NÚM. 72 MAIG 1937 VOLUM VIII

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA COMISSARIA GENERAL DE MUSEUS

EL RETAULE DEL CONESTABLE DE LA CAPELLA DE SANTA ÀGATA

(Acabament)

Arquitectura del retaule. — Per tal de restituir la composició arquitectònica d'aquest altar, comptem, com ja hem dit, amb dues portes i sis taules (contenint, dues d'elles, dues composicions pintades en cada una) de manera que el que tenim en suma són dues portes i sis taules amb deu composicions pintades. També tenim un altre element, important al nostre objecte, que és la llosana de la mesa d'aquest altar que, com hem dit també, es conserva encara avui a la Capella de Santa Àgata.

A base de les sis taules podem reconstruir el cos superior de l'altar i creiem que cap objecció no pot fer-se a la composició que tenia aquest en el vell Museu de Santa Àgata, ja que la posició dels muntants verticals de les dites taules i els galzes que hi ha en una part d'ells, així com l'encaix en aquests de les diverses peces, donen un ordre de posició i de successió de temes iconogràfics, normal i lògic, com és el que ofereix el conjunt representat en la fotografia de la figura 4.

Determinada, doncs, la posició de cada una de les taules en aquest conjunt del cos superior, podem afegir que, muntants verticals i travessers, formaven entorn de cada una de les composicions pintades, un enquadrament, l'estructura dels quals s'indica en el croquis de la figura 26. Aquests muntants i travessers (que vénen a substituir el que en altres retaules de l'època eren pinacles i cresteries adossades) eren motllurats de cada costat, i el plint del centre, guarnit d'un tema de traceria gòtica tallat i trepat en fusta i aplicat al damunt. Per una resta d'aquest ornament arribat fins a nosaltres, podem donar una idea d'ell i de la seva funció decorativa damunt dels elements muntants del retaule (vegi's figura 27). Podem afegir també que, a més de l'arqueria lobulada que decora el costat superior de les taules de l'Adoració dels Reis, la Ressurrecció, la Pentecostès, l'Ascenció i la Mort de Maria, (figures 5, 15, 19, 17 i 21) en les tres superiors, o siguin les del Calvari, l'Anunciació i la Nativitat (figures 8, 11 i 14) hi havia, al mateix costat superior, una arqueria més important que aquelles (tal vegada un dosser) que ocupava l'altura, el tros de pintura a un sol to que es veu a la part alta de cadascuna de les composicions darrerament esmentades.

Tenim, doncs, així, complet el cos alt del retaule i determinada la seva disposició constructiva, la seva composició iconogràfica i la seva decoració a excepció feta d'un element del qual no queda cap rastre que és el «guardapols». Nosaltres creiem que aquest element no hi mancaria, tant perquè la seva presència és constant en els retaules de l'època, com perquè en els cantells dels muntants verticals exteriors de les taules laterals i en els superiors de les tres del cim, es veuen prous forats de claus que sostenien aquest element entorn del conjunt reconstruït.

Quant al cos inferior o socolada del retaule, no podem fer deduccions tan precises per raó que ens manca un element de tan assenyalada importància com és el bancal o predella.

Hi hauria o no hi hauria predella?... De fet, ningú no ho sap, ni cap autor no en parla, i, el que és més significatiu, és que tampoc no en parla l'únic comentarista del retaule, anterior a l'època d'extinció del culte a la capella de Santa Àgata. És possible, però, que a l'època en què el P. Ribes escrivia (1689), el bancal hagués desaparegut, substituït per un sagrari i una graderia damunt de la mesa. Nosaltres, però, creiem que en la composició original de l'altar hi havia bancal (6).

Ho creiem, entre altres raons, que no cal exposar, per la de què es tracta d'un retaule amb portes per a comunicar el presbiteri amb el rera-altar, i que en tots els retaules amb portes que coneixem, hi ha bancal. En aquests retaules, però, els bancals presenten dues menes de solucions, l'una en la qual el bancal franja totalment la part baixa del cos alt i té, per tant, una llargada igual a l'amplada d'aquesta; l'altra en què el bancal està situat entre les dues portes i damunt de la mesa de l'altar. Els croquis de les figures 28 i 29 donen clarament exposades les dues solucions.

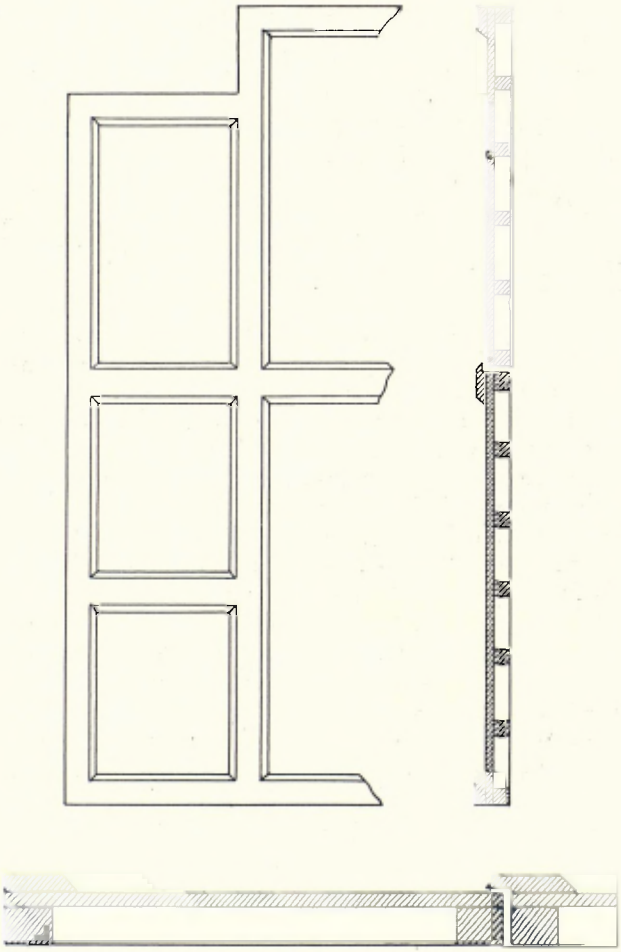


Fig. 26

En tot cas el cos alt del retaule (tingués o no bancal) descansava damunt d'una jàssera travessera collada als murs laterals de l'absis, unes vegades, i, altres

vegades, al revés, venia dessota d'aquesta. Raons basades en les proporcions que pren el retaule segons sigui el bancal disposat d'acord amb una o altra de les solucions indicades, i en la relació d'aquestes amb les proporcions de l'absis de Santa Àgata, d'una part ens inclinarien a creure que la composició general del retaule del Conestable i la posició del bancal, corresponien a la forma representada en la figura 29, i, d'altra part, els encastos dels junts dels travessers que hi ha als muntants verticals interiors de les portes laterals (vegi's croquis de la figura 30), per altra part, sembla que ho proven.

Anem ara a situar els elements que tenim de la part baixa, que són dues portes i la llosana de la mesa de l'altar. Aquestes portes introduïdes en els nostres retaules buscant una sumptuositat parella a la que dóna al santuari l'inconostasi de l'església bizantina (7) servien, com ja hem dit, per a comunicar el presbiteri amb el rera-altar. Cal escatir (i ho farem en un estudi que tenim preparat sobre l'evolució arquitectònica dels retaules catalans a l'Edat Mitjana) si l'aïllament dels retaules del mur absidial i l'obtenció d'un espai practicable darrera d'ells (que s'introdueix vers la meitat del segle XV) correspon a alguna pràctica del culte eucarístic que determinés la conveniència de treure i posar l'ostensori en el sagrari, sense que el sacerdot hagués d'enfilar-se damunt de l'altar i a la vista dels fidels. Res no podem afirmar, ni és ací el lloc d'escatir-ho, però sí que assenyalem el fet de l'aparició d'aquesta forma i disposició dels retaules amb portes a la part baixa en aquesta època, i en la sèrie dels quals el retaule del Conestable s'afilia.

Les portes, doncs, s'han de situar a pla terrer i sota la jàssera sostenidora del cos superior, una a cada costat, aplomats llurs muntants exteriors amb el plom dels muntants exteriors del referit cos alt. I entre elles ve la mesa. Heus ací en la figura 31, la disposició d'aquest conjunt que, a més de les raons de lògica, es funda en la coincidència de mesures, ja que sumades les amplades de les dues portes a la llargada de la llosana de la mesa, donen, en conjunt, una llargada igual a l'amplada del cos alt superior, salvant una franquícia d'11'50 centímetres per banda que resten entre la mesa i les portes.

Heus ací, doncs, tenint en compte tots els seus aspectes, formulada en el croquis esmentat la recomposició teòrica del retaule del Conestable que venim a proposar.

A proposar i a recolzar, encara, en la raó de la relació de les seves proporcions amb les de l'absis de la capella per a on fou pintat, i que estan indicades també en la figura 31. En aquesta tenim la projecció del retaule inscrita damunt de la projecció geomètrica de l'absis, i per elles veiem com l'altar, quant a l'amplada, s'enquadra justament entre els buits de la porta de la sagristia (A) i el del nínxol de la credença (B), i, quant a l'altura, ajustat a la línia alta de les dues rengleres d'escuts esculpits als tres panys de mur del fons absidial; i, encara, mantenint tot entorn, costats i cim, un espai que, en projecció, apareix igual entre la part alta de l'altar i la cornisa de l'absis, i entre els costats i les pilastres de l'arc triomfal del presbiteri, que separa aquell de la resta de l'església.

Restituïda en teoria l'arquitectura de l'altar, ens resta, ara, atendre algunes

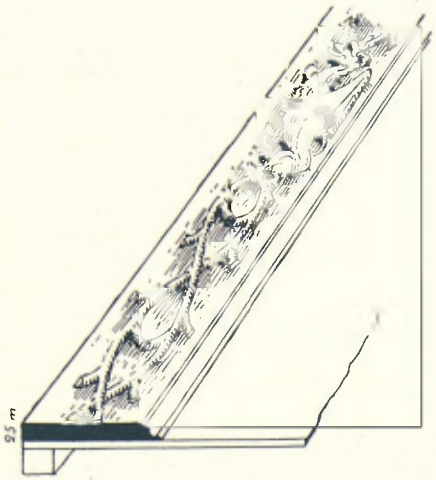


Fig. 27

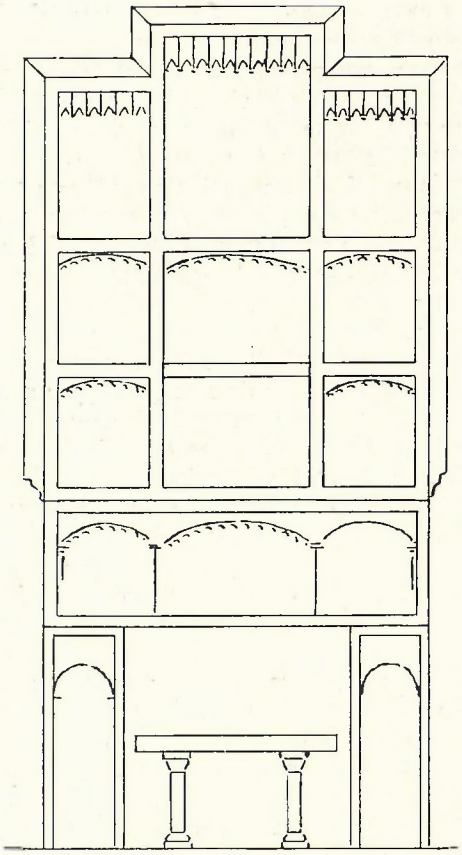


Fig. 28

observacions verbals i escrites que privadament ens han estat fetes per bons amics que podien estar informats de la història i vicissituds que ha passat el retaule del Conestable. Una d'elles ens diu la possibilitat que el retaule hagués estat un tríptic amb les taules laterals mòbils i plegables damunt de la central, i confessem que, després d'haver examinat el retaule, considerem això impossible, en primer lloc perquè els galzes que hi ha als muntants verticals diuen el contrari; en segon lloc perquè no hi ha enlloc rastre de les frontisses o golfos necessaris per al moviment giratori suposat, ni dels forats dels claus i encastos precisos per a sostenir-se; en tercer lloc perquè l'amplada de les taules laterals (un metre cada una) fan impossible el rebat de les dues damunt de les centrals, que tenen una amplada d'un metre setanta centímetres; i en darrer lloc perquè no podem imaginar un retaule amb portes baixes que tingui el cos alt plegable.

Una altra observació que ens és donada com una impressió personal, diu que el retaule tal vegada tindria a cada banda del seu cos, format pels tres ordres de taules, «Com dues portes plegables damunt d'ell evitant que pogués desmerèixer amb la llum i la pols, preocupació que ja tingué el Conestable (afegeix el nostre comunicat) quan el 22 de desembre del 1464 manà que fos posada davant del retaule una cortina amb aquest fi; cortina que després potser fou substituïda per les dues portes interiorment decorades que tancaven sobre ell mateix i el protegien millor» (?).

Cal dir que no sabem aquesta suposició en què es fonamenta. Cap rastre d'haver sostingut portes giratòries no hi ha als muntants exteriors del retaule, i, si aquest tenia guardapols, com creiem, per les raons que hem exposat i per altres que donarem més endavant, això s'hauria fet impossible.

Diu el nostre comunicant que aquesta impressió d'ell es reflecteix també en el text del Catàleg del vell Museu de Santa Àgata (8), i examinat el text no hem sabut trobar-hi res que ens ho indiqui, mentre no sigui l'especial manera de catalogar en quatre apartats diferents les peces d'un sol retaule, la qual cosa pot donar lloc a confusions i dubtes, però no a fundar la suposició que el retaule tenia portes.

Conseqüentment, tot agraint les indicacions i suposicions personals d'aquests bons amics nostres, després d'examinades amb atenció, ens decidim a mantenir íntegrament la reconstrucció del retaule del Conestable, proposada en el dibuix de la figura 31.

Situació del retaule a la capella. — La documentació coetània del retaule no declara en cap cas explícitament que aquest fos el de l'altar major de la capella, però permet suposar-ho (9). A més, el P. Ribera quan el 1686 s'ocupa del retaule declara explícitament que en la taula principal de l'«altar mayor» hi ha represen-

tada l'Adoració dels Reis (10). Tenim, doncs, per cosa certa que el retaule del Conestable era el de l'altar major de la capella de Santa Àgata i, per tant, situat al centre de l'únic absis d'aquesta.

Cal ara determinar a quin lloc precís de l'absis anava situat. Això hauria estat facilíssim si hagués quedat algun rastre de jàssera sostenidora del cos alt de l'altar o dels forats on aquesta anava collada als murs laterals, però, desapareguts aquests per les raons que hem dit, ens cal ara valer-nos de deduccions i de proves materials que, si no arriben a donar una certesa, funden almenys una convicció.

Procedint per lògica, doncs, constatem, en primer lloc, que es tracta d'un retaule amb portes destinades a comunicar el presbiteri amb el rera-altar, i que per tant hi ha d'haver rera-altar, això és, un espai entre el retaule i els murs del fons de l'absis, la qual cosa afirma que el retaule estava separat dels murs referits.

Quina era la distància de separació? Lògica encara: si el retaule té unes portes per a comunicar el rera-altar amb el presbiteri, és evident que lateralment venia ajustat als murs de l'absis, ço és, que l'absis quedava tallat en dues parts pel retaule i comunicades aquestes dues parts únicament per les portes. Car les portes eren practicables, tal com certifica el fet que hi hagi en totes dues, frontisses, i per bé que en l'una (costat de l'epístola) no hi hagi pany ni anella tiradora i aparegui clavada amb un clau de l'època, l'altra porta, en canvi, té forat per a la clau d'un pany i anella tiradora i no està clavada. (Els croquis de la figura 32 donen les formes d'aquests elements).

Per a determinar, doncs, el lloc precís on estava collocat el retaule (vegi's figura 33) no hem de fer més que posar damunt de la planta de l'absis i perpendicular al seu eix una línia (A) que, a la mateixa escala d'aquella, ens representi l'amplada de l'altar. Acostada en aquesta direcció vers el trapezi que formen els exagonals del fons de l'absis (B C D) allí on els caps de la línia referida toquin els murs (B D) tindrem el lloc precís, l'únic lloc on lògicament podem suposar que l'altar aniria collocat.

Confirma això la secció esbiaixada dels muntants exteriors de les portes que, tal com s'indica en la figura 30 vénen a adaptar-se a la direcció que presenten els murs B i D de la figura 33. En els muntants exteriors del cos alt de l'altar (per bé que llur secció no sigui esbiaixada) també es confirma, ja que el guardapols (peça que normalment es collocа en angle obert respecte al pla del retaule) resolia aquest punt de juntura del retaule amb el mur.

Heus ací determinada la posició de l'altar, però... cal dir que situat en aquest punt el retaule, l'espai de rera-altar resta tan exigu (0'50 mts.) que gairebé podríem dir que és impracticable.

I és molt possible que fos amb prou feines practicable, com ho és en molts altres casos de retaules amb portes que ens són coneguts, i en els quals, com en aquest, més que a la necessitat de tenir un rera-altar s'atén a una forma que posada en ús per un motiu pràctic (que en molts casos ha deixat d'existir) es con-

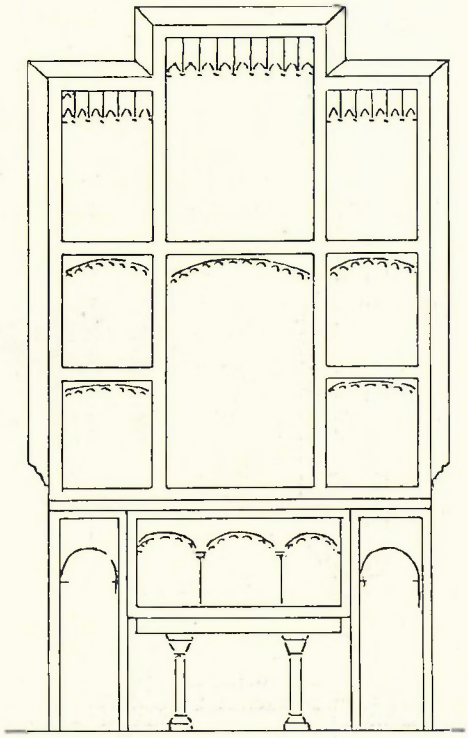


Fig. 29

verteix en una forma imposada per la moda.

Nascuda potser aquesta moda pel desig de donar més importància a la composició pictòrica decorativa del retaule, acostant-lo als efectes sumptuaris de l'iconostasi grec com hem dit (11), o tal vegada, com hem dit també, de la necessitat sorgida d'una nova forma del culte eucarístic, el fet és que a la segona meitat del segle XV es generalitzen les portes i va prenent volada l'extensió del conjunt pictòric decoratiu de l'altar, envaint més espai cada dia i disordant cada dia més, també, de les estructures i disposicions arquitectòniques dels absis, que resten tapades darrera d'aquestes grans masses de fusta, pintades i ornades de pinacles,

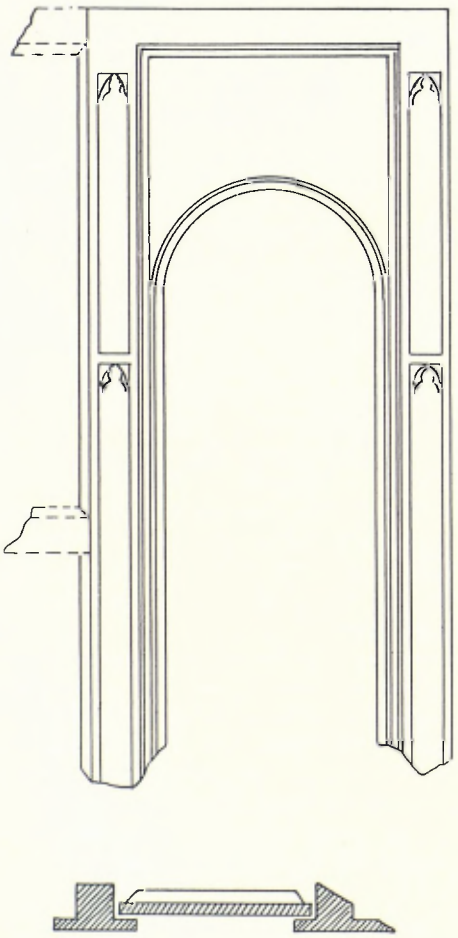


Fig. 30

dossers i altres guarniments tallats i daurats.

Cal, doncs, no exagerar la importància d'un fet com el de la manifesta exigüitat del rera-altar de la capella de Santa Àgata i no deduir-ne, per tant, la impossibilitat de mantenir la posició de l'altar del Conestable en el lloc de l'absis on lògicament l'hem deixat fixat.

La documentació i la data del retaule. — Posseïm tres referències documentals d'aquest retaule que ens donen el nom del mestre que va pintar-lo i unes dates que ajuden a fixar la seva cronologia. Donarem a continuació la part del text d'aquests importants documents que ens interessa.

El primer és una lletra manament del Conestable Pere de Portugal donada a Piera el 12 de maig del 1464 (12) que diu: «Magistri Ferdinandi Medici. — Lo Rey, etcètera... — Tresorer: manam vos doneu a maestre Ferrando Dayerue feel protomedico nostre trecents florins dor: ço és per lo retaule de Sancta Maria de nostra Capella del palau per a les vidrieres, cadires e altres obres de la dita Capella. E en la tradició de la dita quantitat cobrau dell apoca ensemps ab la present per que en la reddicio de vostres comptes vos sia sufficient cautela. Dada en Piera a XII dies de maig del any MCCCCLX quatre Rex Petrus — R Vitalis protonotarius...»

El segon dels documents segons ordre de data, es troba en una acotació del llibre racional de l'Arxiu del Reial Patrimoni de Catalunya (13) feta pel regent de la tresoreria del rei, en Joan Estela, que diu: «Item doni a les persones deius nomenades, les quantitats aqui designades, les quals lo senyor Rey ab letra sua closa a mi dreçada de la sua ma signada et ab son segell segellada dada en la vila de Olot a XIII dies de noembra MCCCCLXV hauia manat donar per les cosas necessarias a la capella et altres del palau amior del dit senyor Rey. Es assaber:

An Jachme Huguet qui pinte lo retaule CCC solidos.

Item an Alfonso de Cordoua qui pinte les voltes CCXX solidos.

Item an Marti Luch qui pinte lo passatge LX solidos.

Item an Gabriel Janer qui pinte la cambra dels papagays LXXX solidos.

Item an Johan Daluernia mestre de cases LXXXX solidos.

Item an Johan Durgell mestre de cases LX solidos.

Item an Alfonso de Cordoua CLXXXX solidos.

E aixi son segons quen lo dit albara se conte que cobre ensemps an apoca closa per en P Leyda notari = M solidos barchinonensis.»

El tercer i darrer dels documents que posseïm és una lletra ordre donada a Vic el 22 de desembre del 1465, la qual es troba a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (14), on es diu «Die XXII decembris anno MCCCCLXV — In civitate Vici — Primo... An Tarrago com li es dit que la Capella del palau vers lo retaule resta scura e quey attena car no es aqueixa sa intencio. Aixi mateix fera fer una cortina deuant lo dit retaula e que faça picar los archs...»

Heus ací tot el que sabem en relació a aquesta pintura, ço és que s'està pintant el 12 de maig del 1464, que el pintor és Jaume Huguet al 13 de novembre del 1465 i finalment que el 22 de desembre del 1465 ja està collocada a la capella.

D'aquestes dades, doncs, se'n pot desprendre l'afirmació que el retaule és començat entre el 14 de gener del 1464, en què el Conestable desembarcà a Barcelona per prendre possessió del seu nou reialme (15), i el 12 de maig del mateix any en què sabem que aquell s'està pintant i que ja està acabat el 22 de desembre del 1465 en què situat el retaule a la capella, el Conestable mana que s'hi posi una cortina al davant.

Pallejà (16) que s'ha ocupat de la qüestió de la data del retaule, opina que l'ordre del Conestable (22 desembre 1465) de posar una cortina no vol dir que aquest fos acabat, i creu que no ho era per la consideració que, en els pocs mesos que van del 12 de maig del 1464 (en què per primer cop el retaule s'esmenta documentalment) al 22 de desembre del 1465 (en què és posada la cortina) no és possible enllestir un conjunt

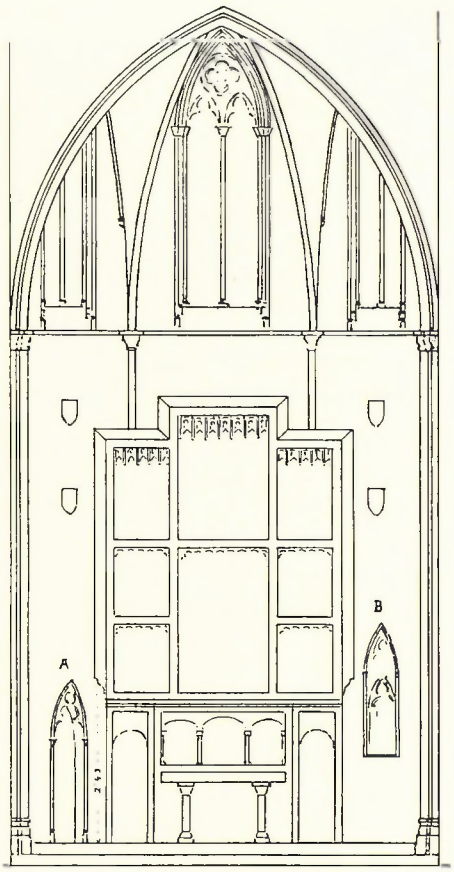


Fig. 31

pictòric com el d'aquest retaule. Nosaltres en aquest punt opinem contràriament per les raons següents:

En primer lloc, perquè no ens costaria d'aportar documents relatius a conjunts més importants que aquest pintats en un espai de temps més reduït que el que el senyor Pallejà suposa que fou necessari per a pintar l'altar de Santa Àgata.

En segon lloc, perquè el document del 12 de maig del 1464 que és el que primer parla del retaule, no diu pas que aquest es comenci en aquella data, sinó que s'ocupa d'ell com d'una obra que s'està fent, ja que en ell es marca pagar tres-cents florins d'or: «ço és per lo retaula de Sancta Maria de nostra Capella del palau».

En tercer lloc perquè les obres de la capella i les del palau, i amb elles la del

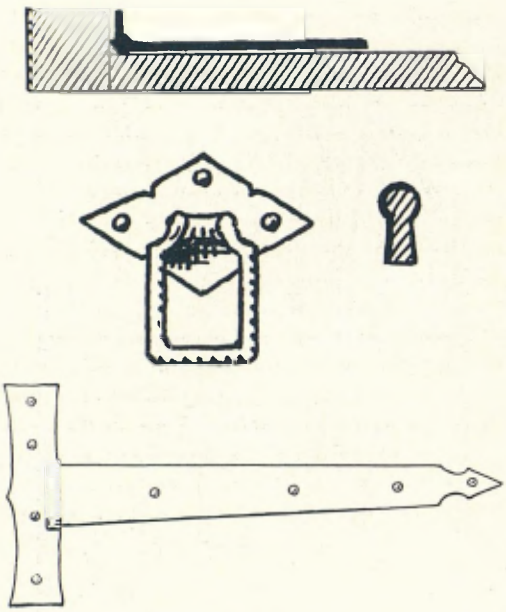


Fig. 32

retaule, poden haver començat a ran de l'arribada del Conestable Pere de Portugal a Barcelona (14 de gener del 1464) i per tant, l'any i mig aproximat que va del 12 de maig del 1464 al 22 de desembre del 1465 pot allargar-se cinc o sis mesos més. Sabudes són les aficions sumptuàries del Conestable de Portugal (17) i no té res d'estrany que, en prendre possessió del nou reialme fes obres al vell palau que anava a habitar i canviés, amb el mobiliari i les vidrieres, el vell altar de la capella reial, obra de Ferrer Bassa, que per als gustos renaixentistes del nou monarca, seria considerat com una obra arcaica. Encara, alguns autors insinuen la possibilitat que aquestes obres tinguessin una finalitat política (18) com podia ésser-ho de donar amb elles una sensació de seguretat del monarca sobre l'estabilitat del reialme que començava a regir substituint el rei Joan II que el poble revoltat repudiava i contra el qual sostenia una guerra dura. De manera que totes aquestes raons inclinen a acostar la data del començament del retaule a la de l'entrada de Pere de Portugal a Barcelona.

En quart lloc, i quant a la data d'acabament del retaule, perquè creiem que el manament del Conestable de posar davant d'ell una cortina, implica que l'altar era acabat. Aquest document diu: «An Tarrago com li es dit que la capella de palau *vers lo retaule* resta scura...» «Així mateix fera posar una cortina *dauant lo dit retaula...*» I això són dues afirmacions que el retaule és a la capella, i essent a la capella i tenint en compte la forma de treball en els obradors dels retaulers medievals, l'hem de suposar acabat, perquè no sabem de cap retaule que s'acabés bo i posat al temple, sinó que es pintaven, es dauraven i es portaven en peces soltes al lloc de destinació, on es muntaven ja ben acabats. Això ho proven, no solament les formes de muntura dels conjunts d'altars gòtics que hem tingut lleure d'estudiar, sinó alguns contractes, en els quals es compta aquest treball de transport i muntatge com una operació a part de la pintura, i a fer quan aquesta estarà enllestida. A més, és lògic que fos així. ¿Com poden pintar a l'obrador còmodament una a una les peces del retaule (que soltes eren de mides manejables) dins d'uns locals en bones condicions de llum i amb bones disposicions per al pintor, esperarien fer-ho (ni que fos per a operacions d'acabament) dins de la semi penombra del temple, i dalt de les bastides que exigirien les mesures d'aquests altars i les altures en què eren collocats?

Creiem, doncs, que la suposició del senyor Pallejà en aquest punt està contestada, i, en conseqüència, proposem com a dates màximes de començament del retaule, la de gener-maig del 1464 i la d'acabament el desembre del 1465.

El retaule del Conestable dins del conjunt de l'obra d'Huguet. — L'obra documentada d'Huguet que coneixem s'estén dins d'un període cronològic que va del 1455, en què pinta el retaule de Ripoll, al 1489 en què és datada la taula del Gremi dels Freners de la catedral de Barcelona. En conseqüència, si les restes d'un retaule d'estil huguetià, procedent de Ripoll, que hi ha al Museu de Vic, són, com proposa Rowland (19) i com és

molt possible que siguin, resta del retaule a què es refereix el document ripollès de la data esmentada (20) tenim, amb aquestes dues pintures, els «cap-i-cua» coneguts fins ara de l'obra del mestre.

En conseqüència, és entre aquestes dues produccions que cal situar les obres d'Huguet restants, les unes per raó de llur data (que els documents donen) i les altres per raó de llur estil, que permet agrupar-les més a prop o més lluny de les que tenen data coneguda.

Entre les primeres hi ha el retaule del Conestable, que ara tractarem d'ordenar estilísticament i cronològica dins del conjunt a base d'un gràfic (fig. 34) que hem formulat després de molts assaigs i tanteigs i, que, ensems, oferim ací com una solució provisional al problema de la cronologia de les obres indocumentades d'Huguet. Matèria opinable, la de l'agrupació de les obres segons l'estil, hem aprofundit l'estudi de la tècnica fins on ens ha estat possible, perquè en ella hi ha més elements objectius. Així i tot considerem la nostra proposició modificable en detall, per bé que del conjunt en surt una conclusió que no creiem que es modifiqui, i és la que el retaule del Conestable és la darrera pintura del període primitiu d'Huguet i, alhora, aquella en la qual s'inicien els caràcters del període següent que anomenem de plenitud.

No comentarem les raons que ens han induït a l'establiment del gràfic de la figura 34. Únicament direm que, a part de l'ordenació cronològica de l'obra huguetiana coneguda, en la corba d'aquest gràfic es vol expressar un període ascendent que va del retaule de Ripoll (1455) al del Conestable (1464-65), un de plenitud que va del del Conestable a la taula de Sant Agustí del Gremi dels Blanquers (1486) i un de decadència que va des d'aquesta data a la ignorada de la fi de la vida de l'artista, passant per la darrera obra que coneixem d'ell fins ara: la taula de l'altar del Gremi dels Freners de la catedral de Barcelona (1489).

El retaule del Conestable, doncs, clou la primera dècada de l'activitat artística coneguda d'Huguet i amb ella el seu primer període, i en conseqüència, poden apreciar-se en aquesta obra, i en efecte s'hi aprecien, moltes de les característiques de les obres del primer temps, entre les quals compten els retaules de Terrassa, el del Gremi dels Revenedors i el de Sarrià. Dibuix temorenc, però vívid, pinzellada solta, gairebé divisionista i escarrassadament dirigida a aconseguir un modelat a plomades, més propi d'un dibuixant que d'un pintor. Hi ha, però, al costat d'aquests defectes una llibertat de composició plena de gràcia, un ritme en l'arabesc de les formes molt més viu que en les obres suara esmentades, un expressionisme que si no és sempre tan profund com el de les dues figures centrals del retaule de Terrassa, és almenys més extens i afectant no sols als personatges principals, sinó a aquests i als secundaris, i finalment, una major seguretat de tècnica pictòrica amb l'ús dels empastats, no sempre reeixits, però suficients a fer perdre a la pintura aquella vaga aparença de dibuix illuminat que tenen algunes de les composicions anteriors i entre elles especialment les taules de Sarrià. I és per aquestes condicions també que el retaule del Conestable pot posar-se com a inicial del període de plenitud de l'obra huguetiana.

A més, aquesta pintura sembla ésser obra de més envergadura artística que no les anteriors. Rebuda la comanda del nou rei d'Aragó, el Conestable Pere de Portugal, tot just arribat a Barcelona per a cenyir la corona que el poble volia treure

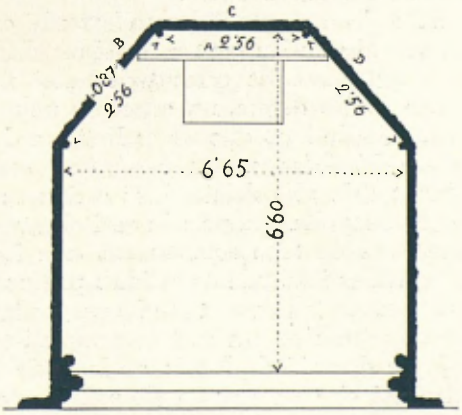


Fig. 33

de la testa del rei Joan II, Jaume Huguet, el modest pintor barceloní, s'esforçaria a correspondre al prestigi d'amador i d'intelligent en coses d'art, que el novell monarca portava (21). Per al nou monarca en canvi, Jaume Huguet, l'autor d'aquelles dues figures pensatives del retaule de Terrassa (que són sens dubte, les més humanes de totes les imatges que havia produït la pintura catalana fins al seu temps) seria el preferit, l'únic artista català del moment en l'art del qual l'humanisme renaixentista del rei podia efectivament allò que en l'art aportà «l'humanisme» renaixentista.

I en el sistema arquitectònic del retaule, hi ha evidentment un desig de «fer nou». Fora de les arqueries que capcen el dalt de cada una de les taules, tota la florida de dosserets i pinacles, típica dels retaules gòtics, ha desaparegut. Aquest retaule ja no és una arquitectura de fusta de la qual formen part uns plafons pintats amb representacions de la història santa, sinó una sèrie de pintures enquadrades amb una motllura

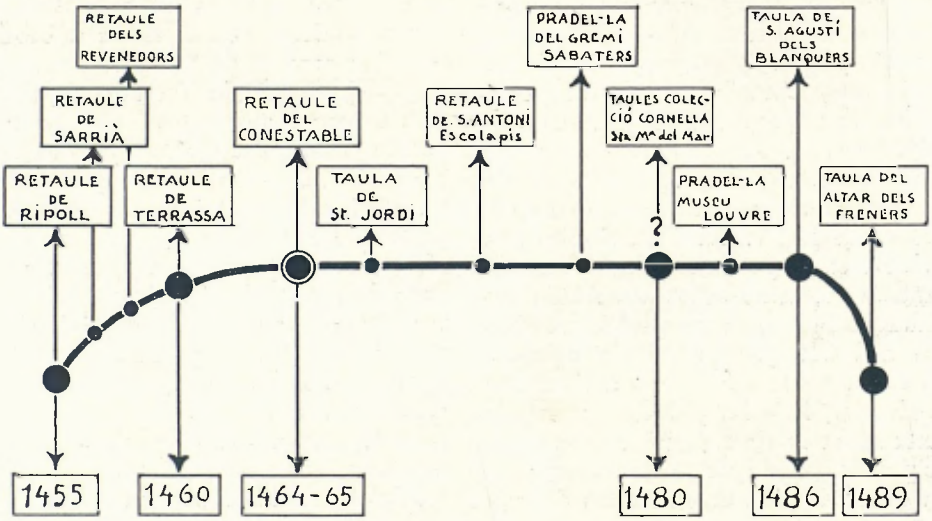


Fig. 34

trobar una possibilitat per mesquina que fos, de correspondència.

Perquè en el retaule sense haver-hi cap innovació relativament a les obres d'Huguet anteriorment esmentades, s'hi respira un aire divers, un concepte nou de la funció de l'art que no es limita a descriure històries santes, sinó que estén davant dels ulls dels nobles assistents a la reial capella una parada veritablement cortesana de tons sumptuosos, una harmonia d'or i de velluts càlida i profunda i de tant en tant, una testa humana plena de vida interior, un gest com aquell tan fi i ple d'unció de Maria en la taula de l'Anunciació; un esquitx de paisatge, coses en fi que fan sentir vagament, però corredora tot al seu voltant, guarnida en el plint d'un ornament tallat i daurat. Cas únic en l'arquitectura dels altars d'aquest temps, com en tots els casos de renaixentisme en la segona meitat del segle XV a casa nostra, ací l'aspecte tradicional de la cosa no canvia, però els intents hi són i penetren els detalls com en la finestra gòtica, la mènsula renaixentista anuncien la vaga influència de les coses de l'art d'Itàlia.

Heus ací situat dins de la cronologia i dins de l'evolució de l'estil del mestre, el retaule del Conestable. Darrera d'ell o millor dit, entorn d'ell Jaume Huguet produirà la bellíssima taula de Sant Jordi, del retaule de Sant Antoni Abat

(malahuradament destruït el 1909) de la predella del Gremi de Sabaters, desapareguda, i de la predella del Museu del Louvre (22) per a acabar el període de plenitud de la seva obra, amb la taula magnífica de la consagració de Sant Agustí del retaule del Gremi de Blanquers que és com el cant del cigne de la nostra escola quatre-centista.

Així i tot, mal sigui una producció que assenyala l'inici del període de plenitud de l'artista, el retaule del Conestable pot considerar-se com una de les obres cabdals de la pintura medieval catalana i de les més característiques de l'art de Jaume Huguet.

JOAQUIM FOLCH I TORRES
Director General dels Museus d'Art

6. En aquest punt s'ha ofert al nostre examen la qüestió de si la predella de Jaume Huguet que es conserva al Museu del Louvre (vegi's el nostre article en el núm. 60 d'aquest BUTLLETÍ, del maig del 1936) podia o no ésser la que manca al retaule del Conestable. Estudiat el problema en els seus diversos aspectes, hem arribat a la conclusió que no ho és, però són tan temptadores algunes de les coincidències de mesura i circumstàncies de relació entre la predella de París i la desapareguda de l'altar de Santa Àgata, que creiem útil d'exposar ací breument el procés del nostre examen per tal d'evitar les confusions que en aquest aspecte podrien algun dia produir-se.

En primer lloc, les mesures de llargada i d'altura de la predella de París (2,00 m. de llarg per 0,90 m. d'alt) coincideixen gairebé exactament amb les que correspondrien a la predella de l'altar del Conestable, segons hem deduït dels elements i rastres dels travessers d'enquadrament d'aquesta, que han permès de fixar-les gairebé amb precisió.

En segon lloc, ni el tema de la predella de París desdiria del conjunt iconogràfic del retaule del Conestable, ni la proporció de les figures de la taula de París no desdiria de la que tenen les figures de les portes del del Conestable, immediates al lloc que correspon a la predella.

En tercer lloc, el Catàleg del Louvre (vegi's article en aquest BUTLLETÍ, abans esmentat), en classificar la predella de París diu «adquirida a Espanya l'any 1837. Colecció del Baró Taylor» i justament en els temps immediats posteriors al 1835 la capella de Santa Àgata estigué abandonada i susceptibles, per tant, d'ésser venudes les coses que en ella hi havia guardades, com en un magatzem, ja que sembla que no fou pas abans del 1840 que l'arxiver Bofarull va treure d'allí les taules de l'altar que actualment resten per portar-les a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on es guardaven fins que fou instal·lat a la capella del Museu Provincial d'Antiguitats, segons ja hem dit en un altre lloc.

Contra totes aquestes coincidències, però, i per temptadores que siguin hi ha una raó de pes per a nosaltres, i és la que l'estil de la predella de París, tot i que és obra de Jaume Huguet indubtable, no correspon com a època, a l'estil del retaule del Conestable, ja que tot i ésser la seva tècnica indubtablement huguetiana correspon a un període molt més avançat i segurament posterior al retaule de Sant Antoni Abat. Aquest criteri nostre s'avé amb la posició que en el gràfic de la figura 34 hem donat a la predella de París, posició que correspondria a una data entre els anys 1480-1485, mentre que el retaule del Conestable és data entre el 1464-1465. Encara un detall ve a corroborar aquesta opinió i és el de la decoració dels nimbes que hi ha entorn de les testes de la predella de París, tots ells decorats d'un bordó de mitja canya i una línia interior de perles, a més d'un ornament interior cisellat amb dibuix de fullatges, elements aquests totalment absentats dels nimbes de les figures del retaule del Conestable i que, per tant, no hi poden correspondre.

7. J. Puig i Cadafalch: «Les iconostases et les retables catalanes».

8. Vegi's A. Elías de Molins: «Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, 1888».

9. Vegi's els documents que es publiquen més endavant.

10. P. Fra Manuel M. Ribera: Ob. cit. a la nota 1.

11. Vegi's J. Puig i Cadafalch: Ob. cit. a la nota 7.

12. Arxiu de la Corona d'Aragó: Foli 57. Registre 23 de la secció primera núm. 1. «Pecuniae, Petri Conestabile Portugaliae».

13. Arxiu del Reial Patrimoni de Barcelona: Signatura 433, foli XXXII.

14. Arxiu de la Corona d'Aragó: Secció primera. Registre 22. Curiae 2, foli 179.

15. A. Rovira i Virgili: «Història Nacional de Catalunya».

16. J. Pallejà: «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», núm. 77. Octubre a desembre, del 1922. Pàg. 397.

17. A. Balaguer i Merino: «D. Pedro el Condestable de Portugal considerado como escritor, erudito y anticuario». Barcelona, 1881.

18. Vegi's A. Duran i Sampere: «La peinture catalane à la fin du Moyenâge. Conférences faites à la Sorbonne en 1931». París, Ernest Leroux.

19. B. Rowland: Ob. cit. nota 4.

20. Publicat per S. Sanpere i Miquel a «Los Cuatrocentistas Catalanes». Barcelona, 1906.

21. A. Balaguer i Merino: Ob. cit. nota 17.

22. J. Folch i Torres: Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Maig, 1936.

UNA COL·LECCIÓ DE MANTONS DE MANILA AL MUSEU DE PEDRALBES

(Acabament)

Del segle XIX

Fig. 14. El fons és de color blau i el serrell blanc. El brodat és tot de seda blanca a excepció de la cara i mans de les figures que són brodades amb seda lassa. Aquest brodat es dibuixa en quatre temes. Són iguals als de cada angle oposat. Per tant, són diferents els de dos angles consecutius. Un d'aquests dibuixos representa l'escena de prendre el te imperial a l'estiu. El palau és limitat per tanques. En el fons del paisatge hi ha una pagoda amb campanetes i un quiosc o teatre. Davant d'aquesta última construcció, una dama amb un ventall. A primer terme els sobirans sentats davant la taula del banquet. Damunt la taula, un fruiter i l'ampolla del te. Tres dames de la cort o tres serventes acudeixen: una amb una capsa de dolços, altra, amb una tetera i una capsa de viandes, i altra,

dreta com la del quiosc, està en guàrdia. L'altre dibuix representa també una escena de la presa de te. Al fons, una pagoda; més ençà, una panera amb un gos que la travessa; a banda i banda de riu un quiosc amb un home a l'interior d'un d'ells; a segon terme l'emperatriu amb la servent que li ofereix el te i dos músics que toquen instruments diversos; gairebé a l'angle mateix una barca en forma de paó reial o fènix, que és l'emblema de les emperatrius, conduïda per un remer.

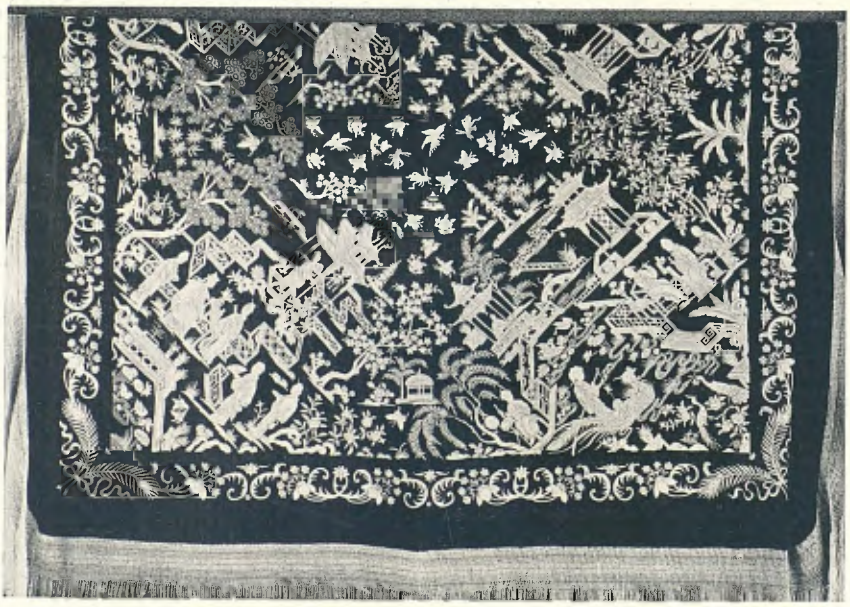


Fig. 14

L'orla és formada per flors i plomes de paó reial, però té la particularitat que aquests motius estan disposats a l'estil Lluís XVI.

Fig. 15. El teixit és de color de maduixa i el serrell de la mateixa matèria. Comencem amb aquest manton la sèrie dels ornamentats amb composicions de flors i animals. El conjunt d'aquests motius en el present exemplar es divideix en dos dibuixos dobles, cada un dels quals es repeteix en l'angle oposat. Aquests dibuixos són brodats a tot color.

Fig. 16. El fons així com el serrell són negres. El brodat de les papallones és de seda fluixa i el de la resta del dibuix de seda torçal de tots colors. Les flors i les papallones són de tamany reduït i s'enllacen per l'abundància de branquillons. El dibuix es repeteix en cada un dels quatre angles. Aquest manton és de tipus isabelí i, per tant, encara que realment és de manufactura xinesa ha estat executat amb influència espanyola.

Fig. 17. El fons i el serrell són d'un blau verd. El brodat és policrom. Desenrotlla, com els anteriors, una combinació de flors, aus diverses i papallones. El dibuix es repeteix a cada un dels quatre angles.

Fig. 18. El teixit és negre. El serrell és de seda torçal verda. Les flors són brodades amb seda d'aquesta mateixa classe, però les aus i les papallones amb seda fluixa. Les flors que més es repeteixen són les roses, les glicines i els llessamins. El conjunt del brodat té en general una tonalitat verda. A cada angle es repeteix el mateix dibuix.

Fig. 19. El fons és negre; el serrell és verd. El dibuix és també de combinació d'elements florals i animals, repetit, igualment, a cada un dels quatre angles.

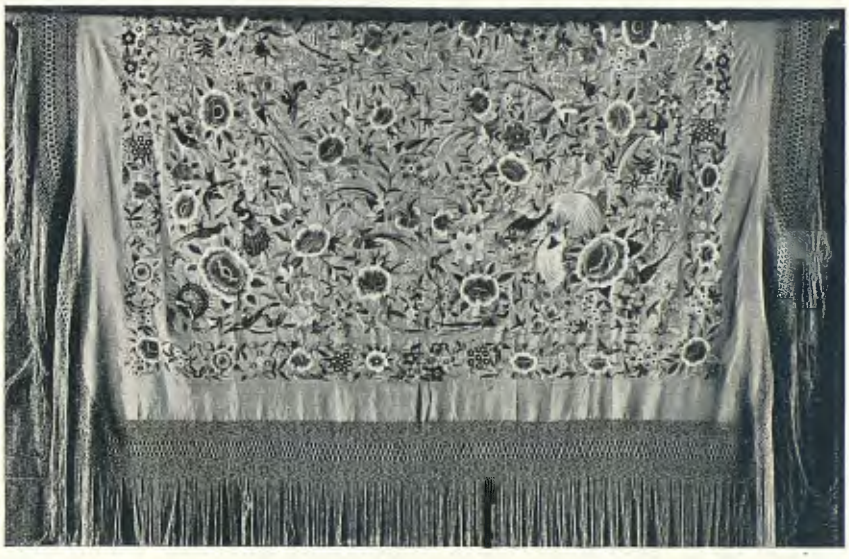


Fig. 15

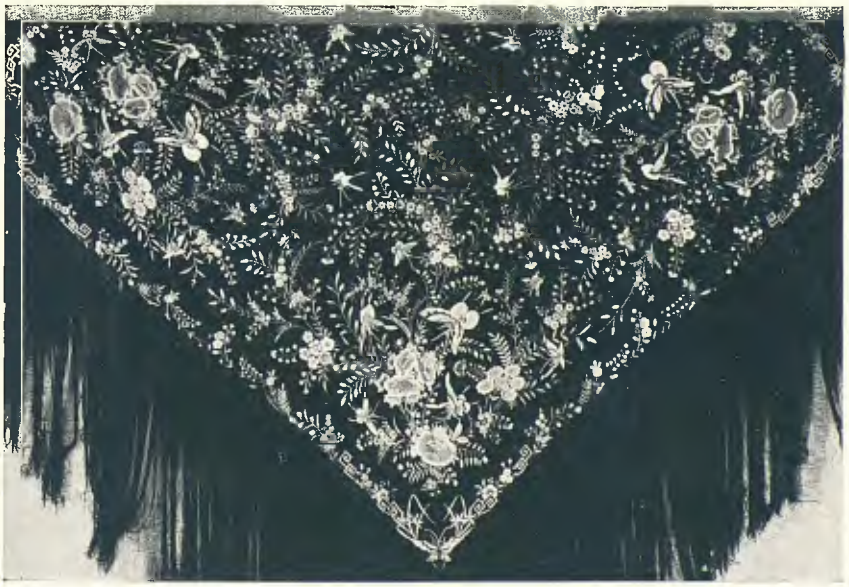


Fig. 16

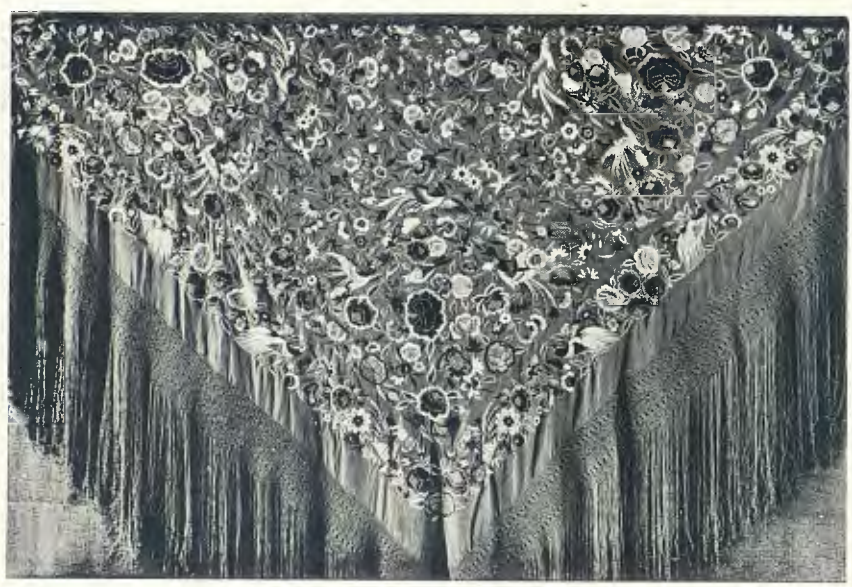


Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

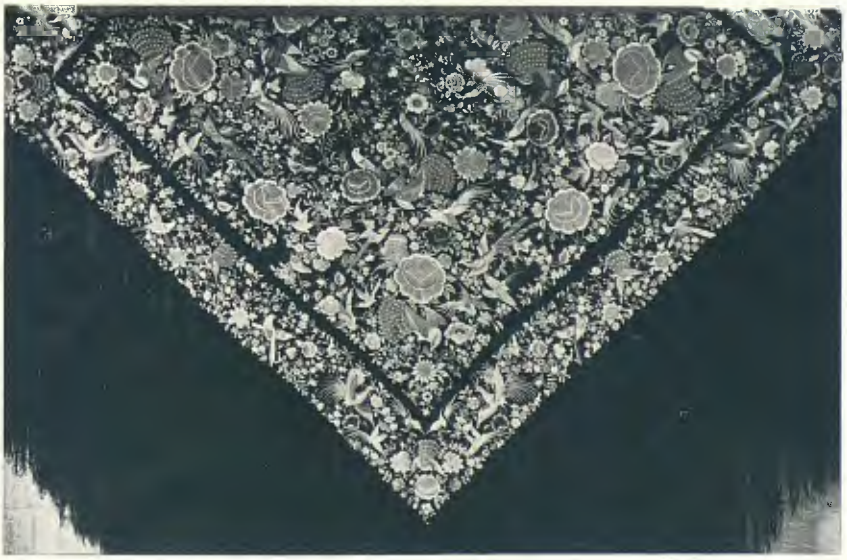


Fig. 20

Fig. 21

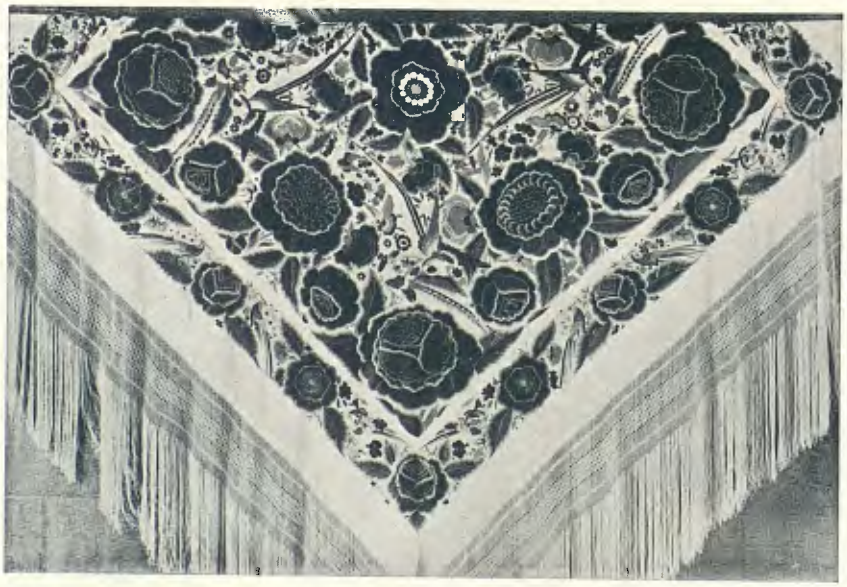


Fig. 22

Fig. 20. El teixit i el serrell són negres. El dibuix és brodat amb sedes de tots colors. Els animals que es combinen amb les diverses flors són aus del paradís, paons reials i faisans. Els quatre angles tenen el mateix dibuix.

Fig. 21. També el serrell i el teixit són negres. Com els anteriors, el dibuix és una combinació d'elements florals i animals. Les flors són de gran tamany, destacant entre elles les peonies, que a Xina són considerades com les reines del jardí. Tot el brodat és policrom. El dibuix és igual a cada angle. Les línies acusen una execució més moderna que els altres mantons de la col·lecció.

Fig. 22. És igual que l'anterior, solament que en aquest el teixit i el serrell són blancs. A més, els colors de les flors i les aus són diferents.

Fig. 23. El teixit i el serrell són negres. Tot el brodat és de seda blanca. El motiu del dibuix es basa en una gran peonia a cada angle del manton. En el fons, un escampall simètric de petites roses i llessamins. Amb aquest manton comença la sèrie dels de tema exclusivament floral.

Fig. 24. El teixit i el serrell són de color de cirera. El dibuix del brodat és una composició floral una mica atapeïda i de línies modernes. Els quatre angles són iguals.

Fig. 25. El quadrat del manton és blanc i el serrell de color blau. El dibuix també és de composició exclusivament floral. El tema central és voltat per tres sanefes. Les grans roses dels extrems d'aquell quadrat són de color blau i les altres flors de diversos colors. També el dibuix es divideix en quatre parts iguals.

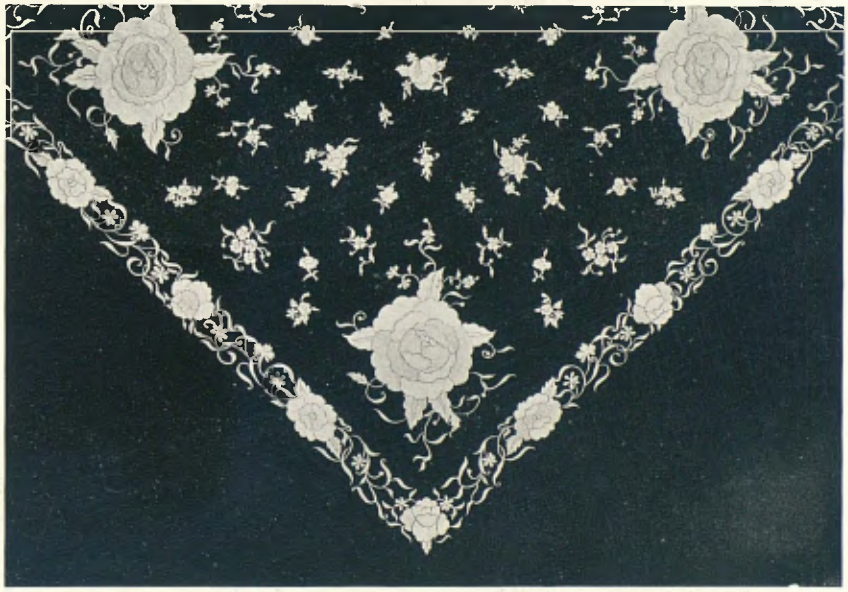


Fig. 23

Fig. 26. El teixit és blanc. El brodat és blau i el serrell del mateix color del brodat. Aquest està format per una combinació de flors. Els quatre angles iguals.

Fig. 27. El teixit és blau i el brodat de color de cirera. Continua el tema de la combinació floral. En aquest, les flors són de gran tamany, especialment les enormes roses de cada angle. El dibuix també es repeteix a cada quarta part del manton.

Fig. 28. El teixit i el serrell són blancs. Sobre el teixit blanc es desenvolupa el dibuix de grans flors, molt semblant al del manton anterior, brodat amb

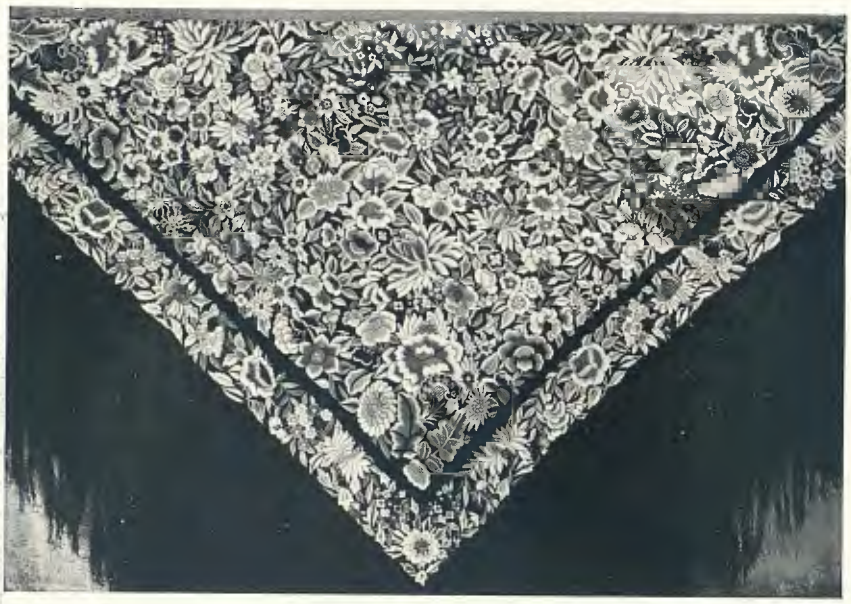


Fig. 24

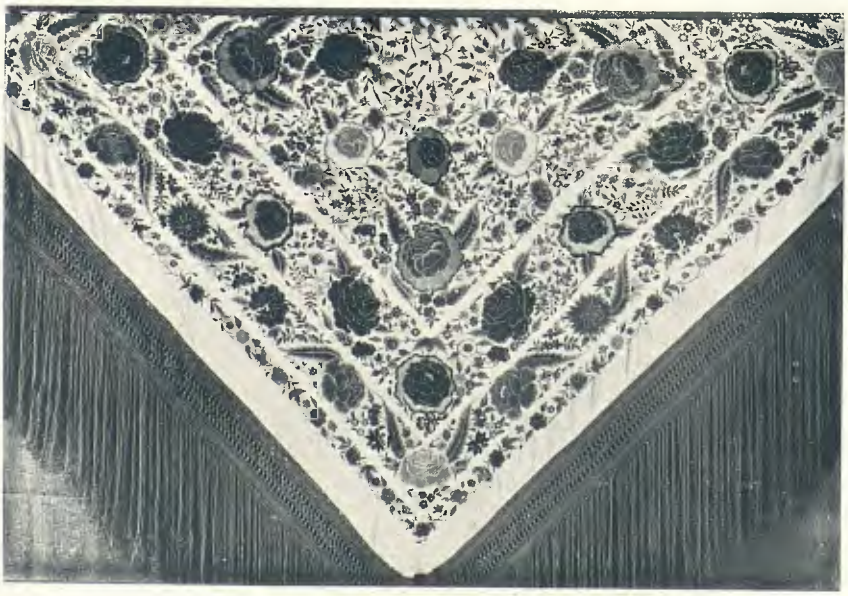


Fig. 25

Fig. 26

Fig. 27

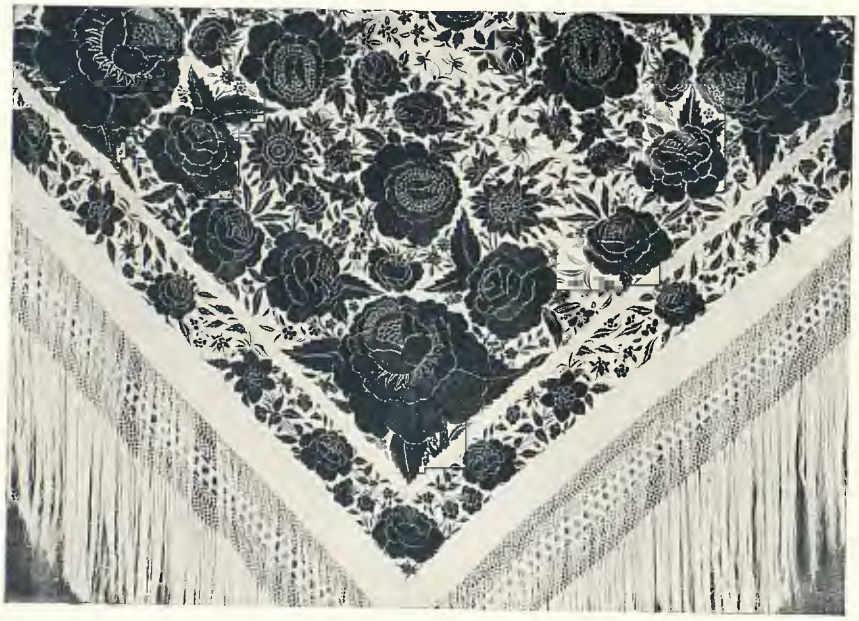


Fig. 28

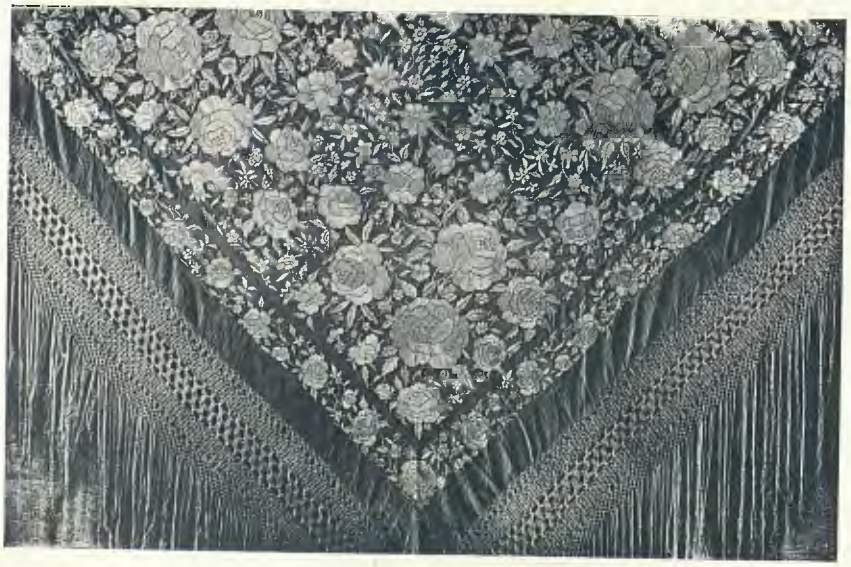


Fig. 29

Fig. 30

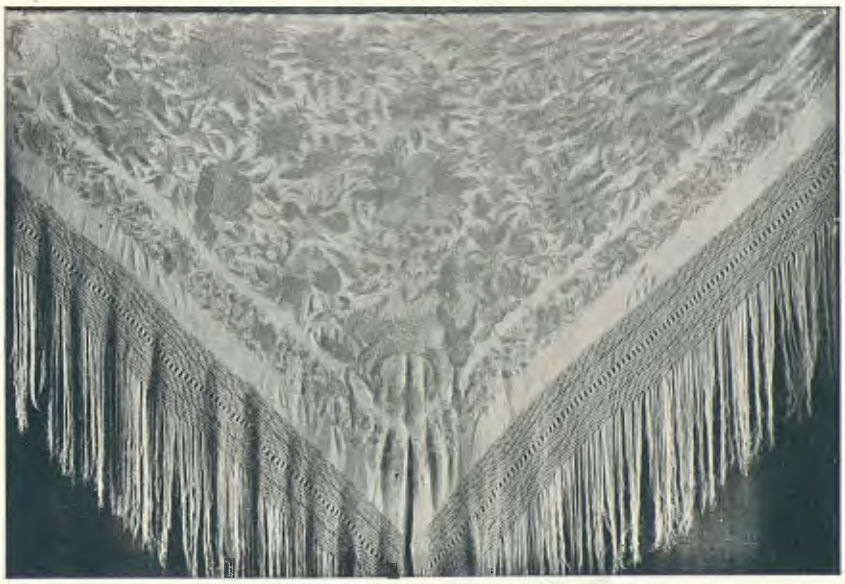


Fig. 31

seda torçal morada. També és repetit a cada angle.

Fig. 29. El fons i el serrell són d'un verd llargandaix. El brodat, tot en color cadmium, és una harmònica combinació de flors grans sobre un camp de flors més petites. En cada angle es repeteix el mateix dibuix.

Fig. 30. El teixit i el serrell són blaus. El brodat és de color de palla. La composició, dividida també en un dibuix a cada angle, és de tema floral, una mica semblant a l'anterior.

Fig. 31. Tant el teixit com el serrell i el brodat són blaus. El dibuix és també de composició floral i es divideix en quatre parts iguals. Amb aquest manton acaba la sèrie dels d'aquest tema.

Fig. 32. Aquest manton constitueix per diversos motius un exemplar excepcional dintre la col·lecció. Per això l'hem deixat per l'últim lloc. El teixit no és de seda com en els altres, sinó de crespó. El serrell és fet amb menys brins de seda que els altres. No té sanefa, cosa que no s'acostuma a trobar gaire en els mantons de Manila. En fi, la seva manufactura no és xinesa, sinó espanyola. Amb tot és executat amb la mateixa tècnica que els legítims. La composició del dibuix és de flors i ocells, brodada amb seda de diversos colors. Aquest dibuix es repeteix a cada angle.

ADELAIDA FERRÉ DE RUIZ-NARVÁEZ

BIBLIOGRAFIA

Historia de la Civilización, Ramón Molinas. Editor.

España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, Waldo Jiménez de la Romera.

L'Art Chinois, per M. Paléologue.

China. Dos años en la Ciudad prohibida, per Der Ling.

La China pintoresca, por C. Pellé.

Broderies Chinoises, Barcelona, Lib. y Grab. de Arte Martínez Pérez.

Encyclopédie des Ouvrages de dames, Th. Dillmont.

Guia dels brodats xinesos del departament tèxtil «Victoria and Albert Museum» de Londres.

La Moda. Historia del traje en España, por Max von Boehn con preliminar de Lozaya.

Monografia del traje, J. Puiggarí.

Diccionario Espasa, tomo 32.

Debem interessants dades a la gentilesa de les cases comercials: «El Celeste Imperio» i «C. Font, S. en C.», de Barcelona.

Fig. 32

Ricard Urgell. — «Cafè-concert»
(Museu d'Art de Catalunya)

LES OBRES DE RICARD URGELL AL MUSEU

Una de les sales de la secció d'art modern del Museu d'Art de Catalunya conté exclusivament una sèrie d'obres del notable pintor català Ricard Urgell.

Ricard Urgell i Carreres nasqué a Barcelona el 1874. Estudià a la nostra Escola de Belles Arts sota la direcció del gran mestre Antoni Caba. Molt aviat es va destacar d'entre els seus condeixebles, per la seva facilitat en la composició i el colorit. Així es va iniciar la seva personalitat artística. Però a formar-la definitivament hi varen contribuir, per altra part, les lliçons i la influència del seu pare el prestigiós paisatgista Modest Urgell. El nostre jove pintor va saber agermanar magníficament els ensenyaments de l'Escola i els del seu progenitor.

Amb aquests elements fonamentals va emprendre la volada per a la seva independència artística. Les seves primeres obres denoten encara la influència del seu pare. Els tons grisos tocats de blau, que apareixent sovint en els quadres de la seva primera època, denúncien clarament aquesta influència. Però treballant incansablement, acudint contínuament a la consulta del natural, va anar obtenint la independència que perseguia. Unes notes de color molt sentides varen iniciar la futura personalitat. En trobar-se amb les tendències impresionistes, el desenvolupament d'aquesta personalitat va caminar més depressa, perquè aquestes tendències resultaven adequades al seu temperament.

En aquest terreny va produir un art emotiu, per bé que verament just i equilibrat. Per a obtenir un efecte no recorria mai a l'exageració. Per això els seus

Ricard Urgell. — «Balls russos en el Teatre del Liceu de Barcelona»

Ricard Urgell. — «Final d'acte» *(Museu d'Art de Catalunya)*

quadres són sempre precisos i els valors del color es mantenen iguals en els interiors com en les escenes a l'aire lliure. La seva paleta és rica i harmònica, pròdiga i matisada. La tonalitat general de les seves pintures ens recorda, a la vegada, els artistes del classicisme espanyol i els de la vella escola holandesa.

És veritat que la major part de les vegades els seus quadres no han estat fets davant del natural. Els temes que més ha tractat, que més ha preferit, que casi constitueixen el caràcter dominant de la seva producció, no s'hi prestaven de cap manera. Són escenes de llocs públics, com teatres i music-halls, que es poden

Ricard Urgell. — «El Teatro»
(Museu d'Art de Catalunya)

El seu impressionisme acusa una fina sensibilitat. Hi ha moments en què els conjunts de les figures i les coses es presenten amb un semi idealisme. Amb tot, aquesta tendència de la pintura de Ricard Urgell no deixa d'estar influenciada per un cert realisme. L'esplendorosa festa de colors dels seus quadres és la reproducció d'unes realitats copsades del natural. Aquestes realitats, d'una gamma de colors exuberant, són sempre d'una plàstica ben acusada.

considerar com instantànies. Tenen, per tant, una intensa mobilitat i és impossible de deturar en un moment donat tot el conjunt d'actors i d'espectadors que les formen, per a contemplar-lo en la quietud pròpia d'un model, d'un paisatge o d'una natura morta i anar-los trasplantant pausadament a la tela. Però l'artista tenia un formidable poder de retenció d'allò que havien vist el seus ulls. I amb aquesta facultat podía pintar, en la solitud del taller, sense cap model al davant, aquella

realitat que ell havia vist i que la memòria li anava dictant amb una extraordinària fidelitat. Per això els seus quadres, encara que fossin pintats lluny del natural, són efectivament realistes. Recordem que el pintor francès Utrech es va dedicar especialment a aquests mateixos temes i que les seves obres acusen una factura ben propera a la del nostre Ricard Urgell.

Les condicions d'aquesta pintura del nostre artista poden ésser clarament constatades, per exemple, en les obres «Final d'acte», nota repentista que podria ésser signada per Rosales, «Esposa infiel o la hija del carbonero», «Music-hall», «El Teatro», «Pista de circ», «Matx-boxa» i «Enterraments», totes elles d'un evident realisme emotiu, interpretat amb l'ajuda d'una gran retentiva.

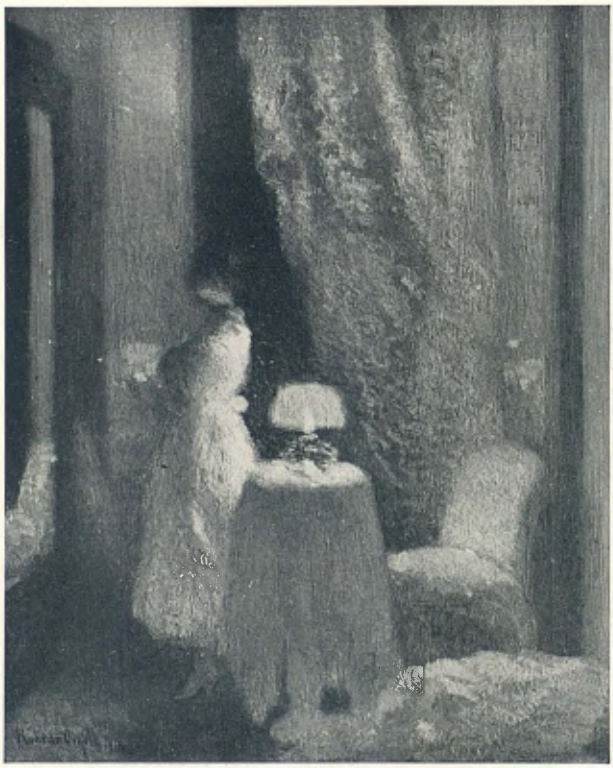
Els temes d'«Interior», «El molí», «Plaça dels Josepets» i d'una llarga sèrie d'aspectes de la ciutat, dels seus rabals o de paisatges, potser no li oferien la mobilitat dels temes relatius a les teles anteriorment citades, i és possible que l'autor les pogués realitzar amb més contacte amb la realitat. Però àdhuc aquestes participen considerablement, en la creació llur, d'aquell record d'un instant fugisser, que tantes vegades mou els seus pinzells.

Ricard Urgell. — «Esposa infiel o la hija del carbonero»
(Museu d'Art de Catalunya)

Pintar d'aquesta manera, té, naturalment moltes dificultats. La retentiva podria ésser fidel i la visió interior completa; però en traduir-la amb els colors i els pinzells, s'havien de presentar forçosament molts obstacles. El nostre artista els va saber vèncer tots amb la tècnica que posseïa i que era dòcil a la seva voluntat. Amb un gran domini de l'*ofici*

Ricard Urgell. — «La primera hora del mercat» *(Museu d'Art de Catalunya)*

Ricard Urgell. — «Interior d'església rural» *(Museu d'Art de Catalunya)*



Ricard Urgell. — «Interior»
(Museu d'Art de Catalunya)

sabia reproduir la irisació de la llum elèctrica projectada sobre vestits clapats de metalls brillants; crear formes pels efectes dels esclats de llum artificial i establir una artística graduació de tons a base d'uns segons termes foscos que contrasten magníficament amb els punts de plena llum. Unia el color i la forma perquè dibuixava amb els gruixos de la pintura; per això els conjunts són perfectes, malgrat que els detalls només hi siguin apuntats.

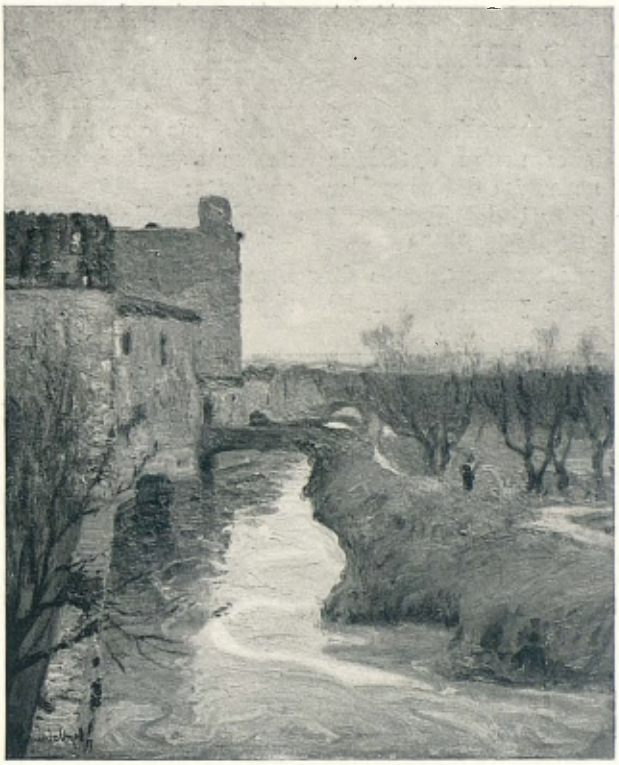
Amb aquesta orientació, amb aquestes facultats i amb aquesta tècnica va arribar a ocupar un dels primers llocs de l'art pictòric de Catalunya, quan tenia escassament trenta anys. Havia obtingut premis importants al nostre país i a l'estranger; era professor de l'Escola de Belles Arts de Llotja; havia arribat a influir en una bona part dels joves d'aquella generació; gaudia d'una legítima consideració entre els artistes i els intellectuals catalans de la seva època i els seus quadres es cotitzaven avantatjosament.

En l'Exposició de Primavera de l'any 1923 li va ésser concedida una Sala Especial, distinció que va venir a ésser com l'homenatge oficial amb què Barcelona coronava l'obra del gran artista.

Poc temps després, quan ningú podia sospitar la proximitat de la seva mort, en plena vigoria i en el bo de les seves activitats, un atac cerebral va segar sobtadament la seva vida. Era el 6 de juliol del 1924. No tenia, doncs, gaire més de cinquanta anys.

La pèrdua fou realment dolorosa per a la pintura catalana. A la seva edat tenia encara l'aspiració de crear un altre aspecte de la seva pintura. Qui sap si la consecució dels seus propòsits ens hauria ofert unes coloracions encara més atrevides, en les quals la fantasia hauria superat al naturalisme.

Privadament havia portat una enveja-



Ricard Urgell. — «El molí»
(Museu d'Art de Catalunya)

ble vida independent. Pintava el que li venia de gust i quan li venia de gust. Després de la pintura la seva gran passió era la tertúlia amb els amics. En elles s'havia acreditat de gran polemista, d'home d'extensos coneixements i de sa criteri, sobre coses d'art.

La seva producció és escampada en nombroses colleccions particulars nacionals i d'altres països. No obstant els quadres que hi ha al nostre Museu constitueixen una perfecta representació del conjunt de la seva obra. Aquests són:

«Interior». «La primera hora del mercat»; adquirida a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona, de l'any 1907. «Esposa infiel o la hija del carbonero»; el títol és el del melodrama que figura que s'està representant en el teatret de barriada, reproduït en la tela; adquirida en l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona, de l'any 1911. «Balls russos en el Teatre del Liceu de Barcelona; adquirida en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona l'any 1918. «Interior d'església rural»; adquirida en l'Exposició de Primavera de l'any 1922. «Cafè concert». «Final d'acte». «El molí».

Les tres darreres obres figuraven en la Sala Especial que l'autor va tenir a l'Exposició de Primavera de l'any 1923 i foren adquirides després d'aquesta exhibició.

«El Teatro». Cedit pel Museu d'Art Modern de Madrid, el febrer del 1932.

L'esperit de les seves obres se'ns presenta cada dia al davant dels nostres ulls. La realitat ens ensenya molt sovint els quadres que hauria fet. Cada vegada que veiem una sala d'espectacles plena de públic i palpitant de llums espectaculars o un conjunt qualsevol de coses i d'homes que es mouen frisosament formant una gamma de colors brillants, diem: Això és un Ricard Urgell!

JOAQUIM CIERVO

ACTUACIÓ DE LA COMISSARIA GENERAL DE MUSEUS

En el BUTLLETÍ del mes d'octubre de l'any passat publicàrem una detallada informació de les activitats del conseller de Cultura i del Servei del Patrimoni Artístic, Històric i Científic de la Generalitat, durant les primeres setmanes de la situació promoguda pels fets del 19 de juliol, per tal de salvar les obres d'art de diferents indrets de Catalunya que podien córrer perill.

D'aleshores ençà, la Comissaria General de Museus, creada en virtut d'una de les disposicions dictades en aquell període, ha anat atenent les diverses necessitats produïdes per la copiosa incorporació d'obres d'art al patrimoni comú, preocupant-se especialment del complex problema, que es va plantejant i que haurà d'ésser adequadament resolt en el seu dia, de la creació i la classificació de nous museus a moltes localitats catalanes, així com de l'ampliació de què hauran d'ésser objecte els de Barcelona.

Prevenint el que es refereix als museus de fora de Barcelona, ha anat designant els delegats que les circumstàncies especials de cada localitat han aconsellat.

Així als que ja hem publicat en números anteriors, podem afegir avui els següents:

Salvador Roca, a Lleida; Joaquim Danés, a Olot; Pere Giró, a Vilafranca del Penedès; Jaume Llongueras, a La Garriga; Joan Nadal, a Valls; Lluís Masriera, a Llavaneres; J. Roig i Raventós, a Blanes, i Rafael Estrany, a Mataró.

Les pintures murals de Ferrer Bassa en una de les dependències interiors del monestir de Pedralbes

En relació als museus de Barcelona caldrà examinar, quan arribi l'hora, el conjunt de les obres ingressades i veure quins grups homogenis es poden formar i, per tant, quins museus especials o característics serà necessari crear o ampliar.

En atenció a aquesta futura situació, ja es va preveure aleshores la conveniència de posar a disposició de la Comissaria aquells edificis que per llur capacitat, caràcter i estructura podien resultar més adients, i, com a conseqüència d'aquesta idea, es varen dictar les dues Ordres de la Conselleria de Cultura, reproduïdes

en l'esmentada informació del passat mes d'octubre, en virtut de les quals passaven a càrrec de la Comissaria els edificis del monestir de Pedralbes i del convent de Santa Clara.

Com dèiem en aquella informació el monestir de Pedralbes fou ràpidament desprovist dels materials i objectes que no corresponien a la nova destinació donada a l'edifici.

Els mobles, les robes i l'aviram, van ésser lliurats als establiments benèfics o de cultura que els consellers respectius indicaren, i la copiosa col·lecció de manuscrits i llibres, de valuós interès històric i bibliogràfic, que va ésser trobada en les dependències de la clausura, a l'Arxiu General i a la Biblioteca de Catalunya.

L'edifici va quedar al cap de pocs dies en la seva primitiva puresa arquitectònica, oferint tota la seva bellesa magnífica i la dels nombrosos elements que són adherits a la construcció, com les notables peces de ceràmica, que apareixen en diversos llocs de la immensa casa; els famosos sepulcres de l'església i de la part conventual; i, sobretot, les valuosíssimes pintures murals de Ferrer Bassa, tan entusiàsticament elogiades per tots els tractadistes i que durant tants anys havien estat gairebé totalment sostretes a la contemplació del públic.

Com tothom sap, aquest edifici fou fundat l'any 1326 per Elisenda de Montcada, muller del rei d'Aragó Jaume II, i a més de l'àmplia nau de l'església compta amb la part d'edificacions destinades a vivenda de la comunitat, la qual té una extensió no inferior a 11.000 metres quadrats per una alçària de tres pisos.

Les obres de rehabilitació arquitectònica de l'edifici del convent de Santa Clara

Dintre d'aquest perímetre s'hi comprèn el claustre que absorbeix una superfície de 2.500 metres quadrats. No és, com s'ha dit, igual a la plaça avui anomenada de Francesc Macià (abans Reial), però s'hi acosta una mica.

L'antiga Junta de Museus havia pensat alguna vegada instal·lar en aquest edifici el seu museu d'art antic català, inspirada, com és natural, per la idea de l'adequada harmonia que havia d'establir-se entre el caràcter de les obres exposades i el de l'edifici que les hauria custodiat, i moguda a més, pel noble afany de do-

nar així a l'insigne monument, una destinació que el lliurés de possibles perills.

Diguem que el primer pas per a resoldre aquest problema s'ha donat ja amb el fet d'haver assegurat la subsistència de l'edifici i de poguer comprovar materialment i sense obstacles de cap mena les condicions i l'estructura de totes les seves dependències.

La destinació i utilització de l'edifici del convent de Santa Clara no ofereix cap dubte.

Ja és sabut que un dels projectes més concretament formulats per la Junta de Museus és el de la creació d'un Museu de les Arts Sumptuàries de Catalunya, el qual ha d'ésser instal·lat a la Casa Padellàs, que s'està construint a la plaça del Rei, i a l'ex-capella reial de Santa Àgata, que li fou cedida per l'Estat. Aquestes dues edificacions es posaran en comunicació directa per mitjà de la petita casa que s'aixeca entre elles i que la senyora Mercè Coll de Samà va donar a la Junta per a aquesta finalitat.

Les col·leccions d'art sumptuari dels nostres Museus s'han acrescut tan considerablement en aquests darrers temps, que la capacitat de les dues edificacions a què ens acabem de referir resulta avui absolutament insuficient per a exhibir-les.

La cessió de l'edifici del dit convent a la Comissaria General de Museus ha vingut a resoldre aquesta necessitat, no solament perquè implica una important ampliació de lloc, sinó perquè la seva situació immediata a l'ex-capella reial, permetrà formar un sol conjunt de les tres edificacions.

Aquesta destinació a més d'assegurar una digna subsistència de l'històric edifici, ha donat ocasió ha reintegrar-lo a la seva primera estructura arquitectònica.

En efecte, els treballs d'eliminació de construccions sobreposades de què ja parlàvem en l'esmentada informació del mes d'octubre de l'any passat, han continuat des d'aleshores amb l'activitat i l'encert que són propis dels distingits arquitectes municipals que els dirigeixen.

Per la part de la plaça del Rei es veu ja com quedarà la façana que dóna a aquest lloc, per bé que un cop acabades les obres oferirà un aspecte encara més bell, perquè les petites adaptacions que els dits arquitectes han projectat contribuiran d'una manera magnífica a donar a aquella antiga placeta l'aire especial que li és propi i un cert aspecte d'avant sala del Museu, molt ben articulat amb el caràcter d'aquesta institució.

L'interior ha d'ésser també objecte d'un detingut estudi, abans d'adaptar-lo a les necessitats del Museu que s'hi ha d'instal·lar; però, sense esperar el moment de fer-ho, ja s'ha pogut empendre, en aquest ordre, una obra importantíssima que contribuirà per ella sola a l'enriquiment d'aquest monument arquitectònic de Barcelona.

Es tracta de la famosa sala dita del tinell, que havia estat el saló de festes de l'antic palau major del reis d'Aragó, i que la comunitat clarissa feia servir per a església del convent.

Aquesta sala tenia unes determinades dimensions que feien d'ella una de les més notables construccions de la nostra ciutat, dintre la seva època.

Aquestes valuoses qualitats, ponderades amb entusiasme per historiadors i tractadistes, havien quedat totalment amagades perquè les parets laterals i el sostre de l'església del convent havien estat construïdes sota el sostre i davant les parets de la construcció primitiva.

El Comissari General de Museus, Pere Coromines, desitjós de vindicar aquestes belleses, va donar tot seguit l'ordre d'enderrocar aquest sostre i aquestes parets superposades i a hores d'ara les obres estan prou avançades per a confiar que dintre de breu termini tothom podrà tornar a veure en la seva pròpia amplitud la sala que és testimoni de tants fets notables de la nostra història.

I·G SEIX i BARRAL

EMPRESA COL·LECTIVITZADA

IMPRESSORS i EDITORS

Disposen d'una ferma col·laboració d'artistes especialitzats en tota obra gràfica i el muntatge industrial modern de totes les branques del llibre.

Aquest conjunt està al servei de l'Art, de la Indústria i del Comerç i la seva consulta serà molt agraïda i atesa.

Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

La Pinacoteca

MARCS I GRAVATS

HIGINI GARCÍA

Successor de Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Telèf. 13704

BARCELONA

Judit Tarragó Noguè

FUSTERIA

Especialitzada en treballs per a Museus i Exposicions

EMBALATGE I TRANSPORT DE TOTA MENA D'OBJECTES D'ART

Consell de Cent, núm. 283

Telèfon 14345 : BARCELONA

J • M LLOVET

FOTOGRAVADOR

Carrer Casanova, núms. 157 i 159

BARCELONA

I·G SEIX i BARRAL

EMPRESA COL·LECTIVITZADA

IMPRESSORS i EDITORS

Disposen d'una ferma col·laboració d'artistes especialitzats en tota obra gràfica i el muntatge industrial modern de totes les branques del llibre.

Aquest conjunt està al servei de l'Art, de la Indústria i del Comerç i la seva consulta serà molt agraïda i atesa.

Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

J. GILABERT

TAPISSER

ESPECIALITAT
EN TREBALLS
D'ENCÀRREC

AVINGUDA PI I MARGALL, 114
TELÈFON 72586

Judit Tarragó Noguè

FUSTERIA
Especialitzada
en treballs per a
Museus i Exposicions

EMBALATGE I TRANSPORT DE TOTA
MENA D'OBJECTES D'ART

Consell de Cent, núm. 283
Telèfon 14345 : BARCELONA

La Pinacoteca

MARCS I GRAVATS

HIGINI GARCÍA

Successor de Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels
millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Telèf. 13704
BARCELONA

OBRES I REVISTES

PER A LES BELLES
ARTS I LES ARTS
INDUSTRIALS

BANYS NOUS, 5
TELÈFON N.º 20542

C. MARTÍNEZ PÉREZ

LLIBRERIA GENERAL D'ART