

# ANALES

Y

## BOLETÍN

DE LOS

# MUSEOS DE ARTE

## DE BARCELONA

VOL. 1 • 1 • INVIERNO • Año 1941

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

**A N A L E S**

Y

**B O L E T Í N**

DE LOS

**MUSEOS DE ARTE**

**DE BARCELONA**



**ARTE ANTIGUO**

**VOL. I • 1 ♦ INVIERNO ♦ Año 1941**



EXCMO. SEÑOR DON  
**FRANCISCO FRANCO**  
JEFE DEL ESTADO ESPAÑOL  
GENERALÍSIMO DE LOS EJÉRCITOS DE TIERRA, MAR Y AIRE  
CAUDILLO DE ESPAÑA

*Al reanudar la publicación de su Boletín, transformado en Anales, la Junta de Museos de Barcelona demuestra mantener, como cumple a su tradición, un concepto claro de la misión que a las entidades de esta clase exige nuestro tiempo.*

*Nacieron los museos — como organismo estatal, distinto de las pinacotecas y colecciones que príncipes y magnates gustaron siempre de reunir — cuando los afanes desamortizadores del siglo XIX en toda Europa dejaron sin albergue y dispersas las obras de arte que para gloria de Dios y para alegría de la vida ordenaran la magnificencia y el primor de nuestros pasados. Crear museos fué el prurito de nuestros padres y no hubo ciudad que no quisiese tener el suyo, habilitado en tal cual viejo caserón o en tal iglesia desmantelada. Loable providencia, que logró que se salvaran para nosotros tesoros admirables, pero inútil, por lo pronto para el goce estético, pues el museo-admacén, no contribuía, ciertamente, a atraer hacia su contenido ni amor ni aun atención. En las grandes capitales se habilitaron para este menester palacios inmensos, donde, entre una decoración profusa se alienaban en ringleras interminables, cuadros, esculturas o preseas arrancadas de la luz y el ambiente para el cual fueron concebidos, logrando sólo engendrar, aun en los espíritus más apasionados, fatiga y hastío. ¿Y qué diremos de aquellos museos provincianos en que se amontonaban sin orden los objetos, en una penumbra que piadosamente velaba los efectos de la incuria?*

*Libres nosotros de aquel afán pedagógico y erudito, lo subordinamos todo a que la obra artística alcance la plenitud de su valor e, individualizada en lo posible, dé en un ambiente propicio el máximo de su rendimiento estético. Esto, naturalmente, en cuanto a los museos de arte, pues en los de carácter científico no cabe otra belleza que la que se desprende de la ordenación clara, de la perfecta visualidad de los objetos expuestos. Es hoy el arte de ordenar mu-*

*seos disciplina difícil, sujeta ciertamente a reglas, pero sobre todo a las inmutables del buen gusto y de la discreción. Hemos de reconocer que en esto, como en otras cosas, podemos los españoles estar justamente orgullosos, ya que nuestros museos principales figuran entre los más apacibles albergues que los amantes del arte pueden encontrar en lugar alguno del orbe. Para cuantos se han fatigado en correr las crujías monótonas de las galerías de Europa o de América, el Museo del Prado y el de San Gregorio de Valladolid, 'selec-tos acopios de obras maestras en un ambiente que exalta su belleza, son gratísimos refugios, y de que esta buena escuela continúa felizmente son testimonio las nuevas instalaciones del Museo de Artes Decorativas y del Arqueológico Nacional en Madrid. En Barcelona hubo siempre una admirable sensibilidad, nacida del amor hacia lo bello, que hace que sus instalaciones puedan citarse como ejemplo del mejor estilo de exhibición de colecciones.*

*Pero no es esta solamente la misión que se asigna a los museos. Es preciso que cada uno de ellos — los principales, a lo menos — sean centros de investigación que faciliten el mejor conocimiento de las obras expuestas y en ellos se ha de procurar, por medio de conferencias o de cursillos despertar el interés del público hacia sus tesoros, situándoles con exactitud y prestigiando su valor. El trabajo de los especialistas, centrado en el Museo, debe recogerse en boletines o anales que divulgan esta labor de investigación y contribuyan con el intercambio a establecer esas corrientes universales de conocimiento, sin las que la cultura sería una palabra vacía de sentido.*

*Esta es la misión que vienen a llenar los Anales de los Museos de Barcelona. De que la cumplirá dignamente son garantía, no solamente la calidad de las personas a quienes está encomendada, sino la buena tradición catalana y el excepcional amor que en el ambiente social de Cataluña encuentran las instituciones culturales. No estará ausente en la tarea la atención de la nueva España, entre cuyos empeños más tenaces está el que en Cataluña se restauren con acrecentado decoro tantas instituciones que en ella deben persistir, penetradas del espíritu de nuestro tiempo.*

EL MARQUÉS DE LOZOYA.

## Una iglesia bernarda en Balaguer: Santa María de las Franquesas

*El presente artículo, autógrafo fechado, se encontró entre los papeles del camarada Andrés Calzada, profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, asesinado en Castelldefels, el 4 de abril de 1938, junto con otros falangistas.*

*Fué Calzada, grave historiador de la Arquitectura española, profundo conocedor de la Historia de las Artes y gran escritor en nuestra lengua; sintió a España ardientemente y por élla, en la Falange y por actos de servicio, cayó vilmente asesinado. Sirva la publicación de este escrito de homenaje a su memoria.*

*Estos ANALES no saben honrarle mejor, ni con nada se sienten más honrados.*

Para los vecinos de Balaguer este monumento no es desconocido, pero fuera de allí lo es casi por completo. Casi ninguna de las muchas obras publicadas sobre el arte y las tierras de Cataluña lo mencionan, y en la "Geografía General" de Carreras Candi se le supone ya desaparecido. El reciente Album "Maravella" publica sólo una brevísima nota.

*Historia.* — Según cuenta Fray Pere Sanahuja O. F. M., en su monografía del "Antic Monestir Cisterciense de les Franqueses", breve pero llena de enjundia, la fuente de información es la Historia de Borrás (1) seguida por otros eruditos locales (2) desaparecidos por el fuego documentos y escrituras.

Constaba su fundación por los Condes de Urgel en un acta de mayo de 1186, firmada por el Conde Armengol VIII y el Obispo

(1) Rdo. Francisco Borrás: Historia de la muy leal ciudad de Balaguer. M. S.

(2) I. Sábat Anguera: Apuntes para la Historia de Balaguer. — P. Fra. Josep María Pou i Martí: Historia de la Ciutat de Balaguer. Manresa, 1913.—P. R. P. Excursió a les Franqueses en la Memoria del Centre Excursionista Balaguerí. Curs 1929-30.—P. Pere Sanahuja: L'antiga ciutat de Balaguer. Lleida, 1930.

de Urgel, Arnau de Preixens, con la advocación de Santa María de las Franquesas. (Los pagos o lugares de Cataluña se llamaban así, Franquesas o Franquicias, por su excensión de tributos o los fueros y privilegios concedidos; tal ocurría en las Franquesas del Vallés y las Franquesas del Penedés, etc.). El Monasterio debía ser de monjas cistercienses o bernardas, lo que confirma su arquitectura. Otros documentos declaraban la concesión de vastos predios por el conde dicho a la Comunidad y su Abadesa Guillermina (27 de agosto de 1187) y la huerta de Almudáfar a Pedro Rubió, debiendo éste pagar 500 sueldos anuales a aquélla (24 de julio de 1192). En 28 de marzo de 1206 las monjas autorizaban, con la venia de la condesa madre Doña Dulce, a regar a los vecinos de Termens, aguas abajo del río; el Segre inmediato.

En 23 de mayo de 1211 una escritura que desapareció del Archivo Municipal y cuya copia se conserva, consigna la venta por el monasterio de Santas Creus al de las Franquesas de los molinos y sus acequias, sitios en el término de Balaguer a la otra parte del río.

El Papa Sixto IV, con bula de 9 de junio de 1479, extinguió el Monasterio, uniéndolo al famoso de Poblet, con todos sus derechos y posesiones; Poblet vendió a la ciudad de Balaguer todos los molinos que ahí poseía en 5 de agosto de 1637.

Convirtiéndose así el Monasterio en priorato dependiente de Poblet, cuyos monjes continuaban allí en 1579. Monfar, en su "Historia de los Condes de Urgel" (hacia 1650) (3), decía que por estar tan cerca del río el Monasterio está expuesto a sus avenidas —a par de río no compres viña, olivar ni caserío— y que por los aires malsanos se extinguió la comunidad.

Añade Monfar, que en él "residen uno o dos monjes que cuidan de la casa y heredades, y celebran misa. Hay en la iglesia algunos sepulcros antiguos de piedra, levantados en alto; no se sabe de quien son porque no hay armas, ni inscripciones; dicen por allá los vecinos ser de algunos principales caballeros que solían por aquellas partes usar tales sepulturas..." Y acaba diciendo, "consérvanse los claustros y dormitorios y otros cuartos del Monasterio, pero amenazando ruina, por hacer muchos años están inhabitados".

(3) Historia de los Condes de Urgel, escrita por D. Diego Monfar y Sors, Archivero del Real Archivo de Barcelona, publicada por D. Próspero de Bofarull. Barcelona, 1853.

(4) Monfar: Obra citada.



No queda hoy nada del Monasterio, pues los rastros de paredones contiguos a la iglesia, que tal vez fueron del claustro, también pudieron ser de una fábrica posterior.

En 1700, dícese que Poblet vendió sus derechos al noble Francisco de Portolá, vecino de Balaguer. Cuéntalo I. Sabat Anguera, aunque según Sanahuja ello sólo puede aceptarse a beneficio de inventario.

*Emplazamiento.* — Hállase, según ya da a entender la descripción de Monfar, en medio de la vega del Segre, a izquierda del camino de Lérida, cerca de Menargues y no muy lejos (unos tres kilómetros) de la ciudad de Balaguer. Esta situación acuerda con las prácticas ascéticas y fructuosas de la orden que buscaba la íntima unión con la naturaleza y proseguía las tradiciones rurales, colonizadoras, de las villas romanas.

La propagación de sus monasterios coincide con un período artístico muy interesante, en que la arquitectura románica, resabiada de los excesivos lujos clunicenses, cede plaza a la gótica a causa de la eficacia constructiva de la bóveda de crucería, su rasgo esencial. El Cister, precisamente, difundió por doquiera y desde la Borgoña, su tierra natal, sus modelos y edificios casi enteramente románicos, pero con esa novedad de la bóveda de ojivas, representando el nuevo arte, y por pasar de aquel estilo a este reteniendo caracteres de ambos se calificaba la fase de transición, nombre un tanto caído ahora en desuso. Pero también como otras órdenes religiosas se acomodaba el Cister a las prácticas y gustos regionales, aunque adaptados a su sencillez prístina y peculiar en que también palpita el nuevo espíritu.

*Descripción de la iglesia.* — A la iglesia, “obra antigua y maciza”, redúcese lo que resta del Monasterio (5).

*Planta.* — Perdura en ella el tipo románico sencillo de una nave y un ábside redondo. Dos capillas laterales con absidiolas también semicirculares peraltadas, pero insertas en un rectángulo al exterior componen con el cuerpo de la iglesia un transepto o crucero que no se acusa en alzado.

El absidiolo semicircular peraltado, o sea, prolongado hasta

(5) El estado de los cultivos, en plena madurez, impidió el estudio del terreno. No lejos de la carretera de Lérida y rayano con el camino vecinal del Monasterio o su paso yérguese aún un hito de piedra cuyas caras lucen aún las armas barradas de Cataluña, y que designaban probablemente las lindes de la posesión monástica.

intestar en el muro interno, y rectangular al exterior, tiene precedentes mozárabes en Cataluña (S. Miguel de Olérdola, 930) (6) y era común en iglesias provenzales y del bajo Languedoc, no señalarles fuera. Cabecera idéntica a la de Las Franquesas se halla en San Benito de Bages, y una disposición parecida tuvieron la destruída iglesia de Salars, cerca de Tremp, y Serrabona, en el Rossellón.

Y también esa planta con el transcepto en inicio o franco, caracteriza algunas capillas reales catalanas como las de Cubells, Camarasa y San Martín Sarroca. También algún detalle como la composición del pilar y el ventanal de la capilla sur con sus dos columnillas interiores, recuerdan los de Camarasa.

La planta del Cister: naves o sala con capillas rectangulares en la cabecera (Santes Creus, Vallbona de las Monjas, Iranzu), modificóse, pues, por las disposiciones tradicionales del país, como en otros grandes monasterios: Obazine, Huerta, Huelgas, San Andrés de Arroyo, y no conocida en otra iglesia de la orden en Cataluña, salvo tal vez en Santa María de Lavaix, (partido de Tremp), pero común en iglesias parroquiales.

*Estructura.* — Toda la fábrica es de sillería, bien aparejada y de tamaño regular, más bien pequeño en cubiertas y apoyos, bóvedas y muros. Cobija la nave un cañón seguido sobre arcos fajones apuntados, pero muy abiertos y con resaltes correspondientes a los apoyos. Forman éstos el pilar resaltado del muro y una media columna volada de liso capitel y acabando a modo de repisón, tronco-cónico invertido en forma de lámpara, a bastante altura sobre el suelo. Esa forma es muy usada en la arquitectura del Cister (Meira, Wetteran, etc.).

Quizá hubo un cambio de plan o de idea en la fábrica, pues el ábside abovedado de horno es netamente románico, y el arco triunfal de medio punto, perfil que repite en el tramo contiguo de la nave, resaltando sobre el pseudo-crucero. Las capillas se cubren con bóvedas de cañón liso, de eje transversal al de la nave.

La bóveda cilíndrica sobre dobleros es también románica y muy antigua en Cataluña: San Pedro de Caserras y San Vicente de Cardona, donde aparece plenamente desarrollada con arcos de medio

(6) M. Gómez Moreno: Iglesias mozárabes.

(7) Puig y Cadafalch: L'Arquitectura románica a Catalunya, Tomo III.

punto, prolongados hasta el suelo con los resaltes de los pilares.

En Las Franquesas el modelo puede ser catalán: iglesias de Coustenges, Cubells y Camarasa, ya dichas, todas abovedadas de cañón agudo sobre dobleros, o más bien derivar de Borgoña, donde mucho más pronto sustituyeron el arco de medio punto por el apuntado, que da menos empuje y es así más estable y económico en la fábrica de muros y estribos (8).

Con esa estructura proyectóse la abadía matriz de Citeaux, en 1148, vuelta a consagrar en 1193, tras una importante ampliación, y aplicóse a iglesias de tres naves, en el Sur y Oeste de Francia, en Fontfroide y Florán (hacia 1150), (9) tan relacionadas con las iglesias españolas, particularmente la primera con Poblet. También columnas voladas soportando los dobleros aparecen en la nave de Pontigny (entre 1140 y 1180) una de las más importantes abadías borgoñonas, y en la iglesia de Travanca (Portugal). En España se proyectaron así las tres naves de la iglesia de Sotosalbos o Santa María de la Sierra, cerca de Segovia, las naves bajas de la Espina (Valladolid) y probablemente las de Monsalud de Córcoles (Guadalajara), las naves mayores de Poblet y Meira (Lugo), y sin duda las naves de Santas Creus y de Veruela, donde en el curso de las obras las suplantaron por crucerías. La nave de Las Franquesas parece así una miniatura de la mayor de Poblet, tan conocida.

Cuando andando el tiempo triunfó en absoluto la bóveda de ojivas, esa estructura aplicóse aún a piezas monásticas tan importantes como los refectorios: Poblet, Rueda (Zaragoza), Valbuena (Valladolid), aunque no usara ya columnas voladas sino repisas, o grandes modillones, sistema que con los arcos agudos, pero soportando un techo de vigas, se extiende a las grandes salas de Poblet y Santas Creus.

*Dependencias.* — Aparte de los armarios o credencias de que

(8) El arco apuntado mal tenido por rasgo esencial de la arquitectura gótica, cuyo vulgarizador Caumont lo bautizó de ojiva, caracteriza a las escuelas románicas de Borgoña y Provenza; en las demás comarcas de Francia, especialmente en el dominio real y en Poitou, parece coincidir con el regreso de la primera cruzada. De Oriente o España pudo provenir, pues prescindiendo de la vieja arquitectura mesopotámica se le halla en Siria, en edificios como el Kars ibn Wardan fechados en 561 y 564, en Egipto (ventana del testero en la mezquita de Amru, 827), en Sicilia (Palermo, 1132). En España se insinúa en el arco de herradura apuntado que aparece en la ampliación de la mezquita de Córdoba por Almanzor (987-990) y luego con más franqueza en la arquitectura almohade.

(9) E. Lambert: *L'Art Gothique en Espagne aux XII et XIII<sup>e</sup> siècles*. París, 1931.

luego se hablará, no se distingue sino el coro puesto a los pies de la iglesia y sobre un techo sostenido por un gran arco rebajado, como en tantas iglesias españolas. Hoy día está desfigurado por la adición y reforma de diversas piezas. Es posible que la capilla del Norte o del rosetón sirviese de sacristía; en el paredón que hoy la separa de la nave como en torno de la rosa hay rastros de pintura remedando muy toscamente cortinajes de grotesca e infantil ingenuidad. Junto a la puerta una pililla de agua bendita que parece moderna como la pintura.

*Decoración* — Los arcos decorativos de puertas y ventanas son todos de medio punto y asimismo los que separan las capillas de la nave. Arrancan estos de apoyos resaltados con medias columnas voladas, a manera de repisones, pero con los capiteles exornados sucintamente con volutas y sobre ellas hojuelas curvándose también en roleos en torno de una especie de palmeta como de gallones, bajo un robusto ábaco perfilado en nacela. Todo ello muy simplificado y como proveniente del corintio y aun mejor del jónico, interpretado con toda libertad y a través del románico, donde abundan los precedentes (cripta de la Trinidad de Cáen, Catedral de Gerona, etcétera), pero retrocediendo por su esquemática concisión y licencias a las fórmulas arcaicas, bárbaras o carolingias. Por cierto que debe anotarse su parecido a algunos capiteles musulmanes de la Ciudadela de los Beni Hamad y de la Gran Mezquita de Túnez; igual modo simple de cortar la unión de las volutas, igual superposición de hojas a modo de carlículos con el florón central simplificado.

Además, las volutas trátanse como grandes capullos presintiendo las frondas o trepados góticos primerizos, del tipo de capiteles más común en el apogeo del estilo. Diferencia esencial estriba en que la unión de los grumos o frondas suele desvanecerse suavemente en la masa o cesta del capitel, y en Las Franquesas se recorta con dureza a lo moruno, como remedando labores de yesería.

Se ha dicho ya que los arcos dobleros arrancan de columnas voladas, pero en el arco trifunfal éstas llegan al suelo y se asientan en sendas basas derivadas de la ática sobre alto plinto, la de izquierda con garras en las enjutas, no visibles en la derecha, aunque pudieron existir.

Junto a ellas ábrense en el muro dos nichos que ganan todo su espesor y con sendas puertas rectangulares a la nave, perfilado el

vano de la derecha como con canes de florones, y ambas con los umbrales más altos que el pavimento, hoy desconocido, de la iglesia.

Esos nichos sirvieron de armarios o credencias para guardar bajo llave las preseas y objetos necesarios del culto, y aun el Santísimo Sacramento.

La decoración se completaría con los sepulcros desconocidos que adornaban la iglesia y para los cuales, sin duda, se hicieron en época más avanzada del gótico los lucillos de las capillas laterales. En la del Sur ábrese uno frente a la absidiola, embocado por un gran arco agudo con valiente moldura; otros dos se agrupan en la del norte, formando pabellón entre la puerta y el absidiolo, abriéndose también en arco apuntado y con arquivoltas en cuyos arranques aparecen como un busto de informe escultura,

Escasean las ventanas. Tres tiene el ábside según costumbre, con derrames dobles a lo románico, y otras como simples saeteras las absidiolas de las capillas. De éstas la del Sur posee un alto ventanal con dos columnas gemelas, imposta y arquivolto, todo genuinamente románico.

El imafronte tiene un ventanal más esbelto, en ojiva y con tracería mutilada, de tiempo avanzado, quizás del XIV. En las primeras iglesias del Cister, como en las del último período románico, ese lugar solía calarse por un pequeño rosetón u óculo: fachadas de Santa Eugenia de Berga, San Pedro de Galligans, San Pablo del Campo, aunque éste es algo posterior a la iglesia, procediendo de la reforma ya entrado el XII. Agramunt, Verdú, Santa María de Bell-lloch, Santa Coloma de Queralt, etc.

Uno interesante por su elegancia y alguna singularidad ábrese en la capilla Norte de Las Franquesas. Circular, le guarnece una fina moldura con puntas de diamante, a modo de estrellas o rosas sextifoliadas y grandes hojas bellamente aplastadas e imbricadas, como de plantas acuáticas, adaptándose a la convexidad de la moldura, y un arquivolto de redondos miembros y lisa entrecalle.

Hemos citado ya algunos rosetones; de ellos son los más parejos los de San Pedro de Galligans, San Pablo del Campo, el de la ermita de Salas en Huesca, y sobre todo los que se abren en el muro de la Catedral vieja de Lérida, por la grandeza de la rosa, la multiplicidad de sus molduras y la nitidez de sus perfiles. Asimismo las puntas de diamantes que exornan el arquivolto interior vienen a ser una estilización ampliada y compleja del zig-zag y de los

dientes de perro, tan usados en la puerta de los Infantes de Lérida, aunque al par recuerdan, así en su forma individual como en su repetición eurítmica, viejos temas bárbaros, como la imposta visigoda de San Juan de Baños.

La losa que encierra el óculo, como otras transitivas, cálase con un motivo. Pero así como éste suele componerse por círculos tangentes u óculos diminutos (Armenteira, Cambre, en Galicia, Escornalbou, en Cataluña) o con un inicio de tracería por columnillas radiadas y arquillos (Santa Eugenia de Berga, San Pedro de Galligans, Agramunt, Verdú, Seo Vieja de Lérida, Santas Creus, etcétera), o por entrelazos (claustro catedralicio de Tarragona, rosa del refectorio de la Oliva (Navarra), aquí lo hace una gran cruz como de Malta, con las ramas iguales y ensanchándose, como en las cruces patadas, en los cabos curvados bellamente en herradura o arco ultra semicircular.

La cruz era la forma que se daba a las llamadas ballesteras, aberturas muy angostas y con derrames interiores que servían para poder lanzar ballestas en muchas direcciones. Pudo tomarse de ahí por la necesidad de reducir el hueco a lo indispensable, así como las vidrieras empleadas desde el siglo VI. Esas ventanas en forma de cruz se ven en torres y capillas sajonas de la arquitectura primitiva de Inglaterra (torre de Earls Barton).

La cruz patada y de brazos iguales, tan abundante en la orfebrería bárbara (Guarrazar, Monza, Gomdón, Nagy-Isent-Mildos) caracterizan el reverso de las monedas locales de Balaguer como el de otras de magnates y monarcas desde los merovingios. El círculo combinado con la cruz, motivo típico de las llamadas cruces altas de Irlanda, Escocia, Inglaterra y Escandinavia, hállase en la cuenca del Mediterráneo desde muy antiguo. Evans (10) lo señala ya en Siteia (Creta), donde dice que el círculo simboliza el sol y la cruz un astro, con lo que su unión representa la idea del poder divino. También es de notar que en Cnosos hállase una cruz de brazos iguales y de piedra, motivo visto además en un cuenco neolítico de Mairena del Alcor y otras localidades españolas.

Desde los inicios del cristianismo la cruz triunfó como ornato aún más por su sagrada significación que por su alto valor decorativo. Combinada con círculos se ve en lo copto y en lo bizantino

(10) A. Evans: The Palace of Minos. London, 1921.

como en lo síriaco (baptisterio de Khurbet Tekúa, al Sur de Belén, Baquza, etc.). Suelta con el alfa y el omega prodigóse en Asturias (Salas, Villardeveto, Valdediós) en relieves sobre ventanas germinadas en herradura, secuela del influjo mozárabe de León. Y por cierto que en iglesias astures las celosías de esa influencia muestran ya rudimentarios rosetones (Villardeveto, Valdediós, Lena).

La cruz calada hállase en los tímpanos de algunas puertas románicas de Portugal, ya sola, ya combinada con adornos de lace-rías, imagen, diríase, del infinito y la eternidad (catedral de Braga, iglesias de Arnoso, Verim, Unhao, Nogueira, Vizella, Ermello, etcé-tera), sin que de ello, como de lo precedente, pueda deducirse rela-ción alguna, como tampoco de su trueque en cuadrifolio u otra com-binación de lóbulos, pareja según se ve, en multitud de tracerías en rosas y ventanales posteriores de todo el mundo gótico, desde Burgos a Lausana, Venecia y Ratisbona, a veces con forma franca y aun primitiva, como en el claustro catedralicio de León.

Ello interesa para esclarecer quizá el origen del óculo y de las tracerías. Estas tuvieron su primera idea, sin duda, en la imitación de los lóbulos y en las combinaciones de los lazos o polígonos estre-llados, visibles en las celosías de la mezquita de Córdoba, como también en los entrelazos de las losas bizantinas y orientales.

El rosetón primero sería un óculo sencillo subrayado por una moldura redonda a modo de arquivolto (iglesia de Maizellais, en Vendée); al agrandarse se le dotó de una losa de cierre que para dejar paso a la luz calóse con un motivo: círculos como diminutos óculos, reducciones del general o columnillas radiales que trabaron luego con arquillos, poco más tarde aquellos mismos entrelazos, de-rivación de los sarracenos, poco antes quizá este de la cruz de Las Franquesas, que permite reducir el hueco a lo indispensable y con una forma al par bella y significativa.

Y ello no es tan excepcional como a primera vista pudiera pa-recer. Avanzado el estilo aún se encuentran esas trazas primitivas en el campanario de San Menoux (Francia) (11), donde quadri-folios como menudas cruces y óculos horadan las losas de cierre de esos vanos. Y la cruz había aparecido combinada con celosías, o por mejor decir, losas caladas cerrando ventanas y sobre puertas

(11) Violet-le-Duc: Dictionnaire raisonné, t. III, p. 371.

carolingias (Albenga), como también en relieves carolingios y lombardos (Narbona) y en lo alto de los piñones de algunas iglesias románicas (12), en algún caso por cierto como en la Jussy-Champagne, combinada con una decoración de entrelazos de supervivencia carolingia, así como, entonces y más tarde, designando también lindes de cementerios y aún términos de propiedad civil. Y ello, dejando aparte las innumerables cruces que aparecen en claves, frentes y mesas de altar, en lo sirio, bizantino y copto ya mentado, como en lo visigodo (San Juan de Baños).

El perfil un tanto complejo parece remedar las cruces de orificia y pedrería como las que señoreaban los altares y solían llevarse en las procesiones; durante el período románico una misma cruz servía para ambos destinos. Lo más probable empero es que el artífice ensalzase en ese lugar preferente el símbolo de su fe; esa cruz aparecería en la penumbra interior sobre los lucillos funerarios, luminosa, radiante, transfigurada así la misma luz vera y eterna.

La terminación en herradura de los brazos, subrayada por la incisión que bordea su contorno, relaciónase probablemente con ciertos atavismos estéticos. Su forma tan gustada de la España del alto Medievo en el Arte visigodo y el mozárabe, puede derivar ya de la decoración de ventanas, saeteras, losas y cancelas, como en las iglesias de Asturias: ya de miniaturas u otros objetos del arte decorativo mozárabe, como el famoso cáliz de Silos, o bien de su recuerdo. Y también puede provenir de fuentes musulmanas, perennes en toda a Edad Media, no siendo ocioso recordar que en esta comarca de Lérida asentóse un potente influjo mahometano reconocible en el exorno de la puerta de la capilla real de Cubells y en el rosetón gótico de la iglesia de Castellón de Farfanya (13). Además, los detalles morunos no son raros en obras del Cister; basta recordar la rosa de tracería arábica que luce una credencia de Monsalud de Córcoles.

Al exterior la decoración manifiéstase principalmente por el juego de sombras que producen los diversos cuerpos de edificio, terminándose en piñones hoy truncados, sus fachadas, y cuyos muros se rematan con una cornisa muy sencilla sobre canecillos lisos, modo que se cree importado de Francia, ya en lo románico, con

(12) Lasteyrie: *L'architecture religieuse en France dans l'époque romane.*

(13) Mossén Gudiol: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana.* Vich, 1902.



precedentes en San Juan de las Abadesas, San Juan de las Fonts y Porqueras, esculpidos ya en Solsona, pero excepcional de todas suertes en Cataluña, donde es típica la cornisa de arquillos.

La cubierta fórmase sobre la bóveda de losas escalonadas, de piedra, con su caballete en la cumbre, bastante bien conservada aún, pese a la vegetación parásita que allí fructifica.

Otros puntos notables son los huecos. Descritas ya las ventanas, hablaremos de las puertas. Estas son sencillas, como románicas, con arcos de medio punto, pero con finos vaquetones que realzan los volteles y resaltes lisos del imafrente de la iglesia correspondiente a primicias del goticismo naciente, que también satura la moldurada arquivolta que la remata y la imposta de arranque. La alternancia de los lisos volteles y los finos junquillos que los subrayan matando las aristas recuerda la puerta claustral de Poblet, tipo austero que se transfundió a algunas iglesias rurales, como en la de Alcover (Tarragona).

Por el estilo, pero mucho más sencillas, son las que abre la nave contigua a la capilla del Sur, rompiendo el muro en arco rebajado, y la del frente de la capilla Norte o del rosetón. Esta preséntase descentrada abarcando con su molduraje todo el ancho del muro y bajo la huella de una escotadura en ojiva, como indicando un arco de descarga o el principio de una prolongación de la obra en proyecto, un porche tal vez, o una nueva capilla.

La decoración redúcese, pues, al juego franco, visible, de la estructura. Su desnudez expresiva produce un efecto de grandeza severa, noble, parangonable su sencillez a algunos rebuscados aspectos del arte hoy más moderno, aunque realmente no sean nuevos en lo medieval.

Ello es fruto de las doctrinas de San Bernardo. "El gran amor del silencio" reprochaba a los monjes del Cluny en su "Apología" (1123-25) el exorno excesivo de sus iglesias y la inutilidad ridícula de sus esculturas llenando portadas, claustros y capiteles con monstruos fantásticos y grotescos, entre hombres y alimañas.

Por estas razones las primeras iglesias del Cister carecen de decoración esculpida o pintada; ni tímpanos, con el Señor y el tetramorfos, ni capiteles con historias o bichas copiadas de las telas y marfiles bizantinos y musulmanes, ni vidrieras de colores, ninguna, pues, de las pompas que aún convierten en ascuas de oro los interiores de las iglesias bizantinas. Cierto es que muchos templos

románicos ofrecen análoga desnudez escueta, pero por lo común se proyectaban pinturas emulando con pobreza los resplandecientes mosaicos orientales.

Precisamente, la sencillez del arte del Cister representa una reacción contra ese arte profuso y rico. El miembro mejor exornado, o sea, el rosetón de la capilla del Norte, lo patentiza. El artista que no puede abandonarse ya a los caprichos de su magín lo domeña, esforzándose en la estilización de las formas naturales, depurándolas con tal sencillez que las hace casi geométricas. Y todo insinuando el rigor como iconoclasta de San Bernardo con lo que, sin pretenderlo, el nuevo inicio de arte hermánase en rumbos con el arte musulmán. Y por ello parece tomar de éste ciertos motivos y sobre todo el gusto como forzado por ellos: entrelazos (óculos del claustro de Tarragona, rosa del refectorio de la Oliva, capiteles de Poblet) y las repeticiones eurítmicas de motivos, ley eterna del arte ornamental que parecen recordar la geometría indefinida de los lazos, tal como en las vidrieras incolóras, sin más adorno que el tramado de aquella suerte por los plomos y las hojas en hileras superpuestas de capiteles y repisas de Poblet y este rosetón.

Ambas orientaciones parecen, pues, coincidir y sin embargo, la que mueve nuestro arte no es sino el punto de partida del gótico. Es el occidental y europeo, por excelencia, que estimulado como en la construcción por el racionalismo realista y observador, así como por las nuevas corrientes espirituales y aun políticas en pro de una sociedad más humanizada que la feudal, se complace en el retorno a la naturaleza. Hasta sus formas más humildes y hórridas se apiñan en la flora de coles y cardos de los capiteles o parecen desbordarse con espantables visos en las gárgolas de las Catedrales. En todo ello se columbra como una ansia de acercamiento de comunión íntima, amorosa, franciscana, con todas las criaturas de la naturaleza, hijas de Dios, hasta las más míseras y caídas.

*Marcas lapidarias.* — Abundan las grabadas en los sillares, tanto al exterior como dentro de la iglesia. Algunas son análogas o idénticas a otras de la Catedral vieja de Lérida, de la de Tarragona y de las iglesias de Poblet, Santas Creus, Vallbona de las Monjas, Gardeny, (Lérida) y Veruela. Ello no permite atribuir las labras de esos sillares a los mismos operarios, sino tal vez a cuadrillas o asociaciones del mismo origen, si bien es posible que algunos de los canteros trabajasen en varias obras de las citadas.

*Estado actual.* — Es uno de tantos monumentos que la suerte infeliz malogró en servicio sin consonancia con el propio. Aunque, realmente no esté abandonado, pues su propietario actual recompuso la cubierta y la fábrica tiene en general buen estado de conservación, se le adivina condenado a desaparecer en plazo más o menos largo, como tantos otros que llenan nuestros paisajes con su bella sequedad curada, pulida a fuerza de trasañar soles.

Aun éste revive entre la naturaleza ubérrima. Entre la viciosa verdura de la vega, la ufanía de la yedra, los sillares obrizos, unos graciosos almeces y el romero, que crecen en la cubierta, meciéndose al aire del río, componen una estampa romántica a lo Walter Scott, de aquellas que emocionaban a los abuelos, los pintores y poetas del siglo XIX; una bella ruina despierta siempre una dulce música.

En el interior, como recordando humildemente un drama sacro, un fondo vivo en retablo de Navidad, la iglesia se techa de vigas roblizas y gemosas para convertirse en troje y establo con otros menesteres rurales.

El cultivo levantó, llenando los campos vecinos, y hoy el pavimento estercolado, irrecognoscible, queda más hondo y soterrado como si la iglesia que los reflejos pueblan de vislumbres verdes como aguamarina, aprestase su descenso al sueño perenne.

El patrimonio monumental de Balaguer, la vieja ciudad de los Condes, ya tan menoscabado, no debiera perder con esa magnífica indiferencia de gran señor una obra tan graciosa. Quizá para salvarle lo mejor sería restituirla a la dignidad de su pristino estado, restaurando el culto. Se comprende que éste no podría ser constante, pero sí celebrar alguna de las fiestas, tal vez cuando resucita el Señor con el año en la Pascua de Primavera, u otra solemnidad que armonizase con el paisaje fértil, jocundo de la huerta.

ANDRÉS CALZADA.

Agosto-Septiembre, 1932.

## Dibujos del siglo XV atribuibles al pintor Jaime Vergós

Entre los registros de ordinaciones del Archivo Municipal de Barcelona, existe un volumen (1) en cuyos márgenes se hallan dibujadas una porción de manos, cabezas y hasta figuras enteras, así como objetos diversos que guardan siempre relación con el texto del libro, y es de creer que sirvieron para llamar la atención de aquellos que tenían que poner en ejecución las disposiciones del texto y encontrar con mayor facilidad y presteza el folio que les interesaba consultar.

El hecho no es nuevo. Con frecuencia existen esa clase de "llamadas" gráficas, más o menos afortunadas, en las orillas de los libros que por su contenido han tenido que hojearse mucho. Pero lo notable del caso a que hacemos referencia es que sus dibujos contrastan por su buena ejecución con los que, cumpliendo el mismo oficio, suelen hallarse en otros libros.

Estudiada la composición de nuestro libro y su utilización, nos ha parecido que los mencionados dibujos adquirirían una importancia singular, puesto que podían servir para poner alguna luz en el problema de la obscura personalidad de los pintores Vergós, problema que se discute hace tiempo sin que se llegue a formular una solución convincente.

Procedamos primero al examen del registro en cuestión. Se trata de un libro que contiene los privilegios y ordenanzas que se dictaron sobre la Administración de las Plazas de Barcelona, desde

(1) Archivo Histórico de la Ciudad. Documentación Municipal. Inv. n.º 307, Sección V, n.º 6

el año 1378 hasta el de 1517. Se formó este libro con un núcleo primitivo, que comprende los foleos 1 a 88, más el foleo que lleva ahora el núm. 104, con copias de documentos comprendidos entre los años 1378 a 1444. A este grupo inicial le fué intercalado un pliego que lleva los foleos 89 a 103, con registro de documentos, que continúa los anteriores y llega hasta el año 1464. Más tarde, se le fueron añadiendo pliegos a medida que la administración los exigía, hasta llegar al 196, que lleva la fecha, final del libro, de 1517.

Ya en 1375, el rey Don Pedro había aprobado ciertas ordenanzas que le presentaron los Concelleres encaminadas a evitar los fraudes en los molinos de la ciudad y de su territorio, en cuyas ordenanzas estaba prevista la provisión de cierto oficial para que tuviese a su cargo la medida de los granos.

Estas disposiciones no debieron cumplirse, puesto que en 1378, después de un año de gran escasez, se dictaron de nuevo, insistiendo entonces en la conveniencia de proveer el cargo de pesador y cribador del trigo y demás granos.

Se procedió, efectivamente, a la elección que recayó en la persona del ciudadano Francisco de Gualbes, y quedó destinada para las operaciones del peso una casa de la vecindad del convento de San Agustín.

Con estas disposiciones fué iniciado nuestro libro que tomó pronto el nombre de "Libro del Administrador de las Plazas", en el que se fueron asentando continuamente no sólo los demás privilegios reales que obtuvo la administración, sino también las ordenanzas que para su aplicación y buen régimen iban dictando los concellerses de la ciudad y el oficial ejecutor.

Dan testimonio de los múltiples y sucesivos poseedores del libro unas inscripciones iniciales en las que se hace constar la entrega que el administrador saliente hacía del libro al que debía posesionarse del cargo. Esta tradición se hacía mediante el pago de cierta cantidad, con la cual se evitaba el entrante los dispendios que le hubiera exigido la obtención de una copia. Si bien las mencionadas notas no comprenden más que los años 1525 a 1542, se puede suponer que la práctica fué constante y vienen a certificarlo las múltiples notas marginales correspondientes a épocas muy distantes.

En 1543, viendo que el tal libro se sostenía apenas, en perjui-

CELEBRAT

frans que fi  
co bla em  
pume fa ya  
o amagada  
fmo de dia  
pote bay de  
dua emra  
vrb  
pota: alguy fori  
alid qual pmo  
vondel pguas  
brayada que fa  
Itmy q alguy tra  
bista en los fis  
pignadar vrb  
ois fa amaru  
duo plara o e  
7 de qu Gar  
fa fit lo phar  
Itmy q alguy n  
puna pms q  
rat de de vi  
ndre de de vi  
capuna vrb  
q imer fit com  
! pmo! hagi  
formet 2 al  
Emrat pot  
Empurol  
Itmy mto  
los blato  
pote bay l  
Itmy mto  
fat au  
lucos l  
ep rohor  
15. Itmy que  
vrb ppa  
2 de des  
o pmo  
gures 1



cio del cargo, y que su deterioro no le hacía presentable a las gentes (2), mandó el Administrador de las Plazas hacer un libro nuevo que viniese a substituir al antiguo. A ese nuevo libro, conservado también en el propio Archivo, pasaron las notas de transmisión que llegan hasta el año 1720.

Los dibujos marginales de nuestro libro, los que tienen unidad de trazo y estilo y acusan un artista hábil, se pueden agrupar en tres categorías:

1.<sup>a</sup> Manos con el dedo índice extendido para señalar el texto sobre el que se trata de llamar la atención (25 veces); cabezas de hombre o de mujer mirando el texto que se alude (12 veces); bustos que hacen el oficio de las anteriores (2 veces).

2.<sup>a</sup> Figuras y objetos alusivos a la materia tratada en el texto. (15 veces).

3.<sup>a</sup> Dibujos de pasatiempo que no tienen relación con el contenido del libro. (Varios en el fólleo final).

Quedan, además, otros dibujos con la misma intención, pero toscos y esquematizados para rehuír las dificultades de la representación. De éstos no trataremos, pues son similares a los que se hallan en muchos libros, y por ser de otras manos no tienen relación ninguna con los que forman el grupo que nos interesa.

Entre los dibujos del segundo grupo citado aparecen los siguientes:

Un criba, junto a la disposición que manda que solamente se puedan cribar el trigo, cebada, avena, habas y garbanzos durante el día, de sol a sol (fol. 103).

Un saco atado y con marca, para indicar que las sobras del grano cribado se pondrán en sacos para que no se mezclen con el grano ya limpio (fol. 27).

Un pájaro, alusión a los granos estropeados, buenos solamente para la comida de las aves (fol. 27).

Una cabeza de caballo con bozal, (?) donde dice que lleven bozal los animales que estuvieren en las plazas del grano (fol. 37 v.<sup>o</sup>).

Una medida con la señal de Barelona, junto al texto de los medidores jurados para la venta del vino (fol. 40).

(2) "...era de papel tan vell que de antiguitat les fulles se'n quehen que era gran dan e perjudici del administrador, lo qual libre no era per a presentar devant gents..."

g<sup>a</sup> Ba  
geli.  
pamp  
p. ol  
quy  
era p  
die q  
mori  
Dir R



2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

no en ad  
109

no en ad  
109

no en ad  
109



2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109

2a verso que  
in cap. 10  
no en ad  
109



me yano ab la dca  
me yano ab la dca  
me yano ab la dca  
me yano ab la dca  
me yano ab la dca



137  
137  
137  
137  
137

Un capazo, una pala y una escoba encima de una estera, acompañando a la prohibición de usar tales utensilios sin permiso de su dueño (fol. 43).

Una mano con látigo, donde se habla de los arrieros y de sus obligaciones (fol. 52).

Una embarcación, aludiendo a los botes en que se carga el vino (fol. 60).

Otra embarcación, para las imposiciones sobre vinos extranjeros traídos por mar (fol. 67).

Un hombre cargado con un saco, puesto que el texto trata de los que llevan el trigo a los tahoneros, bizcocheros u otros que amasan o hacen amasar (fol. 70).

Dos oficiales junto a una mesa, enseñando uno de ellos un libro de cuentas, mientras el texto se refiere a los cobradores de la imposición del vino y a su obligación de estar en la plaza para manifestar el administrador cuanto era el vino que entró en la ciudad y cuanto el vendido (fol. 705).

Una medida y una mano pasando el rasero, donde se habla de las obligaciones de los medideros del grano (fol. 75).

Un hombre que está cerrando un saco, señala la conminación hecha por los tahoneros, horneros, bizcocheros y semoleros para que pongan cada uno su señal especial en los sacos de sus productos (fol. 81, v.º).

Cuatro envases para líquidos, acompañando el texto de las obligaciones de los que descargan el vino en la playa de Barcelona, en cualquier forma en que lo conduzcan (fol 84).

Una mano que sostiene una cajita con las que se cobraban los derechos de venta de trigos. La caja, cerrada con llave, ostenta el escudo de Barcelona; el texto se refiere a los cobradores de las imposiciones (fol. 88 v.º).

La última página del libro (actual foleo 104), que había quedado sin escritura alguna, se utilizó para dibujar, como ensayos de pluma o diversión de ocios, unas cabezas, un paisaje con un castillo emplazado sobre unas rocas, además de dos pequeñas embarcaciones.

Veamos ahora quien pudo ser el autor de tales dibujos.

En primer lugar tenemos que dar por descontado que los comentarios gráficos distribuidos en los márgenes de los foleos del

libro acusan una mano experta y acostumbrada a dibujar, aunque aparezca claro que los tales dibujos se hicieron sin esmero ni preocupación artística.

El texto más moderno de entre los que van acompañados de dibujos, es del año 1440 y tiene una continuación de 1444. Entre los años 1440 y 1444 tuvieron a su cargo el libro los administradores Luis Setantí, Luis Colom, Gabriel Ros, Francisco Setantí, Antonio Vidal y Bernardo Bartolomé Ferrer, nombres todos ellos ausentes de las nóminas de artistas que de esa época tienen establecidas los historiadores.

Lo mismo podemos decir de los nombres de los administradores que siguieron después, con una sola excepción, la del pintor Jaime Vergós, que aparece en 1471, elegido para el cargo de subadministrador de las plazas y vehedor de la criba de los granos (3), interviniendo, por tanto, en el cumplimiento de las ordenanzas contenidas en nuestro libro.

Este Jaime Vergós era hijo del pintor del mismo nombre, que falleció en 1460. Unos meses antes, el hijo, había obtenido de los Concelleres el nombramiento de pintor de la ciudad en substitución de su padre que ejercía entonces aquel cargo. En 1468 fué elegido Conceller de Barcelona, y volvió a serlo en 1502, muriendo el año siguiente, manteniendo todavía su investidura y mereciendo, por tanto, las solemnes honras fúnebres que por razón de su cargo le correspondían. Jaime Vergós fué, pues, aficionado a los cargos públicos. Por el de subadministrador de las plazas cobraba un salario anual de 15 libras y debió conservarlo varios años, simultaneándole tal vez con el de pintor de la ciudad; por lo menos sabemos que en 1476 seguía con la subadministración de las plazas (4). También consta que en diversas ocasiones fué obrero o prohombre del Gremio de los Freneros, en el cual andaban incluídos los pintores.

Pudo ser Jaime Vergós el autor de los dibujos del libro de la Administración de las plazas. Yo creo que no solamente pudo serlo sino que lo fué efectivamente. Jaime Vergós interviene a menudo en la confección de los llamados paños imperiales que solían ponerse en las paredes de la catedral en ocasión de grandes solemnidades.

(3) Archivo Histórico de la Ciudad. *Manual de Novells Ardits*, 6 febrero 1471. En la edición impresa vol. II, pág. 501.

(4) Archivo Histórico de la Ciudad. *Clavaria*, 1476, f. 126 v.º



dades; pinta banderas y escudos, decora cirios pascuales y ejecuta otras obras de pequeño porte artístico, pero se le encuentra también pintando en el Palacio Real de Barcelona, y en 1495, parece intervenir en la pintura del retablo del gremio de los Pelaires, que había sido encargada a su hijo Pablo, y con su otro hijo Rafael termina el retablo de San Esteban de Granollers, que Pablo al morir dejó inacabado. No se puede dudar que pudo tener la habilidad necesaria para realizar los dibujos marginales que motivan este trabajo.

Queda todavía una circunstancia que puede favorecer nuestra tesis. En 1476, mientras ejercía precisamente el cargo de subadministrador, cobró cierta cantidad por haber dorado la estatuilla de San Jorge, que figuraba en el surtidor de los claustros de la catedral de Barcelona, y tuvo que redactar el recibo el pintor Francisco Mestre porque Jaime Vergós no sabía escribir. No era esto cosa extraordinaria en esa época, pero insistimos en destacar esta circunstancia, porque debió llevar aparejada cierta dificultad en la lectura y contribuir en consecuencia a querer representar gráficamente junto al texto difícil esas claras referencias gráficas en las que podía apoyarse para el manejo cotidiano del libro.

No tiene este libro ninguna apostilla escrita que parezca de la mano y de la tinta que usó el supuesto Vergós, y únicamente en una ocasión aparece una brevísima inscripción, tal vez posterior, en las filacterias de los dibujos sistemáticamente mudos.

Podría combatirse nuestra tesis alegando que los dibujos no alcanzan más que hasta el año 1444, siendo así que el nombramiento de Jaime Vergós es de 1471, y que precisamente los textos correspondientes a los años en que nos consta el ejercicio del cargo de Jaime Vergós no tienen dibujos marginales que acrediten la utilización del libro por parte del pintor. A esto podríamos contestar diciendo que el volumen actual está formado por lo menos de dos partes, que la primera es la que tiene los dibujos y que la segunda, aunque sea continuación de la primera, no sabemos cuando se le unió, y que bien pudiera ser que no la hubiese conocido o manejado el subadministrador del año 1471.

Los dibujos no tienen un valor intrínseco. Su interés verdadero deriva de la posibilidad que nos abren de conocer cual fuese el estilo del pintor Jaime Vergós, de quien mucho se ha escrito sin haber

conseguido hasta ahora poder dar con alguna obra suya inconfundible. Compárense ahora los dibujos reproducidos con los retablos que andan sin paternidad conocida o con alguna atribuída con poca seguridad, y véase si se pueden alcanzar por ese nuevo camino lo que no se consiguió por los que hasta ahora se siguieron.

A. DURAN SAMPERE.

## El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia

La importancia de los problemas que dejan en pie los estudios (1) hasta ahora dedicados a las dos magníficas tablas que se venían atribuyendo a un Maestro Alfonso y que, procedentes del antiguo Monasterio Benedictino de San Cugat del Vallès, pasaron a formar parte, la que representa la degollación de un Santo, de la colección de los Museos de Arte de Barcelona, y la otra, con la imagen de un Santo guerrero, de la Colección Muntadas, así como, por otra parte, el hallazgo de un documento del año 1504 que atribuía a un artista alemán la pintura del altar mayor de la Iglesia de dicho Monasterio, y cuyo conocimiento debemos a la amabilidad del señor J. M. Madurell, nos han inducido a emprender una investigación tan extensa como fuera posible, aspirando a establecer bases más firmes para el esclarecimiento de las cuestiones planteadas, o, tal vez, su resolución.

### LA HISTORIA DEL RETABLO

En el desarrollo de nuestro trabajo expondremos previamente los datos que, sobre el retablo del altar mayor, nos proporciona

(1) J. Folch y Torres: "Incerteses sobre la taula del Martiri de Sant Cugat o Sant Medí atribuida a Mestre Alfonso", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I (1931), págs. 153-169, 202-220 y vol. II (1932), págs. 11-19, 65-70.

Ch. R. Post: "A History of Spanish painting", vol. V (Cambridge, Massachusetts, 1934), págs. 81 y siguientes.

Además de la bibliografía que dan estos autores y de la que mencionamos luego, tratan más o menos extensamente del maestro Alfonso varias obras de carácter general tales como las de G. Richert, Sampere Miquel, Bertaux, M. de Lozoya, J. Gudiol, A. L. Mayer, y el artículo de este último autor "En torno al maestro Alfonso y a Bartolomé Bermejo", *Revista Española de Arte*, Madrid, XII (1934-35), págs. 36-43.

una serie de documentos hasta ahora inéditos, a cuyo conocimiento nos ha sido posible llegar. Partiendo de esta base revisaremos las causas por las que se venía haciendo la equivocada atribución a un Maestro Alfonso y presentaremos las conclusiones formuladas por nuestra parte.

Son erróneas las noticias publicadas por los señores Barraquer y de Peray (2) sobre la construcción de un primitivo retablo, a principios del siglo XIV, por el Abad Galcerán de Solá, por el precio de 5.000 libras. Dicha cantidad fué en realidad invertida en obras del edificio.

El inicio de la construcción del retablo a fines del siglo XV viene atestiguado por la presencia de los escudos del Abad Alemany (1461-1471) en el zócalo de piedra que sustentó más tarde el cuerpo superior del que, bastante reformado, conservóse su parte arquitectónica hasta 1936, en la Iglesia del Monasterio (3).

El 8 de junio de 1473, los administradores de la caja común del Monasterio contrataron con "domino Alfonso pictore" la pintura del altar mayor por el precio de 900 florines, es decir, 495 libras (4), siendo Abad comendatario perpetuo el cardenal de San

(2) Cayetano Barraquer: "Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX". T. I, pág. 106.

J. de Peray March: "Monografía històric-descriptiva del poble de Sant Cugat del Vallès", en "Jochs Florals de Sant Cugat del Vallès..." Barcelona, 1908, pág. 101. La versión, publicada en 1931, de esta monografía, ampliada en muchos aspectos, no añade ninguna noticia de interés para nuestro tema.

El Abaciologio latino citado por ellos como fuente dice (fol. 93): "Ecclesiam etiam Monasterii reformat (Galcerán de Solà) operando in ea Magnum et pulcrum et laudabile opus ad honorem laudemque Dei et Beati Cucuphatis..." Y añade que costó "ultra quinque milia librarum". (Archivo Diocesano, Barcelona, "Catalogus sive series Abbatum Monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis", contenido en los fols. 48 a 137 de un manuscrito de autor anónimo que perteneció a un monje de San Cugat).

Una versión conservada en el Archivo de la Corona de Aragón dice: "Ecclesiam etiam Monasterii reformavit, et magnum, pulcrum et laudabile opus ad honorem et laudem Dei et Sancti Cucuphatis, pretio ultra quinque millia librarum construxit". (A. C. A. Monacales (Benedictinos), legajos grandes, n.º 45, pliego suelto, fol. 14 v.º).

Son datos interesantísimos para el estudio de la construcción del templo.

(3) Folch, *Ibid.*, págs. 203, 204 y 207.

(4) "Anno 1473, octava junii, Clavarii Thecae comuni Monasterii egerunt cum domino Alfonso pictore, ut depingeret Altare majus S. Cucuphati pretio 900 florenorum, qui valent 495 ll," (Archivo Diocesano, Abaciologio citado, fol. 112 v.º). Hay que observar que la equivalencia 900 fl. = 495 ll., no corresponde a la cotización del florín en 1473, sino al florín unidad imaginaria de valor 11 sueldos.

"Hoc tempore (1473-1479) fuit depictum tabulatum Altaris Majoris Sancti Cucuphatis Ecclesiae Monasterii ab Alfonso pictore cum administratores teche comunis Monasterii persolvere promiterunt 900 florenos, id est 495 ll, s., octava junii anno 1473" (rectificado: antes decía 1476). (A. C. A. Monacales (Benedictinos), legajos grandes, n.º 45, pliego suelto, fol. 21). Las palabras "fuit depictum" son una afirmación gratuita,

Adriano, sucesor en dicho año 1473 del de San Sixto (5). Ningún documento nos habla de la realización de este contrato, pero de otros posteriores se desprende que no tuvo efectividad (6).

En efecto: con anterioridad al mes de octubre de 1502, había sido ya contratada de nuevo la pintura del retablo, esta vez con Anye Bru "pictor alamanus", por 402 libras (7). El 6 de octubre del mismo año las capitulaciones sufrieron alguna modificación, en la que intervino el pintor Gabriel Pou.

Dos años más tarde, Anye Bru recibió 149 libras, 4 sueldos, y 6 dineros, a cuenta de la cantidad que se le debía por la pintura del retablo, y sabemos que en octubre de 1505 se trabajaba en San Cugat en el dorado de la obra, operación necesariamente previa a la pintura, y a 26 de diciembre de 1506 (1507 de la Natividad) el clavario Ros recibió una nueva suma para pagar la obra; no consta, sin embargo, el recibo de esta cantidad por el pintor.

paráfrasis poco afortunada de un texto como el del Archivo Diocesano. La redacción es incoherente.

Publicada esta noticia por Villanueva, procedente sin embargo de otra fuente, y dada a conocer por otros autores, el Sr. J. E. Martínez Ferrando identificó con este maestro Alfonso al pintor cordobés que desde 1465 a 1466 estuvo al servicio de Pedro IV. A pesar del elogio que mereció por parte de este rey, excepto la iluminación de una Biblia, ninguna de las noticias de él conocidas nos lo presentan como pintor importante; realizó la pintura del techo de la capilla de Santa Águeda y trabajó en el castillo de Centelles; el rey, además, le había encargado el dorado de unos estribos y le protegió en algunas ocasiones. Por esta época estaba casado y en los documentos se le llama indistintamente "de Córdova" y "castelano". (J. E. Martínez Ferrando, "Pere de Portugal, rei dels catalans". I. d'E. C., Barcelona, 1936, págs. 117, 140, 153, 155, 156, 158, 165).

En el Archivo Histórico Municipal un documento de 1476, comunicado por el Sr. A. Duràn Sanpere a Mr. Post, nos habla de un Alfonso, pintor cordobés e hijo de Pascual Castell (Castillo?) y de su mujer Urraca Sançis, ambos difuntos. Confiesa a Brígida, que ha de ser su mujer, viuda de Baltasar Santmarí (Sanmarino?), hijo de Pablo d'Olesia, de la ciudad de Nápoles, haber recibido 50 libras del dote. Si identificamos a este pintor con el de Pedro de Portugal debemos suponer que en el documento se hace referencia a un nuevo matrimonio del artista cordobés.

El Archivero y Cronista Carbonell encargó en 1475 al mismo pintor la decoración del sepulcro de la Reina de Chipre en el desaparecido convento de Franciscanos de Barcelona y él mismo añadió de su mano la inscripción: "Haec Alfonsus Magister Cordubensis fabre pinxit". (Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, tomo XXVIII, Barcelona, 1865, pág. 247.)

(5) Archivo Diocesano, manuscrito citado, fol. 112 v.º

(6) El caso de una obra contratada, pero no realizada, no es extraño en la historia de nuestra pintura. Son ejemplo de ello el retablo de Vall de Hebrón contratado por Jaume Huguet y pintado por Pere Alemany y Rafael Vergós unos treinta años más tarde, y el retablo de San Agustín "dels Blanquers", contratado primero por Lluís Dalmau y pintado bastante posteriormente por Huguet y su taller.

(7) Véase el doc. IV. Para todas las noticias referentes al retablo que a continuación damos se entiende que, salvo indicación especial, nos basamos en los documentos publicados al final del artículo.

El 5 de febrero de 1507, los procuradores de la comunidad de San Cugat y el pintor alemán, denominado en esta ocasión Luricus de Brun, eligen a los pintores Gabriel Alemany, Rodrigo Vela (o Vella), Antoni Marquès y Nicolau Credensa, como árbitros y amigables componedores en ciertas cuestiones suscitadas entre el pintor y los monjes. El mismo día dichos procuradores prometieron girar, a favor de Brun, 43 libras en la tabla de cambio de la ciudad de Barcelona, apenas fuera promulgada la sentencia arbitral.

Publicado al día siguiente este documento de arbitraje, cuyos términos desconocemos, y de acuerdo con lo estipulado, se giraron las 43 libras a favor del pintor. Los árbitros recibieron de los monjes la suma total de 2 libras, y el notario que autorizó la sentencia, Jaume Sastre, por su salario, 2 sueldos.

Al mismo año 1507 corresponde otro pago, de 6 dineros, efectuado por el clavario Fray Miquel Ros, por el transporte al Monasterio de las piezas de talla de madera pertenecientes a la estructura arquitectónica del retablo — “tubes e pilàs del retaula” —, de las que se añade que estaban en la villa (de San Cugat) “a perició”.

Esta expresión permite suponer que hacía ya algún tiempo que habían sido fabricadas y permanecieron hasta entonces desmontadas y en depósito; podemos suponer que su construcción databa de los últimos años del siglo xv, como lo demostraban las piezas conservadas hasta hace pocos años, que concordaban estilísticamente con otras obras de talla documentadas de este tiempo. Por ejemplo, con la del retablo de San Sebastián y Santa Tecla en los claustros de la Catedral de Barcelona, tallado y esculpido por Pere Duran en 1483 (8) y las del alemán Luchner o Lochner, en los doseletes de la sillería del coro del mismo templo (1489); y, por su estructura, mucho más con el retablo de San Joan de les Abadesses, algo posterior (9).

El pago efectuado en 1507 no fué el último que percibiera Anye Bru, puesto que a 21 de agosto del mismo año se le pagaron 5 libras y media más. En esta ocasión se hace constar que se las pagan a cuenta de las 402 que se le debían como precio de la pintura; se trata, pues, de una liquidación final.

(8) Véase nuestro estudio sobre la pintura gótica en la Catedral de Barcelona, próximo a ser publicado.

(9) J. Masdeu, “St. Joan de les Abadesses”, Vic, 1926, pág. 80.

Con el fallecimiento del Abad Sort (10) sufrieron las obras un nuevo colapso hasta el mes de agosto de 1510, bajo el gobierno del Abad Alonso de Aragón (1508-1519), (11) fecha en que se contrató la fabricación del último complemento de la obra: la imagen escultórica en madera del santo Patrón del Monasterio. Las capitulaciones fueron extendidas entre la comunidad y el escultor Gilart Spirich, también, como el pintor, alemán y residente en Barcelona. No conocemos las cláusulas del documento, pero sí la fecha (20 de agosto de 1510) y el precio total estipulado de 32 libras y 12 sueldos que comprendía el importe de la imagen del Santo y además el de dos columnas con sendos ángeles de madera tallada, que debían colocarse delante del retablo (12).

Al día siguiente de la firma del contrato, el escultor percibió un tercio del precio convenido; a 19 de noviembre del mismo año cobró otra tercera parte, y a 16 de abril del año siguiente, 3 libras y 12 sueldos.

El primero de mayo de 1511 llegó al Monasterio Gilart Spirich junto con cinco compañeros suyos, con objeto de hacer entrega de la nueva imagen, los pilares y los ángeles; traían una carta de presentación del prior y venía con ellos un mozo de éste. Comieron los siete en el Monasterio a costas de la comunidad, y seguramente el mismo día se procedió a la instalación de las columnas y las esculturas, como lo demuestran algunos pequeños gastos consignados con aquella fecha. En el Monasterio fueron entregados al escultor las 7 libras y 12 sueldos que faltaban para liquidar su cuenta, y con motivo de ello el pintor Nicolau Sans extendió de su propia mano el recibo final a ruego de Spirich, el cual especifica que por ser alemán no sabe escribir la letra catalana (13).

Con esto podemos dar por terminada la construcción del retablo, puesto que las noticias posteriores sólo nos informan de que

(10 y 11) J. de Peray, lugar y página citados.

(12) Estas columnas con ángeles estaban destinadas a sostener el extremo de sendas barras para cortinas a los lados del altar; las cortinas eran extendidas durante la misa, desde el canon a la postcomunión, costumbre litúrgica que estaba todavía en vigor en el Monasterio cuando lo visitó Villanueva y fué frecuente en Cataluña hasta el siglo XVI.

(13) Gilart Spirich o Garau Spirinch aparece más tarde trabajando también como tallista en la obra de la barandilla y colgante de los órganos menores de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona. Cobra varias cantidades en 27 de Mayo de 1514, en 7 de Agosto y 16 de Octubre y 9 de Diciembre del mismo año y en 7 de Febrero de 1515, y 10 de Agosto en que cobra la última cantidad de 12 ducados oro que valía su trabajo. (B. Bassegoda, "Santa María de la Mar", I, págs. 411 y 412).

entre 1511 y 1512 el maestro cerrajero Roca, de Barcelona, fabricó algunos accesorios de hierro como complemento del altar mayor.

Del conjunto de esta documentación, a pesar de las lagunas que en ella se observan, se desprende de un modo incontrovertible la cronología del retablo Mayor de San Cugat y la identidad de sus autores.

Queda, pues, claramente establecido que, si las tablas al principio aludidas proceden del retablo cuya historia acabamos de exponer, deben ser consideradas como obras documentadas del pintor alemán Anye Bru.

Carecería de fundamento la posible objeción de que Alfonso pudo haber iniciado la obra, puesto que, además de la falta absoluta de pruebas de ello, el retablo cuya pintura realizó Anye Bru por 402 libras (cantidad suficiente para las cuatro (?) tablas y dos puertas) es el mismo conservado en su parte arquitectónica hasta 1936 en la Iglesia del Monasterio, lugar para el cual fué construído. Por otra parte, la identidad de estilo entre las dos piezas, la del Museo y la de la Colección Muntadas, no permite suponer la existencia de colaboradores de Anye Bru.

#### LAS AFIRMACIONES DE VILLANUEVA

La atribución que se venía haciendo a un Maestro Alfonso se basaba, como es sabido, en el texto de Villanueva que a continuación, y para más claridad, reproducimos: *“El altar mayor es de madera, gótico, de tres cuerpos, de fines del siglo XIV, con la sola imagen de San Cucufate en el nicho principal. En las paredes laterales (del presbiterio), había antes unos cuadros con la historia del Santo Mártir, que hoy están en el Archivo. Hallo en una nota que los pintó un Maestro Alfonso, por precio de 900 florines en 1473”* (14).

Este texto trata del retablo como de obra absolutamente distinta de los cuadros que en él se atribuyen al Maestro Alfonso, y de-

(14) Villanueva, “Viaje literario a las Iglesias de España”, T. XIX, Madrid, 1851, pág. 23. La identificación fué hecha por el señor Golferichs (“Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo”, Barcelona, 1902, págs. 32 y 33, nota al objeto n.º 221), a quien se debe asimismo el error (debido quizá a *lapsus calami* puesto que se subsanó en la fe de erratas) de afirmar que el Santo de la tabla del Museo era San Medí y no San Cucufate; Sanpere Miquel difundió estas opiniones callando la fuente, que no es otra que la nota del señor Golferichs.



muestra así que Villanueva no conoció directamente la nota del Abaciologio latino que publicamos antes, ni mucho menos el documento original (seguramente el contrato) del que esta fué extractada y que hacía mención directa de un retablo; la nota vista por Villanueva debió estar contenida en una versión más reducida que las que conocemos del abaciologio latino ya mencionado, en la que, conservando la noticia de que un maestro Alfonso contrató una obra por 900 florines, se hubiese omitido toda cita explícita del retablo o altar mayor.

En cuanto a la identidad real de los cuadros que viera Villanueva no hay obstáculo para suponer que éstos fueran las tablas pintadas por Anye Bru, sacadas ya del retablo, procedencia que, según se desprende de sus mismas palabras, debió desconocer. Entre los cuadros no estarían comprendidas las puertas, que, por su iconografía, no entraban en el conjunto de "la historia del santo mártir", y de los cuales sólo el de la escena de la degollación se habría conservado; es natural que Villanueva los creyese pintados por Alfonso por ignorar la documentación que se refería a Anye Bru y conocer únicamente la nota del pacto de 1473; sin embargo, y dado el caso frecuente de errores de apreciación estilística por parte de Villanueva, pudo tratarse igualmente de otras obras; la serie de cuadros —por ejemplo— pintados al óleo (15) que según el monje Alemany desaparecieron en el saqueo e incendio del Monasterio en 1835, serie cuyos restos quizá pudiéramos reconocer en tres pinturas tardías con escenas de predicación y de martirio que se hallan actualmente en el antiguo palacio de los abades, hoy casa rectoral.

#### ICONOGRAFÍA Y PROCEDENCIA DE LAS TABLAS

Antes de entrar en el estudio de la procedencia de las tablas conservadas, intentaremos precisar su iconografía.

Por lo que se refiere a la de la Colección Muntadas, ha sido considerada hasta ahora como una imagen de San Jorge; sin ne-

(15) No es fácil que el Monje Alemany hubiera podido considerar como cuadro pintado al óleo la tabla del Museo, puesto que, aun cuando fué realizada por este procedimiento, sólo ha sido posible determinarlo en la actualidad después de un análisis técnico. (Barraquer transcribe la relación del Monje Alemany en "Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX", vol. III. Barcelona, 1916; citado por Folch).

garlo, puesto que puede serlo, diremos que las razones no son suficientes para considerarla algo más concreto que la representación de un Santo guerrero. La única inscripción que en ella hemos distinguido, y sin ningún significado particular, está en la orla de medalla que adorna el sombrero del santo: "Ihs Nazarenvs Rex Ivdeorvm miserere me".

En cuanto a la tabla de la degollación, creemos que no puede existir duda de que el Santo representado en ella sea San Cucufate; no por la tradición popular recogida por Barraquer y los autores tardíos, alegados por Mr. Post y el señor de Peray, sino por la autoridad, a nuestro parecer decisiva, de las versiones catalanas medievales de "Flos Sanctorum" (16), seguidas por multitud de hagiógrafos e historiadores de los siglos xv a xviii, entre ellos Domènech y Pujades.

Las noticias conocidas sobre la procedencia de las tablas dejan bastante que desear por lo poco detalladas. Mn. Gudiol, ya en 1912 (17) afirmó que la tabla de la colección Muntadas procedía del Monasterio de San Cugat. El hecho fué confirmado verbalmente a Mr. Post (18) por el propio señor Muntadas, sin entrar en más detalles. La tabla del Museo, según declaraciones del Rdo. Vallet, publicadas por el canónigo Barraquer (19), se hallaba en 1859-60 en la ermita de San Adjutorio, que amenazaba ruina, por lo cual

(16) La edición incunable, impresa en Barcelona por Rosembach en 1494, da el texto siguiente (fol. 119, d): "E oïnt aquestes coses En Rufi (el ministro de Daciano) dix a les guardes. Si per coltell no-l matau per neguna altra manera no-l poreu vençre. E lavors Rufi dix. Nosaltres manam que En Cugat rebelle e contrari als nostres prínceps e als nostres déus no ha volgut sacrificar: sia ferit per coltell. E los scapsadors oïda la sentència lançaren lo luny -VIII- milles en lo loch qui era dit Octovià: e aquí que fos degollat. E Sanct Cugat pregà en aquells que li donassen un poch de spay per a orar"... "E com hac acomplida sa oració: los ministres li levaren lo cap".

Este mismo texto es reproducido en la edición de Costilla (Valencia, 1514). La "Passio Beatissimi Martyris Cucufatis..." del código gótico de San Pedro de Cardena, publicada por Flórez (España Sagrada, tomo XXIX, Madrid, 1775, Apéndice XXVIII, pág. 517) dice: "...Cucufatem rebellem principum nostrorum, qui diis nostris sacrificare noluit, gladio percuti praecepimus..." "completa oratione amputatum est caput ejus ab spiculatoribus" El "Acta Sancti Cucuphatis" (s. VIII) (Flórez, Ibid., XXIV, pág. 500) dice: "...jussu Ruffini caput ejus amputatum est." Como se ve, la expresión "que fos degollat" de la versión catalana fué posteriormente añadida y originó una tradición que debió determinar, a principios del siglo xvi, la interpretación del martirio del Santo, degollado y no decapitado, tal como la vemos en la tabla del Museo.

(17) J. Gudiol "San Cucufate del Vallès" en "Museum", n.º 12 (Barcelona, 1912). Mn. Gudiol afirma, además, que procede del retablo, pero no cita la fuente de esta afirmación, por lo que la suponemos hipótesis.

(18) Post, lugar y páginas citados.

(19) Barraquer: "Los religiosos en Cataluña...", citado por Folch.

dicho sacerdote, entonces párroco de San Cugat, trasladóla a la casa rectoral, de donde salió, por adquisición, para formar parte de la colección de los Museos de Barcelona.

La tabla debía hallarse en la ermita por causas fortuitas, imposibles de determinar a través de los escasos datos publicados. La ermita en cuestión pertenecía a San Cugat, y a principios del siglo XIX su beneficiado tenía el título de Prior (20); debió conservarse en ella una reliquia de San Adjutorio, que en 1832 (21) constaba entre las del Monasterio. De la ermita procedía asimismo un retablo barroco dedicado al Santo titular trasladado al Monasterio después de 1835 (22).

Sin embargo, esta discordancia entre las noticias de procedencia de cada una de las tablas, dado que la del Museo pudo muy bien ser trasladada desde el Monasterio a la capilla de San Adjutorio, no es obstáculo para seguir estudiándolas conjuntamente, y más aún cuando existe una evidente unidad de estilo (a pesar de la restauración sufrida por la tabla del Santo guerrero) — que aparece principalmente en la técnica del tratado de las manos y quizás del cabello — entre el Santo de la Colección Muntadas y el personaje central del grupo de espectadores de la degollación del Mártir africano.

Todo ello hace más interesante la búsqueda de pruebas de otro orden que puedan proporcionarnos datos más seguros y concretos; pueden hallarse en el estudio de la estructura y disposición de los restos del antiguo retablo, conservados hasta 1936 en el presbiterio de la Iglesia de San Cugat.

#### TRANSFORMACIONES SUFRIDAS POR EL RETABLO

En su último estado es ya conocido y fué publicado por Barraquer y más tarde por Folch. Pero el más ligero examen demuestra que no era aquella la primitiva disposición, en el siglo XVI. Las reformas más fácilmente apreciables fueron la supre-

(20) J. de Peray, lugar citado, pág. 69.

(21) J. Mas. "Les reliquies del Monestir de Sant Cugat del Vallès", en "Jochs Florals...", pág. 157.

(22) J. de Peray, lugar citado, pág. 57.

Originariamente el retablo fué dedicado a San Adjutorio. Reformado posteriormente ocupaba su parte central una imagen de la Virgen de los Dolores y la imagen de San Adjutorio estaba en uno de los lados. Fué destruído en 1936.

sión de las puertas y aprovechamiento de una de ellas para la construcción de un sagrario y la construcción de hornacinas en los lugares donde hubo antes las tablas pintadas, dos a cada lado.

En cuanto al cuerpo alto de la obra, espigas, montantes y pilares, no parece haber sufrido transformación. Sin embargo, no podemos aceptar sin alguna reserva la suposición de Folch de que la reforma tuvo lugar para adecuar el retablo a la exposición de reliquias; que esta exposición, si existió, no fué permanente, lo demuestran las frecuentes referencias, anteriores a 1835, coincidentes todas en indicar un armario como el lugar en que se hallaban las reliquias que el Monasterio poseía en número extraordinario.

En dichas reformas el retablo fué retirado hacia el fondo del ábside, lo que redujo la anchura en unos 0'75 m. por lado y determinó, además de otras modificaciones, la supresión de puertas; todo lo cual tuvo lugar en una fecha que no podemos apreciar, pero necesariamente anterior a la renovación del presbiterio (colgaduras para los muros, escalera y barandilla de mármoles, pavimento nuevo y zócalo de estuco) debida al Abad Montero y realizada entre los años 1796 y 1799 (23). En 1844, después de la exclaustración y siendo utilizado el templo como iglesia parroquial, se colocaron en el retablo cinco imágenes de Santos, procedentes de la antigua parroquia de San Pere d'Octaviá, entre ellas la del Santo titular, de gran tamaño, que pasó a ocupar la horna-

(23) La documentación del Monasterio nos da los siguientes datos: a 13 de Mayo de 1796 se leyó en el Capítulo una carta del Abad, escrita en Barcelona, en que ofrecía enviar al Monasterio "unas colgaduras de damasco carmesí con franjas de oro para todo el Presbiterio y dos cortinas de lo mismo con sus correspondientes cenefas, franjas de oro y cordones para la credensa". El regalo llegó a San Cugat el día 22 del mismo mes (A. C. A., Monacales, n.º 1.204 (Actas capitulares de San Cugat), folios 114 v.º a 117) y fué instalado en seguida, siendo objeto de elogio por parte de los visitadores de la Orden que pasaron por el Monasterio aquel mismo año (A. C. A., Monacales, n.º 1.211, visita del año 1796).

A 15 de noviembre del siguiente año, se recibió otra carta del Abad en que éste comunicaba "voler millorar lo presbiteri de la iglesia ab una exquisita balustrada, escalas y lo pla nou" (A. C. A., Monacales, n.º 1.204, fol. 124). El Capítulo aprobó la iniciativa, y en enero de 1797 los monjes solicitaron y obtuvieron permiso del Abad para utilizar la antigua barandilla de hierro del presbiterio "per los balcones de las casas novas" (Ibid., fol. 126 v.º a 127). A 5 de noviembre de 1798 el Abad hizo la siguiente comunicación al Capítulo: "tinc ajustat fer los sòcols del presbiteri de estuco, desitjant sempre lo major adorno de nostra Iglesia", por lo que se acordó "colocar a la paret del altar del Roser ahont era antes lo armari de las reliquias"... "la làpida sepulcral de D. Fernando Folch de Cardona" que estaba en el presbiterio (Ibid., fol. 158). Las obras habían ya terminado en 1799, año en que la visita está llena de alabanzas para el nuevo presbiterio (A. C. A., Monacales, n.º 1.211, visita de 1799).

cina inferior del centro del retablo, utilizada seguramente hasta entonces para exposición del Santísimo; debido a ello se construyó más abajo, aprovechando una de las puertas que habían antes sido sacadas, un sagrario o tabernáculo. Esta es la forma en que ha sido publicado en varias ocasiones. Posteriormente se suprimieron del conjunto las columnas con ángeles, que pasaron al Museo Diocesano.

Destruído el retablo, como ya hemos dicho, en 1936, sólo se han conservado, aparte de los ángeles y las columnas, dos fragmentos de la cornisa del zócalo de piedra con los aludidos escudos del Abad Alemany, y un molde de la escultura de San Cucufate hecha por Gilart Spirich.

### CONCLUSIONES

De la tabla del Museo publicó ya Folch (24) interesantes datos que autorizan a suponerla procedente del retablo y que no haremos sino repetir: *a* y *b*) la madera de las tablas de forro del retablo original es la misma que la de las tablas y también el grosor (15 mm.); *c*) las cresterías y piezas de dosel junto con los montantes laterales determinaban por sus medidas que las tablas pintadas comprendidas entre ellos debían medir de ancho unos 134 cm., lo que corresponde a la anchura de 133'5 cm. que mide la tabla de la degollación.

Por lo que a la tabla de la colección Muntadas se refiere hemos de hacer notar ante todo que, sin duda alguna, era una puerta izquierda de retablo, puesto que, además de la posición del Santo, por sí sola ya suficientemente significativa, puede apreciarse, a pesar de la restauración, el lugar donde estuvo el orificio de la cerradura en el borde derecho. En cuanto a su anchura (unos 74 centímetros) (25) corresponde a la de la puerta utilizada, con su marco, para sagrario (unos 73 cm. de obertura practicable; la anchura total, incluyendo los montantes, era de unos 130 cm.). La

(24) Folch, *Ibid.*, pág. 207.

(25) Las dimensiones de esta tabla son 1'72 x 0'88 (La Colección Muntadas, Barcelona 1931, pág. 31, n.º 34 de la colección), porque al ser restaurada le fué añadido un como marco cuyos montantes laterales tienen una anchura de 7'5 cm. cada uno; descontando estos 7'5 cm. por lado las 73 restantes nos dan aproximadamente, o algo menos, la medida original de la tabla; en el Catálogo de la exposición de Arte antiguo de Barcelona (1902), se le dan las dimensiones 1'69 x 0'73 (objeto núm. 12, pág. 2).

excesiva restauración de esta tabla debe atribuirse, pues, al hecho de ser las puertas de los retablos la pieza de ellos que por su constante uso suele sufrir mayores deterioros.

En conclusión: apareciendo ambas tablas unidas por su estilo y procedencia; siendo claramente partes de un retablo (la del Santo guerrero, con la imposibilidad de ser otra cosa que una puerta de retablo); coincidiendo ambas, por sus medidas, con las de los huecos que ocuparon las partes pintadas enmarcadas por las piezas de arquitectura del retablo mayor de San Cugat; conteniendo, además, una de ellas, la escena de la degollación de San Cucufate; no podemos dudar de que formaran parte de aquel conjunto y que son, por consiguiente, tablas documentadas del pintor alemán Anye Bru. quien las pintó alrededor de los años 1504-1507.

### EL PINTOR ANYE BRU; SU ESTILO Y PERSONALIDAD

Aunque Anye Bru no puede ser clasificado entre los más fieles seguidores de ninguna de las escuelas, alemanas o no, de su época, son explicables, sin embargo, los más salientes rasgos de su pintura si se tiene en cuenta que todo hace suponer que se trataba de un artista sin residencia fija y que por ello es natural que asimilara elementos de origen diverso. Es patente en el paisaje el contacto, frecuente en los alemanes, con la pintura de los Países Bajos, tanto por los árboles como por los edificios visibles en el fondo de la tabla de la degollación (con ventanas divididas en cuatro por la cruz de piedra, la *croisée* francesa, tan característica de la arquitectura del Norte). Esto explicaría en parte, también, que el pintor haya reproducido en la misma tabla las construcciones góticas del Monasterio, hecho que hubiera repugnado seguramente a un pintor italiano (26). No creemos, sin embargo, que sea posible negar en este pintor cierta influencia italiana —que se revela principalmente en la figura de uno de los espectadores de la degollación de San Cucufate— y, más concretamente, veneciana. El gusto por las armaduras oscuras con reflejos la encontramos, indistintamente, en los pintores germánicos y en los venecianos, entre ellos Carpaccio

(26) Otro cuadro más moderno, en la casa rectoral de San Cugat, representando el martirio de San Severo, contiene otra vista del Monasterio, observado desde el ábside, utilizada asimismo como medio de localizar geográficamente el escenario del martirio.

y Mantegna, aunque la influencia del arte "welsch" es natural dado el intenso contacto de los pintores alemanes — especialmente los meridionales, pero también los del Norte y los flamencos — con Venecia y, por otra parte, la estancia en Alemania de pintores italianos —Jacopo de Barbari—. Entre otros artistas alemanes que viajaron por Italia, o pintaron bajo el influjo de aquel país, podemos citar al tirolés Michael Pacher, Rueland Frueauf, Hans Burgkmair, Hans Sues de Kulmbach, y de un modo especial a los dos Albertos: Dürer y Altdorfer. Tanto estas influencias como el realismo cruento en la representación de martirios en la pintura alemana de su época están expresados por Bru con un gran sentido personal.

A pesar de lo distanciado que está de nuestro artista por su estilo general, destacaremos, finalmente, entre las obras de Gerard David, una tabla que le fué encargada en 1488 (El suplicio del prevaricador), que presenta algunos elementos de composición y detalle que pueden ser objeto de comparación y que han sido precisamente la causa de que algunos autores (27) hayan sugerido la posibilidad de un viaje de David a Italia.

Sobre el valor intrínseco de la tabla de la degollación de San Cucufate sólo debemos decir que es una de las mejores obras pictóricas conservadas en Barcelona; sin embargo hay que reconocer que Anye Bru no tiene la importancia que hubiese tenido a haber ejecutado su obra en 1473, ya que entonces habría resultado un insólito precursor de las mejores escuelas, caso que, por lo extraordinario, es natural que no haya resultado cierto.

En cuanto al hecho de encontrar a Anye Bru en Barcelona, no intentaremos, naturalmente, explicarlo por una atracción por la pintura cuatrocentista catalana; ésta había entrado ya en un período de franca decadencia en 1500, y la pintura estaba en Barcelona más en manos de artistas extranjeros que de gentes del país, continuadoras de la tradición gótica.

El florecimiento en Barcelona por aquella época de una numerosa colonia de alemanes y gentes de los Países Bajos, hecho atestiguado expresivamente en 1494 por el viajero Jerónimo de

(27) Cfr. L. de Fourcaud, "La peinture dans les Pays-Bas"... en "Histoire de l'Art", de André Michel, T. V, 1.<sup>a</sup> parte, págs. 237 y 238.

Münzer, (28) y la presencia frecuente en la ciudad de artistas de aquellos países, hace muy natural la estancia en ella de otro alemán, Brun, y más tarde de Spirich, el escultor. Entre los escultores y tallistas de madera, residentes aquí, Lochner o Luchner (29) — autor de los doseletes del coro, el retablo de Todos los Santos y el relieve de la puerta de la Piedad, obras conservadas en la Catedral de Barcelona — ocupa un primer lugar; a su lado aparecen el holandés Adrián de Suydret y el alemán Juan de Kassel (30). Paralelamente, entre los pintores hallamos a Cornellà d'Ulltret (Utrecht?) (31), Antonio Llouye (32), y Juan de Borgoña (más conocido por sus obras de Toledo), de quien sabemos que en 1510 se hallaba en Barcelona pintando un retablo para el Monasterio de Santes Creus, de cuyo dorado encargóse el taller de Nicolau Crendensa (33).

Es verdad que conocemos el nombre de un sinfín de pintores catalanes de aquellos años, pero las obras conservadas, algunas ciertamente de buena calidad, son escasísimas y no nos ayudan a ampliar el conocimiento que de ellos tenemos. De todos modos no parecen estos pintores haber formado una escuela con caracteres propios como las que había habido en Barcelona en los siglos anteriores. Algo semejante sucedió en otras ciudades; Vic, por ejemplo, donde los navarros Gascó, padre e hijo, tuvieron casi monopolizada la pintura (34).

Si bien hemos adoptado para el pintor alemán el nombre Anye Bru, no nos parece ser éste el auténtico sino la transcripción aproximada de su pronunciación. No hemos utilizado la versión de los documentos latinos de 1507 porque el nombre Luricus nos es desconocido; quizá sería mejor leer Enricus, pero además de no ser mucha la semejanza entre Anye y Enricus, la escritura de los docs. IV. y V. no deja lugar a dudas sobre la L. inicial del nombre;

(28) Ludwig Pfandl, "Itinerarium Hispanicum Hieronimi Monetarii" (1494-95) en "Revue Hispanique", T. XLVIII; New York-París, 1920, págs. 1-177. Las págs. 6 a 13 se refieren a Barcelona.

(29) A. Duràn Sanpere. "La pietat del Portal de la Seu de Barcelona", en "Vida cristiana", XII, Barcelona, 1928-29, n.º 132, págs. 323 a 332.

(30) S. Sanpere Miquel. "Cuatrocentistas", II, pág. 124.

(31) A. Duràn Sanpere, lugar citado.

(32) S. Sanpere Miquel. "Cuatrocentistas", II, págs. 284-311-313.

(33) A. N. B. "Manuale Francisci Joannis Cerdá", bolsa.

(34) Mn. J. Gudiol, "Mestre Joan Gascó", en "Estudis Universitaris Catalans". Barcelona, vol. I (1907), págs. 281-292, 358-381 y vol. II (1908), págs. 13-38.



hemos, pues, utilizado la versión más corriente y cómoda. La solución de este detalle y la de los problemas mucho más interesantes de la identidad de Anye Bru como artista, y el conocimiento de los datos que sobre él existan en Alemania, salen de nuestras actuales posibilidades.

Pero no todo debe buscarse en su país natal: No conocemos todavía algunos documentos de tanto interés como el contrato ante el Notario Faner (35), el documento del pintor Pou en 1502, el texto de la sentencia arbitral de 1507, el contrato con el escultor Spirich. Hay que pensar por otra parte que durante los años que Bru permaneció en Barcelona dejó probablemente otros rastros documentales que los referentes a San Cugat, y que todo ello puede salir a la luz en la investigación de los extensos fondos de documentación de los Archivos de Barcelona.

J. AINAUD.

F-P. VERRIÉ.

(35) Nuestra investigación se ha limitado a algunos manuales del Archivo notarial de Barcelona y a parte del fondo procedente de San Cugat, custodiado en el Archivo de la Corona de Aragón. Del mismo notario Faner pueden existir manuales en la parte por clasificar del Archivo Notarial de Barcelona o quizá en el de Sabadell, puesto que la mayoría de los pocos que de él hemos visto no corresponden a la serie general "negotiorum comunium" donde se insertaban todos los documentos, sino solamente a las series especiales de "Procuracionum" o "contractuum" en que por contener documentos ya insertos en la serie general no aparecen algunas veces más que las primeras palabras de ellos, como en el del pintor Pou. Por algunos de estos encabezamientos sabemos que el mismo notario autorizó documentos en San Cugat o en Barcelona, en los que intervenían los monjes y el Abad del Monasterio, en 1500 (2 de noviembre) y 1502 (26 julio, 12 octubre, 21 noviembre). Alguno de ellos podría ser el contrato con Anye Bru.

## Documentos

### I

San Cugat, 6 octubre 1502.

Encabezamiento de un documento en el que actuaba el pintor Gabriel Pou; posiblemente una reforma o adición a las cláusulas del contrato estipulado ante el notario Faner, en fecha imprecisa, entre la Comunidad de San Cugat y el pintor alemán Anye Bru, a juzgar por el contexto del doc. V.

*Die jovis sexta mensis octobris anno predicto [1502] fuit receptum infrascriptum instrumentum in monasterio Sancti Cucuphatis:*

*Noverint universi quod ego Gabriel Pou, pictor, civis Barchinone (nada más).  
(ANB. Contractuum 1502 Joannis Faner.)*

### II

Barcelona, 15 octubre 1504.

Anye Bru, pintor alemán residente en Barcelona, percibe 149 libras, 4 sueldos y 6 dineros de la Comunidad de San Cugat, a cuenta del precio de la pintura del retablo mayor del Monasterio.

*Die martis XV octobris M.º D.º III.º*

*Ego magister Ayna (\*) Bru, pictor alamanus pro nunc degens Barchinone, confiteor et recognosco vobis religioso fratri Michaeli Ros, monacho Monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis, altero ex clavariis anni presentis dicti Monasterii, quod modo infrascripto habui et recepi centum quadraginta novem libras, quatuor solidos et sex denarios, monete Barchinone, in solutum porrata maioris pecunie quantitatis michi debite ratione retabuli altaris maioris dicti Monasterii, quod ego depingi.*

*Quas CXXXVIII ll., III s., VI denarios habui hoc modo, videlicet, per manus fratris Francisci Pla, prepositi dicti Monasterii, viginti quinque florenos currentes, de quibus iam sibi feci apocham, et per manus vestri dicti fratris Michaelis Ros quadraginta tres libras, quindecim solidos et unum denarium. Residuum ad complementum dictarum CXXXVIII ll., III s., et VI denarios habui inter diversas vices sive soluciones per manus fratris Raymundi de Vilanova, monachi dicti Monasterii. Et ideo, etc.*

*Testes honorabilis Franciscus Maymó, miles locumtenens officii Bajuli Generalis Cathalonie, et discretus Johannes Castell, notarius civis Barchinone.*

*(ANB, Manuale Joannis Fluviá, 1501-1510.)*

(\*) En este documento, como en algún otro coetáneo, el grupo *yn* tiene el mismo valor que el más usado *ny*, con el que en catalán se transcribe el sonido nasal representado en castellano actualmente por *ñ* y en francés e italiano por *gn*. La confusión de *a* por *e* átona es frecuente en el catalán oriental.

III

San Cugat, 12 octubre 1505

Entierro de una criada del pintor que doraba el retablo.

Dimecres a XII de octubre de D y V: òbit de huna mossa del pintor qui daurave lo retaula del monestir, la qual havia nom Juana; fonch soterrada per los domés; hagueren ne la despulla, un manto, que-n hagueren VIII s.

(A. C. A., Monacales (Benedictinos), legajos grandes, n.º 45, hoja suelta.)

IV

San Cugat, 26 diciembre 1506.  
(1507 de la Natividad.)

El clavario anota haber recibido en Barcelona, de la Comunidad del Monasterio, una nueva suma para pagar la pintura del retablo.

*Compte del que jo, frare Miquell Ros, he rabut del Convent per pagar la pintura del rataula.*

Item, a XXVI de desembre del any M sinch sens e set, tot lo Co[n]vent, so és, mossèn Infermer, Vilanova, Pla, Lull, Vilatorra, Guilem, Figueras, Piquer, Montornés, Sapllana, me donaren a mi, frare Miquell Ros, XVIII ll., e après las pesí en presència de frare Piquer, en la Taula de la Ciutat de Barchinona, e menquaren se'n III s., VIII dinés. Resten XVII ll., XV s., III.

(ACA, Monacales, vol. 1303, "Libre de despeses de la Caixa comuna", fol. CXIII v.º)

V

Barcelona, 5 febrero 1507.

Los procuradores de la Comunidad de San Cugat y el pintor alemán, llamado aquí Luricus de Brun, eligen como árbitros en las discrepancias que entre ellos puedan surgir, a los pintores Gabriel Alemany, Rodrigo Vela (o Vella), Antoni Marqués y Nicolau Credensa.

Die Veneris V.<sup>a</sup> mensis febroarii anno millesimo quingentesimo septimo.

Nos, Franciscus de Plano, prepositus, et Michael Ros, monachi Monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis, ordinis Sancti Benedicti, Barchinonensis diocesis, procureres, syndici et actores legitime constituti et ordinati a Reverendo fratre Gaufrido Sort, Dei gratia Abbate, et a Venerabile Conventu Monacorum eiusdem, capitulariter convocatorum et congregatorum, prout de dictis procuracione, sindicatu et actoria plene constat instrumento testificato (testificato) apud honorabilem Johannem Faner, notarium Barchinone, die , dicto nomine, ex una parte, et ego Luricus de Brun, pictor alamanus pro nunc Barchinone degens, parte ex altera, gratis etc. comprometimus (?) in vos Gabrielem Alamany, Rodericum Vella, Anthonium Marqués, et Nicholaum Credensa, pictores, cives Barchinone, tanquam in arbitros et arbitratores, laudatores et amicabiles compositores a nobis dictis partibus comuniter et concorditer electos et nominatos, sub pena quinquaginta librarum Barchinone, vobis dictis dominis arbitris et arbitratoribus et vobis dictis partibus ad invicem, pro (?) stipulacione promissa, super omnibus et singulis actionibus, questionibus, petitionibus et demandis quas et que (?) unaque pars nostrum possit ac vellit facere, proponere, movere, seu eciam intemptare contra alteram et ad invicem et vicissim, causis et racionibus contentis in quibusdam capitulis inter nos (nos) dictas partes firmatis apud dictum honorabilem Johannem Faner, notarium, die , et super omnibus et singulis convencionibus et reconvencionibus utrique dictarum partium pertinentis adversus dictas petitiones et demandas et generaliter super omnibus et singulis incidentibus dependentibus, emergentibus, annexis, connexis aut ea tangentibus quovis modo, dantes et concedentes nos dicte partes etc. (fiat large

cursus compromissi), obligando partes parti omnia et singula bona nostra et dictorum Monasterii et Conventus, mobilia, etc. Renun., etc. Jur., etc. Tempus est huic et per totum presentem diem. Intelligatur tamen quod per firmam huiusmodi compromissi non fiat per iudicium, novacio seu derogacio obligatis (?) in dictis capitulis facte per Gabrielem Pou, pictorem.

Testes: honorabilis Matheus Borrás, civis Illerde, et Salvius Baulo scriptor Barchinone.

(ANB, Tercium manuale Jacobi Sastre maioris.)

## VI

Barcelona, 5 febrero 1507.

Los mismos procuradores prometen a Brun girar a su favor 43 libras apenas haya sido dictada sentencia por parte de los árbitros elegidos.

Item, cum alio instrumento, dicti prepositus et frater Michael Ros, dicto nomine, convenerunt et promiserunt dicto Lurico de Brun quod incontinenti cum per dictos arbitros et arbitratores sentenciatum et declaratum fuerit dictent et scribent eidem in Tabula Cambii sive Depositorum Civitatis Barchinone quadraginta tres libras, et hech promisserunt atendere et complere sine dilacione, complere, etc., solvere missiones, etc. Super quibus, etc. Credat., etc. Obli. bona, etc. Renun., etc. Jur., etc.

Testes: honorabilis Matheus Borrás, civis Illerde, et Salvius Baullo, scriptor Barchinone.

(ANB, ibid.)

## VII

Barcelona, 6 febrero 1507.

Encabezamiento de la sentencia arbitral aludida en los docs. V y VI.

Die veneris VI.<sup>a</sup> mensis febroarii anno predicto [1507].

Instrumentum sentencie arbitralis late per Gabrielem Alamany, Rodericum Vela, Anthonium Marqués, et Nicholaum Credensa, pictores, cives Barchinone, tanquam arbitros, arbitratores, laudatores et amicabile compositores electos et nominatos per et inter venerabiles et religiosos viros fratrem Franciscum de Plano, prepositum, et fratrem Michaellem Ros, monacos Monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis, ex una, et Lurichum (?) Brun, pictorem alamanum habitatorem Barchinone, ex altera, partibus (est large in cedula. Testes in cedula). (*En la bolsa del manual, conservada, no se halla la sentencia.*)

(ANB, Quartum manuale Jacobi Sastre maioris.)

## VIII

San Cugat, 6 febrero 1507.

El clavario del Monasterio gira las 43 libras prometidas al pintor alemán.

Compte del que jo, frare Miquell Ros, he despès per la administració del retaula:

Item, a VI de fabrer del any M sinch sens e set girí jo, frare Miquell Ros, a mestre Anye Bru, pintor, quoaranta tres liures e tres sous per dita de Taula en paga porrata de la pintura del retaula de Sant Cugat. Dich. XXXXIII ll., III s. (ACA, Monacales, vol. 1.303, "Llibre de despeses de la caixa comuna", fol. CX.)

## IX

San Cugat, 1507.

El clavario anota que el prior pagó, por encargo de él, 2 libras a los árbitros y 2 sueldos al notario que autorizó la sentencia.

Item, he rebut de dit prior Fluviá, que per mi [h]a donat al sènyer N<sup>o</sup>Alamany e a Rodrigo, pintós, dues liures per la judicatura del retaula, e dos sous a Jaume Sastre per lo compromès pres de la sentència [de] los demun[t]dits pintós, e dos sous que jaquí en Barchinona, que tot seia II ll., III s.

(ACA, ibid., fol. CX, v.º)

## X

San Cugat, 1507.

Anotación sobre el pago indicado en el doc. IX.

Item, [h]e donat al sènyer N<sup>o</sup>Alamany e Rodrigo, pintós, dues liures, e dos sous al notari qui près lo compromès, e asò per judicar la pintura del retaule. II ll., II s.

(ACB, ibid., fol. CXII.)

## XI

San Cugat, 1507.

Miquel Jofre cobra 6 dineros por el transporte de las piezas arquitectónicas del retablo desde la villa al Monasterio.

Item, he donat a Miquell Jofra VI dinés per fer li aportar les tubes e pilàs del retaula, las quals estaven a la villa a perdicíó. VI.

(ACA, ibid., fol. CXI.)

## XII

San Cugat, 21 agosto 1507.

El clavario del Monasterio gira a favor de Anye Bru 5 libras y media a cuenta de las 402 que se le debían por la pintura del retablo.

Item, a XXI de agost de sinch sens e set, girí jo, frare Miquell Ros, a mestre Anyne Bru, pintor, sinch liures e miga, en la Taula de la Ciutat, a compliment de CCCII ll. que, per la pintura del retaula del altar major, li eran degudes. V ll., X s.

(ACB, ibid., fol. CXII.)

## XIII

Barcelona, 10 agosto 1510.

Encabezamiento de un contrato entre los monjes y el escultor Gilart Spirich.

Die martis X mensis augusti anno predicto 1510.

Instrumentum capitulacionis factus et firmatus per et inter venerabilem et religiosum virum fratrem Guillermmum Figueres, priorem, et fratrem Michaelem Ros, infirmarium dicti Monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis ex una, et Gilart Spirich, ymaginarium, habitatorem Barchinone, parte ex altera (sunt large in cedula; testes ut in cedula). (*La cédula o papel suelto no se halla en el manual ni en la bolsa correspondiente.*)

(ANB, Octavum manuale Jacobi Sastre maioris.)

## XIV

San Cugat, 21 agosto 1510.

Pago a Gilart Spirich del primer plazo del precio convenido de las obras de talla que había de fabricar para el retablo mayor del Monasterio.

Item, a XXI de agost del any MDX, girí jo, frare Miquell Ros, a la Taula de la Ciutat de Barchinona, a Mestre Gilart Spirich, ymaginayre, per lo bulto de

S. Cugat e pilàs del altar, XI ll., IIII s., per la primera tersa del preu que n'[h]a de [h]aver, dich. XI ll., IIII s.

(ACA, lugar citado, fol. CXVI.)

XV

San Cugat, 19 noviembre 1510.

Pago del segundo plazo al escultor Spirich.

Item, a XVIII de noembre de MDX, giri jo, demunt dit, al dit ymaginayre, per la sagona tersa dels pilàs e bulto de Sant Cugat, per dita Taula de la Ciutat de Barchinona. XI ll., IIII s.

(ACA, ibid., fol. CXVI.)

XVI

San Cugat, 16 abril 1511.

Pago de un tercer plazo al mismo Spirich.

Item, a XVI de abril de MDXI, doní a Mestre Gilart Spirich, ymaginayre, en pagua porrata del bulto de S. Cugat, segons costa per àpoca presa per mossèn Jaume Sastre, notari de Barcelona, dit dia e any, III ll., XII s.

(ACA, ibid., fol. CXVI.)

XVII

San Cugat, 1 mayo 1511.

Llegada del escultor Spirich a San Cugat con sus obras; su estancia en el Monasterio junto con sus acompañantes.

Item, al primer de mag de MDXI, arribaren al Monestir lo qui féu la ymage de S. Cugat, e aportà aquella al Monestir, e pilàs e àngells, ab sinch en compania sua, ab una letra del Prior que'ls donàs recapte en lo menjar; despenguí ab lo moso del Prior, qui's dinà ab els, II s., II de carn, quatra liures de pa, tres justas (?) de vi, e dos cortans e mig de civada, e VI dinés de claus que comprí per posar los pilàs e àngels devant lo altar, e per lo mestre de cases que [h]aguí per fer los forats per posar dits pilàs. Pos per tots. VI s., V (?).

(ACA, ibid., fol. CXV, v.º)

XVIII

San Cugat, 1 mayo 1511.

Pago final de la cantidad debida a Spirich por sus obras.

Item, al primer de mag de MDXI, doní a Mestre Gilart Espirich, ymaginayre, a compliment de tot lo que [h]a de [h]aver per lo bulto de S. Cugat e pilàs e àngels, VII ll., XII s., dich. set liures e dotsa sous. Apar per albarà. VII ll., XII s.

(ACA, ibid., fol. CXVI.)

XIX

San Cugat, 1 mayo 1511.

Albarán aludido en el doc. XVIII.

Yo, Mestre Gilart Espiriuqt (*sic*), esmaginayre, atorch a vós, frare Miquel Ros, monge de Sent Cugat, que m'[h]aveu donat set liures e dose sous, dich VII ll., XII s., a compliment de trenta e duas liures e dose sous que m'ereu obligat per la ymage de Sent Cugat del altar magor del dit monastir, e dos pilàs ab àngell del dit altar, sagona costa del dit preu en poder d'En Gaume Sastre, notari de Barsalona, e perquè stà en varitat fa fer lo present albarà de mà (\*) de Nicolau

Sans, pintor, e perquè yo no sé escriure la letra catalana perquè yo só almany; ans só content que sia sota escrit bax en l'albarà per Mossèn Barnat Vidal, daumer de la Vila de Sent Cugat, e de Mossèn Francesch Muntaner, baxxeller, del dit Monastir. Fet el primer de mag de l'ay MDXI.

Jo, Bernat Vidal, fas testimoni que stà en veritat tot lo que conté tot lo demunt dit albarà.

Jo, Francesch Muntaner, batxeller en drets, testifique ésser ver tot lo contengut en lo sobre scrit albarà.

(ACA, *ibid.*, fol. CXV, v.º. El albarán y las subscripciones de los testigos son autógrafos.)

(\*) Borrado: mía.

## XX

San Cugat, 1511-1512.

Gastos menores; instalación de los ángeles y pilares.

Del present compte ha donat Mossèn Prior, de voluntat del Covent, XI s. per los perns de ferros qui han servit als pilàs e àngels qui estan davant l'altar major, e VIII.º s. per portar lo bulto de S. Cugat e pilàs e àngels, e X s. per adobar los canalobres d'argent, e IIII s. per hun casquavell (menquava a la mitra d'ergent), que tot suma. I ll., XIII s.

(ACA, *ibid.*, fol. CXII v.º)

## XXI

San Cugat, 24 setiembre 1512.

Pago de obras complementarias para el altar mayor.

Del present compte [h]e rabut de Mossèn Prior II ll., VI s., dich II ll., VI s., en aquesta manera, que n'[h]a pagat a Mestra Roqua, farrer, per los pilàs e carxofas e besinas (?) de ferro que ha fet per davant l'altar major, a XXIII de Satembre de MDXII.

(ACA, *ibid.*, fol. CXII v.º)

## XXII

San Cugat, 24 setiembre 1512.

Nota sobre el mismo pago.

Item, deu la caxa comuna a dit pabordre major, fra Francesch Desplà, que a XXIII de satembre los clavaris consignaren a frare Guilem Figueras, IIII ll., V s., sobre lo dit pabordre, la qual cantitat serví per pagar los pilàs de ferro del altar major que féu sènyer En Roqua, de Barchinona. Dich IIII ll., III (!) s.

(ACA, *ibid.*, fol. VIII, v.º)

## Cerámica barcelonesa de reflejo metálico

### HISTORIA DE LOS HALLAZGOS

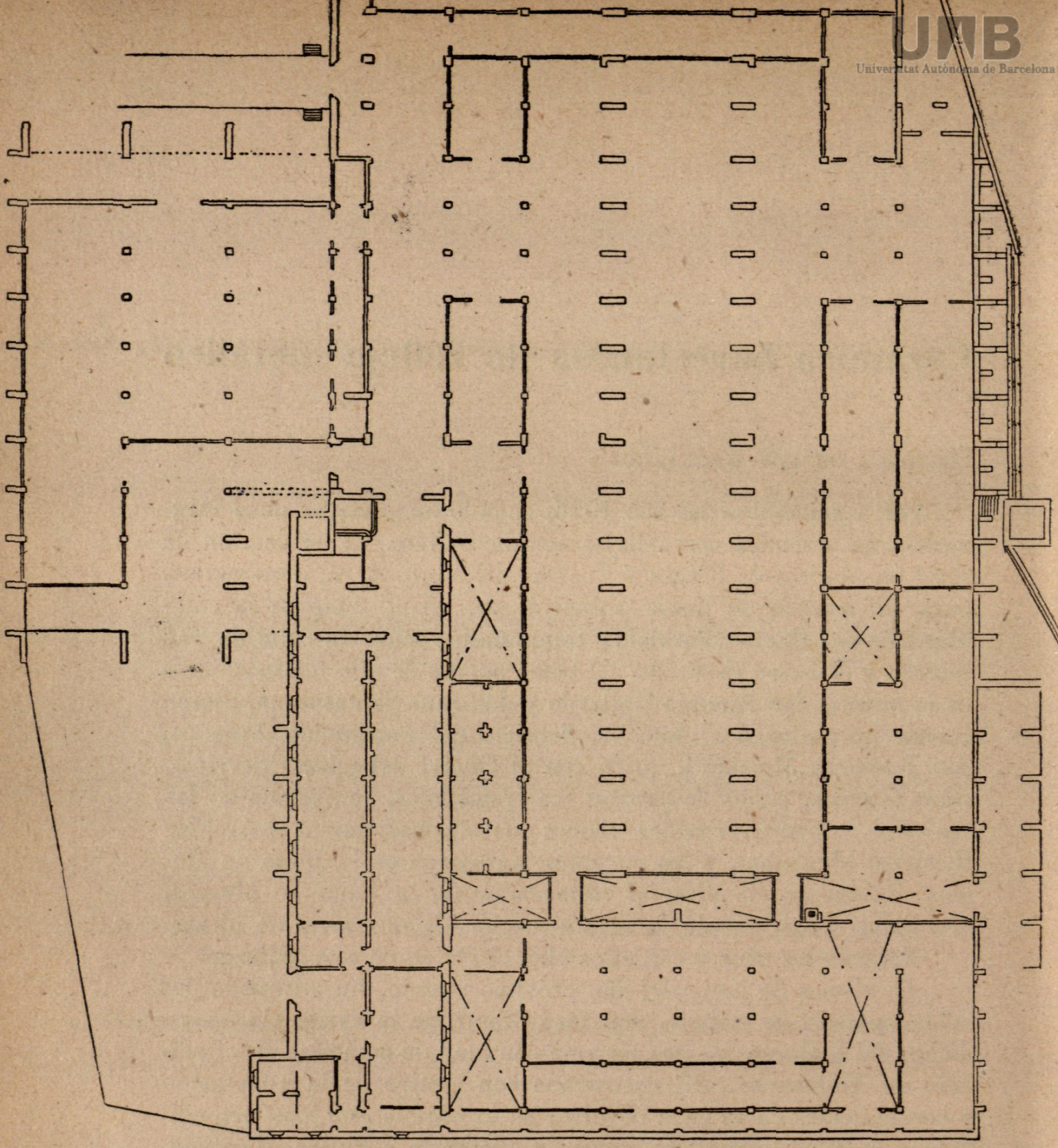
Fué a principios del año 1916, cuando aparecieron unos fragmentos de cerámica con reflejos metálicos (lám. 1) en ocasión de abrir los obreros de Riegos y Fuerzas del Ebro, S. A., unas zanjas, para el tendido de líneas subterráneas, en el trazo de la calle Marqués del Duero (Paralelo) comprendido entre la calle de San Beltrán y el Paseo de Colón. Al tener noticia de ello los ingenieros de la misma, don Antonio Gallardo y don Luis Santasusana, dieron cuenta del hallazgo al Jefe del Servicio del Patrimonio Artístico, don Jerónimo Martorell, quien con el Oficial del mismo Servicio, señor Carrera, cuidó de recoger los fragmentos, con varios de los cuales se reconstruyeron dos tazones que se conservan en el Archivo Histórico Municipal, y los restantes ingresaron en la Junta de Museos. Basándose en ellos, el restaurador de la Junta de Museos, don Pablo Prou, dibujó la reconstrucción de una serie de piezas.

Pasaron los años y con ellos vino el olvido de este hallazgo.

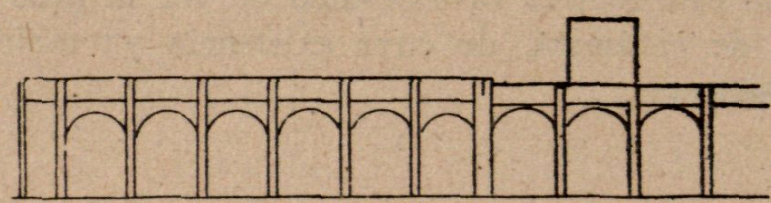
En el mes de junio del año próximo pasado, fuí advertido por mi compañero de trabajo, don José Gibert, de la existencia, mejor dicho, del hallazgo, de una enorme cantidad de cerámica en el edificio de Atarazanas, allí encontrada con motivo de la adaptación y consiguientes obras para devolver en lo posible este histórico edificio a su estado primitivo, antes de adaptarlo a Museo Marítimo.

Pocos días después fuí requerido por el entonces funcionario de dicho Museo, don Juan Subias, para una consulta referente a cerámica, relacionada con la instalación de unas piezas de tema marítimo, y con este motivo tuve ocasión de ver la gran cantidad de fragmentos de cerámica, de cuya existencia ya tenía noticia.





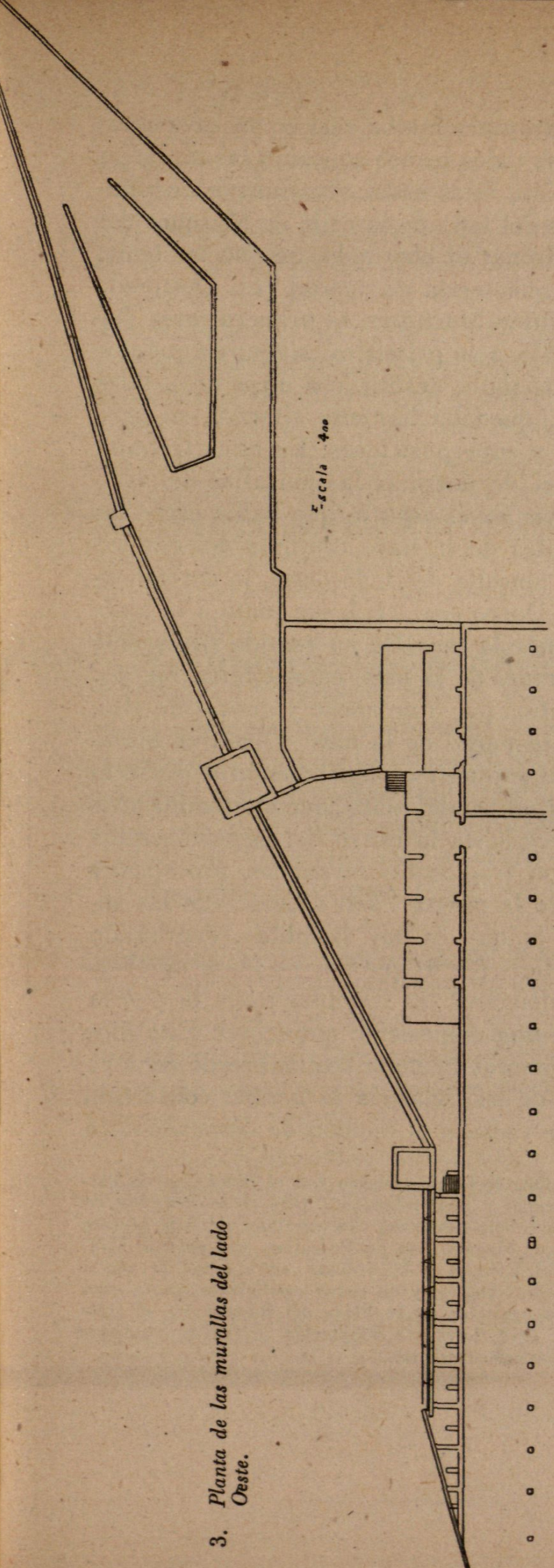
1. *Planta del conjunto de las Atarazanas.*



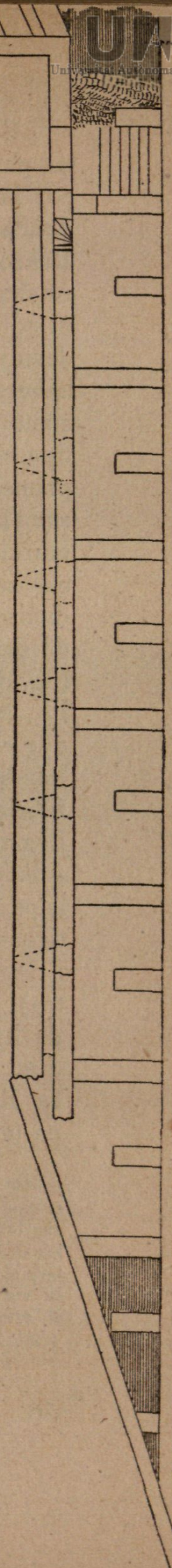
2. *Alzado de las mismas.*



3. Planta de las murallas del lado Oeste.



4. Detalle del espacio comprendido entre la nave y las murallas: detalle de la fig. 3.



Escala 1.100

El antiguo edificio de Atarazanas estaba casi en sus tres cuartas partes rodeado de murallas; todos hemos conocido las murallas por la parte del Paseo de Colón, éstas están actualmente derribadas, pero subsisten todavía las del lado de la calle de Marqués del Duero y puerta de Santa Madrona; el otro lado, que no las tenía, estaba adosado a un edificio que servía de cuartel (1). Destinado el edificio de Atarazanas a Museo Marítimo, la primera tarea fué devolver el edificio, en lo posible, a su primitivo estado, ya que por haber permanecido durante dos siglos destinado a otros usos, tales como almacenes, cuartel, etc., quedaba bastante alterada su prístina estructura, con adiciones y superposiciones. En estos trabajos primeros quedaron incluidos el de derribar las murallas del lado sur (Paseo de Colón), el de vaciar el espacio que había entre las murallas y las paredes laterales de la nave contigua del edificio que se extiende paralela a la muralla del lado oeste, la correspondiente a la calle Marqués del Duero (fig. 2), hasta junto a la torre de defensa, desviándose después la muralla en sentido divergente (fig. 3) con respecto a las paredes de la nave antes citada (fig. 4). En este trozo que mide 36 metros por 3 de ancho y unos 5 de alto, que es el comprendido entre la pared de la nave y las tres murallas que se han encontrado superpuestas, respondiendo a distintas fábricas, unidas por los contrafuertes del muro, que alternados unos llegan hasta la muralla y otros hasta la mitad del espacio, estaba relleno de tierra mezclada con fragmentos cerámicos, procedentes unos, según documentación, de la puerta "dels Ollers" (de las antiguas Murallas, situadas en lo que es hoy Rambla), emplazada delante de la calle de Escudillers (en lo que hoy es plaza del Teatro), y que, en virtud de prolongarse las Ramblas hasta la puerta de Atarazanas, fué objeto de una disposición municipal. Esta dice que, a causa de tener los alfareros la mala costumbre de echar a la Rambla los desperdicios de su industria la habían convertido en un *testar*, ordenando fuese vaciado el montón de desperdicios a

(1) Por orden del Gobierno del Directorio, de acuerdo con el Municipio de Barcelona, se formó la Junta de Urbanización y Acuartelamiento, para la construcción de cuarteles modernos y otros edificios militares, como son los cuarteles de San Andrés, los de la Granvía cerca de la Riera de Magoria, los de Pedralbes, el Gobierno Militar, el Hospital Militar, el Casino del Ejército y la Armada, entre otros, lo que a su vez implicaba el desaloje de edificios antiguos y en pocas condiciones, como eran el referido cuartel de Atarazanas, los cuarteles de la Plaza del Buensuceso, el Hospital Militar de la calle de Tallers, cuyo derribo o adaptación urgían al municipio barcelonés para activar una serie de reformas urbanas.

fin de aplanar el terreno y que sirvieran estos escombros para rellenar los terraplenes de la muralla, desde la Puerta de Atarazanas hasta las torres de San Pablo. Esto acaecía precisamente en 1700, y el relleno se ha conservado intacto hasta la fecha antedicha en lo que se refiere al trazo de muralla arriba indicado, que representa una séptima u octava parte de lo que falta explorar, que corresponde al restante trazo de muralla hasta la calle de la Puerta de Santa Madrona y algunos terraplenes anexos a dicha muralla que se indican en el grabado. De alguna sección correspondiente al extremo de la muralla subsistente se sabe que la cerámica allí contenida corresponde al mismo género de cerámica hasta el hoy encontrado, pues durante el período revolucionario se aprovechó tal paraje para hacer un refugio, del que fué sacada una porción de tierra que se echó en la parte superior del terraplén, y, tanto por testigos oculares de esta operación, como por los fragmentos que están todavía a la vista, puede uno convencerse de ello.

Los fragmentos aludidos responden a las siguientes clases de cerámica: 1.º Alfarería común, con o sin barniz de galena, coloreada o simplemente barnizada; 2.º Cerámica basta, en blanco, sin decoración; para uso, al parecer, de estamento humilde; hay algún ejemplar con decoración muy simple, en azul; 3.º Cerámica en azul, fina, con algún color complementario, por ejemplo, el amarillo o cadmio; 4.º Cerámica sólo decorada en azul, de tipo muy popular; 5.º Cerámica polícroma barcelonesa; 6.º Cerámica italiana, tipo Savona, en azul al camafeo y tipo polícromo Montelupo; de este género existe poca cantidad, es de suponer serían piezas de muestra o de uso, no procedentes de los hornos, y 7.º Cerámica de reflejo metálico del mismo tipo que la hallada en 1916 en la calle del Marqués del Duero; naturalmente, debido a la cantidad, con un vasto repertorio de motivos y temas mucho mayor y más completo que en aquella.

Cronológicamente corresponden las piezas halladas a varios siglos, abarcando, desde los siglos XIII o XIV, con la cerámica imitación de la de Paterna, pasando por la azul del XV, la polícroma del XVI y del XVII, y la azul, del mismo siglo; la dorada comprende solamente ejemplares de los siglos XVI y XVII. No se han encontrado fragmentos del siglo XVIII. Esta clasificación fué hecha con anterioridad al conocimiento del documento citado, que dice fueron

rellenados los terraplenes en 1700, lo cual corrobora nuestra clasificación.

La cantidad de tierra que se sacó, mezclada con escombros de los hornos cerámicos ocupaba una capacidad aproximada de unos 500 metros cúbicos. Por tanto, puede deducirse la cantidad enorme de fragmentos cerámicos hallados, suficiente para iniciar un estudio sistemático de la cerámica barcelonesa, poco conocida hasta la fecha, y un caudal de fragmentos de cerámica de reflejo, para poder estabilizar los tipos que salieron de los hornos barceloneses.

## LOS HORNOS BARCELONESES

¿Dónde estaban situados estos hornos? Un bando del Municipio de 1324, prohíbe establecer dentro del recinto de la ciudad hornos para la elaboración de vidrio, y ordena el establecimiento de los hornos alfareros en las afueras de la ciudad.

Por otra parte, tenemos que la última alfarería de la calle de Escudillers, la de don Magín Fita, (situada en el núm. 49 de dicha calle) fundada en 1663, existió hasta finales del siglo pasado, — en ella fué adquirida por don Raimundo Casellas la colección de trepas para azulejos que posee actualmente el Museo — y es de suponer que existirían otras, pues llegaron a dar nombre a las calles, a la calle Escudillers Blancs y a la calle de Obradors, y que de las fábricas sitas en dichas calles muchas irían a tirar sus escombros fuera de las murallas, unos en la parte de las Ramblas, otros en la Muralla de Mar, hoy Paseo de Colón. De lo que fuese echado en las Ramblas sabemos, documentalmente, que en parte fué a rellenar las murallas dichas; otra parte suponemos iría a rellenar la Muralla de Mar, que, como se elevaba sobre el nivel de la calle, se perdería al derribarse para trazar el Paseo de Colón.

Prueba de ello es que, recientemente, en enero de este año, con motivo de abrirse una zanja a lo largo del Paseo, se encontraron restos de cerámica, que vimos nosotros, desde la Puerta de la Paz hasta la Plaza Medinaceli; casi toda era basta o de la clasificada en el segundo grupo; con un débil barniz blanco y a veces con algún trazado muy sencillo en azul; de la de reflejo no vimos resto alguno. El hecho de que se encontrase en la calle, en 1915, cerámica de reflejo de la misma clase y tipos que la encontrada en los terraplenes de Atarazanes, hace suponer que, probable-

mente, esta sería proveniente de escombros procedentes de alguna fábrica situada fuera de las murallas, quizá en la parte de la calle, opuesta a la muralla, donde actualmente hay construcciones y edificios que dificultan todo trabajo de exploración. Que son restos de fabricación lo demuestra el hecho de encontrar junto con los fragmentos una cantidad considerable de *ferrets* o artífles, pernetas, patas de gallo, pinganillos, que servían para separar unas piezas de otras para su debida colocación en el horno; hay además, otra prueba: algunos ejemplares son pasados de cochura y otros de cochura deficiente, teniendo el trazado de su decoración de color encarnado en vez de cobre dorado y además borrarse al ser frotada la decoración en el agua, prueba de la deficiencia de la cochura. Por tanto, se puede afirmar que son procedentes de fabricación y no procedentes de cualquier acumulación eventual de restos cerámicos.

¿Era desconocida esta cerámica? Como barcelonesa, hasta 1916 podemos decir que sí. No podemos decir lo mismo como perteneciente a uno de los varios centros productores de cerámica de la región catalana, por cuanto en el Museo Episcopal de Vich existen una serie de piezas que reproducimos (figs. 5 a 9), algunas de ellas enteras, que ya fueron supuestas catalanas por el erudito conservador del Museo, Mossen José Gudiol, tan ducho en cuestiones de arte y arqueología catalana; piezas procedentes de algún pueblecito o parroquia de la comarca de Vich y que mossen Gudiol, ávido e inteligente, procuraría proporcionárselas para engrosar la nutrida colección del Museo que fué su vida, y en el que desarrolló todas sus actividades. Al simple examen de las mismas vemos que coinciden por completo con la cerámica encontrada en las Atarazanas y con la hallada en la calle de Marqués del Duero.

A nuestro entender, la de reflejo metálico procede de un horno situado fuera de las murallas, lo que hace suponer que, encontrándose los escombros cerca de la muralla, se aprovecharían estos junto con los procedentes de la "Puerta dels Ollers", para el relleno de los terraplenes. Cabe también suponer que los encontrados en 1916 fueron procedentes de las murallas que continuaban hasta San Pablo, San Antonio, etc., y que fueron derribadas a comienzos del siglo XIX, pues el documento dice que debían rellenarse las Murallas desde la Puerta de Atarazanas hasta la Puerta de San Pablo.

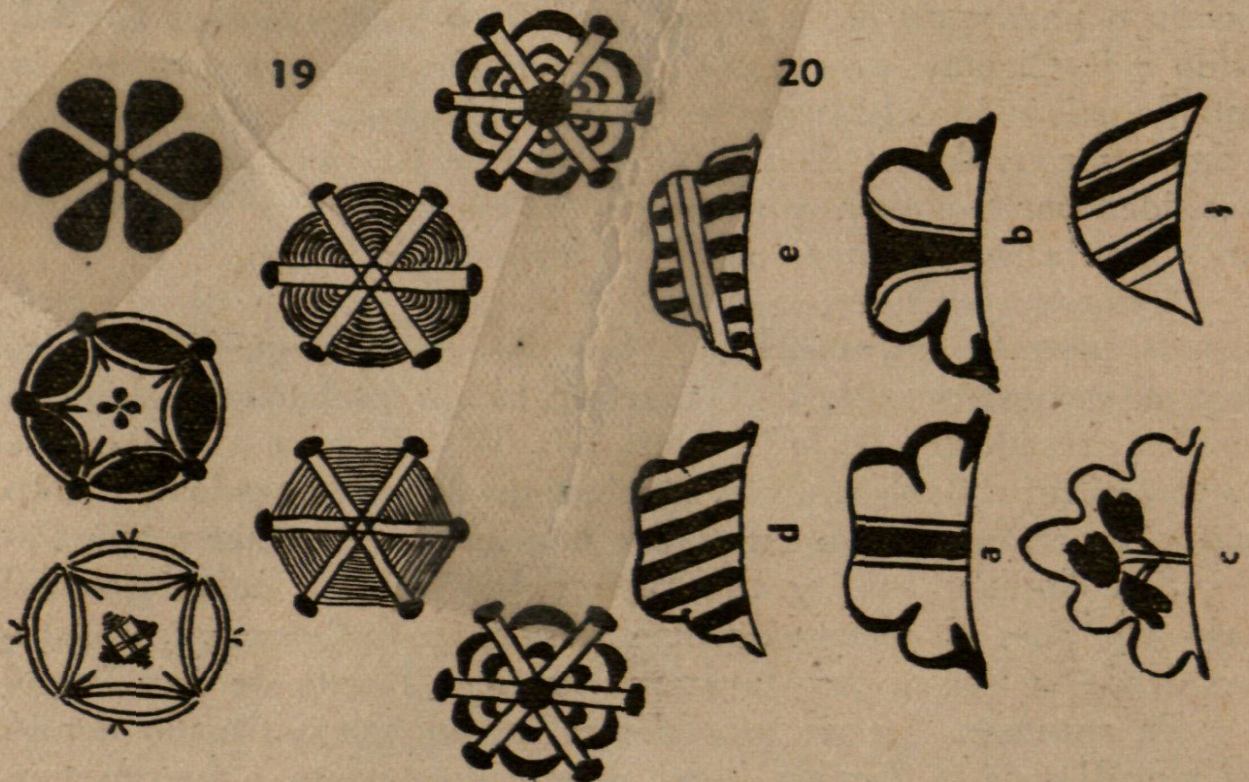
En resumen, fueran procedentes de un horno situado dentro las murallas de la Rambla, como dice el documento, o fueran mez-

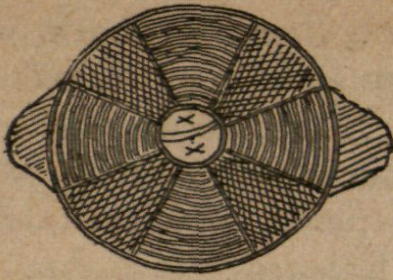
clados con los de otro u otros situados fuera de las Murallas de Atarazanas, en la hoy calle del Marqués del Duero, no contradice la afirmación de considerarlos como barceloneses; téngase en cuenta la relativamente corta distancia que hay de la plaza del Teatro a la calle del Marqués del Duero; queda, por decirlo así, en el mismo barrio.

De los diversos tipos encontrados, especialmente la polícroma y azul, que es ya conocida, no obstante haber salido algunos tipos inéditos, pensamos ocuparnos en otra ocasión. Hoy sólo nos referiremos a la de reflejo, a fin de contribuir a la solución de problemas planteados sobre la cerámica española de reflejo, o cuando menos, para fijar exactamente las características de una de las múltiples modalidades en que se manifestó después de la expansión de la fabricación manisera o valenciana en diversas regiones españolas.

### CARACTERÍSTICAS

Al iniciarse en el siglo XVI la decadencia de la industria cerámica valenciana, vemos surgir, sin referimos a Aragón, en donde,

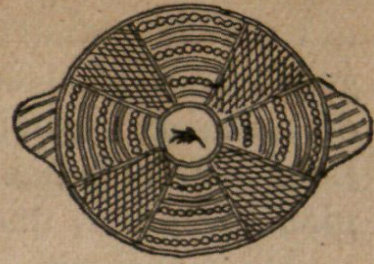




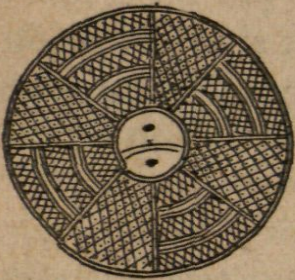
21



22



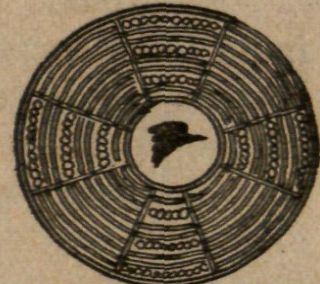
23



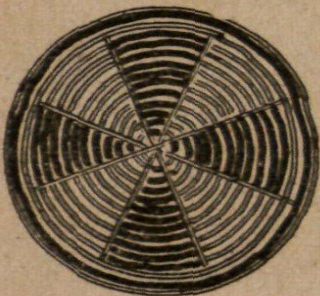
24



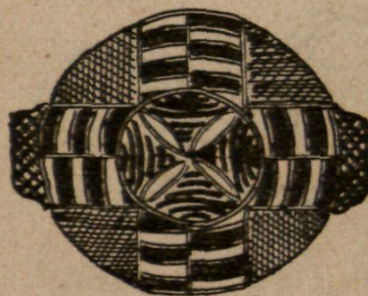
25



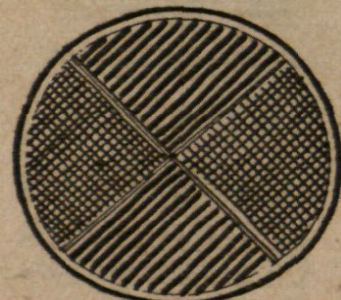
26



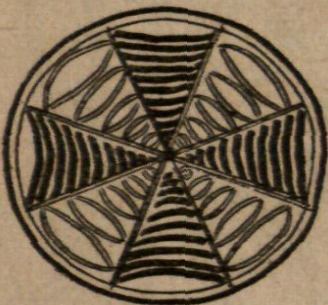
27



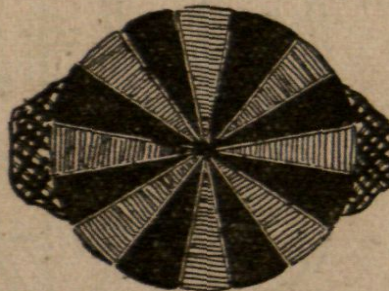
28



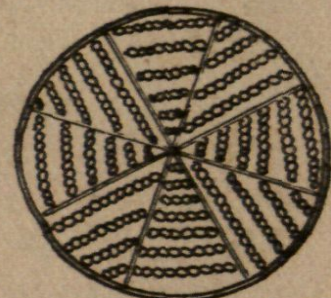
29



30



31

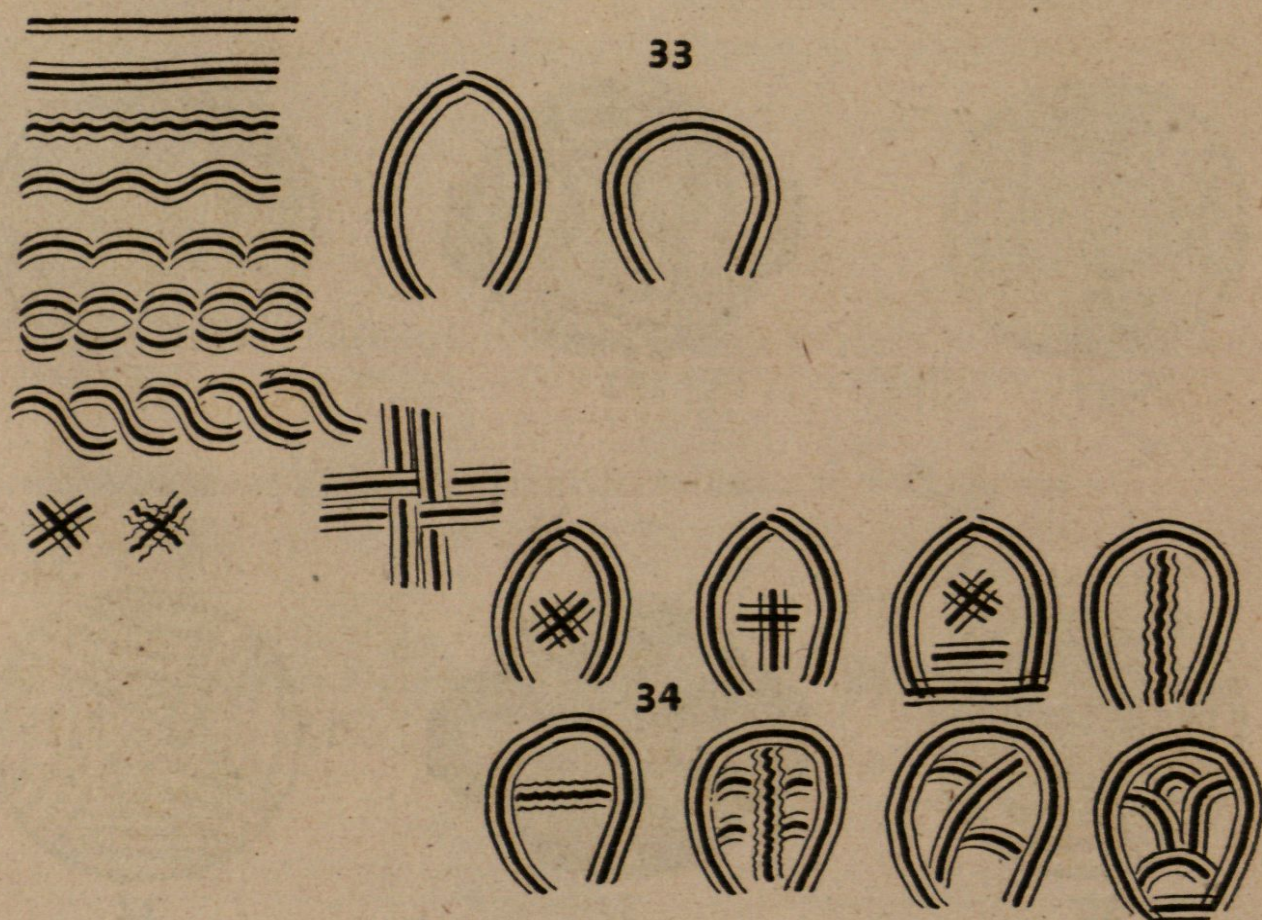


32



según testimonio de diversos escritores, existían con anterioridad a Valencia manufacturas cerámicas, si bien no llegaron nunca al grado de perfección de estas, vemos surgir brotando como retoños de un mismo árbol, diversas manifestaciones, fruto del impulso y fama mercedamente adquiridos por los productos de aquella región levantina, que llegan a alcanzar más o menos personalidad en otras regiones, como Andalucía, Castilla, Baleares y Cataluña, y con el tiempo características personales, a medida que iban apartándose de los tipos primitivos inspirados en los valencianos y transformándose en tipos bien definidos y característicos.

Estudiando la decoración, vemos que al principio se copia o imita lo valenciano, evolucionando después hacia la simplificación. Una de las características de la cerámica catalana y que vemos repetirse en todos sus aspectos, es primero la imitación de los tipos en boga para degenerar después en una simplificación, debida sin duda al deseo de producir más y con mayor rapidez. Vemos, por ejemplo, como evoluciona el azulejo que al principio se inspira en Manises, sin la finura de esta manufactura, para terminar después





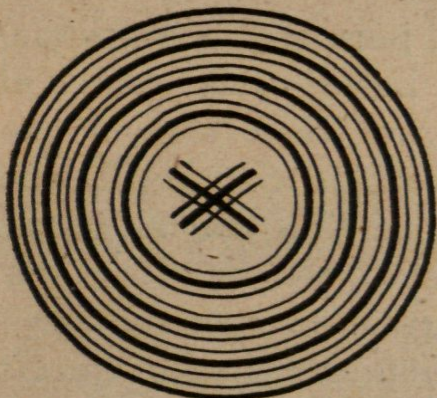
35



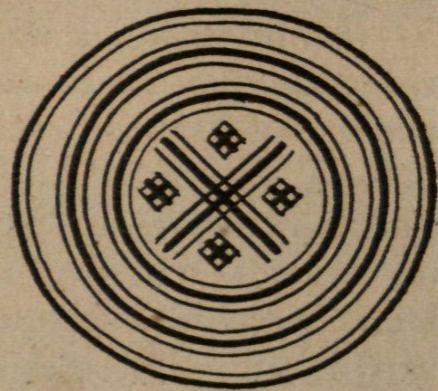
36



37



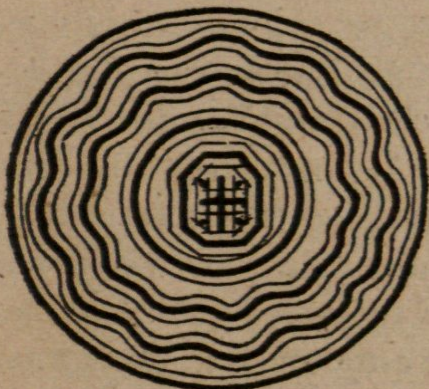
38



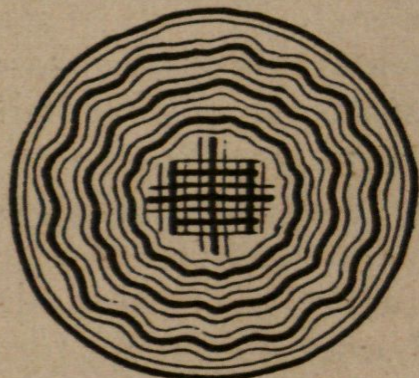
39



40



41



42

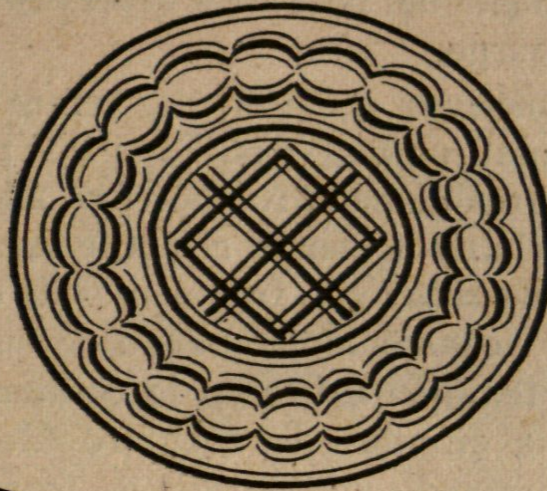
con la trèpa, tan característica del azulejo catalán del siglo XVI, procedimiento que si por un lado se apartaba del que era propio del típico azulejo, en cambio permitía una intensidad de producción, con tendencia a la industrialización y, por consiguiente, su realización, con miras al rendimiento económico más que al artístico. Este proceso de simplificación lo vemos también en la cerámica azul; de los diferentes tipos decorativos que tenemos clasificados, surge primero un tipo que llena cumplidamente los intentos artísticos del artesano productor; este tipo se mantiene poco tiempo, pues pronto se estudia la forma de simplificarle, dentro de la misma concepción artística, llegando a veces formas finales, que si no fueran los tipos intermedios, apenas adivinaríamos el tipo del que se derivan.

En la cerámica de reflejo pasa lo mismo, pero con la particularidad de que, en la más característica de la barcelonesa, vemos el proceso de simplificación junto con una variación de técnica que la hace inconfundible. Emplea para la decoración un pincel, que podríamos llamar "peine triple", o sea, de un tipo que al trazar un rasgo marca tres líneas, una central ancha, con un filete por lado, procedimiento que permite una introducción de motivos decorativos muy diferentes de los ejecutados con un pincel simple. Quizás pueda encontrarse su origen remoto en la cerámica de Paterna; en ésta se realizaba trazo a trazo, y en Barcelona se dibujaban tres trazos a la vez, como hemos indicado, o también, en algunos casos, dos trazos, finos los dos, o uno grueso y otro fino.

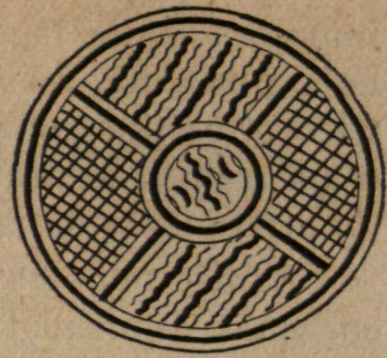
En las piezas barcelonesas de entrada el siglo XVI, nos encontramos con decoraciones de asunto preferentemente vegetal, en dorado solo, y unas pocas piezas en dorado y azul; en alguna que otra aparece algún tema de fauna, si bien de reducidas dimensiones. El tema vegetal, libre y armonizado, se trueca pronto en tema simétrico a base de la repetición del mismo motivo diversas veces, lo cual indica ya una tendencia a lo simplificado: se alterna después en platos y tazones con un motivo decorativo dividido en zonas alternadas, de motivo vegetal y geométrico (figs. 10 a 18), para pasar luego al motivo hecho exclusivamente a base de decoración geométrica, dividida en zonas radiadas que parten de los bordes del fondo, formando un número generalmente par de zonas: cuatro, seis, ocho, diez, doce y más, y en la mayoría de los casos a base de dos motivos alternados; el tema central del fondo circular



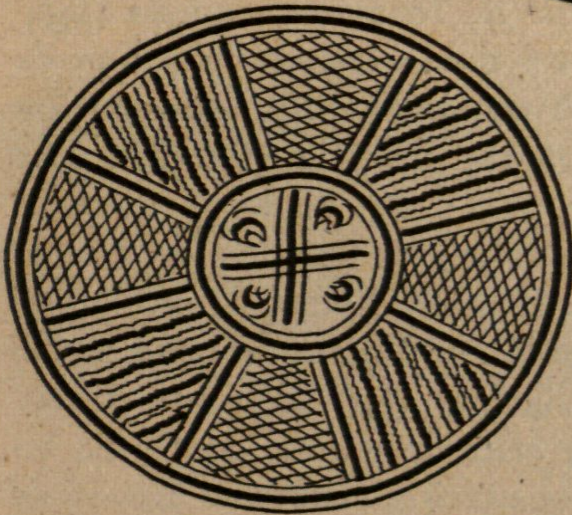
44



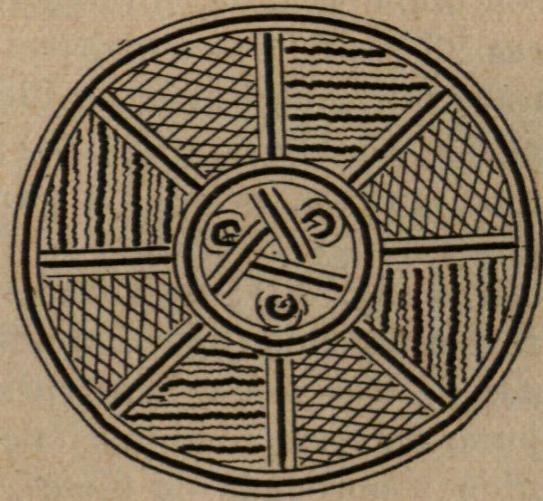
43



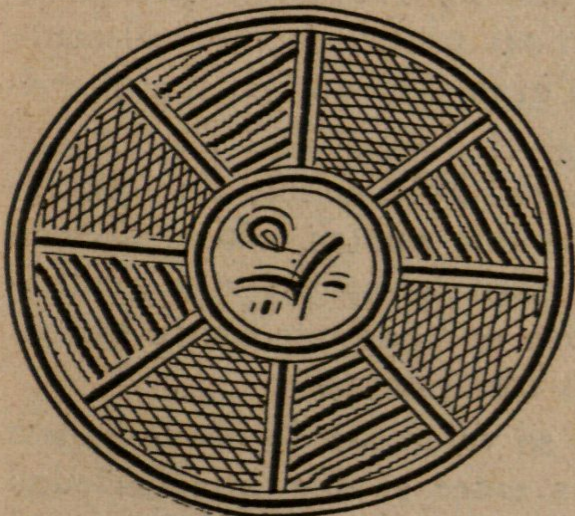
45



46



47



48



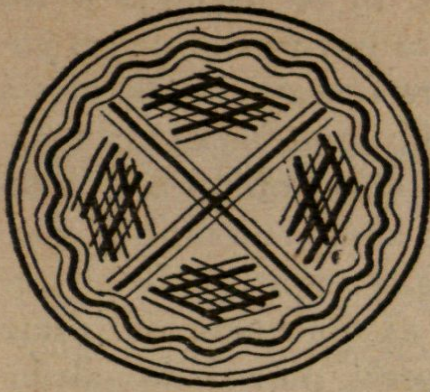
49

la mayor parte de las veces, poligonal otras, ya de acuerdo con la importancia de la decoración; una flor o un fruto estilizado con hojas; una ala, recuerdo de los fondos valencianos, y en lo geométrico otros tipos que reproducimos (fig. 19), y algunas veces letras o anagramas seguramente del poseedor a quien iban destinadas cuando eran piezas de encargo.

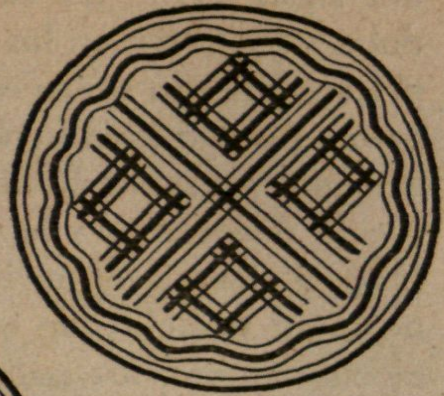
Analizando los motivos geométricos, vemos que se presentan en zonas de cuadrícula rombale (figs. 21 a 23); el mismo motivo con puntos en los centros de cada rombo (figs. 24 y 25); relleno de arcos de círculo concéntricos con la circunferencia de la base (páginas 21, 26 y 27); de zonas con fragmentos de coronas circulares, alternando con otras venas completamente de cuadrícula (figs. 22, 24 y 25), tema que también existe en la cerámica valenciana; de fragmentos de corona circular de a cuatro filetes en alternancia con doble sinuosa, formando una especie de rosario o cadena (figuras 23 y 26); de cuadrícula rombale de doble trazo; de zonas de trazo muy ancho, con un filete paralelo por lado, alternado con espacios en blanco (fig. 28); de cuadrícula sencilla (fig. 29); de trazos rectos, gruesos y paralelos (fig. 29); de trazos arqueados gruesos (figs. 27 y 30); de trazos finos dobles arqueados, formando ojivas (fig. 30); de zonas radiadas múltiples, llenas de color, en forma de cuña (fig. 31); de zonas, también en forma de cuña, rellenas de trazos paralelos en sentido horizontal (fig. 31). En el conjunto de estas combinaciones figura la cruz de malta, de fondo tupido y bordeada de filetes, y los interespacios cruciales llenos de puntos o estrellitas; con zonas con motivos de rosario colocadas en los espacios en forma de cuña, siguiendo los radios en que queda dividida la pieza, dibujados unos vertical y otros horizontalmente (fig. 32); estos motivos alternados dan gran variedad de temas, evitando la monotonía.

A finales del siglo XVI o principios del XVII, se introduce el trazado con pincel-peine, al principio de dos puntas, alternado con los motivos anteriormente indicados, para pasar después a alternar con el de tres puntas, y acabándose por adoptar temas hechos exclusivamente con el pincel-peine de tres puntas.

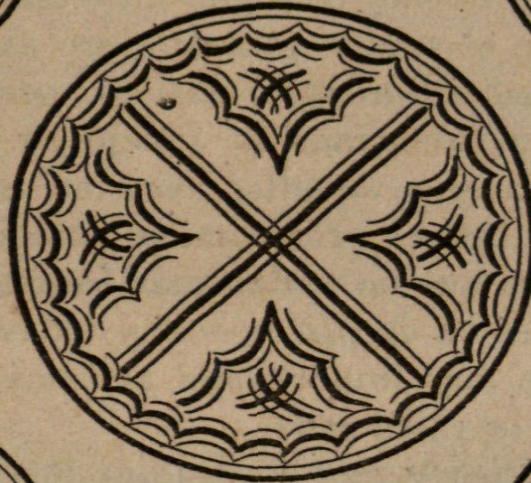
Los elementos decorativos de que se valen los decoradores son relativamente pocos, pero combinados entre sí dan una variedad relativa. Este tipo de decoración —como la trepa del azulejo azul



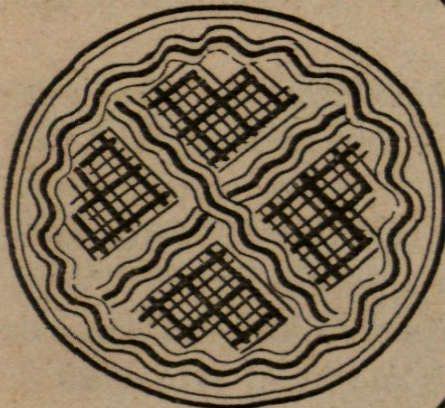
50



51



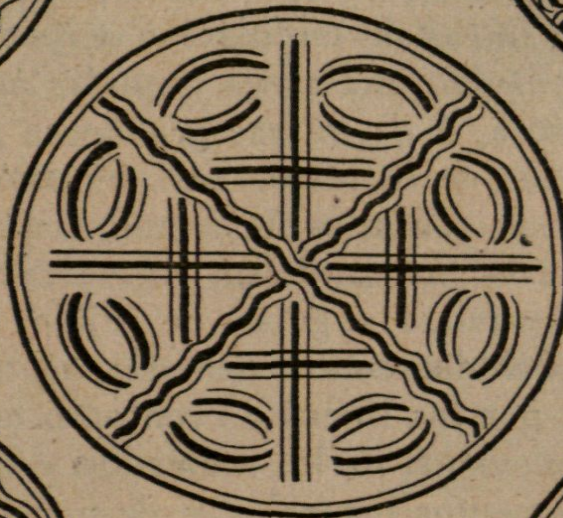
52



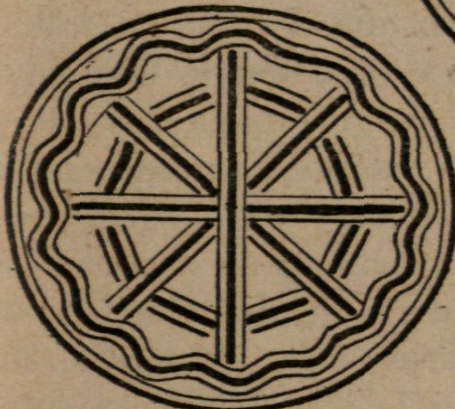
53



54



57



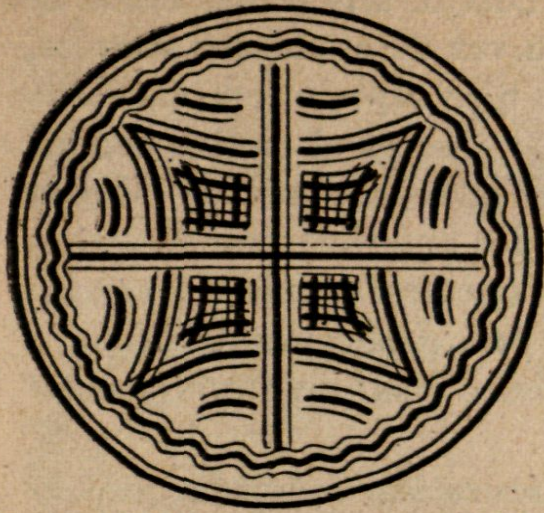
55



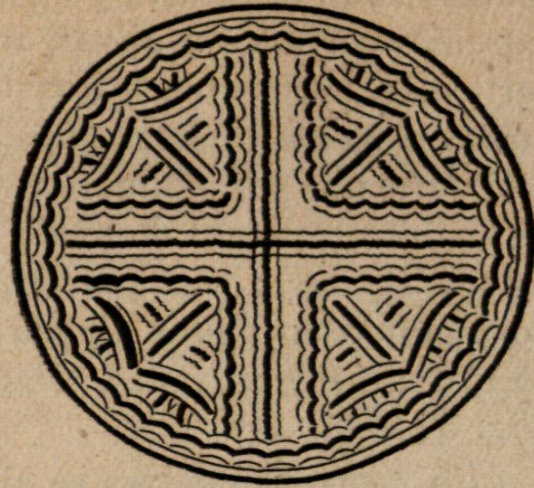
56

del siglo XVI— no carece de valor artístico, ni se asemeja a los del XVII y XVIII, en los que el dibujo se estarcía por medio de un papel agujereado sobre el azulejo en blanco, para reseguirlo después a mano, pues si bien tiene un carácter de simplificación, no es tan escasamente personal como el de los azulejos. En él, el pintor busca un efecto decorativo a base de un utillaje que le ahorra tiempo por un lado, y dentro de su intento consigue un trazado más perfecto que no sería posible con el simple pincel; claro es que dista del plato ejecutado por los procedimientos clásicos, pero, puesto en parangón con la cerámica valenciana de reflejo en su época más decadente, en la que aparecen aquellas aves tan infantiles y deformadas, aunque hechas con el procedimiento clásico — según parece, pintadas por mujeres que no tenían más formación artística que la de haber pintado cientos de platos— hay todavía cierta diferencia. En esta época tiene más importancia artística la cerámica aragonesa de reflejo que la valenciana.

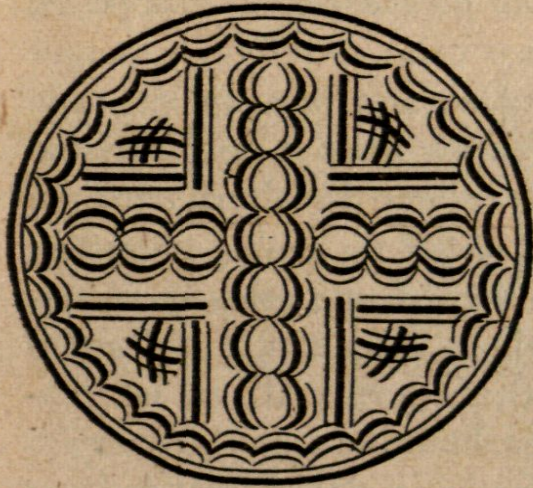
Cerrado este inciso vamos a estudiar los elementos que constituyen los temas decorativos de esta cerámica barcelonesa. Analizados estos elementos los vemos formados por líneas rectas, líneas onduladas con ondulación estrecha, y con ondulación espaciada, líneas arqueadas, ya solas, ya opuestas a otra igual, formando una especie de ojiva, y líneas de ondulación serpenteante en forma de S contiguas, que remedan una greca o quizás mejor el retorcido de una cuerda (fig. 33, a, á g), ojivas grandes a guisa de pétalos de una flor, arcuaciones de extremos casi cerrados, y combinaciones a base de los mismos, cruzados de rectas, cruzados de ondulantés, cruzados de dos trazos marcando un entrecruzado en el centro con superposiciones alternadas a guisa de tejido plano de urdido y trama, formando, debidamente ordenados, motivos a base de cruz (fig. 33, h á l), ya por las líneas de contorno que después se rellenan con cualquier elemento de los indicados, o bien siendo formada la cruz por los elementos centrales y después reforzada por contornos rectos, en cuyo caso la cruz queda trazada en grandes proporciones respecto a la vasija que decora. Otras están formadas por doble cruzamiento, dividiendo entonces el campo de decoración en forma radial, de cuatro u ocho secciones; otra distribución la constituye el tipo que podríamos llamar floral (figs. 78 a 85), en el centro coincidiendo con el fondo de la vasija o plato una circunferencia, un cuadrado, un pentágono, exágono u octógono con cru-



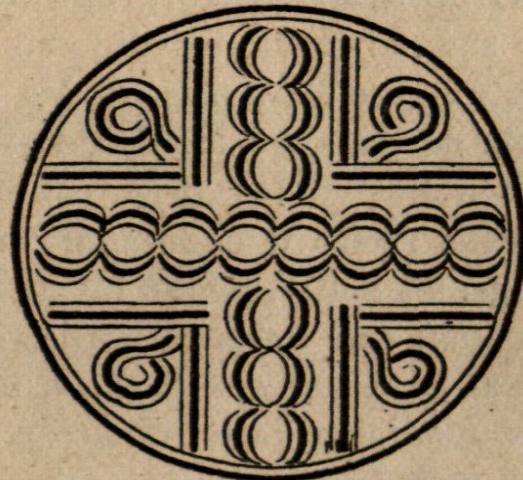
58



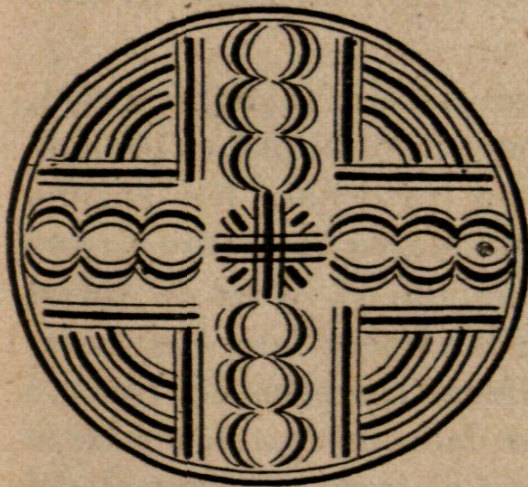
59



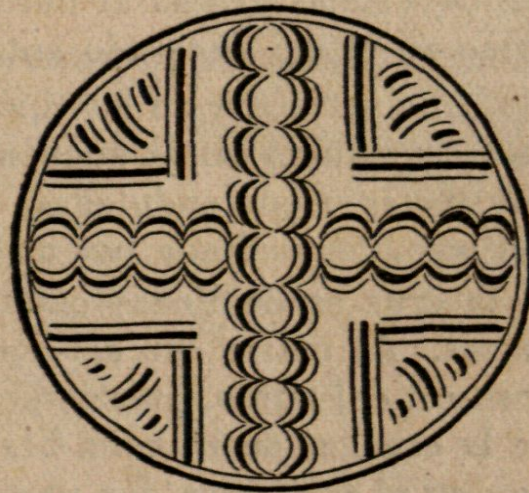
60



61



62



63



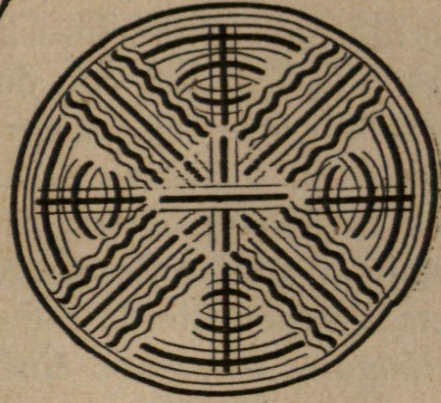
zamientos en el centro, y en los bordes cuatro, seis o más arcos de extremos cerrados u ojivas, rellenos a su vez de elementos simples, verticales, horizontales, trazados en cruz o en aspa, o imbricaciones más o menos completas (fig. 34, a á, h); a veces el motivo central está formado por polígonos de lados cóncavos, de variado número de ángulos, rellenos de modo parecido a los anteriormente descritos (figs. 35 y 36); en algunas piezas se encuentra un motivo central no incluido en figura alguna; entonces está generalmente hecho a base de líneas cruzadas, simples o dobles o bien de entrecruzadas (fig. 37).

En otros ejemplares se sigue una decoración formada por circunferencias concéntricas la central combinada con circunferencias estrictas, o alternadas con circunferencias de trazo ondulado (figuras 38 a 43). Otro grupo lo integran las piezas con el campo de la zona circular, dividido en cuatro, seis u ocho secciones, siempre en número par, para poder alternar el decorado interior de cada una de ellas, a base de decorado radial en las unas y de líneas horizontales en las otras, cabiendo en este relleno la alternación de líneas rectas u onduladas, en todo caso, éstas de ondas pequeñas (figs. 44 a 49). Según las dimensiones del recipiente estas secciones ocupan casi hasta el borde, o bien terminan a un tercio del radio total para dar desarrollo a una ancha cenefa terminal; en los platos medianos la terminación es una línea ondulada con grandes o pequeñas sinuosidades o un motivo circunferencial formado por actuaciones cóncavas unidas, que dan el aspecto de una rueda dentada; la línea terminal está hecha por una circunferencia de dos trazos, el más grueso al borde, y en algunos por un trazo de tres, como en el del decorado anterior.

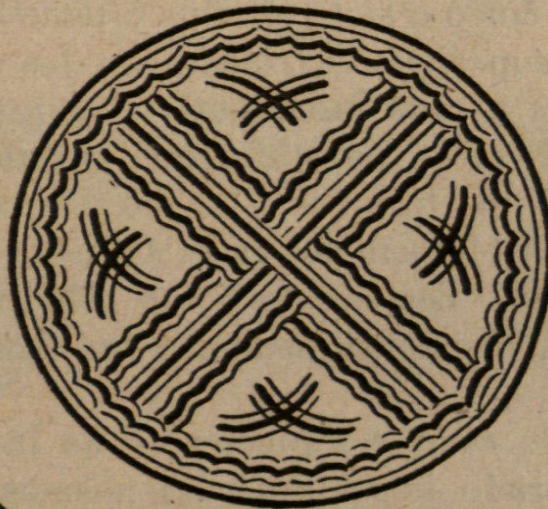
Una variación de los tipos de cruz entrelazada (figs. 50 a 67), está constituida en la siguiente forma: una cruz sencilla formada por rectas o por onduladas, en las que un trazo pasa por encima del otro, contorneada por un trazo a cada lado de los brazos, recto si la cruz es de líneas onduladas, y ondulado si lo es de líneas rectas. Al unirse en el centro guardan las líneas laterales la estructura del tejido, prescindiendo de las líneas centrales del trazado de la cruz, es decir, cada brazo tiene a un lado un trazo más largo que en el otro para dar paso el más corto al trazo transversal del brazo colateral (figs. 68 a 72). Los interespacios de los brazos de



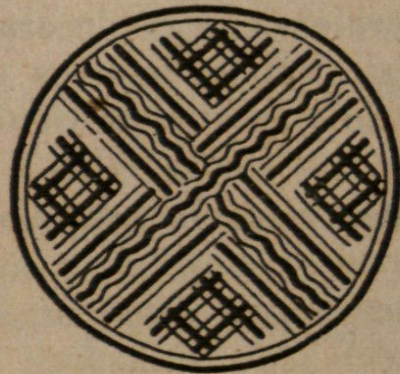
64



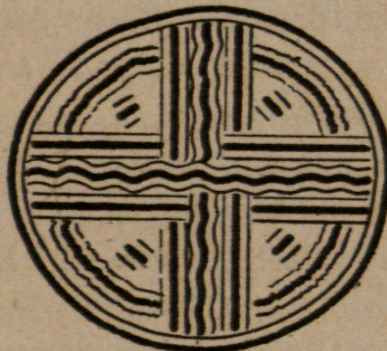
66



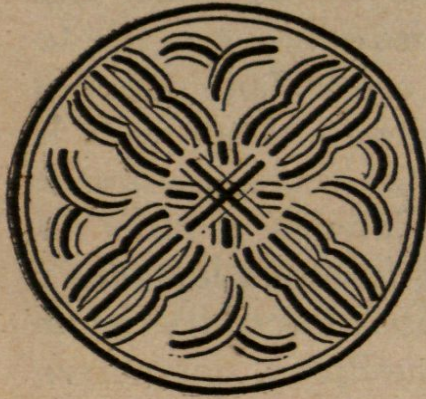
68



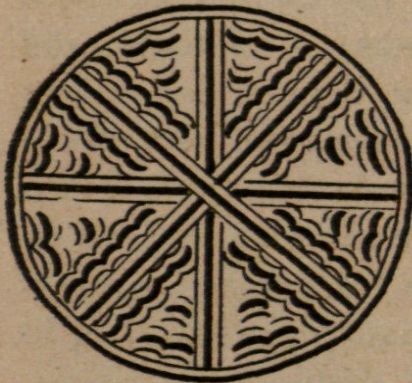
69



70



65



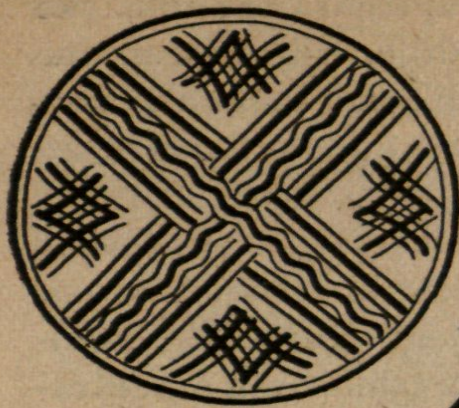
67

la cruz o de los lóbulos florales están llenos con líneas de diferente trazado, horizontales, curvadas, cruzadas, en cuadrículas, ojivas, arcuaciones, circulares, sinuosas, a modo de interrogante, etcétera (figs. 50 a 77).

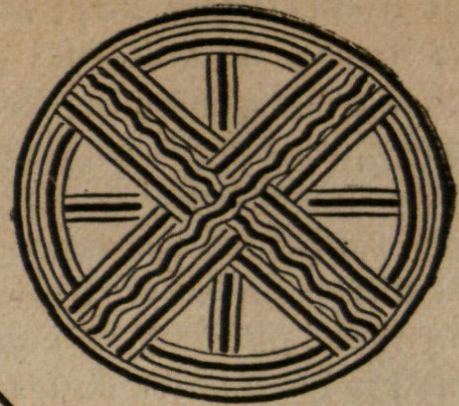
Las escudillas que abundan mucho, tienen asideros u orejas, las cuales adoptan no muy variadas formas, así como pocos tipos de decoración. Unas están hechas con molde que tiene una forma que puede inscribirse en un trapecio isósceles, con los lados no paralelos, con doble lóbulo cada uno, con el lado superior paralelo un poco concavado y el inferior siguiendo el borde de la escudilla, provistas de un reborde saliente unas veces, acentuado por la decoración pictórica que resigue estos lóbulos, y otras no, según el motivo decorativo del asa. Otra de las formas adoptadas y ésta la suponemos hecha sin molde, es la que podría inscribirse en un triángulo, formando cinco o siete lóbulos o dentellones, uno correspondiente al vértice superior del triángulo, y los otros cuatro o seis simétricos, dos o tres a cada lado, hasta llegar a la base o borde de la escudilla. La base es, naturalmente, curvilínea, siguiendo el borde del recipiente; este tipo como el anterior existe en varios tamaños, adecuados al volumen del vaso. Otro tipo de asa es el de arco o unilobular hecho con molde y con reborde; es el tipo más pequeño y adaptado, por consiguiente, a las escudillas de tamaño reducido.

La decoración de estos complementos de las escudillas corre paralelo con el decorado interior de las mismas; a mediados del siglo XVI los motivos son más complicados que a fines del mismo siglo y en el siglo siguiente. En un principio tienen gran parentesco con sus similares de Valencia. Son, por tanto, más trabajados; después viene la simplificación y con ella la carencia de expresión artística, llegando a convertirse su decorado en trazos hechos meramente para llenar un espacio vacío. Estos motivos inspirados en lo valenciano, dentro de su variedad algunos son coetáneos, es decir, que se empleaban indistintamente para no repetirse en los productos.

Los tipos a que nos referimos vienen comprendidos en la siguiente enumeración: tipo cuadrangular a base de una línea, en trazo grueso, dispuesta diagonalmente respecto al borde de la vasija, entrecruzada con otra a doble línea fina, en las cuales los cruces de una coinciden en el centro del cuadro de otra. En el cruce de la doble línea va un punto; ésta la vemos muy usada en los productos



71



72



73



74



75



76



77



78

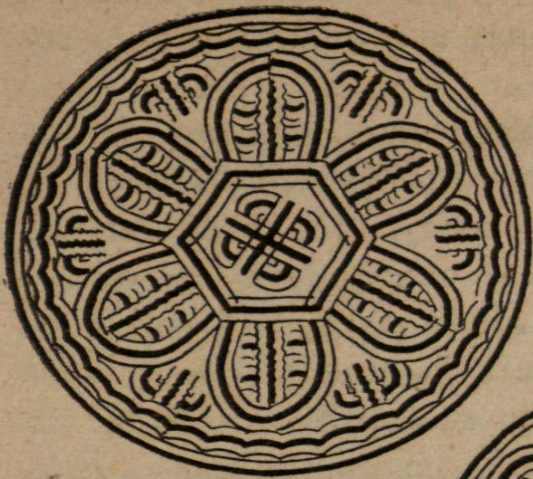
de Manises (fig. 28); son de base ancha, ocupando cada una, por lo menos, un sexto del perímetro de la escudilla, llegando en muchas a más anchura; corresponde al tipo trapezoidal lobulado, aunque sin rebordes salientes, lo que hace suponer que no estarían hechas con molde.

En las moldeadas, de dimensiones más reducidas, vemos que en el centro llevan un triple trazado grueso, el central flanqueado por un filete por lado y con los rebordes pintados, siguiendo y acentuando los lóbulos de los lados (fig. 20 a); ésta también la encontramos en lo valenciano, y parece ser remedo de la inscripción con alafias gruesas que en el siglo xv decoraba las asas, y que a causa de la simplificación quedó convertida la inscripción en una raya gruesa y llena, que va del borde del recipiente al borde superior del asa. En algunos casos el trazo es más estrecho y evoluciona en forma patada por su parte superior (fig. 20 b).

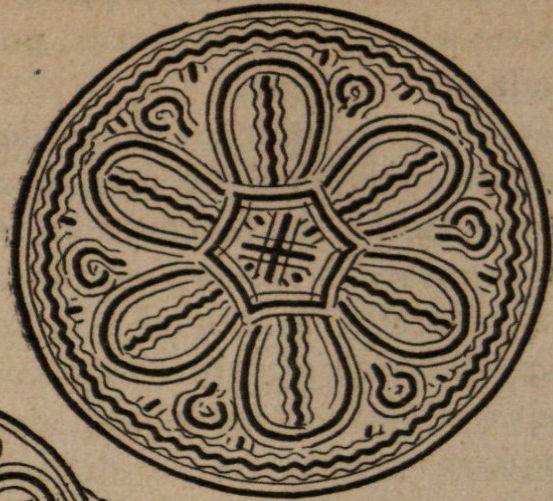
En el tipo de asa triangular lobulada la decoración es generalmente a base de un elemento floral; este tipo es más avanzado que los anteriores, correspondiendo a los valencianos que llevan un pájaro central como motivo decorativo, y en las asas, a veces, un ave muy simplificada, rodeada de elementos florales (fig. 20 c). Todos estos tipos corresponden a los imitativos del género valenciano: en los decorados con pincel-peine la decoración se simplifica, siendo recubierta el asa con trazos oblicuos, paralelos ya finos, ya gruesos, ya gruesos y finos en alternancia (fig. 20 d, e, f).

El tono de la decoración es dorado, tirando a cobrizo; hay algunos ejemplares de acertado tono y excelente brillo, o reflejo. Como los fragmentos de que nos hemos servido para este estudio son procedentes de los desperdicios de hornos, nos hallamos con ejemplares en que casi ha desaparecido el dibujo, quedando huellas, a veces, casi imperceptibles, debido a un exceso de cochura; en otros, deficientes de cochura, los trazos de un color rojizo se borran fácilmente al someterlos a un simple lavado de agua, como ya indicamos anteriormente.

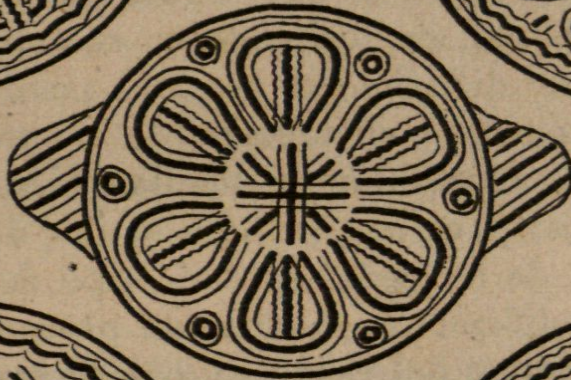
En cuanto a la forma, la gran mayoría de piezas son tazones, escudillas y algunos platos llanos. Hemos encontrado algunos escasísimos fragmentos de piezas de forma que por otra parte no hemos podido reconstruir por falta de elementos; los tazones son de forma cónico truncada, los pequeños, y de casquete esférico con reborde en el pie unos, y con solero plano los otros.



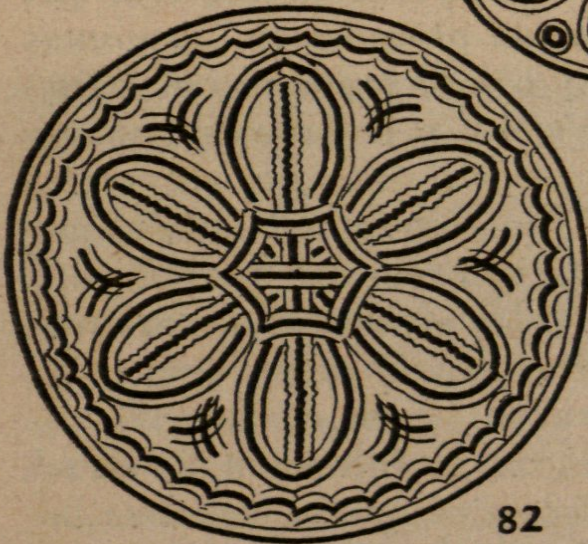
80



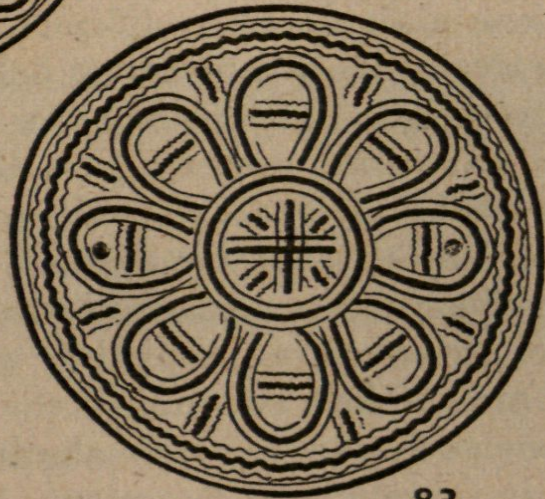
81



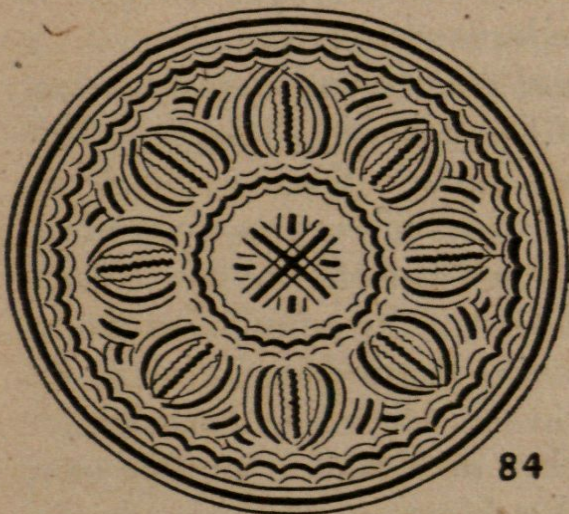
79



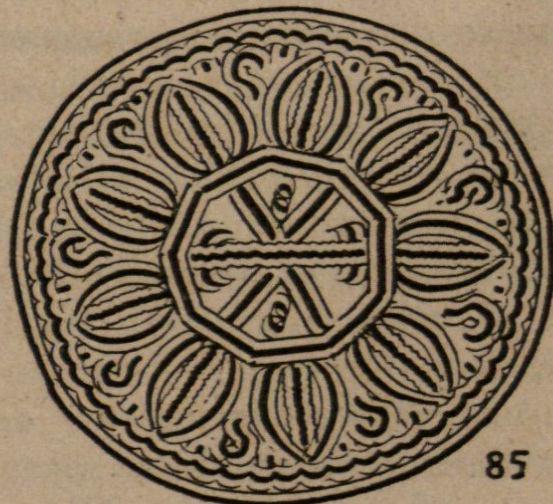
82



83



84



85

El fondo es blanco, pero poco denso, dejando transparentar en parte el color de la tierra, por lo que toma una tonalidad algo rosada.

Falta ocuparnos de la decoración del reverso, a la que damos importancia por ser uno de los elementos indispensables para la clasificación de la cerámica española de reflejo. La tradición del decorado del reverso es de origen oriental como todo el decorado; los alfareros árabes al establecerse en España para desarrollar su industria no hicieron otra cosa que seguir las huellas de lo que para ellos era tradicional, derrochando en sus obras un caudal de riqueza decorativa que difícilmente creemos pueda superarse. Esta decoración del reverso que enriquecía de tal manera los platos de los siglos XIV y XV, especialmente los llamados de brasero, tenía que dejar sus huellas; y es natural que si iba de acuerdo con la decoración principal de la pieza, en cada tipo de decoración, que viene a ser de mano diferente o de distinta procedencia, tome unas derivaciones que al andar del tiempo y con la premura de abastecer el mercado, disminuyera el valor artístico del reverso, siendo la decoración pretexto para llenar un espacio como por costumbre se venía haciendo. Cuando se esparció la técnica del dorado por diferentes regiones, quizás sin premeditación, comenzó a servir para distinguir unas piezas de otras, cuando los elementos decorativos del anverso eran copiados, generalmente de lo valenciano; como hemos podido comprobar con cerámica de origen ciertamente valenciano, que coincide absolutamente con la fabricada en Muel y la fabricada en Barcelona. En estos casos en que se copiaban los motivos ornamentales del anverso sólo queda una solución para lograr su clasificación y es el estudio del reverso, que en eso sí que se diferencian claramente unos talleres de otro.

El primero que entrevió el problema, clasificándolos en series, fué Mr. Edwin Atlee Barber, quien en su catálogo "Hispano Moresque pottery in the Collection of the Hispanic Society, of America" registra unos tipos, sin llegar a identificar su procedencia. Después el señor Folch y Torres en "Gasetta de les Arts", ep. II, núm. 3, entrevé también el problema, lo enuncia como a tal, pero no entra de lleno en su solución. Reproduce la serie de Barber, algunos ejemplares del Victoria & Albert de Londres, y uno de este mismo Museo sacado de la obra de Van de Put. Por otra parte, sabemos que don Manuel González Martí se ha ocupado de

este problema, lo que no sabemos es el resultado de sus investigaciones. Siguiendo a Barber, Mrs. Alice Wilon Frothingham, continuadora de los trabajos de éste en la "Hispanic Society" de Nueva York, se ocupa también del asunto en el "Catalogue of Hispano-Morisque Pottery", 1936. No pretendemos dar aquí la solución ya que nos faltan elementos de juicio para ello, pero sí queremos contribuir a hallarla indicando las características del reverso de la cerámica de reflejo barcelonesa, características que se repiten en la gran cantidad de fragmentos que han pasado por nuestras manos.

Lo esencial en los reversos de los platos barceloneses estudiados es, en las piezas pequeñas, dos circunferencias concéntricas alternadas por espirales finas y cerradas, en número de tres o cuatro espiras. Generalmente, el orden es el siguiente, partiendo del centro del plato o vasija: espiral, circunferencia, espiral y circunferencia que termina con la línea del borde que se une con el trazo grueso del anverso, quedando la orilla completamente cubierta. En los platos mayores el orden es: espiral, circunferencia, espiral, circunferencia y espiral, terminando o no con circunferencia marginal, según el borde del anverso rebase o no el reverso. En algunos casos se encuentra una circunferencia en el hueco central de la base del plato. A este grupo pertenece el reverso núm. 14, publicado en el trabajo antes citado, por el señor Folch y Torres, correspondiente a un plato de la "Hispanic Society of America", en la que en el centro aparece un anagrama compuesto por una M y una b, seguramente correspondientes al nombre del propietario de la alfarería, pues como hemos indicado, los anagramas del poseedor iban por regla general, en esta época, en el anverso.

En una variedad de la que hay muestra en algún fragmento de los encontrados en 1916, presenta las dos circunferencias con líneas ondulantes. Examinados algunos ejemplares enteros, conservados en el Museo de Barcelona, algunos de los del Episcopal de Vich, otros de colecciones particulares, y finalmente el citado por Mr. Van de Put en "Hispano Moresque Ware, Supplementary studies and some later examples" 1911 (fig. 29), reproducido en la fig. 15 del trabajo del señor Folch y Torres, anteriormente citado, nos inclinan a creer que, si bien se trata de una manufactura catalana no es barcelonesa; por el estilo y trazado del anverso parece corresponder a la manufactura de Reus, si bien no damos como definitiva esta afirmación.



Más amplios detalles pensamos dar cuando sean más numerosos los elementos de juicio recogidos en estas excavaciones y las piezas reconstruídas; basta por el momento, este primer adelanto sobre las mismas, encauzado para aclarar uno de los diversos problemas planteados por la ramificación de la cerámica de reflejo en suelo hispano.

F. DE P. BOFILL.

## Escultores renacientes en el Levante español

Para conseguir el logro de una historia de la escultura renaciente en el levante español, aún falta reunir muchas noticias dispersas y exhumar nombres y obras olvidados o desconocidos. Esto llevará a la revisión de datos y conceptos que hoy parecen definitivos y, quizás, como última consecuencia, a una valoración distinta de algunos fenómenos sociales que en nuestro levante se vivieron en el siglo del triunfo de la sensibilidad renaciente; ya que en él se halla Cataluña, que en tiempos del renacimiento comenzó su sueño, al decir de los historiadores leídos, y más al sur Valencia, que durante el renacimiento y el barroquismo encontró adecuadas formas de expresión.

En esta tarea me hallaba, afirmando los caminos que pudieran llevar a conclusiones de orden general, a fuerza de asentar en ellos datos minúsculos y perfilar vidas y atribuciones, cuando llegó el 18 de julio. Las distintas notas que componen este trabajo se encontraban en estado diverso de redacción, y los años de guerra me pasaron estando alejado de ellas, en todos los sentidos de la frase. Tan sólo ahora, en 1941, las he completado tal y como se leerán, sin ambicionar otras metas que las que me propuse en 1936.

Seguiré la vida de Forment en Barcelona, Tarragona, Alcañiz y Valencia: aparecerá un casi desconocido escultor, su enemigo, Martín Díaz de Liatzosolo; Bartolomé Ordóñez, el gran escultor, verá acrecentado el estudio de sus obras en la Catedral de Barcelona: y seguirán noticias de Juan de Tours y Juan de Vilar y de otros escultores del siglo XVI.

Datos, que permitirán algún día —a mí, o a quien sea— intentar con mayores conocimientos esta síntesis, sobre la que escribía al encabezar estos renglones.

## DAMIAN FORMENT EN BARCELONA

### LA CASA GRALLA

Hace algunos años que A. Durán Sampere, en una Revista que no alcanzaba gran difusión, publicó la documentación referente al perdido retablo de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona. (1). En ella se ha revelado el comienzo de la enemistad de Damián Forment con los escultores Martín Díaz de Liatzosolo y Juan de Tours, que contra él declararon en el proceso que ocasionó el retablo de Poblet —enemistad que luego la comentaremos con más detalle— y con motivo de la publicación de estos documentos recogió y comentó Durán y Sampere la tradicional atribución a Forment de dos casas señoriales barcelonesas: las de Gralla y Dusay.

Sobre la primera quería tratar, dando a conocer de los dibujos que hizo el escenógrafo barcelonés D. Alejandro Soler y Roviroza (2) en 1857, antes o al tiempo del derribo del edificio: publicándolos según fotografías de los mismos, ya que en la revolución se perdieron y no queda de ellos otro recuerdo que estas fotografías que aquí se dan a conocer y el mío, que me permite decir que estaban dibujados en papel bistre, a la pluma, siguiendo trazado al lápiz con sombreado y luces dadas con aguada y clarión (3).

Dicho en pocas palabras, lo que Durán y Sampere escribió sobre estas casas, es lo que sigue: Ponz en su viaje (4) dice, refi-

(1) L'esculptor Damià Forment i l'altar major de Sant Just, de Barcelona. Vida Cristiana. Barcelona, XVII, 1929-30, págs. 215, 224.

(2) A. Soler y Roviroza, 1836, 1900. Vid. F. Elías. La vida i l'obra de Soler i Roviroza. Barcelona, 1931.

(3) Se conservaban en nuestra colección familiar. Otros documentos gráficos de dicha casa en "La Vanguardia" de 20-5-34, ilustrando un artículo titulado "El ejemplo de la casa Gralla", de A. Durán y Sanpere.

(4) XIV, 1788, págs. 41 y 84.

riéndose a la casa Dusay: *Hay tradición que dicha obra la executó un tal Damián Forment, de quien ocurrirá hablar alguna vez, y de nuevo al tratar de casa Gralla, escribe: Creen algunos que esta obra la hiciese un tal Forment, a quien se atribuye alguna obra de aquel estilo en aquella Ciudad.* Piferrer, en su tan conocido libro, (5) recoge esta afirmación diciendo era obra atribuída a un tal Damián Forment, que también pasa por autor de la casa de Dusay, mientras que al describir el altar mayor de Poblet (6) dice que se ignora el nombre de su autor, en lo que no hace más que seguir a Pons (7) que también lo ignoraba. Los historiadores de Barcelona, cronológicamente siguientes a éstos, siguen unánimes afirmando lo mismo, aunque su fuente no parece fuese otra que las obras de Pons y Piferrer (8).

Estilísticamente considerada, a juzgar por los deficientes elementos gráficos que de ella tenemos —de casa Dusay nada conozco—, su decoración escultórica no se aparta de lo que Forment en sus obras documentadas efectuó. Aunque, como puede ésta fecharse con exactitud en 1518, ya que en este año los *consellers*, dicen de la obra que con ella *la ciutat resta molt recorada e embellida*, resulta obra temprana de su manera renaciente. Pero aunque el retablo de Poblet fué contratado en 1527, Forment trabajó en Valencia obras a lo “romano” desde 1510, como luego veremos, sin perjuicio de decorar con elementos decorativos góticos lo más y mejor de su obra en Aragón. Sobre esto insistiremos más adelante.

En 1884, cuando se editó de nuevo *Cataluña*, de Piferrer, con notas y adiciones de A. Aulestia Pijoán, puso éste una nota (9) en la que explica como salvó el patio, reconstruído por el Marqués de Casa Brusi, en San Gervasio de Cassolas —donde se conserva— y algún que otro fragmento de la fachada, conservados en Martorell, todo lo demás de la magnífica fachada se perdió en el derribo.

(5) Recuerdos y bellezas de España. Cataluña, 1839, I, 65, publica entre las páginas 64 y 65 una litografía de Parcerisa: “Puerta de la antigua casa Gralla”.

(6) I, 252.

(7) Viaje de España, XIII, 6.<sup>a</sup>

(8) Pi Arimón, Barcelona antigua y moderna, 1854. Antonio de Bofarull, Guía de Barcelona, 1874. Víctor Balaguer, Las calles de Barcelona, 1865...

(9) España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Cataluña, por D. Pablo Piferrer y D. Francisco Pi y Margall, con notas y adiciones de D. A. Aulestia Pijoán. Barcelona. 1884, pág. 399.

Fácil es de ver que con tan escasos restos y tan poco típicos —el patio tiene todavía traza gótica con complicados enlaces al aire, y los fragmentos de la colección Santacana (10) no corresponden a las ventanas exteriores, trabajadas con tanta riqueza y con tal alto relieve, sino que provienen de alguna puerta interior de delicado trazado renaciente, siendo además incompletos fragmentos—, no teniendo otra descripción que la romántica de Piferrer y los grabados y dibujos dados a conocer por Durán y Sampere, inútiles para todo estudio arqueológico, pues en ellos la fantasía pudo más que la realidad; el valor documental de estos dibujos de Soler y Rovirosa —que conservábamos en la colección de mi abuelo— es grande, pues son, junto la borrosa fotografía tomada cuando sólo quedaba la fachada del edificio y que ha sido reproducida varias veces, el único elemento que nos permite formarnos una idea, siquiera sea aproximada, de lo que fué la labor que decoraba las ventanas y la puerta principal de casa Gralla.

Sobre estas dos notas más: la una referente a Hércules representado en la puerta: la otra confirmando la tradicional atribución de esta obra a Forment.

#### HÉRCULES Y LA LEYENDA DE LA FUNDACIÓN DE BARCELONA

En las enjutas de la puerta de casa Gralla, aparecen dos trabajos de Hércules. La razón de estas representaciones en tan visible lugar se encuentra en la leyenda que le atribuía la fundación de Barcelona.

Resulta que de las dos leyendas existentes para explicar la fundación de la ciudad (11), la más cara a los decoradores renacentes fué ésta de Hércules, y de ella nos han llegado varias representaciones del siglo XVI: las de la “Llotja del Trentenari” (1559), las de casa Bassols en la calle de la “Cucurulla”, la de la calle de Aviñó, núm. 17, amén de éstas de la casa Gralla.

Esta primera leyenda de la fundación de Barcelona por

(10) L'enrajolada. Guía de la colección Santacana. Barcelona, 1931.

(11) Mitología barcelonina: discurs llegit pel President Lluís Nicolau d'Olwer a la sessió inaugural del curs acadèmic del Ateneu Barcelonès de 1933-34, el dia 26 de febrer de 1934.

Hércules — divulgada con anterioridad a la que quiso hacer de Amílcar Barca su fundador — toma su origen y popularidad en la difusión alcanzada por obra de Rodrigo de Toledo, y fué divulgada luego en las “Historias e conquetes” de Pere Tomich, muy leída en aquellos años del siglo XVI, si juzgamos por las varias ediciones que conocemos de la misma, perdura en la bibliografía barcelonesa posterior y es recordada en varios lugares públicos de Barcelona, amén de los indicados.

No podemos entrar en detalles ni buscar las fuentes gráficas de las representaciones de Hércules y sus trabajos que adornaban la puerta de casa Gralla. Seguramente podrán sus fuentes, y la de las restantes representaciones renacientes, encontrarse en trabajos italianos de grabado o de metal, diseñados a imitación de obras de la antigüedad clásica, o divulgándola tras la correspondiente interpretación. Pero quede esta búsqueda para otra ocasión.

#### LA DECORACIÓN DE LA FACHADA

Puerta y ventanas se hallaban decoradas con grutescos, medallones conteniendo bustos “a lo romano”, guirnaldas de follaje y frutas, y las armas de la familia Gralla, cuyo era el Palacio. Nada nuevo, ni original; en suma. Pero gracias a los dibujos, y más aún a la esvaída fotografía de la puerta principal, podemos emparejar uno de los elementos principales de la decoración de la misma —las guirnaldas de frutas que sostienen angelotes, elemento que aparece también en alguna de las ventanas— con otras, cuya atribución a Forment puede también hacerse con las mayores seguridades. Me refiero a las guirnaldas que recorren los bordes laterales del retablo del Monasterio de Poblet. Guirnaldas con inflados angelotes y grandes racimos de frutas pendientes, por los que aquéllos trepan o que de ellas se sostienen.

Estas guirnaldas se describen en el contrato del retablo como ornando el guardapolvo del mismo: “XI. *Item als costats de dit retaule a de aver una polcera a quada part, la qual polcera a de tenir uns festons al romano de fruyta e fulles segons en la traça conté per lo semblant de fusta.*” (12) No tenemos noticia concreta

(12) Damià Forment i el monestir de Poblet. *Estudis Universitaris Catalans*. XIII. 1929, p. 445.

de que las existentes las hubiera realizado Forment, pero tampoco tenemos ningún dato que nos haga suponer lo contrario. Conocemos múltiples textos del complicado pleito seguido por Forment contra el Monasterio y las reclamaciones y protestas de Poblet contra el escultor por incumplimiento del contrato y mala realización del modelo presentado. El Monasterio reclamó en varios lugares de sus escritos por la disminución del tamaño —anchura— que sufrió el retablo al pasar del proyecto a la realidad, pero no hay pasaje que haga mención concretamente al guardapolvo, y del que pudiera deducirse fué hecho posteriormente. Tan sólo en uno de los escritos presentados por el Monasterio se lee: “VI... *que los bons mestres quant la obra que tenen a fer no pot caber en lo loch posen les polseres al biaix de les parets de la Sglesia, per caberhi tota la obra a la mida que la ha empresa...*” de lo que parece deducirse que Forment no obró así y no colocó los guardapolvos diagonalmente con respecto al plano que forma el retablo, sino que los colocó, formando casi un solo plano, con el cuerpo del retablo, tal y como se encuentran hoy en día. Todo el diseño de este conjunto de guirnaldas de frutas y angelotes puede, pues, atribuirse a Forment.

Y relacionarse, como indicábamos, con los grupos que adornaban la puerta principal de Casa Gralla, con cuya línea general, angelotes de voluminoso tamaño y frutas gigantesas concuerdan estilísticamente. Con lo que esta tradicional atribución gana en seguridades por su concordancia con esta obra de atribución cierta.

Digamos de paso, que en las obras documentadas como de Forment, encontramos variadas y profundas huellas de muy diversas influencias. En pocas podremos encontrar su mano en la escultura, y sí sólo en el trazado, pues bien claro está que Forment se sirvió de un taller formado por un numeroso grupo de escultores ayudantes, discípulos unos, compañeros otros, la labor de los cuales y su distinción con la del maestro, está por hacer.

## EL RETABLO DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR

El contrato de retablo para la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, obra perdida, y de la que no conocemos

ningún documento gráfico, aclara alguna de las afirmaciones sentadas por Forment como parte en el proceso que ocasionó el retablo de Poblet.

La historia del de Santos Justo y Pastor, según se desprende de los documentos publicados, fué la siguiente: a 26 de noviembre de 1531, los obreros de dicha Iglesia contrataron con "*los honorables mestres Damiá Forment, ciudadá de la Ciutat de Çaragoça, de Aragó, Joan de Tours e Martin de Leatçosolo ymaginaires, ciutadans de la present ciutat de Barchinona*", la construcción del retablo.

Determina una de las primeras cláusulas del contrato, que el retablo sería construído en dos años y medio, contados a partir del día de la firma, según *la mostra de aquell feta per lo dit Mestre Damiá Forment*, en lo que quedaba de nuevo marcada la maestría del primero con respecto a los segundos, ejecutantes calificados, pero ejecutantes a fin de cuentas, de la traza de aquél. Siguen una serie de cláusulas en las que con todo detalle, tal y como era costumbre, se describe como debía ser el futuro detalle —*a lo romano, de bulto*, y con algunas características que lo apartan de la tradición de retablos catalanes— y se determina el precio del mismo: 1380 libras, moneda barcelonesa que dichos obreros se comprometen a pagar en varios plazos, que también se determinan.

En 2 de diciembre de 1531, se introducen modificaciones importantes en el contrato de la construcción del retablo. Rescinde su parte Forment, quedando desligado de cuantas obligaciones dimanaban del contrato anterior y con modificaciones con respecto a la traza anteriormente acordada —que se especifican con detalle— continúan en el encargo, Díaz de Liatzosolo y Tours. Pero las modificaciones estribaban no sólo en la traza y en el precio que disminuye a 1000 ducados de oro, es decir, 1200 libras barceloneses, sino que quedan obligados los contratantes a mostrar su obra a *Mossen Perot Galsa* y a *Mestre Anthoni Carbonell*, quienes juzgarían si la obra fué bien realizada. Cláusula que les coloca en situación de inferioridad con respecto a lo contratado el año anterior, cuando como primer firmante aparecía Damián Forment.

El retablo debió ser realizado, por cuanto en 1599, el Obispo Cassador, en su visita pastoral, anotaba la existencia de *retabulum*



*novum ligneum valdi pulcrum...* Siendo pintado posteriormente por "Pere Serafí el Greco" (13).

Desconocemos qué razones existieron para que Damián Forment desistiera de trabajar en esta obra y continuaran los otros dos escultores el contrato. Pero de esta ruptura debió nacer la enemistad que en 1535 y años siguientes les animaba y hacía que al presentarse Liatzosolo y Tours como testigos del Monasterio de Poblet en la causa que sostuvo con Forment (14), fueran recusados por éste por considerarles enemigos personales suyos, amén de acusarles de haberse dejado sobornar para presentar su testimonio. Dice la parte de Forment: "*que lo dit Martín Díez ymaginaire, es enemich capital del dit mestre Forment y per la inimistat que li té diria e faria, diu e fa qualsevol cosa per falsa que sia, pus sia en dany del dit mestre Forment, e aço es ver. — IIII. Posa que lo dit Martín Díez, encara que se fa dir ymaginayre y presum saber lart de masoneria, empero la veritat es que ell no té lart ni sciencia per poder desernir una obra si és bona, ben feta o falsa, com ell no sia expert ni sapia lo menester en lo dit art de masoneria.*"

En otro párrafo de sus alegatos, dice Forment, que cuantas obras ha realizado dicho Martín Díez de Liatzosolo han sido mal hechas, como muestra la experiencia del retablo de San Jaime de Barcelona, — totalmente perdido — añadiendo en los siguientes párrafos afirmaciones semejantes, y dando la posible razón de todo ello en un párrafo, el VII, en el que se lee: "*Posa que lo dit Martín Díez per lo gran mal que vol al dit Mestre Forment, ab totes ses forces treballa pera que lo dit Mestre Forment sen vája desta terra y que no li leue les obres que de dit art se fan o se han de fer en Barcelona y en Catalunya...*"

Afirmación que puede ser la más honda explicación de esta enemistad, pues, como luego veremos, fué Liatzosolo escultor de calidad y ambiciones, pero que en todo caso deja en la obscuridad las circunstancias que llevaron al rompimiento tras el haber hecho sociedad y firmado el contrato de retablo con los obreros de la Iglesia de Santos Justo y Pastor.

(13) Vid. art.º de A. Durán Sanpere, antes citado.

(14) Vid. mi artículo, antes citado.

## DAMIAN FORMENT EN ALCAÑIZ

### EL SEPULCRO DEL COMENDADOR LANUZA

No es novedad la atribución a Damián Forment del sepulcro del Virrey Lanuza, que muy mutilado conserva la capilla del Castillo de Alcañiz. Aunque los historiadores locales al creerle italiano se equivocaran (15) hace muchos años que Abizánada, en su importante contribución a la historia de las artes en España, publicó el contrato por el cual Forment se comprometía a labrarle (16), pero, hasta la fecha, prácticamente ha seguido inédito. Esto es gran pena, por la continúa destrucción sufrida por esta obra, tal en estos últimos años, y en tanto grado, que bien pronto de su gentil traza nada quedará; y como, por otra parte, es pieza que puede servir para aclarar puntos oscuros de la biografía del escultor y de la filiación de su arte, la conservación de su imagen importa, así como la historia del monumento, aunque por otras razones.

Aprovechando la coincidencia de tener fotografías anteriores a 1936, las daré a conocer aquí, para que se pueda juzgar cuál era entonces el monumento, y para que quede constancia del mismo en un estado menos lamentable que el presente.

### HISTORIA DE SU DESTRUCCIÓN

Quisiera dar unas noticias de la historia de la destrucción del sepulcro, ya que ilustran la del Castillo, de la que sólo es parte, y si el sepulcro tiene importancia, más la tiene esta fortaleza que ligó su historia a la reconquista del Bajo Aragón.

Taboada habló de la destrucción del sepulcro, en 1898 (17)

(15) Nicolás Sancho: *Descripción histórica, artística, detallada y circunstanciada de la Ciudad de Alcañiz y sus afueras...* Alcañiz, 1860. Jesús Taboada: *Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz*. Zaragoza, 1898.

(16) Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI).

(17) Pág. 145.

y don Vicente Bardaviu, el historiador, me confirmó por carta la creencia popular de que los franceses tuvieron culpa en el destrozo del Castillo, su Capilla y este Sepulcro que en ella se conserva. Todo ello, después de la llamada batalla de Alcañiz, que terminó con el saqueo de la villa por nuestros vecinos (18). Luego siguió la incuria del siglo pasado y las destrucciones producidas en los alojamientos de tropas, motivados por las guerras civiles, y tras ellas las que el ejercicio rojo realizó en el Castillo, cuyos alojados verificaron catas en la Capilla y otros lugares, soñando con hallar tesoros y contribuyendo así a la casi total destrucción del monumento y de la Capilla. Tal lo vi en la primavera de 1938.

Confirman que la destrucción tuvo lugar cuando la francesa y no antes, durante la guerra de Sucesión, los inventarios y relación de reparos que necesitaba el Castillo que conserva el Archivo Histórico Nacional, procedentes del Archivo de la Encomienda (19). En los que encierran la descripción y reparos de 1766 y 1772, se lee lo siguiente: "*...el retablo de la Santa [María Magdalena] y demás Santos que ai en dicho retablo son de pinzel con sus perfiles de oro, todo ello mui bien executado. Está pegado dicho retablo a la pared que mira al Oriente, en frente de dicho retablo mira a Poniente; a la parte del Evangelio, en la pared que mira al Norte, an metido dentro del grueso de dicha pared un sepulcro de piedra blanca. Le adorna una porción de arquitectura con parte de talla y unos Angelotes, y en medio de este ornamento está la urna donde yace fray Juan de Lanuza, Comendador maior que fué de dicha Encomienda. A una y otra parte de dicha Iglesia, en lo largo de ella, arrimado a las paredes, ay formados unos bancos de madera con respaldo de lo mismo; parte de ellos están desechos...*" Debiendo hacerse constar que así como se propone el reparo de dichos bancos no se propone reparación alguno al sepulcro.

(18) Me dijo Mn. Bardaviu en su carta (2-I-28): "La destrucción se llevó a cabo, en parte, cuando la invasión francesa en 1808; pero más principalmente durante las dos guerras carlistas del siglo pasado, en las cuales se consumó el crimen artístico hasta la saciedad: fué la capilla, dormitorio de soldados, cuadra de caballos y almacén de utensilios; en mi niñez y cuando la última guerra se completó la destrucción. Yo vi entonces la obra menos destrozada y vi muchas de las figuras hermosísimas tiradas por el suelo: la mayor parte han desaparecido; dos o tres recogidas en el Ayuntamiento son las que subsisten."

(19) A. H. N. Ordenes. Calatrava, Alcañiz Lgs. 190-91: "Descripción de bienes, frutos y rentas...", 1766 y 1772.

Igual sucede en 1772, en el que se escribe: “Y junto a dicha habitación se halla la Iglesia de Santa María Magdalena, en la que no se halló nada de notable que reparar.” Mientras que por la primera de ambas relaciones sabemos que durante las guerras de sucesión la soldadesca destruyó los sepulcros de Comendadores del Claustro viejo (20).

Así, pues, según dijimos, bien que mal, pasó el Castillo la guerra de Sucesión, aunque se hallase ya como toda la encomienda en decadencia: su destrucción comienza con los franceses —como la de tantos otros monumentos españoles— y sigue durante el pasado siglo, culminando en las destrucciones realizadas por los rojos de 1936 a 1938.

### LAS OBRAS DE LA CAPILLA

Para la instalación del sepulcro fué menester realizar ciertas obras que alteraron el aspecto de la Capilla. Esta es de muy simple traza. Es un edificio románico de una sola nave, cubierto por bóveda de crucería reforzada por arcos fajones que descansan sobre medias columnas adosadas, con sus correspondientes capiteles y basas de sencilla traza.

Nadie paró en la cuenta de que Forment realizó el sepulcro de Lanuza, con dimensiones mayores a las que estaba obligado, de tal manera que no cupo en el intercolumnio, y que para su colocación fué necesario realizar una gran obra. Esta consistió en suprimir las medias columnas del lado del Evangelio —picándolas— transformando sus secciones superiores en unas repisas, sobre las que descansan los arcos fajones. Así, no existiendo intercolumnios en ese muro, pudo colocarse con holgura la urna sepulcral y la arquitectura que la adorna.

Prueba indudable de toda esta transformación la dan las basas de las columnas, que, al desaparecer los bancos que las cubrían,

(20) “En el claustro vaxo arrimados a las paredes exteriores están pegados los sepulcros de los Comendadores; son de piedra labrada, los sustentan en alto unas columnitas de piedra, parte de ellos; otros están sentados sobre el pavimento de dicho claustro: el año de seis quando comenzaron las guerras metieron en dicho Castillo guarnición y los soldados derribaron algunos de dichos sepulcros que son los que están pegados al suelo: el año de diez y siete se bolvieron a cubrir con sus lozas, que tenía cada uno de dichos sepulcros.”

aparecen hoy adosadas al muro, aisladas y faltas de sentido.

Un párrafo del contrato pudiera interpretarse en el sentido de que correspondió a Forment efectuar esta obra de la capilla, y aún que esta fué prevista (21), aunque me inclinó a creer en una más restringida interpretación, y que se vieron obligados a realizar las obras de adaptación de la capilla a las dimensiones del sepulcro, sin haberlas previsto. Y que, por tanto, el párrafo *todo lo que fuere necesario* del contrato, se refería al vaciado del muro, imprescindible para la adecuada colocación del sepulcro.

Añadamos que la que está colocada inmediatamente encima de la sepultura no tiene las formas geométricas lisas y el escudo con las armas de la orden, decoración común a todas, sino que se adorna con follajes y unas conchas, armonizando su diseño con el de la sepultura y revelando en su proyecto la mano del escultor.

Con este conjunto transformado, nos encontramos en Alcañiz ante uno de los varios errores de cálculo que Forment cometió a lo largo de su fecunda vida, errores que le ocasionaron más de una dificultad con los contratantes, y sobre los que escribimos y escribiremos seguidamente.

#### LA FAMILIA LANUZA Y FORMENT

No creo se pueda hablar de protección de los Lanuza a Forment al hecho del contrato de esta sepultura del Virrey, que estamos estudiando, y a la limosna con que su familia contribuyó a la obra del retablo del Pilar, aunque aprovechemos esta ocasión propicia para acercar ambos datos. Ya que si el primero es harto conocido y el contrato indica que fué firmado por la orden, "*el magnífico Fray García Cunchillos, Comendador del Castell de Castells y Vixix y Fray Hernando de Segovia, prior del Castillo de Alcañiz*", el segundo no ha sido dado a conocer, aunque el Manuscrito que lo recoge (22) ha sido mencionado en alguna ocasión.

(21) "Item toda la sobredicha obra a de dar puesta al sobredicho Mastre Forment en el Castillo de Alcañiz, en el lugar donde a de estar asentada la sepultura y todo lo que fuere necesario para aquélla, por precio de veinte mil sueldos jaqueses..." Abizanda. Documentos... T. II, pág. 232.

(22) Noticias de los maestros que trabajaron obras para el Santo Templo del Pilar de Zaragoza. (Zaragoza, 14 de septiembre de 1804). A. H. N. manuscrito 12.964. 4.º 4 pág.

Es este el que ordenó fray José de la Huerta acerca de los artistas que trabajaron en la construcción y decoración de dicha Cátedra. En el que se lee, tomándolo de fuente para mí desconocida, que en la construcción de dicho altar "*contribuyeron diferentes personas piadosas, especialmente el Señor Rey Don Felipe y la Señora Reyna Doña Juana, su esposa, que alargaron considerables cantidades, habiéndose distinguido también a noble Señora Virrey-  
na de Sicilia Doña Beatriz de la Nuza y Pimentel, muger del noble Don Juan de la Nuza, Virrey, entonces ya difunto.*"

Quede esto así, en espera de que nuevos datos lleven a nuevos esclarecimientos; hora es de pasar a tratar del monumento como tal.

## EL SEPULCRO

Lo circunstanciado del contrato nos permite, al confrontar su texto con los restos que conservamos, reconstruir idealmente lo que fué este ostentoso sepulcro.

Las fotografías, además, son suficientemente explícitas, y por ellas vemos como fué compuesto siguiendo las líneas de una vieja tradición, interpretada según las normas renacientes italianas, *al modo romano*, según se escribe en el contrato.

Dividido el cuerpo de la sepultura en tres calles, es la central mayor que las laterales. Esta alberga bajo un arco de medio punto, un sarcófago muy ornado, que reposa sobre dos leones y un yelmo —de los que se conservan restos— sobre él iba el bulto del Comendador (9), hoy totalmente perdido, lo mismo que la Verónica dentro de un "redondo" que sostenían dos ángeles y que adornaba la pared del sepulcro, cobijada por el medio punto. Bajo la sepultura, propiamente dicha, corría un ancha moldura con grifos a los extremos, y en medio, angelotes sosteniendo una laurea que encerraba las armas de La Nuza, de los que también tenemos restos. Más abajo, otra moldura adornada también a lo romano, llevaba en una cuartela la inscripción sepulcral.

Las dos calles laterales se veían delimitadas por dos pares de columnas muy ricamente ornadas, que se sostenían adosadas al muro y sobre ricos entablamentos. El inferior, adornado según la contrata, con fúnebres restos: en el de en medio van las armas de la orden. Estas columnas debían, según el contrato, ser a modo de

las que adornaban la sepultura del *bicecanciller Micer Agustín en su sepultura de Santa Engracia*, y entre ellas debían haber las figuras de Virtudes, de las que conservamos mutilados fragmentos.

Estaba coronado el sepulcro por un *redondo de serafines*, dentro del cual *a de aver Nuestra Señora con el niño en los brazos y San Juan con el niño a los pies de nuestra Señora con el Cordero*, cuya descripción original copiamos, ya que de todo ello nada queda. Unos adornos en forma de hojas, sobre los que se asentaban niños, y a su lado las dos imágenes de Virtudes, la Prudencia y la Fortaleza, que hoy día se conservan en el Ayuntamiento de Alcañiz, completaban la decoración.

Pero más elocuentes que nuestra descripción serán siempre las fotografías; estas darán cuenta de la riqueza decorativa del monumento, y, a un tiempo, cual era su lamentable estado de conservación cuando aún no había pasado sus últimas malaventuras.

X. DE SALAS.

## Bibliografía

"*Catalogue of Hispano - Moresque Pottery*" in the collection of the Hispanic Society of America by ALICE WILSON FROTHINGHAM. New York. 1936. 296 págs. y XLIX láminas con 99 ilustraciones.

La numerosa bibliografía de la cerámica llamada Hispano-morisca, ha sido enriquecida con una nueva aportación debida al miembro correspondiente de la "Hispanic Society of America" Mrs. Alice Wilson Frothingham. Casi nos atreveríamos a decir que hoy en día es la mejor y más documentada recopilación de documentos y datos referentes a la fabricación de la cerámica que bajo la influencia de los árabes se hizo en tierras hispanas, durante el período de los siglos XIII al XVII, principalmente en Andalucía, Toledo, Valencia, Aragón y Cataluña.

La autora ha procurado documentarse de la mejor manera posible y, una vez estudiadas las fuentes, se ha lanzado a la clasificación, descripción y referencias bibliográficas de los ejemplares enumerados, que son los que posee la "Hispanic Society".

La obra va precedida de una in-

troducción o estudio preliminar que, a parte de las indicaciones bibliográficas, ocupa cincuenta y nueve páginas de texto, en el cual se resume casi todo lo publicado sobre cerámica hispano morisca.

Sigue después la catalogación de las obras divididas en las siguientes secciones o capítulos:

- I. Cerámica sin reflejo de Andalucía y Toledo.
- II. Cerámica sin reflejo, de Paterna, Manises y Teruel.
- III. Azulejos góticos.
- IV. "Socarrats".
- V. Cerámica de reflejo metálico, de Granada.
- VI. Cerámica de reflejo metálico del Reino de Aragón.

Además hay las secciones de referencias, de índices y de ilustraciones.

Cada capítulo empieza con un estudio sumario sobre su contenido, y se extiende en una descripción muy documentada, reforzada con una notable profusión de notas y de referencias bibliográficas sobre las materias que trata.

La obra en sí viene a completar otras dos similares y complementarias: *Spanish maiolica in the Col-*



*lection of the Hispanic Society of America e Hispano Moresque pottery in the Collection of the Hispanic Society of America*, por Edwin Atlee Barber, publicadas en 1915 por la misma entidad. Así como aquellas representan un estudio objetivo de la colección, ésta penetra en la investigación histórica de los ejemplares y de la fabricación, objetivo en el que la autora ha sobresalido de una manera admirable ya que la documentación aducida es del todo suficiente para llevar a término la empresa que se proponía.

Séannos permitidas unas pequeñas observaciones recogidas al azar de la lectura. Si en el campo de la investigación histórica ha sabido salirse la autora airoso no podemos decir lo mismo cuando se enfrenta con los objetos para tratar de clasificarlos, atribuyéndolos a tal o cual procedencia. En este caso vemos la vacilación y la duda, o como cae en una atribución errónea; le falta, sin que esto signifique merma alguna al mérito de la obra, el sentimiento artístico de los objetos, aquello que precisamente no se adquiere con libros.

Citaremos solamente dos casos: Uno de los ejemplares reproducidos que más nos llamó la atención, dándonos como una voz de alerta, fué el numerado con E. 740, lámina VII del grupo correspondiente a Paterna. Naturalmente que para fallar con toda certeza falta ver el ejemplar, aunque el grabado que lo reproduce da una idea bastante clara. En primer lugar la cenefa, digamos uniforme, no se nos presenta en ninguno de los tipos clásicos de la variada serie de cenefas que tenemos registradas como de los alfares de Paterna, en el taller de

restauración de Cerámica de nuestro Museo. En el registro de motivos ornamentales, que han salido del material de excavación, que forman un repertorio extenso y bastante completo, no la hemos encontrado. Por otra parte, si bien en algunos detalles de la ejecución del pájaro que ocupa el centro del tazón, se adivina una traza como la de Paterna, fuera de esto, en nada se parece a la cerámica de arte centro valenciano.

Toda la serie animalística de Paterna presenta una continuidad y una armonía de espacios; compárese si no con el colocado superiormente en la misma lámina, aunque de otro orden, armonía que notamos en falta en el que nos ocupa; éste parece reproducir por la evidente desproporción de sus partes una caricatura de pájaro, de los magníficos animales estilizados tan prodigados en la decoración pateriana. Lo mismo podríamos decir de las dos ramas o plumas que ocupan los espacios vacíos dejados por el trazado del pájaro; no se avienen en nada a las normas seguidas en los talleres de Paterna para rellenar los espacios.

A nuestro entender, si el ejemplar es auténtico, hemos de suponer que no está entero, sino que ha sido reconstruido con diversos fragmentos, y que algunos de ellos debe faltar, en cuyo caso el restaurador poco acostumbrado a ver ejemplares auténticos, los llenó a su gusto, quedando después de la restauración en este estado.

Otra hipótesis puede también presentarse: que el ejemplar, aunque de la época, no sea precisamente de Paterna, sino de uno de los diversos alfares levantinos que en los siglos

XIII y XIV hacían piezas copiando, o inspirándose, en los productos mejor ejecutados, entre los cuales destacaban los de Paterna.

No obstante, si de primera impresión puede con facilidad confundirse, un estudio severo y detenido, nos delata en seguida las diferencias, que radican principalmente en la calidad del vidriado, en el grueso o espesor del recipiente, en la calidad del barro y principalmente en el tono del colorido, verde y manganeso en este caso.

Otro que también hemos advertido, es el número E. 742, lámina VIII, que la autora atribuye en el texto descriptivo como manufactura de Paterna, o Manises o Talavera de la Reina. Respecto a este ejemplar comprendemos la duda que se presenta a la autora entre Paterna o Manises, puesto que hay casos en que es muy difícil separar una fabricación de otra; lo que no podemos admitir es la posibilidad de atribuirlo a Talavera de la Reina, en duda con las otras dos poblaciones. Por dos motivos: Talavera no empieza la fabricación intensa de cerámica como a tal hasta el siglo XVI (cfr. Platón Paramo: "La Cerámica Antigua de Talavera", Madrid, 1915); y ésta, la cerámica primitiva talaverana es solamente azul, sin manganeso (la descripción del objeto dice que tiene manganeso) y de un carácter que nada tiene que ver con la cerámica morisca, ya que la cerámica talaverana nace de la italiana introducida por Niculoso en Sevilla, desde donde se propagó a Talavera; y, haciendo hincapié en la descripción del colorido del objeto, en Valencia raras veces se ha usado el manganeso junto con el azul para la decoración.

Finalmente, encontramos a faltar en la primera Sección, o sea en la correspondiente a la cerámica andaluza, la indicación o explicación de la técnica llamada de *cuenca* o *arista*. Cronológicamente este tipo de decoración sigue a la de *cuerda seca* y en algún ejemplar descrito en el libro queda confundida una técnica con la otra. Los tratadistas especializados en este género de cerámica las diferencian muy claramente, por ser bien distinta una de la otra, ya que la cuerda seca es en sí más artística y más noble que la de arista o cuenca; ésta está hecha de ordinario con molde y aquélla está hecha toda a mano y exige una pericia y habilidad que en la otra quedan ahorradas.

No pretendemos hacer réplica alguna a la autora, sino que con toda sinceridad exponerle el parecer que nos merece su obra que, como hemos dicho, la consideramos muy meritoria, haciéndole unas insignificantes observaciones, aleccionados por la práctica en la clasificación, debido al gran número de piezas, que durante el ejercicio de la labor que tenemos confiada en el Museo, hemos tenido que catalogar.

F. DE P. B.



SANTA MARINA, JOSÉ MARÍA: *Las cien mejores obras de la Pintura Española*. Ediciones selectas. Barcelona, 1939-1940.

Por los mismos días que Gotthard Jedlicka publicaba, dentro las ediciones "Atlantis" de Berlín, su *Spanische Malerei*, a base de la exposición celebrada en Ginebra en 1939, apareció la antología gráfica

que el pintor y tratadista de temas artísticos don José María Santa Marina dedica a los pintores españoles de los siglos XVI y XVII y a Goya. El Marqués de Lozoya en una nota preliminar, razona sobre los límites cronológicos entre los cuales está comprendida la selección y sobre el hecho de haberse incluido en ella Moro y El Greco, no españoles; y termina manifestando sus vivas esperanzas respecto al porvenir de la pintura hispana. Seguidamente, el director de la colección *Laus Artis Hispanice* (de que forma parte el libro que comentamos), don José María Junoy subraya el ardor y la humanidad que domina en la pintura española que el señor Santa Marina estudia en un grupo de biografías dedicadas a Sánchez Coello, Morales, Juan de Juanes, Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Navarrete "el Mudo", El Greco, el clérigo Roela, Francisco y Juan Ribalta, El Españolito, Orrente, Esteban March, Valdés Leal, Herrera "el Viejo", Pacheco, Zurbarán, Velázquez, Mazo, Murillo, Alonso Cano, Carreño, Antolínez, José Leonardo, Núñez de Villavicencio, Pereda, Fray Juan y Francisco Rizi, Claudio Coello y Goya.

El autor semeja haber leído con fervor los antiguos libros de Palomino y Ceán Bermúdez cuyo contenido ha sabido ingertar a su españolismo. Tal vez el incluirse en el volumen reproducciones de pinturas de autores poco apreciados, tales como Esteban March y Núñez de Villavicencio, contribuya a dar a las varias trayectorias que se reflejan en el volumen, y a sus confluencias, una cierta unidad. La figura de Goya como punto final de la obra la desarticula de la pintura

global europea donde desempeña un gran papel por sus contactos con Francia y con Inglaterra. Para la buena visión conjunto del arte, después de Goya corresponden puntos suspensivos.



CURTIUS, ERNST ROBERT: *Calderon und die Malerei Romanische Forschungen* L. 1936 ps. 89-136.

Después que Sánchez Cantón en sus conocidas "Fuentes..." editó los fragmentos de los viejos tratados españoles que hacen referencia a la historia de las Bellas Artes en España y a los maestros que las cultivaron, son excepción los escritos sobre nuestra vieja literatura artística. Y aún, como en el mismo caso de Sánchez Cantón, no se han referido a las ideas de nuestros tratadistas y su enlace con la historia de las ideas estéticas en Europa. Ernst Robert Curtius, ha sido excepción. Las "Romanische Forschungen" publicaron en 1936 su estudio sobre "*Calderon und die Malerei*" dividido en dos partes, dedicada la primera a su tratado sobre la pintura y la segunda: "*Die Malerei in Calderon Theater*" a las citas y referencias que sobre la pintura se encuentran en el teatro de Calderón, y, en cierta manera completando su estudio primero, ha publicado en la misma revista (L III-p. 145/184) un importante comentario al *Panegírico por la poesía* de Francisco de Vera bajo el título de "*Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock*".

La extremada rareza de los ejemplares antiguos de las ediciones de

nuestros autores, la escasez de las pocas ediciones modernas que contamos de alguno de los mismos, y la permanencia en lo inédito de alguno de ellos, ha sido uno de las causas de la escasez de comentarios que han despertado y del desconocimiento en que permanecemos acerca de su pensamiento. Todos fiaron en lo dicho por Menéndez Pelayo, y como la edición de nuestros tratadistas más al alcance de la mano —la de Sánchez Cantón— es fragmentaria y reducida a los fragmentos que tienen directa relación con la producción artística sin recoger las teorizaciones, en historias de la literatura artística de la importancia de la segunda edición de Schlosser, el Schlosser-Magnino "*La letteratura artistica*" (Firenze, 1935), se pasa como por ascuas sobre nuestros tratadistas, diciendo sobre ellos no más que lo que dijo el autor de la Historia de las Ideas estéticas, y también a lo que Justi dijo. Curtius también comenta que la historia de la Teoría de las Artes en España está por hacer. Y aunque haya escrito que la "española teoría del arte es un fragmento de la historia del italianismo en España" (108), sin embargo, el genio pictórico que España desarrolla tan originalmente a partir de 1600 algo ha dado de original en la Teoría. Curtius lo cree así y cree que la razón de esta originalidad hay que buscarla en la ausencia del disfrute pagano del renacimiento en la masa española, y, por tanto, que como España no se había visto necesitada de contrarreforma, no había tenido necesidad de una vuelta a la escolástica, ya que no la había abandonado, bien al contrario, la había desarrollado con original ri-

queza. De aquí la importancia del tratado estudiado y el sentido de los comentarios de Curtius, quien poniendo a contribución sus complejos conocimientos filológicos, ha escrito sobre el mismo planteando su conocimiento, los motivos de su redacción —proceso de ingenuidad de la pintura— tratando también del planteamiento del problema artístico en la España del siglo XVII, y de las fuentes que tuvo Calderón presentes al escribir dicho tratado.

Éstas, las fuentes —sólo las conoce a través de los fragmentos publicados por Sánchez Cantón y la edición de Carducho hecha por Cruzada-Villaamil— son objeto de detenido estudio, que no podemos seguir paso a paso, como tampoco podemos seguir el desarrollo de todo su pensamiento sobre las teorías de Calderón.

Digamos solamente su conclusión Calderón tenía un original concepto y visión de las artes. Aparecen en su teatro expresadas con claridad dos concepciones del *Deus pictor* que corrientemente aparecen separadas: Dios creador como pintor del Universo, y también Dios pintor de la figura humana. Adquiriendo en Calderón esta unión de ambas representaciones una relación profundamente simbólica: la confirmadora de la armonía entre el Mundo (macrocosmo) y el hombre (microcosmos). El mundo y el hombre obras del pintor divino.

Esperamos poder encontrar ocasión para volver sobre estos temas, entonces será ocasión de detallar sobre esta importante aportación del Prof. E. R. Curtius a la historia de nuestras ideas artísticas: aunque no dejemos pasar la presente ocasión para decir la imprescindible necesi-

dad de una reedición manejable de nuestros tratadistas artísticos.

X. DE S.

FERRANDIS, JOSÉ: *Marfiles árabes de Occidente*. T. II. Madrid. 1940. 30g p. xc ls.

Fechado el pasado año ha aparecido el segundo volumen de este "Corpus" de las obras en marfil trabajadas por musulmanes en Occidente. Una advertencia, nos indica cómo siguió su impresión a la del primer volumen (1935) y que en 1936, cuando se suspendió la impresión, estaban terminadas las láminas y que en el texto, revisado en 1939, se tuvo en cuenta y para el Catálogo del importante estudio de Cott, "*Siculo-arabic ivories*" publicado en Princetow en ese mismo año de 1939.

Constituye el estudio preliminar de este segundo tomo la sistematización de un abundante material disperso, en su conjunto menos conocido y estudiado que el compilado en el primer volumen. Éste comprendía los marfiles hispano-árabes de los siglos X y XI, el que hoy reseñamos está dedicado al estudio de las series de marfiles árabes de occidente de los siglos XI al XV. Y si el primero fué dedicado a "este ensayo escultórico magnífico en los tiempos en que el arte plástico se hallaba tan abandonado en Occidente y que aun en Oriente era escaso", formando este grupo de obras salidas de los talleres de Córdoba y de Medina Azahara y de Cuenca "el primer renacimiento de la escultura occidental y como punto de arranque de una parte de nuestro

arte románico impregnado de arabismo", el volumen recién aparecido comprende los trabajados en diversos talleres de los dos grandes centros culturales que existieron entre los musulmanes occidentales de los siglos XI al XV; Sicilia y el reino de Granada. Son importantes las obras estudiadas y algunas muy bellas, aunque sin alcanzar la belleza ni tener la importancia histórica que las anteriormente estudiadas. Fueron obras producidas por talleres cuya vida transcurrió influyéndose mutuamente, sujetándose a modas perecederas y mezclando su estilo con los gustos cristianos; por todo ello no puede hacerse de esas obras una clasificación clara, dada la gran complejidad de muchas de las conservadas y por la carencia de fechas en que se trabajaron.

Ferrandis las estudia haciendo de las mismas cinco grandes grupos: Marfiles con figuras talladas; marfiles calados, según modelo egipcio; marfiles pintados sicilianos y andaluces —la más numerosa y estudiada de estas series y en la que hace una detallada sistematización de modelos y de motivos artísticos—, las obras destinadas a servir de empuñadura, etc., de armas salidas de los talleres reales granadinos; y por fin, obras de taracea en las que junto a maderas preciosas se utiliza el marfil; obras de muy distinta importancia y cuya tradición se perpetúa hasta muy avanzados tiempos.

Es este estudio, al que acompañan magníficas fotografías, estudio capital para el conocimiento de nuestras artes menores. En él hizo Ferrandis sistematización de un amplio material y de una dispersa bi-

bliografía, y en toda su extensión aparece constante la magistral claridad de expresión de un pensamiento sistematizador y riguroso. Lástima que no haya completado su catálogo con las arquillas que guarda este museo procedentes del legado Estany.

X de S.



*Exposición de manuscritos y libros raros de la Biblioteca Nacional en el Archivo de la Corona de Aragón.*

Barcelona, Imprenta Borrás. — MCMXXXIX. A. de la V.

12 págs. con 1 dibujo en la portada. Edición de 450 ejemplares numerados, 24 Can.

Aprovechando la estancia en Barcelona de tres cajas de manuscritos y libros raros, pertenecientes a los fondos de las Bibliotecas Nacional y del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, que habían sido recuperados en Perelada, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico organizó en el Archivo de la Corona de Aragón una exposición de los más importantes.

Para guía del visitante y como recuerdo de la exposición fué editado en buen papel de hilo, en sólo 450 ejemplares numerados, este pequeño catálogo en el que se sigue para la descripción de lo expuesto los de la Torre, Longás y Domínguez Bordona.



*Noticias de Belenes barceloneses (siglos XVIII y XIX) de Barcelona.*

Barcelona, 1940.

Es un folleto publicado por el Archivo Histórico de la Ciudad con

motivo de celebrarse en el salón del Tinell una exposición de figuras de Nacimiento, todo ello coincidente con las festividades de Natividad de 1940. En él se recogen noticias acerca de esta costumbre, entresacadas las unas del Diario *Calaix de Sastre*, de don Rafael de Amat Cortada y Sanjust—que va de 1786 a 1801—y que, como es sabido, constituye el gran anecdotario de la vida de Barcelona de fines del siglo XVIII y de principios del pasado, que urge sea publicado, pues es el más verídico eco de la transformación de la Ciudad; siguen noticias publicadas en el *Diario de Barcelona*, de 1792 a 1892, y por último publícase el acta de ingreso de Ramón Amadeu en el Colegio de Escultores, Arquitectos y Entalladores de Barcelona, seguida de otras noticias relativas a las obras y a la vida de dicho escultor.

S.



COMES ROS, MARÍA. *El Altar Mayor de la Catedral de Gerona.*

Editorial Ibérica, 1940, 125 págs.

Este libro contiene noticias sobre las varias obras de arte que, a partir del siglo XI, se han ido reuniendo en el altar mayor de la Catedral de Gerona. Se trata de un trabajo redactado en 1925, y con él la autora no aspira a ofrecer un estudio de los objetos mencionados, sino solamente una recopilación de noticias sacadas de los autores que la han precedido. La obrita termina con estas palabras: "Si con nuestro trabajo logramos despertar la curiosidad de algún erudito y versado en cuestiones de arte... y logramos con los materiales recogidos en estas lí-

neas facilitar su labor para que resuelva lo que nosotros dejamos en la duda, nos damos por satisfechos y creemos bien empleado nuestro esfuerzo”.

Luego de un corto capítulo titulado “La Catedral Románica” siguen algunas noticias sobre el ara de mármol y su comparación con algunas aras conservadas en otros lugares, especialmente en el Sur de Francia, por ejemplo, con la de Rodez. El ara de Gerona, que es un excelente ejemplar, puede fecharse en 1038, año de la consagración de la Catedral románica. Aunque no se haga mención de ello en el texto, es bastante conocida ya, sobre todo después de los estudios de Deschamps y G. Gaillard, la importancia de estas aras de mármol esculpidas para los orígenes de la escultura románica.

El tercer capítulo contiene noticias “recogidas a través de varios autores” del frontal, el baldaquino y el retablo; los extractos más interesantes son la descripción de las obras, publicada por Roig y Jalpí, en 1678, y las noticias documentales halladas por Villanueva, sobre la construcción de las mismas. Trátándose de una recopilación, la autora no hace por su cuenta descripción alguna de las piezas ni de sus inscripciones, que copia también de las varias versiones publicadas. El rico frontal de oro del que se trata al principio del capítulo, donativo de la condesa Guisla en el siglo XI y desaparecido cuando la invasión francesa, no era un caso único en Cataluña, puesto que en el mismo siglo los poseían semejantes el monasterio de Ripoll y la Catedral de Barcelona.

En el capítulo siguiente se reproducen las páginas que Mn. Gudiol dedicó a las tres cruces de plata que fueron añadidas a la parte alta del retablo, y se mencionan brevemente las arquillas para reliquias y los “juratoris” (las tapas de orfebrería de tres evangeliarios) que también se le añadieron.

El último capítulo contiene en primer lugar un esquema de atribuciones del retablo y baldaquino, hechas por autores anteriores, y luego las conclusiones a que la autora llega por su parte; en ellas nos tendremos puesto que constituyen la parte más personal del libro, y a la vez, nos parecen discutibles algunas.

Los datos documentales alegados son los que a continuación extractamos, ordenados cronológicamente:

1254. — Un necrologio consigna la muerte en este año de G. de Terrades, “qui tabulam argenteam altari Beatae Mariae Cathedralis fieri fecit”. — 1292. G. Gaufred (o Jofré) deja en su testamento diez mil sueldos para la construcción de un ábside nuevo o de un baldaquino de plata. — 1305. El Obispo y Cabildo acuerdan dedicar por el momento parte de esta suma a otros fines, mientras no les parezca ser necesaria la construcción del baldaquino de plata. — 1312. La cantidad legada por G. Gaufred se entrega a los encargados de la obra del ábside nuevo. — 1320. Acta capitular por la que se destina una suma “in opus tabulae argenteae qui erit retro altare”. — 1325 (mayo). Acta de aprobación y liquidación total de los gastos de la “opere tabule argenteae retro altare”, en la que se consigna que el “retrotabulo” está listo y colocado en su sitio. En un

documento del mismo mes se anota la entrega de mil sueldos "pro solvendo et satisfaciendo Magistro Bartholomeo, argenterio, de operibus per eum factis et completis in retrotabulo argenteo altaris maioris" y otros ornamentos. — 1326. Muerte del arcediano A. de Soler, cuyo nombre está inscrito en el baldaquino y que según su lápida sepulcral "fecit fieri cimborium seu cohoper tam argenteam super altar maior". — 1346. Nueva consagración del altar mayor, traslado al ábside gótico. — 1357. El platero de Gerona Ramón Andreu, ofrece al obispo fabricar "totam tabulam argenti quam vos facere intenditis subtus retrotabulum argenteum altaris maioris". Pere Berneç firma y fecha (?) en este mismo año la predela del retablo de plata. — 1358. Pere Berneç firma época final "ratione illius tabulae argenti cum universis imaginibus in ea per me factis... que deposita et afixa est iuxta et retro altare Beatae Mariae Sedis Gerundae."

Basándose en las noticias publicadas por ella, la autora propone las siguientes conclusiones: Que el retablo de plata en su parte más antigua, que supone son los 16 compartimientos con escenas de la vida de Jesús y la Virgen y las figuras que debió haber en el lugar que ocupa la puerta del Sagrario, (que ella cree del siglo XVI) debe ser la obra aludida en 1254. Que el maestro Bartomeu sólo debió hacer alguna pequeña reparación, a juzgar por la cantidad que se le paga y por una nota muy posterior, que al dar referencia del documento de 1325 dice que el pago fué "per adobs del altar de plata y palit d'or". Que

Pere Berneç, además de la pieza inferior, quizá añadió algo en la parte alta del retablo, aunque la imagen de la Virgen del pináculo le pareció anterior a la firmada por Berneç, y que si los "juratoris" no los añadió Berneç, fueron de todos modos colocados allí en el siglo XIV. En cuanto al baldaquino, lo cree naturalmente anterior a 1326, y quizá empezado a fines del siglo XIII. Niega la atribución a Ramón Andreu, hecha por algunos autores, de parte del retablo, y para atribuirle algo dice que pudo haber fabricado las planchas de plata repujada que tapaban los lados del altar.

Algunas de las anteriores afirmaciones son, por desgracia, resultado de una mala interpretación de los documentos, como lo es la creencia de que Roig y Jalpí vió una firma de Berneç en la parte superior del retablo y no vió la que hay en la inferior, siendo así que el P. Roig dice claramente que la firma está donde "la Imagen de Nuestra Señora... circuída de ángeles", que no puede ser otra que la del bancal. Un análisis estilístico, apenas en alguna ocasión insinuado, hubiese sido una excelente ayuda.

Por nuestra parte, creemos que los documentos aducidos si no son suficientes para darnos a conocer el autor del baldaquino, sí nos dan la cronología aproximada de él y la del retablo, así como permiten establecer la identidad de los autores de éste.

La plancha de plata que antes de 1254 donó G. de Terrades, debió ser el contrafrontal, descrito por Roig y Jalpí, que cerraba el altar por el lado posterior, opuesto al palió de oro. Aún sin documentos no



podríamos creer ninguna parte del retablo gótico anterior a 1254. Considerando que el baldaquino o cimborio es de estilo más arcaico que el retablo, pero que en 1305 no estaba aún fabricado, lo creemos más próximo a 1305 que a 1326, fecha de la muerte de su donante; pudiera ser anterior a 1312, cuando se destinó para el ábside, sin mencionar ya la necesidad de construir un baldaquino, la cantidad legada por G. Gaufred.

Por lo que al retablo se refiere, creemos que las dieciséis composiciones narrativas, así como los tres pináculos con sus respectivas imágenes y el marco de la puerta del tabernáculo fueron ejecutados entre 1320 (en que se alude a la obra futura) y 1325 (en que se liquidan definitivamente las cuentas), por el maestro Bartomeu, que ya trabajó antes de 1325 para la Catedral. El pago de mil sueldos sería insuficiente si fuera el único), pero sólo sabemos que debió ser el último, y por otra parte la nota, que resume el documento unos siglos después, no tiene ninguna autoridad en contra del texto del propio documento. El bancal es, sin duda posible, obra de su firmante Berneç, quien ya había trabajado en 1349 para el obispo donante Berenguer de Cruïlles (1348-62), cuya imagen figura en uno de los extremos, mientras que en el otro está la de su familiar Gilabert de Cruïlles (1334-35), tan querido de la clerecía gerundense. Este fué el bancal cuya fabricación ofreció Ramón Andreu y le fué rehusada sin que pueda atribuírsele nada más. Los "juratoris" y la puerta del Sagrario no son mencionados por Roig y Jalpí, quien dice que en

la pieza central del retablo había una imagen de Cristo en la Cruz con la Virgen y San Juan al pie; ésto y el estilo netamente barroco del marco adaptado a la parte superior de los "juratoris" góticos nos inclinan a suponer que fueron añadidos al retablo hacia 1700, como acaso las cruces, pudiendo ser, por el contrario, añadidos con bastante anterioridad los soportes laterales para las arquillas de reliquias.

Así como el maestro Bartomeu es un desconocido (a no ser que se le identifique con el escultor del mismo nombre), no lo es Pere Berneç o Bernés, cuya biografía es cosa fácil de establecer con las numerosas noticias sobre él publicadas — ya antes de 1925 — por el Dr. Rubió y los señores Sanchis Sivera y F. de Sagarra. Ciudadano de Valencia, en donde residió generalmente, fué protegido de un modo especial por el gran rey Pedro el Ceremonioso, y sabemos de su intensa actividad artística entre los años 1345 y 1398. Entre su abundante producción descollaron retablos, esmaltes, espadas y vajilla, para la casa real, así como las matrices de muchos sellos, de algunos de los cuales se conservan improntas, otro retablo para la catedral de Mallorca, contratado con el orfebre valenciano J. Perpinyá, y sobre todo ello el monumental retablo de plata de la Catedral de Valencia, empezado por Berneç en 1365, en el que primero tuvo por colaboradores a Nadal del Bosc y Joan Jordi, y luego a Joan Diona y Bartomeu Coscolla, quienes lo terminaron hacia 1423, un cuarto de siglo después de haber dejado la obra Berneç, quien había hecho además la gran

cruz procesional de la misma Seo.

Todas las obras documentadas se han perdido, excepto el bancal de Gerona, y otras dos obras atribuidas a Berneç no son de él; una es un relicario de San Jorge, en Valencia, posterior a 1377, sin pruebas en qué fundamentar la atribución, y la otra, el fragmento de políptico regalado por el rey en 1366 a Santa María de Salas (Huesca), lleva el punzón o marca de Barcelona, y por su estilo se acerca al de algunos relieves escultóricos de la escuela de Lérida, como el de la Pentecostés de la antigua catedral de esta ciudad o los de San Pedro, procedentes de Corbins.

La importancia del retablo y baldaquino de Gerona ya es bastante reconocida, y Bertaux fué el primero de proclamarla en una historia general del arte europeo. Es a la vez, con el fragmento de Huesca, lo único que nos queda de aquellos

magníficos retablos de plata que abundaron en el siglo XIV en Cataluña, en donde, además de los antes mencionados y otros varios poseídos por la familia real, hubo entre los mejores los de Montserrat y los de las catedrales de Urgell y Elna.

Termina el libro de la señorita Comas con un apéndice de notas, otro de documentos y un tercero de bibliografía, en el que se indican las obras consultadas por la autora y otras de que tuvo noticias indirectas, como son algunos manuscritos vagamente citados.

Los grabados, acompañados de orlas medievalizantes, son de poca utilidad; contrasta su interés con el de las magníficas reproducciones del ara de mármol, del baldaquino y del retablo, publicadas en otras obras recientes.

J. A.



Figs. 5 a 9

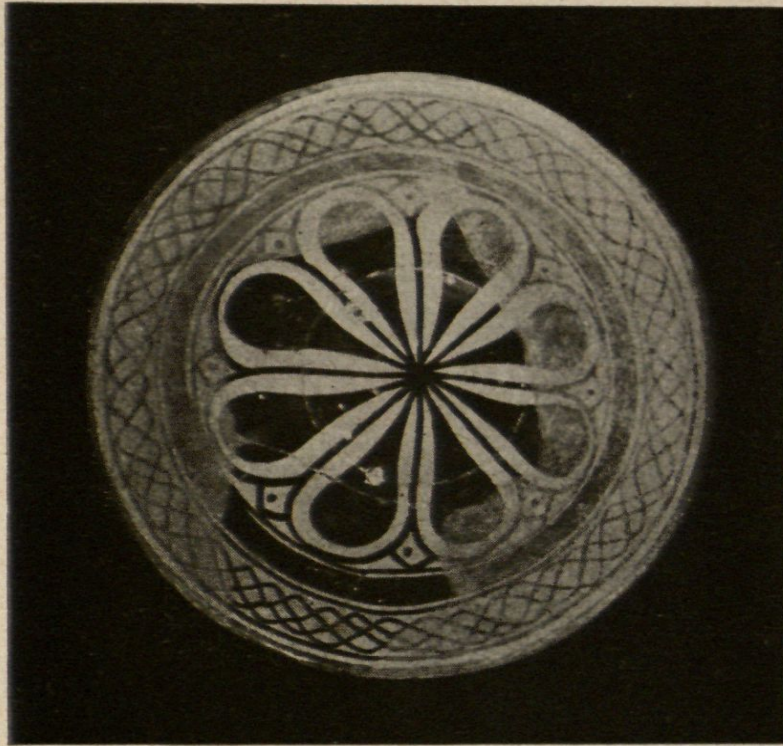
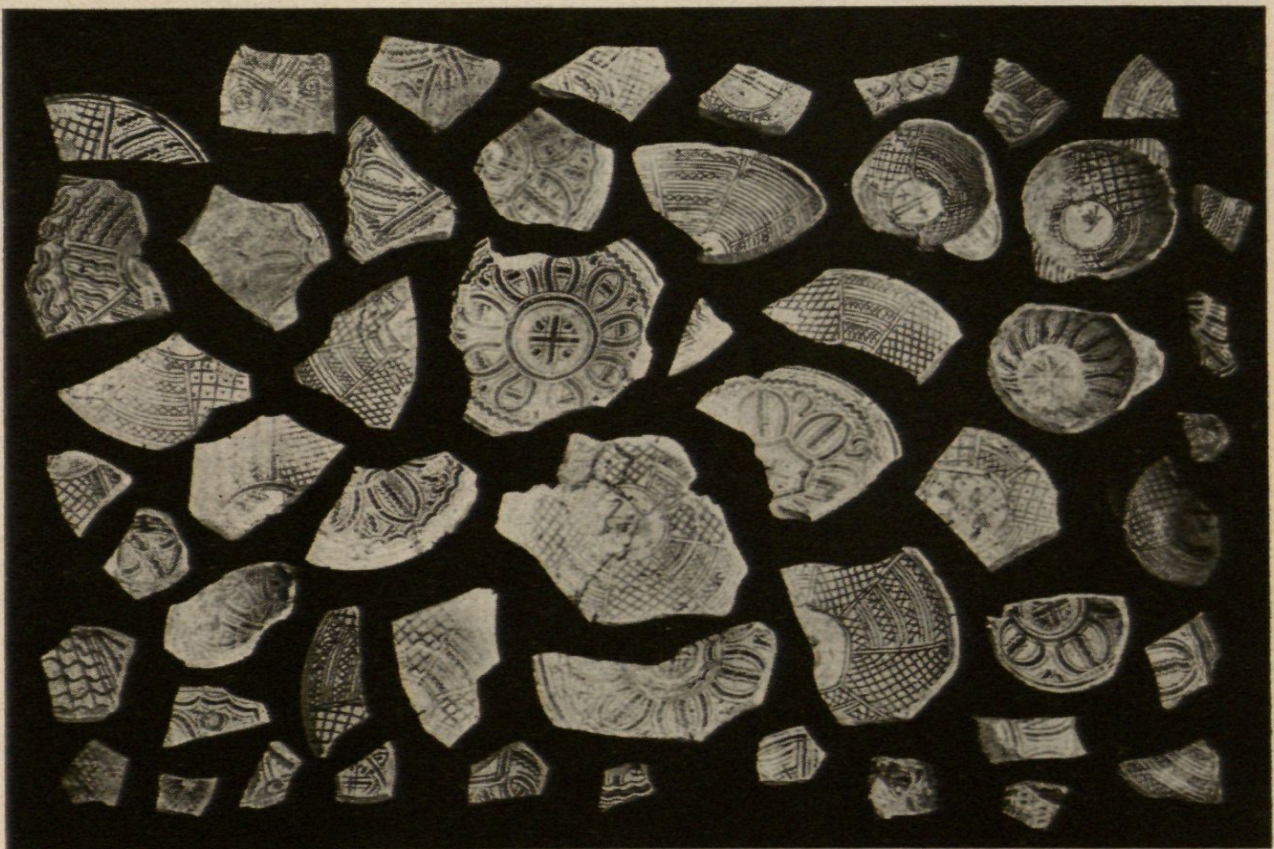
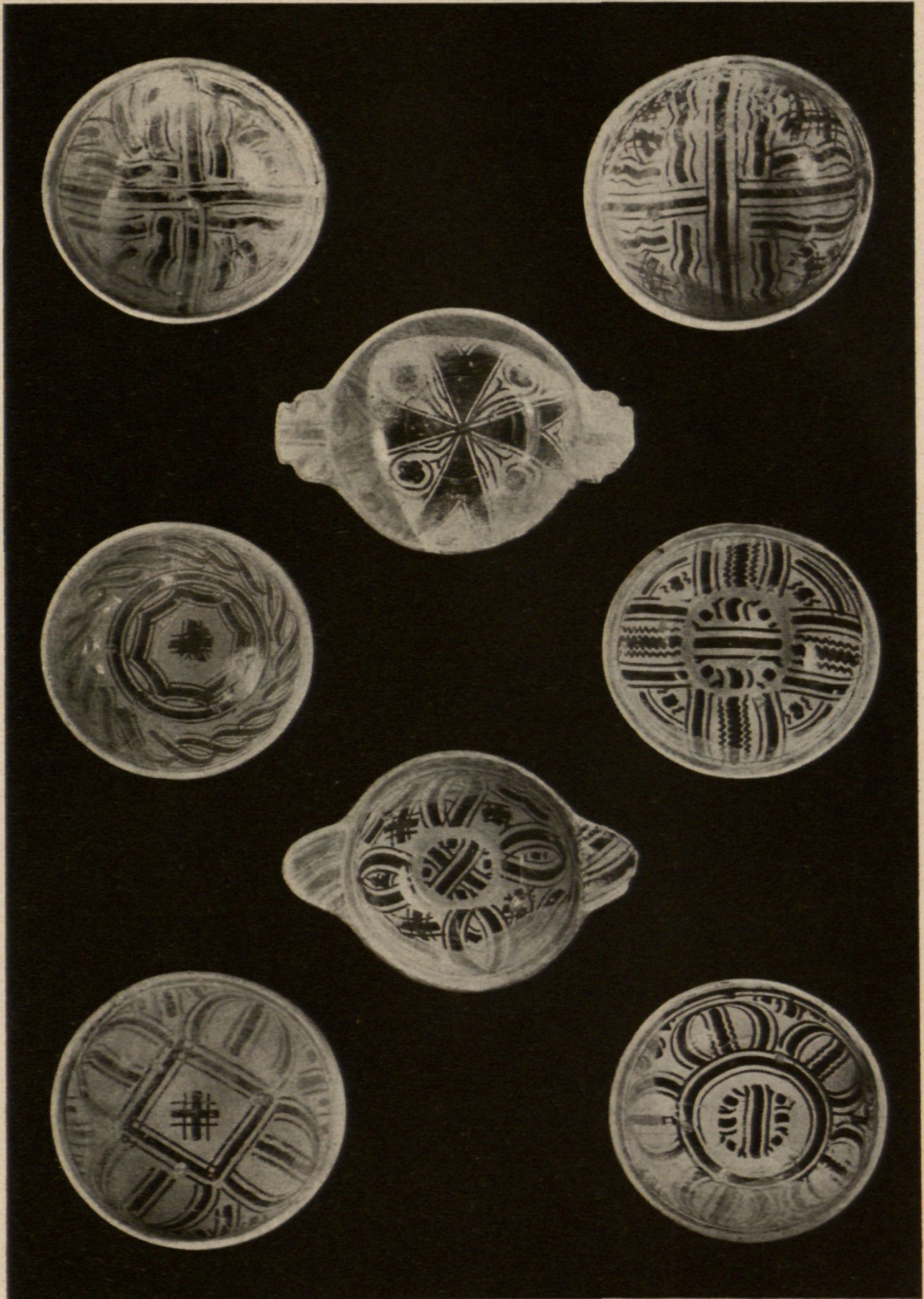


Fig. 10



*Fragmentos de cerámica, de reflejos metálicos, aparecidos en 1916, hoy en el museo de Bellas Artes, de Cataluña, Barcelona*



Figs. 11 a 18



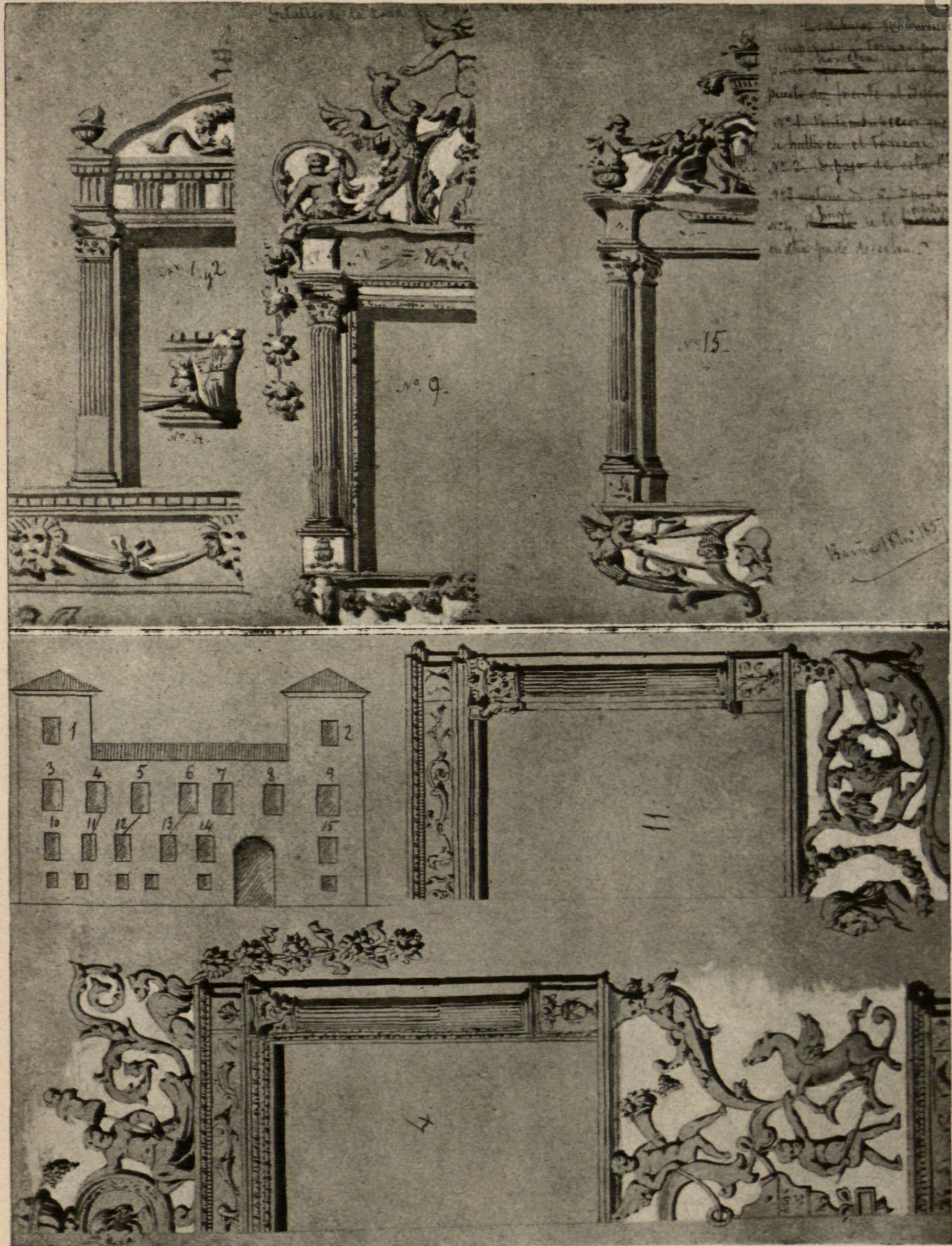
*Fachada de la Casa Gralla, antes de su derribo. De fotografía, en el Archivo Histórico municipal de Barcelona*



*Guardapolvo de-  
recho del altar  
mayor del monas-  
terio de Poblet.  
Obra de D. For-  
ment*



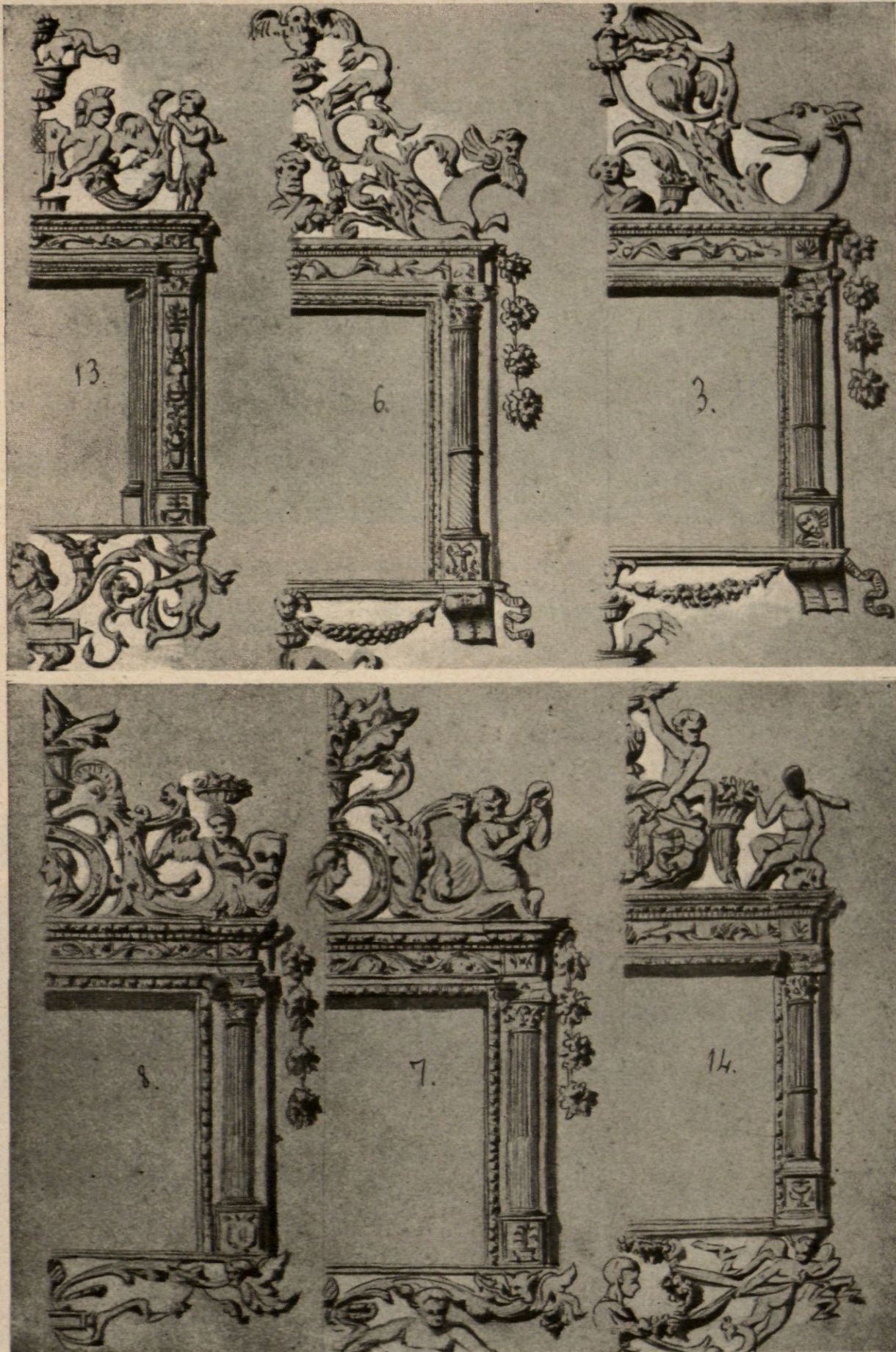
*Portada de Casa Gralla, al realizarse el derribo. De fotografía, en el Archivo  
Histórico municipal de Barcelona*



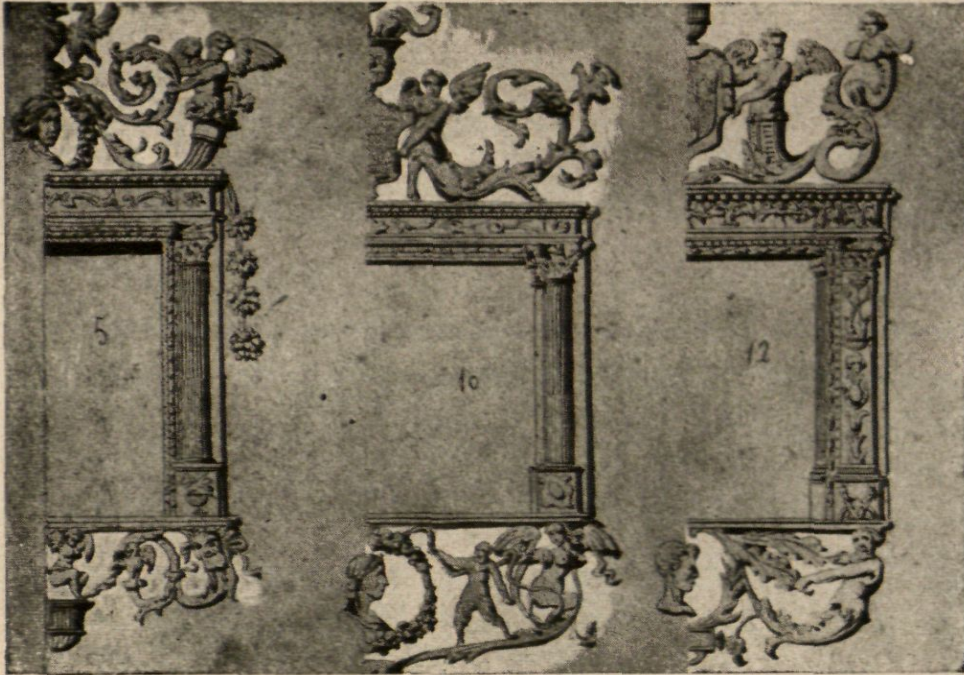
Copias de la decoración de las ventanas de la fachada de Casa Gralla

Dibujos del escenógrafo Soler y  
Rovirosa 18-I-1857





*Copias de la decoración de las ventanas de la fachada de Casa Gralla,  
según dibujos de Soler y Roviroso*



*Copias de la decoración de las ventanas  
de la fachada de Casa Gralla,  
según Soler y Rovirosa*



*Fachada de Casa Gralla. Alzado en la escuela de Arquitectura de Barcelona*

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

# ANALES

Y

## BOLETÍN

DE LOS

# MUSEOS DE ARTE

## DE BARCELONA

### ARTE MODERNO

VOL. I • 1 ♦ INVIERNO ♦ Año 1941

*Bajo el nombre de Anales de los Museos de Bellas Artes, aparece la continuación de aquel Boletín que publicó la Junta de Museos de 1931 a 1937. Aquel dió fe de la vida de los Museos y de las incidencias de sus instalaciones y traslados. En él se pueden leer importantes artículos acerca de objetos y series de piezas que conservan los Museos de Barcelona, o que están emparentadas con las conservadas en éstos.*

*Pero estos Anales de los Museos de Bellas Artes, quieren desde su aparición colmar una laguna de nuestra bibliografía; desean ser a la par una revista de arte y el órgano que dé fe de la vida de nuestros Museos. Quieren ser una revista de Arte editada en Barcelona, portavoz y guía a través de su copiosa producción artística presente; y la revista que reúna en sus páginas los estudios, los trabajos y los documentos que contribuyan al esclarecimiento de la historia de las Bellas Artes y a la historia de nuestras colecciones. Por este doble carácter, por esta doble finalidad de sus páginas, es su especial presentación, con doble numeración correspondiente a las dos partes en que se ha dividido.*

*Aparecerán los Anales con las estaciones, y siempre en esas dos partes distintamente numeradas con que se le ve aparecer hoy. A fin de año, podrá ser encuadernado en dos volúmenes, con distinta numeración y de distinto contenido.*

*Nos anima una voluntad de superación y estamos dispuestos a corregir las inevitables deficiencias del presente número inicial, las que conocemos —ausencia de la sección de crítica de las exposiciones que dará comienzo en el número próximo— y las que desconocemos y de las que esperamos ser advertidos por nuestros lectores.*

*En este momento de reanudar nuestra aparición, desde Barcelona, en la España que rige nuestro Caudillo, enviamos a todos nuestro saludo cordial y les decimos nuestra confianza en el mañana.*

*¡Arriba España!*

## Pensamientos de José Clará sobre el arte y la vida

*Ser clásico es resumir lo esencial. Todas nuestras sensaciones, incluso las más complejas.*

\* \* \*

*Tantos nombres que acaban en ista, que se han empleado para clasificar escuelas, maneras y tendencias en estos últimos tiempos dentro del dominio de la pintura y no he visto que se haya aplicado el epíteto intencionista; siendo así que la intención caracteriza muchas obras pictóricas que se han hecho últimamente. Lo que ocurre es que ha habido buenas y malas intenciones.*

\* \* \*

*Es difícil juzgarse, como es difícil juzgar bien a una época. Se necesita un espacio de bastantes años a fin de que se desvanezca el apasionamiento ciego e interesado. Pero, echando la vista a los museos y observando la obra de los grandes maestros que han quedado como tales, vemos que sus obras están animadas por el genio y la paciencia (cosa sinónima, según dicen). El azote para la obra de muchos artistas de nuestra época es el a peu près, el bâclez moi çá y los decors-hâtifs, señales innegables de decadencia.*

\* \* \*

*El arte hecho a base de rápida impresión debe ser contemplado también rápidamente, porque carece de profundidad y de análisis.*

*Por lo contrario, el arte construido, elaborado y maduro, soporta el análisis y puede ser contemplado siempre.*

\* \* \*

*Jóvenes que al emprender el camino de vuestra carrera empezáis con sintetismos de vuestro arte, con exposiciones de vuestra obra recién nacida, queriendo ser inmediatamente definitivos maestros, y, otras cosas por el estilo: hay que seguir la vida en su curso normal y saber pensar que cada época de nuestra vida tiene su encanto. Que la juventud romántica y que la edad madura tienen su interés y que hay en la vida varias etapas; que, como dice Goethe, cada una de estas etapas es en sí misma un resultado definitivo.*

\* \* \*

*¡Cuántos artistas buscan una originalidad, un estilo, siendo así que el estilo sólo consiste en decir humildemente lo que se siente y en decirlo con su propio acento!*

\* \* \*

*Atrevesamos una época en arte puramente cerebral, de abstracciones, de interpretaciones preparadas, no siempre espontáneas. Una época extremadamente inteligente, pero, muy a menudo, en menoscabo del sentido humano.*

\* \* \*

*La decadencia de las artes y las letras sigue al relajamiento de las costumbres.*

\* \* \*

*Nuestra época desborda de sprit, pero en ella faltan temperamentos.*

\* \* \*

*Después de tantas dudas en la lucha entre la forma dinámica o estática, o las dos unidas, vuelvo a la forma estática, inmutable y concentrada.*

*Esta forma divina, como las sagradas divinidades, para la Eternidad.*

\* \* \*

*Para ti, artista, amor quiere decir trabajo.*

\* \* \*

*La escultura, como la vida, parte de un centro, se desarrolla y vuelve a él.*

\* \* \*

*El cuerpo humano, ha sido siempre considerado como el más perfecto modelo de la arquitectura. El más bello himno de un escultor es cantar el cuerpo humano, midiéndolo.*

\* \* \*

*Psiquis, encerrada en la prisión de la materia, intenta librarse de ella subiendo hacia una atracción misteriosa. Sin esta inquietud no hay belleza. Sin esta dulce resonancia no hay artista.*

\* \* \*

*El hombre viene al mundo todas las noches, después de la comedia aparente de la vida. Se quita los vestidos y desaparece desnudo de la vida aparente. Cuando trabaja no piensa en lucir sus vestidos. Sólo quiere lucirlos cuando quiere exhibirse. El verdadero reflejo del espíritu del hombre se encarna en las formas de su cuerpo. Los vestidos son para disfrazarse. Siendo el cuerpo la obra reflejada por el espíritu y siendo el espíritu una chispa de Dios, el cuerpo, naturalmente, me interesa mucho más que el vestido.*

*El hombre frente a la naturaleza necesita cubrir su cuerpo para evitar el frío. Pero para presentarse ante Dios, su cuerpo y su alma deben estar desnudos; desnudos como la verdad.*

\* \* \*



*Se juega y se especula sobre la obra del artista, como se juega con las carreras de caballos. El artista no es más que un pretexto.*

\* \* \*

*El genio es la espontaneidad del alma que saca sus fuerzas de un mundo invisible y superior al nuestro.*

\* \* \*

*Si ser clásico quiere decir sacrificar, ¿cómo pueden sacrificar los que no poseen nada! De ahí la hinchazón en arte y el plagio.*

\* \* \*

*En la vida hay que saber esperar, pero sin descanso.*

\* \* \*

*En el retrato el artista pone dos reflejos, el del retratado y el del retratista. Por esto en aquél sale siempre la doble personalidad.*

\* \* \*

*Es condición humana dar a luz la vida desgarrándose las entrañas de la madre. Sale la alegría y la belleza del sufrimiento, para gozo y distracción del hombre.*

## La evolución plástica del arte de José Clará

La historia de la evolución plástica de la escultura de Clará no serviría para acotar lo que haya de trepidante y abusivo en nuestro arte contemporáneo. A pesar de ciertas influencias que pueden descubrirse en ella, sobre todo en su primera etapa, se trata de una obra aparte, en un cierto sentido solitaria, y por eso, desprovista de aquellos elementos momentáneos que fabrican la actualidad o el éxito. Se celebraron la maestría profesional, el ejemplar dominio de la materia, la firmeza de una vocación, pero la crítica anduvo perdida cuando intentó desentrañar el motivo esencial de tantas formas opulentas y firmes. Existía en la escultura misma cierta ambigüedad, producto de una lucha atroz y silenciosa. Todo era lento, difícil y en definitiva, no muy claro. Lo que impresionaba, empero, era aquella rigidez elemental, la terquedad en el trabajo y, sobre todo, la íntima seguridad en el propio destino.

Así parece como si Clará no se hubiera dado cuenta de muchas cosas que se sucedían y amontonaban a su alrededor. Tantos "ismos" resbalaban por su espíritu como ineficaces llamadas de gentes irremisiblemente perdidas. Amigo de ellos, de los que detentaban el éxito y la ganancia, adscrito al mundo parisino, hombre de su tiempo al fin y al cabo, supo mantener incólume una primitiva virginidad. Tuvo su *razón de ser* y esto le salvó. Fué amigo, como toda la gente de su tiempo, de ideas, frases y autodidácticas filosofías. Pero nunca débil, ni advenedizo, ni hombre de mundo. Cierta incapacidad para aclimatarse, o para refinarse, le inmunizó incluso de aquellas desviaciones que sufrieron casi todos los de su generación. Y esto, por vigor y entereza de una fe robusta, casi de niño, que un día en un rincón tradicional y simple, empezó a ligar las bellas y

vagas palabras de poesía, amor, inspiración, fe, corazón, sentimiento, y se hizo con ellas un amasijo cautivador, del cual ya no supo desprenderse en toda su vida, arrastrándole a través de las reacciones cerebrales de nuestro siglo. En sus notas íntimas casi sorprende la reticencia con que son aludidos estos motivos simples, pretexto más bien de conclusión moral que de enseñanza plástica. Con ellos arremete contra los que se someten al devenir de los tiempos y a la mercantil advocación de la moda.

Pero con lo antedicho podría crearse un equívoco peligroso. La obra de Clará no es precisamente un ejemplo de obra segura de sí misma. La línea melódica de creación tiene también sus cortes, sus dudas y sus superaciones. Lo que pasa es que ellos brotan de un centro tan íntimo que con facilidad pueden pasar desapercibidos. Es por contraste con la de la mayoría de sus contemporáneos, que su obra se nos antoja fiel a unos orígenes. Es, sobre todo, por causa de la idiosincrasia personalista y, como hemos dicho, solitaria, de su autor. Pero los motivos espirituales que la preservaron de la estéril polarización hacia tantos nortes, característica del arte de nuestros tiempos, no impiden que con los años fluctúe y cambie. Y eso porque aquellos mismos motivos espirituales no eran lo suficientemente concretos para proporcionarle desde el primer momento una neta solución plástica. Se trataba tan sólo de módulos de actitud. Sirvieron como núcleo; pero al margen quedó la lucha más propiamente plástica, su dramático desarrollo y aquella casi imprevisible, desconocida solución, que tienen las vidas. Porque ni el mismo Clará podía suponer el último puerto que iba a cobijar sus desvelos. En esto fué humano; su imprevisión le salva. Y del impresionismo patético de su precoz "Tormento" hasta la aplomada luz de sus últimos desnudos median abismos cuyo sondeo intentamos.

\* \* \*

Nace Clará en Olot en el año 1878. No es indiferente la fecha, ya que sitúa a nuestro artista desde su niñez en un ambiente propicio para el desarrollo de sus aficiones. Muy joven aún, niño todavía, recibe el estímulo de nombres cuya celebridad ha trascendido de las pequeñas calles de la ciudad montañesa, para ganar un sitio de honor en un movimiento artístico centralizado en Barcelona. Se

trata, por otra parte, de una escuela local con verdaderos caracteres que facilitan la creación de un ambiente e incluso de un prestigio. Finales de siglo: los tiempos de los Vayreda y del viejo Berga. Este último es el primer maestro de Clará, que asiste con verdadera devoción a unas clases nocturnas de dibujo que fijan nuevas voluntades adheridas a un movimiento predominantemente pictórico. La evolución expresiva posterior de Clará podría hacer pensar que lo que se ha llamado escuela olotense no influyó demasiado en su ánimo. Pero una joven voluntad necesita sugerencias de toda clase; y esto lo encontró Clará en abundancia. Berga, además, era un excelente profesor. No faltó incluso la palabra alentadora del gran Vayreda.

El joven no sabe exactamente hacia donde orientarse, y en aquellos años mozos, como es lógico, piensa en la pintura como meta de su aspiración (1).

Es indudable que la virgiliana naturaleza, la fluorescencia mágica de los verdes húmedos y las blandas neblinas, que inmortaliza en sus lienzos Vayreda, son sólo el primer arrimo sentimental de una vocación. Todo esto se abandona pronto; se trata de un Barbizon sin consecuencias, casual, obligado por una partida de nacimiento. Pero de todos modos existe cierto elocuente significado en este origen. En aquella época, la escultura que se cultivaba en los grandes centros innovadores cobró nuevo impulso a base de aproximarse a un movimiento como el impresionismo francés, en su origen exclusivamente pictórico. Un trascendentalismo de raíz literaria se convierte también en fuente de innovación. Se abandona el sentido decorativo y las arquitecturales maneras que residieron siempre en la entraña de la obra a tres planos, para lanzarse por la pendiente del psicologismo y de la sombra pictórica. Un nombre resume este momento: el de Auguste Rodin. Con él la escultura pierde su concreción, grandes masas flotantes la rodean, innumerables significaciones sentimentales la corroen, un bizarro impulso de movimiento y de expresión la arrastra. El orden orgánico queda sometido a una obsesión impresionista, momentánea. Se quiere aprehender lo fugaz

(1) El artista conserva todavía algunos dibujos de su época de formación olotense. Asuntos bucólicos, aldeanas típicas, abuelos tocados con la barretina: todo un mundo local, costumbrista, recogido al carbón, con minuciosa pulcritud demostrativa del ambiente literario de la época y de una cuidada disciplina. En estos dibujos lo pictórico está en la base y en la atmósfera.

y concreto. Todo tal como es; sin categorías. Desaparecen los planos y se sustituyen por vientos y por música. Naturalismo y confusión.

Todo esto en función de Clará tiene su importancia porque incide sobre la gran influencia que tuvo que soportar su arte. Así, en rigor, no pasó de un salto de una frustada y adolescente vocación de pintor a la de escultor. Su primera escultura contiene sugerencias de masas casi colorísticas e innumerables dibujos nos dan cuenta, todavía hoy, del valor de la frase de cierto crítico francés, el cual contemplando un dibujo de nuestro escultor, exclamó: *Clará ce peintre qui s'ignore!* El tránsito, pues, por razón histórica, puede realizarse con elusiva lentitud. Antes de llegar a lo simple y arquitectural de ciertas formas actuales, se saborearon toda clase de mezclas. Clará, como tantos escultores de su tiempo, incluso cincelando, pintó. Sólo los años eliminaron los fermentos de época, llevándole hacia una comprensión más rigorista de los límites de su arte.

Como si le faltara aire, Clará abandona Olot muy joven, en el año 1897, sin hacer caso de las recomendaciones del viejo Berga, que le da por perdido si se deja cautivar por el señuelo de los grandes centros artísticos, nerviosos, agotadores y estériles. Pero el aprovechado alumno tiene también sus razones y se traslada a Toulouse, donde encuentra un ámbito propicio que desarrolla sus facultades. La ciudad francesa, con su "Ecole de Beaux-Arts", es centro de un importante movimiento artístico que se enriquece con los nombres de Bourdelle, Falguere, Mercié, Jean Paul Laurens, Gervais, etc. Los tres primeros escultores. Son condiscípulos suyos Comtesse, Pareyre, Guenot, Despiau y Wlerick. Ya no duda Clará que su verdadera vocación es la escultura, y los tres años que reside en Toulouse son de activo aprendizaje, ganando todos los premios de dibujo y escultura de la Escuela. Con paso firme ha entrado en una senda que no abandonará jamás.

En el año 1900 se traslada a París. La gran metrópoli, en aquella fecha centro exhaustivo de todo lo que se refiere a las artes, proporciona al joven artista valiosa orientación. Se halla en trato directo con los que con su obra informan el momento. Lo característico en Clará es que su entrega a los que detentan el principado artístico no es nunca total, como cuadraría a un principiante. Forja una futura potencia a base de trabajo. No tiene tiempo para asistir

a las abundantes peñas de Montmartre que recojen los ocios de tantos teorizadores atosigados de innovación. El día en su totalidad —llega a trabajar diez horas normalmente— se llena con fervorosa tensión. Taller y escuela centran su vida. Acompañándole siempre el fatal problema de cubrir las necesidades elementales, propio de quien tiene que labrarse la fortuna con su esfuerzo (2).

Pero si en Clará existe cierta reserva que impide que su nombre sea copartícipe de lo más nervioso de aquel París de 1900, esto no implica que no se cierna sobre su formación la influencia de la época. Alumno de Barrias en l'Ecole de Beaux-Arts, es al mismo tiempo discípulo fervoroso de Rodin, a quien visita a menudo. Estos dos nombres sugieren todo el panorama de la escultura de la época. Añadiríamos el de Arístides Maillol si no fuera que lo que del concepto y del arte del gran solitario de Banyuls haya pasado a nuestro artista es en definitiva posterior, cuando superada una primera época que podría calificarse de nórdica, se realiza el entronque con la lapidaria concisión de unas formas simples, arcaizantes (3). Así, pues, es a Rodin a quien debemos acudir en busca de la clave de la primera fase de la obra de Clará, porque Barrias no pasa de ser un maestro formal y la influencia del condecorado artista, con el salmonete de todas las oficialidades, no podía sugerir a un joven animoso en busca de su personalidad. Rodin, por otra parte, era el ídolo del momento y cuadraba su musical amon-

(2) Es en este sentido, que deberíamos considerar la intromisión de Clará en el arte publicitario. Su dominio del dibujo le permite ganar varios premios en concursos de esta índole. El momento, por otra parte, es favorable a este tipo de exhibiciones que llenan las mejores salas en un alarde de atrevimiento y de modernidad. Los mejores artistas no rehusan de competir en un género que se encuentra en su apogeo. Hoy la importancia del dibujo en el anuncio ha disminuído considerablemente con la competencia de la fotografía y con la supresión de cierto factor de sorpresa que cautivó a muchos; queda como forma sucedánea de arte. Pero a principios de siglo las exposiciones de este tipo organizadas por entidades públicas o por empresas particulares llegaron a poseer el mejor ámbito que se pueda imaginar.

(3) Clará tuvo contactos con Maillol desde sus primeros años en París. Acudía al estudio de Marly-le-Roy, donde conoció, entre otros, a Russel y M. Denis, o sea, todo el grupo de artistas parisienses que fluctuaban entre el sintetismo artístico, movimiento paralelo al simbolismo literario, y la influencia de Ruskin y el preraphaelismo inglés. La fortuna del sintetismo artístico, con sus derivaciones hacia las formas primitivas y bárbaras —Gauguin, Cézanne— y el aire *pasadista* que adquirió pronto el preraphaelismo han dado lugar a que la relación entre estos dos movimientos se olvide y se descuide, siendo así que tuvieron en Francia curiosas conexiones, a pesar de sus puntos de vista diametralmente opuestos cuyo análisis sería en extremo curioso. Por otra parte y para completar esta referencia, señalamos que Maillol superó los peligros del sintetismo radical acudiendo a los modelos de la escultura griega arcaica, clave de sus obras más acertadas y de su ulterior nombradía.

tonamiento de formas a la pasión expresiva de nuestro artista.

Todavía hoy la obra de Rodin impresiona al espectador por su mágica fuerza innovadora. En ella asistimos a una genial subversión de valores que amplían el ámbito de la escultura hasta convertirla en una apasionada síntesis de esencias de toda índole. Así la forma llena, angulosa y monumental sabe hallar cauces de dramatismo y de leyenda. Lo que se pierde en arquitectural sentido decorativo se gana en psicologismo y expresión. Un barroco complejo, nórdico, invade el mundo de las formas que ya no se recrean en límpidas claridades, sino en lustrales atmósferas. La plástica revolucionaria que, como ya hemos indicado, se nutre con formas de pintura y de literatura, abre brecha entre las jóvenes generaciones. Clará, sugestionado por esta potencia elemental e imperativa, paga en su primera etapa artística amplio tributo a ella. El peligroso contacto le deja, empero, un gran sentido de la monumentalidad, esencial en algunas de sus obras. Esta misma monumentalidad que desde Miguel Angel sólo Rodin había sabido recrear en su verdadera grandeza.

La idea vaga, primigenia, que Clará se hace de la escultura coadyuva a dar el tono de esta primera época. Existe cierta "reticencia" en sus opiniones sobre el arte, que nos sirve para comprender algo de su inicial aspiración. Clará, aficionado a la música, sueña para sus esculturas un vaporoso halo de musicalidad. Si acude todos los domingos de sus primeros años parisienses a los conciertos que se celebran en la Colonne, es por hallar en las partituras de los grandes maestros un fuerte impulso que pueda ser trasladado después a la forma. Mucho más que ésta, interesa la ilusión de conectar en mármol o piedra algo que se mantiene siempre impreciso y que mucho más se parece a un sentimiento que a una idea. De ahí, quizá, el aire literario de algunas de sus primeras obras: "Simón de Monfort", "Cristo", "Extasis", incluso "Tormento". Pero en el sentimiento por la música existe un factor de ritmo que no es ajeno a la escultura, aunque implique en este último caso peculiares formas y contenidos. Pero es que, además, en su primera época, Clará se interesa exclusivamente por un ritmo dinámico, sacudido, como si la vida sólo se entregara en el movimiento. Por esto se aficiona a la plástica vertiginosa de la danza. Su grupo "Ritmo" ensaya aquella fluctuante irisación de las formas, mal cubiertas por los velos frágiles, entorno de una vaga fuerza interior

que a penas se somete a una acústica cualquiera. Cincelar una mujer bailando, con toda su indeterminación, se convierte en el sueño predilecto del artista. Quizá en el actual ensimismamiento de las formas, en el gusto por la estática más rígida, en la cual la vida aprieta en todos los poros, pero se retiene en sí misma como aprisionada, exista cierta violenta reacción, como si el artista, renunciando a algo plásticamente casi imposible, se complaciera en una afirmación de contrarios.

En este sitio cabe colocar la entusiasta admiración de Clará por el arte de Isidora Duncan, la bailarina "de los pies desnudos" (4). Se aproximó a ella después de aquel famoso debut en la Colonne, en el año 1903, precedido de una visita de la bailarina a la "Academie de Beaux-Arts" para invitar a los alumnos y artistas a la exhibición de su arte. Entre ellos se contaba José Clará. Después, el artista supo hallar en el movimiento de aquel cuerpo impulsivo, apasionado y genial, una viva síntesis de sus sueños. Se dibujaban, ante los ojos pasmados, la forma y la música, la línea y el movimiento. Imaginó una gran escultura sobre este tema tan singular, y por ello empezó a llenar con sus apuntes innumerables cuartillas. En su estudio, Isidora Duncan bailaba, para Clará (5). Y el artista, no se cansaba de esta palpitante búsqueda de la expresión de un gesto desfalleciente, de un salto agresivo, de un escorzo en fuga. Rápidos, incisivos estos dibujos, reunidos en parte en la edición Rieder, 1927, con un estudio proemial de Georges Denis, nos relatan la vida y la pasión de una mujer que se consagra a la danza. Publicados después de su trágica muerte, paso de danza

(4) Isidora Duncan nació en San Francisco de California en 1878 y murió en un accidente de automóvil cerca de Niza en 1927 estrangulada por su propia "echarpe". Fué la creadora de una personalísima interpretación de la "danza clásica". Los motivos decorativos de la cerámica griega le proporcionaron los elementos de sus bailes hechos de rítmicos movimientos y armoniosas actitudes. Con sus escuelas de Berlín y Neully sur Seine influyó enormemente en la coreografía de la época, incluso sobre el arte de Fokin y Djagilev. En los últimos años de su vida conoció la estrechez económica y el olvido.

(5) El artista anota en su diario: "Isidora Duncan, esta encarnación del ritmo y de la gracia eterna, viene alguna vez a mi taller y yo acostumbro a ir de vez en cuando a su casa, aquel gran palacio hechizado. Ella estima sobremanera mis trabajos; es muy amable. Para mí sólo, en la semioscuridad de la sala inmensa de su templo, bajo sus leves vestidos se digna bailar. Yo trabajo, me sumerjo en este baño de gracia y de belleza pura como dentro del sueño más deleitoso. ¡Qué feliz me encuentro, cuando lejos, muy lejos de la realidad del mundo, vivo momentos eternamente bellos en aquellas horas de sueño que para mí son la realidad divina! Entonces la vida vulgar del mundo me parece la irrealidad inconsistente."



estrangulado por la ténue neblina de la "écharpe", tienen la elocuencia de un culto y de una gran esperanza truncada. Porque la estatua que había soñado Clará con este asunto, no llegó a empezarse. Se resolvió todo en momentánea digitación, gráfica biografía, la única posible, de la malograda artista.

Pero los dibujos, si se mueven y tuercen ante nuestros ojos con funeral aire de elegía, si nos evocan los momentos de aquellas personales y atrevidas encarnaciones de *Leda*, *Las suplicantes* y tantas otras fantasías coreográficas, sirven también, en un plano más inmediato a nuestro objetivo, para evidenciar lo que exige Clará de su lápiz, lo que pretende con aquella pertinaz cacería de formas que se sumergen en la nada en el mismo instante en qué nacen. Fué el movimiento, la gracia del gesto en inmediata expresión de despreocupada vitalidad, lo que sedujo al hombre atento siempre al ritmo profundo de las cosas, a la musical conjuración de líneas. Pero al retenerlas en su imaginación, al concretarlas sobre el papel, el inaprehensible fulgor de lo que fué frágil aparición es desbordado por la más eterna presencia de la forma. Así, los dibujos quedan como estudio, como corolario discursivo de una obra, al fin y al cabo, de escultor. La forma prepotente, el torneado muslo o la tensa construcción del torso, se escapan de la efímera circunstancia para quedar, como simples preludios de más acabados nacimientos, en mármol o piedra. Así, en darse apenas cuenta, Clará sigue la línea sinuosa y completa de un aprendizaje. El dibujo actúa como camino. Y si aquella estatua de la Duncan que había soñado no pasó nunca de proyecto, en muchas otras obras realizadas debe palpitar el rescoldo que se nutría de tantas horas de exaltación creadora.

En el período de sus dibujos con la Duncan, que va desde el año 1908 al 1913, Clará apenas cincela. Fueron, empero, años de intenso trabajo, como todos los suyos. En ellos se comprueba la importancia que ha dado al estudio nuestro artista. Nunca abandonó el dibujo, pero parece como si en aquella circunstancia se cumpliera cierta providencial concentración de fuerzas, que permitiría más tarde el logro completo de la forma. Como la mayoría de los artistas contemporáneos, Clará no ha seguido un método normal en su formación artística. Antes de modelar exactamente la forma, la expresó sintiéndola. Su primera etapa de escultor se resiente a veces de este pathos pasional, impulsivo. ¿Se podría justificar este defecto con la desorientación de su época? Pero es que incluso la

expresionista manera exige el molde, la seguridad de lo trazado y exacto. Mucho más en nuestro artista, cuya trayectoria no es otra cosa que una persecución de la forma en lo que tiene ésta de más independiente e inalterable, soliviantada sólo por el incesante flujo de la vida que nace del interior y cuya existencia apenas sospechamos. Si quisiéramos hallar la íntima razón que obliga a la obra de Clará a apartarse en definitiva de la de su admirado Rodin, tendríamos que acudir a esta disparidad de criterios en lo esencial de la tarea de un escultor. Rodin pedía a sus obras algo más que una realidad inminente; se complació genialmente en rebasar los límites de una comprensión estrictamente plástica del mundo. Clará, en cambio, más comedido, como más ligado a una tierra que conserva en su seno restos de aquella divina limitación helénica, acabó por interesarse exclusivamente por la forma pura, sin otras significaciones que las que nacen de su orgánica palpitación.

Con ese problema para resolver, es natural que Clará haya atribuído tanta importancia a sus estudios y bocetos. Ellos significan el lento avance en el dominio total de la más secreta línea del cuerpo. La escultura, con su engorrosa complejidad técnica, no le hubiera permitido el estudio completo de lo físico que necesitaba su estilo. Hemos visto desperdigadas en una de sus carpetas de dibujo, varias hojas de un carácter estrictamente anatómico, apuntes de estudiante, que se interesa por todos los detalles de los órganos humanos como posibles causas de unas resultantes formales externas, que se plantean ante nosotros con milagrosa facilidad, haciendo casi absurda toda relación con lo que se oculta más allá de la piel. Pero absurda o no, la relación existe, y aunque no deba aparecer en la obra acabada, constituye en definitiva el secreto del resultado final. La vida irrumpe de un centro interior, se agolpa a la sien o a la mano desde el corazón, y este camino no puede ser ignorado a pesar de que la forma modelada posea una palpitación completamente distinta de la forma viva. Esto es otro problema que señala la definitiva irreductibilidad de la creación del hombre, al fin y al cabo unida a una materia que tiene otras exigencias que la carne y la sangre. Pero esta irreductibilidad no llega a empañar la necesidad de aquella primitiva relación, que está en la base siempre que una escultura quiera representar realmente los flancos de una mujer o el tórax de un hombre; siempre que no se satisfaga con una elusiva y cerebral estilización del cuerpo humano.

En el dibujo encontró Clará el mejor medio para dominar un vasto mundo concretísimo, que en definitiva fué el suyo. En los comienzos la ilusión arrebolada fluctúa y se sumerge en aguas indecisas como en ondas musicales. Pero la disciplina, con su rigor, si destruye el vago ensueño de una vida, ofrece en compensación una realidad más normal y rica de contenido. Si Clará, después de haber obtenido varios éxitos como artista, se entrega con tan exhaustivo fervor, al dibujo, por otra parte no abandonado nunca en su vida, no es por cansancio alguno. El hecho obedece a razones más hondas. Su obra sale de esta experiencia acrisolada, más pura. Los centenares de croquis son el prelude obligado de la plena madurez de sus "Diosas".

\* \* \*

Cabe considerar aquí otro aspecto fundamental en la evolución de Clará. Ya antes de su contacto con la Duncan, el artista tuvo ocasión de perderse en el laberinto de mármoles del British Museum. Un poco más tarde, en el año 1906, con el producto de unos relieves cincelados para el casino de Montecarlo, se trasladó con su hermano a Italia. Señalan estos hechos una saludable inmersión del espíritu de Clará en lo imperecedero de las formas clásicas. Es lícito pensar que ellas fueron para él como un descubrimiento, que fué a su vez como un retorno. Contribuyeron a una saludable fijación del problema plástico. Ya hemos indicado como en el camino de Clará en su primera época hay cierta polarización hacia el norte. No es sólo la tentación de París; es también el espejismo de una época, cuyo destino plástico se teje con brumas septentrionales. Después del amaneramiento, del pequeño barroco, de los artífices italianizantes, pensionados en Roma, se hacía necesario un replanteamiento vital de la escultura. Ello implicó también una nueva luz. En París se funde lo neolatino con lo germánico. Pero este segundo elemento llega a predominar con exceso en el impresionismo y en la obra de Rodin. La música y la expresión en las artes plásticas nacen de un prepotente vaho romántico, que como lo gótico en el medievo, invade toda Europa. Clará, joven, se considera hijo de esta coyuntura. Pero muy pronto, con el nuevo siglo, se da cuenta de que no es otra cosa que un hijo adoptivo. El camino, como tantas veces, se retuerce para inclinarse de nuevo hacia el sur. Las

tierras soleadas no poseen la vital agitación de los grandes centros europeos, ni una verdadera inquietud espiritual. Pero en ellas, dormidas o no, medio enterradas bajo la superficie de los campos o en soñalientos museos, las viejas formas conminan todavía a una obediencia a la ley. Es por otra parte, la misma ley vital del artista. Cuando renuncia a aquella sacudida emoción, a aprisionar en el fango las vagas aspiraciones metafísicas, para resignarse a la única metafísica posible de la forma, hecha sólo de presencia y aliento, se hace la paz en su corazón. Clará ya no aspira a otra cosa que injertar en la materia una vida elemental, despreocupada y sencilla. Por esto su obra gana en rotunda claridad, en elemental desnudez, en despreocupación y en reposo.

Es curioso observar como esta evolución estilística de Clará podría seguirse en dos aspectos de su obra. En primer lugar hay una lenta evolución que va desde la figura abarrocada, siempre en tensión y a medio movimiento, hasta el aplomo del descanso y de la dejadez absoluta. Pasando por alto las continuas excepciones que podrían hallarse en este esquema, obligadas por el tema o las circunstancias, es indiscutible que con los años se acrecienta un gusto por las formas estáticas. Parece como si sólo en ellas fuera posible aprisionar la silente vida que interesa al artista. Paralelamente la importancia que se concede a la forma en sí misma, como simple volumen, obliga al cultivo casi exclusivo del desnudo. También en este sentido la evolución es clara, y desaparecen, a medida que avanzan los años, todos los ropajes o elementos decorativos que podían disimular las formas. Estas se nos aparecen sin aditamentos, abandonadas a su animal existencia, felices de su primigenia emoción ineluctable. Así, todo tiende en Clará a cierto exclusivismo, y esta debe ser la razón de que se repitan, con ligeras variantes, un tema o una actitud. En el fondo, para Clará, el cuerpo humano es tema suficientemente vasto para llenar una vida. Un cuerpo de mujer resume todas las posibilidades de la aventura plástica. Tan total inmersión, implica en hombre tan apasionado, cierto culto, cierta visión casi religiosa de la forma. Equivocada o no, ésta responde a la más profunda creencia del artista, que nunca pierde ocasión para proclamar a todos los vientos la excelsitud del desnudo humano. En él se cifran la más alta pureza y la más profunda verdad. Todo lo demás es puro aparato de la creación, la cual cifra su empeño más alto en el hombre, y en el hombre como salió de

las manos de Dios, desnudo y antes del pecado. Porque este es otro concepto a retener aquí: cuando Clará defiende el desnudo, defiende al mismo tiempo cierta neutralidad virginal, el inconsciente despejo de todos los fermentos sensuales que podrían mal traer la materia de sus formas. Ellas son criaturas de un mundo feliz, que ya no piensan y que, por tanto, no pecan. Se complacen, sentadas o de pie, en una pura delectación de su vida inmediata, ofreciendo al mundo su maravilloso espectáculo, sin gesto alguno, sumisas y sonrientes. Esto se observa sobre todo en las últimas obras del artista. Todas ellas rivalizan en la absoluta glorificación de la forma, en la cual, incluso el alma que lo vivifica todo no deja también de ser forma.

Es indudable que en esta glorificación del cuerpo humano hay cierto elemento de paganismo. No intelectual, claro está; pero sí sensitivo. En todo caso coincide esta orientación del mundo plástico de Clará hacia lo que podríamos calificar de apoteosis de la forma, con su mayor consciencia de la escultura clásica. Los años acentuarán una marcha cada día menos dudosa. Los resabios de juventud, aquella turbulencia musical o psicológica, van desapareciendo como la neblina en una mañana primaveral. Queda sólo la forma, siempre más acerada y recortada. Y como si adivinase que este milagro sólo puede realizarse con la luz del sur, Clará se nos aparece, incluso cansado de la niebla que pudiera enturbiar su atmósfera parisiense. Echa de menos su tierra; siente añoranza de ella. Sueña en obras que sólo tienen sentido bajo una bóveda enteramente azul.

Pero esta evolución aludida aquí, la cual implica todo el drama del artista, no se logra de golpe. Así es curioso observar que su más honda compenetración con las recias formas de la Hélade se realiza también en forma escalonada. Si abandona, al menos en esencia, el sueño de Rodin, no pasa de un salto a la asepsia formal que ya cultiva Maillol. Antes de llegar a ella, o a cierta actitud paralela, la cual sea dicho de paso, será siempre menos rotunda, se refugia como en un campo intermedio, en la media tinta de lo helenístico. "Serenidad", este bloque monumental, se nos aparece como claro espejo del momento. Fué elaborada durante la pasada guerra, entre el fragor de la contienda y con la vecindad de los cañones alemanes, cuyo estruendo llegaba hasta su estudio de la Avenida Malakoff. La sustancia plástica de la obra nos habla de una in-

tención que no está exenta de alejandrinismo. En lo espiritual hay en ella como una victoria sobre la lucha, como un deseo de perder a través de la vida marchita, y en este sentido todavía se cubre la obra con cierto fárrago de significaciones extraescultóricas. Pero dan fe de una real comprensión del problema más hondo de la forma, los macizos pechos, las prepotentes piernas, apenas cubiertas por los desfallecidos pliegues de la túnica. Lo monumental está en la base y en el aire, como si se tratara del último alegato de un sueño perdido. Estraña diosa rediviva que si se aleja de nosotros por lo desmesurado de su gesto y su mirada, todavía puede llegar a ser, en su hierática laxitud, compañía augusta de jardín.

\* \* \*

José Clará, desde París, en una carta a uno de sus amigos barceloneses, escribía: "Poder hacer esculturas y levantarlas religiosamente cerca de nuestro mar, destacándose la pureza de la forma y la blancura del mármol con el azul de nuestro cielo, era para mí un ideal demasiado bello, que se apagará como un sueño". "Si hubiera de hacer trabajos para el Norte y para París mismo, me haría el efecto de obras sacrificadas, abandonadas a la negrura del tiempo, y a las humedades, causando el verlas más angustia que placer".

Así, pues, el retorno a la tierra natal se tiñe no sólo de una vaga morriña propia de casi todos los que hicieron fortuna en tierras estrañas y piensan volver para gozarla en los lares ancestrales, sino también de una sensación de ahogo y de una viva conciencia de lo que se imaginó en las mejores horas sólo puede realizarse en la patria. El camino hacia el mar no fué sólo imaginativo: afecta a la sensibilidad del artista que parece entrever que sólo la convivencia con la tierra que labró su alma y su cuerpo puede proporcionarle el más hondo secreto de la forma.

Clará vuelve a España en el año 1933, cargado de fama y de gloria. La patria reconoce los laureles cosechados por su hijo y no faltan las consagraciones oficiales. Como académico de número entró en la de San Fernando el 13 diciembre 1925 (6). Pero se equi-

(6) La lista de premios y distinciones que ha merecido la obra de nuestro artista es considerable. Se dió a conocer en París en el Salón de la "Société des artistes fran-

vocaría quien imaginara que lo que viene a buscar Clará en su patria es el gozo apacible de sus triunfos. Otra etapa se abre ante él con la vuelta. Sin duda la más plena de las suyas. Encuentra aquí algo concreto, estrañamente tangible, con que vivificar y articular sus obras.

El mundo de las formas clásicas que le dió impulso para ponderar su obra con más eternidad, lleva en sí mismo para quien se entrega sin reservas a él, el peligro de un inocuo eclecticismo. Con vida presente se reanima la vida pasada, como los frutales con sabios injertos. Una simple resurrección de viejos cánones, con su ancestral armonía, sólo puede realizarse a base de ovidar más de veinte siglos de historia cristiana y occidental. La única posibilidad que se abre ante un escultor enamorado de lo que ya está hecho, y por esto mismo, muerto, es recoger un aire, una divina lección de

gais", mereciendo en 1903 una distinción por su estatua "Extasis". En el año 1904 y en el mismo salón le fué otorgada la segunda medalla por una estatua de Jesús. En el 1908 fué nombrado *associé* de la "Société Nationale de Beaux-Arts" por noventa y dos votos entre cien votantes, por su estatua "Crepúsculo". En 1909 se le nombra *sociétaire*, por su estatua "Enigma" que, modificada, tomó el nombre de "La Diosa". En 1910 Clará expone 40 de sus obras en París y el Gobierno francés adquiere para el museo de Luxemburgo una variante en bronce de "Crepúsculo". Ejerció en aquella época el cargo de profesor de escultura en "Le Cercle International des Arts", Academia artística del barrio de Montparnasse. En el año 1910, en la Exposición Universal de Bruselas obtiene la medalla de oro, primer premio de escultura española, y en Madrid, en la Exposición de Bellas Artes, la primera medalla de oro. En el 1911, en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona obtiene el gran diploma extraordinario. En este mismo año se le nombra hijo predilecto de su ciudad natal, Olot. En el 1912 la primera medalla de oro en la Exposición internacional de Artistas Contemporáneos de Amsterdam por su obra "La diosa", en yeso. En el 1914 se le nombra delegado en Francia para la Exposición Internacional de Madrid. En el 1917, presidente de la Exposición de Arte de Madrid. En el mismo año, con motivo de la Exposición de Arte francés en Barcelona, el Gobierno de la vecina nación nombra a nuestro artista caballero de la Legión de Honor. Junto con el gran escultor francés Bartholomé se le nombra delegado de la Exposición hispano francesa de Zaragoza de 1918. Ascende, en este año, a oficial de la Legión de Honor y coopera por primera vez en el *Salon d'Automne*, de París, con su obra "Serenidad", siendo nombrado *sociétaire* del mismo. En la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 obtiene medalla de oro y un gran premio extraordinario por un conjunto de sus esculturas. Al finalizar este año, exactamente el día 13 de Diciembre, entra en la Real Academia de San Fernando. En 1926, el Gobierno de los Estados Unidos adquiere una variante de su "Serenidad" para ser colocada en el Meridian Park de Washington. En la Exposición Internacional de Arte Moderno de Barcelona, celebrada en el año 1929 con motivo de la segunda Exposición Universal de esta ciudad, obtiene la primera medalla de honor por sus mármoles "Reposo" y "Torso de mujer". En el 1930, junto con distinguidas personalidades artísticas francesas, asiste a las Fiestas de Delfos, expresamente invitado por el Gobierno griego. En el 1932 triunfa por unanimidad el proyecto del artista en el concurso para el monumento de los españoles en el Uruguay, hoy todavía en curso de realización. En el 1934 obtiene el premio Campeny en la Exposición de Primavera de Barcelona, por su obra "Muchacha Joven". En el 1936, en la Biennale de Venecia

pesos y medidas y sujetar con ella las formas vivas que se plantean todos los días ante nuestros ojos. Para Clará, es esta una solución que implica cierta tendencia hacia el realismo. Lo fundamental arquitectónico de la escultura, el orden de las masas, debía hallarse en la aventura actual, en el peligroso trasiego de cincelar un modelo concreto y con personalidad. Y es en esta tierra, precisamente, donde Clará encuentra el modelo apropiado para su sueño. Mujer moldeada por el sol y el clima del sur, robusta, vivísima, más próxima a las formas ilustres, como si por sus venas se escurriera todavía un perdurable hilo de sangre ilustre. Supervivencia de gesto y de actitudes, atavismo que nace de idénticas condiciones de vida a pleno aire, bajo las mismas estrellas.

El estudio de los modelos parisinos y de los modelos actuales de la obra de Clará podría darnos la clave de la evolución plástica del artista. Rusas, francesas o alemanas fueron las primeras; catalanas o aragonesas las actuales. Sea como fuere, es innegable que la pura presencia plástica que sueña Clará se realiza mejor con las últimas. Saben pararse con más naturalidad, más simplemente, ante los ojos del artista. Así se logran las rotundas afirmaciones de sus torsos y de sus estatuas de pie que se nos ofrecen como simple encarnación de lo más eterno y más indiferenciado de la forma. En ellas, el gesto inexistente hace más patente la osadía de la mano que se atrevió a cincelar unas formas despojadas de toda ilustración decorativa, *totalmente desnudas*.

Lo milagroso en este caso es que se consigue una belleza plástica, prescindiendo de toda ayuda y de toda desviación, incluso las lícitas según respetables costumbres. Llegamos a la admiración a base de reconocer que la actitud en sí no es bella, que agota todas las probabilidades que pueden ofrecerse al fracaso. No se trata casi de actitud; es descuido y suprema despreocupación. Sólo a base de inocularle una fuerza expresiva asombrosa, puede llegar a palpitar la materia. Esta estatua que vemos frente a nosotros se colocó en la más digna actitud, como si sólo admitiera que la aceptáramos por su intrínseco valor. Y lo consigue, por

se le concede la sala de honor de escultura para exhibir un conjunto de su obra. En el año en curso el Gobierno le ha otorgado, con el título de Comendador, la Orden de Alfonso X el Sabio. Por último consignamos que Clará ha celebrado exposiciones particulares en Madrid, Barcelona, París, Roma, Londres, Venecia, Santiago de Chile y Washington, aportando además algunas de sus obras a innumerables exposiciones colectivas celebradas en las principales ciudades de Europa y América.



la rotundidad de su forma, por el pleno acento vital que estremece su muslo, por lo que tiene de súbita encarnación de la forma humana en su más remoto vivir. No hay en ella accidente, todo es sustancia; y ésta casi animal porque sólo llega al alieno y al pasmo. Y con todo alegre y feliz, porque si el canto prescinde de vagos clamores de espíritu, incide con lucidez asombrosa sobre una pureza elemental de nuestra carne y nuestra respiración. Sirvan como ejemplo, "Muchacha joven" (1934) y "Desnudo de mujer" (1935).

Clará, en este apoteosis de la forma animada, que prescinde de toda anécdota, y que vale por lo que tiene de encarnación de una vida elemental del cuerpo femenino, ha conseguido sus mejores frutos. Su actual momento no es otra cosa que una reincidencia afortunada sobre estos valores que se injertan en un mundo armónicamente estático, arcaico y realista a la vez. Dentro del panorama de la escultura española contemporánea, la obra de nuestro escultor adquiere, gracias a ello, poderosa originalidad. Las fluctuaciones de sus comienzos, cierto eclecticismo impersonal, se resuelven en una limitación temática y expresiva, que asume las cumbres de la grandeza, como victoriosa de tantas tentaciones. Así, no ha sido la suya una conquista fácil; pero sí, en definitiva, plena (7).

JUAN TEIXIDOR.

(7) Aunque muy incompleta y casi con la exclusiva intención de señalar la conveniencia de un catálogo riguroso, presentamos una relación de las obras de Clará: "Simón de Monfort", relieve en yeso. 1901. Museo de Olot. — "Extasis", yeso. 1903. Museo de Gerona. — "Juventud", granito. 1903. Museo de Arte Moderno de Madrid. — "Cristo en la columna", yeso. 1904. Museo de Gerona. — "El Tormento", yeso. 1906. Museo de Arte Moderno de Barcelõna. — "Bachis", bronce. 1908. — "La Voluntad", yeso y bronce. 1911. Musée des Augustins de Toulouse y Museo de la Real Academia de San Fernando. — "Crepúsculo", yeso y mármol. 1913. Museo de Santiago de Chile. — "El ritmo", bronce. 1913. Museos de Madrid y Barcelona. — "Sonia", mármol. 1914. — "Maternidad", bronce. 1914. — "La Bailarina", bronce. 1914. Museos de Arte Moderno de Barcelona y de Luxemburgo de París. — "Serenidad", tres variantes en mármol. 1914, 1924 y 1928. Respectivamente en el Mausoleo de los Marqueses de Bermejillo en Madrid, en New York y en el Parque de Miramar de Barcelona. — "Monumento a Juan Sellarés", bronce. 1915. Sabadell. — "La Diosa", dos variantes en mármol. 1915 y 1928. Col. Rodríguez Bauza, en Madrid y Plaza de Cataluña, de Barcelona. — "Estatua alegórica para el monumento a Alfonso XII". 1920. Madrid. — "Monumento a los Muertos de la Guerra de Saint-Nazaire d'Ault", bronce. 1920. — "Niño Baco", bronce. 1927. — "Fertilidad", piedra de Auville. 1928. Parque de Miramar, en Barcelona. — "Juventud", tierra cocida. 1928. Musée du Jeu de Jaume, París. — "Juventud", mármol. 1928. Plaza de Cataluña, de Barcelona. — "Bañista", tierra

cocida. 1928. Museo de Lisboa. — “Reposo”, mármol. 1929. Museo de Barcelona. — “Muchacha joven”, mármol. 1934. Col. Plandiura. — “Pubertad”, mármol y bronce. Musée Galliera, de París. — “Relieve para el Monumento a José Rodríguez Calloto”, bronce. 1935. Oviedo. — “Pujanza”, mármol. 1935. Col. Plandiura. — “Mujer joven”, barro. 1936. Col. García Nieto. — “Mujer sentada”, bronce. 1936 — “Figura de mujer”, yeso. 1938. — “Figuera de pie”, yeso. 1938. — “Aldeana gallega”. 1940. Colección Demetrio Carceller. — “Gitanillo”. 1940. Museo de Arte Moderno de Madrid. — “Brasileña”. 1940. — “Torso de Mujer”, mármol. 1940. Col. Artiach (Bilbao). — “Maternidad”, bronce. 1940. — “Meditación”, relieve en mármol. 1941. Col. Cubells, Además varias cabezas de niño, de hombre y de mujer y los bustos y medallones de Albert Carré, Féraudy, Cecilia Sorel, Worms, Le Bargy, George Beer, Eugenio d’Ors, Coquelin Cadet, Rubio Lluch, Mtrs. Richard Ely Danielsen, Miguel Utrillo, Mtrs. Chancly Mac-Corming, M. C. Stuart Merrill y el actor Giménez.

(8) Sobre José Clará pueden verse los siguientes estudios: Die Kunst. Munich, 1910. J. M.<sup>a</sup> Junoy. “Arte y Artistas”, Barcelona. “L’Avenç”, 1912. — Alexandre Arsène. “Le Figaro”, París, 1913. — “L’Art decoratif”, París, agosto 1913. — S. D. Rault: “Art et Decoration”, París, junio 1913 y abril 1914. — Pompeyo Gener: “Mercurio”, Nueva Orleans, agosto 1913. — “Vell Nou”, Barcelona, agosto 1915. — José Pijoán, “Historia del Arte”, vol. III, Barcelona, 1915. — José Francés, “La Esfera”, Madrid, 1918 y 1920. — “Style moderne”, París, 1919. — Kineton Parkes, “Sculpture of to Day”, Londres y Nueva York, 1920. — José Francés, “José Clará”, Madrid, 1920. Biblioteca Estrella. — Amadeo Vives, “José Clará”, “El Liberal”, 1921. — Romá Jori: Josep Clará. Ediciones “La Revista”, Barcelona, 1921. — “Gazeta de les Arts”. Barcelona, 1924 y 1925. — José Clará Ayats y José Francés, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso y contestación en el acto de su recepción pública el día 13 de Diciembre de 1925. Madrid. Calpe, 1925. — Paolo Orano, “Un herede di Rinascimento”, en “Il lavoro d’Italia”, 1926. — “Ecrits sur la danse par Isidora Duncan, dessins de José Clará”, Gremier, París, 1927. — Andrés Fontainas: “L’Amour de l’Art” (París, agosto 1927 y junio 1928). — Georges Denis: Isidora Duncan, 72 planches par José Clará, París, 1927. — Sheldon Clevey: “The Art of the Dance Isidora Duncan. Illustrations of José Clará”, Nueva York, 1928. — Miguel Durán: “La vida i l’art de l’escultor Josep Clará”, “La Veu de Catalunya”, Barcelona, 15 y 23 de octubre de 1928. — Feliu Elías: “L’escultura Catalana Moderna”, Barcelona, 1928, vol. I y II. — Farrán y Mayoral: “El gran escultor Josep Clará”, “La Veu de Catalunya”, 1928. — “The Studio”, Londres, abril 1929. — “Apolo, a journal of the Arts”, Londres, 1929. — “Dictionnaire des artistes”, París, 1929. — Myras: “The work of the José Clará”. The Architectural Review, Londres, octubre 1929. — G. Charensol: “Sculpture Contemporaine”, París, 1929. — Adolfo de Falgairolle: “La escultura de la gracia helénica: José Clará, hijo de Olot”, “Mediterráneo”, 14 marzo 1929. — Louis Lacroix: “José Clará”, “Le travail”, Toulouse, 12 julio 1931. — Enciclopedia Espasa. — Oliver O’Klee: “José Clará”, “L’Atlantique”, París. — Joseph Clará: “Les archives biographiques contemporaines”, París.

## La documentación artística de Francisco Soler y Rovirosa

*Lectura dada en el «Instituto del Teatro»,  
de Barcelona, el día 16 de mayo de 1940*

### ESQUEMA HISTÓRICO DE SUS PRECEDENTES ESCENOGRÁFICOS

Dos siglos y un tercio más de escenografía en Cataluña ofrecen un panorama de intromisiones y sugerencias tentador de estudiar. La serie de episodios se iniciaba en 1700 con la llegada a Barcelona del boloñés Ferdinando Galli, llamado *Bibiena*, autor del libro *L'Architettura Civile preparata su la geometria e ridotta alle Prospettive*, donde mucho pudieron aprender numerosos artistas de aquella época. *Bibiena*, en 1708, recibió el encargo de la representación escénica y del exorno para las fiestas cívicas que se celebraron en el salón de la Casa-Lonja de Mar, en honor de Carlos de Austria e Isabel de Brunswich en sus bodas; tres años más tarde, *Bibiena* decoraba el templo barcelonés de San Miguel; y de la parte que al boloñés le corresponde en la formación intelectual de Antonio Viladomat — y, posteriormente, de José, hijo de Antonio — Casellas se ocupa extensamente y con elogio en su interesante estudio *Orígens del Renaixement barceloní* (1).

*Bibiena* fué la máxima autoridad artística, por entonces; como estuvo en relación con los Viladomat, igualmente lo estuvo con una de las sensibilidades más selectas catalanas: el escultor y arquitecto vicense Pedro Costa, discípulo, por otra parte, de Conrado Rodulfo, y atraído, como Viladomat padre, a la enseñanza del dibujo. Pudié-

(1) *Institut d'Estudis Catalans. Anuari MCMVII.*

ramos decir que, hasta cierto punto, Pedro Costa pasó por su personalidad sesuda de arquitecto comprensivo los arranques escenográficos de *Bibiena*; aprovechó lo más selecto que bajo el punto de vista compositivo hubiera — dentro el aspecto arquitectónico — en las fantasías de Galli para proyectar obras que, después, al tomar cuerpo, ennoblecieron Barcelona. Bellas muestras de bien entendido barroquismo ofreció en sus esculturas, Pedro Costa: en el grupo *La Caridad*, de la fachada del Hospital de la Santa Cruz, en las estatuas de la fachada de San Miguel del Puerto; y, para Barcelona asimismo, realiza la puerta y el retablo de San Francisco de Sales de la iglesia de San Felipe Neri, el San Juan Bautista de la iglesia de Santa Madrona y el Santiago que hubo en la puerta del monasterio de Jonqueres, desde donde pasó al Museo. Y en la serie arquitectónica barcelonesa de obras de Pedro Costa sobresale su colaboración en la tensa y aristocrática fachada de San Miguel del Puerto (2).

*Bibiena* y, más que Costa, Viladomat, representan en la escenografía catalana los dos primeros firmes peldaños; *Bibiena*, por su actuación barcelonesa estrictamente escenográfica; Viladomat, por sus trabajos personales de exorno religioso, basados en las ingeniosidades de la perspectiva, el más conocido de los cuales — ni que sea, ahora, por el garboso proyecto en agua-tinta que se guarda entre la serie de dibujos suyos que posee la Junta de Museos de Barcelona — es el monumento de Semana Santa de la Catedral barcelonesa. Partiendo de *Bibiena* y Antonio Viladomat, el engranaje de unos a otros escenógrafos, de maestro a discípulo y de discípulo a discípulo de discípulo ya no se interrumpe.

Los dos hermanos Tramulles, Francisco y Manuel, estos dos artistas distinguidísimos, que todavía no han cautivado modernamente como convendría la atención de nadie, actuaron al propio tiempo que como pintores de grandes composiciones fastuosamente animadas y como grabadores, como escenógrafos; sabemos que — en

(2) Fuera de Barcelona, realizó Pedro Costa: en Manresa, el retablo de la Iglesia de las Mercedarias; en Gerona, la fachada de la Catedral (proyectada en 1730), con *La Fe* y *La Esperanza*; en Cervera, el túmulo en la muerte de Felipe V, y, en la Universidad, la estatua de este mismo rey; en Berga, el altar mayor de la Parroquia y (hacia 1760) la ornamentación y la escultura del Santuario de Queralt; en Portell (en 1741), el retablo de la iglesia de San Ramón; en San Feliu de Torelló, el altar mayor de la Iglesia parroquial; en Tárrega, la capilla de los Dolores y la imagen de *La Piedad*; y en Vich, el retablo mayor del Convento de Santa Clara.

1751—Francisco hizo el decorado de *Siroe re di Persia* (3); y que con Manuel montó escenográficamente las óperas *Andrómaca* y *Lucio Papirio*.

La colaboración entre extranjeros y catalanes, desde Ferdinando Galli, continúa. Es el comienzo, es la irrupción de una escuela de escenografía autóctona, si bien atenta primeramente a las tendencias de Italia, después a las tendencias francesas. Un hijo y discípulo de Bibiena, José, hasta 1712 (año en que volvió a Italia) trabajó mucho, como escenógrafo, aquí; coetáneamente a Cesare Carnevali, el italiano importador a Barcelona de la evolución neo-romana, manifestada en los decorados que el artista realizaba para el Teatro de la Santa Cruz; y con él otros italianos, los Lucini (José y Francisco) y el hijo y discípulo de Francisco, Eusebio Lucini y Biderman (que nació en Barcelona en 1814, pero que perfeccionó su formación artística en Italia, desde 1835 hasta 1837), entre todos, de 1806 en adelante, laboran para bien valorar el neo-romanesco, con el encanto de cosa nueva, todavía, en la plena actividad de José y de Francisco Lucini, y con un dejo de desplazamiento en la época de máxima producción de Eusebio Lucini y Biderman. En Madrid —en 29 de noviembre de 1881— este escenógrafo “murió incondicional, aún, a sus principios severos de la escuela decadente”, según Soler y Rovirosa (4).

Hacia la quinta década del siglo décimonono la nutrida familia de artistas apellidados Planella abarca casi por entero, en el ambiente barcelonés, las tareas decorativas y escenográficas de un modo análogo a como, cerca de un siglo antes, y con calidad más selecta, habían hecho los Tramulles. Un hijo de Buenaventura Planella y Conxello, José Planella y Coromina (que nació el 8 de octubre de 1804, en Barcelona; donde murió en 12 de enero de 1890), y un hijo de Gabriel Planella y Conxello, Nicolás Planella y Travé (que nació en Barcelona hacia 1810), son los dos artistas que entre los numerosos Planella con más propiedad pueden ser llamados escenógrafos.

José Planella y Coromina, discípulo de su padre y de la Escuela de Lonja, fué el primer pintor de decorados del Liceo, exornó (en 1849) el Salón de Ciento de la Casa de la Ciudad, diversas depen-

(3) Según Virella y Casañas (*La ópera en Barcelona*, Barcelona, 1888, pág. 69).

(4) En la conferencia *Escenografía*, leída en el Ateneo Barcelonés el 11 de marzo de 1893. Publicada íntegramente en *La Vanguardia* el 19 de marzo del mismo año.

dencias de la Capitanía General, y gran número de mansiones. Su actividad escenográfica desenvolvióse para el Liceo desde 1840 a 1847; el año siguiente a este último empieza a actuar de pintor del teatro de la Santa Cruz, y en tal ocupación labora hasta 1881. Pintó también para los teatros Circo Barcelonés, Romea, Variedades, Apolo (de la calle de Tallers), Calderón, Tirso (que estuvo instalado en San Cayetano), Jovellanos (más tarde Español), Novedades, Olimpo y Odeón, y, fuera de Barcelona, surtió de decorado de repertorio los teatros de Gerona, Palma de Mallorca, Valls, Tarragona, Alicante, Mataró, Arenys de Mar y Villafranca del Panadés. Publicó (en Barcelona, el año 1840) una *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*.

Su primo Nicolás Planella y Travé fué, como José Planella y Coromina, tanto como escenógrafo, decorador de interiores; como lo fueron principalmente los Rigalt: Pablo (1778-1845) y José, discípulo de Francisco y José Lucini y de Carnevali.

Este ciclo que acabamos de reseñar es el ciclo de la escenografía catalanà italianizada, neoclasicizada, bien ordenada, fría, lívida, amasada razonablemente, pero extraña a la sentimentalidad cristalina que se hubiera adaptado al perfecto sentido clasicizante de las obras que con frecuencia enmarcó.

Arte cual éste —por completo italianista e intelectual— moriría con la época, en el momento que el estudio de la naturaleza privara de nuevo, como queriendo superar, por la imitación reanimada con la ciencia, la realidad táctil. Quiso aliar el mundo corpóreo de verdad al mundo corpóreo que la Perspectiva crea. Y entonces, a todos los juegos de pensamiento, de orden y de simetría neoclasicizantes, aprendidos en Cataluña en la serie de escenógrafos mencionados —procedentes de Italia—, substituyeron los esfuerzos realistas que tuvieron su máximo exponente en la obra de Francisco Soler y Rovirosa.

#### LA ADHESIÓN DE SOLER A LA ESCENOGRAFÍA REALISTA

En la conferencia *Escenografía* y en los demás escritos de Soler y Rovirosa, poco hemos sabido hallar que esté por encima de la información documental y de la anécdota. Soler era hombre muy

activo, de imaginación y de aprehensión retiniana a un tiempo, cual convenía a un escenógrafo que situado dentro del naturalismo precisábale crear en el mundo de la magia — la magia de las obras teatrales del género que aquella determinaba, más también de las obras teatrales que, no siendo literalmente mágicas, debían, por la suntuosidad y la sorpresa, transponer la asistencia de la sala a un reino de ensueño—, y, recíprocamente, cual convenía a un escenógrafo que en plena fantasía conservaba inalterable el respeto al dato visual: jamás de éste quiso alejarse en demasía.

Aunque hirviera su carácter artístico, en él la efervescencia no descalificaba a la cordura. Imaginación y equilibrio se complementan en Soler; supo guiar aquella imaginación y logró que el equilibrio persistiera. Ello correspondía a un naturalista ecuaníme, a un naturalista que nació en los últimos años del neoclasicismo del epígono Lucini y Biderman, que el apacible y distinguido bonachón que fué Francisco Soler y Rovirosa no dejó de fustigar. Algo queda, en determinados momentos de la obra de Soler, de aquel neoclasicismo; y si a menudo evadióse de él sería debido en gran parte a su riqueza de soluciones perspectivas, tal vez frecuentemente sugeridas por el profesor José Calvo y Verdonces (1840-1923) que colaboró con Soler.

Gracias a las soluciones perspectivas bien tanteadas puede corresponder la técnica escenográfica a la espiritualidad artística de Soler, amiga de las fugas sesgadas y no de las fugas simétricas, caras a los neoclasicizantes.

En dos de los escasos pensamientos esenciales contenidos en los escritos didácticos y biográficos de Soler, se resume su ideología crucial entre el neoclasicismo y el naturalismo, bien que inclinada plenamente hacia esta última posición estética. Dice, en *Escenografía*: “La base del estudio del pintor escenógrafo debe ser el de la arquitectura”; y constata en otro pasaje: “Los románticos buscan el color local, Cambon obtiene el carácter, Thierry obtiene el color por estudios directos del natural.”

Cambon, Thierry, Philastre, Penne, Cagé: he ahí cinco artistas franceses relacionados por entero con la escenografía catalana. Con ellos, el italiano Sachetti (educado en París), tal vez otro italiano, el véneto Achile Battistuzzi (probablemente más apreciable, que por la labor escenográfica, por la formación de jóvenes artistas en la *Escuela de perspectiva, acuarela y aguatinata*, que en 1877 fundaba

en Barcelona), originan la segunda aportación de trascendencia. La primera había sido italianizante o de italianos; ésta que ahora aludimos es en esencia francesa.

No creemos que los escenógrafos de nuestra ciudad se sintieran arrastrados, a tontas y a locas, hacia lo más nuevo que llegara de no importa donde; lo que pasó fué que supieron escoger en cada momento aquello que teniendo ya —en la época— un crédito y una consistencia artística basada en una bella trama ideológica les fuera ofrecido como algo de suficiente dignidad para ser apreciado y secundado.

Penne llegaba a Barcelona, a mediados del siglo XIX, con una compañía coreográfica; y el gusto artístico barcelonés fué prontamente sensible al hechizo de la brillante entonación de sus decoraciones, entonación que contrastaba con la monotonía y la tristeza de la escuela que en especial consolidaron José y Francisco Lucini, y que Lucini y Biderman por entonces se esforzaba todavía a perpetuar. Más en carácter con los tiempos nuevos, el mentado José Planella y Coromina recibía de Penne el maestrazgo, y lo mismo Sert que Luis Brú y que Francisco Malató (escenógrafo y ornamentista de numerosas y distinguidas estancias barcelonesas) se asociaron con Penne.

El trío Cambon-Philastre-Cagé había llegado a Barcelona en 1846. Philastre y Cambon, en categoría de maestros, colaboran; Cagé era un discípulo de Cambon.

Henri Philastre, por su corta estancia en nuestra ciudad, no influyó muy marcadamente en la escenografía catalana: en 1848 íbase a Madrid para preparar (con Francisco Aranda, que pronto se adscribiría a la tendencia naturalista, y con Antonio Bravo) la inauguración del Teatro Real, que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1850. Quizá, de nuevo, inmediatamente, trabajaría, aquí, para el Principal, habiendo mejorado tal teatro, en 1851, con los flamantes decorados de Philastre y de Cambon.

Charles-Antoine Cambon sí que hizo variar plenamente de camino la escenografía catalana: y esto a causa de su obra personal, de la adhesión de nuestros artistas —sobre todo de Soler y Rovirosa— y del reflejo que de su estilo quedaba en la obra de Cagé, que en Barcelona pasó a ser un perfecto barcelonés, que en Barcelona se casó, que en Barcelona vió nacer su hija Elisa, y que en Barcelona moría en 2 de junio de 1869.



Cagé no fué tan sólo el escenógrafo de los mejores teatros barceloneses, fué también el escenógrafo de todos los teatros catalanes de alguna categoría. En Barcelona, en 1846 —tan pronto llegó (y fiel al maestrazgo de Cambon, que colaboraba con Philastre)— ya decora la sala del Liceo; y, en años sucesivos, pinta decoraciones de óperas para el propio teatro, exorna los Campos Elíseos barceloneses y compone suntuosos telones de boca de escenario y notables decorados de repertorio para teatros de poblaciones de segundo orden.

Francisco Soler y Rovirosa recibiría de tales artistas franceses —de Penne, de Philastre, de Cambon y del discípulo de Cambon, Félix Cagé— el primer gran traqueo artístico. Entonces ya no sentiría atracción hacia la convencional tendencia de los Lucini y los sub-Lucini. Observador omnímodo —como lo manifiestan sus dibujos, y como también lo manifiestan los dos únicos artículos literarios que escribiera (5)—, se adherió completamente a la escuela naturalista que aquellos franceses triunfalmente habían importado a Barcelona y que Soler quiso estudiar a fondo ampliando su formación en París, como fiel y entusiasta satélite de los talleres de Cambon y Thierry. Soler abandonaba el neoclasicismo y quiso arbitrar la composición adaptando a sus recuerdos del natural las ingeniosidades de la Perspectiva. Aspiraba a captar la luz, a aprisionar el color, a expresar la verdad visual en sus creaciones escenográficas. “Los románticos buscan el color local, Cambon obtiene el carácter, Thierry obtiene el color por estudios directos del natural”, pudo decir más tarde. Soler y Rovirosa supo aprender inteligentemente en todas estas matizaciones de una sola tendencia.

#### VIAJES Y VERANEOS

Por un lado Sert, Brú y Malató (asociados de Penne), y por otro lado Carreras, Pla, Ballester y Soler, crearon un gusto escenográfico completamente influído del naturalismo francés que aquí y fuera de aquí iban conociendo.

(5) *Un tronera*, en *Diari de Catalunya*, del 2 de marzo de 1899; *Un senyor ordenat*, en *Diari de Catalunya*, de 28 y 29 de diciembre de 1900. Ambos artículos se reproducen en “*La vida i l'obra de Francesc Soler i Rovirosa*”, por Feliu Elías, libro esencial para conocer nuestro escenógrafo.

El barcelonés Mariano Carreras (1832-1888) tuvo un papel principal en la formación artística de Ballester y de Soler y Rovirosa. Este último le ayudaba a pintar las decoraciones de *Don Carlos*, de Verdi, para el Liceo; como Ballester colabora con él en el telón de boca del teatro sabadellense, y —una vez Ballester hubo llegado de París en 1865— en decoraciones del Odeón y más tarde en decoraciones del Liceo.

El barcelonés Francisco Pla y Vila (1830-1887) formóse dentro el academicismo de Claudio Lorenzale, pero a los diecisiete años ingresó ya en el taller de Philastre y después en el taller de Cagé. Perfecto afrancesado dentro el naturalismo escenográfico, pintó para el Liceo barcelonés los decorados de *Saffo*, *Il Profeta*, *Anna Bolena*, *Macbeth* y *Otello*. Quiso beber siempre en buenas fuentes y, a tal fin, en París trabajó con Thierry y con Cambon. Pintó en Madrid (en 1863) el telón de boca del Teatro Rossini en los Campos Elíseos, decoró los teatros madrileños *Apolo* y *de la Zarzuela*, y unióse con Soler y Rovirosa en labor conjunta, según la razón social *Soler y Pla*.

Juan Ballester y Aiguals de Izco (que nació en Vinaroz en 24 de diciembre de 1837 y murió en Barcelona en 19 de marzo de 1868) semeja haber sido el escenógrafo que con más franca camaradería trató a nuestro Francisco Soler. Ballester, a la edad de dieciocho años empezó a trabajar con Mariano Carreras, y fué su primera obra escenográfica el gran salón del segundo acto de *La Traviata*. Compañero de viaje y de estudios de Soler y Rovirosa, en 1856, hallándose ambos en Londres, se quedan pasmados al ver, por vez primera, luz Drumont en una tragedia de Shakespeare, que se montó en el Teatro de la Princesa. En 1860 obtiene grandes éxitos con las decoraciones de *Los Magiares* y *El caudillo de Baza*; y se cuentan entre sus más celebrados conjuntos escenográficos los de *Gli Ugonotti*, *L'Africana* y *Dinorah*, en colaboración con Soler. Si éste fué el mejor compañero de Ballester, Mauricio Vilomara ha sido su discípulo único.

Muerto Ballester a los treinta y un años no pudo llegar a la madurez artística de Soler, que le sobrevivió de más de seis lustros, pasando a ser una de las personalidades centrales (y más admiradas) del arte en Cataluña. A Carreras y a Pla, Soler y Rovirosa sobrevivíoles más de dos décadas.

De los tres catalanes y el valenciano, Soler es quién más enve-

jección y pudo dar mayor desarrollo a su vocación escenográfica. Supo aunar —como decíamos— una inicial formación clasicizante a su curiosidad naturalista. Sus documentos informativos son numerosos y variados. A nosotros nos cupo el placer, tiempo atrás, de analizar uno a uno sus proyectos, sus croquis y sus detallados dibujos, así como de hojear su archivo gráfico, deslindado según temas, que en mucho le serviría para realizar con rapidez las decoraciones. Se comprueba, siguiendo a Soler desde el viaje que hizo, adolescente, en 1854 a Vinaroz y Peñíscola, siendo huésped de la mansión materna de su amigo Ballester: la casa Aiguals de Izco. Sus acuarelas de por entonces son muy nítidas, muy cuidadas, mas, al propio tiempo, frescas y vibrantes de color; aquí ya son temáticas (como lo seguirán siendo siempre), es decir, de motivo adaptable a la posible realización del escenógrafo. En éste su carácter, manifiesto en unos croquis de paisaje acuarelados por un artista todavía adolescente, hay una prueba muy clara de la vocación escenográfica de quién jamás pensó en dedicarse a la pintura de caballete.

En cada caso Francisco Soler y Rovirosa se valió de una técnica —en sus estudios de paisaje campestre o civil— que estuviera en armonía con las características del tema. A menudo es la acuarela casi tan sólo aguatinada, en sus numerosos estudios de París y de otras notablemente nostálgicas poblaciones francesas; su paleta se torna risueña cuando Soler y Rovirosa se halla ante la naturaleza aseada de Suiza; y en el viaje que, a fines de su vida, hizo a Italia, nuestro escenógrafo de vocación, iba copiando amorosamente palacios vénetos o portadas de Pistoia y de Verona con leve acuareleo, como si temiera ser estridente en exceso al fijar, en sus notas, el encanto de la evocación oriental o de la evocación románica de los temas; pero asimismo las fantasías y los contrasentidos barrocos —tal vez sólo como datos curiosos— se llevan la atención de su retina y de su lápiz, y —todavía— es lo suficientemente sensible para aprehender —con breves toques plúmbeos apenas difuminados con la yema del meñique— la majestad de la cúpula brunelleschiana emergiendo a hurtadillas, en lontananza, para el viandante del Jardín Bóboli.

Nunca se dirá ni se repetirá en exceso que la idiosincrasia de Francisco Soler y Rovirosa se manifiesta a cada momento de su labor documental en el punto de vista que escogiera del paisaje

o del conjunto ciudadano. Hay algunos de estos dibujos realizados a la acuarela (a un tiempo vivientes y cuidados) que el artista producía sin cesar, en cualquier descanso de sus actividades estrictas de escenógrafo, que semejan esbozos para decoraciones de teatro. El mundo, las calles ciudadanas, que a su sensibilidad artística impresionaban, Soler lo veía como espaciales episodios de un gran teatro, siempre adaptables a los encargos que para la escena se le hicieran, se le tendrían que hacer por la fuerza acaparadora de su afán.

En 1855, siendo un joven estudiante de la Lonja, Soler va a Collbató y si bien — dentro la misma técnica de sus acuarelas de Vinaroz y de Peñíscola— anota conjuntos que centran hacia las laderas, las cimas de Montserrat, donde pone él más nervio es en los esbozos de las cuevas, que sin duda presintió como documentos valiosos para el día de mañana, en su obra.

En París no es sólo la nota directa de las vías urbanas lo que registra Soler en sus cuadernos de croquis; es asimismo el nuevo hallazgo escenográfico que, en plena representación pública, la destreza de su mano incorpora al propio bagaje.

En Madrid, en 1857, toma Soler breves notas que resuelve, más tarde, detalladamente y de memoria, según premeditado carácter escenográfico. En forma parecida dibujó en las cortas estancias que, según parece, hizo en Zaragoza, en El Fresno y en Aranjuez igual año.

En 1864, en la Semana Santa de Villanueva, Soler anota el indumento extravagante de los *manaies*, que dan guardia al sepulcro, de los otros que preceden a la procesión y — en un croquis muy lindo— del niño de la negra *vesta* aterciopelada y el buen payés geltrunense que, a su lado, le guía.

En 1867, pintando el repertorio del Teatro de Nantes, Soler y Roviroso, de Nantes y de los alrededores toma gran número de aspectos; nuevas escenificaciones y croquis de museos parisinos, en 1869, se incorporan a sus nutridas carpetas de estudios.

Establecido en Barcelona, cuando este año 1869 en nuestra ciudad muere su padre, tal vez — abstraído por los encargos que por doquier llegaban — ya no podría dedicarse tanto al dato directo naturalista que al naturalismo de su arte escenográfico a menudo benefició; mas le quedan los meses de vacaciones estivales que le permiten archivar numerosas notas de paisaje; de paisajes

en disposición arbitrada y, también de detenidos estudios de copas de árboles y de troncos — especialmente en San Hilario—. Y todavía, posteriormente, su mano no abandona jamás el afán de documentación, en viajes ocasionales como el que hizo a Toledo y a Madrid — con Tomás Padró y Apelles Mestres—, como otros que hizo a Francia (en 1882 y en 1885), como la mentada excursión de 1897 por Italia.

Soler y Rovirosa en tales viajes y en las horas encalmadas de sus veraneos no cesaba de nutrir su vocación escenográfica con estudios del natural que después a menudo aprovechó; más que explícitamente, a modo de datos inspiradores de sus realizaciones. Un detenido análisis a base de comparación de notas directas y teatrillos permitiría hacer ver las varias remembranzas que de aquellas en éstos transparentan; y a veces son bien lejanos unos de las otras. No descubriríamos acaso — poniendo este único y elocuentísimo ejemplo — que la composición del desierto con palmeras y una tienda de campaña de *Parthenope* (de 1886) deriva de una nota a la acuarela del viaje lejano del artista adolescente a Vinaroz y de un dibujo al lápiz-plomo en que se representa un mísero campamento de gitanos?

J. F. RÁFOLS.

## Los dibujos de Pedro Ynglada

Parece como si la misma esencia fugitiva, sintética, del arte de Ynglada, que rehusa como método de realización plástica el análisis, se opusiera también a todo comentario que no saltase por el trampolín de una pura sensación en busca de aquellas equivalencias sentimentales que hacen de la crítica una referencia lírica; epígrafe, epigrama, mejor que estudio o disección.

Tomada al violo la naturaleza, con gesto rápido y certero, quedan sólo sobre el blanco papel unas pinceladas de gracia. Y la gracia, para ser glosada, pide angélicas transparencias de la pluma. La complacida sonrisa o la cautiva atención sustituyen la difícil nota pertinaz. En todo caso, se trata de actitudes paralelas a la del mismo dibujante, que con su sobria elegancia no deseó otra cosa que sugerirnos la tersa intención de un movimiento, el inaprehensible fulgor de un instante efímero. Así su obra se admite como la luz primaveral o el andar de una mujer; sin comentarios, casi físicamente. Se rinde el espectador a la belleza porque ésta socava y corroe su sensibilidad sin pedirle permiso, al socaire de su contemplación distraída. Obras hay que exigen etapas previas y escalonadas de comprensión; ésta no, le vence a uno subrepticamente, en un instante, al amparo de una fulminante fuerza sugestiva.

Tanta capacidad para tejer apretados hilos de cautiverio a nuestro alrededor merece explicarse. Ello sea camino para llegar a desteter la maraña sutil de nuestro gozo, fabricado de tan impalpable materia que casi no sabe donde apoyarse. El caso es que hemos llegado a pensar que en nuestro deleite existe como un factor de repetición. Nos encantan los dibujos de Ynglada porque reinciden siempre sobre los mismos elementos y sobre los mismos asuntos. El artista aprisionó su libertad expresiva hasta límites inconcebi-

bles. Se complace en el dominio de unas cuantas formas en movimiento, sin atender a lo vasto y a la riqueza plástica del mundo. La noble prestancia del caballo, ciertas sugestivas figuras de hipódromo y de café-concierto, son materia suficiente para una obra que sólo conoce las tenues alteraciones de un sucesivo perfeccionamiento. ¿Para qué más paisaje o más forma si con esto basta? Todavía se acentúa la limitación con el casi exclusivo uso de un procedimiento. El único bagaje material del artista es un pincel japonés, con amplio depósito en la base que excusa de acudir a cada momento al bote de tinta china. Así la pincelada puede seguir su propio impulso, sin interrupciones que debiliten la expresión. Aquélla, señora de sí misma, destila el negro líquido con tan fluvial facilidad, que diríase que un humor orgánico se desprende plácidamente de la mano del artista que sabe gobernar con maestría el exiguo aparato que actúa de vaso de decantación.

Esta pincelada sobria, acabada siempre en sí misma, que nace y muere al dictado de la más clara necesidad expresiva, que tiene algo de simplemente vital como una caricia o un saludo, incide sobre lo más propio de un estilo y de una personalidad. El arte, parece indicarnos, debe ser breve, rápido, certero. Cuando uno empieza a llenar el papel no puede dudar; ni siquiera pensar. La duda y el pensamiento son siempre elementos pre-expresivos, al margen de la pura creación. Equivocarse no es lícito; corregir, mucho menos. Como en una fiesta social al que no cumplió con el rito consabido y exigible ya no le queda otra cosa que hacer que cruzar la puerta y marcharse, el que no acertó desde el primer momento, la única solución que tiene es rasgar el papel y probar fortuna en otra ocasión. Quizá acierte otra vez; siempre, empero, a base de someterse a un gesto casi involuntario, movimiento reflejo de nuestra sensibilidad y de nuestra aspiración.

No se crea con esto que la tesis sugerida en estas líneas implique un abandono total a una cierta taumaturgia, una sumisa entrega al poder de un "daimon" interior, ajeno a nosotros, que según su humor nos conduce al éxito o al fracaso. Vale ella exclusivamente por lo que concierne el breve momento de utilizar la materia para hacer con ella algo que trascienda de su neutralidad. Se refiere tan sólo al gesto manual que exige el arte. Quiere garantizar la nobleza de este gesto. Pero no se trata en ningún modo de autodidactismo ni incluso de aquel automatismo psíquico puro que

preconizaba — ¿en qué tiempos fué? — André Breton. La tesis no ignora que el gesto magistral sólo es posible con meticulosas condiciones previas que posibiliten su viabilidad. Acertó la mano porque llevaba aprendida de tiempo la lección. Llegó a ser hábil, que no es lo mismo que decir que es hábil por gracia o dádiva. Mucho antes que el gesto displicente, exacto como una fórmula de cortesía, existió una lúcida observación del mundo de las formas. Entonces ya se perfilaban en el cerebro los escorzos, las siluetas; todo ello se adentraba en nuestro interior, adueñándose incluso de nuestro ritmo sanguíneo. Sólo así es posible que, de una vez y para siempre, brote de nosotros una línea palpitante, entera y llena de economía expresiva.

Ynglada no descuidó esta previa absorción mental de las formas, y por esto le rindieron ellas a la postre su más íntimo secreto. Así su obra es escasa y su vigilia larga. Y todo tiene la misma importancia: el callar y el mirar. El ojo observador y la mano experta realizan una unidad equilibrada y perfecta. De querer discernir cuál de estos dos elementos predomina en tiempo e importancia nos inclinaríamos quizás a considerar como más decisivo el primero. Por esta razón hay tanta agilidad intelectual e incluso tanta frigidez en las bellas láminas. Fruto maduro de una cultura que preconizó la superioridad de la inteligencia sobre las demás facultades.

Esto no es otra cosa que una teórica personal. Nos damos cuenta de que no sería lícito aplicarla si sacáramos a colación otro nombre u otra forma. Pero aún admitiendo su imposible vigencia para todos los casos, es indudable que nos descubre la razón de ser de una obra. Aun más; ella es sólo posible con este origen porque lo que pretende lo exige. No quiere Ynglada ofrecernos una verdad plástica o anatómica del mundo; por lo contrario, cifra su exclusivo empeño en una sugerencia de movimiento y de expresión. Valores ambos que no pueden aprehenderse sin aquella rígida separación de trabajo mental y de trabajo manual. Sólo en esta forma es posible captar lo efímero y fugaz con instantánea soltura. Sobre el verde césped, el noble bruto cabriolea, no se para nunca, destruye toda realidad física con su movimiento. Esto es lo único que se nos entrega de su vida, ya que es sabido que los caballos sólo posan sobre el pedestal de las estatuas ecuestres. A fragmentos se construyeron éstos; los otros, los vivos, sólo al sesgo de una incisiva pincelada.

Puede alguno objetar en un estudio global sobre los pro-



cedimientos artísticos, la jerarquía de esta manera; no, empero, su licitud, para resolver ciertos problemas inabordables con otro sistema. Unica técnica posible para el animalista, e Ynglada es ante todo y sobre todo un animalista. Ni a él ni a nosotros creo que nos asuste la palabra. Cierta visión en profundidad es sólo posible haciéndose cargo de las limitaciones que implica. Ellas son al mismo tiempo signo de grandeza y miseria. Responden, por otra parte, a una civilizada especialización en arte, que si en nuestro Occidente no tiene una ejecutoria muy ilustre, en el Oriente, en cambio, parece ser esencial. ¿Qué fueron los grandes maestros chinos y japoneses sino especialistas, ya no de flores, sino incluso de una sola flor? Con aquélla su lenta absorción del más diminuto pétalo llegaron a desentrañar la profunda realidad del mismo. Lo sabe Ynglada, enamorado fervoroso de todo lo que se refiere al arte oriental, y no por puro diletantismo, sino por íntimas razones de tendencia expresiva. La relación se hizo con frecuencia y es lícita sobre todo en lo que se refiere a una manera de sentir el arte y a un cierto método para realizarlo. Sin embargo, no tan absoluta que no medien entre los respectivos resultados considerables abismos. Esta ya es otra cuestión. Es posible aclimatar una experiencia, una enseñanza; incluso, miméticamente, ciertos matices de sensibilidad. No, empero, toda una íntima contextura espiritual. Y así, aunque la tinta china, las siluetas sugeridas y la fugaz materia, nos ilustren sobre una posible sincronización de estilos, no única ni limitada a un caso o a un siglo, pregonan todavía la fuerza de nuestro clima europeo el vital realismo de las formas y el estilete de un pensamiento que en última instancia sabrá preferir al vaporoso y estilizado sueño la despreocupada concreción.

J. T.

## Bibliografía

### Publicaciones de los Museos

En el mes de marzo pasado fué puesta a la venta la nueva edición de la Guía del Museo del Cau Ferrat (Sitges). Como es sobradamente conocido, contiene el Cau Ferrat las colecciones formadas por Santiago Rusiñol, entre las que descuellan, junto a la de hierros, las de vidriería y cerámica. Cuadros del mismo y del grupo de sus amigos — de los que sobresalen Casas, Zuloaga, Regoyos — así como algunos cuadros antiguos, decoran el edificio en el que su buen gusto logró armonizar tantos objetos de tan varia condición.

La Guía, breve y acompañada para mayor claridad de numerosos gráficos, está ilustrada por numerosos fotograbados. Siguen muy completos índices. De ella se ha hecho una limitadísima edición en papel de hilo — 50 ejemplares — siendo la edición corriente en papel alisado. Ésta se vende al precio de 7,50 pesetas, aquélla al de 40 ptas.

JUAN DE CONTRERAS, MARQUÉS DE LOZOYA. La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX. Discurso leído por el Ilmo. Sr. en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 27 de junio de 1940 y contestación del Excmo. Sr. D. Pedro Murguruza Oñano. — Madrid, MCMXL, pág. 44.

Siguiendo la forma obligada de discurso el Marqués de Lozoya hace un rápido, pero penetrante estudio, de la evolución de la teoría de las artes plásticas en España durante el siglo XIX. Pone a contribución multitud de datos y de citas procedentes de artículos de revista — de tantas revistas del siglo pasado, punto menos que olvidadas hoy — pues conoce el Marqués de Lozoya como pocos la historia de España inmediata a nosotros. Por esto tienen tanto valor ciertas afirmaciones que surgen en esta rápida visión, que va desde el triunfo del neoclasicismo hasta el realismo. Desde aquella de que “la tiranía intelectual... pesa sobre los cul-

tivadores de las bellas artes" (página 10) que nos indica su visión acerca de la literaria adscripción de las artes plásticas españolas del siglo pasado: las que rozan con la política, la tan aguda (pág. 16) de que el neoclasicismo continuó hasta avanzado el siglo "como uno de tantos ideales estéticos que luchan de la misma manera que las ideas políticas" y que nos proporciona su visión acerca de esta lucha, que se mantiene durante todo el transcurso del siglo y que termina, tras las afirmaciones de un M. Cañete en el primer número de "El Arte en España" (pág. 15). "Todas las opiniones, todas las escuelas, todos los géneros del arte tienen derecho a ocupar un lugar en nuestras columnas" en la anarquía que el mismo indica como existente en "el último tercio en que se recoge el fruto..." (pág. 10).

Rápido resumen en el que se presentan valorados numerosos ejemplos del variante concepto del arte y su realización en España, pero en el que se olvida constantemente uno de los fenómenos artísticos de más importancia en la historia del arte Español del siglo pasado. Me refiero a la aparición en el siglo XIX — si se quiere reaparición — del núcleo artístico catalán, centrado en Barcelona y en Olot, principalmente; su desvinculación de Italia — adonde iban desde el renacimiento los artistas españoles — y el buscar su centro — y su inspiración en Francia — en París, principalmente — y la aportación de influjos franceses a España, hasta resultar, en días cercanos, una escuela directamente adscrita al movimiento artístico parisino.

Y como durante estos 100 años

se dan en Barcelona numerosas revistas, desde "El Vapor" y "El Europeo", y algunos libros que constantemente representan el pensamiento europeo, y especialmente el pensamiento francés en su intrincada evolución artística y política, queda, por no utilizarlos, incompleto este importante ensayo.

Pues algunas figuras de las que florecieron en Cataluña permanecen en la historia del arte en España: un Campeny en lo neoclásico, un Claudio Lorenzale entre los pintores, y un Milá y Fontanals, maestro de don Marcelino y de tantos más, cuyo idealismo influyó en toda España.

Pero si este recuerdo era desde estas páginas obligado, la verdad exige también el reconocimiento del alto valor que tiene este discurso como claro y penetrante resumen del ideario de unos tiempos tan complejos en su evolución artística: ni podemos tampoco dejar de reconocer las galas literarias que el nuevo Académico supo darle, y que contrasta con tanto escrito de nuestras disciplinas.

X. de S.



*Exposición Fortuny. Catálogo. Servicio de defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Zona de Levante. — Barcelona, 1940.*

El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ha publicado el catálogo de la exposición monográfica de Fortuny que organizó en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, el año pasado. Se transcriben en él las fichas de las obras

que estuvieron expuestas en las diez y seis salas y la galería del inmueble. La numeración no es correlativa sino que el orden de los ejemplares expuestos viene fijado por el sitio que ocupaban en las varias dependencias, y causan cierta extrañeza los números a gran tamaño que en desorden salpican las páginas del catálogo. Éste contribuye considerablemente a enriquecer la documentación sobre el artista reusense que con sus brillantes dotes alcanzó días de gloria en Roma y en París. Fuera de texto se reproducen: el retrato del pintor; el del "*senyor Marianet de les figures*", su abuelo; y apuntes, dibujos y óleos correspondientes a diversas épocas de la carrera artística de Fortuny.

R.

BRIZIO, ANA MARÍA: *Ottocento, Novecento*. Vol. 6 de la "*Storia Universale dell'Arte*". Turín, 1939.

Ha comenzado por su último volumen la nueva "*Storia Universale dell'Arte*" que publica la casa "UTET". Tal vez la diligencia de su autora ha determinado que el editor pusiera en venta la parte final de la obra antes que las cinco partes que andando el tiempo la precederán. Se evocan en ella los momentos más representativos y los núcleos vitales del Arte del siglo pasado y del siglo en que vivimos. A. M. Brizio sabe dar a Francia el papel que le corresponde y a los artistas franceses desde Dela-

croix el valor de desveladores insig-  
nes de una sensibilidad nueva.

Courbet, los impresionistas, Cézane, Seurat, Van Gogh, todos ellos están estudiados parsimoniosamente, sin entusiasmos estentóreos, tampoco con frialdad; domina a lo largo de la obra este sentido crítico ecuaníme que caracteriza a varios de los tratadistas de arte de la Italia de hoy y que semeja ser unión de la vivacidad mediterránea con el propósito de llegar hasta el fin en las búsquedas documentales muy propio de los germanos.

A. M. Brizio analiza extensamente el arte italiano del ochocientos y del novecientos; casi le da una importancia pareja al arte francés de nuestra época. No negamos el interés real de ciertas personalidades artísticas de la moderna Italia: Segantini y su paz de los campos sentidamente evocada; Signorini y su particular reflejo de Degas; etcétera, pero en algunos de los pintores italianos que estudia con detención A. M. Brizio el esfuerzo valorador se desvanece al contemplar las ingratas obras de aquellos que acompañan los renglones. Tal extensión contrasta con la parquedad de páginas que dedica a los artistas españoles, limitados por A. M. Brizio a Goya y Picasso a quien incluye dentro la "escuela de París"; para todo lo restante de España, olímpico desprecio. Mucho pudiera hablarse acerca de este punto quizás una inexcusable falta de documentación sobre el mismo impele a la distinguida historiadora a ser desconsiderada e injusta.

J. F. R.

JUNOY, JOSÉ MARÍA: Ramón Martí Alsina. prólogo del Marqués de Lozoya. Apuntes biográficos de ..... Catálogo de la Exposición organizada por "Amigos de los museos", en el Palacio de la Virreina de Barcelona. 1941. Ed. Selectas. Barcelona. 25 ps. + 97 ls.

Organizada por los Amigos de los Museos, acogida por la Comisaría de la zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, se ha celebrado en nuestra ciudad una exposición de Martí y Alsina. Sus cuadros, aun antes de la inflación actual del mercado pictórico, se han pagado a altos precios por diversos coleccionistas barceloneses; muy poco nos ha emocionado a nosotros, en cambio, su pintura que en museos, colecciones y ventas hemos procurado seguir, deseosos de hallar algunas obras que justificaran plenamente su prestigio. Y casi siempre sólo hallábamos sus rollizas y agigantadas figuras, sus descompuestos paisajes, sus marinas teatralmente tempestuosas, todo ello reflejando una fiebre desbaratada de producción, una virilidad prolífica, hercúlea, sexual más que artística, huérfana de espíritu. Nuestro *Ramón fa presto* no siente el amor a toda cosa, no ya de un Pisanello en su "Leyenda de San Humberto", sino de un simple Fortuny cuyo recuerdo evocamos con añoranza al recorrer las salas que acogieron poco antes las obras del pintor reusense: las salas de La Virreina, tan impropias para exposiciones con sus cuartos y alcobas, en una de cuyas alcobas, por cierto, los organizadores de la exposición Martí y Alsina

han expuesto una serie de desnudos como si quisieran justificar la pose más o menos lasciva, particularmente de uno de ellos.

Martí y Alsina raramente mantiene el alto sentido compositivo. Da pena el desgarbo con que trata los fondos y los accesorios de algunos de sus desnudos; fatiga la gran cantidad de detalles desdibujados, perezosamente resueltos — aunque parezca paradójico — en este fulminante trabajador. Sin duda, si los organizadores hubiesen reducido a una décima parte — seleccionada con amor, sensibilidad y talento — las obras expuestas, perduraría el prestigio del pintor a los ojos de los artistas de ahora. Con ello hubiera sido posible ver y valorar, sin puntos muertos que fastidian, tal o cual otro paisaje en que la concentración del tema pudo permitir al autor mantener uniforme y digna intensidad, o el nácar de las mejillas de la niña dormida (número 64 del catálogo), o el reflejo — quizá — del arte del señoril Vicente López en el atavío del retratado don Antonio de Perales Martínez (9), o la enérgica corporeidad con que se representan los viejos encantos ruinosos (171), o la precisión de calidades en la tez y el indumento de la figura femenina de la Colección Sala (5), inexplicablemente colocada en lugar secundario y oscuro; o en la pequeña "Leona con fondo de paisaje" de la Colección Juñer (106), que en su tamaño se salvó de la banal brutalidad con que están pintadas otras fieras expuestas junto a ella.

\* \* \*

En fecha oportuna, es decir, coincidiendo exactamente con la apertu-

ra de la Exposición, los organizadores han publicado el catálogo, ilustrado con reproducciones y valorado con unos apuntes biográficos por José María Junoy y un prólogo del Marqués de Lozoya. Alentadoras y simpáticas son las palabras del Excelentísimo señor Director General de Bellas Artes; sin embargo, Martí y Alsina, en sus paisajes, continúa a nuestro entender "el esplendor de lo falso". Aladamente crítica, coloreada y amorosa, de agradable lectura aún para quienes no admiren en gran mane-

ra al pintor, es la biografía que ha escrito Junoy, ¿mas no se cita acaso en vano, en ella, el nombre de un pintor cuyo hondo sentido diríamos que se escapó a Martí y Alsina: el nombre de Courbet? Como tampoco creemos que Martí supiera comprender la pintura impresionista francesa, a pesar de sus viajes y a pesar del arabesco de toques que pululan en *La fondalada* de la Colección Díez-Campañá (n.º 18 del catálogo).

RÁFOLS.

# HISTORIA

DE LA

## JUNTA DE MUSEOS

DESDE 1939

Liberada Barcelona, los Museos de Arte de la misma entraron en el nuevo Estado, y éste hubo de atender inmediatamente a su existencia y funcionamiento.

A este fin, el Ministerio de Educación Nacional dictó en Vitoria la disposición de 10 febrero de 1939, en virtud de la cual se creaba la Junta de Museos, que quedaba formada por el Ministro de Educación Nacional, el Jefe Nacional de Bellas Artes, el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el Alcalde de Barcelona y el Presidente de la Diputación Provincial, además de don José Bonet del Río, Teniente de alcalde de Barcelona; don Jaime Espona, doña Teresa Amatller, don Jacinto Raventós; don Juan Antonio Maragall; don Francisco de Cossio y don Modesto López Otero, secretario de dicha Academia de Bellas Artes.

Esta Junta reunióse dos veces en San Sebastián bajo la presidencia del director de la Academia de Be-

llas Artes señor Conde de Romanones, y ocupóse casi exclusivamente de la reintegración a Barcelona de las obras de arte de sus Museos que se hallaban en París, delegando al Jefe Nacional de Bellas Artes para que en su nombre realizase en la capital francesa las gestiones correspondientes.

El 20 de marzo siguiente la Junta reunióse en Barcelona bajo la presidencia del señor Bonet del Río en quien delegó sus funciones presidenciales el señor conde de Romanones, y desde esta fecha hasta el 3 de julio del mismo año celebró otras tres reuniones en las que se ocupó de la reintegración de las obras que se encontraban en París y del restablecimiento de los diversos servicios técnicos y administrativos de los Museos, preparando, de esta manera, la pronta reanudación de su funcionamiento normal.

El Ministerio de Educación Nacional, ya instalado en Madrid, dictó otra disposición, de fecha 11 de

enero de 1940, en virtud de la cual se creaba una nueva Junta de los Museos de Arte de Barcelona.

Esta quedaba constituida por el presidente de la Diputación Provincial, el Alcalde, el gestor provincial de Cultura, otro gestor provincial propuesto por el presidente de la Diputación, el concejal de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, otro concejal del mismo Ayuntamiento propuesto por el alcalde, el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, el director del Museo Arqueológico de Barcelona, el director del Archivo de la Corona de Aragón, el comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, el delegado de Cultura de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. y el director del Museo de Arte de Cataluña que asumía las funciones de Secretario.

Además se nombraba un Comisario Delegado de la Dirección General de Bellas Artes con las atribuciones que corresponden al director del Museo.

En virtud de dicha disposición quedaron nombrados para formar la Junta los siguientes señores:

Don Antonio M. Simarro, presidente primero; don Miguel Mateu, presidente segundo; don Luis Riviere, don José de Peray, don José Bonet del Río, don Carlos Trías, don Manuel Rodríguez Codolá, don Martín Almagro, don Jesús Martínez Ferrando y don Luis Monreal, vocales.

El señor Bonet del Río tenía en la Junta, además de la representación que le correspondía como concejal ponente de Cultura, la de delegado provincial de Cultura de la

Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

Para el cargo de comisario delegado de la Dirección General de Bellas Artes fué designado don Xavier de Sallas.

El señor Riviere cesó en su cargo de gestor provincial de Cultura, y le sustituyó en este cargo el señor Bonet del Río; y habiendo cesado éste en el de concejal ponente de Cultura, fué sustituido por don Tomás Carreras Artau.

En consecuencia, a partir de la reunión de 7 de noviembre de 1940, dejó de formar parte de la Junta don Luis Riviere; don José Bonet del Río continuó en la misma como delegado provincial de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. y, además, como gestor provincial de Cultura; y entró a formar parte de ella el nuevo concejal ponente de Cultura don Tomás Carreras Artau.

La nueva Junta ha celebrado sesiones el 18 de marzo, en que quedó constituida, el 22 de agosto y el 7 de noviembre.

Durante su gestión han tenido lugar los siguientes hechos:

El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, como sucesor del antiguo Servicio de Recuperación Artística, ha reintegrado al Museo las obras que se hallaban en París y además todas las restantes del Museo que habían sido desplazadas del Palacio Nacional con motivo de la guerra.

El "Cau Ferrat" de Sitges, reinstalado en su totalidad, quedó abierto al público en 1940.

La Junta ha formulado un reglamento de sus servicios, que ha pre-



sentado al Ministerio de Educación Nacional.

El "Pueblo Español" ha dejado de pertenecer a la Junta, así como el Palacio de Pedralbes. El primero ha vuelto a la jurisdicción directa del Ayuntamiento y será destinado a Museo de Arte Popular bajo la dirección del Archivo Histórico de la Ciudad, habiéndole cedido la Junta cuantos materiales tenía en sus colecciones propios para ese Museo especial. Del segundo, que ha vuelto también a la corporación municipal a fin de utilizarlo para residencia oficial, han sido cuidadosamente desmontados los numerosos objetos de arte decorativo que se hallaban instalados en él.

Atención preferente se ha dedicado a la reapertura del Museo de Bellas Artes, de Cataluña, no habiéndose logrado todavía su total instalación, pero, gracias al cons-

tante apoyo del Ayuntamiento de Barcelona, que no ha reparado en facilitar cuantos medios estaban a su alcance para ver reinstalado este Museo de su patronato, han quedado completamente instaladas las diez y nueve salas de la planta baja que comprenden las obras góticas del renacimiento y de barroco, además de la colección Gil, las cuales, una vez visitadas por las excelentísimas Autoridades, fueron abiertas al público el día 13 de abril de 1941. Estando muy avanzada la reinstalación de las colecciones de Arte románico, las cuales en breve podrán ser abiertas al público.

Por último se ha desalojado el viejo Palacio de Bellas Artes y ha empezado la habilitación del Palacio de la Ciudadela, cedido por el Ayuntamiento para instalar en él las colecciones de Arte moderno, cuyo patronato le corresponde igualmente.



## NECROLOGÍAS

### **Eduardo Toda**

Don Eduardo Toda y Güell nació en 1852 en Reus, en cuyo Instituto de segunda enseñanza cursó el Bachillerato. Pasó después a Madrid y allí obtuvo el título de Abogado y siguió la carrera consular. Destinado a China, permaneció en aquella nación desde 1875 hasta 1883, residiendo en Macao, Hong-Kong, Cantón y Shanghai. Durante

su viaje de regreso a España visitó el Japón, Corea y algunas islas de Oceanía. Fué después a Egipto y con una caravana de beduínos atravesó el desierto desde Nubia hasta la catarata del Nilo. Trajo de China ricos presentes para varios de sus amigos y para altos personajes políticos. Organizó en Barcelona una exposición de los objetos que le quedaban y que no fueron adquiridos con destino al naciente Museo, a pesar del dictamen encomiástico que de ellos hizo la Asociación Artístico Arqueológico Barcelonesa. Por entonces dió

al público sus obras *A través del Egipto*, *Historia del Antiguo Egipto*, *La vida del Celeste Imperio*, *Historia de la China* y *La Agricultura en China*. Encontrándose en Cerdeña hizo estudios curiosísimos, recogidos en una obra titulada *Un poble català d'Itàlia: L'Alguer*. En *La Renaixença* y en *La Il·lustració Catalana* dió a conocer, en sucesivos artículos, sus datos sobre *La poesía catalana en Sardenya* y *Recorts Catalans de Sardenya*. En 1887 le fué premiada por la Biblioteca Nacional la obra *Bibliografía Española de Cerdeña*. Fué Cónsul en Helsingfors, y, más tarde, encontrándose de auxiliar en la sección de Comercio del Ministerio de Estado le encargaron por Real Orden en 1889, un *Resumen de Derecho Consular en España*, donde se consignan todas las disposiciones vigentes sobre las diversas materias comprendidas en tal jurisdicción. Otras obras suyas: *Guía de España y Portugal*, *Recorts de Poblet*, *La Conca de Barberà*, *Llibres catalans impresos a Itàlia*, *Poblet (descripció històrica)*, *Annam and its minor currency*, *La muerte en el Antiguo Egipto*, *Sesostris*, *Inventario y textos de un sepulcro de la XX dinastía*, *Historia del Antiguo Egipto por Jorge Rawlison*, *Bibliografía Española de Cerdeña* y *Bibliografía catalana en Italia*.

Don Eduardo Toda dejó la carrera consular para desempeñar en Londres un importante cargo en la sociedad comercial Sota, Aznar y C.<sup>a</sup>, allí establecida con capitales bilbaínos. En 1904 adquirió los edificios y dominios del Castillo y Monasterio de San Miguel de Escornalbou (Tarragona), que seguidamente res-

tauró a su costa, reuniendo en el mismo interesantes colecciones bibliográficas y arqueológicas.

Hizo importantes donativos a archivos y bibliotecas; el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú contó entre sus patronos, y posee una sección egipcia cedida por él; desde el 4 de junio de 1932 al 8 de julio de 1935 fué vocal de la Junta de Museos de Barcelona en su calidad de presidente de la Real Academia de Buenas Letras, y una gran parte de la serie de nuestras encarnaciones artísticas se debe a su generosidad. Sus últimos libros han sido: *Bibliografía espanyola a Itàlia dels orígens de la impremta fins a l'any 1900*, *Los convents de Reus (1930)*, *La destrucció de Poblet*, *Panteones de Poblet* y *Reconstrucció de Poblet*, los tres últimos publicados en 1935, en ocasión de reconstruirse el cenobio pobletano, gracias a las gestiones del Patronato del cual fué insigne presidente don Eduardo Toda. Su muerte acaeció en 25 de abril de 1941; su cuerpo recibió cristiana sepultura en el propio monasterio cuya soñada reorganización fué por una realidad que endulzó los últimos años de su larga y activa existencia.

R.

## Enrique Clarasó

En el bric-à-brac de armas, baragueños y aldabones de un taller barcelonés de la calle de Muntaner, nace por los años de 1886 la amistad de Enrique Clarasó y Santiago Rusiñol. El taller, ampliado de día en día y trasladado a Sitges será el Cau Ferrat; la amistad del escultor

anecdótico y el pintor nostálgico no se mitigará nunca. Los dos viven y trabajan en un mismo inmueble de París, dentro de aquella bohemia ficticia que gustaban de ostentar; ambos exponen año tras año en la Sala Parés, hasta la muerte.

Clarasó había nacido en Castellar del Vallés en 1857 y ha fallecido en Barcelona el 27 de enero de 1941. Calificábamos su escultura de anecdótica, pues la anécdota intrascendente es lo que en ella suele dominar. No la anécdota pasada a categoría por la tensión artística, sino la anécdota que permanecerá anécdota para siempre. De tal situación el escultor no se salva corrientemente ni en la escultura religiosa. Tal vez una digna expresividad en la pose o un juego de ponderados volúmenes dan a algunas obras suyas una calidad artística que está por encima de su producción habitual: ello acontece, respectivamente, en el desnudo masculino, titulado "Memento homo" y en la "Eva" de nuestro Museo.

R.

## Xavier Nogués

Nacido en 1874, muerto en enero último, este barcelonés de pura cepa, inicia sus plenas actividades artísticas con retraso, ya que por la edad correspondería a la promoción de Nonell y Mir, y no es hasta la muerte del primero de ambos (1911) que Nogués empieza a ser conocido del público por sus dibujos y linoleums en los semanarios "Picarol" y "Revista Nova" que edita Santiago Segura, y por la decoración mural de las cavas efímeras que el propio marchante doblado en

mecenas inaugurara en las Galerías Layetanas. En el arte moderno de Cataluña, Nogués encarna el polo opuesto de Nonell y mantiene su punto largamente, desde los ensayos esporádicos juveniles hasta los últimos aguafuertes que en las Galerías Syra se exponen un mes antes de que el artista fallezca.

Si Nonell apasiona con su sensualidad pictórica, Nogués interesa por su concreción meditada. Propiamente a Nogués no cabe calificarlo de pintor sino de artista en quien la inteligencia se alía con el gusto y que actuando en diversas zonas llega unas veces — en complejas composiciones — al discreto decorativismo de la sala Plandiura y del despacho de la primera autoridad municipal barcelonesa, y otras veces se limita a hacer fluir de su fácil pincel figurillas de esbeltas mujeres en el blanco esmalte de las orzas y en los vasos transparentes. Y sea en cerámica o en cristales, en dibujos o en aguafuertes, pone en contraste con el "eterno femenino" digno de sus respetos, toda la fauna humana que captó con personal humorismo en los suburbios y en los bailes dominigueros.

R.

## Esteban Cladellas

El probo bibliotecario de la Junta de Museos don Esteban Cladellas (1869-1940) una vez licenciado en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona, vivió largo tiempo en Sabadell, su ciudad natal, meciéndose entre el estudio y el diálogo, acaso inculcando sus vastos conocimientos a los alumnos de alguna escuela pri-

vada. Circunstancias familiares le indujeron a volver a Barcelona para alistarse al trabajo normal y diario. Prestó sus servicios durante algunos años en la Comisaría de Mendicidad; después, desde 1915, en la Junta de Museos. En ambos cargos su nobleza de espíritu emergió siempre de por entre la fronda de su retórica. Como la caridad más intrépida había guiado su pluma juvenil en Sabadell hasta conseguir el indulto de un condenado a muerte, también le iluminó en el trato con los menesterosos de nuestra urbe; y su pasión intelectual le impedía a colmar de libros concomitantes con el tema consultado a todo lector de la biblioteca aneja a nuestros Museos. El impulso batallador adolescente de las críticas que, firmadas con sonoro pseudónimo, escribió en "La Publicidad" de Pascual y Casas, habíase esfumado con el tiempo, y una meticulosa precisión — otro aspecto de su personalidad compleja — aparecía en los trabajos que publicó en el "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona".

R.

### Carlo Pirozzini

El 27 de octubre de 1938 falleció en nuestra ciudad don Carlos Pirozzini y Martí. Hijo de padre italiano, había nacido en Barcelona el 17 de agosto de 1852. Cursó sus primeros estudios en un colegio piomontés y seguidamente el bachillerato y la carrera de medicina en Barcelona. Durante sus viajes al extranjero y especialmente a Italia, se especializó en el estudio de las bellas artes, y al volver actuó de crí-

tico artístico en "La Renaixensa" y de profesor auxiliar de la Escuela de Lonja, en cuyo cargo vióse obligado a cesar para encargarse de la absorbente secretaría de la Exposición Universal de 1888. A la inteligente actividad que en su desempeño desplegara debióse en gran parte el éxito de dicho certamen y que durante muchos años Pirozzini fuera requerido para organizar empresas de cultura. Fué secretario de todas las exposiciones internacionales celebradas en Barcelona a partir de 1890, y también secretario de nuestra Junta desde que ésta se constituyó hasta cuando, por la edad, Pirozzini fué jubilado. Posteriormente, en 1934, la Junta de Museos habíale nombrado vocal honorario en recuerdo de su labor brillante y eficaz dentro de la misma.

Don Carlos Pirozzini y Martí publicó los siguientes folletos: *Necrología y biografía del escultor Damián Campeny* (1892), *El retratista y pintor don Vicente Rodés* (1898) y *Los hermanos Masriera* (1901).

En un testamento lega sus colecciones artísticas a la Junta de Museos, que contribuyó a crear.

R.

### Salvador Alarma

Con la muerte de Salvador Alarma, ocurrida en 26 de marzo, se cierra el apogeo de un ciclo de la escenografía catalana: el ciclo que tuvo su máxima figura en Soler y Rovirosa, el artista educado por los Cambon, Philastre y Cagé, que lo admitieron a colaborar en sus talleres.

Salvador Alarma, nacido en Bar-

celona en 1870, formado en la Escuela de Lonja y en el estudio de Alejandro Planella, tiene antecedentes artísticos familiares, y entre artistas vivió: un bisabuelo, decorador mural; un hermano de este bisabuelo, miniaturista; uno de sus abuelos, primer oficial de José Planella y Coromina; su padre, encargado de los trabajos decorativos anejos al teatro de Soler Rovirosa, etc. Desde muy joven asocióse con Miguel Moragas, familiar suyo también, y la razón social Moragas y Alarma produjo sin tregua decorados para el Liceo, para Romea, para los Espectáculos Audiciones Graner, para to-

do cuanto escribían Guimerá, Apelles Mestres y el maestro Morera con destino al Teatro Lírico Catalán, en la primera década del presente siglo. Enfoque acertado de las perspectivas, imaginación lozana pero sin el encanto hondamente naturalista de Soler, son las características del arte escenográfico de Salvador Alarma. En esos últimos tiempos aparecía como fatigado físicamente por la labor y por el peso de los años; su arte iba descentrándose de los gustos reinantes. La exposición póstuma de sus bocetos nos ratifica en este último concepto.

R.



## G. Pinder

El 25 de junio próximo pasado cumplió sus 60 años el Profesor Guillermo Pinder, de la Universidad de Berlín. El autor de tantas obras referentes a la historia del arte ha visto como homenaje, reunidos en un volumen, los trabajos de discípulos y de amigos. Y en un volumen recogidos también sus estudios breves, publicados de 1907 a 1935. Complétase con él su bibliografía en la que forman tantas obras esenciales para el estudio de la historia de las bellas artes: desde su "Historia de la plástica alemana" — "Geschichte der deutschen Plastik" —

hasta esos tres primeros tomos de la historia del arte alemán que aparece bajo el título general "Von Wesen und werden deutscher Formen", sin contar con su libro "Problema de la generación" — "Problem der Generation" — en el que dió origen y valor a un concepto, el de la generación como unidad espiritual, que ha cobrado validez y es aplicado a todas las ciencias del espíritu.

Pinder ha unido en sus trabajos la mayor exactitud en la investigación con la intuición más profunda: que por muchos años viva.

S.

## Ingresos en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña

Desde el segundo semestre de 1937

### Museos

#### ADQUISICIONES

*A la Exposición de Primavera  
de 1937:*

“Desnudo”, escultura en mármol por Lorenzo Cairó. “Desnudo”, escultura en mármol por José Duñac. “Meditación”, pintura por Ramón Calsina. “Feria de Gracia”, pintura por Alberto Junyent. “Sol y sombra”, pintura por Francisco Labarta. “Mercado de Olot”, pintura por Xavier Nogué. “Marina”, pintura por Juan Serra. “Plantas” (Masnou), pintura por Miguel Villá. “Apuntes de niño”, dibujo por Francisco Serra.

*A la Exposición de Otoño de 1938:*

“Retrato”, pintura por Francisco Domingo. “Establo” (Masnou), pintura por Miguel Villá. “Montjuich”, pintura por E. Bosch Roger. “Flora”, escultura por Apeles Fenosa.

“Desvelo”, escultura por José Duñac. “De la lucha” (dos relieves), escultura por José Granyer.

#### DONATIVOS

*De D. José O. Borrás:*

Una cama mallorquina y diez y siete armas antiguas.

*De doña Soledad Pascual Vda. de Bofill:*

Ocho tapices pintados por Alejandro de Riquer.

*De D. José Porta:*

Un pañuelo alusivo a la Fiesta de Medina del Campo.

*De doña Ana Fábregas Vda. de García:*

Retrato de doña Mercedes Puigcarbó, escultura por R. Nobas.

*De D. José Samaranch:*

Una fotografía del pintor J. Mir.

*De D. Alfonso Vilardell:*

Tres esculturas originales de Torcuato Tasso.

*De doña Balbina Rocamora y don José Rambaud:*

Cuatro esculturas y dos dibujos originales de Ramiro Rocamora y un álbum de fotografías de la Exposición de 1898.

*De D. Juan Tarradas:*

Siete fotografías de esculturas catalanas.

*De D. Ricardo Grau Escoda, por disposición testamentaria de doña Teresa Grau Castellá:*

Una escultura en mármol, original de Agapito Vallmitjana.

*De doña Concepción Santaló, Vda. de Plana:*

Siete piezas de indumentaria filipina. Cuatro armas coloniales. Ocho abanicos. Un dije de marfil y un brazalete de marfil.

*Testamentaria de doña Julia Alcayde Montoya:*

Dos pinturas al óleo (bodegones), originales de la donante.

*De D. Ramón Rogent Parés:*

Una fotografía del cuadro "La Cruz de los Caídos" del que es autor y un dibujo-boceto del mismo cuadro.

*De la Revista "Destino":*

Colección de fotograbados.

*De doña María Buxó Monserdá, por legado de su hermano don José:*

Un cuadro al óleo, de tema religioso (S. Francisco) s. XVII y dos abanicos.

#### DEPÓSITOS

*Del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona:*

Un retablo del siglo XVI.

"Poblet", pintura por Jaime Mercadé. "Interior", pintura de Rafaela Sánchez Aroca.

DEPÓSITO DE LOS OBJETOS DE CARÁCTER ARTÍSTICO E HISTÓRICO PROCEDENTES DE LOS ANTIGUOS GREMIOS DE BARCELONA

La Ley de Unidad Sindical dispone que la Delegación Nacional de Sindicatos es la única autorizada en España para ostentar la representación gremial y confiere a la misma la fiscalización de los bienes y recursos de los gremios existentes a la publicación de dicha Ley.

El camarada Delegado Provincial Sindical de Barcelona, atendiendo a esta disposición oficial; aceptando la posibilidad de que pudiera hacerse mal uso de las propiedades de los gremios domiciliados en esta provincia; y haciendo uso de las facultades que le había conferido la antedicha Delegación Nacional, con fecha 13 de abril de 1940 dispuso que los bienes de procedencia gremial que se encontrasen en poder de la Comisaría de la Zona de Levante del Servicio de Recuperación

Artística, fuesen entregados exclusivamente para su custodia y conservación a la Junta de Museos de Barcelona en calidad de depósito a nombre de la repetida Delegación Nacional aunque en propiedad de sus gremios respectivos.

El señor Comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional con fecha 25 de abril de 1940 manifestó a dicho Delegado Provincial que procedería inmediatamente a la entrega que se ordenaba en la anterior disposición.

El 26 del propio mes el mismo Comisario dió cuenta de todo ello a la Junta de Museos.

Y el 29 siguiente y el 10 de mayo inmediato firmáronse las actas de entrega a la Junta de Museos de los objetos a que se refería la disposición del Delegado Provincial Sindical que eran los siguientes:

*Procedentes del Gremio de Revenedores:*

Seis tablas de retablo, obra de Jaime Huguet; segunda mitad del siglo xv, representando:

1. La Crucifixión.
2. Milagro del Arcángel Miguel dando fin a la peste.
3. La Virgen con el Niño, en trono, rodeados de santas.
4. El Arcángel Miguel venciendo la herejía.
5. La leyenda del Mont-Saint-Michel, con dos escenas.
6. El Arcángel Miguel de frente. Paso del Santo Entierro de Cristo, obra de Damián Campeny.

Tabla de retablo representando la Flagelación de Jesucristo, fechada en 1585.

*Procedentes del Gremio de Veleros:*

Paso de la Soledad de la Virgen (imagen-maniquí y cuatro ángeles), obra de Ramón Amadeu.

La Virgen. Imagen-maniquí de fines del siglo xviii.

Retrato de Nicolás Sivilla. Pintura al óleo, de comienzos del siglo xix.



**Gabinete Numismático**

Ingresos desde el segundo semestre de 1937.

ADQUISICIONES

*A diversos particulares:*

Diversas monedas para completar series.

DONATIVOS

*De D. Augusto Matons:*

Quince monedas de cobre y una pieza de cuarto de Barcelona.

*Anónimo:*

Dos medallas de bronce.

*De D. Juan Terradas:*

Dos medallas de bronce y una plaqueta de metal plateado.

*Del Rdo. P. Noguera:*

Diez y ocho monedas de cobre. Un duro de Carlos IV. Una pieza de cinco francos de Luis Felipe y Cuatro billetes del Banco Español de La Habana.

*De doña Flora Peraire:*

Siete medallas.



*De D. Pedro Bohigas Tarragó:*

Medalla de la serie de la Historia de Luis XVI.

*De D. José Clará:*

Medalla conmemorativa del primer Centenario de la Universidad de Barcelona.

*Anónimo:*

Medalla de bronce, pátina dorada. Premio Olimpiada de Amsterdam, 1928.

Medalla de bronce, pátina dorada. Congreso Pugilístico de Roma, 1923.

*Patronato de la Universidad de Barcelona:*

Medalla conmemorativa del Centenario de la Universidad de Barcelona.

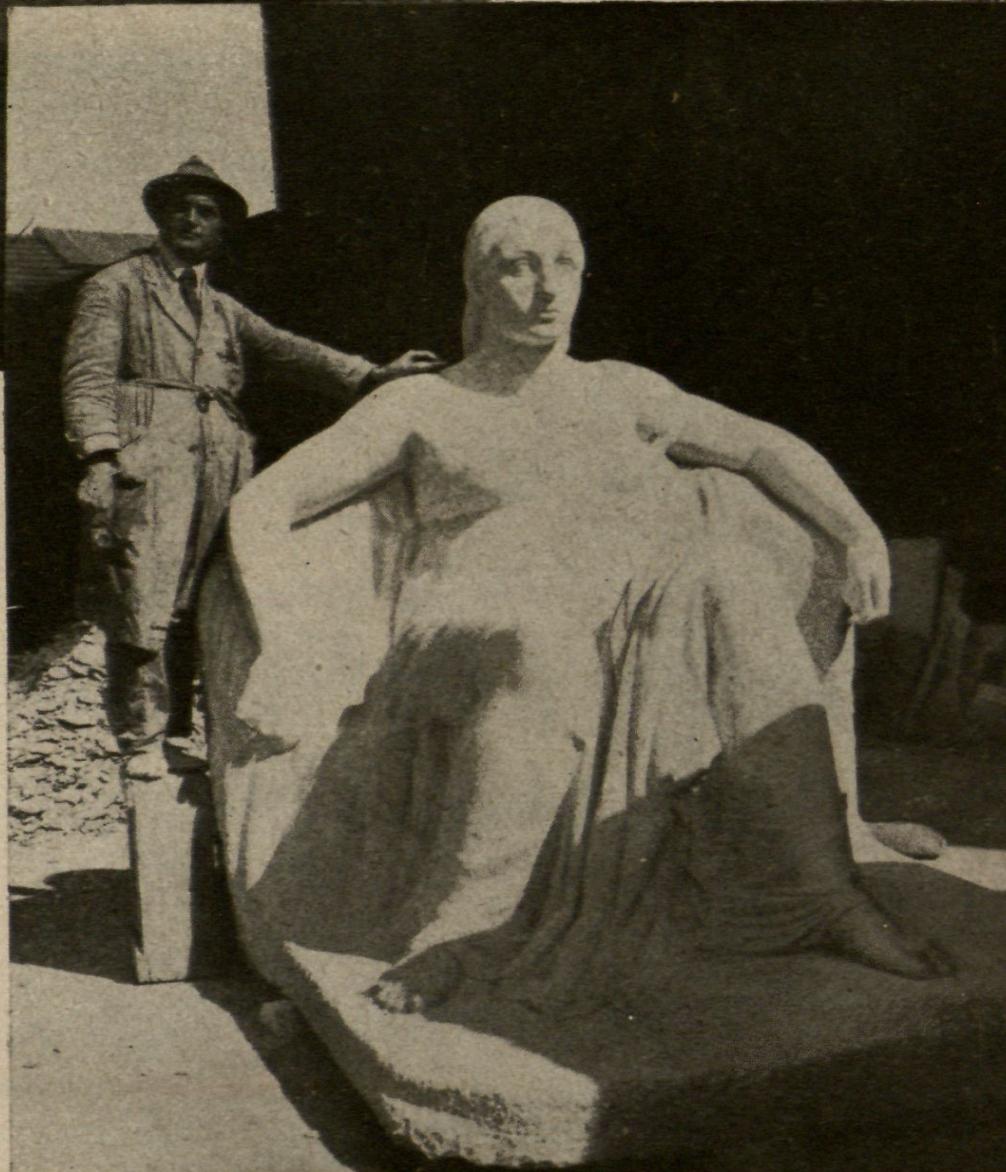
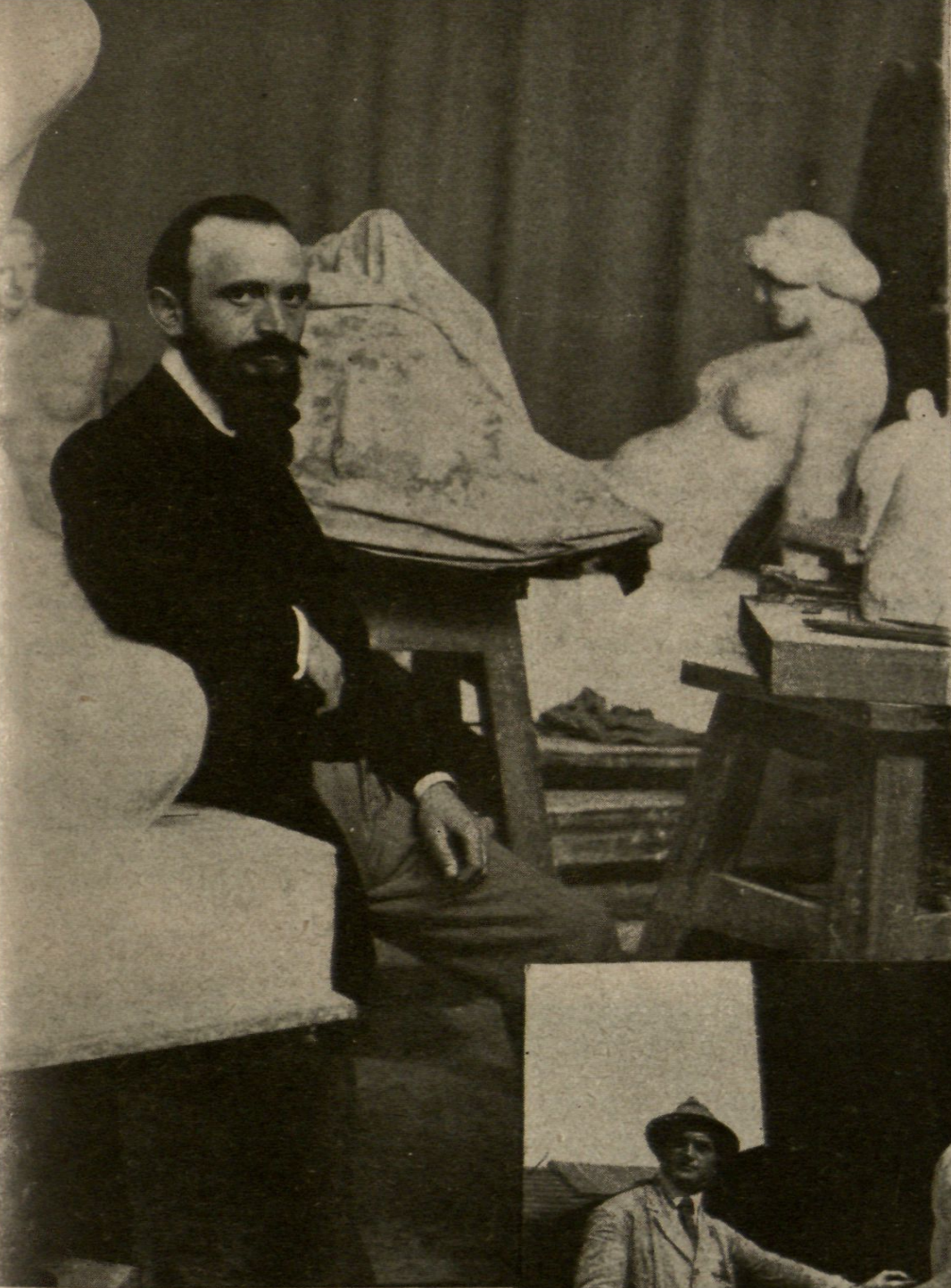
*Anónimo:*

Medalla de la inauguración del ferrocarril de Villanueva a Barcelona.

*De varios donantes:*

Diversos billetes, vales, bonos, fichas y monedas, emitidos durante la República.

*José Clará en su estudio  
de París en 1911*



*El mismo en 1928 junto a su «Serenidad» hoy en la terraza de Miramar en Montjuich (Barcelona)*

De izquierda a derecha-->

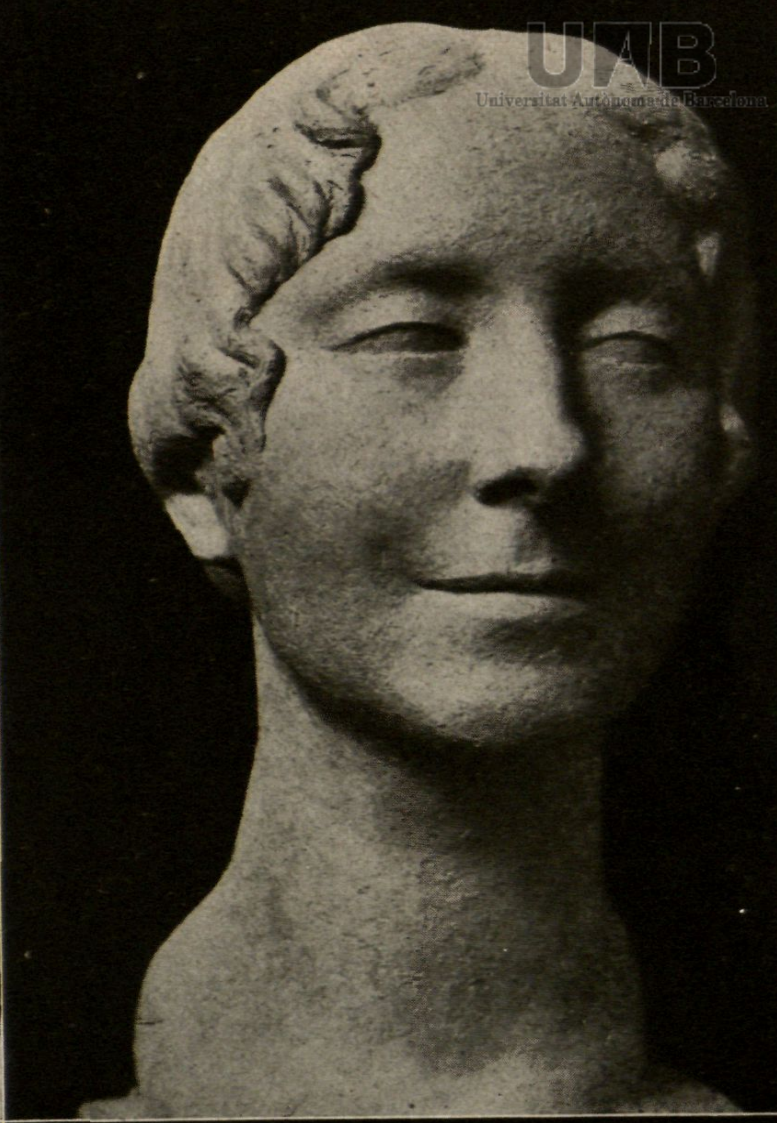
*Sonia, 1914. Col. Uriach. Barcelona*

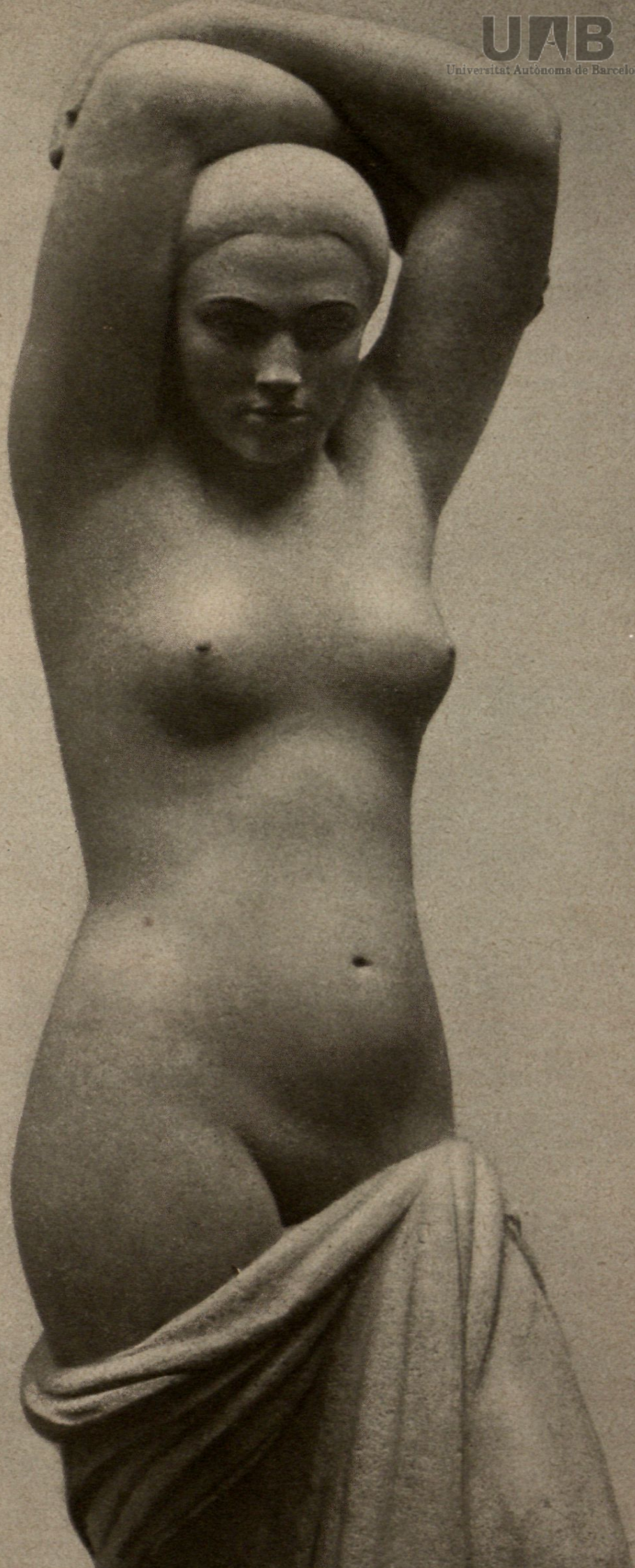
*Mlle. Amelie Guinet. 1925*

De izquierda a derecha-->

*Cabeza de Mujer. 1925. Col. de Mlle. Jacqueline Resco. Paris*

*Cabeza de mujer. Paris 1912. Círculo Artístico de Barcelona*





*Juventud. Escultura de piedra. 1928 en la Plaza de Cataluña. Barcelona*



*Juventud. Mármol.  
1935. Col. Plandiura.  
Barcelona*



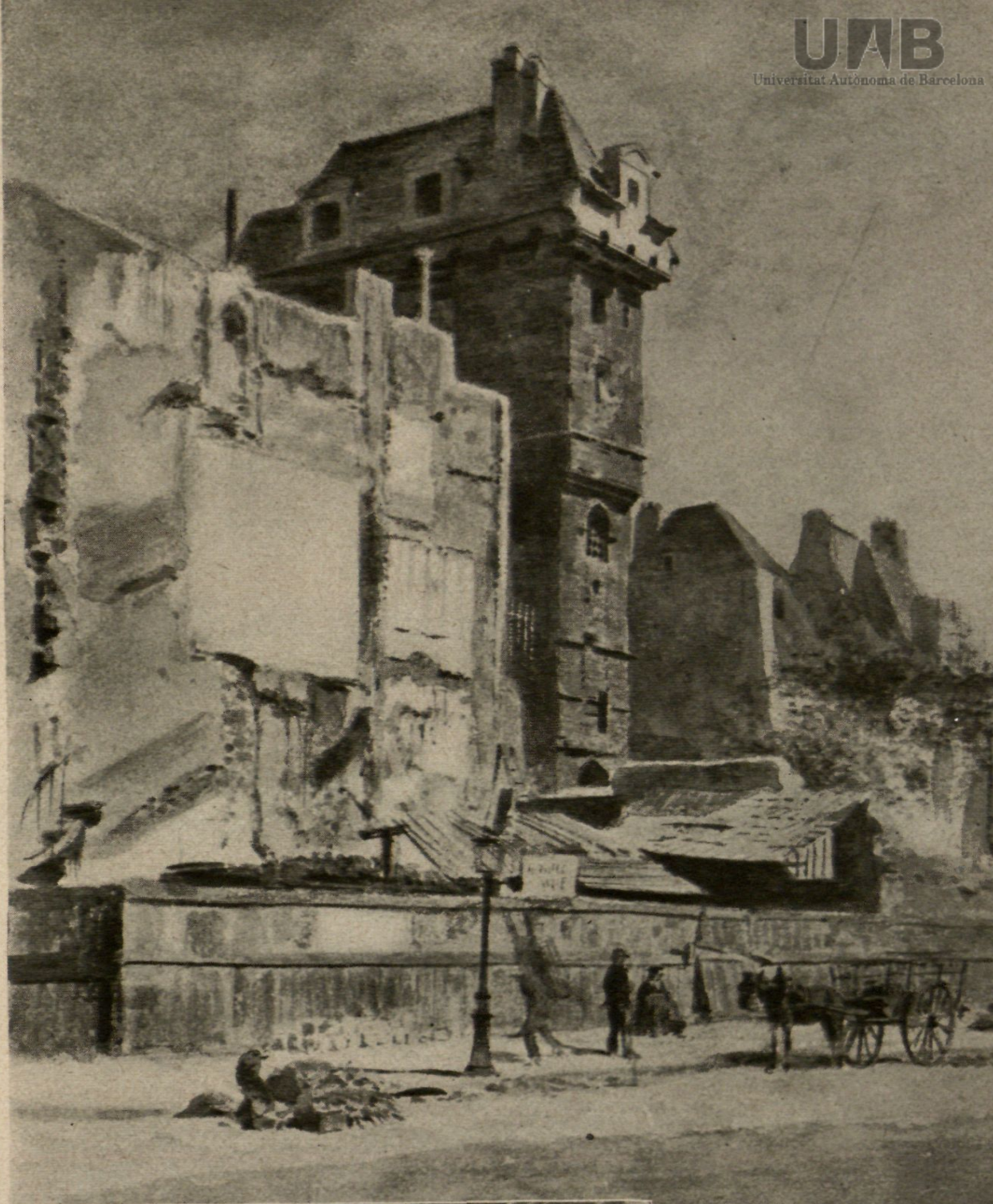
*Cabeza de mujer. Mármol.  
1940. Col. García Nieto.  
Barcelona*

*Escultura. 1929*



*Figura de mujer. Bronce. 1929*





*La «Torre de Jean sans peur». Rue Turbigo. Paris. 1 agosto 1868» así reza un letrero en el ángulo inferior izquierdo*



*Soler y Rovirosa documentándose del natural en Ripoll*

*Proyecto definitivo para la  
decoración «El desierto de  
Sahara» en el ballet Par-  
thenope (1886) →*

*Acuarela de la «Cour de la  
maison n.º 6, Rue St. Lau-  
rent. Nantes 20 Obre. 1867» →*



# ÍNDICE

## de la entrega primera de los Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona

### ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
MARQUÉS DE LOZOYA: Presentación ... ..	7
ANDRÉS CALZADA: Una iglesia Bernarda en Balaguer: Santa María de las Franquesas ... ..	9
A. DURÁN SANPERE: Dibujos del siglo XV atribuibles al pintor Jaime Vergós ... ..	23
J. AINAUD y F. P. VERRIÉ: El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia ... ..	31
F. DE P. BOFILL: Cerámica barcelonesa de reflejo metálico ...	53
X. DE SALAS: Escultores renacentes en el Levante español ...	79
<b>BIBLIOGRAFÍA: Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the collection of the Hispanic Society of America by Alice Wilson Frothingham. N. 4. 1936, por F. DE P. B. — Santa Marina, José María. Las cien mejores obras de la Pintura Española, Barcelona 1939-40. — Curtius, Ernst Robert. Calderon und die Malerei, Romanische Forschungen, 1936 por X. DE S. — Ferrandis, José María. Marfiles árabes de Occidente, T. II, Madrid, 1940, por X. DE S. — Exposición de manuscritos y libros raros de la Biblioteca Nacional en el Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona MCMXXXIX. — Noticias de Belenes barceloneses (siglos XVIII y XIX), de Barcelona. Barcelona 1940. — Comes Ros, María. El Altar Mayor de la Catedral de Gerona, Barcelona, 1940, por J. A.</b>	

### ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
JOSÉ CLARÁ: Pensamientos sobre el arte y la vida ... ..	9
J. TEIXIDOR: La evolución plástica de José Clará ... ..	13
J. F. RÁFOLS: La documentación artística de Francisco Soler y Rovrosa ... ..	31
J. T.: Los dibujos de Pedro Ynglad ... ..	43
<b>BIBLIOGRAFÍA: Guía del Museo de Cau Ferrat (Sitges), Barcelona, 1941. — Juan de Contreras, Marqués de Lozoya. La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX, Madrid, MCMXL, por X. DE S. — Exposición Fortuny. Catálogo, Barcelona, 1940, por R. — Brizio, Ana María. Ottocento, novecento, Turín, 1939, por J. F. R. — Junoy, José María, «Ramón Martí Alsina» ...Apuntes biográficos... Catálogo de la Exposición organizada por «Amigos de los Museos», Barcelona, 1941, por R.</b>	
<b>HISTORIA DE LA JUNTA DE MUSEOS DESDE 1939 ... ..</b>	<b>53</b>
<b>NECROLOGÍAS: Eduardo Toda, Enrique Clarassó, Xavier Nogués, Esteban Cladellas, Carlos Pirozzini, Salvador Alarma ... ..</b>	<b>55</b>
<b>INGRESOS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES, DE CATALUÑA, desde el segundo semestre de 1937 ... ..</b>	<b>60</b>



**TALLERES GRÁFICOS  
AGUSTÍN NÚÑEZ**

PARÍS, 208  
BARCELONA

