

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. IX - AÑO 1951

ANALES Y BOLETIN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA



VOL. IX - Año 1951

P. 45. 136

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETIN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

LA ARQUETA DE BANYOLES

Tras el estudio de la obra de Banyoles

El estudio de la obra de Banyoles se ha realizado a partir de los datos que se han podido reunir sobre el mismo. En primer lugar se ha estudiado la obra de Banyoles en su conjunto, y se ha visto que se trata de una obra muy importante y que ha sido muy bien recibida por el público.

ESTUDIOS

El estudio de la obra de Banyoles se ha realizado a partir de los datos que se han podido reunir sobre el mismo. En primer lugar se ha estudiado la obra de Banyoles en su conjunto, y se ha visto que se trata de una obra muy importante y que ha sido muy bien recibida por el público.

ANEXO I

ANEXO II

ANEXO III

1953

ANEXO IV

ANEXO V

ANEXO VI

1953

El estudio de la obra de Banyoles se ha realizado a partir de los datos que se han podido reunir sobre el mismo. En primer lugar se ha estudiado la obra de Banyoles en su conjunto, y se ha visto que se trata de una obra muy importante y que ha sido muy bien recibida por el público.

Si se quiere saber más sobre la obra de Banyoles, se puede consultar el libro de Banyoles y su obra.

LA ARQUETA DE BANYOLES

APARECE LA FECHA DE SU CONSTRUCCIÓN

En la monografía que en 1947 dedicábamos a las dos joyas del arte gótico que atesora nuestra ciudad de Banyoles, escribíamos textualmente: “El año 1453, según nuestro parecer, señala el de la *terminación* del Arca que nos ocupa” (1). A la sazón estudiábamos el valioso Retablo de Nuestra Señora de L’Escala y la Urna-relicario de San Martirián.

Tal aserto no era pura fraseología. Las dos siguientes inscripciones que en sendos escudos nobiliarios de la familia Samasó llevan aquella fecha, nos inclinaron a ello:

BERTRAN.ÇA
MASO.ABAT
dE.RIPOL.
1453

JAUME.ÇAMASO.dO
CTOR.CANONGE.
dE.MALORQVE.
1453

Huelga mentar cuán afanosamente andábamos entonces de un achivo a otro buscando sin resultado el codiciado contrato del famoso joyel. Mas, he aquí que lo que en aquellas calendas no acertamos a conseguir, una ocasión providencial nos ha deparado recientemente la fecha exacta de su construcción. Cuando más ocupados nos hallábamos, el pasado verano, recogiendo en el rico Archivo Diocesano de Gerona los datos necesarios para una “Historia del Santuario del Collell” — de inminente aparición — descubrimos en el registro *Literarum de Indulgentiis* de los años 1411-1456 (s. f.) interesantísimos documentos episcopales de no poca trascendencia para la historia del culto del Patrón de Banyoles y su comarca.

El primero y más antiguo cronológicamente son unas letras

(1) LUIS G. CONSTÁNS: “Dos obras maestras del arte gótico en Bañolas”. Barcelona, abril de 1947, p. 132.

del vicario general Pedro Garraiet, de fecha 28 de junio de 1413, por las cuales son aplicadas de nuevo a los bienhechores de la Capilla extramuros de la antigua villa, dedicada al Santo, las indulgencias que a tal fin había otorgado desde Aviñón la Santidad de Clemente VI el 28 de octubre del año IX de su pontificado (1350), y que sucesivamente publicaron los prelados diocesanos Ramón del Castellar en 1414 y Dalmau de Mur dos años después.

Mas, para nuestro caso, el más importante de los documentos es a todas luces una nueva concesión de indulgencias del últimamente citado obispo, cuya publicación viene en ordenar en todas las parroquias el vicario general Pedro de Darnius, en virtud de letras expedidas en Gerona el 8 de febrero y renovadas el 30 de junio de 1415, requiriendo de la generosidad de los diocesanos abundantes limosnas para costear el "argénteo mausoleo portátil de admirable factura" que en honor de San Martirián habíase "comenzado a labrar con gran suntuosidad". Dada la trascendencia que para la datación de la mundialmente célebre Arqueta reviste, creemos oportunísima la publicación del recientemente desempolvado documento cuya transcripción es como sigue:

"Petrus de Darnicibus, etc. dilectibus nobis in Christo universis clericis ecclesiarum civitatis et diocesis Gerundensis ad quos presentes contigerit pervenire, salutem in Domino bonisque semper operibus abundare. Gloriosus Deus in sanctis suis atque in maiestate mirabilis, et si cunctos eius ministros magnificet decoret honoribus et celestis efficiat beatitudinis possessores, illos tamen ut dignis digna impendat potioribus attollit insigniis dignitatum premiorum uberiori retributione prossequitur quos digniores agnoscat et comendat ingentior excellentia meritorum. Sic et alma Mater Ecclesia eius sacra vestigia prosequens eius exemplo ducta laudabili licet universis in regnis celestibus constitutos studiis honorare sollicitis et sonoris offerre preconiiis non desistat eximios tamen confessores summi attollere vocibus laudibus personare precipuis et specialibus disponent honoribus venerare, de quorum numero fuit beatus Marturianus episcopus et confessoris Domini venerandus sub cuius nomine et honore quedam Capella hedificata extitit prope villam Balneolarum diocesis supradicte eiusque corpus et reliquia

gloriose inibi reconduntur miraculis quotidie coruscando. Cum igitur quorundam christifidelium augmentata devotio beato Marturiano episcopo et confessori cupientium impendere obsequia gratiosa proposuerint *quoddam argenteum mirabilis architecture portatile mauseolum* ubi corpus et reliquie eiusdem Sancti recondantur honorifice fabricare, *quodque iam inceptum non modice sumptuosum* deduci non potest debitum ad efectum nisi ad in christifidelium adjuventur elemosinis et succursu; ea propter vobis et vestrum singulis harum serie dicimus et mandamus in virtute sancte obedientie firmiter et distincte quatenus cum lator presentium ad vos vestrasve ecclesias declamabit pro dicto mauseolo sive reliquiario perficiendo elemosinas petiturus presentibus communitus benigniter admittatis vobisque commissis pletibus presentetis eisdem predicta omnia fideliter exponendo ipsaque plebes ad benefaciendum predictis salubribus monitis suisque exhortationibus inducendo ut vestri et eorum adjutorio mediante mauseolum seu reliquiarum supradicta debitum supradicti valeant ad effectum, sperantes proinde ab Illo premium qui in centuplum remunerat omne bonum presentibus post annum minime valituris. — Datum Gerunde .VIII. februaryi anno a Nativitate Domini .M.CCCC quinto decimo.”

La simple lectura del documento nos conduce por la mano a las siguientes conclusiones:

a) La construcción de la llamada “Urna de San Martirián” comenzó el año 1415, quizá a fines del anterior.

b) La fecha de 1453, grabada en las placas de la familia Samasó, al parecer no será la de su terminación, sino más bien una inscripción votiva de los ilustres eclesiásticos arriba citados que desearon unir su memoria y devoción al relicario del Santo.

c) Dada la presencia del conocido punzón trebolado de los plateros gerundenses en la Arqueta de que se trata, con mayor seguridad deberá atribuirse su confección al maestro Artau ya que en 1414 vémosle ocupado en su taller de Gerona labrando la vajilla de plata que la ciudad regalara al infante don Alfonso al ser nombrado Príncipe de la misma, y, dos años más tarde, las joyas destinadas a su coronación.

En cambio, nos ratificamos, y ahora con mucha más razón, en la autorizada opinión de nuestro amigo Sr. Juan Ainaud conceptuando el recuadro del Martirio de época bastante posterior

a la construcción del bello joyel — quizá del último tercio de siglo —, como lo revelan a una el material empleado y el matiz prerrenacentista de la escena; recuadro que, por otra parte, repujó otra mano, no menos experta, de los talleres de orfebrería de Barcelona como lo pregonan la sigla BAR tres veces grabada sobre los vestidos de los personajes que figuran en la composición de un realismo sencillamente admirable.

LUIS G. CONSTÁNS, M. D.



Arqueta de Banyoles



Detalle de la arqueta de Banyoles

ANTONI DE LONHY

Sur deux mandats des 26 avril et 19 septembre 1460 le trésorier du Capitole de Toulouse verse a *Anthoni de Lonhy pintre demorant en la Carrera de la Portaria de Tholosa* la somme totale de huit livres tournois a lu deguda a causa de far una ystoria dedins lo livre nostre et de resta de far quatre veyrials lo quals a faytz et affeciatz los dos en grant concistori de nostre meson communal de Tholosa et los auts dos en petit concistori de ladita meson (1). Dans le livre des Annales les portraits des capitouls, c'est à dire des consuls de Toulouse, étaient peints chaque année, parfois augmentés d'une scène de l'histoire sacrée ou profane (*una ystoria*), comme ce texte semble l'indiquer (2) pour ceux de 1459-1460. Dans la maison commune ou Capitole, le grand consistoire servait pour les audiences, le petit consistoire pour les délibérés. Dans l'une de ces deux salles étaient peints sur les murs les portraits des magistrats municipaux qui cette année furent exécutés par Peire Chauderac (3) et que l'abbé Corraze attribue par erreur à Lonhy, ainsi que les enluminures de l'année 1445-1446 dont les comptes n'ont pas été retrouvés (4).

En deux baux à besogne conclus, le premier le 13 juin 1460

(1) Archives municipales de Toulouse CC 1101 ff.38-39 (Pièc. compt. 1459-1460). — E. Roschach, *Les douze livres de l'Histoire de Toulouse* (Toulouse, 1887, p. 356). — Bon Desazars, *Les miniatures des Annales de Toulouse pendant le x^e siècle* (Bulletin de la Société Archéologique du Midi, 1903-1906, p. 253). — J. Chalande, *Histoire monumentale de l'Hôtel de Ville* (Revue historique de Toulouse, 1920, pp. 104, 264, 265). — H. Ramet, *Le Capitole et le Parlement de Toulouse*, Toulouse, 1926, p. 31; *Histoire de Toulouse*, Toulouse, s. d., p. 307.

(2) *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1955, p. 100.

(3) Arch. mun. de Toulouse CC 1101, f. 32 (Pièc. compt. 1459-1460). — *Les enlumineurs du Capitole*, p. 121.

(4) R. Corraze, *L'art à Toulouse au x^e siècle; rues, corporations, ouvriers, œuvres d'art* (Revue historique de Toulouse, 1939, pp. 84, 123, 126, 127); *Les rues artistiques de Toulouse au x^e siècle*, Paris, 1941, pp. 14, 19, 20 (Extr. du Bulletin archéologique, 1936-1937).

chez Vilanova, notaire à Barcelone (5), le second le 24 octobre 1461 chez Peyronis, notaire à Toulouse (6), il s'engage à exécuter des vitraux dans l'église de Santa Maria del Mar. Dans le deuxième de ces actes Joan de Masdona, marchand et habitant de Toulouse, mandataire des fabriciens de cette église (*operarii ecclesie Nostre Domine de Mari in Barsalona*) remet à Lonhy (7) 67 écus et 11 gros d'or: *summam LXVII scutorum et XI grossorum auri cum hoc quod promitteret facere et complere dictum obratgium bene et condecenter sicut inter ipsos fuit conventum aut restituere dictam summam, et pro premissis faciendis et complendis traderet bonas et sufficientes cauciones* (8). Le vitrail est celui du *Couronnement de la Vierge*, encore visible à Santa Maria del Mar dans la rose de la façade occidentale (9).

Dans l'acte du 24 octobre 1461, le peintre-verrier est encore domicilié à Toulouse dans la rue de la Porterie, aujourd'hui emportée par la place du Capitole. Six mois plus tard, les contrats conclus le 4 mai 1462 pardevant Bartolomé Masons, notaire à Barcelone, nous font connaître que, s'il se trouve présentement dans la capitale catalane où l'appellent ses travaux, il habite désormais Avigliana, en Savoie: *habitor in villa de Villana in ducatu Savoye diocesis de Taurinanxis, pro nunch vero degens Barchinone*. Dans ces trois actes Antoni Sadurní, brodeur à Barcelone, qui avait exécuté dix ans plus tôt pour la chapelle de la Généralité l'antependium de Sant Jordi (10), aujourd'hui conservé encore dans le même endroit, et Antoni de Lonhy se reconnaissent mutuellement quittes des dettes contractées tant par le premier pour le prix des cartons qui lui ont été fournis (*super omnibus et singulis picturis per me dictum Anthonium de Llonye, ad opus vestri dicti Anthonii Sadorni depictis et*

(5) J. M. Madurell Marimón, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1946, pp. 91-92)*.

(6) C. Douais, *L'Art à Toulouse; matériaux pour servir à son Histoire du x^e au xviii^e siècle*, Toulouse et Paris, 1904, p. 16.

(7) Mgr. Douais a transcrit par erreur *Louhi*.

(8) Douais, *loc. cit.*

(9) J. Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico X. Cerámica y vidrio*, Madrid, 1952, p. 383.

(10) Madurell Marimón, p. 88. — Repr. dans J. Gudiol Ricart, *Barcelona*, 3^e éd. Barcelona, 1954, p. 83. — Présenté à l'exp. *L'art catalan du x^e au xv^e siècle*, Paris, Musée du Jeu de Paume, p. 34, n.° 1. — L'auteur de la notice, qui mentionne la collaboration postérieure de Sadurní et de Lonhy, affirme avoir retrouvée la trace de ce dernier en 1516, c'est à dire cinquante-quatre ans plus tard. Nous n'avons pu vérifier ce renseignement.

Factis), que par le second pour les avances qu'il a reçues (*super omnibus et singulis peccunie quantitatibus per me dictum Anthonium Sadorni vobis dicto Antonio de Llonye bistractis, solutis ac traditis*), à l'exception d'une somme de 45 livres barcelonaises, qui est due par le peintre au brodeur et qui sera soldée: pour 23 livres par une obligation au terme de septembre et à l'intérêt de 20 sous, pour les 22 livres restantes par un transport de créance: *cedo vobis omnia iura michi pertinencia adversus et contra conventum et monasterium Domus Dei et magistrum Matheum Reya Ordinis fratrum heremitarum sancti Augustini, in aliis XXII libris, per ipsos michi debitis pro resta cuiusdam retrotabuli sive retaula* (11). Nous savons de la sorte que Lonhy avait peint pour le Monastère des Augustins de Domus Dei à Miralles (province de Barcelone), *le retable de Bertran Nicolau* dont deux panneaux latéraux, figurant *les miracles sur le tombeau de saint Augustin* et *la mort de sainte Monique* (12) sont conservés à Peralada (province de Gerone) dans la coll. de M. Mateu et dont la partie centrale, acquise en 1933 avec la collection Plandiura, appartient au Musée d'Art de Catalogne (inv. 5088) où elle nous a été très aimablement signalée et présentée par M. Ainaud de Lasarte, directeur général des Musées de Barcelone.

Ce tableau central (B. 2,10 × 2,06) se divise en six panneaux dans leurs encadrements gothiques d'origine, avec des fonds d'or et des ornements gaufrés. Au centre, assise sur un trône entre deux anges, la Vierge porte l'Enfant que vénère, agenouillé à gauche, le marchand Bertran Nicolau, fondateur du monastère, décédé quelques années auparavant. Au dessus est l'Adoration des Mages. A gauche en bas est saint Augustin portant le modèle de l'église claustrale et au dessus le même pontife procédant à la vêtue d'un novice. A droite en bas est saint Nicolas de Tolentino que M. le Professeur Post avait cru saint Dominique (13) et qui a été identifié par M. Ainaud

(11) Ces actes ont été publiés partiellement par Sanpere y Miquel (*Los Cuatrocentistas Catalanes I*, Barcelona, 1905, p. 312) et intégralement par Madurell Marimón (*op. cit.*, pp. 90-91, n.º 239).

(12) Repr. dans C. Barraquer, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo xv*, iv, 1917, p. 86 et dans Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting VII/2* Cambridge, Massachusetts, 1938, p. 613.

(13) C. R. Post, *op. cit.* VII/2 pp. 610-611 (*repr.*, p. 612).

(14). Au-dessus le même Confesseur, célébrant la messe, délivre les âmes du Purgatoire. M. Post qui ignorait encore le nom de l'auteur et qui proposait la date de 1470, a supposé un artiste français influencé par Fouquet, par Charonton et par Huguet (15).

Sanpere y Miquel, qui croyait perdue la peinture de Miralles, attribuée à Lonhy le *retable de Sant Martí de Provençals* (16) qui d'une paroisse de Barcelone est passé au Musée d'Art de Catalogne. Ce morceau, peint après la canonisation de saint Bernardin (1450), correspondrait par les costumes et par le style au séjour de l'artiste. Mais il est d'une facture différente et M. Post le juge plus proche de l'école de Majorque (17). L'attribution de Sanpere y Miquel n'était basée que sur les traces d'influence italienne qu'il avait relevées dans le retable de *Sant Martí* et sur les attaches savoyardes de Lonhy dont il ignorait encore les origines toulousaines. S'il est vrai que les contrats du 4 mai 1462, seuls connus de l'historien catalan, donnent son domicile à Avigliana, dans le diocèse de Turin, tous les autres textes laissent supposer qu'il était de Toulouse. Au témoignage du mot *habitor* employé par le notaire de 1462, nous préférons le génitif usité par Antonio Vilanova dans le bail à besogne du 13 juin 1460 qui concerne les vitraux de Santa Maria del Mar: *Anthonijs du Lunyi, pictor, civitates Tolos[a]e* (18).

Dans le *retable de Bertran Nicolau*, l'influence combinée de la France, de la Provence et de la Catalogne, très justement décelée par M. Post (19), marque une confluence que la situation géographique de Toulouse et l'étude de sa peinture médiévale confirment. Du troisième quart du xve. siècle il ne subsiste guère d'ouvrages qui puissent permettre des comparaisons. Entre les années 1447-1448 et 1500-1501 nous n'avons conservé

(14) *Exposición de Primitivos Mediterráneos*, Barcelona, Salón del Tinell y Real Capilla de Santa Águeda, 1952, n.º 112. — Cf. aussi, *Les Primitifs Méditerranéens*, Bordeaux, Galerie des Beaux Arts, 1952, n.º 112 (avec une notice abrégée).

(15) Post, *op. cit.* VII/2, p. 614.

(16) Sanpere y Miquel, I, pp. 313-314 (*repr.* en hors texte). — Il a été suivi dans la notice de Thieme und Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig, 1929, p. 300.

(17) Post VII/1, pp. 64, 410-412.

(18) Madurell Marimón, *op. cit.*, p. 91.

(19) Post, *op. cit.* VII/2, p. 614.



L'Annonciation (détail).
(Archives Municipales. Toulouse)



ANTONI DE LONHY.- Le retable de Bertran Nicolau (détail)
(Museo de Arte de Cataluña. Barcelona)

aucun portrait de capitouls (20). On pourrait cependant rapprocher le style de Lonhy de celui du maître de 1446-1447 qui a figuré les consuls de l'année avec l'Annonciation (21). La comparaison du visage et de la coiffure de la Vierge, des formes de son nimbe et de son vêtement ne vaut que sous la réserve de la différence des dimensions, des techniques, des décorations, des couleurs et même des valeurs. Nous n'entendons nullement identifier Lonhy qui peint les capitouls de 1459-1460 avec un maître qui le précède de treize années, mais seulement retrouver à l'état diffus le style toulousain dans ce retable de Miralles qui constitue l'un des liens les plus honorables entre l'école catalane et les ateliers du Languedoc.

ROBERT MESURET

(20) *Les enlumineurs du Capitole*, n.º 26, 30-31.

(21) *Ibid*, n.º 25.

JAUME HUGUET

SU PATRIA Y SU FAMILIA

PRÓLOGO

En el catálogo de la Exposición conjunta que los Museos de Arte del Ayuntamiento de Barcelona y "Amigos de los Museos" celebraron en junio de 1949, de las obras de Jaume Huguet, así como en la biografía de Huguet, de los Sres. J. Gudiol y J. Ainaud de Lasarte, sus primeras líneas dicen así: "La familia de Jaume Huguet era oriunda del Campo de Tarragona, posiblemente de Valls...".

Esta suposición, de que Huguet pudiera ser hijo de Valls, despertó en mí el interés de hacer investigaciones por si podía demostrarse fehacientemente su verdadera ciudadanía; disponiéndome, la misma, a vencer todas las dificultades, porque me di cuenta había de ser para Valls un honor, un orgullo y una gloria el haber sido cuna del retablista más preeminente del siglo xv.

Mi primera gestión fué visitar los Sres. Gudiol y Ainaud, autores del libro "Huguet" para preguntarles si en las indagaciones que hicieron para el libro nombrado, habían consultado los Archivos de la Ciudad, Parroquial y Notarial de Valls, ya que, caso de haberlo hecho, habría sido del todo inútil el trabajo que intentaba hacer; su contestación fué negativa, y al mismo tiempo sus palabras fueron alentadoras y de afecto para la tarea que iba a comenzar.

Al llegar a Valls organicé mi plan de trabajo, y como primera medida visité a D. José M.^a Fábregas, Alcalde, y al Rvdo. Dr. Claudio Roig, Arcipreste, quienes pusieron a mi disposición los tres Archivos que interesaba, de la Ciudad, Parroquial y Notarial.

Un archivo antiguo es siempre un incentivo, tiene siempre un aliciente y una emoción al buscar entre sus viejas y centenarias páginas las vicisitudes de un pueblo.

En mi visita a los mencionados Archivos, pude reunir abundante material para mi búsqueda, ya que constan de unos 70 libros y unos 40 cuadernos, todos con documentación del siglo xv.

Primeramente los manuscritos de la "Vila": El de "Clavería", "Bossería", "Estimes", el del "Bassí dels pobres vergonyants" y el de los "Concells"; todos en catalán. En los siglos anteriores al xvi, la escritura es difícil de aclarar por las abreviaturas y signos convencionales que, las más de las veces, resultan ininteligibles e indescifrables para un extraño en materias paleográficas.

Segundo, los Parroquiales: Casamientos, Defunciones, Beneficios eclesiásticos; escritos en catalán y latín. Los de Bautismos no existen en el siglo de referencia; empiezan en el siguiente, en el del Concilio de Trento.

Finalmente los Notariales, en latín y catalán.

A no ser por la fuerza de voluntad y por mi gran amor a Valls, varias veces habría renunciado a un trabajo de exigencia tan constante y agotador. Después de diez meses de leer y traducir muchos de estos libros, algunos de ellos casi víctimas de la labor destructora de la carcoma y de las humedades, mi paciente labor y continuado esfuerzo empezó a dar fruto: encuentro el primer Huguet. No era éste el que yo buscaba, pero me dió ánimos para proseguir mi labor. Finalmente encontré el primer documento en los libros del Notario "Petrus Niger" ("Pere Negre"), en que se habla de Jaume Huguet y Antoni Huguet, su hermano.

Desde este instante mi labor investigadora entra en un período de frenesí y todos los momentos que mis obligaciones lo permiten, y todos los días festivos, los consagro a este trabajo que antes me parecía casi insoportable. Convertido en mi afición favorita, ya desbordada, me impele a no cejar en la tarea, en la que hallo gran aliciente al ir localizando en estos libros y cuadernos, de quinientos y seiscientos años atrás, lo por mí tan buscado y anhelado.

Por mi parte estaba seguro, había encontrado el "tesoro"

que buscaba para Valls, pero quería una mayor seguridad y certeza antes de dar a conocer la noticia a mis conciudadanos; con tal fin y llevando conmigo todos los documentos que pude traducir, me trasladé a Barcelona para visitar nuevamente a los Sres. Gudiol y Ainaud, mostrándoles los resultados de mis búsquedas para que me dieran su opinión, como expertos en la materia.

Examinado que hubieron, los Sres. citados, los escritos que llevaba, se mostraron entusiasmados, diciéndome: “Ya no cabe ninguna duda en lo referente al suelo natal de Huguet. Puede estar seguro, amigo Mercadé, que los documentos que Vd. ha traducido prueban claramente y sin lugar a dudas que este pintor del siglo xv, es vallense.”

Al llegar a Valls, con toda satisfacción y alegría, di cuenta a mis conciudadanos de la gran noticia: “Jaume Huguet, figura preeminente y de fama mundial en el arte del pincel, era hijo de nuestra ciudad.”

Pero no estaba al fin de mi obra; me quedaba, para llegar a una completa aclaración, recorrer un camino largo para el que debía proveerme de constancia y paciencia. Porque en los siglos xiv, xv y principios del xvi, o sea de 1337 a 1525 (período anterior, contemporáneo y posterior de la vida de Huguet), abundan los apellidos de esta clase y sólo con un laborioso y paciente estudio, desglosando los documentos hallados, se pudo llegar a aclarar las diferentes ramas del árbol genealógico de los Huguet.

Lo más difícil de mi empresa fué la traducción e interpretación de los libros notariales. Al llegar aquí no puedo dejar de hacer constar mi más profundo agradecimiento a la decidida y eficaz codaboración que encontré en el Rvdo. P. Viñas C. M. F., quien me puso en relación con el teólogo Rvdo. P. Rossich C. M. F. que, por sus conocimientos en paleografía y notariales, tuvo influencia decisiva en las difíciles traducciones e interpretaciones ya referidas. Desde este momento somos dos compañeros de trabajo en colaboración en la misma obra.

¿Quién era artísticamente Jaume Huguet? En la época medieval se sucedieron largos períodos de vida artística muy intensa. Una de las especialidades en que más artistas destacaron fué la de los pintores retablistas. Recordemos, en el siglo xv, a los Vergós, Borrassá, Dalmau, Bermejo y otros. Pero por en-

cima de todos refulge y destaca, con merecimiento y estilo muy suyo, con un arte que crea y sienta escuela, nuestro Jaume Huguet al que la fama acompaña hasta las más altas cimas artísticas de todos los tiempos.

Hoy en día, sus obras son analizadas y estudiadas por expertos de todas las lenguas y razas que las aprecian como tesoros de gran valor y mérito.

Las pinturas de Huguet se encuentran por el mundo entero. Los Museos de Berlín, París, América, guardan obras de tan insigne pintor. Barcelona tiene varias en su Museo y también una buena representación en colecciones particulares.

Y hago punto final a esta nota preliminar, no dando por terminado el trabajo de investigación, ya que mi propósito no era otro que dar a conocer y dar una idea de la gran obra y personalidad artística de Huguet, para que fuera conocida de todos. Y así dar toda su importancia al hecho de ser este eximio artista, un compatriota nuestro: un vallense.

NUESTRO INTENTO

El último medio siglo ha sido fecundo en estudios sobre la esclarecida personalidad de Jaume Huguet. Con paso firme se ha ido conociendo su obra. Se ha caracterizado su técnica. Se han reconocido las obras cumbres del afamado pintor.

Dos años ha que apareció la síntesis más completa entre las realizadas en torno a Jaume Huguet. Nos referimos al libro publicado por Gudiol-Ainaud de Lasarte, del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Más allá de los datos proporcionados por la documentación barcelonesa, hay una parte de hipótesis. Pero hipótesis resultante de un largo y concienzudo trabajo de análisis, observación y examen. Gudiol-Ainaud apoyan sus hipótesis sobre la técnica del arte pictórico huguetiano y han profundizado en el detalle y evolución del arte de Huguet.

No obstante quedan todavía en la vida y obra de Huguet bastantes regiones de sombras. Hay aún obscuridad sobre ciertos puntos. Y a proyectar claridad sobre esos aspectos de penumbra se dirige la presente monografía que ciertamente se

limita a un campo muy reducido. Determinar la patria y la familia de Huguet y exponer, apoyadas en bases firmes, las fechas de mayor probabilidad sobre su infancia. ¿En qué año nació? ¿Cuándo abandonó su ciudad natal? ¿Dónde estuvo en los primeros años de su juventud? Y por lo mismo ¿dónde es probable que hiciera sus ensayos iniciales en el arte pictórico?

En general, viene a ser este trabajo una afirmación parcial de la hipótesis de Gudiol-Ainaud. Gudiol-Ainaud trabajan sobre la vida de Huguet y se fundan en un examen técnico de la pintura. Aquí nos reducimos a la infancia y, estudiando sólo críticamente algunos documentos hallados en los archivos notariales de Valls, dejamos a un lado la pintura huguetiana.

Valls reclama para sí el honor y la gloria de ser la cuna del ilustre pintor. Hasta el presente, no miraba aún con ojos maternales a este hijo suyo salido de su seno. Pero hoy empieza a enorgullecerse, ha vuelto el rostro a sus manuscritos, los ha examinado con detención y hoy presenta al mundo de los intelectuales y de los artistas las pruebas de su maternidad. Lo probable ha pasado a ser cierto. Jaume Huguet vió la luz del mundo en la ciudad de Valls. La incógnita sobre el lugar de origen de Huguet ha desaparecido.

Es verdad que para conseguirlo no se ha empleado la prueba directa. No puede hallarse la fe de bautismo o de nacimiento, sencillamente porque en aquella época no existían. Pero un espíritu avezado al discurso de la razón y al trabajo de las potencias intelectivas admite plenamente la prueba indirecta, máxime cuando va tan reforzada como en el presente estudio histórico, ya que aquí la argumentación adquiere los caracteres de la prueba directa respecto a la patria de Huguet. Respecto a los otros puntos ya es verdaderamente directa y respecto a las fechas, las conclusiones permanecen en el plano de una máxima y fundada probabilidad.

IDENTIFICACIÓN DE JAUME HUGUET

Fecunda y casi pródiga es la villa de Valls en multiplicar el apellido Huguet durante las postrimerías del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV. Muchos son los personajes que lo osten-

tan ya con idéntico, ya con diverso nombre. Y de ahí se origina algo de confusión en empezando a reseguir los libros notariales de entonces.

Ésta ha sido una de las serias dificultades surgidas ante el intento de construir un árbol genealógico, sobre todo por el peligro de identificar a dos o más individuos de un mismo nombre y un mismo apellido que aparecen en los mismos años y en documentos consecutivos. El trabajo de selección y discernimiento en este caso debe ser tamiz finísimo. Débese evitar a todo trance la posibilidad tanto de desdoblar un individuo en dos como de reunir dos en uno.

¿Hay fundamento para identificar el Jaume Huguet de los cinco documentos aportados con el célebre pintor barcelonés? ¿Por qué se han dejado otros escritos que registran el mismo nombre? ¿Por qué diversificar unos de otros?

Sencillamente. En primer lugar, no es muy difícil distinguir varias personalidades entre los Jaume Huguet que citan los manuscritos vallenses alrededor de 1400. El tiempo, la edad, el oficio, la parentela, etc. ... son pruebas por donde poder evidenciar y concretar los diferentes individuos. Por otra parte no son los más abundantes en repeticiones los Jaume Huguet y los caracteres de unos y otros son más marcadamente definidos. No hay lugar a duda.

Una condición bien planteada y bien probada ha de bastar para dar solución al asunto de este párrafo y contestar satisfactoriamente las preguntas poco ha formuladas. Esta condicional es como sigue: 1.º) Si los Jaume Huguet que hemos preterido tienen rasgos y circunstancias irreconciliables con el pintor de fama mundial, y 2.º) si éste se identifica con el pupilo de 1421-1424, es evidente: a) que el Jaume Huguet, pupilo, no tiene nada que ver con otros Jaume Huguet que pueden actuar en Valls más tarde y b) que los documentos transcritos se refieren al pintor. Es fácil probar las dos partes condicionadas. Para ambas se hace luz examinando los documentos de la época.

Así: 1.º — “Jaume Huguet pintor tiene rasgos irreconciliables con sus homónimos vallenses aquí no aducidos”. Basta y sobra con hacer una sencilla comparación. Por ejemplo, no puede defenderse que viva hasta 1492 y se casa en 1454 quien ya actúa y está casado a final del siglo XIV. Tampoco se ocurrirá

a nadie decir que un monje de la orden del Carmen citado por un documento de 15 de junio de 1456 y llamado Jaume Huguet (1) sea el eximio artista catalán, ya que en esta época tenía montado un taller en Barcelona y trabajaba y formaba escuela y ponía su genio en laborar el retablo de San Miguel para el altar de la Cofradía de los Revendedores en la iglesia del Pino.

2.º — “Jaume Huguet el pintor, se identifica con el pupilo de 1421-1424”. Este miembro constituye el objeto primario del presente apartado y está indicado en el título. Y para probar este aserto se ofrecen muchos puntos. Escogeremos uno tan sólo: las relaciones de Jaume Huguet, pintor, con algunos de los personajes que se cruzan con él en el correr de su existencia: Pere Huguet y Antoni Huguet, presbítero.

Más de una vez, en monografías y estudios, hallamos juntos a Pere y Jaume. La identidad de apellido y de oficio, el trabajar los dos en la ciudad condal y otros motivos, ha dado pie a que críticos y artistas unieran con vínculos de parentesco a ambos Huguet. Se han publicado opiniones un tanto atrevidas y se han formulado hipótesis ingeniosas. Una de ellas es la de Benjamín Bowland (2), propuesta ya antes por S. Sanpere y Miquel, que hace a Jaume hijo de Pere, siendo esto el fundamento para nuevas conjeturas, tanto más frágiles y audaces cuanto más débil e hipotética es la base que las sustenta. Pero esta teoría carece de solidez donde apoyarse. Es insuficiente. Y no puede saciar (por las pruebas que se aducían hasta el presente) a un sano espíritu crítico.

En general, el unir Jaume con Pere resultaba un círculo vicioso. Siendo ambos de Valls es de creer que existiera entre los dos un estrecho parentesco, y siendo próximos parientes, ambos debían ser de Valls puesto que Pere lo era. Algo así era, al parecer, la argumentación de ciertos autores. Por lo menos así se fortalecía más y más, ya que deben concederse ciertos leves indicios para proponer una opinión.

Y sin embargo, a pesar de descansar sobre bases de poca consistencia, la proposición era verdadera. Véase pues, cómo se confirma por los documentos hallados recientemente.

(1) A. N. V. - Liber Nuptiarum - Bartomeu Carbonell 15 - Junio - 1456 pg. 164, en un papel allí adicionado.

(2) Citada por Gudiol - Ainaud - “Huguet” 1948 pg. 33.

El Pere Huguet que hasta el presente se relaciona con Jaume residió en Tarragona hacia el año 1424. Era natural de Valls. Y estuvo nombrado apoderado de su colega tarraconense Mateu Ortoneda. Pues bien, este Pere Huguet es el tutor testamentario de Jaume, puesto que éste en un documento fechado en Valls el 14 de septiembre de mil cuatrocientos veinticuatro dice ser “civis Terraconae”, ciudadano de Tarragona. Sólo aparece en el documento en calidad de testigo, volviendo a salir otra vez como testigo al día siguiente. En cambio, el sábado 16 del mismo mes y año, él mismo extiende un documento en el que dice: “Yo Pere Huguet oriundo de la villa de Valls, tutor testamentario de los hijos y bienes que fueron de Antonio Huguet, difunto...” (3). Aquí se explica muy bien la fuerza del “oriundus” por las peculiares circunstancias. Y queda probada la identidad del Pere Huguet conocido hasta el presente, con el tío del Jaume citado por las transcripciones hechas al final.

Más aún. Por una lógica intuitiva, suponían hasta ahora los autores que el Pere Huguet de Tarragona era el mismo que diez años más tarde aparecía avecindado en la capital del principado de Cataluña. Igual que el primero, éste era pintor. Igual que el primero, su ocupación no era de carácter espectacular. Al parecer, trabajaba sólo en obras de pintura mural decorativa. Y por el censo municipal de Barcelona de 1448 sabemos que vivió en la calle de Regomir, como cabeza de familia, en una casa contigua a la de Bernat Martorell. Finalmente, el último documento en que consta el nombre de Pere es del año 1450.

Consta en realidad, que el tío de Jaume Huguet que en 1424 residía en Tarragona, diez años más tarde se había trasladado a Barcelona. Puede probarse por los documentos de 1437 y 1438, transcritos y traducidos al final. Los tres llaman a Pere Huguet, curador testamentario: “pintor de la ciudad de Barcelona”.

Luego, Pere no tuvo, como algunos suponían, relaciones de paternidad con respecto a Jaume Huguet. Bien claro está expuesto en los documentos: “Pere Huguet tutor testamentario de los hijos [*Jaume* y *Antoni*] de su hermano *Antoni* difunto” (4). “Pere Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, tío y curador mío [habla *Antoni*, el sacerdote] y de mi hermano *Jaume* Hu-

(3) A. N. V. Pere Negre 14, 15 y 16 de Septiembre de 1424.

(4) A. N. V. Pere Negre 10 de Mayo de 1421.

guet" (5). Pere fué tío, no padre, de Jaume; pero si no fué padre por haberle dado el ser, lo fué por haber ejercido la tutela sobre él y por haber cuidado de su educación. Los lazos que unen a Pere y Jaume son íntimos y muy estrechos. En cierto sentido casi alcanzan a ser lazos de paternidad y filiación. Así queda suficientemente esclarecida la unión existente entre Pere y Jaume. Pero ¿quién fué ese Pere? Algunos autores, sin duda por andar escasos de noticias, han tenido una visión oscura de su personalidad. Hacen de su vida una amalgama de hechos incoherentes. Suponen que el Pere Huguet, pintor, casado y con una hija fué también sacerdote. Por lo menos manifiestan sus dudas sobre el particular. Y es casi natural cierta fluctuación en ese punto, ya que por los años de 1440 a 1460 y aun más adelante, se pueden hallar indicios y referencias sobre un Pere Huguet, sacerdote y al parecer oriundo también de Valls.

De aquí que algunos hayan acumulado dos personalidades en un individuo solo. Pero no hay de ello ninguna necesidad. El sacerdote y el pintor tienen la carrera de su vida bien deslindada uno de otro. La identidad de nombre nada significa. ¿No hemos indicado ya la gran abundancia con que la villa de Valls prodiga el apellido Huguet durante los siglos XIV y XV? No es pues ninguna maravilla la coincidencia de nombre en dos, tres y aun cuatro individuos. Además, se puede probar evidentemente el desdoblamiento del supuesto único Pere Huguet en un sacerdote y en un pintor.

Al pintor ya le conocemos: es el tío paterno de Jaume. El sacerdote nada tiene que ver con la familia de nuestro artista, aunque haya realmente nacido en Valls. Su padre es un tal "Joan Huguet, menestral", que sale innumerables veces en los escritos notariales de la época. Si en realidad fuera procedente de la familia Huguet que nos interesa, el entroncamiento debería buscarse en la lejanía de muchas generaciones, lo cual ni casi es posible ni, mucho menos, necesario.

Aquí basta saber que el Pere Huguet, sacerdote, no es con exactitud coetáneo del Pere, pintor, sino más bien de Jaume. En efecto, al igual que Antoni Huguet, sacerdote hermano de Jaume, Pere recibe en 1431 un beneficio eclesiástico radicado en la

(5) A. N. V. Bernat Català - 3 - Abril - 1438.

iglesia de San Juan de Valls. Y al recibirlo es menor de edad, ya que su padre obra como procurador suyo, lo cual queda completamente aclarado con la lectura del documento en que se le confiere el beneficio. Es substancialmente como sigue:

“El miércoles día 14 del mes de marzo del año del Señor 1431 en presencia de mí, Bartomeu Carbonell, oficial autorizado de Pere Negre notario de la villa de Valls y en presencia también de Joan Homach y Juan Vacarices, presbíteros de la citada villa, testigos rogados para este acto, Joan Huguet, menestral de dicha villa, padre y legítimo administrador de Pere Huguet, hijo suyo, ha presentado a Guillem Brunet, presbítero de dicha villa, hallado personalmente en el cementerio de la iglesia de San Juan de dicha villa, una provisión del honorable Sr. Provisor de Tarragona y Vicario General en lo espiritual y temporal del Rvdmo. Arzobispo de Tarragona, debidamente sellada del tenor siguiente: Pere Oller, Doctor en Decretos, Secretario de Cámara, Vicario General en lo espiritual y temporal del Rvdmo. en Cristo Padre y Señor, Dalmau por la gracia de Dios arzobispo de Tarragona, al amado en Cristo Pere Huguet, clérigo hijo de Joan Huguet de la villa de Valls, diócesis de Tarragona, salud en el Señor. Las excelentes noticias de tu buena índole por las que evidentemente se puede presumir que procederá santamente en la Iglesia de Dios, nos inducen a mostrarnos liberales contigo. Con esta consideración te conferimos y asignamos el beneficio instituído en la iglesia mayor de la villa de Valls en el altar de Santa María por la difunta señora Bonsom, ahora de derecho y de hecho vacante por la muerte de Joan Cosidor, presbítero, su último poseedor, y te damos posesión canónica de él y en la persona de Ramón Camprodón, presbítero, te investimos de él y de todos sus derechos y pertinencias todas con la imposición de nuestro birrete en su cabeza. Pero cuando estés constituído en el sacerdocio, al cual estás obligado a ser promovido sin falta, en cuanto la edad te lo permita, deberás desempeñar el predicho beneficio según te obliga su institución. Has de ser además para con el predicho Sr. Arzobispo y sus sucesores legítimos, obediente y fiel según los mandatos de los cánones y no enajenes ni permitas enajenar los bienes de dicho beneficio. Mas aun, si hallares algunos que están enajenados recupéralos y manténlos y consérvalos intactos según lo ha prometido Joan Huguet, tu

padre, en tu lugar y a favor tuyo, mediante un juramento hecho en presencia nuestra. Y para que nuestra presente donación produzca su debido efecto, ordenamos y mandamos a todos los dilectísimos en Cristo, sacerdotes de la Diócesis Tarraconense y cada uno en particular, que aquel a quien eligiereis o eligiere tu predicho padre, te revista y ponga a ti, o a tu padre en tu lugar, en corporal posesión de dicho beneficio a cualquiera que ilícitamente lo retenga y haciendo que seas admitido a dicho beneficio, según es de derecho y de costumbre, y que te dé razón íntegramente a ti o a quien quisieres de sus derechos y pertinenencias. Con nuestra autoridad, firmemente reprimimos con censura eclesiástica a los rebeldes y contradictores. Y a aquél o aquéllos a quienes tú o tu padre en tu lugar eligiereis para efectuar todas y cada una de las cosas antedichas, concedemos plenariamente nuestros poderes por medio de la presente. En testimonio de todo lo cual hemos puesto en la presente el sello de nuestra vicaría.

Dado en Tarragona a 23 de febrero del año del Señor 1431.”

“Después de presentada, según se ha predicho, esta provisión, el dicho Guillem Brunet, presbítero y comisionado, creyendo cumplir el mandato del dicho honorable Sr. Vicario con la reverencia debida, al requerimiento de Joan Huguet, padre de dicho Pere Huguet, clérigo beneficiado de dicha villa con el beneficio instituido en el altar de Santa María, entró juntamente conmigo y con los testigos ya citados en la iglesia de San Juan de dicha villa y se dirigió al altar de Santa María y con la autoridad recibida, revistió y puso a Joan Huguet, en favor de su hijo, en corporal posesión del citado beneficio de Santa María, entregándole dos candelabros que estaban en aquel altar y los manteles del mismo altar y un misal en señal de la verdadera posesión que le confería. De todas y cada una de las cosas así realizadas pidió Joan Huguet se le hiciera un instrumento público.

Todo esto fué realizado en el lugar, día, mes y año citados, hallándome yo presente como escribano, según se ha dicho, y hallándose también presentes los testigos antes nombrados.” (6).

(6) (Documentos de los Presbíteros de Valls) Pere Negre 14 · III · 1431.

En esta fecha, pues (14 de marzo de 1431), tenemos un individuo llamado Pere Huguet. Es menor de edad. Sigue la carrera eclesiástica. Y durante algunos años sigue apareciendo en los escritos como simple estudiante.

Más adelante, hacia 1436, debe recibir la sagrada Orden del presbiterado y le vemos figurar como sacerdote en diferentes documentos. Actúa no obstante, brevemente en Valls. La estancia en su propia ciudad natal es fugaz. Comprende solamente hasta finales del decenio. Después de 1440 no se le encuentra ni una sola vez. Y debe ser efectivamente este tiempo el de su alejamiento de Valls. Así se comprueba por un documento de 1464, del tenor siguiente, en sus términos generales y en la parte que nos interesa:

“Pelegrí Mir, Bachiller en decretos, arcediano de ... y Vicario General en lo espiritual y temporal del Rvmo. en Cristo Padre y Señor, D. Pere por la gracia divina Patriarca de Alejandría y Arzobispo de Tarragona, al amado en Cristo Maestro Joan Martíneç, presbítero licenciado en artes y en elocuencia, de la diócesis de Valencia, salud en el Señor. El óptimo y laudable testimonio que de vos hemos recibido de personas fidedignas, nos induce a que nos mostremos liberal para con vos. Pues el beneficio instituído bajo la invocación de santa María en la iglesia de San Juan Bautista de la villa de Valls, en la actualidad vacante de hecho y de derecho por la privación que de él hemos hecho a Pere Huguet, pbro. que lo poseía y que más de 20 años ha se ausentó de dicha diócesis y abandonó dicho beneficio. Y por medio del procurador fiscal del citado Rvmo. Sr. Arzobispo, mandamos citar a dicho Pere Huguet para que en el espacio de 30 días compareciese ante nosotros y sirviera a dicho beneficio según está obligado y según sus predecesores han acostumbrado a servirlo. El cual mandato, el dicho Pere Huguet desoyó y despreció con gran deshonra del Rvmo. Sr. Arzobispo. Por lo cual hemos desposeído del beneficio al mismo Pere Huguet. Y os lo concedemos a vos por la presente, etc. ...” (7).

Estos dos documentos que dejamos aducidos prueban suficientemente quién fué el Pere Huguet, sacerdote, aunque en

(7) Liber Presbiterorum - A. N. V. - Joan Mataller - 14 - VI - 1464.

realidad dejen obscura gran parte de su vida. Pero ni interesa esclarecerla. Basta aquí dejar bien asentada la verdad de ciertos hechos para que nadie pueda en adelante afirmar la identidad de dos personajes distintos. Si es cierto que existió un Pere Huguet, sacerdote, natural de Valls, es cierto también que éste nada tiene que ver con la familia de Jaume. Por lo mismo, mucho menos se le puede identificar con el conocido pintor Pere Huguet, tío del célebre retablista catalán.

Se sabe también que Jaume Huguet tuvo un hermano sacerdote, según se puede ver en la obra de Gudiol-Ainaud. Ambos hermanos aparecen relacionados dos veces: el 31 de agosto de 1448 cuando Jaume otorgó dos escrituras de poderes a favor de Antoni (8); y el 21 de marzo de 1491, cuando Jaume, "pintor y ciudadano de Barcelona, por una parte, y por otra Joan Huguet de la villa de Valls, en nombre propio y en el de su hijo Antoni que contaba diez años de edad, procedieron a la designación de dos notarios barceloneses como árbitros ante los que se sometían, para zanjar las diferencias surgidas entre ellos con motivo de la herencia de Antoni Huguet, presbítero, que había fallecido siendo beneficiado de la Iglesia parroquial de Valls." (9).

Es decir, Huguet, el pintor, tuvo un hermano, sacerdote beneficiado de la Iglesia parroquial de Valls y llamado Antoni. Nada más fácil que identificar este sacerdote con el pequeño Antoni a quien va unida la infancia del Jaume citado en los documentos posteriormente aducidos. Ese niño Antoni va creciendo en Valls. Todavía muy jovencito empieza sus estudios. Ya en 1433 (6 de febrero) recibe, por manos de un procurador, el beneficio instituido en la Iglesia mayor de Valls en el altar de Santa Margarita por la difunta Sra. Borraciá de Fonolleres. Dice así el acta levantada entonces: "Viernes día 6 de febrero de 1433. En presencia de mí, Pere Negre, notario público de la villa de Valls y en presencia también de Bernat Barceló, presbítero, Antoni Assam y Gabriel Guda de la citada villa testigos, especialiter vocati et assumpti, Guillem Brunet, presbítero

(8) A. N. B. Gaspar Canyis - 31 - Agosto - 1448 (Vide: Gudiol - Ainaud "Huguet" 1948 pg. 27).

(9) A. N. B. Francesc Nicolau de Moles - 21 - Marzo - 1491 - (V. Gudiol - Ainaud pg. 27).

de dicha villa, ha presentado cierto pergamino o provisión, etcétera...” (10) y en la página siguiente en que consta el contenido de este pergamino, es decir, la concesión del beneficio eclesiástico a Antoni Huguet, se llama a éste: “Clérigo, estudiante, oriundo de la villa de Valls”. Una vez se le llama “studens” y otra “scolaris” y clérigo. Luego en este tiempo había recibido ya por lo menos la tonsura clerical.

Entre esta fecha de 6 de febrero de 1433 y la de la Ordenación sacerdotal de Antoni se le halla repetidas ocasiones en los documentos, unas veces como testigo y otras como principal. Suele llamarse “estudiante” siempre que sale como testigo meramente. En una ocasión añade “estudiante en artes” (11). Tres o cuatro documentos exhiben su posición de beneficiado; v. gr. “Yo, Antoni Huguet de la villa de Valls beneficiado en la Iglesia Mayor de la dicha villa con un beneficio instituido bajo la advocación de santa Margarita por la señora Borraciá de Fonolles...” (12). Más tarde, el 6 de febrero de 1438 es testigo y dice estar “constituído en las Sagradas Órdenes” (13). Deben evidentemente ser éstas las Órdenes de Diaconado o Subdiaconado, pues un par de meses más tarde aparece “constituído en el Orden de Presbiterado” (14). Desde esta fecha vive y actúa siempre en Valls como sacerdote, salvo ligeras interrupciones, v. gr. cuando en 1440 y 1441 aparece como Vicario y Coadjutor en la Parroquia Bráfim-Vilabella.

Y después de esclarecer este punto ya no queda ningún reparo en identificar el Antoni Huguet, pupilo, con el Antoni Huguet sacerdote, que hasta entonces se conocía como hermano de Huguet pintor.

De consiguiente, el Jaume Huguet que hallamos bajo pupillaje y tutela en 1421 es ciertamente el célebre artista barcelonés. Su infancia fué algo agitada. Y la orfandad fué el patrimonio de quien debía ser tan fecundo en su producción artística.

(10) A. P. V. 6 Febrero 1433. Documento redactado en presencia de Pere Negre.

(11) A. P. V. Redactado por Pere Negre. 1431.

(12) A. N. V. Bernat Català. 16. Agosto. 1436.

(13) A. N. V. Bernat Català. 16. Agosto. 1438.

(14) A. N. V. Bernat Català. 3. Abril. 1438.

VALLS, PATRIA CIERTA DE HUGUET

Quedan vistos y examinados ya diferentes documentos referentes a la primera edad de Jaume Huguet. Gracias a ellos se ha identificado al célebre pintor catalán con el niño que citan los libros notariales de Valls. Y de consiguiente nueva luz ha venido a esclarecer el período infantil de la vida de una destacada figura en el arte cuatrocentista.

Mas ahora puede proponerse una cuestión muy importante: los documentos transcritos o citados al final, ¿pueden llegar a probar en realidad la filiación vallense de Huguet?

A primera vista debe contestarse afirmativamente, y no creemos que, después de lo dicho hasta el presente, quepa todavía duda alguna. Los escritos son explícitos y claros. Una referencia de este tenor suele aceptarse ya como prueba suficiente. Sin embargo, no queremos dar pie a posibles discusiones. Vamos a proponernos objetivamente alguna de las dificultades que podrían surgir, y darles al propio tiempo solución satisfactoria.

En efecto se nos puede argüir de la siguiente manera: el tenor con que hablan los documentos es formulario; después de nombrar a un individuo suelen poner su oficio y el lugar donde lo ejerce. Así:

— N. N. textor Villae de Vallibus.

— N. N. presbiter Villae de Vallibus.

— N. N. fusterius dictae Villae..., etc.

De donde sucedería que, siguiendo la costumbre y aunque no se consigne el oficio, el nombre del pueblo, villa o ciudad, no indicaría propiamente el lugar de nacimiento, sino el de residencia. Y en este caso, cuando hallamos "Jaume y Antoni Huguet, hijos de Antoni Huguet, difunto, *de la citada Villa*, etc.", no podríamos afirmar que fueran efectivamente de Valls. Solamente tendríamos una gran probabilidad, que, por mucho que lo sea, jamás puede llegar a confundirse con la certeza. En realidad se puede pasar casi toda la vida en una población o país sin ser aquél el propio país natal, aunque esto no era tan frecuente medio milenio atrás como en nuestros días.

No obstante, para hacer luz sobre el particular vamos a ver qué fuerza tiene la objeción, examinando con detención la no-

menclatura propia y peculiar de los documentos de la época que nos ocupa. En primer lugar se debe afirmar que los documentos en este punto no son tan precisos y uniformes como en nuestros días. La variedad es mucha y de tal suerte que resulta casi imposible reducirla a fórmulas. Por lo mismo es todavía más difícil concretar qué palabras correspondían a nuestros actuales “natural”, “vecino”, “domiciliado”, etc....

Algunos hacen constar su diversidad de procedencia expresando el antiguo y el nuevo lugar donde residen:

— N. N. olim Villae de Vallibus, nunc vero Villae Montis Albi.

— N. N. oriundus Villae de Vallibus, nunc vero Villae Torrellae de Montgri.

— N. N. civitatis Barchinone, nunc vero habitator Villae de Vallibus. Otros indican lisa y llanamente que son de otra parte:

— N. N. de Podio Pelato. — N. N. Tarraconae.

— N. N. de Alione, etc. ...

Dentro de la misma localidad, unos afirman ser:

— N. N. domiciliatus in Villa de Vallibus

y otros, con más frecuencia que los anteriores, se dicen:

— N. N. habitator Villae de Vallibus.

Unos llegan tan sólo a:

— N. N. conmorans in Villa de Vallibus

mientras otros son:

— N. N. civis Barchinonae, civis Tarraconae...

Y entre los restantes hay quienes indican el oficio o condición de vida y quienes nada dicen de esto.

— N. N. textor Villae de Vallibus, y

— N. N. Villae de Vallibus.

De todo lo cual se sigue, evidentemente, que si alguna de las precedentes fórmulas quiere referirse no solamente al lugar de conmoración sino también al de procedencia, es la última. Y esto no tanto cuando expresa el oficio sino cuando dice el lugar a secas, ya que el oficio, sobre todo si éste es cargo público (Notario), quita con frecuencia la fuerza que tiene el lugar escrito directamente detrás del nombre del individuo.

En resumen, después de la precedente comparación se debe concluir que, al parecer, quien sin rodeo afirma ser “Villae de Vallibus” es realmente natural de dicha población. Así por lo menos debe sostenerse mientras no se pruebe lo contrario.

Además en nuestras investigaciones sobre los años de 1337 a 1525, no se encuentra otra frase, en ningún documento, para citar el origen o naturaleza de nacimiento, que la de N. N. Villae de Vallibus.

Y no tenemos por qué negar que esto pueda llegar a probarse alguna vez. En algún caso particular lo hemos comprobado nosotros mismos, especialmente cuando aparece la citación del oficio. Pero los tales casos son raros, acontecen con varones ya formados y suelen ir acompañados de circunstancias que los hacen fáciles de discernir.

Aplicando ahora lo dicho hasta aquí, al caso de Jaume Huguet, hay que decir: Éste en los documentos transcritos, aparece siempre junto a su hermano y a su padre o con sólo su hermano, el nombre de lugar que les acompaña (se suele decir a los dos o a los tres) es siempre muy escueto. Dice: "de la villa de Valls" o también, en el decurso del escrito, "de dicha villa", sin que ni una sola vez aparezca un "habitor", "conmorans"... etc. De donde hay que concluir que Jaume Huguet es originario de Valls. Con todo, y por las razones expuestas, la *conclusión* sacada *solamente* del argumento a que nos da pie la nomenclatura de los documentos, debe exponerse *no como cierta absolutamente*, sino como *muy probable*. Mejor dicho, es *cierta mientras no se pruebe lo contrario*.

Pero a renglón seguido hay que añadir que se hace imposible probar lo contrario. Las circunstancias son tan contundentes que dan a la prueba indirecta una fuerza probatoria definitiva.

Abstráigase si no, si el nombre de lugar indica aquí origen o solamente residencia. Dése a la expresión el mínimo alcance. Y supóngase que esa manera de formular los documentos no tenga ningún valor para demostrar el país natal y sea simplemente indicadora del lugar de conmoración, es decir, una forma equivalente a la que hoy día se emplea en papeles y escritos notariales: "Vecino de...". Aun así, puede llegar a probarse con certeza absoluta la verdadera patria de Jaume Huguet.

En realidad, salta a la vista que todos sus familiares y sus mayores residen en Valls. Ahí está avecindado el abuelo. Ahí viven los padres con los hermanos, tíos y parientes próximos; y por fin, ahí aparecen los primeros documentos referentes a Jaume Huguet, declarándose habitante de la villa, hoy ciudad.

Ahora bien, es muy problemático que, siendo moradores de Valls tanto los abuelos como los padres y los hijos, los pequeños pupilos de 1421 sólo fueran "vecinos" y no "naturales" de Valls. Esto supondría que aquella familia solamente al tiempo de los nacimientos se ausentaba de la citada villa y volvía después a vivir en ella. Todo lo cual es tan improbable que ni aun en nuestros días puede suponerse en una familia normal y ordinaria. Cambios tan inverosímiles no suelen acaecer ahora, ¡cuánto menos en los tiempos de Huguet!

En efecto, un traslado de esta índole presupone una facilidad de comunicaciones no existente en los siglos XIV y XV. Y por otra parte, todos los indicios son de que la familia "Huguet" tenía profunda raigambre en Valls, donde se le ve constantemente por lo menos, durante tres o cuatro generaciones en las ramas ascendentes de Jaume. De consiguiente, la conclusión obvia es que este último tiene Valls como patria cierta.

Pero hay más. Hojeando los escritos de la época que nos atañe, puede sacarse otra argumentación concluyente. No sólo se demuestra que en general Antoni Huguet, el padre, nació y murió en Valls, sino que las fuentes documentales dan para mucho más. Puede demostrarse que en el tiempo correspondiente al nacimiento de Jaume, su padre trabajaba, actuaba y se desenvolvía en la citada villa.

Los documentos en que sale un tal Antoni Huguet son muchos. Pero estamos en el caso de discernir entre tres individuos del mismo nombre. El padre y el hijo que se llaman igual son fáciles de identificar por la sencilla razón de la muerte prematura del padre. Mas hay otro Antoni Huguet de la edad de este último. Está casado con Isabel hija de Guillem Tixer y de Constança (15). Es tejedor y con los años llega a ocupar un sitio entre los que rigen los destinos de la villa. Su esposa, en 1415, debe frisar los veinte años y él no debe tener muchos más, como puede comprobarse por documentos posteriores que no interesan en este estudio. Baste decir aquí, que es de la edad del padre de Jaume, que debía tener unos veinticinco años en 1414 y unos treinta al morir, como se dirá más adelante.

Después de exponer esto, vamos a dar solamente los datos

(15) A. N. V. Pere Negre - 5 - Agosto - 1414.

que cierta y exclusivamente se refieren a Antoni Huguet, padre de Jaume. El cinco de agosto de 1414 (16) se nos presenta la primera referencia cierta del padre del célebre retablista catalán. Es un recibo por el que un tal Jaume Tamarit, cardador de paños de la villa de Valls, reconoce a los jurados de Alió y a toda la localidad, que le han pagado por manos de Nicolau Ferrer, de dicho lugar, la cantidad de noventa y ocho sueldos barceloneses que ya le debían haber sido pagados la próxima pasada fiesta de Santiago. Aparece como testigo "Antoni Huguet de la citada villa", que no dice ser pelaire o cardador de paño; pero hay que identificarle como tal por ser el dicho Tamarit y Antoni Huguet trabajadores de un mismo oficio y por hallarse otras veces unidos en los escritos notariales.

El tres de octubre del mismo 1414 es testigo en otro documento juntamente con su hermano Pere (17). Se trata de un pago que Pere Fernós y Francesc Mora, presbíteros de Santa María del Pla, hacen a Pere Gatell de "la Secuita". Éste dice haber recibido las veinte libras y diez sueldos barceloneses que aquéllos todavía le debían de otra mayor cantidad.

El mismo día vuelven a salir ambos hermanos. Es el documento de la donación que Pere hace a su hermano, del cual se habla en las páginas 45-46.

Otra vez hallamos a Antoni (18) como testigo especialmente elegido y llamado en la formulación de un documento que extiende Jaume Tamarit, pelaire de la villa de Valls.

Más tarde, el 9 de junio es citado en un escrito (19) que habla de Joan Huguet hijo de Bernat Huguet de la villa de Valls. Éste confiesa poseer un batán (*molí draper*), sito en la parte llamada Gatell. Limita con otra posesión suya, con Antoni Huguet, pelaire, y con el torrente.

El miércoles 7 de octubre, Marc Vaya y su esposa Dolça, reconocen que Antoni Huguet, cardador de paños, les ha pagado ya aquellas veintinueve libras que les debía. Es un documento (20) muy maltrecho y casi ilegible en su mayor parte.

Deja otra vez estampado su nombre como testigo en un do-

- (16) A. N. V. Pere Negre.
- (17) A. N. V. Pere Negre - 3 - Octubre - 1414.
- (18) A. N. V. Pere Negre - 24 - Enero - 1416.
- (19) A. N. V. Pere Negre - 9 - Junio - 1416.
- (20) A. N. V. Pere Negre - 7 - Octubre - 1416.

cumento de venta, fechado entre 7 y 10 del mismo mes y año (21).

Y pasado un mes, Antoni Huguet, cardador de paños de la villa de Valls, confiesa y reconoce que Bernat Guerra de Alió le ha pagado ya las diez libras barcelonesas por las cuales le había vendido una propiedad en el término de Alió (22).

Finalmente, la última vez que aparece citado es en abril de 1419. "En nombre de Dios. Sepan todos, que Nos... Nosotros Pere Examuç, jurado durante el presente año, Arnau Safortesa, Bernat Palmer, Guillem Tamarit y Nicolau Sagi, de la villa de Valls, síndicos, actores y procuradores para esto y otras muchas cosas legítimamente constituídos por los venerables consiliarios del "Consell general" de la misma villa y por cada uno de los infrascritos, en primer lugar por Antoni Alemany,... [sigue una lista muy larga] ...Antoni Huguet,... Andreu Huguet, Galcerán Huguet,... Antoni Huguet, pelaire [es el padre de Jaume],... Joan Huguet, menestral,... Joan Huguet, pelaire o cardador de paños..." Todos los citados se dicen miembros de un sindicato o agrupación y el presente documento está redactado en circunstancias de una grave necesidad de dinero por parte de la villa de Valls. Para nuestro intento es un escrito interesante. Pone en evidencia la distinción de algunos personajes, supuesta hasta el presente por otras razones; y además es el último escrito (23) en que aparece el padre de Jaume Huguet.

Después de esta fecha sólo se sabe que el 29 de julio de este mismo año 1419 hizo su testamento (24), al que no debió sobrevivir mucho, puesto que la primera referencia que los archivos nos brindan sobre él, después de este tiempo, es de 1421 (25). Y dice explícitamente "Antoni Huguet, difunto".

Aunque hasta aquí se ha citado escritos en los que ciertamente hay referencias a Antoni Huguet padre del pintor, podría traerse también otra lista de documentos que con probabilidad se refirieran a él; así se llegaría a la evidencia de que al tiempo de nacer Jaume, sus padres vivían en Valls y por lo mismo él debió ciertamente nacer en Valls.

(21) A. N. V. Pere Negre - 7 - 10 - Octubre - 1416.

(22) A. N. V. Pere Negre - 11 - Noviembre - 1416.

(23) A. N. V. Redactado por Pere Negre - Abril - 1419.

(24) A. N. V. Bernat Català - 3 - Abril - 1438.

(25) A. N. V. Pere Negre - 10 - Mayo - 1421.

Sin embargo no creemos necesario traer aquí los documentos sólo probables, como también omitimos los dudosos y los que ciertamente se relacionan con el otro Antoni Huguet, tejedor. Llevan las fechas siguientes:

Enero — 1415 = Negativo para el padre de Jaume. Es el otro Antoni.

Febrero — 1415 = Negativo.

Febrero — 1415 = Negativo.

Mayo [8] — 1416 = Dudoso.

Mayo [16] — 1416 = Probablemente es el padre de Jaume.

Mayo [17] — 1416 = Probable.

Julio — 1416 = Probable.

Agosto [23] — 1416 = Negativo.

Octubre — 1416 = Dudoso.

Diciembre — 1416 = Probable (tres veces igual).

Agosto — 1418 = Probable (26).

Mas, aunque no lo dijeran los documentos, bien se puede deducir que la familia de Jaume Huguet residía habitualmente en Valls, ya que no debía desenvolverse muy holgadamente, si bien tampoco hay que afirmar que lo hacía en la estrechez. Era una de tantas familias acomodadas, pero trabajadoras, que se ganan el pan del día con las propias manos. El padre era un empleado en la industria textil de la villa. Desempeñaba el oficio de pelaire o cardador de paños, afiliado tal vez a una agrupación gremial de la época. Y no es posible que un obrero pueda ausentarse fácilmente de su residencia ordinaria a donde le ata su propio trabajo. De consiguiente y después de lo dicho hasta aquí, debe afirmarse que Jaume Huguet *nació* en Valls.

Podrían darse por terminadas las pruebas que valoran el aserto con que está encabezado el presente apartado, si no quisiéramos aportar unos documentos que hablan más explícitamente. Se sabe en efecto, que Pere Huguet, tío de nuestro pintor, es natural de Valls. Así lo prueba un documento fechado en Tarragona en 30 de octubre de 1424, el cual cita a Pere Huguet como oriundo de Valls (27). Así lo confirma otro escrito redactado en Valls, adonde Pere debió trasladarse desde Tarragona

(26) Los ciertos ya se han citado. Y téngase en cuenta que referente a los años 1415, 1418 apenas nada queda en los archivos.

(27) Gudiol-Ainaud: "Huguet" 1948, pg. 9, Nota 1.ª.

a principios de septiembre del año aludido. “Día 16, sábado, septiembre de 1424 — Yo Pere Huguet oriundo de la villa de Valls, tutor testamentario de los hijos y bienes que fueron de Antoni Huguet, difunto de la citada villa..., etc. ...” (28). Por lo mismo, si Pere y Antoni, el padre de Jaume, son hermanos con poca diferencia de edad y si Pere se dice oriundo de Valls, es muy lógico y natural afirmar que Antoni sea igualmente hijo de la misma villa.

Idéntico argumento hay que utilizar con respecto a los hermanos Jaume y Antoni, hijos de Antoni y sobrinos de Pere.

Consta como cierto, que Antoni, el que más tarde será sacerdote, es natural de Valls. Y en este punto no hay ningún género de duda; la prueba evidente nos la ofrece el documento por el que se confiere a Antoni Huguet “el beneficio instituido en la Iglesia Mayor de la Villa de Valls en el altar de Santa Margarita por la difunta señora Borraciá de Fonolleres”. Dice así el escrito: “Gundisalvo de Ixar, por la misericordia divina, Arzobispo de la Santa Iglesia de Tarragona, al amado en Cristo, Antoni Huguet, clérigo estudiante, oriundo [es decir, hijo, natural] de nuestra Villa de Valls, salud en el Señor...” (29).

Las palabras son demasiado claras y las circunstancias que unieron los primeros años de los hermanos Jaume y Antoni van demasiado estrechamente unidas, para que pueda racionalmente aventurarse una duda contra la certeza que nos señala Valls como patria de Jaume Huguet. En efecto, es ya muy ilógico suponer que dos tiernos niños, huérfanos ya desde la edad primera, estén *meramente avvicindados* en la localidad donde nació y murió su padre. Lo es todavía más suponerlo cuando se sabe cierto que el padre de los tales huérfanos se desenvolvía y actuaba en la misma población precisamente en el tiempo que ellos debieron nacer. Pero se hace insostenible la posición después que los documentos oficiales dan la seguridad, que uno de los dos niños es ciertamente oriundo de donde se les supondría *meramente avvicindados*.

En conclusión, carece de todo fundamento racional quien intente proponer una duda seria sobre la verdadera filiación vallense de Jaume Huguet.

(28) A. N. V. Pere Negre - 30 - Octubre - 1424.

(29) A. P. V. Redactado por Pere Negre - 1433.

FAMILIA HUGUET

Valls hace brillar sobre las páginas de la Historia una verdad nueva. Transforma una mera hipótesis en probada certeza, al reivindicar para sí el honor y la gloria de haber dado al mundo a Jaume Huguet, destacada figura entre los pintores cuatrocentistas catalanes. Cinco documentos, completados y reforzados por otras citas y alusiones abundantes, son los que han reflejado luz reciente sobre rincones de obscuridad. Ellos han dado solidez de base para apoyar el nuevo aserto. Ellos pueden todavía dar más de sí.

Citan diversos personajes y los relacionan con Jaume Huguet. ¿Hay que esperar un total reconocimiento de estos individuos? ¿Es posible construir un árbol genealógico de la familia Huguet? Creemos que sí. Los archivos de la antigua villa ofrecen material suficiente, a lo menos en lo referente a la rama de Jaume, la única que aquí interesa.

Con todo, no hay por qué repetir conceptos. Sobre Antoni Huguet, presbítero, bastarán los puntos generales apuntados con anterioridad. Se conoce la dirección principal de su existencia y los puntos de contacto que tiene su vida con respecto a Jaume. Es suficiente.

Lo mismo debe decirse de Antoni, el padre. Quedan indicadas las veces y la ocasión en que le citan los libros notariales. Aparece por vez primera en 1414 y no pasa más allá de 1419, atajados sus pasos por prematura muerte. El pintor Jaume y el sacerdote Antoni son sus hijos.

Algo se puede añadir a lo dicho. Puédese todavía aventurar, ya que no es muy arriesgado, un esbozo sobre la posición social de la familia, a saber, del padre antes de dejar huérfanos a sus hijos.

Según se ha referido ya, el padre era un trabajador. Formaba parte entre las filas de pelaires o cardadores de paños, que a buen seguro estaban por aquella época reunidos en gremio, pues no eran pocos los que entonces existían en Valls y más tarde incluso se unieron formando una cofradía bajo la protección de san Jaime, apóstol.

Pero consta además que tiene algunas posesiones inmuebles,

aunque no muchas. Es propietario de un trozo de tierra situado en la parte llamada "Molí Gatell" (propiedad éste de Antoni Clerque) (30). Al morir él, pasa a manos del tutor testamentario de sus hijos, Pere Huguet, quien a 16 de septiembre de 1424 lo deja arrendado por cinco años a un tal Joan Canela con la condición obligatoria de pagar a los pupilos (Jaume y Antoni Huguet) la tercera parte de los frutos tanto de trigo como de vendimia (31). El documento de 21 de febrero de 1437 da a entender que debía poseer también una casa situada en la plaza de "Les Quarteres", hoy plaza del Blat. Así se deduce que Gabriel Guda deba dinero a los pupilos por razón de una casa allí situada (32). Otras posesiones son ya solamente probables. Si añadiésemos a las citadas las que más tarde son propiedad de Antoni Huguet y que *seguramente* las heredó de su padre, como se podría probar, aumentaría algo el número de los inmuebles que el padre de Jaume Huguet poseía en Valls. Todo lo cual hace pensar que aunque trabajadora, la familia en que nació Jaume debía estar bien acomodada.

Lo mismo demuestra el hecho de que en el testamento se nombraran tutores para los dos niños que iban a quedar huérfanos y que luego se hiciera efectiva la tutela ante los tribunales. No es patrimonio de familias pobres el usar de semejantes requisitos, máxime con las formalidades de repetidas intervenciones notariales, como sucedió en nuestro caso según consta por los documentos.

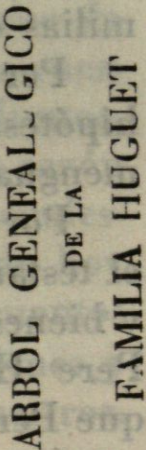
Tampoco da pie para suponer que fuera una familia de las clases humildes, la relativa frecuencia con que el nombre de Antoni Huguet, pelaire, aparece en escrituras ante notario ya como simple testigo, ya como redactor. Muy al contrario, quien así actúa suele ser de cierta posición social. Por lo menos no debe computarse entre las clases inferiores.

Por otra parte, a los pequeños huérfanos se les da carrera. El uno sigue el arte pictórico y el otro sube las gradas del altar. Ambos llegan al término en plena juventud, como se verá más adelante. Y se explica. Dos niños solos en el mundo necesitan pronto colocación. Deben aprender con rapidez a solucionar los

(30) A. N. V. Bernat Català 23 - Enero - 1437.

(31) A. N. V. Bernat Català 21 - Febrero - 1437.

(32) A. N. V. Pere Negre 16 - Septiembre - 1437.



problemas de la vida. Se procura dar cuanto antes un rumbo determinado a su existencia.

En consecuencia, resumiendo lo expuesto, se debe concluir que la familia de Huguet era trabajadora, aunque bien acomodada; una familia que ahorra sin avaricia y ama de veras el trabajo sin avergonzarse porque sabe que el trabajar es condición indispensable de la raza humana. Íbamos casi a decir que era un tipo de familia catalana, trabajadores de clase media. Amor al trabajo y recta y esmerada administración de los bienes.

Antes de pasar adelante, se impone la solución de una incógnita. ¿Quién fué la madre de Jaume? ¿Cuándo murió? La respuesta es aventurada, ya que los documentos se mantienen en este punto profundamente callados. Ni una palabra. Ni un indicio directo. Sólo un olvido completo.

Sin embargo, el presente escrito en su decurso ha llamado a Jaume y Antoni, "huérfanos", "solos en el mundo". Luego esto supone también la prematura muerte de la madre. ¿Cuál es el fundamento de esta suposición? Muy sencillo. El aserto viene fundamentado con probable certeza en el hecho de que en el testamento de Antoni, el padre, se tomara la solicitud de nombrar tutores y curadores para los hijos y bienes, y en la actuación posterior de estos tutores. Parece que de vivir la madre debiera ser ésta y no otros quien administrara los bienes y se encargara de los hijos. De otra suerte no tiene explicación el acto de Pere Huguet cuando arrienda un terreno de los pupilos y manda que se pague el tercio de la cosecha a los mismos, sin mencionar para nada a la madre. Confirma la supuesta temprana muerte de esta última el que nunca aparezca relacionada con sus hijos después de morir su esposo, como sucede en otras familias en que falta sólo el padre.

Pero ¿quién fué la madre de Huguet? Lo ignoramos. Y la hipótesis que exponemos a continuación tiene un valor bastante menguado, aunque no carece de cierta base.

Por lo que se sabe, consta que Antoni Huguet, al redactar el testamento, nombra dos tutores y procuradores para sus hijos y bienes, Pere Huguet y Pere Pedrol. Ahora bien, se conoce que Pere Huguet es hermano de Antoni. ¿Por qué no suponer que Pere Pedrol es hermano de la esposa de Antoni? ¿Qué cosa más natural que dar a los hijos por tutores, un hermano del padre

y un hermano de la madre? La realidad de esta proposición es obvia y hasta parece que la requiere y exige el corazón. De no ser así, se plantea una nueva dificultad. ¿Por qué Pere Pedrol llega a penetrar tan íntimamente en los asuntos más sagrados de una familia? Los escritos no dan pie a otra suposición. ¿Sería tan sólo motivos de amistad personal? Preferimos adoptar la opinión que ya hemos dado a entender. La madre de Jaume Huguet pudo ser una joven de la familia Pedrol de Valls.

Todo esto referente a lo que con toda propiedad puede llamarse familia Huguet: padre, madre e hijos, colocados en el ambiente de su época y su estado. Mas hay que proseguir. Es preciso reconstruir el árbol genealógico.

Sale al paso, en primer lugar, Pere, hermano de Antoni y por lo mismo tío paterno de los dos pequeños huérfanos. De él se ha referido bastante en páginas precedentes, sobre todo su vida en los años posteriores a 1420. Ahora hay que concretar lo que se sepa de antes del citado año 1420, para ver de adquirir nuevas luces y con ellas ascender en la escala de las generaciones.

Pocas son en realidad las veces que deja estampado su nombre antes de la citada fecha. Apoya, el día 3 de octubre de 1414, un documento como testigo juntamente con su hermano Antoni; y acto seguido extiende el mismo día otro documento por cuenta suya. Es de gran interés por los apreciables datos que suministra. Está redactado en los siguientes términos: “Yo Pere Huguet, hijo de Berenguer Huguet, de la Villa de Valls, y de María, su esposa, ambos difuntos, por propio impulso y con conciencia cierta, os entrego completamente y os doy a vos Antoni Huguet, hermano mío, cardador de paños de dicha villa, perpetuamente toda cuestión, petición o demanda, pleito o controversia que de derecho o de hecho, en juicio o fuera de juicio, a Vos y a vuestros bienes y a los que fueron de los citados esposos, difuntos, padres nuestros, os pudiera yo hacer o presentar, tanto en razón de sucesión legítima paterna y materna, como por otras cualesquiera razones, derechos, títulos o causas, hasta el día de hoy (habidas), y [debe sobreentenderse: “os doy además”] cuantos derechos y acciones me pertenecen y competen en los bienes y derechos que fueron de los citados difuntos padres nuestros. Esta cesión, entrega y donación os hago a Vos y a los vuestros

de todas y cada una de las cosas predichas, según mejor se pueda decir, interpretar y entender para utilidad y cómodo vuestro y de los vuestros perpetuamente. Y convengo y os prometo a Vos y a vuestros sucesores en esto que no os presentaré ni os haré presentar en juicio ni fuera de juicio, ni levantaré ni haré levantar contra Vos y vuestros bienes cuestión alguna, petición o demanda, pleito o controversia de derecho o de hecho en juicio o fuera de juicio o de otro modo, ni apoyaré al que esto haga. Pues yo me impongo a mí y a los míos, en y sobre todas y cada una de las cosas predichas, silencio sempiterno. Mas aun, convengo y os prometo a Vos y a vuestros sucesores en esto, que la predicha entrega, cesión y donación y todo cuanto queda dicho arriba, siempre lo tendré y consideraré como rato, grato y firme y en nada llevaré o haré contra, por ningún derecho, causa o razón. Y porque soy menor de 25 años, pero mayor de 20, renuncio en cuanto a esto al beneficio de menor edad y de restitución en íntegro y a todo otro derecho que de alguna manera me favorezca. Y juro por el Señor Dios y sus cuatro Santos Evangelios tocados corporalmente por mis manos, no hacer ni proceder contra lo predicho, por ningún derecho, causa o razón. Hecho, "ut supra" (33).

Tres puntos especialmente interesantes nos ofrece este escrito. 1) La edad de Pere, de la que ya hablaremos luego. 2) Las circunstancias que ocasionaron este género de renuncia. Es probable que a Pere se le hubiera abierto ya en este tiempo un camino para su vida y que por lo mismo se entendiera con su hermano, conviniendo él en recibir tal vez una cantidad en metálico por la renuncia de otros bienes inmuebles paternos y maternos. Comprueba esto el hecho de que Pere Huguet no tomara a Valls por residencia habitual y se dedicara al arte pictórico. ¿No es posible que ya entonces hubiera descubierto en sí cualidades para la pintura? ¿Previó esto como un medio de ganarse la vida? ¿Le patrocinó alguien en sus estudios? Téngase en cuenta que al hacer la predicha renuncia, es todavía menor de edad y que obra como a tal. No estaba todavía emancipado ni había tomado estado al parecer. Y ¿es posible además que dedicándose a la pintura y llamándose más tarde "pintor de la

(33) A. N. V. Pere Negre 3 - Octubre - 1414.

ciudad de Barcelona", se contentara sólo con trabajar en obras de carácter menor? ¿Es que no hizo ni intentó hacer obras de mérito, o es que no se han conservado?

De todos modos, y suponiendo siempre, que si intentó pintar obras de verdadero valor artístico no llegó en pintura a la colosal talla de su sobrino Jaume, lo que nos interesa aquí es el otro aspecto del documento poco ha traducido. 3) Nos refiere Pere los nombres de sus progenitores. Él y Antoni, su hermano, son hijos de Berenguer Huguet y de María. ¿Consta algo sobre éstos en los manuscritos vallenses? Sí, por cierto.

Mas antes de avanzar ninguna idea, hay que advertir que Pere es menor de edad en este tiempo y que sus padres han fallecido ya según deja estampado en el documento él mismo. Luego es preciso buscar el nombre de Berenguer Huguet a principios del siglo xv y finales del anterior. Y precisamente en esta época nos aparece un Berenguer Huguet y de la edad y características requeridas para identificarle con el padre de Pere y Antoni. Sale por primera vez en 1370 y le cita, ya difunto, un escrito de 1407. Dice así este último: "Miércoles día 12 de enero de 1407 — Yo Ramón de Sagarra de la Villa de Valls, curador dado, constituído y asignado por la Venerable Curia de dicha Villa a los bienes que fueron de Berenguer Huguet, difunto, de dicha Villa..." (34). Por lo tanto, a la muerte de éste, sus hijos tendrían unos trece y diez y ocho años, ya que Pere en 1414 dice tener 20 y 25.

Ahora, si queremos ascender un escalón más en el árbol genealógico, es preciso iluminar la silueta de otro personaje. Hay que concretar la figura de Joan Huguet, cardador de paños. Es éste un coetáneo de Antoni Huguet, el padre del pintor. Figura con frecuencia en los cinco documentos transcritos. Primeramente representa el papel de "actor constituído y asignado a Jaume y Antoni Huguet, hijos de Antoni Huguet de la citada villa, por Pere Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona y curador testamentario" de los aludidos pupilos. Más adelante asciendo y es no sólo actor, sino "Actor y curador constituído por autoridad y decreto de la Venerable Curia de Valls". Pues bien, para llegar a inmiscuirse en asuntos familiares de otros, hay que

(34) A. N. V. Pere Negre 12 - Enero - 1407.

suponer en él cierto grado de parentesco. Deben estar atados entre sí ambos Huguet por vínculos de sangre, aunque algo lejanos. Veámoslo.

Puede dejarse a un lado el pequeño detalle de que Joan Huguet posee inmuebles colindantes con los de su homónimo el padre de los huérfanos Jaume y Antoni, y también la coincidencia de que ejercieran ambos un mismo oficio. Debe quitarse todo el valor a estas insignificancias que, a lo más, prestarían fundamento a simples conjeturas. Los escritos hablan bastante claro.

Por un documento de 1416 se sabe que Joan Huguet es hijo de Bernat Huguet (35). Siendo Joan de la misma edad poco más o menos que Antoni y Pere Huguet, es evidente que los respectivos padres deberán ser también de un mismo tiempo. Y esto es, efectivamente, lo que muestran los manuscritos notariales. A finales del siglo XIV, durante los últimos 25 ó 30 años actúan repetidas veces un Bernat y un Berenguer Huguet. Berenguer fallece en 1407, mientras Bernat sigue todavía viviendo largos años.

Son bastantes los indicios que suponen estrechez de parentesco entre ambos personajes. Pero por otra parte es cierto que Bernat es hijo de Ramon (36). Si es que no son dos los Bernat Huguet, de lo cual no parece haya suficiente fundamento para afirmarlo.

Ahora bien, Ramon Huguet aparece sobre todo en el año 1370. Es en efecto el tiempo que corresponde, ya que ese mismo año es cuando empieza a exhibir su nombre Bernat y según hemos dicho lo hace también Berenguer. Mas en este tiempo son dos los Berenguer Huguet que actúan; el uno fenece y el otro, se inicia en la vida pública estampando su nombre como testigo en algunos documentos. Así está clara la situación de los Huguet en esta época: Ramon y un Berenguer están por desaparecer; el otro Berenguer y Bernat deben estar en plena juventud.

No obstante, tampoco debe ser muy viejo el Berenguer Huguet que muere. Poco antes que él, hace testamento su esposa María, dejando todavía un legado a su propio padre. Y si bien nombra heredera suya a una hija, añade: "bajo la condición de que si a la citada Geralda, hija mía, le aconteciera morir dentro

(35) A. N. V. Pere Negre ? - Junio - 1416.

(36) A. N. V. Pere Negre 16 - Septiembre - 1421.

de la edad pupilar o sin hijos legítimos, los bienes míos, que le dejo, vuelven a mi esposo Berenguer Huguet" (37). Lo cual confirma que la muerte le atajó los pasos en el vigor de los años jóvenes. Lo mismo sucede a Berenguer Huguet, de suerte que ambos esposos debieron fallecer en la plenitud de la vida. Éste nombra heredero universal de sus bienes a Ramon Huguet; pero se calla la relación de parentesco que tiene con él (38). No puede ser hijo, por la sencilla razón de ser nombrado albacea testamentario por María, esposa de Berenguer, y si fuera hijo debería ser menor de edad. En consecuencia es muy probable que Berenguer y Ramon fueran hermanos.

Por otra parte este Berenguer Huguet, aunque su mujer se llama María no puede ser el padre de Antoni y Pere, quienes dicen ser hijos de Berenguer Huguet y María. Es evidente que falleciendo uno en 1370, no puede tener hijos veinte años más tarde. Y así sucedería en nuestro caso, ya que Pere y Antoni nacieron alrededor del año 1390.

Pero esta duplicación de Berenguer Huguet-María, no crea ninguna dificultad insoluble. Ya en el mismo testamento de Berenguer firma como testigo otro Berenguer. Y este es el verdadero y auténtico padre de Pere y Antoni, el abuelo de nuestro célebre retablista Jaume Huguet.

Asentados ya los datos precedentes, es relativamente fácil construir el probable entroncamiento final de familias. El testamento de 1370 prestará la última llave. Por él, el Berenguer Huguet que muere en 1370, nombra heredero universal a Ramon Huguet (que las circunstancias persuaden que no es hijo suyo sino hermano), constituye albacea testamentario a Bernat Huguet y hace firmar como testigo a otro Berenguer Huguet. Estos dos individuos aparecen por primera vez este año en los documentos. Bernat es hijo de Ramon. Berenguer no puede, al parecer, ser hijo del Berenguer que hace el testamento y por otros conductos y razones (edad, relaciones, actuación) parece debe haber entre Berenguer y Bernat muy íntimo parentesco. Seguramente son hermanos entre sí e hijos de Ramon.

Así queda explicado suficientemente dentro de los límites que nos interesa, el árbol genealógico de la familia de nuestro

(37) A. N. V. Libro de Testamentos 28 - Junio - 1370.

(38) A. N. V. Libro de Testamentos 4 - Julio - 1370.

Jaume Huguet, pintor. Y así también hallamos solución para dos problemas, el uno ya planteado y el otro que va a ser propuesto a continuación.

Nos habíamos preguntado qué unión de sangre existía entre los pequeños pupilos Jaume y Antoni por una parte y Joan Huguet, cardador de paños por otra. La respuesta es obvia y la obscuridad queda esclarecida. Joan Huguet es primo del padre de los pequeños huérfanos.

Pero es necesario esclarecer otro rincón de sombras, antes de concluir el presente apartado. Urge resolver el último problema propuesto por las relaciones familiares de Huguet conocidas hasta hoy. Nos hablan los autores de ciertas diferencias surgidas entre "Jaume Huguet, pintor y ciudadano de Barcelona, por una parte y por otra, Joan Huguet de la Villa de Valls" (39), a raíz de la muerte del presbítero Antoni, hermano de Jaume, acaecida en Valls hacia 1491. Algo disputada debió andar la cosa cuando por ambos bandos se determinó acudir a la designación de dos notarios barceloneses, para que fallaran lo definitivo. Mas no importa aquí reseguir las vicisitudes de ciertos litigios y desacuerdos familiares acerca de los bienes a heredar. Interesa ahora, dentro de sus límites secundarios, descubrir e iluminar la figura de Joan Huguet. Soler y March (pág. 89) (40) le llama "próximo pariente" de Antoni. ¿Es cierta tal afirmación?

Dos palabras nada más para solventar la dificultad, ya que en cierto modo es verdadera y en cierto modo falsa. No son próximos parientes. Basta mirar el árbol genealógico que presentamos. La rama familiar es la misma; pero el entronque es muy lejano. Ambos individuos están alejados por la distancia de cinco generaciones. Y en cinco generaciones hay espacio suficiente y margen más que sobrado para poder asentar que Joan Huguet, padre de un niño de diez años en 1491, no es *pariente próximo* de Antoni, el sacerdote.

Sin embargo, las circunstancias a veces vencen. Imponen conclusiones que motivos más poderosos no pueden ni logran imponer. Aquí, los deberes de solicitud paternal putativa en uno y profunda gratitud en otro, han vinculado dos familias más es-

(39) Gudiol - Ainaud - "Huguet" 1948, pág. 27.

(40) Citado por Gudiol - Ainaud - "Huguet" 1948, pág. 9.

trechamente que los lazos directos de sangre. De ahí que sostengamos la proposición "próximos parientes".

En realidad se conoce que Pere Huguet, el principal tutor testamentario de los pupilos Jaume y Antoni, no fijó su residencia en Valls. Vivió lejos. Trasladó su morada desde Valls a la antigua Tarraco y desde ésta a la pujante capital del Principado catalán. El otro tutor testamentario debió incurrir tal vez en algún pequeño desliz jurídico o administrativo, según la mirada perspicaz de los peritos en jurisprudencia puede entrever después de una lectura reposada de los documentos transcritos.

Así las cosas, empieza la actuación de Joan Huguet sobre los pupilos como actor y como curador. Su cariño debió ser paternal y al parecer fué un hombre esmerado en el cumplimiento de su deber. Se formó conciencia clara de la responsabilidad de su cargo y trató de cumplir su cometido como mejor supo. Y por su parte, halló correspondencia en los pupilos, sobre todo en Antoni, ya que Jaume apenas tuvo ocasión de mostrarle reciprocidad de amor por su ausencia casi completa de Valls durante la mayor parte de su larga vida.

Existió pues en Antoni Huguet profundamente arraigada la gratitud hacia aquel que, solícito, cuidó de su infancia. Agradeció siempre a Joan Huguet los cuidados paternales con que éste le había favorecido. Alimentó en su espíritu agradecimiento perpetuo para el que, a buen seguro, incluso le había acogido en su propia casa como a hijo. Y amó, no hay que dudarlo, a los hijos de su bienhechor que se habían constituido casi en hermanos suyos.

Uno de éstos (ignoramos su nombre; en el árbol genealógico hemos puesto un interrogante) debió ser el padre del Joan Huguet que en 1491 pleitea con Jaume el pintor, sobre la división de la herencia que dejaba Antoni. Aunque alejados en el grado de parentesco por la repetida procreación, vivió siempre unido a la familia, que le protegiera en su infancia. El agradecimiento de un corazón noble sirvió aquí de vínculo unitivo.

Y así se explica cómo Antoni hiciera tal vez promesa de algún respetable legado en favor de quien representaba por descendencia al que sin duda le había prodigado amor de padre; cómo Joan Huguet, cardador de paños, padre de un niño llamado Antoni y de 10 años de edad en 1491, tenía intereses en

la herencia de Antoni Huguet, sacerdote; y cómo entre Jaume Huguet, el anciano pintor barcelonés, y el citado Joan, surgirían pequeñas divergencias.

FECHAS PROBABLES EN LA INFANCIA DE HUGUET

Algo hay que se mantiene implícito en los documentos notariales que estudiamos. Es la edad de Jaume. En realidad, nos hablan de lazos de parentesco, de relaciones de filiación y paternidad, y se puede, fácilmente, construir un árbol genealógico después de una seria y minuciosa investigación. Pero ningún documento da fechas ni indica edades al hablar de algún individuo. Respecto a este punto hay silencio completo, si exceptuamos los libros testamentarios que con relativa facilidad señalan la época de la muerte.

Por lo mismo ¿no será expuesto aventurar el año en que debió nacer Jaume Huguet? ¿Habrá suficiente fundamento para conjeturar, con probabilidad, el tiempo en que abandonó su ciudad natal? ¿Se puede sospechar el lugar hacia donde dirigió sus pasos? Son éstos, tres puntos que se proponen Gudiol-Ainaud (pág. 32) y tratan de darles solución con su hipótesis. No hay que negar que la tal hipótesis está bien orientada en sus líneas generales. Pero algo hay que concretar todavía. Una hipótesis no puede bajar al detalle, sobre todo en asuntos históricos. La hipótesis traza sólo los rasgos genéricos. Y ahora hay que ir más a lo particular. Las circunstancias que acompañan a los personajes citados por los documentos transcritos son suficientes para establecer la probabilidad de algunas fechas.

Gudiol-Ainaud colocan la fecha del nacimiento de Huguet entre 1415-1420. Así lo dicen en el texto. Sin embargo, por lo que dejan estampado en el título al encabezar su obra, más parece que se inclinan hacia el 1420 que hacia el 1415. Nosotros, al revés, propugnamos y ponemos el nacimiento de Huguet en 1414-1415.

Las razones que a ello nos inducen son sencillas. Primeramente, hay que dejar bien firme cuál de los dos hermanos es el mayor. Cosa fácil de determinar, si nos fijamos en la prioridad de dignidad al nombrar los individuos en los documentos. Siem-

pre que se cita a los hermanos Huguet, huérfanos, el primero es Jaume. El orden no cambia: "Jaume y Antoni Huguet, hijos de...". No se concibe que todas las veces sea pospuesto el primogénito. Por otra parte, otra razón nos persuade lo mismo, aunque la paridad no sea completa. Se debe tener presente una costumbre propia de la época, muy desarrollada sobre todo en las familias de abolengo. Solíase por entonces, dejar heredero al primogénito, mientras a los segundones se les encaminaba hacia el estado eclesiástico.

Los dos hermanos, aunque no eran de linajuda estirpe, se hallaban en circunstancias críticas; debían buscar pronta colocación. El problema de la vida les apremiaba. No es, pues, muy difícil que los tutores optaran por una solución corriente en aquel tiempo. Y así se tendría corroborada la aserción que hemos hecho y que nos brinda la nomenclatura de los documentos, a saber: Jaume es el mayor de los dos hermanos.

Es esto de gran importancia para poder determinar con mayor exactitud cuándo nació Jaume Huguet, porque sabemos que su padre murió en julio-agosto de 1419. Luego el que más cerca naciera de esta fecha será el hermano menor.

Ahora bien, puede afirmarse que Antoni Huguet tampoco nació demasiado pronto y próximo a la muerte del padre. Varios motivos valoran este aserto. Primero: que los documentos no dan lugar a la sospecha de que los dos huérfanos o uno por lo menos, sea niño de pecho. Nada hay que apoye este supuesto. Segundo: queda ya suficientemente probado con anterioridad, que la madre falleció primero, anticipándose al padre en su tránsito a la otra vida. Luego el pequeño Antoni nació con algunos años de antelación a 1419. Tercero: de haber nacido inmediatamente antes de la muerte del padre, se impondrían ciertas conclusiones que no parecen muy admisibles. Se tendría que un muchacho de 15 ó 16 años es admitido como testigo con relativa frecuencia en documentos notariales y que él mismo redacta algunos en nombre propio, sin estar aún emancipado ni ser mayor de edad. Y cuarto: surgiría una nueva dificultad por la edad prematura con que Antoni llegaría a recibir la sagrada Orden del Sacerdocio. No creemos se llegara al santo altar antes de los 20 años de edad, aunque si sólo se hallara este reparo, constituiría un argumento de muy poco valor, dado que la época

que historiamos es anterior al Concilio de Trento y no regían por aquel entonces las normas que en la actualidad se deben observar para ascender a la suprema dignidad del presbiterado.

No obstante, mirado de conjunto es evidente que Antoni nació algunos años antes de 1419. Y por lo mismo, siendo Antoni el menor de los dos hermanos, Jaume debió nacer uno o dos años antes.

Por lo tanto, el día natalicio de Jaume se nos aleja cinco o seis años de la fecha 1420. ¿Y por qué solamente cinco o seis? Por lo que sabemos referente a la vida de su padre. Éste aparece por primera vez en documentos notariales del año 1414. Seguramente que entonces había llegado a la mayor edad o había tomado estado, o, con más probabilidad, las dos cosas a la vez.

Se sabe, en efecto, que este año su hermano Pere, el tío de nuestro pintor, tenía veintiún o veintidós años. Pere era el menor. De consiguiente Antoni, el padre de Jaume, tenía alrededor de los veinticinco. Pere no había, todavía, tomado estado. Antoni debió de hacerlo por entonces. Así parece deducirse del documento que nos da los precedentes datos y que ya hemos citado. Pere renuncia en su hermano, todos los derechos de herencia paterna o materna..., etc. ... Éste a su vez le habría satisfecho alguna cantidad en metálico. Pero convenios de esta suerte no se hacen en cualquier tiempo. Suelen realizarse en los momentos cruciales de la vida. A buen seguro que por estos mismos días (3 octubre 1414) se había realizado el casamiento de Antoni. Antes, no parece hubiera sido; más tarde, no es posible, por los nacimientos de los dos hijos.

De lo expuesto se sigue que Jaume, siendo el primogénito, debió ver la luz de este mundo hacia el año 1415, si es que no fué en 1414 (las bodas de su padre en este caso habrían sido a principios de año, no en octubre). Y el nacimiento de su hermano Antoni fué seguramente en 1416-1417. Así se explican mejor algunas cosas y sucesos posteriores.

Restan todavía por resolver dos preguntas. ¿Cuándo dejó Huguet la ciudad de Valls? Y, ¿adónde se dirigió? Pero estas dos preguntas deben responderse de conjunto. Se sabrá cuándo marchó, conociendo adónde fué y quién le condujo. De ahí que demos solución única, aunque compleja, a los dos problemas planteados.

Se conoce ya la situación crítica de la infancia de Jaume Huguet. Sin padre y sin madre, vióse en los primeros años bajo la tutela de personas, aunque queridas, extrañas al seno familiar. Una de estas personas fué su tío paterno, Pere. Era éste, tutor testamentario, y por lo mismo encargado principal de encaminar la vida de Jaume. Debía instruirle y educarlo. Debía, en una palabra, formarlo hombre de provecho para la sociedad y darle una colocación digna.

Esto es algo que se impone por sí mismo y que dicta el sentido común. Y hay además otros datos que no es lícito rechazar porque constan con certeza. Pere fué pintor. Jaume lo fué también. Al hacer su primera aparición Jaume, aparece ya como maestro en el arte pictórico. Era ya solicitado para la confección de retablos. Su mano y su pincel eran diestros en la técnica del colorido. Todo lo cual supone largos años de aprendizaje.

Ahora bien, si Pere es el tutor de Jaume y es pintor, y por otra parte Jaume aparece ya desde los primeros años, iniciado en la bella combinación de los colores, la conclusión se impone casi por necesidad. Pere fué el que inició a Jaume en la pintura. Él debió enseñarle los primeros rudimentos del arte. Bajo su acción debió seguramente intuir Jaume su vocación de pintor. Y una vocación conocida desde la edad infantil es para el hombre el gran medio de triunfo y victoria, si se consagra por entero a ella. Por eso, Jaume triunfó y por eso, su vida no se consumió en una vulgaridad estéril.

Mas lo precedente, es raíz fecunda de nuevos conocimientos. Si Pere es el primer preceptor de Jaume en la pintura, Jaume sigue a lo menos durante su infancia, las vicisitudes de la vida de Pere. Muy jovencito aún, debe abandonar su país natal. Valls regala al mundo sin egoísmos rastreros, una semilla que ha de destacar gloriosamente en el campo de los pintores cuatrocentistas catalanes.

Huguet da un adiós a su patria marchándose con su tío. Todos los detalles persuaden a creerlo así. La razón de ser Pere quien primeramente le instruyó y le buscó un taller-escuela para adiestrarle, está reforzada por otros argumentos más sólidos sacados de los manuscritos vallenses. Sin embargo para que éstos adquieran toda su fuerza es preciso determinar la fecha en que Pere (y por lo mismo Jaume) dejó Valls.

En 1422, Pere actúa en su ciudad de origen. Allí aparece repetidas veces en documentos notariales. Valora escritos firmados como testigo. Pero ya en 1424, deja por completo de figurar como habitante y vecino de Valls. Las mismas actuaciones que tiene durante este año dan a entender con clara evidencia que él ha cambiado de domicilio. De donde se sigue que si Pere llevó en su compañía a Jaume, éste dejó Valls probablemente en el año 1424.

En todo caso, no pudo demorar mucho más su partida. Cuando más tarde, en los documentos de 1437 y 1438, aprueba Antoni la curación ejercida por Joan Huguet, etc. ..., siempre obra él y se llama "hermano de Jaume Huguet". Para nada absolutamente aparece Jaume como aprobante o redactor. Es citado, tan sólo, como una persona interesada, pero ausente. Así, Pere Pedrol paga cien sueldos para hacerlos llegar a manos de Antoni Huguet, hijo. Antoni Huguet es quien alaba, ratifica y confirma la aprobación de la gestión y administración hecha por los tutores. A Pere le llama "tío y curador mío y de Jaume Huguet mi hermano". Añade "por razón de la predicha tutela mía y de mi hermano Jaume Huguet", etc.

Y preguntamos ahora: ¿por qué tal pasividad en Jaume? ¿No era él el hermano mayor? ¿No le tocaba, por lo mismo, aprobar o rechazar la obra de sus tutores? La conclusión es obvia: Jaume no residía en Valls por estos años. De otra suerte no se explica una actuación tan decidida y activa por parte de Antoni, el hermano menor, y a la vez, un silencio e inactividad tan impenetrables por parte de Jaume, a quien, por derecho, correspondía decidir y resolver en tales asuntos.

Esto sin embargo, nos indica que Jaume no vivía en Valls hacia 1437. No responde del todo a lo que se intenta hallar. Antes de 1437 son muchos los años en que Huguet hubiera podido trasladarse de Valls a otra parte. Hay que concretar más. Y se puede.

Desde 1433 empieza a salir en los manuscritos notariales vallenses el nombre de Antoni Huguet, estudiante; es el hermano de Jaume, que aparece repetidamente en documentos consecutivos, unas veces como principal redactor del escrito y otras, estampando sólo su nombre en concepto de testimonio. Pero aquí también hay una circunstancia interesante. Al paso que Antoni,

el hermano menor, actúa una y otra vez, jamás es posible hallar el nombre de Jaume; al paso que uno deja surco profundo por donde puede llegarse casi a seguirle en su carrera, el otro no ha impreso en el polvo del camino ni una huella solitaria.

¿Haremos pues, argumento del silencio? Sí. La misma carencia de datos nos da luz. Jaume Huguet no es posible que estuviera en Valls después de 1430. La obscuridad que sobre él encontramos es de gran fuerza probatoria en nuestro caso.

Y si Jaume Huguet marchó antes de 1430, ¿cuándo hay que fijar la fecha de su partida? Volvemos de nuevo a lo que indicábamos antes. Lo que últimamente dejamos expuesto confirma lo que suponíamos en un principio. Pere Huguet se llevó a Jaume consigo, para iniciarle en los secretos del colorido. Y sabemos que Pere marchó de Valls el año 1424. Éste (o el 1425) parece ser la fecha en que Jaume Huguet abandonó su ciudad natal, lleno seguramente de ilusiones juveniles, prenda de futuras victorias.

Ahora la última solución es obvia y apenas necesita palabras para ser expresada. Pere Huguet se trasladó, primeramente, a Tarragona. Allí trabajó sin duda en el taller o escuela de Mateu Ortoneda, como evidentemente lo prueba el hecho de que éste le confiara "poderes para cobrar el importe de un retablo que había pintado por encargo de los jurados del pueblo de Cabra".

Más tarde, con alguna antelación al año 1434, debió pasar a la ciudad condal por considerarla centro de mayor cultura en su arte. Establecióse en la calle Regomir, en una casa contigua a la del que "fué cabeza indiscutible de la escuela catalana" Bernat Martorell.

Esta misma fué también la trayectoria de Jaume Huguet en su infancia; así hablan los documentos. Si más adelante abandonó la capital del Principado para fijar su residencia temporalmente en Aragón y volver a establecerse luego en la vieja sede metropolitana tarraconense antes de regresar definitivamente a Barcelona, es algo que escapa al fin propuesto en este estudio. Aquí hemos establecido y probado lo referente a la adolescencia de Jaume Huguet. Nuestro intento no va más allá y los argumentos en su fuerza probatoria no alcanzan más que a la infancia de Jaume.

Lo que aquí hemos dicho respecto a la primera formación

de Huguet bajo el maestro Mateu Ortoneda, en nada pugna con lo establecido por Gudiol-Ainaud en su magnífico estudio. Se afirma en éste que “el arte del joven Huguet arranca de la forma pictórica de Martorell. Parece, pues, muy probable que pasara aprendizaje en Barcelona, en casa del viejo Pedro y en contacto con el pintor que fué cabeza indiscutible de la escuela catalana, pues mal pudo adquirir su técnica caligráfica martorelliana, de origen francés, al lado del anacrónico Mateu Ortoneda de Tarragona” (41).

Todos sabemos que los primeros tanteos, sobre todo si no satisfacen plenamente, son de muy poco arraigo en el alma humana. Se dan con frecuencia algunos pasos a tientas, en los principios, antes de ver con toda claridad la propia vocación bien definida.

Algo así podía suceder con el arte pictórico huguetiano. Que Huguet diera los primeros pasos bajo un maestro que no fuera de influencia definitiva en su vida, nada tiene de extraño. Huguet halló más adelante, todavía en plena formación juvenil, el armazón que revestido con su propia personalidad había de inmortalizarle y caracterizarle en la Historia. Encontró la fórmula martorelliana y le satisfizo y se la apropió en el fondo. Sobre ella levantó su propio edificio, caracterizándose como verdadero espíritu genial dentro de los pintores del cuatrocentismo catalán.

TRANSCRIPCIÓN (42)

— Die sabbati decima mensis (43) Maii anno quo supra. Sit omnibus notum, quod ego Petrus Negre, notarius, habitator villae de Vallibus, confiteor et regonosco vobis Petro Huguet, tutori testamentario filiorum et bonorum Anthonii Huguet, defuncti, fratris vestri, dictae villae et dictis pupillis, quod solvistis michi inter diversas vices et solutiones sexdecim libras et sexdecim solidos, michi debitos ex majori quantitate provisionis per me factae Jacobo et Anthonio Huguet, filiis dicti defuncti. Unde renuntiando, etc. facio vobis de praedictis sexdecim libris et sexdecim solidis presentem apocham de receptis; Actum ut supra.

Testes discreti, Arnaldus Ambertat et Jacobus Nadall, presbiteri dictae villae.

(41) Gudiol - Ainaud - “Huguet” 1948, pág. 32.

(42) A. N. V. - Pere Negre (De 8, I, 1421 a 11, XII, 1421) Mayo, 1421.

(43) Sigue “I” y el principio de otra letra. Ambas tachadas.

TRADUCCIÓN

Sea de todos conocido que yo Pere Negre, notario, vecino de la villa de Valls os confieso y reconozco a vos Pere Huguet, tutor testamentario de los hijos y bienes de Antoni Huguet, difunto, hermano vuestro, de la citada Villa, y a los aludidos pupillos, que me habéis satisfecho en diversas veces y pagos diez y seis libras y diez y seis sueldos que me debíais de la mayor cantidad de la provisión hecha por mí a Jaume y Antoni Huguet hijos del citado difunto. De donde renunciando, etc. ... os hago de las predichas diez y seis libras y diez y seis sueldos el presente recibo de que las he cobrado. Hecho "ut supra".

Testigos hábiles Arnau Ambertat y Jaume Nadal presbíteros de dicha villa.

TRANSCRIPCIÓN (44)

— Die Jovis XXXI Augusti anno praedicto. Sit omnibus notum, quod ego Petrus Negre, notarius villae de Vallibus confiteor et recognosco vobis Petro Pedrolo dictae villae, tutori (45) testamentario Jacobi Huguet et Anthonii Huguet, filiorum Anthonii Huguet, defuncti, dictae villae et vestris quod solvistis michi inter diversas vices et solutiones pro provisione dictorum pupillorum (46), viginti libras, decem octo solidos et sex denarios Barchinonenses. Unde renuntiando, etc. facio vobis et (vestris) (47) de praedictis (48) viginti libris, decem octo solidis et (49) sex denariis, presentem apocham de solutis; volens quod omnes recognitiones et albarana factae inter nos (50) usque in hunc praesentem diem sub praesenti comprehendantur et sint cassae et vanae (et nullam ex-inde obtineant roboris firmitatem) (51) Actum ut supra.

Testes (52) discreti, Jacobus Natalis, presbiter et Bernardus Pontii dictae villae.

- (44) A. N. V. - Pere Negre (28 - III - 1424 a 28 - II - 1425) 31 - Agosto - 1424.
- (45) Decía "tutorio". La última "o" está tachada.
- (46) Sigue "XVIII", tachado.
- (47) Entre líneas.
- (48) Sigue "Decem octo solidis", tachado.
- (49) Sigue "sex", tachado.
- (50) Sigue "I" y el comienzo de una "n", tachado.
- (51) Entre líneas.
- (52) Sigue "V", tachado.

TRADUCCIÓN

Jueves día treinta y uno de agosto del año predicho. Sea de todos conocido, que yo Pere Negre, notario, de la Villa de Valls os confieso y reconozco a Vos Pere Pedrol de la citada Villa, tutor testamentario de Jaume Huguet y Antoni Huguet hijos de Antoni Huguet, difunto, de la citada Villa, y a los vuestros, que me habéis satisfecho en diversas veces y pagos por la provisión de los aludidos pupilos, veinte libras, diez y ocho sueldos y seis denarios barceloneses. De donde renunciando, etc. ..., os hago a Vos y a los vuestros de las predichas veinte libras, diez y ocho sueldos y seis denarios el presente recibo de que los habéis pagado. Y quiero que todos los documentos y albaranes hechos entre nosotros hasta el día de hoy queden comprendidos bajo el presente y sean vanos y sin valor y desde ahora no obtengan ninguna fuerza. Hecho "ut supra".

Testigos hábiles, Jaume Nadal, presbítero, y Bernat Pons de la citada villa.

TRANSCRIPCIÓN (53)

Sit omnibus notum, quod ego Johannes Huguet, perator, villae de Vallibus (54), actor constitutus et assignatus Jacobo Huguet et Anthonio Huguet, filiis Anthonii Huguet, defuncti, dictae villae (55), per (56) Petrum Huguet, pictorem civitatis Barchinonensis, curatorem testamentarium (57) datum et assignatum (personis et bonis dictorum pupilorum) (58) per venerabilem curiam dictae villae vigesima prima die septembris anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo (59) vicesimo (60) quarto, ut in ipso latius continetur; dicto nomine de voluntate (dicti) (61) Anthonii Huguet, scholaris, hiis praesentis et consentientis, confiteor et recognosco vobis Gabrieli Guda, dictae villae, et vestris quod solvistis michi sex libras (et decem solidos) (62), res-

- (53) A. N. V. Bernat Català (30 - III - 1436 a 28 - IV - 1438) 21 - II - 1437.
- (54) Sigue "et Anthonius Huguet scholaris filius Anthonii Huguet", tachado, 3.
- (55) Sigue "constitutus et assignatus", tachado.
- (56) Sigue "venerabilem", tachado.
- (57) Entre líneas dice "et datum".
- (58) Entre líneas.
- (59) Sigue "XVIIIº V", tachado.
- (60) Sigue "octavo", tachado.
- (61) El "Dicti", entre líneas.
- (62) Al margen.

tantes (63) (illarum tredecim librarum et quindecim solidorum bar-
chinonensium) (64) ad solvendum ex illa maiori quantitate pecuniae,
quam (65) confessus fuistis debere cum publico instrumento inde con-
fecto in praesentia notarii infrascripti, (ratione cujusdam hospitii dic-
torum pupillorum (66) siti in platea quarterarum dictae villae, ut in
ipso) (67) latius continetur (68); quasquidem sex libras et mediam ve-
niunt ad manus mei, (dicti) (69) Johannis Huguet. (Unde) (70) actum
etc.

Testes, Johannes (71) Barrall et Marchus Voltor dictae villae.

TRADUCCIÓN

Sea de todos conocido, que yo Joan Huguet, cardador de paños, de la Villa de Valls, actor constituído y asignado a Jaume Huguet y Antoni Huguet, hijos de Antoni Huguet, difunto, de la citada villa, por Pere Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, procurador testamentario dado y asignado a las personas y bienes de los aludidos pupilos por la venerable curia de dicha Villa el día veintiuno de septiembre del año del Señor mil cuatrocientos veinticuatro, según allí se ve contenido más por extenso; en nombre suyo y por voluntad del citado Antoni Huguet, estudiante, que está presente y consiente en esto, confieso y reconozco a Vos, Gabriel Guda de la citada Villa, y a los vuestros, que me habéis pagado las seis libras y diez sueldos, que, de aquellas trece libras y quince sueldos barceloneses, quedaban todavía por pagar de aquella mayor cantidad de dinero que confesasteis deberme en un documento público hecho a este fin en presencia del notario infrascrito, por razón de cierto local de dichos pupilos situado en la plaza de "Les Quarteres", según allí se contiene más por extenso. Las cuales seis libras y media llegan a manos de mí, el citado Joan Huguet. De donde ... Hecho, etc. ...

Testigos, Joan Barral y Marc Voltor de dicha Villa.

- (63) Antes del "restantes" dice "et mediam" y después "michi", tachados.
- (64) Entre líneas.
- (65) Sigue "michi", tachado.
- (66) Entre líneas dice: "facio vobis et vestris de praedictis VI libris et mediam decem solidis praesentem apocham de solutis", tachado.
- (67) Entre líneas.
- (68) Sigue "Unde etc.", tachado.
- (69) Entre líneas.
- (70) Entre líneas.
- (71) Sigue "hi", tachado.

TRANSCRIPCIÓN (72)

— Die Jovis tertia die mensis Aprilis, anno praedicto. Quod ego, Johannes Huguet, perator pannorum, villae de Vallibus, actor et procurator constitutus (73) cum autoritate et decreto venerabilis Curiae dictae villae, personarum et bonorum Jacobi Huguet et Anthonii Huguet, filiorum Anthonii Huguet, defuncti, peratoris dictae villae, (per (74) Petrum Huguet, pictorem civitatis Barchinonensis, curatorem dictorum pupillorum) (75) prout de praedicta mea tutoria et procuratione, constat instrumento publico acto, in dicta villa, in presentia notarii infrascripti, vicesima secunda die mensis septembris, anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo trigesimo quarto ut in ipso latius continetur. Constat autem de curatione principalis mei, per testamentum dicti Anthonii Huguet, patris dictorum pupillorum, inde confectum in presentia discreti Petri Negre, notarii publici dictae villae, vicesima nona die mensis julii, anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo decimo nono ut in ipso latius videtur contineri; dicto nomine, confiteor et recognosco vobis Petro Pedrollo, dictae villae, et vestris, quod solvistis michi et venerunt ad manus dicti Anthonii Huguet, filii, centum solidos vobis tunc ad solvendum restantes ex illis viginti sex libris, sex solidis, novem denariis et obulum (76) quas reffundere et tornare tenebamini ratione curationis bonorum praedictorum pupillorum, per vos rectae, prout in debitorio instrumento, per vos in presentia notarii infrascripti facto, praedicta secunda die mensis septembris, anno predicto, latius exaratur; unde renunciando exceptioni (77) pecuniae predictae a nobis non habitae et non receptae et doli mali, facio vobis et vestris, de predictis centum solidis, presentem apocham de solutis. Actum etc.

Testes, Gulielmus Frexa et Johannes Queroll, dictae Villae.

TRADUCCIÓN

Jueves, día tres del mes de abril del año predicho. Yo, Joan Huguet, cardador de paños de la villa de Valls, actor y procurador constituído con autoridad y decreto de la Venerable Curia de dicha Villa por Pere Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, procurador de los citados pupilos según consta mi predi-

(72) A. N. V.- Bernat Català (30 - III - 1436 a 28 - IV - 1438) 3 - Abril - 1438.

(73) Sigue "per", tachado.

(74) Sigue "Anthonii", tachado.

(75) Entre líneas.

(76) Debería decir "obulo".

(77) Sigue "praedictae", tachado.

cha tutela y procuración, en un documento público hecho en dicha Villa, en presencia del notario infrascrito, el día veintidós del mes de septiembre del año del Señor mil cuatrocientos treinta y cuatro, según allí se contiene más por extenso. Y consta de la procuración de mi principal, por el testamento del citado Antoni Huguet, padre de dichos pupilos, hecho al efecto en presencia del discreto Pere Negre, notario público de dicha villa, el día veintinueve del mes de julio del año del Señor mil cuatrocientos diez y nueve, según allí se contiene más por extenso; en nombre suyo, confieso y reconozco a vos Pere Pedrol de dicha villa y a los vuestros, que me habéis pagado y han llegado a manos del citado Antoni Huguet, hijo, cien sueldos que todavía os quedaban por pagar de aquellas veintiséis libras, seis sueldos, nueve denarios y un óbulo que estabais obligado a restituir y devolver en razón de la procuración de los bienes de los dichos pupilos por vos ejecutada, según en un documento de deuda, hecho por vos en presencia del notario infrascrito, el predicho día dos del mes de septiembre del año predicho, se explica más extensamente. De donde, renunciando a la excepción del dinero predicho por mí no tenido, ni recibido y al perjuicio de fraude, os hago a vos y a los vuestros, de los predichos cien sueldos, el presente recibo de que están pagados. Hecho, etc. ...

Testigos, Guillem Frexa y Joan Querol, de dicha Villa.

TRANSCRIPCIÓN (78)

Quod ego, Anthonius Huguet, filius Anthonii Huguet, defuncti (villae de Vallibus), (79) in ordine presbiteratus constitutus, gratis et ex certa scientia certioratus ad plenum de infrascriptis, tam per Petrum Huguet, pictorem civitatis Barchinonensis, avunculum et curatorem meum et Jacobi Huguet, fratris mei, quam (ab) (80) aliis parentibus et amicis meis propinquis, laudo, aprobo, ratifico et confirmo defunctionem et absolutionem, per dictum Petrum Huguet curatorem meum una et in solidum vobiscum, Petro Pedrolo, dictae villae, vobis eidem Petro Pedrolo (81), vigesima secunda die mensis septembris anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo trigesimo quarto, vobis

(78) A. N. V. Bernat Català (30 - III - 1436 a 28 - IV - 1438) 3 - Abril - 1438.

(79) Corregido encima de "dictae villae".

(80) Entre líneas.

(81) Sigue "factam", tachado.

factum de bonis et rebus curationis meae praedictae (et dicti fratris mei) (82), per vos rectae et administratae (83) et compotum per vos in praesentia Johannis Leyda et Montserrati Anella, (procerum) (84), per venerabilem curiam ad audiendum compotum praedictum per vos rectum electorum et omnia et singula in predicta deffunctione contenta. Et convenio et promitto vobis quod ullo unquam tempore, ratione et occasione praedictae curationis (85), per vos rectae (86), non conveniam vos nec conveniri faciam in iudicio vel extra (87). Immo super hiis, impono michi (et meis) (88) silentium sempiternum et bonum finem et pactum de ulterius non petendo et de non agendo solemni stipulatione vallata. Et confiteor me a vobis habuisse et recepisse, numerando praesente Johanne Huguet, peratore pannorum, dictae villae, actore praedictae curationis, centum solidos (89), vobis tunc ad solvendum restantes juxta albarana per vos die praesenti perducta et hostensa ex illis viginti sex libris, sex solidis et novem denariis et obulo (90), quas (vel quos) (91) refundere et tornare tenebamini ratione praedictae curationis (92) meae et dicti Jacobi Huguet, fratris mei, per vos (ut predicatur) (93) rectae et administratae. Volens et expresse consentiens instrumentum debitorium per vos dicto Petro Huguet, curatori meo, (de praedicta quantitate) (94) factum in sui notula cancellari seu per dictum Johannem Huguet, actorem dictae curationis, cancellari facere promittens (prout ego cum praesenti pro cancellato, irrito, casso et nullo haberi volo). Unde renuntiando etc. (95) ac sponte juro (96) per Dominum Deum et eius sancta quattuor evangelia, manibus meis corporaliter tacta quod praedictam absolutionem deffunctionem et revisionem, ratam, gratam et firmam (semper) (97) habebo, (tenebo et observabo) (98) et in nullo contra faciam vel veniam aliquo jure, causa vel etiam ratione. Actum etc.

Testes praedicti.

- (82) Entre líneas.
- (83) Corregido encima de "rectis et administratis".
- (84) Aunque en su debido lugar, no obstante está mal escrito. Fué corregido y luego puesto entre líneas.
- (85) Sigue "meae", tachado.
- (86) Sigue "st", tachado.
- (87) Sigue "aut alia", tachado.
- (88) Entre líneas.
- (89) Entre líneas dice "barchinonensis", tachado.
- (90) Corregido encima de "obulum".
- (91) Entre líneas.
- (92) Sigue "pro", tachado.
- (93) Entre líneas.
- (94) Entre líneas.
- (95) Entre líneas.
- (96) Corregido encima de "jurans".
- (97) Al margen.
- (98) Entre líneas.

TRADUCCIÓN

Que yo Antoni Huguet, hijo de Antoni Huguet, difunto, de la villa de Valls, constituido en el orden del presbiterado, libre y espontáneamente y a ciencia cierta plenamente cerciorado de todo lo que sigue, tanto por Pere Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, tío y curador mío y de Jaume Huguet, mi hermano, como por otros parientes y amigos míos íntimos, alabo, apruebo, ratifico y confirmo la probación de la gestión y administración, hecha por el citado Pere Huguet, curador mío, junta y solidariamente con vos, Pere Pedrol, de la dicha Villa, a vos mismo, Pere Pedrol, el día veintidós de septiembre de mil cuatrocientos treinta y cuatro, de los bienes y cosas de mi antedicha curatela (y de mi predicho hermano) por vos ejercida y administrada y la cuenta (dada) por vos en presencia de Joan Leyda y de Montserrat Anella, próceres, elegidos por la venerable Curia para oír la cuenta predicha por vos rendida, y todas y cada una de las cosas contenidas en dicha aprobación. Y convengo en que jamás os reclamaré, ni haré que se os reclame, por razón y ocasión de la antedicha tutela ni en juicio ni fuera de él, y así os lo prometo. Además acerca de estas cosas, impongo sobre mí y sobre los míos, silencio sempiterno y buen fin y pacto de “ulterius non petendo” y de “non agendo contra”, garantizado con estipulación solemne. Y confieso haber percibido y recibido de vos, contándolos el presente Joan Huguet, cardador de paños de dicha villa, actor de la predicha curatela, cien sueldos que según recibo por vos mostrado y enseñado el día de hoy, os quedaban por pagar de aquellas veintiséis libras, seis sueldos y nueve denarios y un óbulo que estabais obligado a devolver y restituir por razón de la predicha tutela (mía y de mi hermano Jaume Huguet) por Vos (como se ha dicho antes) ejercida y administrada. Y quiero y expresamente permito que el documento de deuda de la predicha cantidad hecho por vos al citado Pere Huguet, mi curador, sea cancelado mediante la oportuna nota de ello, o prometo hacerlo cancelar por el citado Joan Huguet, actor de la dicha curatela (como yo por el presente documento lo tengo por cancelado, irrito, anulado y nulo). Por lo cual, renunciando, etc., y espontáneamente, juro por el Señor Dios

y sus Santos Evangelios, corporalmente tocados con mis manos, que la antedicha aprobación de la gestión y administración y la revisión, la tendré, mantendré y observaré siempre como ratificada, aprobada y firme y no haré nada en contra de ella ni volveré atrás por ningún derecho, causa o razón.

Testigos, los predichos.

PABLO MERCADÉ QUERALT

con la colaboración de

JAIME ROSSICH - FRANQUESA, C. M. F.

HISTORIA DE DOS RETABLOS ⁽¹⁾

El día 10 de octubre del año 1570, ante el notario de Barcelona Montserrat Mora, tenía lugar la firma de un convenio celebrado entre el escultor Martín Díez de Liatzasolo, de una parte, y Joan Maimó, tejedor de lana de la villa de Palamós, de la otra, a propósito del traslado del primero a dicha población para visurar el retablo que el maestro escultor Joan Forner había fabricado para la iglesia parroquial de la misma (2). Un año y algunos días después, el clavarío del Común de la expresada villa anotaba en el libro de su administración la salida de caja de ocho libras y añadía, para justificar dicha salida, que eran "pel plet del retaule" (3).

He aquí dos noticias bastante elocuentes por sí solas para explicarnos todo un estado de cosas. Nos informa la primera, de la existencia de un retablo recién terminado constructiva y escultóricamente, destinado a la iglesia parroquial de la villa de Palamós, fabricado por el escultor Joan Forner (4) y que, a los efectos del dictamen técnico que solía seguir a la terminación de toda obra de esta índole por dos artistas nombrados uno por cada parte interesada, iba a ser objeto de examen, por parte de la villa, por un artista escultor de fama ya reconocida

(1) Nos complacemos en hacer constar que los datos utilizados en el presente trabajo procedentes del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, nos han sido facilitados por el Archivero de dicho centro don José María Madurell Marimón, y los procedentes del Archivo Histórico de Palamós, por el Conservador del mismo don Luis Barceló Bou, cuyo reciente fallecimiento que constituye una sensible pérdida para aquel Archivo, lamentamos profundamente.

(2) AHPB (= Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona). Montserrat Mora. Legajo 5 (1570).

(3) AHP (= Archivo Histórico de Palamós). Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.

(4) Sabemos que Joan Forner, escultor de Mataró, contrató, más tarde, con los jurados de la parroquia de Vilassar, la fabricación, por el precio de 72 libras, del retablo de la capilla de San Sebastián de la iglesia parroquial de dicho lugar. [AHCB (= Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona). Papeles de R. N. Comas. Cédulas de artistas].

por entonces. La segunda de las citadas noticias nos descubre la realidad de un pleito cuyo objeto era el mencionado retablo.

Sentados estos antecedentes, conviene saber, antes de pasar adelante para hablar del pleito y de las vicisitudes y del destino final del retablo, que éste había sido fabricado por encargo y a expensas de los jurados de la villa para el altar mayor de su iglesia parroquial, según resulta de los documentos consultados, y que el escultor Joan Forner, de Mataró, tuvo en esta ocasión como colaborador a Bernat Pujades, un carpintero del pueblo de Riudellots de La Selva (5), por cuyo motivo se podría admitir que este último fuera el autor de la parte constructiva o arquitectónica del retablo, y el primero, el de la parte escultórica.

Transcurridos ya cuatro años desde la iniciación del pleito, fueron llamados, por parte de la villa, otros dos artistas para que juzgaran y emitieran su dictamen acerca del retablo puesto en litigio. Fueron éstos, el escultor de Barcelona Joan Oliver, y el pintor Joan Mates, de Gerona (6).

El primero de los nombrados estuvo, por el mes de abril de 1575, seis días en Palamós ocupado en "judicar y mirar el retaule", según reza una anotación del libro de Clavaría de la villa (7). El segundo, se trasladó a Palamós, para el mismo objeto, en agosto del mismo año (8).

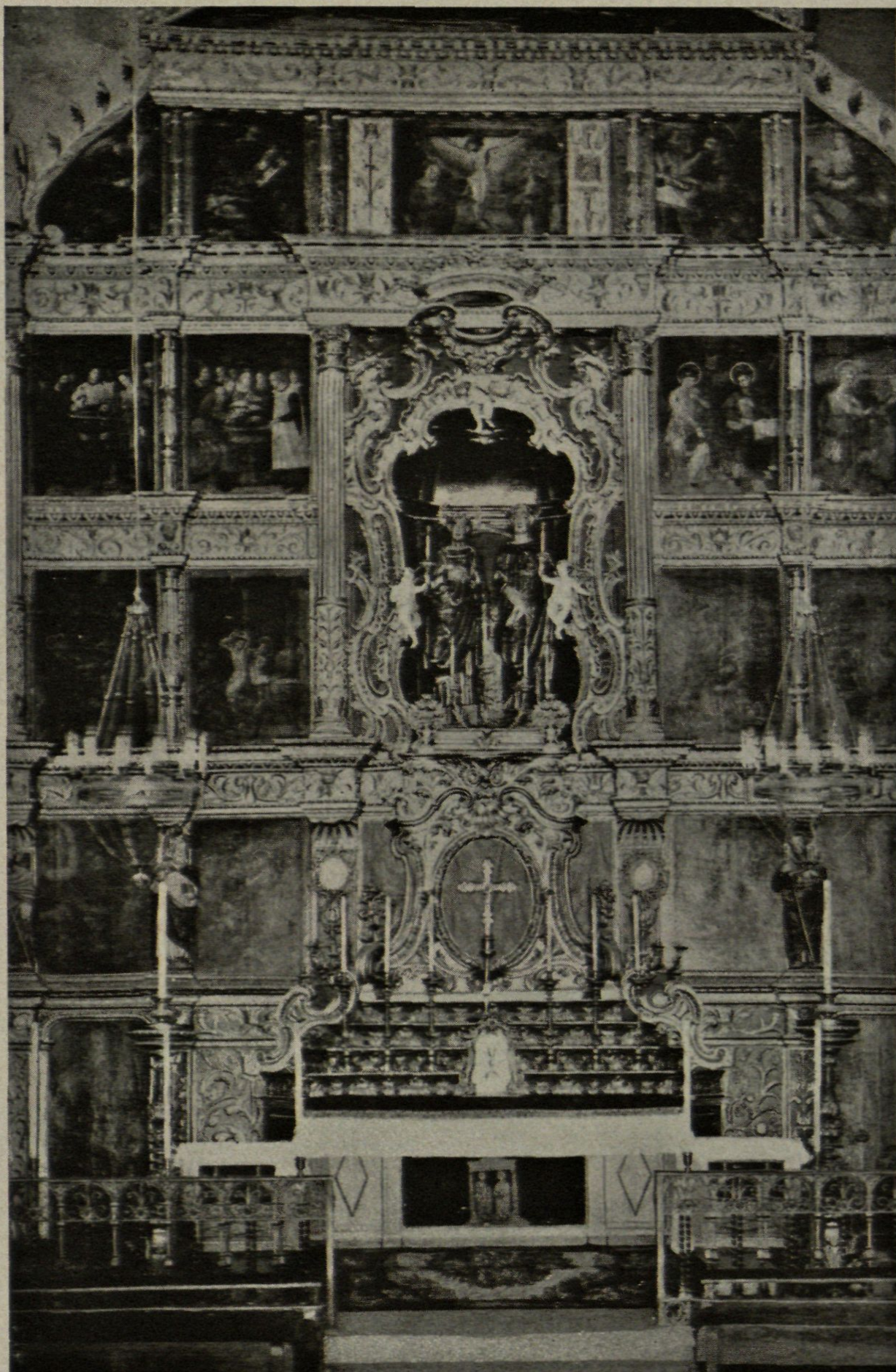
Llegado el mes de octubre del año 1579, con el intento,

(5) Este artífice recibió, más adelante, el encargo de fabricar el retablo de la capilla de los santos Cosme y Damián de la iglesia parroquial de Palamós. Nos lo atestigua una época fechada el día 15 de julio de 1582, por medio de la cual el referido Pujades confesaba haber recibido de Antoni Mascot, mercader de dicha villa, administrador de la causa pía o legado instituido por Huguet Ferrer, cirujano de la misma localidad, la suma de 37 libras y 10 sueldos por razón de la primera paga del precio del mencionado retablo. [APLB (= Archivo de Protocolos de la Bisbal). Manual de Nicolau Balla de Palamós, 1582, fol. 120 v.º]. La causa pía fundada por el cirujano Ferrer comprendía un legado para dotar doncellas pobres de su linaje que se maridasen y un beneficio eclesiástico en dicho altar de los santos médicos.

(6) Francisco Maimó, mercader de Palamós, procurador de dicho pintor Mates, el día 22 de enero de 1582 recibía, en nombre de éste, de los síndicos de la universidad de la parroquia de Santa Eugenia de Vilaromá, la cantidad de 35 libras barcelonesas a cuenta de otras 50, precio de la pintura del retablo de la iglesia de dicha parroquia. [APLB. Manual de Nicolau Balla de Palamós, 1582, fol. 20 v.º]. La parroquia de Santa Eugenia de Vilaromá fué, más adelante, el pueblo de San Juan de Palamós, hoy agregado a la villa de Palamós.

(7) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.

(8) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.



Retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de San Justo Desvern,
destruido en 1936



Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María, de la villa de Palamós,
antes de los sucesos de julio de 1936

por lo que parece, de hallar una solución amistosa que pusiese fin a tan prolongado pleito (habían transcurrido ya ocho años, por lo menos, desde su inicio) la villa llamó de nuevo al pintor Mates de Gerona al mismo tiempo que convocaba al maestro del retablo para que ambos, con buen acuerdo, vieran de llegar a una inteligencia. El propósito no fué conseguido, según nos lo atestigua otra anotación del clavario concebida en los siguientes términos: “He pagat a mossen Joan Mates pintor, per pólisa dels jurats, y al mestre del retaula per lo que vingueren assi y no se concertaren, 3 lliures” (9).

Pocos días después de la entrevista del pintor Mates y el escultor Forner, el día 25 de octubre de aquel año 1579, mediante escritura privada, fué vendido el retablo a los obreros de la parroquia de San Justo Desvern (10), y el día 2 de diciembre inmediato siguiente, el maestro Joan Forner firmaba una época de 135 libras a favor de dichos obreros a cuenta de la cantidad adeudada al referido escultor y al carpintero Pujades por razón del retablo fabricado para la iglesia de Palamós y vendido a los obreros mencionados (11). Al final de este documento, el escultor Forner hacía remisión y absolución a favor de los jurados de Palamós de toda acción o demanda que pudiera hacer contra ellos al propio tiempo que renunciaba a la prosecución del litigio.

Tal como era de prever, el retablo no resultaba fácilmente adaptable a su nuevo destino. Por este motivo los obreros de la parroquia de San Justo contrataron al escultor de Barcelona, Pere Roig, para que éste lo trasladara de la villa de Palamós a Barcelona y practicara en él las reformas y modificaciones señaladas en el contrato, necesarias para su perfecto emplazamiento en el altar mayor de la iglesia de aquella parroquia. El contrato se formalizó el día 19 de enero de 1580 en la escribanía del notario de Barcelona, Jaume Massaguer (12).

El 29 de marzo del mismo año, los obreros de la parroquia de San Justo Desvern hacían efectiva al escultor Roig cierta cantidad de dinero a cuenta del precio convenido en el con-

- (9) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaria.
- (10) AHPB. Jaume Massaguer. Legajo 5. Manual 1579-80, fol. 47.
- (11) AHPB. Jaume Massaguer. Legajo 5. Manual 1579-80, fol. 47.
- (12) Véase Apéndice I.

trato que acabamos de mencionar. El mismo día, dicho escultor y su esposa Anna, se comprometían, mediante escritura notarial, a trasladar el retablo a San Justo Desvern y a dejarlo cumplidamente asentado en su lugar, antes de la fiesta de Pascua de aquel mismo año de 1580 (13).

La pintura del retablo fué confiada al pintor de Barcelona Joan Pau Camps. El día 17 de junio de 1594, el reverendo cura párroco y los dos obreros de la iglesia parroquial, de una parte, y el citado pintor y su esposa, de otra, firmaron la escritura de contrato en la que se estipulaban las condiciones bajo las cuales debía tener efecto la ejecución de la obra (14).

Cuando sólo faltaban tres meses para la terminación del plazo de dos años, dentro los cuales el artista se había comprometido a tener realizada la pintura del retablo, ésta se hallaba tan atrasada, que era imposible, a criterio del párroco y de los obreros, que dicho artista pudiera cumplir en tan corto tiempo el compromiso contraído. Por esta razón, el pintor Camps fué objeto de un requerimiento, por parte de aquéllos, en el que le hacían responsable de los perjuicios causados a la iglesia con motivo de dicho retraso (15). En el mismo escrito le notificaban que, por el mismo motivo, se veían obligados a encargar a otro maestro la continuación de la obra y le citaban para el domingo siguiente en la misma iglesia a fin de proceder a la liquidación de cuentas, advirtiéndole que de no comparecer dicho día pondrían el asunto en manos de juez competente.

La respuesta del pintor no se hizo esperar. Al día siguiente presentó éste un escrito en el que afirmaba que del retraso de la obra pictórica del retablo no era él el culpable, sino los propios requirentes por cuanto éstos no le habían facilitado casa en la parroquia hasta la fiesta de Navidad próximo pasada, cuando, según lo convenido, debieran haberlo hecho desde un principio, y además por incumplimiento, por parte de aquéllos, de las condiciones económicas fijadas en el contrato (16).

La cosa, por lo visto, no pasó más adelante y el pintor dió remate a la obra, ya que en 25 de octubre de 1606, confesaba

(13) AHPB. Jaume Massaguer. Legajo 6. Manual 1580.

(14) Véase Apéndice II.

(15) Véase Apéndice III.

(16) Véase Apéndice IV.

éste haber recibido de los obreros de aquel año, la cantidad de 50 libras que faltaba para completar las 900 por cuyo precio se había convenido la pintura de dicho retablo y del del altar de Santa Margarita de la misma iglesia.

El Rvdo. D. Antonino Tenas (17), actual párroco de San Justo Desvern, nos habla de repetidas amonestaciones a los obreros y de penas pecuniarias impuestas al pintor contenidas en las actas de las Visitas pastorales entre los años 1595 y 1600, e incluso, finalmente, de la amenaza al artista de la pena de excomunión si éste no terminaba la pintura de las cuatro últimas tablas en un plazo fijado. Dice, mossén Tenas, que las tablas de la parte superior — la Crucifixión y los cuatro evangelistas — y las dos del zócalo formando dos puertas laterales — representando la una, San Pedro, y la otra, San Pablo — eran de un notabilísimo valor artístico; las cuatro de la primera hilera eran bastante notables y representaban escenas de la Pasión de Jesús; las de la segunda hilera, que querían representar el martirio de los santos Justo y Pastor, eran de escasísimo mérito; las cuatro restantes, que fueron las últimas en ser pintadas, carecían de todo valor y era imposible de precisar lo que se quiso representar en ellas. Atribuye el citado autor esta desigualdad tan manifiesta, al modo como fué pintado el retablo, refiriéndose, sin duda, a que lo fué por etapas separadas por prolongados intervalos y cada vez bajo presiones más severas y apremiantes.

A raíz del incendio de la iglesia por las turbas revolucionarias de 1936, este retablo, con sus restauraciones y reformas de 1825 y de 1884, quedó reducido a un montón de cenizas.

* * *

Tan pronto como la villa de Palamós se vió libre de todo compromiso con respecto al retablo de Forner y de Pujades, contrató otro con el escultor Joan Ballester, de Barcelona (18).

(17) TENAS ALIBÉS, ANTONIO: *Notes històriques del poble i parròquia de Sant Just Desvern*. Barcelona, 1947.

(18) Este escultor era hijo de Esteve Ballester, cirujano de la villa de Masanet de La Selva, según consta en los capítulos matrimoniales otorgados en 27 de mayo de 1585, con motivo de su boda, en segundas nupcias, con Dorotea Peris, hija de Joan Peris, agricultor de la villa de Torres del reino de Valencia. [AHPB. Pau Calopa. Legajo 4. Manual de 1585]. Creemos oportuno consignar que en

La escritura de formalización del contrato nos es desconocida, motivo por el cual ignoramos la fecha de la misma, las condiciones económicas y artísticas estipuladas en aquél, el plazo señalado para la ejecución de la obra y otras circunstancias que es costumbre hacer constar en esta clase de documentos.

Podemos, sin embargo, dar casi por seguro que el contrato de este segundo retablo se formalizó con anterioridad al día 21 de mayo de 1580 ya que, en esta fecha la villa adquiría, por el precio de 55 libras, un tronco de ciprés destinado a dicha obra (19). Por otra parte, si bien desconocemos el precio convenido, sabemos, no obstante, que las diversas pagas efectuadas por la villa al escultor, anotadas en las cuentas del clavarario entre el 10 de julio de 1580 y el 18 de junio de 1584, ascienden a un total de 825 libras, 1 sueldo y 6 dineros (20).

Con Joan Ballester formaban equipo para la realización de la obra, Agustí Manacet, Pere Barrufet y Pere Ballester posiblemente, este último, hijo o hermano de Joan. La presencia de éstos en Palamós se hace patente en el testamento de una doncella de dicha villa llamada Ángela Terrades, otorgado el día 12 de febrero de 1582 (21), y en una tregua pactada en 5 de agosto del mismo año entre Joan Canyet, tendero de telas y Pere Valenda, maestro de obras, habitantes ambos de Palamós (22). En el primero de dichos documentos figuran como testigos, al lado de Joan Ballester (23), los citados Agustí Manacet con el dictado de “en-

la escritura de los referidos capítulos figura como testigo el escultor barcelonés Joan Aragall.

Un mes después de la otorgación de los capítulos que acabamos de mencionar, la obra de la catedral de Barcelona recibía 4 sueldos por el derecho de esponsales de dicho Ballester. [AHCB. Papeles de R. N. Comas. Cédulas de artistas].

(19) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.

(20) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.

(21) APLB. Manual de Nicolau Balla, de Palamós, 1582, fol. 35 v.º

(22) APLB. Manual de Nicolau Balla, de Palamós, 1582, fol. 133.

(23) Conocemos algunas otras actividades de Joan Ballester durante su permanencia en Palamós, aparte de las relacionadas con la fabricación del retablo. En 16 de enero de 1582, arrienda a un fundidor, por el término de un año y por el precio de 40 sueldos pagaderos por anticipado de medio en medio año, una habitación de su casa o de aquella en la que habita de continuo. [APLB. Manual de Nicolau Balla, de Palamós, 1582, fol. 14 v.º]. En 12 de febrero del mismo año, actúa de testigo en el acto del testamento de Ángela Terrades, como ya hemos visto al hablar de los que formaban su equipo. Asimismo figura como testigo al lado del doctor en Derecho, de Gerona, Antoni Torroja, en una escritura de dotación otorgada el día 3 de octubre inmediato siguiente, por Clara Rialp, viuda del magnífico Francisco Rialp, doctor en ambos Derechos y del Real Consejo del

tretallador” y Pere Barrufet con el de carpintero. En el segundo, actúan asimismo de testigos Pere Barrufet a quien se le atribuye en esta ocasión el oficio de escultor y Pere Ballester, también escultor. A todos ellos se les designa como habitantes en Palamós.

La obra del retablo estaba en pleno curso en octubre de 1582. El día 3 de dichos mes y año, la señora Germana Sendra y Llausas, esposa de Antic Llausas y Sendra, mercader de Palamós, otorgaba testamento por medio del cual, entre otras obras pías, legaba cinco libras a la Obra de la iglesia de dicha villa y “en ajuda del retaule se fa — dice textualmente — en dita sgle-sia”, bajo la condición de que deberían ser entregadas dichas cinco libras por su heredero a los obreros de aquélla, dentro de un año y un día después de su fallecimiento (24).

El trabajo de Joan Ballester debió quedar completamente terminado con anterioridad al día 18 de junio de 1584, en cuya fecha le fueron abonadas 18 libras “per dos apostols ha posats en lo retaule”, por cuanto es la última anotación que hallamos consignada en la contabilidad municipal de la villa, sobre este particular (25).

Acerca de los diversos libramientos hechos al escultor Ballester a cuenta de la cantidad total convenida como precio del retablo debemos hacer algunas observaciones. A partir del primero de dichos libramientos efectuado el día 10 de julio de 1580, como ya se ha indicado antes, se suceden otros diez con intervalos del uno al otro que no exceden de medio año hasta el 4 de noviembre de 1582. El siguiente, después de esta fecha, no tiene lugar hasta transcurrido un año (el 7 de noviembre de 1583) y su importe es de 9 libras, cantidad que, por lo visto, era el precio que asignaba el escultor a cada imagen corpórea, por cuanto, veintiún días más tarde se le abona dicha cantidad por cada una de las imágenes de San Pedro, de Nuestra Señora, de San Jaime y de San Félix, de la misma manera que le habían sido pagadas de esta conformidad las imágenes de los dos apóstoles antes mencionados.

Reino de Cerdeña, a favor de su hija Ana, con motivo del matrimonio de ésta con el ilustre señor don Álvaro del Prado, doncel del reino de Galicia. [APLB. Manual de Nicolau Balla, de Palamós, 1582, fol. 173 v.º].

(24) APLB. Manual de Nicolau Balla, de Palamós, 1582, fol. 182 v.º.

(25) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaría.

En las cuentas del clavarío de la villa sale a relucir el nombre de otro escultor a quien en octubre de 1580 se le pagan 14 libras sin que conste, en la anotación correspondiente, el motivo por el cual se le acreditaba dicha cantidad (26). Se trata del escultor Gaspar Huguet, con relación al cual conocemos un documento que quizás pudiera explicarnos la razón de aquel libramiento. El documento en cuestión es una escritura de debitorio firmada, precisamente, por Joan Ballester en 20 de enero de 1586, a favor de Jaume Safont, maestro de obras y demás tutores de los bienes del hijo de dicho Gaspar Huguet "per preu de models de cera y estampats en paper" (27).

¿Sería este escultor el proyectista del retablo y el autor de los modelos en cera de las imágenes corpóreas que debían figurar en él, y Ballester el mero realizador del proyecto y de aquellas imágenes?

La labor pictórica del retablo llevóse a cabo en el año 1595, o sea unos once años después de terminada la obra arquitectónica y escultórica.

El pintor elegido fué Isaac Hermes de origen flamenco, vecino, a la sazón, de la ciudad de Tarragona. Sin duda, el motivo de esta elección obedeció a la circunstancia de ser el mencionado artista el pintor oficial, como podríamos llamarle, de la casa de Cardona, heredera del condado de Palamós. Nada de extraño tendría que D. Antonio de Cardona, duque de Sessa y Somma y señor de la villa y condado de Palamós, hubiera recomendado su pintor a los obreros de la parroquia de dicha villa a cargo de quienes corría el importe de la pintura del retablo.

El precio convenido entre dichos obreros y el pintor Hermes fué el de 1.600 libras, como quedará probado más adelante.

Si bien el artista pudo dar fin a la obra, no le fué dada, en cambio, la posibilidad de percibir personalmente la totalidad del precio estipulado. Isaac Hermes, en octubre de 1596, había ya fallecido: el día 21 de dichos mes y año, Maties Joan, presbítero beneficiado de la catedral de Tarragona, albacea del último testamento del pintor, en dicho nombre y como apoderado de sus

(26) AHP. Fondo municipal. Cuentas de Clavaria.

(27) AHPB. Pau Calopa. Borrador Manual, 1586.

compañeros de albaceazgo, el Rvdo. Gabriel Thomás, también beneficiado de dicha iglesia catedral, el Sr. de Agullana y de Calders, doncel de Barcelona, y el Sr. Juan Negroto, mercader genovés domiciliado en esta última ciudad, recibe de los obreros de la iglesia de Palamós la cantidad de 115 libras a cuenta de las 1.600 que son — dice el ápoça extendida al efecto — “lo preu fet de pintar lo retaule major de la dita esglesia de Palamós que dit defunt ha pintat” (28). En la misma ápoça se hace constar que efectuada dicha entrega de 115 libras (era la cuarta) quedaba todavía un saldo de otras 785 a favor del pintor.

El mismo Maties Joan, en dicho nombre y con iguales poderes, el día 12 del mes siguiente, firmaba otra ápoça a favor de dichos obreros, en virtud de la cual confesaba haber recibido de éstos la cantidad de 15 libras, precio de la mano de obra y pintura de dos angelitos que el difunto había pintado para el retablo y que el otorgante les había entregado (29). Tampoco pudo, pues, hacer entrega personalmente de las dos últimas piezas del retablo debidas a su pincel.

En el año 1806 este retablo fué sometido a un nuevo dorado bajo la dirección del maestro dorador de Barcelona, Juan Constans, por el precio de 800 libras (30).

Igual que el de San Justo Desvern, el retablo de Palamós sufrió las consecuencias del incendio de la iglesia del año 1936, pero, con alguna mayor fortuna, ya que pudieron salvarse dos relieves de la pradela, representando La oración en el huerto y El paso de Jesús por la calle de la Amargura, camino del Calvario y las tablas pintadas, gracias al celo de los dirigentes del Museo local donde fueron depositadas dichas piezas, las cuales han sido aprovechadas para montar el retablo actual. El resto de la obra en madera quedó completamente destruído.

L. CAMÓS CABRUJA

(28) AHP. Fondos particulares. Papeles de N. Pagés. Una hoja con notas varias.

Creemos que dichas notas están sacadas de los Manuales notariales de Palamós, existentes en el Archivo de Protocolos de La Bisbal.

(29) AHP. Fondos particulares. Papeles de N. Pagés. Una hoja con notas varias.

(30) PARADEDA Y ROBERT, Félix: *Monografía histórica de la villa de Palamós y sus alrededores*. Gerona, 1901.

APÉNDICES

I

Convenio entre los obreros de la parroquia de San Justo Desvern y el escultor Pere Roig, para trasladar a dicha parroquia, desde la villa de Palamós, un retablo fabricado por el escultor Juan Forner para el altar mayor de la iglesia parroquial de dicha villa, adquirido ahora por los mencionados obreros con destino al altar mayor de su iglesia parroquial, efectuar en él ciertas obras y colocarlo en el lugar de su nuevo destino.

[Barcelona], 19 enero 1580.

Die martis XVIII mensis ianuarii anno predicto MDLXXX.

De y sobre les coses infrascriptes per y entre Antich Ramoneda y Berthomeu Solans, pagesos de la parroquia de Sant Just Dezvern y lo any corrent obrés de la parrochial yglesia de Sant Just Dezvern, bisbat de Barcelona, de part altre, son stats fets, pactats, fermats y jurats los capitols de concordia, pactes i avinensa següents:

Primerament, es convingut i pactat entre les dites parts que lo dit mestre Roig per la quantitat infrascrita se hage de obligar, com de y ab lo present se oblige, de aportar o fer aportar un retaule tenen comprat dits obrés en la vila de Palamós, a totes ses despeses y gastos, de dita vila de Palamós en la present ciutat de Barcelona, y portat asi en Barcelona, fer en dit retaule una pastera conforme una trassa se ha portada de dita vila de Palamós, la qual trassa [es] en poder de dit mestre Pere Roig, ab ses teles y guarnicions. Y feta dita pastera en dit retaula, portar aquell de la present ciutat de Barcelona en dita yglesia de Sant Just, en lo loch li dirán dits obrés, tot a cost y despeses de dit Roig, donant dits obrés tantolament la fusta será menester per assentar y posar aquell y per fer dita pastera. Y també hage de fer, com fer promet, per la quantitat infrascrita, quatre images de fusta de xiprer, so es, Sant Just, Sant Pastor, de largaria quiscú de nou palms al natural, Nostra Senyora del Roser, de sinch palms y Santa Margarida, de sis palms. Y tot assó hage de fer dit mestre Pere Roig, com de y ab lo present fer promet, a ses despeses y treballs, de así a la festa de Pasqua de Resurrecció del Senyor primer vinent.

Item, los dits Antich Ramoneda y Barthomeu Solans, obrés predits, convenen y en bona fe prometen al dit mestre Pere Roig que per fer tot lo demunt dit, li donarán y pagarán realment y de fet en Barcelona, vuytanta y sinch liures barcelonines pagadores, so és, la



ISAAC HERMES - *Epifanía*
Tabla del retablo mayor de Palamós



ISAAC HERMES. - *Adoración de los pastores.*
Tabla del retablo mayor de Palamós



ISAAC HERMES. - *Resurrección.*
Tabla del retablo mayor de Palamós

mitat lo dia de Carnastoltas primer vinent y la restant mitat, quan
será assentat y posat dit retaula en dita yglesia parroquial de Sant
Just Desvern y fetas dites images de la largaria demunt expressada
y no res manco li donarán, com ab lo present donar prometten, un
xiprer es en dita parochial yglesia de Sant Just y la fusta será neces-
saria per fer dita pastera, sempre que volrá, y al temps assentarà dit
retaula, la fusta será necessaria per assentar y posar aquell. Lo demés
hage de fer dit mestre Pere Roig, tot a ses despeses y treballs, com
dalt se conté, y assó prometten dits obrés fer y complir en los terminis
demunt expressats. Et ideo nos dicte partes, laudantes, etc.

AHPB. Jaume Massaguer, legajo 5, manual, año 1579.

II

*Capítules del contrato firmado por el párroco y obreros de la pa-
rroquia de San Justo Desvern, de una parte, y el maestro Joan Pau
Camps, pintor, y la esposa de éste, de otra, a propósito de la pintura
del retablo del altar mayor de la iglesia de dicha parroquia y del de
Santa Margarita de la misma iglesia.*

[Barcelona], 17 junio 1594.

De sobre les coses devall scrites per y entre lo reverent mossén
Joan Romaní, prevere y rector y en dit nom obrer maior, y Barthomeu
Solanes y Pau Modolell, pagessos, obrers lo any present de la sglesia
parrochial de Sant Just y Sant Pastor Desvern, del bisbat de Barce-
lona, tenint facultat del Consell general de la dita parrochia, de una
part, e mestre Joan Pau Camps, pintor, ciutadá de Barcelona, e la
dona na Antiga Camps, de aquell muller, de la part altra, son estats
fets, pactats, fermats y jurats los capitols, pactes y concordia següents:

Primerament, lo dit mestre Joan Pau Camps, convé y en bona fe
promet als dits senyor rector y obrers de la dita sglesia parrochial de
Sant Just y Sant Pastor Desvern, que dins dos anys primers vinents,
comptadors del dia o festa de Sanct Joan del present y corrent mes de
juny en avant, éll pintarà a l'oli lo retaule del altar maior de dita
sglesia, ço es, los taulons de planta pintarà ab la historia dels dos
sancts, de colors fins, y la talla, tot lo qu'es talla sobre del or.

Item, en los quatre taulons del dit bancal han d'esser pintades les
quatre histories de la Passió de Nostre Senyor, de pintura fina, ab lo
compliment que es degut per dites histories.

Mes, en dit bancal, pintarà los dotze apostols de bulto, daurats y
enriquides de colors fins sobre del or.

Item, la obra de sota del bancal del altar ha de esser de argent

colrat y en les portes del altar, en una porta, sanct Pere, y en la altra, sanct Pau, de colors fines.

Y en les dues polseres del retaule, los quatre evangelistes y ab lo mes avant campers, quatre doctors de la Iglesia, de plata, pintura y de color fines.

Y en lo frontispici, un Deu lo Pare de plata, pintura.

Y les figures de sobre del retaule, que son un Christo y los ladres, pintura al encarnat conforme requereix quiscuna pintura.

E mes avant pintarà un retaule ab la figura y histories de santa Margarida, a l'oli, ab colors fines.

Y en lo bancal de dit retaule, pintarà unas figures de mitja talla a contento dels obrers, ço es, sanct Cosme y sanct Damià y la Magdalena, tot de colors fines.

Y en lo tauló sota del frontispí, pintarà un Cristo ab les dues Maries y sanct Joan.

Y en lo dit frontispí, pintarà lo sanct Sperit.

Y sota la talla de dits retaules, de or fi ab les canals de azul fi, tot a costes y despeses del dit Joan Pau Camps, sens dilació o excepció alguna, ab restitució de tots danys y despeses.

E per attendrer y complir les dites coses ne obliga tots y sengles bens seus, mobles e immobles, haguts y per haver, ab totes les renunciacions necessaries y ab jurament.

Item, los dits reverent rector y obrers de dita sglesia parrochial de Sanct Just y Sanct Pastor Desvern, convenen y en bona fe prometen al dit Joan Pau Camps que ells donarán y pagarán al dit Joan Pau Camps, per les mans, colors y altres gastos y despeses que éll ha de fer en pintar y daurar lo sobredit retaule, realment y de fet y en diners comptans, noucentes liures moneda barcelonesa, ço es, trescentes liures de assí al día o festa de sanct Miquel del mes de setembre primer vinent y del corrent any. Y les restants siscentes liures, dins dotze anys primers vinents, ço és, sinquanta liures quiscun any, pagadores lo día o festa de Pasqua del Sperit Sant, comensant a pagar lo día o festa del Sanct Esperit del any mil sinch cents noranta sinch, y axi quiscun any en consemblant día o festa, fins a tant que totes les siscentes liures li sien integrament pagades y satisfetes.

E no res menys prometen dexas casa francha en la dita parrochia al dit Joan Pau Camps per a poder pintar lo dit retaule tot lo temps que posará en pintar lo dit retaule.

E mes avant prometen desfer y devallar, a despeses de la dita Obra, y totes les pesses de aquéll y aportarles en la casa ahont lo dit Joan Pau Camps pintarà aquéll, y après tornar lo dit retaule pintat a la dita sglesia y tornar assentar totes les pesses de aquéll en los llochs ahont haurán de estar y se haurán de assentar.

E les dites coses prometen attendrer e complir los dits obrers sens dilació o excepció alguna o ab restitució de tots danys y despeses.

E per attendrer y complir les dites coses ne obliguen tots y sengles bens mobles e immobles, haguts y per haver, los bens empero llurs

proprijs no entenen per aquestes coses obligar com fassen negoci de dita Obra y no llur propi ab totes les renunciacions necessaries y ab jurament.

Item, mes, es pactat i concordat entre les dites parts que si per cars lo dit Joan Pau Camps no pogués fer y pintar en lo dit retaule obra qui valgués la summa o quantitat de les dites trescentes liures que vuy se li donen y bestrauhen per algun just impediment com es de mort, malaltia o altrament, que en dit cars lo dit Joan Pau Camps y la dita Antiga, muller sua, sien tinguts y obligats en haver de restituir als dits obrers tot alló que restaria a pintar fins a la dita suma [o va]lor de dites trescentes liures, deduhit tot alló que lo dit Joan Pau Camps hauria fet y gastat en dit retaule a coneguda de dos pintors elegidors y anomenadors, ço és, hu per quiscuna de les dites parts.

E les dites coses prometen attendrer y complir los dits Joan Pau Camps y Antiga, muller sua, sens dilació o excepció alguna, e al salari de procurador dins Barcelona, sinch sous, y fora de aquélla, deu sous, e al restitució de tots danys e despesses.

E per attendrer y complir les dites coses, ne obliguen tots y sengles bens llurs y del altro de ells *insolidum*, mobles e immobles haguts y per haver renunciant al benefici, etc.

AHPB. Francisco Pedralbes, legajo 13, manual 74, año 1594. Una copia del contrato se halla en el protocolo del mismo notario, caja 38, escrituras sueltas, años 1594-99.

III

Cédula requisitoria del párroco y obreros de San Justo Desvern contra el pintor Joan Pau Camps, motivada por el poco adelanto observado por aquéllos en la pintura del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial.

[Barcelona], 22 marzo 1596.

Mossen Pau Camps: No ignora vostra mercè ni ignorar podeu que la maior part del temps dins lo qual vostra mersè era obligat a daurar y pintar lo retaule de la parroquiall sglésia de Sanct Just Desvern es ja passat la maior part y així que lo que reste es tant poch que bonament no es possible compliau lo que a promés y era obligat, en lo quall aveu causats molts grans danys y dampnatjes a la dita sglésia, axí per que a dos anys y prop de tres que desfeu allsguns taulons de dit retaule dient y promatent quells volía pintar dins molt poch temps y tornarlos a la sglésia, axí ques pugués veure sa abilitat y may aquells aveu pintats, com també perque après aveu desfet tot lo dit

retaula y vuy està tot a trossos per la sglésia rebent cadal día molt gran dany sperant rebrells maiors. Per so y altrament lo rector y obrés de la sglésia parroquiall de Sanct Just Desvern, ab los presents scrits vos protesten de tots los sobredits danys y dampnatjes y de tots altres que per culpa o causa de vostra mercè ne vindrà a dita sglésia y a dits rector y obrés y de totas y senglas cosas a ells y quiscú d ells permesas de protestar. Y no res menys vos notif[ic]an ab los matexos scrits pus que vostra mercè no a satisfet al que entre vostra mercè y ells es estat pactat y concordat, faràn fer la obra de dit retaula a altre mestre pus vostra culpa y tardansa los ne a forsats. E finalment, se offeren a venir a bo y lleall compte ab vostra mercè per a diumenge mes propvinent en la matexa sglésia de Sanct Just Desvern, protestant que si per dita jornada no acudirà, lo n convindrà devant jutge compotent y faràn tot so y quant de justicia los serà permès, requerint a vos notari, etc.

Die veneris XXII mensis marcii anno a Nativitates Domini MDLXXXVI, presente Bartholomeu Rovira, scriptore iurato sub me Francisco Pedralbes, regia auctoritate notario publico Barchinone infrascripto et presentibus eciam Michaelae Bernabe, sartore, et Petro Paulo Martí, fornerio, Barchinone habitatoribus, pro testibus, etc., fuit presentata huiusmodi papiri requisicionis scedula per venerabilem Joannem Romaní, presbyterum et rectorem ecclesie parrochialis Sancti Justi Dezvern, Barcinonensis diocesis, et Paulum Campreciós et Bartholomeum Riera, agricolas et operarios anni presenti parrochie predictae Sancti Justi Desvern, supradicto Paulo Camps, repeto in eius domo sita in presenti civitate in vinco vocato dels Cellers qui accepta copia dixit se retinere terminum iuris ad respondendum. De quibus, etc.

AHPB. Francisco Pedralbes, caja 38, escrituras sueltas, años 1594-99.

IV

Respuesta del pintor Camps al requerimiento de los cura párroco y obreros de la parroquia de San Justo Desvern, acerca del estado de la obra pictórica del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial.

[Barcelona], 23 marzo 1596.

Responent Pau Camps, pintor ciutadà de Barcelona, a una voluntaria scriptura a éll presentada per lo rector y obrés de la iglesia parroquial de Sant Just de Esvern, contenint en effecte que la major part del temps dins lo qual dit Camps stava obligat a daurar y pintar

lo retaulo de la dita parroquial iglésia és ja passat, y que lo que resta és tant poch que bonament no és possible poder cumplir en lo que és obligat, causant per dit effecte molts danys y dampnatges a dita sglésia, comminant de fer fer a altra persona dita obra, segons que dites y altres coses estàn mes llargament en dita scriptura contengudes a la qual se refer. De la qual molt bona voluntaria scriptura ha fet y fa molt gran admiració, perquè molt be saben y no poden ignorar que si dit Camps no te tant avansada la dita obra, no és stat a culpa sua, sinó de dits rector y obrés, per lo que al dita acte staven obligats en donar a dit Camps casa en dit lloch per star, y tres centes lliures ans de comensar dita feyna, y lo restant del preu fet, ab certes pagues en dit acte mencionades. Les quals coses per dits rector y obrés promeses han dexat de cumplir al tot effecte, per quant la casa no li és stada donada fins a la festa de Nadal prop passada, y les tres centes lliures tenien obligació de donarli ans de comensar, tant poch no li son stades donades encara al tot compliment per faltar molt bona suma per a donarli per a compliment de aquelles, y les que te rebudes és stat ab diverses partides y no conforme al que stavan obligats. Y també es cayguda una paga de sinquant lliures que no li és stada pagada. Y axí si la obra no stà tant avensada com ab dit acte estava consertat és stat y és a culpa y mora de dits rector y obrés y no de dit Camps, offerintse de continuar dita obra ab tot effecte y procurar la spedició de aquella, complint ab éll com tenen obligació. Y axí denegades totes y sengles coses ab dita scriptura contengudes, dona le present per resposta, requerint sien insertades al peu de dita requesta y que sens la present resposta no n sie tret acte.

Oblata die XXIII marcii MDLXXXV[I] per dictum Paulum Camps, de quibus presente Petro Riera, scriptore iurato sub me Francisco Pedralbes, etc.

Testes sunt [] Trobat et Bartholomeus Rovira, scriptores Barcinone habitatores.

AHPB. Francisco Pedralbes, caja 38, escrituras sueltas, años 1594-99.

EL PINTOR FRANCISCO RIBALTA HIJO DE SOLSONA

UNA PREVIA LABOR DE ORDENACIÓN DE ARCHIVOS.

Al aparecer el nombre de Solsona en la documentación relativa a Ribalta publicada en estas mismas páginas por el culto e incansable investigador de la historia de nuestro arte, señor José M.^a Madurell (1), experimentamos un acuciante deseo de completarla con la que era de esperar nos depararían los archivos históricos de esta ciudad. Lo exigía el imperativo de una justa y cortés correspondencia y estaba interesado en ello el amor patrio.

Mas sin una labor previa de ordenación era de todo punto imposible intentar siquiera, una investigación en los archivos. El desorden en que estaban, sobre todo el Capitular, ya antes de la guerra, se agravó en proporciones geométricas a su final. Evacuados por los rojos, fueron recuperados por el ejército nacional, llevados a Pedralbes y reintegrados finalmente a su lugar de origen. Y en cada sucesivo trasiego eran unos paquetes que cedían, unos sacos que se abrían y unos papeles sueltos que se amontonaban.

En una dependencia de la Curia Diocesana, a donde fueron a parar, se erguía un montón enorme de pergaminos enrollados, libros viejos y papeles por millares, sucios, rotos y polvorientos, que reclamaban, con la voz imperiosa de la historia, esta vez monumental, los anaqueles desaparecidos.

Si bien nos sobraba voluntad, nos faltaba autorización para tamaña empresa.

Hasta que nuestro Excmo. y Rdmo. Sr. Obispo, doctor don Vicente Enrique y Tarancón, preocupado por la conservación

(1) *Francisco Ribalta, pintor catalán*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. V. Enero-junio de 1947.

del patrimonio histórico de la diócesis y ardiendo en ansias de convertir el Archivo Capitular en instrumento apto para el estudio, nos encargó del mismo, conmutándonos, por el de Archivero Capitular, el cargo que veníamos desempeñando en el Capítulo.

APARECE LA DOCUMENTACIÓN.

Pusimos inmediatamente manos a la obra.

Transportados todos los fondos del Archivo Capitular, por falta de otro sitio, a una de las salas del Museo Arqueológico Diocesano, fuimos colocándolos en unas estanterías provisionales, separando cuidadosamente, mientras realizábamos esta tarea, todos los pertenecientes al siglo XVI. Los cuales, nuevamente revisados, con la vista clavada en Ribalta, nos depararon la documentación relativa al gran pintor (2).

Al propio tiempo investigábamos en el Archivo Notarial de Protocolos, el cual, conjuntamente con el del Municipio y el Capitular, había sufrido unas mismas vicisitudes. La previa ordenación de este Archivo fué relativamente fácil debido a que sus fondos estaban totalmente integrados por manuales y legajos convenientemente acotados.

La documentación relativa a Ribalta venía completándose. Antes de un mes, la teníamos íntegra en nuestras manos. La investigación, que no consideramos, ni mucho menos, exhaustiva, había sido con todo más que suficiente para considerar logrado el objetivo que nos habíamos propuesto.

Ribalta era nuestro. Hijo de Solsona. Palpábamos con nuestras manos, y las acariciábamos con emoción, aquellas pruebas documentales que se concatenaban unas a otras en un proceso lógico, riguroso e incontrovertible.

Aquello significaba el final victorioso de una controversia famosa y enconada, en la que, durante largos siglos y hasta nues-

(2) El Archivo Capitular de la S. I. C. de Solsona conserva todos los fondos procedentes de la antigua Canónica Regular de San Agustín. El Abad de la misma y sus sucesores, los Obispos, eran señores de Solsona, en condominio con la noble casa de Cardona. Esto explica el hecho que en el Archivo, además de las escrituras propias de la curia eclesiástica, se custodien infinidad de documentos procedentes de la administración civil y judicial de la ciudad.

tros días, habían porfiado apasionadamente tantas y tan relevantes plumas.

El día de la Virgen de Montserrat, con motivo de la fiesta del libro y patrocinada por la Biblioteca de la Caja de Pensiones para la Vejez, con la asistencia de todas las autoridades, pronunciábamos una conferencia en que el fausto acontecimiento era comunicado a la ciudad.

LO QUE NOS DICE DE RIBALTA LA DOCUMENTACIÓN SOLSONENSE.

Nace en Solsona el día 2 de junio de 1565.

Sus padres son: Juan, de oficio “calceter” y sastre, y Magdalena.

Sus hermanos mayores, Juan y Paula; menores, Aldonza y Gabriel. Éste muere a muy temprana edad.

Entre los años 1571 y 1573 la familia Ribalta pasa a residir a Barcelona, en donde se establece con carácter definitivo. El niño Francisco contaba de seis a ocho años solamente.

A los quince años, en 1581, Francisco Ribalta se halla todavía en Barcelona. Es huérfano de padre y madre, que han muerto sin testar.

Juan, el hermano mayor de Francisco, que ha aprendido en Barcelona el oficio de sombrerero, se reintegra a su ciudad natal en la que se establece definitivamente, casando con Francisca, hija del notario de Solsona, Onofre Tárrega, de la que tiene tres hijos, Francisca Eugenia, José e Isabel Jerónima, muriendo el año 1643.

Las hermanas Paula y Aldonza se quedan, solteras, en la ciudad condal.

DOS CONCLUSIONES DE INTERÉS.

Primera: Cataluña tiene también su pintor representativo en el siglo de oro de la pintura nacional, Francisco Ribalta, que instaura en España el realismo barroco y encabeza la gloriosa teoría de nombres que se dirán Ribera, Velázquez, Coello, Murillo, Zurbarán, Francisco Herrera, Alonso Cano...

Segunda: Ribalta recibió su primera formación artística en Barcelona, donde reside durante los ocho o nueve años de su primera juventud, desde 1571 hasta 1581 en que cuenta quince de edad. El año siguiente, 1582, aparece en Madrid firmando el cuadro de la Crucifixión del Eremitage.

¿Es posible, se preguntará, que a los dieciséis años pueda pintarse una tela digna de un museo? Podríamos responder, con otro, al interrogante: ¿Es posible que Pere Joan pudiera esculpir, a los dieciocho años, como ha demostrado el Sr. Madurell, el San Jorge de la Generalidad?

¿POR QUÉ SE LLAMARÍA ALDONZA UNA HERMANA DE RIBALTA?

Antes de pasar a las pruebas documentales de todo lo que acabamos de afirmar, nos parece bien dar satisfacción a esta curiosidad. Nace con tanta espontaneidad que nos ha sido repetidamente observada, no faltando quien nos la insinuara en forma de dificultad contra nuestra tesis. ¿Aldonza? ¿Un nombre tan genuinamente castellano, en Solsona y en pleno siglo XVI?

Confesamos que fuimos los primeros en sentirnos acuciados por esta curiosidad, la cual subió de punto al observar la sorprendente profusión con que eran bautizadas las niñas en Solsona con el nombre de Aldonza, con una trayectoria acusada, ascendente hasta la mitad del siglo XVI y descendente después, hasta llegar a desaparecer totalmente en pleno siglo XVII.

Algo debía haber ocurrido a principios de siglo que nos daría una explicación satisfactoria. Lo buscamos y nos parece haberlo hallado.

Juan Ramón Folch, el V conde de Cardona, señor de Solsona en condominio con los abades de su Canónica Regular, casó con doña Aldonza Enríquez y Quiñones, hermana de doña Juana, reina de Aragón y madre del rey Fernando el Católico, el cual condecoró a sus tíos, los condes de Cardona, con los títulos de duques de Cardona y marqueses de Pallars, el 12 de diciembre de 1492.

Esta primera duquesa de Cardona, doña Aldonza Enríquez, fué madre de una numerosa y noble prole. Fueron hijos suyos Enrique, obispo de Barcelona, de Monreal y cardenal de la

Iglesia, y Luis, que fué abad de Solsona, obispo de Barcelona y arzobispo de Tarragona.

¿Es de extrañar que una dama de tanta alcurnia, señora de Solsona, a la que hallamos recorriendo sus dominios y frecuentándose con sus vasallos, influyera en el hecho que tratamos de explicar?

Impuso simplemente una moda y se multiplicaron las Aldonzas. Así en Solsona como en todos los dominios de la casa de Cardona, según hemos podido comprobar.

PRUEBAS DOCUMENTALES.

Al presentar la documentación que decide en favor de Solsona el famoso pleito biográfico sobre la patria de Ribalta, es natural que procedamos con la máxima cautela. El fallo solamente será aceptado por las partes en litigio en el terreno firme de la certeza y bajo la luz de la evidencia. La historia de este pleito ha demostrado cuán resbaladizo es en Historia el terreno de las hipótesis y engañosa la luz exclusiva de las conjeturas y probabilidades. La misma expresión “natural de Solsona”, que aparece en la documentación del señor Madurell, ha sido discutida y no sin fundamento, ciertamente. “Es lástima, escribe el señor Carlos Espressati en el “Post Scriptum” de su magnífica obra *Ribalta*, que a los documentos de venta de un censal muerto publicados por el señor Madurell, en los que se declara que era natural de Solsona el honorable Francisco Ribalta, pintor, no acompañe el registro del bautismo de éste. Confiamos en su pronto hallazgo en alguno de los libros parroquiales de Solsona: ésta sería la prueba categórica e irrefutable de que Ribalta nació allí, pues, mientras tanto, la duda queda flotando sobre este problema, ya que en los siglos XVI y XVII las expresiones “oriundo de...” o “natural de...”, que son las empleadas en los documentos notariales publicados por el señor Madurell, se usaban en alegaciones de asuntos personales, heredamientos, etc., no para precisar el punto de nacimiento, sino como indicación bastante, con arreglo a derecho, de que la familia del interesado *procedía de aquel pueblo*. Tales son los casos (divulgados recientemente por don Narciso Alonso Cortés, académico de la Española de la

Lengua) de Cervantes declarándose natural de Córdoba porque su abolengo era cordobés, aunque él nació en Alcalá de Henares; de Alonso de Arcilla al consignar que era natural de Bermeo, de donde provenían sus ascendientes, mientras él nació en Madrid; de Miguel Servet, de don Rodrigo Calderón, de don Juan de Tasis, conde de Villamediana, de San Juan de la Cruz, etcétera, todos los cuales dejaron declarado en algún documento que eran naturales de pueblos en donde no nacieron, pero de donde eran originarias sus respectivas familias" (3).

El señor Espressati con estas palabras plantea de nuevo el problema y concreta los términos del mismo en su última fase. La palabra "natural" es sinónima de "oriundo". Hasta que no se nos exhiba la correspondiente partida de bautismo que concrete el sentido de aquélla, la duda quedará flotando.

Por fortuna de todos hemos dado con la famosa partida, que exhibimos. Es necesario, con todo, identificar, de manera que no deje lugar a dudas, el Francisco Ribalta de nuestra partida de bautismo con el famoso pintor del Real Colegio del Patriarca, o de Corpus Christi, en Valencia.

EL FRANCISCO RIBALTA, DE VALENCIA, IDENTIFICADO EN LA DOCUMENTACIÓN BARCELONESA.

Extractamos de la documentación publicada por el señor Madurell los textos siguientes:

Barcelona, 1 febrero, 1600 (4).

"Die martis, primo mensis februarii, anno predicto M. D. C. — Nos, Franciscus Nogués, negociator, civis Barcinone, et Ioanna, eius uxor, pro solvendo et satisfaciendo honorabili Francisco Ribalta, pictori, oriundo civitatis Celsone, pro nunch Valencie habitatori, quadraginta libras monete Barcinone ... vendimus vobis Paule Ribalta, domicelle, oriunde dicte civitatis Celsone, pro nunch Barcinone residenti, presenti ... totum illud censuale mortuum precii seu proprietatis ducen-tum librarum ... De quo quidem precio ... teneamini dare et solvere dicto honorabili Francisco Ribalta, fratri vestro, dicte domine emp-tricis, dictas quadraginta libras, etc."

(3) "Ribalta". Biblioteca de Arte Hispánico. Ediciones AEDOS. Barcelona.

(4) Op. cit.

Barcelona, 19 noviembre, 1620 (5).

“Die decima nona mensis novembris, anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo vigesimo. — ... ego Ioannes Sabater, agricole, ville de Algemés, archiepiscopatus et regni Valencie, ut procurator ... ordinatus a domina Alduncia Ribalta, domicella, in civitate Valencia habitatrice, ... vendo vobis, reverendo Raphaeli Portella, ... totum illud censuale mortuum ... Et est sciendum quod predictum censuale mortuum ... pertinet et spectat ad dictam dominam principalem meam nedum uti succedentem suis veris, certis, et legitimis titulis, domine Paule Ribalta, domicelle, oriundo civitatis Celsone, sorori sue, verum eciam uti habentem donacionem ab honorabile Francisco Ribalta, pictore, naturale dicte civitatis Celsone, de omnibus iuribus et accionibus sibi contra dictam Aldunciam Ribalta, sororem suam, principalemque meam, uti heredem Paule Ribalta pertinentibus... Etc.”

La identificación del famoso pintor Ribalta, de Valencia, con el Francisco Ribalta de la precedente documentación es evidente.

Efectivamente, el Francisco Ribalta a que se refieren los dos documentos extractados es pintor, tiene dos hermanas llamadas Paula y Aldonza, ambas son doncellas y reside en Valencia los años 1600 y 1620 en que son calendados los documentos.

Y el pintor de Valencia, Francisco Ribalta, reside en aquella capital desde 1597 hasta el 1628, en que fallece, y tiene una hermana, doncella, de nombre Aldonza. Consta todo ello por la documentación valenciana, en especial por el dietario de don Diego Vich al decirnos que murió en 1628 después de haber residido treinta años en Valencia, y por el testamento del hijo del pintor, Juan, otorgado ante el notario Domingo Oromig en 8 de octubre de 1628, en el que se consigna un legado a “Aldonsa Ribalta, donzella, tia mia” (6).

APARECE UN HERMANO DE RIBALTA, JUAN, SOMBRERERO DE BARCELONA.

Con ello contamos con otro dato de interés para acabar de identificar la personalidad del pintor Ribalta.

(5) Op. cit.

(6) Eduardo Julià: *La patria del pintor Ribalta*, “Anales del Instituto General y Técnico de Valencia”. 1921.

Doc. I — Solsona, 16 septiembre, 1586.

Venta de una viña en la partida de Borina (Solsona), otorgada por Juan Ribalta, sombrerero de Barcelona, en nombre propio y de Francisco Ribalta, pintor, Paula y Aldonza, doncellas, hermano y hermanas suyas.

“Die XVI mensis septembris, anno a Nativitate Domini M.D. LXXXVI.

Ego Ioannes Ribalta, sombrerarius, civis Barcinone, tam nomine meo proprio quam ut procurator legitime constitutus et ordinatus a Francisco Ribalta, pictore, a Paula et Alduncia Ribalta, domicellis, fratri et sororibus meis, ad hec et alia peragenda, quemadmodum de mea procuracione constat instrumento recepto penes honorabilem et discretum Gieronimum Ollers, notarium publicum Barcinone, die VIII mensis iunii, anno a Nativitate Domini M.D.LXXXI et auctorizatum et decretatum per magnificum vicarium, Barcinone, die X eorundem mensis et anni, tam nomine meo proprio quam nominibus predictis, gratis, etc. vendo vobis Gieronimo Rovira, paratori lane prefate ville, presenti, et vestris, etc., totam illam vineam vitibus, obtinet unum iugerum, cum introitibus etc., quam meis certis titulis, dictorumque principalium meorum, habeo etc. in termino presentis ville Celsone, in partita dicta Borina, sub dominacione, ut assero, Rdmi. Dni. Urgellensis episcopi, francam et quiciam ab omni census prestacione. Etc.”

Continúa el documento determinando los términos colindantes de la viña, el precio y condiciones de pago.

Archivo General Protocolos. Solsona. Pedro Mártir Andreu. Manual de 1586. Fol. 172 ver.

Se ha conservado la minuta de esta escritura, escrita en catalán, entre los pliegos del manual y está transcrita, además, en el libro del protocolo de este notario, con ligeras variantes.

No es necesario insistir en la identificación del Francisco Ribalta de este documento con los homónimos de Barcelona y Valencia. Un mismo nombre, profesión, hermanas, y todos tienen algo que ver con Solsona, que en este documento se llama “villa”, mientras que en los de Barcelona, datados en 1600 y 1620, “ciudad”, debido a que obtuvo este título el año 1593 al ser erigida en sede episcopal por bula del papa Clemente VIII, a instancias del rey Felipe II.

JUAN RIBALTA, HERMANO MAYOR DE FRANCISCO, SOMBRERERO DE BARCELONA, LO ES TAMBIÉN DE SOLSONA.

Podríamos prescindir de la siguiente escritura en el proceso lógico documental que estamos desarrollando. No obstante la presentamos por venirnos a confirmar todo lo que estamos diciendo y porque nos trae al escenario de Solsona a uno de nuestros personajes, Juan, el hermano del pintor.

Doc. II — Solsona, 7 julio, 1587.

Carta de pago de treinta libras barcelonesas por la venta de la viña de la partida de Borina, otorgada por Juan Ribalta, sombrero de Solsona, en nombre propio y como procurador de Francisco Ribalta pintor, y de Paula y Aldonza, doncellas, hermano y hermanas suyas, a favor de Jerónimo Rovira.

“Die VII mensis iulii, anno a Nativitate Domini M.D.LXXXVII. Ego Ioannes Ribalta, sombrerarius ville Celsone, tam nomine meo proprio quam ut procurator legitime constitutus et ordinatus ad infra peragenda per Franciscum Ribalta, pictorem, fratrem meum, Paulam et Aldunciam, domicellas, sorores meas, quemadmodum de mea procuracione constat instrumento recepto penes discretum Ioannem Stephanum Mir, notarium publicum Barcinone, die XXX mensis iunii proxime preteriti, confiteor et recognosco vobis, Gieronimo Rovira, paratori lane prefate ville Celsone, quomodo dedisti mihi, dictis nominibus, illas triginta libras barcinonenses, quarum precio vendidi, eisdem nominibus, vobis, et vestris, totam illam vineam ... sitam in termino presentis ville in partita de Borina... Etc.”

AGPS. Pedro Mártir Andreu. Manual de 1587. Fol. 113.

LOS PADRES DE LOS HERMANOS RIBALTA SON JUAN, “CALCETER DE SOLSONA”, Y MAGDALENA.

Con los dos documentos que copiamos a continuación, por los que conocemos los padres del pintor, completamos su ficha familiar.

Doc. III — Barcelona, 8 junio, 1581 (7).

Poderes otorgados por Francisco, Paula y Aldonza Ribalta, a favor de su hermano Juan, hijos y herederos de Juan Ribalta, "calceter" de la villa de Solsona, y de Magdalena, su esposa, en poder del notario de Barcelona, Jerónimo Ollers, para proceder a la venta de la viña de Borina (Doc. I).

"Nos Franciscus, Paula, et Alduncia Ribaltes, fratres, filiique et heredes, una vobiscum infrascripto fratre et procuratore nostro, honorabilis Ioannes Ribalta, caligarii ville Solsonae, et Magdalene, coniugum, ab intestato defunctorum, et in etate, videlicet: ego Franciscus, quindecim, et ego dicta Paula, sexdecim, ac ego dicta Aldunciam, quatordecim annorum, et ultra, constitutis... Etc.", firman poderes a favor de "Ioannem Ribalta, sombrerarium, fratrem germanum nostrum, hic presentem...", para vender casas, tierras, viñas y honores que poseen en Solsona.

El documento es interesante por facilitarnos la edad de los hermanos Ribalta en el día de la fecha, 8 de junio de 1581, a excepción de la del apoderado, Juan, el cual, teniendo Aldonza catorce años, Francisco quince y Paula dieciséis, debería contar, por lo menos, diecisiete, siendo el mayor de todos.

Doc. IV — Solsona, 16 agosto, 1588.

Referencia notarial sobre los capítulos matrimoniales de Juan Ribalta y Francisca, hija del notario de Solsona, Onofre Tárrega.

"Die martis, XVI mensis augusti, anno a Nativitate Domini M.D. LXXXVIII. In villa Celsone.

Instrumentum capitulorum matrimonialium factorum et firmatorum per et inter Ioannem Ribalta, sombrerarium, filium legitimum et naturalem honorabilis Ioannis Ribalta, caligarii ville Celsone, et honeste Magdalene, eius uxoris, defunctorum, ex una, et Franciscam, domicellam, filiam legitimam et naturalem honorabilis et discreti Honofrii Tárrega, notarius ville Celsone, et domine Catherine, illius uxoris, defunctorum, parte ex altera, prout iam sunt in ceda largo modo, et in bursa, etc."

AGPS. Antonio Aguilar. Manual de los años 1587-90.

(7) Nos complacemos en hacer constar nuestro agradecimiento al señor José M.^a Madurell por la amabilidad con que, accediendo a nuestros ruegos, nos ha copiado ésta y demás escrituras notariales de otorgación de poderes que aparecen en este trabajo, autorizadas en Barcelona, cuya existencia nos constaba por las referencias de la documentación solsonense.

Ha sido infructuosa, hasta el presente, la diligencia con que hemos buscado estos capítulos matrimoniales, documento que estimamos del máximo interés por las referencias que sin duda nos proporcionaría sobre la familia Ribalta y, en especial, sobre el pintor.

Conociendo a los padres de Francisco está abierto el camino para proceder, con toda seguridad, a la identificación de su partida de bautismo.

El Archivo Histórico Parroquial de Solsona se ha salvado de la destrucción en todas las sucesivas devastaciones de que han sido objeto los templos de esta ciudad con sus dependencias, desde la guerra de la Independencia hasta la revolución marxista de 1936. Los bautismos comenzaron a registrarse desde el año de 1565, a raíz de las disposiciones del Concilio de Trento. La partida de Francisco Ribalta es la vigésimo octava del primer libro "Baptismes i Obits de 1565 a 1596". Los dos primeros folios están separados del lomo del volumen y aparecen desgastados en los extremos laterales, quedando íntegro el texto de las páginas y un poco mutiladas las notas marginales. En el segundo de estos folios está registrada la partida que nos interesa (8).

PARTIDA DE BAUTISMO DEL PINTOR FRANCISCO RIBALTA.

Doc. V — Solsona, 2 junio, 1565.

En el margen: "... Francesch ... alta. " En el texto: " A 2 DE JUNY (1565) FONCH BATEJAT UN FILL DE JOAN RIBALTA I DE NA MAGDALENA, SA MULLER. FONC PADRI LO Rnd. CANONGE CREXANS, I PADRINA LA Sra. FRANCISCA CORTIT. FONCH-LI POSAT NOM, JOAN FRANCESCH."

(8) El señor J. Ainaud en su trabajo *Ribalta y Caravaggio*, publicado en el vol. V, julio-diciembre de 1947 de los "Anales de los Museos de Arte de Barcelona", da cuenta del resultado de las investigaciones que, a petición suya, hizo en el Archivo Parroquial de Solsona Mn. J. Santamaría, con el fin de hallar la partida de bautismo de Francisco Ribalta. A pesar de haber anotado éste todas las partidas referentes a otros Ribalta, entre ellas la del hermano del pintor, Gabriel, le pasó desapercibida la que interesaba por hallarse en uno de esos dos folios separados del lomo del libro, los cuales, con el fin de prevenir un extravío, fueron colocados entre los folios centrales del mismo libro, donde los hallé.

No dudamos en atribuir esta partida al famoso pintor.

Coinciden, en primer lugar, los nombres de sus padres, Juan y Magdalena. No se dice de su padre que fuese "calceter". Mas lo que se calla esta partida lo anota la referente al último de los hijos del matrimonio Ribalta, Gabriel, que suponemos moriría a muy temprana edad por no haber hallado de él ninguna referencia en la documentación que publicamos y en la que se enumeran, repetidas veces, los hermanos. Esta partida, que copiamos del mismo libro de Bautismos, dice así: "A 23 del setembre dit fonc batejat un fill den Joan Ribalta, calsater, i de na Magdalena, muller de aquell. Foren padrins lo Rm. M.^o Gabriell Vilar, i padrina na Joana Ortoneda, de la Parròquia de Riner. Foren-li posats noms, Gabriell". El año del nacimiento del último de los hermanos Ribalta es el de 1570.

En segundo lugar coincide la edad que conocemos del pintor en los años de 1581, por el documento III, y en 1628, en que murió, por el testimonio de don Diego Vich.

El documento III dice que Francisco tenía quince años. Era verdad seis días antes del día ocho de junio en que está datado, habiendo Francisco cumplido dieciséis el día dos del mismo mes. Con esto se explica fácilmente el error, tanto si la escritura de poderes fué encargada — por Juan probablemente — al notario antes del día dos, cuando Francisco tenía verdaderamente todavía quince años, como si lo fué el mismo día ocho en que, al dar la relación de la edad de los hermanos, no se atendería al reciente cumpleaños de Francisco.

El testimonio de don Diego Vich en sus Memorias de los sucesos de Valencia dice así: "Año 1628. Bisiesto. Enero. Jueves, a 13, murió Francisco Ribalta a los 63 años de edad...".

La cuenta, 63 años, resulta exacta restando 1565, en que nace, de 1628, en que muere. Mas habiendo Ribalta nacido el día 2 de junio y muerto el 13 de febrero de un año bisiesto, le faltaban todavía, para cumplirlos, tres meses y diecisiete días. Sin embargo no es de suponer que don Diego Vich se entretuviese en hacer cálculo tan matemático al escribir sus Memorias.

El canónigo Juan Crexans, padrino de Ribalta, era un alto dignatario de la Canónica Regular de San Agustín, que regía la iglesia solsonense bajo la jurisdicción de un abad, antes de ser erigida en sede episcopal. En 1559 aparece firmando los docu-

mentos de la curia como Oficial y Vicario General. De igual manera refrenda las resoluciones capitulares: "Vidit Crexans, offlis. et Vic. Gen.". Murió en 1568 siendo "Cabiscol" o maestrescuela de la Canónica, de conformidad con una nota detallada del libro de Resoluciones de la misma, existente en el Archivo Capitular. Sería en atención a la personalidad de su padrino que a Ribalta le fué impuesto el nombre de Juan, nombre, además, que gozaba de una veneración tradicional en la familia y que sigue perpetuándose en el hijo del pintor. Mas llamándose ya con este mismo nombre su hermano mayor, prevaleció, así en la intimidad de la familia como en la historia, el que le impusiera su madrina, Francisco.

A excepción de las dos partidas transcritas, de Francisco y Gabriel, no existe en el libro mencionado de Bautismos, ninguna otra correspondiente a los hermanos del pintor. Se comprende fácilmente en cuanto a las de Juan y Paula, nacidos antes del 1565 en que comienzan a registrarse los bautismos. ¿Y la de Aldonza? De conformidad con el doc. III debía haber nacido el año de 1567 (9). Es precisamente el año en que el registro presenta más anomalías. En el folio 16 anv. después de la primera partida registrada hay la firma de "Joan Bergot, vicari". Corresponde al día 27 de agosto. Sigue un grande espacio de papel en blanco y la siguiente partida correspondiente al día 11 de septiembre. Mientras en todos los folios van registrados de seis a ocho bautismos, en éste, el 16, solamente lo han sido dos. Cabe por lo tanto la hipótesis que, con motivo de un cambio de vicario perpetuo, cargo con el cual se regentaba la Parroquia, dejaran de registrar, entre otras, la partida correspondiente a nuestra Aldonza.

(9) En una nota de archivo que nos ha suministrado el señor Madurell sobre una escritura de contrato que firma el hermano de Aldonza, Juan, para ponerla al servicio de la viuda del notario barcelonés, Francisco Ferrer, se dice de aquélla que tenía diez años solamente. La escritura está fechada el mismo año 1581 en que lo está el doc. III. Nos hallamos ante una evidente contradicción. Dos notarios, en un mismo año, atribuyen a una misma doncella diez y catorce años de edad. ¿Cuál de los dos habrá incurrido en error? Creemos que aquel que le atribuye diez, porque mientras el primer libro de Bautismos de la Parroquia de Solsona presenta anomalías en los folios correspondientes al año 1567, habiéndose omitido el registro de bautismos, en los que registran los de los años 1571 y 1572, en que debería haber nacido Aldonza si hubiese tenido diez años en 1581, todos los registros se siguen con absoluta regularidad. La partida de Aldonza cabría muy bien en el libro del año 1567, no el de 1571.

Con las pruebas documentales aducidas hasta aquí creemos demostrado eficazmente que el pintor Francisco Ribalta, el famoso instaurador del siglo de oro de nuestra pintura nacional, es hijo de Solsona.

AMBIENTE Y VICISITUDES DE LA FAMILIA RIBALTA.

Escasas son las noticias que, hasta el presente, nos han suministrado los archivos de Solsona sobre los factores que crearon el ambiente familiar en el que se formó el niño que tanta fama y merecido renombre había de alcanzar. Damos a conocer lo que nos ha sido posible adquirir en la esperanza de aportar nuevos datos para el estudio y perfil de la personalidad humana y artística de Ribalta.

GENEALOGÍA DEL PINTOR.

No ha sido tarea fácil establecer la genealogía de Francisco Ribalta. Faltando los registros de bautismo anteriores a 1565 y habiendo buscado inútilmente capítulos matrimoniales y testamentos que nos precisaban, nos hemos visto obligados a identificar a muchos personajes a través de las circunstancias de años, profesión y posesiones con que aparecían en las múltiples referencias documentales cuidadosamente registradas. Éstas, a menudo, nos decían simplemente "Joan Ribalta calceter", expresión ambigua que puede referirse igualmente a dos diferentes personas.

Por fortuna el Archivo Capítular nos ha deparado tres documentos que han sido la clave para proceder con seguridad en este campo resbaladizo: el testamento de la señora Catalina Ribalta, esposa del doctor en ambos derechos de Barcelona, don Pedro Ripoll (10), los capítulos matrimoniales de su sobrino,

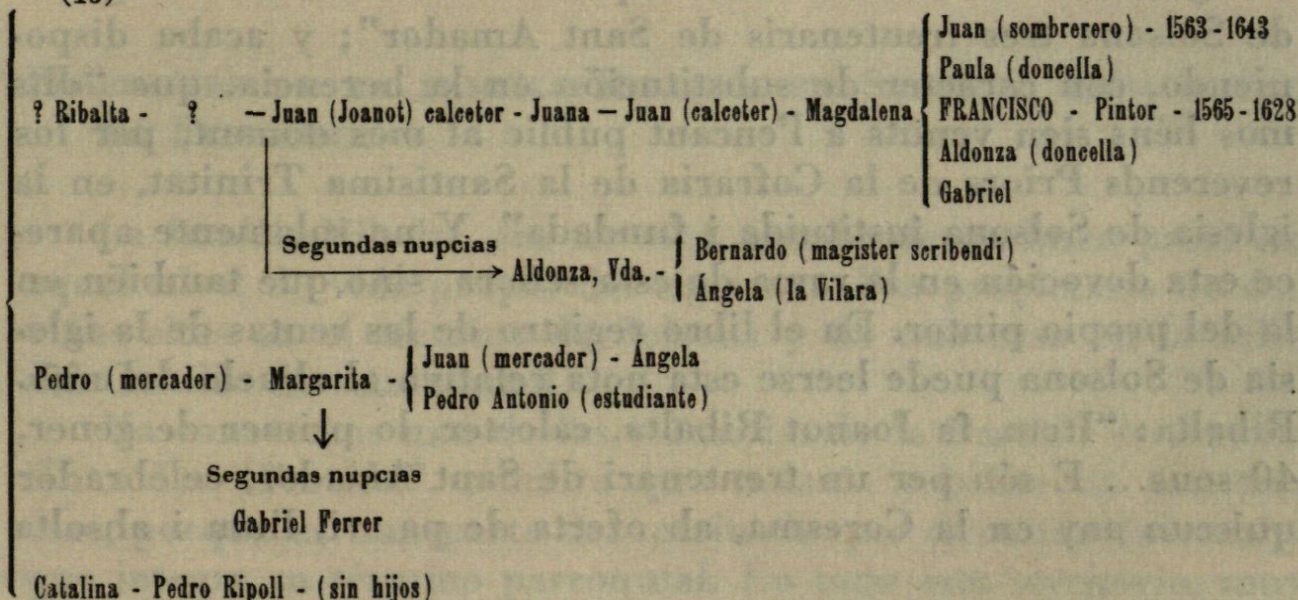
(10) ASIC (Archivo Santa Iglesia Catedral) Solsona. Testamentos. "Per ço jo, Catharina Ripolla, vidua, muller relictà del Magnífic Miser Pere Ripoll, en Drets doctor, ciutadà de Barcelona q.º, ... elegesch en marmessors ... en Joan Ribalta, nebot meu, fill de mon germà Pere Ribalta q.º, ara habitant en la vila de Cardona, i en Joan Ribalta, calceter, major de dies, també nebot meu.... Dexe an Joan Ribalta, nebot meu, calceter, major de dies, sis lliures, les quals tingue de sa vida natural, i après mort sua sien de sa muller Aldonça Ribalta, a ses voluntats..."

Juan Ribalta, mercader de Cardona y de Solsona (11), y el testamento de éste, otorgado en Solsona (12). Merced a estas escrituras y a las referencias aparecidas en muchos contratos privados, ha sido posible formar el siguiente cuadro genealógico de Francisco Ribalta, que es susceptible de complementos ulteriores, mas no, así lo creemos, de correcciones (13).

(11) ASIC. Solsona. Capítulos Matrimoniales. "... Item. Ab altre capítol, lo dit Joan Ribalta accepte lo present matrimoni de e ab exprés consentiment i voluntat de l'honorable en Gabriel Ferrer, padraسته seu, ... d'en Pere Antoni Ribalta, estudiant, germà seu, de la Magnífica Sra. Catharina Ripolla, tia sua, d'en Joanot Ribalta ...".

(12) ASIC. Solsona. Testamentos. "... Per ço jo, Joan Ribalta, mercader, de la vila de Solsona, fill de l'honrat en Pere Ribalta, mercader q.º, de dita vila, ... elegesch en marmessors ... en Pere Antoni Ribalta, germà meu, e Joan Ribalta, menor de dies, cosí meu de la vila de Solsona..." El testamento está datado en 1567. Ese "Joan Ribalta, cosí meu, menor de dies" no es otro que Juan, hermano del pintor.

(13)



Además de los Ribalta que aparecen en el cuadro genealógico que presentamos, existe otra familia, la de Lorenzo Ribalta, "pedrenyaler", hijo de Juan y Juana, de la Parroquia de Su, casado con Juana, de la que tiene ocho hijos. Por no haber podido identificar sus padres, Juan y Juana, con los abuelos del pintor, ni constarnos otro indicio de parentesco con el mismo, hemos omitido su entronque en el cuadro.

— Bernardo Ribalta, hijo de Juan Ribalta y de Aldonza, era "magister escribendi". Tío de nuestro pintor. Existen en el Archivo Capitular dos curiosos e interesantes procesos provocados por él. El primero se refiere a los bienes de su madre Aldonza, que se disputa con el hijo del primer matrimonio de ésta, Francisco Llach. El segundo, nos revela un carácter violento y temperamento sanguíneo en Bernardo, "magister scribendi". Es del año 1591. Francisco, el pintor, recibiría de su hermano, Juan, noticias curiosas sobre las bravatas de su tío, Bernardo, denunciado de la manera siguiente al "Molt Reverent Comissari de la Santa Inquisició. — Bernat Ribalta i Francesc Guix, sabater, tots de la vila de Solsona, instigats per lo sperit maligne poc tement a Nostre Senyor Déu ni a la justícia temporal, a denou del mes de febrer proppassat, de nit i hora captada, armats de archabusos i pedrenyals, no dubtaren amagar-se en lo celler de la casa de M.º Hierònim

AMBIENTE RELIGIOSO FAMILIAR DEL NIÑO RIBALTA.

El niño Ribalta se formó en un ambiente familiar de religiosidad acendrada, común en las familias que vivían en Solsona, ciudad tradicionalmente levítica, en los siglos pasados. Además de este medio ambiente local, aparece la familia Ribalta envuelta en una arraigada devoción peculiar a la Santísima Trinidad. En el testamento de la ya citada Catalina, esposa del doctor Pedro Ripoll, amén del consabido legado, pocas veces ausente en la última voluntad de los solsonenses del siglo XVI, "Item. Dexe a quiscuna iglesia hermitana i lantia de sant Miquel del Pilar i hospital dels pobres de la vila de Solsona una liura d'oli", se lee lo siguiente: "Item. Vull e man que sien celebrats en la iglesia de Solsona tres trentenaris de Sant Amador"; y acaba disponiendo, con carácter de substitución en la herencia, que "dits mos béns sien venuts a l'encant públic al més donant, per los reverends Priors de la Cofraria de la Santísima Trinitat, en la iglesia de Solsona instituida i fundada". Y no solamente aparece esta devoción en la rama de esta señora, sino que también en la del propio pintor. En el libro registro de las rentas de la iglesia de Solsona puede leerse esta nota relativa al abuelo del niño Ribalta: "Item, fa Joanot Ribalta, calceter, lo primer de gener, 40 sous... E són per un trentenari de Sant Amador, celebrador quiscun any en la Coresma, ab oferta de pa, vi, llum i absolta

Nogués, mercader de dita vila de Solsona, familiar de la Santa Inquisició. I, essent recullits en les cambres de dita casa i posats en lo lit per a dormir lo dit M.^o Nogués i los demás de sa casa, los demont dits, Ribalta i Guix, fills de perdició, obriren la porta principal de dita casa. I, amb ànimo de matar al dit Nogués i robar-li la casa, amb lo millor secret que pogueren per posar en execució llur intent danyat, pujar dalt. I volgué Nostre Senyor, que, comensant a enderrocar una porta de una cambra de dita casa, foren sentits. I posaren-se los de dita casa a cridar crits de "Via fos!". I los demont dits, Ribalta i Guix, saltaren la grau de dita casa i fugiren públicament, ab los caputxos de les capes de pastor al cap. I ... el dit Ribalta, a dos del present, tractà de paraula malament al dit Mossen Nogués, i posà la mà a la daga per a matar-lo; que si no fóra per les persones se trobaren presents, haguera temptat de posar en execució sa mala intenció. E com los semblants excessos ... Etc." Uno de los testigos, Juan Goget, declara que: "... ha oït dir a Joan Ribalta, sombrerer, nebot del dit Bernat Ribalta, oncle seu, ere entrat, en companyia de Francesch Guix, sabater, en la casa del dit Mossen Nogués en lo temps i a hora diu la súplica. I dix ell ho savie perquè lo mateix Bernat Ribalta lo hi havia dit."

per los benefactors" (14). Asimismo constan muchas otras rentas que la familia Ribalta aportaba a la iglesia en diferentes y señalados días del año.

De esta manera, entre invocaciones a "Sant Amador", rezos a la Santísima Trinidad y con el espíritu empapado de la más tierna piedad a la Virgen del Claustro, tan amada siempre de los solsonenses de entonces como de los de ahora, cuya talla estu- penda debería quedar perennemente impresa en su alma de ar- tista, se formó aquel niño que había de asombrarnos un día con su creación pictórica religiosa, en cuya muerte el testimonio es- pontáneo de don Diego Vich nos diría "era con todo más esti- mado en virtud y santidad" y Jusepe Martínez, más explícito, "dió su alma a Dios con tan grande reputación, que casi fué venerado por santo".

POSESIONES DE LA FAMILIA RIBALTA EN SOLSONA. CASA NATAL DE FRANCISCO.

La familia Ribalta, sin ser rica, gozaba de un buen pasar en aquel nivel de vida propio del siglo XVI. Era propietaria de dos viñas sitas en el término de Solsona y de una casa en la calle del Castillo de esta ciudad.

Ya conocemos una de las viñas. La de la Partida de Borina (Doc. I). "Partida", nombre que todavía subsiste en nuestros días, porque es una parte del territorio que circunda Solsona y que integra su término parroquial. En todo este territorio, muy parcelado y rico por su productividad, actualmente se cultivan casi exclusivamente cereales. Mas antiguamente se cultivaba la vid, adquiriendo el nombre "Vinyet", que todavía subsiste. An- tes de ser refundidas, a principios del siglo XVII, en una sola, la actual de San Bernardo, encontramos dos "Partidas" en la parte del mediodía de la ciudad: la "d'en Ribalta" y la de Borina. Entre ambas pasaba el que todavía hoy es llamado "Torrent d'en Ribalta". En tiempos de nuestro pintor existía ya esta topo- nimia, cuyo origen podría relacionarse con la finca de esta fa- milia en aquella parte, mas no podemos afirmarlo por no haber-

(14) ASIC. Solsona. "Capbreu vell de Solsona."

lo averiguado. El camino de Borina era el que actualmente conduce de la ciudad al Seminario Diocesano y torre del Obispo Riu, junto a la cual subsiste todavía un pequeño manso llamado "Borina". Creemos que no estaría lejos de este manso la viña de los Ribalta. Los nombres de los términos colindantes que nos da la escritura han desaparecido. Un trabajo paciente de investigación podría ciertamente identificarlos en interés histórico de los actuales propietarios de la finca, mas completamente secundario a nuestro propósito.

La segunda viña que poseían los padres de nuestro Francisco estaba sita en la "Partida de Glavades", hacia el este de Solsona, dentro de su "vinyet", junto a la carretera que actualmente conduce a Manresa. Nos la describe una escritura de venta existente en el manual del notario Penyalosa que se guarda en el Archivo Capitular. La venta es efectuada a 25 de marzo de 1571 por Juan Ribalta "calceter" y su esposa, Magdalena, a favor de Juan Alterachs, "paraire", de Solsona.

La casa que poseía la familia de nuestro pintor en Solsona estaba en la calle del Castillo. Por su interés extractamos el documento de venta.

Doc. VI — Solsona, 27 agosto, 1573.

Venta que Juan Ribalta, "calceter i sastre", de Solsona, como apoderado de su esposa Magdalena, otorga a favor de Pedro Ricort, "calceter de Solsona", de la casa que aquélla poseía en la calle del Castillo de esta ciudad.

"Die iovis, XXVII mensis augusti predicti anni (1573). In termino Castri Veteris, ville Celsone.

Ego Ioannes Ribalta, caligarius et sartor, ville Celsone, nunch vero habitator civitatis Barchinone, tam nomine meo proprio quam eciam ut procurator Magdalene, uxoris mee, prout de dicta procuracione constat instrumento recepto et testificato in civitate Barchinone, sub anno millesimo quingentesimo septuagesimo tercio, die vero decima quarta mensis augusti, et clauso, sive subsignato, per discretum Iacobum Massaguer ... notarium publicum Barcinone ... vendo ... vobis, Petro Ricort, caligario dicte ville Celsone, hic presenti ... perpetuo instrumento, tamen gracie redimendi mediante, totum hospicium, sive domum, ... quam ego habeo ... in presenti villa Celsone, in vico dicto del Castell, sub dominacione Excmi. ducis Cardone... Et affrontat: ex una parte, cum domo Iacobi Castelló, sutoris; ab alia, cum domo ho-

norabilis Petri Martiris Colomés, mediante quodam vico, quo tenditur del Castell a la font major, aperte; retro, cum dicta fonte majore; et a parte ante, cum dicto vico del Castell. ... atque eciam quod assecuro vobis, et vestris, opera necessaria que facietis in dicta domo, en la qual pugau enrajolar la entrada de dita casa, lo qual també vos faré bo i asseure, con les altres obres que fareu en dita casa. Ab la qual casa vos dexe totes les ahines que són en aquella, així en lo celler com en la casa, de les quals vos pugau servir... Etc."

AGPS. Antonio Castellar. Manual de 1573-76.

El inmueble queda perfectamente identificado. Por un lado da en la "Font major". Es la plaza actual de San Juan, con su fuente artística y monumental en el centro, sobre la que, a manera de pedestal, se construyó en pleno renacimiento la esbelta y elegante capilla del santo titular de la plaza tan típicamente solsonense. Por otro lado linda con la calle del "Castell" en la que tenía la fachada principal y, de otro, mediando un callejón, con la casa de Pedro Mártir Colomés, el ilustre prócer solsonense que legó todos sus bienes para la fundación del hospital que lleva su nombre y su casa señorial a la ciudad, que la adaptó para instalar en ella el Ayuntamiento. La casa vendida a Pedro Ricort por los consortes Ribalta es la que actualmente está señalada con el número 18 de la calle del Castillo.

Esta sería la casa natal del famoso pintor. Por los enseres, "ahines", que usaría su padre en el oficio de "calceter", existentes así en la bodega como en la casa vendida a carta de gracia, cuyo uso autoriza al comprador, que tiene una misma profesión, venimos en conocimiento de ser esta la casa que habitaba la familia Ribalta en Solsona. No tenemos, además, indicio alguno de otra casa perteneciente a la misma.

Ribalta y su esposa se reservaban en la escritura el "ius luendi et redimendi" la casa solariega, vendida a carta de gracia. Incluso este derecho fué enajenado más tarde, en año 1596.

Doc. VII — Solsona, 21 marzo, 1596.

Venta otorgada por Juan Ribalta, sombrerero, ciudadano de Solsona, en nombre propio y como procurador de sus hermanas Paula y Aldonza, del "ius luendi et redimendi" que se habían reservado sus

padres sobre la casa de la calle del Castillo de Solsona, a favor de Agustín Villaró, "paraire" de Solsona.

"Dicto die (21 de marzo de 1596).

Ego Ioannes Ribalta, sombrerarius, civis Celsone, tam nomine meo proprio quam ut procurator ... constitutus a Paula Ribalta, et Alduncia, domicellis, sororibus meis, prout de mea procuracione constat instrumento recepto penes discretum Bernardum Puigvert, notarium publicum Barcinone, die XII, mensis currentis... vendo vobis, Augustino Villaró, paratori lane, in civitate Celsone habitanti ... totam illam domum meam, et dictarum sororum mearum... quam... habemus in presenti civitate Celsone, in vico vocitato del Castell, sub dominacione domini Ducis, seu verius totum ius licenciamque luendi, redimendi, recuperandi, et habendi, totam dictam domum per me, seu per predecessores meos venditam, cum instrumento gracie redimendi mediante, honorabilem Petro Ricort, sartori dicte civitatis... Etc."

AGPS. Pedro Mártir Andreu. Manual de 1596.

La ausencia de Francisco en estos poderes otorgados por sus hermanas a Juan nos dice claramente que estaba ausente de Barcelona. Con la esperanza de hallar una indicación sobre su residencia en el año de la fecha, pedimos al señor Madurell copia del acta notarial, la cual no añade ningún dato de interés.

Estas son las posesiones que hemos hallado en Solsona, pertenecientes a la familia de Francisco Ribalta. En la documentación publicada por el señor Madurell aparecen otras en Barcelona.

Constan en nuestros archivos otras fincas, urbanas y rústicas, pertenecientes a las otras ramas, de las cuales Juan Ribalta, padre de Francisco, tuvo que cuidar, debidamente autorizado, en actos de arriendo o de cabrevación. Tales son la casa sita frente a la fachada principal de la Catedral, casa Folch, de la que era propietario el Dr. Pedro Ripoll y su esposa Catalina, una casa en la plaza mayor, que Juan Ribalta, abuelo, cedió a su segunda esposa Aldonza, y otra casa en la calle de Llobera perteneciente a Juan Ribalta, mercader, en la que éste murió.

EL NIÑO FRANCISCO RIBALTA, CON TODA SU FAMILIA, SE DESPLAZA A BARCELONA.

Después de todo lo que acabamos de exponer es evidente el establecimiento en Barcelona de la familia Ribalta. En el año 1571, vendida por los consortes Juan y Magdalena la viña de Glavades, desaparecen del escenario de Solsona los Ribalta y aparecen, a su vez, en el de Barcelona, desde donde continúan vendiendo todo lo que les quedaba aquí. El carácter definitivo que tendría en la intención de los padres el establecimiento en la ciudad condal lo indica claramente el hecho de que al volver Juan, padre, a Solsona, el año 1573, para proceder a la venta de la casa solariega, abandona en ella los enseres y utillajes de su oficio, cuyo uso autoriza al comprador, “calceter y sastre” como él.

Lo único que queda por aclarar es el motivo que induciría al éxodo y el año que se produjo. Renunciamos a lo primero por carecer de referencias documentales. Podríamos lanzar la hipótesis de unas disposiciones precoces para el arte de la pintura manifestadas por el niño Francisco, cuyo desarrollo y cuidado requerían un medio ambiente más apto, con todo y no faltar en Solsona, en aquellos años, hábiles pintores de retablos. Mas no por ser halagüeña sería más fundada.

El abandono de la familia Ribalta de su ciudad natal se produjo entre los años 1571 y 1573, en que son calendadas las escrituras de venta de la viña de Glavades y de la casa de Solsona, respectivamente. La primera está autorizada en Solsona por el notario Penyalosa en presencia de los vendedores, Juan y Magdalena, mientras que en la segunda, autorizada en Barcelona, se dice de ambos que residen en la capital. Llamándose en ésta Juan, “civis”, ciudadano de Barcelona, y requiriéndose dos años previos de residencia en la ciudad condal para adquirir el título de ciudadanía, es más probable que el éxodo de Solsona se efectuara en 1571.

Nuestro niño, el futuro pintor, tenía de seis a ocho años. Antes de dos lustros (doc. III), será huérfano. Y mientras su hermano se reintegrará a su ciudad natal y sus hermanas se que-

darán en Barcelona para cuidar la hacienda familiar, él, en alas de su genio, volará hacia otros horizontes en los que brillará su nombre con los resplandores de la inmortalidad.

* * *

Hemos logrado disipar, por fin, las tinieblas que envolvían el primer período biográfico de Francisco Ribalta, "el catalán Ribalta, que dirá Lope de Vega, pintor famoso entre los españoles, de la primera clase". Dejamos a otros investigadores el seguir el proceso de su vida.

Solsona se siente orgullosa de haber recuperado a su hijo. Si otros le han dado el arte, ella se siente feliz de haberle dado el ser.

ANTONIO LLORENS SOLÉ
Canónigo Archivero de Solsona

UN "SANTO TOMÁS" DE VELÁZQUEZ Y LAS CONEXIONES ITALO-ESPAÑOLAS ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII

(1927)

NOTA PREVIA DEL TRADUCTOR

Veinticinco años hace ya que apareció en la revista italiana "Vita Artistica", (número de enero de 1927), el ensayo de Roberto Longhi que ahora se publica aquí traducido al español; demasiados años para que esta reedición no obligue a una noticia justificadora del porqué de su publicación a un cuarto de siglo de distancia.

La explicación no es ni podría ser otra que el excepcional interés de su contenido, en desproporción grande con la corta difusión alcanzada por este artículo en España, donde no sé que existan ejemplares accesibles de "Vita Artistica", revista que tuvo vida efímera.

Cierto que algunas de las atribuciones hechas por Longhi a lo largo de su argumentación, como ésa de la "Defensa de Cádiz" a Zurbarán plenamente confirmada mucho después con documentos, ya han sido tenidas en cuenta por nuestra crítica. Y también conoce ésta el "Santo Tomás" de Velázquez, aunque sea ahora la primera vez que se reproduce en una publicación española esta obra que, por diversas razones, en el mundillo de los aficionados, es una de las menos familiares entre toda la pro-

ducción del maestro sevillano. Pero no es la intención de refrescar la memoria de esta o aquella atribución o de popularizar el cuadro de Orleans, que ello se dará por añadidura, lo que nos ha llevado al Sr. Ainaud y a mí a pedir al profesor Longhi autorización para reproducir su viejo artículo en el "Boletín" barcelonés. Junto a ese análisis de la estética velazqueña tan perspicaz y conducido con tanta finura crítica, lo que interesa vivamente que llegue a todos es su visión de la aportación italiana a nuestro realismo del XVII, con lo que aborda uno de los puntos de la historia pictórica española de mayor trascendencia y a la vez menos atendidos y más necesitados de un enfoque adecuado; justo enfoque que no llegará mientras siga sin obtener eco ni discutirse entre nosotros un estudio como éste, salido de la pluma de quien además de ser la primera autoridad en pintura italiana conoce profundamente la nuestra, como lo demuestra el nutrido haber de su cuenta de hispanista, últimamente acrecido con la publicación de otro Velázquez inédito (vid. "Velázquez 1630. La Rissa all'Ambasciata di Spagna", "Paragone", 1, 1950. Artículo ya registrado en la crónica de "Archivo Español de Arte", 1950) que le ha dado pie para un sagacísimo estudio sobre los nunca observados contactos artísticos de Velázquez con el grupo de pintores "a passo ridotto" o "bambochantes".

En el presente estudio de 1927, el papel que Longhi otorga a los Carduchos y a la cultura figurativa de los florentinos "reformados", a la influencia de Caravaggio, Borgianni y Caracciolo, etc., está tan en desacuerdo con lo que entre muchos viene pasando por cierto y demostrado, que maravilla no se haya reaccionado fuertemente en España ante un cúmulo tal de ideas nuevas para aceptarlas o combatirlas; o, mejor y a la vez, como fué intención expresa del autor al escribirlo, desarrollándolas o limitándolas siguiendo las rutas de investigación sugeridas, como la que ha originado el reciente trabajo de Ainaud sobre la obra de Caravaggio en España.

Creemos pues prestar un buen servicio al difundir este en-

sayo, al que deseamos ahora, en sus bodas de plata, la fecundidad que entre nosotros no tuvo al nacer.

Aun queda algo por advertir. En el “Archivo Español de Arte y Arqueología” de 1925, se publicó una breve nota destinada a informar que en una excursión de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, realizada en agosto-septiembre de aquel año, habíase examinado el “Santo Tomás” de Orleans y atribuido a Velázquez por don Manuel Gómez Moreno. Como el artículo de Longhi es de 1927 se han suscitado equívocos — que ya han confundido a más de uno — respecto a la prioridad en la justa atribución. Y por ello, será necesario subrayar que el cuadro de Orleans ya lo consideraron Mayer en su monografía sobre Velázquez de 1924 y Allende-Salazar en la suya de 1925, ambos por indicación del crítico italiano.

Consignemos finalmente que la traducción y algunas notas cuya inserción ha parecido oportuna las ha revisado el autor, poseedor de nuestra lengua; y que, en lo posible, hemos aumentado el número de las ilustraciones que acompañaron a la versión original incluyendo la reproducción de algunas fotografías que nos ha procurado el propio profesor Longhi, a quien damos las gracias por ello y por el honor dispensado al “Boletín” en esta ocasión, la primera en que un escrito suyo ve luz en español.

JOSÉ MILICUA

La existencia de un "Santo Tomás" de Velázquez, que advertí en septiembre de 1920 en el Museo de Orleans (n.º 264) — donde figuraba bajo el nombre de Murillo —, es ya conocida, merced a comunicaciones verbales mías, por los más clarividentes estudiosos de estas cuestiones: así, el hispanista A. L. Mayer, que lo cita en su reciente monografía sobre el maestro (Berlín, 1924, p. 50) relacionándolo con un cuadro de la misma serie, el "San Pablo" descubierto por él poco más tarde en el Museo de Barcelona; y, asimismo, el nuevo cuidador del "corpus" velazqueño en la última edición "Klassiker der Kunst", Juan Allende-Salazar, que lo recuerda en el apéndice de su libro (Berlín, 1925, p. 273).

También yo, satisfaciendo el viejo deseo de éstos, daré a conocer por fin en estas páginas, con su reproducción, aquella obra juvenil del gran maestro (fig. 1).

He aquí pues el "Santo Tomás" de Orleans, una de esas imágenes de energía brutal y enormemente popular que el libre examen pictórico de Caravaggio había permitido introducir también en la representación de personajes sacros.

Al verlo en el acto de alzar su cabeza de la lectura y contraer el entrecejo, podría presumirse que de su rostro atónito brotaba un nuevo soplo de incredulidad. Probablemente no hay nada de esto; y será que, como Caravaggio, Velázquez prefiere acentuar la evidencia del reflejo físico de un movimiento interior — reflejo que puede ser el mismo por muchas y diversas "interioridades" — mejor que excogitar traducciones simbólicas del sentimiento como aconsejaría el canon de una mímica expresivista. En efecto, éste podría ser igualmente el perfil de un jugador de naipes atento y que cuida de no descubrir su juego... y mil cosas más; tanto es difícil, o inútil, querer extraer de la pintura una segura semiótica de los sentimientos si no se quiere caer en la arbitrariedad de las impresiones personales.

Lo notable, pues, no es ya la expresión, sino que se adopte para un "Santo Tomás" un modelo en el que aquella exteriorización sea tan patente. Pero también esta decisión sería intranscendente y quedaría malograda si la pintura no la concretase en lo visible con la lineal infalibilidad que es propia, constantemente, de Velázquez y que no es mero naturalismo sino, por contra, un modo personal de ver con una terrible naturalidad que sólo pocos, en arte, han poseído. En otras palabras, una compleja facultad de captar entre las varias apariencias de más aguda verdad el momento de más llaneza, momento por consiguiente no previsto y codificado en un canon de dignidad rítmica o plástica atribuída a la humanidad tras largas estelas de tradicionalismo, sino, por el contrario, nacido de la eficiencia cósmica del contacto repentino entre la luz y la materia de las cosas. En fin, una dignidad nueva, luminística o ambiental, que ha venido a substituir a la dignidad humanística del Renacimiento, y cuya significación histórica jamás quedará suficientemente subrayada.

Es entonces cuando sobre un fondo de aire oscuro aparece la concreción profunda, pero siempre esencialmente momentánea, de la materia que, impregnada de luz, se adensa sobre todo en la frente y en el pómulo de este Santo Tomás; cuando el contraste tonal entrevisto por los venecianos del XVI se afirma entre aquellos claros y el negro de los cabellos; cuando las sombras ciegan las órbitas, seccionan casi la oreja y se proyectan sobre el cuello formando esos triángulos sombríos, opuestos a los luminosos, que hubieran parecido impiedad a un plástico florentino de un siglo antes. Lo mismo acaece con las cosas: el espesor del libro está tan tocado y transfigurado de luz como la frente del santo, y el manto echado casi como manta de caballo sobre las espaldas del apóstol se sumerge más o menos en el baño de lo claro y de lo oscuro según la usanza aparentemente indescifrable de la "gran mancha" creada por Caravaggio y por Velázquez continuada; y he aquí a estas grandes amplitudes luminosas y a estas gargantás de sombra distribuyendo por un paño vulgar la misma textura de sencilla grandiosidad que adquieren en su desnudez las landas de tufo de ciertas comarcas de España.

En esta naturaleza sin afeites, la sombra de la pica cae sobre el hombro del apóstol como la del árbol desplomado sobre la

ladera de un monte, mientras el borde de lino que asoma por la muñeca y los retorcidos cordoncillos del volumen crepitan de luz como tallos resecos ante la boca de una cueva umbrosa.

* * *

Nada más fácil, sobre todo para un “caravaggista”, que situar esta obra en la actividad de Velázquez, tratándose como se trata de uno de sus trabajos más decididamente caravaggiescos, todos los cuales, como es sabido, pertenecen a los años que van de 1617 a 1622. Son éstos sus inmortales “bodegones”, la “Inmaculada” y el “San Juan Evangelista” de la colección Laurie Frère, el “San Pedro” propiedad de los herederos de Beruete (1), la “Cena en Emaús” del Museo de Nueva York, la “Adoración de los Reyes” del Prado. Esta última lleva fecha, pero de lectura insegura — 1617 o 1619 —, por lo cual también las pinturas afines, según varíe aquella lección, son susceptibles de sufrir un corrimiento bienal en su fecha. Más difícil es quizás colocar el “Santo Tomás” dentro de la sucesión cronológica de este grupo, ya que los críticos la establecen diversamente.

Pero también si diésemos nuestra opinión sobre tal sucesión en el tiempo continuaría siendo ésta juego de probabilidad, no certeza. El “Santo Tomás” parece seguramente posterior a la “Inmaculada” y al “San Juan Evangelista” de Laurie Frère, al cual está todavía ligado por el modelo escogido; posterior también en poco al “Concierto” del Kaiser Friedrich Museum y, por fin, cercanísimo a la “Adoración de los Reyes”. Pero ya con estas pocas proposiciones nos estamos oponiendo al orden cronológico establecido por otros, sin que este intento de definición nos aporte elementos reveladores para la crítica del joven maestro. Adviértase además que se hace más difícil una conclusión por la posibilidad de que haya existido una alternativa en las intenciones artísticas, que podía surgir en un pintor que en aquellos primeros años debía tener a mano modelos admirados de artistas contiguos pero diversos: de Caravaggio, por ejemplo, pero también de Caracciolo, el primero y más grande de los caravaggies-

(1) En 1941 propiedad de Seligmann Rey and C^o. EE. UU. — N. del T.

cos, súbdito como él del rey de España; de Tristán, artista que pasó de una débil y cansada imitación del Greco a la manera pictórica confinante con Caravaggio traída a España desde hacía más de quince años por el gran pintor romano Borgianni; y, según Palomino, también muestras de los boloñeses, de Lanfranco y de Baglione, por no hablar de otros, ya que, por ejemplo, el "San Pablo" del Museo de Barcelona publicado en 1921 por Mayer (*Zeitschr. f. Bild. Kst.*) recuerda además de a los caravaggioscos italianos a los neerlandeses; y si no fuese de Velázquez se atribuiría de buena gana a Jan Janssens o al Ter Brugghen joven.

Pero ahora, con la aparición de este otro apóstol compañero del orleanés, se hacía más viable la hipótesis de que Velázquez, en sus años sevillanos, hubiese pintado toda una serie de ellos, incitando a buscar a los que faltaban. Mayer intentó, en efecto, añadir un tercero, identificándolo en la media figura de un "San Mateo" de la colección Blaker de Londres (*Burl. Mag.* diciembre 1925). He tenido ocasión de estudiar "de visu" este original en Roma el pasado año y me duele no poder compartir la opinión del investigador alemán. Este "San Mateo" no muestra ni la firmeza ni la infalibilidad de visión que distingue a la pintura de los otros dos; de materia menos compacta y densa que la utilizada por Velázquez en aquellos tiempos, no es otra cosa que un trozo de honesto naturalismo, tal como podía ser producido tanto en Roma como en Bélgica hacia el tercer decenio del XVII por a lo menos una docena de pintores: Serodine en Roma, Van Oost en Gante sabían muy bien pintar una figura en esta forma e incluso mucho mejor.

Hay otra media figura de apóstol que, con mucha mayor verosimilitud, creo que podría pertenecer a la misma serie que los dos hasta ahora verificados de Orleans y de Barcelona; lo señalo a la atención de otros especialistas en problemas del XVII sevillano. Es un "San Matías" de casi idénticas dimensiones a los supradichos que lleva en la Galería de Dresde el n.º 680 y la atribución, con interrogante, a Herrera el Viejo (fig. 4). Esta atribución no tiene, desde luego, otro valor que el de indicación genérica, siguiendo la suerte común a muchas otras pinturas naturalistas del seiscientos hispalense no mejor determinables que hasta hace pocos años solíanse adscribir a Herrera,



Fig. 1. — VELÁZQUEZ. - *Santo Tomás*
(Museo de Orleans)



Fig. 2. — Ludovico Cicolli. - Detalle de la *Virgen con el Niño*. Pintado hacia 1580-90
(Palazzo Pitti, Florencia)



Fig. 3. — JACOPO DA EMPOLI. - Detalle de la *Anunciación*. Firmado y fechado en 1603
(Santa Trinità, Florencia)

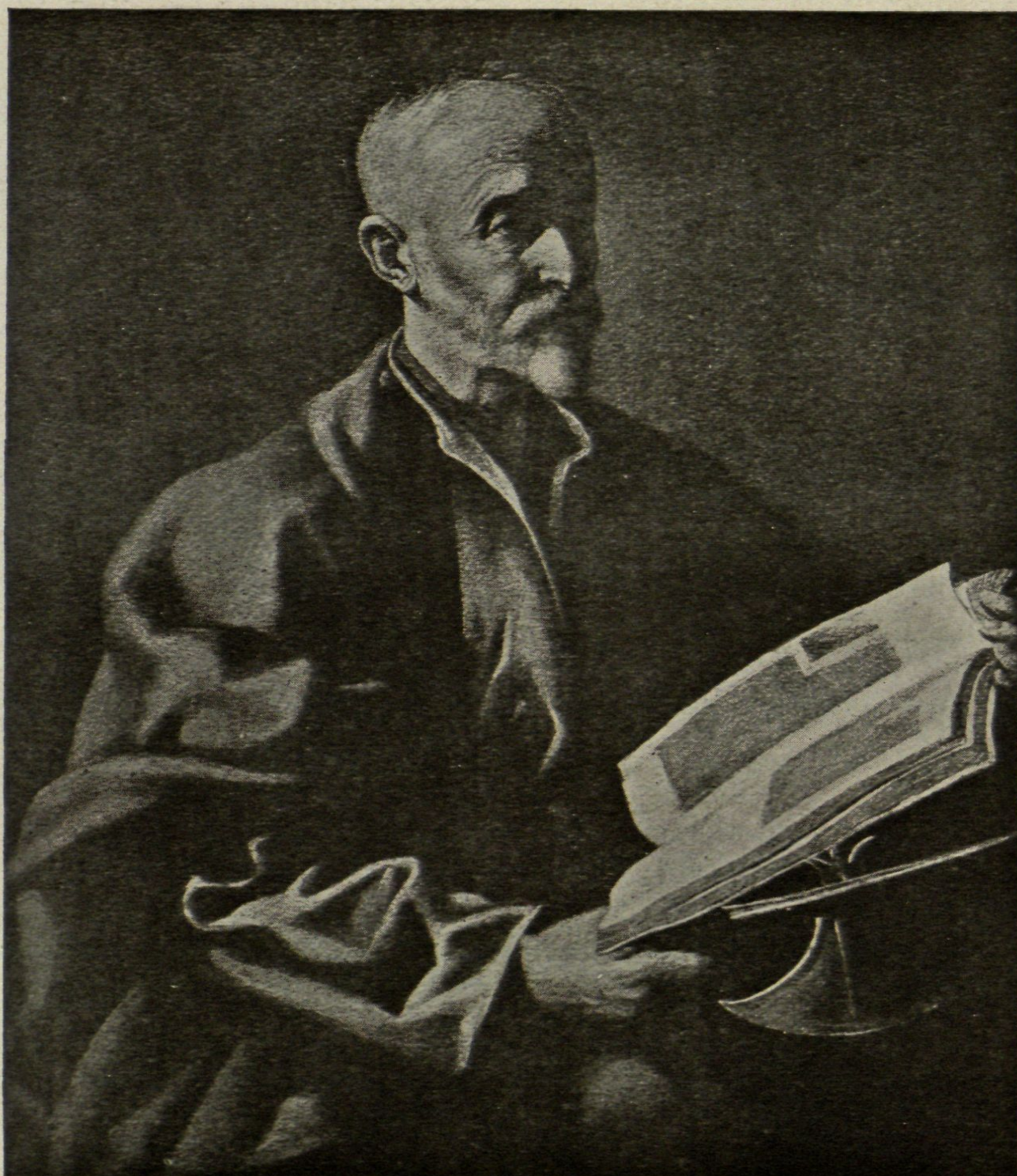


Fig. 4. — VELÁZQUEZ. - *San Matías*
(Museo de Dresde)

presunto patriarca de la escuela local, a quien se otorgaba con ello una importancia desmedida en la formación de Velázquez.

Hoy que se sabe mejor qué pensar sobre este desordenado paladín de la pincelada "coulante" derivada del venecianismo y del baroccismo imperantes en Madrid y en Sevilla en los años a caballo entre el xvi y el xvii, pintor fácil pero casi del todo privado de una mente que supiera disciplinar esta libertad pictórica hasta que Velázquez mismo no lo tomara a remolque, como demuestran las historias de San Buenaventura pintadas al flanco de Zurbarán, no es necesario insistir acerca de la imposibilidad de que este seco y potentemente macizado "San Matías" le pertenezca. El único nombre que podría sustentar alguna pretensión a esta pintura es, además del de Velázquez, el de Zurbarán, no pudiéndose ni siquiera discutir la atribución a Tristán avanzada por Von Loga.

Pero aquí nos encontramos frente a Velázquez, como verá quien haya aprendido a distinguir la sustancial diversidad de la "forma de las sombras" entre Zurbarán y Velázquez; en el primero profundamente moldeada y casi diría cristalizada para servir sus intenciones de consciente arcaísmo tectónico y "dogmático" (intenciones que lo inclinaban a evocar las formas en planos del "quattrocento" veneciano, muy visibles en sus obras por lo menos hasta 1635); en Velázquez, por el contrario, concebidas conforme al fundamento tan estructural, pero no arcaico, instaurado por Caravaggio; estructura siempre de un instante que, por un solemne incidente luminoso, se hace monumental.

No hay ninguna duda, en efecto, de que el "San Matías", aunque con mayor sequedad, está realizado de modo enteramente semejante al "Santo Tomás"; la misma relación entre la luz y los seres; ese "maximum" de luminosidad en los empastes de la frente y sobre el libro; esos grandes paños envolviendo las figuras con dignidad apostólica; esas largas y fibrosas pinceladas que subrayan el separarse de los folios del volumen o el espesor del hacha del martirio, son el producto de una misma certera condensación luminosa de las cosas. Si observáis la cabeza — a pesar del leve alargamiento de las facciones y ese tantico de tristeza que quizá se remonta a la morfología del Greco tal como se había reposado en Tristán — percibiréis que el corte preciso

de este magnífico cráneo, la soldadura de la oreja trazada con tres pinceladas, la sombra que incide la mejilla entre nariz y boca, el encajar el perfil en penumbra sobre el semitono más claro del fondo, pertenecen a la mano que más tarde plasmará la cabeza de Góngora en el retrato propiedad del marqués de la Vega Inclán (2). Ese trozo de manga que, en su diversidad de materia, bebe y absorbe con más aspereza la luz creando una disonancia tonal se halla también con gran semejanza en la de la Virgen de la "Adoración" y la del rey arrodillado del mismo cuadro. En toda la figura existe además la misma firmeza del "Santo Tomás", la misma impasibilidad de fragmento de naturaleza atacado por la luz. Si esta atribución es también aceptada por otros especialistas en el maestro, tendremos más razón para suponer que queda por encontrar todavía el resto de un apostolado de mano de Velázquez (3).

* * *

Creo deber a mis amigos hispanos o hispanistas alguna explicación que justifique esos nombres de pintores que acabo de citar en relación con la actividad juvenil del gran maestro sevillano; nombres que o no se recordaban o se ven mencionados ahora por primera vez en esta honrosísima contigüidad.

Por desgracia, no dispongo aquí del espacio que necesitaría para exponer en toda su amplitud mis convicciones al respecto, puesto que la afirmación del sustancial caravaggismo de Velázquez debe previamente, para obtener su aprobación, combatir el papel primordial que se daba y todavía se da a Roelas y a Herrera en su formación; pero como de éstos "la casta parece totalmente italiana" (Palomino), sería obligado extenderse por una investigación de todas las conexiones italo-españolas entre el xvi y el xvii, investigación que, si no me equivoco, conduciría a observar la existencia por aquellos tiempos de una casi identidad de cultura figurativa entre algunos centros de Italia y España. Aquí no podré, pues, sino indicar los preliminares de una más

(2) Actualmente en el Museum of Fine Arts, Boston, EE. UU. — N. del T.

(3) M. S. Soria ha atribuido el "San Matías" de Dresde a Esteban March ("Esteban March, Baroque battle and portrait painter", "The Art Bulletin", junio, 1945); Longhi sigue creyendo en su atribución a Velázquez (comunicación personal). — N. del T.

amplia demostración y, desde luego, me limitaré a los hechos que interesan particularmente a nuestro objeto, es decir, la llegada a España, ya a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, de corrientes “naturalísticas” y “pictóricas”.

Sobre la presencia material en España de gran número de cuadros italianos, hablan no sólo las fáciles inducciones que brotan de una consideración de las estrechas relaciones políticas y comerciales entre ambos países, sino particularmente los escritores italianos y extranjeros.

En lo que a Sevilla se refiere, bueno será fijar en la memoria el pasaje escrito por Ponz en el siglo XVIII en su “Viaje de España” (IX, 275, 276): “Había en Sevilla muchas casas opulentas, particularmente de Génova y Florencia atraídas de la proporción del comercio de Indias... con el mismo motivo que las italianas se avecindaron en Sevilla muchas casas flamencas, de suerte que con las pinturas que traxeron y hacían venir de sus países, se llenó Sevilla de bellos cuadros italianos y flamencos, desde el año de 1560 hasta el de 1660, pudiéndose llamar aquel espacio el siglo de las bellas artes, del cual apenas quedan algunas pocas señales en casas particulares y en las iglesias, con el sentimiento de que se haya extraído casi todo en lo que va del presente siglo para Inglaterra, Holanda, Alemania, Italia, juntamente con muchas producciones de los mismos sevillanos, Murillo, Velázquez, etcétera”.

La verdad queda aquí claramente esculpida para siempre; pero nótese que el mismo jugo puede expresarse de las infinitas citas de obras italianas en España que se encuentran, tan pronto se abre el libro, en las Vidas de los pintores genoveses o en las de los toscanos de Baldinucci, haciéndonos entender que lo que Ponz dice de Sevilla puede ampliarse también a otras ciudades españolas como Madrid y, sobre todo, Valencia, el gran centro de dispersión de los envíos de pintura italiana, ya que podemos suponer que hacia allí, mejor que hacia Cartagena, ponían proa en los años primeros del siglo XVII aquellos “galeones de cuadros” que Pietro Sorri, sienés venecianizado, enviaba “a darles salida por las partes de España”.

Inútil será rehacer aquí la historia bien sabida de la continua arribada en el XVI de cuadros venecianos a la corte de Madrid, de los Ticianos y Bassanos en abundancia, o de la estancia

de tantos manieristas italianos; más apremia ahora conceder su debida significación a otros hechos mal conocidos y resolver con justeza de enfoque la cuestión planteada por la venida simultánea de pinturas italianas y flamencas, porque habitualmente se ha querido otorgar más valor a la presencia de las segundas que a la de las primeras.

Este error es fruto de la ignorancia que existe acerca de las grandes afinidades figurativas y espirituales entre algunas corrientes flamencas e italianas que, por lo tanto, actuaban en España de perfecto acuerdo. Si de Flandes llegaban las naturalezas muertas de Beuckelaer, de Cremona llegaban las de Vincenzo Campi; el ascendiente del retratismo de Moro no era combatido sino perfectamente acompañado por el de las numerosas y notabilísimas producciones de la familia pictórica de las Anguissolas. En espíritu, era por entonces Cremona una pequeña Amberes. En las dos ciudades, las mismas tendencias de antiguo naturalísticas, borgoñonas y lombardas, se acomodaban a los encargos contorsionados del manierismo o a los afiligranados justillos de los retratos "de palacio".

Reduciéndonos ahora a los italianos, recuérdese que la presencia en España no ya de los Campi en persona — que aunque afirmada por algunos escritores españoles antiguos no está probada — sino de sus obras, hay que apreciarla en su preciso valor, teniendo en cuenta que estos dos hermanos cremoneses (me refiero a Vincenzo y Antonio), después de haber pertenecido al más despiadado "romanismo", tan similar en la interpretación de los motivos plásticos al neerlandés, renováronse en un sentido integralmente pictórico y naturalista al conjuro de las indicaciones sugeridas por los inquietos exploradores brescianos y bergamascos de la primera mitad del XVI, Lotto y Savoldo sobre todo. Cuando se pruebe — y a ello me aplicaré yo mismo en breve en otro ensayo — que los Campi así "reformados" tuvieron incluso la buena fortuna de iniciar — aunque fuese con alguna tosquedad — las primeras tentativas de Merisi, la presencia de sus obras en España adquirirá nuevo valor (4). El "San Jerónimo" de Antonio Campi del Museo del Prado, mescolanza extraña de manie-

(4) Sobre la formación artística de Caravaggio aquí apuntada, hoy universalmente aceptada, véase el estudio de Longhi "Quesiti caravaggeschi. 11. I Precedenti", "Pinacotheca", 1928-9. — N. del T.

rismo en la anatomía y de “óptico” en la representación de la superficie aparente de las cosas, puede fecharse hacia 1570; en el mismo Museo hay de Vincenzo Campi una “Crucifixión” que preludia a la vez a Caravaggio y a Orrente y está firmada en 1577.

Sin embargo, no afirmaremos que estas tempranas simientes de reforma fructificaron inmediatamente en España; el nivel local era todavía bajísimo y la pintura se alimentaba en gran parte de invenciones vertidas en “estampillas de Flandes”; ello bastaba para las exigencias de la pintura religiosa “para frailes y monjas”, como puede deducirse de los “Discursos” de Martínez o de los consejos a los pintores de Pacheco, el suegro de Velázquez.

Se necesitaron, creemos, varias oleadas más de venecianismos y otros refuerzos de naturalismos para que pudiera advertirse claramente un despertar local verdadero. Estas nuevas oleadas procedieron, aunque parezca increíble, de Florencia.

También Florencia fué en la segunda mitad del XVI, en más alto grado de lo que se cree, una fragua de “tendencias”; es más, haría falta remontarse a tiempos anteriores para advertir, como me parece que nadie lo ha hecho, que incluso en el corazón de los movimientos irrealistas del llamado manierismo, y precisamente en representantes famosos de este irrealismo como Bronzino y Pontormo, se pueden percibir fragmentos o residuos de una vena naturalista amorosa y entregada a la apariencia óptica de los seres, a los valores, que probablemente es herencia de uno de los aspectos del espíritu figurativo del “Quattrocento”.

En otra ocasión tendré que volver a ocuparme más detenidamente de esta continuación secular de tendencias, pero séame permitido ahora recordar por lo menos que Pontormo, poco después de trazar los frescos durerianos de la Cartuja de Florencia, pintó para los mismos cartujos esa “Cena en Emaús” que viene a salvar un siglo para anticipar directamente las maneras de algún Ribalta y hasta de Zurbarán; y que Bronzino, en la “Piedad” de la Academia (creo que restituída a su autor por el conde C. Gamba-Ghiselli) y también en los frescos de la capilla de Leonor de Toledo, mezcla con su idealismo plástico soberbiamente glacial, trozos admirables de realismo y de valores. Tras el retrato de la propia Leonor del Museo de Turín, la cortina de gasa listada de negro terciopelo está pintada con una lucidez de valores digna de un holandés de la centuria siguiente.

Estas alusiones, que nunca se perdieron de vista como evidencian ciertos rasgos de Cavalori, Macchietti y otros florentinos, se espesan cada vez más en la segunda mitad del XVI y con el apoyo de la renovación, aunque fuera ésta envuelta en un ropaje académico y escolástico, de Santi di Tito (una renovación que percuete inmediatamente en el núcleo del manierismo romano y, por raro caso, se revela incluso en un aspecto casi ignorado del bífrente Federigo Zuccari), alcanzan nueva eficacia en el último cuarto de siglo, provocando capitales “crisis de tendencia” en la obra de Alessandro Allori, de Jacopo da Empoli y de Ludovico Cigoli.

La nueva aportación de fluidez y de relación de las masas con la atmósfera llegada con Passignano desde Venecia — sin hablar de Ligozzi y de Pagani —, se suelda y confunde perfectamente con la tradición reformada por Titi, haciendo derivar cada vez más el interés de los artistas hacia los acordes cromáticos y luminísticos. Cigoli nos da de ello un testimonio notabilísimo en su “Última Cena”, nocturna, de Empoli (1591), sin contar sus tentativas de conseguir nuevas consonancias con la gama caliente y positiva de los venecianos y la acídula e irrealista de Baroccio (fig. 2). Jacopo da Empoli se transforma parejamente y comienza, creemos que muy pronto, a producir sus vivacísimas naturalezas muertas (fig. 3). Partiendo más directamente de ciertos fragmentos de la época tardía de Bronzino, Alessandro Allori continúa, es cierto, valiéndose de una composición donde el espacio se ha vuelto casi medieval; pero aun dentro de esta inquietante negación, nos deja suspensos, como en su “Natividad de la Virgen” de Cortona (1595), con admirables pormenores de naturaleza muerta, de objetos inanimados, de telas, vistos con una percepción tan aguda del “valor”, que preludia de modo singular los efectos alcanzados por Gentileschi veinte años después.

La cosa tiene importancia suficiente para ser indicada aquí, ya que, si se me consiente traer a colación un recuerdo puramente personal, una de las revelaciones más vivas de los primeros días de mi viaje por España en 1920 fué ésta: que la pintura española durante el tránsito del XVI al XVII no era diferente de la pintura florentina contemporánea. La vía de introducción de esta cultura florentina, venecianizada por la extremada dulcedumbre del vehículo cromático y a menudo uniformada en la

composición para adecuarse a la simplicidad severamente icónica de la Contrarreforma, fué para Madrid y, creemos, para toda España, la de los pintores florentinos Bartolomeo y Vincenzo Carducci, a quienes España transformó, naturalizándolos, en Bartolomé y Vicente Carducho, pero a los que después se ha preferido relegar a un segundo plano, cuando no han sido — como por ejemplo por Mayer — colocados a remolque de los españoles. Y sin embargo, los Carducci dominaron en su tiempo toda España con un arte casi idéntico al de los florentinos de su época, de los cuales, como refiere Baldinucci, ellos importaban cuadros por valor de muchos miles de escudos.

De 1595 — fecha por la que ninguno de los españoles había dicho todavía una palabra nueva en sentido pictórico — es la “Piedad” madrileña de Bartolomeo Carducci, simple y severa en su composición, pero de una fluidez cromática, leve, velada, como la volveremos a ver más tarde en la escuela de Madrid y precisamente en el delicado Jusepe Leonardo; lo cual puede explicar que un “San Sebastián”, ciertamente de Leonardo (Prado n.º 67), lleve todavía el nombre de Carducho (5); de 1610 es la “Predicación del Bautista” de Vincenzo Carducci (Ac. de S. Fernando), pintada con la misma fluidez y en una gama, con sus rosas, verdes y amarillos tiernamente acordados, que es la de los sevillanos coetáneos.

En cuanto a Caxés, de oriundez aretina, también es él por su arte un perfecto toscano de aquella época, o bajo la guía de Carducci bien pronto se convierte en tal, puesto que del espiritual manierismo teñido de Greco que muestra al principio en su “Imposición de la casulla a San Ildefonso” del Prado (n.º 657) pasa luego a la granulosa fluidez del “Abrazo de San Joaquín y Santa Ana” (Ac. de S. Fernando), cuadro que en el recuerdo casi se confunde con el de igual tema pintado por Boscoli, y por Boscoli arreglado, en San Ambrosio de Florencia; lo mismo puede decirse de la bella “Adoración de los Reyes”, ciertamente de su mano, que en Budapest (n.º 413) lleva el nombre de Maino.

(5) El catálogo del Museo del Prado (1949) lo atribuye ahora a Vicente Carducho, con mención de la atribución de Longhi a Leonardo. M. S. Soria, en su reciente estudio “José Leonardo, Velázquez’s best disciple”, “The Art Quarterly”, otoño, 1950, lo atribuye también a Leonardo siguiendo y confirmando el parecer de Longhi. — N. del T.

Y si se me objetase que Caxés no se renovó sino mediante contactos con los grandes pintores españoles, como podría demostrar el gran cuadro histórico que se le atribuye del “Socorro de Cádiz por don Pedro Girón” (Prado n.º 626; de la serie pintada para el Salón de Reinos), respondería en seguida que esta bellísima pintura, atentamente examinada, se revela como una obra maestra de Zurbarán (6); mientras que Caxés, precisamente por aquel tiempo (cuadros de “San Antonio de los Portugueses” en Madrid, 1631) se nos aparece todavía como perfectamente “toscano”.

De esta dominación de los “toscanos reformados” entre 1590 y 1620 deriva la primera renovación de la pintura española, de los Ribalta, Roelas y Herrera.

No hay que fantasear sobre los orígenes de Ribalta yendo a rastrearlos en Sebastiano del Piombo o en Correggio, que no obstante él copió (ya que a esta frecuente realización de copias de obras maestras del clasicismo italiano en España no se le debe dar otra significación que la de una exigencia “provincial”), sino que, con más sencillez, se deben buscar en las sugerencias del arte florentino contemporáneo. Algunas de sus composiciones son en espíritu semejantes al Allori de madurez y ya en camino de renovarse; otras, entre ellas el famosísimo “San Francisco con el Ángel” del Prado, podrían — permítaseme esta pequeña exageración — llevar la firma de Cigoli.

En Granada, las primeras naturalezas muertas de Fray Juan Sánchez Cotán tienen la misma objetiva sequedad, el mismo espíritu de casi mística dedicación al objeto, que vemos en las pintadas por Alessandro Allori en sus composiciones tardías, una de las cuales indica también, criptográficamente expresado en aquellas misteriosas palabras inscritas, el significado figurativo de la mutación: “Dum pingebat melius lineare non potuit”.

En Sevilla, hay en Roelas y en el viejo Herrera el mismo dulce flúido veneciano mixturado con las delicuescencias cromáticas del baroccismo; el más famoso cuadro de Roelas, el “Martirio de San Andrés”, recuerda las composiciones de Casolani

(6) La atribución a Zurbarán de este cuadro hecha por Longhi ha sido verificada por los documentos descubiertos y publicados por María Luisa Caturla en su artículo “Zurbarán en el Salón de Reinos”, “Archivo Español de Arte”, 1945. — N. del T.



Fig. 5. — ORAZIO BORGIANNI. — *Mártires cristianos*
(Ambrosiana. Milán)



Fig. 6.—ORAZIO BORGIANNI. - *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*
(Sezze Romano)



Fig. 7. — ORAZIO BORGIANNI. - Detalle de la *Natividad de la Virgen*
(Santuario. Savona)



Fig. 8. — ORAZIO BORGIANNI. - *Visión de San Carlos Borromeo*
(San Carlino alle Quattro Fontane. Roma)

o de Vanni y, a la vez, la pasta fluyente de los Carducci. Tampoco puedo detenerme en este aspecto de la cuestión, debiéndome contentar por ahora con haber señalado que la desvalorización de los Carducci realizada por los modernos historiadores del arte español, en oposición a la exagerada importancia concedida a Ribalta, a Roelas y a Herrera, ha vuelto del revés los fundamentos de la verdad histórica que, para aquellos decenios, deben fijarse en la cultura figurativa de los florentinos “reformados”.

Mas he aquí que apenas comenzado el siglo xvii llegan de Italia nuevas aportaciones todavía más decisivas y, en primer lugar, la del gran pintor romano Orazio Borgianni. También él había surgido del complicado entrecruzamiento de tendencias artísticas que bullía en Roma por el último decenio del siglo xvi — Jusepe Martínez le llama “extremado dibujador de Academia” pero es tal vez eco de las palabras de Baglione —; y, ciertamente, Borgianni trae a España consigo las primeras voces de Caravaggio y experiencias venecianas y bassanescas, que se inflamarán súbitamente al entrar en contacto con el Greco, formando aquel “gran fuego” con el que se dice estaba pintada su bóveda del Buen Retiro, hoy perdida. Me aseguran mis amigos españoles que el Crucifijo de Cádiz, que yo no conozco, y otras obras que de él deben encontrarse en Valladolid, no difieren de las que tenemos en Italia (7); los episodios de su paso por Zaragoza recogidos por Martínez en sus “Discursos” nos demuestran que arribó a España siendo ya pintor formado y no solamente dibujante como afirma Baglione; por tanto, no hay duda que él pareció y fué realmente en los primeros años del xvii (¡sin contar al Greco!) el más “pintor” de cuantos pintores había entonces en España. Que fué apreciadísimo por los españoles lo demues-

(7) La referencia a una bóveda pintada por Borgianni en el palacio del Buen Retiro, perdida luego, deriva de una torcida interpretación del pasaje un tanto ambiguo de Cean Bermúdez (voz Borgianni) en el cual, en realidad, se alude a uno de los dos cuadros que representan el “Triunfo de un Emperador” que hoy se hallan en el Museo del Prado y que en el siglo xviii se creyeron de Borgianni; son dos lienzos napolitanos de hacia 1635 cercanos a Domenico Gargiulo.

En cuanto a las pinturas de Borgianni de Valladolid existen en efecto en la iglesia de Porta Coeli de aquella ciudad nueve obras de su mano. Una de ellas ha sido estudiada y publicada por María Luisa Caturla en su ensayo “Borgianni en Valladolid”, “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid”, 1943-4. Dedicado a “Borgianni en España” aparecerá en breve, en Italia, un artículo de quien esta nota escribe. — N. del T.

tran, además de las obras citadas, el "David y Goliath" de los depósitos de la Academia de San Fernando (señalado también por Voss; cfr. Barockmalerei) y una copia antigua del "San Cristóbal" (conocido por el grabado del propio Borgianni) que existe en la iglesia de San Vicente de Sevilla. Si además, y yo lo sospecho fuertemente, es suyo el que actualmente en el Prado se cree autorretrato de Esteban March, como parece demostrarlo la pintura fogosa y sensible, los rasgos fisionómicos y también la indumentaria, que es de muy comienzos del siglo (datos todos que no convienen con March), es fácil imaginar la importancia que un ejemplar tal debió asumir para el retratismo de Velázquez, al cual precede en 20 años (8). O bien, véase esta otra obra suya, todavía atribuída en la Pinacoteca Ambrosiana a Tanzio da Varallo, la cual puede entrar en nuestra argumentación por ser claramente anterior al período romano del artista (1606-1616) (fig. 5). ¿Quién dudará en reconocer aquí todo el comienzo del estilo de Orrente, toda la razón de la renovación de Tristán? ¿Y por qué íbamos a callar que en este admirable jovencillo mártir vestido de nivea blancura hay frescores impresionistas de los que Velázquez aprenderá algo, por ejemplo el tipo de pincelada de las figuritas del fondo del bodegón donde Cristo aparece en casa de Marta? Y contemplemos además ese admirable cuadro de Sezze que antes se creía de Lanfranco y que yo he restituído a Borgianni, bajo cuyo nombre figuró después en la Exposición seiscentista de 1922 (fig. 6). Téngase bien presente que esta obra es de 1608 no ya, como podría suponerse, de 1650; sólo así podrá captarse plenamente su significación histórica en el marco de la pintura española. En este cuadro, en efecto, las apocalípticas concepciones del Greco se aplacan con una dulcedumbre de "milagrismo católico", más cordial y al alcance de una humanidad devota. Es la composición véneto-toscana de los Cigoli y los Carducci transportada a una veracidad caravaggiesca; y ésta, a su vez, aliada genialmente a una fulguración de la rosa cromática que será típica de toda la escuela de Madrid. ¡Cuántos preludios en este cuadro, a distancia de varios decenios, de Murillo, de Cano, de Escalante, de Anto-

(8) El actual catálogo del Museo del Prado (1949), siguiendo a Longhi, también lo atribuye a Orazio Borgianni. — N. del T.

línex! Y, al mismo tiempo, hay en él un sentido de belleza en el envoltorio atmosférico, en los fondos luminosos, transfigurados es cierto, pero nacidos de una observación veraz del fenómeno óptico, que evoca irresistiblemente no la juventud sino la madurez de Velázquez. No parece extraño esto cuando se piensa que en Borgianni, antes que en Velázquez, conciertan — con menos genio desde luego, pero siempre con genio — la inventiva luminística de Caravaggio y el lirismo cromático del Greco (figura 7). Esto explica por qué el prodigioso “San Carlos Borromeo” de Borgianni, pintado en 1611 para la iglesia homónima de los frailes españoles de Roma, aparece en la relación de blancos y granates, como el único preludio posible del “Papa Doria” (fig. 8). ¡Una visita del gran sevillano a la obra maestra de Borgianni en San Carlino hubiera sido episodio — éste ciertamente auténtico — que Justi debió incluir en su imaginario “Diario” de la estancia de Velázquez en Roma en 1630!

Esta nueva valoración del significado de Borgianni para el brote de la más grande pintura española da sentido histórico a las afirmaciones de los biógrafos acerca de la renovación de Velázquez basándose en el arte de Tristán; ya que Tristán se revela al conocedor como un secuaz, si bien bastante inferior, de la manera de empastar y de la forma nerviosa y tortuosa creada por Borgianni; el “San Antonio Abad” del Prado, la “Pentecostés” de Pelesch, lo demuestran suficientemente; y de esto mismo hay, para nosotros, claro recuerdo en algunos trabajos juveniles de Velázquez, particularmente en su “San Juan Evangelista”, donde, para confirmarlo, la pequeña visión apocalíptica de lo alto está tratada de un modo totalmente borgiannesco.

Entre tanto, probablemente encontrándose todavía Borgianni en España, llegaron con seguridad a este país obras auténticas del más grande revolucionario de la pintura, es decir, del propio Caravaggio. A ésto me suele objetar Mayer que la presencia allí de telas de Caravaggio en momento tan temprano no está probada; pero quizá no nos hemos entendido, porque la prueba verdadera de aquella presencia está precisamente en los cuadros juveniles de Velázquez... De otra parte, la realidad del hecho puede inducirse también de lo que nos dicen las fuentes antiguas y del desarrollo de los acontecimientos. ¿Qué otra cosa se concluye de las palabras de Pacheco, de Carducho, de Palo-

mino, sino que Velázquez fué, de intento, un auténtico caravaggiesco? ¿Y cómo hubiera podido ser de otro modo?

Caravaggio muere en 1610 (no ya en 1609 como repiten siguiendo la invención de Bellori todos los biógrafos, incluso los más recientes); pero desde el 1600 a lo menos su fama es ya fama europea; en 1606 deja obras maestras en Nápoles, es decir, en el centro artístico más cultivado con que contaba entonces la Corona española; incluso funda allí su verdadera escuela. ¿Cómo admitir pues que España tardase todavía en procurarse algún ejemplar suyo? Pacheco cita una copia de la "Crucifixión de San Pedro" de Caravaggio (de hacia 1600), como existente en San Pedro de Sevilla; yo mismo he visto aún esta copia, que es buenísima, en otra iglesia; nótese que la obra es la más "velazqueña" que jamás haya pintado Merisi, por la refinada plenitud de la pintura, por la naturalidad impasible con que nos presenta la escena; Velázquez parece haberse valido de una de las figuras de este cuadro para el joven de espaldas del bodegón propiedad del duque de Wellington; la naturaleza muerta del "Concierto" de Berlín con el paño recogido en el plato está inspirada en la del "Emaús" de Caravaggio del Museo de Messina (todavía hoy ligeramente atribuido a Rodríguez); y la propia tela de Messina ha servido, en otros pormenores, para la del mismo tema de Velázquez del Museo de Nueva York. ¿Qué más se pretende todavía? Yo no puedo determinar cuándo llegaron a España las obras de Caravaggio que los biógrafos afirman que fueron llevadas por los condes de Benavente y de Villamediana; pero ciertamente la "Crucifixión de San Andrés" poseída por el primero logró fama, como puede deducirse de la buena copia (atribuida a Ribera) que permanece inobservada en el Museo de Toledo. Otro cuadro de Caravaggio que tal vez llegó a tiempo es la "Salomé" de la Casita del Príncipe del Escorial, posiblemente la misma que fué enviada por el artista a Malta para aplacar las iras de Wignacourt (9). Y debemos callar, por la imposibilidad de contro-

(9) Este cuadro, por primera vez señalado a la crítica en este artículo, y el "San Jerónimo" de Montserrat son los únicos que Roberto Longhi aceptaba como originales de Caravaggio entre todos los que en España llevan la atribución a este maestro. Ambos han figurado en la reciente "Mostra del Caravaggio" de Milán (1951), en cuyo catálogo se publicó la "Salomé", reproducida también en mi artículo "La Mostra del Caravaggio de Milán" ("Laye" n.º 19, mayo-julio 1952). Véase asimismo el ensayo de Longhi en "Paragone", marzo, 1951, quien también cree ahora autógrafo de Merisi el "David" del Museo del Prado. — N. del T.

lar su exactitud, las tantas y tantas atribuciones a Caravaggio esparcidas por viejos inventarios y libros españoles (10).

Réstanos por fin justificar la cita de Caracciolo. Este noble napolitano, súbdito español, ya es en 1607 el más grande y más completo de todos los caravaggiescos italianos y su caravaggismo es de una condición tal que surge ante la mirada atenta como puente tendido entre Merisi y Velázquez.

Es del todo probable que llegaran en momento oportuno a España obras de Caracciolo, como es seguro que llegaron a lo largo del xvii; véanse por ejemplo los inventarios de colecciones publicados por Carderera en el apéndice a los "Discursos" de Martínez; y recuérdese que en la capilla de Santa Ana de la catedral de Sevilla existe todavía copia del bellísimo cuadro de Viena ("La Virgen con el Niño y Santa Ana"), para el cual creo que es admitida generalmente mi atribución.

Ese modo, peculiarísimo de Caracciolo, de plasmar los seres con una admirable integridad corpórea, que adquiere, sin embargo, melancólica oscuridad por la gravedad de los gestos y por esas luces que parecen sudar adheridas a las carnes de bronce patinado; esas fortísimas "detenciones" de la luz sobre las manos desencajadas por el escorzo; esos tonos asimismo graves, sobre todo la calidad y el grado de los oscuros y los pardos; esa compacidad suya de materia, casi como si fuese de origen lávico; ese movimiento armonioso de los paños, no existen sin consecuencias para el joven Velázquez.

Véase de nuevo desde este punto de vista la "Samaritana" de la Brera (advirtiéndole que la vieja atribución mía ha quedado confirmada después por el descubrimiento de la cifra del pintor): ¿Dónde encontrar, sino en Nápoles, una obra más genuinamente "sevillana"? ¿Qué hay más afín al Velázquez de juventud que este gran "San Sebastián", fundido como un bronce dentro de la nitidez de una infalible icástica luminosa? (fig. 9). ¿No os parece también que la atribución a escuela sevillana de esta "Salomé" de una colección alemana (fig. 10), con seguridad obra juvenil de Caracciolo (atribución indicada también por H. Voss), demuestra la precedencia del napolitano en

(10) Sobre las obras de Caravaggio y de algunos caravaggiescos en España véase el importante trabajo de Juan Ainaud de Lasarte "Ribalta y Caravaggio" en el número de 1947 de estos Anales. — N. del T.

ciertos aspectos — por ejemplo la contextura y el candor ilusionista de los blancos sobre la cabeza de la vieja sirvienta — que se creían patrimonio privativo de Velázquez? ¿Y no puede decirse otro tanto de la singular “inminencia” visual de la cual procede esa tan tremenda y fulminante presentación del tema? Del “San Pedro arrepentido”, obra primeriza de Velázquez, osaría decir que de haber sido encontrado en Nápoles difícilmente se hubiera pensado en otro artista que no fuera Caracciolo. El modo grandioso de plegar los paños y la mano en escorzo del apóstol en el “Emaús” de Nueva York son de un gusto más bien caracciollesco que caravaggiesco. Y, por fin, ¿no preludia directamente a Velázquez la obra firmada de Caracciolo ingresada hace pocos meses en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en la cual los Santos Cosme y Damián están preparando una receta como en un “bodegón de farmacia”? (fig. 11) (11). Obra admirable por la quietud del momento luminoso, por la simplicidad de la textura pictórica con que están trazados los libros y, por medio de toques casi avaros, la calavera y el vaso, mientras la cabeza de uno de los santos aparece — por la distribución de la luz — en precisa relación con el Cristo del “Emaús” velazqueño.

Téngase pues por cierto que Caracciolo, artista de talla suficiente para ser apreciado y hasta imitado por un joven de genio, no pintó en vano un decenio antes de la aparición de las primeras pinturas de Velázquez; con ello se hará justicia a ese inútil fantasma de explicación mediante el cual, deseándose salvar a la par un poco de verdad y un poco de autoctonía en la historia de la pintura sevillana, quiere ponerse a Ribera, en lugar de Caravaggio o Caracciolo, en relación con el joven Velázquez, sin parar mientes en que el espíritu de Ribera fué diametralmente opuesto al espíritu sintético de Velázquez; sin contar además que en este caso las dificultades cronológicas son casi insuperables, puesto que la fama de Ribera no se afirmó en Nápoles hasta el final del segundo decenio, es decir, cuando ya Velázquez era un pintor formado.

A la mención hecha de las más claras fuentes del primer Velázquez o, queremos decirlo, del caravaggismo español, po-

(11) Una réplica autógrafa de este cuadro ingresó en el Museo del Prado con el legado Fernández-Durán (1930). Es la que se reproduce aquí en lugar de la pintura berlinesa que el texto comenta. — N. del T.

dremos añadir la de las secundarias y afines; como por ejemplo la presencia en Toledo desde hacia 1611 de G. B. Maino, fraile dominico milanés, portador de la pintura de valores creada por el caravaggiesco pisano Orazio Gentileschi; y desde 1617, en Madrid, la del viterbense Bartolomeo Cavarozzi, un robusto caravaggiesco de quien me ocuparé en otra ocasión y que sospecho fué el inventor de algunas composiciones sacras que alcanzaron en la pintura española del XVII una grandísima "fortuna"; y, por fin, la presencia por el mismo decenio de algunos caravagistas de allende los Alpes, u obras suyas a lo menos, quienes podían venir directamente desde Roma prontos a pintar naturalezas muertas no ya en el anticuado estilo de Beuckelaer sino en el novísimo de Merisi; y diestros también en pergeñar series de apóstoles violentos, realistas, vistos en el pueblo, como eran aquéllos que Velázquez pintaba en Sevilla hacia 1619 y de cuyo estudio hemos partido en el presente ensayo.

El cual no habrá sido del todo inútil si, realizado como justificación de algunos nombres insólitamente citados en contigüidad al de Velázquez, ha venido a indicar la senda que, aproximadamente, convendrá seguir en la tarea de descubrir las muchas ascendencias italianas que hay en la gran pintura española del siglo XVII.

ROBERTO LONGHI

NOTA ICONOGRÁFICA

A propósito del "Santo Tomás" de Orleans, surge también una pequeña cuestión de iconografía velazqueña, acerca de la cual bastarán unas pocas palabras destinadas sobre todo al eruditísimo amigo Juan Allende-Salazar, quien más que nadie me parece ansioso de restablecer históricamente la efigie mortal del gran maestro.

Sostiene él que Velázquez se representó a sí mismo, de joven, en el "San Juan Evangelista" de la colección Laurie Frère; en este caso también el "Santo Tomás", que refleja evidentemente idéntico modelo, resultaría un autorretrato. Pero la cosa se complica por el hecho de que Allende-Salazar halla relaciones fisionómicas, que nosotros no acertamos a ver, con el retrato de joven del Prado, el cual ni siquiera parece de mano del maestro; mientras que, junto con Mayer, rehusa reconocer las facciones de Velázquez allí donde siempre las ha señalado la tradición, es decir, en el personaje de la derecha de "Las Lanzas" (que se relaciona con la efigie perpetuada en las varias redacciones, aunque no sean autógrafas, del autorretrato aislado); e impugna, finalmente, la autenticidad del retrato capitolino. Dejando ahora en suspenso estas cuestiones, indicaré un elemento iconográfico que me parece puede aportar alguna luz a la resolución de todo este intrincado problema.

Casi inobservados, hay en el museo de Sevilla dos cuadritos atribuidos a Pacheco que presentan, afrontadas, dos parejas de cónyuges orantes, destinados evidentemente a los flancos o a la predela de un altarcillo familiar (figs. 12 y 13). Sobre la atribución a Pacheco no pueden caber dudas, ya que concuerdan con los modos de su retratística en tiempos en que, como podía, esforzándose en seguir los pasos de su gran yerno don Diego; es decir, desde 1620 hasta su muerte en 1654.

Ahora bien, no se necesita gran esfuerzo para reconocer que, en la pareja más anciana, la mujer no es otra que el modelo utilizado por Velázquez en algunos de sus bodegones, y que no es, por lo tanto, una vieja sirvienta, sino la propia suegra de Velázquez, la mujer de Pacheco, quien, en efecto, está efigiado a su lado con rasgos que corresponden bastante bien con los ya conocidos por medio del grabado.

Pasemos ahora a la pareja más joven, cuyo estrecho parentesco con la precedente se declara de por sí; tampoco aquí hará falta esforzarse mucho para reconocer en el varón facciones semejantes a las del espectador de la Rendición de Breda y en la mujer las de Juana Pacheco, caracterizada según la tradición en la "Sibila" del Prado, donde si bien el modelo se sitúa de perfil es advertible, como en este retratito, una pronunciada asimetría de la boca.

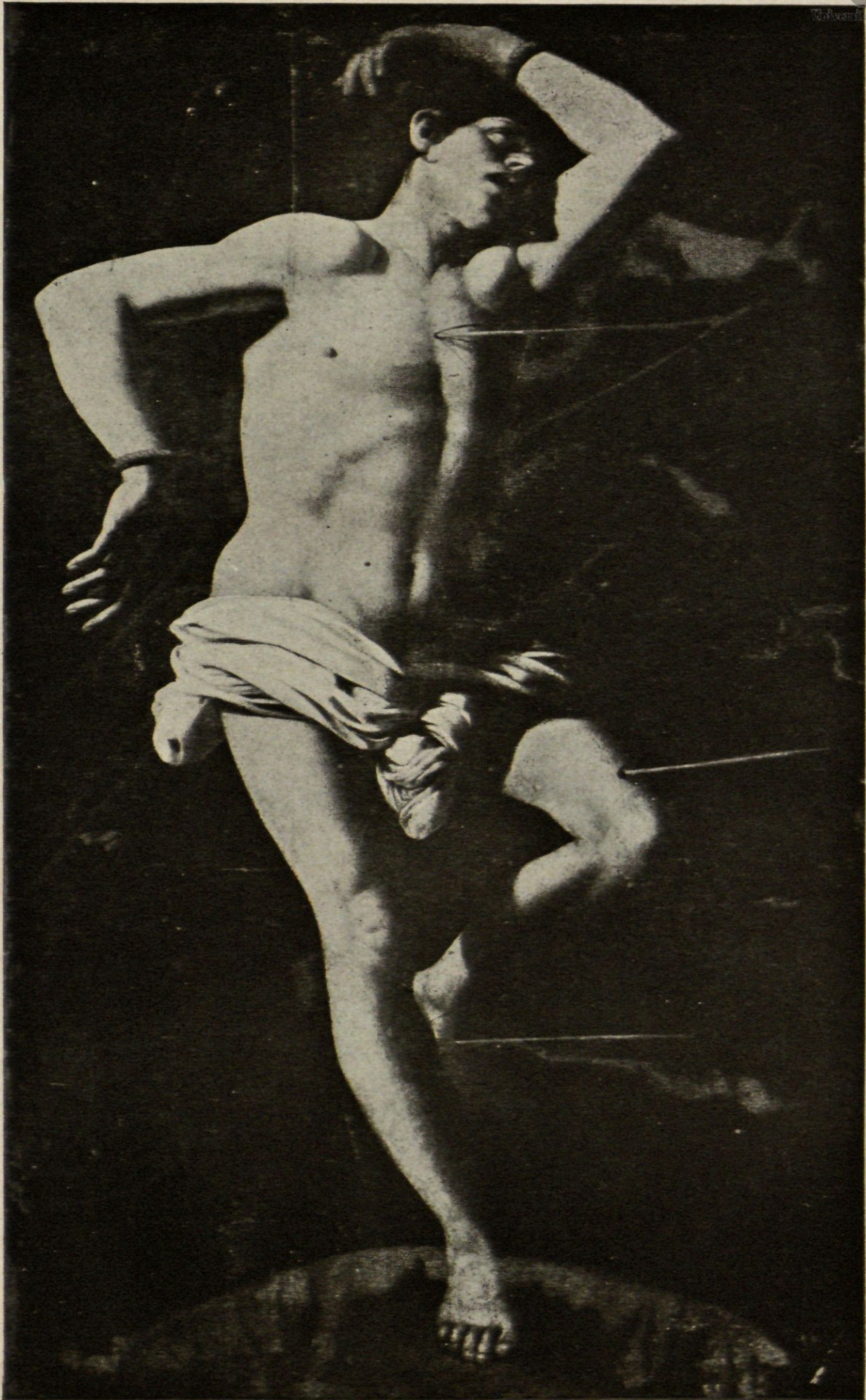


Fig. 9.— G. B. CARACCILOLO. - *San Sebastián*



Fig. 10. — G. B. CARACCILO. - *Salomé*
(Col. particular. Alemania)



Fig. 11. — G. B. CARACCIOLO. - *San Cosme y San Damián*
(Museo del Prado)



Fig. 12. — FRANCISCO PACHECO. - *Francisco Pacheco y su mujer, orantes*
(Museo de Sevilla)



Fig. 13. — FRANCISCO PACHECO. - *Diego Velázquez y su mujer, orantes*
(Museo de Sevilla)

Añádase que incluso la diversidad de indumentaria muestra el diferente destino histórico de ambos matrimonios: siempre modesto y provincial Pacheco; Velázquez elevado e importante, ya experto en las maneras y en las modas de la corte de Madrid. Y nótese por fin la concordancia cronológica entre las edades que delatan los varios personajes. La mujer de Pacheco aparece por lo menos diez años más vieja, o más decrepita, que en los bodegones de 1617-1620; estamos, pues, hacia el quinquenio 1630-1635, cuando Velázquez contaba los 30-35 años que muestra en esta pintura.

Cae por consiguiente la posibilidad de que Velázquez se haya retratado en el "San Juan Evangelista" y en el "Santo Tomás". ¿Quién será, pues, el modelo de ambos cuadros? También para esto puede aducirse un dato nuevo, ya que se trata ciertamente del mismo joven que sirvió también a Pacheco para el "San Ramón Nonato" del museo de Sevilla (n. 110). El cuadro es del primer decenio del XVII y el modelo parece tener unos 15 años, mientras que en las obras juveniles de Velázquez muestra precisamente de 25 a 30 años.

La fidelidad decenal de este modelo al taller de los dos pintores sevillanos hace suponer que en él haya de señalarse otro miembro de la familia Pacheco, la cual se hace cada vez más atractiva por este su incondicionado ponerse a disposición del joven Velázquez.

R. L.

TRES OBRAS INÉDITAS DE LOS ESCULTORES PUJOL

(NOTAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE BARROCO CATALÁN)

La escultura catalana del seiscientos, caracterizada aquí, como en el resto de España, por su exaltado barroquismo, tiene su más brillante representación en los maestros Pujol, padre e hijo, notables, especialmente el segundo, por la delicadeza y el sobrio realismo que sabían imprimir a sus tallas, conceptuadas hasta el presente como las mejores obras de la imaginería catalana de su tiempo y las únicas, tal vez, que pueden parangonarse con las tallas de los grandes maestros de la escultura barroca castellana.

A pesar de su relevante personalidad, los Pujol son sin embargo poco conocidos en la historia del arte hispánico, dado que su vida y producción artística aparecen todavía rodeadas por una densa nebulosa, difícil por demás hoy de despejar, pues, en las hogueras revolucionarias de 1936, se perdieron la mayor parte de los retablos barrocos catalanes y de los archivos parroquiales en donde cabía la esperanza de encontrar los datos necesarios para conocer y revalorizar su obra.

Agustí Pujol, padre, es el fundador de un obrador familiar que, bajo la regencia de su hijo, llamado también Agustí (por cuya razón es fácil incurrir en confusionismos), alcanzó un gran auge y celebridad artística en el campo de la escultura decorativa y estatuaría. Su actividad, así como muchos pormenores de la vida de sus artífices, nos son conocidos merced a los estudios iniciados siglo y medio atrás por Ceán Bermúdez (1) que modernamente han sido ampliados por Soler y Palet (2),

(1) JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, publicado por la Real Academia de San Fernando, tomo IV. Madrid, 1800.

(2) J. SOLER PALET: *Noves d'algunes obres inèdites d'En Agustí Pujol, escultor barroc*, en "Vell i Nou", I, 1921, págs. 241-351; Ídem: *Altres noves de l'escultor Agustí Pujol*, en "Escultura decorativa i estatuaría" (continuación de "Vell i Nou", Barcelona, s. d., págs. 26-30.

Durán y Sanpere (3) y el arquitecto Martinell (4). A los datos reunidos por estos autores, podemos ahora añadir la documentación concerniente a dos obras totalmente inéditas: el retablo mayor y el altar de San Elmo de la iglesia parroquial de San Antonio Abad, de Vilanova de Cubelles (hoy Villanueva y Geltrú), ambos ejecutados por Agustí Pujol, padre, pero con la intervención, muy activa al parecer, de su hijo Agustí, quien por entonces contaría unos veinte años de edad (5). Pujol, hijo, era asimismo el autor de la imagen de San Isidro labrador de la misma iglesia, catalogada ya por Ceán, pero cuya documentación publicamos ahora nosotros por primera vez.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLANUEVA

Por espacio de dos o tres siglos, un retablo a lo que parece de estructura gótica, presidió la nave, también ojival, del templo parroquial de San Antonio Abad que precedió al actual, de ordenación neoclásica. Entrada la segunda mitad del siglo XVI, este retablo debía encontrarse en muy precario estado de conservación, por cuya razón en el consejo de parroquia celebrado el día 2 de febrero de 1575, las administradoras de la Virgen bajo el título de la Purificación, propusieron la erección de un nuevo retablo, para sufragar cuyos gastos se ofrecieron en aportar anualmente el superávit que resultara de las cuentas de su administración, remanente que en aquel año alcanzaba la suma de 50 libras. La proposición fué aceptada, nombrándose para llevarla a término una comisión formada por el párroco Mn. Bartomeu Alomar, el magnífico Frederic de Avinyó, Carlán menor de Villanueva y Señor de la *Quadra* de Enveja, el honorable baile real de la villa Joan Escardó, los señores Joan Serra, Jaume Escardó, Pau Monserrat y Pere Gassó y los obreros Joan

(3) A. DURÁN Y SANPERE: *Data de la mort de l'escultor Agustí Pujol*. 1628, no 1643, en "Vell i Nou", II, 1921, págs. 132-134.

(4) CÉSAR MARTINELL: *Una obra i una data inèdites de l'escultor Pujol*, en "Escultura decorativa i estatuària", págs. 30-32.

(5) CEÁN BERMÚDEZ afirma que Pujol, hijo, nació en Vilafranca del Panadés en 1585, fecha ésta que la documentación que nosotros estudiamos parece confirmar, puesto que entre 1604-1607 el escultor en cuestión figura siempre como *minor dierum*, lo cual induce, pues, lógicamente a suponer que a la sazón contaría de 20 a 25 años, quedando así ratificada la fecha antedicha.

Ballester *dels Pilars* y Miquel Gasó, a quienes se confirió la facultad de contratarlo con el artista y al precio que mejor les pareciera (doc. I). Este acuerdo tuvo, sin embargo, escasa eficacia puesto que, a pesar de los esfuerzos realizados, no se lograron reunir los fondos necesarios siquiera para la iniciación de la obra. Fué preciso pues esperar todavía un dilatado lapso de tiempo hasta que, entrado el siglo xvii, una Causa Pía que con tal finalidad había fundado en 1596 el párroco Mn. Bartomeu Alomar, facilitó los recursos económicos que se precisaban.

Los comitentes villanoveses entraron entonces en negociaciones con *mestre Joseph Rovira fuster y architector de la vila de Falset* y con *mestre Agustí Pujol ymaginaire*, domiciliado a la sazón en La Selva del Campo, en el arzobispado de Tarragona. Las capitulaciones se firmaron el 15 de septiembre de 1603 ante el párroco Mn. Pere Pujol, estipulándose, entre otros extremos cuyo detalle puede verse en el texto que transcribimos en el documento II, que la estructura del nuevo retablo se ajustaría a la traza que ambos artífices presentaban y cuya ejecución debían hacer en el plazo máximo de cuatro años. El precio se estipuló en 700 libras barcelonesas, pagaderas en la siguiente forma: las primeras 200 libras en cuanto se iniciasen los trabajos y el resto en plazos anuales de 100 libras; se convino pero, que si Rovira y Pujol terminaban su labor antes del tiempo convenido, entonces se les anticiparía la paga. Los villanoveses se comprometieron además en facilitar toda la madera necesaria, la cual sería de pino de Tortosa, así como en dar vivienda gratuita a los maestros por todo el tiempo que durase la obra. Se reservaron, pero, el derecho de poder hacer visurar el retablo por peritos competentes, pudiendo así reclamar indemnización en caso de que éstos determinasen que el retablo era de labor deficiente (6).

Transcurridos algunos meses, el 28 de septiembre de 1604, Josep Rovira y Agustí Pujol firmaron una concordia sobre la forma en que ambos debían distribuirse el trabajo. A Rovira se

(6) Con fecha 17 de febrero de 1604, en escritura otorgada ante Joan Rabadà, notario de Falset, *mestre Hyosep Rovira fuster y architector* dió por fiadores del retablo que debía realizar para la iglesia de Villanueva, a Josep Papio, Marc Martí, Montserrat Gavalda y Lluís Vidal, todos vecinos de la villa de Falset. Arch. pral., *Manual 1603-1606*, de Pere Pujol, fol. 24.

le reconocía como autor de la traza, quedando además obligado en llevar a cabo toda la labor de carpintería, por cuyo motivo recibiría la suma de 400 libras. Pujol, en cambio, debía entallar las imágenes y en general toda la escultura decorativa, asignándosele por esta labor las 300 libras restantes, que percibiría en ocho plazos, el primero de 30 libras en cuanto iniciase la obra y los demás, de valor variable, a la terminación de cada una de las siete partes en que se dividió la escultura del altar (doc. III).

El 13 de junio de 1604, Josep Rovira empezó la construcción del retablo (doc. IV) y a fines del mismo año Agustí Pujol fijaba su residencia en Villanueva, instalándose en una casa de la calle de la Iglesia que, conforme a lo pactado, le facilitaron los administradores de la Causa Pía creada por el párroco Mn. Bartomeu Alomar (doc. V).

Ambos artífices debieron trabajar activamente durante todo el año 1605. Y es a partir de este momento, cuando al lado de Pujol encontramos ya siempre a su hijo Agustí, escultor también aunque menor de edad todavía, cuya labor debía ser ya importante puesto que en muchas ocasiones vemos cómo, solo o al lado de su padre, firma ya las cartas de pago (7).

El 7 de junio, a petición de los jurados y de los obreros villanoveses, se introdujeron ciertas modificaciones en la estructura del sagrario (doc. VI) y por último, hacia las postrimerías del mismo año, el retablo quedó concluso y a entera satisfacción de los comitentes. El pago, en cambio, se retrasó todavía por algún tiempo pero, finalmente, a 1 de agosto de 1606, los escultores recibieron las 117 libras y 10 sueldos que se les adeudaban.

Años más tarde, en 1620, llamaron a Francesc Sabater, pintor de la ciudad de Tarragona, para que dorase el altar y pintase además los seis cuadros que debían ocupar los plafones del mismo. El precio se fijó en 2.000 libras barcelonesas, pagaderas en diversos plazos y con cargo a la Causa Pía que patrocinaba la construcción del retablo. Cuatro años empleó Sabater en la eje-

(7) La existencia de dos escultores, padre e hijo, consta claramente, entre otros documentos, en una carta de pago firmada el 1.º de agosto de 1606, donde se lee: *Agustinus Pujol architector in opido Ville nove modo olim a La Selva archiepiscopatus Tarracone movens pater et Agustinus Pujol eius fillius etiam architector....*; en otro recibo firmado el 18 de enero de 1606, vemos igualmente: *Agustinus Pujol imaginarius minor dierum die presenti villenova cubellorum habitator* Arch. pral., *Manual 1603-1606*, fols. 266 y 211, respectivamente.

cución de estas pinturas, habiéndole auxiliado durante todo el tiempo, a lo que parece, su discípulo Nicolau Urgellés, joven pintor oriundo de la ciudad de Mataró.

En 1771, el retablo en cuestión pasó a ocupar el testero del presbiterio del nuevo templo parroquial, en cuyo lugar figuró hasta 1845, fecha en que fué retirado puesto que, según frases de un historiador contemporáneo, a pesar de que *los inteligentes hallaban en él un mérito artístico que les sorprendía era un pobre adorno para este grande y hermoso edificio* (8). El viejo retablo que dos siglos y medio antes habían entallado Rovira y Pujol, fué pues entonces desmontado y dispersados sus elementos, para dar paso a un altar de tipo arquitectónico de escaso mérito artístico, pero, desde luego, más en consonancia con el gusto de la época.

Por el texto de los contratos y la descripción que del retablo en cuestión nos hace el P. Garí, conocemos su estructura aproximada. Sobre un basamento de 3,60 m. de alto, se alzaba el cuerpo del retablo con su correspondiente remate. En la predela figuraban en alto relieve los doce Apóstoles, montando inmediatamente el primer piso del altar donde, entre columnillas de orden corintio, se abrían tres hornacinas ocupadas por las imágenes del titular de la parroquia, San Antonio Abad y los apóstoles San Pedro y San Pablo; interpoladas entre estas capillas había dos cuadros, al parecer, con escenas de la vida de San Antonio. Análoga distribución ofrecía el segundo piso, en donde figuraban las imágenes de la Virgen de la Purificación, en el centro, y las de Santa Eulalia y Santa Madrona, a ambos lados. El tercer piso se reducía a tres cuadros, pintados los de los extremos y en alto relieve el central, donde se representaba al Calvario con Cristo, María y San Juan. Un remate de movida silueta coronaba el altar, cuya decoración era asimismo muy florida. El ara sostenía un sagrario y gradas de una monumentalidad algo exagerada; a ambos lados de la misma se abrían además unas portezuelas decoradas con los relieves de San Abdón y San Senén, co-patronos de la parroquia, que daban acceso a una sacristía de reducidas dimensiones.

(8) Fray JOSÉ A. GARÍ SIUMELL: *Descripción e historia de la villa de Villanueva y Geltrú*, 1860, pág. 109.

ALTAR DE SAN ELMO DE LA COFRADÍA DE LOS MARINEROS

El retablo mayor debió causar tan grato efecto a los villanoveses que, antes de que se diese por concluso, entraron ya en negociaciones con Josep Rovira para encomendarle la construcción del nuevo altar de San Elmo, que los marineros de la localidad habían acordado erigir en el consejo celebrado el 28 de diciembre de 1604 (doc. VII).

Las capitulaciones se firmaron el 2 de octubre de 1605 ante Mn. Pere Pujol, párroco de la iglesia de San Antonio Abad. Rovira se comprometía en hacer totalmente el altar, incluso la escultura, por el precio de 140 libras barcelonesas, 46 de las cuales le fueron ya entregadas en el mismo día, estipulándose además que las restantes le serían satisfechas en cuanto lo terminara (doc. VIII).

Sin embargo, por razones que nos son desconocidas, Josep Rovira no llevó a cabo su compromiso, ante lo cual los prohombres de la cofradía de San Elmo, a 10 de agosto de 1606 lo contrataron con los escultores Pujol, padre e hijo, residentes a la sazón en Villanueva y con Pere Oliver, carpintero de Vilafranca del Panadés. El precio quedó igualmente estipulado en 140 libras, pero con la variante de que ahora la cofradía se comprometía en facilitar toda la madera que sería menester (doc. IX).

Al mes justo de estas capitulaciones, esto es, el 10 de septiembre, Pujol y Oliver firmaban una concordia distribuyéndose el trabajo: el primero, auxiliado por su hijo, ejecutaría toda la escultura decorativa y estatuaría, mientras que el papel del segundo, se reduciría meramente a la labor de carpintería (doc. X). Pocos días después ambos artífices daban comienzo al retablo, cuya construcción llevaron a cabo con cierta rapidez pues, según parece, duró un año poco más o menos.

En 1612, Antonio Rovira, pintor de Vilafranca, lo doró por el precio de 300 libras barcelonesas.

El retablo de San Elmo que Pujol y Oliver habían construido tuvo una duración relativamente corta, puesto que a mediados del siglo XVIII fué ya retirado y reemplazado por otro altar churrigueresco que, últimamente bajo la advocación de la Santísima Trinidad, perduró hasta 1936.



AGUSTÍ PUJOL, hijo. - *San Isidro labrador*
(Iglesia parroquial de Villanueva y Geltrú)

Foto. Archivo Mas



AGUSTÍ PUJOL, hijo.- Imagen de *San Isidro labrador*
(Iglesia parroquial de Villanueva y Geltrú)

Foto. Archivo Mas

La estructura del primitivo retablo nos es desconocida, ya que la única referencia que del mismo nos queda son las vagas noticias que aparecen en los contratos, cuyo texto transcribimos en el apéndice documental. Era, al parecer, un retablo de no muy grandes dimensiones, totalmente de talla y en el cual figuraban tres hornacinas: la principal ocupada por la imagen de San Elmo y las laterales, por las de San Nicolás y Santa Clara, ambos co-patronos del gremio que erigía el altar. Lo remataba un ático de vastas proporciones, en cuyo centro figuraba un medallón con la Coronación de la Virgen. La escultura decorativa era, a lo que parece, extraordinariamente abarrocada, conforme el gusto imperante en la época.

IMAGEN DE SAN ISIDRO, DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VILLANUEVA

Terminada la construcción de los retablos de San Antonio Abad y San Elmo, los escultores Pujol, padre e hijo, se ausentaron de Vilanova de Cubelles, donde habían residido por espacio de algo más de dos años.

Los villanoveses debieron quedar muy satisfechos por la labor que habían realizado, por cuya razón años después, en 1624, cuando de nuevo precisaron un escultor, no titubearon en volver a llamar a Agustí Pujol, hijo, quien por entonces gozaba ya de una fama extraordinaria y le encomendaron la construcción de una imagen de San Isidro, que por aquellas fechas había sido proclamado patrón de la cofradía de los labradores, antaño bajo la advocación de las Santos Abdón y Senén.

El precio que los cofrades pagaron por esta imagen nos es desconocido, pues la documentación de que sobre la misma disponemos es muy escasa. Sólo en las cuentas de la cofradía referentes al año 1624, vemos una partida de *honse lliures enviarem Agosti Pujol per part del cost de la figura*, así como otro cargo de análogo importe *per lo pintar de St. Isidro* (9). La talla de esta imagen debió efectuarse en el transcurso de 1624, puesto que data precisamente de este año la proclamación de San Isidro como patrón de los labradores de la localidad. En otras

(9) Arch. parroquial, reg. 80, *Llibre de Confraries...* 1624-1633, fol. 80 v.

partidas de las mentadas cuentas de la cofradía, vemos diversos cargos por la fiesta que se hizo con motivo de la recepción de la imagen, así como por *altres gastos de anar a sarquar la figura* con lo cual se sobreentiende que fué labrada en otra población.

El autor de esta imagen, nos era ya conocido por la indicación que Lluís Bonifàs nos da en su cuaderno de notas (10), donde al explicar la construcción del retablo que entre 1771-1778 hizo para esta imagen de San Isidro, afirma que hizo todo el altar *excepte la figura principal del San, que serveix la que tenen q. es feta de Pujol Selebre Escultor*. Ceán Bermúdez también la registró entre las obras del autor en cuestión (11).

Esta imagen (12), desgraciadamente perdida en las hogueras revolucionarias del 1936, sin duda alguna era una de las más bellas tallas que conocemos de Agustí Pujol. Sus proporciones, así como su movimiento, le imprimían un realismo poco común, por cuya razón esta imagen merecía ser considerada como una de las mejores creaciones de la escultura barroca catalana.

ALBERTO FERRER SOLER

(10) CÉSAR MARTINELL: *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, 1917, págs. 22-23; Ídem: *El escultor Luis Bonifàs y Massó*, en los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", VI, 1948, págs. 188-189; A. FERRER: *Los escultores Luis y Francisco Bonifàs y Massó. Nuevas aportaciones a su estudio*, en el "Boletín Arqueológico" de Tarragona (en prensa).

(11) CEÁN BERMÚDEZ: Op. cit.

(12) El P. GARÍ SIUMELL, al describir y alabar este S. Isidro, afirma que en cierta ocasión los Madrileños daban otra imagen igual de plata en cambio de ésta, *proposición que fué desechada*, tradición que perdura todavía viva en la localidad, pero cuya exactitud histórica no hemos podido comprobar.

DOCUMENTOS

I

2 febrero 1575.

Acuerdo del Consejo de Parroquia relativo a la construcción del retablo mayor de la iglesia de Villanueva.

A II del mes de febrer de 1575 fonch congregat consell de parroquia de sant Ant. de vilanova en la casa dela cort de la villa nova y present lo honorable en juan ascardo balle per la magt. reyal y lo honorable en guerau marti jurat en cap y gabriel oliver jurat menor y los promens següents

Pmo. juan serra	lo magnífich m.º faderic de avinyo	
Jaume escardo	juan faret	bt. rafoll
Pera miralles	toni serra	guillem fuster
Juan balester	gabriel mata	matias totoaus
Demia ferret	Juan balester	toni torrens
bt. ascardo	bt. canyelles	toni gordiola
miql. serra	Juan gaso	miquel gaso
bt. gordiola	Pera gaso	Jaume mata
miql. plana	Juan ascardo	guilem serra

feta la congregació en presència dels demunts dits diuen y proposen los sors. de jurat com per part de les dones administradores del basi de la verge m.ª son astats y suplicats que tinguesen per be si al present consell aperexeria que los donasen fer un retaula al altar magor que ellas se ofereixen en donar tot com torbaran en dit basi a cada any com ja perabuy les que yxen buy se oferexen en donar per dit retaula sinconta liures y dit consell vista la preposicio com santa y tant justa diuen y proposen ques fasa dit retaula y que sia acompanyat a sis personas y los dos jurats y que aquestos vuyt homens pogan apactar y consertar axi lo preu de dit retaula com encara la del modo que los aparexera de ferlo for y en aso lo dit consell y alegessen lo sor. rector y lo magnífich m.º faderich de avinyo y lo honorable en Juan ascardo vuy balle y lo senyor en juan serra ostaler y lo senyor en Jaume ascardo y lo senyor en pau monserat lo senyor en pera gaso y los hobres en dit any que son juan balester dels pilars i miquel gaso y los que per avant seran que aquestos tinguin poder de capitular ab dits mestras y consertar per largament lo faedor y tota hora y quant que dits omens aniran per dits negosis que sien pagats de bens de la asglesia.

Archivo Municipal. Actas 1571-1611, fol. 97.

II

15 septiembre 1603.

El párroco, jurados y obreros de Villanueva contratan con Josep Rovira y Agustí Pujol, padre, la construcción del retablo mayor.

Ego Rvs. petrus pujol rector parrochialis St. Antoni Abati villa nove Cubellorum et olaguer et petrus alegret iurati anno presenti et sebastianus ballester et juan serra operarius dicta parrochialis ecclesia aprocuratores ultimi testamenti q.º bartholomeus alomar constat in posse discreti pauli xammar die 13.

ex una parte josep rovira et agusti pujol ymaginarius ex altera acerca de la fabrica del retaula villa nova de Cu.º lo major de la parrochial de St. Anthoni ab los pactes conventions seguments y no de altres.

p.º de dit retaula se ha de fabricar de fusta bona de pi de tortosa la qual la villa de lo qual rector jurats y obres an de donar y aportar a la casa haont se obrara a costas y despesas de dit rector jurats y obres.

mes que se ha de fabricar en la villanova de Cubellas y que los an de donar casa franca y claus aygua cuita sastre per ferlos forrats els estrebs que an de tenir de la paret al retaula.

mes la fusta a costa y despesas suas lan de fer serrar so es dels mestres.

item. dit retaula a de ser conforme la trasa nosaltres tenim de dits mestres a de ser de amplaria tinga a tota la volada de la cornisa ala paret lo que te la cornisa de volada de amplit de un penjador de fruita angelets ab tala ab serafins.

y dit retaula a de tenir de alsada tant com amplaria requer conforme lo art requer y conforme la trasa.

p.º se ha de fer lo pedestral del retaulo doric conforme esta asenyalat en dita trasa a de tenir los dotze apostols en dit pedestral y dits apostals an de ser de mig releu grans conforme requerira la columna.

mes se ha de fer lo primer orde corintio com se mostra en dita trasa on sen de retrobar.

mes quatre figures que estan al costat de la pastera major de dita trasa y an de romandre tres les quals seran a voluntat dels qui paguen.

mes que la segona orde a de tenir son pedestral conforme en dita trasa esta columnes y cornisas de la matexa manera que se amostra en dita trasa en lo qual orde a deber altres tres figures corresponents ales de baix aconeguda dels sobre dits qui paguen.

mes tercer orde a de estar en son pedestral y frontispici conforme se demostra en dita trasa y les columnes y cornises compostes conforme esta en dita trasa asenyalat y aever en la pastera del mig mes alta christo juan y maria y en las dos pasteras quey son les figures

que los sobredits voldran y lo christo juan y maria an de ser de la proportio que lo art requerira y dit remat y remats de retaulo.

mes lo remat conforme esta senyalat y trasat en dita trasa.

dits pilastrets que venen al primer pedestral al costat de les pasteretas dels apostols an de estar estriats.

mes que en mig del primer pedestral en dret la pastera major se ha de fer un secrari conforme esta demostrat en dita trasa que es la mitat de un ab les portes dos forrades que sian corredisas que se amaguen en dita obra y la del mig levadisa eso es perque una diada se pugue treure sens moure de son loch ab porteta per part de darrera ab uns pilastrets y cornises conforme art requer.

mes que dit retaulo an de asentar y fortificar dits mestras donant los la ajuda sera necessaria per apujar ditas pesas de dita obra e bastimenta.

lo preu es set centas lliures moneda barnsa. lo modo de la paga a de ser desta manera que an de pagar dos centas lliures moneda barnsa. comensant la obra y lo demes diner se ha de donar del modo seguent.

p.º que al cap de un any sels a de donar cent lliures y cada any cent lliures y per se emprenen dits mestres se prenen quatre anys de temps per fer dita obra donant nos dos anys que los quatre anysy seran las sis centas lliures y las cent lliures romanen deaun any sera acabada la obra y si dits mestras acas acabaren dita obra abans dels quatre anys sels aya de donar lo compliment de les sis centes lliures y al cap del any les restants y si los dits mestras dits dines dits quatre anys no acabaren dita obra que dits senyors pogan cercar officials a costas y despesas de dits mestras se es que no sia per a entre tots dos y que ells matexos y an de treballar so es assistir en dita obra y ha obra.

it. que per aseguetat de dita quantitat sels dona de dita obra nos obliguem nosaltres al rector jurats y obres adonar y pagar lo demunt dit als dits mestras y dits mestras se han de obligar a fer y acabar dita obra so es quen an de donar fermanes per dits diners tindran rebuts y auran de rebra y complir y si dits mestras fent la obra nostra senyor volgues faltasen que dita obra se aje de judicar y si acas dita obra que sera feta valdra mes del que tindran rebut conforme al preu del retaula se estan obligats sels aje de donar a dits hereu o muler de dits mestres lo retan lo que valdra mes lo trevallat que rebut y si fou mes rebut que fet sian obligats dits mestres y ses fermanes a restituir als demunt dits rector jurats y obres.

it. que acabada la obre estiga un ma del rector iurats y obres de fer iudicar dita obra a costas y despesas del rector jurats y obres y per lo iudicar si esta conforme la trasa y aso ha de judicar personas espertas del art ab jurament y no estant com adestar la obra de trasa y ab la perfecto adestar sian obligats dits mestras adobar y complir lo que falte en dita obra acostas y despesas de dita obra.

los quatre anys comensan acorre al temps que agen comensat dita obra o quan la fusta estara amenida y si acas comensada dita obra

dits mestres parasen de treballar per falta de fusta o lo demes pertret que dits senyors los ajan de refer dits treballs.

y si dins menos dels quatre anys alobre los dona casa tots los quatre anys.

les firmes y an de fermar ab derrer y despedido de ordinatio. testes m.º juan serra y pera balester.

Archivo parroquial. Manual 22, borrador de Pere Pujol, 1603-1606, fol. 1.

III

28 septiembre 1604.

Concordia entre Josep Rovira, arquitecto de Falset y el imaginero Agustí Pujol, padre, sobre la forma en que ambos debían distribuirse la labor del retablo mayor de la iglesia de Villanueva.

Concordia feta y fermada per y entre mestre Josef Rovira de Falset y mestre Agusti Pujol ymaginayre y Josef Rovira architector acerca de la fabrica del retaula major an empresa de fer los dos com consta ab acte rebut en poder del notari devall scrit als quinze de setembre del any mil sis cents y tres per raho de dita fabrica an entre dits pactats y servats los capitols y concordia següents p.º que los dos junts an empres de fer lo retaulo y fabrica de St. Antoni de la Villanova per preu de set sentas lliuras conforme consta en dit acte precedent y que mestre Josef Rovira se obliga a fer dit sembratje y fabrica y dit mestre Agosti Pujol se obliga a fer tota scultura y tala de dit retaula per set sentas lliures. It. que attenent que dit mestre Josef Rovira adonades fermanses per tota la obra y per tan dit mestre Pujol fa esta ragonexensa a dit mestre Josef Rovira y es que a de fer dita obra tocant a son art descultura y tota ab los pactes següents p.º que an fet entre los dos set parts de la obra tocant a dit mestre Pujol y es lo següent que dels apostols de la boveda y scerari se li ha de donar sinquantia lliures en continent que dit Pujol aura fet lo sobredit. It. que de les tres figures del primer cuerpo se li han de donar quaranta y una lliura y aquestas pagadores feta dita obra. It. que de les columnes prymeras se li donen quaranta y una lliura. It. que de les tres figures del segon cuerpo se li donen trenta y quatre lliures y de les figures del cuerpo mes alt se li donen trenta y quatre lliures. It. de les columnes del segon cuerpo vinty quatre lliures de retato talla y penjants trenta y quatre lliures y tot asso pagat conforme anyra faent dita obra de dits partits y si cas dit mestre Pujol volra se li paguen ditas cosas aura fetas per p..... y conforme esta specificat en dits partits se li ajen de pagar si pagues y aura caygudes y estas se li an de donar en diminutio del preu y per mans

del pagador de la obra ab voluntat de dit mestre Josef Rovira y en comensant la obra se li ajen de donar trenta lliures. It. es pacta que les quaranta y dies lliures romanen á compliment de les tres centas y mes que dit mestre Pujol a de entrar en los gastos se faran en dita obra lo que li tocara a sa part ço es en los gastos de ferras fusta y aver de judicar la obra promiserunt omnes partes habere ratum et non revocare sub honorum suorum obligatione cum iuramento. Sig⁺num Agustinus Pujol & Josef Rovira predicti qui haec laudamus, firmamus et juramus.

Testimonis son lo honorable Bernat Urgelles jurat de la Geltru y Pere Scardo calseter tam be de la Geltru.

Archivo parroquial. Manual 21 de P. Pujol, 1603-1606, fol. 86 v.

IV

13 junio 1604.

El párroco Mn. Pere Pujol atestigua que el arquitecto Rovira inicia la construcción del retablo mayor.

Josef rovira architector requerex a mi pera pujol levia acte com ja air y despues air comensa a trasar lo retaula major de villanova y com en presencia de pera balester y toni lorent jurats y miquel clariana y gabriel urgeles.

Testes monserat mir de villaseca y jaume gasso pages.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606 de P. Pujol, f. 38 v.

V

27 noviembre 1604.

Los prohombres de la Causa Pía del Rdo. Alomar, toman en arriendo una casa sita en la calle de la Iglesia, para albergue y taller del escultor Pujol.

Die 27 novembris 1604.

Ego Gabriel torrents et petrus torrents eius fillius et hieronima eius uxor gratis venduit usum fructus cuiusdam domus serte in parrochia ville nove cubellorum in parte dicta lo carrer de la ysglesia administratoribus causae piae instituta et fundata per R. bartholeus Alomar q.^o rectorem dicta oppidi ad tempus quo agustinus pujol per fieret sculpturam per el retaula major de la villanova de

cubellas em pero que ahura lo cup de pedra per posar verena y cargarregar y descarregar envere prima pretum vero sive anno et novem librarum fiat large.

Testes sunt m.^o pere reventos y rafel balester mariner de sitjas de supla firma petrís torrents et hieronime eius uxoris.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606, f. 95 v.

VI

7 junio 1605.

Convenio entre el maestro Rovira y los jurados y obreros de la iglesia de Villanueva, introduciendo ciertas modificaciones en la estructura del retablo mayor.

Honorabilis Joannes Balester et Gabriel Torrents anno presenti juratii Villenove Cubellorum dioc. Bar. et honorabilis Petrus Gasso et Jaume Marti corderius operarii parrochialis ecclesia Sancti Antho-nis Ville nove Cubellorum dioc. Bar.

som vesalts questam contents de Josef Rovira architector y del retaula major de villanova fabricador que som estats contents se levasen unes columnetas que estan en dita trasa al peu del retaula y se fes lo secrari corinto com se amostra en lo dia de vuy y estam contents del modo esta.

It. dit dia es tractat que entre lo sobredits jurats y obres y yo notari devall scrit que attes la matexa obra demana algunes coses que no son en dita trasa donen facultat a dit Rovira fasa y afegesca lo que ell li aporra la obra y nos amostrara en dita trasa la paga e de ser desta manera que no inst li pagaran lo perdia aconeguda dels jurats y obres.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606 de P. Pujol, f. 132 v.

VII

28 diciembre 1604.

Los prohombres de la cofradía de los marineros acuerdan la erección de un nuevo retablo en honor de sus patrones San Elmo, San Nicolás y Santa Clara.

Antoni Torrents, Bartomeu Scardo, Juan Balester, Toni Miralles, Juan Metons, Jaume Balester, Barthomeu Gasso, Miquel Gari, Jaume Notels, Jaume Scardo, Miquel Balester, Toni Urgelles, Toni Rosel,

Janot Torrents, Toni Conis, Miquel Scardo tots ajustats sens ningun discrepant se determina que a gastos y despesas de la Confraria de St. Elm en presencia den Pera Pujol rector de la Villa nova y Barthomeu Gasso y Jaume Belester promps lo any pasat y Miquel Scardo clavari tots an fermat sens ningun discrepar lo quel retaula se a de fabricar de nou conforme se usen y que tinga tota la capella ab tres images de bulto lo del mig St. Elm y St. Nicolau y Sta. Clara.

Archivo parroquial. Llibre de Consells de la Confraria de S. Elm.

VIII

2 octubre 1605.

Los prohombres de la cofradía de los marineros contratan con el arquitecto Josep Rovira la construcción del retablo de San Elmo.

Capitulacio acerca de la fabrica del retaula sots invocatio de St. Elm faedor en la capella de dit Sant dins la isglesia parrochial de St. Anthoni de la villa nova de cubellas mes prop del altar major a ma dreita entran en la isglesia entre sebastia balester gabriell balester francesch vivas com y damia ferret y barthomeu scardo com a tenint poder de la confraria de St. Elm en presentia mia foren elegits y donat poder per dit efecte est de part una ab mestre josef rovira architector de falset archebisbat de tarragona y per causa y raho de dita fabrica se son scrits fermats iurats los capitols y conserts següents

p.º que dit rovira se obliga a fabricar lo retaula tot semblatge y talla conforme una trasa que vuy esta fermada de ma del not. deval scrit ço es que a de ser lo pedestral primer dorich com se amostra en dita trasa y lorde primer y ...bli..... ab les columnes entorrades y ensolades com se mostra en dita trasa. Mes tres figures a de aver en la primera andana de la mida de aquells y fetas com de bon offitial se pertany y an de ser figures de bulto rodo y les pasteras an de ser conforme se amostren en dita trasa y les figures requeriran ço es que en ditas pasteras se an de ensellar las pilastrets que en dita trasa se amostren lisas. Mes que en dita obra a de aver uns penjalls de fruita transparents y ha de partir desde la cornisa ab un serafi fins al pedestral y si acas a dit mestre li aparesera aquells pinacles que mostren en dita trasa que carregan sobre la columna levar los y posarhi en loc de aquells uns minyonets ales hores fent axo pora partir lo penyant del minyonet.

Mes la cornisa major aje de estar de la matexa manera y propria ques mostra en dita trasa ab sos closis y tot. Mes que lo pedestral de la segona endana aje de ser entelat y conforme se amostra en dita trasa. Mes que lo remato aje de ser de la manera se demostra en dita trasa y en les serenades dels costats questan a modo de cartela desdel cap de la cartela fins al pedestral del pinacle a de baxar una

fruita a modo de penjant. Mes que en lo dit retaulo que se amostre entre les dos columnes mes altes a de fer de ters releu ab un Cho. juan y maria de la granderia que dit loc pora soportar y lo art requerrira. Mes que lo afrontispici y remat a de ser conforme se demostra en dita trasa. Mes que les tres figures an de ser de St. Elm St. Nicolau y Sta. Clara y tot lo demes que se aura pogut oblidar sia conforme se amostre en dita trasa la grandaria del retaula ha de ser conforme cabra en dita capella de St. Elm so es tocant les volades de la cornisa a la paret poc mes ho manca y la alçada ab los tercas conforme art y proportio requereix y mes que dit mestre a de fer retaulo de fusta de melis bona sense albens y dita fusta y demes pertres a de donar dit mestre josef y a de donar lo retaulo asentat en son loch, so es donant li la ajuda necessaria per posar lo en dita capella y que figures y talla y ensembladura a de fer conforme de bon official se pertany y se cas dits senyor solran fer iudicar dita obra estiga en sa ma so es que si dita obra sera bona y rebedora ajen de pagar dita iudicatura y sino dit rovira a de pagar. Mes que dita trasa sellada o firmada de ma de dit not. deval scrit.

Lo preu de dita obra so es que se li dona a dit josef rovira es cent y quaranta lliures moneda barcelonesa so es que les quaranta y sis lliures se li donen ara de present y les altres quaranta y sis acabada la obra y lo restant acompliment de les cent y quaranta deura que lo retaulo sera acabat aun any y si la confraria noi hasjues pendrant los quei seran -º y per als dines pren ara obliga dit josef rovira aquellas sinquanta lliures que de ell se pot retenir la causa pia acabada la obra un any.

Y se obliga ell acabar dita obra per tot prop vinent vuit ho quinse dies mes.

Omnes firmaverunt.

Testes sunt Rus. bartholomeus rosell presbites & rector castilionis empuriarum dioc. gerundensis & petrus raventos vicarius ville nova cubellorum.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606 de P. Pujol, fol. 182 v.

IX

10 agosto 1606.

Capitulación entre los prohombres de la cofradía de los marineros y los escultores Pujol, referente a la construcción del retablo de San Elmo.

Capitulacio acerca de la fabrica del retaula del glorios St. Elm fabricador en la iglesia parrochial de St. anthoni de la vila nova de cubellas en la capela de St. Elm que esta la mes prop del altar major a ma dreta entrant entre lo honorable Sebestia balester juan balester

barthomeu scardo gabriell balester damia ferret tots marines y tenint comisió per dit efecte de tota la confraria donat a ells en presentia mia de part una y agusti pujol ymaginayre major y menor vuy dia present resident en Villanova y pera olliver fuster de vilafranca del penades de part altre entre los quals per dita fabrica foren tractats alguns e pactes següents

p.º que se ha de fabricar dit retaule en dita vila de fusta de alba fina bona esta rebedora sens taras.

mes lo retaule a de comensar de terra enfora ab un pedestral doric cartelas revestits conforme la trasa ...endariament lo primer pedestral que carega demunt lo pedestral doric es corinto encara que sia jonic ab tercias de tala conforme la traça ab columnes entorxades y capitells corintios encara que estiga jonic y ab tres pasteras que estigan conforme esta la de nostre senyora al altar major de dita iglesia y tingan las figures nou palms la alquitrave faixa y cornisa sia conforme la trasa estiga be y degudament corresponent la obra de la cornisa al orde corinto. La cornisa major aje de tocar a la paret de cada costat ab sos penjants quei aje fruita y uns minyons que han de tenir los penjants en las mans conforme la trasa. Mes que del darrer cuerpo se han de levar les piramides que estan en la trasa y posar uns minyons en loch de aquells. Mes la orde mes alta que es corinto ab les columnes estriades ab sos que lo frontispicio toquia ala volta de la capela senten los poms y final del mig. Mes los remats del costat sia aconeguda de agusti conforme requirira y dintra al taule mes alt a de ser de ters releu ab la coronatio de nostre senyora y nivelada y a de ser corba y rebedor conforme lo art requer & mes adestar subjeta a iudicatio que acabada la obra estiga en ma dels sobredits per part de la confraria fer iudicar y esta be els ajens de pagar la iudicatio pero si no esta be conforme la capitulatio y trasa lo pujol si falta en son art o lo fuster si falta en son art la ajens de pagar y pугan a costas y despesas de dits mestras fer ho adobar fins estiga be conforme lo art y trasa. Lo preu es cent quoranta lliures pagadores desta manera trenta al cap de dotze dias se treballa a la obra y los dia de nadal sexanta so es quoranta lonagusti y vint per lo fuster y les sinquanta restans la meitat de dit dia aun any laltre meitat de dita paga altre any lo que toca al fuster que lo que toca al imaginayre acompliment de les vuitanta y sinc lliures.

Mes la Causa pia obliga a dur la fusta.

Promiserunt omnes partes habere ratum & non revocare sub honorum suorum obligatione cum iuramento.

Testimonis Mn. pera reventos y vicari y baldiri pages estudiant de ma propia firma petri olliver fabri llignaris qui firmavit die decima septembris anno a nativitate domini millesimo sexcentesimo sexto presentibus pro testibus jacobus marques & damianus cases agricultores omnes villanova cubellorum.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606 de P. Pujol, f. 266 v.

X

10 septiembre 1606.

Convenio entre Agustí Pujol, padre, y Pere Oliver referente a la distribución del trabajo del retablo de San Elmo.

Concordia entre Agustí Pujol de una part y Pera Olliver fuster de Vilafranca de part altre entre y acerca la fabrica del retaula de S. Elm fabricador en la Vilanova per la capela de S. Elm en la parrochial de S. Antoni de la Vilanova de Cubellas. P.º que dit Olliver se obliga a fer tot lo que toca a son art com architectura motllura y pinturas que aje de asentar dita obra en dita capela y lo Pujol se obliga a tot lo que toca a son art &

Testes Jaume Marques y Damia Cases.

Archivo parroquial. Manual 1603-1606 de P. Pujol, f. 280 v.

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE LOS LACOMA

Más que un estudio completo sobre su personalidad artística, prematuro todavía por falta de muchos e importantes datos, pretendemos aquí solamente llegar a la plena diferenciación de las personas de dos pintores barceloneses de los primeros años del siglo XIX, siempre confundidos hasta ahora o por lo menos señalada la dualidad con grandes incertidumbres. Nos referimos a Francisco Lacoma y Sans y Francisco Lacoma y Fontanet que, por vivir en los mismos años, llevar igual nombre y tener análoga profesión fueron prontamente fusionados en una sola persona y así aparecen ya en el "Catálogo de las obras de pintura del Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona" (1866) y en la "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX", de M. Ossorio Bernard (1.^a edición 1868-1869), cuyos datos básicos son seguidos puntualmente en las publicaciones posteriores. Son confundidos también en las citas que de ellos hace Mariano de Madrazo (1) aportando interesantes detalles.

En la documentación del Colegio de Pintores de Barcelona se mencionan dos artistas de producción desconocida hasta el presente y no citados en los repertorios habituales, en los que cabe hallar la ascendencia de los que ahora nos ocupan. Son Manuel Lacoma, padre de Francisco Lacoma y Sans, y Francisco Lacoma que pudo serlo de Francisco Lacoma y Fontanet.

Respecto a Manuel Lacoma podemos afirmar que su padre Antón Lacoma, terciopelero, ciudadano de Barcelona, le puso por aprendiz de Manuel Tramullas por tiempo de seis años que comenzaron en abril de 1757; el 25 de julio de 1758 se firmó

(1) MADRAZO, Mariano de: *Historia del Museo del Prado*. 1818-1868. Madrid, 1945, págs. 48, 60 y 65.

el correspondiente contrato de aprendizaje (2). Luego aparece citado como testimonio en la concesión de la licencia de pintor a Josep Padrós, el 24 de junio de 1770 (3).

El 18 de febrero de 1773, Ignacio Parera y Josep Bal, cónsules, y Francisco Clotet, clavario del Colegio de Pintores, le conceden licencia para pintar tras haber presentado una Divina Pastora, obra suya (4). Casó en 1766 con Mariana Sans, hija del pintor Juan Sans, de la cual tuvo varios hijos: María, bautizada el 18 de enero de 1775; María Ana, bautizada el 8 de julio de 1777; Longarda, sepultada el 12 de marzo de 1782; Antonia, sepultada el 2 de junio de 1783; Francisco, nacido en 1784, y algún otro (5). En el año 1800 vivía en la calle Aray y desde 1801 a 1804 por lo menos, en la calle Nueva (6). Su retrato, junto con su esposa Mariana y su hija Joaquina, figura en el interesante grupo familiar pintado por su hijo y conservado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

No conocemos ninguna obra suya, aunque a juzgar por lo que pagaba como contribuyente, siempre en las últimas categorías, debió ser de escaso valer artístico. Consta que en febrero de 1806 pidió el empleo de Conserje de la Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio, petición que le fué denegada (7). Más adelante, a causa de las dificultades que debía padecer en los azarosos días del año 1808, la Junta de Comercio accedió a su demanda de que le fuera prestado un auxilio a cuenta de la pensión de seis pesetas diarias que su hijo recibía en Madrid, pues como se dice en el acuerdo, la Junta "sabe que éste no podrá dejar de aprobar esta entrega por el amor que profesa a su padre y el uso en que está de auxiliarle" (8). Según lo indicado en la sesión de 11 de enero de 1816 (9) la cantidad que se le adelantó fué de mil quinientos reales. Asimismo es en el Libro de Acuerdos de ese año donde se halla la noticia de su defunción. En un memorial presentado por su hija Joaquina que reprodu-

(2) AHPB. Notario Geroni Gomis, 1758, fol. 400 vº.

(3) AHPB. Notario Josep Ribas y Granés, 1770, fol. 311.

(4) AHPB. Notario Josep Ribas y Granés, 1773, fol. 83.

(5) Archivo de la Catedral. Libros de Bautismos y Óbitos.

(6) Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Papeles varios de Colegios y Gremios.

(7) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1806, pág. 18.

(8) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1808, pág. 216.

(9) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1816, pág. 42.

cimos en la parte documental, del cual se trata en la sesión del 18 de noviembre (10), consta que fué enterrado en la parroquia del Pino el día 3 de febrero de 1814. Su esposa Mariana recibió sepultura el 4 de junio de 1815.

Más escasas son las noticias que podemos aducir en lo que se refiere a Francisco Lacoma. En la citada documentación del Colegio de Pintores consta también que Francisco Clotet y Joan Mestres, cónsules, y Francisco Vives, clavario, el 20 de mayo de 1781 dieron licencia a Francisco Lacoma, pintor residente en Barcelona, que presentó un Santiago a caballo con moros a sus pies (11).

En el examen que hemos realizado de los Libros de Acuerdos propios de la Junta de Comercio, hasta el año 1816 inclusive, fuente preciosa para el estudio de la vida barcelonesa y catalana en el último cuarto del siglo XVIII y primera mitad del XIX, hallamos datos suficientes para establecer perfectamente clara la personalidad de los dos Lacoma a que nos referimos. Francisco Lacoma y Sans, nacido en 1784 según una inscripción que lleva su autorretrato en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, aparece citado por primera vez el 9 de junio de 1796, cuando contaba al parecer doce años, como ganador del segundo premio en la clase de figuras de estampa en la cual ganó el primer premio en el mes de octubre siguiente (12). El año inmediato obtuvo la gratificación anual y el premio extraordinario en dicha clase, así como un voto para el premio de tercera clase en la convocatoria de premios generales de la Escuela de Dibujo (13). En 1798 consiguió sucesivamente los tercero, segundo y primer premio en la clase de modelo de yeso en diseño, y en el año 1800 la gratificación anual en la clase de modelo natural en diseño y el premio extraordinario en la misma clase (14).

Remató la serie de recompensas académicas con la obtención, en febrero de 1802, del accésit en los ejercicios que hizo con vistas a conseguir la pensión para el estudio de la pintura en Roma que la Junta de Comercio concedía, la cual fué ganada

(10) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1816, pág. 706.

(11) AHPB. Notario Josep Ribas y Granés, 1781, fol. 347.

(12) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1796, págs. 524 y 568.

(13) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1797, págs. 293 y 307.

(14) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1798, págs. 39, 97 y 151; 1800, página 349.

por Miquel Cabanyes. Solicitó entonces de la Junta que le concediera una pequeña pensión extraordinaria en Barcelona por no concurrir en su padre posibilidades económicas para permitirle dedicarse al estudio del arte. La Junta decide consultar el caso, informándolo favorablemente a la Junta General de Comercio y Moneda residente en Madrid, pero ésta, a la vista de los trabajos realizados en los ejercicios para la pensión, los cuales se le habían remitido para la aprobación del veredicto, decidió que la de pintura en Roma fuera adjudicada a Francisco Lacoma y Sans y, de acuerdo con esa decisión, la Junta dispone que pase a Roma pensionado con doce reales diarios (15). Sin embargo, en vista de su temprana edad y la avanzada de su padre, solicitó Lacoma que se le permitiera disfrutarla en Madrid, cosa que le es denegada y asimismo su demanda de que se le conceda una prórroga hasta esperar la decisión de la Junta General que ha sido consultada, y se le indica que debe presentarse en secretaría el próximo día 7 de enero de 1803 para firmar las obligaciones correspondientes, anejas a la pensión. De todos modos, el 24 de dicho mes se informa en la sesión de la Junta que la General concede dicho permiso y por tanto Lacoma pasará a Madrid, a cuyo efecto se le entregan en abril treinta pesos sencillos para los gastos del viaje y en junio se tiene aviso de su llegada a la Corte (16).

Se inician entonces los envíos de pensionado y ya en diciembre remite un cuadro de la Magdalena, copia con seguridad aunque no se exprese, en manifestación de sus progresos. Al poco, en enero de 1804, otro envío, un San Jerónimo copia suya, seguramente de un original de Ribera como especifica el mencionado Catálogo de la Academia Provincial (Barcelona, 1866, número 153), y en abril la Junta General escribe una carta a la particular de Barcelona dando noticia de los progresos del joven pensionado (17). El 21 de octubre del año siguiente 1805, en la sesión de la Junta se da cuenta del envío de un cuadro original del establecimiento de la Sierra Morena, también mencionado como representando a Carlos III poniendo en ejecución el proyecto de poblar Sierra Morena (conservado hoy en el Museo

(15) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1802, págs. 49, 66, 216 y 254.

(16) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1803, págs. 18, 103 y 138.

(17) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1804, págs. 3 y 65.

de Arte Moderno de Barcelona), y la Junta para estimularle en su aplicación acuerda gratificarle con mil reales. En septiembre de 1806 notifica que la Real Academia de San Fernando le ha adjudicado el premio ofrecido para el que mejor dibujase una actitud del modelo vivo, y en noviembre del mismo año remite dos retratos hechos en Madrid (18), que deben ser los dos retratos copiados de Van Dyck que menciona el antes citado Catálogo de la Academia Provincial (núm. 81).

En febrero del año 1807 envía una gran copia, 2,60 por 1,70 metros (núm. 52 del antedicho Catálogo), del cuadro del Descendimiento, original de Mengs, que estaba en el Palacio Real de Madrid, acompañada de la demanda de que se le aumentase la pensión. La Junta de Comercio accede y consulta a la General acerca de que sea de seis pesetas diarias en lugar de las cuatro que venía cobrando; además, satisfecha sin duda del aprovechamiento del pensionado, y en vista de que su pensión está próxima a concluirse, pocos días después, el 2 de marzo, decide enviar nueva consulta a la General a fin de que le sea prorrogada por dos años más, bajo el pie de veinticuatro reales de vellón al día. En abril se tiene noticia de que la General accede a tal acuerdo y por su parte la de Barcelona concede a Lacoma que tenga dos meses de permiso para venir a esta ciudad con objeto de ver a sus padres, sin perjuicio de la pensión (19). Dice Madrazo (20) que continuó sus estudios en la Academia durante los años 1806, 1807 y 1808, para ganar el 29 de agosto de este último el primer premio del curso de pintura. Desarrolló como tema "La muerte repentina de Ananías y su mujer Saphira".

Más adelante sufriría las consecuencias de la Guerra de la Independencia y en especial las derivadas del acuerdo tomado por la Junta de Comercio el 16 de marzo de 1809 (21), decidiendo suspender el pago de las pensiones, tanto en Madrid como en el extranjero, a causa de las críticas circunstancias que el país atravesaba y el malísimo estado de sus fondos. Sin em-

(18) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1805, pág. 198; 1806, págs. 134 y 171.

(19) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1807, págs. 32, 37 y 83.

(20) Ob. cit., pág. 48.

(21) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1809 (delgado cuaderno sin foliar anejo al tomo de 1808).

bargo, hay en la colección Rivièrre de Barcelona, un autorretrato fechado en 1812 que nos permite suponer que continuaría trabajando en aquellos tristes años. En ese mismo año 1812 falleció el día 24 de diciembre, según nos informa un memorial que su hermana Joaquina, casada con el pintor Benito Calls, Teniente de Director en la Escuela de Dibujo dependiente de la Junta de Comercio, dirige a ésta en noviembre de 1816 para conseguir el cobro de las pensiones que había dejado de percibir su hermano Francisco.

Fué este un largo expediente iniciado ya en 1814 que nos da algunas curiosas noticias. En la sesión del 12 de diciembre de dicho año, atendiendo la solicitud de Mariana Lacoma viuda y madre de Francisco Lacoma, pensionado que era de la Junta en Madrid para la pintura, para que le sean satisfechas las pensiones devengadas desde junio de 1808 hasta últimos de diciembre de 1810 en que murió, se acuerda entregarle, por ahora, dos mensualidades de treinta y seis duros cada una. Debemos advertir que ésta es la fecha que consta en el acta de la sesión (22), pero el hecho de existir el autorretrato que citamos en la colección Rivièrre, fechado en 1812, y que en el antedicho memorial de su hermana Joaquina se cita concretamente el 24 de diciembre de 1812 como el día de su muerte, nos hace admitir ésta como la verdadera.

El 27 de diciembre de 1814 dirige Mariana otro recurso a la Junta pidiendo la totalidad de lo que dejó de cobrar su hijo en Madrid, y en la sesión del 16 de marzo de 1815 se habló de ello, sin tomarse acuerdo concreto para el pago (23). A fin de dicho año 1815, fallecida ya y sepultada como queda dicho el 4 de junio, es Benito Calls el que el 4 de diciembre dirige otro recurso a la Junta recordando la aplicación de su difunto cuñado Francisco Lacoma y pidiendo que se le satisfagan, para atender a varios empeños que contrajo, los meses de pensión que debía cobrar. La Junta de Comercio, muy apurada entonces por las dificultades que acarreaba el mantener ejércitos en la frontera francesa, armar navíos para proteger el comercio contra los desmanes de los argelinos y aprontar recursos para sofocar la insu-

(22) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1814, pág. 246.

(23) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1815, pág. 149.

rrección de las colonias americanas, demoraba el pago, de modo que tienen que insistir de nuevo los familiares de Lacoma y en la sesión del 18 de noviembre de 1816 se trata del recurso ya citado, muy interesante por los datos que aporta, presentado por su hermana Joaquina, única que sobrevivió a sus padres entre los varios hijos que tuvieron los esposos Lacoma; la decisión de la Junta es dilatoria: acuerda tomar en consideración la solicitud en otra sesión.

En lo que se refiere a Francisco Lacoma y Fontanet tenemos también como fecha de su nacimiento la de 1784, según Ossorio Bernard, que no sabemos si usa aquí datos pertenecientes a Lacoma y Fontanet o a Lacoma y Sans, por lo cual esta fecha queda como probable para Lacoma y Fontanet en tanto que es segura para Lacoma y Sans, puesto que viene confirmada por la inscripción que ostenta un autorretrato suyo que figura en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, como ya queda dicho. Su progresión académica en la Escuela de Dibujo de la Lonja es tan evidente como la de Lacoma y Sans. En marzo de 1799 junto con Alejo Estalella obtuvo el tercer premio en el concurso de flores pintadas del natural, correspondiente a dicho mes; en el de abril obtuvo ya el segundo y en el de mayo el primer premio (24). Al año siguiente consiguió en febrero el primer premio en la clase de flores y adornos y en los meses de marzo, abril, mayo y junio los premios tercero, segundo, primero y primero, respectivamente, en la clase de flores del natural, con lo cual se advierte claramente su especialización en este género de pintura a través de todas estas recompensas (25). El año 1802 obtiene una gratificación en la clase de flores y adornos y premios extraordinarios en las clases de flores y adornos, invención de flores y flores del natural. El año siguiente obtiene el premio otorgado a la pintura de flores en la adjudicación de los premios generales de la Escuela de Dibujo correspondientes a dicho año (26).

Los progresos artísticos de Lacoma y Fontanet serían evidentes cuando la Junta de Comercio pidió la anuencia de la Junta General para enviarlo pensionado a París con dieciséis

(24) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1799, págs. 62, 102 y 123.

(25) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1800, págs. 26, 88, 130, 188 y 263.

(26) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1802, pág. 305; 1803, pág. 244.

reales de vellón al día por término de cuatro años, con objeto de perfeccionarse en todo lo referente a charoles, dorados y pintura de flores. La General acusó recibo de esta consulta y en julio accedió a la demanda, decidiendo que se le pensionara con dieciséis reales diarios durante cinco años en París (27). En diciembre, el embajador del rey de España en aquella ciudad, don Francisco Gravina, contestando a carta que le dirigiera la Junta, expresa que tomará bajo su protección al pensionado Francisco Lacoma, del que consta haber dado aviso de su llegada a la capital francesa en la sesión del 14 de enero de 1805. A fines de este año, y por razón de la penuria que pasa en dicha ciudad, se le aumenta la pensión a seis pesetas diarias (28). Asimismo el 17 de marzo de 1806 se le envían ochenta pesos fuertes para que pueda comprarse estufas y otros útiles necesarios para los charoles (29). A lo largo del año 1808 se cita en varias ocasiones el pago de su pensión en París. Han de llegar los duros años de la Guerra de la Independencia con su secuela de desventuras para que la Junta de Comercio se vea precisada, a causa del estado ruinoso de su hacienda, a suspender el pago de todos los sueldos del personal y las pensiones que sufragaba así en Madrid como en París, Florencia y Roma.

Nada sabemos de sus vicisitudes en Francia durante estos años. La primera noticia posterior figura en la sesión del 20 de diciembre de 1814 (30), en que se da cuenta de una carta del pensionista en París Francisco Lacoma que manifiesta quedar enterado del aviso que se le dió del auxilio de cien pesos fuertes que, con acuerdo de 17 de octubre pasado, se le señalaron para su regreso, el cual, dice, verificará, a pesar de lo útil que podría serle su estancia en París, tan pronto como quede desempeñada la comisión que le encomendaron los embajadores de España de escoger los cuadros que los franceses trajeron de Madrid. Además solicita una plaza de maestro en la clase de flores de la Escuela de Dibujo. La Junta acuerda contestarle que verá con gusto su regreso y que tomará en consideración su solicitud.

Lo poco publicado es de fechas posteriores y alusivo espe-

(27) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1804, págs. 42, 69 y 119.

(28) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1805, págs. 8 y 242.

(29) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1806, pág. 43.

(30) Libro Acuerdos Junta de Comercio, 1814, pág. 275.

cialmente a su destacada intervención en la complicada tarea de conseguir el regreso a España de las obras de arte llevadas a Francia durante la dominación napoleónica, cumpliendo con éxito la delicada misión de examinar los cuadros, apreciar su estado de conservación, pedir su restitución y actuar con energía en pro de la misma, dar su examen técnico de pintor y acompañar las obras devueltas a España, desde su salida de París el 2 de octubre de 1818 hasta su llegada a Madrid el 22 de noviembre inmediato. Fué gratificado con veinte mil reales por el buen final de sus servicios y elegido académico de mérito de la de San Fernando el 14 de marzo de 1819. Ello puede verse con más detalle en las líneas que le dedican Ossorio Bernard (31), Marqués de Villaurrutia (32), Sánchez Cantón (33), Cavestany (34) y Madrazo (35), y en los artículos que le dedicó Folch y Torres (36), mezclando lo suyo con lo propio de Lacoma y Sans.

SANTIAGO ALCOLEA

(31) OSSORIO BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, 2.^a ed. Madrid, 1888, pág. 359.

(32) MARQUÉS DE VILLAUURUTIA: *Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafael que se llevó José Bonaparte y son hoy joyas del Museo del Prado*. *Cultura Española*, 1907, págs. 205-228.

(33) SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones*. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV (1916), págs. 294-295.

(34) CAVESTANY, Julio: *Floreros y Bodegones en la pintura Española. Catálogo ilustrado de la Exposición*. *Sociedad Española de Amigos del Arte*. Madrid, 1940.

(35) Ob. cit., págs. 60 y 65.

(36) FOLCH Y TORRES, Joaquín: *El pintor Lacoma (1784-1849)*. "Gasetta de les Arts", any III, n.º 62, 1 diciembre 1926, págs. 1-3. *Alrededor de un retrato de la condesa de Peralada, pintado por Lacoma (1817)*. "Destino", n.º 834, 1 agosto 1953.

DOCUMENTOS

Recurso presentado a la Junta de Comercio por Joaquina Calls y Lacoma pidiendo lo que, correspondiente a la pensión que disfrutaba en Madrid, dejó de percibir su difunto hermano Francisco Lacoma.

Visto el recurso de Joaquina Calls y Lacoma de 17 del corriente, hermana del pensionado que fué de la Junta en Madrid Francisco Lacoma, donde murió en 24 de Diciembre de 1812, solicitando que se le fije época hasta la cual su mencionado hermano se considere que debía disfrutar la pensión que gozaba en Madrid al tiempo de la invasión, haciendo presente que Fontanals la recibió hasta Marzo de 1809, que Casas en Barcelona hasta Febrero del mismo año y Francisco Carbonell como Isabel Serra hasta 24 de Junio, también de 1809, para que bajado lo que recibió se le haga libramiento del resto, produciendo partida de óbito del párroco del Pino acreditando la muerte de su padre que se enterró en 3 de Febrero de 1814 y de la de su Madre partida que se dió sepultura en 4 de Junio de 1815, como certificación del escribano D. Luis Marsal de que la recurrente es la única prole que sobrevivió a sus mencionados padres como a su referido hermano.

Ha acordado tomar en consideración la solicitud en otra sesión.

(Libro de Acuerdos de la Junta de Comercio, 18 Noviembre 1816, pág. 706).

EL “CELLER DE LES GALERIES LAIETANES” EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Durante la primera quincena de octubre de 1948 fué exhibida en la *Sala Parés* la mayor parte de los plafones que pintó al temple Xavier Nogués — uno de los espíritus más finos de nuestro mundo artístico contemporáneo — sobre las paredes de los sótanos de las *Galerías Layetanas* cuando, por iniciativa y empresa de su gerente, el inolvidable Santiago Segura, fueron convertidos en taberna bajo el nombre de *Celler de les Galeries Laietanes*, en 1916.

La mencionada exhibición, cuyo objeto era el de poner a la venta los indicados plafones, alarmó justificadamente a muchos buenos barceloneses amantes de la historia y de la vida espiritual de la urbe. Nada era más alejado de la lógica, efectivamente, que imaginar la posibilidad de que fuesen adquiridos todos por una misma mano y que ésta los conservara adecuadamente, los pusiera en valor y les garantizara una más o menos dilatada perennidad en las mismas condiciones. Por todo ello, la más que probable dispersión de la serie era considerada como una desgracia, si no irreparable, de muy difícil, oneroso y laborioso remedio en caso de que éste fuese posible. La estupenda condición artística de todo su conjunto y la considerabilísima carga sentimental e histórica que acarrea, obligaba a buscar manera de evitar su fragmentación, como por otra parte se imponía también recoger y aprovechar la oportunidad de la oferta para completar, en la medida a que pudiera llegarse, lo que de esa decoración obraba ya en poder de nuestro Museo de Arte Moderno. Ello era cosa que, con la incorporación al mismo de los plafones motivo del comentario, sería conseguida en el grado máximo de posibilidad actual, como también, con su realización, se rendiría cumplido homenaje al arte de Xavier Nogués, inspirado por las auras más sutiles del espíritu que dió vida y carácter a esa intensísima etapa

de la vida artística catalana que inauguraron las actividades de *Les Arts i els Artistes*.

Felizmente recogidas por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento barcelonés las sugerencias que con motivo de la susodicha alarma se promovieron, fué adquirida oficialmente con destino al mencionado museo la totalidad de los plafones que estaban a la venta, varios de los cuales se hallaban a punto ya de ser adquiridos con destino a colecciones particulares.

Así, la serie del *Celler* de Xavier Nogués, queda casi entera en poder de la ciudad. Faltan, para poder verla en su integridad, unos cuantos fragmentos de pequeño tamaño — no por ello más desmerecedores de ser echados de menos — y el gran plafón azul apaisado que presidía el departamento principal, actualmente en la colección Gudiol, de Barcelona, así como una de las composiciones policromas, con figuras bajo arcos, destruída por efecto de la humedad.

* * *

Tuvo origen el famoso *Celler de les Galeries Laietanes* en el dinamismo espiritual de aquel ciudadano ejemplar que fué Santiago Segura. Era Segura un promotor infatigable y un amigo en quien se podía confiar en todo momento. Él puso en marcha el *Faiang Català*, *La Pinacoteca*, las *Galeries Laietanes*, amén de otros establecimientos más; intervino en muchos negocios y aportó siempre a ellos, aparte de lo acostumbrado en tales casos, el precioso complemento de una clara percepción y de un cordial optimismo. Acudía infaliblemente con discreción y desprendimiento donde sabía que le podían necesitar. Fué en toda ocasión sostén, en aquellos tiempos que, ciertamente, eran mucho más difíciles que los actuales para determinados tipos de actividad espiritual, de todo cuanto representase una auténtica inquietud y una aportación al movimiento intelectual y artístico barcelonés, y hemos de decir que no se equivocó nunca. Nunca fué desmentido, en sus apreciaciones sobre la condición de una obra, una tendencia o una personalidad, en sus augurios tocante a posibilidades o éxitos, ni en las ayudas que prestó a aquellos en quienes puso fe, por un fracaso, una evolución insospechada o una regresión. Era hombre de un profundo sentido común, mo-



XAVIER NOGUÉS. - Fragmento de decoración mural a todo color



XAVIER NOGUÉS. - Fragmento de decoración mural a todo color



XAVIER NOGUÉS.- Fragmento de decoración mural a todo color



XAVIER NOGUÉS.- Fragmento de decoración mural a todo color

vido por una ilusión y unas ansias de trabajar ilimitadas. Falleció en 1918, y con él, que, directamente, no había hecho nada, perdió nuestro arte uno de sus más preciados elementos de estímulo y propulsión.

A su alrededor se agruparon los componentes de la asociación *Les Arts i els Artistes*, nombrada más arriba. Y fué, primordialmente, para las reuniones de los mismos y sus amigos que se fundó esa taberna en los sótanos de uno de los establecimientos que Segura regentaba. A Segura se debió el semanario *Picarol* — bellísima publicación cuya vida, como de rigor, no fué próspera ni dilatada —, la *Revista Nova*, que si bien duró unos meses más, hubo de agotar igualmente su empuje ante la indiferencia de un público totalmente insensible. Era la *Revista Nova*, que dirigieron conjuntamente Xavier Nogués y Feliu Elías, la publicación de su género más interesante que ha visto la luz en nuestro país desde el *Pèl & Ploma* hasta hoy. Su tónica ligera y antitranscendental, no le vedaba enfocar sus temas con verdadera seriedad y con un santísimo horror a la pedantería. Ella sirvió para poner delante de los jóvenes artistas de entonces y del público en general, las ideas, las obras y las personalidades más interesantes del arte moderno. Multitud de nombres de amplio vuelo internacional y de influjo realmente efectivo en la historia del arte contemporáneo se imprimieron en España por primera vez sobre las páginas de aquel semanario que alternaba la chanza y el desenfado con el análisis detenido y mesurado de cuanto mereciese la pena. Dedicaba también atención a las artes extremo-orientales, de las que se ocupaba casi exclusivamente Joan Sacó, seudónimo adoptado por Feliu Elías para sus trabajos de crítica y periodismo. Asimismo fundó Segura el periódico *Vell y Nou*, que mantuvo una vida ya mucho más larga — de años — y que, igual que *Revista Nova*, queda como imprescindible archivo de las actividades artísticas de aquel tiempo en nuestro país y del eco que en su ámbito encontraban las más dignas de nota de fuera de él.

* * *

Nogués, que se había ganado una muy alta calificación con sus dibujos humorísticos en el *Papitu* de los años 1909, 1910 y 1911, inició en *Revista Nova* una serie de composiciones costumbristas tomando por epígrafe e inspiración de las mismas las frases populares y locuciones catalanas más típicas y para él más sugeridoras de exégesis gráfica, la cual emprendió con una capacidad retentiva, una fuerza anímica y una gracia formal de primerísimo orden. Esta serie, de la que puede decirse que le creció a Nogués en las manos, con un rendimiento gárrulo y frondoso, dió origen a la que, más tarde, con texto de Francesc Pujols, publicó Salvat Papasseit con el título general de *La Catalunya Pintoresca*.

Es esa decoración de la taberna de Segura — descontando su enorme valor intrínseco como creación artística, que la hace insustituíble — una de las realizaciones más importantes y representativas de nuestro arte contemporáneo. Como obra de Nogués, es un exponente rotundo de su especial psicología, de su vena humorística, tan local y tan cosmopolita, tan personal y tan universal, tan modesta en su ambición y de un alcance tan vasto en su consecución. El elemento grotesco, cómico y ridículo que constituye en toda su integridad la obra que comentamos, está aprehendido y manifestado con una tal intención humana en su burlesca expresión, que llega a una categoría de auténtico clasicismo.

Son estas pinturas de Nogués demostración de una capacidad de síntesis gráfica y psicológica de altísima calidad. El pasmoso *Babel* (fué éste el seudónimo con que se dió a conocer en el *Papitu*) — como antes había hecho en los monigotes de esas revistas que hemos referido, hará después en los *50 Ninots* (que le editó asimismo Salvat Papasseit), en *La Publicidad*, en *Iberia*, en *El País de los tontos*, o en otras ilustraciones, como las de *L'Oci del filòsof*, de Cristòfor de Domènech, con el portentoso coronamiento, ya citado, de *La Catalunya Pintoresca* —, supo coordinar, como nadie lo ha hecho jamás en el campo de las artes espaciales, una visión objetiva y desinteresada de las flaquezas y miserias humanas, una intención analítica de extrema

agudeza en la percepción con una verdadera nobleza espiritual, y una inconmensurable alacridad en la versión plástica de figuras, tipos y caracteres.

Todo ello lo resumió y lo condensó en esas composiciones suyas del *Celler*, ordenadas según modo propio y originalísimo, que no ha pedido auxilio a ningún tratado de estética, en una distribución vivaz, llena de imprevisto, de mucho más alcance y de un poder de sugestión, en su pululante movimiento, en su ponderadísima irregularidad, infinitamente mayor, y desde luego mucho más impresionante que el decorativismo inerte e ineficaz de tantos cultivadores de una u otra rama de las bellas artes que limitan toda su aspiración a la belleza dentro de los pacatos aleccionamientos del buen gusto.

Nada más lejos de nuestra intención, al expresar lo que antecede, que pretender justificar un posible detalle de mal gusto — inexistente — en la obra noguesiana. No lo hay ni lo puede haber. Era Nogués de una distinción muy poco corriente y su delicadeza era extremada en todos sentidos. Lo que queremos decir es que él, como todo artista, empapa su creación de algo que, inaprendido y espontáneo, cala más hondo y más intensamente que la mera corrección superficial del buen gusto, recetado e inculcado por múltiples enseñanzas transmisibles de mano en mano hasta el infinito. El gusto de Nogués no es bueno ni malo dentro del sentido en que corrientemente se emplean estas palabras. No tiene que ver nada con él. Es, su gusto, ese refinado tacto en trazar sus composiciones, su tino en combinar y ordenar sus fingidas arquitecturas y elementos decorativos sin ninguna pesadez, encuadrando paisajes y figuras con garbo insuperable, en representar casas, montes, árboles y hombres con todo ese vívido realismo con que se nos imponen y rehuir al mismo tiempo todo alarde de sapiencia técnica, cualquier descaminada intención de relieve, corporeidad o discriminación de distancias. Es, igualmente, su destreza en interpretar con desembarazada libertad el amplio movimiento y la jugosa opulencia del barroquismo catalán, enlazando las líneas lípidamente geométricas de las ficticias estructuras que coloca en su composición con los desbordantes racimos de uva y la ornamentación de rombos, cubos y espirales, líneas quebradas y ondulantes, balustres, columnas, frisos y entablamientos, cornucopias, escudos, cestas, ja-

rrones, tarjas y filacterias donde se inscriben frases y sentencias sobre el vino y los bebedores, en catalán medieval y en castellano clásico. Entre ellas no podía faltar la famosísima redondilla de *La Cena*, de Baltasar de Alcázar, tan celebrada en los anales de los amigos y admiradores del famoso conquistador de la India:

*Si es antigua o es moderna,
vive Dios, que no lo sé,
pero delicada fué
la invención de la taberna.*

A propósito de esta cita, hemos de señalar que el pequeño plafón donde figuraba, que era pintado exactamente encima del de los dos embozados dando guardia a una copa gigantesca, falta en el conjunto.

Figuraba entre los concurrentes de casa Segura el erudito Faraudo de Saint Germain, dedicado de toda su vida a los estudios filológicos. Bajo el nombre supuesto de *Lluís Deztany*, Faraudo es traductor sabrosísimo de Rabelais, en su catalán preciso y cortante que sigue puntualmente el texto francés. Ha publicado y traducido también muchos otros textos antiguos y, aunque continúa en sus curiosidades eruditas, no sabemos, de momento, de ninguna particular actividad actual suya. Se encargó Faraudo de la busca de los epígrafes a inscribir en los muros del *Celler*. Los catalanes fueron extraídos, en buena parte, del *Llibre de Tres*, obrilla anónima del siglo XIV, de la que sólo ha llegado hasta nosotros una transcripción en el manuscrito del *Cançonier* de la Biblioteca Municipal de Carpentras, texto curiosísimo en el que, como no es raro en las literaturas medievales, se enhebran sentencias y aforismos jocosos y filosóficos, de buen consejo y satíricos, sin otra ilación entre unos y otros que cualquier circunstancia accesorio, como es, en éste, la forma numeral en que vienen expresados, al igual que en el francés *Les quatre choses Saint Thoma* o el italiano *Libro delle quattro cose*. Del *Libre de Tres*, figuraban en el *Celler* aforismos como:

*Tres maneres hi ha de vi: fresch e fi e fort.
Tres maneres hi ha de avol vin: florit, farreny e fusteny.*



XAVIER NOGUÉS.- Dos fragmentos de decoración mural en ^{ra} azul



XAVIER NOGUÉS. - Cuatro figuras formando parte de las decoraciones murales,
en azul (las dos de la izquierda) y a todo color (las de la derecha)

Como motivo constante en todos los plafones de la decoración, se presentan esas copas y esos porrones generosos, amables receptáculos del zumo de la vid, flanqueados por figuras, sostenidos, custodiados y venerados, glorificados en apoteosis ornamentales, o en manos de esos hombrecitos que se pelean, se abrazan, se saludan cortésmente, brindan y beben, trasegando gozosamente el contenido de copas, vasos, botellas, porrones, botas y pellejos, pululantes y agitados. Esos hombrecitos de nuestro incomparable *Babel* son únicos en su contenido humano, en su calidad genérica. En una felicísima transfiguración, los monigotes babelianos no son ya un repertorio de tipos y expresiones que pudiéramos referir a un círculo determinado — en este caso, el de nuestras gentes y costumbres —, sino que escapan a esta limitación — la cual, por otra parte, no dejaría de ser dignísima de ser tenida en cuenta, para llegar a una categoría universal. Partiendo de una realidad a la que siempre hubo de recurrir como inagotable depósito de materiales vivos e insosficados, creó Nogués para sí un mundo especial en que aquélla se integraba con toda su intensidad. Al instalar a su gente en una logradísima inactualidad y no dejarse caer en modo alguno por el lado de las fantasías esteticistas en lo que toca a vestuario y accesorios, hizo entrar a ese su mundo en una perdurabilidad absoluta donde los cambios de gustos y modas no pesan en nada.

* * *

Son esos simpaticísimos monigotes de *Babel* los que retozan y se exaltan sobre los muros de la taberna de Segura. Engreídos de una suficiencia que sabemos de sobras es puramente fingida, gallardos y arrogantes de unos bríos más que sospechosos de falsedad, serios y graves, con sus instrumentos musicales o copa en mano, haciendo brillante papel en la composición o relegados al de cariátides o de tenantes para uno u otro lema, con sus levitas desabrochadas, con sus ternos arrugados, sus camisas rotas, sus chaqués descompuestos, sus chisteras, sus sombreros de hongo, sus chalinas, sus bigotes abundantes, sus narices bien nutridas, les vemos risibles, grotescos, lamentables, pero nunca nos parecerán odiosos ni repugnantes. Aun dentro de su más ostentosa ridiculez, de su más derrotado aspecto, rezuman para

nosotros cordialidad y atracción. Ello es porque el alma de su creador no daba de sí otra cosa. Sabía ver Nogués tanto como cualquier otro lo deleznable y ruin de la naturaleza humana, pero reaccionaba frente a ella no como lo que se llama un carrabias, con amargura y denuestos, sino más bien como un filósofo comprensivo y amable, con melancólica ironía.

Por ello fué que, admirando como no podía dejar de admirar el genio satírico de Goya — y no hay que decir si su formidable talento de pintor, dibujante y grabador, cuyos aleccionamientos se reflejaban muy a menudo especialmente en la obra grabada de nuestro humorista —, no creemos acertado el compararle y emparentarle con él, como hemos visto hacer más de una vez, por la índole de su certera mordacidad. No es precisamente con ese espíritu del gran aragonés que encontramos tenga puntos de contacto nuestro *Babel*. Era demasiado agrio y cruel el de Fuendetodos para que la comparación resulte ajustada. Nosotros creemos que puede parangonarse mucho mejor con Peter Brueghel, tanto en la difícil y elocuente ingenuidad de su arte cuanto por el sentimiento de confraternidad humana que lo inspira en su totalidad.

Era Nogués gran lector de los clásicos; en sus preferencias, el nombre que ocupaba el primer lugar era el de Cervantes. Y con éste sí le relacionaríamos más razonadamente. Su visión de la humanidad, como la que de ella tenía el complutense, era limpia y desengañada. Pocas ilusiones se hacía nuestro artista con respecto a la calidad moral y espiritual de la mayor parte de los humanos, aunque sabía también cuántas reservas de bondad quedan todavía por aflorar aun en la sociedad más corrompida. Es por esta razón que su broma no fué nunca sangrante y que su sátira de costumbres, tan directa e intencionada como se quiera, tuvo siempre por principales entidades inspiradoras la hombría de bien y la caridad. Más que la antipatía y el rencor, movían su mano la piedad y el amor. A sus pomposos, fatuos y solemnes hombres de negocios, a sus infelizotes jaques de taberna, a sus enfáticos charlatanes, a sus rentistas cicateros y a sus engolados definidores, acaba uno considerando que a lo más que se puede llegar es a darles unos golpecitos en la espalda y reconvenirles, con una sonrisa compasiva, por sus mezquinas bellquerías, por sus cautas generosidades o sus vanas pretensiones,

irremisiblemente condenadas a los limbos de la eterna insignificancia.

* * *

Como hemos dicho más arriba, la taberna de las *Galerías Layetanas* fué creada para una reunión de amigos. De allí salieron inciativas tan importantes como la celebración de la Exposición de Arte Francés que tuvo lugar en nuestra ciudad en 1917, acontecimiento que repercutió en amplias influencias sobre los que eran por aquellos días jóvenes pintores y escultores catalanes y son hoy maestros indiscutidos. Cuando Picasso estuvo en Barcelona para el estreno de *Parade* por la compañía de Diaguile, residiendo entre nosotros varias semanas, alojado en la Pensión Ranzini, del Paseo de Colón, se le dió en el *Celler* un banquete de homenaje, como fueron otros varios los actos y celebraciones que allí se hicieron, todos por los más conspicuos elementos de la vida intelectual y artística barcelonesa. A más de los pintores y escultores de *Les Arts i els Artistes*, con su secretario, el filósofo Pujols, como Humbert, Pascual, Casanovas, Labarta, Carles, Colom, Canals, Elías, Sunyer, etc., acudían allí los literatos Ramón Reventós, el ya citado Faraudo de Saint Germain, Cristòfor de Domènech, Joaquín Borralleras, Ángel de Soto, Alejandro Riera, Luis Plandiura, Miguel Utrillo, y tantos y tantos otros más que constituían la flor y nata del ambiente de la época.

Con el fallecimiento de Segura, las cosas cambiaron grandemente. Faltaba el aglutinante de aquella amistad. Los amigos se dispersaron o se reunieron bajo otros techos. La taberna dejó de serlo y los sótanos donde estaba instalada volvieron a su antigua condición de almacén. Allí se amontonaron de nuevo trastos y cachivaches sin ninguna atención a la pintura de las paredes. Así, la decoración de Nogués iba deteriorándose de día en día sin que nadie se preocupase poco o mucho de ello, hasta que alguien pensó en la tremenda catástrofe que representaría su desaparición, que hubiera sido fatal de haber durado por algún tiempo más aquel estado de cosas. Por ello, se recurrió a preservarlas de la destrucción con su arrancamiento y fijación en otro soporte, lo que fué hecho por manos habilísimas y cuidadosas, sin el menor percance. La serie azul — que ornamentaba la cocina

del *Celler*, de una sobriedad y empaque magistrales, recordando en cierto sentido la antigua decoración de *La Basílica*, fué adquirida ya, según señalamos arriba, para nuestro museo. Era *La Basílica* otro negocio emprendido por Segura, dedicado a la compra y venta de antigüedades e instalado en un piso de las casas de los Canónigos de la calle de la Piedad, cuya decoración mural fué realizada por Nogués y Manuel Humbert. Pasado el edificio a nuevos inquilinos que no supieron estimar la mencionada decoración, ella fué extirpada íntegramente.

Dejamos aparte deliberadamente, por considerarlas, si más no, ociosas para el objeto de estas notas, las otras actividades del maestro Nogués — en las que conquistó la mejor fama y la mayor estima, como fueron las de pintor de lienzos, grabador aguafortista y decorador —, pues era del Nogués humorista que teníamos que hablar aquí, el cual, en su estilo sabiamente primitivizante, con una percepción feliz y con un trazo simple y cursivo, regaló a nuestro público un enorme tesoro de humor, regocijo y observación. También, dentro de ese aspecto de su personalidad, produjo Xavier Nogués vidriería esmaltada, en colaboración con Ricardo Crespo, y decoración cerámica, con Francisco Quer.

A propósito de la cerámica de Nogués, hemos de recordar los veinte azulejos, humorísticos también, que ornamentaban el aguamanil del mismo *Celler*, de tema autónomo cada uno, pintados sin ninguna intención de conjunto, vivos, sabrosos y expresivos como todo lo suyo. Constituyeron esos azulejos las primeras tentativas de decoración cerámica de nuestro artista. Y al hablar de esa especialidad, forzoso es referirse igualmente al conjunto que pintó Nogués con destino al Sindicato Agrícola de Pinell de Bray (Tarragona), por encargo del arquitecto César Martinell. Se trata de un magnífico total de cuarenta metros de extensión, del cual forma parte fundamental la composición de la larga mesa de los bebedores, tema que en manos de nuestro inolvidable Nogués no llegaba a agotarse nunca. Desde estas mismas páginas hubo de señalar Juan Teixidor el gran interés que tiene la mencionada obra (1), como otras veces ha vuelto a lla-

(1) *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. - Vol. III - 1. Enero. - Año 1945. *Arte Moderno*: Juan Teixidor, "Notas para un inventario de la obra de Xavier Nogués", p. 14.

mar la atención sobre la misma. Nosotros, como él, hemos de suponer se halla en buenas manos que la han de respetar, pero igualmente podemos temer, asimismo, que por los cambios de los tiempos pudiera sucederle un desastre sin remedio, que no sería impertinente procurar prevenir.

JUAN CORTÉS

CRONICA

OBRAS INGRESADAS EN LOS MUSEOS

AÑO 1948

Donativos:

De la señora viuda de don Juan A. Benlliu.

Principio de siglo y Retrato de señora, pinturas al óleo originales de su difunto esposo.

CRONICA

De don Eduardo Isern.

Retrato del pintor Isern Abó, óleo de Mariano Puleolaxera.

De doña María J. Suárez, viuda de Matilla.

Retrato de Federico Pujolar y Autorretrato, pinturas al óleo por Segundo Matilla.

De la familia del pintor Puleolaxera.

Retrato de la familia Dea, óleo por Mariano Puleolaxera.

De Herederos de doña Concepción Sureda, viuda de Plana.

Cabeza-retrato del crítico de arte Alejandro Plana, en bronce, obra del escultor J. Duvyach, y un paisaje al óleo, por Mariane Fertony.

De doña Francisca Bach Batlló, en nombre de don José, don Pedro y don Esteban Bach Escofet.

Nueve lienzos representando la Historia de Tobías, pinturas al temple, por Francisco Pla "el Vigata".

De los familiares del artista José M.^a Serri.

Tres pinturas y una pieza de bronce, obra de dicho pintor.

OBRAS INGRESADAS EN LOS MUSEOS

Año 1948

DONATIVOS:

De la señora viuda de don Juan A. Benlliure.

Principio de siglo y Retrato de señora, pinturas al óleo originales de su difunto esposo.

De don Eduardo Isern.

Retrato del pintor Isern Alié, óleo de Mariano Pidelaserra.

De doña María J. Suárez, viuda de Matilla.

Retrato de Federico Pujolar y Autorretrato, pinturas al óleo por Segundo Matilla.

De la familia del pintor Pidelaserra.

Retrato de la familia Deu, óleo por Mariano Pidelaserra.

De Herederos de doña Concepción Santaló, viuda de Plana.

Cabeza-retrato del crítico de arte Alejandro Plana, en bronce, obra del escultor J. Dunyach, y un paisaje al óleo, por Mariano Fortuny.

De doña Francisca Bach Batlló, en nombre de don José, don Pedro y don Esteban Bach Escofet.

Nueve lienzos representando la Historia de Tobías, pinturas al temple, por Francisco Pla "el Vigatá".

De los familiares del artista José M.^a Sert.

Tres pinturas y una pieza de biombo, obra de dicho pintor.

De la Compañía de Fabricación de Contadores y Material Industrial.

La Conversión de San Pablo, pintura al óleo, anónima, del siglo XVIII, y Escena marinera, óleo, por Ramón Martí Alsina.

De la familia del pintor Joaquín Biosca.

Autorretrato, al carbón, y Retrato de la madre del pintor, al óleo, obras de Joaquín Biosca.

De doña Adelaida Ferré de Ruiz Narváez.

Lote de piezas de indumentaria, una petaca, seis muestras de punto de dechado y dos diademas litúrgicas.

De doña Mercedes Mercadé, viuda de Carreras Candi.

Seis muestras de encaje.

De don José Artigas Amat.

Un corsé del siglo XVIII.

De la Escuela Municipal Luisa Cura.

Diez gorritos de niño.

De doña Elvira Elías, viuda de Pagés.

Un fragmento de tejido.

De doña Antonia y doña Montserrat Raventós.

Un chal hecho a ganchillo.

De doña Teresa Masanell.

Una toquilla.

De doña Mercedes Pujolar.

Un encaje.

De los Servicios Técnicos Municipales (Sección de Obras).

Moneda de oro, hallada en las obras de habilitación del Palacio de la Virreina.

LEGADO:

De doña María de la Concepción de Castellarnau Giménez.

Colección de obras de arte y muebles que pertenecieron a don Fernando de Miró, barón de Ortaffá.

ADQUISICIONES:

Retrato y paisaje, lienzo pintado al óleo por ambas caras, por Salvador Dalí.

Retrato de don Mariano Aguiló, pintura al óleo, por J. Mestre.

Paisaje, pintura al óleo, por Mariano Pidelaserra.

Retrato del poeta Llorente, estatueta en bronce, por G. Borrás Abella.

Siete pinturas al óleo con tema de paisaje y una con figura, originales de M. Pidelaserra.

Mantilla blanca, labor catalana.

Retablo pintado a mediados del siglo XIV, dedicado a San Antonio Abad, obra del llamado Maestro de Rubió.

Una mantilla de bolillo y otra de imitación.

Encaje de punto de Venecia.

Lote de mobiliario procedente del Palacio de la Virreina.

Cuatro tapices flamencos de los siglos XVI-XVII, con escenas bíblicas.

Seis moldes para hacer barquillos, de los siglos XV al XVIII.

Tres encajes de Hinojosa del Valle (Extremadura).

Tres abanicos y un vestido femenino del siglo XIX.

Dos fragmentos de tejido hispanoárabe procedentes del sepulcro de San Bernardo Calbó y tres planos del siglo XVIII, del Palacio de la Virreina.

Tapiz flamenco de los siglos XV-XVI, representando unas bodas reales.

Plato de vidrio veneciano decorado en oro, del siglo XVI.

Año 1949

DONATIVOS:

De don Juan Prats Tomás y don José M.^a Gudiol.

Estudio de figura femenina, dibujo por Antonio Caba.

De la señora viuda del pintor Antonio Perejoan.

Retrato de la donante pintado al óleo por su esposo.

De don Manuel Rocamora Vidal.

Ocho vestidos (4 masculinos y 4 femeninos) del siglo XVIII.

De don Luis Monreal y Tejada.

Guadamecil del siglo XVIII.

De don Ramón Reig.

Paisaje, acuarela, obra del donante.

De don José Colominas Roca.

Jarrita de barro cocido de manufactura árabe.

De los Herederos de doña Concepción Santaló, viuda de Plana.

Un par de zapatos chinos, de raso negro, labor oriental del siglo XIX.

ADQUISICIONES:

Lote de varios muebles y un reloj Luis XV.

Adolescente, escultura en bronce, obra de Martín Llauradó.

Paisaje, pintura al óleo de Isidro Nonell, realizada en 1903.

Cinco dibujos (4 a la tinta china y 1 al carboncillo), originales de diversos artistas.

Estudio de desnudo, acuarela, por A. Vila Cinca.

Interior de iglesia, acuarela, por P. Sabaté Jaumá.

Carrilerías, acuarela, por Ceferino Olivé.

Maquetas y restos de pinturas de José M.^a Sert, procedentes de la Catedral de Vich.

Desnudo, escultura en bronce, obra de A. Casamor. (Reproducida del ejemplar en escayola, premiada en la Exposición Municipal de Bellas Artes - Otoño de 1944.)

Retrato, pintura al óleo, original de Santiago Rusiñol.

Un pechero y una tira de encaje.

Interior, pintura al óleo, por C. Nadal Farreras.

Desnudo, pintura al óleo, por Joaquín Sunyer.

Payesa y Retrato de Montserrat Fargas, reproducción en bronce de dos estatuitas en yeso, originales de Manuel Hugué.

Manto de seda negro, con listas de terciopelo del mismo color.
Cama barcelonesa, de madera, del siglo XVIII.

La matanza de los abencerrajes, pintura al óleo, por Mariano Fortuny.

Imagen de la Virgen con el Niño, talla románica en madera.
Lote compuesto de 7 pinturas al óleo, originales de Claudio Lorenzale.

Mantilla de seda negra.

Mantilla de hilo blanco.

Lote de varias piezas de indumentaria del siglo XVIII.

Tejido de seda hispanoárabe, de los siglos XIV-XV.

Pañuelo de encaje y pañ de abanico, también de encaje.

Lote de diversas prendas bordadas, de los siglos XVII-XVIII.

Tres piezas de encaje.

Dos chalecos bordados del siglo XVIII y un fragmento de encaje antiguo.

Torso, escultura en bronce, por Enrique Casanovas.

Tabla gótica representando la Crucifixión, obra de Juan de la Abadía.

Ídolo eterno, escultura en bronce, por Mateo Ynuria.

Paisaje, acuarela, por Luis Rigalt.

Lote compuesto de 18 dibujos de varios autores contemporáneos.

Melenero granadino.

Pintura sobre tabla representando la Epifanía, obra atribuida al pintor medieval, Jaime Cabrera.

Dos arquillas, una de cuero de estilo románico y otra de plomo o estaño, de estilo gótico.

Lote de varias piezas de indumentaria.

Lote integrado por distintas piezas de mobiliario.

Tres cuadros al óleo, con pasajes de la Eneida, por José Flaugier.

Dos lámparas de cristal de La Granja, del siglo XVIII.

Seis lámparas de cristal, de estilo Luis XVI.

Cuatro lámparas de cristal, estilo Imperio.

Una lámpara de cristal, en forma de carabela del siglo XV.

Una bandeja de madera estofada con oro.

Año 1950

DONATIVOS:

De doña Ángela Pastor de Ferret.

Retrato, al óleo, de la hija del pintor Juan Brull, obra del mismo.

De un grupo de amigos y admiradores del pintor Francisco Domingo.

El pescador de Tossa, cuadro al óleo del expresado artista.

De "Amigos de los Museos".

Relicario de esmalte de Limoges y cristal de roca, obra del siglo XIII.

De don Salvador Mir y Aulí.

Retrato femenino, óleo, por Francisco Masriera.

De don Julio Muñoz Ramonet.

Tabla representando la Crucifixión de un Santo, del siglo XV, del pintor Luis Borrassá, y Predela de retablo, del pintor Pedro Serra, obra del siglo XIV.

De don Joaquín Riera Barnola.

Lote de objetos metálicos (vasijas, cántaros, jarras, etc.), de manufactura oriental.

De don Pedro Almera Argimón.

Bote de farmacia, de cerámica, del siglo XIV.

De don Francisco Pintó Ferrer.

Una lámpara de cristal.

De don César Martinell.

Dos dibujos al lápiz plomo, por R. Bosch.

De don Luis M.^a Llubí.

Un azulejo aragonés del siglo XVI.

LEGADO:

De doña Concepción Caritg Figueras.

Seis pinturas al óleo, representando escenas del Antiguo Testamento, atribuídas al pintor francés La Rose.

ADQUISICIONES:

Dos figuras femeninas de Juan Rebull y Ángel Ferrant. (Reproducción en bronce de los respectivos originales modelados por dichos artistas.)

Cinco sepulcros de piedra, del siglo XIII, procedentes de la iglesia cisterciense de Matallana (Valladolid).

Tres esculturas góticas, procedentes de distintos retablos de piedra catalanes, del siglo XIV.

Paisaje con figura, pintura al óleo, de Juan Brull y diez dibujos originales del mismo autor.

Pintura sobre tabla, del siglo XIV, representando la Predicación de San Esteban en la Sinagoga, obra del Maestro de San Marcos.

Colección de "pallofas" o tantos de coro y serie de objetos que la completan.

Lote de objetos árabes de cerámica, bronce y vidrio procedentes de Palma de Mallorca.

Alba de encajes de blonda de hilo, del siglo XIX.

Autorretrato al óleo de Claudio Lorenzale.

Seis piezas de cerámica persa de reflejo metálico y azul, de los siglos XIII-XIV.

Ara de altar de piedra arenisca, procedente de la iglesia de Planers, obra del siglo XI.

Lote de cuatro tablas del siglo XVIII, de escuela española, representando bustos de Apóstoles, y una acuarela con figura masculina, de medio cuerpo, original de Simón Gómez.

Arquilla de hierro de las llamadas de arzón, del siglo XVI.

Desnudo de muchacha, escultura en piedra caliza, de Juan Rebull.

Dibujo acuarelado del pintor Juan Miró, para ilustración de un poema indio.

Las siguientes obras procedentes de la colección Bosch y Catarineu:

**Retablo de Santa Bárbara, pintura valenciana del siglo xv.
Cinco fragmentos de tablas laterales de altar de los siglos
xiii a xv.**

Cinco fragmentos de decoración mural del siglo xiii.

**Dos frontales de altar; uno dedicado a la Virgen y el otro a
San Juan Bautista, ambos del siglo xiii.**

Seis batientes de un políptico del siglo xii.

Imagen de Calvario. Talla del siglo xiii.

Fragmento de un friso en relieve. Talla del siglo xiv.

Imagen de San Pablo. Siglo xii.

Relieve. Talla policroma del siglo xiii.

Imagen de Calvario. San Juan Evangelista. Siglo xiii.

**Fragmento de un retablo de talla, con la representación de
la Huída a Egipto, del siglo xv.**

Imagen de Calvario. San Juan Evangelista. Siglo xiv.

Imagen de Calvario. Virgen. Siglo xiv.

Imagen de la Virgen. Talla del siglo xiv.

Imagen de un Santo Obispo. Talla del siglo xiv.

Pantocrátor. Talla del siglo xiv.

Imagen de la Virgen. Talla del siglo xiv.

Imagen de la Virgen. Talla del siglo xiii.

Imagen de un Santo Obispo. Talla del siglo xiv.

Imagen de la Virgen. Talla del siglo xiii.

ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS

1949

INAUGURACIÓN DEL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

El día 3 de febrero de 1949 se efectuó la inauguración oficial de este nuevo Museo, instalado en el Palacio de la Virreina. Presidió el acto el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes.

El Iltre. Sr. Teniente de Alcalde, Delegado de Cultura, doctor D. Tomás Carreras Artau, en su discurso inaugural, puso de manifiesto la constante atención que el consistorio barcelonés dedica a la obra de los Museos, velando por el enriquecimiento de sus colecciones y procurando que éstas tengan una digna instalación. Hizo un breve resumen de la labor desarrollada en este aspecto, con la creación o reorganización de los Museos de Arte, de Historia, de Música, de Etnografía con que cuenta en la actualidad Barcelona, y terminó señalando la apertura del nuevo Museo de Artes Decorativas como realización de uno de los más importantes proyectos del municipio barcelonés.

Cerró el acto el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, haciendo constar su satisfacción por la incesante labor museística del Ayuntamiento de Barcelona.

* * *

La adquisición por el Municipio, en 1944, del histórico Palacio de la Virreina había brindado una excelente solución para reinstalar las colecciones de arte decorativo, que permanecían almacenadas desde la clausura, en 1936, del Museo de las Artes Decorativas instalado en 1933 en el Palacio Real de Pedralbes.

Este Palacio llamado de la Virreina fué mandado construir

por D. Manuel de Amat y Junyent, Virrey del Perú, y en él se retiró al cesar en dicho cargo.

Es uno de los más bellos ejemplares de la arquitectura barroca barcelonesa, influido en varios aspectos por las corrientes francesas. Fué terminado en 1784 y en su interior se conservan algunas dependencias, como el comedor y salones de la fachada principal de la planta noble, con decoración coetánea o de la primera mitad del siglo XIX.

Las obras de restauración del edificio emprendidas en virtud del acuerdo de 8 de noviembre de 1944 han permitido, por el momento, habilitar para Museo sólo la planta noble y parte de la planta baja. En su utilización se ha procurado, en lo posible, reconstituir el ambiente de la época, ornamentando con tapices, lámparas de cristal y mobiliario las varias dependencias a las que era susceptible dar nueva vida. Bajo los pórticos del patio se ha instalado provisionalmente una carroza del tipo italiano de finales del siglo XVIII. En otros departamentos del Palacio, su amoblamiento consiste en vitrinas en las que se exponen varias series de objetos. Esta instalación mixta, de Museo y de reconstitución de una vivienda señorial del siglo XVIII, comprende una valiosa colección de obras de arte suntuario, en la que destacan varios grandes tapices de manufactura flamenca del siglo XVI; el famoso terno de San Valero, uno de los más ricos tejidos hispanoárabes del siglo XIII; cuatro parejas de vestidos del siglo XVIII, y una selección de vidrios, cerámica, porcelana, orfebrería, marfiles, guadamecías, relojes, arquillas, encajes, etc.

Conforme avancen las obras de restauración del edificio, será ampliada la actual instalación que debe ser considerada sólo como la etapa inicial de lo que ha de ser este Museo en el futuro.

NUEVAS SALAS EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Desde la inauguración, en junio de 1945, de la actual instalación del Museo de Arte Moderno en el Palacio de la Ciudadela, han sido ya varias las ampliaciones que ha experimentado, impuestas por nuevos ingresos y también por la conveniencia de ir completando las series de obras en él exhibidas.

El 4 de febrero de 1949, fueron abiertas al público seis

nuevas salas, presidiendo el acto inaugural de las mismas el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes.

Figura en esta ampliación la sala de la planta noble destinada a José María Sert, en la que ha sido instalada parte de la colección de maquetas, bocetos y plafones de ejecución definitiva que el Ayuntamiento de Barcelona adquirió en 1947 a los herederos del pintor. Se han incluido además en ella obras del mismo artista procedentes de donaciones y depósitos, formando un conjunto de pinturas que reflejan de un modo bastante completo la personalidad de este pintor internacionalmente famoso. Centra la sala la gran maqueta de la catedral de Vich, teniendo a su alrededor las de los palacios March, de Palma de Mallorca; Pams y Wendel, de París; Beck, de Bruselas; la de la capilla del palacio de Liria, de Madrid, y la de la escalinata de la Galería Tate, de Londres. Figuran los proyectos para la decoración del Salón de las Crónicas, del Ayuntamiento de Barcelona, del Hotel Waldorf Astoria, de Nueva York, del palacio Pereda, de Buenos Aires y de la capilla del Alcázar de Toledo, así como bocetos de la destruida decoración de la catedral de Vich y de varios paneles ejecutados para Long Island, París, etc., junto a algunos plafones de ejecución definitiva a todo color, como el titulado *La bodega de Camacho*.

La obra de Xavier Nogués ha sido reunida en tres salas y su vestíbulo de la galería izquierda de la planta baja. En el vestíbulo se hallan los dibujos originales que posee el Museo de la serie de "La Catalunya pintoresca", escenificando adagios y expresiones populares. La sala primera contiene una nutrida colección de sus grabados al aguafuerte, a la punta seca y al aguainta, que acreditan la supremacía de su arte en estas técnicas. Junto a ella, se hallan varios dibujos con estudios de figura para la decoración del despacho de la Alcaldía de Barcelona y algunos cuadros al óleo con temas de paisaje y figura. En las otras dos salas han sido instaladas las pinturas murales con que el artista decoró en 1916 la bodega de las Galerías Layetanas, y que fueron arrancadas en época reciente y montadas formando dos conjuntos de plafones, uno en azul y el otro a todo color. En esta decoración el artista glosó el tema del vino en una serie de composiciones de fino humorismo.

Otra sala reúne gran parte de los dibujos, aguadas y acuarelas de Ricardo Canals, que fueron donados al Museo por don Luis Plandiura y constituyen un notable complemento de la obra de dicho artista que figura en la sala XIV de la sección de Pintura.

La última de las salas inauguradas contiene parte de la colección de acuarelas perteneciente al Museo. Se hallan representados en ella los principales maestros que ha tenido esta modalidad pictórica en España a partir del pasado siglo y hasta nuestros días, con excepción de aquellos artistas que, como Fortuny y otros, poseen una sala especial o sus obras en tal especialidad figuran en las galerías de dibujo. Completa esta colección una breve selección de acuarelas de artistas extranjeros.

EXPOSICIÓN CASANOVAS

Fué celebrada en el Museo de Arte Moderno del 26 de marzo al 25 de abril.

Presidió el acto inaugural el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes.

En la Exposición figuraron 40 esculturas en distintas materias, aportación de la familia del artista, del Museo de Arte Moderno y de varios coleccionistas particulares, además de unos 30 dibujos pertenecientes a diferentes épocas, reflejando la evolución de su arte a lo largo de casi medio siglo de labor.

La Exposición se completaba con la presentación, en varias vitrinas, de la bibliografía sobre la personalidad y la obra de Enrique Casanovas.

En otro lugar de este mismo número, se publica la necrología de este insigne artista.

EXPOSICIÓN HUGUET

Organizada por el Ayuntamiento de Barcelona con la colaboración de "Amigos de los Museos" se celebró en el Salón del Tinell y la Capilla de Santa Águeda una exposición retrospectiva de las obras del gran maestro catalán del siglo xv, Jaume Huguet.

Fué inaugurada el 14 de junio de 1949 y permaneció abierta hasta el 17 de julio.

Junto al retablo dedicado a la Epifanía que Huguet pintó en 1465 por encargo del condestable Pedro de Portugal, con destino a la propia Capilla de Santa Águeda y que se ha conservado en su lugar de origen, fueron instaladas alrededor de 75 obras documentadas como auténticas del maestro o que se le atribuyen, completándose el conjunto con la reproducción fotográfica de otras que no fué posible traer a la Exposición.

Como apéndice documental y bibliográfico fueron presentados en varias vitrinas algunos documentos auténticos o fotocopados, suscritos por Huguet, y los más importantes libros y publicaciones que tratan de su obra.

Además de los fondos pertenecientes al Museo de Arte de Cataluña, figuraron en esta Exposición las aportaciones de los Museos Diocesanos de Barcelona, Vich, Tarragona y Tortosa, de la Junta de Museos de Tarrasa y de los coleccionistas barceloneses, señores D.^a Teresa Amatller, D. Federico Torelló, D. José Gudiol, D. Mariano Espinal, D. José M.^a Valls Volart, D. Enrique Ferrer Portals, D. Pablo Calvell Pamias, D. Domingo Viñals y D. Carlos y D. Sebastián Junyer.

PARTICIPACIÓN DE ESTOS MUSEOS EN OTRAS EXPOSICIONES

I Exposición Nacional de Numismática

Fué celebrada del 2 al 10 de julio en Tarrasa, figurando en ella una nutrida aportación del Gabinete Numismático de Cataluña, anejo a estos Museos.

Como acto preparatorio el Comité Ejecutivo de la Exposición organizó, para el 25 de junio, en Barcelona, una conferencia sobre "El arte en la moneda" que fué pronunciada por el director de dicho Gabinete, Dr. Amorós, en el Ateneo Barcelonés.

Con motivo de la realización de esta Exposición, se tributó, a continuación del acto inaugural, un homenaje al Dr. D. José Amorós Barra, director del citado Gabinete y catedrático de nuestra Universidad, por su fecunda labor en pro de los estudios numismáticos.

OTRAS EXPOSICIONES

Además, estos Museos han cooperado con la aportación de obras a las siguientes manifestaciones:

Exposición de homenaje al pintor Francisco Gimeno, organizada en el mes de marzo por el Círculo Artístico.

Exposición del Libro Textil, celebrada en el mes de mayo por el Fomento del Trabajo Nacional.

Cursos de Verano, organizados por la Universidad de Barcelona en Sitges, en junio.

Exposición de Bellas Artes, organizada por el Ayuntamiento de Badalona en el mes de agosto, con motivo de la Fiesta Mayor.

Exposición de homenaje al artista Antonio Fabrés, celebrada en el mes de agosto en la exvilla de Gracia, patrocinada por la Tenencia de Alcaldía del Distrito VIII.

Exposición José Mirabent, celebrada en la Sala Parés, de Barcelona, durante el mes de octubre.

Exposición Dionisio Baixeras, organizada en octubre en las Galerías Syra de nuestra ciudad, y

Exposición Joaquín Torres García, organizada en las Galerías Layetanas, en el mes de diciembre.

1950

NUEVAS INSTALACIONES EN EL MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA

Nuevas adquisiciones y donaciones, por una parte, y la revisión de antiguos fondos en reserva, motivaron la reinstalación de tres de las salas del Museo correspondientes a la pintura de los siglos xv al xviii.

El 26 de marzo quedaron abiertas al público, habiendo organizado con tal motivo la Asociación "Amigos de los Museos" una conferencia del Director General de los Museos, D. Juan Ainaud de Lasarte, quien disertó acerca del valor de conjunto de las obras contenidas en dichas salas y, de modo especial, sobre algunas de las pinturas incluídas en ellas, que habían sido objeto de una reciente restauración.

Figura en la primera de las salas una selección de pintura extranjera, con obras del Maestro de Frankfurt, Tintoretto, Albano, Vaccaro, y otros de escuela flamenca, italiana, francesa y holandesa.

Ocupan las otras dos salas obras de las más importantes escuelas españolas de los siglos XVI al XVIII, pertenecientes a Morales, Cantallops, Juan de Juanes, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, El Greco, Francisco Ribalta, Ribera, Velázquez, Herrera el Viejo, Francisco Pacheco. De este último es el gran lienzo con el *Desembarco de cautivos rescatados por los Mercedarios*, todavía en curso de restauración. Siguen obras de Zurbarán, Rizi, Antolínez, Coello, Camilo, Solís, García Hidalgo, Espinosa y Luis Meléndez, hasta un conjunto de un centenar de pinturas.

PARTICIPACIÓN DE ESTOS MUSEOS EN VARIAS EXPOSICIONES

EXPOSICIONES DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, se celebró en El Cairo una Exposición de Arte Español Contemporáneo, a la que contribuyó el Museo de Arte Moderno con la aportación de cuatro pinturas y cinco esculturas.

Celebrada en el mes de marzo dicha Exposición, una parte de su contenido fué trasladada a Venecia, para figurar en el pabellón español de la XXV Exposición Bienal de Arte.

EXPOSICIÓN DE ARTE SACRO, EN ROMA

El Museo de Arte Moderno participó con la maqueta de la capilla del Palacio de Liria, de Madrid, y nueve proyectos para la decoración de la catedral de Vich, obras todas ellas de José María Sert, en la Exposición de Arte Sacro celebrada en Roma con motivo del Año Santo, organizada por el Estado Español.

OTRAS EXPOSICIONES

Estos Museos contribuyeron, además, con sus aportaciones a las Exposiciones siguientes:

Exposición Joaquín Sunyer, celebrada en las Galerías Syra, de Barcelona, en el mes de febrero.

Exposición "La Caza en el Arte", celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno, de Madrid, en el mes de abril.

Exposición Carlos Vázquez, organizada por las Galerías Pallarés, de Barcelona, en el mes de abril.

Exposición-homenaje Ibo Pascual, celebrada del 22 de abril al 5 de mayo en las Galerías "La Pinacoteca", de nuestra ciudad.

Exposición de Bellas Artes, organizada por el Museo de Grànyollers, en dicha ciudad, el mes de julio.

Exposición de Bellas Artes, organizada por el Ayuntamiento de Badalona con motivo de su Fiesta Mayor, en el mes de agosto.

Exposición organizada por la Facultad de Medicina de Barcelona, el mes de octubre, con motivo del III Congreso de Obstetricia y Ginecología.

Exposición celebrada en Madrid en el mes de noviembre, en ocasión del XIII Congreso Internacional de Oleicultura.

EXPOSICIONES EN EDIFICIOS DE LOS MUSEOS

En el mes de abril se exhibió en una de las salas del Museo de Artes Decorativas la colección Coiffard, compuesta por 200 piezas de cerámica persa, correspondientes a las épocas prehistórica, musulmana y sefévida. Esta exposición fué organizada por "Amigos de los Museos".

Durante los días 6 y 7 de mayo, se celebró en las galerías de la planta noble del Palacio de la Ciudadela, la anual Exposición de Rosas, organizada por el Ayuntamiento de nuestra ciudad.

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EXPOSICIONES PARTICULARES

1948

Enero. — 3. B. Trías, en “Sala Caralt”; Mateu Blanch, en “Casa del Libro”; R. Estrany, en “Sala Gaspar”; A. Gimeno, en “La Pinacoteca”. — 10. Gimeno Navarro, en “Galerías Argos”; Francisco Ribera, en “Galerías Augusta”; Luis Foix, en “Galerías Españolas”; S. Perelló y F. Molina, en “Galerías Pallarés”; Peiró, en “Pictoria”; Ferré, en “Sala Rovira”; P. Soullère, en “Galerías Syra”; M. Brunet, en “Sala Velasco”. — 15. Luis Torras, en “Galerías Franquesa”; Vicente Navarro, en “Grifé & Escoda”. — 17. Vial Hugas, en “Sala Busquets”; J. Tobella, en “Sala Caralt”; Casanovas, en “Casa del Libro”; Condeminas, en “Sala Gaspar”; Casio Boada, en “El Jardín”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; Jacinto Olivé, en “La Pinacoteca”; Cabrer, en “Sala Pino”; Bernades Pont, en “Galerías Pons Llobet”. — 24. Guillermo Villá, en “Galerías Argos”; J. Marsillach, en “Galerías Augusta”; Cerdans, en “Galerías Pallarés”; Benet Domingo, en “Pictoria”; J. Roca Delpech, en “Sala Rovira”; Rafael Ramis, en “Galerías Syra”; Truco, en “Sala Velasco”. — 31. Vilá Cañellas, en “Sala Barcino”; T. Viver, en “Sala Busquets”; Fontanet, en “Sala Caralt”; J. Margalef, en “Casa del Libro”; Santiáñez, en “Galerías Franquesa”; Exposición Colectiva, en “Sala Gaspar”; J. Bonaterra, en “El Jardín”; Joaquín Sorolla, en “Sala Parés”; Porcar, en “La Pinacoteca”; Augusto Comas, en “Sala Pino”; Fonportal, en “Galerías Pons Llobet”.

Febrero. — 4. J. Segrelles, en “Grifé & Escoda”. — 7. Mario Vives, en “Galerías Argos”; F. de A. Planas, en “Galerías Pallarés”; Andrés Castells, en “Galerías Pictoria”; A. Badrinas, en “Galerías Syra”; P. Mata, en “Sala Velasco”. — 14. J. Sala

Campás, en "Sala Caralt"; Bosch Tubau, en "Casa del Libro"; Luis Sagnier, en "Fayans Catalá". — 21. Jacinto Conill, en "Galerías Argos"; R. Calsina, en "Galerías Augusta"; Luis M.^a Güell, en "Sala Gaspar"; L. Strohecker, en "Galerías Pallarés"; Pinet, en "Galerías Pictoria"; J. Asensio, en "Sala Rovira"; J. Winthuysen, en "Galerías Syra"; Llorente, en "Sala Velasco". — 28. Isidro Nonell, en "Sala Barcino"; E. Palá, en "Sala Busquets"; J. Esteve, en "Galerías Franquesa"; Ismael, en "Grifé & Escoda"; Juan Cabirol, en "El Jardín"; Rafael Llimona, en "Sala Parés"; J. Freixas Cortés, en "La Pinacoteca"; Alex Grau, en "Sala Pino"; F. Lleonart, en "Galerías Pons Llobet".

Marzo. — 6. Exposición Colectiva, en "Galerías Argos"; Sarabia, en "Galerías Augusta"; Trulls Pons, en "Galerías Españolas"; Montagut, en "Fayans Catalá"; Ricardo Arenys, en "Sala Gaspar"; P. Batalla, en "Galerías Pallarés"; Ferrer Cabanes, en "Galerías Pictoria"; Ceferino Olivé, en "Sala Rovira"; Olga Sacharoff, en "Galerías Syra"; J. Arnau, en "Sala Velasco". — 13. R. Martí, en "Sala Busquets"; J. M.^a García Llort, en "Sala Caralt"; Galilea, en "Galerías Franquesa"; J. Benavent, en "La Pinacoteca"; Solá Romá, en "Sala Pino"; Juan Manuel Segura, en "Galerías Pons Llobet". — 18. Simón Gómez, en "Sala Parés". — 20. M. Delsors Mangrané, en "Galerías Argos"; A. Bayo y Tusell, en "Galerías Pallarés"; J. Farjas, en "Galerías Pictoria"; C. Pascual Bosom, en "Galerías Syra"; E. Sanchis Val, en "Sala Velasco". — 27. Andrés Fonts, en "Sala Busquets"; A. Carceller, en "Casa del Libro"; Exposición Colectiva, en "Grifé & Escoda"; Gregorio Toledo, en "Sala Gaspar"; A. de Cabanyes, en "La Pinacoteca"; Zorrilla, en "Sala Pino". — 30. Vila Plana, en "Galerías Augusta"; Orihuel, en "Sala Caralt".

Abril. — 3. R. Zabaleta, en "Galerías Argos"; C. Llimós, en "Galerías Españolas"; Solá Andreu, en "Galerías Franquesa"; Adolfo Genovart, en "El Jardín"; J. M. Mallol Suazo, en "Sala Parés"; Olivé Busquets y Pedro Marra, en "Galerías Syra". — 10. Bosch Roger, en "Sala Barcino"; L. Canals, en "Sala Busquets"; Gregorio Prieto, en "Grifé & Escoda"; Jorge Mercadé, en "Galerías Pictoria"; R. Castejón y Guerrero, en "Galerías Pallarés"; J. Bernal, en "Sala Velasco". — 15. Gabriel Amat,

en “Galerías Argos”. — 16. J. Bassa Ribera, en “La Pinacoteca”. — 17. J. Segura, en “Sala Caralt”; Exposición Colectiva, en “Galerías Españolas”; Viciñana y A. Mut Torroja, en “Fayans Catalá”; A. Bellmunt, en “Galerías Franquesa”; José Paracolls, en “El Jardín”; Colson, en “Kito, Bar”; Borrell Martí y Bernardo Ylla, en “Galerías Syra”. — 20. N. de la Herrán de Grau, en “El Círculo Artístico”. — 24. Heinrich Faltermeier, en “Grifé & Escoda”; Peraplanells y P. Marcos, en “Galerías Pallarés”; Manuel Humbert, en “Sala Parés”; Juan Palá, en “Galerías Pictoria”; Rodríguez-Puig, en “La Pinacoteca”; Pedro Vilarroig, en “Sala Velasco”.

Mayo. — 1. A. Pascual y L. Anglada, en “Galerías Syra”. — 5. Exposición Colectiva, en “Sala Parés”. — 8. Juan Cardona, en “Sala Barcino”; C. Párraga, en “Sala Busquets”; V. Casals Grau, en “Casa del Libro”; C. Bécquer, en “Sala Gaspar”; J. Fontanals, en “Galerías Pallarés”; Cabré Sancho, en “Galerías Pictoria”; R. Soler, en “La Pinacoteca”. — 15. Rivero, en “Galerías Argos”; J. Amat, en “Sala Caralt”; Iñigo, en “Sala Estudio”. — 22. J. Escayola, en “Sala Busquets”; E. Bosch, en “Casa del Libro”; Exposición Colectiva, en “Grifé & Escoda”; Exposición Colectiva, en “Sala Gaspar”; J. Cruz Herrera, en “Galerías Pallarés”; Concepción Palacios, en “Galerías Pallarés”; E. Armengol, en “La Pinacoteca”; Rogelio Fortón, en “Galerías Pons Llobet”; Buyreu, en “Sala Rovira”. — 29. P. Santacana, en “Fayans Catalá”; Exposición Colectiva, en “Sala Gaspar”; Ángel Hoz, en “Galerías Syra”.

Junio. — 5. N. M. y M. Elías, en “Galerías Franquesa”; Manuel Lois y Exposición Colectiva, en “Galerías Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”. — 12. Dan Karner, en “Galerías Syra”. — 16. Juan Commeleran, en “Galerías Syra”.

Septiembre. — Torrent Buch, en “Sala Busquets”. — 25. Vidalmar, en “La Pinacoteca”.

Octubre. — 1. Luis Moser, en “Sala Velasco”. — 2. Exposición Colectiva, en “Galerías Layetanas”. — 9. Vicente García, en “Sala Barcino”; Exposición Colectiva y Ramón Casas, en

“Sala Parés”; A. Rosell, en “La Pinacoteca”; José Tapiola, en “Galerías Syra”. — 16. Mestre Castellví, en “Galerías Españolas”; Robert Ades, en “Galerías Franquesa”; Salvador Masana y Adolfo Sanzio, en “Galerías Pallarés”; Nicolás María, en “Galerías Pictoria”; J. Cabrer, en “Sala Velasco”. — 23. H. Anglada Camarasa, en “La Pinacoteca”; F. Guinart, en “Galerías Syra”. — 30. Exposición Colectiva y Benito Prieto, en “Galerías Layetanas”; J. Fort y Exposición Colectiva, en “Galerías Pallarés”.

Noviembre. — 6. Larrinaga Ibarra, en “Fayans Catalá”. — 8. Durancamps, en “Sala Parés”; Alberto Ráfols, en “La Pinacoteca”; Fábregas Ferrando, en “Galerías Syra”. — 10. Jaime Pasarell, en “Galerías Syra”. — 13. Exposición Colectiva, en “Galerías Pallarés”; Carretero Gomis, en “Sala Velasco”. — 20. Ramón Rogent, en “Galerías Layetanas”; A. Gimeno, en “La Pinacoteca”; Miguel Villá, en “Galerías Syra”. — 24. J. Guinovart, en “Galerías Syra”. — 27. Angulo, en “Galerías Españolas”; Juan Baixas y J. Casanovas Molist, en “Galerías Pallarés”; Juan Serra, en “Sala Parés”; J. Morera, en “Galerías Pictoria”; Daniel Noriega, en “Sala Velasco”.

Diciembre. — 3. Luis García, en “Sala Barcino”. — 4. Mestres Cabanes, en “Casa del Libro”; J. Ariet, en “Fayans Catalá”; Suay, en “Galerías Syra”. — 10. Litografías Picasso, en “Galerías Layetanas”. — Exposición Colectiva, en “Fayans Catalá”; A. Larraga, en “El Jardín”; Eduardo Vicente, en “Galerías Layetanas”; Senén Ubiña, en “Galerías Pallarés”; P. Creixams, en “Sala Parés”; José M.^a Serra, en “Sala Velasco”. — 13. Ruiz Ferrandiz, en “Galerías Españolas”. — 18. M. Pigem, en “Galerías Syra”. — 24. Litografías Picasso, en “Galerías Layetanas”. — 26. J. Tort y Antonio de Vélez, en “Galerías Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”.

1949

Enero. — Viñas, en “Galerías Argos”; Badía Lloret, en “Casa del Libro”; Juan Marcé, en “La Pinacoteca”. — 8. Carlos Nadal,

en "Sala Busquets"; Pedro Comas, en "Sala Caralt"; Díaz Pardo, en "Sala Gaspar"; Benjamín Palencia, en "Galerías Layetanas"; R. Eybrard, en "Galerías Pallarés"; V. Santacruz, en "Galerías Pictoria"; M. Freser, en "Galerías Syra"; J. Ponsá, en "Sala Velasco". — 15. Amadeo Fontanet, en "Galerías Argos"; Juan Domingo, en "Casa del Libro"; Vizconde de Güell, en "El Círculo Artístico"; Roda, en "El Jardín"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; M. Ruiz, en "La Pinacoteca". — 22. Jacinto Conill, en "Sala Busquets"; María Erdozain, en "Sala Caralt"; Gussinyé, en "Sala Gaspar"; J. Gascón, en "Galerías Pallarés"; E. Castells, en "Galerías Pictoria"; Pura Vilella, en "Sala Rovira"; G. Marquina, en "Galerías Syra"; L. Victori, en "Sala Velasco". — 29. Logo, en "Galerías Argos"; Vilá Cañellas, en "Sala Barcino"; Recasens, en "El Jardín"; Ernesto Scotti, en "Galerías Layetanas"; José Amat, en "Sala Parés"; Díaz-Costa, en "La Pinacoteca".

Febrero. — 5. Vila Plana, en "Galerías Augusta"; Vial Hugas, en "Sala Busquets"; Juan Malagrava, en "Sala Caralt"; Isidro Casanovas, en "Casa del Libro"; R. Estrany, en "Sala Gaspar"; Aguilera Martí, en "Grifé & Escoda"; Arola, en "Galerías Pictoria"; Mosén Soler de Morell, en "Sala Pino"; J. Sunyer, en "Galerías Syra"; Guillermo Pérez, en "Sala Rovira". — 12. Casals Grau, en "Casa del Libro"; Palet, en "Galerías Argos"; Sanjuan, en "El Jardín"; Emilio Grau Sala, en "Galerías Layetanas"; Ventosa, en "La Pinacoteca". — 19. Marsillach, en "Galerías Augusta"; F. Espriu, en "Sala Caralt"; Tárrega, en "Grifé & Escoda"; J. Mallol Suazo, R. Llimona y Sisquella, en "Sala Parés"; Lucio Rivas, en "Galerías Pallarés"; Francisco Serra, en "Galerías Syra"; Surroca, en "Sala Rovira". — 26. Alfredo Opisso, en "Galerías Argos"; José M.^a Chico, en "Sala Barcino"; Carceller Núñez, en "Casa del Libro"; E. Doménech, en "Galerías Pictoria"; J. Olivé, en "La Pinacoteca"; P. Sabaté, en "Sala Velasco".

Marzo. — 5. Evelio Palá, en "Sala Busquets"; A. Genovart, en "El Jardín"; Valentín Zubiarre, en "Sala Gaspar"; Juan Luis, en "Grifé & Escoda"; José Clará, en "Galerías Layetanas"; A. Martínez Cabezas y J. Tapiol, en "Galerías Pallarés";

X. Blanch, en "Sala Parés"; Puig de Navas, en "Sala Pino"; J. Winthuysen, en "Galerías Syra". — 12. Sarabia, en "Galerías Augusta"; César Fernández, en "Galerías Argos"; Juan Torá, en "Galerías Españolas"; Exposición Colectiva, en "La Pinacoteca"; Ros y Güell, en "Casa del Libro". — 19. Ramón Calsina, en "Galerías Augusta"; Ceferino Olivé, en "Sala Busquets"; Grau Solá, en "Sala Caralt"; Lloveras, en "Sala Gaspar"; Raúl Rancé, en "Grifé & Escoda"; Ramón Reig, en "Sala Rovira"; Tito Cittadini, en "Galerías Syra"; Andrés Castells, en "Galerías Pictoria". — 21. José Paracolls, en "El Jardín". — 26. Julio Pascual, en "Casa del Libro"; Agrupación Acuarelista de Cataluña, en "Grifé & Escoda"; Gregorio Prieto, en "Galerías Layetanas"; Fernando Lleonart, en "Galerías Lars" (Vayreda); Porcar, en "La Pinacoteca".

Abril. — 2. Jorge Alumá, en "Galerías Argos"; Serra Santa, en "Galerías Augusta"; Villarrubias, en "Sala Caralt"; Exposición Colectiva, en "Sala Gaspar"; C. Calderón, en "Galerías Pallarés"; C. Llimós, en "Galerías Pictoria"; Sancho Fauste, en "Galerías Pons Llobet"; Pilar Aranda, en "Sala Rovira"; Barbeta, en "Galerías Syra". — 9. Leonor Estela, en "Casa del Libro"; Fornells Pla, en "El Jardín"; Álvaro Delgado, en "Galerías Layetanas"; M. Fiter, en "La Pinacoteca". — 16. Luis M.^a Güell, en "Sala Gaspar"; Eduardo Costa, en "Sala Lars" (Vayreda); Ricart Serra, en "Galerías Syra"; Vilajosana, en "Sala Rovira"; J. Llauradó, en "Sala Velasco". — 23. Pedro Segimón, en "Galerías Augusta"; Rafael Jutglar, en "Sala Caralt"; Santí Surós, en "Sala Busquets"; Pigem Rosset, en "Casa del Libro"; Joan Miró, en "Galerías Layetanas"; J. Mompou, en "Sala Parés"; Benet Domingo, en "Galerías Pictoria"; Orihuel, en "La Pinacoteca"; Pedro Batalla, en "Galerías Pallarés". — 30. Federico Ordinana, en "Grifé & Escoda"; Gispert Vila, en "Sala Rovira"; Antonio Munné, en "Galerías Syra"; Matilde Viver, en "Sala Busquets".

Mayo. — 7. Hernán Picó, en "Galerías Argos"; Juan Domingo, en "Casa del Libro"; Ricardo Arenys, en "Sala Gaspar"; Abelló, en "Sala Lars" (Vayreda); Pedro Gastó, en "Galerías Layetanas"; P. de Valencia, en "Galerías Pallarés"; Rigoberto

Soler, en "La Pinacoteca"; Juan Cervera, en "Sala Pino"; Pascual Vicent, en "Sala Velasco". — 13. Carlos Nadal, en "Sala Gaspar". — 14. Juan Escayola, en "Sala Busquets"; Yagocésar, en "Grifé & Escoda"; García Vilella, en "El Jardín"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; Conchita Avellana, en "Sala Rovira"; Ylla, en "Galerías Syra". — 21. Exposición Colectiva, en "Galerías Argos"; Marcos Zaragoza, en "Sala Caralt"; Teodoro Wagner, en "Casa del Libro"; Potau, en "Sala Gaspar"; Francisco Cossio, en "Galerías Layetanas"; L. Aixelá Llanas, en "Galerías Pictoria"; J. Benavent, en "La Pinacoteca"; Exposición Colectiva, en "Sala Velasco". — 28. José Domingo, en "Sala Busquets"; Exposición Colectiva, en "El Jardín"; Aragay, en "Galerías Syra".

Junio. — 4. Josefina Prat, en "Galerías Argos"; Primer Salón Femenino, en "Casa del Libro"; Joaquín Terruella, en "Sala Gaspar"; Menchu Gal, en "Galerías Layetanas". — 11. Exposición Colectiva, en "Sala Busquets"; Exposición Colectiva, en "El Jardín"; Exposición Colectiva, en "Sala Rovira". — 14. Jaime Passarell, en "Galerías Syra"; Ciclo Experimental, en "El Jardín". — 18. Valero Arbiol, en "La Pinacoteca"; Fornells Vilá, en "Sala Lars" (Vayreda). — 20. Exposición Colectiva, en "Galerías Layetanas".

Septiembre. — 24. Arnau Ferrer, en "Casa del Libro"; Concepción Boter, en "La Pinacoteca".

Octubre. — 1. Torrents Riu, en "Galerías Argos"; M.^a Nieves Ortíz, en "Sala Busquets"; José Tapiola, en "Sala Gaspar"; José Mirabent, en "Sala Parés"; Dionisio Baixeras, en "Galerías Syra". — 8. Mas y Mas, en "Galerías Augusta"; II Salón de Octubre, en "Galerías Layetanas"; A. Rosell, en "La Pinacoteca"; Aguilar Moré, en "Sala Rovira". — 15. Evaristo Vallés, en "Galerías Argos"; Torrent Buch, en "Sala Busquets"; Eduardo Xandri, en "Sala Barcino"; Federico Lloveras, en "Sala Gaspar"; Villar Yebra, en "Galerías Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; Cabrer, en "Sala Velasco". — 22. Juan Marcé, en "La Pinacoteca"; G. Fresquet, en "Sala Rovira"; Gumersindo Sainz, en "Galerías Augusta". — 29. J. Roé, en "Ga-

lerías Argos”; Mateo Serra, en “Sala Busquets”; Ribas Rius, en “Sala Gaspar”; Rafael Zabaleta, en “Galerías Layetanas”; Paco Carretero, en “Sala Parés”; B. Roger, en “Galerías Syra”; Salas Florentí, en “Galerías Pallarés”.

Noviembre. — 5. B. Massot, en “El Jardín”; J. Freixas Cortés, en “La Pinacoteca”; Sanvisens, en “Sala Barcino”. — 12. Gimeno Navarro, en “Galerías Argos”; Sainz de la Maza, en “Galerías Augusta”; Eduardo Jener, en “Sala Busquets”; Galo Pastour, en “Cobasa”; Vidal Rolland, en “Sala Gaspar”; Enrique Planasdurá, en “Galerías Layetanas”; A. González Ortega y Costa Dequidt, en “Galerías Pallarés”; Durancamps, en “Sala Parés”; José M.^a Serra, en “Sala Velasco”. — 19. Puig de Navas, en “Casa del Libro”; Galofre Surís, en “Sala Lars” (Vayreda); José M.^a de Sucre, en “El Jardín”; M. Sagnier, en “La Pinacoteca” Larrinaga Ibarra, en “Galerías Syra”. — 26. Miguel Renom, en “Galerías Augusta”; J. Soler Puig, en “Sala Barcino”; Víctor Romero, en “Sala Caralt”; Alve Valdemí, en “Grifé & Escoda”; Ramón Martí, en “Sala Busquets”; Alejo Vidal Quadras, en “Galerías Layetanas”; Francisco Serra, en “Sala Rovira”; J. Mercadé, en “Galerías Syra”.

Diciembre. — 3. Julio Borrell, en “Casa del Libro”; López Ramón, en “Sala Gaspar”; Exposición Colectiva y Bernades Pont, en “Sala Lars” (Vayreda); Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; Alberto Ráfols, en “La Pinacoteca”; Magda Folch, en “Sala Rovira”. — 10. Camps Dalmases, en “Galerías Augusta”; González-Sáenz, en “Sala Busquets”; Ricardo Güell, en “Grifé & Escoda”; Plácido Fleitas, en “Galerías Layetanas”; Víctor de la Guardia, en “Galerías Pallarés”; Juan Baixas, en “Sala Pino”; Vila Puig, en “Sala Gaspar”; E. Porta, en “Galerías Syra”. — 15. Lleó Arnau, en “Sala Rovira”; Ramón Pichot, en “La Pinacoteca”. — 17. Roca Delpech, en “Sala Barcino”; García Vilella, en “El Jardín”; Exposición Colectiva, en “Sala Lars” (Vayreda); R. Pichot, en “La Pinacoteca”; Noblom, en “Sala Velasco”. — 24. Gómez Abad, en “Galerías Augusta”; Juan Torras, en “Sala Gaspar”; Alberto Triadó, en “Sala Busquets”; Joaquín Torres García, en “Galerías Layetanas”; E. Palá Albert, en “Galerías Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Galerías Syra”. — 31. An-

tonio Marqués, en "Galerías Argos"; Tarrassó, en "Sala Lars" (Vayreda); Vidalmar, en "La Pinacoteca"; Luis Trepas y Elisa Reverter, en "Sala Rovira"; Roda, en "Galerías Syra".

1950

Enero. — 6. R. Soca, en "Galerías Argos". — 7. A. Marqués, en "Galerías Argos"; Exposición Colectiva, en "Sala Barcino"; Alberto Triadó, en "Sala Busquets"; Sabatés Andorrà, en "Cobasa"; Armando Fernández, en "Grifé & Escoda"; E. Meifrén, en "Sala Gaspar"; Primer Salón de Artistas Ibéricos, en "Galerías Layetanas"; J. Baixas, en "Sala Pino"; Luis Trepas, en "Sala Rovira"; Roda, en "Galerías Syra". — 14. Tort, en "El Jardín"; Exposición Colectiva, en "Sala Lars" (Vayreda); C. Tauler, en "Galerías Pallarés"; R. Cortés, en "La Pinacoteca". — 21. Sanjuan, en "Galerías Argos"; Ayneto, en "Sala Busquets"; Puig de Navas, en "Cobasa"; Prim, en "Sala Gaspar"; Benjamín Palencia, en "Galerías Layetanas"; Vilarroig, en "Sala Rovira"; J. Royo, en "Sala Velasco". — 28. S. Pijoan, en "Galerías Argos"; J. Conill, en "Sala Busquets"; Ramón Navarro, en "El Jardín"; Manuel Díez, en "Sala Lars" (Vayreda); Solé Jorba, en "Sala Parés"; Porcar, en "La Pinacoteca"; Senén Ubiña, en "Sala Rovira"; J. Hurtuna, en "Galerías Syra".

Febrero. — 4. Luis Martí, en "Sala Barcino"; N. Peral, en "Cobasa"; Terruella, en "Sala Gaspar"; Planas Doria, en "Galerías Pallarés"; Nieto Galván, en "Sala Velasco". — 11. José Lloveras, en "Galerías Argos"; E. Vial Hugas, en "Sala Busquets"; Guansé, en "El Jardín"; L. García-Ochoa, en "Galerías Layetanas"; Nuria Llimona, en "Sala Lars" (Vayreda); J. Mallol Suazo, en "Sala Parés"; Juan Cardona, en "La Pinacoteca"; Aguilar Ortiz, en "Sala Rovira"; Pablo Roig, en "Galerías Syra". — 18. Gussinyé, en "Sala Gaspar"; Diego Torrent y Apellániz, en "Galerías Pallarés"; Truco, en "Sala Velasco". — 25. Marqués Prat, en "Galerías Argos"; E. Palá, en "Sala Busquets"; Ramírez-Meléndez, en "Cobasa"; Aulestia, en "El Jardín"; José Santiáñez, en "Galerías Layetanas"; Thomas, en "Sala Lars" (Vayreda); Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; José Cases,

en "La Pinacoteca"; Emilia de Torres, en "Sala Rovira"; J. Plá, en "Galerías Syra".

Marzo. — 4. Luis M.^a Güell, en "Sala Gaspar"; J. Barbero y Martínez Cabezas, en "Galerías Pallarés"; Mario Brunet, en "Sala Velasco". — 11. M. Pujadas, en "Galerías Argos"; José M.^a Chico, en "Sala Barcino"; A. Fonts, en "Sala Busquets"; Pintura Catalana siglos XIX-XX, en "Cobasa"; Exposición Colectiva, en "El Jardín"; Postectura, en "Galerías Layetanas"; Lleonart, en "Sala Lars" (Vayreda); Olivet Legares, en "La Pinacoteca"; G. Amat, en "Sala Rovira"; Olga Sacharoff, en "Galerías Syra". — 15. José de Togores, en "Sala Parés". — 18. Pintura Antigua, en "Sala Gaspar"; P. Batalla, en "Galerías Pallarés"; Juan Torá, en "Sala Velasco". — 25. A. Muñoz, en "Galerías Argos"; A. Siches, en "Sala Busquets"; Torné Gavaldá, en "Cobasa"; Sala, en "El Jardín"; Pintura Religiosa, en "Sala Lars" (Vayreda); Julio Casals, en "La Pinacoteca"; O. Martí Valls, en "Sala Rovira"; Pedro Soulère, en "Galerías Syra". — 30. Pintores de Fama, en "Sala Parés".

Abril. — 1. Pintura Antigua, en "Grifé & Escoda"; Agrupación Acuarelistas de Cataluña, en "Sala Gaspar"; Pintura Antigua, en "Galerías Layetanas"; R. G. Eybrard, en "Galerías Pallarés"; Cesc, en "Sala Velasco". — 8. I Feria de Dibujo, en "Sala Barcino"; Domingo Soler, en "Sala Busquets"; Emilio Alba, en "El Jardín"; Pujol, en "Sala Lars" (Vayreda); A. de Cabanyes, en "La Pinacoteca"; A. Opisso, en "Sala Rovira"; J. H. Lee-mans, en "Galerías Syra". — 15. J. Rovira y Elisa Lagoma, en "Galerías Argos"; Arte Japonés, en "El Círculo Artístico"; P. Clapera, en "Sala Gaspar"; Juan Serra, en "Sala Parés". — 21. J. Olivé, en "Sala Rovira". — 22. L. Canals, en "Sala Busquets"; José Aguiar, en "Sala Gaspar"; Exposición Colectiva, en "El Jardín"; C. Vázquez, en "Galerías Pallarés"; Ibo Pascual, en "La Pinacoteca"; O. Lloyd, en "Galerías Syra"; P. Sabaté, en "Sala Velasco". — 29. Manuel Cuyás Durán, en "Galerías Argos"; Santiago Soto, en "Sala Barcino"; Exposición Colectiva, en "Cobasa"; J. Tapiol, en "Galerías Españolas"; Premio Condado S. Jorge, en "Galerías Layetanas"; Exposición Colectiva, en "Sala Pino".

Mayo. — 6. J. Escayola, en “Sala Busquets”; Recasens, en “El Jardín”; M. Humbert, en “Sala Lars” (Vayreda); Exposición Colectiva, en “Galerías Pallarés”; A. Gimeno, en “La Pinacoteca”; Miguel Aguilar, en “Sala Rovira”; Guillermo Villá, en “Galerías Syra”. — 13. María Olivella, en “Galerías Argos”; Pintura Antigua, en “Grifé & Escoda”; Carlos Nadal, en “Sala Gaspar”; Francisco Mateos, en “Galerías Layetanas”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; I Salón de Humor, en “Sala Velasco”. — 20. Domingo, en “Sala Barcino”; Morera, en “El Jardín”; J. Benavent, en “La Pinacoteca”; Pedro de Valencia, en “Sala Rovira”; Juan Gomis, en “Galerías Syra”. — 27. Ferrer Cabanes, en “Galerías Argos”; Ceferino Olivé, en “Sala Busquets”; Pintura del siglo XIX, en “Galerías Layetanas”. — 28. Rovira, en “Sala Velasco”.

Junio. — 3. Roca Giralt, en “Sala Busquets”; R. Aulina de Mata, en “Grifé & Escoda”; Exposición Colectiva, en “El Jardín”; Puig de Navas, en “Galerías Pallarés”; Rafael G. Sáenz, en “Sala Rovira”; Exposición Colectiva, en “Galerías Syra”. — 10. Exposición Colectiva, en “Sala Velasco”. — 17. R. Batlles Compte, en “Galerías Argos”; Colaboradores Siluetas, en “Sala Busquets”; A. Mut Torroja, en “Grifé & Escoda”; Exposición Colectiva, en “El Jardín”; Exposición Colectiva, en “Galerías Syra”; III Salón de la Acuarela, en “Sala Velasco”.

Septiembre. — 23. F. López Salas, en “Casa del Libro”.

Octubre. — 1. A. Fontanet, en “Galerías Argos”; R. Mas y Mas, en “La Pinacoteca”. — 7. Exposición Colectiva, en “Sala Barcino”; Eduardo Tenas, en “Sala Busquets”; Maestros de la Pintura, en “Sala Gaspar”; Exposición Colectiva, en “Galerías Layetanas”; J. Vayreda, en “Sala Lars” (Vayreda); Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; J. Nogué Massó, en “Sala Rovira”; Joaquín Mir, en “Galerías Syra”. — 14. Exposición Colectiva y Alejandro Siches, en “Galerías Argos”; José M.^a Torelló, en “La Pinacoteca”. — 17. R. Maragall (Exposición XXV Aniversario), en “Sala Parés”. — 21. M. Surroca, en “Sala Busquets”; Ardanuy, en “Galerías Cristina”; Bon, en “El Jardín”; Cervera, en “Sala Lars” (Vayreda); Salón de la Danza, en “Galerías Pa-

llarés"; J. Cabrer, en "Sala Pino"; M.^a Gabarró de Borrás, en "Sala Rovira"; Mundó, en "Galerías Syra"; C. Jeremías, en "Sala Velasco". — 26. Exposición Colectiva, en "Sala Parés". — 28. José M.^a de Martín, en "Galerías Argos"; Renom, en "Galerías Augusta"; I Salón de Arte Independiente, en "Sala Caralt"; Antiguos Maestros, en "Grifé & Escoda"; Antonio Tapies, en "Galerías Layetanas"; Alfonso Gubern, en "La Pinacoteca".

Noviembre. — 4. M. Serra, en "Sala Busquets"; V. Mallol Moliner, en "Galerías Cristina"; J. Tharrats, en "El Jardín"; Juan Serra, en "Sala Lars" (Vayreda); Creixams, en "Sala Parés"; Valdemí, en "Sala Rovira"; Bosch Roger, en "Galerías Syra"; Sancho Fauste, en "Sala Velasco". — 11. Víctor Romero, en "Sala Caralt"; R. Estrany, en "Sala Gaspar"; Manuel Capdevila, en "Galerías Layetanas"; Alberto Ráfols, en "La Pinacoteca". — 18. Camps Dalmases, en "Galerías Augusta"; J. Colom, en "Sala Barcino"; Laureano Barrau, en "Sala Busquets"; Balart, en "Galerías Cristina"; M. R. de Navas, en "Grifé & Escoda"; Brotat en "El Jardín"; Exposición Colectiva, en "Sala Lars" (Vayreda); G. Fresquet, en "Sala Rovira"; Miguel Villá, en "Galerías Syra". — 25. Campuzano, en "Galerías Argos"; Gousseff, en "Sala Caralt"; Vila Casas, en "Sala Gaspar"; Pintura Gótica Española, en "Galerías Layetanas"; Pintura Antigua, en "Galerías Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; Gabriel Amat, en "La Pinacoteca".

Diciembre. — 2. Sanvisens, en "Sala Barcino"; J. García Gutiérrez, en "Sala Busquets"; Chicharro y Ángela Mínguez, en "Grifé & Escoda"; Curós, en "El Jardín"; Bernardo Ylla, en "Sala Lars" (Vayreda); Galindo, en "Galerías Pallarés"; Clapera, en "Sala Rovira"; J. Gausachs y Larrinaga Ibarra, en "Galerías Syra"; Sabater Mur, en "Sala Velasco". — 9. Sanjuan y Viñolas, en "Galerías Argos"; Ignacio Gil, en "Galerías Augusta"; Maicas, en "Sala Caralt"; Castaño, en "Galerías Cristina"; Gussinyé, en "Sala Gaspar". — 15. Paquita Oltra, en "Galerías Españolas". — 16. E. Garralda, en "Sala Busquets"; 36 Maestros de la Pintura, en "Galerías Cristina"; Ciria, en "El Jardín"; Navidad (Concurso), en "Galerías Layetanas"; Exposición Colectiva, en "Sala Lars" (Vayreda); Carmen Samper, en "Galerías

Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; J. Torras, en "Sala Rovira"; N. Pinell, en "Sala Velasco". — 18. J. M. García Llort, en "Galerías Syra". — 23. A. Lluch, en "Galerías Argos"; Jacinto Olivé, en "La Pinacoteca". — 30. II Exposición Colectiva, en "Galerías Cristina"; Paracolls, en "El Jardín"; Rosina Moya-Albéniz de Samsó, en "Sala Rovira"; G. Anglada, en "Galerías Syra"; Forteza, en "Sala Velasco".

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

1948

En el mes de enero:

Día 4, Luis Monreal y Tejada, en el Centro Aragonés, sobre: "Monumentos Románicos del Alto Aragón".

Día 16, Renato Freschi, en el Instituto Francés, sobre: "La personalità de Leonardo da Vinci".

Día 28, Luis Monreal y Tejada, en "Oficina Técnica de Arte" (Petritxol, 18), sobre: "El sentimiento y el color en la escuela sevillana del siglo xvii".

Día 29, José Colominas Roca, en el Museo Arqueológico, sobre: "Excavaciones en Ibiza".

En el mes de febrero:

Día 3, Renato Freschi, en el Instituto Italiano de Cultura, dedicada a los Amigos de los Museos, sobre: "Firenze dal comune a Lorenzo il Magnifico".

Día 4, Walter Starkie, en el Instituto Británico, sobre: "Libros y Bibliotecas".

Día 10, Dr. Francisco Camprubí, en el Instituto Italiano, sobre: "El Arte en la Roma subterránea".

En el mes de marzo:

Día 4, Dr. Francisco Camprubí, en La Casa de Montserrat, sobre: "La Pasión de Jesucristo en el Arte".

Día 11, Joaquín Tomás Maigi, en la Biblioteca del Museo Arqueológico, sobre: "La cultura céltica del Bajo Aragón".

Día 16, Rdo. D. Domingo Leone, en la Basílica de Ntra. Sra.

de los Reyes (Pino), sobre: "La Sábana Santa y su realidad" y "La Historia y la autenticidad de la Santa Sábana de Turín".

Día 20, Rdo. D. Domingo Leone, en la Basílica de Ntra. Sra. de los Reyes (Pino), sobre: "La Sábana Santa de Turín ante la Ciencia".

En el mes de abril:

Día 3, Francisco Pérez Dolz, en Galerías "Grifé & Escoda", sobre: "Comentarios en torno a la acuarela".

Día 9, Rdo. D. Francisco Camprubí, en el Instituto Italiano, sobre: "Miguel Ángel en la Capilla Sixtina".

Día 15, Alberto del Castillo, en el Círculo Artístico, sobre: "El actual confusionismo pictórico".

Día 16, Adelaida Ferré, en Escuela Municipal "Luisa Cura", sobre: "Folklore de la Industria encajera".

Día 20, Alberto Balcells Gorina, en La Balmesiana, sobre: "La restauración monástica y artística de Poblet".

Día 23, Rosendo Llates, en el Círculo Artístico, sobre: "Algunos momentos de la historia de la caricatura".

Día 30, Jerónimo Martorell, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El castillo de Egara en Tarrasa".

En el mes de mayo:

Día 19, Dr. Schneider, en el Instituto Español de Musicología, sobre: "La significación ideológica del claustro de Santa María de Ripoll".

Día 21, Juan Jannory, de la Universidad de Montpellier, en el Instituto Francés, sobre: "Ensérune: La plus recente découverte archéologique du midi de la France".

Día 28, José M.^a Junoy, en el Círculo Artístico, sobre: "Vila Cinca dibujante y pintor animalista".

En el mes de junio:

Día 12, Rdo. Dr. Manuel Trens, en el Museo de Arte Moderno, sobre: "Vida y Pasión de Nuestro Señor según Pidelasserra".

Día 19, Victorio Aguado, en el Fomento de las Artes y las Letras, sobre: "Pintores de hoy".

En el mes de noviembre:

Día 7, Bernardo Dorival, en el Instituto Francés, sobre: "L'esprit de la peinture française contemporaine".

Día 9, Bernardo Dorival, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Pablo Gauguin, padre de la pintura contemporánea".

Día 10, Bernardo Dorival, en el Instituto Francés, sobre: "Faits et méfaits du cubisme".

Día 13, A. Durán y Sanpere, en Radio Barcelona, sobre: "La Torre Pallaresa".

Día 14, Luis Pericot, en la Real Academia de Buenas Letras, sobre: "Grandeza y miseria de la Prehistoria".

Día 19, M. Defourneaux, en el Instituto Francés, sobre: "Argelia en la sensibilidad artística francesa".

En el mes de diciembre:

Día 12, Renato Freschi, en el Instituto Italiano, sobre: "Illustrazione e decorazione nelle arti figurative".

Día 14, Mn. Francisco Camprubí, en el Círculo Artístico, sobre: "La Imagen de Cristo Crucificado en el Arte".

Día 17, Francisco Pérez Dolz, en el Círculo Artístico, sobre: "La Pintura de Anglada Camarasa".

1949

En el mes de enero:

Día 18, A. Cirici Pellicer, en el Real Círculo Artístico, sobre: "La pintura mundial de la postguerra" y Alejandro Miró Quesada, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La arquitectura barroca en el Perú".

En el mes de febrero:

Día 2, Juan Arnaud, en el Instituto Francés, sobre "La rádio, est-elle un art?".

Día 3, Marqués de Lozoya, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La pintura romántica española".

Día 5, José Roset Bugía, en la Asociación Católica de Maestros, sobre: "El Arte en la escuela".

Día 11, Federico Marés, en la Corte Angélica de San Luis

Gonzaga de Gracia, sobre: "Museo Sentimental" (anécdotas vividas).

Día 18, Guillermo Díaz Plaja, en el Instituto Italiano, sobre: "El secreto de las Meninas".

Día 23, Renato Freschi, en el Instituto Italiano, sobre: "Realismo y deformación en las artes figurativas".

En el mes de marzo:

Día 5, Carlos Cid, en el Aula Magna de la Universidad, sobre: "Las cerámicas en la América precolombina".

Día 14, Renato Freschi, en el Instituto Italiano, sobre: "Orientaciones de la pintura contemporánea".

Día 23, Marqués de Lozoya, en la Casa del Médico, sobre: "El cuadro de historia".

Día 25, Marqués de Lozoya, en el Aula Magna de la Universidad, sobre: "La escultura española del siglo XIX".

Día 27, José Gudiol y Ricart, en el Centro Excursionista de Cataluña, sobre: "La pintura gótica catalana".

Día 28, Rdo. Dr. Manuel Trens, en la Asociación Bonanova, sobre: "Aspectos curiosos de la iconografía de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo".

Día 30, Walter W. S. Cook, en la Casa del Médico, sobre: "El Arte español en la "Hispanic Society of America" de Nueva York".

En el mes de abril:

Día 6, Juan Cortés, en el Círculo Artístico, sobre: "Genio y figura de Francisco Gimeno", y Domingo Leone, en la Asociación de la Prensa, sobre: "El Santo Sudario ante la Ciencia, en el Arte y en la Historia".

Día 8, Renato Freschi, en el Instituto Italiano, sobre: "Arte y no Arte".

En el mes de mayo:

Día 4, Gabriel Alomar, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al planeamiento".

Día 5, Gabriel Alomar, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Momento actual en la arquitectura norteamericana".

Día 7, Alberto Sartoris, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Le fonti della nuova architettura".

Día 9, Alberto Sartoris, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Orientamenti dell'architettura contemporanea".

Día 16, Felipe Rebeyrol, en el Instituto Francés, sobre: "Baudelaire et Manet".

Día 18, Francisco Bofill, en la Cúpula del Coliseum, sobre: "Evolución de la Cruz y el Crucifijo".

Día 20, Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona, sobre: "Cómo se expresan las artes de nuestros tiempos en la realización de la Cruz".

Día 30, Esteban Gilson, en el Instituto Francés, sobre: "El Artista y el Santo".

En el mes de junio:

Día 8, Marcelo Durliat, en el Instituto Francés, sobre: "En los principios de la escultura románica del Rosellón desde Besalú hasta Saint-Pons de Thomières".

Día 10, Felipe Mateu y Llopis, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La Numismática en la interpretación de las cuestiones históricas".

Día 17, José Gudiol, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Jaime Huguet a través de sus colaboradores".

Día 18, Marqués de Lozoya, en el Real Círculo Artístico, sobre: "Jardines de España" y Francisco Torrella Niubó, en el Fomento del Trabajo Nacional, sobre: "La evolución histórica del tejido artístico".

Día 25, José Amorós Barra, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El arte en la moneda".

En el mes de septiembre:

Día 4, Alberto Grenier, en el Aula Magna de la Universidad, sobre: "Problèmes d'Archéologie Gallo-Ibérique".

En el mes de octubre:

Día 20, Adolfo Schulten, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Una descripción de la España del siglo VI antes de Jesucristo".

En el mes de noviembre:

Día 11, José Mainar, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La decoración Luis XIV y los muebles Boulle" y Alberto Sartoris, en el Hotel Ritz, sobre: "Aspectos menos conocidos del maestro italiano Leonardo da Vinci".

Día 14, Alberto Sartoris, en el Instituto Italiano, sobre: "Panorama Urbanístico".

Día 17, Ramón Eugenio de Goicoechea, en Galerías Layetanas, sobre: "Concreciones sobre la pintura abstracta. A propósito de Planasdurá".

Día 22, Manuel Sorá, en el Real Círculo Artístico, sobre: "Arte y paisaje de Ibiza".

En el mes de diciembre:

Día 7, Luis Masriera, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Del teatro al pesebre y del pesebre al teatro".

Día 10, Ramón de Capmany, en Centro Cultural Medina, sobre: "Cómo se debe mirar la pintura".

Día 15, Fernando Bardají Giménez, en la Biblioteca Central, sobre: "Una cultura y otra cultura".

Día 16, Luis Marsillach, en la Asociación de la Prensa, sobre: "Después de la experiencia Dalí. Don Juan y el Señor Tenorio".

Día 30, Luis Monreal y Tejada, en la Asociación de la Prensa, sobre: "El examen científico de las obras de arte. Cómo funcionan los laboratorios de los grandes Museos".

1950

En el mes de enero:

Día 4, Eduardo Guardiola Molins, en el Círculo Artístico, sobre: "Estética del Peregrino Asuncionista".

Día 12, José Francés, en el Real Círculo Artístico, sobre: "Senderos floridos y vegetales armonías en las tierras de España".

Día 17, Alberto del Castillo, en el Instituto Francés, sobre: "El poblado de Ensérune, en el Languedoc, ¿ciudad ibérica?".

Día 18, Pedro Deffontaines, en el Instituto Francés, sobre: "La France des villes: Reims et Amiens: l'art et la qualité".

Día 19, Juan Ainaud de Lasarte, en el C. Deportivo Palma, sobre: "Aspectos artísticos de la Edad Media".

Día 24, Luis Morales Oliver, en el Aula Magna de la Universidad, sobre: "El color de la Virgen y la Moreneta".

En el mes de febrero:

Día 1, Mario Forte, en el Instituto Italiano, sobre: "La pintura del cuatrocientos - Giotto y Masaccio".

Día 2, Ramón Piñol, en el Club Deportivo Palma, sobre: "La heráldica y el excursionismo".

Día 3, Juan Maluquer de Motes, en Casa del Médico, sobre: "El dualismo artístico pre-romano español".

Día 6, Marqués de Lozoya, en el Hotel Ritz (Conferencia Club), sobre: "Introducción al arte hispanoamericano".

Día 9, Rdo. D. Luis Perramón, en la Casa del Médico, sobre: "El cristianismo en el arte de los tres primeros siglos".

Día 10, Jaime Mettra, en el Instituto Francés, sobre: "Introduction de la poésie surréaliste: Guillaume Apollinaire".

Día 17, Juan Subías, en la Casa del Médico, sobre: "El arte de la Edad Media en los tres monasterios de la antigua Marca: Ripoll, Cuixá y San Pedro de Roda".

Día 18, Rdo. Dr. Francisco Camprubí, en el Círculo Medina, sobre: "Roma Sacra Medieval".

Día 26, Manuel Herrera Ges, en la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana, sobre: "Las viviendas más maravillosas de España".

En el mes de marzo:

Día 1, J. F. Ráfols, en Casa del Libro, sobre: "Santiago Rusiñol en Sitges".

Día 3, Juan Antonio Gaya Nuño, en Casa del Médico, sobre: "El sentido barroco de la estatuaría española del siglo XVI" y Renato Freschi, en la Escuela de Ingenieros Industriales, sobre: "Giorgione e la pittura italiana".

Día 10, Santiago Alcolea, en Casa del Médico, sobre "El Colegio de Pintores en Barcelona en el siglo XVIII".

Día 16, Rdo. Dr. Francisco Camprubí, en el Instituto Italiano, sobre: "Las cuatro basílicas patriarcales".

Día 17, Mariano Rodríguez, en la Casa del Médico, sobre: "Suerte y desgracia de nuestros artistas románticos: capítulos de la historia borrosa".

Día 21, Rdo. Dr. Francisco Camprubí, en el Instituto Italiano, sobre: "Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano".

Día 24, Alberto del Castillo, en la Casa del Médico, sobre: "Virtudes y defectos de nuestros Museos".

Día 29, Felio A. Vilarrubias, en el Círculo de Estudios, sobre: "Tríptico sobre Poblet".

Día 30, Felipe Mateu y Llopis, en el Círculo Filatélico y Numismático, sobre: "Estado actual de la numismática ibérica".

En el mes de abril:

Día 12, Antonio Montes, director fundador del Museo Ma-ghoa, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Un museo sentimental".

Día 17, Isidro Pólit, en la Facultad de Ciencias de la Universidad, sobre "Examen radiográfico de algunos colores al óleo".

Día 21, Ángel Marsá, en la Asociación de la Prensa, sobre: "Cara y cruz de la pintura moderna", y José Camón Aznar, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El arte trentino".

Día 23, Felipe Rebeyrol, en el Instituto Francés, sobre: "Courbet ou les équivoques du réalisme" (con proyecciones).

Día 24, J. Civera, en Franciscalia, sobre: "Dante y Giotto, verbos de la poesía y del arte franciscanos".

Día 28, Joaquín María de Nadal, en el Círculo Artístico, sobre: "Visión romántica del parque de la Ciudadela".

Día 30, Francisco Sánchez Cantón, en el Hotel Ritz (Conferencia Club), sobre: "Desarrollo del Museo del Prado".

En el mes de mayo:

Día 4, Amadeo Llopart, en la Cúpula del Coliseum, sobre: "Los jardines en la Arquitectura".

Día 5, Miss Belshaw, en el Club de Estudios Friedendorff, sobre: "Pre-Raphaelite Art".

Día 13, F. Oliver Brachfeld, en el Círculo Artístico, sobre: "Psicoanálisis del Arte".

Día 14, Juan Ainaud de Lasarte, en el Palacio de la Virreina,

sobre: "Historia de la formación del Museo Municipal de Artes Decorativas".

Día 16, Alberto Balcells Gorina, en el Instituto Británico, sobre: "Poblet".

Día 23, Bruno Zevi, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La crisi del razionalismo architetonico in Italia".

Día 25, Bruno Zevi, en el Ateneo Barcelonés, sobre "Il momento architetonico nel mondo".

Día 26, Eugenio D'Ors, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Arquitectura y jardines", y Miguel Capdevila, en Asociación de la Prensa, sobre: "Valorización de la calle de Moncada. Su pasado, su presente y su futuro".

Día 31, Eugenio D'Ors, en el Instituto Italiano, sobre: "Paísaje y humanismo en el arte italiano contemporáneo. La reacción de Gigliotti Zanini".

En el mes de octubre:

Día 15, Andrés Maurois, en el Instituto Francés, sobre "Rôle de l'art dans la vie".

Día 19, Salvador Dalí, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Por qué fuí sacrilego; por qué soy místico".

Día 22, Marqués de Lozoya, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las artes decorativas en la América española".

Día 23, Felio A. Vilarrubias, en el Centro Excursionista de Cataluña, sobre: "El espíritu cisterciense en la historia de Poblet".

En el mes de noviembre:

Día 4, Rdo. Dr. Francisco Camprubí, en la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, sobre: "Valores principales de la pintura, tratando del Arte de la Edad Media".

Día 5, Agustín Durán y Sanpere, en el Salón del Tinell, para Amigos de los Museos, sobre: "Las excavaciones del Barrio Gótico".

Día 7, Rdo. Dr. Francisco Camprubí, en la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, sobre: "Valores principales de la pintura en el Arte Moderno".

Día 11, Agustín Durán y Sanpere, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Santiago Marco y la ciudad de Barcelona".

Día 16, Miguel Farré, en el Círculo Católico de Gracia, sobre: "Orientaciones sobre arte moderno".

Día 21, Ramón Rogent, en Galerías Layetanas, sobre: "La pintura vista por un pintor".

Día 24, Juan Ainaud de Lasarte, en el Real Círculo Artístico, sobre: "Los grabadores barceloneses del siglo XVIII".

Día 28, Sebastián Gasch, en la Cúpula del Coliseum, sobre: "Del cubismo al surrealismo y el actual rebrote".

Día 30, Renato Freschi, en el Instituto Italiano, sobre la obra de G. Papini: "La vida de Miguel Ángel" y Agustín Durán y Sanpere, en el Archivo Histórico, sobre: "Jardines Antiguos de Barcelona".

En el mes de diciembre:

Día 1, Santí Surós, E. Planasdurá y R. Rogent, en el Fomento de las Artes Decorativas y dentro del ciclo "Artes plásticas", sobre su respectiva obra pictórica.

Día 7, Luis Bonet Garí, en la Cúpula del Coliseum, sobre: "El Templo de la Sagrada Familia y el arquitecto Gaudí".

Día 15, Jaime Mettra, en el Instituto Francés, sobre: "La creación artística según Malraux; el arte moderno, moneda de lo absoluto" y Pedro Benavent, en la Cúpula del Coliseum, sobre: "La confesión de un arquitecto".

Día 20, José de Riquer, en la Biblioteca Central como acto de clausura de la Exposición de Ex-Libris, sobre: "Breve historia del ex-librismo y nuestros Ex-Libris".

ENRIQUE CASANOVAS

NECROLOGIAS

ENRIQUE CASANOVAS

El día 2 de enero de 1948 fallecía el escultor Enrique Casanovas Roy, en su casa de la calle de Amílcar, situada en la barcelonísima barriada del Guinardó, donde tenía su domicilio y taller y donde se había deslizado la mayor parte de su vida, después de su regreso definitivo de París e instalado ya permanentemente entre nosotros.

Una larga y penosísima dolencia que no llegó a quebrantar su fuerte temple de trabajador incansable le llevó al sepulcro. Rebelándose contra el dolor y la imposibilidad física, casi sin poder dominar sus torturados miembros, movido, aun en sus postreros días, por un ánimo que se mantenía erguido y obstinado ante los progresos de la implacable enfermedad que se había apoderado de su organismo, se trasladaba trabajosamente de sus habitaciones al taller para no abandonar su tarea de escultor, ilusión de toda su vida e ideal que le había absorbido por entero.

La pesadumbre de su dolencia, que últimamente se había acentuado en extremo, hubo de detener demasiado a menudo los deseos del maestro, obligándole a acallar sus aspiraciones y a disminuir de más en más los ratos que dedicaba a su labor. Como presintiendo su próximo fin, era cada día más acuciante en él su afán de trabajar y, si no podía atreverse ya a ninguna tarea de volumen y envergadura, daba satisfacción, en la medida de sus fuerzas, a su apetito creador afinando, corrigiendo y limando detalles sobre las últimas realizaciones emprendidas.

Desaparece con Enrique Casanovas una de las figuras más importantes de nuestro arte contemporáneo, una de las glorias más puras de nuestra pequeña constelación de valores que, siendo bien nuestros, alcanzan, por su autenticidad, condición universal, uno de los elementos más valiosos de aquel renacimiento espiritual de las primeras décadas del siglo que aglutinó en torno a un ideal artístico cuya demanda primordial era la intransigente

busca de la belleza y el repudio de las fáciles agradabilidades, los mejores de nuestros cultivadores de las bellas artes. Fué Enrique Casanovas maestro de maestros. Su antipatía por la infatuación y su desdén por la estrategia políticosocial le apartaron de los encargos oficiales y de los títulos.

Si otros escultores que hemos perdido igualmente para nunca jamás, aunque no su obra, de perenne vivencia, han dejado tras de sí, con ella, un nombre que ha sonado y resonado en amplios ámbitos ciudadanos, el recuerdo de una conducta pintoresca, un anecdotario feliz y pululante en dichos brillantes y en hechos famosos, una larga labor en y para entidades públicas o un copioso acervo de doctrina humanística, Enrique Casanovas deja el testimonio de una vida dedicada absolutamente a su vocación, que fué seguida con una fidelidad integérrima, sin el menor desvío ni en las épocas más duras y difíciles por las que el artista pasó, el ejemplo de un ánimo admirable por su entereza, una obra plena y completa, impregnada de grandes virtudes, y un fructífero aleccionamiento estéticoartístico dentro la órbita del cual han sido engendradas las más firmes directrices de la escultura moderna catalana. En él encontraron los más importantes de los que son ahora los talentos en mayor grado representativos de nuestro arte escultórico, una plenitud y una rotundidad en concepto y en obtenciones que determinaron su formación bajo unas directrices que nunca hubieron de repudiar.

Hoy que les vemos donde se hallan, es ciertamente fácil sentenciar que se orientaron por su propio instinto y percepción natural por el camino en que tan bellos frutos han alcanzado. Pero también es más que posible que el encontrarse con un maestro como Casanovas en los primeros tiempos de su carrera, tiempos, por definición, de tanteo, busca y ensayo, les fué provechoso en extremo. Él les ahorró, por lo menos, muchos errores y rectificaciones en la época en que de una equivocada noción del objeto y la finalidad de la vocación incipiente puede derivarse una desatinada actividad sin orientación ni provecho en inútiles esfuerzos hacia objetivos sin ningún valor y en grandísima pérdida de tiempo, muchas veces irreparable.

Por el taller de Casanovas pasaron, en sus años juveniles, artistas como José Viladomat, José Granyer, Juan Rebull, Apeles Fenosa y tantos otros más que allí encontraron, al mismo tiempo

que un maestro de quien recoger enseñanzas, un cordialísimo amigo que era entre ellos como uno más y que nunca se les hubo de imponer por un envaramiento profesoral. Por otra parte, la cosa hubiera sido un impensable aspecto de la psicología del maestro, antitranscendentalista hasta no poder más y asustada de todo lo que pudiera parecer énfasis o prosopopeya. En charlas y disertaciones despojadas de toda pedantería, sin la menor muestra de que se diese cuenta de la magnificencia de su regalo, se expansionaba en consejos y aleccionamientos que contribuían a enriquecer y a desarrollar las posibilidades de las jóvenes personalidades que le rodeaban. Así, contrariamente a lo que tan a menudo sucede — y no simplemente por ingratitud y petulancia —, ninguno de sus discípulos se sintió impelido a renegar jamás de él y que, si bien todos ellos han enderezado después su expresión dentro de las distintas modalidades que sus diferentes temperamentos les han marcado, pudo ser sin que hubiesen de desmentir para nada su antigua admiración hacia una obra cuya altísima dignidad e indestructible categoría quedaban establecidas ya para siempre en sus conciencias.

* * *

Nació Enrique Casanovas en 1882, en el suburbial Pueblo Nuevo de aquella Barcelona que ya por entonces empezaba a alargar los tentáculos que tenían que apoderarse, pocos años más tarde, de todos los pueblos y villas que se esparcían en su derredor hasta fundirlos consigo misma. No siendo nuestra ciudad por aquellos años un ambiente muy a propósito para estimular y hacer fructificar las aptitudes de un muchacho llamado al cultivo de cualquiera de las bellas artes, es de pensar, con toda verosimilitud, que lo sería mucho menos el suburbio, por más pujos intelectualoides que entre sus principales personajes locales hubiese bajo la influencia de aquella ingenuidad efervescente que fué el cabetismo, la cual por un tiempo pareció ser la ideología de toda la barriada y cuyo recuerdo vive aún en el nombre de la Avenida de *Icaria*. El Pueblo Nuevo era, como hoy, un suburbio completamente industrial, aunque por aquellas calendas alternaban con fábricas y talleres, huertos y campos, casi del todo desaparecidos hoy. No es de pensar, como

decimos, fuese muy propicio aquel medio para dar alientos a una vocación de artista. Pero tampoco el pequeño Enrique necesitaba muchos acicates ambientales para estimular y encaminar su talento ni era fuera de sí mismo que tenía que recibir impulso en ningún sentido. Ya desde sus primerísimos años se le metió en la mollera la obsesión de entrar a trabajar de aprendiz en el taller del escultor José Llimona, cuya obra constituía la mayor admiración de su alma de artista en ciernes. Nos dará idea de su tempranísima orientación el saber que en 1896, cuando sólo tenía catorce años entró a formar parte del personal que con el maestro trabajaba. Llimona le tuvo en gran estima y a su lado trabajó el muchacho con todo el entusiasmo de su mocedad ilusionada. Al principiar el siglo, le vemos acudiendo a las aulas de la Escuela de Bellas Artes de la Lonja. Allí, Casanovas se hizo con amigos que lo fueron para siempre.

No podía el joven artista dejar de sentir la atracción de París. Con los primeros ahorros que recogió se pagó el viaje a la mágica ciudad, por quince días, en 1900. Regresó a Barcelona con unas ganas locas de volver allá para largos años, dedicado a desarrollar y dar forma a su personalidad en aquel clima espiritual y artístico que si, antes, a través de relatos y conversaciones, le atrajo, ahora, después de haberlo conocido y sentido por él mismo, le había seducido hasta el fondo de su alma.

Obtenida de la Escuela una pensión para estudios, pudo satisfacer su anhelo y se trasladó de nuevo a París. Desde entonces hasta 1913, compartió su residencia entre París y Barcelona, con larguísimas permanencias en la capital francesa. Estuvo en Bélgica y fué a Londres en 1912. Fueron esos años para Casanovas llenos de lucha, de intenso trabajo y de entusiasmo, años en que su expresión se endereza decisivamente dentro de un sentido plástico que informará para siempre su obra y que irá enriqueciéndose y madurando hasta llegar a la magnífica plenitud que le vimos alcanzar.

En 1913 se fija ya en Barcelona, de donde, prácticamente, puede decirse que no se movió ya más. Realizó algunos viajes, como a Amsterdam en 1922, con motivo de la exposición de artistas catalanes que allí se celebró, y a Italia, en 1927, amén de otros por nuestra patria.

En 1918 ganó el concurso convocado por la ciudad de Figue-

ras para la erección de un monumento a Narciso Monturiol, obra que constituye el mejor ejemplar de cuanto se ha realizado en este género conmemorativo en nuestro país durante lo que va de siglo. En 1920 le fué otorgada una sala especial en la Exposición de Bellas Artes barcelonesa. En la Internacional de 1929, obtuvo medalla de oro. En 1932 fué nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Jorge. En 1935, sus compañeros de *Les Arts i els Artistes*, entidad de la que fué fundador, en 1910, le eligieron presidente. Obtuvo en 1935 el premio "Campeny" y le fué organizada una exposición de homenaje en la Sala Parés. Ausente de España hasta 1942, pudo encontrar a su vuelta los mismos afectos que dejó y una estima por su arte que los años habían acrecentado.

* * *

Si en sus primerísimos principios el arte de Enrique Casanovas se sintió influído poderosamente por el expresivismo naturalista de raíz germánica que tanto se propagó por los años de fines y principios de siglo en los centros de mayor actividad artística de Europa, no podemos considerar el hecho más que como una aventura juvenil, a la que fué llevado nuestro artista por impulsos fatales en sus circunstancias y edad. El áspero atractivo que habían de presentar aquellas formas truculentas y el espíritu contundente y agresivo que las inspiraba, para el joven artista, que apenas si había acabado de dar sus primeros pasos por el camino de la escultura, tenía que ser fortísimo.

Pero tal influjo, si fué espectacular, no podía durar mucho tiempo. La vocación escultórica de Casanovas era demasiado auténtica para que pudiese quedar el artista por poco más tiempo que el que duró el conocer y hacerse suyas aquellas fórmulas, en el cultivo de una anécdota tan pobre de contenido real. Era muy honda su intuición de que la escultura, si no es orden formal y construcción clara, rigor plástico y armonía, si se inclina a formas vagas y a buscar efectos que escapen a la exigencia de lo concreto para deleitarse en lo amorfo, corre el riesgo de llegar a no ser nada absolutamente. Ese sentido innato fué el que le llevó de buenas a primeras al taller de Llimona por su propio y solo impulso, cuando tantos otros escultores más brillantes y

de mayor popularidad, de mucho más atractivo para un espíritu no preparado como el del niño que él era, hubieran podido atraer su atención, y ese mismo sentido fué el que le liberó muy pronto del expresivismo que por unos momentos le tentó.

Pronto hubo de encaminarse el joven escultor hacia zonas de inspiración más tranquilas, limpias y soleadas. Su talento se incorporó poco después a la tendencia arcaizante helénica cuyo principal representante y propulsor fué el genial rosellonés Arístides Maillol. Dentro de ella se movió ya para siempre el estilo de Casanovas, quedando insertado en su órbita de por vida. Tanto y tan bien se acordaba con su propia sensibilidad la expresión plástica señalada por esa tendencia que, si bien más tarde hubo de evolucionar ampliamente, ello no le exigió ninguna rectificación. Siguió dentro de ella y su arte prosiguió con el desarrollo pausado y grave de un estilo que se afirma de día en día con mayor conciencia de sí mismo. Ni cambios conceptuales ni trastornos de orden técnico; el curso de esa personalidad se va ensanchando en robustez y plenitud. El sabroso arcaísmo de los escultores prefidianos con tanta gracia y talento resucitado por el glorioso rosellonés y que en manos de nuestro Casanovas obtuvo una versión tan propia y personal, a través de su eliminación de accidentes, por sus formas simplificadas y limpias, y por su característica afectación que en muchos de los seguidores de la escuela había llegado a una sequedad absoluta, buscaba y obtenía, cuando era practicado por los mejores de sus seguidores, una intensidad verdaderamente impresionante. De éstos era Enrique Casanovas. Luego, al desenvolver su estilo propio, no hubo de perder ni un adarme de aquella intensidad. Al hacerse más sensible a las sollicitaciones de una emotividad más cálida, al rellenar los módulos arcaizantes de una mayor expresividad en los acentos, al derivar hacia un lenguaje más mórbido y explícito, ganaba más y más en profundidad, aplomo y vida.

Alcanzó en esa expresión suya, propia, inconfundible, que le confirió la primacía entre sus coetáneos, una fortaleza y una ternura inigualables. Una vez dejada atrás la restricción a que hubo de sujetarle la norma que primitivamente adoptó incorporándose al arcaísmo bajo cuyas directrices se había orientado, su obra ganó jugosidad y turgencia. La antigua simplificación fué matizándose, la movimentación se hizo más suelta y la forma se

expansionó en gestos de mayor amplitud. Pocos como él han obtenido, dentro de un concepto escultórico tan estricto, tan reacio al reblandecimiento, tan alejado de lo que se llama realismo por ciertas gentes, su enorme facultad de expresar las muelles pulpas de las carnes femeninas a través de la delicadísima austeridad de una técnica impregnada de nobleza como la suya, la cual no desciende nunca al rastrero nivel del descriptivismo; contadísimos serían los que, como él, dentro de ese mismo espíritu de aplomada sobriedad, tradujesen el recio vigor de las musculaturas varoniles. Ninguno como él sabía ordenar los volúmenes de sus composiciones en un equilibrio perfecto, resolver en su exacta y precisa medida, sin ninguna veleidad que le llevase hacia otro orden de preocupaciones que las del estrictamente plástico, ese difícilísimo tema de la profundidad y los escorzos en los relieves, con su terminante claridad, y establecer las formas y ritmos con su límpida medida.

* * *

Es un lugar común excesivamente frecuentado, en virtud de la facilidad que proporcionan a la pereza mental esos delezna- bles sustitutos del razonamiento, el que proclama ser debido a sus dificultades técnicas el hecho de que en el arte escultórico no se den tantas desviaciones y revolucionarismos de toda clase como se dan en la pintura. La razón, a nuestro entender, es muy otra. Para nosotros, ella es que la escultura, al contrario de la pintura, tiene un campo de acción muchísimo más limitado. Mientras el pintor, al dirigirse a la realidad, puede solicitar de ella motivo de inspiración en cual o cualesquiera de sus infinitos aspectos, con desprecio o menoscabo de los otros, el escultor, por la genuina índole de su arte, no puede aspirar jamás a darnos una visión fragmentaria del mundo físico prescindiendo de unos u otros de sus aspectos, toda vez que se halla encerrado él mismo en el círculo originado por la indeclinable esencia de su función, consistente en la pura interpretación formal, fragmentaria y limitada en su propia definición, por lo que no le cabe prescindir de aquello que se halla fuera de sus posibilidades y objeto. Si apartándose de la representación de los aspectos que presenta la realidad del mundo físico, la pintura puede ofre-

cernos realizaciones de mayor o menor interés, la escultura no podrá liberarse nunca de esa representación. Lo que, alejándose de ella, nos podrá dar no será nunca nada más que un objeto plástico, de formas más o menos armoniosas, como los que en todo momento puede brindarnos cualquier manufactura industrial o artesana, pero con la mengua que le habrá de representar su falta total de justificación.

De aquí proviene el fracaso de todas las tentativas que se han hecho cuando se ha tratado de una pseudoliberación de la escultura de lo que se ha querido llamar la tiranía representativa. El mármol, como la madera, como el bronce, como el yeso y el barro, exactamente igual que el lienzo, la tabla o el papel, lo aguanta todo. Lo que no aguanta la creación tridimensional es una representación sin representación, valga la frase, una interpretación de una realidad inexistente o, menos aún, la copia de una realidad que, en arte, sólo tiene interés a través de su interpretación. Si un cacharro cualquiera, al convertirse en tema de pintura, realista o no, puede ser una obra de arte, ese mismo cacharro, en escultura, no tendrá valor alguno bajo tal aspecto. Todo el juego de descomposición, análisis, correspondencias y síntesis de formas, líneas, luces, colores y valores que puede permitirse el pintor de cualquier escuela con ese cacharro, le está vedado al escultor. La fiel y devota representación objetiva de ese cacharro, que por obra de un pintor realista puede alcanzar el máximo extremo de la emoción poética, por obra del escultor, no pasará de ser una exacta reproducción del mismo cacharro, sin pizca de interés ni emotividad. Las abstracciones que pueden llevarse a cabo pictóricamente, y con brillantísimos resultados, como hemos visto una y otra vez, resultarán, trasladadas a la escultura, la más vana de las lucubraciones. La fidelidad realista, una solemne estupidez inútil.

Después del arcaísmo de Maillol, que abrió la marcha, vinieron otros muchos, como antes, aunque en muy menor medida, había habido también tendencias hacia fórmulas de mayor gravedad en reacción hacia el excesivo verismo que iba corrompiendo la sensibilidad artística en las artes representativas, pero acaso lo que obtuvo mayor sufragio por parte de los jóvenes fué, más que las inoperantes fantasías repudiadoras de la realidad, la resurrección de otros arcaísmos. Descubierta la fuerte seduc-

ción que sobre la psicología del hombre actual ejercen las concepciones estilísticas primitivas, hubimos de ver reestilizaciones múltiples. Románicas, góticas, egipcias, asirias, babilónicas y aztecas, de alguna de las cuales algún buen ejemplo tuvimos en nuestro país. Pero siempre se atuvieron ellas, fuesen las que fuesen, a la representación. Si se lanzó la escultura a los arcaísmos, fué en demanda de una mayor intensidad expresiva que, en realidad, no podía encontrar en los terrenos a que se lanzó la pintura, mucho más libre en sus posibilidades y para la cual el campo de acción especulativa es considerabilísimamente más vasto.

Esta es la razón por la que la escultura se concreta siempre a trabajar a base del solo tema de la figura humana — y por extensión la de los animales —, especulando sobre los puros atributos formales y somáticos, y por ello es que todo cuanto se ha intentado en el sentido de interpretar escultóricamente otros que no fueran ellos, ya por soslayar dificultades expresivas o disimular una incapacidad creativa, ya por afán de novedad o por falta de comprensión de su estricto objeto, dirigiéndose a otros motivos o eliminando su sentido representativo, ha caído en los dominios de la insensatez más desesperada y naufragado en el puro galimatías o, en el mejor caso, en un decorativismo que en relación a la nobilísima función escultórica quedaba muy por debajo de la categoría que ella exige para sus realizaciones. No destruye en nada lo que dejamos dicho el que por algunos verdaderos talentos hayan sido obtenidos de sus incursiones por esos terrenos resultados interesantes por su agudeza y originalidad, pero en toda ocasión ello ha sido siempre con esa disminución que señalamos y lo que han podido ofrecernos como fruto de esas experiencias nunca ha llegado a la condición de sus producciones representativas.

Pero, por otra parte, cuando el escultor, al aceptar esas limitaciones a que se ve sujeto, se halla falto del inefable sentido de su arte y no ve ni siente en las formas que ha de interpretar nada más allá que unas anatomías o unas actitudes, una belleza o un carácter valederos de por sí, y en su interpretación no pone nada más, lo que saldrá de sus manos será mucho peor que el galimatías o el decorativismo. Serán la insignificancia y la banalidad, de las que no le salvarán jamás ninguna maestría

ni ninguna habilidosa argucia. Mas cuando esa misma limitación es sentida por un artista que sabe a qué le obliga y qué le exige, es amplia, reveladora y profunda hasta el infinito.

Porque la escultura, con ser, como hemos repetido, un arte que ha de contar indefectiblemente con la realidad, si quiere tener interés para nosotros, ha de darnos algo más que la realidad misma. Ha de ser un concepto, ha de ser un entendimiento y una ordenación, ha de poseer un ritmo, un equilibrio y una expresión plástica que la realidad nunca ha de poder darnos, pues cuanto ella pueda brindarnos es de muy distinto orden que lo que hasta nosotros hace llegar la creación artística. Toda la expresividad que nos presenta la escultura nos ha de venir traducida por el juego de sus volúmenes, por la rotundidad de sus elementos, por la intención de totalidad que la unifica, integrando cada una de sus partes en un conjunto que las envuelva y sujete. Esa fué siempre la intención, y el logro, del arte de Enrique Casanovas.

Y ello es lo que nos ha dejado en sus maravillosas creaciones, rezumantes de gracia expresiva y de plenitud formal, sus bellísimas figuras de mujeres y muchachas, sanas y encalmadas, palpitantes de vida, y sus bajorrelieves impecables, testimonios de un arte que nos ofrece su ejemplaridad en obras de eterna belleza.

Con el de Enrique Casanovas hemos de añadir un nombre más a la necrología de maestros y amigos que hemos perdido estos últimos tiempos. Su lugar, indudablemente, podrá ser ocupado por otro nuevo artista, pero nunca lo será con la magnífica autoridad y plenitud con que lo ocupó el desaparecido. Descanse en la paz del Señor.

JUAN CORTÉS

SANTIAGO MARCO URRUTIA

Hacía tiempo que el ilustre presidente del Fomento de las Artes Decorativas sentíase enfermo, pero su gran pasión por el trabajo manteníale firme en sus múltiples actividades, por lo que sorprendió dolorosamente la noticia de su muerte ocurrida en nuestra ciudad el día 6 de enero de 1949.

Don Santiago Marco Urrutia había nacido en Tarragona en 1885, pero antes de cumplir los cuatro años, su madre, viuda, habíase instalado con sus hijos en Barcelona siendo, pues, en nuestra ciudad donde fué formándose su carácter y su gusto que le llevaron pronto a una franca afición por los oficios artísticos.

Muy joven, apenas cumplidos los 14 años, fué aceptado en los talleres Rigalt, de vidriería artística, en los momentos en que comenzaba a triunfar el estilo modernista dentro del cual la vidriería de arte tenía un gran papel asignado.

Pero cuando el joven aprendiz comenzaba a dominar los ritmos y estilización lineal y las armonías de color, fué solicitado por otro industrial barcelonés, el famoso ebanista Vidal, en cuyos talleres tuvo Marco ocasión de aprender a fondo los secretos básicos de otro oficio de arte, el de la ebanistería, que tanta influencia había de ejercer para el triunfo de nuestro artista en sus futuras actividades.

En los talleres Vidal entró Marco como delineante y pronto formó parte del grupo de proyectistas, mereciendo la confianza absoluta de su patrón que poco a poco fué poniendo en sus manos la dirección de encargos importantes.

Los muebles de casa Vidal estaban acreditados por su buena línea y por su gran calidad de materiales y de ejecución; los mejores salones isabelinos de nuestra ciudad lucían magníficos mobiliarios en caoba y jacaranda, salidos de aquellos talleres, y especialmente sus sillerías habían conquistado extensa y justa fama. Pero Vidal no ejecutaba solamente los muebles sino que cuidaba de su instalación y de los complementos necesarios de

su conjunto; la tapicería y las lámparas, que tanta importancia adquirieron en aquellos tiempos de fiestas hogareñas, tenían sus talleres adjuntos y en todas estas ramificaciones tuvo Marco su puesto de responsabilidad.

Un corto paréntesis lo motivó un viaje que Marco realizó a Méjico, donde volvió a establecer contacto con el arte de la vidriería en el taller del norteamericano Mr. Wenvoor, en el que practicó el esmalte y el mosaico del vidrio, pero quedó cerrado al cabo de 18 meses en que regresó y se reintegró a su puesto de "can Vidal" del que ya no se separó hasta después de fallecido el dueño, que en sus últimos años había dejado en manos de Santiago Marco la absoluta dirección y administración de la casa.

Cuando se decidió a trabajar con absoluta independencia, en busca de una consagración personal, Santiago Marco era dueño de un enorme bagaje de conocimientos y experiencias tanto en el arte de proyectar como en el de construir todo lo concerniente al hogar privado, al establecimiento comercial, a dependencias oficiales y públicas, locales de espectáculos, etc., habiendo partido de aquellas dos técnicas en que empezó su aprendizaje, la sugestiva y sutil de la vidriería y la exigente, calculada y precisa del mueble.

A estos principios debió seguramente aquel equilibrio, aquella elegancia y aquel acabado perfecto que caracterizan todas sus realizaciones de decoración a través de su densa y brillante carrera artística.

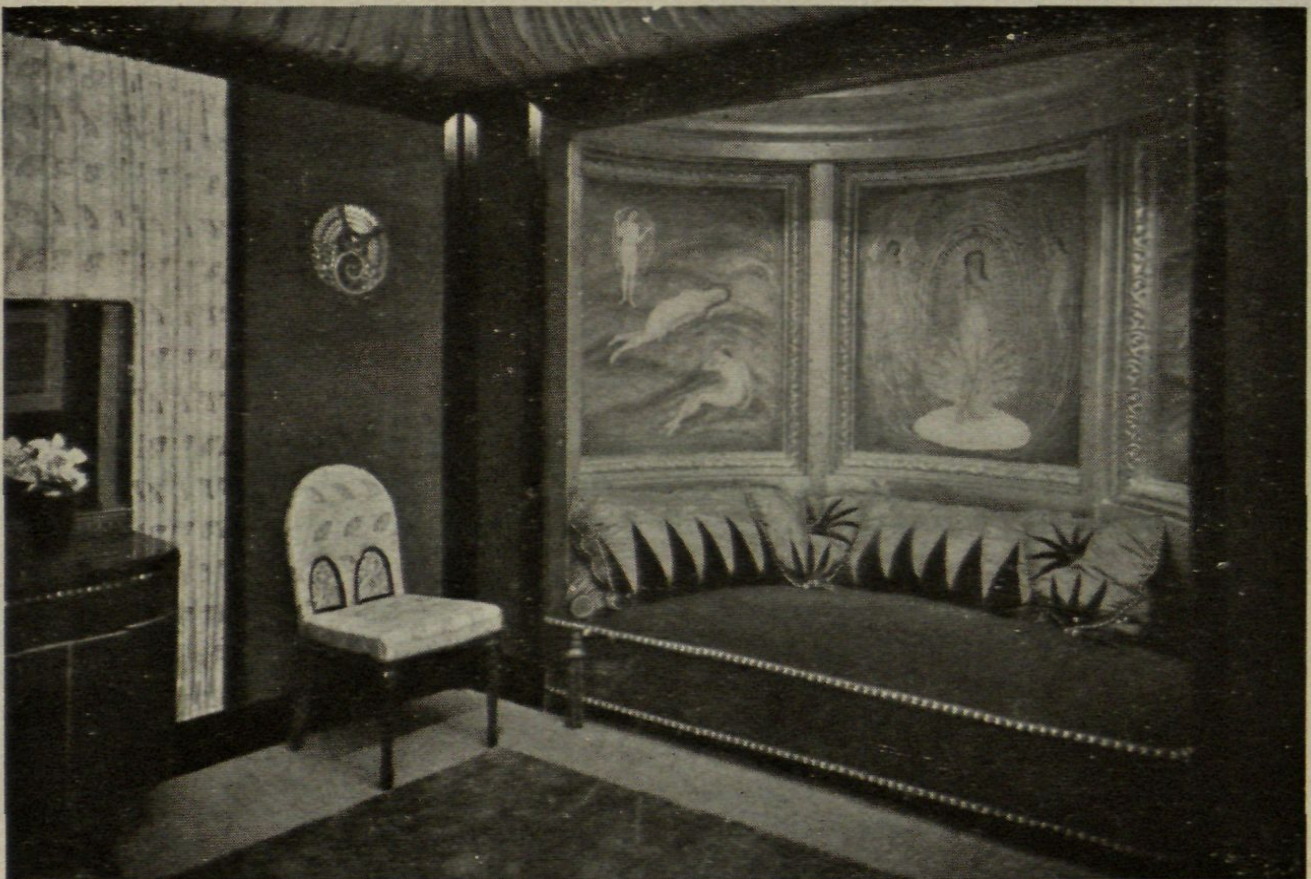
A pesar de haberse desenvuelto sus primeras actividades entre influencias neoclasicistas y modernistas, tuvo que atender luego a las exigencias de un gusto en continua evolución, y siempre supo encontrar el justo medio que salvaba a sus producciones del peligro de una moda fugaz, ya que aun sirviéndola tenían aquéllas unas ciertas cualidades de discreción y ponderación que les daban solidez y duración.

En estos momentos en que el oficio de artista decorador está bien definido y aceptado, hemos de hacer resaltar el ímprobo trabajo que hubo de realizar Santiago Marco, para conseguir en sus principios la confianza y el crédito del cliente, necesarios para el desenvolvimiento de su arte.

Tuvo que luchar contra la rutina y contra el excesivo calcular de la mayoría de sus clientes, en su propósito de romper con



Rotonda de la Galería Santo Domingo, en la Exposición de Artes Decorativas de París, de 1925, instalada por el Fomento de las Artes Decorativas, de Barcelona



Detalle de la instalación reproducida arriba



SANTIAGO MARCO. - Pabellón de los "Artistas reunidos"
en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929



SANTIAGO MARCO.- Residencia de don Antonio Batlló, en Barcelona, 1936



Retrato de Santiago Marco, por Collet

la tradicional distribución de las dependencias de un hogar, imponiendo una más lógica disposición de los espacios para lograr en ellos una vida más confortable y más sana, y nos complace constatar esta faceta de su labor de decorador que lo instituye pionero del moderno concepto de arquitectura doméstica.

Una preocupación constante de Marco fué la humanización del mueble y de la habitación, procurando el máximo funcionalismo de ambos sin caer en la frialdad científica que en realidad sólo consigue deshumanizar, puesto que para servir al hombre plenamente, un mueble o un objeto cualquiera debe obligatoriamente atender a la necesidad material y a la espiritual del usuario, y por esto tuvo siempre especial cuidado en que la función servil del mueble estuviese íntimamente hermanada con su belleza formal y con su máxima calidad material.

A la par que se consolidaba su crédito y se multiplicaba su clientela en las altas esferas de la sociedad barcelonesa, Marco se sentía impelido a estudiar la manera de dignificar el hogar sencillo de nuestra clase media, especialmente el destinado a los artistas, funcionarios, intelectuales, y aun al más humilde de la clase obrera y campesina, organizando cursillos, concursos, exposiciones y conferencias ayudado con entusiasmo por elementos desinteresados asociados al Fomento de las Artes Decorativas.

Una de sus labores más extraordinarias fué precisamente la que desarrolló desde la presidencia de esta benemérita entidad, durante más de veinticinco años en que la ostentó dignamente y durante los cuales puso todo su entusiasmo, ilusión y empeño en la tarea de llevar adelante la vida de la entidad, no regateando esfuerzos y sacrificios para conseguir el alto nivel representativo que él quiso que tuviera en los medios sociales y culturales de nuestra ciudad y fuera de ella.

Nombrado presidente en 1922 cuando el F. A. D. contaba ya diecinueve años de existencia, pero de un alentar penoso, de resignada vida intimista, adivinó las posibilidades que encerraba aquella agrupación de artistas, artesanos e industriales de buena voluntad, y lleno de fe, con ardor juvenil y temerario empuje, se lanzó en busca de derroteros más amplios, enfocando el F. A. D. hacia fines más ambiciosos, desafiando la prudencia y cautela natural de nuestra general manera de ser.

Desde un principio deseó para el F. A. D. un alojamiento digno y capaz, y después de innumerables intentos algunos de ellos muy logrados, pero que por distintos motivos no pudieron consolidarse, tras laboriosos trabajos que sería excesivo relatar, consiguió ver transformada la cúpula del Coliseum, que era un enjambre de tirantes y jácenas de hierro, en el actual acogedor y original local que hoy ocupa, cuyas obras de instalación proyectó y dirigió, ayudado por unos cuantos entusiastas seguidores y pudo realizarlo secundado por el crédito ilimitado y por la generosa colaboración de industriales, artistas y protectores.

Consignemos con agradecimiento el aliento que supo infundir a la juventud, descubriendo y encauzando aptitudes y complaciéndose en sus triunfos que él mismo esmerábase en procurar, llevando a los artistas y artesanos del F. A. D. a certámenes locales, nacionales y extranjeros para medir sus talentos, comparar sus cualidades y estimularles en sus respectivas actividades.

Fué también Santiago Marco propulsor tenaz de la Escuela Massana, conservatorio municipal de bellos oficios, a la que ayudó con sus consejos a orientarse en los momentos de su fundación, llegando a cobijar sus clases en el local social del F. A. D. de la calle de Aviñó, en espera de su instalación definitiva. Atendió a su desarrollo paulatino con su influyente apoyo hasta que la vió consolidada por el prestigio bien conquistado por la dirección, profesorado y alumnos, haciendo que por sus comunes ideales y por sus vínculos establecidos con el F. A. D. formaran como una prolongación de esta entidad.

Su gran capacidad de trabajo le permitió actuar en cuantas manifestaciones privadas o públicas fué solicitada su asistencia para asumir la responsabilidad del ornato, influyendo así en el éxito de las mismas, fueran éstas de carácter cultural, político o religioso; su consejo fué siempre prodigado sin mirar si los medios solicitantes eran de alto rango o de humilde condición.

Sirvió con fidelidad las misiones oficiales que le encomendaron las corporaciones del Estado y las municipales y provinciales, entre las cuales destacan su colaboración importantísima aunque callada y anónima en la realización de la Exposición de Arte Sacro de Vitoria el año 1938 y en la primera Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid en 1947, habiendo sido recompensados sus servicios con la Cruz de Alfonso X el Sabio.

Entre sus numerosas e importantes obras destacaremos como más características de Santiago Marco, las dependencias de la Caja de Ahorros de la Excm. Diputación Provincial en la calle de Fontanella; la Residencia Presidencial y el Parlamento de la Generalidad; el Tribunal de Casación, la Sala Capitular del Monasterio de Ntra. Sra. de Montserrat; los establecimientos comerciales de Joaquín Cabot, Catalana de Gas, Dique Flotante, Joyería Palou, etc., y las mansiones de los señores Bosch Labrús, José Feliu, Pedro Sensat, Santiago Martí, Ricardo Viñas, finca "Solers" del Marqués de Argentera, etc., etc.

La pérdida de una personalidad que en tantas facetas llegó a destacar, y en tantos medios influir, forzosamente se hará sentir por mucho tiempo, y será al cabo de años cuando podrá hacerse la justicia debida a sus esfuerzos y a sus aciertos que el tiempo hará más patentes.

Barcelona, abril de 1949.

A. OLLÉ PINELL

LUIS ROIG ENSEÑAT

Este artista, que ha sido uno de los pilares fundamentales de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, vino al mundo en nuestra ciudad en 1870.

Toda su vida transcurrió entre ambientes artísticos. Apenas un niño era ya aprendiz en el taller del dibujante litógrafo Enrique Piquer y hacía sus primeras tentativas creadoras en compañía de su hermano gemelo Eduardo, también conocido acuarelista.

Durante muchos años dedicóse al dibujo, y a la ilustración, colaborando en "La Fama", "L'Esquella de la Torratxa" y "La Tomasa".

En 1911 ingresó en el Círculo Artístico, poco después en la Agrupación de Acuarelistas y ya a partir de aquel momento se entregó casi en exclusiva al cultivo de la pintura al agua.

Celebró aproximadamente unas treinta exposiciones individuales y participó asimismo en innumerables colectivas. En 1944 presentó en la Sala Rovira un conjunto de paisajes y marinas (Rupit y Costa Brava) que fué considerado por la crítica como un valioso compendio de técnica acuarelista. En 1946, celebró otra gran exposición, conmemorando sus bodas de oro con la pintura. Y en 1949, una exposición póstuma, en la que figuró una selección de sus mejores producciones.

Luis Roig Enseñat, del cual figuran obras en muchas colecciones y también en el Museo de Arte Moderno barcelonés, ha sido un acuarelista de excepción, poseedor de una técnica irreprochable y sensible a las evoluciones de la especialidad. Murió en nuestra ciudad el 7 de marzo de 1949.

FEDERICO ARMANDO BELTRÁN MASSÉS

Este pintor, fallecido en nuestra ciudad, había nacido en la isla de Cuba (en Guaira de Melena) en 1885. Pero a los cuatro años, su familia se instala en Barcelona.

Discípulo de Caba en la Escuela de Bellas Artes, en la que ingresó muy joven, trabajó posteriormente en el taller de Sorolla, hasta que en 1905 se instaló en Madrid, donde cuatro años después celebra su primera exposición, en la que se acusa de un modo patente la influencia de los grandes maestros de la pintura castellana.

A partir de este momento la labor creadora de Beltrán Massés ya no se interrumpe. Viaja incansablemente y trabaja asimismo con entusiasmo y éxito crecientes. Celebra exposiciones de sus obras en innumerables países de Europa y América y a la busca del exotismo — que fué una de las constantes de su estilo — llega incluso a trabajar en la India durante un largo período.

Su pintura, que un distinguido crítico ha dicho estaba caracterizada por “un elegante decorativismo enjoyado y sensual”, era el más exacto ideal de la sociedad cosmopolita que el autor frecuentaba. De aquí vino, sin duda, la especialización en el retrato, en una extensísima galería que va desde la realeza, al artista de cine famoso, sin olvidar los grandes financieros ni las más célebres figuras femeninas de la vida mundana.

Entre las muchísimas recompensas y honores que resultarían de prolija enumeración, recordemos tan sólo que Beltrán Massés fué Comisario General de la Exposición Centenario de Goya celebrada en Burdeos; que fué miembro de las más reputadas Academias mundiales de Bellas Artes; y que figuran obras suyas en Museos de Italia, Francia, Bélgica, Inglaterra y Estados Unidos.

Fallecido en Barcelona, el 4 de octubre de 1949, su cadáver fué expuesto en la capilla mortuoria instalada en el Salón de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

JOSÉ M.^a MARQUÉS-PUIG

Hijo y discípulo de José M.^a Marqués García, hijo a su vez de otro artista pintor, Marqués-Puig, nacido en Barcelona en 1890, ha sido sin duda el más destacado de la dinastía.

A los 22 años celebró su primera exposición en la Sala Busquets — galería a la cual permaneció fiel en el transcurso de sus cuarenta años de labor creadora — y ya en la misma podían entreverse cuáles habían de ser las características inalterables de su obra: la precisión y rotundidad lineal, la gracia, la ponderación decorativa y la preferencia por los temas bíblicos y mitológicos, dentro de un carácter hasta cierto punto clasicista. Fiel a esa temática y a esta manera, no se registró en la obra conjunta de José M.^a Marqués-Puig otra variación que la cromática: a una primera época de coloraciones suaves, apenas insinuadas, siguió una segunda de cromatismo violento, con rebuscadas estridencias, pero sin que se alteraran los fundamentos esenciales de su obra.

Celebró numerosísimas exposiciones y figuran obras suyas en importantes colecciones particulares.

En 1932, obtuvo en concurso la plaza de profesor de Dibujo de las Escuelas Municipales de Barcelona.

Murió en nuestra ciudad en 21 de marzo de 1950.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, por el profesor *Andrés Calzada*. — Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1949.

Esta segunda edición del libro del profesor Calzada ha aparecido completada con un breve estudio sobre la arquitectura del siglo xx, por A. Cirici Pellicer.

La vastitud del tema tratado por el profesor Calzada halla, gracias a su agudo sentido de síntesis, una condensación pocas veces lograda con tanta justeza por un autor, al tener que limitar a las proporciones de un manual una materia que comprende múltiples facetas y en la que las continuas interferencias dificultan el fijar líneas precisas que guíen al lector para formar idea sobre el desarrollo del fenómeno de la arquitectura en las diferentes regiones hispánicas.

Algunos capítulos del libro, en especial los dedicados al arte musulmán y a sus repercusiones, así como a los estilos románico, isabelino y plateresco, nos descubren la honda pasión del autor hacia todos aquellos movimientos que alentaron con un espíritu autóctono, puro. Con análisis certero, con incisivo sentido crítico, pasa en revista tendencias, artistas y monumentos, apoyando de continuo sus citas en una completa bibliografía del tema.

Su anotación sucinta, casi lacónica, que da a veces una aparente sequedad a su estilo literario, sirve

ventajosamente a este propósito de condensar una compleja y dilatada materia. Por el provecho de sus datos, concretos y esenciales, la claridad de visión que ofrece sobre la arquitectura de cada momento, no dudaríamos en señalar esta obra como el modelo de lo que debe ser un libro de iniciación cultural: poner al alcance del lector, en alrededor de 400 páginas, una completa historia de la arquitectura hispánica, sin que falte la mención a los arquitectos y obras más salientes. Sólo la extensa labor de investigación llevada a término por este insigne profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona podía permitir alcanzar este ejemplar resultado en una obra llamada, sin duda, a quedar como básica para toda rápida consulta por lo compendioso y exacto de sus noticias.

J. S. V.

RAMÓN CASAS, pintor, por J.-F. Ràfols. — Ediciones Omega, S. A. Barcelona, s. a.

RAMÓN CASAS, dibujante, por J.-F. Ràfols. — Ediciones Omega, S. A. Barcelona, s. a.

El historiador de nuestro Modernismo y de algunas figuras que, como Gaudí, fueron señeras de la época, ha visto realizada la que sabemos fué una de sus más sen-

tidas querencias: contribuir a afirmar la valía del arte de Ramón Casas como pintor y dibujante.

Los dos libros que Ediciones Omega han dedicado al gran artista barcelonés hallan en Ràfols, no al panegirista sólo desbordado por el entusiasmo, sino al sutil y fino catador del ambiente en que Casas se produjo, al analista cauto, buen conocedor y experimentado — pues Ràfols es dibujante y pintor, además de arquitecto — que valora cada una de las obras del inseparable compañero de Rusiñol y Clarasó, con criterio objetivo, sensible a las cualidades extraordinarias de que dió prueba el artista, sin dejar de lado obras en las que se mostró a menor altura.

Ràfols evoca la figura de Casas, vivificando una época cuyo interés y trascendencia se ha ido acreciendo a medida que los años nos fueron alejando de ella. Las corrientes artísticas y literarias en los últimos decenios del siglo pasado y primeros del actual, cruzándose con las diferentes tendencias coetáneas en la vida política y social; los contactos de Casas con París y Madrid; la amistad con Mr. Deering unida a las etapas del artista en Sitges y Tamarit, y luego en Norteamérica; las actividades en los "4 Gats"; la publicación de "Pèl & Ploma"; la fecunda labor de Casas como retratista y tantos otros aspectos están diestramente descritos por Ràfols.

Plasmado al influjo de las ideas dominantes en su tiempo, Casas aparece — a causa de ellas o tal vez a pesar de ellas — como una de las más eminentes personalidades del arte de su momento en Ca-

taluña, como un hombre excepcionalmente dotado para su arte, poseyendo una poderosa retina y un refinado buen gusto. A diferencia de su compañero Rusiñol, poeta y literato, Casas parece haberse inhibido de todo cuanto no fuera traducirlo todo en imágenes. Incluso en su correspondencia con Utrillo durante su estancia en Norteamérica, el dibujo a menudo suple a la frase y a la descripción, como si por este medio lograra expresar mejor su idea.

Ràfols nos recuerda el choque que las primeras pinturas traídas por Casas desde París produjeron en el mundo artístico barcelonés de hacia 1890. El predominio de los grises en la paleta de Casas, sus temas captados de la vida íntima y cotidiana, obraron como un violento revulsivo, no sólo entre el público habitual de las galerías de arte, sino incluso entre algunos críticos de gran reputación. Sin embargo, los aires renovadores iniciados con las primeras exposiciones celebradas por Casas en compañía de Rusiñol, no tardaron en abrirse paso y saturar el ambiente artístico barcelonés de fin de siglo, en cuyo momento se cierra la que podría llamarse primera etapa en el arte de Ramón Casas. Su obra posterior continuó firmemente la senda emprendida, aunque variando los escenarios y sus modelos.

Casas puede decirse fué el cronista de los hechos más salientes, el retratista más representativo en la vida barcelonesa de la transición de siglo.

Los retratos pintados al óleo o dibujados al carbón constituyen una de las facetas más importan-

tes de su obra. Al carbón realizó más de 300 retratos. La extraordinaria calidad de algunos de ellos, nos dice su imperturbable captación de los rasgos del modelo. Veraz y con un exigente sentido de la exactitud, no fué, sin embargo, un observador impasible. La extensa colección de retratos al carbón de artistas, músicos, literatos, políticos, etc. conservados hoy, por donación del propio artista, en el Museo de Arte Moderno, revela la sutilidad de su trazo al encerrar no sólo la fisonomía, el gesto y la actitud de cada personaje, sino sobre todo algo palpitante de su espíritu.

No ha pretendido Ràfols en estos dos volúmenes intentar catalogar la obra de Casas y sí sólo, a través de sus noticias, darnos idea del vasto caudal de pinturas y dibujos que produjo a lo largo de su vida. La profusa ilustración que contienen ambos libros, alguna de ellas a todo color, ponen al alcance del lector una visión muy completa del arte de Ramón Casas, estudiado monográficamente como pintor y como dibujante, aspectos inseparables y que juzgamos equivalentes en la estimación de valor del conjunto de su obra.

J. S. V.

INDICE

ESTUDIOS

	<u>Págs.</u>
LUIS G. CONSTÁNS, M. D.—La arqueta de Banyoles	9
ROBERT MESURET.—Antoni de Lonhy	13
PABLO MERCADÉ QUERALT.—Jaume Huguet. Su patria y su familia	19
L. CAMÓS CABRUJA.—Historia de dos retablos	67
ANTONIO LLORENS SOLÉ, Canónigo.—El pintor Francisco Ribalta hijo de Solsona	83
ROBERTO LONGHI.—Un "Santo Tomás" de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII	105
ALBERTO FERRER SOLER.—Tres obras inéditas de los escultores Pujol	131
SANTIAGO ALCOLEA.—Notas biográficas sobre los Lacoma	149
JUAN CORTÉS.—El "Celler de les Galeries Laietanes" en el Museo de Arte Moderno	159

CRÓNICA

Obras ingresadas en los Museos. Años 1948-1950	173
Actividades de los Museos. Años 1949-1950	181
Exposiciones y Conferencias. Años 1948-1950	189

NECROLOGÍAS

Enrique Casanovas	213
Santiago Marco Urrutia	223
Luis Roig Enseñat	228
Federico Armando Beltrán Massés	229
José M. ^a Marqués-Puig	230

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Historia de la Arquitectura Española, por Andrés Calzada	233
Ramón Casas, pintor, por J.-F. Ràfols	233
Ramón Casas, dibujante, por J.-F. Ràfols	233

**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
(correspondiente a cuatro trimestres)
150 pesetas*

**Distribución y suscripciones:
LIBRERÍA PORTER
Calle Archs, 3 - Teléf. 21-67-92**