

JUNTA DE MUSEVS

BUTLLETÍ  
DELS  
MUSEVS D'ART DE BARCELONA

VOLUM I

OCTUBRE, 1931

NÚMERO 5



Detall de la imatge de la Verge d'Areny (Oscu).  
ingressada de poc al Museu de la Ciutadella



# JUNTA DE MUSEUS DE BARCELONA

PLAÇA D'ARMES DEL PARC DE LA CIUTADELLA : TELÈFON 13879

## HORARI DELS MUSEUS

*Museu de la Ciutadella.* — Arqueologia i art medieval i modern. Parc de la Ciutadella.

*Museu de Belles Arts.* — Art contemporani. Palau de Belles Arts, Passeig de Pujaades.

Durant el mes de novembre, tots els dies, inclús els diumenges, de deu a una del matí i de tres a posta de sol, excepte els dilluns, destinats a festa del personal.

## HORARI DE LA BIBLIOTECA

(Parc de la Ciutadella)

Dies feiners, de deu a una del matí, a excepció dels dilluns. Si aquest coincideix amb una festa, el tancament es traspassa al dia hàbil immediat.

## PUBLICACIONS

*Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, 1906.

*Museos Artísticos Municipales : Catálogo de la Sección de Tejidos, Bordados y Encajes*, 1906.

CABOT, Emili; RODRÍGUEZ CODOLÀ, Manuel, i MARTORELL, Jerònim, *La col·lecció Pascó : Dictamen*, 1913.

*Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona : Guia sumària*, 1913.

*Relación de los ejemplares arqueológicos y artísticoindustriales que constituyen la colección cedida a perpetuidad por don Enrique Batlló y Batlló*, 1914.

*Les adquisicions del Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, en MCMXVIII*, 1919.

FOLCH I TORRES, Joaquim, *L'alba de l'abat Biure*, Barcelona, 1920.

— *Adquisicions del Museu de Barcelona*, Barcelona, 1920.

GUDIOL I CUNILL, Mossèn Josep, *Les creus d'argenteria a Catalunya*, Barcelona, 1920.

*Memòria de l'exercici 1920-1921*, 1921.

FOLCH I TORRES, Joaquim, *Notícia sobre la ceràmica de Paterna*, 1921.

*Memòria sucinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el trieni MCMXIX-MCMXXII*, 1922.

*Museu de la Ciutadella : Exhibició de mobles i atuells de la Casa Antiga a Catalunya, a l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'interiors*, 1923.

GUASCH Y HOMS, Francisco, i BATLLE AMETLLÓ, Esteban, *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo*, 1926.

FOLCH Y TORRES, Joaquín, *Museo de la Ciudadela : Catálogo de la Sección de Arte románico*, 1926.

*Biblioteca de los Museos de Arte y Arqueología : Tablas clasificadoras del Catálogo sistemático*, 1928.

*Museo de Arte Decorativo y Arqueológico: Guía-Catálogo*, 1930.

## BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

Es publica cada mes.

Redacció i administració : Pavelló de la Junta, Plaça d'Armes del Parc de la Ciutadella.

Director : Joaquim Folch i Torres.

Secretari de Redacció : P. Bohigas Tarragó.

Preus : Subscripció : 24 pessetes l'any.  
Número solt : 2 pessetes. Número endarretit : 3 pessetes.

NOVES ADQUISICIONS  
DEL MUSEU DE LA CIUTADELLA

LA VERGE D'ARENY (OSCA)

Ha ingressat ara de poc al Museu de Barcelona una imatge de la Mare de Déu, que sembla pertànyer als inicis de la quinzena centúria, i és un exemplar típic de la influència directa de l'art del Nord de França a les terres d'ençà del Pirineu.

Es de pedra, i conserva bona part de la policromia primitiva. La Verge, dreta, amb l'Infant al braç, vesteix una túnica moradenc a la cintura per una corretja, en la qual alternen els colors verd i vermell, amb civella, claus i puntera daurats. El mantell és blau i està subjectat al pit per un fermall d'anella. Un vel blanc emmarca la testa i li cau damunt les espatlles. La corona és de fulles d'eura desiguales i cavalcades; el calçat, apuntat i daurat amb decoració lineal negra. La mà dreta conserva un petit fragment de tija que degué formar part d'una flor, un ramell o un ceptre. L'Infant, mancat actualment de testa i braços, vesteix només un drap que deixa nu el torç.

L'aspecte general és noble i l'expressió dolça i somrient.

Segons sembla, procedeix aquesta imatge del poble d'Areny o Aren, no gaire allunyat de Roda d'Osca, a la ribera aragonesa del Noguera Ribagorçana. Aquesta terra d'Aragó, així com la ribera del Cinca, rebia durant els temps medievals una forta influència catalana que ha deixat un rastre molt marcat en el llenguatge i en l'art. Una imatge mariana de Zaidí (avui al Museu del Seminari de Lleida), representa, per exemple, el moment més característic de l'escola escultòrica de Lleida i Albesa dins el segle XIV. Albalat del Cinca ha donat també escultures típiques de la mateixa escola, algunes de les quals figuren a la col·lecció Plandiura. Altres modalitats de l'escultura catalana són, així mateix, representades en terres de l'Aragó català, les quals no podien sostreure's a les influències franceses, no solament les indirectes que li arribaven pel camí de Catalunya sinó també les directes i immediates que rebien del veïnatge de França i de Navarra, on l'art francès es produïa com en terra pròpia.

Cal posar atenció en la forma de la corona de la Verge d'Areny, feta de fulles d'eura en oposició a les fulles convencionals i retallades que figuren constantment en les escultures netament catalanes. Cal, així ma-



La Mare de Déu d'Areny (Osca) ingressada suara al Museu de Barcelona

teix, retenir la forma anular del fermall que clou el mantell, més freqüent en obres franceses. Els escultors catalans semblen més decantats als fermalls massissos i caironats

com els que trobem a les obres de Jaume Cascoll i a les que en deriven, o bé als grans fermalls florals que no són més que motius per a enriquir la decoració de les imatges.

La forma dels ulls i àdhuc l'expressió recorda també imatges franceses, com la Verge de Cardona, duta de Marsella segons una constant tradició local.

La Verge d'Areny representa, doncs, el tipus trescentista del Nord de França, introduït ja de bona hora a Catalunya, així com també a Aragó i a Navarra, anterior a la plena evolució local que havia de crear modalitats ben pròpies.

A. DURAN I SANTPERE



Fig. 1. — Guarniment d'una túnica, de tema hel·lenístic. Segles III i IV de J. C.

### LA SÈRIE «COPTA» DE LA COL·LECCIÓ DE TEIXITS DEL MUSEU DE LA CIUTADELLA

La col·lecció de teixits del nostre Museu de la Ciutadella és una de les més importants d'Europa. És cert que no té, entre les sèries diverses que la componen, cap d'aquells nuclis d'exemplars orientals d'alta antiguitat, com els que posseïxen els Kunstgewerbe Museum de Berlín o el Victòria and Albert de Londres, però té, en canvi, una valor de sèrie històrica molt interessant, i, sobretot, té completa, o gairebé, la sèrie de teixits

espanyols que és raríssim el trobar-la entre les grans col·leccions europees.

La nostra gran col·lecció tèxtil és formada des de l'any 1913, en què s'adquirí la Col·lecció Pascó. El Museu, abans, posseïa un nucli de teixits molt interessant, donat a les nostres col·leccions pel senyor Macari Golfèrics, i un altre adquirit principalment al marxant senyor Guiu. Un i altre nucli havien estat formats a base de teixits trobats pels reconcs dels nostres temples, i en venir la Col·lecció Pascó i en examinar la procedència de la immensa majoria de les peces, es veia que aquesta col·lecció havia estat formada

també amb exemplars procedents de diversos indrets de Catalunya.

Els dos grans col·leccionistes de teixits que hi havia a Barcelona, al darrer terç del segle XIX, foren en Miquel i Badia i en Pascó. Ells desvetllaven, entre el petit comerç d'an-

els primers temps de la nostra intervenció en el servei de les col·leccions d'art de Barcelona.

Indicada la procedència dels exemplars en general, no cal dir que aquesta Col·lecció de teixits del Museu de la Ciutadella és un element de gran importància dins el quadre



Fig. 2. — Peça de vestuari amb decoració de tipus hel·lenístic. Segle IV de J. C.

tiguitats que del seu temps es feia a Barcelona, l'estímul dels antiquaris a recollir trossos i peces de roba antiga. Un dels sistemes que alguns comerciants empraven per a adquirir teixits antics, fou el d'oferir als clergues de les esglésies rurals i de les catedrals en alguns casos, peces d'indumentària litúrgica noves, a base del canvi amb les antigues. Així podem dir que es formaren les col·leccions Miquel i Badia, que emigrà a l'Amèrica del Nord en morir aquell historiador de l'art, i la de Pascó, que el Museu adquirí en

d'un Museu d'Història de l'Art Català com és el que ens proposem de fer ací. És clar que Catalunya no ha produït molts teixits de luxe, i que la major part dels que usà la gent catalana en els diversos períodes de la nostra història venien de fora. És clar que, en conseqüència, els teixits que es trobaven en els nostres temples, o bé eren orientals, o hispano-àrabis, o italians, o espanyols, o francesos, però és igualment cert que foren les robes usades a Catalunya, i que aquestes són, per tant, documents ineludibles de la



Fig. 3. — Ornement d'una túnica. Tipus de decoració bizantina. Segles IV i V.



Fig. 4. — Fragment d'una aplicació tèxtil de tema cristià i de tipus bizantí. Segles v-vi.

història de l'art del nostre país; car la història de l'art d'un poble no és formada únicament pel que la gent d'aquell poble ha produït, sinó per allò que ha produït i allò que ha rebut de fora i ha usat i ha influït en la producció artística pròpia.

Moltes obres dels nostres escultors del temps romànic no s'explicarien sense la presència d'un teixit oriental o hispano-àrab, el tema del qual el nostre artista copia. Un altre tema ornamental de tal o tal pintura té la seva font d'inspiració en l'obra que de Bizanci, o de Còrdova, o de Damasc, arribava a la terra nostra. Científicament, doncs, aquests teixits trobats a Catalunya, que foren importats a Catalunya des dels temps històrics, són, com les mateixes obres d'art produïdes ací per la gent catalana i com les mateixes obres d'art produïdes en la terra nostra pels artistes forasters, monuments de la història artística de Catalunya, i com a tals, cal guardar-los, exhibir-los i estudiar-los.

\* \* \*

Però les col·leccions d'art tenen, com totes les coses, punts de vista diversos. La

nostra col·lecció tèxtil, per exemple a més de constituir un aspecte de la història artística catalana, és de fet una col·lecció de teixits apte per al coneixement de la història general d'aquesta indústria artística i de coneixement de la producció de les diverses manufactures orientals i europees que en els temps històrics importaven a casa nostra llurs productes tèxtils. En conseqüència, deure dels qui curen de les col·leccions d'art de la ciutat és el de procurar que aquestes donin el major fruit de coneixements possible; per tant cal que, tal i com es consideren els teixits de la nostra col·lecció, part de la història artística catalana, puguin considerar-se també com a elements d'estudi de la història tèxtil en general.

I és atenent a aquest aspecte, que es deriva de la realitat del fet de trobar-se a Catalunya tots aquests teixits, que la Junta de Museus en diverses ocasions no ha dubtat a completar algunes de les sèries tèxtils de la nostra col·lecció, a base de peces que no tenien una procedència històrica catalana, i fins a base de sèries de peces que, com la dels teixits «coptes», no tenen una relació ni remota amb la història de l'art nostre,



Fig. 5. — Aplicació decorant l'espatlla d'una túnica. Dibuix de tipus bizantí. Segle VI.

però que constitueixen un capítol important de la història del teixit, que completa la col·lecció nostra en el seu aspecte de col·lecció útil a l'estudi de la història general del teixit.

Heus ací, doncs, explicada i justificada la presència d'una sèrie de teixits «coptes» dins el nostre Museu, tot i que aquest aspira a ésser un Museu de la història de l'art de Catalunya.

\* \* \*

Hem tingut un especial interès a donar notícia de l'existència de la sèrie «copta» dins la nostra col·lecció de teixits, per raó que ella es troba, per manca de lloc, fora la vista del públic, a la disposició dels estudiosos, en les reserves del Museu. Alguns escassos exemplars únicament figuren en la vitrina central de la sala primera de la Secció de Teixits, però la resta, que s'apropa a un centenar d'exemplars, no és exhibida.

El gros d'aquesta col·lecció fou adquirida a Barcelona, al col·leccionista senyor Homar, qui lentament havia reunit aquest nucli de teixits «coptes», certament important. Fora dels magnes exemplars que posseeix a Barcelona el col·leccionista senyor Soler i Vilabella i alguns que resten de la dispersa Col·lecció Cabot, podem dir que a Catalunya no n'hi ha d'altres i que en sabem pocs a la resta d'Espanya.

La procedència d'aquests teixits és coneguda i ha estat repetidament comentada. La bibliografia és relativament abundosa, i pot dir-se, d'una manera general, que tots els tractadistes de la història del teixit la comenten, com a pròleg al capítol que correspon a l'art del teixit de l'Egipte de l'alta Edat mitjana.

La descoberta es deu a l'arqueòleg francès M. Gayet, qui, en practicar excavacions en els terrenys d'emplaçament de la ciutat d'Antinoè a l'Egipte, descobrí una sèrie de necròpolis hel·lenístiques cristianes i musulmanes, amb els enterraments en l'arena, els quals, per la sequedat del subsòl, conservaven en relatiu bon estat les robes que vestien els cadàvers.

La descoberta de les necròpolis en els anys 1896 i 1898, féu sensació. En tenir-ne les primeres informacions a París, on foren comentades les troballes de les campanyes que M. Gayet féu per compte del Museu Guimet i del Museu de Teixits de la Cambra de Comerç de Lió, els elements que en aquell moment organitzaven el Palau del Vestit de l'Exposició Universal de 1900, que es preparava, decidiren constituir-se en



Societat, reunint a base d'accions el capital necessari per a excavar i aportar a la Secció d'Història del vestuari, que hi havia d'haver en el dit Palau, aquests materials importantíssims i fins aleshores completament inèdits per a la història del vestuari, els quals venien a omplir un capítol cronològic que abraça, des del segle III al segle XIII de la nostra era.

Els accionistes sortiren de totes bandes a Europa i a l'Amèrica. Un cas únic i exemplar a Barcelona fou el del senyor Soler i Vilabella, qui, home intel·ligent i aficionat a coses de la història de la indústria tèxtil, comprengué l'interès que tenia l'empresa, i hi aportà la seva participació econòmica, a la qual correspongueren els exemplars que posseeix avui.

Tot l'aplec de materials, feta la tria destinada al Palau del Vestit, fetes les adquisicions amb destinació als Museus locals interessats, fou repartit entre els accionistes, i passada l'Exposició de París, tot el comerç d'antiguitats d'Europa s'omplí de teixits «coptes», a base dels quals s'han format les belles col·leccions de Brussel·les, de Berlín i de Londres, i en restaven encara grans quantitats, que s'han anat plaçant en Museus i Col·leccions privades d'Europa i d'Amèrica, fins a esdevenir avui en certa manera difícils d'adquirir-ne.

\* \* \*

El nom de «coptes» que en principi va donar-se a aquests teixits, per raó de que les primeres troballes corresponien a un cementiri cristià d'aquesta secta egípcia, ha prevalgut en la nomenclatura de la història tèxtil, malgrat la seva inexactitud, provada per les troballes posteriors a aquelles que els donaren nom.

De fet, el nom que justament els escauria és el de «teixits egipcis de l'alta Edat mitjana», ja que abracen un període cronològic que va del segle III al XIII de la nostra era, dins el qual es classifiquen perfectament quatre períodes, corresponents a la història de l'Egipte en aquests temps, i quatre períodes artístics.

Gayet, l'excavador de les necròpolis d'on els teixits provenen, ha establert la següent divisió cronològica. Aquestes necròpolis són: Antinoè, pel primer període, que va del segle II al IV de J. C.; la de Deir-el-Dyk, pel segon, que va del IV al VII de J. C.; la d'Akhmin, pel tercer, que va del VII a l'XI, i la de Dounnette i Assiout, pel quart, que va de l'XI al XIII.

Cal, encara, indicar, entre les generalitats



Fig. 7. — Fragment de vestuari. Segles VII-VIII.

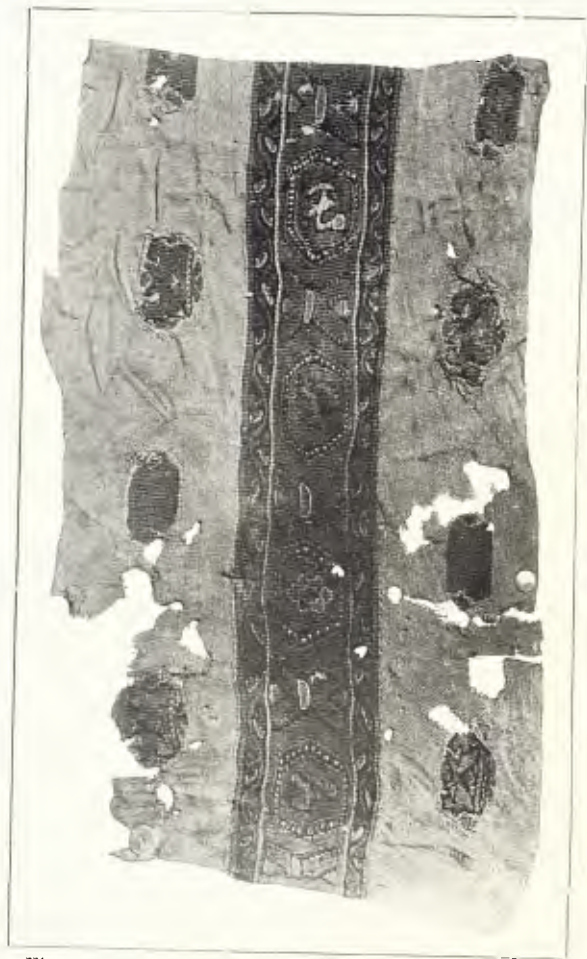


Fig. 6. — Fragment d'un teixit d'ornament de vestuari.  
Segle VI.



Fig. 8. — Aplicació de túnica. Segles IV-v.

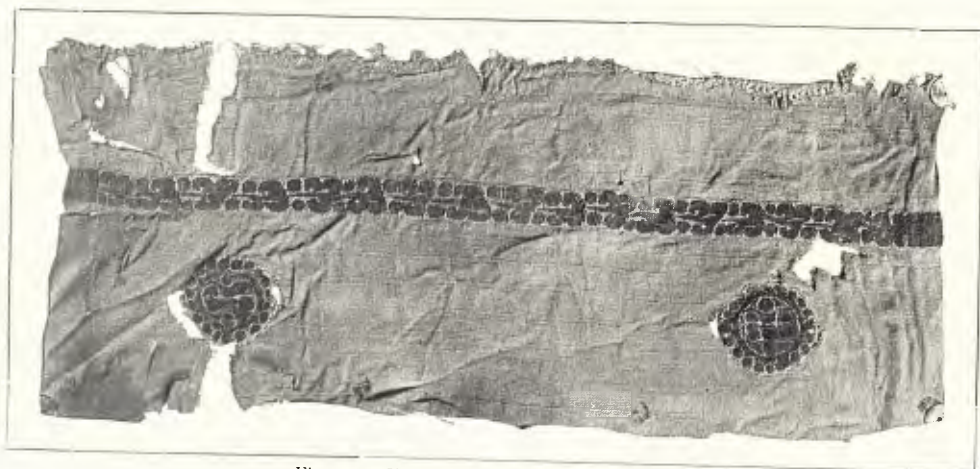


Fig. 9. — Fragment de vestuari. Segle VII.

que ací donem com a informació prèvia a la coneixença de la nostra sèrie de teixits «còptes», el fet que aquestes peces tèxtils procedeixen gairebé totalment de vestuaris, més o menys censors, que vestien els cadàvers. En general, el vestit és constituït per una túnica de lli, amb aplicacions de teixits amb motius ornamentals, que a manera de clapes, decoren

ment a data més avançada (segles IV a VI de J. C.), es troba el tipus tèxtil d'ornament bizantí, que figura també en la nostra sèrie i que representem ací a base de les figures 3 a 6.

Encara, junt a aquests tipus ornamentals d'ascendència hel·lenística i bizantina, es troben els temes d'entrellaçament geomètrics

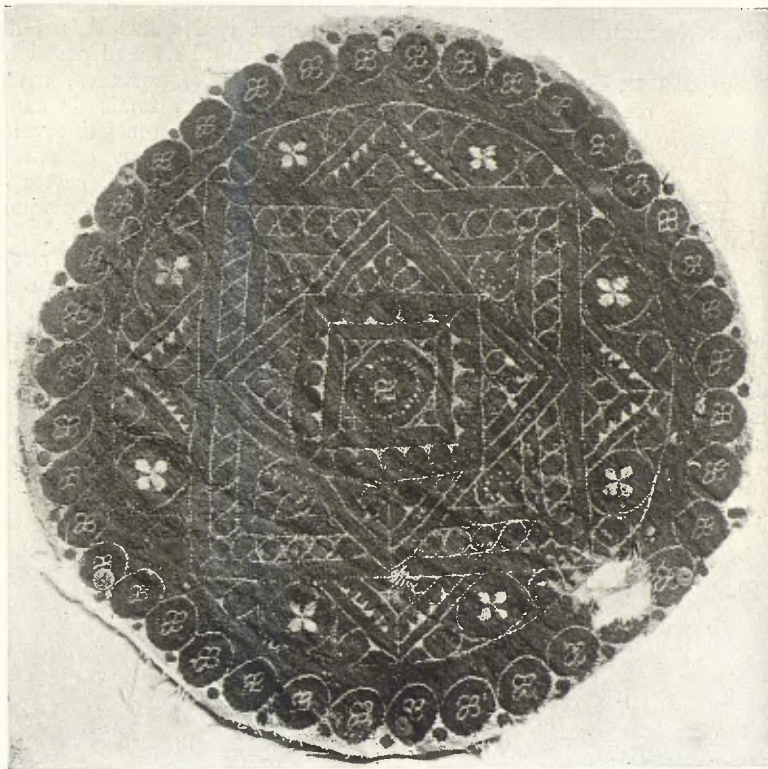


Fig. 10. — Aplicació de vestuari. Segle VIII.

espatlles, pit, mànegues i part inferior de les dites túniques, segons indiquen els relativament nombrosos exemplars sencers que s'han trobat. Hi havia, també, bé que no tant abundosos, mantells així mateix decorats d'aplicacions tèxtils.

En primer lloc es troben a Antinoè i a Deir-el-Dyk una sèrie de teixits de tipus hel·lenístic, que assenyalen la presència de la cultura greco-romana. Artísticament, ells constitueixen el grup més antic dels teixits dits «còptes». Són mostra d'ells dins la nostra col·lecció, els exemplars representats ací per les figures 1 i 2.

Dins les mateixes necròpolis, i correspon-

ent a temes florals, que són la base i caracteritzen l'ornament del tercer període històric i alternen amb l'estil bizantí del darrer període, respectivament.

Mostra d'aquest període dins la nostra col·lecció de teixits «còptes», són les figures 7 a 10.

Així, complerta la nostra finalitat de donar a conèixer aquesta sèrie no exhibida, que el nostre Museu posseeix, i no essent l'objecte nostre el de repetir ací tot el que han dit els tractadistes sobre els teixits «còptes», deixarem de banda les qüestions relatives a la tècnica llur, que han estat objecte de molts debats, i al coneixement de la qual

han aportat dades de gran valor de precisió els historiadors del teixit Gerspach, Riegel i el teòric tèxtil català, el nostre amic Camil Rodon i Font.

Esperem que pròximament, a base de disposar la Junta de Museus dels nous edificis que l'Ajuntament de Barcelona posa a la seva disposició, la nostra sèrie de teixits «coptes» podrà ésser instal·lada degudament al capçal de la Col·lecció de Teixits, que és el lloc que cronològicament li pertoca.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

Director dels Museus

## EL TROSSEJAMENT DEL LLIBRE IL·LUSTRAT

### I

Del conuvi del manuscrit i la miniatura, mitjançant la impremta, nasqué el llibre il·lustrat, quasi perfecte i amb totes les característiques que li són peculiars. Tant és així, que els llibres primerament apareguts, il·lustrats per la xilografia o per la planxa

d'aram en relleu, són d'exquisida bellesa, en el seu ordre, no superada més endavant. Els nostres boixistes, lliurats amb excés a la imitació del gravat popular, farien molt bé d'acudir a aqueixa pura i abundosa deu d'inspiració.

Cal distingir entre la decoració i la il·lustració del llibre.

La decoració és exterior o interior. La primera es contreu a les tapes i l'om de la relligadura i al tallat dels fulls del llibre. La segona conté els següents elements: guardes, frontispicis, portades, marques de llibrer, capçaleres i finals de capítol i lletres ornades. Per llur innegable valor decoratiu, nosaltres hi afegirem encara les pàgines blasonades, les orlades, certes franges i el colofó, malgrat la bellesa d'aquest sigui sols de caràcter tipogràfic.

La il·lustració del llibre pot ésser dintre i fora text; sol decidir l'elecció la naturalesa del procediment de reproducció adoptat, especialment si es tracta d'evitar el doble tiratge.

Segons circumstàncies de temps i lloc, prepondera la decoració o la il·lustració; és a França, al segle XVIII, on s'harmonitzaren.

Sota ambdós aspectes, dedicarem especial

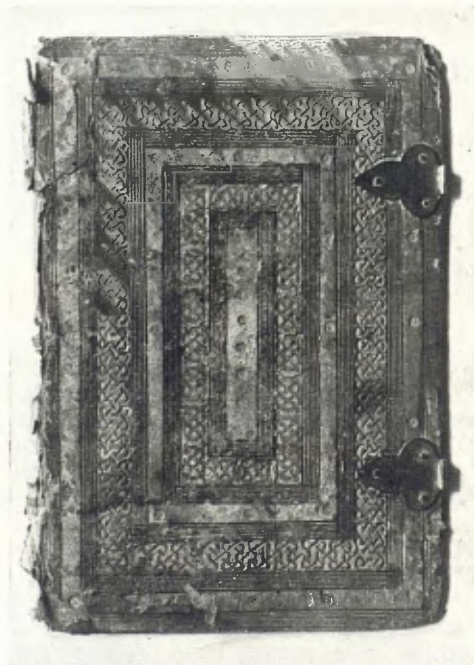


Fig. 1. — Atemptat a la decoració exterior del llibre. Tapes d'incunables.

atenció al grup que formen els llibres sagrats, litúrgics i de devoció.

\* \* \*

Atempten la integritat del llibre il·lustrat les injúries del temps, la descurança dels posseïdors i sobretot els estralls sense fi perpetrats per un petit estol de col·leccionistes depredadors.

Entre nosaltres es desvetllà la dèria d'aquest col·leccionisme al darrer terç del segle passat, quan als encants vells de la Llotja no tenia res d'insòlit topar-se amb tota mena d'obres de gran raritat, i fins i tot incunables, en remoure els munts de llibres que portaven la indicació de «a pesseta», en un rètol posat al cim.

A les mans d'aquests aplegadors de retalls de llibre, eren les tisores com un ariet demolidor. El més gran trossegador conegut fou un periodista barceloní, famós algun temps i avui del tot oblidat, la col·lecció del qual, composta de molts milers de retalls, ingressà als Museus després del seu traspàs. Amb la circumstància agreujant de pervenir d'un artista il·lustre, també traspassat, ingressà més tard una altra col·lecció semblant, menys copiosa, però, com és de suposar, més deplorablement selecta.

Des que aquests recercadors dalerosos entraren en acció, el llibre il·lustrat s'encarí extraordinàriament. Als catàlegs dels llibrers antiquaris de l'estranger, per mor dels dits col·leccionistes, es marquen avui a alts preus les antigues edicions espanyoles il·lustrades o que ostenten alguna decoració, àdhuc essent molt sumària.

La instal·lació dels retalls la fan en cartolina blanca, llevat dels exemplars selectes o pertanyents a una sèrie que munten en cartolina de colors. Quan en una mateixa cartolina hi ha diferents exemplars, no guarden cap ordre tècnic en llur col·locació ni tenen en compte la procedència, que altrament no esmenten.

Només se salven de llur fúria destructiva els exemplars més humils, orfes de decoració, tal com ocorregué a certes èpoques de l'orfebreria amb les peces de metalls preats que anaren a parar indefectiblement a la fosa i restaren, en canvi, incòlumes les de metall bast.

Solen al·legar, per tal de justificar-se, que el llibre tenia tares greus o es trobava en mal estat de conservació, i que, d'altra banda, han instal·lat curosament els retalls.

Alguns d'aquests col·leccionistes, que usant



Fig. 2 — L'atemptat més destructiu del llibre. Guardes catalanes del segle XVIII.

de benvolença hem de creure cleptomans, no vacil·len a descendir fins al robatori dels gravats que cobegen. Els llibres mutilats existents a les biblioteques públiques, llur lloc predilecte d'actuació, són les peces de convicció del forfet. No és d'ara el mal, a judicar per l'afegiment manuscrit fet a un ex-libris d'una obra pertanyent a una biblioteca conventual, que diu així: «Siquis eum librum furaverit aut folia absciderit, anathema sit.»

Pot semblar una paradoxa, l'afirmar que cap d'aquests col·leccionistes no ha copsat mai la veritable valor d'un bell llibre. I realment no té res d'estrany que així sigui, car parteixen del supòsit erroni que pot judicar-se de la beutat de llurs elements decoratius, examinant-los isoladament, sense parar esment que el dit examen ha de fer-se ocupant cada un d'ells el lloc que a l'economia general del llibre, per dir-ho així, li pertoca.

No saben, a més, que radica ja un principi de bellesa en l'encertada elecció dels materials que entren en la composició del llibre i la perfecta utilització dels recursos merament tipogràfics. La qualitat del paper i la tinta, el format adequat, l'amplària dels marges, els caràcters d'estampa i llur distribució, són elements aptes per a produir per si sols un bell llibre.

Després d'aquesta marfuga, sortosament ja passada, aquests col·leccionistes que figuren entre els anomenats, a França, de bossa curta, es decanten avui vers la imatgeria popular.

Ultra el col·leccionista de retalls, hi ha encara un altre pseudo-amador del llibre il·lustrat, de semblant tarannà, per bé que no incorre en recidiva. És aquest el posseïdor d'un bell llibre, no mancat de cultura, que el tracta a tothora amb grans miraments, el contempla embadalit, l'amanyaga i quasi

el reverència, i, a la fi, un bon dia acaba per mutilar-lo. Radica en el fons d'aquest fenomen psicològic, que no té res de rar, un cert sadisme de bibliòfil o tal vegada l'impuls subconscient d'afirmar la propietat absoluta del llibre, practicant l'aforisme del «jus utendi et abutendi».

Sols quan el llibre és molt dens de gravats,

ció. Afegeixi's que per la qualitat del paper del llibre, inferior a la de l'emprat per a l'estampa, són menys resistents a l'influx advers dels agents atmosfèrics i alhora a l'atac de llurs paràsits.

Dels atemptats contra l'estampa, més variats i nombrosos que els que amenacen el llibre il·lustrat, en comparteix aquest



Fig. 3. — Tisorada del llibre rar. Frontispici d'una obra d'Eximenis.

després de doloroses vacil·lacions, renuncien al pler del retallament i a contracor pidolen el parer d'un expert.

\* \* \*

Abans d'entrar a l'examen dels elements decoratius del llibre, amb indicació dels atemptats habituals de què és objecte cada un d'ells, esmentarem encara algunes malvestats, en relació al llibre il·lustrat.

Els marges del gravat retallat, o millor, llur equivalència, que deixen subsistents les tisores dels col·leccionistes, són els que primerament sofreixen del trossejament del llibre, quan els retalls són objecte d'instal·la-

alguns, com els afegitons lúbrics i llur contrapartida, les fulles de parra pudibundes i els additaments pilosos fets per infants entremaliats a la faç femenina.

Menys sortosos que els gravats han estat els clixés destinats a la il·lustració del llibre. Els boixos han desaparegut gairebé totalment; la majoria anaren a parar a la fogaina. A les planxes d'aram, després d'ésser gravades per ambdues cares, se'ls donà una destinació definitiva del tot estranya a l'art del gravat calcogràfic.

Ens pertoca encara sortir al pas d'aquells que podrien titllar la Biblioteca dels Museus de còmplice o encobridora d'aquesta gesta de devastació.

Remarcarem, abans de tot, que els retalls de llibre il·lustrat, quan estaven a poder dels col·leccionistes, serviren ja de material d'estudi a dibuixants i decoradors, molts dels quals se'n van fer petites col·leccions de segona mà.

Acceptat, no cal dir que a desgrat, el fet irremeiable del trossejament del llibre, és evident que no podia negar la Biblioteca el lliure accés a les esmentades col·leccions, car fent-ho així, a l'ensem que salvava llurs components de la destrucció definitiva, contribuïa a eixamplar el radi d'acció de l'educació artística amb elles ja iniciada. Val a dir, tanmateix, que un cop ingressades les dites col·leccions, les ha classificat i instal·lat dignament, i, per tant, posat en valor, fins al punt d'ésser destinada una sala als exemplars selectes que ha cregut mereixedors d'emmarcament especial o d'exhibir-se en vitrina.

En virtut de l'existència d'aquest fons, que ha estat incorporat, bé que amb el degut destriament, als gravats pròpiament dits, la dependència de la Biblioteca on es guarden aquests no ha pres el nom de Departament d'estampes, com hauria estat lògic en el cas de no existir el precitat fons, sinó que s'anomena genèricament Departament de gravats.

Tots els retalls que reproduïm pertanyen a la secció de decoració i il·lustració del



Fig. 4. — Mutilació del llibre per a les seriacions iconogràfiques. Retrat-frontispici.



Fig. 5. — Destroça del llibre amb decoració heràldica. Escut d'armes de la família Guzman.

llibre d'aquest Departament. En triar-los, hem donat preferència en bona part als exemplars dels segles xv i xvi, a fi de palesar la importància dels estralls fets pels col·leccionistes.

\* \* \*

El primer dels elements decoratius del llibre que examinarem, seguint l'ordre amb què els hem enunciat, és la relligadura.

Als bons temps en què no es produïa encara en sèrie, era una relligadura un objecte d'art que delatava la personalitat d'un artífex, pels seus gofrats, dauradures i tota mena d'exquisits obratges, practicats generalment damunt pells diverses. No s'excloïa d'aquestes la de porcell, que amb el pas del temps pren semblant de vori.

Les belles relligadures que es guarden als museus i col·leccions particulars són degudes tant a la perícia de l'executant com al gust depurat del bibliòfil que feia la comanda. Per això a la història de la relligadura, al costat dels noms d'artífexs il·lustres, com Geoffroy Tory, Le Gascon, Padeloup i Dero-me, figuren els de bibliòfils com Grolier,

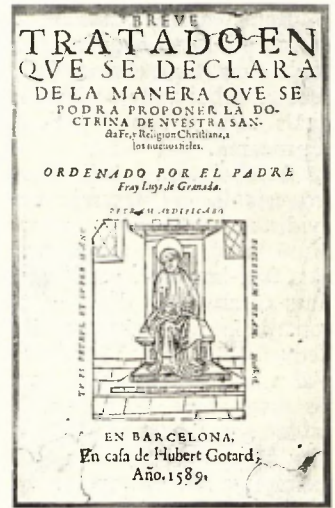
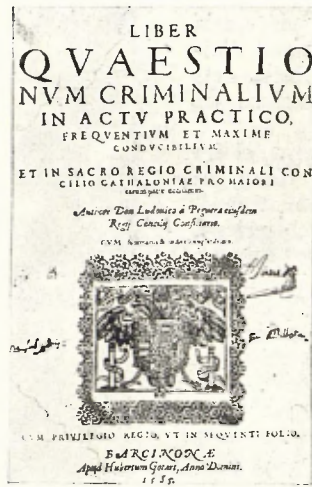


Fig. 6. — Retallament sistemàtic del llibre català. Portades barcelonines cincenistes.

Maïoli i el nostre Pere Anton d'Aragó i Folch de Cardona. Aquests bibliòfils, amb les relligadures de gran formosor de llurs llibres, ennoblien el senyal de possessió, avui confiat a un vulgar ex-libris.

La industrialització moderna, sota la forma d'estendardització, ha acabat amb aquestes precioses relligadures que eren com la manifestació concreta d'una tradició tècnica d'obrador, a voltes familiar, ja desapareguda.

És de creure que la destrucció del llibre, a fi d'apropiar-se de les tapes de la relligadura, en general sense salvar el llom, és més aviat obra del marxant que del col·leccionista. Cal posar, en canvi, a càrrec d'aquest, la separació de la pell del seu suport, per tal de muntar-la damunt una cartolina.

Les tapes pariones que reproduïm, són l'única supervivència de dos incunables bàrbarament destruïts (fig. 1). Involuntàriament ve a la memòria, davant aquest acte de vandalisme, l'atemptat equivalent que es cometia amb les tapes d'orfebreria d'alguns evangeliaris, obra excelsa d'art medieval.

Molts de col·leccionistes no creuen haver fet cap mala obra en arrencar les tapes d'un llibre mal conservat, essent així que una eficaç desinfecció a temps i en darrer terme, un nou relligatge amb els elements antics podien haver-lo salvat íntegrament.

És un fet realment curiós que la majoria d'incunables del gravat, tots d'origen popular, s'han salvat gràcies a la circumstància d'haver

estat utilitzats com a reforç de tapes de relligadura. És aquest l'únic cas en què es pot ésser un xic indulgent amb l'autor de l'atemptat.

\* \* \*

Segons l'ordre de prelación establert, ocupen les guardes el segon lloc, com a element decoratiu del llibre. S'anomena així el plec de paper que té un full adherit a la part interna de la tapa de relligatge i l'altre lliure. El primer és com la folra de la tapa, i el que resta sense adherir ve a ésser com el pla superior o inferior del llibre.

No hi ha res que afavoreixi tant l'equilibri que deu regnar entre tots els factors de la decoració, com el dotar el llibre d'unes guardes belles i adequades. Quan és així, si a l'ensem s'ha aplicat el mateix disseny al tallat dels fulls, en alçar-se la tapa sembla talment que s'obri un ric estoig. Es resta decebut, en canvi, en topar-se, sota una rica relligadura, amb unes guardes massa humils o poc adients.

Modernament es dóna la importància, que realment té, a la guarda, bé que és freqüent encara de veure ací publicacions il·lustrades fetes amb veritable riquesa, els editors de les quals no han parat esment que sense unes guardes discretament decorades, no pot haver-hi un bell llibre.

Posseeix la Biblioteca tres grans àlbums de guardes, datables del segle XVI ençà, que



per llur bellesa fan oblidar la tragèdia que representa la destrucció sistemàtica dels llibres a què pertangueren. Les catalanes són les més nombroses. Hi figuren, també, exemplars escollits de Sevilla, Logroño, Alcoi i altres localitats espanyoles i, a més, un regular contingent de França, Alemanya, Austria i Estats Units.

En oposició a les grans guardes historiadess d'altres països, amb profusió de colorit i dauradures, que nosaltres, dissentint d'un criteri molt generalitzat entre els col·leccionistes, hem deixat de col·locar en lloc preferent, es distingeixen les nostres per llur escaient senzillesa, altrament concordant amb l'estat precari de les arts del llibre ací en els segles de decadència. El conjunt que, pobret i tot com es fa de bon veure, revela l'existència de tot un sistema de decoració popular catalana, dins el qual vénen compres també les sèries coetànies de papers pintats de revestiment, destinats a la decoració d'interiors humils. Són molt comptades les que presenten una composició amb figures (fig. 2).

Les dites guardes es caracteritzen principalment pel disseny a base d'elements lineals, paral·lelament disposats, que algunes vegades s'encreuen; l'ornamentació moderada i un lleu acoloriment, bonic de taca.

Una varietat molt coneguda la formen les que són produïdes amb una pua de boix, que, en girar, va fent còrcols concèntrics a la pintura que cobreix el paper; la guarda pren aleshores un valor que hom diria cubista. Formen una altra varietat les jaspades, fetes amb una esponja xopa de diferents colors. També s'utilitzaven aquestes guardes per a cobertes del llibre popular, especialment l'emprat per a l'ensenyament d'infants.

És l'arrencament de la guarda l'atemptat màxim contra la integritat del llibre, puix que per a aconseguir-ho cal destruir la tapa de relligatge on està adherida. Contava un d'aquests col·leccionistes, que per a practicar l'operació esmentada, submergia abans el llibre en un safareig. Alguns ex-libristes, per tal d'arrencar de socarrel un exemplar, no vacil·len tampoc a atemptar contra la tapa de la relligadura.

\* \* \*

A faisó de capçalera del llibre, com el seu nom indica, després de les guardes apareix el frontispici. Té aquest, a l'ensems que un valor decoratiu, un altre d'il·lustració, que no té la portada, de la qual es diferencia per

la manca del nom d'autor, títol de l'obra i adreça bibliogràfica. La religió, la mitologia, la història i la al·legoria contribueixen a accentuar aquest darrer caràcter. A les obres modernes il·lustrades, per això, se'l computa com una làmina més.

Conjuntament amb una acurada selecció de portades, està exposada a la nostra sala de decoració del llibre, una tria de frontispicis cinccentistes d'obres editades a diferents ciutats espanyoles, així com a Francfort, París, Lió i Venècia; altres, siscentistes, de Roma i Amberes i altres encara, setcentistes, de Londres i Amsterdam. Malgrat la gran varietat que presenten els exemplars de cada un d'aquests grups, la impressió de conjunt que produeixen és d'afadigant monotonia.

El frontispici que publiquem de l'obra *Regiment de la cosa pública*, d'Eximenes (figura 3), és la reproducció d'un full escadusser, retallat d'un dels pocs exemplars existents per un ignar col·leccionista, mereixedor d'etern blasme.

Els que més exciten la cobejança dels col·leccionistes són els de grans dimensions. Invariablement tenen al primer terme unes folgades draperies, amb els plec de les quals juguen uns amorcells, que ostenten una llegenda grandiloqüent. A l'espai lliure sol

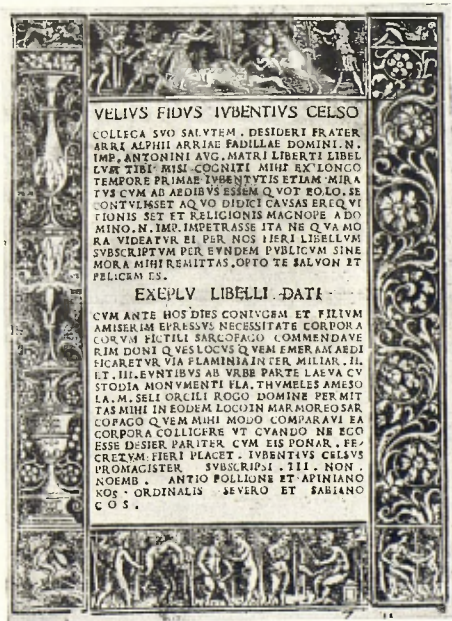


Fig. 7. — Trossejament del llibre primitiu. Pàgina orlada renaixentista.



Fig. 8. — Màxima deprecació del llibre. Mostra d'un recull de fragments d'orla.

desenrotllar-se una perspectiva monumental, quasi sempre una superba columnata en hemicle. Més al lluny, de vegades, un temple pagà radiant de llum en alterós cim. Presideix sempre la composició un heroi triomfant o una augusta matrona que tenen als peus figures al·legòriques encadenades, com les de pobles retuts o heretges contumaces, i la completa lleons, àligues i altres figuracions de la fauna heràldica.

Una varietat important del frontispici, digna d'especial esment, és el retrat que sovint ocupa el seu lloc. Constitueix el retrat-frontispici per la bellesa dels exemplars que arreu es produïren, en especial durant els segles XVI i XVII, un dels aspectes més interessants de l'evolució històrica del gravat (fig. 4).

A semblança del retrat-frontispici, eren retallades implacablement les sèries iconogràfiques de sants, papes, reis i personatges il·lustres.

Cal incorporar als frontispicis, on els atributs heràldics solen tenir la màxima importància les pàgines blasonades, malgrat apareguin aquells també a les tapes de la relligadura, portades i caps de capítol.

Els escuts d'armes que figuren a aquestes pàgines pertanyen a l'autor de l'obra o al personatge, en funcions de mecenas, a qui està dedicada (fig. 5). Entre els primers, predominen els de la gent d'es-

glésia, i entre els altres, els d'individus de nissaga reial o de l'alta noblesa.

Eren els escuts d'armes, junt amb les portades decorades, el recurs habitual de vida dels nostres gravadors. També molts frares i alguna dona es dedicaven al gravat de portades de llibres religiosos.

La dèria de col·leccionar pàgines blasonades no és pròpia d'heraldistes, sinó dels grans trossejadors del llibre, i, a més, dels ex-libristes que retallen els petits blasons que ocupen el centre d'algunes portades i els incorporen a llurs col·leccions, com exlibris heràldics antics.

\* \* \*

Generalment, en obrir el llibre, deixa el lector enrera els elements decoratius que hem vist, i fita l'esguard a la portada, on consten totes les dades que l'interessin.

Solen ostentar les portades gran varietat de caràcters d'estampa, a voltes en negre i vermell. Unes, contenen com a únic recurs decoratiu l'anomenat centre de portada; altres, com ocorre en moltes corresponents a llibres alemanys del segle XVI, són de tan profusa decoració, que el blanc del paper quasi desapareix.

Un tipus de portada, molt corrent a la dissetena centúria, era la de caient monumental culminada per un frontó trencat que alcen columnes aparellades, entre les quals situaven figures al·legòriques. Més endavant, algunes portades esdevenen una mena d'estimball de barroc, sols comparable al que caracteritza certes «tesis». Contrastant amb aquestes, són veritablement escaients les portadetes romàntiques, acollidores amables de flors marcides i fidels guardadores de missatges amorosos.

De les que estan exposades a la sala de decoració del llibre de la Biblioteca, són esmentables el grup corresponent a obres espanyoles impreses a l'estranger, singularment als antics dominis hispànics; un altre, d'obres editades a diferents poblacions de Catalunya, i el de portades barcelonines, caracteritzades per llur sòbria decoració, que estan agrupades per segles (fig. 6). Dol consignar que de moltes d'aquestes portades retallades en posseïm duplicats.

És avinent de lloar ací la bella pràctica, ja molt estesa, de relligar l'obra en rústica, sense inutilitzar la seva coberta, quan aquesta està decorada.

Per llur disposició decorativa, són assimilables a les portades primitives les pàgines orlades.

A les belles orles dels inicis de la impremta, compostes a base d'entrellaçats, succeï-



Fig. 8. — Màxima deprecació del llibre. Mostra d'un recull de fragments d'orla.

ren aviat les decorades amb grotescos a la italiana i les que ostenten composicions amb figures a les faixes horitzontals (fig. 7). No eren sempre de mides uniformes en llur desenrotllament.

El secret de l'expansió que assoliren, radica en el fet de donar un semblant d'ingravedesa al bloc macís, gairebé sense punts i a part, de les pàgines del llibre primitiu.

Per via de reacció, aparegueren després les orles lleument filetejades i a penes decorades, que cloïen gràcilment alhora el text i els gravats. Més tard, a mesura que es difonia el gust pels emmarcaments ostentosos de l'estampa, anaren desapareixent les pàgines orlades. És evident que el desús provingué de la impressió de monotonia que produïa en el llibre modern, la desfilitada constant de motius decoratius semblants, que donaven a les pàgines l'aparença d'un seguit de diplomes. La temptativa de restauració, excessivament arcaïtzant, iniciada a Anglaterra a les darreries de la centúria passada, esdevingué un fracàs.

Cal esmentar, en tractar de les pàgines orlades, les franges decoratives, de singular bellesa, que ostenten un reduït nombre d'obres.

Es retallaren no sols les pàgines orlades a voltes sense el text, i les franges, sinó també les mateixes orles que reduïen a petits bocins (fig. 8). D'aquests fragments posseïm un nodrit recull.

A l'article vinent acabarem l'examen dels atemptats mesos en el llibre il·lustrat per la cohort indesitjable d'aquests trossejadors, honorables la majoria d'ells, però tots indesitjables.

ESTEVE CLADELLAS  
Bibliotecari dels Museus

### DONATIU D'OBRES DE VAYREDA FET PER LA SENYORA VÍDUA I FILLS DEL PINTOR

La família del delicat pintor olotí — olotí malgrat la naixença accidental a Girona — Joaquim Vayreda determinà fer donació al Museu de Barcelona, de les obres del gran mestre paisatgista, catalogades i descrites en aquest article. En la data de l'11 d'octubre de 1921, aquestes pintures entraren al Museu, segons consta en les fitxes llurs.

En agraïment al donatiu de la senyora vídua i fills de Joaquim Vayreda, la Junta de Museus de Barcelona acordà subvencionar

la monografia que la Junta municipal d'Exposicions havia determinat publicar a homenatge al pintor dels camps de fajol i d'altres temes tan distints. És per aquest motiu que la monografia de Joaquim Vayreda és tipogràficament superior a les altres publicacions de la susdita Junta municipal, les quals aparegueren amb motiu de les Exposicions Retrospectives, adjuntes als Salons federats.

L'any 1922 amb motiu de la Retrospectiva Joaquim Vayreda, la Junta municipal d'Exposicions de Barcelona va honorar-me amb la comanda de la monografia sobre la personalitat del vell Vayreda. Aquesta comanda em fou feta donant-me un curt termini per a escriure-la i per a ésser publicada. Vaig tenir la sort, aleshores, de trobar una sèrie de col·laboradors, els noms dels quals figuren en el pòrtic de la monografia, sense els quals el meu treball hauria estat impossible. Entre aquests col·laboradors es destacaren la senyora vídua del pintor, Mercè Casabó i Puig de la Bellacasa; el seu fill, l'admirable pintor Francesc Vayreda i Casabó; el cosí del vell Vayreda, senyor Francesc Vayreda i Carrera; el pintor Enric Galwey, i el pintor Domènec Carles. Aquests foren els que subministraren les dades essencials per a poder traçar la figura del gran paisatgista



Vayreda. «La pastora.»

i els que feren possible l'assaig de catàleg i d'ordenació cronològica que figuren en aquella monografia. Avui, traspassats alguns d'aquests col·laboradors, la meua feina hauria estat molt menys documental.

Malgrat la bona voluntat de tots, aquella monografia, com totes les coses humanes, és susceptible de revisió i correcció. I, sobretot, quan el catàleg de les obres de Vayreda, cal considerar-lo incomplet, tot i figurar-hi una quantitat no pas menyspreable d'obres. Cal tenir en compte que és gairebé

principal d'Exposicions d'Art, que encomani amb un any de temps, almenys, aquesta feina, puix que així la perfecció serà assolida en major grau, guanyant-hi la Història de l'Art i la reputació de l'escriptor al qual s'encarregui la vinent monografia.»

No és d'estranyar, doncs, que una vegada impresa la monografia, moltes obres no catalogades hagin passat pels meus ulls i algunes, entre aquestes, de primera qualitat. Cal completar el catàleg de les obres de Joaquim Vayreda, feina difícil de cloure.



Vayreda. «Dinar de funerals.»

impossible d'arribar a una catalogació definitiva i molt més en el cas de Joaquim Vayreda, artista que pintà abundantment. En aquest cas hauria estat necessari disposar de molt més temps del que em fou concedit per a portar a terme la comanda. Puc dir, però, que aquell llibre em va acaparar totes les hores (no vaig poder pintar un sol dia) durant tres mesos. El meu Joaquim Vayreda fou econòmicament un mal negoci; cal dir, però, que espiritualment vaig saldar amb superàvit.

En la mateixa monografia ja em planyo de la premura de temps. Hom pot llegir, a l'apèndix al Catàleg, això següent:

«Per completar el catàleg cal molt més temps del que havem tingut per a escriure i imprimir aquest llibre, i molt més tractant-se de Vayreda, que tenia una gran fecunditat. Jo m'atreveixo demanar a la Junta muni-

Entre les obres que figuren al catàleg de Joaquim Vayreda, naturalment es compten totes les que formen el donatiu de la família del pintor al Museu: 21 pintures a l'oli i una aquarel·la. Heus ací llur descripció, amb la qual crec completar la del catàleg publicat l'any 1922:<sup>1</sup>

\**Ocells* (Jardí de plantes de Montpeller, 1872-74?) — Alt, 0'25 × 0'35 ample. Aquarel·la. Apuntament de composició japonitzant. La dreta del quadre és ocupat per unes branques d'arbust, les quals ixen de darrera un mur. A les branques, uns ocells reposen; per terra, fulles seques. El fons de l'aquarel·la és molt sintètic i s'endevinen unes construccions. Obra d'interès documental

1. Totes les obres que porten \* precedint el títol, foren exhibides en la Retrospectiva de l'any 1922. Els títols de les obres posats entre cometes foren donats pel mateix Joaquim Vayreda.

biogràfic, si es té en compte que Vayreda la pintà durant el seu exili. No aporta gaires clarícies sobre l'estil o estils de l'artista.

\**Missa d'eixida* (1875-77?) — Alt, 0'65 × 1'09 ample. Àrea fortunyaniana. La partera, vestida folgadament, mig reclinada, besa l'estola del sacerdot i ofereix la candela a l'escolà; darrera d'aquesta, una figura de

amb puixança. Tant com en Fortuny, hom pensa ací amb Daumier i amb Tomàs Padró. Hom reconeix a Vayreda, sobretot, en la figura femenina central; figura elegantment malancònica que besa un infant. L'altra figura que es destaca del conjunt és el frare que presideix el dinar, el qual, dret, perora, mentre el conjunt dels començals ploren o



Vayreda. «Nens jugant.»

dona, a peu dret, porta a les mans una altra candela encesa. En pla més avançat, la llevadora seu en una cadira amb l'infant a la falda. Davant, un escolà amb l'oferta. A primer pla, un personatge fortunyanian amb casaca i calça curta, agenollat i encorbat. Completen l'escena una munió de figures, la majoria de les quals porten el cap cobert amb caputxa. El fons, un altar d'un barroc ponderat, una llàntia, un confessorari i un tapís, el qual recorda els que Vayreda tenia per a decorar al seu taller. Damunt les grades de l'altar i una part del sòl cobert amb una catifa. Aquesta obra és molt esbossada i dintre l'àrea fortunyaniana de Vayreda és una clarícia de l'estil sintètic del pintor de les prades olotines.

\**Dinar de juneral* (1877?). — Alt, 0'25 × 0'39 ample. Àrea fortunyaniana. Esbós en el qual les figures apareixen tacades

estan aclaparats per la tristesa. Hi ha en aquesta tela i en l'anterior un compost anacronisme quant als escenaris, als mobles i vestits.

\**El marge* (1880?). — Ample, 0'36 × 0'52 alt. Nota de paisatge on apareixen uns roures, les soques dels quals arrelen en un petit marge. L'estil del paisatgista es ací ben explícit.

\**El Sitjar* (Camprodon, 1885?). — Alt, 0'25 × 0'41 ample. Nota d'arbres finament banyats per la llum del sol. Al fons, a l'esquerra, un mur i una porta. Pinzellades fugades i foses que no esclouen en certs llocs adequats un detallisme líric.

\**La dida* (1885?). — Ample, 0'23 × 0'25 alt. Hom ha parlat de la flexibilitat de Joaquim Vayreda; de la seva extremada sensibilitat susceptible a totes les influències. Vayreda fou, estèticament almenys,



Vayreda. «La terraza.»

un cartesà : no tingué pas unes conviccions massa arrelades, i per això mateix és un dels nostres mestres del vuit-cents que amb més fortuna recull les influències del temps. La renovació, però, no destrueix cap de les seves qualitats íntimes, entre les quals destaca la delicadesa. Vayreda fou un esperit susceptible al canvi, la qual cosa en si no té cap valor si no va acompanyada d'una gran dosi de puixança assimiladora. R. Martí i Alzina, per exemple, fou un home menys inquiet que Vayreda — molt més segur de les seves conclusions estètiques —, i malgrat el seu fracàs, quan volgué «modernitzar-se», és un gran pintor. La sola inquietud no ha produït mai grans pintors; Vayreda no fou gran perquè fos inquiet, sinó perquè fou personal a través d'estils contradictoris. Ja sosté Vossler que, quan a les coses de l'esperit, l'evolució no existeix com a tal.

En aquesta petita tela *La dida*, una de les millors del donatiu de la família Vayreda, els *connaisseurs* hi han remarcat influències dels pintors Barrau i Pinós, els quals el gran mestre sabé admirar amb la seva humilitat innata. És una tela aquesta, en la qual Vayreda resumí les influències de pintors més joves que ell, i que sabé superar-les i sublimar-les. La figura de la dida asseguda en un marge està dita amb una senzillesa i amb una força de pintor, remarcables. Es pintada a plena pasta.

En la tela *\*El bateig*, provinent de la

Col·lecció Mercè Ferrer, vídua de Pala, de Barcelona, avui al Museu, hi ha a l'esquerra del quadre la mateixa figura de *La dida*, però aquesta, ben segur, copiada de la nota ha perdut gran part de l'impuls de l'original. Es veu que el vell Vayreda no tingué ací present aquelles paraules que formulà més tard al pintor Melcior Domenge, quan aquest li preguntà si podia fer un quadre d'una nota que el mestre li havia elogiat. No tingué present aquesta resposta : « — Qui l'ha de fer el quadre, tu o la nota? »

*\*Camp de fajol* (estudi, 1888?). — Alt, 0'20 × 0'27 ample. Apuntament molt lliç, però amb una certa opacitat de color.

*\*La pastora* (1888?). — Alt, 0'57 × 0'44 ample. Figura femenina fent mitja, recolzada en la soca d'un faig centenari; a terra, un cistell amb un drap blanc, que en sobreix. La idea del ple aire és l'obsessió d'aquesta pintura, que pot considerar-se com una de les millors del donatiu de la família. El pinzell escabellat de Vayreda plasma els fenòmens ambient, dient amb alada estructuració la figura.

*«Booz i Ruth»* (fragment). — Aquesta tela fou retirada de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 pel mateix autor, puix que s'adonà de la deficiència de l'obra. Aquesta obra, posteriorment a la mort del pintor, va ésser tallada, i desaparegueren algunes figures. Els qui efectuaren aquestes operacions — les quals han d'ésser considerades

com a poc recomenables — asseguruen que així el conjunt de la composició ha guanyat qui sap lo. Les figures de segadors i segadores, més o menys bíbliques que resten a la tela, són realment inferiors al paisatge, el qual és executat (encara que, sobretot en el cel, hi ha, ben segur, alguns retocs recents) amb saviesa. La color d'aquesta obra és més aviat una mica agre. Recorda algun aspecte del pintor Millet. 1888. — Quan la família féu lliurament d'aquesta tela al Museu, tenia la fisonomia actual i era ja reduïda a les mides següents: Alt, 1'17 × 1'64 ample. És clar que aquest aclariment és innecessari, car hom sap que les operacions de falsejament no són pròpies dels museus amb esperit científic.

\**Nena fent mitja* (en el catàleg figura amb el títol de *Nena*, 1889?). — Alt, 0'25 × 0'17 ample. Apuntament dintre la tècnica fugada de *La dida*. Actualment em sembla datable vers el 1885.

\**Nens jugant* (1889?). — Alt, 0'25 × 0'40 ample. Podria datar-se posteriorment. La millor, al meu entendre, de les pintures del donatiu de la família del pintor. La preocupació del plenarisme és ací la raó de l'obra mateixa. L'estil simple i graciós de Vayreda assoleix en aquesta petita tela un mestratge rotund. La llum hi és dita amb tota la poesia i optimisme, al qual ajuden les col·raines afinades dels vestits dels infants. Les dues figures — sembla que alguns dels fills del pintor serviren de model per aquesta anotació ràpida i aguda — són pintades amb més pasta que el paisatge aconseguit a base de refregats.

\**Estenent roba* (en el catàleg figura amb el títol de *Roba estesa*, 1890? Pot ésser datada amb major flexibilitat entre el 1885 al 90).—Alt, 0'35 × 0'22 ample. Una de les notes de Vayreda més alades de composició i més sensibles de color dintre la gama freda.

\**Aigua dormida* (1890?). — Alt, 0'16 × 0'27 ample. Anotació molt lleu de paisatge, podria datar-se amb anterioritat.

\**Els pins* (1890?). — Alt, 0'26 × 0'23 ample. Una de les notes de Vayreda més rares quant a tema. Dues petites figures donen grandesa a la pineda de dalt al marge i als arbres del fons.

\**L'arbre tort* (1890?). — Alt, 0'28 × 0'23 ample. Esbós d'un clacissisme ben significatiu.

\**Els saules* (nota, 1890?).—Alt, 0'15 × 0'27 ample. Color refregat i reserves de tela. Paisatge ben plantejat d'una prada amb

saules i pollancre, de típica essencialment olotina.

\**La palanca* (1890?). — Alt, 0'17 × 0'25 ample. Nota damunt tela, d'un serè dramatismo : tres vaques damunt el llom d'un prat es retallen en el cel; altres vaques s'insinuen dintre l'ombra global de la coma. A primer terme, l'estructura neta d'una palanca salva el riu. Un gran arbre fosc es retalla a l'horitzó. Una muntanya, llarga i llunyana, tot just es mostra per damunt: la coma gairebé horitzontal.

\**Garberes de fajol* (1890?). — Alt, 0'20 × 0'35 ample. Anotació damunt fusta. Sentiment de l'hora crepuscular, ben expressat tot just estar insinuades les coses, tot i la reserva de la mateixa fusta.

*Les falgueres* (1891?). — Alt, 0'65 × 0'50 ample. Paisatge de roures, molt ben compost; a segon terme, dues figuretes; al primer pla, falgueres. Hora crepuscular : sentiment de l'hora. Naturalisme, simfonisme, caríssims a Vayreda. Tela significativa pel tema olotiníssim; no és, però, cap obra mestre dintre el seu gènere.

\**La terrassa* (1891). — Alt, 0'62 × 1'15 ample. Tela pintada a la terrassa de la casa pairal olotina. Darrera la barana de pedra, la silueta característica de les cases del carrer de Mulleres. A la barana, recolzada, una figura femenina. Tarongers o llimoners en unes bótes; uns testos amb plantes. Damunt d'una catifa, posada a la terrassa per delit composicionista, una nena juga. A la dreta de la tela, un balancí buit.



Vayreda. «La dida.»

D'estil hom nota ací noves influències, aleshores de darrera hora. Influències arribades a Barcelona, les unes des de Roma, les altres de París; hom endevina ací la influència de la fi de segle arribada a Vayreda a través de les visions de Mas i Fontdevila, Joan Llimona i Santiago Rusiñol.

*Roureda* (1892?). — Alt, 0'36 × 0'52 ample. Ben segur un tema tret de les propietats del pintor a la Vall de Vianya. Esbós tot just insinuat. Pel·lícula molt prima de pintura damunt tela.

\*«*Primavera*» (obra pòstuma inacabada, 1894). — Alt, 0'78 × 1'39 ample. Els arbres florits i els camps florits foren el tema predilecte de Vayreda, sobretot des de vers el 1880 fins al final de la seva vida. No és estrany, doncs, que, en sobreviure la seva mort, en el cavallet del pintor olotí hi hagués una *Primavera*. Sobre aquesta tela vaig escriure això que segueix, en el capítol XI de la monografia de Joaquim Vayreda, titulada *La mort i la glòria pòstuma*: «Vayreda, tornaria a pintar; l'artista, en aquests darrers dies, imaginava una altra vegada, com en els seus bons temps, les quatre estacions. Domenge li preparava el quadre pòstum, en el qual Joaquim féu ben poca cosa materialment, però el suficient per a donar-li aquell savi sentit de síntesi que hi havia sempre en la seva pintura: en el cel hi va donar algun petit refregor, i simplificà, sobretot, el primer terme.» Aquestes dades sobre l'obra pòstuma de Vayreda me les subministrà el doctor Avelí Barnadas. Altres persones entrants a la casa pairal dels Vayreda, deien que l'obra considerada pòstuma del pintor olotí era, quant a realització pictòrica, tota de la mà del seu ajudant Melcior Domenge. Únicament podria resoldre aquesta qüestió el pintor Domenge, el qual fóra convenient que indiqués amb precisió què hi ha de seu en aquesta primavera amb les pomeres en flor, i el que hi pugui haver de la mà de Joaquim Vayreda, car la concepció, el plantejament de la tela, ningú no la discuteix al nostre paisatgista-poeta per excel·lència. Sense prejutjar definitivament aquesta qüestió, la meua opinió és que les dades del doctor Barnadas sobre aquesta tela són les que cal tenir en compte.

\* \* \*

Com es desprèn de la descripció i crítica i considerant el conjunt de l'obra del gran artista, les obres del donatiu de la família Vayreda tenen gairebé totes un interès

més marginal que de fons. Quan la mida de l'obra és una mica gran, com en el fragment de «*Boos i Ruth*», hom pot dir que es tracta d'una obra fracassada i adulterada. Les teles de mida mitjana (corrent en la producció de Vayreda, 0'80 × 0'48 - 0'62 × 1'15) no abunden en el donatiu. Aquest comprèn sobretot mides inferiors al n.º 4 internacional, algunes de les quals oscil·len des d'aquest nombre, sense seguir amb massa rigidesa les proporcions establertes pel comerç de teles i bastiments, fins al n.º 1. Es tracta en bona part, doncs, de petites notes de taller, les quals, llevat de la titulada *Nens jugant*, no es poden posar pas entre les més agudes del pintor olotí. Cal dir, però, que la família donà al Museu, quant a pintura, el millor que posseïa de Joaquim Vayreda. Resten a la casa pairal olotina unes mostres de l'art pictòric del nostre vuitcentista, moltes de les quals no afegirien glòria al pintor. Però, en canvi, la família posseeix 257 dibuixos de Vayreda, entre els quals n'hi ha d'admirables. Aquests dibuixos haurien de passar també a formar part d'un Museu públic, perquè es pogués estudiar amb facilitat la personalitat de l'artista. Aquests dibuixos serien únicament una part per a fer-se càrrec del profund i alat mestratge del gran olotí. Mancarien aleshores als Museus públics una quantitat d'obres pictòriques cims de Vayreda, per les quals l'eternitat del seu nom és ben assegurada. Obres de la contenció i de la intensitat d'*Inicis de Primavera*, la qual figura ja en el nostre Museu d'Art Contemporani, cedida per Enric Batlló. Donarien a conèixer tota la valor de Joaquim Vayreda una dotzena de pintures de la jerarquia d'aquest paisatge.

De les mides, quan es tracta d'obres cims, no cal parlar-ne. Vayreda compta amb obres grans i petites, on el seu geni assolí manifestar-se intensament. Cal no oblidar la famosa pastoral «*L'Estiu*», pintada en 1877, que té la respectable dimensió de 1'32 alt × 2'70 ample (Col·lecció Coma, Barcelona); \*«*Les primeres calces*», pintada sòlidament en 1871, de 0'51 alt × 0'82 ample (Col·lecció Comte et Comtesse Guy de Chaille, Barcelona); \*«*Dia plujós*» (1880-85?), de 0'53 alt × 0'85 ample, d'una emoció inoblidable (Col·lecció Eusebi Bertran i Serra); \*«*Després de la pluja*» (1883), pintura ferma de to i d'estructura, pintada amb frescor i a tota pasta, que té les mides següents: 0,53 alt × 0,85 ample (Col·lecció Dionís Baixeras), i \*«*Flors d'abril*» (1881), de dimensió, d'alt, 0'58 × 0'50 d'ample, pintura forta i graciosa, d'un colorisme



franc i afinat alhora (Col·lecció Rosés). Cal no oblidar les teles de petites dimensions: *\*Passeig matinal* i *\*Vores de riu*, ambdues possiblement pintades entre 1885-90 (Col·lecció Plandiura), i *\*Tarda d'abril*, pintada en 1892 (també de la mateixa col·lecció i pro-

que també figuren en la Sala V del Palau de Belles Arts, podrien plaçar-se amb dignitat totes les altres obres del donatiu familiar menys importants des del punt de vista del mestratge.

Malgrat tot, el donatiu de la família



Vayreda. «Les falgueres.»

vinent de la del doctor Barnadas). Aquestes i algunes altres pintures són els pinyols més aguts dintre l'obra de Vayreda.

Si hom pogués conquerir per al nostre Museu la majoria de les obres esmentades — i cal dir que no fóra pas massa difícil si els propietaris les deixessin en dipòsit, com s'acostuma a fer a tot el món — la glòria del pintor Vayreda, per la qual venim obligats a vetllar els catalans, s'estendria arreu. Aleshores, al volt d'aquesta dotzena d'obres jeràrquiques de Vayreda, entre les quals n'hi ha algunes que formen part del donatiu de la senyora vídua i fills del pintor i altres

del pintor Joaquim Vayreda té una importància considerable per a seguir l'evolució pictòrica del pare de l'Escola Olotina. En aquest donatiu hi ha representada, es pot dir, tota la varietat temàtica i gairebé tots els estils de Vayreda; comprèn aspectes del pintor d'interiors dintre l'àrea fortunyiana; comprèn distints aspectes del paisatgista i del figurista a ple aire. Manquen únicament en el donatiu alguns aspectes estilístics de l'artista, els quals, però, estan més o menys ben representats en el nostre Museu per adquisicions de la Junta: obres primerenques dintre l'àrea del seu mestre Ramon

Martí i Alsina i obres de l'aspecte academitzant, esporàdic dintre la història del nostre pintor, com «*El Divendres Sant a Olot*».

Cal remarcar, però, que, degut al donatiu de la família Vayreda, el conjunt que d'aquest pintor posseïx el nostre Museu d'Art Contemporani dóna una idea de l'evolució del gran olotí als que el visiten.

Cal només procurar que el Museu completi en intensitat alguns dels aspectes del nostre artista que té representats fins avui d'una manera mediocre.

RAFAEL BENET

## EL MUSEU DEL TEATRE

En unes sales de la planta baixa del Palau de Belles Arts es troba actualment, custodiada per la Junta de Museus, una sèrie importantíssima de materials referents a la vida del teatre, que en conjunt formen el que se n'ha dit el Museu del Teatre.

Aquests materials, en realitat, es divideixen en dues branques de naturalesa distinta, però ambdues d'una valor artística o documental veritablement notable. Hi ha, per una banda, una sèrie de dibuixos, pintures, projectes, etc., de decorat d'escena, plans o corporis, i de figurins, que constitueixen un fons apreciablement d'obres d'art, és a dir, d'obres de pintors i dibuixants, aplicades al

teatre. Hi ha, per altra part, un seguit copiosíssim de documents de la història del teatre, testimonis dels grans esdeveniments de la vida de l'art dramàtic i de l'actuació dels seus més grans autors i actors, com autògrafs, fotografies, primeres edicions d'obres famoses, gravats, estampes, impresos, documents curiosos, etc.

Com es comprèn, els materials últimament esmentats no són el fons d'un panteó on es guarden records venerables amb l'exclusiu fi de venerar-los, sinó els elements apropiats i indispensables per a les persones que es vulguin dedicar a l'estudi de la història del teatre, en general.

Una instal·lació més adequada que l'actual i una organització més lògica i natural permetria créixer considerablement aquest fons documental i facilitar la màxima eficàcia als treballs dels que acuden a consultar-lo. Amb tot, malgrat l'estat en què ara es troben, han donat ja fruits positius, com a element de consulta i documentació, car els interessants treballs històrics de Josep Artís, Manuel Priu, Marsillac, Rué, Masvidal i molts d'altres, han estat documentats en aquests fons gràfic i bibliogràfic.

Amb un exemple pràctic anem a demostrar-ho.

Suposem que un ciutadà estudiós volgués fer un estudi del fet d'història dels nostres edificis teatrals més remarcable ocorregut a Barcelona durant la passada centúria: l'in-



El Liceu abans de l'incendi. Litografia de F. S. Parcerisa.



Interior del Liceu, en plena representació, abans de l'incendi. Gravats de Corrons.

cedi i destrucció quasi total del Gran Teatre del Liceu. Veiem els elements iconogràfics que el Museu del Teatre podria proporcionar-li, de primer antuvi.

Diguem, abans, dues paraules per posar-nos en situació en el cas que hem triat com a exemple : no fem literatura; recordem un fet, esquemàticament:

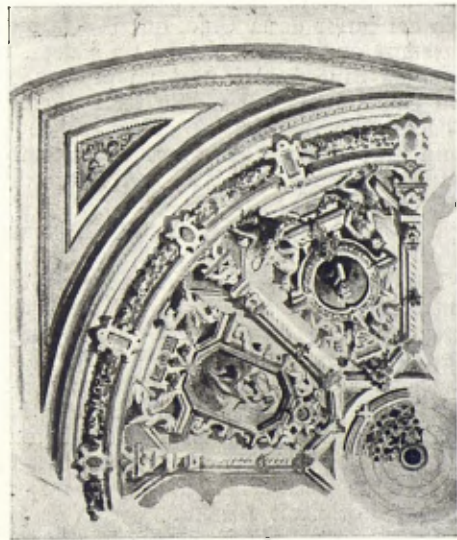
**EL FET HISTÒRIC.** — Era la nit del 9 d'abril de 1861. La Companyia de declamació del Circ Barcelonès, que feia «bolos» al Liceu, es disposava a representar la comèdia *Fortuna contra fortuna*; els músics ja havien afinat els instruments per a l'obligada simfonia; a la platea hi havia vint o trenta espectadors matiners..., quan heus ací que, sense que se n'hagi esbrinat la causa, va calar-se foc al taller de sastreria, a l'alçada del quart pis, a l'esquerra de l'escenari : eren les set i vint minuts. Amb un tancar i obrir d'ulls, bo i propagant-se pels talons i bambalines, el foc va comunicar-se a l'escenari, i començà a devorar el teló de boca. Amb més bona intenció que encert, foren tallades les cordes del joc d'ascensió, i tot d'una caigué sobre el pati de llunetes una onada de flames que des d'aquell moment féu completament inútils tots els esforços per conjurar la catàstrofe. Com succeeix quasi sempre, quan el perill es presenta, no foren trobades les claus dels grans dipòsits d'aigua situats sobre l'escenari; la poca gent que hi havia va perdre la serenitat, i el foc va ensenyorir-se del recinte. Per evitar el corrent d'aire, foren tancats els pòrtics; però en aquell precís moment, l'encavallada central va ensulsiar-se

amb gran estrèpit. El foc s'havia comunicat a una casa del carrer de la Unió, i, en derivar cap als soterranis, els fou ben fàcil, als mateixos veïns, de dominar-lo; en canvi, com si li tingués jurada, als fossos del teatre va propagar-se fàcilment. No resistiren les voltes de canó, i, en esfonsar-se, van acabar de donar proporcions tràgiques al sinistre.

L'incendi, doncs, va encevar-se a la sala d'espectacles i a l'escenari, i respectà la resta del sumptuós immoble. Els corredors dels cinc pisos no van patir-ne gens ni mica; igualment el saló de descans, les escales del vestibul i la residència del Círcol del Liceu, resultaren intactes. En canvi, de la gran sala i de l'escenari no en quedaven sinó els murs completament nus..., i als fossos, un munt de cendres.

L'espectacle esgarrifós havia atret tota la ciutat davant l'edifici : una multitud immensa, disciplinada per forces de l'exèrcit, cooperava a la tasca d'alimentar les bombes d'aigua, traient-la de les fonts de la Unió, del Vell i de la Boqueria, i fins dels brolladors de la Plaça Reial.

La resplendor era tan intensa, que no solament il·luminava ben bé les primeres poblacions de la costa, totes les del pla i les riberes del Llobregat, sinó que es veia com una aurora boreal des de Sabadell, Terrassa i d'altres poblacions del Vallès : és a dir, des de 24 quilòmetres lluny. Un



Original de la decoració del sostre del Liceu, obra de F. Cage, desaparegut a causa de l'incendi



L'incendi del Liceu. Litografia anònima, publicada l'any 1861.

detall miraculós : Al departament dels dependents, l'onada de foc respectà un Crucifix i una imatge de la Mare de Déu de Montserrat; únics objectes que se salvaren de la catàstrofe.

L'incendi, a desgrat de les seves proporcions colossals, no ocasionà, directament, cap desgràcia personal. Solament, a causa de l'emoció, morí de sobte l'amo d'una sabateria del carrer de la Unió, que ja feia molt de temps que estava malalt; un paleta, al carrer de Sant Agustí, posà un peu en fals i va caure a plom des d'un terrat, i morí a l'acte. Els malalts de l'Hospital de la Santa Creu, creient que l'incendi era dintre mateix del benèfic recinte, van saltar dels llits, com a folls.

El foc va durar tres hores. El teatre no estava assegurat.

ICONOGRAFIA. — D'aquest fet luctuós que hem escollit com a exemple del rendiment iconogràfic que en tots els ordres d'afers teatrals pot assolir el Museu del Teatre de Barcelona, a part els fets registrats per la premsa d'aquells dies i pel que ens han llegat testimonis presencials, tant del moment del foc com de l'aspecte de les runes, posem els següents documents gràfics, la majoria exemplars originals i únics.

*Exterior de l'edifici abans de l'incendi.* — És una litografia feta del natural per F. S. Parcerisa, animada amb figures de

V. Urrabieta. Dalt la làmina (avançant-se quasi una centúria a l'Estatut) diu : «Cataluña», i a baix diu : «Frontis del Gran Teatro del Liceu». Està editada a la litografia de T. Donon. Els primers termes són els que han canviat més : el de sobre la font, o brollador heràldic barceloní, on hi havia la Fonda de l'Estevet; i el de davant, amb les masses negres de les barraques de fusta, on es venien els bitllets de les rifles dels Empedrats i de l'Hospital... La façana del gran teatre, que, com hem dit, fou respectada pel foc, en reedificar-se el teatre tal com ara està (edificació prodigiosa que realitzà en onze mesos l'Oriol Mestres, pare d'Apel·les Mestres, hàbilment secundat per l'arquitecte Joan Bernadàs i Mir), ofereix molt poca diferència amb l'actual.

*Interior del teatre, en plena representació.* — Únic document gràfic que es conserva d'aquella època. És un gravat en color, fet a la litografia d'O. Alsamora i publicat per l'òptic Tomàs Corrons, amb efectes de llum artificial, propis per a l'infantilisme dels aparells dioràmics, en els quals feia el nombre 7 de la sèrie. La vista és presa des de l'escenari. Està la gran sala plena de gom a gom, i l'obra que es cantava era l'òpera *Norma* (que havia estat estrenada a Barcelona, al Teatre de la Santa Creu, el dia 4 de juny de l'any 1835, per Amàlia Brambilla i Giovanni Battista i Verger). Al Liceu es re-

presentà l'any 1848, que és l'època en què fou fet el gravat de què parlem.

*Projecte de decorat per al sostre de la sala d'espectacles del Liceu, abans de l'incendi.* — És original de Fèlix Cagé, donat al Museu per la senyora Elvira, filla d'aquell cèlebre escenògraf, que fou un dels mestres del nostre gran Soler i Rovirosa. Exempler molt valuós; porta al marge del dibuix una rectificació autògrafa de Cagé, que diu textualment: «Así debe ir : he hecho equivocación en las líneas del dibujo, en el cual las alegorías y retratos no se encuentran en los medios. 29 de Mayo de 1850. F. Cagé.» És peça única.

En la magnífica Biblioteca propietat de la Junta de Museus hi ha un exemplar, complement d'aquest, i que és el projecte (també únic que es conserva) original dels escenògrafs parisencs Enric Philastre i Antoni Cambon, pel mateix sostre del Liceu.

*L'incendi del Gran Teatre.* — És una litografia de l'època, anònima, feta a casa l'editor O. Alsamora, i on apareix la luctuosa escena, en tota la seva esgarriosa magnitud.

A la pinacoteca del Museu del Teatre hi ha un interessantíssim quadre a l'oli, original d'aquell minuciós pintor català que fou Tomàs Moragues (el company inseparable de Fortuny), que representa les despulles del Liceu, preses del natural després del 9 d'abril



Estat en què quedà el Liceu després de l'incendi. Croquis del natural, de Serra.



El Liceu després de l'incendi. Quadre a l'oli, de Tomàs Moragues.

del 1861. La visió és presa des de l'escenari. Fou donat al Museu per Pepín, fill de l'autor. El mateix tema el tenim documentat per un croquis al llapis, amb tocs de clarió, original de Martí i Alsina, i que fou donat al museu per Apel·les Mestres.

Un altre exemplar del mateix assumpte, dibuixat a la ploma, per Serra, també pres des del fons de l'escenari en runes (n.º 13314). Fou publicat al *Panorama Universal* (abans *Mundo Militar*), en el nombre 77 de l'any III, corresponent al dia 28 d'abril de 1861, Madrid.

A més gran abundància posseïm, també, una gran litografia (n.º 13491, que fa 0'56 × 0'48) anònima, i que en lloc del nom de l'autor, diu : «Fab. de Fco. Mitjans. Màlaga.» És similar a les peces anteriorment descrites. Tenim, també, l'única reproducció fotogràfica que existeix del quadre a l'oli, original de Tapiró i propietat del Baró d'Oller, que ofereix la novetat d'estar presa la perspectiva des del mig de l'amfiteatre; és a dir, que completa les visions anteriors.

Com hem dit, de l'escenari no en va quedar res : foren destruïdes totes les decoracions que hi havia penjades al telar. Entre

aquestes n'hi havia una que era una meravella. Fou pintada per Josep Luccini bastants anys abans de l'existència del Liceu (possiblement en 1802) i comprada en fer-se l'equip escènic del Gran Teatre en 1847. Representava un recinte neoclàssic i era utilitzada per les representacions de *I martiri*, l'òpera de Donizetti, estrenada al Liceu la nit del 15 de desembre de 1849 (el mateix any que s'estrenaren els *Freischütz* — 4 d'agost —, tres nits abans que en el Principal s'estrenés el *Don Giovanni*, de Mozart).

D'aquella meravella escenogràfica de Luccini, no en quedaria ni rastre, si el Museu del Teatre no posseïa l'original, signat per l'autor. Fou adquirit pel Conservador (molt abans que el Museu existís) en una de les vendes que féu el fill de Soler i Rovirosa.

Amb aquesta iconografia podríem respondre a qualsevol que hagués volgut documentar-se en aquest tema concret, que hem escollit a l'atzar. Si l'objecte de la consulta fos més extensa, millor (solament del «Tema Liceu de Barcelona», posseïm mil dues-centes noranta-set peces).

I no és que hi tinguem cap preferència: de molts d'altres podríem dir la mateixa cosa. Ara se'ns acut d'insinuar la suggestió d'alguns assumptes que foren força interessants; vegi's aquesta dotzena de frare:

1. *Els «mamarrachos» del Museu del Teatre*. N'hi ha 77, molt pintorescos.

2. *Les escultures del Museu del Teatre*. N'hi ha 27.

3. *Els teatrins originals del Museu del Teatre*. En posseïm més de 60.

4. *La indumentària autèntica del tenor Vinyes*.

5. *Els autògrafs catalans del Museu del Teatre*.

6. *Els autògrafs de les celebritats mundials*.

7. *La pinacoteca del Museu del Teatre*.

8. *La dansa espanyola al Museu del Teatre*.

9. *Els teatres que han desaparegut cremats*.

10. *Els onze-mil retrats del senyor Esplugues*.

11. *Com s'ha vestit el «Don Juan Tenorio»*.

12. *Figurins originals, catalans i exòtics*.

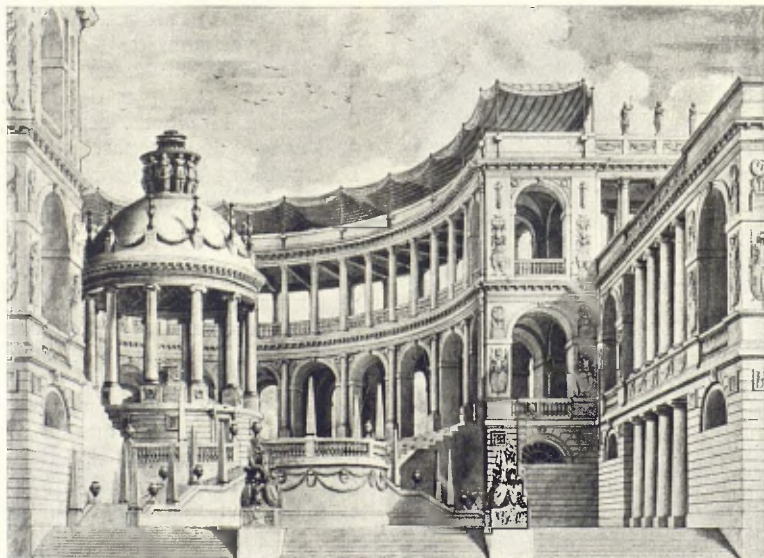
13. *Les invitacions dels balls de màscares a Barcelona*. N'hi ha més de mil.

Aquestes suggestions són capritxoses i fetes a la correguda. Com el tema d'aquest article, que no té altre objecte que el de posar de relleu la utilitat i el gran contingent de dades recollides i salvades d'una destrucció irreparable, que s'ha anat conservant al Museu del Teatre; material, sens dubte, d'estudi i de la nostra riquesa cultural.

Que és això el que ens proposàvem de demostrar...

MARC-JESÚS BERTRAN

Conservador del Museu del Teatre



Original de la decoració de *I martiri*, obra de Josep Luccini, destruïda per l'incendi del Liceu.



# FILLA DE R. VIRGILI

MUNTATGE D'EXPOSICIONS, TRANSPORT  
I SEGUR D'OBRES

EMBALATGE D'OBJECTES D'ART I MOBLES  
DE LUXE

Casa fundada l'any 1880

Tallers, n.º 66 - Telèfon 15276 - BARCELONA

## BADAL I CAMATS

FOTOGRAVAT

BARCELONA

DIBUIXOS - RETOCS A L'AERÒ-  
GRAF - PROJECTES DE PRO-  
PAGANDA, etc.

CLIXÉS TIPOGRÀFICS  
EN NEGRE I COLOR

Carrer de París, n.º 201

TELÈFON 74071

## Cristalleria Catalana, S. A.

VIDRIERES ARTÍSTIQUES  
I DE TOTES CLASSES

Cristalls - Miralls - Gravats  
Marcs - Motlures, etc.

Gran Premi Exposició In-  
ternacional Barcelona, 1929

Central: Ronda Sant Antoni, 56

TELÈFON 22035

# ENRIC TARRAGÓ NOGUÉ

F U S T E R

Especialitzat en treballs

PER A

Museus i Exposicions

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

Consell de Cent, 283

Telèfon 14345

**BARCELONA**

# LA PINACOTECA



MARCS I GRAVATS

DE

## GASPAR ESMATJES

Actualment importantíssima Exposició  
dels millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Tel. 13704

**BARCELONA**

# GILABERT

TAPISSER

Passeig de Gràcia, 114



FUNDES, CORTINATGES I  
SILLONS DE TOTES CLASSES



TELÈFON 72586

**BARCELONA**

# GALERIES VALENCIANO

ANTIGUITATS



Plaça de Macià, 10

(Abans P. Reial)

**BARCELONA**