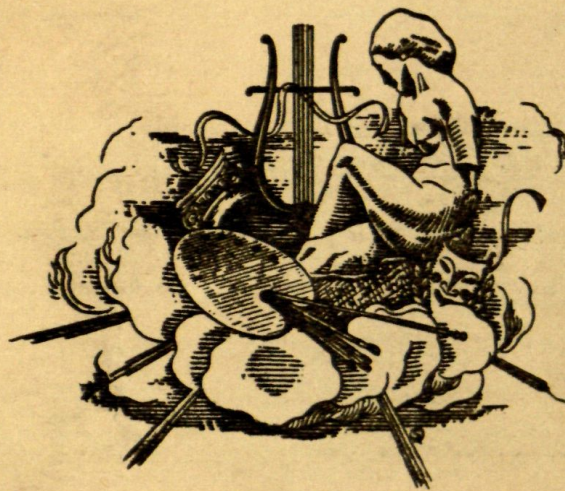


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO FASCICULO

MADRID

1968 - 1969

ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca de Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑOS XIX-XX. TOMO XXVI 2.º FASCICULO 1968-1969

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL) TELEF. 225 25 64

DIRECTOR: XAVIER DE SALAS



SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>El Pintor de Toledo: Ricardo Arredondo (1850-1911)</i>	37
ALFONSO CASTRILLÓN.— <i>El manuscrito Cani: Nuevos datos sobre la vida de Leone Leoni, Aretino.</i>	80
JOSÉ MARÍA MADURELL MARIMÓN.— <i>La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)</i>	85
CONSUELO SANZ PASTOR y XAVIER DE SALAS.— <i>La VIII Conferencia General de ICOM</i>	124
XAVIER DE SALAS.— <i>Museo e investigación</i>	128
<i>Inventario</i>	138
<i>Bibliografía</i>	140



El pintor de Toledo:

Ricardo Arredondo (1850-1911)

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

A LOLITA FRANCO DE MARIAS

«Solo lo que nace con modestia de una realidad limitada, pero profunda, es lo que alcanza difusión verdadera y auténtica perennidad.»

(DR. MARAÑÓN: *Elogio y nostalgia de Toledo*).

Toledo y su pintor

Echando las cuentas aproximadamente, creo que al poner la pluma en estas cuartillas hará unos sesenta años, más o menos, que pisé por primera vez las calles de Toledo. Madrileño de nacimiento, gustador desde niño de las lecturas históricas, la excursión primera que hice a Toledo me produjo una impresión tan compleja como deslumbradora; no he de analizarla aquí. Diré solamente que, según mi cómputo, aquel levantarse, para mí, el telón sobre la primera y más frecuentada de nuestras ciudades históricas debió de tener lugar hacia 1909 ó 1910, es decir, cuando aún vivía entre sus muros —junto a ellos, estaría mejor dicho— Ricardo Arredondo, el pintor al que se dedican estas páginas en un intento de homenaje a su figura de artista. Un artista consciente, sensible, honrado, escrupuloso, gozador del mundo visual que quería cantar llevando a sus lienzos o tablas su fiel trasunto, operación primordial para el arte según las profundas convicciones estéticas de su época; las más opuestas, por cierto, a las que hoy día triunfan y alcanzan fama y cotización. Pero acaso por ello mismo comenzamos ya a estar en situación favorable a volver los ojos con respetuosa y reverencial atención a la obra de aquellas generaciones pasadas que las consignas reinantes dieron por irredimiblemente caducas en los últimos decenios. No lo están; no es solo la nostalgia la que nos hace volver los ojos a muchos pintores olvidados del XIX, sino el encanto de sus obras, para el que volvemos a sensibilizarnos, su actitud de artistas abiertos a bellezas que siguen teniendo validez y que a nosotros nos son más difíciles de alcanzar en un mundo que se parece a aquél muy poco. ¿Resurrecciones? No; se trata simplemente de actualizar nuestro sentido histórico de los valores estéticos que en nuestros días, pervertidos por la confusión general, nos dan muy escaso terreno estable sobre el que poner los pies firmemente. Por ello, aunque escritas con otra intención, me han atraído, para poner como remate a estas páginas, unas palabras del

inolvidable doctor Marañón, que nos confirman en la seguridad de que muchas cosas de las que creímos que no volverían más, vuelven y están vivas para nosotros, cuando tantas otras que parecen hoy avasallar el presente y aun el porvenir estarán, probablemente, destinadas a olvido irremediable. *Multa renascentur*; ésa es ley de la Historia y, no en menor grado, de la Historia de las Artes.

Si yo pisé, aún de niño, las calles de Toledo por las que circulaba Arredondo, la verdad es que, ya dedicado a los estudios de arte y muy especialmente a la pintura española, tardé todavía muchos años en enterarme de su existencia y en conocer *de visu* las obras del que hemos llamado «el pintor de Toledo». Se entiende, el pintor del Toledo del siglo XIX, un Toledo muy distinto del de los tiempos clásicos de la historia española. El Toledo de Arredondo es casi idéntico al nuestro: el Toledo del absentismo y de la ruina, el Toledo proletarizado, convertidos los viejos palacios de la nobleza de linaje en casas de vecindad para ínfimos estratos de la población, casi reducida a ellos y a una proliferación incongruente y empobrecida del estamento eclesiástico, en la que aún sigue siendo sede primada de España. Monumentos y decadencia, degradación de la grandeza y del poder, apocamiento y pobretería, conciencia del alejamiento espiritual del mundo contemporáneo, conciencia de la miseria, aún exaltada, para el asombrado visitante, por su exhibición junto a los restos, andrajos más bien, de un pasado de lujo, refinamiento y grandeza. Como este mundo que Arredondo pintó tiene un admirable correlato literario, nos bastará decir, para empezar, que el Toledo de Arredondo es el de Galdós, quiero decir, el Toledo de *Angel Guerra*.

Galdós, gran escudriñador de los entresijos de la España de su tiempo, prosaico poeta épico de la degradación nacional de un gran país, analizador de la Comedia humana española de todo un siglo, había sentido pronto la atracción de Toledo. Bien conocido y paseado lo tenía desde que, ya en 1870, había publicado una serie de artículos, resumen de sus impresiones y sus lecturas, aparecidos en «La Revista de España» (1).

Toledo aparece en la obra de Galdós pocos años después, en dos de los últimos «Episodios Nacionales» de la segunda serie (2). Pero Galdós llevaba tan dentro a Toledo y la veía, en su decaimiento urbano, histórico y sociológico, tan representativa de aquello a que había llegado España, la España que era con él consustancial y que en su lúcido amor deseaba tan diferente, que necesitó revivirla enteramente en una novela que tuviera como fondo a la ex imperial ciudad. Así nació *Angel Guerra*, una de sus obras maestras. En sus *Memorias de un desmemoriado*, especie de rápido y un tanto arbitrario repaso de su vida —el hermético Galdós nunca fue propicio a la apertura o a la confidencia—, incluye unos capítulos sobre la elaboración de *Angel Guerra* y sobre Toledo mismo, donde algo se nos hace ver sobre la interpenetración íntima de la novela y la ciudad. A fuerza de frecuentar la ciudad, Galdós, escasamente comunicativo, tenía, forzosamente, que encontrarse con Arredondo, tan afín a él en sensibilidad, en ideas y en independencia. Desde luego esta amistad, que dataría, quizá, de años, estaba sólidamente afirmada cuando Galdós pasaba temporadas largas en Toledo en la época de la prepa-

(1) *Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo*, especie de guía entre descriptiva, humorística y legendaria. Sin duda, esta sugestión próxima de Toledo fue aprovechada en su novela *El Audaz* (1871).

(2) *Los Apostólicos*, escritos en 1879, y *Un faccioso más y algunos frailes menos*, terminada en Santander a fines del mismo año.

ración de su gran novela (1). Creo que en estas correrías preparatorias conoció Galdós a otro eminente y malogrado toledano, amigo de Arredondo también, Francisco Navarro Ledesma, de quien Soledad Ortega ha publicado recientemente un puñado interesante de cartas escritas desde Toledo al autor de *Angel Guerra* (2). A través de ellas vemos el erial que la en otros tiempos refinada y discreta ciudad del padre Tajo, cantada por poetas, loada por escritores y llena de distinción y de cultura, había llegado a ser en los finales del XIX. Navarro llamaba «Samarcanda» a Toledo para indicar lo alejado que se sentía del mundo del ingenio y la cultura en «este apollado poblanchón donde nada ocurre». Este es el clima que respira la novela de Galdós.

Pocos años después, la generación del 98 y la siguiente iban a cobrar conciencia del sonrojo nacional que despertaba en los espíritus sensibles esta miseria espiritual y esta ruina material a que los españoles habían ido empujando una ciudad excepcional, cifra de tantas cosas excelsas de la España pasada. El descubrimiento de Toledo, el amor a su ambiente milagroso y a los tesoros de arte que todavía encerraba, el descubrimiento del Greco y la búsqueda de su rastro fueron, hay que decirlo, obra de esa generación y de su amor activo, aunque tantas veces impotente ante la incuria oficial o eclesiástica y los despojos de que todas las clases de la sociedad, especialmente las superiores, la hacían víctima. Eran estos enamorados de Toledo unos cuantos españoles con escasa influencia en las altas esferas. Las excursiones de la Institución libre de enseñanza, las investigaciones de Cossío, el entusiasmo de Zuloaga, la literatura de Barrés, y luego los esfuerzos de Vega Inclán y Marañón, como hoy los de Gallego Burín, o Chueca posteriormente, algo han hecho por atraer sobre Toledo la atención que en otros países hubiera encontrado más fácil y más generosa canalización para salvar lo que se pueda de un tesoro —la ciudad misma— que ningún país civilizado dejaría perder (3).

Lo que en Galdós es relato a base de una humanidad toledana pintoresca y miserable, pero viva, en la que caben, como cupieron siempre, vicios y virtudes, generosidad y sordidez, egoísmo y sacrificio, en Arredondo es incitante y encan-

(1) De las tres partes de *Angel Guerra*, son las dos últimas las que tienen a Toledo por escenario. La segunda parte está fechada en diciembre de 1890, y la tercera, mayo de 1891.

(2) Véase el tomo *Cartas a Galdós*, «Revista de Occidente», 1964. Las cartas están salpicadas de interesantes noticias sobre el autor de *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Galdós le dedicó un artículo familiarmente titulado *Paco Ledesma* en 1906, en el que afirma que el más antiguo recuerdo de su amigo «se remonta a los meses que hube de pasar en Toledo preparando la última parte de *Angel Guerra*». Entre 1888 y 1890 menudearon las estancias de Galdós en Toledo para este fin. Navarro Ledesma era toledano y fecha muchas de sus cartas en su casa de la calle de Santa Justa, 1, de la que luego se trasladó al Arco de Palacio, número 5. Poseía, además, en la ciudad un grato rincón de jardín, en el que se desarrollaban tertulias amistosas y literarias que Urabayen aún conoció y que Arredondo pintó en un cuadro que figura en la Exposición que ha dado lugar a este trabajo (n.º 21: *Rosaleda. Patio toledano de Navarro de Ledesma*; figuró también en la Exposición de Toledo de 1960, con el n.º 19). Navarro Ledesma fue ejemplo lamentable del español con vocación intelectual pura, sacrificado a la áspera vida del escritor que tiene que ganarse la vida con arduo esfuerzo de su pluma, en labores no siempre escogidas; vivía en Toledo, pero tenía casa y libros en un pueblo de la provincia, Argés, y a veces pasaba temporadas en la Dehesa del Quintillo de Benquerencia, junto a Villasequilla. Ganó plaza —misérrimamente pagada— del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos. Destinado al Archivo de Alcalá, procuraba pasar largas temporadas en Toledo, hasta que logró ser trasladado a la ciudad del Tajo; estuvo encargado de su Biblioteca y del Museo Arqueológico, entonces instalado en San Juan de los Reyes. Preparaba oposiciones a Cátedras de Literatura de Instituto; fracasó en un primer intento para Valencia, ocasión en que solo tuvo un voto, el de Apraiz, en el que algo influyó la recomendación de Galdós, en el año 1892, ganando luego la Cátedra de Madrid, en el Instituto de San Isidro, que no disfrutó mucho tiempo; su mala salud, resentida por el excesivo trabajo, le hizo morir repentinamente en 1905. Creo que Carmen de Zulueta tiene escrita una excelente tesis sobre Navarro Ledesma que no conozco en el momento de escribir este artículo.

(3) Apenas hay que recordar los nuevos peligros y destrucciones que para Toledo han supuesto en nuestro siglo la guerra civil, la comercialización masiva del turismo, la almoneda de sus tesoros por las comunidades religiosas y la obtusa especulación de los nuevos e incultos ricachos azuzados por la codicia y el negocio a toda costa. Arredondo se ahorró, al menos, estas nuevas calamidades contemporáneas abatidas sobre la noble ciudad decaída.

tador espectáculo visual, luz milagrosa, ruinas caldeadas por el sol y embellecidas por las flores, acantilados junto al río, plácida vega con verdes cultivos y álamos esbeltos, cielo azul y rincones llenos de encanto. El pintor no hace historia ni sociología, sino que vive en el sortilegio de un mundo único que le basta como es para estimular su apetito de pintor, de salvador de la apariencia visual de esta ajada suntuosidad de la que a él le cabe gozar mientras pasan, indiferentes, a su lado, por las callejas de la ciudad degradada, arrieros, eclesiásticos, curiales, administradores de ricos absentistas, cadetes, trajinantes o extranjeros.

Mucho hay en estos lienzos y tablitas de Ricardo Arredondo; más de lo que puede suponerse. Mucho más de pintura, de sensibilidad, de vida española y de entraña sociológica juntamente. No quiero por ello limitarme a una aséptica crítica de arte *puro*, sino que encuentro necesario referirme al ambiente de Toledo y de España en el momento en que estos cuadros se pintaban y en que se escribía *Angel Guerra* por uno de los más grandes escritores españoles de todos los tiempos. Fue el doctor Marañón quien, en un libro memorable del que he tomado un párrafo como lema para este trabajo, amigo de Galdós y de Arredondo, nos descubrió la íntima relación entre el novelista y el pintor, afinidad sin la cual no hubiera sido, acaso, *Angel Guerra* lo que fue, no solamente una gran novela del XIX, sino un testimonio capital para entender la España de su tiempo. No tengo escrúpulo en prodigar las largas citas del libro de Marañón porque son capitales para este estudio y porque nadie perderá su tiempo en releerlas. Así escribe Marañón tratando de la amistad entre Galdós y el artista: «... Sin duda, el toledano que más intimidad tuvo con el gran novelista fue el pintor D. Ricardo Arredondo (1). Toledano digo, sin arrepentirme, aun cuando no sea estrictamente exacto, porque la ciudad singular que el Tajo baña absorbe de tal modo a los que la habitan, que acaban siendo hijos suyos aun los que nacieron lejos de ella. Toledano fue Theotocópuli, que había visto la luz en la Grecia remota; lo fue también, como si allí le hubieran parido, Arredondo, a pesar de ser aragonés; como lo fue en nuestros días el inolvidable Urabayen, navarro por los cuatro costados, que pretendía disimular su absorción por la ciudad vetusta murmurando de ella, sin que le creyera nadie, como esos hombres dominados por una mujer hablan mal, de continuo, del sexo femenino en las tertulias de los cafés.»

Y sigue don Gregorio: «¡Gran personaje Arredondo! Tuvo un tío canónigo en Toledo en aquellos tiempos en que el ser canónigo era, realmente, tener una canonjía. Por él su sobrino se avecindó en la ciudad; y, claro es, a los pocos meses ya no podía salir de sus callejuelas. Heredó una renta modesta, pero decorosa, al morir el prebendado, y gracias a ella pudo alcanzar la dicha de pintar por puro gusto y fruición, sin tener la tristeza de tener que comerciar con su arte. Conocía Toledo de un modo absoluto y acertó a pintarle con fidelidad singular, sobre todo el paisaje y el inefable ambiente de los cigarrales. En otro lugar he hablado de él y de su arte y de su casa. Había construido ésta utilizando un gran palacio en ruinas, adosado a las murallas de Wamba, junto a la Puerta del Cambrón. El gran hueco de la escalera, que tenía un hermoso artesonado, lo dividió en dos pisos, y en el

(1) Arredondo sale a los puntos de la pluma en el libro *Elogio y nostalgia de Toledo*, al tratar de que fue Arredondo quien restauró un cuadro de San Julián en la capilla del cigarral de S. Jerónimo —propiedad entonces de Marañón, y ahora de sus descendientes— atribuido al pintor Luis de Velasco. El cuadro desapareció durante nuestra última guerra civil. Véase la segunda edición del libro de Marañón, pág. 65.

superior dormía. Otras piezas con grandes vidrieras, por donde entraba a cascadas la luz deslumbradora de la meseta, le servían de estudio. Y sobre los adarves de la muralla florecía su jardín, lleno de tiestos, que cuidaba con infinito amor. Vivía solo. Una viejecita le hacía la cama y la limpieza y todas las mañanas le subía el agua para regar las flores. Comía fuera, invariablemente en Granullaque, el famoso figón a espaldas de Zocodover. Su estudio estaban llenos de apuntes y de cuadros que rara vez vendía y gozaba regalando a los amigos. Yo guardo varios de ellos. También Galdós poseía algunos; creo recordar el que representaba la *Venta del alma* en las paredes de San Quintín.

»Era Arredondo republicano inocente, liberal de los tiempos heroicos, cuando el serlo de buena fe no era una tragedia para la conciencia. Sus ideas, que entonces parecían avanzadas, le procuraron algunos roces con los elementos conservadores de la ciudad; pero acaso él los exageraba, pues una de las delicias del liberal clásico era la hostilidad benévola de los contrarios, que encubría un positivo respeto y un tanto de envidia. Lo cierto es que era amigo de todo el elemento clerical de la ciudad y que le hacían a él, después de mirarle de reojo, favores que, entre genuflexiones, negarían al señor Arzobispo. Tenía las manos siempre sucias de los colores que él mismo preparaba. Fue alguna vez concejal y diputado por la provincia; pero no quería acordarse de ello... Galdós pretendía que era grande su parecido con el doctor San Martín, y esto solo era para don Benito como una patente de bondad y motivo de profundo afecto. Presumía, con cierta teatralidad, de altivo con los grandes y de humilde con los trabajadores, contraste muy de su tiempo.

»Don Benito pasaba en su casa las horas muertas. Luego recorrían ambos los lugares artísticos de la ciudad, los rincones poco conocidos y los sitios reservados de los conventos. El pintor servía al novelista de introductor en el trato con gentes oscuras de la población civil o religiosa, que tanto interesaban a sus observaciones humanas. Regaló a don Benito el breviario de su tío el canónigo, que se guardaba después en San Quintín. Es el texto que utilizó para su descripción de los oficios de la Catedral y para las citas en latín que con frecuencia pone en boca de sus personajes. Gustaba mucho de leerlo durante los oficios de Semana Santa y sabía de memoria gran número de sus pasajes» (1).

La amistad de Arredondo y Galdós, favorecida por afinidades artísticas e ideológicas, se estrechó a través de las largas estancias en Toledo preparando su novela. Como Marañón ha recordado (2), Galdós presumía de conocer el laberíntico plano de Toledo al dedillo, recitando los complicados itinerarios que había que seguir para llegar a determinado rincón, iglesia, plazuela o convento de la ciudad. De sobremesa, Galdós y Arredondo apostaban a resolver acertadamente estos complicados

(1) De las visitas de Arredondo con Galdós a los conventos de Toledo queda recuerdo en las *Memorias de un desmemoriado* de don Benito, por ejemplo de la que hicieron a San Pablo: «Cuando yo visité este convento —escribe Galdós—, iba en compañía de Arredondo, pintor famoso vecindado en la ciudad imperial, y en ella gozaba de merecida popularidad. Más por Arredondo que por mí, las monjitas nos acogieron con franca gentileza y nos entregaron el cuchillo —el supuesto cuchillo que sirvió para degollar a San Pablo— para que lo examináramos a nuestro gusto. El arma era una brillante hoja damasquinada con vaina de terciopelo rojo. Aproveché el instante en que Arredondo y yo estuvimos solos para afilar con el cuchillo de San Pablo el lápiz que usaba yo para mis apuntes. Devolvimos la reliquia a sus dueñas y nos retiramos dejando una limosna en el cepillo que la comunidad tenía para remedio de su estrechez...» (Galdós: *Obras completas*, t. VI, pág. 1754). Toda la *gente de sotana* que Galdós trató en Toledo, y que fue cantera fecunda de los tipos de su novela, le fue presentada a don Benito por Arredondo. En las *grandes entradas* en la Catedral intervino el obrero mayor, canónigo Sanguera, que fue luego obispo de Cuenca. Acudían, la mayor parte de estos eclesiásticos, a ciertas horas del día, al café de la calle del Hombre de Palo, próxima a la Catedral.

(2) *Elogio y nostalgia* ..., pág. 160.

jeroglíficos de la topografía toledana o los detalles de sus monumentos que al otro día comprobaban, no sin llevar en la mano los volúmenes del Parro, la más acreditada guía monumetal de Toledo (1).

En este deambular por Toledo, placer favorito del novelista y del pintor, fue, sin duda, Arredondo, casi siempre, el guía y el descubridor para don Benito. Y no solo de la topografía y los monumentos, sino, sobre todo, del pintoresco repertorio humano de los estratos sociales, entre los que Galdós buscaba con preferencia los modelos para su mundo novelístico favorito. Porque, aunque en las páginas de *Angel Guerra* abundan las referencias a los *loca toletana* (2), que son como el telón de fondo de la acción, las descripciones de monumentos o rincones históricos concretos no atraen la pluma de Galdós, que, como Arredondo, encuentra mayor complacencia es describir minuciosamente un patio arruinado, el pobre jardín improvisado de una vivienda modesta, un taller de artesanos o el áspero paisaje, pedregoso y espiritual de los cigarrales (3).

Marañón nos dice que acaso el barrio preferido de Galdós era el que en torno al desgraciadamente desaparecido convento de San Juan de la Penitencia, gran palacio morisco de los Pantoja convertido en cenobio femenino, se hallaba. Fueron las monjas del convento las que pusieron a Galdós en relación con las más frecuentadas patronas de Galdós, las Figueras —dos señoras venidas a menos que tomaban huéspedes—, de esa clase media decaída, favorito mirador social de Galdós para tomar el pulso a la España de su tiempo (4).

Porque el Toledo que vivieron Arredondo y Galdós no era, ciertamente, el Toledo del Greco, ni siquiera el del Cardenal Lorenzana o el del Cardenal-Infante Don Luis, el cuñado de Godoy; era el Toledo decaído, el Toledo posterior a la desamortización, el de los palacios abandonados o en ruinas, el de los empobrecidos conventos, el de los capellanes de raída sotana y vida miserable, tantas veces campesinos evadidos del terruño gracias a la manda testamentaria de una señora piadosa o de un favorecedor bienintencionado que derivó hacia el seminario una vida sin verdadera vocación religiosa.

Toda la prosa y la trama de *Angel Guerra* están profundamente penetradas de esta indagación en los estratos de la vida toledana que mejor representan la extraña y decaída sociedad que refleja la novela. Y en ello algo influyó la compañía y la experiencia del pintor, la decantación de lo que tantos años de residencia en la

(1) Don Gregorio conservaba en su biblioteca el ejemplar de la obra de Parro que fue de don Benito, con notas y acotaciones de su mano. Por su parte, Arredondo poseía un ejemplar dedicado al pintor por Florentina Parro, la hija del erudito toledano, dedicada con amistosas palabras de afecto.

(2) Sin hacer o pretender hacer su censo, recordaré con cuánta frecuencia aparecen en las páginas de *Angel Guerra* las alusiones al barrio de San Juan de la Penitencia, al de San Justo, a la calle del Locum, a San Miguel el Alto, a la Judería, Santa Isabel, al barrio de San Andrés, a las Cuatro Calles, al Plegadero, Santo Tomé, el Salvador, San Cristóbal, la cuesta de los Alamillos, el Pozo Amargo, San Marcos, la calle del Hombre de Palo, los Doctrinos, el callejón del Toro, la calle de los Alfileritos, etc., sin hablar de los conventos que tan familiares eran a Galdós y a su amigo el pintor.

(3) Es evidente que los dos caracteres principales de las novelas de Galdós, los protagonistas *Angel Guerra* y *Leré*, son creaciones de una pieza, admirables, del propio novelista, que en ellos expresa, más o menos inconscientemente, tendencias de sí mismo, a veces en lucha, atracciones y repulsiones que habría que estudiar como profundos estratos del alma de Galdós; pero los personajes secundarios: Teresa Pantoja, *don Suero*, Palomeque —inspirado en parte en el tío arqueólogo de Navarro Ledesma—, don Tomé, el capellán de la Penitencia; Dulcenombre, el P. Mancebo, Fabián y Zacarías, Casiano y el P. Casado, Justina y la Jusepa, el pastor Tirso y otros personajes, tan vivos, de la obra están observados por Galdós, y probablemente tienen sus modelos en la compleja humanidad toledana que Arredondo le ayudó a conocer.

(4) Las Figueras eran dos hermanas, doña Agustina y doña Benita, «señoras hidalgas», que vivían en una vieja y noble casa toledana, con escudo, en la calle de Santa Isabel, número 16, calle muy pintada por Arredondo. El pintor recomendó al escritor a sus patronas. La ruina de las pobres señoras fue acentuándose con los años, teniendo que vender la casa y mudarse a la calle de los Caños del Oro. Muerta una de las dos hermanas, tuvo la otra que acogerse, por influencia de don Benito, a Hospital del Rey, donde murió. ¡Triste y galdosiana historia! Véase el libro citado de Marañón, págs. 149, 150, 156, 161.

ciudad había procurado a don Ricardo, la capacidad de observación de don Benito y, quizá también, el testimonio visual que le transmitían las pinturas de Arredondo, transidas del callado amor por la extraña y misteriosa ciudad en la que se daban juntas, a la vez, la gloria y la belleza junto al abandono y la miseria, la luz maravillosa y el infecto harapo, los restos apolillados de lo que fue una gran cultura al lado de la ignorancia más abyecta de un pueblo abandonado por sus rectores.

Arredondo y Galdós son los conscientes analistas de la vida lamentable del aprovincianado Toledo, parte ostensible de una destartada España, la nación decaída, empobrecida, sin arranques, desgobernada, alejada de la Europa que un día la temió... y, no obstante, entrañable, viva y aún, a veces, admirable bajo la costra de las ruinas monumentales o la injusticia de una sociedad sin rumbo ni ideales. Y siempre capaz de producir raros y aun disparatados ejemplares humanos en vicio o en virtud, de temple no muy desemejante al de los que hicieron la España de otras épocas, en tiempo tan alicortado en sus ambiciones y en sus posibilidades. Galdós descubre en el escenario del que Arredondo nos proporciona el telón de fondo, tanto en la raquílica burguesía o en los hidalgos averiados, excepcionales sujetos aún capaces de imaginar otras vidas de más pulso; en suma, la vocación quijotesca, *piétinement sur place* al que tantas veces se ven condenados los españoles decididos a evadirse, como sea, de la mezquindad y del bostezo, aunque sus vidas tuvieran que bordear el absurdo, el delirio o el crimen. Y, en todo caso, con aguante para soportar, heroica o lamentablemente, una existencia ruda, bárbara o miserable; colección galdosiana de vidas frustradas cuya prolongación distorsional llevaría —un paso más— al esperpento valleinclanesco.

El espectáculo del letargo que se cernía sobre las ciudades históricas adormecidas fue un agridulce fruto que el siglo XIX pudo ofrecer —y no solo en España— a los espíritus sensibles a los que nadie entonces llamaba turistas. De estos placeres disfrutaron Galdós y Arredondo, acaso con mayor sabor aún por sus ideas inconformistas respecto de la sociedad en que vivían, el escritor en sus prolongadas y repetidas estancias en Toledo, el pintor en su reposada y contemplativa existencia ligada a la decaída ciudad ex imperial. El doctor Marañón recogió los recuerdos de ambos amigos, que lo fueron suyos siendo él muy joven, evocando sus gustosas y reposadas visitas a los conventos, sus comidas en el reservado de Granullaque —el restaurante cercano a Zocodover (1)—, sus tertulias en el patio del tío de Navarro Ledesma, en la tienda del fotógrafo Alguacil o en algún otro comercio de la ciudad. Pero, sobre todo, escribe Marañón: «si la tarde era hermosa... en el maravilloso otoño de Castilla preferían rematar la jornada con un *descanso contemplativo*, como él [Galdós] los llamaba, en lugares que estaban escrupulosamente elegidos. Uno era la explanada del Alcázar, ya mirando hacia las colinas lejanas de la tierra de Yepes, que a esa hora parece petrificado mar, ya vueltos hacia la ciudad, que se divisa en panorama de tejados, azoteas y torres sin número, todas las cuales gustaba de localizar don Benito con el plano en la mano. El segundo observatorio estaba en las almenas de la Puerta del Sol, accesibles para ellos a cualquier hora, por estar allí instalado el observatorio del Servicio Agronómico; lugar incompara-

(1) Hasta el habitual menú de los dos amigos (perdiz escabechada, cabrito asado y mazapán), acompañados casi siempre por el sobrino de Galdós, D. Juan Hurtado de Mendoza, ingeniero y profesor de la Escuela de Agrónomos en Madrid, nos describe el doctor Marañón. Tengo entendido que el primitivo fundador de la fonda de Granullaque había sido un cocinero retirado de Fernando VII. En tiempos de Galdós, el fondista tenía un hermano que era párroco de San Justo, según Navarro Ledesma.

ble para contemplar la anchura de la Vega, cortada en dos por el barrio de las Covachuelas y la Antequeruela. Llamaba Galdós a la parte de la derecha, antes de llegar el Tajo a Toledo donde están «La Alberquilla» y el Palacio de Galiana, *la Arabia feliz* por contraste con la de la izquierda, mucho más adusta. Otros días, en fin, elegían para su descanso vespertino la plazoleta que hay delante de la puerta de San Juan de los Reyes, desde donde se divisan los términos de los cigarrales, con sus laderas llenas de olivos y, entre ellos, escondidas, las casas blancas, rodeadas del moruno jardín» (1). ¿No parecen estas alusiones literarias de paisaje menciones de cuadros de Arredondo?

Lo que se sabe de la vida de Arredondo

Muchos años habían pasado desde que visité Toledo por primera vez y, más o menos, desde la muerte de Arredondo, cuando un día soleado bajé desde el centro de la ciudad a conocer su estudio, guiado por Julián y Lolita Marías, quien por algún costado tenía parentesco con las sobrinas del pintor. Es un rincón toledano poco frecuentado en la plaza de las Carmelitas, a la que se accede descendiendo las callejas que vienen de Santo Domingo el Real por la calle Real, pasando por la Diputación y el Hospital del Nuncio, o bien por las Tendillas, Santo Domingo el Antiguo y Santa Leocadia, a la Cuesta del Colegio de Doncellas. Allí, en la plaza, está el convento que en 1569 fundó Santa Teresa en Toledo, aunque en otro lugar de la ciudad, ya que sufrió varios traslados hasta venir a su actual emplazamiento en 1607. Eran casas de D. Fernando de la Cerda sobre las que se edificó el actual convento, del que una parte tiene monumental grandeza de aire italiano —Renacimiento purista—, en el que no me extrañaría hubiera trabajado algún arquitecto del Alcázar por la nobleza de proporción de sus ventanas y frontones a la Vega; el dinero debió de escasear y el convento y la iglesia se terminaron con ladrillo y menor empaque.

Queda junto a la pared lateral de la iglesia una pequeña plaza a la que daban los restos de un viejo palacio arruinado que Arredondo compró junto al adarve de la muralla que llaman de Wamba y que llega hasta la Puerta del Cambrón. Es fama que en la primitiva edificación que ocupó el solar de la casa que Arredondo compró, y en los años en que el convento de Carmelitas estaría aún edificándose, fue asesinado —historia de amores— el poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla, cantor del cigarral de Buenavista; los recuerdos de los viejos toledanos dicen que haciendo unas obras en la casa de Arredondo apareció una calavera que por la de Medinilla se tuvo y fue enviada por ello al Instituto de Toledo (2). A la casa de

(1) *Elogio y nostalgia de Toledo*, págs. 164-165. Marañón recuerda también en su libro (pág. 167) cómo Arredondo, con sus amistades en la Catedral, familiarizó a Galdós con la región de las campanas y tejados de la sede toledana, mediando un famoso personaje: Mariano, el campanero.

(2) Santiago Sebastián: *Arredondo y otros pintores toledanos*, «Arte Español», 1960.

Recordando a Medinilla en los mares de Oriente, durante un viaje a las Filipinas, Gerardo Diego le dedicó un soneto que comienza:

¿Qué te impulsó a estos mares, Medinilla?

Hoy una lápida recuerda, en la casa frontera a la que habitó Arredondo —pero que fue con ella primitivamente un solo inmueble—, la muerte de Medinilla. Dice así: «La Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas conmemora el tercer centenario de la muerte del gran poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla erigiéndole esta lápida. Le mataron en esta casa en 30 de agosto de 1620.» La inscripción no figura en la Guía de Palazuelos, tan fiel en reproducir inscripciones, por ser posterior a la aparición del libro.

Arredondo se entra por una modesta puertecilla poco en consonancia con las ínfulas de palacio que la casa tuvo y que aún conservaba en su interior, después de los arreglos del pintor, con su gran estudio, muy decimonónico, decorado con arrimaderos de madera barnizada, su gran espacio lleno de las mil cosas que llenaban un taller de pintor del siglo pasado, y aun con el gran comedor decorado con tallas y cuadros del propio artista. Con todo, lo mejor de la casa es que tiene como corrido balcón, mirador y jardín, todo en una pieza, el adarve de la muralla de Wamba sobre el paseo que circunvala el recinto y que el Ayuntamiento de Toledo hizo llamar, como agradecimiento al interés del pintor en adecentar aquellos lugares y en restaurar la vieja puerta de Bisagra, Paseo de Arredondo (1). Con la Puerta del Cambrón a la izquierda, la vista de los cigarrales, el río, la Vega, la ermita del Cristo inmortalizado por Zorrilla y la lejanía dilatada de las azules sierras la terraza del adarve de Arredondo, siempre —todavía— llena de tiestos y de flores en primavera, es uno de los más bellos y envidiables miraderos de Toledo.

La familia inmediata del pintor venía de Cella, pueblo de Teruel donde nuestro artista nació el 23 de octubre de 1850 (2). Eran sus padres Vicente Arredondo, capitán graduado de comandante, y D.^a María Dolores Calmache, natural de Teruel. Don Vicente había hecho carrera en el ejército isabelino durante la primera guerra carlista. Según algún biógrafo, la familia no procedía del propio Aragón, sino de la Montaña. Arredondo es, en efecto, el nombre de un pueblo santanderino y como apellido es también corriente en aquella región. Arredondo es pueblo del valle de Ruesga y el apellido se encuentra en los concejos de este valle, La Riva, Ogarrio y Bárcena de Cícero, en la comarca de Santoña. Pretendían origen hidalgo estos Arredondo, con derecho a escudo y con títulos en la familia. Un Tomás de Arredondo y Oceja, de Bárcena, fue corregidor de Barbastro, y acaso de aquí pudieran proceder los Arredondo aragoneses de la rama de Cella (3).

En el siglo XIX, cuando ya esos prejuicios de nobleza se iban apolillando en los hidalgos de pueblo, la familia se distinguió como liberal, no solamente en el padre del pintor que hizo como cristino su carrera, sino en el personaje de mayor personalidad de los Arredondo de Cella, el eclesiástico don Francisco, hermano de don Vicente y tío del artista. Constitucionalista desde joven, doctor en Cánones y licen-

(1) Creo que con las vicisitudes trágicas de la guerra civil desapareció la placa que daba nombre al paseo junto a la Puerta del Cambrón; si es así, habría que restaurar el nombre que perpetúa la memoria del pintor de Toledo. Así lo pedía ya, en una moción presentada al Ayuntamiento de Toledo en 1944, D. Pedro Román, director de la Academia de Ciencias Históricas de Toledo (véase «El Alcázar», 1 de julio de 1944).

(2) Véase el artículo de Santiago Sebastián: *Artistas turolenses: Marcos Ibáñez y Ricardo Arredondo*, publicado en la revista «Teruel», n.º 39, 1968. Lo resume en parte, y en parte lo amplía, el propio Sebastián en su artículo *Arredondo y otros pintores toledanos*, publicado en «Arte Español», 1960.

(3) Véase Jerónimo Rubio Pérez Caballero: *Ricardo Arredondo y Calmache*, en la revista «Teruel», n.º 11, 1954. Cita como una de sus fuentes las *Noticias históricas de Cella y biografía de sus hijos más ilustres*, publicadas como anejo a una novela, *El Ángel de los Silos*, del sacerdote turolense D. Angel Aguirre Lahuerta, Valencia, 1952. Por su parte, Sebastián afirma que los Arredondo de Cella quisieron labrar en su casa un escudo, a lo que se opuso el Ayuntamiento, aunque obtuvieron en 1793 confirmación legal de su nobleza. De su origen, lo único que Sebastián consigna es que el documento más antiguo del linaje procede de San Clemente de la Mancha (1589), donde estaba establecida la familia hasta que en el siglo XVII pasaron a Villarrobledo y de allí a Cella. No obsta ello al remoto origen montañés que el apellido Arredondo hace probable. Por mi parte, me es grato pensar que nuestro paisajista toledano pueda tener la misma raíz cántabra que otros pintores españoles de tan buena casta como Casimiro Sainz, Agustín Riancho o José Solana. Sebastián se refiere a un árbol genealógico de la familia del pintor que pudo consultar. En mi interés de puntualizar los datos de la carrera de Arredondo con lo que pudiera hallarse en correspondencia del artista, cartas, catálogos de exposiciones o papeles personales, he de decir que las sobrinas del pintor, hijas de su hermana Josefa, me han dicho que la casa sufrió mucho en la toma de Toledo, durante nuestra guerra civil, situada como está junto a la puerta de la muralla. Las habitaciones quedaron acribilladas de disparos, así como muchos lienzos del artista hubieron de sufrir desperfectos, y probablemente desaparecieron entonces, según parece, muchos de estos papeles y recuerdos familiares.

ciado en Teología, vicario de Cella en 1835, los carlistas le tomaron entre ojos y saquearon su casa, teniendo el buen cura que huir a la sierra y luego a Teruel; se presentó a diputado en 1837. Fue diputado provincial en dos ocasiones (1) y su ardor liberal tuvo ocasión de manifestarse en las conspiraciones que condujeron a la revolución de 1854 —la *vicalvarada*—, que también tuvo en Teruel su repercusión. Sin duda, esto le ayudó a que el ministerio de Espartero le abriese el paso desde la parroquia de Cella a una canonjía en Toledo, por decreto; fue allí capellán mayor de Reyes Nuevos en la iglesia primada. Marañón recuerda que entonces aún tenía sentido lo de «tener una canonjía»; al menos, en Toledo debía aún de ser algo ser canónigo. Con el sentido de solidaridad de la familia española, al mejorar de posición el capellán mayor de Reyes quiso tirar de la suya. El militar don Vicente, padre de nuestro pintor, ya viudo, quiso allegarse al arrimo de su hermano; pidió el retiro y a Toledo se fue con sus hijos en 1862.

Cuatro tuvo: el mayor, Mariano, se hizo abogado, alcanzó empleos en Cuba y llegó a senador; el segundo, Tomás, fue rebelde al estudio. Su tío y su padre, queriendo obligarle a una disciplina dura, le encerraron, cosa no infrecuente entonces, en el Seminario, sin tener en cuenta su absoluta falta de vocación. No sirvió de nada; cuando llegó la hora de ordenarse debió de rebelarse y la familia se inclinó ante lo inevitable (¡qué galdosiana historia!). Salió deseoso de otros horizontes, se metió en política, llegó a Presidente de la Diputación de Teruel y se casó con una señora francesa (2).

Ricardo —otro plan frustrado— sería militar, cadete. Pero nuestro biografiado había nacido para la vida libre del arte, y no para la disciplina castrense. De temple duro, viril y rebelde, hubo de dejar los estudios para dedicarse a lo que le gustaba: el dibujo y la pintura (3). La eterna pregunta familiar surgiría: «¿Y crees que con eso se puede vivir?» Como siempre, la vocación decidiría al imponerse con evidencia las dotes del pintor, que no quería ser cadete.

¿Cómo se formó como pintor? Algún toledano que le conoció dice que estudió en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, los cuatro años del plan escolar; que fue alumno de la Escuela madrileña se dice en los catálogos de las Exposiciones Nacionales a las que Arredondo concurre (4). Pero ¿cuándo? Mis intentos de puntualizarlo han sido inútiles al decirme en la Escuela de Bellas Artes que faltan los libros de matrícula de los años en que puede suponerse que estudiaría allí nuestro pintor.

Sebastián, en el artículo de 1960, publicado en esta Revista, dice escuetamente que dio los primeros pasos con Matías Moreno en Toledo, y que, después del disgusto con este maestro, «estudió en la Escuela de Barcelona y acabó en la de

(1) Otros curiosos detalles de su historia política y de las polémicas impresas a que dio lugar su actuación, en el citado artículo de Santiago Sebastián en la revista «Teruel».

(2) La única hija de don Vicente, doña Josefa, casó con el abogado toledano D. Felipe Ortega, y de este matrimonio nacieron un hijo, José, y cuatro hijas que, después de muerto el pintor, se instalaron en la casa del artista junto al adarve, conservando celosamente las pinturas y el recuerdo de su tío. Gracias a las dos de las cuatro hermanas que hoy viven han podido realizarse las Exposiciones de Toledo (1960) y la de Madrid en este año de 1969.

(3) Dicen que en su preparación militar hubo de pasar por una clase en la que un profesor pesado aburría a los alumnos; Arredondo le dibujaba con orejas de burro. El profesor llegó a enterarse y castigó al bromista; el rebelde e incipiente artista no quiso someterse al castigo y abandonó los estudios que le hubieran conducido a la milicia.

(4) Hay referencia a sus cuatro años en la Escuela de San Fernando en el artículo del arquitecto Ezequiel Martín en la revista «Toledo», de 15 de diciembre de 1916 (*Arredondo en la restauración de la antigua Puerta de Bisagra*). Como este número de la revista toledana fue dedicado a la memoria de Arredondo, con motivo del quinto aniversario de su muerte, lo mencionaremos como «Toledo, 1916» al citar los diversos artículos que allí aparecen y que utilizamos en este trabajo.

San Fernando». De sus estudios en la Escuela de Barcelona solo hallo mención en el Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897.

Es positivo que estudió en el taller de Matías Moreno, artista solo diez años mayor que Arredondo; había nacido en Madrid en 1840 y fue a Toledo al ganar una plaza de profesor de Dibujo en el Instituto. Discípulo de Federico Madrazo, orientado a la pintura de historia y al retrato, era Moreno hombre de buena presencia, muy tipo de artista del XIX, que cuidaba su figura, portaba gran chambergo y se paseaba por la Vega en un caballo blanco como un héroe vandyckiano o romántico. El fue quien habilitó para su casa y estudio las ruinas del palacio de Maqueda en la cuesta que sube a San Juan de los Reyes, casa luego habitada por el ceramista Aguado. En la Exposición Nacional de 1864 obtuvo una tercera medalla, y en la de 1866 obtuvo medalla por su lienzo *Alfonso el Sabio tomando posesión del mar en Cádiz*, y segunda medalla en 1881 por el retrato de su hija María. Una enigmática alusión cruza por algunos articulistas que han tratado de Arredondo en relación con su maestro; su estrecha relación de amistad llegó a trocarse en aversión profunda (1).

Dudaba yo sobre la época a que correspondería el discipulado de Arredondo respecto de Moreno, pero creo que una nota del artículo de Enrique Vera en la revista «Toledo» (1916) nos lo aclara con gran probabilidad. Dice así, al referirse a Matías Moreno: «Arredondo, después de haber recibido su primera educación artística de este inteligentísimo maestro, desvióse del arte puro, pues se dedicó durante algunos años a colaborar en la obra *Monumentos arquitectónicos de España* (2) y en tal digresión encontramos la clave del secreto por el cual Arredondo, cuando volvió a mirar de frente a la naturaleza, la estudió más como arquitecto que como artista y buscó en el artificio de una bella factura —tal vez sugestionado por la incomparable y personalísima del gran Fortuny— lo que la naturaleza le brindaba y él desdeñó.» Transcribo el párrafo por lo que tiene de noticia, no por lo que tiene de juicio, con el que no estoy del todo conforme. Deducimos, pues: 1.º, que, abandonados los estudios militares, Arredondo se inició en la pintura con Matías Moreno; 2.º, que de aquí pasó al trabajo de los *Monumentos*, que fue la clave de su riguroso dibujo posterior y que completó su formación. Queda la duda, no aclarada por mí, por la falta de los libros de la Escuela, de si hemos de poner sus estudios en la Escuela oficial —de Barcelona o de Madrid, tanto da— entre estas dos etapas. Así como la fecha de la ruptura con Moreno.

Lo cierto es que siguió un período de viajes por España al ser solicitado para hacer dibujos con destino a la gran publicación de la colección de «Monumentos arquitectónicos de España», en cuyos cuadernos hay abundantes muestras del

(1) Parece, en efecto, que el maestro de Arredondo era celoso y muy bella su mujer. La situación del matrimonio, por las razones que fuera, fue llegando a punto de tensión; un día la esposa celada abandonó el hogar conyugal y desapareció de la vida de Moreno. Dejó una hija, María, también muy bella, quien quedó con su padre y murió muy joven, a los 20 años. Parece que también pintaba. Una alusión en un artículo firmado «Vat» (revista *Toledo*, 1916) habla de unos frustrados amores de Arredondo con la hija de un buen amigo suyo, buena pianista y artista de corazón. Un retrato de María Moreno, pintado a la acuarela por Ricardo de Madrazo en 1879, conserva en Toledo el ceramista Aguado, que habita hoy la casa que fue de Matías Moreno. Moreno casó luego en segundas nupcias. Aparte este inaclorado incidente de la ruptura de Arredondo con su maestro, algo hubo en la vida del pintor de amores secretos y misteriosos, acaso prohibidos. Ello nos explicaría la soledad en que vivió en su caserón de la plaza de los Carmelitas, soledad que haría posible un amor clandestino con secreto hartamente difícil de guardar en una pequeña ciudad como Toledo, pero del que apenas han trascendido detalles. ¡Rico mundo humano que nos deja adivinar tramas de novela galdosiana con *lo prohibido!*

(2) Como ello le obligó a viajar por España, pienso si Arredondo buscó de este modo una ocasión para huir de Toledo durante una larga temporada; la ruptura con su maestro le haría deseable esta ausencia.

arte fidelísimo de don Ricardo. Colaboró especialmente en los fascículos encomendados a D. José y D. Rodrigo Amador de los Ríos (1).

Por cierto que en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando existen 18 dibujos originales de Arredondo para ilustrar diversos aspectos de la Mezquita de Córdoba, algunos de ellos en color, más 55 finísimos dibujos de capiteles que muestran un dominio que en las pinturas de monumentos toledanos del pintor turolense tendrá igualmente ocasión de manifestarse. Que Arredondo estuvo con frecuencia ausente de la ciudad imperial nos lo dice tanto la existencia de estos dibujos como el hecho de que precisamente escaseen en los «Monumentos arquitectónicos de España» dibujos de su mano en los fascículos a Toledo dedicados (2). Con esta formación que su colaboración en los «Monumentos arquitectónicos» le completó, redondeó en él la pasión por el arte antiguo que iba a ser marginal afición a su profesional dedicación a la pintura (3).

Después de estas colaboraciones documentales y de sus viajes, acaso para olvidar su frustrada ilusión amorosa, Arredondo volvió a la pintura. Prueba irrefutable de ello es la iniciación documentada de su asistencia a la Exposición Nacional de 1884 con su cuadro *Una desgracia en la montería*, que obtuvo tercera medalla, y otras dos obras más (4).

Por los biógrafos ocasionales ronda la noticia de que Arredondo había conocido muy joven a Fortuny; no es imposible, ya que pudo tener contacto con él cuando Fortuny vino a Madrid en 1866-67, con ocasión de su boda con Cecilia Madrazo (5), o bien en alguno de sus viajes a Andalucía en 1870, o en alguna excursión del pintor de Reus a Toledo. Si es así, en esta ocasión tomaría también contacto al mismo tiempo con Martín Rico, inseparable de Fortuny. Al tratar de la obra de Arredondo, analizaremos lo que puede representar en la obra del pintor de Toledo este contacto.

Fecha importante en la vida del pintor es la muerte de su tío y protector el canónigo don Francisco, ya resignado a ver artista al sobrino y no bizarro militar, en 1885. El canónigo le dejó heredero de su pequeña fortuna. No sé si fue entonces cuando inició sus viajes fuera de España, pero acaso el bienestar que le otorgaba la herencia del capellán de Reyes pudo inclinarle a recluírse definitivamente en Toledo. Ignoro la fecha en que compró la casa en que estableció su estudio y su hogar de hombre solitario, desengañado del mundo, acaso por la decepción a que antes alu-

(1) Me refiero a los perfectos dibujos que ilustran los cuadernos de don José, dedicados a Mérida (*Monumentos latino-bizantinos*, 1877) y a Córdoba (en colaboración con don Rodrigo, su hijo) (*Monumentos latino-bizantinos*, 1879). También ilustró trabajos de don José dedicados a San Miguel de Liño (1877) y a Santa María de Naranco (1877), así como las partes referentes a la Mezquita de Córdoba, Granada, Guarrazar (esta última con texto de D. Pedro de Madrazo, 1878), al Taller del Moro de Toledo y a San Pedro de la Nave.

(2) La relación con los Amador de los Ríos la evidencia una alusión de Ezequiel Martín (Toledo, 1916), cuando nos dice que se asoció al entonces arquitecto municipal D. Rodrigo Amador de los Ríos, a quien ayudó a dibujar y acuarelar los planos del nuevo teatro Rojas. No sé si hay un *lapsus* en esta cita, porque el D. Rodrigo Amador de los monumentos arquitectónicos era el arqueólogo de este nombre que llegó a ser director del Museo Arqueológico de Madrid, arabista y académico de Bellas Artes en 1891. He podido ver impresa una *Hoja de servicios del señor D. Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta*, fechada en 1889. Nació en 1849 y murió en 1917. Era hijo de don José; creo que don José tuvo un hijo arquitecto, pero que no era, claro está, don Rodrigo.

(3) Se menciona su intervención en la restauración de un púlpito de Santo Domingo el Antiguo. Arredondo era hombre muy hábil para las restauraciones de obras diversas, no solo de pintura, sino de arquitectura, así como para la talla y otras artes.

(4) Números 65, 66 y 67 del Catálogo; además del cuadro premiado, presentó *Recuerdos de Toledo* y *El jardín del convento*. El cuadro de la montería, en el que, según tradición, todos los personajes representados son retratos, está hoy en el Museo de Zaragoza. En el Catálogo se dice que don Ricardo había sido discípulo de la Escuela de Pintura de Madrid, y se da como domicilio suyo en la Corte —temporal, sin duda— la calle de D. Martín (Martín de los Heros), 65, segundo.

(5) Así parece deducirse del artículo de Antonio Escribano en la revista «Toledo», diciembre de 1915.

dimos, allí junto al adarve del Cambrón. Si atendemos a alguna indicación de los biógrafos misceláneos, amigos suyos toledanos, la casa la habría adquirido antes de 1885. Pensó primero en comprar los restos del palacio de los Vargas, construido por Juan de Herrera para D. Diego de Vargas, secretario de Felipe II, casa que pasó luego a los Condes de Mora y fue incendiada durante la guerra de la Independencia. No cuajó esta adquisición, decidiéndose al fin por otra arruinada mansión hidalga: la casa de los Adrada, propiedad entonces del tío Cascarriscos (1), en la plaza de las Carmelitas, cerca de la Puerta del Cambrón y de la antigua Puerta de Almoguera (2). Allí se arregló su estudio; lo decoró con tallas, vaciados, chimeñas y pinturas propias (3); amante de las flores, en el adarve se hizo su grato rincón de modesto jardín toledano, como los que tantas veces pintó. Desde allí contempló el poniente en las tardes soleadas de la ciudad del Tajo frente a las rojizas colinas de tierra sagreña, los reflejos del río que borda sus meandros junto a la Fábrica de Armas, o la rocosa orilla sobre la que se instalan los cigarrales.

En aquella casa transcurrieron sus días de hombre solitario, aunque no misógino como alguien ha dicho; filósofo amigo de la Humanidad, quizá desengañado de los hombres, pero con su pasión de pintar y su vida personal y secreta. Llena de pinturas estaba su casa y con paisajes toledanos sobre los arrimaderos de madera decoró su propio comedor.

Su soledad no era misantropía; tenía amigos en todas las clases de la sociedad, aunque tuvo fama de poco sociable porque se recluía gustoso en su trabajo, en el estudio, primero; como se aislaba en sus salidas al campo cuando se hizo decididamente pintor de aire libre. Era una recia personalidad; de carácter generoso y apasionado, su tradición liberal le hacía estar siempre al lado de las gentes humildes, sin temer enfrentarse con los caciques de la ciudad. Marañón aludía a sus rifirrafes con los carlistas toledanos en la época de sus escarceos políticos cuando fue concejal de Toledo en 1891 y, según parece, también diputado provincial. Escarmentó y volvió a su feliz independencia y al cultivo del arte y de la amistad, de las escasas amistades que él seleccionaba austeramente. Las rentas de la herencia de su tío el canónigo liberal le eximieron de trabajar *pro pane lucrando*. El fue fiel a sus viejas ideas liberales en las que asomaban sus ribetes de anticlericalismo, llevado por él, a veces, hasta en sus cuadros de género con notas costumbristas levemente irónicas. Lo que no le impedía, como Marañón apuntaba, tener las mejores relaciones con los más señalados eclesiásticos de la ciudad, como aquel canónigo Sanguera, luego obispo de Cuenca (4).

En su propio tiempo se dijo que era más conocido fuera de España que en su propia patria (5). Sin duda, sus cuadritos de rincones y callejas toledanas de sus primeras épocas eran muy buscados por los aficionados que conocían España y

(1) Vide Marañón: *Elogio y nostalgia ...*, pág. 158, y el artículo *La casa del pintor*, de Aurelio Cabrera y Gallardo (Toledo, 1916). El mote del propietario a quien adquirió las ruinas Arredondo tiene sabor galdosiano también. Nos recuerda los motes prodigados por don Benito en sus novelas: el tío Engarzacredos, por ejemplo. En alguna ocasión he oído llamar a esta antigua casa Palacio de los Rivadeneyra.

(2) La casa de Arredondo fue el escenario elegido por el escritor toledano Gustavo Morales para su novela *La hija del rey David* (véase J. Rubio, art. cit.).

(3) Alguna de las pinturas del comedor representan rocosos paisajes de los barrancados que bajan al río, composiciones muy semejantes a la que pintó para el Ateneo de Madrid, que ignoro por qué, acaso por hallarse en mal estado y no querer molestarse en restaurarla, retiraron en 1953.

(4) Véase el artículo de Camarasa sobre Arredondo en «Toledo», 1916.

(5) Así se dice en los artículos que dedicaron al artista en la revista «Toledo» (1916) Vicente Cutanda y Constantino Garcés.

gustaban del carácter pintoresco de Toledo, siempre lleno de sorpresas, en una época que ignoraba todavía el turismo masivo y el Kodacolor. Pero si esta faceta de su arte alcanzó pronta divulgación, no es en ella donde hay que encontrar siempre al mejor Arredondo, como veremos después.

Un marchante alemán le compraba, dicen, todos los cuadros de ambiente toledano que pintaba. Concretamente sé que obras suyas se incluían con frecuencia en los catálogos de venta y subasta de la casa Rudolph Lepke, en Berlín, y en la casa del pintor se conservaban folletos de Lepke, en los que con frecuencia se anunciaban obras de Arredondo cuya reproducción muchas veces se incluía en los catálogos de subasta (1). Sus ventas y su acomodo le permitieron viajar por España y fuera de ella; parece que estuvo en Italia, Inglaterra, en Francia y en Alemania, sin que podamos dar detalles ni fechas de estas excursiones del toledano pintor. Ya se ha escrito que trató a Fortuny, que fue amigo de Martín Rico y que conoció a Meissonier, como se ha dicho que retrató a Zorrilla, otro enamorado de Toledo, aunque de otra generación anterior al pintor.

En todo caso, su conocimiento de Toledo, su familiaridad con los monumentos y con las gentes de la ciudad le hacían indispensable para los visitantes ilustres o los estudiosos que querían adentrarse en los secretos de la vieja ciudad. Si una vez hubo de pilotar por las callejas de Toledo al Barón de Rothschild, los escritores, pintores, profesores e investigadores que a la ciudad venían hallaban siempre manera de llegar a Arredondo, que les ayudaba eficazmente y quedaba amigo suyo. Ese fue el caso de Galdós, con quien tuvo estrecha relación. Lo mismo hubo de suceder con toda una pléyade de personalidades españolas o extranjeras; citaremos entre los pintores al francés Worms o a los españoles Rusiñol, Sorolla o Beruete, como entre los escritores y profesores a Giner de los Ríos y D. Manuel Cossío, tan asiduos en la visita a Toledo, en busca de Grecos cuando este último preparaba su gran libro sobre Theotocópuli. Como fue también amigo de los hermanos Mérida, Pablo Parellada, Arráiz de Conderena, Ovejero, Francisco Alcántara, el buen crítico de arte, y como aún pudo tratar al joven doctor Marañón, que había de inmortalizar su recuerdo en el libro de que antes hemos citado los más oportunos párrafos.

Entre los toledanos o residentes en Toledo trató y tuvo amistad al pintor de historia Vicente Cutanda, director de la Escuela de Artes y Oficios; al viejo San Román, padre del conocido investigador de la vida del Greco en los archivos de la ciudad, de Navarro Ledesma, a quien ya hemos citado; de Vegue, o del matemático y poeta D. Ventura Reyes Prósper, catedrático del Instituto, a quien yo todavía he visto paseando por las calles de Toledo su original y decimonónico tipo: su gordura, sus barbas descuidadas, sus levitas pasadas de moda y su sombrero de copa, tan anacrónico en 1915.

Muy popular en Toledo entre las gentes humildes, se fue aislando cada vez más desde que se dio a la pintura al aire libre, cuando, con Beruete, se aficionó al paisaje de la ciudad pintado desde los cigarrales. «En Toledo, solo y al aire libre —ha escrito Rafael de León (2)—, vivía Arredondo. Las golondrinas y los ruiseñores

(1) De algunos de estos Catálogos solo conservaba las páginas que a él se referían, recortándolas del folleto cuya fecha no puedo indicar por este motivo; el único Catálogo completo que la familia conservaba era de una subasta de 14 de diciembre de 1897; se incluyen allí dos cuadritos de Arredondo (núms. 36 y 37).

(2) Toledo, 1916.

eran sus amigos. Los peñascales toledanos, las negruzcas aguas del Tajo, dieron vuelo a sus ensueños, fueron testigos y confidentes de las amarguras y alegrías que, de continuo, abaten el alma del artista.»

También tuvo Arredondo algunas actividades pedagógicas: fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios, del Colegio de Huérfanos de María Cristina y de algunas academias que preparaban la enseñanza del dibujo en Toledo para los estudios militares o técnicos. Muchos discípulos tuvo en estos años nuestro artista; acaso el más notorio de ellos fue el pintor Rafael Argelés, que exhibió en las exposiciones del primer tercio del siglo XX, llegando a obtener la pensión en Roma y la segunda medalla en la Nacional de 1926.

En Toledo, pese a su carácter un tanto retraído y poco sociable, era escuchado en los asuntos que a los monumentos de la ciudad afectaban, y era su diligencia utilizada, como sucedió en la restauración del Castillo de San Servando y, en los últimos tiempos de su vida, en la de la vieja Puerta de Bisagra; como siempre suele suceder, la cantidad que el Estado consiguió para esta restauración fue harto escasa y la Puerta se hallaba en lamentable estado de ruina. Un testigo de aquellos trabajos y colaborador de ellos, el arquitecto Ezequiel Martín, nos da fe del calor con que Arredondo tomó aquella tarea cuando habla de «el interés con que trabajó Arredondo para dar cima a esta empresa, sin separarse de la obra desde la mañana hasta la noche, sufriendo los calores intensos de todo el verano, desarreglado en las comidas y sin que valieran las amonestaciones de sus compañeros de Comisión... aunque procuramos ayudarle y cumplir decorosamente con nuestra misión» (1). Debía de padecer Arredondo algunas molestias en su salud; aquel trabajo exacerbó su dolencia de vejiga. Su empeoramiento exigió una intervención quirúrgica ya a la desesperada porque, viviendo solo, había ocultado su enfermedad a su hermana Josefa, que trataba de informarse y que, en algunas temporadas, le acompañaba. Soportó en el hospital su operación ¡sin anestesia!, nos dicen los familiares, porque la rechazó el paciente. Duró unos tres meses. Murió el 5 de diciembre de 1911, siendo enterrado, el día 7, en la Sacramental del Sagrario (2). Tuvo su muerte emocionado eco en la prensa de Madrid con el artículo que le dedicó en «El Imparcial» su buen amigo Francisco Alcántara, el 10 de diciembre de 1911, del que extraemos algunos párrafos. Rememora Alcántara el jardín del adarve de la casa del pintor en Toledo: «Recuerdo con alegría los ratos que allí pasé en amenas charlas con Arredondo, y mi pensamiento, allí, en los adarves de tan venerables murallas, entre las macetas y los vestigios arqueológicos, es donde se despide de la siempre animosa figura del ilustre muerto.»

(1) *Arredondo en la restauración de la antigua Puerta de Bisagra* (revista «Toledo», 1916). Le ayudaron en la restauración el propio Ezequiel Martín y el profesor de la Academia de Toledo D. Manuel Castaños, que creo había sido alumno de Arredondo. Testigo de estas obras de la puerta hoy llamada de Alfonso VI fue D. Pedro Roman, quien, siendo en 1944 director de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, presentó una moción a esta Corporación encaminada a honrar la memoria de Arredondo, para que fuera restablecido el nombre del pintor al paseo y jardines de la Puerta del Cambrón, recordando sus méritos a la gratitud de la ciudad, no solo por su obra pictórica, sino por sus trabajos en beneficio de la belleza urbana y monumental como su intervención en la creación del Paseo de Merchan y en la ordenación del Paseo de Ronda, así como por las restauraciones de monumentos toledanos. Proponía también se pusiera una lápida en la Puerta de Bisagra que recordara la intervención del artista de Cella en la reconstitución de la Puerta de Alfonso VI. (Véase el artículo *Propuesta de homenaje al pintor toledano Ricardo Arredondo*, en «El Alcázar» de 1 de julio de 1944.)

(2) Su padre y su hermano Francisco habían sido inhumados en Santa Leocadia (véase el citado artículo de Rafael Brun, *Ricardo Arredondo*, en la revista «Toledo», 27 de septiembre de 1960). La noticia de su entierro se da en un artículo de C. García Valiente en «La Campana Gorda», semanario toledano (*Sonará los jueves*), del 7 de diciembre de 1911.

Quedaba vacía la casa del pintor, abandonadas sus pinturas, en trance de perderse su recuerdo. Si no ha sido así, se debió a sus sobrinas, a sus amigos toledanos y a la creciente estimación que su pintura va logrando entre un círculo cada vez más amplio de admiradores de la obra del excelente *pintor de Toledo*.

La obra del pintor

En las notas anteriores hemos tratado, además de recoger y ordenar las puntualizaciones biográficas convenientes sobre el artista, muchas de ellas ya conocidas por los que anteriormente se ocuparon de Arredondo, de ambientar su vida comentando las preciosas páginas del doctor Marañón, que aún pudo tratar personalmente al artista.

Cumple ahora trazar las coordenadas elementales para poder abordar el estudio de su obra en la profunda y significativa evolución de su talento pictórico, parte menos atendida que lo que afecta a su vida y a los detalles anecdóticos con su biografía relacionados. Muy escasas indicaciones hallamos sobre su temperamento artístico y sobre el proceso de su arte en los que han escrito de Arredondo. En el número de la revista «Toledo» de 1916, dedicada a conmemorar el quinto aniversario de la muerte del artista, su compañero el pintor Vicente Cutanda hizo alguna observación que merece aquí recogerse. Pintor de historia y de temas *sociales*, autor de grandes máquinas de lienzo para lucimiento en exposiciones, Cutanda era lo más opuesto a la pasión meticulosa y amante de Arredondo por el mundo visual. Reconoce Cutanda, de primera mano, la diversidad de sus respectivos temperamentos: «Como artistas —dice— no teníamos jamás coincidencias. Con el mismo asombro que él me veía manchar una tela de ocho metros (1), le veía yo a él apurar los detalles microscópicos de una tablita.» Esto es cierto, pero Cutanda, que retrató a Arredondo, ya de edad avanzada, en el lienzo que ha figurado en la Exposición de los Amigos del Arte en febrero de 1969, parecía olvidar que en su última época Arredondo ya no era el pintor de tablitas meticulosamente realizadas, sino un luminista de factura más amplia y toque sabio y eficaz. Bien es verdad que los pintores son muchas veces ciegos para lo que hacen sus colegas. Es experiencia personal y repetida a lo largo de mi vida. «Hasta en el trabajo —sigue Cutanda— éramos completamente diferentes; yo era dejado y hasta holgazán; él llegó a ser una verdadera máquina de pintar, a la que no arredraba ni el sol de estas abrasadas tierras, ni la nieve, ni la enfermedad, ni las contrariedades de todo género; una voluntad sin ejemplo le movía, haciéndole producir incesantemente, sin que por eso su trabajo tuviese nada de maquinao o indeliberado.» Esta última matización era necesaria, porque Arredondo no era *una máquina de pintar*. Era, sí, un observador penetrante y un formidable trabajador, signo de vocación y de

(1) Vicente Cutanda nació en Madrid en 1850. Obtuvo primera medalla en 1892 por su cuadro «socialista» *Huelga de obreros en Vizcaya*, que pasó al Museo de Arte Moderno y se envió luego en depósito al Ministerio de Trabajo. Con horror recuerdo su *Matanza de judíos en Toledo*, del Museo de Zaragoza; horror al asunto y horror estético a la vez. En Toledo vivió muchos años como profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios; murió en 1925. Sería injusto dejar de observar que Arredondo, contemporáneo de estos pintores del gran cuadro de exposición, quedó incontaminado, en su excepcional honradez pictórica, de tan nefandos errores. Conviene tenerlo en cuenta porque ello hace honor a la autenticidad de su pintura. En la reciente exhibición de los Amigos del Arte se ha expuesto, junto al retrato de su amigo, un grato paisaje de Cutanda, bueno de toque, de masas y de efectos, pero de sucia paleta comparado con la luminosidad a que, incluso en sus períodos más grises, tendió Arredondo. Sobre Cutanda, véase el citado artículo de Sebastián («Arte Español», 1960).

energía a la vez, de amor a su arte y al mundo. «Su obra es enorme —sigue Cutanda—. Puede decirse que pintó cuanto Toledo tiene de pintoresco en sus calles y en sus cercanías. En todo ello sobresale de modo especial el detalle; pero construido de manera pasmosa, sin daño del conjunto y tratado con verdadera espontaneidad.» Justa observación; aun en los cuadros de Arredondo en que más cuida el pormenor, la frescura de la ejecución sorprende y, sobre todo, no pierde nunca de vista la unidad del conjunto. El detalle *está* en el cuadro, pero no *es* el cuadro. Aun en el corto número de láminas que pueden acompañar a este trabajo pueden señalarse ejemplos significativos. Véanse, entre otros, las malvas reales que brotan de una mata erguida, erectas, a pleno sol, destacando en microscópica verdad sobre la pared en sombra del fondo, con un vigor que ya quisieran haber logrado los pintores de los cuadros de 4×6 metros (fig. 6). Y es que se es o no se es pintor, y Arredondo lo era, admirable. Y lo era, sobre todo, porque poseía el supremo don de ver las formas en la luz, don capital al que no llegaron sino pocos pintores de su tiempo en España.

Cutanda llama a don Ricardo «el Meissonier de las callejas toledanas», lo que es injusto o, por lo menos, limitado ya que solo anduvo por las sendas del *fortunismo* durante una época de su vida. Otro colega toledano que en posterior generación se especializó gustosamente en el paisaje de Toledo, muy de otra manera sentido, Enrique Vera (1), en el mismo número de la revista «Toledo» de 1916, nos da unas notas sobre *Arredondo pintor* que no difieren demasiado de las observaciones de Cutanda: «Arredondo fue —escribe—, ante todo, un técnico. Influido poderosamente por las tendencias predominantes en el alborear de su existencia, que representaban una avasalladora supremacía, Meissonier en Francia y Fortuny en España, Arredondo rindió culto férvido al detalle... Para Arredondo todo detalle tiene derecho a las mayores consideraciones; nada debe ser tratado con menosprecio: cada individualidad debe manifestar su yo en todo el poder de su fuerza... Cualquier pequeño trozo de un cuadro de Arredondo subyuga y produce admiración...»

Todo esto es cierto, pero puede dar la falsa impresión de que Arredondo fue solamente un fortuniano retrasado que vivió hasta 1911. Lo que no es exacto. A través de sus *miles de obras* (así cifra Vera su producción), se realiza una paulatina, pero muy completa, sorprendente evolución que partiendo del pintoresquismo romántico llega hasta un exaltado luminismo paralelo al de Beruete o a una pintura estructurada por planos que a veces nos hace pensar en un Cézanne toledano que dominase prodigiosamente el dibujo. Lo que sucede es que su educación, su mano, hecha a copiar con fabulosa finura los detalles arquitectónicos (dibujos para los «Monumentos de España»), su conocimiento único de Toledo, su asombrosa memoria visual y el dominio de sus temas le hacían fácil y gustoso el perspicuo análisis de sus motivos, sin olvidarse de la visión unitaria del cuadro. Por ello creo que no es justo Vera cuando escribe: «Arredondo, absorbida toda su atención en la factura y en el detalle, jamás se preocupó del enfoque de su retina sobre el motivo principal, ni concedió importancia al color, al ambiente, ni al espíritu que palpita en la naturaleza (!)» Error. La Exposición de los Amigos del Arte y la de Toledo de 1960 abundaban en cuadros de última época de justa y amplia visión, de fina

(1) Había nacido en Toledo en 1886. Fue también, a pesar de la diferencia de edad, amigo de Arredondo y fue asimismo profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Obtuvo tercera medalla en la Nacional de 1922 por una vista de Toledo. Jubilado de la enseñanza artística, no pudo sobrevivir a esta declaración de inutilidad por parte del Estado. Se suicidó en 1956.

sensibilidad para la luz y el color. Alcántara lo entendía mejor cuando en su mencionado artículo necrológico sobre Arredondo escribía: «Para mí el entusiasmo con que al promedio del siglo anterior se lanzaron los pintores al estudio de la luz y abrasarse en ella es una de las más simpáticas genialidades de todos los tiempos. Arredondo fue un tiempo *el pintor del sol de Toledo*.»

Es verdad que Arredondo tardó en dejarse conquistar por la dura y caliente luz de Toledo, en limpiar su paleta de grises negruzcos para llegar a la exaltación luminosa en la vegetación de los cigarrales, a la visión rosada de las tierras sagreñas y al reverberar del sol en los blancos muros de las casas y las tapias de los jardines toledanos. Por ello es necesario rectificar estos lugares comunes ante lo que los cuadros de las últimas exposiciones nos han hecho presente, intentar ordenar los estratos de la obra del artista a lo largo de medio siglo, para no juzgarle definitivamente por lo que solo representa una faceta o una época de una sensibilidad pictórica que desarrolló en un muy completo y notable proceso.

Lo difícil es sentar una cronología de su obra con bases firmes. Documentalmente, el rastro de sus cuadros es escaso. Si no supiéramos de él lo que nos dice la mención de los cuadros que presentó a las Exposiciones Nacionales, bien poco sabríamos en este respecto. No es fácil casi nunca, por otra parte, identificar esas menciones de catálogo con la obra que ha llegado a nuestro conocimiento (1).

Cuando Arredondo comienza a acudir a las Exposiciones Nacionales, palestra inevitable para un pintor del XIX que quisiera darse a conocer y competir para la obtención de premios, casi única publicidad entonces posible, tenía ya 34 años. A su contribución inicial a la Nacional de 1884 ya nos hemos referido anteriormente. Y el buen paisajista que ya comenzaba a ser, continuador de las enseñanzas de D. Carlos de Haes, no fue estimado por esta dirección, sino por el cuadro más grande que entonces presentó, de tema anecdótico además: *Una desgracia en montería* (96 × 165), con el que obtuvo la tercera medalla (2).

Arredondo no concurrió a las siguientes Exposiciones celebradas en 1887 y 1890, lo que prueba que, a pesar del estímulo de la recompensa obtenida en 1884, Arredondo no sintió urgencia de reverdecer sus laureles. Tampoco, a pesar de lo afirmado en contra en algún texto, se presentó a la Nacional de 1892. Volvió a aparecer su obra en la Exposición de 1895. Expuso allí dos pinturas: *Jardín toledano* (145 × 125) y *Una herrería* (49 × 87) (3). *Jardín toledano* (el cuadro más grande, inexorable ley de las Exposiciones Nacionales) fue otra vez premiado con tercera medalla.

En la *IV Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes inaugurada el 18 de mayo de 1894* expuso Arredondo cinco obras que en su catálogo ilustrado se incluyen. Son las siguientes, que mencionaremos con los números con que allí figuran:

(1) Excepto cuando se trata de cuadros de género cuyo título algo nos dice sobre el tema o contenido, apenas queda otro rasgo políctico de identificación que la consignación de las medidas, rastro que tampoco nos da siempre la seguridad y que no es nada fácil de comprobación inmediata.

(2) Está hoy en el Museo de Zaragoza. La tradición asegura que los personajes de esta pintura son todos retratos de amigos del artista. Contra la voluntad y el deseo de los organizadores de la Exposición reciente no ha podido ser expuesto en esta ocasión en Madrid. La familia de Arredondo conserva el diploma acreditativo de aquella tercera medalla. También conserva otro título de tercera medalla concedido a Arredondo en la Exposición Artística de Bilbao del verano de 1894. Se le otorgó por el cuadro *Interior de un batán en Toledo*.

(3) Sin duda se trataba de un interior de taller artesano semejante a tres pinturas de la Exposición reciente que figuraron en el Catálogo de Amigos del Arte con los números 12 (*Interior de molino*), 50 (*Telar con obreras*) y 69 (*Telar visitado por el obispo*). Obtuvo en esta Exposición una tercera medalla por su *Jardín toledano*; las sobrinas y herederas de Arredondo creen que el cuadro premiado es el que figura hoy, con otros, en el empanelado del comedor de la casa que fue del pintor.

37, *Ribera del Tajo*; 38, *Interior de un batán*; 39, *Puerta del Hospital (Toledo)*; 40, *Molinos de la Vieja* (reproducido en las láminas); 41, *Casa de Castro* (véase página 9 del Catálogo citado). Como curioso dato que no suele abundar en las menciones de pintores españoles de aquella época diremos que el Catálogo hace constar los precios de venta de las obras; los dos primeros cuadros (37, 38) se tasan en 700 pesetas; en 250 la *Puerta del Hospital* (39), en 500 los *Molinos de la Vieja* y en 200 (!) la *Casa de Castro*. Aunque no se indican medidas, pienso si la *Ribera del Tajo* pueda ser el mismo n.º 63 de la Exposición de 1969 (*Paisaje cigarralero sobre el Tajo*). En la misma Exposición del Círculo de 1897 exponía Beruete, el amigo de Arredondo, su maravillosa *Vista de Toledo* (n.º 64), que fue luego del Marqués de Moret, cuyos herederos lo conservan. No está tasado, indicación de que Beruete no vendía.

Con ánimos, sin duda, por los dos éxitos en las dos únicas Exposiciones a que se había presentado, quiso hacer una aportación más numerosa de sus obras a la Nacional de 1897, acaso con vistas a una recompensa más alta. Hasta ocho cuadros, paisajes todos, excepto el *Taller de curtidores* (creo que es el que también se ha llamado *las Tenerías*), de 97 × 169, presentó Arredondo, la mayor parte de pequeños formatos (1).

La aportación de Arredondo a la Nacional de 1897 mereció un capítulo en uno de los cuadernos de la *Reseña crítica de la Exposición*, que publicaba D. Francisco Alcántara (2). Después de trazar una silueta del artista, el crítico describe el estudio del pintor y comenta las obras presentadas a la Exposición, dedicadas a diversos aspectos de la ciudad en que residió gran parte de su vida. De Arredondo escribe Alcántara: «Azares de la fortuna le llevaron a la ciudad imperial. Aragonés trasplantado a Castilla la Nueva, ha conseguido interpretar con más brío que los mismos artistas toledanos el singularísimo carácter pictórico de esa ciudadela venerable, cuya historia es más ilustre que la de muchas naciones, cuyas maravillas artísticas, aunque mermadas, podrían dotar de gloria a tantos pueblos condenados por Dios a eterna pobreza de bienes espirituales.»

Se refiere luego sagazmente Alcántara a las características del paisaje toledano: «Llévanse chasco los pintores que, habituados a las genialidades del color, van a Toledo fiados en la riqueza de detalles y artísticos conjuntos. Construida la ciudad sobre un monte de roca viva, penetrada por los vientos altos que olean pronto en invierno muros y techumbres, y en verano los secan hasta el punto de comunicar a ladrillos, sillares y tejados tonos de pedernal o cenicienta ágata, abrigados por un sol africano, carece el pintor de los recursos que la humedad proporciona rebajando tonos y cubriendo con musgos y verdines los rancios monumentos.» Obser-

(1) Es en el artículo de esta Exposición donde se dice: «discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y de la Superior de Pintura (de Madrid)», sin mencionar, como no menciona nunca, a Matías Moreno como su maestro. Los paisajes presentados llevaban los títulos: *Cercanías de Toledo* (40 × 87), *Jardín toledano* (43 × 67), *Un cigarral* (33 × 61), *En la Granjilla*, *Escorial* (35 × 61), *Arroyo del Batán*, *Escorial* (27 × 51), *Arroyo de la Degollada*, *Toledo* (27 × 51) y *Entrada a la Granjilla*, *Escorial* (47 × 23); este último es el que ha figurado en la Exposición de Amigos del Arte con el n.º 41 (hoy en la colección Zamora Vicente).

(2) *La Exposición Nacional de Bellas Artes. 1897. Cuaderno n.º XV, Reseña crítica*, por D. Francisco Alcántara. Merece destacarse el hecho de que una Exposición Nacional española mantuviese el interés público suficiente, en el Madrid de entonces, para mantener una publicación de este género, aparecida en fascículos de papel satinado, con retratos de los artistas y reproducción de las principales obras. Indica ello, dentro de nuestro medio escasamente rico, una curiosidad y una participación en el acontecimiento artístico bienal más importante de la Nación que en el mundo actual, más rico y culto, en general, de nuestro país, no podría tener paralelo. El fascículo XV lleva un largo artículo sobre Arredondo, incluyendo su retrato y la reproducción de su *Taller de curtidores* (Toledo).

vación muy acertada que deben tener en cuenta los que juzguen gran parte de la obra de Arredondo y de otros pintores del XIX, incluso del propio Beruete juvenil.

«Pero si Toledo —sigue Alcántara— carece de la poesía de las nieblas, posee, en cambio, la de la luz. Se necesitan ojos de águila para apreciar en las alturas por ella bañadas, desde el intrincado laberinto de sus estrechas calles y reducidas plazas, la trémula palpitación de las aristas y de los ángulos, chapiteles, agujas, veletas y cruces; el flameo ondulante de los altos muros, la especie de isocrónica oscilación de las masas fantásticas con sus cúpulas, esferas y ángulos como limados y aguzados por la luz que se precipita por ventanales y grietas, centelleando en los tejados, aristas y decoraciones. El color de todo esto, tan local y típico por lo sobrio, brillante y extraño, ha encontrado intérprete en Arredondo.» Justísimas y brillantes observaciones del crítico que pueden aplicarse a tantos y tantos cuadros del artista. Arredondo poseía esa vista de águila y esa identificación con el carácter y la nitidez del paisaje urbano de Toledo que le ocupó casi exclusivamente en las épocas primeras de su obra. «Toledo y su comarca —continúa Alcántara— vieron interrumpidos sus progresos materiales a fines del siglo XVI. Barrios enteros de la ciudad y muchas villas se hallan casi en el estado en que les cogió el principio de la decadencia, y Arredondo ha podido sorprender a los que vivimos en ciudades relativamente nuevas, alineadas y monótonas, con la riqueza ornamental y característica de nuestros buenos tiempos, en los que debemos buscar la renovación de cuanto hemos dejado corromperse en criminal descuido» (1).

Describe luego Alcántara la casa y el estudio de Arredondo: «El estudio que ha construido en Toledo es de los más ricos e interesantes. Hállase a la derecha de la Puerta del Cambrón y sobre tres torreones que defienden la muralla, al nivel de los adarves convertidos en ordenado paseo. Es un museo arqueológico, donde predominan los muebles, reproducciones y telas árabes, mudéjares, góticas y del Renacimiento, de que tan enorme cantidad han sacado de España esos corredores de antigüedades a quienes debía perseguirse como alimañas destructoras que son de nuestras riquezas artísticas.» (¡Qué diría hoy nuestro don Francisco, cuando se ha llegado al extremo de la vergüenza en esta almoneda nacional favorecida muchas veces por los mismos que debían proteger los vestigios de esa tradición que llevan constante e hipócritamente en sus labios!) (2).

Alcántara hace notar la disciplina de Arredondo en el dibujo arquitectónico, tan necesario para dar verosimilitud y justeza a sus paisajes urbanos de Toledo: «Bien se nota —dice Alcántara— en el acierto con que escoge los asuntos de esos cuadros que podríamos llamar arquitectónicos, la costumbre de elegir entre lo más característico, adquirida por Arredondo como dibujante de los «Monumentos arquitectónicos de España» que fue durante algunos años. Si algún día se ilustran nuestras crónicas, en sus páginas debe figurar gran parte de los cuadros de Arredondo en que reproduce los palacios fortalezas y casas que fueron albergue de los

(1) Trozo de crítica penetrado del acento de la generación del 98, con su toma de conciencia de la realidad nacional; ello nos obliga a recordar la afinidad y las estrechas relaciones de D. Francisco Alcántara con el círculo de la Institución libre de enseñanza, especialmente con Giner y Cossío.

(2) De una visita al estudio de Arredondo hacia abril de 1900 habla el artículo de Constantino Garcés (Toledo, 1916), quien describe el abigarrado estudio con ese deseo de suntuosidad ecléctica de que los pintores gustaban rodearse en el siglo XIX. Un delicioso cuadrado de apaisada proporción, sin terminar, como es tan frecuente en Arredondo, ha figurado en la Exposición de Amigos del Arte, propiedad de las sobrinas del artista (n.º 46): *Terraza de la casa del pintor en Toledo*, maravillosamente ejecutado con vista del adarve-jardín, las torres del Cambrón a la izquierda, y una vista de la Vega y de las elevaciones donde acaban los cigarrales.

autores de nuestra Reconquista y engrandecimiento. Por eso son tan buscados, más en el Extranjero que en España.»

Volvió a presentarse en la Nacional de 1899 (1). Exhibió: *Santiago del Arrabal* (50 × 23), *Palacio de Hermosilla* (Toledo) (50 × 23) y *Molino de Solanilla, Toledo* (120 × 60). Envió obras a la Exposición Internacional de París en 1900, donde obtuvo un premio, y volvió a exhibir en la Nacional de 1901, acaso buscando el ascenso en la escala de recompensas con un envío cuidado y abundante: Un panel con 23 estudios de pequeño formato (173 × 265, el conjunto) y otros siete paisajes toledanos: *Molinos de la Vieja* (95 × 138), *Ribera del Tajo* (80 × 142), *Rincón de un jardín* (72 × 95), *Arroyo de la Degollada en La Sisla* (62 × 86), *El Tajo, Fábrica de espadas* (45 × 76), *Jardín de la Roca Tarpeya* (51 × 69) y *Torre y calle de Santo Tomé* (71 × 44). No tuvo medalla, pero fue propuesto para una condecoración.

Me da la impresión, por la relación de las pinturas presentadas, que el fecundo Arredondo no exhibía en las Exposiciones su última producción, sino una selección de obras de diversas épocas, lo que, desde el punto de vista del pintor y de su aspiración a conseguir los votos de un jurado, puede que fuera un error psicológico. Ello quita, además, valor a cualquier hipótesis sobre la cronología de la obra. Volvió a presentarse a la Exposición de 1904 (2). Hasta 14 obras presentó, deseoso, sin duda, de atraer la atención del jurado por su envío y favorecer así la obtención de una recompensa superior a las obtenidas hasta entonces en las Nacionales de Madrid (3).

A la Exposición Nacional de 1906, (4) finalmente, presentó otras tres obras: *Bajada a un jardín en Toledo* (74 × 54), *Patio de Toledo* (54 × 74) y *Entrada a un cigarral* (43 × 34). No expuso más, pues no envió obras a la Nacional de 1910, última a la que la vida le hubiera permitido asistir, ya que murió a los 61 años, en 1911 (5).

(1) El Catálogo, con las habituales erratas, le llama Arredondo y *Calmacho*; también dice —y creo que de aquí viene el error de algunos escritores— que expuso en 1892, lo que no es cierto. En ésta y en anteriores Exposiciones dice: «Reside en Toledo», sin indicar su exacto domicilio. Solo en la Exposición de 1884 da una residencia —ocasional seguramente— en Madrid, consignando que vive en la calle de D. Martín (luego Martín de los Heros), en el barrio de Argüelles, n.º 65, 2.º.

Presentó también Arredondo en la Exposición del 99, en la Sección de Arte Decorativo, un *Panneau* que no se describe (n.º 1.116 del Catálogo), por el cual fue propuesto, entre otros artistas, para una condecoración. La nota biográfica incluida en esta página del Catálogo menciona las terceras medallas obtenidas en 1884 y 1894 (*sic*), y se dice también que fue propuesto para una condecoración en la Nacional de 1896 (?), que no existió.

(2) En la nota biográfica, no exenta de errores o erratas (Sella, por Cella), otra vez se menciona su concurrencia a la Exposición 1892, a la que no asistió, y no cita, en cambio, las de 1895 y 97, se dice que obtuvo medalla en la Exposición de Berlín y condecoraciones en 1899 y 1901. Menciona correctamente su domicilio en Toledo, Carmelitas, 5. Se omite, en cambio, la mención de la medalla de bronce (tercera medalla) que se le otorgó en la Exposición Universal de París de 1900. Entre los papeles guardados por la familia se conserva el diploma correspondiente firmado por Millerand, entonces Ministro de Comercio de Francia, el 18 de agosto de 1900.

(3) La relación de las obras presentadas es ésta: *Un jardín en Toledo* (122 × 123; creo que es el *Jardín toledano* con torre mudéjar al fondo, n.º 34 de la Exposición de Amigos del Arte, ya muy luminoso), *En los Montes de Toledo* (96 × 175), *La roca Tarpeya* (48 × 100), *Una charca a la siesta* (?) (48 × 87), *El restaurador de muebles* (48 × 87), *Un molino* (69 × 47), *Ruinas del Palacio de Galiana* (50 × 25, acaso el n.º 83 de nuestra Exposición), *Puente de San Martín* (24 × 50), *Un jardín* (24 × 50), *Estudio de un jardín* (50 × 94), *En La Sisla* (87 × 60), *La Soledad (riberas del Tajo)* (24 × 57), *Entrada a un jardín* (42 × 33) y *En un jardín* (36 × 52).

(4) Se dice allí en la nota biográfica que tuvo premio en la Exposición Internacional de 1892 (?) y otras en París y en Berlín.

(5) Sebastián dice que concurrió a la Exposición de 1910, acaso por confusión con un Eduardo Arredondo, expositor paisajista que creo era pariente del pintor gallego Serafín Avendaño. Sebastián, en su artículo, de 1960, da noticia de que Arredondo concurrió en 1891 a una exposición del Círculo de Bellas Artes, celebrada en el Palacio de Cristal; también recuerda que después de su muerte tres cuadros suyos figuraron en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (*Patio y muralla de la Antequeruela, Las viciosas* —cuadro de género con unas mujeres del pueblo jugando a los naipes en un patio toledano— y *Jardín de la calle de Santa Ursula*).

La evolución del artista: su proceso

Poco diría al estudioso de Arredondo esta enumeración de cuadros presentados a las Exposiciones Nacionales. Una exposición con cerca de cien cuadros como la realizada recientemente, permite, en cambio, percibir la calidad de las obras del pintor y los cambios producidos en su arte a lo largo de los años. No será fácil, en el porvenir, reunir una colección semejante que ahora se dispersará, haciendo más arduo lograr una visión panorámica de su arte. Digamos, en primer término, que la Exposición ha constituido un pequeño acontecimiento en el mundo artístico madrileño; los críticos, generalmente tan desdeñosos con el siglo XIX, se han ocupado de ella, dando caracteres de descubrimiento y revelación a la presentación de las obras del pintor de Toledo. Además, los *amateurs* se han disputado sus cuadros, que han pasado de manos de las herederas de Arredondo a colecciones particulares generalmente madrileñas, favoreciendo la dispersión de sus obras, pero, al mismo tiempo, asegurando su renombre y su estimación.

Conozco unos centenares de cuadros de Arredondo; acaso no sean suficientes para un conocimiento puntual y detallado de su producción, tal como lo exigiría, por ejemplo, una tesis doctoral, pero sí son bastantes para esbozar, provisionalmente, un esquema de su carrera pictórica y de sus objetivos estéticos, así como de su personalidad dentro de la pintura española del XIX. Con todas las salvedades que deben hacerse al hablar de un pintor que realizó, según la tradición, *miles de obras*, y del cual yo apenas he llegado a conocer doscientas, como resultado de mis visitas al taller del artista, desde hace bastantes años, y del estudio de la Exposición recientemente celebrada, intentaré trazar un resumen de lo que yo creo fue la evolución pictórica de Ricardo Arredondo Calmache.

Habré de comenzar diciendo el escaso subsidio que nos ofrecen las pocas fechas seguras de sus cuadros. Aparte las referencias a obras presentadas en las Exposiciones Nacionales, referencias nada precisas en cuanto a la cronología, ya que un cuadro presentado a una exposición podía llevar varios años ya en el estudio del pintor, la Exposición reciente nos ofrecía pocos asideros en cuanto a fechas. Arredondo firmaba muchos de sus cuadros, pero fechaba poco. En los 93 cuadros de la Exposición de los Amigos del Arte solo uno, el n.º 27, *Molino y presa en el Tajo* (1), estaba fechado en 1882 respondiendo al período que pudiéramos llamar de influencia de Carlos Haes, con verdes que no han perdido aún el lastre oscuro y ceniciento de etapas anteriores. Poco subsidio es éste para intentar una clasificación que algo tenga de cronología. Por eso me limito a proponer, de acuerdo con los datos biográficos de Arredondo que he podido poner en claro y con el estudio de las pinturas mismas, un esbozo de lo que yo creo fue la evolución artística del pintor de Toledo. Diré antes que esa escasez de fechas en la obra de Arredondo ha de ser explicada en relación con la peculiar manera de trabajar nuestro pintor. La Exposición reciente ha hecho ver que muchos cuadros estaban sin terminar; acabadísimos en su mayor parte, el pintor dejaba *islas* en el campo de la composición, con

(1) El paraje representado figura también en algún otro cuadro expuesto, por ejemplo, el n.º 64, *Paisaje cigarralero sobre el Tajo*, en el que se representa la orilla izquierda del río junto a las decrecientes estribaciones de los cigarrales, antes de la Fábrica de Armas, en ribera ornada de chopos y álamos blancos junto a un molino que aparece en ambos cuadros. Desde este paraje, es decir, desde la orilla opuesta a la representada en los n.ºs 27 y 64, está pintado el n.º 64, *El Tajo, con Toledo al fondo* (San Juan de los Reyes), de la colección Marías.

la preparación al descubierto dejando ver el espacio reservado a un motivo que el artista se proponía incluir, pero que reservaba a una ejecución ulterior. A veces parece que se trata de correcciones o arrepentimientos que el pintor se proponía a sí mismo. En todo caso, con el cuadro apuradamente acabado en gran parte de su área, dejaba para un futuro su terminación y volvía a la pared la pintura esperando un momento que, en ocasiones, no llegó nunca (1). Trabajaba, pues, al menos en ciertas épocas centrales de su vida, sin prisa, aunque sin pausa; dejaba el cuadro inacabado y tomaba otro o empezaba uno nuevo. Esta lenta elaboración, unida a su escrúpulo y maestría de dibujante y a su exigente sensibilidad, hace de la mayor parte de los cuadros de Arredondo pequeñas obras maestras, realizadas con la complacencia y el respeto de la *obra bien hecha*, como hubiera dicho Eugenio d'Ors. Y ello es garantía segura de perennidad.

Pero ello quiere decir que Arredondo, un perfeccionista sin duda, como lo fue, a su modo, un Velázquez, trabajó en una misma obra durante espacios de tiempo que podían estar alejados en fecha, acaso con años de lapso entre el comienzo y la terminación, que a veces no llegaba nunca. Nos explicamos, pues, el escrúpulo en no fechar que Arredondo muestra, a pesar de que algunos cuadros aun inacabados, llevan firma (2).

Lo mejor para ordenar su obra es dividirla en grupos caracterizados por las cualidades pictóricas de los cuadros; grupos mejor que épocas, porque la palabra época supone referencias cronológicas de que generalmente carecemos. No obstante, hay evidentes seguridades racionales en muchos casos para suponer que los cuadros de un determinado grupo han de ser contemporáneos, aunque puedan darse, y en Arredondo particularmente se dan, anticipaciones o regresiones.

Los datos biográficos nos hacen suponer que Arredondo comenzó a practicar la pintura en el período aproximado de 1862-70. Las lecciones de Matías Moreno se iniciarían en fecha próxima al primero de estos años. Su etapa de formación —discipulado con Moreno, cursos oficiales, viajes y colaboración en los «Monumentos arquitectónicos»— le llevaría unos quince años; solo en 1884 se decide a mandar obras a la Exposición Nacional, y de 1882 es el paisaje fechado que reproduce nuestra figura 14. No encuentro otras coordenadas cronológicas más que éstas. Atendamos, pues, a las pinturas mismas.

Para mí es evidente que el primer grupo de pinturas de Arredondo —grupo que indudablemente corresponde a una época juvenil de su vida— hay que formarlo con una serie de cuadritos con vistas urbanas de Toledo: callejas, rincones, portadas de viejos palacios y torres mudéjares, cuadros animados por grupos de figuras que intentan animar y dar carácter anecdótico a las escenas, concebidas bajo el signo de un pintoresquismo post-romántico que vagamente nos recuerda a Villaamil. Tanto la arquitectura como los grupos tienen algo de artificioso, superabundante. La arquitectura tiende a la exageración vertical tan villaamilesca; las torres parecen haberse estirado, las calidades de la materia representada por el pincel no tienen solidez suficiente y la pincelada se recrea excesivamente en toques

(1) Es curioso que muchos de estos cuadros han sido adquiridos por coleccionistas, sin que esta circunstancia de ofrecer trozos, no ya inacabados, sino enteramente sin pintar, haya sido obstáculo a su fruición. En muchos casos estos espacios dejados en reserva en una composición o paisaje estaban destinados a contener figuras que quería estudiar del natural. En otros se trata de verdaderos arrepentimientos o correcciones cuyo repinte se proponía.

(2) Diré que en algún caso de cuadro auténtico de Arredondo, no firmado, la firma fue imitada posteriormente.

menudos, escarolados, inseguros que, si otorgan cierta vibración animada al conjunto, carecen de la firmeza y solidez necesarias a un cuadro bien construido. Las vírgulas menudean e inquietan meretriciamente, y todo da una impresión a la vez inmadura e imitativa. Que el pintor conocía ya el género Fortuny o Meissonier nos lo indica el hecho de que en los portales de los palacios Renacimiento hay mosqueaderos de chambergo, o en las Puertas fortificadas de arquitectura musulmana vemos vendedores moros o jinetes de turbante y espingarda (!) (1). Estos cuadros tienen, generalmente, un formato alargado, vertical, muy en boga en la pintura de la época, formato al que Arredondo siguió siendo fiel en ocasiones, aun en épocas posteriores, en las que prefiere el alargamiento en sentido horizontal. Cuando las figuras no son hidalgos del XVII o musulmanes fingidos, más marroquíes que otra cosa, Arredondo emplea figuras con populares, puestos de flores, mercaderes que reparten su mercancía a lomos de un borriquillo... en suma, todos los detalles que puedan añadir elementos pintorescos a las escenas, ya pintorescas de suyo, de las calles toledanas. Las herederas de Arredondo conservaban hace años varios cuadros de este tipo que hicieron reproducir en postales y que vendieron ya hace tiempo. Había entre ellos los temas siguientes: *Portada del Palacio de Fuenzalida*, *Cuesta de San Justo* (2), *Bajada del Pozo amargo*, *Iglesia de Santo Tomás* (3), *La Puerta del Sol*, *El Arco de la Sangre*, *San Pablo*, *Santiago del Arrabal* (4), muy representativos. En el actual trabajo no reproduzco ninguno de estos cuadros porque son, precisamente, los que ilustran el ya mentado artículo de Santiago Sebastián, aparecido en esta misma Revista en 1960. La producción de este grupo debió de ser abundante y es fácilmente reconocible; estoy seguro de que muchos cuadros de este tipo debieron de ser vendidos a extranjeros; a este grupo pertenecían los que subastaba en Berlín Rudolph Lepke (5). Creo que no es injusto decir que si Arredondo no hubiera pintado sino este género de cuadros nos interesaría muy escasamente.

En el segundo grupo, que pondríamos ya más próximo a 1880, Arredondo se ha beneficiado de una formación más completa y de un dominio en el dibujo, incomparablemente superior. Ha estado por medio la disciplina adquirida diseñando, con precisión rigurosa, las láminas de los «Monumentos arquitectónicos». Es ya otro pintor. Continúa con gusto tomando como motivo el paisaje urbano de Toledo, pero su seguridad fiel en el dibujo de la arquitectura, la justeza de las proporciones, la solidez en la construcción del cuadro y las calidades visuales que consigue parecen de otro pintor. Los grises que emplea son cenicientos (6), negruzcos a veces, pero esos grises predominaban también en la paleta de Beruete en sus cuadros de Toledo entre 1880-1890. Creo que en este decenio debió de comenzar la amistad de Beruete y Arredondo, que pintaron juntos muchas veces en Toledo y que siguieron una evolución muy paralela, dentro de la diferencia de sus temperamentos.

(1) Así en una vista pintoresca de la Puerta del Sol de la que conocemos fotografía.

(2) Creo que es el que hoy posee en Toledo D. Feliciano Suárez Ruiz de los Paños.

(3) Creo que es el que está en la colección antes citada. Se expusieron ambos en la Exposición Antológica de Toledo en 1960.

(4) Una versión con variantes, firmada, sin fecha, existe en el Museo de Cádiz, n.º 474 del Catálogo.

(5) Aunque también pintaba por entonces —y Lepke vendía— escenas cigarraleras con Toledo al fondo y vistas de la hoz del río, de la misma factura y generalmente animados por figuras.

(6) Agranda también los formatos. A este momento B —lo llamaremos así— pertenece un cuadro de paisaje (*Toledo, a lo lejos, desde las orillas del Tajo*, con restos de un puente de arquitectura musulmana en primer término; creo que es el paraje donde hoy está la presa de Buenavista) que he conocido después de cerrarse la exposición en la colección del arquitecto D. Luis de Villanueva; el mismo señor ha adquirido ahora el *Jardín de Navarro Ledesma* (n.º 21 de la Exposición).

Los ojos de las gentes ven las cosas de modo semejante en la misma época, hasta que un talento más osado *descubre (inventa)* nuevos modos de ver. El gris domina en la paleta de los pintores españoles por estos decenios. Y, por otra parte, el bello paisaje de Beruete con la *Vista de Toledo desde los cigarrales* (1893) (que fue del Marqués de Moret) coincide con esta visión. Como también Galdós, veía a Toledo de manera semejante por estos tiempos: «El aspecto total de Toledo es grandioso, pero no risueño. Domina la tonalidad gris con toques de cerámica parduzca y el azulado mortecino de la pizarra» (1). No de otro modo lo describía en *Angel Guerra* todavía por 1891, antes de que los pintores españoles, Arredondo, con Beruete, con Sorolla o Gonzalo Bilbao, abrieran los ojos a la explosión luminosa de nuestro paisaje: «El cielo azul —escribía Galdós en su novela toledana— da más vigor al tono de los tejados que parecen esteras viejas o superficies duras y arrugadas, como las cáscaras de nuez...» Arredondo supo ver con ojos de pintor lo que Galdós describía con su pluma de novelista. Póngase, por ejemplo, junto al citado párrafo de don Benito el bello cuadrito de Arredondo *Tejados y terrazas toledanos*, de la colección Carpintero (2).

No me refiero ahora concretamente a este cuadro para calificar la segunda época de Arredondo. La caracterizan más especialmente cuadros de paleta oscura en interior o con grises ceniza en los exteriores de paisaje o de calles toledanas. Por ejemplo, incluiría en este segundo grupo el *Interior de molino*, sin figuras (Exposición, n.º 12), con gran unidad de ambiente en la luz, a pesar de su paleta; el *Telar con mujeres trabajando* (n.º 50), o el *Telar visitado por el Obispo* (n.º 69). En los rincones urbanos de Toledo, la solidez del dibujo y la perfección del detalle que asombraban a sus contemporáneos pueden admirarse en *Santa Isabel* (n.º 61, colección Marías), el *Cobertizo toledano* (n.º 68), el *Pasadizo del anticuario* (n.º 90), sin terminar; *La recogida de fruta en un cigarral* (n.º 77, inacabado), *La calle de Santa Isabel con la torre de la Catedral* (n.º 39, colección Chirón), o los más elaborados lienzos *Claustro de la Catedral de Toledo* (n.º 14, fig. 11), *Claustro de San Juan de los Reyes* (n.º 16, fig. 10) (3), que nos choca precisamente porque Arredondo interpreta la piedra con sus grises cenicientos y nosotros lo recordamos más dorada— aunque la restauración del monumento pueda haber intervenido en ello—, y el *Alfar de Azacanes* (n.º 13, Museo de Toledo). Con estos cuadros formarían grupo los paisajes: *Presa de Saelices* (n.º 15), *Paisaje con colmenas* (n.º 17) la *Puerta del Puente de San Martín* (n.º 30, fig. 13). Pienso si de aquí pasa, acaso por los mismos años, a otros cuadros en los que —huertos cigarraleros, flores entre ruinas, viejos patios humildes con flores o casas encaladas— la luminosidad aparece, un tímido sol se hace ver y se inician tonos más calientes, todo sin perder el detalle y la minuciosidad del dibujo milagroso (*Subida del Cristo del Calvario*, n.º 11, fig. 9, y *Patio toledano*, n.º 52, fig. 6).

Otro grupo, más o menos sincrónico, que llamaremos grupo tercero, o grupo C, habría que formar con cuadros en los que la creación paisajística —acaso menos topográfica que en la etapa anterior— se va desarrollando. Parece como si las enseñanzas de Haes fueran fructificando en esta etapa con más personalidad y

(1) *Memorias de un desmemoriado*, «Obras Completas» (Aguilar), pág. 1753.

(2) Número 45 de la Exposición de Amigos del Arte.

(3) Creo que ha de ser de la misma época un cuadro con la *Vista exterior de la capilla de Santiago* en la Catedral de Toledo (casi reducida a la parte superior de los muros, las cresterías y pináculos), que se conserva hoy en el comedor de la casa que fue del artista.

secuencia que en los paisajes más grises, apelmazados y monótonos de la etapa anterior (*Paisaje con colmenas*, como ejemplo). La composición es más ágil, la contraposición de términos más eficaz, los motivos más sueltos y el interés, en suma, por la naturaleza es más jugoso y espontáneo. No sería imposible que le afectara ya en esta época la influencia de Beruete, el Beruete de paleta aún gris, pero, como siempre, de una delicada notación pictórica que Arredondo incorpora a su obra. Como referencia de este grupo tenemos la fecha de 1882 del lienzo *Molinos y presa en el Tajo* (n.º 27, colección Gómez, lám. 14), motivo que repite, años después, sin duda, en el cuadro n.º 63 de la Exposición *Paisaje cigarralero sobre el Tajo*, de una finura de ejecución casi corotiana, en el que un sentimiento lírico un tanto pudoroso y contenido se hace sentir y en él los tonos ceniza desaparecen y el sentimiento de la luz se acendra. Creo por ello que pertenece a una época posterior; si los he aproximado aquí ha sido por la diferente interpretación de un mismo motivo.

Más cerca del cuadro con río y molino del año 82 aludido (n.º 14) están otros lienzos como el *Jardín de Navarro Ledesma* (n.º 21), *El Escorial desde la Granjilla* (n.º 41), de la colección Zamora (1); el 46 (*Terraza de la casa del pintor en Toledo*, fig. 5); el 67 (*Fábrica junto al Tajo*, colección Odón Alonso), los *Molinos viejos* de la colección Ortega González, el *Rincón florido con banco en el Paseo de Merchán* (n.º 80), la *Noria de Solanilla* (n.º 81), más próxima a la etapa anterior, y algunas naturalezas muertas y flores. Creo que uno de los cuadros más importantes, al menos en formato y dimensiones, de esta etapa es un *Paisaje junto al Tajo*, con lejana vista de Toledo al fondo y árboles en primer término, que me parece pintado desde el mismo paraje, pero con otro punto de vista, que el de nuestra figura 14. Mide 82 × 55, y debe de estar pintado también hacia 1882-85; se halla hoy en la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago de Compostela (2).

Me deja un tanto suspenso el hecho de que en 1884 fuera Arredondo premiado por su cuadro *Desgracia en una montería*; quiero decir que este cuadro y otros que ahora citaré pertenecen a un grupo que no consigo ver congruentemente en relación con una evolución que se me aparece más clara en el puro paisaje. Se trata de cuadros más —diríamos— arcaicos y anecdóticos, y representan una tendencia al género en mayor formato que el *tableautin* de su primera época de pintoresquismo de exportación. Contiene una preocupación por la figura que durante algún tiempo le persiguió, para luego abandonarla, sintiéndose cada vez más paisajista. Los *Telares* de los que antes hemos hablado (n.ºs 50 y 69) representan un primer paso de esta tendencia, pero está patente, años posteriores, tanto en el cuadro del Museo de Zaragoza como en otros varios en que con fondo de patios toledanos introduce escenas de género con tipos populares; los más asequibles a nuestras pesquisas han sido *El taller de curtidores*, presentado a la Exposición de 1897, pero acaso pintado años antes. (3) Dentro de este tipo de género, con escenas de patios al aire libre, están *Las viciosas del Callejón de Cepeda* (grupo de mujeres jugando a los

(1) Presentado a la Exposición Nacional de 1897, lo que parece indicarnos que en los envíos a la Nacional Arredondo incluía obras suyas no precisamente recientes.

(2) Debo la descripción y la fotografía a mi buen amigo el catedrático de aquella Universidad D. Enrique Moreno Baez a quien deseo agradecer aquí su gentileza.

(3) Están los curtidores pintados durante su trabajo en un patio toledano (recuerdo que la reproducción está en el cuaderno XV de la *Exposición de Bellas Artes de 1897* de Alcántara), es decir, al aire libre, con un intento de luminosidad en el cuadro que aquí se mezcla con el asunto de género. Arredondo se había interesado en estudios de aire libre con modestas casas encaladas o patios, todavía con figuras anecdóticas en una etapa posterior a sus cuadros pintorescos del Toledo urbano. No he visto pinturas de esta clase, pero sí fotografías.

naipes en un pobre patio popular), del que he visto fotografía y que se conserva en la colección toledana de D. Manuel Hernández Pardo, que posee también *Las tenerías de Ubide* (Exposición de Toledo 1960, n.ºs 40 y 51). A este grupo de género con figuras pertenecen *Las sobrinas del pintor en su estudio*; tres niñas en un rincón de la casa de Arredondo revolviendo en un cajón del mueble —vieja cajonería de sacristía que se conserva en el estudio del pintor y que aparece en la fotografía de nuestra figura 2—, que aún está en poder de su familia (1), y el biombo con cuatro figuras de niña, estudios hechos teniendo por modelo a la sobrina del artista, Asunción (cuatro hojas de 163 × 51 cada una), aún en la vieja casa del adarve. Menciono estos cuadros cuya fecha ignoro, pero que habrá que poner hacia 1880, por escrúpulo de precisión; en realidad, no es lo que nos interesa hoy de la pintura del artista.

— Cancelemos este paréntesis para seguir el proceso ascendente de la obra de Arredondo. Proceso que tiene su culminación hacia la maestría en los últimos doce o quince últimos años de su vida. El pintor de los grises cenicientos y de la exactitud topográfica va a llegar a una brillante realización, a un toque más suelto, sin abandonar su precisión de dibujo, y a una purísima y lírica luminosidad que marchan al paso que marca la evolución de los grandes luministas españoles de su tiempo, Sorolla, en la veta brava, o Beruete, el amigo de Arredondo, acaso el que más influyó en esta conversión final del maestro toledano. También en esta evolución hacia la luz podemos señalar varios grupos que, con toda probabilidad, corresponden a momentos cronológicos determinados, a cortos períodos que están indicando el rápido progreso y modernización de la pintura de Arredondo en los últimos lustros de su existencia. No otra cosa le ocurrió a Beruete, quien realizó su transformación en impresionista puro y refinado por los mismos años que Arredondo se hacía pintor de la luz toledana.

Toda la anécdota y el pintoresquismo de las figuras de sus primeras épocas queda atrás; Arredondo se entrega cada vez con más intensidad al puro paisaje; incluso cede en él la vocación por el paisaje urbano para buscar cada vez más la confrontación con la naturaleza, el aire libre, la luminosidad del ambiente toledano y la intensidad del color. Primero elimina los grises cenicientos; al buscar el efecto de luz sobre la vegetación incurre algún tiempo en unos verdes ácidos, un tanto ingratos a veces, y su busca del neto efecto de luz al aire libre le lleva a colores un tanto desvaídos que quieren traducir el deslumbrador efecto de los rayos de sol al través del follaje o a la saturación de luz en la atmósfera (2). Típico de este momento, por ello, es el cuadro de la colección Marías, *El Tajo con Toledo al fondo* (n.º 64), o los lienzos en que el pintor busca en la hoz del río y los rodaderos del Tajo el efecto dorado, luminoso, de lo que antes interpretaba como grises y pizarrosos peñascales. Estos efectos luminosos con verdes ácidos se encuentran en las *Torres del Cambrón desde el Puente de San Martín* (n.º 1, col. Marías), en *El Puente de Alcántara* (n.º 3, col. Rodríguez Posada), en *Barcas en el Tajo* (n.º 26, col. Comyn), en *San Juan de los Reyes desde un cigarral* (n.º 36), *Casa junto al Puente de Alcántara* (n.º 60), o en la *Parte baja de San Servando* (n.º 61, col. Gutié-

(1) Y que quedó sin pintar en parte de la derecha, lo que prueba los extraños y dilatorios métodos de trabajo del pintor, aquí no explicable por dificultad alguna en el estudio del modelo, ya que se trataba de sus propias sobrinas, y de su propio estudio.

(2) El pintoresquismo del rincón monumental, decaído, pero lleno ya de brillante luminosidad, se aprecia transicionalmente en el cuadrado *Los palacios de Caliana* (n.º 83).

rrer Vergara), o *Puente de San Martín* (n.º 9, col. Chirón). Los cuadros dorados de rodaderos pueden ejemplificarse con el que es propiedad del Museo de Arte Moderno (n.º 18), adquirido siendo yo director, hace ya bastantes años, o los de las colecciones Chueca (n.ºs 40, 43, 66), Carpintero (n.º 84), Marañón (n.º 55) o Garagorri (n.ºs 54 y 56), entre otros.

A este creciente momento de intensidad luminosa corresponde el interés de Arredondo por pintar los humildes patios o minúsculos jardines de tapias encaladas con flores, como algunos de los que aún decoran el comedor de la casa Arredondo en Toledo, o los que en la Exposición figuraban: *Casa del cigarral* (n.º 33, colección Benavente), el *Jardín toledano con torre mudéjar al fondo* (n.º 34, fig. 7 (1)), *Patio de una casa de la calle del Justo Juez* (n.º 57, col. Sainz de Bujanda), *Patio de una casa toledana* (n.º 59, col. Pérez Acevedo), *Entrada a una casa toledana* (n.º 91, col. Santiago Castro) y, sobre todo, la admirable y luminosa *Terraza cigarrera* (n.º 58, col. Srtas. de Martínez), obra luminosa y alegre que solo en la factura difiere de un Sorolla.

La paleta se va haciendo más caliente, los azules más intensos, el toque más decidido y la luz esplende. Aparecen los rosas beruetescos y la maestría se afirma. Se llega a gruesos de color y a la utilización del cuchillo de paleta. No por eso desdén la constructiva firmeza de dibujo, como puede verse en *El Puente de San Martín* (n.º 9, antes col. Chirón) (2), las vistas del mismo puente de las colecciones Riaza (n.º 25) y Marías (n.º 28, en tabla, fig. 12), en los *Tejados y terrazas toledanos* (n.º 45, colección Carpintero, fig. 8). Pero es sobre todo la luz y la factura lo que dan su acento a esta etapa de mayores encuadres amplios, de visión más lejana y menos detallada; hay una cierta fogosidad en el pintor que debió de producir más fecunda y rápidamente que en anteriores épocas. Citemos: el *Camino viejo de la Virgen del Valle* (n.º 44, col. María Riaza), el *Paisaje cigarralero con San Juan de los Reyes al fondo* (n.º 42, col. Dr. Cifuentes), la *Vista de Toledo desde los cigarrales* (n.º 37, col. Marías), el *Paisaje cigarralero* (n.º 63) y la *Entrada al cigarral de Azuela* (n.º 65, col. Rodríguez Posada).

El *crescendo* final, que pudiera corresponder a los últimos años de la vida del artista, es una ascensión colorista en la que el pintor va perdiendo sus meticulosidades y timideces en el empleo de los tonos para cantar el paisaje toledano de tierras rojas. «La tierra —escribía Marañón— es rojiza, a trechos grasa y como viva» (3). Arredondo tardó en descubrirlo, en limpiar su paleta y su visión, y creo que en ello influyó la lección presente de Beruete. Y digo lección presente porque Beruete, que pintaba en Toledo durante el otoño, salía al campo muchas veces acompañado de Arredondo y pintaban juntos, separados sus caballetes por unos metros de distancia. Ello explica, a los que conocen la pintura de Beruete y menos la de Arredondo, que haya cuadros de ambos muy semejantes en el tema y en el enfoque, aunque la factura de los dos artistas difiera en lo que separa ambos temperamentos. Ejemplo excelente de este paralelismo —y acaso de la influencia— son algunas vistas de Toledo desde los cigarrales cada vez más atrevidas de toque y con más generoso empleo del color; en la Exposición actual destacaban los n.º 2

(1) Se reprodujo en color en una lámina del Apéndice del *Diccionario enciclopédico Espasa*, artículo Arredondo.

(2) He de advertir que casi todos los cuadros de la colección Chirón han pasado a poder de otros coleccionistas después de la Exposición de los Amigos del Arte.

(3) *Elogio y nostalgia ...*, pág. 49.

(col. Sainz de Bujanda), n.º 6 (propiedad de quien esto escribe), n.º 7 (col. Viuda del Dr. Marañón, fig. 18), n.º 4 (col. Fernando Chueca, acaso uno de los últimos lienzos de Arredondo; fig. 16), así como el espléndido paisaje con *el Tajo y el Puente de Alcántara*, uno de los mejores y más avanzados cuadros de la Exposición (n.º 31, col. Marías, fig. 17). Si no tan progresivos en técnica son también muy expresivos de las últimas metas conseguidas por Arredondo en alcanzar la más brillante y deslumbradora luminosidad, el *Patio de casa pobre toledana* con blancos muros rodeando un modesto jardín de finos verdes (*Patio con granado*, n.º 5), o la *Calle en la Antequeruela* (n.º 22), que parece pintado en Andalucía por un artista sensible a la luz hasta el paroxismo, o el paisaje de *La Virgen del Valle desde el cerro de la Meloja* (n.º 8).

Termino aquí con estos ejemplos el recorrido de lo que la obra de Arredondo nos ha revelado en la Exposición. Ya no podremos continuar calificando a Arredondo de *Meissonier toledano*, considerándole como un detallista infinito o *una máquina de pintar*, según decían sus miopes colegas y amigos. Es un artista completo, de severa disciplina formativa en los rigores del dibujo, que fue alcanzando una visión superior, más amplia y más moderna, a través de sus últimos decenios, llegando a descubrir, tras su servidumbre gustosa al diseño y sus libaciones primeras en honor del pintoresquismo post-romántico, la gloria de la luz, la poesía grandiosa del paisaje y las sutiles exquisiteces del color. Perteneció, sí, como español del XIX a unas generaciones arcaizantes, retrasadas respecto de los movimientos más progresivos, como el impresionismo, de Europa, pero no respecto del nivel medio de la pintura de otros países; el artista supo, en la España que hoy llamo del 98, durante los últimos años de su existencia, recuperar el tiempo perdido y conquistar metas que hubieran parecido imprevisibles en su producción anterior. Y en todas sus épocas, como en la mayor parte de sus pinturas, nos dio el ejemplo más alto que pudiera darse a los artistas de todos los tiempos: el amor a su obra, el entusiasmo por la vida, el rigor de la propia exigencia. El amor que todo lo mueve y es capaz de todas las superaciones; las que el pintor de Toledo alcanzaba cuando moría, prematuramente, a los sesenta y un años de su edad.

Final

Me recordaba Lolita Marías que hace unos veintitrés años planeábamos juntos, en una visita al estudio de Arredondo, la Exposición que ahora acaba de llevarse a cabo en los salones de los Amigos del Arte. Fue como un voto que ahora se ha cumplido. Y acaso haya sido afortunado que se haya dilatado tanto su cumplimiento, porque en estos decenios han ocurrido muchas cosas y el público no comprometido ha aprendido a estimar la buena pintura de las generaciones que eran desdeñadas hace cuarenta años.

La fama es cosa tan sutil como el polen de una flor; tanto puede, si los vientos son favorables y el azar propicio, estar destinado a fecundar un dilatado linaje de plantas que aseguren a la especie lograda vida, como puede vanamente perderse en suelos estériles o en aguas olvidadizas.

Ricardo Arredondo, ya lo hemos visto, no fue un desconocido en su tiempo, pero las circunstancias de su vida, su reclusión voluntaria en Toledo y los súbitos

y radicales cambios experimentados por el arte en nuestro tiempo hicieron muy probable que su nombre se olvidase, dispersándose sus obras para caer en los irremediabiles rincones de la desmemoria. Hasta nuestros días, un grupo de fieles toledanos conservaron su recuerdo; tuvieron ocasión de demostrarlo cuando, ya planeada la Exposición en Madrid, realizaron una exhibición antológica de sus obras en la vieja ciudad imperial en 1960. Se nos adelantaron y ¡bendito sea Dios! que no hay en ello amor propio alguno, porque los más interesados en realizar la Exposición en Madrid con la dignidad conveniente y merecida no encontramos apoyo donde debían habérselo dado ¡y Dios les perdone!

El sentimiento de que tenemos deberes de cortesía con la Historia no es virtud que abunde entre nosotros y a ello nos resignamos los amigos póstumos de Arredondo acogiéndonos a la hospitalidad de la Sociedad Española de Amigos del Arte, que nos brindó lo que estaba en su mano ofrecernos: sus locales. Cerca de un centenar de cuadros pudimos reunir en ellos para ofrecer su contemplación a los amantes de la pintura del XIX —no demasiados todavía—, antes de que el azar dispersase este conjunto tan estimable, suficiente para ofrecernos una idea aproximada, pero justa, de lo que fue su arte. Arredondo no fue, ciertamente, un artista vulgar, sino un hombre sensible, concienzudo, con puntas de genialidad quijotesca, recia personalidad y temperamento independiente que, como un sabio, supo aislarse en Toledo del ruido mundanal para describir y cantar, incansablemente, con sus pinceles el encanto de la ex imperial ciudad decaída.

Sobrio, ascético, acaso guardando dentro de sí alguna profunda decepción juvenil, enemigo de vanidades, gozó en la realización de sus lienzos con un amor que de ellos trasciende y nos conquista. Aunque viajó y corrió tierras de Europa y tuvo marchantes extranjeros que venían a comprarle a su estudio, él no gustó del gárrulo estruendo superficial de la Corte y en su ciudad amada, contemplando la vega del Tajo desde su casa, junto al adarve del Cambrón, dejó pasar la vida sin prisa y sin pausa, trabajando siempre.

Dicen que no fue un egoísta indiferente, sino un hombre que amó la justicia y dio por ella batallas en la vida privada y en la pública, cosa heroica en un medio tan hostil a esas actitudes como la clausurada y remota Toledo, que rumiaba, semidormida, sus antiguas glorias, al sol de su decadencia decimonónica. Tenaz, apasionado, generoso, así nos le pintan los que le conocieron, y virtudes son que parecerían incompatibles —para los que se forman superficiales esquemas de psicología humana— con estos lienzos o tablas en los que domina, en buena parte, el cuidadoso pormenor, esa fidelidad respetuosa hacia el mundo visual que es ya, para nosotros, un goce válido por sí mismo. Porque Arredondo supo amar no solo las grandiosas escenografías toledanas: la hoz del Tajo entre impresionantes derrumbaderos, los monumentos enhiestos aún, sino también los rincones humildes, las ruinas degradadas por el tiempo y la incuria de los hombres, el sol que templea los encalados o desconchados muros y hace brotar flores entre la miseria. Con justicia dijo de sus lienzos D. Francisco Alcántara que eran «flores de lozana planta que, arraigando entre las ruinas, extrajo de ellos los jugos de nueva y poderosa vegetación».

Destinado a la milicia por una incomprensiva decisión familiar, pronto supo que la forzada disciplina y las armas no eran para él. Había nacido para pintor, y pintor fue. Y ¿qué más inspiración necesitaba un artista de su tiempo que la

que Toledo podía brindarle? Inagotable repertorio que no se cansó nunca de pintar. Su arte no es monótono, sino todo lo variado y progresivo que he tratado de hacer ver en las páginas anteriores. Llegó desde la pintura documental y detallista a la visión amplia, el amor a la naturaleza y la exaltación gozosa de la luz. Amigo de algunos de los mejores españoles de su tiempo, Arredondo fue, como luego Urabayan, el toledano adoptivo, pero universal, al que acudían todos los que algo representaban en España o fuera de ella en el mundo del arte o el espíritu, al pisar la ciudad imperial.

El suyo no era el Toledo glorioso del XVI, sino el Toledo de Galdós, el Toledo del más bajo nivel acaso de una historia que había sido rica y espléndida. Llegó su mapa de relaciones desde don Benito, Meissonier, Fortuny, el barón Rothschild, Cossío o Alcántara, hasta el entonces joven doctor Marañón, que hizo su elogio en las encendidas páginas de su libro dedicado al elogio de Toledo.

Hoy hemos visto con esta Exposición, emprendida con ánimo piadoso y conmemorativo, que su arte no estaba muerto para la sensibilidad moderna. Y ello me hace recordar, para terminar, unas palabras del inolvidable doctor Marañón, en el mismo libro que aquí he citado largamente y que vienen como anillo al dedo a este colofón, aunque estuvieran escritas con otras intenciones: «Lo que creíamos que no volvería más vuelve y es fuente, como antes, de las mismas emociones. Los hombres, unos han muerto; otros, todavía no. Pero las cosas siguen en pie; las ruinas sirven como cuando no lo eran, y el alma antigua... se suma al alma de hoy, como dos ríos que confluyen hacia la Eternidad.»

APENDICE I — LA EXPOSICION DE 1969

El anterior ensayo se escribió con ocasión de la Exposición homenaje a Ricardo Arredondo, celebrada en el local de la Sociedad de Amigos del Arte durante el mes de febrero de 1969. Las sobrinas del pintor, que habitan hoy todavía la casa del artista y poseían un lote importante de cuadros suyos, cedieron para su exhibición un conjunto selecto y representativo que se completó con obras de coleccionistas madrileños y toledanos, más tres cuadros prestados por los Museos de Toledo y de Madrid.

Ninguna exposición se hizo con más puro deseo de *salvación*. La sorpresa fue que, desde el primer día, el público y los coleccionistas se interesaran por las obras del pintor y aun se disputaran las que pertenecían a sus descendientes y podían adquirirse. Pocas veces hemos visto este interés por un pintor del XIX en Madrid. Importa decirlo para el futuro estudioso de Arredondo porque, prácticamente, todas las obras que figuraron en el Catálogo bajo la rúbrica de Herederas de Arredondo han cambiado de propietario y se hallan hoy en colecciones particulares. Ello mismo nos ha incitado a publicar el Catálogo íntegro, incluyendo el prefacio que escribí para encabezarlo, porque podía servir de referencia y de identificación a los que por el pintor puedan ulteriormente interesarse. He aquí, en primer lugar, mi *Prefacio*:

Los pintores españoles, sobre todo los que vivieron en el siglo XIX, no han sido muy afortunados casi nunca en atraerse los favores de la fama. Para conquistarla habían de salir de nuestras fronteras, y España, desde Felipe II a nuestros días, era país de clausura y, para los demás, tierra incógnita. Las excepciones anteriores a Picasso —Fortuny, Zuloaga, Sert— se contaban por los dedos de la mano. No olvidemos que el propio Goya, que alcanzó en España una positiva notoriedad entre 1775 y 1808 —poco más de veinte años—, tuvo que ser descubierto por los franceses años después de su muerte merced a sus grabados, y tardó mucho en ser reconocido como el genio augural de la pintura moderna que es hoy. Todavía a principios del siglo XX se vendían en Madrid, por cantidades inferiores a los mil duros, algunos de sus mejores retratos; es algo que me consta y que podría ilustrar con ejemplos concretos si fuera éste el lugar de hacerlo. Pero volvamos a los pintores españoles **moder-**

nos para distinguirlos de los contemporáneos, aunque ahora no esté de moda tal distinción. ¡Manes de Villaamil, de Lucas, de Alenza, de Pinazo, de Riancho, de Sainz, de Andrade, de Beruete y de tantos y tantos otros! ¡Pobres pintores españoles que no encontraban la vía asequible para el reconocimiento de sus méritos, para la gloria o la fortuna!

En la mayor parte de los casos ni siquiera tuvieron quien salvara adecuadamente su recuerdo en un estudio respetuoso, en un libro, en una monografía escrita con la reverente sinceridad de la estimación auténtica. Porque claro está que no me refiero a esa subproducción forzada de las tesis doctorales impuestas por un profesor que necesita rellenar un hueco entre sus ignorancias. Ahí están tantos y tantos artistas de nuestro siglo XIX —y del XX— de positivos talentos y fina sensibilidad derrochados en una producción olvidada, casera, solo conocida, cuando más, de puertas adentro, en un círculo pueblerino o provinciano, que no hallaron acceso a los grandes marchantes, las revistas internacionales —tantas veces a los marchantes encadenadas— o a la crítica libre y sincera. Fortuny fue, hacia el segundo tercio del XIX, la excepción que confirma la regla. Pero aún esperan la justicia y el recuerdo muchos otros pintores nada inferiores a los que, nacidos en países más afortunados, han obtenido la gloria, a veces excesiva, de la letra impresa y la estimación durable de coleccionistas y aficionados, marea que va empujando a los artistas a la consagración de los Museos. No es que yo profese, con exceso cercano a la superstición, la obsesión museal; es que, al fin y al cabo, son los museos los que salvan del olvido sin redención.

Este es el caso de Ricardo Arredondo. Pocos pintores se identificaron con una vieja ciudad gloriosa como Arredondo con Toledo. Identificación que no es especialismo, sino amor. Este turolense, nacido en Cella en 1850, pudo por ello ser llamado, en los círculos, aún limitados, a los que ha llegado el conocimiento de su pintura, «el pintor de Toledo».

Medio siglo de voluntaria residencia en la decaída ciudad ex imperial, de fusión con sus calles, sus monumentos, sus paisajes, su luz, llenó la vida y la obra del pintor e inspiró sus pinceles. Su arte realizó —lo sabemos cuando lo estudiamos de cerca— un muy completo e interesante proceso evolutivo que nos demuestra el ensanchamiento de su sensibilidad de manera muy ejemplar. Arredondo pudo, aun en su juventud, estar calentado por tardíos rescoldos del pintoresquismo romántico de Villaamil, como pudo luego aceptar la inverosímil y analítica meticulosidad descriptiva de Fortuny, pero supo liberarse, andando el tiempo, de influencias y servidumbres, porque su sensibilidad y su amor a la vida ensancharon su mundo hacia la conquista del color y de la luz. De las paletas griseas y negruzcas y del toque minucioso y detallista supo alzarse, paulatinamente, hasta el color claro, la luz deslumbradora y la factura amplia sin perder sus radicales cualidades primeras. Le guiaron su amor a la vida y a la prodigiosa ciudad en que vivía, que, aun en la ruina y la degradación a que había llegado al final del siglo XIX, estaba llena de encanto y de humanidad, de interés pictórico para un artista como Arredondo.

La época central de su vida le fue inclinando, desde la interpretación post-romántica del paisaje urbano de Toledo, y a través de la exactitud documental de sus cuidadosísimos, escrupulosos dibujos de monumentos artísticos, hacia el gusto por la entidad visual del mundo, por la captación de la realidad, más amplia y vivamente sentida; lo que en la literatura del tiempo se llamó, con mayor o menor propiedad, naturalismo. No fue casual su estrecha amistad con Galdós; una selección de cuadros de Arredondo serían no una ilustración, sino la ambientación mejor para complementar las páginas de **Angel Guerra**.

Arredondo, hombre modesto y orgulloso, de muy retraída existencia, aislado en su amado Toledo, no fue un desconocido en su tiempo; obtuvo premios en Exposiciones nacionales y extranjeras cuya enumeración no cabe aquí; tuvo marchantes que venían de fuera de España a comprarle cuadros en su estudio, y lienzos y tablas cuyas figuraban, de vez en vez, en subastas alemanas. Pero, por suerte para él, no necesitó llevar la atrafagada vida impecune de un pintor profesional, tan aperreada, generalmente, en la España de su tiempo. Gustó, ante todo, del recato y el silencio de su taller toledano, al que iban a encontrarle algunos de los mejores españoles de las generaciones que le correspondió conocer: Fortuny, Martín Rico, Galdós, Navarro Ledesma, Giner de los Ríos, Cossío, Beruete, Francisco Alcántara, el joven doctor Marañón..., algunos de los cuales han dejado, por escrito, memoria del buen pintor, del hombre generoso e independiente que fue Arredondo, en las páginas de sus libros o en la prosa de sus artículos o sus epístolas. Cuando murió, en 1911, dejó su casa-estudio junto al adarve de la muralla que dicen de Wamba, al lado de la Puerta del Cambrón, repleto de cuadros, bocetos estudios, apuntes..., cuya contemplación nos encanta hoy por su honestidad, su buen oficio y su sensible captación del paisaje y del ambiente toledano.

Como suele suceder —y nuestros contemporáneos no escaparán a esa ley inevitable—, el olvido cayó sobre su memoria hasta que hace unos años fue redescubierto por un grupo de escritores y de artistas que comenzamos a percibir de nuevo la excelente calidad de sus pinturas, que poco a poco fueron pasando a las modestas colecciones de varios profesores, novelistas, arquitectos, críticos y músicos que fueron constituyendo, sin proponérselo, algo así como «los amigos de Arredondo», al paso que algunos museos comenzaron a adquirir cuadros representativos de su arte. Este renacimiento de la estimación por el pintor hizo nacer la decisión de reunir en una exposición-homenaje un grupo representativo de sus obras en paradero conocido. Me propuse personalmente también escribir un estudio sobre su silueta de artista que en prensa está y que intenta trazar las coordenadas de su evolución artística ante los ejemplos abundantes que de su obra conozco.

La exposición es la que ahora se presenta al público, un cierto público, menos atento a la llamativa actualidad trompeteada que a las calidades de la pintura, de cualquier tiempo que sea. Hay que decir que en otro pequeño círculo sensible de la ciudad de Toledo ha prendido también esta nueva estimación por el pintor, lo que demostró asimismo la Exposición antológica que en la ciudad del Tajo se realizó en 1960, y que fue presentada por Rafael Brun. Esperamos que estos esfuerzos conjuntos puedan hacer justicia a un artista notable antes de que sus obras sean arrastradas por la impía corriente de los tiempos, que lleva todo camino de los derrumbaderos del olvido. Luchar contra ella es contribuir no solo a la historia, sino a la fruición inteligente de las generaciones futuras.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

10. ENTRADA A LA CIGARRAL. (Linceo, 51 x 75) - Col. Santiago Canas. Torneo monarca con ábacos y lares. Tapiz y puerta de entrada a un cigarral. En la exposición de Toledo (1960) con el número 21.

11. SUBIDA A LA CUESTA DEL CRISTO DEL CALVARIO. (Linceo sin tamaño) 50 x 30. Calle en cuesta con casas al lado izquierdo y ventanas curvadas. En primer término, dos molinos y figuras sin terminar.

12. INTERIOR DE MOLINO. (Linceo, 39 x 89) - Col. Cigarral. Interior oscuro (dominan los negros). Puerta en el fondo. Detalle con ruedas dentadas a la derecha. Puerta con cortina en la izquierda.

3. FUENTE DE AGUATAYAS. (Linceo, 74 x 58,5) - Col. Cigarral. Fuente de agua. Puente de Alarcón y la fuente de Aguatayas. El puente de Alarcón y la fuente de Aguatayas. En la exposición de Toledo (1960) con el número 22.

4. VISTA DE TOLEDO. (Linceo, 55 x 70, sin tamaño) - Col. Cigarral. Vista de Toledo desde el torreón de la Catedral y San Lázaro. Primer término, torres, tejados y torres. En la exposición de Toledo (1960) con el número 23.

5. PATIO CON CERRADO DEL TORREÓN. (Linceo, 73 x 82) - Col. Cigarral. Patio con puerta, espina amarilla y lares. En la exposición de Toledo (1960) con el número 24.

6. TOLEDO DESDE LOS CIGARRALES. (Linceo, 51 x 87) - Col. Cigarral. Vista de Toledo tomada desde un cigarral. En la exposición de Toledo (1960) con el número 25.

CATALOGO

1. **TORRES DEL CAMBRON DESDE EL PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Lienzo, 65 × 52,5) - Col. Julián Marías
 En primer término, el Tajo y su orilla con árboles. En lo alto, las torres del Cambrón, murallas y caserío toledano.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 35.
2. **VISTA DE TOLEDO**
 (Lienzo, 53,5 × 75) - Col. Fernando Sainz de Bujanda
 Vista de Toledo desde San Juan de los Reyes a la Catedral y el Alcázar. En primer término, recodo de carretera, tapia de cigarral y árboles.
3. **PUENTE DE ALCANTARA**
 (Lienzo, 74 × 53,5) - Col. Armando Rodríguez Posada
 El puente de Alcántara a distancia media. A la derecha se ve el Hospital Tavera. A la izquierda, la muralla, convento y casas. En primer término, camino. Al fondo, árboles y, entre ellos, las torres de la Puerta de Bisagra.
4. **VISTA DE TOLEDO**
 (Lienzo, 53 × 76, sin firmar) - Col. Fernando Chueca
 Primer término, tierras rojizas y cerca con árboles en alto. Al fondo, centro, el río, y a la izquierda, Toledo en lo alto con la torre de la Catedral y San Lucas.
5. **PATIO CON GRANADO**
 (Lienzo, 74 × 53)
 Patio con puerta, cortina amarilla a la derecha y un granado.
 En la Exposición de Toledo (1960), núm. 15.
6. **TOLEDO DESDE LOS CIGARRALES**
 (Lienzo, 51 × 87) - Col. Enrique Lafuente Ferrari
 Vista de Toledo tomada desde un cigarral; a la derecha destacan la torre de la Catedral y el Alcázar. En primer término, dos rústicas construcciones, árboles y un camino a la izquierda.
7. **VISTA DE TOLEDO**
 (Lienzo, 59 × 98) - Col. Vda. del Dr. Marañón
 Primer término: Explanada con altozano, árboles y casita, a la derecha; tapia de cigarral a la izquierda. Segundo término: Toledo desde San Juan Bautista al Alcázar y San Lucas.
8. **LA VIRGEN DEL VALLE DESDE EL CERRO DE LA MELOJA**
 (Lienzo, 81 × 121)
 En primer término, izquierda, entrada a un cigarral; al otro lado del río, la ermita de la Virgen del Valle y la peña del Moro.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 52.
9. **PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Lienzo, 52 × 73)
 El Puente de San Martín. En la orilla derecha se ve la roca Tarpeya y la muralla.
10. **ENTRADA A UN CIGARRAL**
 (Lienzo, 54 × 75) - Col. Santiago Castro
 Terreno montuoso con árboles; a la derecha, tapia y puerta de entrada a un cigarral.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 21.
11. **SUBIDA A LA CUESTA DEL CRISTO DEL CALVARIO**
 (Lienzo sin terminar, 50 × 26)
 Calle en cuesta con casas al lado izquierdo y ventanas enrejadas. En primer término, dos mulitos y figuras sin terminar.
12. **INTERIOR DE MOLINO**
 (Lienzo, 59 × 89)
 Interior oscuro (dominan los negros). Puerta en el fondo. Depósito con ruedas dentadas a la derecha. Rueda con correa sin fin a la izquierda.

- 13. ALFAR JUNTO A LA PUERTA DE BISAGRA**
 (Lienzo, 59,5 × 88,5) - Museo de Santa Cruz de Toledo
 En primer término, el Alfar de Azacanes. Detrás, la Puerta de Bisagra vista desde la ciudad, Santiago del Arrabal y caserío toledano.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 26.
- 14. CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO**
 (Lienzo, 69 × 47) - Col. Luis Díaz Chirón
 Jardín del Claustro de la Catedral. Por encima del tejadillo del Claustro se ven las partes altas de la Catedral, principalmente la cúpula de la capilla de San Ildefonso.
- 15. PRESA DE SAELICES**
 (Lienzo, 59 × 122)
 En primer término, la presa en el Tajo, molinos en la orilla y, en una barca, pescadores con redes. En segundo término y en alto, a la derecha, la ermita de la Virgen del Valle, y a la izquierda, las Carreras y la iglesia de San Sebastián.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 38.
- 16. CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LOS REYES**
 (Lienzo, 62 × 42) - Museo de Arte Contemporáneo
 Claustro y jardín florido de San Juan de los Reyes.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 37.
- 17. PAISAJE CON COLMENAS**
 (Lienzo, 66 × 126,5, sin firmar)
 Primer término, izquierda, con árboles y colmenas. En el fondo, el Tajo. A lo lejos se ve la torre de la Catedral.
- 18. VISTA DE TOLEDO**
 (Lienzo, 49 × 99) - Museo de Arte Contemporáneo
 En primer término, el Tajo y carretera con dos burritos. En lo alto, izquierda, Toledo.
- Sin número. VICENTE CUTANDA**
RETRATO DEL PINTOR ARREDONDO
 (Lienzo, 149 × 75)
 Retrato de Arredondo de más de medio cuerpo. Paleta y pinceles en la mano izquierda. Pincel en la derecha frente al lienzo.
- Sin número. VICENTE CUTANDA**
ALDEANAS SENTADAS FRENTE AL MONASTERIO DE TEMPLARIOS
 (79 × 60)
 Cuadro regalado por Cutanda a Arredondo y existente en su estudio.
- 19. ALAMEDA DE SAFON**
 (Lienzo, 47,5 × 87)
 Alameda, senda umbrosa en ángulo.
- 20. FLORES**
 (Lienzo, 70 × 37) - Col. Luis Díaz Chirón
 Mata de malvas reales.
- 21. JARDIN TOLEDANO**
 (Lienzo, 1,50 × 52,5)
 Jardín con fuente, malvas, adelfas y tiestos, de Navarro Ledesma, cerca de San Miguel el Alto.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 50.
- 22. CALLE EN LA ANTEQUERUELA**
 (Parte baja de Bisagra)
 (Lienzo sin firmar, 41 × 32,50) - Col. privada herederas Arredondo
 Calle en cuesta con casas blanqueadas. Al fondo, torreón de la muralla visto por dentro. En la primera casa a la izquierda, portal con cortina levantada que descubre un poco el interior.
 En Exposición de Toledo (1960) con el número 19.
- 23. PAISAJE CIGARRALERO EN EL CAMINO VIEJO DEL VALLE**
 (Lienzo, boceto, 43 × 83, sin firmar)
 Terreno accidentado con cigarrales por el camino viejo del Valle.
- 24. PUERTA DEL PUENTE DE ALCANTARA**
 (Tabla, 43 × 20, sin terminar ni firmar) - Col. Odón Alonso
 Puerta, que da a la ciudad, del Puente de Alcántara. Detrás, las murallas y casas en lo alto. En primer término, toldo amarillo, que parece iba a tener debajo un puesto callejero no pintado.
- 25. VISTA DEL PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Lienzo, 41 × 66,5) - Col. Román Riaza
 A la izquierda, paisaje cigarralero. A la derecha, el Tajo con el Puente de San Martín.

26. **BARCAS EN EL TAJO**
 (Tabla, 44 × 32,5) - Col. Luis Comyn
 Barca roja en primer término, de popa, ocupada por varias personas tocadas con sombreros grandes y provistas de reteles. Más a lo lejos navegan otras tres, todas hacia el fondo, entre orillas con árboles y cigarrales: el primero, a la derecha, el Cigarral del Angel, con su espadaña, y bajo él, atracada, otra barca vacía.
27. **MOLINO Y PRESA EN EL TAJO**
 (Lienzo, 59 × 47) - Col. Francisco Gómez
 Fechado en 1882.
 Molino junto a una presa en el Tajo. Orilla con árboles.
28. **PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Tabla, 35 × 20, sin firmar) - Col. Julián Marías
 El Puente de San Martín escorzado recor-tándose sobre cielo muy azul.
29. **PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Lienzo, 53 × 55) - Col. Fernando Sainz de Bujanda
 Puente de San Martín, muy en primer término, de dentro de la ciudad hacia fuera. Cigarrales al fondo.
30. **PUERTA DEL PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Tabla, sin terminar ni firmar, 32 × 22)
 Puerta exterior del Puente de San Martín. Al fondo, solo dibujado, el puente y su puerta interior.
31. **PUENTE DE ALCANTARA**
 (Lienzo, 58 × 75) - Col. Julián Marías
 Puente de Alcántara visto de lado. Pasan por él una tartana, un coche, un carro y algunas personas que van andando. A la derecha, bajo el puente, ropa blanca tendida. A la izquierda, camino en cuesta y murallas frente a la salida del puente.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 23.
32. **PAISAJE CIGARRALERO**
 (Lienzo, 66 × 42) - Col. Luis Díaz Chirón
 Terreno abrupto con retamas y árboles. Cigarral en lo alto a la derecha.
33. **CASA DEL CIGARRAL**
 (Lienzo, 51 × 72) - Col. Pilar Benavente
 Casa cigarralera. A la derecha, árbol y poyo con botellas; a la izquierda, estanque en primer término, poyo con tiesto y puerta.
34. **JARDIN TOLEDANO CON TORRE MUDEJAR AL FONDO**
 (Lienzo, 123 × 123)
 Jardín con fuente en el centro, rodeada de tiestos y árboles. Por detrás de la tapia, tejados y torre mudéjar.
35. **CIGARRAL**
 (Lienzo, 55 × 76) - Col. Pilar Benavente
 A la izquierda, árboles dentro de una cerca de cigarral; en el centro, el Tajo encañonado; tapias y puertas de cigarral a la derecha.
36. **VISTA DE SAN JUAN DE LOS REYES DESDE UN CIGARRAL**
 (Boceto, lienzo sin firmar, 68 × 43)
 Primer término de ladera escarpada. En segundo y en alto, San Juan de los Reyes.
37. **VISTA DE TOLEDO DESDE LOS CIGARRALES**
 (Lienzo, 55 × 76) - Col. Julián Marías
 En primer término, terreno montuoso con cruz de piedra, tapias y puerta de cigarral. En segundo término, vista de Toledo desde San Juan de los Reyes a la Catedral. En la Exposición de Toledo (1960) con el número 29.
38. **PAISAJE CIGARRALERO**
 (Boceto, sin firmar, 35 × 82)
 Terreno montuoso con cigarrales. A la derecha, esbozo de torreones al fondo.
39. **CALLE DE SANTA ISABEL**
 (Tabla, 49 × 19) - Col. Luis Díaz Chirón
 Calle de Santa Isabel, con una acera en sombra y otra soleada. A mitad de calle, un burrito cargado. Al fondo, la torre de la Catedral.
40. **EL TAJO Y EL PUENTE DE SAN MARTIN**
 (Lienzo, 50 × 91, sin firmar) - Col. Fernando Chueca
 En primer término, orilla con lavanderas. El Tajo, tomado horizontalmente, con molino a la izquierda. A la derecha, la puerta exterior y medio Puente de San Martín. En alto, cercas, puertas y casas cigarraleras.
41. **EL ESCORIAL DESDE LA GRANJILLA**
 (Tabla, 46 × 21) - Col. Alonso Zamora Vicente
 Camino entre árboles y mojones de granito con bolas, en dirección al Monasterio que aparece al fondo.

A R T E E S P A

42. **PAISAJE CIGARRALERO CON SAN JUAN DE LOS REYES AL FONDO**
(Lienzo, 41 × 66,50) - Col. Dr. Luis Cifuentes Delatte
Paisaje montuoso con cigarrales. A la derecha y a lo lejos, San Juan de los Reyes.
43. **VISTA TOLEDANA DESDE LOS CIGARRALES**
(Tabla, 52 × 54, sin firmar) - Col. Fernando Chueca
Paisaje cigarralero. A la izquierda, cerca, puerta y casa de un cigarral. A la derecha, Toledo desde la Puerta del Cambrón a la Trinidad.
44. **CAMINO VIEJO DE LA VIRGEN DEL VALLE**
(Lienzo, 59 × 91) - Col. María Rianza
Camino, árboles y cigarrales.
45. **TEJADOS Y TERRAZAS TOLEDANOS**
(Lienzo sin terminar ni firmar, 35 × 51) - Col. Heliodoro Carpintero Capell
Tejados, buhardillas con tiestos, terrazas con tendedores, pequeña galería con arcos rebajados; los últimos tejados al fondo, solo dibujados.
46. **TERRAZA DE LA CASA DEL PINTOR EN TOLEDO**
(Tabla, boceto, sin firmar, 18,5 × 46) - Colección privada herederas de Arredondo
Terraza sobre la muralla visigótica de la casa de Arredondo en Toledo, con las torres de la Puerta del Cambrón al fondo.
47. **PAISAJE CON NUBES**
(Lienzo, 26 × 21) - Col. Srtas. Pérez Acevedo
Paisaje nublado. En el centro y en hondo se ve un torreón y parte del Puente de San Martín.
48. **TOLEDO DESDE LOS CIGARRALES**
(Boceto, tabla, 25 × 50, firmado) - Col. María Rosa Urabayen de Calvillo
Paisaje de cigarral con escorzo de Toledo al fondo.
49. **ARROYO TOLEDANO**
(Tabla, 34 × 26)
Arroyo entre piedras.
50. **TELAR**
(Lienzo, 86 × 47, sin terminar ni firmar)
Taller de telar muy acabado, con figuras humanas de un obrero y cuatro obreras sin pintar, solo dibujadas.
51. **PUERTA DE CIGARRAL**
(Tabla, 32 × 52) - Col. Joaquín de la Puente
Puerta de cigarral con boceto de Toledo al fondo.
52. **PATIO DE UNA CASA TOLEDANA**
(Tabla, sin terminar ni firmar, 23 × 34) - Col. Enrique Lafuente Ferrari
Patio con parra de una casa toledana. Balconada de madera, tiestos y cortinas viejas. A la derecha, tres cacharros de barro con agua. A la izquierda, caño de una fuente y mata de malvas reales.
53. **ENTRADA A UN CIGARRAL**
(Tabla, 35 × 27) - Col. Luis Díaz Chirón
Entrada y puerta de cigarral. Camino curvo ante ella con arroyo a la derecha. Tras la puerta, árboles y casa en alto.
54. **EL TAJO CON FABRICA A LA ORILLA**
(Tabla, 21 × 45) - Col. Paulino Garagorri
El Tajo por la Vega. A la orilla derecha, fábricas. A la izquierda, molino.
55. **RODADEROS DESDE GILITOS A SAN JUAN DE LOS REYES**
(Lienzo, 35 × 62,5) - Col. Gregorio Marañón Moya
Hoz del Tajo en primer término. En lo alto, Toledo desde San Juan de los Reyes al Alcázar, San Lucas y la muralla. Figuró en la Exposición de Toledo, en el Museo de la Cárcel de la Hermandad (1960) con el número 36.
56. **TOLEDO DESDE LA VEGA BAJA**
(Tabla, sin terminar ni firmar, 22 × 45) - Col. Paulino Garagorri
En primer término, llanura; en segundo, cuesta empinada hasta las murallas; queda en alto, tras la muralla árabe, la línea de edificaciones que va desde la puerta nueva de Bisagra y Santiago del Arrabal hasta el comienzo de la Diputación.
57. **PATIO EN UNA CASA DE LA CALLE DEL JUSTO JUEZ**
(Tabla, 26 × 50) - Col. Fernando Sainz de Bujanda
Patio con casa de tejado a varios niveles con parra delante. En el centro, estanquillo redondo rodeado de tiestos. Tinaja a la derecha. Aunque está firmado, hay a la derecha, dibujada sobre el fondo pintado, una mujer sentada sin pintar.

- 58. TERRAZA CIGARRALERA**
(Tabla, 41 × 31) - Col. Felisa y Antonia Martínez
Entrada a una terraza de cigarral llena de tiestos.
En la Exposición de Toledo (1960) con el número 28.
- 59. PATIO DE UNA CASA TOLEDANA**
(Lienzo, 33,5 × 53) - Col. Srtas. Pérez Acevedo
Patio con parra de una casa toledana. Tejadillos a diversos niveles. Detrás, se ven almenas de la muralla.
- 60. CASA JUNTO A LA PRESA DE ALCANTARA**
(Lienzo, 53 × 76)
Hoz del Tajo con casa junto a la presa. A la izquierda, la ermita de la Virgen del Valle al fondo. A la derecha, rodaderos y edificios en lo alto.
Exposición Toledo (1960), número 25.
- 61. PARTE BAJA DE SAN SERVANDO**
(Lienzo, 42,5 × 62,5) - Col. Joaquín Gutiérrez Vergara
A la derecha, en primer término, cigarral. A la izquierda, en segundo término, el Castillo de San Servando.
- 62. CASA EN LA CALLE DE SANTA ISABEL**
(Tabla, 24 × 14, sin terminar ni firmar) - Col. Julián Marías
Portada de una casa toledana. El suelo de primer término y las casas de enfrente, solo dibujadas.
- 63. PAISAJE CIGARRALERO SOBRE EL TAJO**
(Lienzo, 32 × 60, sin terminar ni firmar) - Col. Lafuente
El Tajo, molino, árboles, tapias y casas de cigarrales.
- 64. EL TAJO CON TOLEDO AL FONDO**
(Tabla, 32 × 51) - Col. Julián Marías
En primer término, orilla del Tajo con árboles junto a una fábrica. Presa en el río, con una barca que tiene tejas. A lo lejos, Toledo, con primer término de San Juan de los Reyes.
- 65. ENTRADA AL CIGARRAL DE AZUELA**
(Lienzo, 88 × 126) - Col. Armando Rodríguez Posada
Primer término, izquierda, pequeño estanque y arriates con macetas. Detrás, fachada bajo parra. A la derecha, cuesta en curva hacia la puerta con cortina amarilla, granado y balcón con tiestos.
En la Exposición de Toledo (1960) con el número 47.
- 66. EL TAJO Y LOS RODADEROS TOLEDANOS FRENTE A LA CABEZA**
(Tabla, 33 × 54,5) - Col. Fernando Chueca
El Tajo con restos de molinos antiguos. A la derecha, en alto, Toledo desde San Juan de los Reyes hasta la Sinagoga del Tránsito. Desde Toledo descenden los rodaderos hasta el río.
En la Exposición de Toledo (1960) con el número 54.
- 67. FABRICA VIEJA JUNTO AL TAJO**
(Tabla, 22 × 40,5) - Col. Odón Alonso
Aguas azules del Tajo, con fábrica vieja a la derecha. A la izquierda y a lo lejos, casa en la otra orilla.
En la Exposición de Toledo (1960) con el número 22.
- 68. COBERTIZO TOLEDANO**
(Tabla, 31 × 19, sin firmar) - Col. Julián Marías
Entrada a un cobertizo.
- 69. TELAR VISITADO POR EL OBISPO**
(Lienzo, 69 × 61, sin terminar ni firmar)
Taller de telar muy acabado con varias figuras, abocetadas, de trabajadores, un obispo y sus acompañantes.
- 70. ALAMEDA DE SAFON**
(Lienzo, 47 × 67)
Alameda, en primer término un claro en la arboleda.
En la Exposición de Toledo (1960) con el número 4.
- 71. MOLINOS VIEJOS**
(Tabla, 40 × 64) - Col. José Ortega González
Aguas azules del Tajo con ruinas de viejos molinos a la derecha y dentro del agua.
- 72. PATIO DE CIGARRAL CON TOLEDO AL FONDO**
(Tabla, 27 × 70) - Col. Luis Díaz Chirón
Patio de casa campera con parra, porches de paja y macetas. Cuatro puertas y varias ventanas. Al fondo y en alto, iglesia y casas.

- 73. PUERTA DE UN CIGARRAL**
 (Tabla sin terminar, 32 × 23, sin firmar)
 Puerta con pequeña veleta en la cerca de un cigarral. Tras ellas, árboles.
- 74. ENTRADA CIGARRALERA**
 (Tabla, 26 × 34) - Col. César Gómez
 Entrada a un cigarral. Casa a la izquierda; al fondo y a a derecha, tapia baja con tiestos. Por la tapia del fondo se divisa a lo lejos una línea de montañas.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 7
- 75. TENERIAS JUNTO AL TAJO**
 (Sin terminar ni firmar, lienzo, 60 × 97)
 A la derecha, las tenerías, con mujeres trabajando delante muy terminado. A la izquierda, paisaje de la orilla del río. El centro, con preparación, sin pintar.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 20.
- 76. AGUAS SERENAS DEL TAJO BAJO LA CABEZA**
 (Tabla, 25 × 38)
 Hoz profunda del Tajo con ruinas de viejos molinos y una barca vacía junto a la orilla izquierda.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 31.
- 77. RECOGIDA DE FRUTA EN UN CIGARRAL**
 (Tabla, 22 × 45) - Col. Juan Mendoza
 Cigarral con la casa al fondo. En primer término, personas recogiendo fruta en banastas.
- 78. RETRATO**
 (Lienzo, sin firmar, 33 × 25)
 Retrato abocetado de busto de caballero con bigotes, chambergos y pipa.
- 79. ENTRADA CIGARRALERA CON NORIA**
 (Tabla, 32 × 55,5)
 Entrada a un cigarral, con noria a la izquierda y poyos con tiestos. Árboles a la derecha.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 16.
- 80. AGUAS DEL ARROYO**
 (Tabla, 26 × 51)
 Agua entre piedras bajo sombra de árboles.
- 81. RINCON FLORIDO CON BANCO EN EL PASEO DE MERCHAN**
 (Lienzo, 42 × 28,5)
- Banco entre árboles y flores en el Paseo de Merchán.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 10.
- 82. PAISAJE CIGARRALERO**
 (Boceto, tabla, 27 × 71,5, sin firmar)
 Terreno montuoso con cigarrales.
- 83. PALACIO DE GALIANA**
 (Tabla, 49 × 35)
 Palacio de Galiana.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 45.
- 84. VISTA DE TOLEDO DESDE EL CAMINO VIEJO DEL VALLE**
 (Tabla, 26 × 72) - Col. Heliodoro Carpintero
 En primer término, puentecillo; a la derecha, tapias de cigarrales con dos puertas; al fondo, Toledo, de San Juan de los Reyes al Alcázar.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 1.
- 85. NATURALEZA MUERTA CON ARMADURA**
 (Lienzo, sin firmar, 68 × 46)
 Armadura sobre tela roja. Composición de elementos no muy distinguibles.
- 86. MOLINO VIEJO EN EL TAJO**
 (Tabla, 29 × 58) - Col. Francisco Gómez
 Aguas azules del Tajo con viejo molino.
 Exposición de Toledo (1960) con el núm. 13.
- 87. SALTO DEL FRAILE**
 (Lienzo, 61,5 × 37)
 Pico de roca muy escarpado.
 En la Exposición de Toledo (1960) con el número 30.
- 88. REMANSO EN EL ARROYO DE LA DEGOLLADA**
 (Tabla, sin firmar, 31 × 56) - Col. Enrique Franco
 Aguas del arroyo remansadas entre orillas abruptas con árboles bajo cielo azul.
- 89. NORIA DE SOLANILLA**
 (Lienzo, 50 × 90)
 Patio con noria a la izquierda; patos y puerta al fondo; detrás, monte.
 Figuró en la Exposición de Toledo (1960) con el número 17.

90. PASADIZO DE BALAGUER

(Tabla, sin terminar ni firmar, 34 × 61)

Pasadizo tienda del anticuario Balaguer, que va de la Cuesta de la Ciudad a la casa de los Toledos. Tomado en dirección a la Catedral. Al fondo, las torres del Ayuntamiento. Ante el tejadillo del fondo del pasadizo, parra. Enredaderas en la tapia de la izquierda. Gran cantidad de cacharros, muebles y armaduras para vender. A la mitad del lado izquierdo hay un trozo sin pintar.

91. ENTRADA A UNA CASA TOLEDANA

(Boceto, lienzo sin firmar, 52 × 35) - Colección Santiago Castro

Portal patio de entrada a una casa de Toledo, de fuera a dentro.

92. COLMENAR

(Tabla, 21,5 × 40)

Colmenas en una ladera.

93. ALAMEDA DE SAFON

(Lienzo, 43 × 72)

Alameda, camino entre los álamos.

APENDICE II

En prensa ya el artículo y el apéndice, motivos de salud dilataron la corrección de pruebas, lo que hizo que diversas averiguaciones sobre Arredondo que estaban en curso pudieran llevarse a término, con ayuda de la familia del artista y de mis amigos Lolita y Julián Marías y María Rosa Alonso. Hago aquí un resumen de estas aportaciones.

Algo trabajoso me fue durante mi convalecencia llegar a hacerme con un artículo de J. J. Alfieri sobre *El arte pictórico en las novelas de Galdós*, publicado en los «Anales galdosianos», editados por el profesor Rodolfo Cardona en la Universidad de Pittsburgh (año III, 1968). El tema de la parte que la pintura tuviera en las novelas de don Benito me había tentado desde hace más de treinta años, pero no llegué a poner nada por escrito sobre él, a pesar de haber tomado muchas notas en mis lecturas del maestro. Ahora hace de ello un excelente resumen el señor Alfieri en el citado artículo, quien promete ocuparse ulteriormente de otras ramificaciones del tema. Sabido es que Galdós fue aficionado a las artes del diseño, que algo dibujó y aun pintó, lo que fue una más de las afinidades que le acercaron a Arredondo. Sabía que en su artículo Alfieri aludía a la amistad entre el novelista y el pintor, y por ello me interesaba leer su trabajo que pude conseguir al fin gracias al propio profesor Cardona (hoy en Texas) y a Julián Marías, a quienes quiero expresar aquí mi gratitud. La fuente de las noticias de Alfieri sobre esta amistad de Galdós con el artista *toledano* tiene por principal origen las páginas del doctor Marañón que utilizo y cito en mi texto. El artículo aporta detalles interesantes sobre otros aspectos del tema de la relación de Galdós con el arte de la pintura y con otros artistas; a su texto remito al lector interesado en estos extremos. La mención del artículo de los «Anales galdosianos» era, no obstante, obligada en estas páginas (1).

* * *

Para ayudar a cualquier investigador futuro mencionaré los cambios de colección que los cuadros de la Exposición Arredondo han sufrido desde su exhibición en los Amigos del Arte. Ya me he referido al éxito de la Exposición y al interés que la pintura del pintor de Toledo despertó en los «amateurs» y coleccionistas. Me refiero a los números del Catálogo antes transcrito, para no repetir la mención de los títulos. Los números 5, 14, 39, 53, 83 y 89 han pasado a la colección de D. José Pastor González; los n.ºs 8 y 11, a la de D. José Pardo Conde (Valladolid); el n.º 9, a la colección Borbón, en Toledo; los n.ºs 12 y 81, a la de D. Luis Comyn; el n.º 17, a la de D. Vicente Temes; el 19 y el 34 a la de D. Félix Pastor Ridruejo; el 21, a la del arquitecto D. Luis Villanueva; los n.ºs 23 y 69, a la de D. José Reyna; el n.º 36, a la de D. Luis Díez del Corral; el 38, a la de D. José Ferrando (Segovia); el 49, a la de D. Miguel Jiménez (Toledo); el 50 es hoy propiedad de D. José García Velencoso; el 60 pasó a la colección de D. Fernando Paniagua; el 70, a D. Juan Pablo Molina; los n.ºs 73, 78, 79 y 82 son ahora de D. Antonio Herrera Madariaga; el n.º 76 pasó a la colección de D. César Gómez (León); el 80, a los de D. Agustín Rodríguez; el 90, a la señorita María Ríaza; el 92, a la de D. Gabino Díaz de Herrera; el 93, a D. Luis Alba, y los n.ºs 22, 30 y 63 a la del que escribe estas páginas.

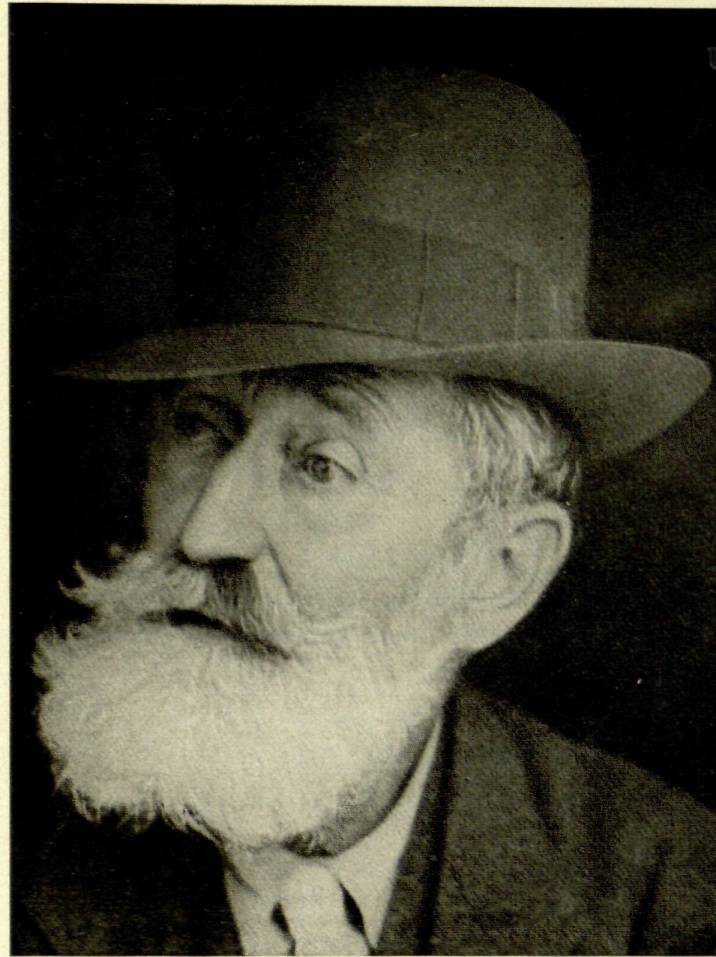
* * *

Por último, diré que la Exposición, al atraer la curiosidad sobre un notable pintor olvidado, provocó la localización de nuevos cuadros del pintor cuya lista catalogal aquí se incluye como una contribución al conocimiento de las obras del pintor hoy asequibles; dicho se está que no podía ser nuestro propósito esbozar un catálogo completo de la producción del artista, tan dispersa desde los tiempos en que sus obras comenzaron a ser buscadas por los marchantes alemanes. He aquí este apéndice al Catálogo de la Exposición y a las otras noticias que en el texto se aportan. Los cuadros se numeran correlativamente a los incluidos en el Catálogo de la Exposición, para comodidad en cualquier mención ulterior.

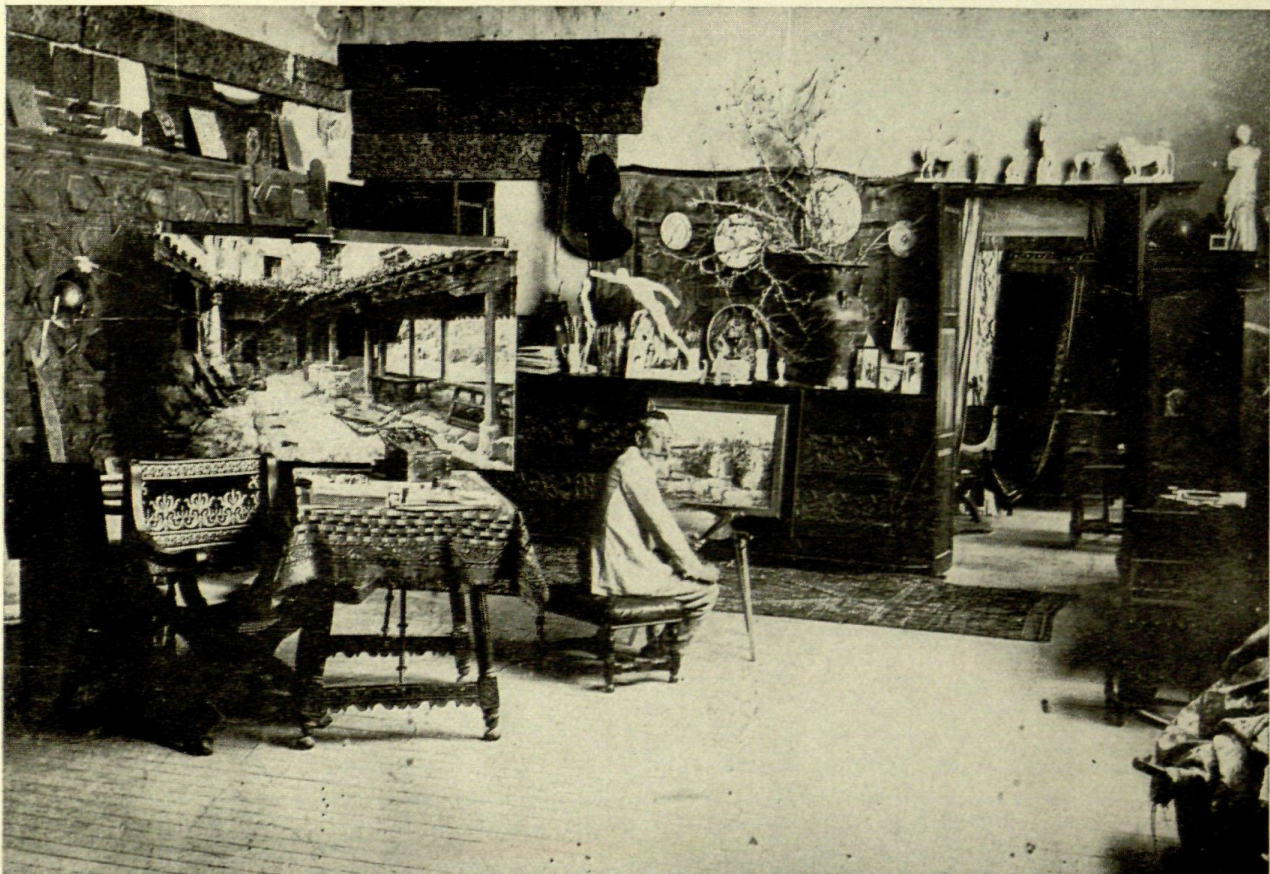
(1) La primera noticia sobre la existencia de este artículo, difícil de encontrar en las bibliotecas madrileñas —yo no logré hallar ejemplar de los «Anales» ni en la Biblioteca Nacional, ni en la de la Real Academia Española—, la debo al Director del Museo Galdós de Las Palmas, D. Alfonso Armas, que me comunicó la referencia del artículo de Alfieri.

94. **CASA EN LA CALLE DE LAS BULAS**
 (34 × 18, *tabla sin terminar ni firmar*) - Col. *Srtas. Felisa y Antonia Martínez (Soria)*.
 Casa con portada típica toledana, ventana con reja sobre la puerta y encima dos ventanas gemelas de medio punto en ladrillo. A la izquierda, cuatro ventanas enrejadas. A la derecha, tapia de jardín con puerta, ventana y árboles, sólo abocetada. También está sin acabar de pintar el suelo y la parte baja de las columnas que flanquean la puerta.
95. **EL TAJO CON TOLEDO AL FONDO**
 (27 × 61, *tabla abocetada, sin firmar*) - Col. *Luis Díez del Corral*
 En primer término, el Tajo reflejando los árboles de la orilla. En ella, a la derecha, el Cigarral del Angel, con paisaje ondulado cigarralero. Al fondo izquierda, San Juan de los Reyes y las cúpulas y torres de San Juan Bautista, San Pedro Mártir y San Román.
96. **CIGARRAL TOLEDANO**
 (15 × 29,5, *tabla sin firmar*)
 Cigarral antiguo. Cerca almenada; tras ella casa con balcones bajo terradillo en ángulo y capilla con espadaña. Ante la cerca pequeñas edificaciones como para guardar aperos. Tras la cerca, un ciprés y varios árboles más. En segundo término, otro cigarral con un árbol.
97. **ARROYO ENTRE PEÑAS**
 (31 × 52, *lienzo sin firmar*)
 Arroyo que baja en cascaditas entre piedras grises. A la derecha, ladera escarpada con zonas de verdor. A la izquierda, árbol grande y copa de otro árbol próximo.
98. **TAPIA CON ENREDADERA DE CAMPANILLAS**
 (35 × 51, *lienzo sin firmar*) - Col. *D. Félix Pastor Ridruejo*
 Tapia de ladrillos cubierta de campanillas trepadoras. Sobre el reborde de la tapia hay colgada una mochila amarilla.
99. **ARROYO DE LA DEGOLLADA**
 (40 × 65,5, *lienzo sin firmar*)
 Arroyo entre laderas escarpadas en que se alternan las rocas grises y los verdes tempranos.
100. **ESCALERA DE LA MURALLA**
 (55 × 43, *lienzo sin firmar*)
 Escalera de anchos peldaños hecha en la roca para ascender a la muralla, bajo cielo azul con nubes. Parece la parte de la muralla que da frente al Puente de Alcántara y hoy está reconstruida y arreglada.
101. **S. JUAN DE LA PENITENCIA**
 (47 × 59,5, *lienzo sin firmar*) - Col. *E. Lafuente*
 Al fondo, puerta de convento (casa del capellán de San Juan de la Penitencia) con tejadillo e imágenes sobre la puerta. Tejados a varios niveles y la linterna de la cúpula de San Justo al fondo. A la izquierda, portal con escudo, farol y ventanuco en alto, junto a una gran cruz de madera adosada al muro bajo tejadillo en ángulo. A la derecha, puerta de cuarterones con «N.º 7», ventana y alero. Sobre él asoma ropa tendida ante una ventana con enredadera.
102. **MOLINO EN EL TAJO**
 (52,5 × 74, *lienzo sin firmar*) - Col. *Srta. Mercedes Carpintero*
 Molino junto al Tajo entre laderas escarpadas de piedras rosadas, entre las que aparecen trozos de verdor temprano.
 A la izquierda, en la otra orilla, fábricas. A la derecha, camino con dos casitas y muros que ascienden a la muralla. Dominan los tonos rosados en el cuadro.
103. **PRESA EN EL TAJO**
 (57 × 92, *lienzo sin firmar*) - Col. *Vicente Temez*
 Presa. Rocas entre el agua. A la derecha, viejo molino junto a ladera escarpada. En lo alto, cerca de cigarral con puerta. Crucero de piedra ante ella. Detrás de la cerca, tres edificaciones, una de ellas ermita con torre. A la izquierda, Toledo sobre ladera escarpada. Se distinguen la antigua cárcel, el Tránsito y la Roca Tarpaya. Dominan los tonos azulados.
104. **PRESA DE ALCANTARA**
 (64,5 × 88, *lienzo sin firmar*) - Col. *G. Garnica*
 En primer término, la presa. A la derecha, casucha ruinosas ante ladera escarpada de rocas rosadas entre las que crece verdor. A la izquierda, otra casucha ante la ladera que asciende hasta el castillo de San Servando. En la orilla del río, una lancha en tierra, otra atracada vacía y dos con gente.
 Las pinceladas con más cantidad de pintura y más en relieve de lo usual en Arredondo.
105. **INTERIOR DE ROPAVEJERIA**
 (77 × 69,5, *lienzo sin firmar*) - Col. *Luis de Villanueva*
 Interior oscuro de tienda. Al fondo izquierda, armario con puertas de cristales que contiene vajilla y cristalería. Apoyado en el suelo un cuadro y otros pequeños colgados de la pared. Sobre el techo del armario caja y dos cosas pequeñas que cuelgan.
 En el centro, percha con diversas prendas arracimadas: destacan una capa azul con zócalo amarillento y un jubón de raso blanco con mangas acuchilladas y bullones azul marino. A la derecha, colgados en otra percha, capas y un chaleco color ladrillo.
106. **VISTA DE TOLEDO**
 (32 × 66, *lienzo firmado*) - Col. *Luisa Elena del Portillo*
 En primer término, el Tajo con aguas transparentes que reflejan las laderas y una casa a la izquierda en la orilla de acá. Enfrente, molino, lanchas y rodaderos. A la derecha, edificaciones escalonadas hasta lo alto.
107. **TOLEDO DESDE EL CAMINO DEL PUENTE DE ALCANTARA**
 (31 × 65, *lienzo sin terminar ni firmar*) - Col. *Dorothy Mulberry*
 En primer término, rocas y camino. A la izquierda, subida a la Concepción franciscana y Santa Fe; más allá, la baranda del Miradero.
 La derecha, solo abocetada: Santiago del Arrabal, Puerta de Bisagra de perfil, barrio de la Antequeruela, muralla con las torres de la Reina. En el extremo derecha, sólo manchado, el Hospital Tavera.
108. **INTERIOR DE MOLINO DE ACEITE**
 (Lienzo, 58 × 117, *sin firmar*) - Col. *Román Riaza*
 Interior de molino de aceite en que dominan los tonos negros.
 En el centro, máquina de moler; a la derecha, correa sin fin.

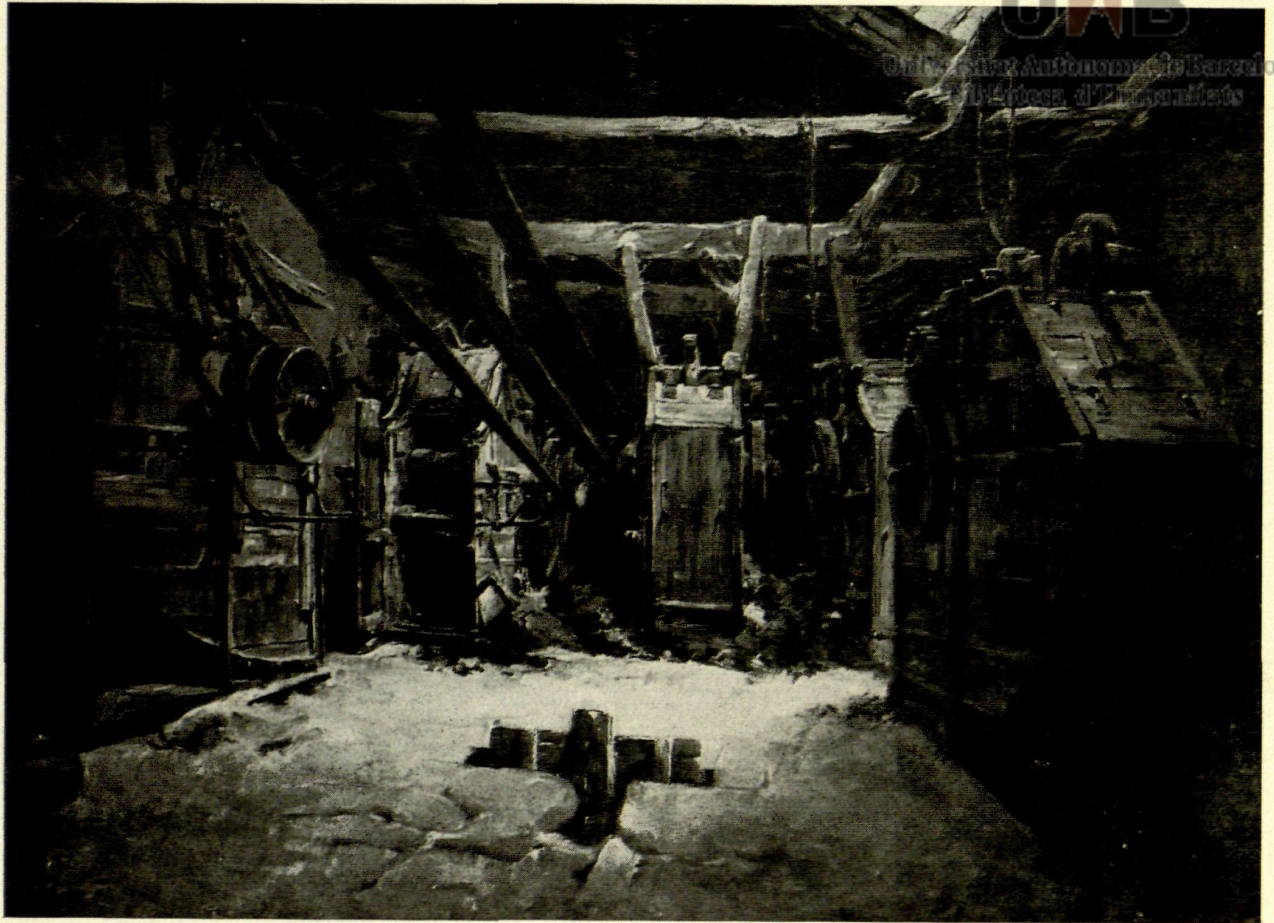
- 109. PUERTA DE BISAGRA Y MURALLAS**
(Lienzo, 62 × 122, *sin terminar ni firmar*) - Col. Luis Díez del Corral
En primer plano, la entrada, desde la carretera de Madrid, a la puerta de Bisagra nueva; a la izquierda, tras el muro, higuera pelada. A la derecha, la puerta vieja de Bisagra y muralla. En lo alto se ve el segundo recinto amurallado, casas y conventos. Suelo sin pintar.
- 110. ARROYO ENTRE LADERAS ESCARPADAS**
(Lienzo, 82 × 111, *firmado*)
En lo alto del lado izquierdo, árbol. Al fondo, otra colina.
- 111. JUERGA TOLEDANA**
(80 × 117, *lienzo sin firmar*) - Col. Villanueva
Jardín con árboles y escalera al fondo izquierdo. En el centro, mesa y algunas personas alrededor. A la derecha, una mujer, vestida de raso blanco con toques rojos, bate palmas de pie. Al lado hay otra mujer joven sentada, con abanico. Destacan entre las demás figuras otra mujer que parece llorar con la cabeza apoyada sobre los brazos cruzados encima de la mesa mientras un joven le echa líquido de una botella en la nuca y otra pareja está a punto de besarse detrás de un árbol.
- 112. ARROYO DE LA DEGOLLADA**
(Lienzo, 85 × 58, *firmado*)
El arroyo de la Degollada entre laderas escarpadas. En lo alto, árboles entre las peñas.
- 113. EL TAJO CON RESTOS DE UN ANTIGUO PUENTE Y EL PUENTE DE SAN MARTIN**
(Lienzo, 58 × 97, *firmado, pero sin terminar el fondo*) - Col. G. Garnica
En el centro, el río. Ladera derecha con retamas con cacharros colgados al sol; a la sombra de las retamas, un botijo. Junto a las cañas de primer término un cántaro. Ruina y tres ojos de puente junto a la presa; en lo alto, árboles.
Segundo término, baño de la Caba, puente de San Martín, murallas y San Juan de los Reyes. El fondo en blanco, sólo dibujado.
- 114. PAISAJE TOLEDANO CON EL ARROYO DE LA DEGOLLADA**
(97 × 170, *lienzo firmado*)
Arroyo entre laderas escarpadas con peñas y árboles. Más luminoso el lado izquierdo; más en sombras el derecho.
- 115. PAISAJE CIGARRALERO SOBRE EL TAJO**
(43 × 58, *lienzo sin firmar*) - Col. Luis Díez del Corral
El Tajo con filas de cañas en primer término. En la orilla, molinos entre árboles. Paisaje ondulado y en lo alto dos cigarrales.
Muy semejante al n.º 63 del Catálogo.
- 116. PAISAJE CIGARRALERO**
(55 × 37, *lienzo firmado*) - Col. María Rosa Urabayen de Cabrillo
Arroyo con puentecillo. Cerca y puerta de cigarral. Terreno montuoso con dos cigarrales.
- 117. PAISAJE MONTAÑOSO**
(31 × 17,5, *tabla sin terminar ni firmar*)
Garganta entre dos laderas de montañas y otra montaña al fondo.
- 118. MATAS DE MALVAS REALES**
(13,5 × 10,5, *tabla sin terminar ni firmar*) - Col. Herederas Arredondo
En el ángulo derecho, matas de malvas reales rojas y rosa; el ángulo izquierdo en blanco.
- 119. CALLE DE SAN PABLO**
(17 × 10,5, *tabla sin firmar*) - Col. Dionisio Ridruejo
Calle toledana bajo el cielo azul con nubes. En primer término izquierda, la entrada en la iglesia de San Pablo. A la derecha, suelo en sombra, tapia de jardín con árbol pelado y enredadera verdiamarilla. Dos aceras con casas que se pierden en un fondo lejano.
- 120. RINCON DEL ESTUDIO DEL PINTOR**
(18,5 × 10,5, *tabla sin firmar*) - Col. José Romero Eseasí
Caballote con cuadro recién empezado y paño blanco a su lado. Al fondo, paredes en ocre con cuadros, un reclinatorio y parte de banqueta de tijera con almohadón de terciopelo rojo.
- 121. PUERTA DE CIGARRAL**
(34 × 23,5, *tabla sin terminar ni firmar*)
Puerta de cigarral rematada en cruz. Cerca con contrafuertes; dentro de ella, a la izquierda, un árbol sin hojas y a la derecha varios árboles verdes. Sin pintar, caballo con jinete. Cielo aborascado.
- 122. VISTA DE TOLEDO**
(87 × 57, *lienzo terminado y firmado*) - Col. José Ferrando (Segovia)
Ladera escarpada rojiza. En lo alto, Toledo con el Alcázar y la torre de la Catedral.
- 123. VISTA DE TOLEDO**
(66 × 97, *lienzo abocetado sin firmar*) - Col. Luis Díez del Corral
En primer término, paisaje cigarralero; en segundo, vista de conjunto de Toledo desde San Román, San Pedro Mártir y San Juan Bautista a la Catedral y el Alcázar. Más a la derecha, el Monasterio de la Sisa y solo en boceto San Servando.
- 124. CALLE CON TALLER**
(45 × 84, *lienzo sin terminar ni firmar*) - Col. Armando Rodríguez Sánchez
Exterior de taller. Puertas abiertas de cuarterones que muestran un interior oscuro. A la izquierda, ventana con contraventana de cuarterones también, cuya parte superior es de celosía. Bajo la ventana, gran zócalo de azulejos. A la derecha, tapia como de muralla árabe. Algunos trozos sin pintar.
- 125. ARROYO CON LAVANDERAS**
(34 × 51, *lienzo sin terminar ni firmar*)
Arroyo con cascada entre praditos y rocas. Lavanderas sólo dibujadas.
- 126. FABRICA VIEJA EN EL TAJO**
(Lienzo, 82 × 45, *sin terminar ni firmar*)
El Tajo con vieja fábrica. Detrás, ladera con casitas. Varias zonas blancas sin terminar y el cielo sin darle color.
- 127. ESCALERA CON ARBOLES**
(Lienzo, 73 × 52, *a medio hacer, sin firmar*)
Ladera de montículo en forma de escalera con árboles enhiestos. A la izquierda, arco abierto en la muralla. A la derecha, el Tajo y ascensión a Toledo, todo ello sin pintar, sólo dibujado, así como una parte de la escalera. Cielo azul con nubes.
- 128. INTERIOR DE TELAR**
(Lienzo, 58 × 98, *sin terminar ni firmar*) - Col. Herederas de Arredondo
Interior de telar en tonos oscuros. Hay dos figuras humanas sólo dibujadas y una mancha blanca sin pintar.



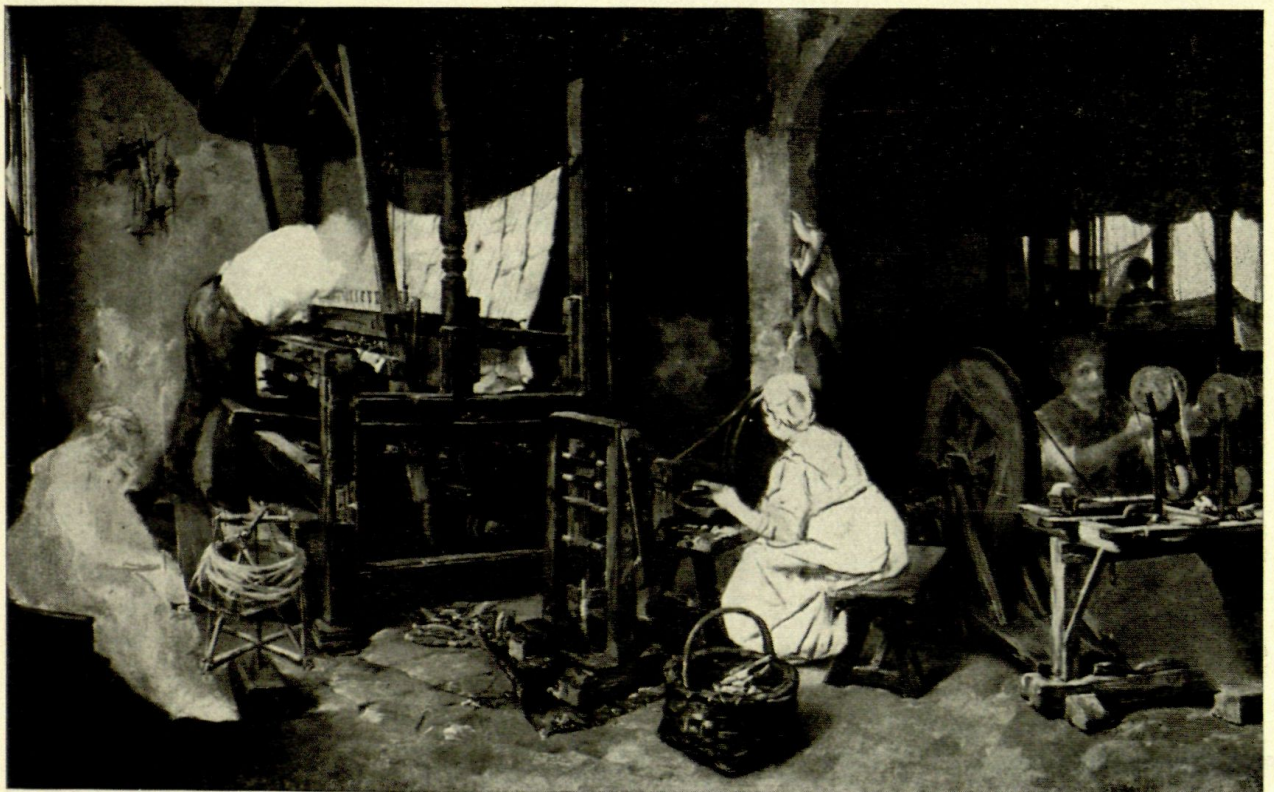
1. Ricardo Arredondo Calmache
(1850-1911).



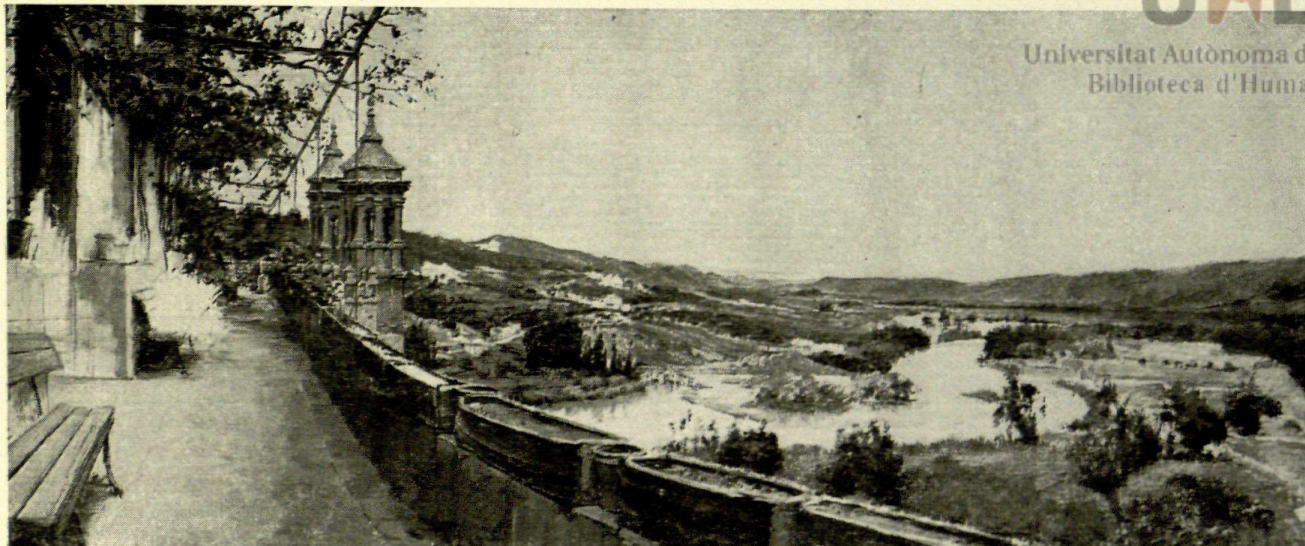
2. Arredondo en su estudio toledano.



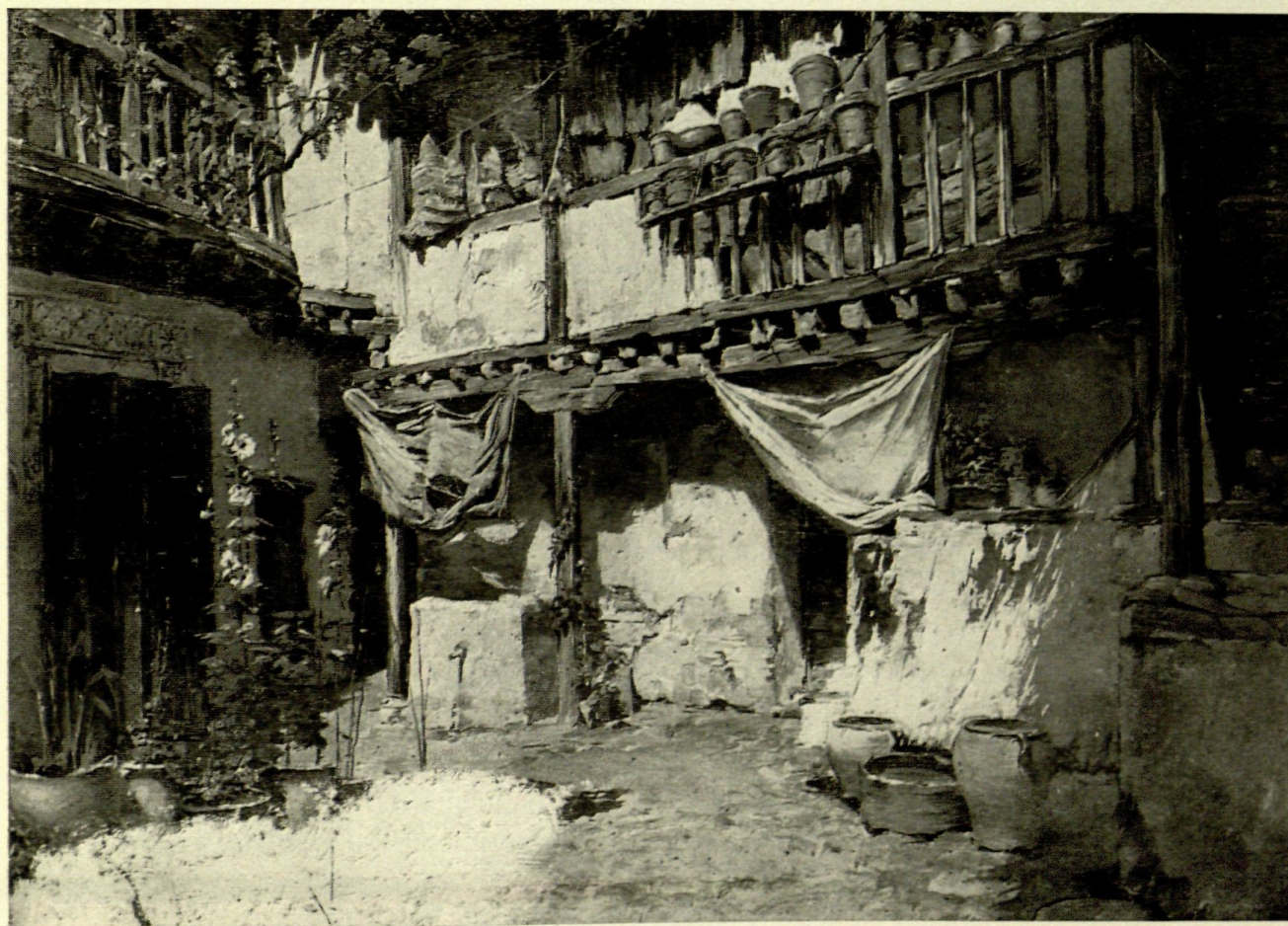
3. Interior de molino. (Lienzo 59 × 89.) Colección Luis Comyn.



4. Telar toledano. (Lienzo 86 × 47 sin terminar ni firmar.) Colección José García Velencoso.



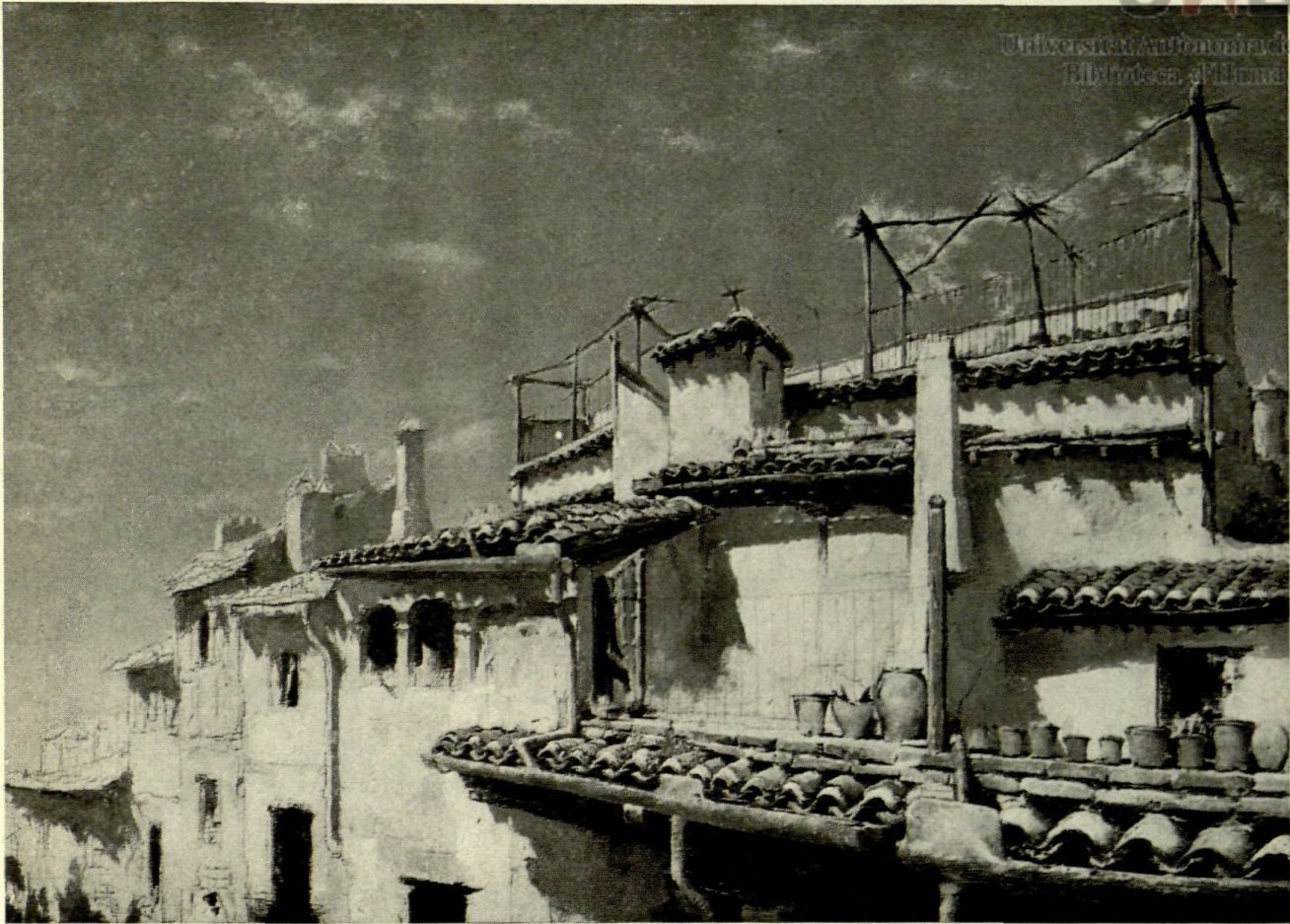
5. Terraza de la casa del pintor en Toledo. Colección Herederas Arredondo.



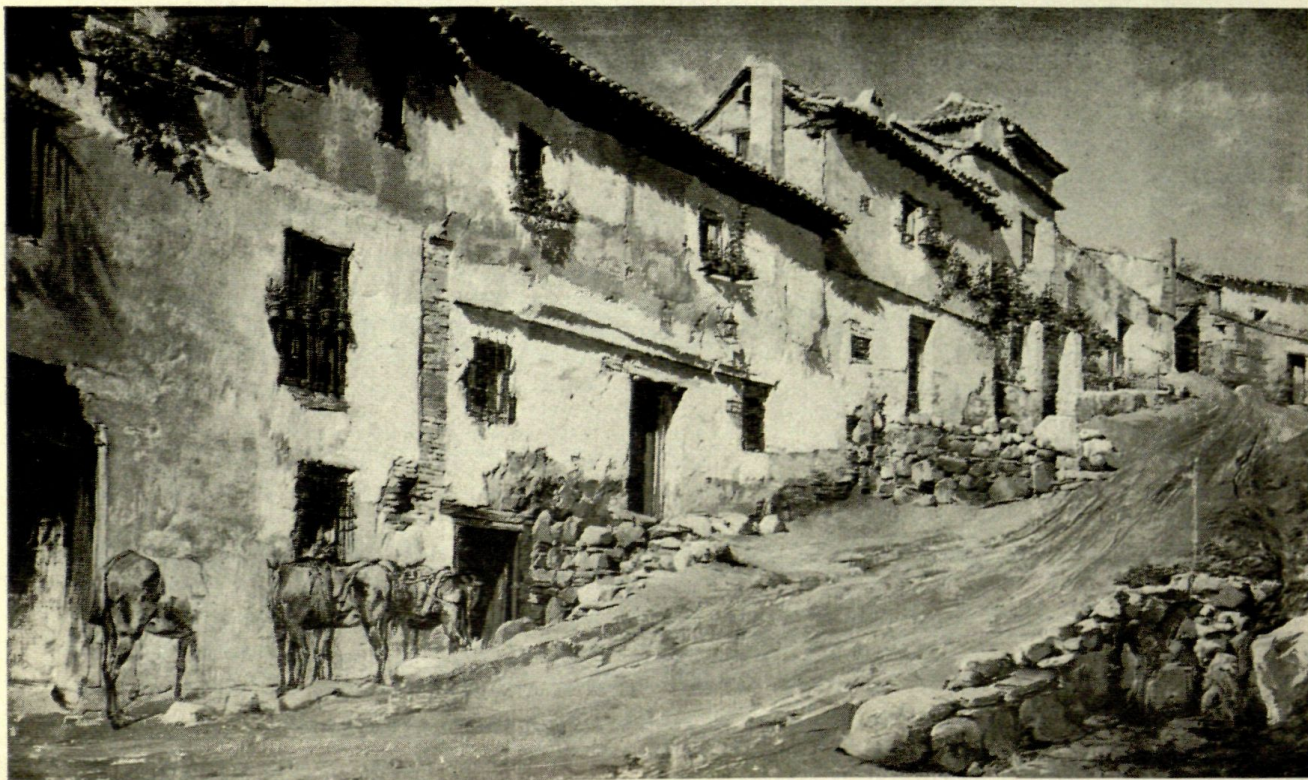
6. Patio de una casa toledana. Colección Lafuente.



7. Jardín toledano con torre mudéjar al fondo. Colección F. Pastor.



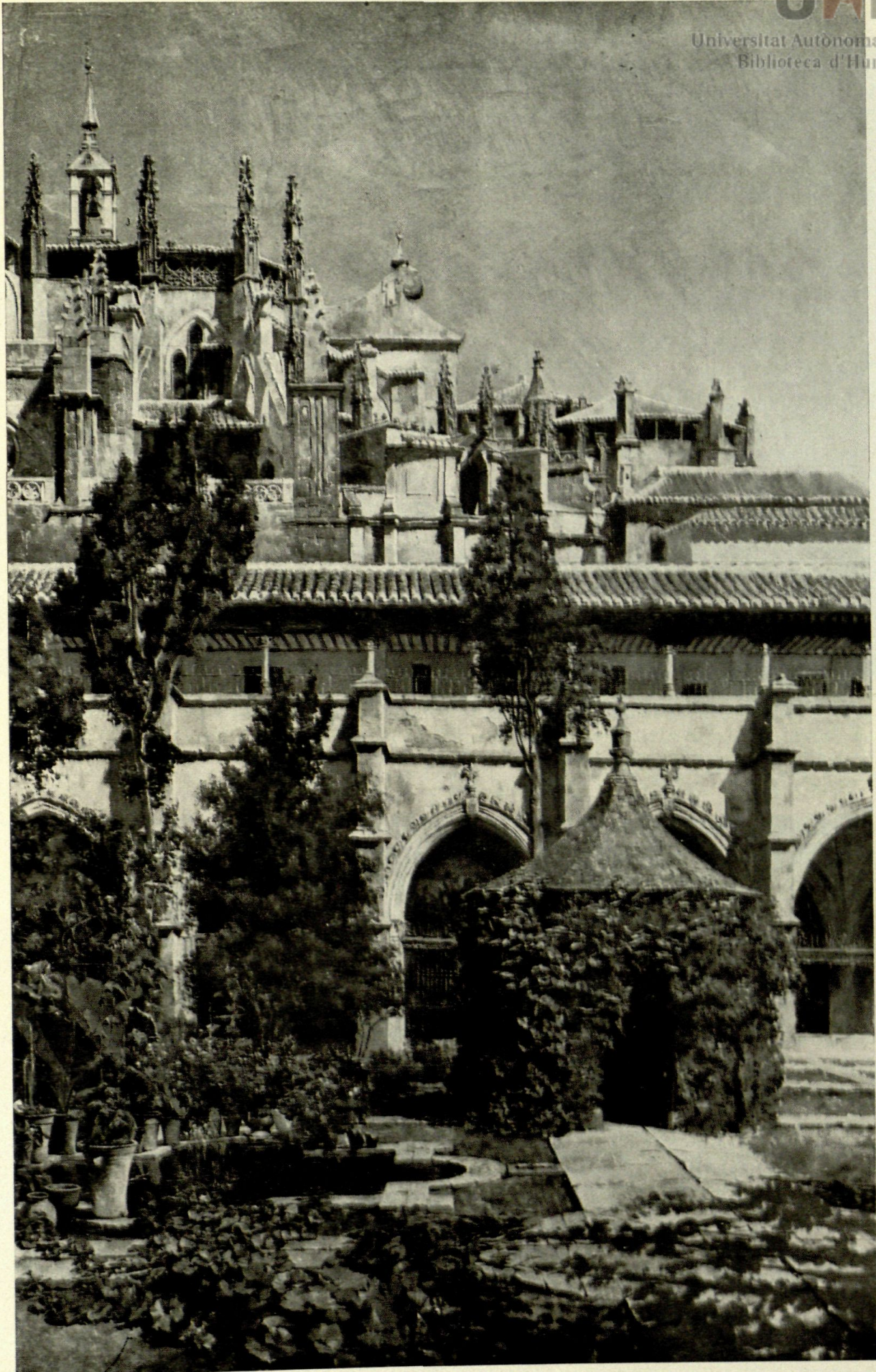
8. Tejados y terrazas toledanos. Colección Heliodoro Carpintero Capell.



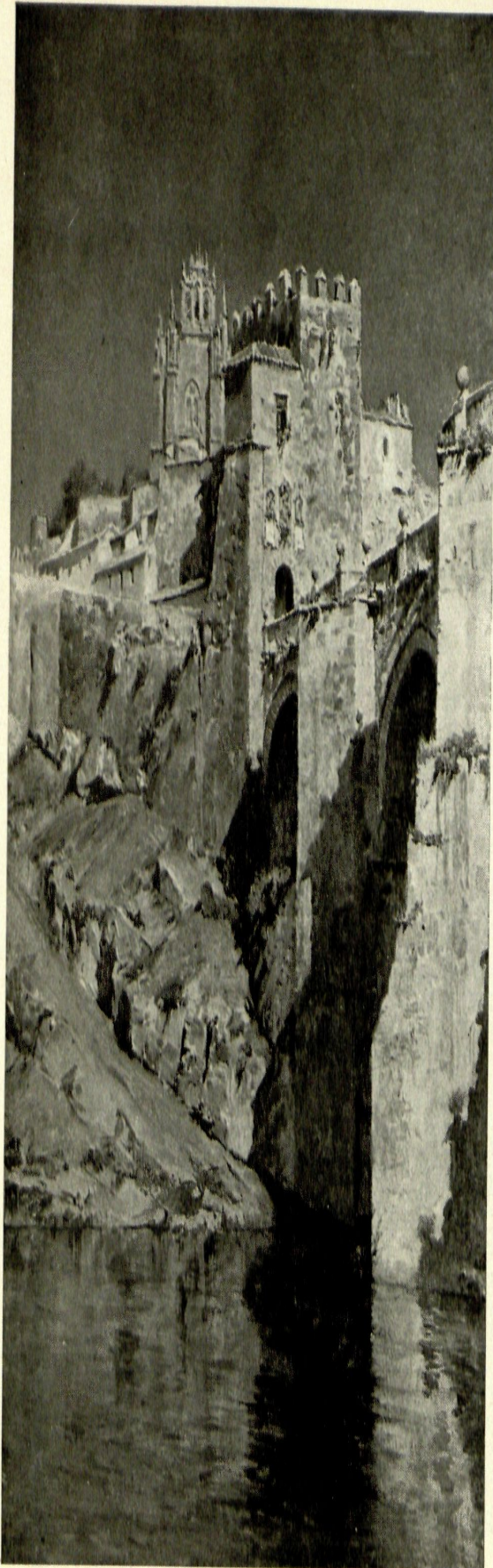
9. Subida a la cuesta del Cristo del Calvario. (Lienzo sin terminar 50 × 86.)
Colección José Pardo Conde.



10. Claustro de San Juan de los Reyes. Museo de Arte Moderno.



11. Claustro Catedral Toledo. Colección José Pastor González.



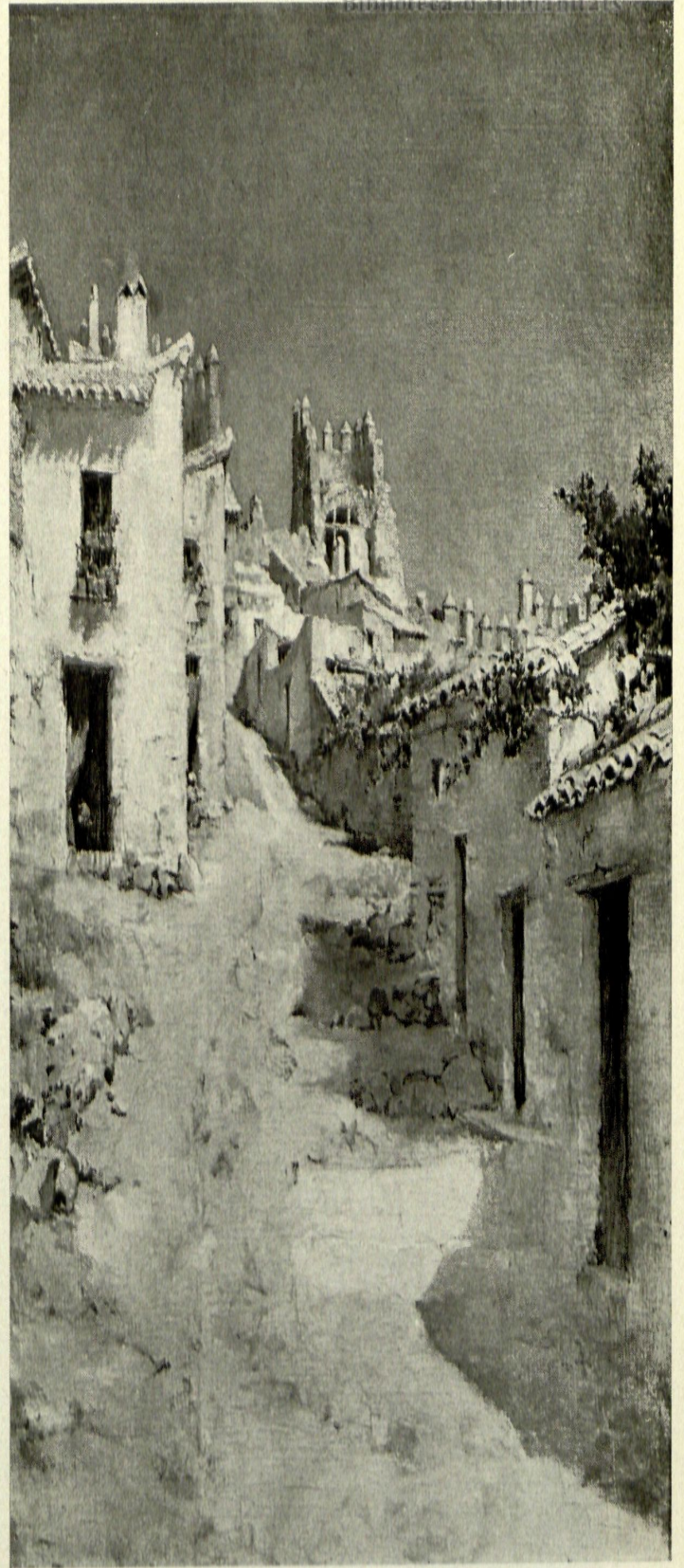
12. Puente de San Martín. Colección Julián Marías.



13. Puerta del Puente de San Martín. Colección Lafuente.



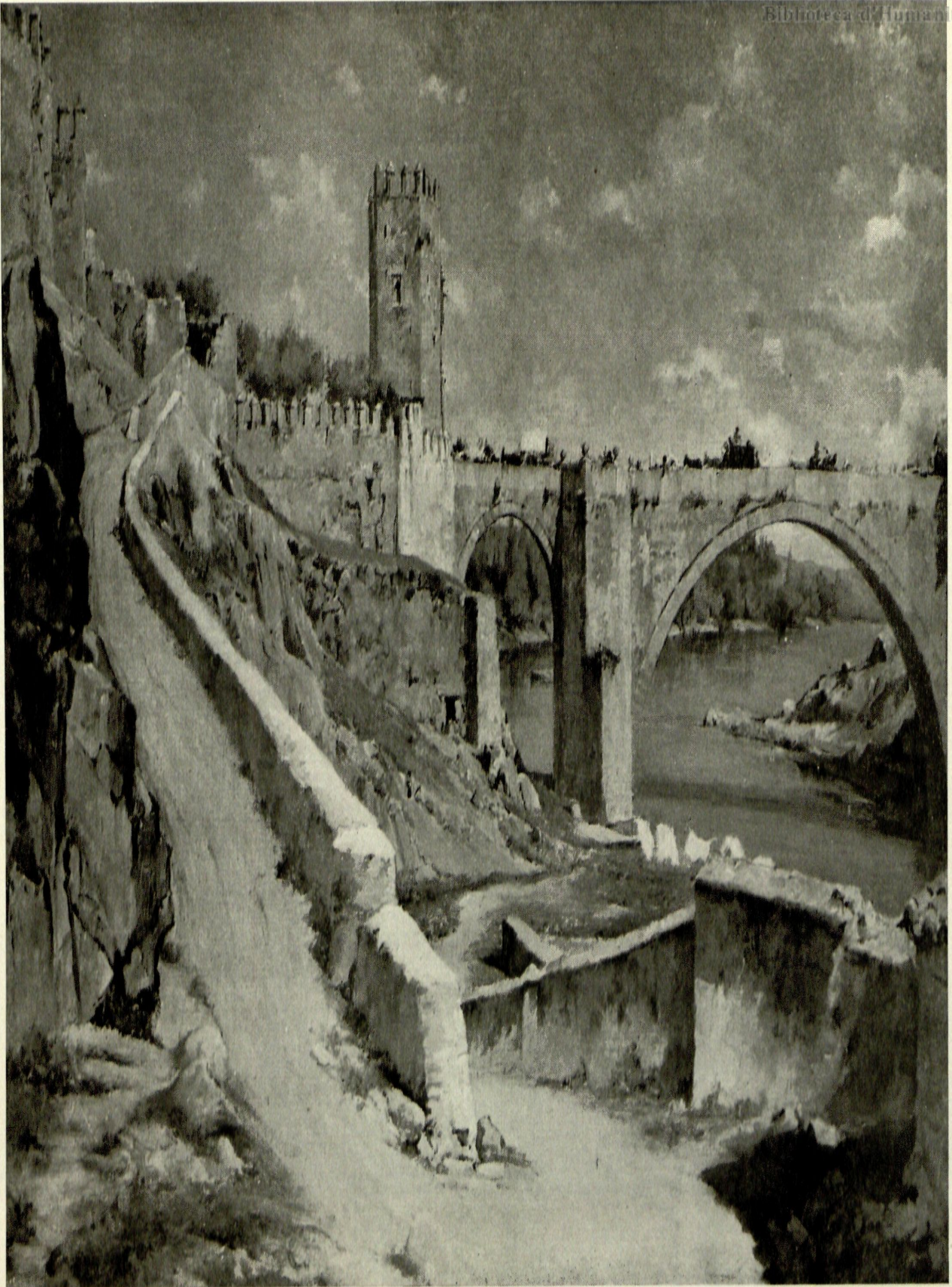
14. Molino y presa en el Tajo. (Lienzo 59 × 47.) Fechado 1882.
Colección Francisco Gómez.



15. Calle en la Antequeruela (parte baja de Bisagra).
(Lienzo, sin firmar, 41 × 32,5.) Colección Lafuente.



16. Vista de Toledo desde los Cigarrales. Colección Fernando Chueca Goitia.



17. Puente de Alcántara. (Lienzo 58 × 75.) Colección Julián Marías.



18. Toledo desde los Cigarrales. Colección Vda. Dr. Marañón.

- 129. ARBOLEDA**
(Lienzo, 44 × 66, sin terminar ni firmar) - Col. María Rosa Urabayan de Cabrillo
Mancha de árboles sobre el suelo, a medio hacer.
- 130. INTERIOR DE LA CATEDRAL**
(Lienzo, 41 × 65, a medio hacer, sin firmar) - Herederas Arredondo
Sólo manchado, costado del trasaltar mayor. Puerta de entrada a la cripta.
- 131. PATIO TOLEDANO**
(45 × 70, lienzo a medio pintar) - Col. Herederas Arredondo
Patio con columnas embutidas. Tres puertas y de ellas la central corresponde a la parte más acabada del cuadro. Fila de tiestos; el piso alto, sólo dibujado.
- 132. INTERIOR CON ESCENA FAMILIAR**
(Lienzo, 97 × 168, sin terminar ni firmar) - Col. Herederas de Arredondo
Habitación con chimenea en la casa del pintor, dos puertas con molduras talladas y cortinas de terciopelo rojo. Sobre la chimenea un espejo, y encima de ella quinqué y centro para frutas o flores; a su lado maceta y reloj. En las paredes, cornucopia y cuadros. A la derecha, biombo sin acabar de pintar y, en primer término, mesa puesta con mantel de cenefa bordada, platos, copas con agua y con vino, jarra y botella; sillas alrededor de la mesa. Cerca de la chimenea, señor grueso de barba y pelo castaño a medio pintar, sentado en un sillón con la cabeza levantada; sobre el brazo de su butaca apoya la cabeza un adolescente, de rodillas también, sin acabar de pintar. Al otro lado de la chimenea, anciana de negro sentada con la cabeza sólo manchada. A sus pies un perro echado y en el centro gran zona en blanco donde parece iban a pintarse otras figuras.
- 133. SALTO DEL FRAILE**
(Lienzo, 75 × 45, sin terminar ni firmar) - Col. Herederas Arredondo
Hoz de arroyo y rocas altas a la derecha. La parte de abajo sin pintar.
- 134. ARROYO CON LAVANDERAS**
(Lienzo, 79 × 119, sin terminar ni firmar) - Col. Herederas Arredondo
Remanso en un arroyo rodeado de piedras y hierba. Sólo manchada, una lavandera lava de rodillas a la derecha. A la izquierda, zona blanca como para dibujar unas lavanderas.
- 135. ESCENA DRAMATICA EN INTERIOR DE MOLINO**
(Lienzo, 57 × 87, sin terminar ni firmar) - Col. Herederas Arredondo
Interior oscuro con predominios de tonos negros. A la izquierda sale corriendo un hombre por la puerta a través de la cual puerta penetra la luz; en el suelo hay un canalillo y un cacharro. En el centro, hacia la izquierda, hay otro hombre caído, sin pintar. A la derecha hay otra vasija sobre la que apoya un martillo.
- 136. EL TAJO CON EL CIGARRAL DEL ANGEL**
(35 × 51, sin firma) - Col. Félix Pastor Ridruejo
En primer término, orilla del Tajo con retamas, árboles pelados y dos que empiezan a florecer en tonos malva; en el extremo izquierda, comienzo de una fábrica con chimenea. Al lado derecho, el Tajo, y en la otra orilla el Cigarral del Angel y colinas con cigarrales lejanos. En el ángulo inferior izquierda hay una zona de 13 × 12 cm. sin pintar.
- 137. LA ISLA DE GARCILASO EN EL TAJO**
(35 × 62,5, lienzo sin terminar ni firmar) - Col. Joaquín Gutiérrez Vergara
El Tajo, con la orilla del fondo llena de arboleda. En medio del río la isla donde Garcilaso sitúa a las ninfas en la Egloga tercera. Todo abocetado. Árboles solo manchados a la derecha y el suelo sin pintar.
- 138. NIÑA MARROQUI**
(Grisalla en cartón, 32 × 24, sin firmar) - Col. Herederas Arredondo
Tapia de grandes bloques de piedra, como de una muralla. Morita apoyada en ella con los pies metidos en un charco y la mano derecha metida por la abertura del jubón. En el suelo, a la derecha de la niña, un cántaro, y a la izquierda, un cantarillo.
- 139. TERRAZA DE LA CASA DEL PINTOR EN TOLEDO**
(Tabla a medio hacer, sin firmar. 33,5 × 67,5) - Colección Herederas Arredondo
Torres de la Puerta del Cambrón. Sólo esbozada la galería sobre la muralla de la casa del pintor.
- 140. RETRATO**
(Lienzo sin firmar, 37 × 36) - Col. Herederas Arredondo
Retrato de perfil, abocetado, de señor canoso y algo grueso.
- 141. ARROYO DE LA DEGOLLADA**
(Tabla sin terminar, 50 × 25,5, sin firmar) - Col. Sofía Díez Tejerina
El arroyo de la Degollada. Al fondo, Toledo sólo dibujado.
- 142. HOZ DEL ARROYO DE LA DEGOLLADA**
(Boceto sin terminar ni firmar. Tabla, 32,5 × 21,5) - Col. Sofía Díez Tejerina
Laderas escarpadas con piedras y retamas.
- 143. JARDIN CIGARRALERO**
(Boceto en tabla, 37 × 63, sin firmar, a medio hacer) - Col. Concepción Bermejo.
Pozo y arriates con tiestos; empalizada.
- 144. ROCA TARPEYA Y PUENTE DE SAN MARTIN**
(56 × 31,5, tabla firmada) - Col. B. J. Juhnke (Washington)
La mitad derecha es la roca Tarpeya, con la casa y balaustrada del jardín del Canónigo Juárez, que ocupó el lugar en que hoy está la casa-museo de Victorio Macho. La mitad izquierda la ocupan el Tajo cruzado en segundo término por el Puente de San Martín. Cielo muy azul.
- 145. TERRAZA CIGARRALERA CON JAULA**
(Tabla, 34 × 58, firmada) - Col. Rosita Libenson (Pittsburgh)
Terraza de cigarral vista en profundidad, cubierta por un emparrado a través del cual se filtra la luz del sol. A la izquierda, la fachada de la casa con dos ventanas; la primera cerrada con contraventanas de cuarterones, la segunda con macetas en el alféizar. Más allá hay un hueco que parece la parte superior de una puerta; delante de la fachada, arriate con macetas. Al fondo, balaustrada encalada con macetas; adosada a ella un banquito de madera con más tiestos; sobre ella cuelga una jaula de pájaro. A la derecha, poyo encalado con más macetas; más en el suelo y algunas suspendidas de las columnas de madera que sostienen el emparrado. En el horizonte, montañas suaves,

El manuscrito Cani:

Nuevos datos sobre la vida de Leone Leoni, Aretino

Por ALFONSO CASTRILLON

1.—Revisando pacientemente los *Inventarios de los manuscritos de las Bibliotecas de Italia*, de Alfredo Sorbelli, en el volumen LXIV, donde se dedican algunas páginas a la Biblioteca de Guastalla, encontré la alusión a unas memorias sobre la Vida del caballero Leone Leoni, que tenían por autor a Giulio Cesare Cani.

De inmediato despertaron en mí la curiosidad, ya que había dedicado todos esos meses a la búsqueda incansable y siempre esperanzada de documentos sobre el escultor, sujeto de mi tesis doctoral, sin haber encontrado datos relevantes. Fue entonces que, llevado por la curiosidad y aprovechando el verano, decidí viajar a la pequeña ciudad de Guastalla.

2.—Para llegar a Guastalla se toma la vía Parma-Mantua, y antes de pasar los confines de la región Emiliana se encuentra la ciudad agrícola, con su calle principal, su plaza con el monumento a Ferrante Gonzaga —que fuera señor de esas tierras—, inmortalizado en el bronce por nuestro Leoni. Cruzando la plaza se llega a la Biblioteca, mi destino. Por lo demás, no faltaba en este caserío la típica panadería, la peluquería, el bar y el fuerte olor de los establos. Así son la mayoría de las ciudades agrícolas de la llamada Val Padana.

Llegué a las puertas de la Biblioteca y toqué aparatosamente. Por una puercecilla lateral salió a recibirme un anciano que oyó pacientemente la historia del manuscrito. Pasamos al recinto de la Biblioteca por un pequeño taller de encuadernación. El bibliotecario, el anciano que me había recibido, era Natale Burlazzi, gran amante de los libros y que hace años los cuida, con la reverencia y pasión de los antiguos bibliófilos, por un sueldo exiguo.

3.—Puso sobre la mesa polvorienta no uno, sino tres manuscritos con el título *Memorie sulla vita del cavaliere Leone Leoni detto l'Aretino*. El autor, Giulio Cesare Cani, un gentilhombre empobrecido, discípulo de Ireneo Affó —otro gran estudioso de los archivos gonzaguescos—, había llenado con caligrafía dieciochesca veinticuatro páginas de datos sobre la vida del escultor. Comencé a imaginarme a su autor como si fuera un personaje de Manzoni. El abate Maldotti, fundador de la Biblioteca de Guastalla, había designado a su primo, Giulio Cesare, como heredero. Esto sucedía el 6 de diciembre de 1786. Cómo sería de pobre la herencia que el

joven, impulsado por la necesidad, comenzó a trabajar, primero como *Inspector de Confines*, luego *Ingeniero estable del Municipio*, para resultar, por fin, *Miembro de la Aduana*. A partir de 1805, *Ingeniero de los bienes de la Corona*, radicándose en Guastalla, en 1810, como profesor de Liceo.

Caído el Gobierno napoleónico no le faltó la gracia de María Luisa, que lo favoreció con algunos trabajos. En 1822, habiendo reunido una importante colección de documentos los ofreció en donativo al Estado: al interés de Cani se debe la Sección Manuscritos de la Biblioteca Maldotti.

Pero volvamos a los manuscritos: son tres *in folio* de 31 × 22 cm. Según Sorbelli, dos pertenecen a Cani. Todos con agregados y correcciones al margen. La escritura es del siglo XVIII y principios del XIX (1).

4.—Después de una introducción, en la que se prodiga alabanzas al artista a la manera de Vasari, el autor establece la infaltable comparación con Benvenuto Cellini, diciendo que si Leoni no llegó a superarlo, al menos lo igualó. La intención del autor es sacar del olvido al escultor aretino, prometiendo dar a conocer datos sobre sus gustos, capacidad, conocimientos de historia y anatomía (2), promesa que a lo largo de su biografía no cumple.

Giulio Cesare Cani no habla de la fecha de nacimiento de Leoni, pero concluye diciendo que «è cosa pero indubitata essere etata sua patria Arezzo, città illustre della Toscana». Cree, además, que no hay motivo para suponerlo de Menaggio, ciudad cercana a Milán, ya que Pietro Aretino lo llama paisano en su correspondencia (3).

Como G.C. Cani ignora el año del nacimiento y quiénes fueron sus maestros, no puede hacer otra cosa que suponer aprendiese el oficio en su patria, Arezzo. Saca a colación la amistad de nuestro artista con Miguel Angel, Cellini (de cuya enemistad existen pruebas), de Giorgio Vasari y de sus discípulos Bastiano Flori (o Fiori) y Fra Salvatore Foschi. «De alguno de éstos —dice— pudo aprender el buen diseño y desarrollar los primeros elementos de su genio...» (4). Pero éstas no dejan de ser suposiciones del autor, ya que hasta el momento no se han encontrado documentos que lo prueben.

Como Vasari (5), cree G. C. Cani que sus primeros esfuerzos los dedicó nuestro escultor a la orfebrería. «Continuó trabajando el oro y la plata, ejercitándose en tal arte, hasta que más nobles encuentros lo distrajeran para emprender trabajos célebres...» (6). No deja de anotar el biógrafo su dedicación juvenil al arte de la medalla, donde cosechó merecidos triunfos. Fue precisamente su fama como medallista quien lo acercó al Emperador Carlos V (7).

A continuación describe G. C. Cani la estatua del Emperador dominando el Furor y otra vez toma como base a Vasari, tan de cerca, que incurre en el mismo error, al dar razón de la inscripción del pedestal. Ambos consignan: *Caesaris virtute*

(1) ALBANO SORBELLI: *Inventari dei manuscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. LXIV, Guastalla, Firenze, 1937, pág. 49.

(2) CELIO MALESPINI: *Ducento Novelle*, II parte (Novella XLVI), Venecia, 1609.

(3) BOTTARI-TICOZZI: *Raccolta di lettere sulla pittura ed architettura*, vol. III, carta 21, mayo 1537, pág. 57, Milano, 1822.

(4) Bastiano Flori (o Fiori) e Fra Salvatore Foschi son dos discípulos de Vasari citados en sus *Vidas* (cf. Edición del Club del Libro, vol. VIII, pág. 235) como sus ayudantes en la ejecución de los frescos del Palacio de la Cancillería en Roma (1545).

(5) *Le Vite*, Vasari-Milanesi, vol. VII, pág. 535.

(6) Manuscrito Cani, núm. 31, pág. VI, infra.

(7) El dato de Leoni medallista en su juventud y el de su acercamiento a Carlos V, han sido tomados indudablemente de Vasari (Vasari-Milanesi, vol. VII, pág. 536).

furor domitus, cuando en realidad reza de esta manera: *Caesaris virtute domitus furor*.

Cita luego una carta de Carlos V dirigida a Ferrante Gonzaga, que el autor debía tener a la mano entre sus papeles de la Biblioteca de Guastalla, carta que por estar en castellano transcribe con numerosos errores (8).

Siempre de la mano de Vasari nos habla de la medalla del Emperador, en cuyo revés «diseñó» los gigantes fulminados por Giove; por estas y otras obras Carlos V lo remuneró con una renta anual de 150 ducados y el título de caballero (9). No encontramos nada nuevo en las páginas que siguen, en las cuales se da cuenta de las estatuas hechas para el Emperador y para la Reina María de Hungría en su palacio de Brindisi (*sic*) (10).

A pesar de seguir fielmente al biógrafo aretino, G. C. Cani aporta con datos de su cosecha personal, de los que daremos cuenta ahora. En su manuscrito nombra por primera vez la estatua de Vespasiano Gonzaga, que se encuentra en la ciudad de Sabbioneta. Nos dice: «La nobilísima Casa Gonzaga de Sabbioneta, no solamente agradecida por el busto del Duque de Alba, le hizo fundir la propia estatua de Vespasiano sedente, en acto de alzar la (mano) derecha, como indicando el surgimiento de la ciudad de Sabbioneta.» En la base de esta estatua el Aretino (Leoni) puso su nombre, lo cual no deja dudas acerca de su paternidad.

Vasari habla poco de la estatua de Ferrante I, príncipe de Molfeta, que vio sin retocar y todavía en el taller de Milán. Cuando nos dice que «esta estatua, que es togada y parte armada a la antigua y a la moderna, *debe ser llevada y puesta en Guastalla*», no dudamos que el crítico se quedó sin ver la estatua acabada y en su lugar de destino. Tampoco tuvo a la mano una fuente de primer orden, a la que sí tuvo acceso, pasando los años, G. C. Cani: me refiero a la *Vida del Príncipe de Molfeta*, escrita por Giuliano Gosellini en 1574.

El retraso con que se ejecutó esta obra se debió al incumplimiento de los pagos que Cesare Gonzaga, hijo y sucesor de Ferrante, debía hacer al escultor: la mejor prueba de este contratiempo la encontramos en las cartas entre Leoni y Cesare Gonzaga de 1562 al 65 (11). Cani, sin embargo, disculpa al artista, incurriendo en un error, diciendo: «El retraso en el cumplimiento de esta estatua fue propiamente por motivo de terminar *aquella del Emperador*» (es decir, la estatua de Carlos V dominando el Furor). Sin embargo, por esa época preocupaba a Leoni otro encargo del Emperador, no Carlos sino Felipe II, consistente en la ejecución del retablo de El Escorial, que llevó a su término con la ayuda de Pompeyo (12) y que respalda el siguiente trozo de una carta de Leoni a un ministro de la corte de Guastalla, verdadera novedad del manuscrito Cani. Dice Leoni en su carta: «Ha sido mayor contentamiento el mío que el Ilustrísimo y Excelentísimo mi Señor D. Ferrante (el segundo) haya decidido que se ponga fin a la estatua; pero como su Excelencia ha tardado tanto en decidirse, desde que pasé por Guastalla, que pasan dos años, su Excelencia deberá tener a bien que se tarde hasta setiembre

(8) El lector familiarizado con la obra de Eugène Plon puede encontrar la carta en la pág. 369, núm. 38. Cabe, además corregir la fecha de ésta: no es M. D. L. III (1553), sino M. D. L. IIII (*sic*) (1554).

(9) 12 de diciembre de 1549, según la carta de Leoni al Obispo de Arrás, del 20 de diciembre del mismo año.

(10) Bins o Binche, Francia. Vasari-Milanesi, vol. VII, pág. 538.

(11) RONCHINI, A.: «*Leone d'Arezzo*», en: Atti e memorie di R. R. Deputazione di Storia Patria. Sezione di Parma, vol. III, 1865. Pág. 38 sigts.

(12) A. CASTRILLÓN VIZCARRA: «*El Arte de Leone Leoni*», pág. 11, Lima, 1968.

próximo para terminar el negocio, sea por la dedicación exclusiva a la gran obra de su Majestad (13) como porque un pobre viejo de 75 años, poniéndose con estos calores alrededor de esta empresa traería peligro, sea por el fuego, como por otros muchos negocios, de perder la vida.»

Si consideramos como fecha de nacimiento de Leoni el año 1509 y la edad que tenía el artista al escribir la carta (75) podemos fecharla en 1584. Por esta época, efectivamente, Leoni se dedicaba con su hijo a las estatuas de El Escorial.

Es interesante el siguiente trozo de una carta de Ferrante II dirigida a Carlo Civia, el 12 de agosto de 1582, y que no ha sido publicado antes, por el cual sabemos cuánto se le debía al escultor: «Et riscossi che siano li denari V. S. potrà farne pagare a Messer Leone Aretino per finire la statua di bronzo del mio Sig.r Avolo scudi 300 a conto di 800 che gli avanza, et altri 300 al figlio del già Messer Dionigi Busca a conto di 500 che se gli debbono per l'artigliería che già fece in Guastalla il mio Sig.r Padre.»

Cuando se quiso buscar una ubicación a la estatua de Ferrante I, se pidió consejo a los entendidos, repitiéndose, a la escala de la pequeña ciudad de Guastalla, lo que a comienzos de 1504 sucedió en Florencia con el *David* de Miguel Angel. En una carta del 5 de noviembre de 1588, Giovanni Giacomino Lugo escribió al duque Ferrante II: «Tutti i periti eccettuato el Cavaliere Aretino, sono di parere, che la statua dell'Avo di V. E. di f.(elice) m. (emoria) non possi star bene in altro luogo che in capo della piazza a piedi della scala...» Se adoptó, sin embargo, el parecer de Leoni, colocando la estatua al borde de la calle y frente al Palacio Ducal.

Sigue la mención de algunos trabajos de Leoni, que tiene como fuente al biógrafo aretino: La medalla de Hipólita Gonzaga con la leyenda PAR UBIQUE POTES-TAS; la de Ferrante Gonzaga y su mujer, Isabel de Capua; el gran mausoleo para Giacomino de Medici, marqués de Marignano, que, según parece, G. C. Cani no conoció sino por las referencias que le sugiere Vasari, incurriendo en su mismo error al describir al *condottiero* «avente nella destra un bastone qual generale» (14), cuando en realidad se lo representa apoyando el brazo izquierdo en un yelmo, mientras el derecho pende descuidadamente.

La biografía termina con una referencia a la casa del escultor, llamada de los Omenoni, que también se apoya en Vasari, y en la que se equivoca como él al decir que en la fachada había colocado el escultor seis estatuas de prisioneros, a manera de pilastras, cuando en realidad son ocho.

El autor trata de presentar a Leoni sociable y lleno de amigos que lo querían particularmente: nombra a Cellini que, como sabemos por su *Vida*, fue su mortal enemigo (15); lo hace amigo de Ticiano, y esto es verdad en parte hasta 1551 (16), pero no luego del atentado de Leoni contra el hijo del pintor de Cadore.

Como otros autores, G. C. Cani incurre en el error de dar como cierto el hecho de una visita de nuestro escultor a España y de creer incluso que muriera en la península. Hoy día no caben dudas al respecto y se sabe perfectamente que Leoni no pasó a España, como queda demostrado en el trabajo de Eugène Plon (17).

[(13) Las estatuas del Retablo de El Escorial.

(14) Compárese el trozo de Vasari: «... che ha nella destra il bastone del generalato». Vasari-Milanesi, vol. VII, página 539.

(15) B. CELLINI: *Vita*, I, 125. Biblioteca Universale Rizzoli, 1954.

(16) RONCHINI, *Op. cit.*, págs. 29-30-31.

(17) E. PLON, *Leone Leoni...*, París, 1887. Carta núm. 60, pág. 379.

El biógrafo dedica algunas palabras al hijo del escultor, Pompeyo, pero nos da a entender que la educación de éste en el arte escultórico fue posterior a la construcción de la casa de los Omenoni (1565), cosa que resulta a todas luces absurda. Dice de él: «Pompeo su hijo, no inferior al genio e inteligencia del padre, permaneció en España acuñando monedas, fundiendo figuras de buen gusto, trabajando en aquella corte con el concurso de Giovanni Paolo Poggini Toscano y con él compitió con toda superioridad y todo valor» (18). Da como año de su muerte el de 1660 «per quanto apprendiamo dall'abecedario pittorico» (19) pero sabemos que Pompeo murió en España el año 1608.

5.—Aunque en muchos pasajes de su biografía Giulio Cesare Cani sigue a la letra la opinión de Vasari, no deja, sin embargo, de aportar con datos inéditos y de sumo interés para enriquecer la biografía de Leone Leoni: en este sentido cualquier dato, por pequeño que sea, debe ser bien acogido por los estudiosos.

Considero, para concluir, que la alusión a la estatua de Vespasiano Gonzaga en Sabbioneta; el trozo de la carta que Leoni envía a Ferrante Gonzaga, por el que sabemos la edad que tenía cuando trabajaba las estatuas de El Escorial; las líneas de una carta de Ferrante II Gonzaga a Carlo Civia, del 12 de agosto de 1582, y el fragmento de una carta de Giovanni Giacommo Lugo a Ferrante II, sobre la ubicación de la estatua del abuelo del Duque, son los aportes más valiosos de G. C. Cani a la biografía de Leone Leoni Aretino.

Lima, abril de 1969.

(18) Manuscrito Cani, núm. 31, pág. XXIII.

(19) PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI: *Abecedario pittorico*, 1.^a ed., Boloña, 1704.

La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)

Por JOSE MARIA MADURELL MARIMON

LA distinguida personalidad del artista portugués Pedro Nunyes, establecido en la ciudad de Barcelona, centro de sus actividades pictóricas, fue objeto de nuestra atención en unas notas anteriormente publicadas con miras a contribuir, y, en parte, completar el proceso histórico de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI.

En aquel entonces dimos amplias referencias de la copiosa producción artística salida del taller de nuestro pintor, complementadas con todos los detalles y características que nos fueron dados entresacar de la documentación coetánea y bibliográfica moderna.

Al propio tiempo, hicimos un estudio de la antedicha intensa labor pictórica, tanto si se la consideraba bajo el aspecto del arte puramente personal de Pedro Nunyes, o en franca colaboración con otros artistas, ora con su más fiel y constante colaborador el lusitano Enrique Fernandes, ora con el artista napolitano Nicolau de Credensa (doc. 3), el barcelonés Blai Guiu (doc. 4), el pintor-poeta Pere Serafí, llamado el Greco, y, finalmente, con la doble intervención de estos dos últimos artistas (1).

Las incesantes investigaciones en nuestros archivos históricos permiten ofrecer, una vez más, algunas nuevas y pequeñas modalidades sobre la considerable labor realizada por el maestro Pedro Nunyes y, al propio tiempo, añadir otras obras por este mismo artífice contratadas.

Para ello simultanearemos el pequeño resumen aparecido en el anterior estudio documental sobre el memorado artista lusitano, con unas breves notas complementarias, las cuales permitirán historiar las obras de Pedro Nunyes, bajo el doble aspecto colectivo o individual, o, mejor dicho, en colaboración con otros artistas o sin ella, lo que, indudablemente, dará motivo para prestar una mayor atención hacia aquellas pinturas actualmente conservadas, y, en cosecuencia, para debidamente valorizarlas, sin olvidar, por ello, aquellas otras desgraciadamente desaparecidas.

Las referencias que nos ha facilitado la consulta de las fuentes documentales y bibliográficas nos proporcionan una base para la ampliación del catálogo de

(1) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)* (ABMAB = Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona), vol. I-3, invierno 1943, págs. 13-91; vol. II-1, enero 1944, págs. 7-65; vol. II-2, abril 1944, págs. 25-72; vol. II-3, julio 1944, páginas 11-62; *Pedro Nunyes, pintor portugués*, en «Leonardo. Revista de las Ideas y de las Formas», Barcelona, I (1945), 37-42. *El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona*, en «MVSEV. Arte Arqueologia Tradiçoese», Porto, 6 (1950), 131-150.

dichas obras individuales y colectivas que anteriormente publicamos sobre este insigne artista portugués (2).

A la referida relación sumaria de las obras pictóricas de Pedro Nunyes faltan añadir otras dos piezas, contratadas por su exclusiva cuenta, las cuales brevemente historiaremos.

Para resumir, digamos que, entre las numerosas pinturas ejecutadas por el maestro Pedro Nunyes en colaboración con Enrique Fernandes o sin ella, solo se conservan cuatro retablos correspondientes a la iglesia parroquial de San Martí de Capella, del antiguo Condado de Ribagorza, del reino de Aragón; el de la capilla de San Severo del Hospital de Pobres Sacerdotes de Barcelona; el de la Santa Cruz instalado en el altar de San Félix del templo de la parroquia de los Santos Justo y Pastor, asimismo de nuestra ciudad condal (3), y, por último, el de San Eloy de los Plateros barceloneses, que documentalmente identificamos como obra individual del maestro Pedro Nunyes (4).

Los dos primeros retablos son resultado del fruto de la colaboración establecida entre Pedro Nunyes y su compañero y consocio Enrique Fernandes, mientras el tercero y cuarto deben considerarse como obras exclusivas del primero.

Las referidas pinturas, por sí solas, son suficientes para poner de manifiesto el genio de ambos artistas asociados, lamentando que tan solo se conserven dos obras exclusivamente debidas al pincel del maestro Pedro Nunyes, que nos muestran las características de su arte personal, circunstancia que permite valorar debidamente la exclusiva labor realizada por nuestro ilustre pintor, y la practicada en colaboración con su consocio Enrique Fernandes (5).

Concretándonos a las obras ejecutadas exclusivamente por el maestro Pedro Nunyes, como ya anteriormente indicamos, teníamos noticias de la traza de las figuras y elementos ornamentales para la composición de una vidriera de la Seo barcelonesa; de los retablos de San Hipólito y de San Jerónimo; del llamado del «*Noli me tangere*», de la «*Pia Almoina*»; el mayor de la parroquia de Santa María del Pino; los de Santa María de la Rosa, Santa Magdalena; el de la capilla de San Félix de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de nuestra ciudad condal; los de San Rafael y de la Virgen del Rosario; el del Monasterio de Predicadores de Tarragona, y, finalmente, el de la parroquia de San Genís de Agudells (6).

Por último, las investigaciones históricas permiten añadir a la anterior relación individuada de obras pictóricas salidas del obrador de Pedro Nunyes el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona (7); el de la parroquia de San Quirze y Santa Julita, del término de Terrassa; el del monasterio de las Jerónimas de Barcelona, y la delicada labor del policromado y dorado de las cuatro figuras de los Santos Apóstoles Juan, Andrés, Bartolomé y Pablo, montadas sobre sendas pilastras, que, en otro tiempo, exornaron el presbiterio del templo parroquial barcelonés de Santa María del Mar, tal como luego diremos.

Por lo que concierne al número de pinturas de carácter colectivo, fruto de la colaboración establecida entre Pedro Nunyes y su consocio Enrique Fernandes,

(2) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...* ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 14-16.

(3) *Ibidem*, págs. 15, 36-37.

(4) MADURELL MARIMÓN, José María: *El pintor Pedro Nunyes ...* «MVSEV», 6 (1950), 131-150.

(5) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...* «ABMAB», vol. I-3, invierno 1943, pág. 37.

(6) *Ibidem*, pág. 15.

(7) MADURELL MARIMÓN, José María: *El pintor Pedro Nunyes ...* «MVSEV», 6 (1950), 131-150.

vemos se limitan tan solo al número de cinco, es decir, los retablos de las parroquias de San Martí de Capella y de San Genís de Vilassar; el del templo parroquial de San Jaime y el de la capilla del Hospital de San Severo, de nuestra ciudad condal, y el dedicado al arcángel San Miguel de la Cofradía de Carniceros de Barcelona. Muy posiblemente, el maestro Pedro Nunyes terminaría esta última pintura contando con la cooperación de su consocio Nicolau de Credensa (8).

Limitándonos a la colaboración mantenida entre el antedicho pintor napolitano y el maestro Pedro Nunyes, vemos cómo aquélla aparece acreditada por el encargo de la pintura de un retablo, ejecutada a expensas del Comendador de Tèrmens y de la Espluga Calva.

Nos lo corrobora también la triple cooperación establecida entre ambos artistas asociados y el pintor lusitano Enrique Fernandes, para el pintado de sendos retablos para la parroquia de Santa María de Mataró y para la Cofradía de San Miguel de los Carniceros, de Barcelona.

El maestro Pedro Nunyes, después de acaecida la muerte de su fiel consocio, Enrique Fernandes, en el transcurso de los años 1552 y 1554, colaboró, con el maestro Pere Serafí, en las labores de pintado de un par de retablos para la iglesia parroquial de Sant Martí de Arenys, uno de ellos para el servicio del culto del altar de la Virgen, mientras el otro iba destinado a exornar la capilla de los Santos Pedro y Juan (9).

La relación de obras total o parcialmente ejecutadas por el maestro Pedro Nunyes, de las que ya dimos noticia (10), aparece complementada con otras pinturas que las últimas investigaciones permiten noticiar, cuyo repertorio, de acuerdo con el orden cronológico documental, es el siguiente:

1. Diseño para la confección de unas vidrieras para un ventanal de la Seo de Barcelona (1513).
2. Retablo de San Hipólito de la Cofradía de los Escudilleros de Barcelona (1514).
3. Retablo de San Jerónimo (1518 ?).
4. Retablo del «*Noli me tangere*», o de Santa Magdalena (1518 ?).
5. Retablo de Sant Quirze de Terrassa (1518).
6. Retablo de la «*Pia Almoína*» de Barcelona (1518).
7. Retablo del Comendador de Tèrmens y de la Espluga Calva (1525).
8. Retablo mayor de Santa María del Pino de Barcelona (1525).
9. Retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona (1526).
10. Retablo de Santa María de la Rosa, del convento de Predicadores de Barcelona (1526).
11. Retablo mayor de San Martí de Capella (1527).
12. Retablo mayor de Sant Genís de Vilassar (1527).
13. Retablo de la Santa Cruz, del templo de los Santos Justo y Pastor de Barcelona (1528).
14. Imágenes de los Santos Apóstoles Juan, Andrés, Bartolomé y Pablo, del templo de Santa María del Mar de Barcelona (1529).

(8) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, pág. 15.

(9) *Ibidem*, pág. 16.

(10) *Ibidem*, págs. 52-53.

15. Retablo de la capilla de la familia Romeu, de la iglesia de Predicadores de Barcelona (1531).
16. Retablo mayor de Santa María Magdalena de Esplugues (1532).
17. Retablo mayor de Santa María de Mataró (1532).
18. Retablo de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros de Barcelona (1532).
19. Retablo del monasterio de las Jerónimas de Barcelona (1536).
20. Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona (1536).
21. Retablo de San Rafael (1538).
22. Retablo de la capilla del Hospital de San Severo de Barcelona (1541).
23. Retablo del monasterio de Predicadores de Tarragona (1547).
24. Retablo de Santa María del Rosario de la Seu d'Urgell (fecha indeterminada).
25. Retablo de Sant Genís de Agudells (1552).
26. Retablo de la Virgen, de Sant Martí de Arenys (1552).
27. Retablo de los Santos Pedro y Juan, de San Martí de Arenys (1554).

1.—DISEÑO DE LAS VIDRIERAS DE LA SEO DE BARCELONA

El maestro Pedro Nunyes, en el transcurso del año 1513, ocupóse de la traza del diseño o muestras de las figuras y demás elementos ornamentales para la confección de una vidriera de la Seo de Barcelona (11).

Así consta en un albarán autógrafo de nuestro artista, calendado en 4 de febrero de 1513, en el que acredita a los obreros de nuestro templo catedralicio haber percibido la cantidad de dos ducados, a cuenta de las ocho unidades de aquella misma moneda, importe de la labor realizada en el trazado del patrón para la manufactura de la antedicha vidriera (12).

2.—RETABLO DE SAN HIPOLITO, DE LA COFRADIA DE LOS ESCUDILLEROS DE BARCELONA

El primer retablo documentalmente conocido, pintado por Pedro Nunyes, corresponde al del altar de San Hipólito de la iglesia conventual de Nuestra Señora de Nazaret, o mejor dicho en la capilla propia de la Cofradía de los Alfareros, Escudilleros, Ladrilleros y Olleros de Barcelona, tal como ya detalladamente historiamos, a base de las correspondientes capitulaciones firmadas para el caso (13).

3.—RETABLO DE SAN JERONIMO

Obra pictórica encomendada por mícer Jeroni Franch al maestro Pedro Nunyes, que aquel munífico señor se dignó dedicar en honor y gloria de su santo patrón.

(11) *Ibidem*, págs. 15, 37, 53.

(12) MADURELL MARIMÓN, José María: *El arte en la comarca alta de Urgel*, ABMAB, vol. IV, 1 y 2, enero 1946, 143.

(13) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 65-71; vol. II-2, abril 1944, págs. 25-30, doc. I-II.

Las mencionadas pinturas debieron tener plena realización hacia el año 1518. Es de lamentar que la aportación documental no ofrezca noticias lo suficientemente explícitas para proporcionarnos una pequeña idea de tal cómo debió ser la aludida pieza pictórica, desconociendo, por lo tanto, su arquitectura, iconografía, dimensiones, forma, composición, precio contratado, plazos de entrega, aparte de otros detalles y características, que se acostumbraban a transcribir en el texto de los contratos, cuyas firmas, casi siempre, solían preceder a la iniciación y realización práctica de las concertadas obras (14).

4.—RETABLO DEL «NOLI ME TANGERE», O DE SANTA MAGDALENA

La pintura del presente retablo, asimismo conocido con el doble calificativo de Santa Magdalena, fue encomendada por el noble señor don Bernat Guerau de Marimón al experto maestro Pedro Nunyes, con miras a exornar la capilla del antiquísimo castillo de Sant Marçal, sito en un altozano de la comarca del Vallés, en el término de la parroquia de Sant Martí de Cerdanyola.

Remitimos al curioso lector a las notas anteriormente publicadas sobre este retablo, en la ocasión de hacer un breve resumen de los pactos estipulados en el contrato firmado para la realización práctica de tales pinturas (15).

5.—RETABLO DE SANT QUIRZE DE TERRASSA

Una brevísima anotación transcrita en el protocolo del notario barcelonés Pere Janer ofrece una referencia de la concordia suscrita, a 2 de septiembre de 1518, por los obreros de la parroquia de Sant Quirze, del término de Terrassa, y simultáneamente por el pintor contratista Pedro Nunyes (doc. 1).

La concisión con que aparece redactado el citado documento no ofrece la oportunidad de hacer más conjeturas sobre la finalidad de la firma de aquella pública escritura.

Ello no obstante, la referida deficiencia aparece subsanada, en parte, por una carta de pago, posteriormente calendada, es decir, a 22 de marzo de 1519, suscrita por el propio Pedro Nunyes.

Así comprobamos cómo el citado maestro, por medio de aquel recibo, acreditaba que los obreros de la parroquia de Sant Quirze de Terrassa le habían hecho efectiva la cantidad de 24 libras barcelonesas, importe de la mano de obra y materiales invertidos en la fábrica de un retablo para la iglesia de aquel lugar, precisamente, de acuerdo con los pactos estipulados en la concordia anteriormente dicha.

Es curioso observar cómo, en el citado recibo, el maestro Pedro Nunyes acreditaba, además, la efectiva y formal entrega, o, mejor dicho, la recepción del retablo contratado, al propio tiempo que se ponderaba la bondad y perfección de dicha obra pictórica, para finalmente hacer resaltar haberse practicado, a tenor de una inveterada costumbre, la indispensable y reglamentaria visura de la misma (doc. 2).

(14) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...* ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 71-72

(15) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 72-76; vol. II-2, abril 1944, págs. 30-32, doc. III-IV.

Lamentamos no poder dar noticia sobre la forma y demás características de dicho retablo, aunque conceptuamos sería de reducidas dimensiones, a juzgar por lo ínfimo del precio ajustado, que como vemos se limitaba a la cantidad de 24 libras.

Seguimos ignorando también los elementos iconográficos del referido retablo, las condiciones técnicas y económicas que regulaban el contrato, el plazo de ejecución de la obra concertada y los demás detalles y características acostumbrados a insertar en tales escrituras.

De paso digamos que no hay que confundir las pinturas que ahora estudiamos con el famoso retablo gótico actualmente conservado en el Museo Diocesano de Barcelona, procedente de la mencionada parroquia, o sea el mismo que figuró en la Exposición de Arte Antiguo celebrada en Barcelona en el año 1902, y que se reputaba como obra del célebre pintor cuatrocentista Jaume Huguet (16).

Recordemos también que la decoración policroma de las tablas del aludido retablo de factura cuatrocentista fue realizada por el pintor Miquel Nadal, como regente del obrador pictórico de la viuda de Bernat Martorell (17), pero que el resto de tales pinturas fueron ejecutadas por el artífice Pedro García de Benabarre (18).

6.—RETABLO DE LA «PIA ALMOINA» DE BARCELONA

El maestro Pedro Nunyes cuidó de la pintura de un retablo del Calvario, con las imágenes del Crucificado, de Nuestra Señora, San Juan y Santa Magdalena. Al propio tiempo, nuestro artista procedió a la restauración de otras dieciocho imágenes que decoraban dicho retablo. Se declara en dicho documento que tales pinturas y restauraciones fueron practicadas en el refectorio de la casa de la «Pia Almoina» de nuestra ciudad condal (19).

7.—RETABLO DEL COMENDADOR DE TERMENS Y DE LA ESPLUGA CALVA

La pintura de este retablo fue encomendada a los reputados artistas Nicolau de Credensa y Pedro Nunyes, por especial encargo de fray Joan Ferrer, de la ínclita Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, el mismo que en aquel entonces ejercía el cargo de preceptor de la Encomienda de Térrens y de la Esplugu Calva (20).

8.—RETABLO MAYOR DE SANTA MARIA DEL PINO DE BARCELONA

Al dar comienzo a la narración del proceso histórico de esta obra, diremos que en 1508 fue inicialmente encomendada al pintor residente en Cáller, de la isla de

(16) MAS GOMIS, Luis: *Sant Quirze de Galliners*, «Nostra Comarca. Bulletí del Centre Excursionista del Vallés», núm. 46, abril-mayo-junio 1932, Sabadell, pág. 7.

(17) MADURELL MARIMÓN, José María: *El arte ...*, ABMAB, vol. III-4, octubre 1945, pág. 309.

(18) GUDIOL RICART, José: *Historia de la Pintura gótica en Cataluña* (Barcelona, 1944), pág. 49.

(19) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, pág. 77.

(20) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 77-78; vol. II-2, abril 1944, págs. 34-35, doc. VI-VII.

Cerdeña, Joan Barceló (21); y más tarde, propuesta su realización práctica a un buen artista, o sea el mismo autor del retablo de la capilla de San Sebastián de Barcelona (22).

De este famoso retablo del templo barcelonés de Santa María del Pino podemos indicar que fue pintado, en parte, por el experto maestro alemán Joan de Burgunya, y, finalmente terminado por el pintor portugués, de reputada nombradía, Pedro Nunyes (23).

La documentación coetánea examinada, ofrece puntuales noticias de un número de curiosas incidencias experimentadas en el transcurso de la realización práctica del grupo de pinturas sobre tabla, que íntegramente formarían parte del retablo mayor del aludido templo barcelonés, cuyas circunstancias, por su indudable interés histórico-artístico, seguidamente, en forma sucinta, nos complacemos en dar a conocer.

Por lo que concierne a la obra de talla del susodicho retablo, podemos indicar fue confiada a los expertos maestros carpinteros Pere Torrent, Jaume Llobet y Pere Roig (24). Digamos de paso que estos dos últimos artífices cuidaron también

(21) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, pág. 78.

(22) MADURELL MARIMÓN, José María: *El arte ...*, ABMAB, vol. IV-1 y 2, enero-abril 1946, 63, 128-131 n. 439.

«Consilium Beate Marie de Pinu.

Die .II. mensis aprilis anno a Nativitate Domini millessimo .DX. Lo magnífich mossén Johanot deç Torrent, Jacma Planas, obrés

Lo senyor Herònim Torres
Micer Martí Joan Terre
Micer Johan Serra
Mossèn Carrego
Mícer Pere Ferrer
Mossèn Pi, qui done los bolatins del vi
Mossèn Antich Mateu
Bonet del Racional
Pere Cella
Jacme Famades
Pere Serdà, oripeller
Johan Domingo
Gabriel Oller, apothecari
Barthomeu Figueres
Vall Sebra

Johanot Altet, saboner
Jacme Figueras
Anthoni Johan, notari
Johan Solà, mestre de cases
Franci Bonet
Nicolau Reynés
Jacme Muntarguell
Climent Carbonell
Goday, candeler de cera
Climent Balle, fuster
Mates, gerrer
Johan de Mir
Barthomeu Figueres
Johan Granell
Mossèn Ramon Miquel

Tots los demunt dits obrés e parroquians ajustats dins lo capítol de la sglésia de la Verge Maria del Pi, fou proposat per lo demunt dit mossèn Johanot Torrent, obrer en cap de dita sglésia en la forma següent:

Mossenyors: Lo present consell haven fet ajustar per dirvos, que volriam que lo present consell fes hoydós de comptes perquè demanaseu de comptes als hobrés pesats e basinés. E axi matex, los qui regexen la Confraria de Nostra Dona, los quals ells tenen cregut que no son tenguts a donar compte a negun, e no sabeu que fan aquest diners. E per so serà molt bo que's fasen aquests hoydós de comptes.

E axi matex, no ignorau com lo pintor que te càrrech de pintar lo retaula és en Serdenya e devia ésser vengut més ha de un any e nunca hariba, e és gran dan del retaula, perquè si may se comensa may se acabarà. E yo he trobat un bon pintor qui ha pintat lo retaula de senet Sebastià, e só cert que'ns farà tota aquella cortesia que volrau. E en la paga no's comportarà tant quant nosaltres volrem, pus la obra le y aseguraria. E axi vegau mossèn que consellau, car nosaltres no farem sino lo que'ns aconsellereu.

E feta la dita proposició, tot lo consell fou de perer, que pus hi havia ya ordinació, que les obrés de dita sglésia deuen ésser hoydós de comptes.

E axi los confirma tot lo demunt consell, e los donaren facultat que poguessen forsar a tots los qui tenen dar compte que'ls donen.

E en lo fet del pinctor, fou de perer tot lo consell, que fesseu una requesta a les fermanses que's donàs compliment en pintar lo retaula de la Verge Maria, juxta forma de la capitulació que és entra los obrés de dita sglésia e lo pintor; e que s'esperàs un reonable temps, si vindria o no.»

AHPB (= Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona). Benet Joan, leg. 18, manual 18, año 1511, bolsa.

(23) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, pág. 78; vol. II-2, abril 1944, págs. 35-37, d. VIII.

(24) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 78-79. *El arte ...*, ABMAB, vol. IV-1 y 2, enero-abril 1946, 60-62. n. 342; 15 marzo 1508.

del entalle de la sillería del coro emplazado en el presbiterio del altar mayor (25), la cual, bellamente, vendría a complementar la suntuosa obra del retablo mayor del referido templo.

La definitiva adjudicación de la citada obra pictórica, habida cuenta de su importancia, dio motivo a varias tentativas, para la más acertada elección del pintor-contratista de la misma.

Así sabemos cómo los obreros de la memorada parroquia, a 26 de septiembre de 1513, concertaron con el pintor napolitano Nicolau de Credensa, establecido de años ha en Barcelona, el pintado de una tabla representativa de la escena de la Adoración de los Reyes, con tal que fuese mejor que la otra de la Coronación de la Virgen, que se presentaba como modelo (26), posiblemente plasmada por aquel mismo artista.

Semanas más tarde, el día 12 del siguiente mes de octubre, fue renovado el referido contrato, en cuyo texto aparecen transcritos un mayor número de minuciosos detalles, para una mayor inteligencia en la realización de las aludidas pinturas (27).

(25) MADURELL MARIMÓN, José María: *El arte ...*, ABMAB, vol. IV, 1 y 2, enero-abril 1946, 62-63, n. 342.

(26) «Die lune .XXVI. mensis septembris M.D.XIII.

Per rahò de la concòrdia feta entre los honorables mossèn Miquel Falcó, ciutedà de Barchinona; Jachme Francesch Grec, mercader; Joan Trullaç, scudeller; e Baltasar Bertran, baster, ciutedà de Barchinona, de voluntat e consentiment del consell general de la dita parròquia, de huna part; e mestre Nicholau de Credença, pintor, ciutedà de Barchinona, de la part altra, sobre huna taula se ha de pintar en lo retaule de la Verge Maria, a la part dreta, la segona de dalt, aont serà figurada la Adoració dels Reys, la qual ha d'ésser hun terç millor que la taula que és pintada en dit retaule de la Coronació de la Verge Maria, són stats fets los capítols següents.

Primerament, lo dit mestre Nicholau, convé e promet, que de ací a la festa de Nadal primer vinent, pintarà al tremp e farà pintar la dita taula, aont serà figurada la dita Adoració dels Tres Reys de Orient, la qual pintarà de personatges que hi haia menester, e segons la granària del retaule requer.

La qual pintura promet que farà e fer farà hun terç millor, com demunt és dit, que la taula de la Coronació, que ja és pintada, la qual milloria haien a conèixer los obrés que vuy son e per avant seran, ab e de consell de persones expertes en dita cosa, elegidores per los dits obrers, convenint e en bona fe prometent, que si e aon la dita taula no era judicada hun terç millor que la dita taula de la Coronació, que, en tal cars, lo dit mestre Nicholau, haia e sia tengut de tornar a totes ses despeses, huna altra taula de fust semblant de la glenaià en dit loc, dins quinze dies après següents.

E si dita taula serà judicada ésser hun terç millor que dita taula de Coronació, que, en tal cars, los dits honorables obrés haien e seien tenguts donar e pagarli per aquella (*en blanco*) lliures, les quals donen e acustumen de dar per quiscuna taula.

E per major inhibició e seguretat, lo dit Nicholau de Credença ne done per fermanses lo honorable mossèn Francesch Bret, mercader; Joan Font, botiguer, [Joan] Rausic, batifulla, ciutedà de Barcelona.

Testes firme dictorum Iacobi Francisci Gili, Ioannis Trullaç, Nicholau de Credença, Francisci Bret, et Ioanne Font sunt: discretus Petrus Fonoll, prebiter, et Ioannes Lunes, notarii, civis Barchinone.»

AHCB = Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. Notariales IX-6: Legajo contratos de artistas.

(27) «Die martis .XII. mensis octobris anno .M.^o.D.^o.XIII^o.

Per rahò de la concòrdia feta entre los magnífichs mossèn Miquel Falcó, ciutedà de Barchinona; Jachme Francesc Gili, mercader; Joan Trullàs, scudeller; e Baltasar Bertran, baster, ciutedans de Barchinona, obrés l'any present de la sglésia de la Verge Maria del Pi, de la dita ciutat, haventne potestat del consell general de la dita parròquia, celebrat en la dita sglésia a deu del present mes de octubre, de una part; e mestre Nicholau de Credensa, pintor, ciutedà de Barchinona, de la part altra, de e sobre huna taula se ha de pintar en lo retaule major de dita sglésia, a la part dreta de dit retaule, la segona taula de dalt, aont serà figurada o pintada la Adoració dels Tres Reys de Orient, e altres coses devall continuades, són stats fets, tractats e concordats los capítols e per la forma e manera qui's segueix:

Primerament, lo dit mestre Nicholau de Credença, convé e promet, que de ací a Nadal primer vinent, pintarà o farà pintar, al tremp e de bon aparell, la dita taula, aont serà figurada la dita Adoració dels Reys, la qual pintarà o pintar farà de personatges que hi haia menester, segons la mesura del retaule requer.

La qual pintura promet que farà o fer farà hun terç millor que huna taula de dit retaule aont és figurada la Coronació de la Verge Maria, lo qual milloria haien de conèixer los obrers que vuy són e per avant seran.

Item, és convengut, entre les dites parts, que lo dit mestre Nicholau, la hora que haia aparellada la taula e deboixada de negre, que no puga passar avant en pintar fins a tant que los obrers haien vista dita taula deboixada e per ells li sia dit que pas avant en la pintura.

Item, és convengut e concordat entre les dites parts, que en cars que la dita taula pintadora no fos judicada, la hora que s'es feta, de ésser hun terç millor que la dita taula ja pintada aont és la Coronació de la Verge Maria, que, en tal cars, lo dit mestre Nicholau haia e sia tengut dins .XV. dies après que serà judicada no ésser hun terç millor dita taula pintadora que la pintada, a totes ses despeses tornar en dit loch huna altra taula, així bona e de bon fust com la que n'hauria serrada per a pintar.

Item, lo dit mestre Nicholau de Credença, convé e promet, que si e aon la dita taula serà acceptada per bona per los dits

Observamos cómo, en el breve intervalo de la firma de los dos antedichos contratos, tuvo efecto una reunión plenaria del Consejo General de la parroquia de Santa María del Pino, a fin de que los feligreses determinasen sobre si la adjudicación de la parte pictórica del retablo mayor del referido templo sería a favor del pintor alemán Joan de Burgunya, o bien del artista napolitano Nicolau de Credensa.

Después de una larga y madura deliberación, la citada Junta parroquial estuvo acorde en que, tanto los maestros Joan de Burgunya y Nicolau de Credensa, cada uno de ellos de por sí, pintasen una tabla que sirviese de modelo, para así poder mejor juzgar sobre sus respectivas posibilidades artísticas.

En cuanto al procedimiento pictórico a emplear, la mayoría de los feligreses congregados se pronunciaron a favor del procedimiento del temple en vez del óleo, tal como detalladamente lo encontramos especificado en el acta de la aludida asamblea deliberante (28).

Documentalmente se desconoce el resultado práctico de la citada prueba de

obers, éssent ella hun terç millor, com demunt és dit, que la dita taula de la Coronació, que si dins deu anys après següents la dita taula pintadora fahia moviment algú, axi per mal aparell com altra qualsevol causa cogitada o incogitada, que ell adobarà e o refaria tot lo que sia menester, a despeses del dit mestre Nicholau.

Item, lo dit mestre Nicholau, convé e promet que si e aont la dita taula pintadora serà acceptada e judicada hun terç millor que la dita taula ja pintada, que si aquella hora los obrers que vuy e per avant seran, si volran donar a pintar tot lo restant del retaule, que, en tal cars, lo dit mestre Nicholau, haia e sia tengut de acceptar lo dit retaule per a pintar, pintant aquell de pintura hun terç millor que la dita taula de la Coronació e correspondent a la taula que ara se ha de pintar, la qual pintura se haia de fer per lo preu e per les pagues contingudes en los capítols fets e fermats entre los obrers de la dita parròquia que llavors eren, e mestre Joan Barceló, pintor.

Les quals coses, totes e sengles, segons demunt és convengut, promet fer attendre e complir lo dit mestre Nicholau, sens dilació alguna, ab restitució de totes messions e despeses.

E per major inhiçió e seguretat de totes e sengles coses demunt contingudes, are done per fermanses los honorables en Francesc Bret, Macià Julià, mercaders; [Joan] Rausic, batifulla, e Narcís Solà, cirurgià, ciutadans de Barchinona, qui ab ell e sens ell, sien tenguts en totes e sengles coses per ell demunt promeses.

E en açó los dits Francesc Bret, Macià Julià, [Joan] Rausic, e Narcís Solà, fermanses demunt donades, acceptant aquella de bon grat, convenen e prometen, que ab lo dit principal llur e sens ell seran tenguts en totes e sengles coses per llur principal de dalt promeses.

E per ço, axí principal com fermanses, ne obliguen tots sos bens e de quiscun d'ells *in solidum*, renunciant, etc., e specialment les dites fermanses a la ley qui diu: Que primer sia convengut lo principal que la fermansa. E tots ensemps a tot altre dret. E ho juren en ànima llur.

Item, és convengut e concordat entre les dites parts, que les dits obrers que vuy són, e per avant seran, haien e sien tenguts de donar e pagar al dit mestre Nicholau de Credença, en cars que la dita taula pintadora sia judicada hun terç millor que la dita taula pintada de la Coronació, per preu e salari de la dita taula, ab les tubes e pilars de aquella, trenta vuyt lliures, segons se ha de fer lo compartiment de les taules del dit retaule, sens dilació alguna. E per ço ne obliguen los bens de la dita obra.

Item, és convengut e concordat entre les dites parts, que si la dita taula no era acabada per a la dita festa de Nadal, que en tal cars los dits obrers no sien tenguts de acceptar aquella.

Testes firme dictorum honorabiliorum operariorum et Nicholai de Credença sunt: Ioannes Lunes, Stephanus Triter, Michael Juglar, notarii, et Iacobus Celdoni, oripellerius, cives Barchinone.

Testes firme dictorum honorabiliorum Francisci Bret, et Ioannis Rausic, qui firmavint .XIIII. mensis et anni predictorum sunt: Franciscus Costa, mercator, et Gilius Fontanet, pictor vitriorum, cives Barchinone.

Testes firme dicti Mathie Julià, qui firmavit .XV. dictorum mensis et anni, sunt: honorabilis et discretus Iacobus Planes, notarius, Benedictus Fabra, speronerius, cives Barchinone.

Teste firme dicti Narcisi Solà, que firmavit .XVIII. dictorum mensis et anni sunt: Ioannes Lunes, et Stephanus Triter, notarius, cives Barchinone.»

AHPB. Varia, pliego núm. 23. Documentos de pintores

(28) «Die dominico nona octobris 1513.

Mestre Joan de Borgunya, constituït en lo capítol, en presència, dels hobrés e concell (offerí aquell ésser prest e aparellar de tornar e desfer lo bancal, e de fer tornar aquell pintar, e fer en aquell tot lo que dits obrés e perròchia volran, a despeses sues.)

(Et de hoc requisivit fieri instrumentum), posat les taules del retaule per ell pintades sien stades acceptades per los obrés e parrochians, ell se offer.

Dixit: Que posat les taules del retaule per ell pintades sien stades acceptades per los obrés ell te a fer, és prompte e aparellat si necessari serà, que y aja res adobar o faer adobar fins a raurell tot, e tot referlo si és menester ferho tot a son cost, casa, despesa, cometent la concerta de açó als obrés e concell.

Et de hiis requisivit fieri instrumentum cum honorum suorum obligacionem, presentibus testibus magnificus Bernardus Terre, milite, et Michaele May, legum doctore, et pluribus aliis in multitudine satis grandi.

Lo primer cap.

suficiència, aunque es de suponer fue preferido el pintor Joan de Burgunya, en vez de su compañero de oficio Nicolau de Credensa.

Así lo deducimos de una nota de archivo, por la que nos enteramos cómo, una vez avanzada la obra del memorado retablo, de la que estaba encargado el aludido artífice alemán, a 22 de enero de 1515, aquellas pinturas fueron parcialmente reco-

Mossèn Bernat Terre, fon de parer quant en lo primer cap, que la taula és stada dada a mestre [Nicolau de Credensa], sie pintada, et que mestre Joan, ne fasse un altra per veure qual exirà millor e pendre aquell qui millor la haurà feta, ells sie prefigit temps dins la qual la haien haver acabada.

Mossèn Pere dez Torrent, fou de parer dita taula sie pintada e acabada per veure si reixirà, segons és stat promés, e que sie prefigit lo temps, mestre Joan ne fassa altra, éssentli prefigit temps, si serà al oli o no, dix no saber que dirhi per no saber la primor.

L'abat May del matex parer.

Misser Miquell May, del matex parer.

Mossèn Joannot dez Torrent, és del mateix parer si serà al oli, ans és de parer ne sie remés als hobrés, los quals ne haien parer de expertes perçones si serà al oli o no. E sobre la deliberació han aiustat concell, e que no sie elegit negun en obrés e ... fins haien primer dat compte.

Misser Marc Joan Terré, es del mateix parer.

Misser Perot Ferrer, del mateix parer.

Mossèn (*en blanco*) Torres, del parer matex, e sie feta al oli, e que sien dats los comptes, e ell darà los que tocan a ell feta elecció de oydors de còmptes.

Mossèn Galceran de Corrego, fon del matex parer. E quant al primer se fasse al trempe o que sien dats los comptes e ell se offer dar lo seu, feta elecció de oydors de comptes.

Mossèn Joan Serre, prevere: Que sie dat lo retaule al trempe.

Mossèn Arcís? Bertran: Sie fet al oli.

Mossèn Joan dez Pi: Sie al oli fet.

Camps, apothecari, és de parer no sie dat res a mestre Joan, e que's pint al trempe.

Mossèn (*en blanco*) Riambau, prevere, del parer de mossèn Pere Torrent, per al trempe.

Mossèn Peyró, notari, al trempe.

Mossèn Pere Bassa, prevere, altre parer.

Mestre Joan (*en blanco*), cantor, al oli.

Mossèn (*en blanco*) Vallés, prevere, del parer de mossèn Pere dez Torrent e que sie al trempe.

Mossèn (*en blanco*) Canyelles, notari, del mateix parer, e sie remés als obrés havent consell si serà al trempe o oli.

Mossèn (*en blanco*) Tallada, apothecari, del [mateix] parer e sie al trempe.

Melcior Rajadell, del matex, e sie al trempe.

Pere Raig, lo mateix, al oli.

Jaume Plana, lo mateix, al trempe.

Mestre Pere Puigsec, que sie al oli, pus mestre Joan s'és offert tornarho al oli.

Miquel Puigsec, notari, que bo per bo, no sie levat a mestre Joan, e sie al oli.

Reedor, batifulla, sien dades les dos taules al trempe.

Miquel Sadorní, al oli.

Joan Arnau Carcer, que sie al trempe.

Tarés, çabater, del parer de mossèn Torrent en les taules, e sie al trempe; e que sien dats los comptes, e no sia elegit negú en res fins hage dat compte.

Jaume Cuch, al trempe.

Miquel Oller, apothecari, és de parer no sie dat res a pintar a mestre Joan, e's veja lo que farà Nicholau de Credença, e sie al trempe.

Mates, gerrer, al trempe.

Barthomeu Gavarra, trempe.

Joan Steve, és de parer de mossèn Pere Torrent, e sie al trempe.

Miquel Sturell?, és del mateix parer per al trempe.

Barthomeu Goday, que sien dades les dos taules, e que bo per bo, no sie mestre Joan desconegut, e sie al trempe.

Gofré, texidor de llí, al trempe.

Jaume Barceló, lo mateix per al trempe.

Joan Balaguer, lo mateix al trempe.

Gaspar Cassabó, lo matex per al trempe.

Solà, lo mateix al trempe.

Galceran Carbonell, lo mateix per al trempe.

Gabriel Joan, lo mateix al trempe.

Joanot Font, lo mateix e al trempe.

Gabriel Serre, al trempe.

Joan Navarra, lo matex, e sie dada al trempe.

Fonc feta conclusió, que sien fetes les dos taules, ço és, una per mestre Joan de Borgunya, e altre per mestre Nicholau de Credença, e lo qui farà millor pintant, aquell sie acceptat per fer dit retaule, e que dites dues taules, e tot lo retaule sie pintat al trempe e no al oli. E aço sens preiudici del contracte de mestre Barceló, iuxta forma del qual s'és obligat dit mestre Joan de Borgunya, e que sie prefigit als dits pintors cert temps, a coneguda dels obrés de dita sglésia, dins lo qual haien haver acabades de pintar dites taules.»

AHCB. Notariales, IX-6.

nocidas y juzgadas por cuatro maestros pintores: el burgalés Martín Ivanyes, los barceloneses Bartomeu Pons y Miquel Garriga, el francés Perris de Fontaynes, y el bordador de Barcelona Simó Petit, los cuales emitieron un luminoso dictamen.

Registramos también cómo, algunos meses más tarde, a 21 de abril, tales pinturas sobre tabla fueron nuevamente revisadas y examinadas por los expertos maestros pintores Martín Ivanyes, Perris de Fontaynes y Fernando Yáñez de la Almedina, el famoso discípulo de Leonardo de Vinci (29).

Conforme se indica al final del dictamen emitido por los referidos tres peritos pintores, la visura de la parte del dorado del susodicho retablo fue encomendada a tres personas expertas en aquella especialidad, los pintores y doradores barceloneses Pere Terré, Joan Gatón y Jaume Cardona (30).

La artística labor ejecutada por el maestro Joan de Burgunya debió de ser lenta e ininterrumpida, a juzgar por una carta de pago, calendada en 3 de noviembre de 1520, suscrita a favor de los obreros de Santa María del Pino, en la que aquel mismo artista declaraba haber percibido, mediante diferentes entregas de partidas de dinero, la cantidad de setecientos ochenta y una libras, dieciocho sueldos y seis dineros de moneda barcelonesa, a cuenta de las mil trescientas libras fijadas como precio de la pintura del retablo contratado (31).

Concretándonos a la delicada tarea confiada al maestro Pedro Nunyes, para la terminación de la decoración policroma del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino, sabemos cómo nuestro artista tuvo el cuidado de dar fin a las pinturas que Joan de Burgunya dejó inacabadas, a causa de su prematura muerte.

La obra encomendada a la habilidad e ingenio de aquel notable artista portugués, tal como se indica en los pactos establecidos en el contrato firmado para tal efecto, consistiría en la complementaria labor del pintado y dorado de diez imágenes corpóreas que ornamentaban las pulseras y guardapolvos del citado retablo mayor y de otras tres decorativas figuras del Sagrario.

Por otra parte, Pedro Nunyes se encargaría del policromado de la figura escultórica del Príncipe de los Apóstoles, San Pedro, cuyo pintado y dorado, en cierto modo, se dejaba a la libre fantasía del artista contratante, pero en una condicionada forma que estuviese en consonancia con la imagen entallada del Apóstol de los

(29) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes* ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 81-84.

(30) *Ibidem*, 85-86.

(31) «Die dominica .IIII. mensis novembris anno a Nativitate Domini millessimo D.XX.

Ego Iohannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili Francisco Terre, civi Barchinone; Antonio Anglés, notarii; Iheronimo Jornet, hostelerio, et Petro Puig, regolerio, operariis anno presenti fabrice ecclesie parochialis beate Marie de Pinu, quod ex illis mille trecenti libris barchinonensis, pro quibus seu quarum precio ego teneor et obligatus sum pingere seu facere picturam retabuli dicte ecclesie beate Marie de Pinu, iuxta formam capitulacionis ad invicem facte in posse discreti Ludovici Jorba, notarii publici Barchinone, die et anno in ea contentis, dedistis et solvistis michi, bene, plenarie, ad omnimodam voluntatem, partim numerando et partim et pro maiore parte in Tabula Cambii seu Depositorum Barchinone, septingentes octuaginta unam libram, decem octo solidos et sex denarios monete Barchinone, in quibus comprehenduntur ille centum septuaginta et sex libras, quas vos dicti operarii in diversis partitis, solvistis et tradidistis numerando, partim michi et partim aliis per me, de quibus in libro vestro regiminis feci manu propria et alii per me facerunt diversa albarana que sub presenti comprehendant, easque comprehenduntur sub presenti apoche instrumento, quecumque alie apoche et albarana de dicta quantitate seu eius parte facta et firmata.

Et ideo renunciando, etc. Facio apocham de dictis .DCCCLXXXI. libris, XVIII. solidis .VI., in solum porata dicti precii, salvo michi iuri in regiduo (?), et salvo vobis et successoribus vestris iura super pictura dicti retabuli, secundum formam dicte capitulacionis, que in omnibus et per omnia, in suis plenis robore et valore prestat. Et nichilominus salvetur vobis et michi ius super errore calculi, ita quod si in futurum aparuerit me plus aut minus recepisse de dictis .DCC.LXXXI. libris, XVIII, solidos, VI, quod tali casu, altera pars alteri teneatur refundere et restituere vero plus vel minus. In cuius rei testimonium facio presentem apocham de soluto, etc.

Testes: discretus Bernardus Cardona, presbiter beneficiatus beate Marie de Pinu; et Iohannes Soler, verbarator auri et argenti, et Iacobus Iohannes, clericus.»

AHPB. Benet Joan, leg. 1, manual 25, año 1520.

Gentiles, San Pablo, que, según expresamente se indica, anteriormente fue policromada por el pintor alemán Joan de Burgunya (32). Recordemos cómo ambas figuras de los aludidos discípulos de Jesús fueron entalladas por el experto imaginero alemán Gerard Joan (33).

La realización de otras labores complementarias aparecen previstas en el referido contrato. Así, Pedro Nunyes se obligaba a dorar, a base de oro fino, los elementos arquitectónicos del precitado retablo mayor de Santa María del Pino, el cual debemos suponer que nuestro artista lo dejaría totalmente terminado (34).

El plazo máximo para la terminación del guardapolvo de la figura de San Pablo de la parte de la sacristía, mejor dicho de la Epístola, aparece señalado por la fiesta de Pascua Florida siguiente, empleando oro y colores finos, mientras el día Navidad de 1528 era la fecha fijada para el total acabado del guardapolvo llamado de San Pedro, o sea el correspondiente al lado opuesto, es decir, el del Evangelio (35).

9.—RETABLO DE SAN ELOY DE LOS PLATEROS DE BARCELONA

Nueva y documentada obra del célebre pintor de retablos portugués Pedro Nunyes, de la que dimos amplias noticias en unas notas anteriormente publicadas, exclusivamente dedicadas a este retablo, compuesto por seis pinturas sobre tabla, actualmente conservadas en el Museo de Arte de Cataluña, que en otro tiempo formaban parte integrante del ostentoso retablo dispuesto a manera de gran tríptico, en la capilla de San Eloy de la iglesia conventual de la Merced, propia de la Cofradía de los Plateros de Barcelona.

La confección material de dicho retablo con la diversidad de elementos arquitectónicos y escultóricos que constituían el marco de tales piezas pictóricas sabemos fue confiada a la habilidad artística del acreditado carpintero o maestro entallador de retablos Pere Torrent.

Posteriormente, el imaginero alemán indistintamente llamado Joan Monet o Joan Petit Monet, distinguido colaborador del famoso entallador burgalés Bartolomé Ordóñez, en las obras del coro de la catedral de Barcelona y del reputado escultor y religioso dominico fray Jorge de Talavera le fue confiada la manufactura de tres imágenes entalladas en madera de los Santos Eloy, Andrés y Juan Bautista, destinadas a complementar la decoración del retablo de la capilla de la pía asociación de los orfebres barceloneses.

Para dignamente completar el decorado del citado retablo, solo faltaba conseguir la colaboración de un pintor destacado que con su arte propio y peculiar realizara los primores de lo ya concluido. Para ello el pintor portugués Pedro Nunyes firmó un contrato para la pintura de las caras exterior e interior de las alas del tríptico y la labor del dorado de toda la parte escultórica y de la de talla del mismo.

En la escritura contractual no se especifica la parte iconográfica, es decir, de las escenas plásticas que debían ser pintadas en el interior y se dejaban al arbitrio de las indicaciones que darían tres plateros comisionados del Gremio; pero sí quedó

(32) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, 88.

(33) MADURELL MARIMÓN, José María: *Escultores renacentistas en Cataluña*, ABMAB, vol. V-3 y 4, julio-diciembre 1947, 239-240, 288-291, 296-297; doc. 18, 19, 21, 24.

(34) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 88-89.

(35) *Ibidem*, pág. 89.

determinado que en la parte externa de las puertas protectoras del retablo se pintaría en grisalla, es decir, en tonos de blanco y negro y en tamaño adecuado, la escena de la Anunciación o de la Salutación de Nuestra Señora.

Fácil es imaginar el deslumbrante efecto que presentaría tan magnífico retablo con las imágenes del cuerpo central en sendas hornacinas entalladas por Joan Monet, entre los dorados de la talla arquitectónica y la brillantez de las pinturas de los cuerpos laterales realizadas por Pedro Nunyes.

Conforme a la tradición medieval, las antedichas seis tablas representan pasajes de la vida del Santo titular. La primera descubre el nacimiento del Santo, desarrollándose una deliciosa composición con múltiples detalles arquitectónicos.

De gran calidad es la siguiente tabla en la que San Eloy aparece pesando la silla de montar de Clotario, rey de Francia. Amplias arquitecturas renacentistas y un hermoso fondo de paisaje completan el encanto de esta composición.

Las cuatro tablas restantes hacen alusión a su vida religiosa. La primera de las cuales representa la escena de la consagración episcopal del santo patrono de los plateros.

Alude la siguiente tabla a su actividad evangélica convirtiendo y bautizando a un grupo de personajes, y la inmediata, a la plácida muerte de San Eloy.

En la última tabla se representa el solemne traslado de los restos del venerable varón contenidos en riquísima urna de prolija decoración renacentista, desarrollándose la procesión por un risueño escenario de paisaje (36).

Como nota curiosa de arte complementaria de la capilla de los orfebres barceloneses, ofrecemos una documentada referencia sobre la decorativa verja de hierro forjada por el artífice barcelonés Jaume Sabater (37).

(36) MADURELL MARIMÓN, José María: *El pintor Pedro Nunyes ...*, «MVSEV ...», 6 (1950), 131-150. — ALCOLEA, Santiago: *El retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona*, Joyería Bagués, Barcelona, diciembre 1956.

(37) «De y sobre les coses devall scrites, per y entre mossèn Montserrat Roig y mossèn Anthoni Tamarit, cònsols lo any present de la Confraria de sant Aloy dels Argenters, de la present ciutat de Barcelona, de una part; e mestre Jaume Sabater, ferrer, ciutadà de Barcelona, de la part altra, són estats fets, pactats, fermats y jurats los capítols, pactes y concòrdia següents:

Primerament, lo dit mestre Jaume Sabater, confessa haver haguda y rebuda, realment y de fet, la reixa vella de ferro que la dita Confraria te en la capella de dita Confraria construyda en lo monestir de Nostra Senyora de la Mercé, de la dita present ciutat de Barcelona, la qual reixa te deu palms de altària sens los carts, y pesa dotze quintars y tres robes de ferro, la qual reixa te de allargar en alt, a compliment de dues canes y dos palms que són vuyt palms més del que vuy és, tota ha una gruixa, conforme requer la obra, la qual reixa dit Sabater ha de donar aclarida més del que vuy està, aclarintla entre bordó y bordó, mig bordó, que ve ha ser, poch més de un quart, y ha de fer servir los mateixos dotze carts, y remendar los que són trencats, fent en lo mig un cart del mateix tamany, y ha de ésser doble ab una creueta, y entre cart y cart los bordons que se sdevindran han de traure los punctes, conforme la traça. Y sobre la barra més alta, ha de fer una planxa ab un bossell y punctes de la mateixa planxa, y ha de star clavada, y les barres travesseres en mig de la reixa han de ésser lliures dins y de fora.

Més ha de fer dos permòdols de ferro que fassen portal, y dit portal haje de tenir vuyt palms y mig de ample; y catorze palms de alt, ab dues portes y lo bastiment de dites portes ha de ésser quadrat planer.

Més, sobre dit portal ha de fer una capelleta de ferro ab unes ménsules per ha posar una figura de sant Aloy, la qual reixa, conforme dessobre està dit, haje de haver acabada per lo dia de sant Aloy, més prop vinent, assentada a la dita capella, donantli dits cònsols mestres de cases per assentar aquella, y plom. La qual reixa ha de estar ben feta y rebedora, conforme la trassa se li dona, y conforme a bon mestre pertany.

E les dites coses, totes y sengles, promet atèndrer y complir lo dit mestre Jaume Sabater, sens dilació o excepció alguna, ab restitució de tots danys y despeses.

E per seguretat de dites coses, lo dit Jaume Sabater, ne dona per fermances a Barthomeu Faura, carrater; y Andreu Reynalt, sabater, ciutadans de Barcelona, les quals fermances accepten en sí de bon grat lo càrrech de dita fermança, convenen y en bona fe prometen a dits cònsols, que junctament ab lo dit Jaume Sabater y sens ell, e *in solidum* seran tinguts y obligats a totes y sengles coses per lo dit principal llur dessús promeses.

E per atèndrer y complir les dites coses, ne obligan les dites fermances totes y sengles bens llurs y del altre de ells *in solidum*, ab renunciació de propri for y de la ley que diu: *Que primer sia convingut lo principal que la fermança*; y, ab escriptura de ters en la cort del magnífich regent la vegueria de Barcelona, per la qual ne obliguen, així principal com fermances, totes y sengles bens llurs, y de quiscú de ells *in solidum*, tant solament, ab totes les clàusules y obligacions necessàries y ab jurament.

Item, los dits Montserrat Roig y Andreu Tamarit, cònsols dels Argenters, convenen y en bona fé prometen al dit mestre Jaume Sabater, que ells en nom de dita Confraria, donaran y pagaran per les mans de dita reixa y per lo ferro entrarà en aquella, realment y de fet, acabada que sie dita reixa, sexanta lliures moneda barcelonesa.

E les dites coses totes y sengles, prometen atèndrer y complir, sens dilació o excepció alguna, ab restitució de tots danys

10.—RETABLO DE SANTA MARIA DE LA ROSA, DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE BARCELONA

La delicada labor del entalle de los elementos arquitectónicos del presente retablo fue confiada al maestro imaginero Joan de Tours (38), mientras la parte pictórica fue encomendada a la probada maestría del pintor Pedro Nunyes, todo ello a expensas del munífico ciudadano barcelonés Tomás Pujol (39).

11.—RETABLO MAYOR DE SAN MARTI DE CAPELLA

La magnificencia de este retablo, notable por sus grandes dimensiones, actualmente instalado en la iglesia parroquial de San Martí, del lugar de Capella, del Condado de Ribagorza, en el antiguo reino de Aragón, en la actual provincia de Huesca, limítrofe a Cataluña, bien merece le dediquemos nuestra atención.

En un principio, las referidas pinturas sobre tabla del aludido retablo fueron encomendadas al hábil artista alemán Joan de Burgunya, el cual, apenas iniciada su labor, le sobrevino la muerte, por lo que posteriormente fue transferida la ejecución de la citada obra al conocido pintor portugués Pedro Nunyes (40).

Constatados los méritos artísticos del maestro Joan de Burgunya, de los que ya dimos noticia (41), vemos cómo no desmerecerían de los de Pedro Nunyes, con-

y despeses. E per atèndrer y complir les dites coses, ne obliguen tots y sengles bens llurs, y del altre de ells *in solidum*, mobles e immobles, haguts y per haver, ab scriptura de ters y obligació de bens y de quiscú d'ells *in solidum*, ab totes les clàusules y obligacions necessàries y ab jurament. Et ideo nos dicte partes, laudantes, etc.

Testes firme omnium predictorum dempto dicto Roig, qui firmarunt dicto die sunt: venerabilis Valentinus Serra, presbiter, beneficiatus in ecclesia sancti Ioannis; Guillelmus Bonpa, argenti faber, et Francisci Soteres y Spinás, scriptor Barchinone habitatores.

Testes firme dicti Roig qui firmavit die ...

AHPB. Galcerán Sever Pedralbes, leg. 7, man. 19, año 1608, 29 julio 1608.

(38) MADURELL MARIMÓN, José María: *Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo* ABMAB, vol. III-1, enero 1945, 16. *Escultores ...*, ABMAB, vol. V-3 y 4 (1947), 253.

(39) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. I-3, invierno 1943, págs. 90-91.

(40) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, 7-8.

(41) *Ibidem*, págs. 8-10.

Séanos permitido ofrecer algunas documentadas referencias relativas al retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Feliu de Alella, contratado por Joan de Burgunya, y cuya última carta de pago, en concepto de saldo y finiquito de cuentas, firmó su yerno el pintor barcelonés Joan Bigorra.

Es digno de observarse que el pago se hizo en dinero metálico y en vino, y que se acredita la efectiva entrega del retablo antiguo, tal como es de ver en el siguiente documento que a la letra dice así:

«Sit omnibus notum. Quod ego Ioannes Bigorra, pictor, civis Barchinone, procurator ad infrascripta et alia legitime constitutus et ordinatus a domina Sperancia, uxore et herede Ioannis de Burgunya, quondam pictoris, civis Barchinone; et a Ioanni Baptista, studente; et ab Elizabet, uxore mea, filiis predictorum coniugum, hereditibusque dicti eorum patris, post mortem dicte Dionisie, eorum matris, cum instrumento recepto apud Benedictum Ioannem, notarium publicum Barchinone, XXII. augusti proximi lapsi, dicto nomine, confiteor et recognosco vobis Francisco Roure, Petro Lonch et Hieronimo Sayol, operariis ecclesie parochialis sancti Felicis de Alella, quod dedistis et solvistis, partim mihi et partim dicte domine Dionisie, principali mee, pro maiori parte, numerando et in tribus sarcinis vini, omnes illas centum viginti libras dicte principali mee per vos debitas, pro pictura cuiusdam retrotabuli, per me, pro dicta principali mea, facti de *fusta* et depicti in et predicta ecclesia in altari beate Marie dicte ecclesie.

Et eciam tradidistis mihi, dicto nomine, retrotabulum anticum beate Marie dicte ecclesie, prout iuxta formam cuiusdam capitulationis per et inter dictum Ioannem de Burgunya et vos factis, super dicto retrotabulo, de qua fuit factum et firmatum instrumentum in posse infrascripti notarii, nona mensis iunii anni millesimi quingentesimi vicesimi tercii.

Et ideo renunciando excepcioni peccunia non numerate et dicti veteris retrotabuli non recepti, et doli mali, facio vobis, dicto nomine, de predictis centum viginti et retrotabulo, presentem apocam de soluto et pactum de non petendo stipulatione solemni.

Actum est hoc Barchinone, septima mensis marcii, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo septimo. Testes huius rei sunt: Iacobus Gurri et Michael Pujades, parrochie de Alella.»

AHPB. Pere Saragossa, leg. 6, manual años 1526-1527.

siderando, por lo tanto, a éste como un digno sucesor y continuador de algunas de las obras pictóricas que aquél dejó inacabadas (42).

Consignemos cómo los capítulos para la pintura del retablo mayor del templo de San Martí de Capella fueron firmados, el día 9 de abril de 1527, ante el notario de Barcelona Antoni Anglés (43), cuyos pactos, condiciones e iconografía de la concertada obra minuciosamente comentamos ya en unas notas de estudio sobre nuestro pintor, en cuya oportunidad hicimos una larga y documentada descripción e identificación del susodicho retablo (44).

Indicamos que, a tenor de lo convenido en el contrato, las diferentes entregas parciales de sumas de dinero, en concepto de pago de las referidas pinturas, serían cinco, cuatro de las cuales divididas en un número igual de anualidades, se limitaban a 2.000 sueldos jaqueses, y la quinta fijada en 500 unidades de aquella misma moneda, como saldo o finiquito de cuentas, para la total liquidación del precio convenido (45), que, según vemos, era de 8.500 sueldos jaqueses.

En el aludido estudio dimos noticia de una carta de pago, calendada el día 3 de diciembre de 1533, suscrita por los pintores asociados Pedro Nunyes y Enrique Fernandes (46).

Las dos siguientes escrituras acreditan que la confección material del retablo y el marco arquitectónico del mismo fue confiada al experto carpintero y entallador de retablos Pere Torrent.

«Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum, per et inter Petrum Torrent, fusterium retaulerium, civem Barcinone, ex una; Franciscum Roure et Anthonium Fontanills, parrochie sancti Felicis de Alella, ex altera parte. Sunt in bursa.

Testes in bursa. Capítols fets e fermats, per e entre en Pere Torrent, fuster retauler, ciutedà de Barcelona, de una; e Franci Roure, e Anthoni Fontanils, de la parròquia de sanct Feliu de Alella, obrés de la sglésia parroquial, de la part altra, sobre la fabricació de fusta del retaule deus scrit, són stats fets e pactats los capítols següents:

Primerament, lo dit Pere Torrent, fuster, convé e en bona fe promet, que ell dins temps de hun any, del dia present en avant ... (*desde aquí queda truncado el texto del contrato*).

AHPB. Pere Saragossa, leg. 7, manual año 1512, 29 enero.

«Die sabati .X. mensis iunii, anno a Nativitate Domini M.D.XIII.

Sit omnibus notum. Quod ego Petrus Torrent, fusterius retrotabularum, civis Barcinone, confiteor et recognosco vobis Francisco Roure, et Anthonius Fontanills, operariis ecclesie parrochialis sancti Felicis de Alella, quod in modum infrascriptum dedistis et solvistis mihi, omnes illas centum libras barchinonenses, per vos mihi debitas ratione fabricacionis cuiusdam retrotabuli per me fabricati in dicta ecclesia de Alella, iuxta formam quorundam capitulorum per et inter me et vos factorum et firmatorum in posse Petri Çaragossa, notarii publici Barcinone, decima nona die mensis ianuarii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo duodecimo.

Modus vero solucionis dictarum centum librarum talis fuit, quoniam dici et scribi fecistis mihi in Tabula Cambii sive Depositorum civitatis Barcinone, inter duas vices sive soluciones, sexaginta sex libras, terdecim solidos et quator denarios. Restantes vero triginta tres libras, sex solidos et octo denarios, dedistis et solvistis mihi numerando, realiter et de facto. Item, et dedistis mihi, numerando, realiter et de facto, in presencia notarii et testium infrascriptorum, decem libras, ultra predictas centum libras, per remuneracione.

Et ideo, etc. renunciando excepcioni pecunie modo predicto non numerate, non habite et non recepte, et doli mali, et accionis in factum, facio vobis de predictis centum et decem libris, presentem apocam de soluto, et pactum firmissimum de ulterius non petendo et de non agendo, in manu et posse notarii infrascripti vallatum stipulacione solemnii.

Et cum presenti cancello obligacionem per vos mihi factam in dictis capitulis taliter que mihi prodesse et vobis nocere possit.

Actum est hoc Barcinone, etc.

Testes huius rei sunt: Iacobus Puig et Gabriel Cirerolls, clericus gerundensis diocesis, habitator Barcinone.»

AHPB. Pere Saragossa, leg. 4, manual año 1514.

(42) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...* ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 11-15; vol. II-2, abril 1944, páginas 38-40 d. X.

(43) «Die martis .VIII. dicti mensis aprilis, anno a Nativitate Domini .M.D.XXVII.

Capitula firmata et iurata per et inter venerabilem Gabrielem Miró, archidiaconum de Tarantone et canonicum Barcinone, tanquam procuratorem, sindicum et actorem universitatis hominum loci de Capella, Comitatus Rippagurcie, prout constat de sua potestate publico instrumento, acto in dicto loco de Capella, decimo sexto decembris proxime lapsi, clausoque sive subsignato per discretum Antonium Gregorium Salanova alias Soler, habitatorem loci de La Garres, auctoritate regia notarium publicum per totam terram et dominacionem serenissimi domini nostri regis Aragonum, ex una; et magistrum Petrum Nunyes, pictorem, civem Barcinone, partibus ex altera, super pictura retabuli ecclesie parrochialis dicti loci de Capella, prout in cedula. Testes in cedula.»

AHPB. Antoni Anglés, leg. 5, manual en 8.º, año 1527.

(44) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 11-15, 17-24; vol. II-2, abril 1944, pág. 49, d. XIX.

(45) *Ibidem*, págs. 12-16.

(46) *Ibidem*, p. 16; vol. II-2, abril 1944, pág. 49, d. XX.

Ahora podemos informar al curioso lector de la existencia de otra carta de pago más antigua que la anterior, firmada el día 21 de octubre de 1532, en la que ambos artistas acreditaban la efectiva entrega de 103 libras de moneda jaquesa, a cuenta de la obra del retablo mayor de San Martí de Capella (doc. 9).

Detalle curioso a consignar, que entresacamos del contrato suscrito por el maestro Pedro Nunyes, es aquel en el que expresamente se hacía constar que la pintura del aludido retablo anteriormente había sido convenida con el maestro pintor Joan de Burgunya, el cual apenas pudo dar comienzo a su obra.

Con más precisión pudimos indicar que aquella concertada labor limitóse tan solo a las preliminares tareas del enyesado y aparejado del antedicho retablo, a causa de la prematura muerte del referido pintor-contratista (47).

Comprobamos cómo la citada referencia nuevamente aparece confirmada por medio de una carta de pago, firmada por el canónigo de la Seo de Barcelona Gabriel Miró, como apoderado de los jurados del lugar de Capella, a favor de Dionisia, viuda del pintor Joan de Burgunya.

El susodicho recibo, calendado el 7 de abril de 1536, nos acredita la efectiva restitución de 28 libras barcelonesas, complementarias de 25 libras jaquesas, importe de la cantidad a que fue condenada a satisfacer la mencionada señora, como parte del precio de la pintura del memorado inacabado retablo (48).

12.—RETABLO DE SAN GENIS DE VILASSAR

Por una nota documentada del Archivo del Veguer de Barcelona, calendada a 26 de agosto de 1490, sabemos que los albaceas testamentarios del imaginero alemán Miquel Luchner reclamaron una cantidad de dinero la cual los prohombres y obreros de la parroquia de Sant Genís de Vilassar debían haber satisfecho al aludido maestro entallador (49).

(47) *Ibidem*, pág. 12.

(48) «Die veneris .VII. die mensis aprilis, anno predicto M.D.XXXVI.

Ego Gabriel Miro, canonicus ecclesie Barcinone, archidiaconus Tarantone in ecclesie Ilerde, procurator ad hec et alia specialiter et legitime constitutus et ordinatus ad honorabilis iuratis et singularibus personis universitatis loci de Capella, comitatus Riparcucie in Aragonum regno, cum instrumento recepto et in papiro scripto in dicto loco de Capella, vicesima tercia octobris anni millesimi quingentesimi tricesimi quarti, clauso sive subsignato per discretum Bernardum Caxigosta alias Castesillo, habitatorem in loco de Laguares, auctoritate regia notarium publicum per totum Aragonum regnum et Cathalonie principatum, dicto nomine, confiteor et recognosco vobis domine Dionisie, que fuistis uxor Ioannis de Burgunya, quondam, pictoris civis dicte civitatis, presenti, et in modum infrascriptum dedistis, solvistis atque restituistis mihi, dicto nomine recipienti, omnes illas viginti octo libras barcinonenses ad complementum illarum viginti quinque librarum monete iaccense, et expensarum per me dicto nomine sustentarum in iudicio, in quibus viginti quinque libris iaccenseis et expensis, vos de bonis dicti quondam viri vestri, fuistis condemnata per honorabilem Ioannem Quintana, utriusque iuris doctorem, regentem assessoriam curie Gubernacionis Cathalonie, pro complemento illarum quinquaginta librarum iaccenses, quas dictus quondam magister Ioannes de Burgunya, mariter vester, receperat a dicta universitate pro principio seu parte precii picture retabuli ecclesie dicti loci de Capella, quam picturam ipse morte preventus non potuit perficere, facta tamen deduccione de his que dicto quondam marito vestro pertinebant *per lo enguixar y aparellar* dicti retabuli.

Modus vero restitutionis et solucionis dictarum viginti octo librarum fuit talis, quem ipsas mihi tradidistis in diversis partitis numerando, quarum ultima fuit die presenti et infrascripta de decem libris barcinonensis mihi traditis per vos numerando in presencia notarii et testium infrascriptorum.

Et ideo renunciando excepcioni pecunie non numerate et modo predicto non solute et non restitute, et doli mali et in factum accioni a quem alii iuri, racioni et consuetudine his obviantibus quovismodo, facio dicto nomine, vobis et hereditati dicti quondam mariti vestri de predictis viginti octo libris, modo predicto restitutis, presens apoce instrumentum, in testimonium veritatis necnon bonum et perpetuum finem ac absolucionem, difinicionem et remissionem generales, cum pacto de ulterius non petendo et de non agendo vallatum stipulaciones solemnnes, volens dicto nomine obligaciones quascunque super predictis factas cancellari, etc.

Testes: Michael Miró, calsatarius, civis; et Ioannes Tost, scriptor Barcinone.»

AHPB. Antoni Anglés, leg. 13, manual 43, año 1536.

(49) AHCB. Depósito Santa Cruz. Vegueria, serie XXVI-13. Mandamientos del veguer.

Con todo que dicho documento es poco explícito, es de suponer que se trataría del pago de la obra del marco arquitectónico y de talla de un retablo, tal vez el mayor, inacabado como ya hemos indicado a causa de la prematura muerte de aquel artista.

En realidad, la confección material del marco y entalle del retablo mayor del templo de la parroquia de San Genís de Vilassar, con la diversidad de elementos decorativos que lo exornaban, en 9 de enero de 1520, fue encomendada al conocido carpintero o maestro de retablos barcelonés Pere Torrent, mientras la pintura de las escenas historiadadas de la vida del Santo correría a cargo del reputado maestro Pedro Nunyes (50).

La primera documentada noticia sobre la ejecución del referido retablo pictórico la ofrece la acta notarial levantada el día 13 de enero de 1527, en la que se da fehaciente testimonio de la visura de las aludidas pinturas practicada por un maestro llamado Martín, cuya personalidad se identifica con la del reputado imaginero renacentista Martín Díez de Liatzasolo (51).

El citado maestro entallador, que en su tiempo gozó de gran popularidad, tuvo ocasión de examinar simultáneamente la labor realizada por el maestro Enrique de «Lactuosa» y la ejecutada por otro artista llamado Pedro Portugués, cuyas personalidades, indudablemente, coinciden con las de los dos maestros pintores lusitanos Enrique Fernandes y Pedro Nunyes.

Como resultado de la lectura del aludido dictamen, claramente colegimos la manifiesta superioridad artística de las pinturas plasmadas por el maestro Pedro Nunyes en comparación con las realizadas por Enrique Fernandes.

La especial circunstancia de hallar reunidos a ambos artistas para la manufactura de un mismo retablo pone de manifiesto una relación directa o indirecta entre ellos, cuya amistad más tarde, en 7 de octubre de 1532, culminaría con el establecimiento de una compañía pictórica.

Cinco años después de la precitada primera visura, en 27 de julio de 1533, procedióse a un nuevo reconocimiento y peritaje de las pinturas correspondientes al bancal del retablo mayor de San Genís de Vilassar. Los expertos expresamente elegidos para el caso fueron otros dos conocidos artistas de la época, tales como los pintores Jaume Forner y Nicolau de Credensa (52).

13.—RETABLO DE LA SANTA CRUZ, DE LA CAPILLA DE SAN FELIX DEL TEMPLO DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR DE BARCELONA

La obra pictórica destinada a ornamentar la capilla de San Félix, del templo de la parroquia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor, actualmente conservada, es la misma que fue objeto de un expresivo elogio por parte del malogrado Pablo Piferrer, en sus seculares «Recuerdos y bellezas de España» (53).

(50) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 24-25; vol. II-2, abril 1944, págs. 32-34, d. V.

(51) MADURELL MARIMÓN, José María: *Los maestros ...*, ABMAB, vol. III-1, enero 1945, 7-8, 17-18.

MADURELL MARIMÓN, José María: *Escultores ...*, ABMAB, vol. V-3 y 4, julio-diciembre 1947, 269.

(52) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 27-28, 29-30; vol. II-2, abril 1944, págs. 38, 44, 48, d. IX, XVI, XVIII.

(53) VERRIÉ, F. P.: *Barcelona Histórica y Monumental. La iglesia de los Santos Justo y Pastor* (Barcelona, 1944), 69.

Ante todo séanos permitido hacer un breve resumen histórico de la mencionada capilla y retablo que hoy afortunadamente podemos contemplar.

En primer lugar digamos que los consellers de Barcelona, a 29 de noviembre de 1525, autorizaron al noble Jaume Joan Requesens, bajo ciertas y determinadas condiciones, la fábrica de un retablo y la erección de una sepultura en una capilla del lado del Evangelio, cercana al altar mayor del citado templo parroquial, que no era otra que la dedicada a San Félix.

La concesión del citado altar por parte de nuestros consellers obligó a Jaume Joan de Requesens a concertar la confección de la obra de talla del proyectado retablo al maestro escultor Joan de Bruxelles (54).

El plan propuesto y solicitado por tan noble señor debió tener plena efectividad, ya que el día 7 de junio del año 1528 fue firmado un contrato entre el referido caballero y el pintor portugués Pedro Nunyes, para la pintura del aludido retablo, por el precio de 302 libras y 8 sueldos.

Más tarde, en 28 de agosto de aquel propio año, procedióse a la novación del primitivo contrato, mediante la introducción de algunos cambios en las condiciones anteriormente estipuladas.

Así se previno que las labores del dorado de los elementos arquitectónicos de entalle correrían por cuenta del pintor-contratista Pedro Nunyes, el cual, a su vez, vióse obligado y comprometióse a encargar el mencionado trabajo al pintor Gabriel Alemany.

Para obviar tamaño inconveniente, Pedro Nunyes desentendióse de aquel pacto, para atender tan solo al abono de su exclusiva labor personal, el importe de materiales, jornales de ayudantes y demás, redujo el precio a la suma de 172 libras y 8 sueldos, en vez de las 302 libras y 8 sueldos, que era la cifra total pactada y fijada en el primitivo contrato (55).

Documentalmente sabemos que Jaume Joan de Requesens hizo efectivos a Pedro Nunyes la totalidad de los plazos convenidos, tal como lo acreditan dos cartas de pago, la última de las cuales, fechada a 26 de marzo de 1530, certifica la total e íntegra entrega y satisfacción de la cantidad estipulada en el contrato, como precio para la ejecución de las pinturas del memorado retablo (56).

Dos años después, el noble señor Jaume Joan de Requesens, en su postrer testamento, certificaba la efectiva realización, en el ámbito de la misma capilla cedida por los consellers, del precitado retablo, así como de una decorativa verja de hierro y de un suntuoso sepulcro marmóreo (57).

Omitimos hacer la descripción de las referidas pinturas sobre tabla, ya que detalladamente lo hicimos en otro anterior estudio, al que remitimos al curioso lector (58).

(54) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, pág. 32.

(55) *Ibidem*, págs. 33-35, 38-39; vol. II-2, abril 1944, págs. 41, 42, 44, d. XI, XII, XIII, XV.

(56) *Ibidem*, págs. 39-40.

(57) Testamento de «don Jayme Joan de Requesens, donzell en la ciutat de Barcelona domiciliat, fill del noble don Berenguer de Requesens, defunct, cavaller, en la ciutat de Barcelona domiciliat...»

«... declarant emperó que legim de nostre cos la sepultura, en la sglésia de sanct Just y sanct Pastor, si en la ciutat de Barcelona o província de aquella morir nos convendrà; y en la capella que a nos és stada atorgada dels magnífichs senyors de consellers, o altres de dita sglésia.

En la qual capella havem fet fer e posar un retaula ab misteris de la Passió de Nostre Senyor Déu Jesuchrist y goigs de la gloriosíssima Verge Maria, ab rexes de ferro y carner de pedra marbre, ab les armes de la casa, dins lo qual és nostra voluntat sia posat nostre cos.»

Firmado en la torre propia del testador, sita en la parroquia de Sant Feliu de Llobregat, el día 4 de septiembre de 1532. Publicado el día inmediato siguiente.

AHPB. Miquel Joan Riera, leg. 8, manual de testamentos, años 1532-1546.

(58) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 41-44.

14. IMAGENES DE LOS SANTOS APOSTOLES JUAN, ANDRES, BARTOLOME Y PABLO, DEL TEMPLO DE SANTA MARIA DEL MAR, DE BARCELONA

El reverendo Pere de Copons, vicario perpetuo de la iglesia parroquial barcelonesa de Santa María del Mar, a 19 de enero de 1526, firmó una escritura de concordia con el imaginero Diego de Tyedra (59), cuyo documento, poco explícito, no determina el objeto de su firma.

No obstante, la citada deficiencia esta aparece subsanada por medio de una carta de pago formalizada a 21 de agosto de 1527, suscrita por el aludido escultor o maestro imaginero Diego de Tyedra, en aquel entonces vecindado en la ciudad de Barcelona.

El aludido artífice, mediante el susodicho recibo, certificaba que el referido sacerdote, mediante diferentes entregas, le hizo efectiva, la cantidad total de 50 ducados de oro, a cuenta de las 60 unidades de aquella misma ley de moneda, prometidas pagar como importe del precio estipulado para la manufactura o entalle en madera de las tres imágenes corpóreas de los Santos Apóstoles Juan, Andrés y Bartolomé, de acuerdo con el contrato anteriormente firmado ante el mismo fedatario autorizante del precitado recibo.

El maestro imaginero Diego de Tyedra, declaraba, además, que los 10 ducados restantes quedaban retenidos hasta la formal entrega de la cuarta figura escultórica, es decir, de San Pablo, la cual, por otra parte, venía obligada a librarla entallada ya antes de la próxima venidera fiesta de Navidad (60).

La delicada y fina labor del policromado y dorado de las tres esculturas de los Santos Juan, Andrés y Pablo, fue confiada al pintor portugués Pedro Nunyes, las cuales, en aquel entonces, estarían instaladas sobre sendas pilastras, en el recinto del altar mayor del aludido templo parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona.

En remuneración de su policromada labor, el maestro Pedro Nunyes percibiría la cantidad de 36 libras barcelonesas, tal como así lo acredita un recibo, por él firmado, a 22 de marzo de 1529, a favor del referido vicario perpetuo Pere de Copons (doc. 5).

El ilustre arquitecto e insigne historiador de la parroquia barcelonesa de Santa María del Mar, Bonaventura Bassegoda Amigó, en su documentada monografía sobre aquel magnífico templo, retrotrae la visita pastoral practicada por el obispo Jaume Cassador, el día 7 de marzo de 1548, en cuya acta se lee que, en aquel entonces, en el altar mayor éranse de ver dos imágenes, una de las cuales, la de San Juan

(59) «Dicto die [19 enero 1526], sunt capitula concordie facta, inter discretum Petrum Copons, presbiterum, vicarium ecclesie beate Marie de Mari, es una; et [Didacum Tyedra], ymaginarium, partibus ex altera. Sunt in cedula. Testes in dicta cedula.»

BC (= Biblioteca Central de Catalunya), Pere Janer, man. 24, año 1526, f. 3.

(60) «Didacus de Tyedra, sculptor sive ymaginarius, habitator Barchinone, confiteor et recognosco vobis discreto Petro Copons, presbitero, vicario perpetuum ecclesie beate Marie de Mari, quod dedistis et solvistis mihi, bene et plenarie voluntate mee numerando, infra diversas vices sive soluciones, quinquaginta ducatos auri, insolutum prorata illorum sexaginta ducatorum auri, quos mihi dare tenebamini pro precio et manibus trium *personatges de fust*, quos pro vobis feci, vocatorum, scilicet, sanctus Ioannes, sanctus Andreas et sanctus Bartholomeus, iuxta formam capitulacionis inter vos et me facte in posse notarii infrascripti, etc. reservato mihi iure pro complemento dictorum sexaginta ducatorum in residuis decem ducatis, et reservato eciam iure vobis in quodam alio personagio dicto sancto Paulo, quod vobis facere teneor hinch ad festum Nathalis Domini proximum venturum. Et ideo renunciando, etc. In testimonium, etc. Testes: Ioannes Martorell, sutor; et Anthonius Serra, scriptor Barchinone.»

BC. Pere Janer, manual 28, año 1527, f. 86.

Evangelista. Esta figura sería la misma conservada en el trascoro, la cual consideramos sería la misma últimamente destruida durante los luctuosos días del mes de julio de 1936, y que, al parecer, figuraba en el referido altar desde el año 1637.

Bonaventura Bassegoda refiere luego que, por lo que correspondía a las esculturas instaladas en torno del altar mayor, aparecían montadas sobre sendos pilares, de las cuales únicamente se conservaba la de San Jaime, en una hornacina del trascoro, del mismo tamaño de la de San Juan Apóstol y Evangelista (61), tal vez la misma que hasta hace poco se exhibía en aquel mismo lugar, salvada en el año 1936 del furor destructivo de las turbas iconoclastas.

Indudablemente, tales figuras serían las mismas entalladas por el imaginero Diego de Tyedra, y policromadas por el maestro Pedro Nunyes.

15.—RETABLO DE LA IGLESIA DE PREDICADORES DE BARCELONA

La primera documentada referencia de un retablo de pintura del templo conventual de los frailes predicadores de Barcelona aparece indirectamente consignada en una anotación registrada en el protocolo del fedatario barcelonés Francesc Jovells, con fecha del 12 de julio de 1531, en la que encontramos tan solo transcrito el encabezamiento de una concordia o, mejor dicho, de unos capítulos firmados entre Anna Fiveller, viuda de Jaume Romeu y el pintor Pedro Nunyes (doc. 6).

Es de lamentar que, a causa de la extremada concisión con que aparece redactado aquel público instrumento contractual, no permita explícitamente precisar y determinar el objeto de su firma.

No obstante esta lamentable deficiencia, tan frecuente en los protocolos notariales, otro documento viene en nuestro auxilio, el cual en parte nos permite subsanarla.

Así una carta de pago, calendada casi un año más tarde, es decir, a 18 de julio de 1532, suscrita por el propio maestro Pedro Nunyes, se muestra más explícita, de forma que en ella, clara y expresamente, se declara y determina que la finalidad de la firma del aludido contrato no era otra que la de convenir la pintura de un retablo para la iglesia monasterial de los frailes predicadores de Barcelona, a fin de dar fiel cumplimiento a una de las disposiciones testamentarias ordenadas por el munífico ciudadano barcelonés Jaume Romeu.

La cantidad percibida por Pedro Nunyes, de manos de la mencionada viuda, como albacea testamentaria de los bienes relictos por su difunto esposo, fue de 100 libras barcelonesas, en concepto de pago y satisfacción de la labor pictórica del aludido retablo. Como nota curiosa, consignemos que firma como testigo instrumental del otorgamiento del susodicho recibo el pintor Francisco Gurrea (doc. 8), posiblemente un discípulo o colaborador de Pedro Nunyes.

La localización del retablo contratado por cuenta de la testamentaria de Jaume Romeu aparece más clara y determinada en otra nueva carta de pago, asimismo suscrita por nuestro pintor, con fecha de 22 de enero de 1537, correspondiente a una cantidad de dinero idéntica a la percibida la vez anterior, o, mejor dicho, 100 libras, asimismo recibidas de las propias manos de Anna Fiveller, viuda de Jaume Romeu.

(61) BASSEGODA, Bonaventura: *Santa María de la Mar*, Barcelona, llibre II, pág. 47, apénd. VII.

Así en el precitado recibo clara y explícitamente se declara que el referido retablo iba destinado a exornar la capilla de la familia Romeu, edificada dentro del recinto del monasterio de los religiosos predicadores de Barcelona.

Consignemos una nota curiosa, digna de ser observada, y es la intervención del pintor Enrique Fernandes, consocio y colaborador del maestro Pedro Nunyes, como testigo instrumental de la firma del mencionado recibo (doc. 11).

16.—RETABLO MAYOR DE SANTA MAGDALENA DE ESPLUGUES

Se trata de otra obra debida al pincel del pintor portugués Pedro Nunyes, destinada para el servicio del culto del templo parroquial de Santa María Magdalena de Esplugues, contratada el día 1.º de marzo de 1532.

Por una carta de pago calendada dos años y medio más tarde, es decir, en 9 de octubre de 1534, nos enteramos de la cuantía del precio convenido para la ejecución de la concertada obra pictórica, que, como vemos, fue limitada a 150 libras barcelonesas (62).

A causa de lo poco explícito con que aparece redactado el aludido recibo, en otra ocasión indicamos ya que no nos fue posible determinar cuál era el plazo objeto de abono, pero que suponíamos se trataría de la efectiva entrega del primero o del segundo.

Una nueva nota de archivo últimamente hallada nos lo aclara. Se trata de una carta de pago calendada a 5 de marzo de 1532, o sea cuatro días después de la firma del contrato, ya que el referido recibo acredita el efectivo abono del primer plazo estipulado en la susodicha escritura de compromiso (doc. 7).

17.—RETABLO MAYOR DE SANTA MARIA DE MATARO

La primera noticia relativa a este retablo pictórico la entresacamos de la escritura de sociedad concertada entre los pintores Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes y Pedro Nunyes.

En el aludido documento, fechado el día 7 de octubre de 1532, se hace mención expresa del retablo de la parroquia de Santa María de Mataró, el cual, según se indica, estaba parcialmente pintado, por lo que es de suponer que los antedichos consocios convendrían el acabado de la mencionada obra.

Posteriormente, sabemos que Pedro Nunyes declaró su expresa condición de ciudadano de Barcelona, pero residente en Mataró. Esta salvedad permite suponer que, en aquel entonces, se ocuparía en la terminación de la referida obra pictórica junto con su consocio Enrique Fernandes, en cumplimiento de una de las cláusulas contractuales de la memorada escritura de constitución de sociedad, en la que se estipulaba que la parte de la pintura correspondiente a Nicolau de Credensa la ejecutarían los otros dos compañeros Pedro Nunyes y Enrique Fernandes.

Una carta de pago otorgada por Pedro Nunyes, a 9 de noviembre de 1537, da motivo para suponer que el citado maestro personalmente cuidaría de la pintura

(62) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 44-46; vol. II-2, abril 1944, pág. 51, d. XXI.

del retablo mayor de aquel templo parroquial de Santa María de Mataró, debido a que en aquella escritura no se hace mención expresa de su consocio Enrique Fernandes, no obstante lo preceptuado en el contrato de sociedad firmado, en 1532, por aquellos mismos artistas (63).

Por último, digamos que nuestra hipótesis sobre considerar el retablo mayor de Santa María de Mataró como obra individual de Pedro Nunyes tal vez la desvirtúe la carta de pago formalizada a 25 de mayo de 1538, suscrita por Nicolau de Credensa y por el propio Pedro Nunyes, a favor de los obreros de la referida parroquia.

El mencionado recibo nos informa que ambos artistas asociados percibieron la cantidad de 600 libras barcelonesas, en pago de la pintura y dorado del retablo mayor del referido templo (doc. 12).

18.—RETABLO DE LA COFRADIA DE SAN MIGUEL DE LOS CARNICEROS DE BARCELONA

Los conocidos maestros de retablos e imagineros Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo fueron los artífices de la obra de talla de los elementos arquitectónicos del retablo, que bajo la invocación del Arcángel San Miguel fue instalado en la iglesia del monasterio de Santa María del Carmen, de nuestra ciudad condal, en una capilla propia del Gremio o Cofradía de San Miguel de los Carniceros (64). Colaboraron, además, en las mencionadas labores el carpintero Antoni Carbonell y otro artífice de la madera llamado Aymerich (65).

El contrato de la proyectada obra, única y exclusivamente, suscrito por el maestro Joan de Tours permite dar a conocer algunas referencias sobre la iconografía del concertado retablo, el cual debía ser obrado a la romana, en el que aparecerían seis imágenes escultóricas representativas del Santo titular de la Cofradía de Cortantes, el Arcángel San Miguel, dos mártires, Jesús Crucificado, San Juan y la Virgen María (66).

Por lo que concierne a la labor del guarnecido del retablo y a la manufactura de las clásicas puertas del mismo, sabemos fue ejecutado por el conocido carpintero Joan Romeu (67), caracterizado maestro de retablos asaz conocido.

Aunque carecemos del contrato correspondiente al pintado del retablo de la Cofradía de los Carniceros de Barcelona, podemos dar los nombres y apellidos de los pintores contratistas de la referida obra, tal como así lo certifican tres cartas de pago.

(63) *Ibidem*, págs. 45-46; vol. II-2, abril 1944, pág. 32, doc. XXIII.

(64) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 46-47; vol. II-3, julio 1944, págs. 59-60; *Los maestros ...*, vol. III-1, enero 1945, págs. 11-12, 16, 20, 26-28; *Escultores ...*, vol. V-3 y 4 (1947), 250, 268.

(65) MADURELL MARIMÓN, José María: *Escultores ...*, vol. V, 3 y 4 (1947), 221.

(66) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-3, julio 1944, págs. 59-60.

(67) «Die lune .XXVIII^o mensis novembris, anno predicto .M.D.XXXXVI.

Ego Ioannes Romeu, fusterius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Petro Pauli, carnisserio, civi Barchinone, et anno presenti clavario Confratrie sancti Michaelis Carnisseriorum Barchinone, presenti, quod dedistis et solvistis michi numerando, realiter et de facto, in presencia notarium et testium infrascriptorum, quinquaginta octo solidos monete Barchinone.

Et sunt ad complementum illarum triginta sex librarum et octo solidorum, que dicta Confratria michi dare et solvere tenebatur, pro *fusta* et fabrice guarnimenti et portarum retabuli per dictam Confratriam noviter facti, in eius capella constructa in monasterio beate Marie de Carmeno, presentis civitatis. Et ideo renunciando, etc. Testes: Michael Oliver, agricultor parrochie sancte Eulalie de Provinciana; et Ioannes Guasch, scriptor Barchinone.»

AHPB. Francesc Mulnell, leg. 1, man. 5, contr. años 1546-1547, f. 56 v^o.

El primero y el segundo de los mencionados recibos, respectivamente calendados a 11 de marzo de 1545 y 28 de enero de 1546, fueron simultáneamente firmados por los dos artistas asociados Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, mientras el segundo aparece tan solo firmado por la viuda de este pintor, cuya especial circunstancia da motivo para dar a entender que, muy posiblemente, la muerte sorprendió a este último artista antes de dar fin a su concertada obra.

Luego sobrevinieron algunas desavenencias entre Pedro Nunyes, y la viuda de Enrique Fernandes, con los prohombres de la Agrupación de los Carniceros de Barcelona, a deducir del acta de requerimiento instada por los representantes autorizados del aludido Gremio, a fin de alegar que la obra ejecutada no se ajustaba a las condiciones requeridas sobre la buena calidad del oro, del azur y demás colores empleados en la pintura del citado retablo.

A fin de dictaminar sobre tales deficiencias, las susodichas pinturas debieron ser objeto de una escrupulosa y detenida revisión por parte de otros maestros pintores, expertos en su arte propio y peculiar. Pero, según se indica, las personas elegidas para dar cumplimiento a dicha misión fiscalizadora, por compañerismo y su peditación, rehusaron el cargo (doc. 13).

A las alegaciones presentadas por los procuradores del Gremio de Cortantes, el maestro Pedro Nunyes y la viuda de Enrique Fernandes contestaron que aquellas imputaciones eran hábiles excusas para no pagar y burlar su justo crédito y probada nombradía, añadiendo que se habían ofrecido y se hallaban prestos, para practicar la revisión o reconocimiento de su obra, los pintores Pere Serafi y Nicolau de Credensa y el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo (doc. 14).

Por último, la firma de otra carta de pago, posteriormente calendada, asimismo suscrita por Pedro Nunyes y la viuda de su consocio Enrique Fernandes, acredita la efectuada entrega de una cantidad de dinero superior a la estipulada en el contrato, indudablemente como resultado del reconocimiento y consiguiente justiprecio practicado por los antedichos técnicos visuradores, juntamente con otros expertos expresamente elegidos por el Común de aquella entidad gremial de los Cortantes de nuestra ciudad condal.

De todo ello claramente colegimos que las alegaciones de los prohombres de la Cofradía de Carniceros, tal vez, como ya hemos indicado, fueron un ardid para retardar el pago a los dos pintores firmantes del contrato, hábil stratagema que, a su entender, redundaría en desprestigio de las personalidades artísticas de Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, fracasada la cual bien podemos considerar que el dictamen emitido indirectamente vino a representar una plena vindicatoria de la labor pictórica desarrollada por los dos artistas portugueses asociados (68).

19.—RETABLO DE LAS JERONIMAS, DE BARCELONA

A causa de la brevedad con que aparece redactada la nota documental sobre la pintura del retablo del templo monasterial de las religiosas Jerónimas de Barcelona, observamos cómo solo se declara que los pintores-contratistas de la mencionada obra fueron los maestros Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, los

(68) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, vol. II-1, enero 1944, págs. 46-49; vol. II-2, abril 1944, págs. 60, 62, 63, 64, d. XXX, XXXIII, XXXIV.

cuales, el día 5 de enero de 1536, firmaron el correspondiente contrato (doc. 10).

Una acta de la visita pastoral a dicho monasterio practicada por el obispo de Barcelona Jaume Cassador, a 21 de mayo de 1549, ofrece una breve descripción del referido retablo jeronimiano que a la letra dice así: «*Est supradictum altare retabulum ligneum depictum pulcherrimum, in cuius medio est ymago sancti Hieronimi de bulto, et in lateribus sunt depicte eiusdem historie*» (69).

Indudablemente, este retablo pictórico debió ser el del altar mayor de la referida iglesia conventual, tal vez el mismo que, a comienzos del siglo XVIII, fue sustituido por otro retablo de escultura, en la oportunidad del inicio de una etapa de reconstrucción del edificio conventual del real monasterio de San Matías de monjas Jerónimas, en pleno apogeo del estilo barroco o churrigueresco. Como nota curiosa, consignemos que el montaje de la nueva obra duró dos años, tal como minuciosamente lo indica el erudito e incansable investigador de las casas de religiosas de Barcelona y apreciado amigo Antoni Paulí (70).

El artífice de esta joya de arte barroco fue el conocido maestro escultor Francisco Santacruz (71), que en aquel entonces gozaba de una gran reputación artística, sin duda, a causa de sus admiradas como celebradas obras.

20.—RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN JAIME, DE BARCELONA

La labor del entalle de los elementos arquitectónicos que enmarcaban el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial barcelonesa dedicada al Apóstol San Jaime fue encomendada al reputado maestro imaginero Martín Díez de Liatzaso (72), tal como así lo confirman diferentes cartas de pago suscritas por el mismo artífice-contratista, acreditativas de la efectiva entrega de diferentes cantidades de dinero a cuenta de su concertada obra (73).

Por otra parte, hemos de poner de manifiesto que la pintura de este retablo fue fruto de la mutua colaboración mantenida entre los maestros Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, como lo acredita la carta de pago suscrita por el primero, a 15 de abril de 1549, del importe de la parte de la mitad de las 500 libras convenidas pagar por los obreros de la antedicha parroquia, por razón de la fábrica y

(69) Archivo Diocesano de Barcelona. Visitas Pastorales, vol. 37, f. 114 v.º.

(70) PAULÍ MELÉNDEZ, Antonio: *Efemérides históricas del Real Monasterio de San Matías (Monjas Jerónimas) de Barcelona, 1426-1941* (Barcelona, 1941), pág. 30.

(71) Contrato entre «la noble senyora dona Serafina Mora, priora del monastir y convent de monjas Gerónimas, de la present ciutat, de una; y Francisco Santacruz, menor escultor, ciutadà de Barcelona, de part altra».

Francisco Santacruz, en un plazo de cuatro años se comprometía «fer, y fabricar, esculpir y perficionar un retaulo de fusta de alba, bona y rebedora y de bona qualitat, si y segons la trassa o dibuix que és estada ensenyada ...»

El mencionado retablo iba destinado al altar mayor del templo de las aludidas religiosas jerónimas, cuyo precio fue fijado en mil libras.

Fiadores del cumplimiento del contrato por parte del contratista Francisco Santacruz fueron el propio padre de éste, también llamado Francisco Santacruz, asimismo escultor de profesión, y el entallador barcelonés, Andreu Sala. El contrato fue firmado el día 29 de julio de 1703 y cancelado el 22 de mayo de 1707.

AHPB. Francesc Topí Comes, leg. 6, manual año 1703, f. 211. Existen dos cartas de pago suscritas por el escultor Francisco Santacruz en 14 de mayo de 1704 y 23 mayo 1707.

AHPB. Francesc Topí Comes, manual año 1704, f. 242, v.º; manual año 1707, f. 261.

(72) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, vol. II-1, enero 1944, p. 52; *Los maestros ...*; vol. III-1, enero 1945, págs. 8, 20, 22, 23; *Escultores ...*, vol. V-3 y 4, julio-diciembre 1947, 268.

(73) «Die iovis prima mensis iunii, anno predicto .D.XXXI.

Apocha firmata per Martinum de Liassosolo, ymaginarium, civem Barchinone, facta magnifico viro domino Michaeli Satorra, civi; Andree Rigualt, franerio; Petro Vidal, calceterio, presentibus; et Guillermo Paner, gornimenterio, civibus Barchinone, operariis anno presenti ecclesie sancti Iacobi Barchinone, de sexaginta libris barchinonensis, habitis in presencia notarium et testium infrascriptorum. Et sunt in solutum porrata quinte *pagina* de retabulo per ipsum facto in dicta ecclesia

pintura del retablo mayor de la iglesia barcelonesa titular del Apóstol San Jaime «*pro fabrica et pictura retabuli omnium maximum dicte ecclesie per eum cum Henrico Fernandez etiam pictorem...*» (doc. 15).

Enrique Fernandes murió antes de que se hubiese saldado la parte que a él correspondía. El importe del saldo de aquellas cuentas lo percibió su viuda Felipa, a 14 de marzo de 1550, o sea cuatro años después del traspaso de su marido, en su calidad de tutora de los hijos comunes a ella y a su difunto esposo. La cantidad cobrada era a cuenta de las 500 libras barcelonesas que se debían abonar a Enrique Fernandes en virtud de lo estipulado en el contrato (74). Así lo acredita la carta de pago suscrita por la aludida viuda Felipa Tentelaya (doc. 16), la cual consta como hija del sastre barcelonés Bernat Tentelaya (75).

21.—RETABLO DE SAN RAFAEL

Otra de las obras pictóricas salidas del taller del maestro Pedro Nunyes fue la del retablo que hemos convenido en llamar de San Rafael, destinado para el servicio del culto de la capilla de la torre del ciudadano barcelonés Francesc Badía, o sea la misma mansión que antes fue de Francesc Oliver de Cassoles.

La confección material del marco arquitectónico de este retablo fue encomendada al reputado carpintero o tallista de nuestra ciudad condal Joan Romeu.

En el contrato suscrito por Pedro Nunyes para el pintado de este retablo encontramos minuciosos detalles sobre la forma y disposición de la concertada obra, así como de la composición iconográfica del mismo, y otras varias características, las cuales anteriormente ya dimos a conocer (76).

sancti Iacobi Barchinone. Testes: discretus Iohannes Bertran, presbiter, vicarius ecclesie sancti Iacobi Barchinone; et Franciscus Mertí, scriptor habitator Barchinone.»

AHPB. Benet Joan, leg. 14, manual 55, año 1531.

«Die lune .VII. mensis augusti .M.D.XXXI.

Bartholomeus Maduxer et Berengarius Palau, argenterii, cives Barchinone, electi dicti Maduxer, procuratori operarii ecclesie parochialis sancti Iacobi, et Palau, pars partii; Martini de Liatxasolo, ymaginariii qui retulerunt eisdem operariis qualibet retrotabulum per eundem fabricatum in eclesia [sancti] Iacobi est perfectum et factum iuxta ordinem capitulationis inter eos factis. Testes huius Anthonius Carbonell, mercator tarraconensis et Petrus Talavera, scriptor.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual años 1531-1534.

«Die martis .VIII. mensis augusti .M.D.XXXI.

Sit omnibus notum. Quod ego Martinus de Liatxasolo, ymaginarius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis magnifico Michaeli Çatorra, civi; Andree Rigau, frenerio; Guillermo Paner, guarnimenterio, et Petro Vidal, calseterio, civibus Barchinone, operariis anno presenti ecclesie parochialis sancti Iacobi Barchinone, quod dedistis et solvistis mihi numerando, in presencia notarii et testium infrascriptorum, quadraginta libras barchinonenses, que sunt ad complementum illarum sexcentarum librarum barchinonensium, mihi per vos promissarum ad solvendum, racione fabricacionis retrotabuli dicte ecclesie sancti Iacobi, quod fabricati fui. Et de quibus vos mihi firmaveratis debitorii instrumentum in posse discreti Petri Saragossa, quondam notarii Barchinone, quod cum presenti cancello etc. Et ideo, etc. presentem vobis facio apocam, etc. necnon, cum presenti absolvo, diffinio, etc. Fiat diffinico ut decet, cum iuramento et aliis clausulis necessariis.

Testes magnificus Ioannes Carbonell, utriusque iuris doctor, civis; et Ioannes Duran, pagensis parrochie de Hospitaletto, Barchinone diocesis.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual años 1531-1534.

(74) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, vol. II-1, enero año 1944, págs. 52-54. Con anterioridad hay noticia de otras cartas de pago. MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...* vol. II-2, abril 1944, págs. 57, 60, 61, d. XXVII, XXIX, XXXI.

(75) «Die dominica .XXIII. mensis septembris anno a Nativitate Domini millesimo D^o .XXXI^o.

Capitula matrimonialia facta et firmata per et inter magistrum Enricum Fernandiz, pictorem naturalem regni Portugalie, cive Barchinone, ex una; et dominam Philippam que fuit uxorem magistri Bernardi Tenteloge, quondam sartoris civis Barchinone, partibus ex altera. Sunt in bursa, etc. Veniunt in szeuda, etc. Testes ut in ipsis.

Est apocha dotis in calce dictorum capitulorum dicti die et anno.»

AHPB. Pau Renard, leg. 3, protoc. año 1531.

(76) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, vol. II-1, enero año 1944, págs. 56-57; vol. II-2, abril 1944, págs. 53, 54, d. XXIV, XXV.

22.—RETABLO DE LA CAPILLA DEL HOSPITAL DE SAN SEVERO DE BARCELONA

Al dar inicio a la presente pequeña relación sumaria del proceso histórico de este retablo, diremos que la manufactura del marco arquitectónico y elementos de entalle del mismo fue confiada al carpintero Francesc Patau, y sus consocios, cuyos nombres y apellidos no aparecen especificados en la nota de extracto de la escritura de convenio firmada a 20 de enero de 1534, inserta en el protocolo del fedatario barcelonés Joan Saragossa (77).

Esta sensible lamentable deficiencia, experimentada ya en otros muchos casos, aparece subsanada, en parte, por medio de un recibo suscrito por el referido contratista Francesc Patau y un maestro imaginero llamado Forment, cuyo nombre de pila se omite, pero que conceptuamos sería el famoso escultor Damiá Forment.

Ambos artífices, por medio del referido documento, acreditaban la efectiva entrega de 140 libras barcelonesas, por razón del precio estipulado para la manufactura del referido retablo, de acuerdo, según se indica, con el contrato suscrito en el transcurso del mes de enero de aquel propio año (78).

Es digna de nota la intervención del imaginero Baltasar de Castro, como testigo instrumental de la firma del aludido recibo, posiblemente uno de los colaboradores del artista Damiá Forment, es decir, el artífice del retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y el del monasterio de Santa María de Poblet.

A mediados del siguiente año, en julio de 1535, el retablo concertado por el carpintero Francesc Patau estaba instalado ya en la capilla del memorado Hospital de los Pobres Sacerdotes de Barcelona, según así nos lo atestigua una nota de archivo, relativa a un convenio firmado por el noble Gabriel Joan Coll y los administradores de aquella santa casa, para la práctica de una concavidad en una pared medianera para la formación de una hornacina a fin de instalar en ella la imagen escultórica de San Severo (79), la cual presidiría el retablo del altar de la mencionada capilla.

En la obra objeto de los presentes comentarios intervino un artista que en

(77) «Die .XX. mensis ianuarii dicti anni [1534].

Instrumentum capitulacionis firmatum inter reverendis dominos administratores Hospitalis Pauperum Presbiterorum Barchinonem, ex una; et Franciscum Patau, fusterium et alios, prout in nota est in bursa comuni. Testes ibídem.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual años 1531-1534.

(78) «Die sabati .XVIII^o dictorum mensis et anni [diciembre 1534].

Nos (*en blanco*) Forment, immaginarius ville (*en blanco*), et Franciscus Patau, civis Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis honorabiles Iacobo Pol, (*en blanco*) Romeu, in sede; Marcho Stany, Gabrieli Thomas, maiori dierum, in beate Marie de Pinu ecclesiis, presbiteris beneficiatis, administratoribus anno presenti Hospitalis Pauperum Presbiterorum civitatis et diocesis Barchinone, sub invocacione sancti Severi, quod modo infrascripto, dedistis et solvistis nobis, centum quadraginta libras monete Barchinone, racione precii cuiusdam retrotabuli per nos fabricati ad opus capelle dicti Hospitalis, iuxta contenta in quodam capitulacione inter nos firmata in posse notarii infrascripti die (*en blanco*) ianuarii proxime preteriti.

Modus vero solucionis dictarum centum quadraginta librarum, fuit talis, quoniam per vobis honorabilis Iohannis Ferrer, procurator dicti Hospitalis, dedit, solvit nobis ambobus, numerando, realiter et de facto, quinquaginta libras, de voluntate mei dicti Forment, Francisco Patau, dici et scribi fecit in Tabula Cambii sive Depositorum civitatis Barchinone. Et residuas quinquaginta libras, ad complementum dictarum centum quadraginta librarum, dici et scribi fecit nobis in dicta Tabula, quas ditas et solucionem ratas et gratas habemus cum presenti.

Et ideo etc. et cum presenti cancellamus instrumentum debitorii quod dictos administratores nobis firmati dictis die et anno, in posse notarii infrascripti, taliter quod nobis prodesse de nec eis nocere ullo tempore possit. Testes: Baltasar de Castro, immaginarius, et Michael Romeu, in artibus studens, habitatores Barchinone.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual 1 años 1534-1536.

(79) «Ego Gabriel Ioannes Coll, miles Barchinone populatus, attendens reverendos dominos administratores Hospitalis sancti Severi Pauperum Presbiterorum, civitatis et diocesis Barchinone, in constructione seu edificacione cuiusdam capelle que de novo his proxime diebus elapsis constructa et edificata fuit in domibus dicti Hospitalis, que scite sunt in dicta civitate

aquel entonces gozaba de gran prestigio y reputación, es decir, Martín Díez de Liatzasolo, el cual cinceló sendas figuras corpóreas, es decir, la de San Severo y la de Dios Padre, que completaban el ornamento del aludido retablo, como así lo acredita una carta de pago, fechada a 19 de agosto de 1541, suscrita por el mencionado maestro imaginero (80).

El doctor don Agustí Durán y Sanpere tuvo la fortuna de identificar este retablo dedicado a San Severo, en la ocasión del ingreso de dicha obra de arte en el Museo Diocesano barcelonés, procedente de Olesa de Bonesvalls, y lo dio a conocer mediante la publicación de un interesante y documentado estudio (81).

Posiblemente, antes de que el maestro Martín Díez de Liatzasolo diese término a su labor escultórica, los pintores asociados Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, a 14 de marzo de 1541, procedieron a la firma de los correspondientes capítulos para el pintado del mencionado retablo (82).

El propio señor don Agustí Durán y Sanpere, en su luminoso estudio, hacía constar que las medidas, descripción, fecha y todas las minucias insertas en el contrato se avenían exactamente con el retablo que estuvo en Olesa de Bonesvalls, y que su arquitectura era plenamente renacentista.

Al propio tiempo Durán y Sanpere daba la noticia de que las referidas pinturas, el día 23 de agosto de 1542, fueron examinadas por los pintores Nicolau de Credensa y Jaume Forner, en funciones, tal vez, de visuradores o expertos expresamente elegidos para el caso, a tenor de lo prevenido en el contrato.

Esta obra pictórica, actualmente conservada en el Museo Diocesano de Barcelona, está formada por un retablo compuesto de tres cuerpos verticales montados encima de una peana, cuyo elemento principal lo constituye la hornacina de la imagen del santo Obispo titular, que, como ya hemos indicado, fue entallada por Martín Díez de Liatzasolo.

Encima, en un espacio o departamento semicircular, en la parte más elevada del retablo, aparece la figura del Padre Eterno, asimismo esculpida por el antedicho artífice, en sustitución de la clásica escena del Calvario convenida plasmar en las aludidas capitulaciones.

Barchinone, in vico vulgo dicto de la Palla, et de meis assensu, consensu et voluntate, in pariete mediocri, versus circium que est inter domos meas, quas possideo in dicta civitate in vico vulgo dicto la Cocurella, in parte in qua nunch est altare et retrotabulum, ubi celebrantur misse dicti Hospitalis, fuit facta quedam concavitas, ubi manet recondita imago sancti Severi de bullo fabricata...

AHPB. Joan Saragossa, leg. 5. pliego de escrituras sueltas de varios años (1): julio 1535.

(80) «Die veneris .XVIII. mensis augusti .M.D.XXXI.

Apocha firmata per Martinum Diez de Liassasolo, imaginarium, civem Barchinone, honorabili Ioanni Ferrer, presbitero, procuratori Hospitalis sacti Severi Pauperum Presbiterorum civitatis et diocesis Barchinone, de triginta libris barcinonensis, habitis modo scilicet infrascripto. Et sunt pro laboribus per ipsum factis in quibusdam ymaginibus sancti Severi et sanctissimi Patris Dei de vulto, ad opus altaris dicti Hospitalis.

Modus solucionis fuit talis, scilicet, .VII. libras .IIII. solidos, quas sibi dixerunt et scripserunt in Tabula Cambi sive Depositorum civitatis Barchinone, (en blanco), administratores anno presenti dicti Hospitalis. Et reliquas .XXII. libras. XVI. solidos, habitis numerando in presencia notarium et testium infrascriptorum, quas soluciones, gratis, habet cum presenti. Et ideo, etc.

Testes: Anthonius Cordesses, et Iacobus Bellicen, scriptores Barchinone.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual 7 años 1540-1541.

(81) DURÁN Y SANPERE, Agustí: *Un retaule de sant Sever exiliat i repatriat*, «Vida Cristiana», Barcelona, 16 (1927-28), pág. 419.

(82) «Instrumentum capitulacionis factum et firmatum, inter venerabilem Lodovicum Voltà, Franciscum Romeu, in sede; Gabrielem Jofre, in beate Marie de Mari; et Bernardum Cardona, in beate Marie de Pinu, ecclesiis presbiteros beneficiatos, administratores anno presenti Hospitalis sancti Ceveri Barchinone Pauperum Presbiterorum civitatis et diocesis Barchinone, ex una; et Petrum Nunyz, et Enricum Funs [¿Fernandes?], pictores, habitatores in civitate Barchinone, partibus ex altera. Est in cedula, in bursa. Testes ibidem.»

AHPB. Joan Saragossa, leg. 2, manual 7 años 1540-1541. El contrato detallado fue publicado por DURÁN Y SANPERE, A.: *Un retaule de Sant Sever exiliat i repatriat*, «Vida Cristiana», Barcelona, 16 (1927-28), pág. 419, y por MADURELL MARIMÓN, José María. *Pedro Nunyes ...*, vol. II-2, págs. 55-57, d. XXVI.

La primera tabla representa la elección de San Severo para el episcopado de Barcelona, por haberlo escogido, entre una congregada multitud, la paloma simbólica que se posa sobre su cabeza.

La consagración del nuevo Obispo es el tema de la segunda tabla, y, en cuanto a la tercera, vemos cómo toda ella está dedicada a la representación plástica del martirio del Santo.

La cuarta tabla tiene un interés particular, según nos indica el doctor don Agustí Durán y Sanpere, ya que es como una especie de exvoto real, que representa la curación milagrosa del rey Martín I de Aragón, maravillosamente sanado por obra de San Severo.

Las tres tablas del bancal forman una sola representación, o sea la del traslado del cuerpo de San Severo desde el monasterio de Sant Cugat del Vallés hasta la Seo de Barcelona, que tuvo lugar con toda solemnidad y singular devoción el día 4 de agosto de 1405.

Filiada la obra por el doctor Agustí Durán y Sanpere, con la fecha cierta de su ejecución, el retablo de San Severo queda incorporado con todos los honores a la historia de la pintura del siglo XVI como una de las más caracterizadas piezas pictóricas de su tiempo (83).

Unas referencias complementarias las ofrecen unas notas de archivo de los años 1678 y 1685, correspondientes a inventarios del Hospital de San Severo, en los que muy brevemente aparece descrito el mismo retablo que ahora historiamos, y en los que se hace alusión a la imagen corpórea del Santo titular y demás esculturas que exornaban la referida obra (84).

En el año 1685, los administradores del Hospital de San Severo de los Pobres Sacerdotes Enfermos de Barcelona confiaron la restauración del susodicho retablo al dorador barcelonés Salvador Viladomat, padre del famoso pintor sietecentista Antoni Viladomat. Así, según documentalmente se indica, sabemos cuidó, no solo de la renovación y dorado de las figuras de San Severo y de las demás que decoraban la capilla de aquella santa casa hospitalaria, sino también de la limpieza de los cuadros pictóricos, aparte de otras pequeñas labores que se especifican en la carta de pago suscrita por aquel artista el día 22 de octubre de aquel propio año (85).

(83) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 58-59.

(84) «Primo, la rataule daurat ab la imatge de Sant Sever, de bulto, ab diferents altres imatges de bulto, ab quatre palmatories de bronso.»

«Primo, un retaula gran dorat ab la imatge de sant Sever de bulto, ab diferents altres imatges, ab quatre palmatories de bronso en dit altar encastats.»

«Primo, un retaula gran dorat, ab la imatge de Sant Sever, de bulto, ab diferents imatges, ab quatre palmatories, de bronso, encastats en dit altar.»

AHPB. Jaume Rondó, leg. 18, Libro de inventarios años 1675-1682, ff. 22,52: 13 marzo y 20 junio 1678; Marià Rondó, leg. 12, lib. de inventarios años 1683-1728, f. 68: 14 noviembre 1685.

(85) «Die .XXII. mensis octobris, anno a Nativitate Domini .M.D.C.LXXXV. Barchinone.

Ego Salvator Viladomat, deaurator, civis Barchinone, gratis, etc. confiteor et recognosco vobis reverendis dominis administratoribus Hospitalis Pauperum Presbiterorum Infirmerum, sub invocacione sancti Severi presentis civitatis Barchinone, licet absentibus, etc. et notario, etc. quod modo infrascripto, dedistis et solvistis mihi, meque a vobis, dicto nomine, habuisse et recepisse fateor, septuaginta libras monete Barchinone, que sunt et cedunt mihi per lo renovar y daurar las figuras de sant Sever y las vuyt figuras del altar, per netejar los quadros, renovar lo color blau del dit altar, y donar color vermell a la barana del cor de la iglesia de dit Hospital.

Modus vero solucionis dictarum septuaginta librarum barchinonensium, talis fuit et est, quoniam illas habui et recepi a vobis dicto nomine, numerando, realiter et de facto, ad meas omnimodas voluntates, per manus reverendi Ioanni Baró, presbiteri in sede Barchinone beneficiati, procuratoris vestri, exsolventis de pecuniis dicti Hospitalis.

Et ideo, etc. Renunciando, etc. facio vobis apocam de soluto, etc. Actum, etc. Testes sunt: Sebastianus Camarasa, clericus Barchinone degens; Philippus Molas et Andrea Torner, scriptores Barchinone.»

AHPB. Marià Rondó, leg. 1, manüal 4, año 1685, f. 289.

Por último, digamos que, a nuestro entender, las ocho figuras que tan bellamente decoran el marco arquitectónico del retablo de San Severo fueron entalladas por el escultor Damià Forment, el cual, como ya hemos referido antes, junto con su consocio el carpintero Francesc Patau, contrataron la manufactura en madera del referido retablo.

Para mayor ilustración del curioso y erudito lector, diremos que cuatro de tales imágenes colocadas en fila en la parte alta de las pulseras del retablo corresponden a los Santos Padres Agustín, Gregorio, Ambrosio y Jerónimo, mientras las cuatro figuras restantes de la hilera inferior representan a los santos Evangelistas Marcos, Mateo, Juan y Lucas.

23.—RETABLO DEL MONASTERIO DE PREDICADORES DE TARRAGONA

En el transcurso del año 1543, el prior del convento de frailes predicadores de Tarragona firmó un contrato, conjuntamente con el imaginero Pere Ustre o de Austri, así indistintamente llamado, para la manufactura del retablo del altar mayor de aquel monasterio, es decir, la misma obra que más tarde cuidó de su pintado el artista portugués Pedro Nunyes (86).

24.—RETABLO DE SANTA MARIA DEL ROSARIO DE LA SEU D'URGELL

Pedro Nunyes, al parecer, cuidó de la reforma o renovación de las pinturas del retablo de la Cofradía de la Virgen del Rosario de la iglesia dominicana de la ciudad de Urgell, anteriormente ejecutadas por el pintor de la villa de Tremp Joan de Bruxelles.

El contrato suscrito por el maestro Pedro Nunyes aparece faltado de la fecha en la que aquella escritura fue otorgada.

De esta misma obra ya nos ocupamos más minuciosamente en otras notas de estudio (87), por lo que omitimos repetir tales noticias.

25.—RETABLO DE SANT GENIS DE AGUDELLS

Ya hemos puesto de manifiesto el considerable número de obras pictóricas plasmadas por Pedro Nunyes, y, de un modo especial, de aquellas en las que se nos muestra como un gran pintor de retablos, las cuales, indudablemente, contribuirían a consolidar más y más su justa, merecida y acreditada nombradía.

Así no es de extrañar que los obreros de Sant Genís de Agudells, persuadidos de su prestigio artístico, en el transcurso del mes de diciembre de 1552, le confiasen la pintura de un retablo para su templo parroquial, cuyos detalles y características en otra oportunidad ya dimos a conocer (88).

(86) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, pág. 61.

(87) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, págs. 59-60; *El arte ...*, ABMAB, vol. IV-1 y 2, enero-abril 1946, 141-144.

(88) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944; II-2, abril 1944, págs. 64-66, d. XXXV, 62-63.

26.—RETABLO DE LA VIRGEN DE SANT MARTI DE ARENYS

Muy posiblemente, este retablo representa una de las obras póstumas pintadas en 1550 por Pedro Nunyes, y que en esta oportunidad lo hizo contando con la colaboración del pintor-poeta Pere Serafí (89), de cuya obra nos da detalladas noticias el sagaz investigador don Josep M.^a Pons Gurí, y en la que intervino el conocido escultor francés Joan de Tours (90).

27.—RETABLO DE LOS SANTOS PEDRO Y JUAN, DE SANT MARTI DE ARENYS

Los dos artistas asociados Pedro Nunyes y Pere Serafí, en el bienio 1553-1554, se ocuparon del pintado de las tablas que constituirían el retablo de los Santos Pedro y Juan, del templo parroquial de Sant Martí de Arenys (91).

Por lo que hace referencia a la manufactura del marco y del entalle de los elementos arquitectónicos del aludido retablo, sabemos estuvo al cuidado del escultor francés Joan de Tours, como así nos lo da a conocer el erudito historiador arenyense Josep M.^a Pons Guri.

* * *

Digna de nota es la de poner de relieve la intervención de Pedro Nunyes como perito experto en el reconocimiento o visura del retablo mayor del monasterio de Santa María de Poblet, labrado por el célebre maestro imaginero Damià Forment, reconocimiento practicado juntamente con el notable escultor Martín Díez de Liatzasolo, el artífice platero Berenguer Palau y el entallador francés Joan de Tours (92), peritaje obligado a causa de un ruidoso pleito entre el susodicho artífice y el abad del citado cenobio (93).

Pedro Nunyes, y sus tres compañeros de peritaje, emitieron un dictamen desfavorable al artista que esculpió el magno retablo populetano, a pesar de tratarse de una obra entallada por un artista que en aquel entonces gozaba de gran prestigio (94).

Por las declaraciones de unos testigos que depusieron en el proceso incoado contra Damià Forment, consta las hicieron en forma vindicativa para el buen prestigio de Pedro Nunyes, difamado durante aquel ruidoso pleito, testimoniando uno de ellos que era reputado como buen hombre cristiano y muy veraz.

Otro de los testigos concretaba el aspecto técnico profesional del maestro Pedro Nunyes, al constatar que se le consideraba como hábil y experto para reconocer si las imágenes reunían las condiciones de perfección y belleza que eran menester,

(89) *Ibidem*, pág. 63.

(90) PONS GURÍ, José María: *Un siglo de arte religioso de Sant Martín de Arenys* (Arenys de Mar, 1934), págs. 13 y 14, 16, 17, 23, 24, 28; MADURELL MARIMÓN, José María: *Los maestros ...*, ABMAB, vol. III-1, enero 1945, pág. 16; *Escultores ...*, ABMAB, vol. V-3 y 4, julio-diciembre 1947, 253.

(91) MADURELL MARIMÓN, José María: *Pedro Nunyes ...*, ABMAB, vol. II-1, enero 1944, pág. 64.

(92) SALAS, X. de: *Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo*. «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. I-3, invierno año 1943, f. 109, n. 38.

(93) MADURELL MARIMÓN: *Pedro Nunyes ...*, vol. I-3, invierno año 1943, pág. 50.

(94) *Ibidem*, pág. 50.

conceptuándolo apto para enjuiciar defectos, especialmente en retablos, tanto si los materiales eran la plata, el alabastro o la pintura sobre tabla (95).

Por su especial interés en el apéndice documental de las presentes notas de estudio, transcribimos el texto de las declaraciones de Pedro Nunyes, totalmente desfavorables a Damià Forment, como ya hemos indicado, si bien enjuicia que a dicho artífice escultor lo tenía por buen maestro imaginero: «Que ell testimoni te a dit Damià Forment per bon mestre e bon ymaginayre y tal es sa fama» (doc. 17).

* * *

Señalemos a Pedro Nunyes como testigo instrumental de la escritura de arrendamiento por un año de la colecta de las limosnas de la capilla de la Santísima Trinidad del Coll de Finestrelles, otorgado por el doncel Guillem Pere Dusay (96).

Pedro Nunyes estuvo relacionado con su compañero de profesión el pintor italiano Petro Paulo de Montalbergo, residente en la casa del doncel barcelonés Jeroni Sorribes, de la calle de Montcada. Así consta en el compromiso de tregua, valedera por seis meses, entre aquel artista y el clérigo Joaquim Puig, ya que Pedro Nunyes firmó como testigo instrumental de la mencionada escritura (97).

* * *

Para resumir, diremos que Pedro Nunyes fue, sin duda, una de las más grandes y prestigiosas figuras en el pintado de retablos de la época renacentista, no desmereciendo de otros renombrados artistas que lo eran contemporáneos, tales como los conocidos maestros monopolizadores de la pintura sobre tabla Nicolau de Crendensa, Pere Serafí, Jaume Forner, Jaume Fontanet, Petro Paulo de Montalbergo, es decir, las personalidades más representativas de la pintura catalana del siglo XVI, conjuntamente con el pintor navarrés establecido en Vich, Juan Gascó.

(95) SALAS, X. de: *Damià Forment i el monestir de Poblet. Addicions i rectificacions.* «Estudis Universitaris Catalans», 13 (1928), págs. 448-474.

(96) «Die martis .VIII. mensis decembris anno predicto [1544].

Guillelmus Petri Dusay, domicellus Barchinone domiciliatus, pater et curator Galcerandi Dusay, clerici filii nostri, lectorio sive obtinentis beneficium sive capellam Sanctissime Trinitatis Collis de Finestrellis, parrochie sancti Andree de Palomario, diocesis Barchinone, gratis, etc. agens hec cum auctoritate et decreto reverendisimi domini Barchinone [episcopi] electi, a festo Omnium Sanctorum celebratur prima die mensis novembris proxime lapsi annique presentis et infrascripti M.D.XXXXIII. ad unum annum ex tunc in antea computandum, arrendo vobis discreto Joanni Axoli, clerico barchinonensi et vestris omnes elemosinas et acaptiria, que per dictum tempus fient et sequentur in bassinis et acaptiriis et aliis locis portantur tam in dicta capella quam alibi. Hoc ...

Testes Petrus Nunyes, pictor civis, et Petrus Thalavera, notarius publicus Barchinone.»

AHPB. Joan Martí, leg. 3, protoc. 13, años 1543-1545.

(97) «Dicto die [17 julio 1548] Barchinone.

Petro Paulo Mutalbergo, pictor de Monferrat, italiano, comorans in domo Hieronimi Sorribes, mercatoris, in vico de Montcada, per se et suos etc. ex una; et honorabilis Joatxim Puig, clericus Barchinone, parte ex altera, per se et suos parentes, amicos et valitores in quibusvis hodiis etc. firmavint treugas etc. per tempus sex mensium etc. deinde donech etc. et post redicione per decem dies...

Testes firme dicti Petri Pauli Mutalbergo sunt: Gallardus Maseres, passamanerius, et Petrus Nunyes, pictor Barchinone.

AHPB. Antoni Mur, leg. 1, man. 8 años 1547-1549. Para más noticias de Petro Paulo de Montalbergo, véase MADURELL MARIMÓN, José María: *Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios.* «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. III-3, julio, año 1945, págs. 195-229.

DOCUMENTOS

1 Barcelona, 2 septiembre 1518.

Contrato entre los obreros de la parroquia de Sant Quirze de Terrassa y el pintor Pedro Nunyes.

«Capitula concordie facta inter Bernardum Arús et Petrum Samuntà, parrochie sancti Quirici, termini Terrasie, operarios eiusdem ecclesie, ex una: et Petrum Nunyes, pictorem, civem Barchinone, ex altera partibus. Sunt in cedula. Testes in cedula.»

BC. Pere Janer, manual 5 años 1518-1529, f. 19.

2 Barcelona, 22 marzo 1519.

Carta de pago suscrita por el pintor Pedro Nunyes a favor de los obreros de la parroquia de Sant Quirze de Terrassa, por el importe de la manufactura de un retablo.

«Die martis .XXII. mensis marcii anno iamdicto a Nativitate Domini .M.D.XVIII^o.

Petrus Nunyes, pictor, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Bernardo Arús, maiori dierum, et Petrum Samuntà, parrochie sancti Quirici, termini de Terrasia, operariis anno presenti ecclesie dicte parrochie, presentibus, quod modo infrascripto dedistis et solvistis michi bene etc. omnes illas .XXIII. libras barchinonenses, quas vos michi dare et solvere tenebamini pro pictura, auro et manibus cuiusdam retrotabuli per me picti ad opus dicte ecclesie, iuxta formam capitulacionis et concordie, inter me et vos facte, in posse notarii infrascripti, .II. septembris proxime lapsi quod retrotabulum bonum et perfectum cum omni complemento et eciam iudicatum, vobis tradidi.

Modus vero solucionis dictarum .XXIII. librarum talis fuit, quem ex ipsis dedistis michi numerando infra duas vices .XI. libras .II. solidos, comprehenso quodam alberano per me vobis facto de .II. libras, quod volo cum presenti comprehendi, et cancellari. Et residuas .XII. libras .XVIII. solidos in tabula Iohannis Cortés, camporis monetarum, die presenti et infrascripti. Et ideo renunciando, etc. In testimonium, etc. Testes: discretus Petrus Bach, presbiter, rector ecclesie sanctorum Quirici et Julite, et Anthonius Rocha scriptor Barchinone.»

BC. Pere Janer, manual 6 año 1519, f. 41.

3 Barcelona, 11 julio 1521.

Sociedad entre los pintores Nicolau de Credensa y Pedro Nunyes.

«Capitula concordie et societatis facta inter Nicholaum de Credensa, pictorem, ex una; et Petrum Nunyes, pictorem, ex altera partibus. Sunt in cedula. Testes ut in cedula.»

BC. Pere Janer, manual 12 año 1521, f. 13.

4 Barcelona, 28 noviembre 1528.

Capítulos entre los pintores Pedro Nunyes, Blai Guiu y Enrique Fernandes.

«Die veneris .XX^a novembris, anno predicto M^o.D^o.XXVIII^o.

Capitulacio facta et firmata per et inter magistros Petrum Nunyis, Blayum Guiu et Henriques Hernandis, pictores. Est in libro comuni, etc. Testes ibidem.»

AHPB. Antoni Joan Ferrán, leg. 4, «quartum manuale», años 1528-1529.

5 Barcelona, 22 marzo 1529.

Carta de pago firmada por el pintor Pedro Nunyes a favor de Pedro de Copons, vicario perpetuo de Santa María del Mar, de Barcelona, por el dorado y pintado de las tres imágenes de los santos apóstoles Juan, Andrés y Bartolomé.

«Petrus Nunyes, pictor, civis Barchinone, Confiteor et recognosco vobis discreto Petro Copons, presbitero, vicario perpetuo ecclesie Beate Marie de Mari Barchinone, presenti: Quod dedistis et solvistis michi bene, etc., numerando triginta sex libras barchinonensis, et sunt pro deaurando et pingendo illos tres sanctos, scilicet, sanctus Iohannes, Sanctus Andreas et Sanctus Bartholomeus per vos factos et constructos in pilaribus altaris maioris dicte ecclesie Beate Marie de Mari Barchinone. Et ideo renunciando, etc. In testimonium, etc.

Testes: Anthonius Serra et Iohannes Beuló, scriptores Barchinone.»

BC. Pere Janer, man. 34, años 1528-29, f. 65 v.º.

6 Barcelona, 12 julio 1531.

Concordia entre Anna, viuda de Jaume Romeu, y el pintor Pedro Nunyes.

«Die mercurii .XII. mensis iulii anno a Nativitate Domini M^oD^oXXXI^o.

Dicta die est tangendum instrumentum concordie et capitulacionis inter magnificam dominam Annam, uxorem relictam magnifici Iacobi Romeu, quondan civis; et Petrum [Nunyes], pictorem, prout in cedula.»

BC. Francesc Jovells, man. 20 años 1531-1532.

7 Barcelona, 5 marzo 1532.

Recibo firmado por el pintor Pedro Nunyes, a favor de los obreros de Santa María Magdalena de Esplugues, por el importe del primer plazo estipulado para la pintura del retablo mayor de la mencionada parroquia.

«Dicto die [5 marzo 1532].

Apocha firmata per magistrum Petrum Nunyes, pictorem, civem Barchinone, Bartholomeo Vinyals et Antonio Ferriol, operariis ecclesie parochialis sancte Marie Magdalenae de Spellun[cis], de quinquaginta libris barchinonensis, receptis numerando in presencia notarii et testium infrascriptorum. Et sunt pro prima solutione quam ipsi operarii obligati sunt sibi pro pictura fiende in retabuli dicte parrochie de Spellunci. Et ideo, renunciando, etc. Testes venerabiles Ioannes Borges, presbiter rector Hos[pita]lis sancte Crucis Barchinone et Gabriel Moll, presbiter capellani sancti Spiritus Rome, ach Michael Paulus Fonoll, notarius.»

AHPB. Rafael Puig (mayor), leg. 2, manual años 1532-1533.

8 Barcelona, 18 julio 1532.

Carta de pago otorgada por el pintor Pedro Nunyes a favor de Anna, viuda de Jaume Romeu, a cuenta de la pintura de un retablo para la iglesia de los frailes predicadores de Barcelona.

«Ego Petrus Nuynes, pictor, civis Barchinone, Confiteor et recognosco vobis magnifice domine Anne, uxore relictæ magnifici Iacobi Romeu, quondam, civis Barchinone, ut manumitrici dicti quondam magnifici viri vestri, quod modo subscripto, dedistis et solvistis mihi, omnes illas centum libras monete Barchinone, quas michi dare et solvere tenebatis causis et rationibus contentis et expresatis in quadam capitulacione, concordia et avinensia inter vos et me factis apud notarium infrascriptum, duodecima die mensis iulii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo tricesimo primo, per depiccionem cuiusdam retrotabulum monasterio fratrum predicatorum dicte civitatis Barchinone, quod dictus magnificus Iacobus Romeu, depingi voluit et ordinavit in dicto monasterio, in et cum eius ultimo testamento quod fecit et ordinavit atque firmavit Barchinone apud notarium infrascriptum, die, etc. Modus vero solutionis dictarum centum librarum, talis quoniam ipsas tradidistis michi numerando mee omnimode voluntate inter diversas vices sive soluciones, ultima quarum fuit de sex libris dicte monete Barchinone, michi dictis et scriptis in Tabula Ioannis Bolet, campsoris minorum dicte civitatis Barchinone. Et ideo renunciando, etc.

Testes: Franciscus Gurreya, pictor, civis Barchinone; et Petrus Jovells, notarius habitator dicte civitatis.»

BC. Francesc Jovells, man. 20, años 1531-1532.

9 Barcelona, 21 octubre 1532.

Carta de pago subscripta por los pintores Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, a cuenta de la pintura del retablo mayor de la parroquia de San Martín de Capella.

«Nos Petrus Nunyes et Henricus Fernandez, pictores, cives Barcinone, confitemur et recognoscimus vobis venerabili et provido viro domino Gabrieli Miró, canonico ecclesie Barcinonensi et archidiacono Tarantone ecclesie Ilerdensi, presenti, quod per universitate loci de Capella infrascripti, inter diversas vices sive soluciones dedistis et solvistis nobis, bene et plenarie, ad nostram voluntatem numerando, centum et tres libras monete iaccense, de quibus die presenti in presencia notarii et testium infrascriptorum, tradidistis nobis triginta novem libras et decem septem solidos ad completum dictarum .CIII. librarum.

Quequidem centum et tres libre, cedunt nobis in solutum prorata mercedis convente per pictura retabuli maioris ecclesie de Capella, in comitatu Ripacurcie, ilerdensis diocesis, prout in capitulis ipsius convencionis inde firmatis in posse notarii infrascripti, ad que nos referimus continetur, volentes

quacunque apocarum instrumenta et albarana usque in diem presentem per nos facta et firmata de predictis, sub presenti comprehendendi. Et ideo renunciando, [etc.].

Fiat apocha de dictis .CIII. libris jaccenses.

Testes sunt: discretus Ioannes Bernardini, presbiter in sede beneficiatus; et Monserratus Oliver, de familia dicti Miró, habitator Barchinone.»

AHPB. Antoni Anglés, leg. 11, protoc. 24 año 1532.

10 Barcelona, 5 enero 1536.

Capítulos firmados por el pintor Pedro Nunyes para la manufactura de un retablo para el monasterio de las Jerónimas de Barcelona.

«Capitula concordie super fabrica retabuli monasterii de les Hierònymes, firmata inter Franciscum Vellés, ex una; Petrum Nunyes et Henricum Fernandes, pictores, ex altera, prout in cedula. Testes in cedula.»

AHPB. Antoni Anglés, leg. 10, manual 42, años 1535-1536.

11 Barcelona, 22 enero 1537.

Carta de pago firmada por el pintor Pedro Nunyes, a favor de Anna Fiveller, viuda de Jaume Romeu, por la pintura de un retablo para la iglesia del monasterio de predicadores de Barcelona.

«Ego, Petrus Nuynes, pictor, civis Barcinone, confiteor et recognosco vobis magnifice domine Anne Romeua, alias Xivellera, heredi universalis magnifici Iacobi Romeu, quondam, civis dicte civitatis, primi viri vestri: Quod modo subscripto dedistis et solvistis mihi numerando, mee omnimode voluntati, inter diversas vices sive soluciones, ultima quarum fuit de sex libris monete infrascripte, mihi dictis et scriptis in Tabula Cambii Ioannis Bolet, camporis minorum dicte civitatis, quarta die mensis iulii anno a Nativitate Domini millesimo D°.XXXII°, omnes illas centum libras monete Barcinone, quas mihi dare et solvere tenebamini pro elaboracione cuiusdam retotabuli per me depicti, quod dictus Iacobus Romeu ... cum suo ultimo testamento fieri voluit et mandavit in capella de genere *dels Romeus*, intus ecclesiam Monasterii fratrum predicatorum dicte civitatis constructa, et hoc pre-textu cuiusdam capitulacionis et concordie inter me et vos, hac de causa inhite et firmate apud notarium infrascriptum, die et anno in ea contentis. Et ideo renunciando, etc. Volens quod si de cetero apparuerit per me factum fuisse de predictis nonnullum apoche instrumentum, quod si factum fuerit nullatum nemini et minime recordor comprehendatur cum presenti adeo ne videatur me vos vel in debite unam et eandem peccunie quantitatem recepisse.

Testes: Ioannes Canyelles, curritor auris; Enrichus Ferrando, pictor, cives; et Petrus Garau, scriptor Barcinone.»

BC. Francesc Jovells, man. en 4.°, man. 33 a 1536-38.

12 Barcelona, 25 mayo 1538.

Carta de pago firmada por los pintores Nicolau de Credensa y Pedro Nunyes, a favor de los jurados y obreros de la villa e iglesia de Mataró, por la manufactura del retablo mayor de dicha parroquia.

«Nicolaus de Credensa et Petrus Nunyes, pictores, cives Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis honorabiles Anthonio Laget, Paulo Amaller, et Petro Vilardell, iuratis anno presenti ville de Materone, Iacobo Ledó, Nicolao Pareller, et Gabrieli Mata, operariis anno presenti ecclesie parrochialis dicte ville de Materone, quod modo infrascripto, dedistis et solvistis nobis bene, etc. omnes illas sexcentas libras barchinonenses, quas vobis dicti iurati et operarii nobis dare et solvere teneabamini pro pictura et deauratura tabernaculi sive retauli dicte ecclesie parrochialis de Materone, quod retaulum nos pinximus et deauravimus, quam aliarum quaruncumque rerum, in quibus vos, dicti iurati et operarii nobis dare et solvere teneamini usque in presentem diem inclusive, virtute concordie et capitulacionis inter nos et vos facte racione dicti retabuli.

Modus vero solucionis dictarum .D.C. librarum, talis fuit, quod ex ipsis recepimus diebus elapsis, quingentas viginti libras numerando, quam ad et in diversis partitis et per manus diversarum personarum, de quibus fecimus vobis diversas apocas et albarana, que sub comprehendantur. Et restantes .L.XXX. libras ad complementum dictarum .D.C. librarum per manus vestras, dictorum Pauli Amaller et Nicolai Pareller, in Tabula Iohannis Bolet, camporis monetarum civis Barchinone, et sociorum suorum, die presenti. Et ideo renunciando, etc. In testimonium, etc. finem, etc. Volentes dictum capitulacionis instrumentum inter nos et dictos iuratos et operarios factum esse cassum, etc. Sicut, etc.

Testes: Ioannes Paulus Seguí, mercator ville de Matarone; et Stephanus Fara, ac Onofrius Mertí, scriptores Barchinone.»

BC. Pere Janer, manual en 8.º, manual XXII, años 1537-1538.

13 Barcelona, 23 marzo 1547.

Acta notarial del requerimiento a Pedro Nunyes y a la viuda de Enrique Fernandes, a instancias de los prohombres de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros de Barcelona.

«Ab capitulació feta y firmada per y entre los promens y Confraria de sent Miquel dels Carnicers de la present ciutat de Barcelona, de una; y mestre Pedro Ninyes (?) y Enric Fernandes, pintors de la present ciutat, de part altra, fone convengut sobre lo retaule que se havia de pintar en la capella de sent Miquel del monestir del Carme, que feta dita pintura, aquella se agués de judicar per quatre mestres elegidors, ço és, dos per quiscuna part. los quals mirassen si dita obra era feta ab la perfecció que era mester, y ab lo or, atzur y collors qualls convenia al dit... qualls y smena y refaysó que ells judicarien se agués dictar.

E com dits promens tinguen moltes pretensions y molt justes, que dita hobra no és feta quall deu ésser, com particularment se mostrarà y deduirà, y aja sercat molts mestres qui per part de la dita Confraria se trobassen en fer dita judicació, y los que eren ábills per a fer, se són trobats apercebits e induits per dit mestre Ninyes (?) y per la vídua relictà de dit mestre Ferrandis, que tall sacret no prenguessen, dientlos en la cara que no y volen anar, y no y aniran, encara que sien forçats, resta lo negoci sens expedició a culpa de dit Ninyes (?) y vídua, y no apar rahonable que més se aja de sinc de persones que sens nus, an dit que no volen entrevenir.

Y per ço dits promens protestant que no a star ni starà per ells que dita judicació no's fassa, diuen que entenen haver mestre o mestres per dita judicació fora la present ciutat, ábills y sufficients per una judicació, qui ensemps ab los que nominaran dits Ninyes (?) y vídua, judiquen protestant que sia a culpa y despeses de ells, pus que an induits que tall càrrech no prenguessen, y protestar de totes coses lícites y permeses, requirint a vos notari, etc.

Die .XXIII. mensis marcii .M.D.XXXVII. presente et vocato Ioanne Guasch, scriptore iurato sub me Franciscus Muñell, auctoritate regia, notario publico infrascripto, ac presentibus testibus Bernardo Ribes et Ioanne Navarro, paratoribus lane, civibus Barchinone, instantibus et requirentibus honorabilibus Ioannoto Arnau, Michaele Salvany et Hieronimo Passoles, proceribus anno presenti, una cum Iacobo Ioffre, Confratrie sancti Michaelis Carnisseriorum Barchinone, fuit, per eundem scriptorem, presentata et notificata huiusmodi requisicio dicto Pedro Nynyes (?), pictori, civi Barchinone, personaliter reperto in eius domibus, quas fovet in presenti civitate Barchinone, in vico vocato lo carrer de *Iusà de Sant Pere*, qua presentata et sibi lecta, per eundem scriptorem, illico peciit copiam de predictis, et fuit per eundem scriptorem sibi tradita.

Et verbo respondendo, dicit: Quod reservabat sibi terminum iuris ad respondendum. De quibus, etc.

Dicto die sunt presentata per eundem scriptorem huiusmodi requisicio presentibus testibus infrascriptis, predictis domine (*en blanco*), vidue, uxor que fuit Anrici Ferrandis, pictoris, civis Barchinone, modo quo supra personaliter reperte in eius domibus, quas fovet in dicto vico *Iusà de sanct Pere*. De quibus peciit copiam et fuit sibi tradita. Et verbo respondit: Quod reservabat sibi terminum iuris ad respondendum. De quibus, etc.

Testes Bartholomeus Benet, et Anthonius Garcia, textores pannorum lane cives Barchinone.»

AHCB. Notariales IX-6. Obsérvese que en este documento la grafía de Nunyes correspondiente a la del apellido de nuestro pintor se trueca por la de Ninyes.

14 Barcelona, 24 marzo 1547.

Acta notarial de la respuesta dada por Pedro Nunyes y la viuda de Enrique Fernandes al requerimiento presentado el día anterior por parte de los prohombres de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros de Barcelona.

«A una requesta voluntariament presentada ha mestre Pedro Juques (?), pintor de la present ciutat, y ha la viuda Henrica relictà quondam Henrich Ferrandes, pintor, per los promens y Confraria dels Carnicers, en effecte contingut:

Que attés que per dit mestre Pedro eran subornats tots los pintors de Barcelona, perquè no prenguessen [càrrech per part de dits Carnicers de iudicar tot lo dit retaule, que en la isglésia del Carme en la capella de sant Mi[c]hel dits Carnicers han fet pintar, que ells farian venir fora de Barcelona

pintor, a costas y despeses de dit mestre Pedro per fer dita judicació, com més llargament en dita requesta se conté, etc.

Diuen dits mestre Pedro y dita viuda, que lo que per dits Carnicers és dit són axaguts per no pagar y fraudarlos dels que a ells los és molt justament degut.

Y lo que diuen que no y ha pintors que vullen fer dita judicació, per llur part, informant sen dit mestre Pedro y dita viuda, y meravellantsen, han trobat ser fals y maldat pura, com mestre Pedro Seraphin, mestre Nicholau de Credenza, mestre Martí, imaginari, se sian offerits y diguen que ells stan prompts per judicar dit retaule, sent requerits per çó.

Y altrament, com dita judicació se dexe de fer per culpa de dits Carnicers, denegants totes y sengles coses, en quant contra ells fassen en dita requesta a ells presentada contengudes, los requerexen deduescen ha degut effecte dita judicació, altrament protesten dit mestre Pedro y dita viuda contra dits Carnicers y llurs bens, de totes y sengles coses ha ells lícites y permeses, de protestar, requerint ha vos notari que de la una sens l'altra ne donen còpia.

Oblata .XXIII. marcii 1547, per dictos Petrum Juques (?) et viduam Ernandes, michi Francisci Mulnell, notarii in mea scribania scita in vico Deputacionis.

Testes Michael Cambó, presbiter Barchinone, et Iacobo Guasch, scriptor Barchinone.»

AHCB. Notariales IX-6. Observamos cómo en el anterior documento la grafía del apellido de Nunyes correspondiente a nuestro pintor aparece cambiada por la variante de «Juques».

15 Barcelona, 15 abril 1549.

Carta de pago otorgada por Pedro Nunyes del importe de la mitad del importe de la pintura del retablo de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona. La otra mitad correspondia a su consocio Enrique Fernandes.

Die lune sancta Pasche .XV. mensis aprilis anno a Nativitate Domini M.D.XXXXVIII.

Apocha firmata per magnificum Petrum [Nunyes], pictorem civem Barcinone, magnifico Michaeli Ciurana, militi Barcinone populato; Raphaeli Dauder, libraterio, Laurentio Crexells, buydatori, civibus Barcinone, presentibus, operariis ecclesie sancti Jacobi Barcinone, una cum Bartholomeo Pera, scudellario, de decim et octo libris, decem solidis barcinonensis, vobis habitis modo infrascripto, debitis ad complementum illarum quingentarum librarum quas dicti operarii solvere tenebantur pro medietate, causis et rationis contentis in quodam capitulationis et conventionis factis et firmatis apud discretum Antonium Anglés, quondam auctoritate regia notarium publicum Barcinone, die et anno in eo contentis pro fabrica et pictura retabuli omnium maximi dicte ecclesie, per eum una cum Henrico Fernandez etiam pictore, cui altera medietas contingebat. Modus solucionis fuit quoniam eas habui realiter numerando in notarii et testium infrascriptorum presencia. Et ideo renunciando, etc.

Testes sunt magnificus Petrus Çalba, maior natu domicellus Barcinone domiciliatus, et Berengarius Quinçano, scriptor Barcinone habitator.»

AHPB. Pau Renard, leg. 10, protoc. instrum. año 1549.

16 Barcelona, 14 marzo 1550.

Apoca otorgada por Feipa, viuda del pintor Enrique Fernandes, como tutora de sus hijos, a cuenta de la pintura del retablo de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona.

«Die jovis .XIII. mensis marcii anno predicto [1550].

Ego Philippa, uxor relicta Enrici Ferrandis, pictoris civis Barcinone, tutrix et suis casu, loco et tempore curatrix data prefixa et assignata per honorabilem regentem vicariam Barcinone, persone et bonis Dionysii, Enrice, Michaeli et Ludovice, filiorum mihi et dicto viro meo communium, in et cum quibusvis patentibus pregameneis litteris sive publico instrumento acto Barcinone, sexto decimo die mensis decembris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo quadragesimo sexto, et clausis sive subsignatis per discretum Joannem Dot, civem Barcinone, regia auctoritate notarium publicum per totam terram et dominationem suam, scribamque maiorem curie vicarie Barcinone, pro honorabili Joannoto Terre, domicello domino utili scribanie ipsius curie, dicto nomine, confiteor et in veritate recognosco vobis magnifico et honorabili Michaeli Ciurana, militi; Raphaeli Dauder, libraterio, et Laurentio Crexells, buydatori civibus Barcinone, presentibus opperariis ecclesie parochialis sancti Jacobi Barcinone, una cum Bartholomeo Pera, scudellario, civi Barcinone, operario absenti, quod modo infrascripto dedistis et solvitis mihi et ... et recepissem omnes illas ... cen ... tuor libras barcinonenses, que sunt ad complementum illarum centum et trium ... cinonen ... queque sunt ad complementum ... quingentarum librarum barcinonen ... quas dicto viro meo solvere tenebamini,

causis et rationibus contentis in quedam capitulationis inter nos firmata apud discretum Antonium Anglés, quondam notarium publicum Barcinone, die primo aprilis M.D.XXXXVI., pro fabrica picture altaris omnium maximi dicti sancti Jacobi, quasque eidem contingebant pro medietate dicte fabricae, cum altera medietas contingat Petro Nunyes, pictori, civi Barcinone.

Modus vero solutionis dictarum quinquaginta quatuor librarum talis fuit et est quoniam eas michi dedistis et solvistis, realiter numerando in notario et testium infrascriptorum presentia. Et residuas vero. XXXXVIII^o libras ... michi solvistis numerando mee omnimode voluntati. Et de quibus vobis feci diversas apochas sive albarana que sub presenti comprehendantur ne etc. Residuum vero quod est tercenta et nonaginta septem libre dedistis et solvistis dicto quondam viro meo dum in humanis agebat. Et ideo renuntiando etc. Fiat apocha et diffinitio ad congruum de omnibus actionibus, questionibus, petitionibus et demandis quas facere posset ratione dicte fabricae ac capitulationis et concordie prechalandate. In super etc. Juro etc. Renuntio etc.

Testes sunt honorabilis Joannes Mercé, causidicus; Antonius Rossell, batifulla, et Hieronymus Serra, scriptor Barcinone.»

AHPB. Pau Renard, leg. 11, man. año 1550.

17

Declaración dictaminada por Pedro Nunyes sobre el retablo mayor del monasterio de Santa María de Poblet obrado por el escultor Damià Forment.

Honorabilis Petrus Nunyes, pictor, civis Barchinone, testis repertus in dicto monasterio, qui nominatus et productus pro parte dicti sindici et procuratoris monasterii pretacti, iuravit in posse dicti honorabili baiuli per Dominum Deum et eius sancta quatuor Evangelia manibus suis corporaliter tacta, dicere et deponere omnem quantum sciat veritatem, in et super quibus fuerit interrogatus.

Et primo fuit interrogatus super primo articulo sive positione incipienti. *Et primo ponit que que cesse: ésser que mestre, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit contenta in dicto articulo fore vera.

Que ell testimoni a legida la capitulació feta entre mestre Damià Forment y dit abbat y dit convent, y la trassa de dit retaule, y, segons dita capitulació y trassa dit retaule no stà.

Super tercio articulo sive positione ex dictis articulis sive positionibus incipienti: *Item, ponit que cesse ésser ver que dit retaule, etc.* Eidem testis lecto interrogatus, et dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Diu ho ell testimoni saber perquè a bé mirat e vist, axí lo retaule com la trassa y veu no és conforme.

Super quarto articulo sive positione incipienti: *Car diu y pose que segons dita trassa, etc.* Eidem testis lecto interrogatus, et dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Que axi ho a legit ell testimoni en la capitulació.

Super undecimo articulo sive positione obmissis intermediis super quibus, etc. Fuit productus, etc. per consequens interrogatus incipienti: *Item, ponit que cesse: ésser ver que lo alabastre, etc.* Eidem testis lecto interrogatus, et dixit:

Que ell testimoni a vist lo dit retaule posat per mestre Damià Forment en lo altar maior del present monestir, y a vist en moltes parts de dit retaule lo alabastre és no bo ny rebedor, segons lo contengut de la capitulació.

Super decimo tercio obmisso intermediis super quo, non fuit productus... etc., per consequens interrogatus incipienti: *Item, pose que lo alabastre de que és fet dit retaule, etc.* Eidem testis lecto interrogatus, et dixit:

Que a dit dalt que ni a moltes parts de dit retaule que no és bo ny rebedor.

Super decimo septimo articulo sive positione obmissis intermediis, etc. incipienti, etc.: *Item, poni que lo dit retaule fet per dit Forment és, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit:

Que dit re.aule posat per dit Damià Forment, és deffectuosa la amplària y encasaments, que per ser stret dit retaule los encasaments y històries no tenen lo compliment que havien de tenir, si lo retaule fos de la amplària que ere obligat segons la capitulació.

Super vigesimo quarto articulo sive positione obmissis intermediis, etc. incipienti: *Item, posse que lo dit retaule sobre lo bancal, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit:

Que ell testimoni encemps ab altres sperts, an midat lo dit retaule, y trobe ell testimoni que dit retaule del bancal en amunt és stret, segons havia de ésser per la capitulació, e mostra set palms fins en set y mig, entre les dites parts y lo bancal fins a terra és stret un palm, segons la capitulació y trassa.

Super vigesimo quinto articulo sive positione incipienti: *Item, pose que segons forma de la capitulació, etc. Eidem testis lecto interrogatus: Et dixit contenta in dicto articulo fore vera:*

Y assó sap ell testimoni, perquè es pintor, y segons art dits pilàs carreguen sobre falç per ésser stret dit retaule més de dit bancal, com dalt a dit. Y per ço dita obra és errada y no pot star per art com se conté en lo dit article.

Super vigesimo sexto articulo sive positione incipienti: *Item, pose que per causa de dita stretura, etc. Eidem testis lecto interrogatus et dixit contenta in dicto articulo fore vera.*

Segons ell testimoni a deposat ya en lo precedent article.

Super vigesimo septimo articulo incipienti: *Item, ponit que per ésser stret dit retaule, etc. Eidem testis lecto interrogatus et dixit:*

Que los encasaments ahont stan los apòstols, per ésser lo retaule stret més del que havie de ésser, segons la capitulació y trassa, són restats strets, y per causa de dita stretura de retaule no a posat columnes entre apòstol y apòstol, com stà en la trassa debuixat, ans, etc. falten sis columnes y les ymages per causa de dita stretura son ... e desencaixades e vuydes.

Super vigesimo octavo articulo sive positione incipienti: *Item, pose que cesse: ésser ver los apòstols, etc. Eidem testis lecto interrogatus et dixit super contentis in dicto articulo hoc scire, ço es:*

Que los presonatges de dits apòstols han males figures y no son per star en semblant altar y la figura de Nostra Senyora qui stà dalt al Crucifixi sobre dits apòstols es de ruin alabastre negre que no val res. Lo sant Sebastià de molt dolent alabastre, y les altres figures al costat de dit Crucifixi mal fetes axi com los apòstols mateys pas.

Super vigesimo nono articulo incipienti: *Item, pose que segons forma de dita capitulació y trassa, etc. Eidem testis lecto interrogatus: Et dixit:*

Que y ay a dit dalt que les figures del set goigs són disminuydes per la stretària de dit retaule que del restant prou eren relevades. Veritat és que la Salutació es de mal alabastre que no's pot comportar en dit retaule.

Super tricesimo sexto articulo sive positione obmissis intermediis super quibus non fuit productus, etc. per consequens interrogatus incipienti: *Item, pose que dit retaule no solament te dits defectes, etc. Eidem testis lecto interrogatus. Et dixit:*

Que en lo bancal del dit retaule al costat del retaule a mà dreta, a un diacha lo qual és molt dolent alabastre e negre que no's pot comportar.

Y en lo costat de mà squerra a un profeta ab un rótul sobre lo cap, lo qual es de ruin alabastre a la una part y no's pot comportar dita ymage y no val res que stà de ruin art.

Y al mateix costat de dit profeta a altre profeta de la manera mateixa del prop dit.

Y les restants ymages de profetes no són bones, emperò aquestes no's poden comportar.

E en la primera orden de dit bancal, totes les ymages deuen ésser millors del que són, segons lo preu de dit retaule.

Y en la mateixa orde primera, una orde gala de corniza y gotxolador mal entallat.

Item, en la segona orde ont stan les set Goigs, los pedestals ahon stan unas Vergens stan mal entallats y mal fets en dita orde y an com sanct Joan Batiste y altres dos ymages de sanctes ho Vergens, que són molt dolentes figures e les altres no són per star allí, segons lo preu de dit retaule. Y lo Cristo qui stà en mig dels Apòstols, per semblant havie de ésser millor segons lo preu del retaule, les columnes quatre grans del cos del retaule mal entallades.

Super trigesimo septimo articulo sive positione incipienti: *Item, ponit que per ésser lo monestir de Poblet, etc. Eidem testis lecto interrogatus et dixit:*

Que li par a ell testimoni, que per ser la casa tan principat y tan real y lo preu que ... dit retaule requirex que lo retaule fos molt millor e sumptuós, e molt millor del que és lo que per avuy y és.

Super trigesimo octavo articulo sive positione incipienti: *Item, ponit que per fer dit retaule tan defectuós, etc. Eidem, testis lecto interrogatus: Et dixit:*

Que a ell no li par que per ésser la error tan gran com és en dit retaule, segons la capitulació y mostra, que lo retaule no és rebedor del modo que stà.

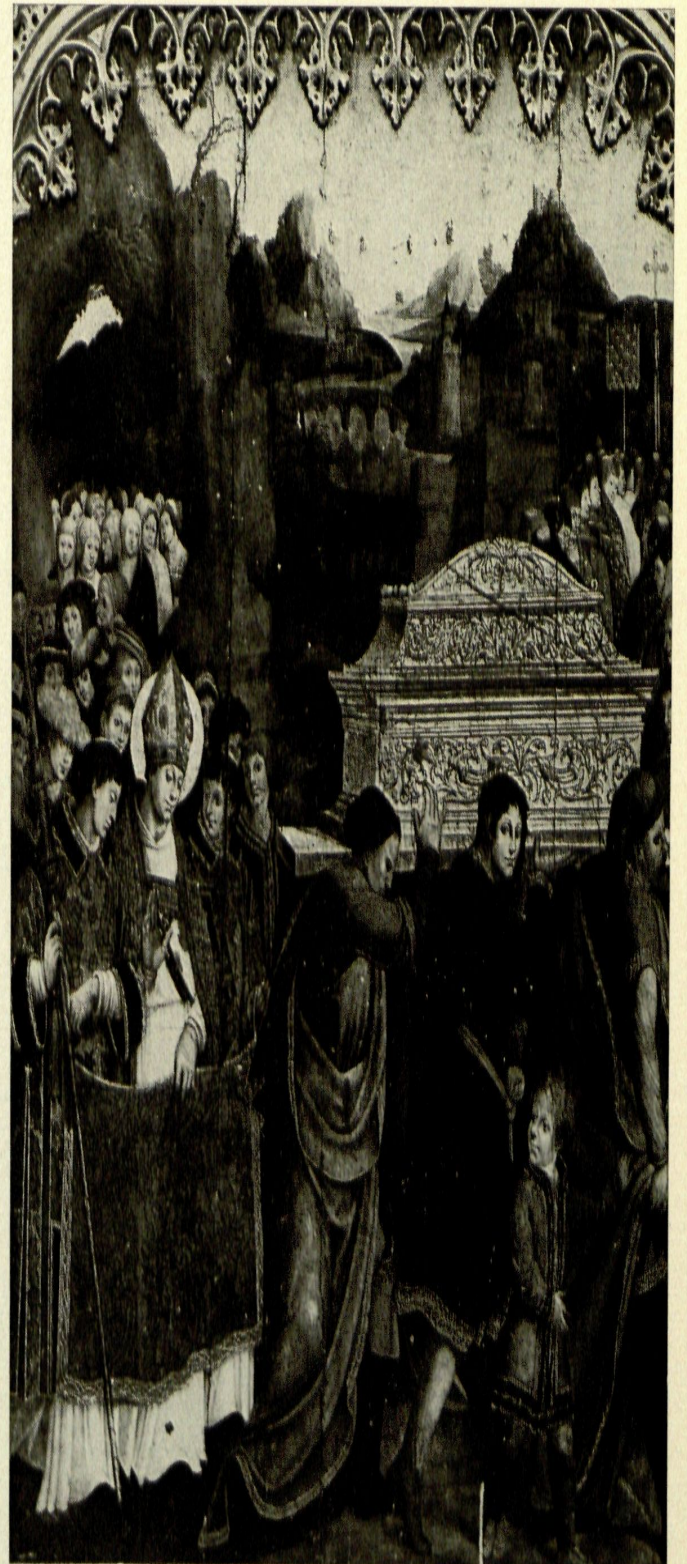
Super trigesimo nono articulo sive positione incipienti: *Item, ponit que al monestir de Poblet satisfà, etc. Eidem testis lecto interrogatus. Et dixit:*

Que bé li par que a ell testimoni que lo retaule deuria ésser fet conforme a la trassa y mides.

Super quadragesimo articulo sive positione: *Item, pose que dit Forment, pus havie excessiu preu, etc. Eidem, testis lecto interrogatus. Et dixit:*



San Pablo (detalle) obra de P. Nunyes (1528-30), Iglesia de Santos Justo y Pastor, de Barcelona.



Retablo de San Eloy, obra de P. Nunyes (1524), Museo de Barcelona.



"Lamentaciones ante el cuerpo de Cristo", obra de P. Nunyes (1528-30), Capilla de San Félix, Iglesia de Santos Justo y Pastor, de Barcelona.



"Escena vida del Santo", Retablo de San Severo, obra de P. Nunyes (1541-42), Museo Diocesano de Barcelona.

Que ell testimoni no's pot entrar en la interrogació de mestre Forment, bé veu que lo retaule que vuy y és, no val lo preu que ere pactat entre ells.

Super quadragesimo octavo articulo obmissis intermediis super quibus non fuit productus, nech per consequens interrogatus incipienti: *Item, ponit que dit Forment a affrontat, etc.* Eidem, testis lecto interrogatus. Et dixit:

Que deya y a dit dalt, que lo retaule és errat e dolent, y lo preu és demessiat y excessiu, segons lo retaule.

Super quadragesimo nono articulo sive positione incipienti: *Com diu y pose que lo dit retaule, etc.* Eidem testis lecto interrogatus. Ei dixit:

Que ya a dit dalt que lo preu de dit retaule, segons dit retaule, és demasiat e excessiu.

E més a dit: *Que dit retaule és errat y no bo ni rebedor, y que si per ésser tal qual es no'l vol stimar a ningun preu.*

Super quinquagesimo articulo incipienti: *Item, pose que dit abbat e convent són stats dessebutts, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit:

Que bé li par a ell testimoni, dit abbat y convent han stats dessebutts, pus lo retaule no és bo segons a dit en lo precedent article.

Super quinquagesimo septimo articulo sive positione obmissis precedentibus super quibus non fuit productus nech per consequens interrogatus incipienti: *Item, pose que dit Forment diu y a dit etc.* Eidem testis lecto interrogatus. Et dixit:

Que ell testimoni te a dit Damià Forment per bon mestre e bon ymaginayre y tal és sa fama.

Super quinquagesimo octavo articulo sive positione incipienti: *Item, pose que per ço que dit Forment és bon mestre, etc.* Eidem testis lecto interrogatus. Et dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Que cert per ser mestre Forment tant bon mestre y fer tant dolent retaule, te major culpa que un altre que'l fes que no fos tan bon mestre com ell.

Item, fuit ipse testis interrogatus super primo articulo sive depositione ex articulis sive positionibus in tercio loco productus incipienti. *Et primo ponit que en lo loch com stà assituat, etc.* Eidem testis lecto et dixit:

Que és veritat que si dit Forment assentava dit retaule un poch pus ensà envers lo altar, haguera dat en loch més ample y aguere pugut fer lo retaule segons forma de la capitulació.

Super secundo articulo ex dictis articulis tercio loco oblati incipienti: *Item, pose que lo bancal sobre lo qual, etc.* eidem testis lecto dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Segons a dit dalt en los altres articles.

Super tercio articulo sive positione incipienti: *Item, pose que axí com en lo bancal, etc.,* eidem testis lecto interrogatus et dixit:

Que ya a dit dalt que fent un poch avant lo assento de dit retaule lo podie fer complidament a les mides de la capitulació.

Super quarto articulo sive positione incipienti: *Item, pose que los dit bancal y retaule, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Y aço dix ell testimoni saber per que ho a midat y vist.

Super quinto articulo sive positione incipienti: *Item, pose que dit Forment podie assentar, etc.* Et dixit:

Que a dit dalt que si dit Forment agere assentat lo retaule junt al altar, agere tengut prou amplària juxta les mides que havie preses e capitulades.

Super sexto articulo sive positione incipienti: *Item, pose que los bons mestres, etc.* Eidem testis lecto interrogatus. Et dixit:

Que és veritat que les bons mestres deuen donar compliment a la obra que emprenen y és millor dar compliment a la obra principal, y es millor errar en les polseres que no en la obra del retaule.

Super septimo articulo sive positione incipienti: *Item, pose que per ço ut aliis, etc.* Eidem testis lecto interrogatus et dixit contenta in dicto articulo fore vera:

Per ço que u ha vist y mirat axí, y axí com es lo bancal ample ho podie ésser lo retaule.

Super decimo et ultimo articulo de vero et fama loquenti eidem testis lecto interrogatus.

Et dixit ac omnia et singula per ipsum testem deposita sunt vera publica et notoria et de illis est publica vocis et fama.

Et generaliter autem fuit ipse testis interrogatus.»

Archivo Histórico Nacional. Madrid. Códice 841, ff. 63-74.

La VIII Conferencia General del ICOM

Por CONSUELO SANZ PASTOR y XAVIER DE SALAS

Esperamos sean de interés a los lectores de ARTE ESPAÑOL estas notas sobre el Consejo Internacional de Museos, comúnmente conocido por la sigla ICOM, organización dependiente de UNESCO. Reune la misma a cuantos desarrollan su actividad en toda suerte de Museos, ya sea como directivos de los mismos y conservadores de sus colecciones, o como restauradores, bibliotecarios o técnicos de diversas especialidades científicas, aplicados a la conservación, estudio y mejor presentación de estas colecciones. Creemos que un resumen de lo que fue su última Asamblea general da cuenta suficiente de la amplitud de sus funciones y de las actividades que esta organización encarga, estudia y protege. La lectura de su reglamento, que sigue a estas notas, completará una visión de conjunto de sus actividades.

El Consejo Internacional de Museos reúne —según sus Estatutos— cada tres años la Asamblea General, en la que participan los miembros asociados e invitados de este Organismo.

La última ha tenido lugar en Alemania Occidental, del 29 de julio al 9 de agosto de 1968, a continuación de la cual hubo una excursión post congreso para visitar, por invitación del Comité Nacional de Checoslovaquia, los Museos más importantes de las ciudades de Praga, Brno y Bratislava.

Los países representados en esta Conferencia fueron 68 y el número de participantes de 546.

La primera parte se desarrolló en Colonia, y en ella se celebraron las reuniones de los Comités Internacionales siguientes: Museos de Arte Aplicado, Museos Regionales, Museos de Ciencias y de Técnicas, Educación y Acción Cultural, Museos y Colecciones del Traje, Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales, Arquitectura y Técnica museográficas, Museos de Etnografía, Museos de Arte Moderno, Museos de Arqueología e Historia, Exposiciones Internacionales Artísticas.

La segunda parte de la conferencia tuvo lugar en Munich. El tema elegido para estudio fue «Museo e Investigación» y se examinó bajo los aspectos:

- a) Museo e Investigación.
- b) Museo y Enseñanza Superior.
- c) Colecciones e Investigación.
- d) Personal de los Museos e Investigación.

Se leyeron por los Sres. Schäfer, Rivière, Jelineck y Salas en las cuatro sesiones de la conferencia, cuatro ponencias como conferencias públicas. Se leyeron también en las mismas buen número de comunicaciones bajo los títulos siguientes:

«Museo e Investigación», por Wilhelm Schäfer, Director del Natur Museum und Forschungs-Institut Senckenberg Frankfurt.

«La Investigación en el Museo», por Boris Piotrovskij, Director del Museo Nacional del Ermitage, Leningrado.

«El Museo y otras Instituciones de Investigación», por Pierre Quoniam, Inspector de Museos de Provincia, París.

«El Museo y el estudiante», por Dimitri C. Baramki, Conservador del Museo Arqueológico, Beirut.

«Enseñanza especializada en el Museo», por Michael Stetler, Director de la Abegg-Stiftung Bern, Riggisberg.

«El Museo Universitario», por Hugo G. Rodeck, Director del Museo Universitario de Colorado, Boulder, Colorado.

«Colecciones e Investigación», por Jan Jelinek, Director del Museo de Moravia, Brno.

«Selección y constitución de las colecciones», por Stanilaw Lorentz, Director del Museo Naodowe, Varsovia.

«Utilización de las colecciones», por Calambur Sivaramamurti, Director del Museo Nacional, Nueva Delhi.

«Documentación científica», por Everett Ellin, Director del Museum Computer Network, Nueva York.

«Personal de los Museos e Investigación», por Xavier de Salas, Subdirector del Museo Nacional del Prado, Madrid, que se publica seguidamente.

«Formación universitaria del personal de Museos», por H. Raimond Singleton, Director del Departamento Museum Studies, Universidad de Leicester.

«El Conservador-Profesor de Universidad», por Hermann Auer, Director científico del Deutsches Museum, Munich.

«Canje de personal, misiones, expediciones», por Adolf Klasens, Director del Rijkmuseum van Oudheden, Leiden.

Los puntos más importantes de estas ponencias fueron discutidos por el grupo de trabajo (compuesto por treinta miembros activos del ICOM, designados dieciocho por el Comité Consultivo y doce por los Comités Internacionales) y posteriormente contrastados con la opinión de cuantos congresistas desearon expresarse sobre los temas en cuestión. Fruto de estas sesiones de trabajo fueron las conclusiones que se redactaron y presentaron a la aprobación de la Asamblea General.

Por su interés se dan a conocer las enmiendas aprobadas en los Estatutos del ICOM, título II, artículos 3 y 4, sobre definición de Museos, los cuales quedaron redactados en la siguiente forma:

«Artículo 3.º.—El ICOM reconoce como Museo a toda institución permanente que conserve y exponga colecciones de objetos de carácter cultural o científico, con fines de estudio, de educación y de deleite.

Artículo 4.º.—Entran en esta definición:

- a) Las galerías permanentes de exposición que dependen de biblioteca y archivos.
- b) Los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, los lugares históricos, arqueológicos y naturales, si se hallan abiertos oficialmente al público.
- c) Los jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que presenten especies vivas.
- d) Los parques naturales».

Particularmente grato es señalar el clima de cordial amistad que reinó entre los Comités Nacionales de los países iberoamericanos, de España y Portugal, y de las reuniones habidas para tratar de resolver mediante una más estrecha colaboración los problemas museísticos que se plantean en nuestros países. A tal objeto se redactó el documento que se transcribe a continuación.

REUNION DE MIEMBROS DE COMITES IBERO-AMERICANOS DE ESPAÑA Y PORTUGAL

Esta Junta se realizó con la presencia de miembros de los siguientes Comités Nacionales: Argentina, Brasil, Chile, España, Haití, México, Portugal y Venezuela.

En ella se tomaron los siguientes acuerdos:

1.—Teniendo en cuenta que los museos de los países ibero-americanos, a pesar de las diferencias que entre ellos presentan, tienen, sin embargo, un gran número de rasgos comunes, se hace necesario que se reúnan y coordinen sus esfuerzos, a fin de solucionar, mediante la consulta y la ayuda mutuas, aquellos problemas susceptibles de ser resueltos por ellos mismos.

2.—En vista de que hasta la fecha ha sido mínimo el contacto mantenido entre los Comités Ibero-americanos del ICOM entre sí, se hace necesario contemplar, para el futuro, la formación de un Organismo común.

3.—Sin embargo, antes de iniciar la estructuración de este Organismo los Comités Nacionales pueden emprender una serie de acciones prácticas cuyo objeto será crear una dinámica propia y un hábito de acción conjunta, previo a la creación de un Organismo Común.

4.—Las acciones mencionadas contarán con la participación de todos los Comités Nacionales Ibero-americanos de España y Portugal, pero estarán coordinados por un Comité en particular, a fin de crear lazos de unión a través del trabajo práctico y de mejor organizar las actividades conjuntas. Sobre esta base, ciertas responsabilidades concretas han sido distribuidas a los distintos Comités Nacionales, como sigue:

5.—Se pedirá al Comité Nacional Argentino que se ocupe de estudiar las posibilidades con que cuenta Iberoamérica, España y Portugal, para destacar un número de especialistas calificados de museo, quienes pudiesen ponerse a disposición de los países que hayan menester de su aprobación en cursos y seminarios, asimismo se les pedirá que elaboren una lista de ellos, de sus especialidades y de sus posibilidades de tiempo, lista que hará circular entre los Comités Nacionales. Se pedirá a cada Comité Nacional que envíe a la Argentina una nómina de sus especialistas para los fines de coordinación.

6.—Se pedirá al Comité Nacional Brasileño que promueva y desarrolle todo lo concerniente a la preparación de personal para los Museos de Arte o Historia. Al mismo tiempo que promoverá la publicación, en la lengua portuguesa de aquellos materiales que se consideren de utilidad para la disposición de las teorías y de las técnicas museográficas.

7.—Se pedirá al Comité Nacional Chileno que se encargue de promover y encabezar las actividades de formación de personal especializado para los Museos de Ciencias Naturales.

8.—Se pedirá al Comité Nacional Español que se encargue de la creación de un centro de documentación museográfica, en lengua castellana, formado con materiales originales escritos en español o traducidos de otros idiomas. Este Centro servirá a manera de puente con el Centro de Documentación museográfica UNESCO-ICOM, sin tratar de sustituir las funciones de éste. Su utilidad fundamental consistirá en poner al alcance de los museos iberoamericanos materiales de orientación y de trabajo traducidos.

9.—Al Comité Nacional Mexicano se le pedirá que tome a su cargo la publicación de todos aquellos materiales fundamentales para la formación museológica y monográfica. Y, asimismo, que promueva la circulación adecuada entre los Comités Nacionales Iberoamericanos, del curso audiovisual de Museología que preparan la UNESCO y el Gobierno Mexicano.

10.—Se pedirá al Gobierno Portugués que promueva la formación de Museos de Ciencias y Tecnología, dando como primer paso la elaboración de un repertorio de museos de esta categoría.

11.—Se pedirá a los Comités Nacionales Brasileño y Mexicano publiquen sendos boletines periódicos, cuya intención sería convertirse en Organos permanentes de contacto, difusión y estímulo entre los diferentes Comités, y que en el menor tiempo posible deberán perder su carácter nacional para transformarse en voceros de este grupo cultural, el uno en portugués y el otro en español.

12.—Se pedirá a los Comités Brasileño y Chileno que formen, a la brevedad posible, un repertorio que contenga los principales cursos de preparación museológica y museográfica, mismo que darán a conocer a través de los Comités Nacionales.

13.—Se pedirá a todos los Comités que promuevan la selección y traducción de publicaciones, documentos, manuales, etc., que serán impresos bien sea por el propio Comité o por otros. Los Comités tratarán de dar a sus publicaciones un formato y técnica similares.

14.—Teniendo en perspectiva su traducción y publicación por parte del Comité Nacional Español se solicita del ICOM promueva la puesta al día del Manual de Organización de Museos, publicado por la UNESCO.

15.—La Reunión considera de la mayor importancia el colaborar en la elaboración de la Terminología museológica que realizará el ICOM.

16.—Se entregará una copia de este Documento al Sr. Salim Abdul-Hak, Jefe de la División de Museos y Monumentos de la UNESCO para su conocimiento.

Munich, agosto 1, 6 y 8 de 1968.

Museo e investigación

Por XAVIER DE SALAS

EL título de esta conferencia abarca, sin duda, más de lo que en la misma hallarán. ¡Qué le vamos a hacer! No tendrá tampoco como conclusión una fórmula que resuelva los muchos problemas de la investigación en los Museos y que la justifique. No puede ser; no creo la haya.

Ni tan siquiera podré hacer relación de los muchos y variados problemas planteados a la investigación en los diferentes Museos, porque Museo, como ustedes saben, es algo muy vario. Han leído en nuestro reglamento —y saben por su experiencia vital— que Museo es: «*any permanent institution which conserves and displays for purpose of study, education and enjoyment, collections of objects of cultural and scientific significance*» (1).

Aún el artículo siguiente de nuestro reglamento amplía el concepto —y por tanto la variedad de estas instituciones— diciendo pueden ser también consideradas como Museos: las galerías de exposición de las Bibliotecas y Archivos y, en ciertas condiciones, los monumentos históricos, los lugares de interés histórico, arqueológico y natural abiertos al público, y los jardines botánicos y zoológicos, en los que se muestren ejemplares vivos, así como las reservas naturales. En fin, que los Museos son una verdadera constelación de instituciones, en las que existen toda clase de posibilidades de actuación y de deberes derivados de su muy distinto contenido.

Esta inmensa variedad obliga a ceñir el campo de esta conferencia. Por esto ésta va a ser menos que el título que ostenta. También por mis limitaciones; eso sin duda alguna. Pero aunque éstas no existieran, la variada condición de los Museos obligaría a circunscribir el desarrollo de la presentación de sus problemas a alguna de sus variedades: el querer abarcar las de todos llevaría a no decir nada de ninguno.

Hagamos una primera distinción. En cuanto a la investigación se refiere, son esencialmente distintos los Museos dedicados a la Ciencia —tanto naturales como físicas— y los dedicados a la Historia y las Bellas Artes. En aquellos —lo saben ustedes mejor que yo— el investigador orienta sus quehaceres y su pensamiento sobre objetos que son ejemplares de algo de los que existen, o existieron, otros de iguales características. Sobre cualquiera de ellos pudiera haber comenzado la investigación, o pudiera continuarse y proseguirse con fruto semejante. Bien sé que no siempre es así —que en las Ciencias puede investigarse sobre lo aberrante, lo único o lo raro; pero en esos casos ese estudio presupone la existencia de otro, u otros, estudios previos, que estudiaron lo «normal».

Esta ponencia fue dicha en francés. Se publica el primer original en castellano. Fue leída el día 8 de agosto de 1968.

(1) «Cualquier institución de carácter permanente que conserve y exhiba colecciones de objetos de carácter cultural o científica, con fines de estudio, educación o deleite.»

En tanto es característica de toda investigación sobre la historia o sobre las artes —el ejemplo resulta más claro aún ceñido a lo segundo— el realizarse sobre cosas que por su propia condición son únicas. Aunque existan en los Museos réplicas, o copias, de obras cuyo original, o sus otras versiones, se encuentran en diferente lugar, la obra de arte tiene siempre carácter de única. Es característica propia y esencial el serlo. Aunque los Museos de Artes industriales, o en los Museos de Historia esta condición parece perderse, tan sólo se esfuma hasta cierto punto.

En todo caso, para lo que ahora nos interesa, creo que podemos afirmar —sin que haya quien disienta de ello— que el tipo de investigación que puede hacerse, y de hecho se hace, en los Museos de Ciencias Naturales y Físicas, es idéntico al que se realiza en los laboratorios y seminarios de las Universidades destinados a esas ciencias. Consideran ambos de igual manera los objetos investigados. No creo que nadie pueda distinguir entre los resultados obtenidos por los especialistas que trabajan en los laboratorios de los Museos de Ciencias Naturales o Físicas, del que se obtuvo en laboratorio de cualquier Universidad.

Pero si consideramos las investigaciones de las obras de arte realizadas en los Museos y las que se realizan en las Universidades, hallamos en ellas frecuentemente algo que las hace diferentes. Entre las unas y las otras existe un matiz que las distingue.

Me doy cuenta que la distinta posición adoptada por ambas clases de investigadores lo es solamente hasta cierto punto, y parece ir desapareciendo a medida que la labor ha ido haciéndose más compleja y las técnicas que unos y otros siguen más depuradas. Pero entre los investigadores de Universidad y los de Museo, existe, como veremos, una distinta manera de considerar la obra de arte. Quizás, en lo más hondo, está producida por diferencias de la psicología de los que forman uno y otro grupo; pero esto es algo demasiado complejo que debemos hoy pasar por alto.

El caso es que debido, o no, a una distinta condición psicológica, existe un distinto enfoque, y éste demuestra cómo son, inicialmente, dos las posibilidades que existen en la consideración de las obras de arte. Son dos las grandes familias a que pueden reducirse los que investigaron en nuestra disciplina. Los grupos variados, las escuelas a que obedeció su formación, la variada orientación que siguieron lo denuncian igualmente. Pudiendo reducirse, en última instancia, a dos grandes orientaciones.

Recuérdase lo que ha sido y es la investigación de nuestra disciplina. Para unos las obras de arte pueden considerarse de tal manera que, a través de sus características formales, se consiga definir los estilos del pasado. Esto es lo que hizo un grupo de historiadores del arte que tuvo en Riegl y Wölfflin sus mayores definidores. Todos ustedes conocen tanto los conceptos establecidos por el segundo —en sus «*Grundbegriffe*» (2) como los penetrantes análisis del primero. Este en su «*Spätromische Kunstindustrie*» (3) definió las características que en la ornamentación distinguen el arte de la antigüedad y lo medieval, merced a la exactitud y fineza del análisis de sus características.

Recordemos ahora —por lo que luego nos tocará decir— que Dvorack, el mejor discípulo de Riegl, escribió que éste le había dicho que «*der beste Kunsthistoriker sei für ihn im Grunde dar, der Keinen persönlichen «Geschmack» besitze*» (4).

(2) *Conceptos fundamentales.*

(3) *Artes industriales romanas tardías.*

(4) «El mejor historiador del arte en realidad fuera el que no posea «gusto personal».

Tras ellos otros historiadores, consiguieron distinciones aún más sutiles. Estas llevaron, por ejemplo, a que la antítesis wölffliniana entre Renacimiento y Barroco se destruyera, surgiendo, para un momento intermedio con características propias, el concepto de manierismo. Las caracterizaciones aceptadas, aquellas que permitían considerar la evolución de las artes, como «vidas paralelas» no bastaron. Hubo que admitir momentos intermedios. ¡Tuvieron que pasar a considerarse no dos, sino tres momentos, no ya dos, tres «vidas paralelas»! Otros estilos consiguieron definición, o definiciones. Tal ocurre con las artes contemporáneas, divididas y subdivididas en numerosos momentos y estilo por quienes se ocuparon de ellas. ¡Quizás los árboles impiden hoy definir el bosque! Pero éste es otro cantar.

Junto a esta gran familia dedicada a caracterizar estilos, momentos en la historia, existe otra familia de investigadores ocupados en la determinación de las características de la personalidad individual de un artista y, por extensión, de una escuela o grupo. Básanse, para lograrlo, en lo revelado por el análisis formal de sus obras. Cuantos datos existan procedentes de otras fuentes históricas que puedan ser aprovechados —documentos, conceptos de historia social y política, etc.— les sirven de meros auxiliares. Su esfuerzo investigador tiende a fijar las características individuales discernibles en la obra de arte estudiada. Su método lleva a rectificaciones sutiles de atribución, a definir una personalidad artística, según la revelan las características perceptibles en la obra u obras estudiadas.

Berenson definió esta actividad —a la que dedicó toda su larga vida—, ésa que los ingleses llaman «connaissanceurship»— diciendo que era «*the sense of being in the presence of a given artistic personality which comes from a long intimacy*» (5). El, y un sinnúmero de estudiosos, atentos al aspecto físico y técnico de la obra, analizan hasta los más mínimos detalles de ésta, para conseguir el conocimiento de su autor. Sírvense, lo saben todos ustedes, de las llamadas características morelianas (aquellas que fijó tempranamente Giovanni Morelli al tener conciencia de las posibilidades que abría el estudio de las características del dibujo de las orejas, las manos y los pliegues de los vestidos). Sírvense también de análisis de laboratorio cada vez más complejos y exactos. Estos permiten determinar los procedimientos técnicos con que fue realizada la obra, delatan la intervención de restauradores, la obra de falsarios, así como otros diversos aspectos de la obra de arte.

Los investigadores de este grupo lograron en unos decenios hacer avanzar el conocimiento de las personalidades artísticas; discriminaron con seguridad a maestros, a discípulos e imitadores. Descuellan en este grupo —lo saben ustedes, pero recordémoslo— Berenson, por sus listas de los pintores italianos del Renacimiento y por su estudio de los dibujos florentinos; Friedländer en la serie de volúmenes dedicados al mundo de la pintura flamenca; Offner y su «Corpus» de la pintura florentina; citemos también a Post en su *History of Spanish Painting*, que consiguió llevar hasta el Renacimiento... y tantos más en las diversas parcelas que cultivaron de la historia del Arte. Hagamos resaltar el hecho de que estos estudiosos dan —justamente— mayor valor a lo que su ojo indica que al testimonio escrito. Ello lleva consigo algo bien claro, que el «connaissanceur» debe poseer una sensibilidad, un gusto —lo que llamamos vulgarmente «ojo»— que es don que pocos poseen, y que es falible, como pudiéramos ampliamente demostrar. Pero no nos importan ahora,

(5) «El sentido alcanzado, a través de una larga intimidad, de hallarse en presencia de una determinada personalidad artística.»

ni los posibles errores, ni los brillantes éxitos. Menos aún si aquellos fueron debidos a otras razones. No nos engañemos, ¡en nuestra profesión hay ovejas negras y muy lucidas! Aquí nos interesa solamente sentar que la posición que mantienen es, por esencia, distinta y contraria a la del grupo de estudiosos primeramente mencionado.

Para aquellos vimos —con palabras de Riegl— que fuera mejor el que no tuviera «gusto». Y «gusto» es cosa esencial para el manejo de la sutil técnica del conocedor; para hacer hablar la obra de arte en la «*long intimacy*» (6) con ella, la exigida por Berenson.

Aunque para nuestro objeto bastarían los ejemplos de estas dos posiciones contrapuestas, esta esquematización no menciona otras dos posiciones mantenidas en nuestros días por dos familias de investigadores.

Ambas estudian la obra de arte a la luz de su significado: de una parte, los estudiosos de Iconografía e Iconología; de otra, los que consideran la obra de arte como reveladora de un hecho social. Panofsky definía la Iconografía como: «*that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form*» (7), considerando la interpretación iconológica como la del «*Intrinsic meaning or content constituting the world of «symbolical values»*» (8). Por ello es preciso relacionar las obras de arte con otras formas de la actividad humana.

Recordemos cómo a lo largo de la historia las obras de arte fueron creadas —salvo cortas excepciones— para presentar al observador una imagen de origen religioso, filosófico o literario. El conocimiento y lectura de la misma presupone, en el espectador de hoy, cierta formación; cuanto más compleja y profunda sea ésta más claro aparecerá el significado que la obra tuvo para el que la realizó y para quienes la rodeaban. Y resulta que no sólo es reveladora la comparación de una obra de arte con otras fuentes de conocimiento, sino que puede serlo también su comparación con otras obras del mismo tema, ya que los cambios del tratamiento de éste revelan las transformaciones que fue teniendo su significado. Todos ustedes saben cómo ciertos temas persisten a lo largo de milenios, y su contenido varía, aunque la forma permanezca más o menos alterada. Todos ustedes conocen las dificultades que encuentra quien penetra en el fascinante mundo de los significados y de los símbolos. Para conseguir la adecuada interpretación de sus significados se requieren vastos conocimientos —diría que enciclopédicos— porque las culturas persisten en ciertos aspectos, aun cuando parecen estar ya agotadas y aun desaparecidas. Requiere igualmente el investigador junto amplia cultura, agudeza grande, ya que los artistas en muchas ocasiones se dirigieron a un círculo restringido, aun esotérico.

Las Universidades de Princeton, New York, el Warburg Institute en las dos etapas de su vida, han hecho florecer los estudios en iconografía. También mencionaremos a Emile Male, en estudios clásicos, y a Erwin Panofsky —a quien hace poco citábamos—; ambos precisan ser recordados por obras de excepcional importancia.

Por último, existe otra familia de investigadores: para éstos, ciertos aspectos de las obras de arte y de los procesos del desarrollo de los estilos pueden explicarse por

(6) Continua intimidad.

(7) «La rama de la historia del arte que se ocupa del tema o significado de las obras de arte como algo opuesto a su forma.»

(8) «El significado intrínseco o contenido que constituye el mundo de los «valores simbólicos».

la acción que en los mismos tienen las fuerzas, las tensiones de la Sociedad que sobre ellos obra; de la Sociedad en la que las obras de arte se crearon. Procuran estos investigadores aclarar la evolución y el significado de las obras de arte, basados en ciertos resultados obtenidos por las ciencias sociales —historia, sociología, psicología, antropología, economía.

El origen de estos métodos de trabajo puede hallarse en la obra del gran autor suizo Karl Burkhardt —aunque de su pensamiento arranquen también otras directrices—. Su obra capital, «*Kultur der Renaissance in Italien*» (9), encierra su visión del mundo del Renacimiento y una fascinante explicación del florecimiento de las artes en Italia. Tanto Marx como Engels consideraron las artes, en relación con la revolución histórica, cuyas leyes trataron de fijar. Karl Justi —en su «*Diego de Velázquez und sein Jahrhundert*» (10)— estudió el medio cultural en que el pintor se movió, tratando de explicar su arte cortesano. También los vieneses —ciertos aspectos de la obra de Riegl y de Dvorack y de Julius von Schlosser— —que fue profesor mío— y Aby Warburg —que en su estudio relacionó la iconografía con la historia social— y de tantos y tantos más.

Esta importancia concedida a lo social no es fenómeno privativo de la historiografía de las artes: es característica general del desarrollo del pensamiento histórico de los últimos decenios. He tenido recientemente en mis manos una tesis italiana sobre el desarrollo de la historiografía alemana contemporánea. Su título es definidor; basta para nuestro objeto: «*Dallo Storicismo alla sociologia*» (11) (Carlo Antolini, 1940), o para mencionar como ejemplo obra más conocida —y ejemplo igualmente claro— recuerden cómo G. M. Trevelyan, después de publicar una «*History of England*» (12), escribió una «*English social history*» en 1942 (13).

Esta última posición puede considerarse, y en parte es, una reacción a la posición de meros especialistas mantenida por los historiadores del estilo y por los conocedores. Sin duda, permite alcanzar interpretaciones reveladoras, pero éstas se logran, en muchas ocasiones, a costa de olvidar aspectos privativos de la historia del arte. La atención se apartó de lo que es único en la obra de arte, su carácter de obra individual, su calidad de tal obra de arte. Téngase en cuenta que en estudios de tipo social, son muchas veces más reveladoras las obras de artistas menores, más maleables a influencias de su situación en la historia, que no las obras de grandes maestros, en las que el genio humano se expresa con validez y profundidad; unas veces escapando a la situación histórica en que fueron creadas o contribuyendo en otras a crearla.

Dése, o no, razón al pensamiento que mueve las formas extremas de este tipo de historia del arte —me refiero a las reformistas y revolucionarias del marxismo—, puede afirmarse que éstas, por formar un sistema de pensamiento y de valoraciones, obligan a fuertes distorsiones o a omisiones, salvo cuando se aplican a unos pocos momentos en los que la revolución es factor esencial en la situación histórica. El Estudio de Brown sobre la pintura de la Revolución francesa es caso excepcional precisamente por las mismas posibilidades de su tema; pudiera decirse lo mismo del viejo estudio de Jules Coulin. Pero si analizamos un libro más reciente, como

(9) *Cultura del Renacimiento en Italia.*

(10) *Diego de Velázquez y su siglo.*

(11) *Del Historismo a la sociologia.*

(12) *Historia de Inglaterra.*

(13) *Historia de la sociedad inglesa.*

el hoy tan popular de Hauser, o como el que constituye, sin duda, una importante contribución, la «*Florentine painting and its social background*» (14), de Frederick Antal, se tendrá noticia de lo que deseo decir, sin que precise extenderme en detalles.

Esta trayectoria, que considera lo social como factor de primera importancia en la Historia del Arte, ha sido seguido, en los últimos tiempos, por numerosos autores de todos los países. Sin duda, abrieron con sus estudios nuevos horizontes a la consideración de las obras de arte: no precisa particularizar. Notemos tan sólo cómo en ellos hallamos unas veces subrayado el interés por lo histórico, por lo antropológico, o por el psicoanálisis... Lo que sea.

Pero volvamos a nuestro punto de partida. Dejamos por un momento esas grandes corrientes histórico-artísticas. Decíamos al iniciar la conferencia, cómo el investigador de las ciencias, tanto el universitario como el que trabaja en los Museos a ellas dedicados, perseguían iguales fines y trabajaban de igual manera. No así quien estudia la obra del arte. Aunque en tantos casos nuestras vidas transcurran entre la Universidad y los Museos, y sea difícil tantas veces clasificar como hombre de Museos o de Universidad, a los muertos y a los vivos; aunque constantemente el universitario recurra a las obras de arte y compulse sus propias ideas ante ellas, no convive con las mismas, como es el caso del hombre de Museos, quien por su profesión se halla en diario contacto con ellas. Aquél se verá más afectado, que no éste, por las limitaciones que encierra la documentación gráfica que maneja y que en número creciente atesoran Seminarios e Institutos de Arte. Las posibilidades que abrió, para el estudio de las artes, la fotografía las vio Burckhardt el primero con toda claridad.

Sin duda por la fotografía ha sido posible el inmenso avance que en el conocimiento de las artes se ha realizado en los últimos cien años. Pero no nos engañemos. La fotografía no permite reproducir una obra de arte más que con un número grande de limitaciones, debidas a su propia condición. Se le ha comparado con la anotación musical y la comparación es, hasta cierto punto, justa. Las fotografías sólo recogen en número limitado las características de una obra de arte. Eso es así, no sólo en las obras tridimensionales —arquitectura, escultura— aun en la pintura y dibujo. En éstas, o se elimina el color, o existen distorsiones graves en lo reproducido; en todo caso se altera la reproducción de su contextura; el tamaño se halla falseado por la reducción a que forzosamente obliga el papel empleado, etc. Lo que sufre más alteración, sin duda, son las obras de arquitectura y escultura. Estas últimas, saben ustedes por propia experiencia, hasta qué punto resultan transformadas según la iluminación que les dé el fotógrafo y el punto de vista escogido. Llégase a extremos cuando el fotógrafo pretende —como en más de una ocasión desgraciadamente ocurre— que su obra pasa a ser, a su vez, una obra de arte: cuando olvida que lo que precisa conseguir es un mero documento lo más fiel posible, y trata de interpretarle. Pero ¿cómo no distorsionar una escultura por la iluminación? Todo lleva a decir que aunque las fotografías sean utilísimas, aunque sean imprescindibles para todo estudio, tienen que considerarse con precaución. Tienen que no olvidarse las posibilidades de error a que pueden llevar —y de hecho llevan.

Aunque el investigador compare los materiales reunidos, y las síntesis alcanzadas a través de ellos, con las obras de arte de Museos, colecciones y lugares públicos,

(14) La pintura florentina y su fondo social.

y enriquezca su documentación con la experiencia que concede la presencia física de la obra de arte, muy posiblemente se dará en él una inclinación a las grandes síntesis, si su «habitat» es la Universidad. Por el contrario, el investigador cuyo centro es el Museo, tenderá, y de hecho se ve obligado por la propia condición de su vida, al constante análisis. El diario contacto con las obras de arte lleva a ello, le fuerza a considerarlas como obras únicas, como obras de un artista individual, conocido o desconocido, más que como momentos en las grandes líneas del desarrollo artístico.

Es posible que éste se pierda en el detalle; pero el peligro de aquél se encuentra en que las ideas generales que logra están basadas en muchas ocasiones en ideas ajenas a la vida de las artes, otras sobre elementos cuya exactitud no es completa. El valor de lo conseguido por el segundo queda como cosa limitada y sin trascendencia si no logra superar sus análisis; y se sirve de ideas generales recibidas, basadas tantas veces sobre elementos cuya exactitud no es completa. He aquí la grandeza y la miseria de una y otra posición. Ambas, ni son cosa nueva, ni cosa que ahora descubramos.

Parecen reflejar, aplicada a nuestro quehacer histórico artístico de hoy, aquellas que con entusiasmo polémico eran mantenidas a mediados del siglo XVIII. Permítase recordar ahora algo de lo que entonces se escribió, pues ayuda a entender lo que he ido tratando de expresar. Permítanse releer frases de D'Alambert en la «*Encyclopedie*», en las que contraponen, en comparación bien conocida, a eruditos y filósofos. Estos en una acepción de la palabra que no es la que hoy tiene, pero que a todos ustedes es conocida y que transparenta sin esfuerzo en estos párrafos:

«Il y a le pays de la raison et le pays de l'érudition. Le pays de l'érudition des faits est inépuisable; on croit, pour ainsi dire, voir tous les jours augmenter sa substance par les acquisitions qu'on fait sans peine. Au contraire, le pays de la raison et des découvertes est de petite étendue, et souvent au lieu d'y apprendre ce qu'on ignorait, on ne parvient à force d'étude qu'à désapprendre ce qu'on croyait savoir» (15).

Distinción entre una y otra posición que se encuentra ya en las «*Lettres persanes*» (16) de Montesquieu: «*un philosophe a un mépris souverain pour un homme qui a la tête chargée de faits et il est à son tour regardé comme un visionnaire par celui qui a une bonne mémoire*» (17).

Creo que ambos textos denuncian esa polarización de posiciones que, como apuntábamos en un principio, acrecentaron circunstancias de formación y vida, lo que quizá tuvo origen en raíces psicológicas.

Esa formulación dieciochesca expresa en síntesis extrema una gran verdad. Existen, y siempre existieron, de un lado quienes buscan interpretar las líneas generales de la evolución histórica. Estos ni ignoran ni desprecian los hechos concretos, pero les tienen menos en cuenta que quienes fijan toda su atención en ellos y de manera erudita los clasifican y tratan de interpretar. Por su parte, estos últi-

(15) «Existe el mundo de la razón y el mundo de la erudición. El mundo de la erudición de hechos es inagotable: se cree, por decirlo así, ver diariamente aumentar su contenido por las adquisiciones que se hacen sin dificultad. Por el contrario, el mundo de la razón y de los descubrimientos es de pequeña extensión y a menudo, en lugar de aprender en él lo que se ignoraba, sólo se logra a fuerza de estudio a desaprender lo que se creía saber.»

(16) *Carias persas*.

(17) «Un filósofo siente un desprecio soberano hacia un hombre que tiene la cabeza cargada de hechos, y éste, a su vez, es considerado como un visionario por el que tiene mucha memoria.»

mos no dejan de tener en su pensamiento un esquema de la evolución histórica, y se sirven del mismo de manera más o menos claramente consciente.

Ni aquéllos ni éstos son forzosamente hombres de Museo, o de Universidad. Berenson no fue ni una cosa ni otra, y le citamos en el breve Olimpo de los que dejarán huella en el conocimiento de las artes. Los restantes nombres que dimos, en líneas generales, produjeron sus obras fieles a la clasificación presentada, aunque haya quienes tengan gran labor de características contrarias a las que, según las líneas dadas, debían pertenecer. El italiano Longhi, sin ir más lejos, realiza desde la Universidad una obra tan llena de agudeza interpretativa como de hallazgos concretos y de otras cosas más. Pero «una golondrina no hace verano» dice nuestro refrán. Pero estas grandes familias de tratadistas sin duda existen y en líneas generales es valedera la clasificación que hicimos.

Si quieren escuchar una cita, hecha en honor de esa erudición que todos reverenciamos, he aquí lo que hace muchos años, cargado de saber y experiencia, escribió Friedländer: «*The community of art scholars consists of two groups —one may say two parties. The university chairs are mostly occupied by people who like to call themselves historians, and in the Museum offices you meet the experts. The Historians strive generally from the general to the particular, from the abstract to the concret, from the intellectual to the visible. The experts move in the opposite direction, and both mostly never get further than half-way, incidentally without meeting each other*» (18). En esta última frase creo descubrir un punto de ironía. Y bien. Si, pues, desde el siglo XVIII es así, y la experiencia de Friedländer le hizo sintetizar el panorama como oyeron; si hoy vemos que las grandes familias de investigadores de nuestra ciencia pueden reducirse a esas dos, contrapuestas desde Montesquieu y D'Alambert, ¿qué queda al investigador presente, en el museo, aparte de su posible encasillamiento en la familia de los miopes?

¿Cuál es, pues, la parte correspondiente a los Museos en la investigación? Ya dijimos cómo íbamos a tratar de los Museos en un sentido restringido, imposibilitados de responder en toda su amplitud. Pues bien, tenido esto en cuenta, precisa añadamos algo valedero a todas las disciplinas, a toda la labor de investigación. Es lo siguiente: la acumulación de conocimientos obliga más y más a la especialización —no hay duda de ello—; pero para que ésta alcance plena eficacia exige unos conocimientos cada vez más amplios, más enciclopédicos. El investigador, para que su investigación sea eficaz, es preciso la centre en un campo cada vez más amplio y complejo. No le basta conocer totalmente la parcela de la ciencia que cultiva, no basta tener conocimientos generales de ella, precisa tener también noticias de la situación de las ciencias que con ella están relacionadas. Para mayor dificultad cada vez la producción científica se produce en mayor número de idiomas. Hay, pues, que saber más y hay que captarlo en distintas lenguas, que es lo mismo ¡ay! que decir en distintos mundos de pensamiento.

Llegados a este punto concretemos el panorama de la investigación presente en los Museos. La que tiene lugar en ellos —en los Museos de todo el mundo— está dirigida en primerísimo lugar a analizar, para conocer mejor y más profundamente

(18) «La comunidad de los estudiosos del arte consiste en dos grupos —pudiera decirse en dos partidos—. Las cátedras universitarias se hallan en su mayoría ocupadas por gentes a quienes gusta llamarse a sí mismos historiadores, y en los despachos de los museos se encuentran los expertos. Los historiadores en general laboran esforzadamente de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, de lo intelectual a lo visible. Los expertos se mueven en la dirección opuesta, y ambos en su mayoría no llega más que a medio camino; digamos al paso, sin encontrarse.»

las obras en ellos conservadas y los maestros que las produjeron, en publicar el material existente, comparándolo luego con lo ya conocido. En acumular conocimientos precisos y exactos. En disponer, cada vez con mayor amplitud, el material que ha de servir a quienes deduzcan, intuyan, las grandes síntesis que clarifican el desarrollo de la historia, las últimas razones del inmenso conjunto de obras de arte que el hombre realizó, en las que dio cuerpo a sus anhelos más profundos. Esa inmensa y variada muchedumbre de obras en las que el hombre expresó —entre otras muchas cosas cuyo conocimiento importa— algo que es privativo de la obra de arte: cierto sentido de belleza.

Pero, junto a esta labor de los conservadores de Museo, que no puede tener fin, base obligada de cuantas quieran emprenderse en el campo de la Historia del Arte y de las ciencias afines, pero que otros pueden emprender desde otros lugares, hay otras investigaciones privativas a quienes sirven los Museos, pues se hallan forzosamente centradas en los mismos. Son las que tienen que ver con el Museo mismo, con sus propias funciones, según el sentido que la moderna Museología les confiere.

Esta —no les descubro nada— considera que el Museo tiene funciones educativas y docentes, que tiene que desempeñar para llegar a la plenitud de sus funciones. El Museo no puede ser como fueron las viejas galerías o los gabinetes; menos aún como depósitos más o menos organizados. El Museo tiene que servir a un público creciente, para el que hay que presentar los objetos de tal manera que de los mismos se desprenda una enseñanza — la que sea: disfrute de la belleza, manifestación de lo cambiante de la misma, expresión plástica de momentos históricos; lo que sea. La mejor manera de lograr esos fines es objeto de múltiples investigaciones: esto es algo que se realiza en los Museos, algo directamente ligado a ellos.

Para lograr la mayor eficacia estúdiase la manera de lograr la perfección de las instalaciones: analízanse y ensáyanse los muy variados aspectos que toda instalación comporta, desde lo que tiene que ser el conjunto de las salas y su iluminación, la distribución de los objetos en paredes y vitrinas, la eficiente redacción de letreos y de las guías y catálogos. Todo ello son aspectos diversos de un solo problema: el de cómo conseguir la más eficaz docencia. Añádanse a estos aspectos de la presentación de las colecciones, la organización de series de conferencias para enseñar lo existente o para completar lo que el Museo no presenta, conferencias para introducir al público en general en la Historia del Arte y en el significado de las obras que el Museo posee y las series de conferencias especiales para ponerle al alcance de los niños y de los jóvenes de las escuelas. Son un conjunto de muchas y muy variadas actividades en las que intervienen de manera decisiva los conocimientos de disciplinas no histórico-artísticas; la psicología en primerísimo lugar.

Y junto a estas investigaciones, hay otras que en tantas ocasiones tienen lugar en los Museos, sin que pueda asegurarse sean privativas de los mismos. Me refiero a las que se realizan sobre el estado de las obras de arte para mantener su buena conservación y lograr su mejor restauración. Los talleres de conservación y restauración de los grandes Museos son centro de estas actividades e investigaciones, aunque en años recientes, en diferentes países, hayan surgido Institutos especializados. Pero las actividades de los mismos están directamente ligadas a las de los Museos y a las obras en ellos custodiadas.

Así, pues, junto a la investigación histórico-artística, hallamos que en los Museos se realizan investigaciones de tipo estrictamente museográfico. Y he aquí, de manera

semejante a algo que hace un momento denunciábamos, esta proliferación de actividades inquisitivas, este número de posibles investigaciones en torno a la obra conservada en los Museos, lleva en sí, tantas veces, en su misma complejidad, un vacío, si se puede expresar así, de lo que un Museo debe ser a fin de cuentas. Decíamos —hace un momento— cómo, junto a la creciente y forzosa especialización que exige la acumulación de conocimientos, era forzoso al investigador el poseer conocimientos amplísimos, universales, si de verdad quería, con exactitud, valorar el material de su propia investigación. No sólo precisaba de las ciencias auxiliares, sino que debía poseer conocimientos en distintas disciplinas que no son las de su especialización.

De manera semejante, esta serie de aspectos del análisis de las obras de arte, de su conservación y presentación, lleva al personal conservador de los Museos a actividades que le alejan de lo que a fin de cuentas es su función privativa. La que fue razón de su existencia; la del conocimiento y valoración de las obras de arte. Sin duda, en los grandes Museos el personal está especializado y estas tan diversas funciones se ven desempeñadas por personas de distinta formación e intereses: aun así. Aun así alguien en ellos —el Director, o ciertos conservadores— tienen que dirigir y ordenar, tienen que valorar lo que se expone y saber por qué se dejan de exponer ciertos objetos y por qué razones. Esta función directiva y valoradora es materia de gusto, que a su vez es como una obra de arte. Esta función se ve con frecuencia interferida por razones que no tienen que ver con la calidad de las obras de arte que el Museo atesora. Las de presentación forzada a veces por el gusto general del público, y los mecenazgos, con sus grandezas y sus miserias, y, y... Estos son grandes peligros; para enfrentarse con los mismos no hay ciencia que valga, ni regla que seguir.

Quisiera terminar diciendo —repito que me referí y me sigo refiriendo a los Museos de arte, muy especialmente— que con frecuencia olvidamos que lo importante en la obra de arte es su calidad. Su belleza, si aún se permite usar de este concepto. Belleza, tal como la tradición más antigua la concibió, o como desde tiempos más recientes se concibe; en todo caso adecuada y reveladora expresión. Ustedes me entienden. Pero si lo quieren dicho de otra manera, más imperfecta aún pero más amplia y comprensiva; olvidamos la importancia definitiva que tiene en toda obra su «calidad». La obra de calidad es la museable, la que tiene que ser valorada en los Museos. El distinguirla es la última y definitiva tarea investigadora que deben realizar quienes sirven en los Museos... Y después de su justa apreciación, su presentación adecuada. Su presentación de manera que el gran público participe en su conocimiento y goce: que para ello se fundaron los Museos de Arte de todo el mundo. La cita es obvia —si ustedes quieren—, pero resulta exacta «*a thing of beauty is a joy for ever: its loveliness increases: it will never pass into nothigness*» (19).

(19) «Una cosa bella es un placer para siempre: su encanto aumenta; no pasará nunca a ser nada».

INVENTARIO

*El taller o estudio del pintor toledano
Alonso Sánchez*

Entre los pintores toledanos contemporáneos de Juan de Borgoña se cita un tal Alonso Sánchez, que colaboró con aquel maestro en la decoración de la antesala capitular de la Catedral de Toledo *. Murió Alonso Sánchez muy poco antes de Juan de Borgoña, en septiembre de 1534. No deja de tener algún interés la descripción de los útiles y materiales para sus obras que figuran en el inventario de los bienes que este pintor dejó a su muerte, y por ello lo reproducimos fielmente del original, que se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, legajo núm. 1286, fol. 314 ss.

*Inventario de los bienes del pintor Alonso Sánchez, declarados por su mujer María Rodríguez,
vecina de Toledo*

- | | |
|--|---|
| — Vn talegón pequeño de hazul q. pesó con la talega de cuero una libra y catorce onças y media | — dos santos pequeños de madera de vn santo y vna santa |
| — pesó otro talegón de azul cinco libras y siete onças y media con la talega de cuero | — quatro arbotantes de madera del moderno |
| — dos losas grandes de la viguela con sus moletas | — dos pares de manos de madera de las ymágenes, vnas acabadas y otras desbastadas |
| — otra losita chiquita con su moleta | — seis piezas de follajes de madera del moderno pequeñas |
| — vna mesa con dos bancos de a tres pies y una tabla en questán las losas | — tres mançanas de cama de madera |
| — vna mesa pequeña para losas de moler colores | — quatro represas pequeñas de madera |
| — vn banco pequeño con vn caxón en él | — dos montes caluarios de pies de crus de madera |
| — vna mesa de dos gosnes de dos tablas | — vn pilaryco del moderno de madera |
| — dos tablas pequeñas viejas | — vn molde de nogal para moldar estrellas |
| — dos vancos de asyentos viejos | — dos diademas para santos pequeños de madera |
| — vna mesa pequeña trayda de quatro pies, vyeja | — vn báculo y una crus de palo pequeñitos |
| — vn harquivanco con dos gavetas para tener colores | — vn follete de mano pequeño |
| — vn caxón largo para hachas vyejo | — vna jaula pequeña de páxaros |
| — dos tableros pequeños, el vno de nogal y el otro de pino vyejos | — otra jaula de dos senos de madera con vnos hilos de hierro |
| — tres ymágenes moldadas de bulto | — vna caxa deslavón con su esclavón |
| — quatro rostros de ángeles moldados | — vn velador de candil de palo |
| — otro rostro de ángel moldado en dos piezas | — vn açada de hierro pequeña vieja |
| — otros dos ángeles moldados | — vna tabla pequeña con vnas moduras aparejada de blanco |
| | — vna Verónica de yeso moldada y quebrada |

* Cfr. D. ANGULO: *Juan de Borgoña* (Madrid, 1954).

A R T E S P A

- dos escudos enbolados
- dos diademas cucharadas
- vna portapaz vieja dorada y quebrada
- dos paletas de templar colores
- vn serafín de madera para moldar serafines
- dos alas hondas para moldar alas en dos tablas
- dos alas labradas de talla
- quatro reglas medianas
- otras tres pequeñas y dos listones
- vna hoja larga y angosta de milla en que está estanpada vna corona
- vn manajo de papeles pintados
- tres lanças las dos dellas con hierros todo viejo
- vna ratonera pequeña de madera
- vn vanco de asentar mediano viejo

[En otros aposentos de la casa tiene además:]

- vna tabla con vn rostro de vna dama pintada
- onze tablas blancas para escrebyr acabadas grandes y chicas
- otras doze tablas para escrevir aparejas grandes y chicas
- dos guvias vna grande y otra pequeña
- vn compás pequeño
- dos varrenas medianas
- dos limas gastadas pequeñas
- vna plancha d'estaño lisa pequeña

- seys planchas, quatro grandes e dos pequeñas, destaño talladas de brocados
- dos talegones de cuero azul baxo
- quatro calnados dos de cubo y dos cuadrados
- vna ymagen de Nra. Señora con su hijo precioso en braços dorada de dos palmos y medio con su caxa
- seys crucifixos acavados con sus cruces
- otros dos cruçificios por acavar con sus cruces
- una tabla blanca pequeña aparejada con su moldura

[A continuación se inventarían sus armas, dos libros (un *Confisionario* pequeño y un *libro grande de los Avangelios guarneçido en pargamino*), la ropa de mesa y de cama, dos alfombras, diez tapices (entre reposteros, antepuertas, sargas y paños de figuras), lobs y capas, otras dos espadas, platos, redomas, etc., un bordón con su conchilla, un jaraibe de cobre gastado pequeño... La última partida es así:]

- que deve Ju° de Borgoña nueve reales que le p(r)estó A°. Sánchez.

[Testigos: Diego de Montoya, Juan Fernández y Alonso de Manzaneros, vecinos de Toledo. Toledo, 19 de Septiembre de 1534.]

Por la transcripción, José Gómez-Menor.

Bibliografía

CHARLES OMAN. VICTORIA & ALBERT MUSEUM:
The golden age of Hispanic Silver - 1400-1665.
London: Her Majesty's Stationery office. 1968 -
XLVII + 72 págs. + 179.

Este es el catálogo de las piezas de plata que conserva el Victoria & Albert Museum de Londres. Pero el profundo conocimiento que su autor tiene del tema, unido a la riqueza de la colección, convirtieron el catálogo en la más completa historia que poseemos de las obras de los plateros españoles y portugueses. Los ejemplos empleados para señalar estilos y autores son los de la colección que se cataloga u otras obras emparentadas con las mismas. Esto es la razón de no ser una historia completa, pues algunos de nuestros grandes orfebres y otros aspectos de la obra de nuestros plateros no se hallan representados en la colección. Aunque la colección del Museo Victoria y Alberto sea una de las más importantes que existen, quizás la más representativa.

En gran número de láminas, muy claras y reproduciendo buenas fotografías, se recogen todas las piezas de la colección, a las que se unieron otras para completar el estudio hecho: añádase a esto la descripción detallada de las piezas; también la reproducción de todas las marcas que aparecen en las mismas. Todo este material, tan cuidadosamente estudiado y catalogado, es el que sirvió a Oman de base para escribir el importante prólogo que encabeza el libro.

No creo que nadie dispute es esta introducción una sucinta y clara historia de nuestra platería y el catálogo el mejor repertorio gráfico existente de las obras salidas de los talleres hispanos, bellísimas muchas de ellas.

Tampoco se puede dejar de sentir tristeza al considerar la ocasión perdida por nuestros museos, que olvidaron, desdeñaron o no pudieron —que de todo hubo y hay— reunir una colección semejante a la que comentamos, una colección de algo que constituye una de las manifestaciones más claras del genio artístico hispano.

JOSÉ MARÍA PASSOLA: *Artesanía de la piel. Encuadernación en Vich. Siglos XII-XV.* Introducción por D. Emilio Brugalla... La encuadernación suntuaria. Arte tradicional español. Vich (España). Navidad de MCMLXVIII.

La ciudad de Vich ha sido excepcionalmente afortunada, ya que consiguió, gracias a una serie de circunstancias, salvar buena parte del tesoro artístico de la Ciudad y del Episcopado. Hombres excepcionales hicieron posible la creación del Museo Episcopal —que hoy es modelo en su género—. En esta obra la personalidad de Mn. José Gudiol, uno de nuestros primeros arqueólogos del siglo pasado y su primer director, impuso su criterio, acorde con lo que en sus días eran los más avanzados conocimientos e intereses. Mn. Gudiol publicó en 1910 un artículo sobre «Encuadernaciones de Vich». Su interés por la obra en cuero —de la que este artículo es su manifestación erudita— ha perdurado —como tantas cosas más— gracias a su continuador en la dirección del Museo y la Biblioteca Episcopales, Monseñor Eduardo Junyent.

Este encuentra ahora apoyo, en cuanto se refiere a la obra en cuero, en la casa Colomer Munmany, Sociedad Anónima —dedicada a la fabricación de objetos de cuero—, que mantiene un Museo del Cuero y publica estudios como el que nos ocupa.

Desde 1963, después de una reedición de la Real Cédula a favor de las fábricas de curtidores, dada por el Rey Carlos III en 1781, la casa Colomer Munmany ha publicado tres estudios de José María Sans Ferrán, sobre «La industria española de curtidos en el siglo XVIII» (1965) y «Barcelona a través del Gremio de Zurradores» (1966); uno de Arcadio García Sanz, sobre «El comercio de la piel en Vich a mediados del siglo XVIII» (1967), y el que nos ocupa.

Por Navidades del año pasado apareció éste, que es estudio completo y ejemplar. Un prólogo de D. Emilio Brugalla —gran artista de la encuadernación, uno de los más grandes encuadernadores vivos— es elogio elocuente de lo que ésta

es y su importancia. Al mismo sigue el estudio de las variadas encuadernaciones medievales que conserva el Archivo Capitular, la Biblioteca Episcopal, los Fondos de Manuscritos del Museo y el Archivo del Ayuntamiento de Vich. Publícanse y estúdiense de manera detallada encuadernaciones del siglo XII al siglo XV, aunque se incluya alguna del siglo XVI, por razones de método.

Las monografías de Emilio Passola han sido seguidas hasta agotar posibilidades de conocimiento. No son sólo otras encuadernaciones conservadas en distintos lugares las que sirven de elementos de comparación, y los libros reproducidos en las pinturas contemporáneas, son los hierros los que llevan al autor a conclusiones en las que campea el buen sentido, a pesar de la complejidad y oscuridad de los problemas arqueológicos —como el de los orígenes de la colección de encuadernaciones semejantes en Durham y Vich.

Por su número constituyen el mayor tesoro de las colecciones de Vich las encuadernaciones mudéjares. Sobre ellas Passola vierte también su gran conocimiento, exponiendo extremos de interés. Todo el estudio está acompañado, conducido, por excelentes láminas que reproducen conjuntos y detalles de estas encuadernaciones antiguas, que son obras de la mayor belleza.

X. DE S.

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN: *Catálogo de Cerámica española. Paterna - Aragón - Cataluña - Cuerda Seca - Talavera de la Reina - Alcora - Manises*, por BALBINA MARTÍNEZ CAVIRO. Madrid, 1968. 200 págs. + 301 ilustraciones.

Cuando se haga la historia del coleccionismo español, corresponderá en ella un amplio apartado a las figuras del Conde de Valencia de Don Juan y de D. Guillermo J. de Osma. Coleccionaron uno y otro con gusto y tino excepcionales, y el segundo fundó el Instituto que lleva el nombre del primero, de acuerdo con la Condesa de Valencia de Don Juan, su esposa. En él se conservan las colecciones formadas por uno y otro, los objetos de la Casa condal de Oñate, que a los fundadores llegaron por herencia, así como posteriores adquisiciones hechas por el Patronato constituido según la escritura de fundación.

En vida de quienes estaban formando la colección, un grupo de amigos coleccionistas se reunía en el palacete de la calle de Fortuny. La «tertulia dominguera» siguió reuniéndose por muchos años y a ella pertenecieron la mayor parte de

cuantos coleccionistas existieron en Madrid, así como historiadores y eruditos. Dan fe de ella dos series de sus retratos, dibujados en amables caricaturas.

Numerosas piezas de las grandes colecciones reunidas en el Instituto han tenido estudio: otras lo esperan todavía. Pero las grandes series reunidas en el Instituto de Valencia de Don Juan no tienen catálogo publicado, salvo las pinturas y las armas, publicados hace muchísimos años y debidas a Sánchez Cantón el primero, y a Florit y Sánchez Cantón el segundo.

Este Catálogo que acaba de ver la luz, en el que junto a la ficha detallada puede encontrarse fotografía de todas las obras descritas, es el primero de los que reunirá esta colección insigne de cerámica española. Fue orgullo de los coleccionistas que la formaron —especialmente las de reflejos metálicos—, que es colección impar. Entran en el Catálogo ahora publicado las piezas de talleres cristianos, pero no ésas de reflejos metálicos, salidas de los alfares de Levante y Andalucía.

Lo publicado abre un camino que precisa se continúe. Las riquísimas colecciones del Instituto merecen la descripción pormenorizada del Catálogo, tal como la señorita Martínez Caviro lo ha hecho, y que, junto a ella, su reproducción fotografía divulgue esas obras maestras de nuestros artesanos.

Las artes industriales españolas precisan el estudio que merecen su calidad y su originalidad. Hace más de setenta años, éste fue emprendido, con distinto aliento y fortuna, por coleccionistas de la «tertulia dominguera», a su cabeza D. Guillermo J. de Osuna. A él se deben valiosas contribuciones al estudio de la cerámica valenciana, unos estudios que a los sesenta años de su publicación siguen teniendo pleno valor. La colección del Instituto, que tanto debe a su conocimiento y entusiasmo, es importante desde cualquier punto de vista que quiera considerarse. No es el de menor importancia el todavía inédito de ser el máximo exponente de lo que fue el gusto del coleccionismo de fin de siglo y el mejor logro del coleccionismo español.

X. DE S.

EMILIO PETTORUTI: *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1968. Un vol. 20 × × 13,5 cm., con 346 págs. y (22) láms.

Ya se entenderá que el título alude al espejo retrospectivo que narra la vida del gran pintor argentino. En efecto, Emilio Pettoruti nos entrega su autobiografía, rareza bibliográfica tan conside-

nable —y más entre artistas españoles e hispano-americanos— como para abrir jubilosamente el volumen por su comienzo y no descansar hasta la última de sus páginas. Tal hice yo, y otro tanto hará todo lector. Precisamente por el raquíctico número de semejantes libros de memorias plásticas, los rarísimos que caen en nuestras manos deben ser objeto de esa elemental justicia.

Pero la lectura atenta que merece la vida del pintor colocado frente al espejo no ha de deberse a la circunstancia expuesta. Al menos, no únicamente a ella. Porque puede acaecer que las biografías o autobiografías de artistas dignísimos carezcan de la larga riqueza de aventura y accidente que caracteriza a la de Pettoruti. Sin duda, se trata de uno de los gloriosos decanos de la pintura novecentista; pero, para que nadie ignore los pormenores de la lucha trabada para alcanzar ese título, Emilio Pettoruti, con una veracidad ejemplar matizada tantas veces de modestia —alguna con ejemplar altivez— no duda en relatar toda su larga odisea de innovador militante. Los ambientes argentinos, italianos y franceses en que se movió, la historia interna del futurismo, los contactos con otras personalidades del siglo, todo se nos entrega en estas páginas, impagables de sinceridad y constructoras de historia. Nada de ello puede sorprendernos a quienes gozamos de la amistad de Pettoruti, pero convenía asegurarlo a todos los demás.

En la página anteúltima del texto, Pettoruti promete —con cierta vaguedad— nuevos relatos autobiográficos. Quedan exigidos desde ahora, con la mucha o poca autoridad deducible de los deseos de un amigo y admirador del gran artista. Esperemos disfrutarlos pronto.

J. A. GAYA NUÑO.

PUENTE, JOAQUÍN DE LA: *La visión de la realidad española en los viajes de D. Antonio Ponz*. Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1968, 318 páginas.

El *Viaje de España*, en cuyos dieciocho tomos el abate, académico y pintor D. Antonio Ponz nos ha dejado sus recuerdos tomados «en lo largo de los caminos y en lo incómodo de las posadas» durante su peregrinar entre 1771 y 1792 por España, sigue hoy teniendo vigencia en varias de sus partes a manera de inventario artístico, y resulta asimismo un valioso auxiliar para el estudio de la estructura social y económica de la España de Carlos III y Carlos IV. Esto es lo que ha querido destacar el autor del

presente ensayo, utilizando para su fin frases del propio Ponz.

Ponz no realizó su viaje solo como mero historiador de arte, sino para dejar constancia de noticias importantes de los pueblos españoles, teniendo el arte como pretexto, y, al mismo tiempo, para salir al paso de las manifestaciones que sobre España había hecho el jerónimo lombardo Padre Norberto Caimo.

La obra de De la Puente utiliza con gran habilidad citas textuales de Ponz y llama la atención sobre aspectos del *Viaje* hasta ahora sin valorar debidamente. La industria, la repoblación forestal, el plan de regadíos, la agricultura, la situación social del campesino, etc. son varios de los puntos analizados.

El ensayo de Joaquín de la Puente comprende tres partes: «La visión de la realidad de España», «Arte y sociedad en el *Viaje de España*» y «España, cerca y distante del *Viaje fuera de España*». En el segundo apartado se reúnen los testimonios de la profunda enemistad que Ponz sentía hacia el «churriguerismo» y en los que se queja de la incompetencia de los profesores que habían dejado en olvido el «buen gusto». Por último, se analiza el *Viaje fuera de España*, que, en 1783, realizó el abate Ponz por varios países europeos con la idea de obtener de él algún provecho para su nación, y, entre otras cosas, para dar una réplica al artículo que sobre España había publicado Nicolás Masson de Morvilliers en la *Enciclopedia Metódica*.

Como afirma finalmente el autor, no se ha pretendido otra cosa que ceder la palabra al propio Ponz a fin de que nadie pueda dudar de la existencia de un testimonio de gran interés para el mejor conocimiento de la España del siglo XVIII.

F. PORTELA.

CENTENARIO DE ALONSO CANO EN GRANADA. Estudios [Granada, 1969], 386 págs. + 118 láminas.

Con motivo del centenario de Alonso Cano se organizaron en Granada diversos actos relacionados con el gran artista y su obra. Estos culminaron con la exposición de éstas, que tuvo lugar, del 28 de junio al 31 de julio de 1968, en el Hospital Real recién restaurado, y en un coloquio, organizado por la Universidad a través de su Departamento de Historia del Arte, que tuvo lugar previamente en marzo del mismo año.

Acaba ahora de publicarse el primero de los tres volúmenes proyectados como constancia per-

manente de lo hecho y como homenaje duradero al artista. El que sólo podemos sumariamente reseñar contiene las contribuciones leídas en el Coloquio: el segundo será el Catálogo ilustrado de la exposición, ampliando el texto de lo que se publicó a modo de guía para uso de los visitantes, y el tercero contendrá todos los documentos que a Cano se refieren y los textos sobre el mismo publicados con anterioridad a 1900, Corpus al que completará su bibliografía hasta 1968.

No cabe en esta nota hacer crítica de las contribuciones que forman este primer volumen: fuera lanzarse a comentar cuanto conocemos sobre el artista y su momento. Su conjunto constituye una amplia visión, puesta al día, e innumerables aportaciones de detalle. Diremos tan sólo que, tras unas palabras preliminares de José Manuel Pita Andrade, se publican —y por este orden— contribuciones de José Camón, Emilio Orozco, Xavier de Salas, Felipe María Garin Ortiz de Taranco y Amparo Violeta Montoliu, Jesús María Caamaño, Juan Antonio Gaya Nuño, Marqués de Lozoya, José María de Azcárate, Fernando Chueca, José Manuel Pita Andrade, Antonio Bonet Correa, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos S. J., Concepción Felez Lubelza, María Elena Gómez Moreno, Sor Cristina de la Cruz Artega, Juan José Martín González, Domingo Sánchez Mesa, Diego Angulo Iñíguez, César Pemán, Alfonso E. Pérez Sánchez, José Rogelio Buendía, así como lo dicho en las conmemoraciones celebradas en la Catedral y en la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, por Manuel Casares y Emilio Orozco en la primera, y Mariano Antequera y el mismo Emilio Orozco en la segunda. Es decir, se publican en este libro las contribuciones debidas a la pluma de la mayoría de quienes se ocupan en España de la Historia del Arte. Constituyendo el libro no sólo una imprescindible antología para quienes estudien la obra de Alonso Cano, sino que constituye importante contribución al estudio del barroco español, en el que luce con luz propia el artista granadino.

X. DE S.

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DEL INSTITUTO JOVELLANOS DE GIJÓN, AHORA PUBLICADO POR ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ ... CON UNA INTRODUCCIÓN DE ENRIQUE LAFUENTE FERRARI ... Madrid, 1969. XXIV + 184 páginas + 320 láms.

Como bien dice Enrique Lafuente en su introducción, éste es un catálogo póstumo. La gran

colección de dibujos reunida por Gaspar Melchor de Jovellanos, el mayor de los españoles ilustrados, se conservaba en Gijón por haberla legado al Instituto que allí fundó.

En 1936, por desgracia, el Instituto Jovellanos había sido trasladado, desde su antigua sede, al edificio que fue Colegio de la Compañía de Jesús. En el mismo se instaló también un cuartel, el de Simancas, cuya defensa heroica, bombardeo e incendio, dio lugar a la destrucción del edificio incautado a la Orden. Entonces pereció —con otros muchos bienes que fueron de Jovellanos— esta magnífica colección.

En su introducción pone Lafuente de relieve lo ligados que estuvieron en vida el pensador, gran hombre de letras y político, con su paisano Juan Agustín Cean Bermúdez, que, tras de tener veleidades de artista, pasó a ser uno de nuestros mayores historiadores de las artes a quien se deben obras capitales para el conocimiento del arte español. Cean Bermúdez, a la sombra de Jovellanos, llevó vida de funcionario en Madrid y en Sevilla, alcanzando distinción. Su amistad con quien era su protector y amigo, fue causa de que éste se interesara también por las Bellas Artes y adquiriera pinturas y coleccionara dibujos. Estos los legó al Instituto por él fundado en su ciudad natal; la niña de sus ojos, una de las mayores ilusiones de un hombre desengañado.

Pronto, poco después de la guerra, se trató de perpetuar la memoria de esta colección y se reunieron las fotografías existentes en varias colecciones. El mismo Lafuente da pormenores de la busca y hallazgo de lo que ahora se publica. Por razones varias y complejas, esta colección gráfica y su estudio han tardado en publicarse. Es autor del catálogo ahora publicado, hecho sobre las fotos conservadas, Alfonso E. Pérez Sánchez, persona que tiene en el campo del dibujo antiguo, experiencia y autoridad. En él reunió junto a las fotografías de lo que ya no existe, la sumaria descripción de todo lo perdido, basada en los catálogos anteriores de la colección. Fueron éstos los de Menéndez Acebal (1886) y Moreno Villa (1926); describió el primero 796 dibujos (aunque los 43 últimos fueran de un legado posterior hecho al Instituto por D. Acisclo Fernández Vallín), siendo su obra un mero inventario, sin valor crítico. El libro del segundo superó el primero en mucho, pues fue Moreno Villa conocedor de las obras artísticas, aunque no fuese un especialista en ellas.

Ahora, ya con aparato crítico, como obra de especialista, aparece el estudio de Pérez Sánchez, en el que numerosas atribuciones tradicionales se

rectifican, clasificándose también obras que permanecían como anónimas; es decir, se presenta la perdida colección de la mejor y más completa manera. Sin duda, lo hecho es algo difícilmente superable. Aunque ¿quién sabe si pudiera todavía hallarse algo? Porque entre mis papeles hallé cierto extremo que pudiera llevar al hallazgo de otro material gráfico. Ni Lafuente ni Pérez Sánchez parecen haberse dado cuenta de que la colección fue expuesta en la Exposición Hispano-Francesa, celebrada en Zaragoza en 1908. El catálogo de la misma —que es una breve lista— les menciona en la Sala 2.^a, como tal colección de Jovellanos, con números del 35 al 520. ¿Quién sabe si se hizo entonces alguna fotografía que pudiera enriquecer el número de las conservadas? No parece cosa probable, mas no imposible.

Pero, hállese o no otro material gráfico, el gran número de fotografías reunido en este volumen presenta lo mejor de la gran colección que fue de Jovellanos. El repasar su conjunto actualiza el dolor de su pérdida irreparable. Lafuente, en su bella introducción, en la que analiza las relaciones entre los dos personajes, causa de que la colección existiera, y Pérez Sánchez, en sucintas y atinadas notas, han realizado labor grande y meritoria.

X. DE S.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, S. S.:
Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779). Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1969.

En la bibliografía referente al arte español aparecida estos últimos años destacan, sin duda, por su novedad los estudios dedicados a nuestra arquitectura. Sobre lo que cubre este enriquecimiento de nuestros conocimientos sobre las artes españolas escribió recientemente, con gran exactitud, Yves Bottineau en *Information d'histoire de l'art* (1969-2). No pretendemos reiterar lo que escribió, ni menos comentar sus bien medidas palabras. En este artículo anuncia otro dedicado a lo que apareció sobre arquitectura en la América española, completando así el panorama de

las publicaciones recientemente aparecidas sobre nuestra arquitectura moderna. Escribieron sobre ella eruditos e historiadores de varias nacionalidades: el americano Kubler y el francés Durliat, y Damián Bayon, así como los españoles Cervera Vera —que acaba de añadir a sus dos grandes volúmenes dedicados al Conjunto palacial de la villa de Lerma otro gran estudio al convento de Santo Domingo de la misma villa—, el sevillano Sancho Carbacho, el gallego Bonet Correa, el madrileño Chueca, y tantos más, autores de monografías dedicadas a diversos monumentos españoles.

Muy recientemente apareció el libro del P. Rodríguez de Ceballos que comentamos. El título general indica que su autor no ha puesto punto final a sus estudios salmantinos y que no piensa ponerle. Estos que acaban de aparecer los dedicó a *El Colegio Real de la Compañía de Jesús*, uno de los mayores y más imponentes conjuntos que conserva la monumental ciudad de Salamanca. El P. Ceballos despojó los archivos existentes y consultó amplia bibliografía, pudiendo así hacer historia puntual desde el primer domicilio que tuvo la Compañía de Jesús, en Salamanca, hasta los días presentes. Puede seguirse al detalle, desde la fundación del Colegio Real por D.^a Margarita de Austria por testamento de 1691, su codicilo de 1611, la ratificación regia después de la muerte de la reina, los primeros planos de la obra, la edificación con intervención del arquitecto Juan Gómez de Moral —que ideó la planta— y del hermano Pedro Mato, su continuador, y tantos otros detalles y aspectos de la construcción y financiación de esta grande fábrica. Todos sus posibles pormenores quedaron estudiados permitiendo seguir el avance de la construcción, así como la intervención en ella de diversos aparejadores, rastrear transformaciones de lo primitivamente ideado. En una sola palabra: todo. Todo lo posible. No es esto solo; el capítulo V estudia los retablos de la iglesia y sus autores.

La claridad y precisión de esta monografía son ejemplares. Es un estudio que precisará tenerse en cuenta para toda historia del barroco español que se emprenda.

X. DE S.

Rectificación: Por error se atribuyó a X. DE SALAS la nota crítica a la [Guía] del *Museo Provincial de Alava*, publicada en el número anterior de esta Revista. Fue su autor F. PORTELA.

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Don Luis Martínez de Irujo, Duque de Alba.* → **Vicepresidentes:** *Don Manuel Falcó, Duque de Montellano y Don Enrique Lafuente Ferrari.* → **Secretario:** *Don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela.* → **Vicesecretario:** *Don Iñigo Alvarez de Toledo, Conde de Eril.* → **Tesorero:** *Don Jaime Carvajal, Marqués de Isasi.* → **Interventor:** *Don Fernando Chueca Goitia.* → **Bibliotecario:** *(vacante).* → **Director de la Revista:** *Don Xavier de Salas.* → **Jefe de Publicaciones:** *Don Julio F. Guillén Tato.* → **Vocal de la Sección de Música:** *Don Luis de Urquijo, Marqués de Bolarque.* → **Vocales:** *Don Juan Contreras, Marqués de Lozoya; Don Francisco Javier Sánchez Cantón; Don Alfonso García-Valdecasas; Don Antonio Marichalar, Marqués de Montesa; Don Luis Díez del Corral; Don Gabriel Alomar; Don Alvaro Cavestany de Anduaga.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo" con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

Catálogo de la Exposición de "Cordobanes y guadamecies", con 131 páginas de texto y 100 láminas.

Catálogo de la Exposición de "El caballo en el arte", con 116 páginas de texto y 86 láminas.

Bibliografía, crítica y antológica de Zurbarán.—Por Juan Antonio Gaya Nuño.

El pintor y los poetas, Goya y las imágenes del Romanticismo francés.—Por Ilse Hempel Lipschutz.

Catálogo de la Exposición "La Música en las artes plásticas", con 63 páginas.

CATALOGOS AGOTADOS

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

LA MINIATURA RETRATO.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICION DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ORFEBRERÍA CIVIL ESPAÑOLA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURA DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE CÓDICES MINIADOS ESPAÑOLES.

EL PALACETE DE LA MONCLOA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ALFOMBRAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN "LA HERÁLDICA EN EL ARTE".

