

BUTLLETÍ
DELS
MUSEUS D'ART
DE
BARCELONA



JUNTA DE MUSEUS

MARÇ — 1932

JUNTA DE MUSEUS

PRESIDENTS D'HONOR

**President del Govern
de la Generalitat de Catalunya**
Alcalde President de l'Ajuntament

PRESIDENT EFECTIU

Josep Llimona i Bruguera
Representant de les entitats artístiques de Barcelona

VICE-PRESIDENTS

Bonaventura Gassol i Rovira
Conseller d'Instrucció Pública del Govern de la Generalitat
de Catalunya

Pere Comas i Calvet
Tinent d'Alcalde
President de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament

TRESORER

Ernest Ventós i Casadevall
Tinent d'Alcalde

COMPTADOR

Josep Maria Serraclarà i Costa
Diputat de la Generalitat

VOCALS REPRESENTANTS DE L'AJUNTAMENT

Casimir Giralt i Bullich
Tinent d'Alcalde

Joaquim Xirau i Palau
Regidor-Sindic

Joaquim Pellicena i Camacho
Regidor

Joan Baptista Atcher
Vocal tècnic

Ricard Opisso i Sala
Vocal tècnic

VOCALS REPRESENTANTS DEL GOVERN DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Pere Corominas i Montanya
Diputat

Pere Comas i Calvet
Diputat

Jaume Bofill i Matas
Diputat

Teresa Amatller i Cros
Vocal tècnic

Joan Rebull i Torroja
Vocal tècnic

VOCALS REPRESENTANTS DE LES ENTITATS ARTÍSTIQUES

Comte de Güell
President de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Fèlix Mestres i Borrell
Director de l'Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts

Dr. Antoni Rubió i Lluch
Representant de l'Institut d'Estudis Catalans

Alexandre Soler i March
Representant de les entitats artístiques de Barcelona

Lluís Masriera i Rosés
Representant de les entitats artístiques de Barcelona

Pere Casas i Abarca
Representant de les entitats artístiques de Barcelona

VOCAL HONORARI

Carles Pirozzini i Martí
Ex-Secretari de la Junta

DIRECCIÓ - SECRETARIA - ADMINISTRACIÓ

Joaquim Folch i Torres
Director General dels Museus d'Art

Joaquim Borralleras i Gras
Secretari de la Junta

Pere Bohigas i Tarragó
Administrador General dels Museus d'Art

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 Pujades.

Durant el mes de març, tots els dies, inclús els diumenges, de deu a una del matí i de tres a posta de sol, excepte els dilluns, destinat a festa del personal. S'exceptuen també les festes de caràcter oficial. En el cas que alguna d'aquestes coincideixi en dilluns, la festa del personal passa al dia següent.

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

Es publica cada mes.

REDACCIÓ: Museu de la Ciutadella, Plaça d'Armes del Parc de la Ciutadella. Telèfon 13868.

DIRECTOR: Joaquim Folch i Torres.

SECRETARI DE REDACCIÓ: P. Bohigas i Tarragó.

PREUS: Subscripció: 24 ptes, l'any. Número solt: 2 ptes. Número endarrerit: 3 ptes.

ADMINISTRACIÓ: I. G. Seix i Barral Germans, S. A. - Provença, 219 - Telèfon 71671.

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



INCERTESES SOBRE LA TAULA DE LA DEGOLLACIÓ DE SANT CUGAT O SANT MEDI ATRIBUÏDA A MESTRE ALFONSO

i IV

Sant Cugat o Sant Medi?... — La deducció que podríem treure de l'exposat en el nostre anterior article (1), és la de què la taula procedent del Monestir de Sant Cugat del Vallès que hi ha al Museu representa Sant Medí i no Sant Cugat. Segons les llegendes d'ambdós sants màrtirs, reportades pel P. Flórez (2), Sant Cugat fou decapitat i Sant Medí degollat. L'escena que la nostra taula representa és una degollació, i hem vist com aquesta operació cruenta és, en la materialitat de la seva execució, i segons les representacions coetànies a la taula, cosa diversa i ben distingible de l'altra.

La reproducció del Monestir de Sant Cugat en la taula. — Però... quan en l'estudi de la part iconogràfica de la taula ens aturem a examinar l'arquitectura i el paisatge del fons, trobem darrera les imatges centrals, i com presidint tota la composició pictòrica, la silueta de l'església del Monestir de Sant Cugat, flanquejada per les torres de la clausura monacal i tan fidelment reproduïda pel pintor, que davant d'ella és precís afirmar que l'artista va pendre un «apunt del natural» d'aquest monument. En aquest apunt el pintor hi va anotar no ja els més mínims detalls arquitectònics, potser modificats posteriorment, sinó l'estat de l'obra en aquell precís instant, amb el cloquer sense aca-

bar, sostenint les campanes damunt els pilars que formen les jambes dels dos finestrals que actualment hi ha en aquesta cara del cloquer; amb un arc inexplicable (si no és per raó de necessitats de l'obra) que uneix el cloquer al cimbori, amb una escala de mà apoiada en ell, donant tot plegat una idea d'una obra que està en camí, i amb l'enrenou dels paletes a la teulada.

I tot aquest esforç evident de fidelitat, poc comú en les figuracions arquitectòniques i de paisatge de les taules gòtiques de totes les escoles hispàniques (i que trobem, en canvi, en moltes ocasions en les taules flamenques) sembla indicar que l'artista insistia en la idea molt justa de posar darrera l'escena del martiri del Sant, el temple que va alçar-se en honor seu. La presència inconfusible del temple de Sant Cugat porta lògicament a creure que el sant màrtir és Sant Cugat, i aquest valor de lògica hem cregut que era convenient aportar-ho pel pes que pugui tenir en aquesta exposició d'incerteses que ací venim a fer, malgrat i que de cap manera ni amb tota la lògica del món podrem canviar el fet que l'artista ha representat, el qual és una degollació i no una decapitació.

I menys, quan la presència del temple de Sant Cugat, en el fons de la taula, pot tenir una explicació en el cas de què, d'acord amb el fet de la degollació, aquella representi el martiri de Sant Medí, car Sant Medí fou degollat en el mateix indret que Sant Cugat, ço és, en el Castre Octavià, damunt les runes del qual, segons la llegenda, fou alçat després el Monestir de Sant Cugat del Vallès.

Es comú en les representacions pictòriques de l'Edat Mitja el trobar aquesta mena d'interpretacions històriques amb escapades vers el simbolisme. El Monestir seria, en aquest cas, com una supervivència del castre romà, transformat per la victòria cristiana; arbre místic

1. Vegi's: BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA. «Incerteses sobre la taula de la degollació de Sant Cugat o Sant Medí atribuïda a mestre Alfonso», N.º 8, vol. II.

2. FLÓREZ. «España Sagrada». Vol. XIX.

nascut d'aquelles arrels regades amb la sang dels màrtirs de Crist, i de Sant Medí entre ells... Però totes aquestes consideracions de poc ens serviran davant les incerteses, i vagin ací exposades únicament a títol d'una incer-

Sant Cugat es descobrien, elles donarien llum potser en acordar-se amb altres dates que hem provat d'establir al llarg del nostre treball relatiu a la taula.

Tal com l'artista representa el temple de



La figuració del Monestir de Sant Cugat del Vallès, en la taula de la degollació

tesa més a sumar a les moltes que, a manca de cosa millor, hem anat constatant fins ara.

Convé, però, apart de la relació que la presència de la figuració del temple monacal pugui tenir amb la identificació del sant màrtir que la taula representa, insistir en aquesta part arquitectònica, per quant donada la fidelitat que s'hi observa, ella pot ajudar a datar, sinó l'obra nostra, potser l'obra del temple, i si un dia les dates de tot el procés constructiu de

Sant Cugat, aquest és vist de front, situat l'espectador en línia perpendicular exacta, partint del bell mig de la porta d'entrada, uns metres enfora del clos monacal. Això fa que venint a primer terme una de les torres del clos monacal, encara existent avui, resti amagada la nau de l'Evangelí de l'església. Tenint això en compte, el temple representat és de tres naus, amb cimbori octogonal en el creuer, proveït d'una lluernia, acabada amb teulada piramidal

i un penell de ferro amb un gall. La dita lluernia que termina el cimbori és de traça arquitectònica corresponent a la del dit cimbori i difereix sensiblement de l'actual. Compari's la fotografia actual del Monestir que ací publiquem amb el detall de l'arquitectura de la taula, i es podrà apreciar la possibilitat de què l'artista copià un element desaparegut potser de l'edifici i refet qui sap si en el segle XVIII,

ral pèssims dibuixants d'arquitectura. La porta, el seu pinyó, la superfície inclinada de la banqueta de fonament, que resol, unint-la, la sortida del gruix del portal damunt el pla del mur general; l'entrega un xic enguniosa de la magnífica rosa d'illuminació, que ocupa gairebé tota la superfície del mur; el pinyó del portal, etc., són fidelment reproduïts. Hi ha alguns detalls que escapen a l'artista, com el



El Monestir de Sant Cugat del Vallès amb les torres de clausura, en son estat actual

car d'aquesta data semblen ésser les teules i l'element ceràmic terminal de la teulada, que sosté el penell. La traça que l'artista reproduí sembla pròpia de l'edifici, mentre que la de l'actual lluernia sembla un afegit d'època molt posterior.

La façana del temple és, quant a la part central, exacta. El pintor figurà les proporcions amb exactitud relativa, però poc comuna en els pintors de l'època, que eren en gene-

dels pilars de reforç que flanquegen la façana de la nau central, que en l'original cauen fora de l'amplada d'aquesta, mentre que el pintor els inscriu dins d'ella. La terminació dels dits pilars és també diversa i ho són també els marlets que formen la cresteria terminal de la façana.

Un altre detall a constatar és el de què l'església figurada per l'artista presenta damunt el terrat de la nau lateral de l'Epístola una co-

berta amb una teulada sostinguda per bigues en pla inclinat, el qual ve determinat per les diferències d'altura entre la nau central i la lateral, als extrems de les quals les dites bigues s'apoiem. Uns pilars entre els marlets de coronament de la façana de la nau lateral ajuden a sostenir la teulada, prenent aleshores el terrat de la nau un aspecte de porxada que avui no té.

Encara és interessant en la representació

altars, la decoració de les capelles i la de la sagristia, que ocupen aquesta nau, són dels segles XVII i XVIII. Si el fidelisme del pintor de la taula pot valer, cal considerar, doncs, aquesta nau com obra posterior a la fi del segle XV, època indubtable de la pintura que estudiem ací, si la datació pel seu estil ha de prevaler.

Tampoc els autors ens diuen la data terminal del cloquer, fet, segons Rogent, sobre ru-



Façana de l'església monacal de Sant Cugat del Vallès en son estat actual

pictòrica el fet de què l'església figurada en el retaule és de tres naus i l'actual és de quatre, car hi ha una nau dividida en capelles, afegida al costat de la nau de l'Epístola, que corre tot al llarg d'ella, interrompuda pel cloquer.

Ni Rogent (1), ni Puig i Cadafalch (2), ni Mossèn Gudiol (3) en estudiar el Monestir ens diuen l'època d'aquesta nau. Tots els

nes del vell Castre Octavià. Es evident que la part baixa d'ell correspon a l'època del claustre romànic, i que el cos alt és posterior. La taula de Sant Cugat ens mostra l'obra del cloquer a mig acabar. ¿S'hi treballaria al temps del pintor de la taula? L'examen de l'obra terminal del cloquer sembla indicar una època molt més avançada que la fi del segle XV, en què creiem que el nostre pintor treia el croquis del temple.

Si les etapes constructives del Monestir de Sant Cugat del Vallès tinguessin documentació, podríem apoiar la datació de la taula amb elles. Aquestes manquen, i és més aviat

1. ELIES ROGENT. «Sant Cugat del Vallès». Barcelona, 1880. Associació d'Arquitectes de Catalunya.

2. PUIG I CADAFALCH, FOLGUERA I GODAY. «L'Arquitectura romànica a Catalunya». Vol. III, 1. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1918.

3. GUDIOL I CUNILL. «San Cucufate del Vallès». «Museum», 1912.



El paisatge al fons de la taula de la degollació

la datació estilística de la taula, com de la fi del segle XV, la que pot ajudar a donar dates màximes o mínimes a l'obra de construcció de la quarta nau i de terminació del campanar del Monestir vallesà.

El paisatge. — El paisatge figurat al fons de la taula, és interessant. Format per turons de corba dolça, declinen al centre de la composició formant un collet. Suaus arborescències crestegen aquestes gracioses línies de la terra. Al mig del collet, entre els arbres, s'alça una agulla arquitectònica, cònica, molt aguda, terminal d'algun edifici perdut entre les frondes i les corbes del terror. A dreta de l'espectador, una casa forta, formada per tres cossos d'edifici, l'un, el més gran, amb finestres de creuenda; l'altre més baix, amb espitlleres i marlets, i finalment una torratxa, amb teulada cònica truncada, marlets i a dalt finestres arquejades geminades. La torre és apoiada per dos contraforts. Fora de la de coberta de la torre, les teulades són de poca inclinació, com pròpies del país nostre. No així la teulada de la torre, que no recorda pas els tipus de coberta de torratxes a la terra nostra. Ni tampoc semblen nostres les finestres amb creuenda, rares en les nostres construccions civils.

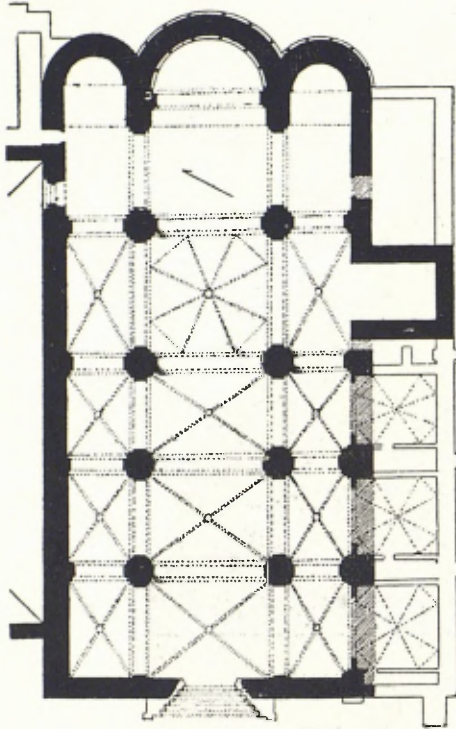
Encara cal dir que aquest pintor tan fidel en la reproducció del temple de Sant Cugat no ho ha estat massa en la representació del paisatge nostre, i menys del paisatge envorant del Monestir de Sant Cugat del Vallès. Els arbres, la silueta apuntada de l'agulla arquitectònica que surt entre els turons recorden més els paisatges de fons de les taules flamenques que no pas els nostres paisatges catalans. La manera d'interpretar els arbres, l'ordre rítmic de la composició paisatgista i fins les construccions, recorden molt els paisatges que hi ha en les taules conegudes del cordovès Bartolomé Bermejo. Quan Sampere i Miquel identifica el mestre Alfonso del document de Villanueva amb el fill del mestre d'obres cordovès Alfonso de Baena, que a la fi del segle XV treballava a Sant Jeroni de la Vall d'Ebron (1), hom constata aquesta relació del paisatge de Bermejo amb el de la taula de Sant Cugat.

Però en aquest punt també no passem del terme de les incerteses.

Cronologia. — Som a la fi del nostre treball i l'única base de datació que sobre la taula tenim, és la crítica. En ella apoiem, pe:

1. SAMPERE I MIQUEL. «Los cuatrocentistas catalanes». Vol. I, cap. IV, pàg. 66 i seg. Barcelona, 1906.

L'ART EN ELS INSTRUMENTS CIENTÍFICS



Planta de l'església de Sant Cugat del Vallès, segons Rogent

l'estil i el sentiment de l'obra, la data de la fi del segle XV. Tot el demés és dubtós. Si és obra de mestre Alfonso, si formava part o no de l'altar major del Monestir, si fou pintada per al Monestir o amb destí a la capella de Sant Adjutori (1), d'on el doctor Vallet, essent vicari de Sant Cugat, la va treure per a portar-la a la Casa rectoral, si es tracta de Sant Cugat o Sant Medí, etc.

L'examen de cada un dels aspectes que l'obra presenta acaba ací; hem de constatar que no hem tret del nostre treball res més que dubtes; dubtes, però, que hem establert amb el fi d'estimular la recerca dels fons documentals que puguin restar de Sant Cugat a l'Arxiu d'Hisenda, o en altres bandes, per a veure si d'allí surt la certesa que una fàcil acceptació del que fins ara sabíem ens podia fer creure que teníem, sense en efecte tenir-la.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

Director General dels Museus

1. Vegi's: BARRAQUER, «Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX.» Tom I. Barcelona, 1915.

Avui dia, en la construcció dels aparells científics, llevat de casos molt especials, sol prescindir-se en absolut de tota forma artística o que tendeixi a semblar-ho.

Evidentment que en general, si es té en compte la naturalesa i finalitat d'un gran nombre d'ells, cal reconèixer que la lògica exigeix que passi així i que, de consegüent, en la producció llur deu imposar-se el criteri de la major simplicitat morfològica possible, resultant obligada del caràcter merament utilitari que els hi correspon com a eines o mitjans que són de treball o d'estudi.

No obstant, a desgrat d'acceptar la raó de tal fet perquè el creiem una conseqüència racional i naturalíssima del procés d'evolució de l'esperit humà, i sense que volguem expressar pas cap mena d'enyor de temps que ja no han de tornar, no sabríem dissimular la simpatia amb què considerem l'ambient d'art que en altres èpoques es deixava sentir, regnant de tal manera que àdhuc influïa en les obres corresponents a les activitats que aparentaven ésser-li més alienes.

D'aquesta faísó s'esdevenia en quant a determinats objectes o instruments destinats a propòsits exclusivament científics, mereixent esmentar-se, com a mostra de l'aplicació de l'Art a coses de la Ciència, el quadrant i l'octant ideats per *Hevelius*, astrònom alemany, del segle XVII, que estaven peregrinament decorats, amb els quals aquell savi, mitjançant la cooperació de la seva esposa, amidava distàncies angulars celestes; el bellíssim astrolabi planisfèric dit d'*Hiparco*, construït a les darreries del segle XV per *Vicenzo Dante dei Rinaldi*, el qual ultra les condicions tècniques que l'avaloren, que, per l'índole d'aquesta nota, no seria adient explicar-les, en reuneix de remarcables des del punt de mira artístic; el quadrant o rellotge solar instal·lat a l'Acrópolis d'Atenes, prop del monument a *Trassil*, el suport arquitectònic del qual resulta formós i monumental; etc., etc.

I no es limitava al que hem mencionat el tribut dels nostres avantpassats als ideals estètics en la indicada especialitat, car, com és sabut, en molts llibres científics llurs es manifestava obertament, sense reserves, concretant-se sovint en portades pomposes, decoracions

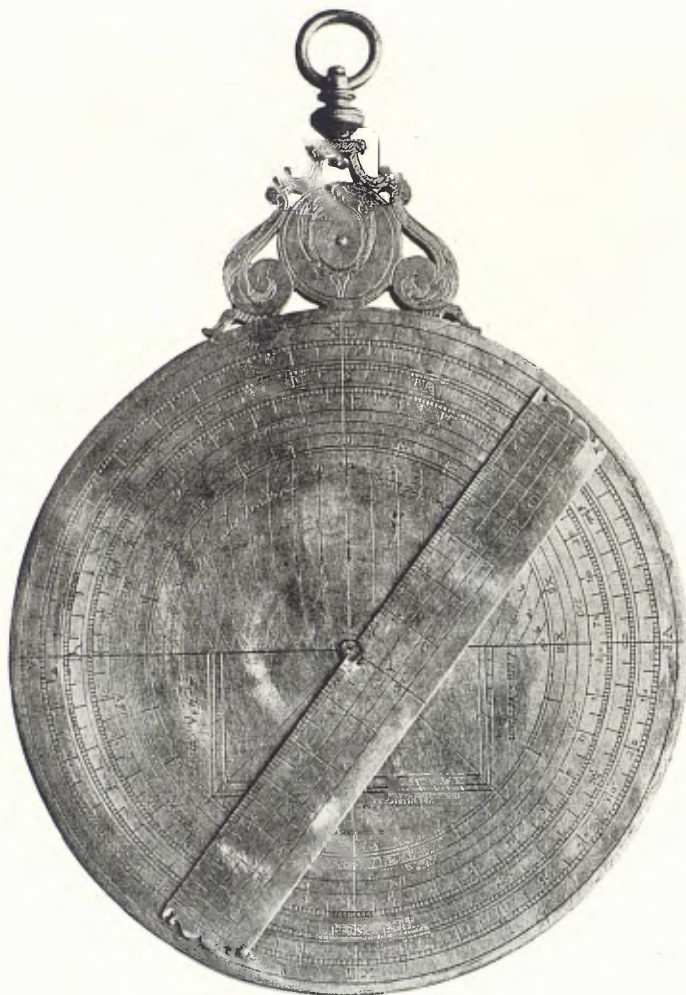


Astrolabi (Part anterior)
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

marginals i altres elements d'enriquiment bibliogràfic (a la Biblioteca dels nostres Museus n'existeixen mostres), inspirats gairebé sempre en la mitologia greco-romana, que els diferencien extraordinàriament de les publicacions similars modernes, la aportació decorativa de les quals, tan ufanosa en les primeres, resta reduïda només a la major o menor beutat de la part tipogràfica, ja que les il·lustracions compreses en elles no compten pas per a finalitats artístiques, sinó que són purament demostratives i complementàries del text, o, tot el més, si hi ha quelcom d'art és reservat generalment a la relligada, i encara, això, esdevé gairebé excepcionalment.

Atenent l'aspecte del qual ens venim ocupant, ens és grat donar a conèixer els següents objectes de caràcter científic embellits per l'Art, pertanyents als nostres Museus. Es tracta d'un astrolabi, un petit rellotge de sol, un baròmetre i una esfera celeste.

L'astrolabi, que ingressà als Museus en 1896, per adquisició, és un exemplar interessant, de 128 mil·límetres de diàmetre, construït en planxa de llautó sencera. En son pla es veu, minuciosament gravada, una projecció estereogràfica horitzontal, per a la latitud geogràfica de 40°, presentant a més altres particularitats que per llur naturalesa, absolutament científica no enumerem, fent el mateix en quant



Astrolabi (Part posterior)
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

a l'altra cara del disc. A la part superior, juntament a l'anella de suspensió, hi ha una petita brúixola limitada a la sola agulla o busca imantada, mancant la rosa dels vents.

Segons el parer tècnic de caràcter nàutic, que precedí a la compra de l'objecte, aquest, tant per ses dimensions reduïdes com per la manca de la rosa dels vents en la brúixola, no era adequat per a la navegació (a més, com esmenta el mateix parer, i en efecte era així, els astrolabis de a bord, ultra tenir un diàmetre molt més gran, no portaven cap brúixola). Per altra part, pot tractar-se d'un astrolabi de regal per a un personatge o una corporació, cabent també la possibilitat de que

fos destinat a treballs geodèsics. Les inscripcions són totes en llatí, segons el costum d'aleshores, però aquesta dada sola no permet pas deduir la nacionalitat de l'instrument, perquè aquella llengua era comuna arreu del món cristià per a les matèries culturals, fins a una època relativament moderna.

Declaro a la vegada l'alludit parer que l'aparell data del primer terç del segle XVI; d'aquesta afirmació els tècnics encarregats d'estudiar l'objecte baix l'aspecte arqueològic en discreparen per creure, fonamentant-se en la decoració de l'exemplar, que més aviat procedia suposar-ho del final d'aquell segle. Però ultra la raó allegada pels tècnics arqueòlegs



Relloge de sol. Donatiu del senyor Eusebi Valdeperas i Merich (Plegat, vist per sobre)
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

hi ha una altra d'importància capital d'ordre astronòmic, que no permet atribuir-ho al primer terç de la dita centúria i que, no obstant la naturalesa d'aquest BUTLLETÍ, devem esmentar: consisteix en què l'astrolabi en qüestió fou construït segons les prescripcions del calendari gregorià, corroborant-ho en aquest sentit el detall de portar indicats els equinoccis i els solsticis segons les dates corresponents actualment a les estacions, i com que la reforma gregoriana del calendari no tingué lloc fins el mes d'octubre de 1582, forçosament se dedueix que la construcció de l'aparell no pot ésser, de cap manera, anterior al mateix any.

Altrament succeeix en el cas de l'astrolabi de Vincenzo Dante dei Rinaldi, obra dels darrers temps del segle XV, citat abans en el present treball, car els punts equinoccials i els solsticials estan assenyalats amb un retard d'uns deu dies relativament al calendari gregorià, perquè es tracta d'un instrument construït tenint en compte el calendari julià que era el que regia anteriorment a la reforma gregoriana.

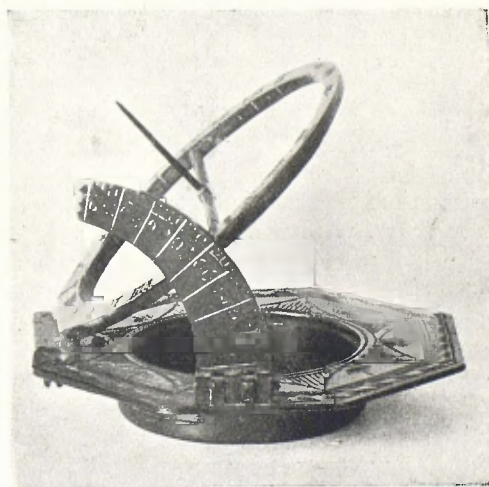
Amb tot, salvant els deguts respectes per als dictaminants, cal consignar que una classificació recent atribueix l'execució de l'obra al segle XVII, recolzant aquesta opinió en l'estil marcadament barroc de la part decorativa i en el contorn dels extrems del braç movable del qual està proveïda la cara posterior del disc.

Deixant ara de banda el que es refereix al concepte científic de l'instrument i al seu ús, per no correspondre a la finalitat d'aquest BUTLLETÍ, direm, per a resumir, que l'objecte del qual parlem, encara que no arriba de molt a tenir el grau de riquesa decorativa del de Vincenzo Dante dei Rinaldi, no deixa, però, d'ésser un exemplar notable i rar en son gènere, ben digne d'apreci, tant per part de l'amant de les coses belles com de l'home de ciència.

Com a nota d'interès i amb l'únic propòsit de donar una idea de l'antiguitat dels astrolabis i de la importància que en son temps assoliren, afegirem que segons sembla ja els conegueren els astrònoms anteriors a la nostra era. Els alarbs els ressuscitaren i els ompliren profusament de dades i signes astronòmics, i en les obres antigues de navegació se citen el de Sever Sabokt, de l'any 659, i el d'Ahmed-ben-Khalaf, de l'any 950.

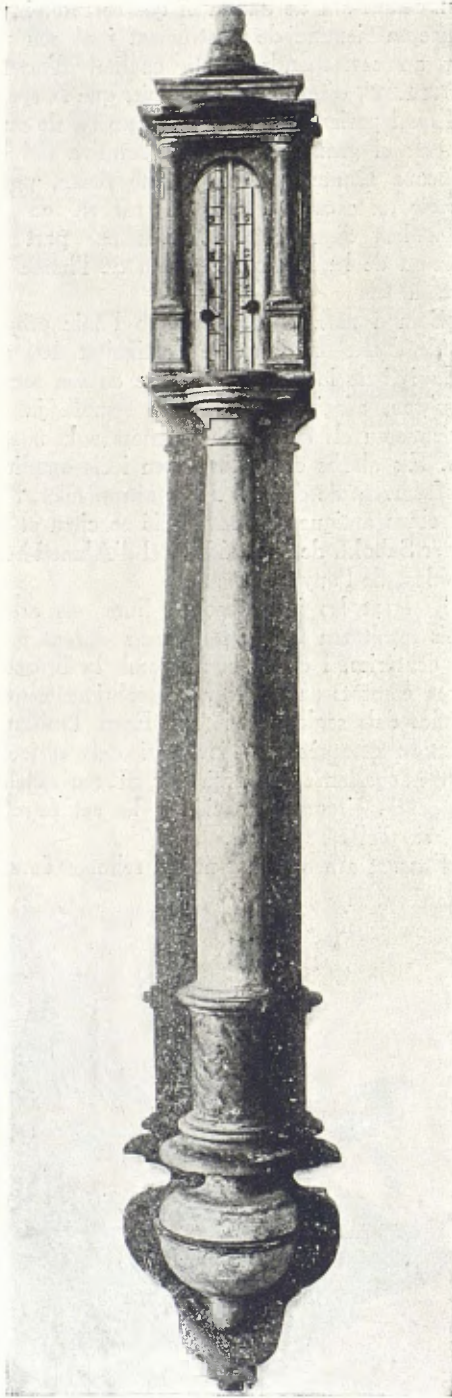
Malgrat les imperfeccions llurs, els astrolabis resultaren útils als mariners durant moltes centúries, i conjuntament amb la brúixola foren emprats en els grans descobriments geogràfics dels segles XV i XVI. Entre l'utilatge científic comprès en l'inventari dels objectes que Magallanes embarcà per al seu cèlebre viatge de circumnavegació, hi ha set astrolabis, sis d'ells de metall.

Passant ara a referir-nos al rellotge de sol,



Relloge de sol. Donatiu del senyor Eusebi Valdeperas i Merich (L'aparell en posició d'ús, vist pel costat esquerre)

(Museu de la Ciutadella, Barcelona)



Baròmetre. Dipòsit de la Diputació Provincial de Barcelona
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

direm que consisteix en un petit instrument, propi per a portar-ho a la butxaca, d'uns 53 mil·límetres d'amplada, dels anomenats *quadrant* o *rellotge solar equinoccial*. Va dotat del corresponent gnòmon, fixat perpendicularment sobre el pla d'un cercle que representa l'equador, on hi ha marcades les divisions horàries i que gràcies a son moviment sobre una frontissa permet l'ús de l'aparell per a totes les latituds de l'hemisferi boreal, mitjançant un arc de cercle que presenta assenyalades aquestes darreres, des de 0° a 90°, col·locat a un costat en la forma indicada per la fotografia. Actualment no podria servir perquè li manca l'agulla de la brúixola anexas.

La circumstància que la superfície inferior de l'aparell contingui una inscripció on són indicats els noms de les ciutats d'Augsburg i Praga, entre altres, dóna lloc a suposar-ho produït en un dels països de l'Europa central. Així ho confirmen les dades del donant, qui declarà que l'objecte fou construït a la primera de les dues localitats, assignant-li, a l'ensens, la data de 1650.

És de metall, i tant per la seva execució acurada com per la gràcia de la forma aconsegueix una visió força agradable.

Aquest objecte forma part de les col·leccions que integren el donatiu realitzat pel senyor Eusebi Valldeperas i Merich, ingressades als Museus en 27 d'octubre de 1902.

El baròmetre, comprès en les col·leccions que componen el donatiu fet pel senyor Enric Batlló i Batlló a la Diputació Provincial de Barcelona i que la mateixa corporació cedí als Museus, en qualitat de dipòsit, entrat el dia 11 de novembre de 1914, és dels de columna mercurial, anant el tub dins una muntura de fusta, policromada, que semblantment a altres instruments similars actuals, només deixa veure la part superior del tub, o sigui la regió on poden ésser observades les indicacions de l'aparell.

La referida muntura, obra del segle XVIII, té una gran simplicitat de forma i de decoració, però a desgrat de la senzillesa de les seves línies no deixa d'oferir un cert aspecte suntuari, especialment per raó de la mena de temple que la corona i que cobricela el lloc on hi ha la graduació de l'instrument.

L'expressat exemplar té 1,06 metres de llargària.

L'esfera, com ja ve expressat, és celeste,



Esfera celeste. Donatiu del senyor Teodor Creus i Esther (Visió total)
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

i gràcies a un dispositiu de la muntura, molt senzill, pot usar-se en latitud variable. Està construïda en cartó i les constel·lacions s'hi representen segons el costum de l'època, això és, mitjançant les clàssiques i imaginàries figures adaptades més o menys arbitràriament als estels principals, característics de cada constel·lació, les quals figures, per llur estil d'execució, recorden les de les cartes astronòmiques degudes a Bayer, *Hevelius*, *Flamsteed* i altres.

El peu o sustentacle és de fusta policromada, decorat amb gran senzillesa, i, sense pretendre arribar a la categoria d'una obra decorativa de volada, presenta, però, unes línies i una

factura d'elegància sòbria que donen al conjunt de l'objecte una tonada simpàtica i artística.

L'alçària total de l'aparell és de 1,13 metres, tenint el diàmetre de l'esfera 0,45 metres.

Per manifestació del donant, senyor Teodor Creus i Esther, qui el cedí com a donatiu als Museus en 1916, se sap que es tracta d'una esfera construïda l'any 1751 pel cosmògraf francès Gilles Robert de Vaugondy, geògraf ordinari del Rei de França, reeditada en 1790 per l'astrònom de la mateixa nacionalitat Pierre-François-André Méchain.

La solvència tècnica que en el temps llur fruíren ambdós homes de ciència, dóna un gran interès a aquesta esfera que, verament,

esdevé en tots conceptes representativa d'una època.

Per últim, acabarem el present treball fent remarcar que aquest exemplar té, a més, un interès particular per a Barcelona. En primer lloc perquè procedeix de l'Escola de Nàutica, de la mateixa ciutat, havent, probablement, contribuït a la formació dels capitans i pilots de la marina mercant catalana en el primer terç del segle XIX; i, en segon i darrer terme, perquè el referit astrònom Méchain, complint un encàrrec de Delambre, el notable astrònom

també francès, realitzà les operacions geodèsiques necessàries per a obtenir la base de les nostres mesures actuals, amidant, a l'efecte, la part de meridià terrestre comprès entre Dunkerque i Barcelona. Méchain, després d'enllestida aquesta missió, volgué perllongar el meridià fins a les Illes Balears, però en aquest viatge morí de la febre groga, esdevenint així una víctima més de les moltes sacrificades a l'amor a la Ciència.

F. DAMIANS I MANTÉ



Esfera celeste. Donatiu del senyor Teodor Creus i Esther (Detall on s'hi veu indicada la constel·lació boreal dita «Óssa gran o major»)
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

DONATIU D'UNA OBRA DE JOAN BRULL AL MUSEU (1)

El quadret que ha entrat ara al nostre Museu d'Art Contemporani arrodoneix justament la col·lecció representativa de l'obra de Joan Brull.

Es podria dir que en aquest retrat està

1. Hem demanat al senyor Miró, l'eminent crític d'art i periodista, donador d'aquesta obra i amic íntim de Joan Brull, una nota relativa al mateix, que ningú millor podia fer, ja que per la seva coneixença amb l'artista ha pogut identificar el personatge.

centrada i condensada l'obra estrictament pictòrica de l'artista, deslligat dels enfarfecs de l'*argument* i de l'*anècdota* imposats per la moda. Tenia Brull trenta tres anys. Ja estava fatiguetat de les composicions pseudo-històriques, tant com de les allegories sensibles. Les havia de conjuminar en pintures de *gènere*, per a vendre; i sort dels *temes* que li dictava el bon Enric Gómez (germà del Simó Gómez, mort feia setze anys).

En aquells instants de plena consciència s'enamora del model — que ell s'ha triat —



Joan Brull. — Retrat de nena
(*Museu d'Art Contemporani, Barcelona*)

i es posa a pintar per pintar, amb la joiosa energia d'un que ha fugit de la presó. Val a dir que — fugitiu de la pintura de *personatges* — Brull s'estimava els seus models, saturat d'una dolça paternitat difusa que es sobreixia de l'amor per la seva filleta, model incomparable. L'estimació tendeix naturalment a la indulgència, a la indulgència fins a l'encegament. Per això l'artista no s'adona sempre de la migrada realització del que ha vist, tan exquisidament fi, l'ànima amorosida.

Era al taller de Simó Gómez, son mestre i amic — mort feia setze anys — on va ésser pintat aquest retrat. Al carrer de Tapioles, del Poble Sec, el taller enfonsat rebia la llum agrisada de l'eixida que ja quasi no era jardinet. Era una llum francesa, propícia a les valoracions decandides, de vibracions amortides per força en la pintura, perquè no fos agra i cridanera. I tot això és el retrat: roses i grocs lligats — a la manera precisament dels pastelistes francesos — per a modelar el capet i accentuar a més a més la vivent, innocent expressió dels ulls que miren i de la boca que respira i mig somriu.

J. MIRÓ

NOTES PER A CONTRIBUIR A LA HISTÒRIA DEL QUADRE DE MARIÀ FORTUNY CONEGUT AMB EL NOM DE «BATALLA DE TETUAN»

i II

F. Miquel i Badia escriu en el seu llibre, *Fortuny, su vida y obras* (Torres y Seguí, Barcelona, 1887): «De tal modo abrigaba el propósito de pintar el lienzo en cuestión, que además de haber pintado en Roma un boceto de regulares dimensiones y de haber manchado luego la tela, ejecutando hasta con cariño algunos trozos... además de todo eso y llevado del deseo de que el cuadro fuese fiel en el conjunto y en los pormenores, hizo Fortuny un esbozo en tinta y lo enseñó al general Prim, quien trazó sobre el mismo papel algunas correcciones al objeto de precisar la colocación exacta en la toma del campamento árabe.»

Miquel i Badia parla d'un «boceto de re-

gulares dimensiones», que pot ésser molt bé el mateix la fotografia del qual fou enviada per Fortuny i que figurà a l'exposició comentada pel crític de la *Revista de Cataluña*. Si no ha existit cap altre esbós en color, aquest no pot ésser d'altre que el que figura avui en la col·lecció del senyor Ròmul Bosch i Catarineu, de Barcelona. Quant a l'esbós en tinta, corregit pel general Prim, Miquel i Badia deia en 1887 (op. cit.): «Este curioso documento existe en poder de uno de los más inteligentes coleccionistas de Barcelona y merecería á la verdad que fuese adquirido por alguna de nuestras corporaciones populares, ya que le presta interés la doble circunstancia de haber sido dibujado por Fortuny y de haber sido corregido por la propia mano del general Prim, uno de los primeros caudillos de la guerra de Africa.»

Tornant a l'esbós en color, direm que perquè Fortuny es decidís a enviar a Barcelona una fotografia havia d'ésser molt acabat ja, no solament perquè Fortuny solia deixar-ho tot molt acabat, sinó perquè la fotografia ja reduïa les dimensions de l'obra i n'esborrava els detalls, i Fortuny tenia prou amor propi per a no enviar una cosa que semblés feta a corre-cuita. I si aquest esbós és pròpiament el que avui dia poseix el senyor Bosch i Catarineu, direm que ja no és pròpiament un esbós, sinó una obra acabada, en tres petites teles que, convenientment ajustades, donen la visió total de l'obra projectada i resulten, realment, si com a esbós es considera, un esbós de «regulares dimensiones», com diu Miquel i Badia .

En sessió del 18 de febrer de 1862, la Diputació de Barcelona acordà «facilitar, como anticipo á buena cuenta, al pintor D. Mariano Fortuny, la cantidad de diez mil reales para hacer frente á los gastos de su nuevo viage á Africa con el fin de refrescar sus impresiones y dar el posible colorido de verdad á las pinturas sobre la guerra de Marruecos». I en una sessió posterior (la del 6 de març del mateix any), pren l'acord següent: «En presencia de la carta oficial dirigida desde Roma por el pintor D. Mariano Fortuny apreciando á la Diputación un cuadro al óleo, solicitando auxilios para pasar á Africa á refrescar sus impresiones sobre la última guerra, y reiterando sus sentimientos de gratitud y consideración para con la provincia, acordóse contestarle aceptando el regalo y manifestándole la com-



M. Fortuny. — Aiguafort de tema marroquí
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

placencia de la Diputación por lo que expresa en su comunicación, con especial invitación de que active en lo posible su viaje á fin de que pueda verificarlo antes de desocupar á Tetuán las tropas españolas.»

Sampere i Miquel (op. cit) escriu: «¿Quién fué el primero que habló de la necesidad de ese segundo viaje á Africa? Nosotros creemos que Fortuny. Y creemos más, esto es, que para nada necesitaba de ese segundo viaje, motivado por la nostalgia, por la ausencia del país del sol y del color.»

Fortuny surt de Roma en setembre de 1862 i sojorna uns quatre mesos a Marrocs, car pel desembre ja és de tornada a Barcelona.

Aquesta vegada el país està en pau i el pintor li pot demanar un coneixement més profund i més intens de la seva vida. Durant aquesta segona estada a l'Àfrica, el pintor treballa tant o més que durant la primera. I quan torna, porta nous cartons, «un gran botí de dibuixos, aquarelles i estudis a l'oli», segons diu un altre biògraf seu, Walther Fol (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875).

Per la seva banda, F. Miquel i Badia (op. cit.) opina el que segueix: «La segona visita que verificó al Àfrica fué contraproducente, puesto que acabó de avivar en el joven artista la afición á lo pintoresco y á los efectos de la luz y de color, apartándole de los estudios que demandaba la ejecución de un cuadro de grandes dimensiones y de tema grandioso.»

En 2 de març de 1863, la Diputació de

Barcelona resol perllongar-li la pensió per dos anys més. Heus ací l'acord pres en aquella sessió: «Siendo el joven D. Mariano Fortuny un pintor que promete días de gloria á la patria por las especialísimas dotes de ingenio que revelan sus obras, y hallándose como naturalmente debe hallarse falto de recursos con que acudir á su subsistencia y á los considerables gastos que por estudios, modelos y materiales le ocasiona el ejercicio del arte á que con tanta conciencia como aprovechamiento se dedica, particularmente cuando los dispendios de su último viaje á Tanger y Tetuán, en donde sólo por amor al arte y algunas veces con grave riesgo de su existencia, ha residido por espacio de cuatro meses, han apurado sus modestísimas economías, á propuesta del infrascrito Vocal Vicesecretario, la Diputación acordó prorrogar por dos años la pensión de ocho mil reales anuales que por oposición había obtenido y disfrutaba antes de su primer viaje á Africa, disponiendo que se consigne dicho gasto en el capítulo de voluntarios del presupuesto de ampliación de este primer semestre, para que pueda percibir la pensión desde primeros del corriente año ó en el ordinario del mil ochocientos sesenta y tres si esto no fuese asequible y que del acuerdo se dé conocimiento al interesado como una muestra de la consideración y aprecio que se merece del cuerpo provincial.»

El 31 de març de 1863 la Diputació lleva a Fortuny del compromís de pintar les quatre

grans teles i les sis mitjanes d'assumpes d'Àfrica, per considerar que ja compliria amb l'obligació que es va imposar amb l'entrega de la tela de gran tamany que Fortuny estava pin-



M. Fortuny. — Còpia d'una pintura de Rafael, feta per l'artista durant la seva estada a Roma (Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

tant a Roma. L'acord diu així: «De conformidad con lo propuesto por la Comisión tercera en sus respectivos dictámenes se acordó: Librar al pintor D. Mariano Fortuny del compromiso contraído de pintar cuatro grandes lienzos y seis medianos sobre la guerra de Africa, limitando aquel á entregar, concluido, el gran cuadro que trabaja en Roma sobre la

batalla de Tetuán; colocar en el Salón de sesiones dicho gran lienzo así que Fortuny lo traiga de Roma y encargarle tres lienzos y un recuadrado sobre hechos memorables de la guerra de Grecia por los catalanes y de los vocales del antiguo Consejo de Cataluña que son necesarios para ocupar los paños de pared de dicho Salón de sesiones, que quedarían vacantes después de la colocación del cuadro de la batalla de Tetuán, debiéndose poner en conocimiento de Fortuny dichos acuerdos para los efectos oportunos.»

Durant l'any 1863 Fortuny, a Roma, treballa assíduament al quadre de l'*Expugnació del campament marroquí*. Tots els biògrafs ho remarquen. L'obra ja era feta en la seva ment, i només era qüestió de temps i de tècnica allò que en retardava la realització. «Tal como hoy vemos ese cuadro — escriu Sampere i Miquel (op. cit.) — puede decirse que salió de la imaginación de Fortuny á los veinte y cuatro años. El boceto que del mismo trazó en aquellos días, y del que remitió una fotografía á esta ciudad para que la Diputación conociera el estado de sus trabajos, guarda las mismas líneas generales; Fortuny conservóse fiel á su primera impresión.» (1)

Si hem de creure Charles Iriarte, el reusenc va realitzar dues vegades la transposició de l'esbós a una tela de grans dimensions. Charles Iriarte escriu (*L'Art*, París, 1875, pàg. 365): «Le travail, tout d'abord, fut opiniâtre et exécuté avec un certain entrain, puis peu à peu se refroidit; il (Fortuny) fit successivement ajouter deux et trois mètres à la toile, soudant un épisode à l'autre, perdant le sentiment de l'ensemble, ayant même fait une erreur de mise en toile qui avait eu pour résultat d'établir une certaine disproportion entre les figures du premier plan et celles qui étaient à la tranchée. Fortuny était très-travailleur et très-courageux; il commanda une nouvelle toile et roula la première; il était encore à l'époque où le souvenir de l'action était précis, et on voit que l'idée de renoncer à l'exécution de la prise du camp n'avait pas encore germé dans son esprit. Sa voie d'ailleurs n'était pas encore bien tracée; son indépendance n'était pas assurée comme artiste; il n'était donc pas libre de suivre ce qui l'attirait le plus; mais, tout en faisant un nombre énorme d'études pour son grand travail,

1. Vigi's la nota anterior.

il lavait déjà ces brillantes aquarelles qui devaient nous révéler son talent, et il peignait un certain nombre de tableaux qui ne comptent pas parmi les moins intéressants.»

En 1864 Fortuny segueix treballant en aquesta immensa tela, però ja no ho fa amb l'entusiasme dels primers temps. Podem dir

mando, y uno de los generales que las ejecutan es D. Juan Prim, seguido de los voluntarios catalanes al frente de los cuales se entra por las trincheras marroquíes. En el primer término sobresale y se lleva las miradas del espectador la caballería de los moros, que con Muley-el-Abbas al frente, huye á todo el correr de sus



El quadre «La Batalla de Tetuan», a la Sala Fortuny del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

que en aquests moments l'obra ja és tal com l'abandonà Fortuny, car molt poc més hi treballarà. Heus ací la descripció que en fa el crític Miquel i Badia (op. cit.): «*La Expugnación del campamento marroquí por las tropas españolas el 4 de febrero de 1860*, que tal es el verdadero asunto del cuadro á que aludimos, se halla desarrollada en una extensa llanura cortada por las desigualdades del terreno y por las trincheras enemigas. Algunos montículos rompen en parte la monotonía de la línea horizontal que domina sin embargo en el terreno. El general D. Leopoldo O'Donnell con su Estado Mayor ocupa el centro del cuadro, en el segundo término. Aquel ilustre caudillo da las órdenes á las fuerzas de su

caballos y á la desbandada. A los lados de estos grupos en los que se reúne el interés del cuadro se ve también la lucha, entablada en disposición igual ó muy semejante. Las tropas españolas en segundo término atacan á las huestes de Marruecos, vencéndolas y arrollándolas, y poniendo en dispersión á un conjunto abigarrado de hombres, mujeres, niños, camellos cargados, caballos y asnos en pintoresco desorden que traduce bien el que hubo de reinar en la escena pintada por el artista. En el fondo del cuadro aparecen el cielo esplendoroso del Africa, el mar, la orilla arenosa, manchas de color que figuran ser columnas del ejército de España, ó el humo producido por los disparos.

»*La expugnación del campamento marroquí* es un lienzo, en esbozo en casi todas sus partes, con fragmentos, empero, ejecutados con tal firmeza y valentía y con tanta seguridad en el modo de poner el color, que no se ve necesidad de una pincelada más para dejarlos terminados. Hay luz en el cuadro, hay aire, media espacio entre todos los cuerpos, los efectos de claro-oscuro son potentes, y con todo

presenta una confusa sucesión de manchas de colores diversos, que va tomando cuerpo á medida que el espectador se aleja del cuadro hasta situarse á distancia conveniente, y que desde ésta presenta una verdad, una vida, una riqueza de luces y de tintas que acusa la mano de un pintor de grandísimo ingenio como lo tenía Mariano Fortuny. Este solo grupo hace la apología del cuadro. Lo completan, en



M. Fortuny. — Detall del quadre «La Batalla de Tetuan»
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

no ha llegado todavía Fortuny en aquel cuadro á la intensidad luminosa que alcanzó después en otras obras.»

Més endavant, Miquel i Badia segueix dient: «La disposición del cuadro, como lo hemos dicho, recuerda en varios trozos la *Smalah* de Horacio Vernet. A esta influencia por un lado y á los estudios predilectos de Fortuny en el Africa se debe tal vez que uno de los fragmentos más interesantes, de más rico y elegante color, y pintado con más garbo, sea el de los caballeros marroquíes escapando del ejército cristiano, defendiéndose y ofendiendo á la vez al enemigo, grupo que visto de cerca

medio de trozos trazados con descuido y alguno vacilante como resultado de las dudas y de la indecisión del artista, otros grupos y figuras apuntados con admirable firmeza, mereciendo citarse el pelotón de hombres y mujeres indefensos, el anciano llevado en andas, un cadáver que los merodeadores despojan de sus vestiduras, y como efecto prodigioso de ilusión la columna del ejército que avanza en línea de batalla, pintada con un simple brochazo en el que la vista cree descubrir los oficiales y soldados de los batallones, velados por la distancia y por el humo y polvo del campamento.

»Emprendió Fortuny esta obra con algún calor, más pronto dirigiéndose por otros senderos, fué enfriándose el entusiasmo, introdujo modificaciones en el cuadro, terminó hasta cierto punto algunos trozos, dejó otros en esbozo y paulatinamente acabó por dejar el lienzo como elemento de decoración de su taller.»

Referent a les causes pregones que pogueren

pre todas sus composiciones. Pero Fortuny no notaba, que mientras más adelantaba, más imposible se le hacía el rematar su obra. Hase dicho que Fortuny, á medida que avanzaba en su obra, asustábase de la responsabilidad que había contraído de pintar tan grande asunto, y que temeroso de que tan empeñada obra fuera causa de su descrédito y no de su gloria, sentía repugnancia invencible en terminar una



M. Fortuny. — Detall del quadre «La Batalla de Tetuan»
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

obligar Fortuny a abandonar la gran tela inacabada, heus ací el que escriu Sampere i Miquel (op. cit.): «Fortuny, á su vuelta de Africa, trabajó con ardor en su cuadro de la batalla de Wad-Ras (1); no trataba entonces de cumplir un compromiso de honor, sino de satisfacer una necesidad de su espíritu. Nosotros estamos convencidos de que para nuestro compatriota el terminar su cuadro era sólo cuestión de tiempo, y que entendía llevar adelante ese cuadro con la fiebre que el artista trata siem-

obra cuyos defectos cada día se hacían más visibles á su inteligencia.»

Fortuny guardava la seva gran tela inacabada al seu taller de Roma, on tots els seus amics la veien. I el temps passava. Hom sap que la Diputació de Barcelona, en diverses avinenteses, li féu significar d'una manera oficiosa i amical la conveniència d'acabar l'obra i d'entregar-la. Fortuny no responia o responia amb evasives a aitals indicacions. Fins que en 1870, en el moment que Fortuny estava triomfant a París d'una manera esclatant, la Diputació barcelonina li torna a reclamar la tela. L'arxiver de la Generalitat, senyor Joan

1. Aquí Sampere i Miquel, com ja ho hem remarcat, dona el nom de «Batalla de Wad-Ras» a la tela que representa «La Batalla de Tetuan».



M. Fortuny. — Detall del quadre «La Batalla de Tetuan»
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

Ruiz i Porta, ens proporciona les dades següents referents a aquesta reclamació: «Als 18 de març de l'any 1870, en veure la Diputació que Fortuny encara no ha fet entrega de *La Batalla de Tetuan*, acordà comminar-lo per mitjà de la Legació d'Espanya. L'ambaixador a París senyor Salustià d'Olózaga escriu a la Diputació amb data de 29 d'abril dient que ha fet a mans de l'artista la carta requeriment. Fortuny, des de París (20 de maig de 1870), dóna les seves excuses i diu que la seva salut i exigències de l'art li priven de dir quan tindrà l'obra acabada; que està disposat a retornar les quantitats rebudes de la Diputació i que pot confiar-se a un altre artista més digne, el profit i l'honra de l'empresa.»

Vista aquesta resposta del pintor, la Diputació aprovà, en sessió del 9 de setembre del mateix any, el dictamen següent: «Contestar á D. Mariano Fortuny, encargado de pintar varios cuadros por cuenta de esta Diputación, que no pudiendo considerar como propios los fondos del contribuyente y estando obligada por la ley esta Corporación á asegurarse de la

inversión de aquellos caudales, no puede aceptar sin grave responsabilidad la oferta de proseguir la obra empezada para terminarla en época indefinida y opta por tanto por recojer las cantidades que el artista pone á su disposición y que forman un total de 4200 escudos, esperando que avise, desde luego, la persona ó casa que deberá verificar el pago en esta plaza ó si desea que se gire contra él por aquella cantidad.»

Aquest dictamen es va notificar a Fortuny el dia 15 d'aquell mes de setembre i va ésser contestat per l'artista, des de Granada, el dia 10 d'octubre dient que li era impossible de retornar els diners, per tenir els seus interessos a París, on aleshores no hi havia tranquil·litat: França estava en guerra amb Prússia. Sabem que hi hagué un altre dictamen presentat a la Diputació de Barcelona i aprovat en sessió del 4 de setembre de 1872 i que fou comunicat a l'artista, que ja era a Roma altra vegada, pel conducte del cònsol espanyol, pel mes de març de 1873. Aquest darrer dictamen, el text del qual ens ha estat impossible



El taller de Fortuny a Roma, amb el quadre «La Batalla de Tetuan»

d'assolir, devia referir-se a la devolució de la quantitat proposada pel pintor i acceptada per la corporació provincial, car tots els biògrafs del reusenc afirmen que aquest tornà els diners rebuts per pintar el quadre i que així es va deslligar del compromís d'haver-ho d'acabar i d'entregar.

Sampere i Miquel remarca la inexactitud en què cau el baró Davillier (op. cit.) en afirmar que en vista que el temps passava i que el quadre no s'acabava, «la Diputació d'acord amb Fortuny va renunciar al quadre i que aquest retornà el diner que havia rebut per a pintar-ho». Sampere i Miquel escriu (op. cit.): «La Diputación no renunció al cuadro; lo que hizo fué exigirle á Fortuny seis años más tarde su cuadro ó el dinero. Que la Diputación hizo mal y muy mal en pedir su dinero, no hay hoy quien no lo comprenda. Y que Fortuny hizo mal y muy mal en devolver su dinero sin acompañarlo con el cuadro, no es menor falta á todas luces.»

Un pintor reusenc, Ramon Casals i Vernis, que ha escrit una curiosa biografia de Fortuny (*Revista del Centre de Lectura*, Reus, novembre 1924-febrer 1925), defensa el seu il·lustre conciutadà de les acusacions d'ingratitude que sembla adreçar-li Sampere i Miquel. Ramon Casals i Vernis escriu (loc. cit.): «Fortuny en començar el quadre no es fixà amb el temps que hi empraria i que les dificultats a resoldre no es prestaven a ésser vençudes en un dia determinat, ni que les deu mil pessetes rebudes no arribarien a compensar el que es tenia de gastar en models, armes, vestuaris i artefactes, ni que el rebut no es podia equiparar amb la centèsima part del temps que havia de dedicar-li; ¡ell, que sols emprant un quant temps en un quadret guanyava trenta i quaranta mil francs! Mes no reculà davant tot això i seguí pintant en el quadre per a presentar-ho com a ofrena a la Diputació de Barcelona, a la que tant agraïment tenia. Volia regalar-li una obra no sols notable pel sol fet d'ésser seva, sinó perquè fos una demostració d'art pictòric capaç d'augmentar la fama de l'autor; i per a aconseguir-ho, sols hi devia emprar els moments propicis d'inspiració; per això tenia el quadre en son taller, en l'espai de paret més visible. Mes passaren tres anys i a la Diputació hi hagué qui no comprengué la bona voluntat ni el desinterès de Fortuny i començà a córrer un rumor, a manifestar-se un desig

de posseir el quadre, com si es tractés d'haver de cobrar d'un insolvent. Una petita minoria del Consell opinà que es devia reclamar; mes la majoria imposà el bon sentit fent triomfar el criteri de què no es podia obligar a l'artista a fer entrega d'una obra en tant ell no la considerés acabada. La cosa quedà així per aquesta vegada, sense resoldre's; mes poc temps després, l'any 1866, es tornà a remoure aquesta qüestió i exigiren a Fortuny que entregués les pessetes o el quadre. Fortuny retornà a la Diputació les deu mil pessetes i es quedà amb el quadre.» Sense afirmar que siguin absolutament certes totes les afirmacions que fa Casals i Vernis, entusiasta panegirista del gran reusenc, direm que tradueixen prou bé l'estat d'ànim que devia haver-hi a Barcelona respecte el quadre de Fortuny i que algunes paraules del dictamen del 9 de setembre de 1870, que hem transcrit ara mateix, fan endevinar.

Marià Fortuny moria a Roma, pel novembre de 1874, i pel 19 de febrer de 1875 l'artista Tusquets, íntim amic de Fortuny, telegrafiava des de Roma que el gran quadre de *La Batalla de Tetuan* era a París i que si la Diputació barcelonina el volia adquirir que li calia tractar amb Raimundo de Madrazo, un dels cunyats de Fortuny. El quadre anava a la subhasta i per a evitar-ho, don Pau Milà i Fontanals, ex-professor de Fortuny a Llotja, que aleshores era diputat provincial, intervingué venturosament. Heus ací l'acord contingut en l'acte de la sessió del dia 15 de març de 1875, referent a l'adquisició del quadre: «En seguida se dió cuenta de una proposición suscrita por el Sr. Diputado Don Pablo Milá, en la que teniendo en cuenta que va a procederse á la venta en pública subasta del cuadro de la batalla de Wad-Ras (1) que el malogrado Fortuny pintaba por encargo de esta Diputación; que es la obra de más importancia de aquel pintor; y que sería altamente ventajoso para la juventud que se dedica al cultivo de las Bellas Artes estudiar los procedimientos que empleaba en la parte técnica y que imprimía un sello especial de originalidad á los trabajos de aquel artista; propone dicho Sr. Diputado al Cuerpo provincial la adquisición de la citada obra por el precio de cincuenta mil

1. Com veiem, la Diputació i tot dóna equivocadament el nom de «Batalla de Wad-Ras» al quadre de l'«Expugnació del campament marroquí per les tropes espanyoles el 4 de febrer de 1860».

pesetas que se ha pedido por los sucesores de Don Mariano Fortuny, entendiéndose que dicha proposición se presenta con el carácter de urgente á fin de que se acuerde sobre ella en esta misma sesión, pues de no poderse dar hoy mismo contestación afirmativa, es seguro que dicho lienzo pasará á otras manos. Tomada en consideración dicha proposición, el Sr. Vilaseca en nombre y como Vicepresidente

por encargo expreso de la Diputación, teniendo entendido que es una grande obra que está bastante adelantada y digna del genio del pintor que la llevaba á efecto. — El Sr. Presidente manifestó que había leído una crítica del cuadro de Fortuny, que hace de él muchos elogios; y que si bien es aventurado lo que va á resolver el Cuerpo Provincial, sin embargo debe tenerse en cuenta que cuanto más



El quadre de Fortuny «La Batalla de Tetuan» és reentelat en una de les sales del Palau de la Diputació, abans d'ésser traslladat al Museu d'Art Contemporani

de la Comisión provincial, manifestó que ésta unánime aceptaba aquélla y proponía á la Diputación que se sirviera aprobarla.—Abierto debate acerca de este asunto el Sr. Barret preguntó sobre el estado en que dejó Fortuny el cuadro que se trata de adquirir, los antecedentes de lo que ha mediado entre dicho pintor y la Diputación con respecto á dicho cuadro, y que si desde este momento el Cuerpo Provincial no acordara la compra de dicho lienzo podría obtenerlo después. — Contestó el Sr. Milá que si hoy mismo no se avisa que la Diputación se queda con el cuadro de Fortuny, pasará aquél á manos extranjeras, á lo que se oponen elevadas consideraciones de patriotismo, porque además de representar dicho lienzo una de las glorias nacionales, fué hecho

tiempo transcurra, más precio adquirirá el cuadro de que se trata, por lo que aun bajo el punto de vista económico, más bien se expone á ganar que á perder la Diputación con la adquisición del mismo. — Rectificó el Sr. Barret manifestándose completamente satisfecho con las explicaciones que se le habían dado, y renunciando á las que había pedido acerca de lo que ocurrió entre la Diputación y Fortuny, porque al fin y al cabo éste ha sido un hombre de genio y ha dado gloria á su país. El Sr. Vilaseca, Vicepresidente de la Comisión provincial, coadyuvó las patrióticas y últimas frases del Sr. Barret, añadiendo que los antecedentes á que éste había aludido obran en el expediente respectivo en esta Secretaría.»

Mentre Pau Milà feia aprovar aquest acord per la Diputació, un altre mestre de Fortuny, Claudi Lorenzale, escriu al baró Davillier, a París, per a què serveixi d'intermediari entre la corporació provincial i els hereus de l'artista.

Heus ací un nou comentari de Sampere i Miquel (op. cit.) sobre l'adquisició de l'obra per la corporació provincial de Barcelona: «Ningún derecho teníamos al cuadro de Fortuny. Pero á la muerte de éste, la Diputación recordó que aquél era su cuadro, y ya que nadie recordó lo que ella había hecho para su gloria, recordó que aquélla era su obra, que aquel cuadro tenía una historia, y que aquella historia no honraba á Barcelona. Se había cometido una falta; ¡quién sabe cómo y de qué manera!, falta que por fortuna se redimía con dinero, y la Diputación no vaciló en redimir-la. Dos mil duros devolvió Fortuny; diez mil duros se pidió por su cuadro: la Diputación no regateó é hizo bien. La Batalla de Wad-Ras (*sic*) era nuestra y nuestra es. La falta quedó redimida. ¿Redimió Fortuny la suya? Queremos creer, que si la muerte no hubiese sido tan rápida, que si Fortuny hubiera tenido consciencia de que se moría, y que por lo tanto hubiese dispuesto de sus bienes, que el cuadro de Wad-Ras (*sic*) viniera á Barcelona como dádiva de su autor. Esto nosotros lo vemos claro en el hecho de que, si jamás llegó á terminarlo, jamás pensó en deshacerse de él.»

Segons ens informa el ja esmentat arxiver de la Generalitat, senyor Ruiz i Porta, l'obra, en el seu viatge cap a Barcelona, fou detinguda a Sèta, però el 18 de maig de 1875 ja consta que era en poder de la Diputació.

Durant molt de temps va decorar el saló de sessions d'aqueixa corporació, que llavors s'esqueia on avui hi ha els despatxos dels consellers de Governació, Beneficència i Justícia de la Generalitat.

A l'any 1920 va ésser traslladada al Museu d'Art Contemporani, que llavors s'organitzava al Palau de Belles Arts. Abans, sota la direcció de l'expert Josep Dalmau, fou curiosament reentelada en una de les sales del mateix Palau de la Diputació.

No hem esgotat ni de molt tota la literatura ni tota la documentació referent a la tela *Expugnació del campament marroquí per les tropes espanyoles el 4 de febrer de 1860*, apel·lada generalment *La Batalla de Tetuan*.

Aquestes dades, però, són suficients per a tenir una idea del quadre i de la seva història, quadre que si Fortuny no acabà per raons d'autocrítica que ací no escatirem, és en el fons el símbol de la seva vida d'artista: una vida truncada, amb una obra a mig fer, que deixa el regust de les coses genials que no han arribat a la maduresa.

ALFONS MASERAS

OFICINA INTERNACIONAL DELS MUSEUS

CONCLUSIONS DE LA CONFERÈNCIA CELEBRADA A ATENES DEL 21 AL 30 D'OCTUBRE DE 1931

I. — La Conferència convençuda que la conservació del patrimoni artístic i arqueològic de la humanitat interessa a la comunitat dels Estats, guardians de la civilització:

desitja que els Estats, movent-se amb l'esperit del pacte de la Societat de les Nacions, es prestin a una col·laboració cada vegada més extensa i més concreta amb vistes a afavorir la conservació dels monuments d'art i històrics;

estima altament desitjable que les institucions i agrupaments qualificats puguin, sense atemptar contra el dret públic internacional, manifestar llur interès per la salvaguarda d'obres mestres, en les quals la civilització s'ha expressat en el més alt grau, i que semblesin amenaçades;

acorda que, requestes a aquest efecte, sotmeses a l'organització de Cooperació intel·lectual de la Societat de les Nacions puguin ésser recomanades a la benvolent atenció dels Estats,

pertanyeria a la Comissió internacional de Cooperació intel·lectual, després d'enquesta de l'Oficina internacional dels Museus i d'haver recollit tota informació útil, sobretot de la Comissió nacional de Cooperació intel·lectual interessada, de pronunciar-se respecte a l'oportunitat de les gestions a emprendre i sobre el procediment a seguir en cada cas particular.

II. — La Conferència ha escoltat l'exposició dels principis generals i de les doctrines concernents a la protecció dels monuments.

Qualsevulla que sigui la diversitat dels casos especials, cada un dels quals pot comportar una solució, ha constatat que en els diversos

Estats representats predomina una tendència general a abandonar les restitucions integrals i a evitar-ne els riscos per la institució d'una cura regular i permanent pròpia a assegurar la conservació dels edificis.

En el cas que una restauració aparegui indispensable a conseqüència de degradació o de destrucció, recomana de respectar l'obra històrica i artística del passat, sense proscriure l'estil de cap època.

La Conferència recomana de mantenir l'ocupació dels monuments, la qual cosa assegura la continuïtat de llur vida consagrant-los en tot moment a destinacions que respectin llur caràcter històric o artístic.

III.—La Conferència ha escoltat l'exposició de les legislacions, la finalitat de les quals és de protegir els monuments d'interès històric, artístic o científic pertanyents a nacions diferents.

N'ha aprovat unànimement la tendència general que consagra en aquesta matèria un cert dret de la col·lectivitat davant per davant de la propietat privada.

Ha constatat que les diferències entre aquestes legislacions provenien de les dificultats a conciliar el dret públic i el dret dels particulars.

En conseqüència, tot i aprovant la tendència general d'aquestes legislacions, estima que han d'ésser apropiades a les circumstàncies locals i a l'estat de l'opinió pública, de manera a trobar el menys d'oposició possible tot tenint en compte, als propietaris, els sacrificis destinats a sofrir en interès general.

Eleva a conclusió que a cada Estat l'autoritat pública sigui investida del poder de prendre, en cas d'urgència, mesures conservadores.

Desitja vivament que l'Oficina internacional dels Museus publiqui un recull i un quadre comparat de les legislacions en vigor en els diferents Estats i les tingui al dia.

IV.—La Conferència constata amb satisfacció que els principis i les tècniques exposades en les diverses comunicacions de detall s'inspiren en una comuna tendència, a saber:

Quan es tracta de ruïnes, s'imposa una conservació escrupolosa, amb retorn a lloc dels elements originals trobats (anastilosi), sempre que el cas ho permeti; els materials nous necessaris per a aquest efecte han d'ésser sempre de bon reconèixer. Quan la conservació de les ruïnes tretes a la llum després de recerques, serà tinguda com a impossible, és d'aconsellar

de colgar-les de nou, ben entès, una vegada havent-ne pres les dades precises.

No cal dir que la tècnica i la conservació d'unes excavacions imposen la col·laboració estreta de l'arqueòleg i de l'arquitecte.

Quant als altres monuments, els experts han estat unànimement d'acord a aconsellar, ans de tota consolidació o restauració parcial, l'anàlisi escrupolós de les malalties d'aquests monuments. Han reconegut de fet que cada cas constituïa un cas especial.

V.—Els experts han escoltat diverses comunicacions relatives a l'emprament dels materials moderns per a la consolidació dels edificis antics.

Aproven l'emprament assenyat de tots els recursos de la tècnica moderna i més especialment del ciment armat.

Especifiquen que aquests mitjans confortatius han d'ésser dissimulats, llevat que sigui impossible, a fin de no alterar l'aspecte i el caràcter de l'edifici a restaurar.

Els recomanen més especialment en els casos en què permetin d'evitar els riscos de posar i treure els elements a conservar.

VI.—La Conferència constata que en les condicions de la vida moderna, els monuments de tot el món es troben cada vegada més amenaçats pels agents atmosfèrics.

Fora de les precaucions habituals i de les encertades solucions obtingudes en la conservació de l'estatuària monumental pels mètodes corrents, hom no sabia, donada la complexitat dels casos, amb l'estat actual dels coneixements, formular regles generals.

La Conferència recomana:

1) La col·laboració a cada país dels conservadors de monuments i dels arquitectes amb els representants de les ciències físiques, químiques i naturals, per a arribar a mètodes aplicables als diferents casos.

2) Recomana a l'Oficina internacional dels Museus d'estar al corrent dels treballs empresos a cada país sobre aquestes matèries i de dedicar-els-hi un lloc en les seves publicacions.

La Conferència, en allò que concerneix a la conservació de l'escultura monumental, considera que treure les obres del quadre per al qual havien estat creades és en principi malaguanyat. Recomana a títol de precaució la conservació, si existeixen encara, dels models originals i, en defecte, l'execució d'emmotllats.

La Conferència recomana de respectar, en

la construcció dels edificis, el caràcter i la femsomia de les ciutats, sobretot en el veïnatge dels monuments antics, els voltants dels quals han d'ésser objecte d'una cura particular. Adhuc certs conjunts, certes perspectives particularment pintoresques, han d'ésser preservades.

Hi ha lloc també a estudiar les plantades i ornaments vegetals més convenients a certs monuments o conjunts de monuments per a conservar llur caràcter antic.

Recomana sobretot la supressió de tota publicitat, de tota presència abusiva de pals o fils telegràfics, de tota indústria sorollosa, així com de xemeneies, en el veïnatge dels monuments d'art o d'història.

VII. — La Conferència eleva a conclusió que:

1) Cada Estat o les institucions creades o reconegudes competents a aquest efecte, publiquin un inventari dels monuments històrics nacionals, acompanyat de fotografies i de dades.

2) Cada Estat constitueixi arxius on seran reunits tots els documents concernents als seus monuments històrics.

3) Cada Estat dipositi a l'Oficina internacional dels Museus les seves publicacions.

4) L'Oficina consagri en les seves publicacions articles relatius als procediments i als mètodes generals de conservació dels monuments històrics.

5) L'Oficina estudiï la millor utilització de les informacions així centralitzades.

VIII. — Els membres de la Conferència després d'haver visitat, durant el curs de llurs treballs i de l'expedició d'estudis que han pogut fer en aquesta ocasió, bastants entre els camps d'excavacions i els monuments antics de Grècia, han retut unànimement homenatge al Govern hel·lènic el qual, després de llargs anys, a l'ensems que assegurava ell mateix treballs considerables, ha acceptat la col·laboració dels arqueòlegs i dels especialistes de tots els països.

Hi han vist un exemple que no pot sinó contribuir a la realització dels fins de cooperació intel·lectual, la necessitat de la qual se'ls ha apareguda en el curs de llurs treballs.

IX. — La Conferència, profundament convençuda que la millor garantia de conservació dels monuments i obres d'art ve del respecte i l'adhesió mateixa dels pobles,

considerant que aquests sentiments poden ésser en gran manera afavorits per una acció apropiada dels poders públics,

demana que els educadors habituïn la infantesa i la joventut a abstenir-se de degradar els monuments, siguin quins siguin, i els ensenyin a interessar-se d'una manera general a la protecció dels testimoniatges de tota civilització.

* * *

Havia estat previst que una de les sessions de la Conferència de l'Oficina internacional dels Museus tindria lloc a l'Acropolis i els membres de la Conferència havien apreciat encara més les facilitats ofertes amb aquest fi, tota vegada que el senyor Balanos, director dels treballs dels monuments de l'Acropolis, havia promès que ell es posaria a la disposició de la Conferència per a furnir-li les explicacions sobre els treballs en curs i permetre als seus membres de demanar precisions i emetre parers.

Aquesta sessió es celebrà el matí del diumenge 25 d'octubre sota la presidència del senyor Karo. Durant la primera part de la sessió els membres de la Conferència escoltaren l'exposició del senyor Balanos sobre els treballs d'anastilosi ja executats tant als Propileus com al Partenon.

A la segona part de la seva exposició, el senyor Balanos donà mantes precisions respecte al programa ulterior de les tasques. Acabà expressant el desig d'escoltar els membres de la Conferència donant individualment llur opinió sobre aquest programa. Sota la iniciativa del senyor Karo, els membres de la Conferència procediren a un extens canvi d'impressions el qual es reportà especialment sobre els punts següents:

a) Redreçament de la columnata nord del Partenon, i redreçament del peristil Sud.

b) Utilització del ciment com a revestiment dels tambors de substitució.

c) Tria dels metalls a emprar per a les grapes.

d) Oportunitat de l'emprament dels emmotllats com a complement de l'anastilosi.

e) Protecció del fris contra la intempèrie.

Respecte al primer punt, els membres de la Conferència aprovaren per unanimitat els treballs de redreçament de la columnata nord del Partenon, així com el redreçament parcial del peristil sud, segons el projecte del senyor

Balanos, el qual no preveia d'altra restauració que la simple anastilosi.

A propòsit de l'utilització del ciment com a revestiment dels tambors de substitució, els experts feren remarcar el caràcter particular dels treballs del Partenon i, tot en constatant els resultats satisfactoris dels primers assaigs fets pel senyor Balanos en aquest cas especial, s'abstingueren d'expressar llurs punts de vista de caràcter general respecte d'aquesta qüestió.

La tria del metall a emprar per a les grapes retingué l'atenció dels experts, els quals aprofitaren aquella avinentesa per a exposar cadascú els experiments que havien fets en aquesta matèria. D'una banda el senyor Balanos féu ressortir que l'emprament del ferro no comportava en el cas de l'Acrópolis cap inconvenient, donades les precaucions preses i les condicions climàtiques particulars del país. D'altra banda, alguns experts, tot i reconeixent que les raons invocades pel senyor Balanos justifiquen l'emprament del ferro en allò que concerneix als treballs de l'Acrópolis, recordaren les conseqüències, a vegades enutjoses, d'aquest emprament per a la conservació de les pedres i manifestaren llurs preferències pels metalls menys susceptibles de deteriorització.

En allò que concerneix al quart problema posat pel senyor Balanos, relatiu a l'emprament dels emmotllats com a complement de l'anastilosi, certs experts recomanaren en aquest aspecte la més gran prudència i subratllaren l'utilitat dels assaigs previs.

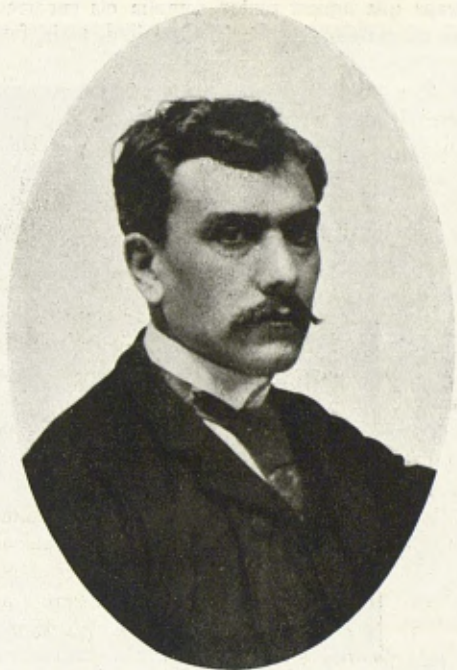
Pel que fa a la protecció del fris contra la intempèrie, els membres de la Conferència acolliren favorablement el projecte preconitzat pel senyor Balanos, que consisteix a protegir aquest fris per un ràfec apropiat.

JOAN FERRER MIRÓ (1850 - 1931)

En mig d'aquella lluita que a la primera meitat del segle XIX provocà a Barcelona, com arreu del món, l'adveniment del Realisme, que a París havia implantat Courbet com a reacció contra el Romanticisme, que ja declinava, i en mig de l'efervescència romàntico-realista, a casa nostra se sostenien algunes acadèmies particulars prestigioses que mantenien l'academisme realista. Una d'aquestes acadèmies era la del bon pintor Pere Borrell. En aquella acadèmia del mestre especialista en re-

trats d'on varen sortir pintors d'innegable talent i anomenada, com Romà Ribera, Mas i Fondevila, Clapés, etc., aprengué a dibuixar i pintar Ferrer Miró.

Vaig visitar la seva respectable vídua — em féu l'honor de rebre'm fa poc — per a adquirir d'ella algunes dades que em faltaven de la vida de l'artista. Em confirmà les que ja



El pintor Joan Ferrer Miró l'any 1888

tenia referent al caire modest, que era norma de Ferrer Miró en tot quant es referia a les seves obres artístiques, el qual en gran part motivà, que per molts anys fos desconegut per la nova generació artística.

Malgrat tot, els que el recorden, diuen que en la seva joventut, entre els companys, se'l considerava com un bon artista i gran dibuixant, i afeigeixen que a la famosa societat «El Gavilan», que a més de recreativa era artística i que, per tal motiu, sostenia una classe de dibuix on com a socis hi anaven a dibuixar, entre altres, Simó Gómez, Labarta, Eusebi Planas, Lluís Pellicer, Urgell, Urgellès, Soler i Rovirosa, i gairebé tots els afiliats al renaixement realista, essent conseller artístic de la mateixa Antoni Caba (ja mestre de Llotja), el nostre Ferrer Miró era considerat com un dels que millor dibuixaven.

Quan aquell estel d'artistes s'escampà cap a París, Madrid i Roma, també Ferrer Miró, aproximadament en els anys 1870-74, estudià a la ciutat eterna essent alumne de l'Acadèmia Espanyola que llavors regentava Pradilla.

De retorn a Barcelona, establí taller, i aquí refermà l'amistat íntima amb Romà Ribera, del qual fou company de taller durant el temps que aquest pintor complia els encàrrecs que el marxant de París, Goupil, li tenia fets.

sols admès, sinó que estarà molt ben col·locat. I va felicitar-lo.

Pocs dies després, al Palau de Belles Arts (així m'ho contà el pintor Meifren), es reuní el Jurat qualificador de les obres per a adjudicar els premis. Ferrer voltava tot sol l'Exposició quan fou cridat per Meifren que era del Jurat.

Meifren, amb el seu etern caràcter expansiu, va abraçar Ferrer tot dient-li:



J. Ferrer Miró. — «Exposició pública d'un quadre»
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

De llavors, sens dubte, ve aquella semblança de la pintura de Ferrer Miró amb la de Romà Ribera.

De Ferrer no se'n sap res com a pintor fins l'any 1888 que presentà a l'Exposició Universal el quadre que tenim al Museu, «Exposició pública d'un quadre», i pel qual va obtenir medalla d'or.

Ens conta la senyora vídua de Ferrer Miró que era tan poca la confiança que, per la seva modestia, tenia en la seva obra que, després d'haver enviat el quadre, trobà per casualitat al mestre Caba, que era del Jurat d'admissió, i amb timidesa li preguntà:

— ¿Faria el favor de dir-me, senyor Caba, si han admès el meu quadre?

— Ja ho crec! — li respongué Caba. — No

— Escolta, Ferrer, ¿t'agradaria que et donessin medalla de bronze per la teva obra?

— Es clar que sí — digué Ferrer.

— I de plata?

— Molt millor.

— Doncs, t'han donat medalla d'or! ¿No saltés d'alegria?

Ferrer Miró (diu Meifren) va somriure, però sense entusiasme, i em digué:

— Ets un bon amic, potser n'has fet un xic massa. — I el premi (afegeix Meifren) va ésser donat gairebé per unanimitat. L'obra estava bé de debò.

Després, any 1896, va portar a l'Exposició una altra obra pariona de mides i de tema, titulada «Vigília de Reis» que també fou premiada amb diploma i consideració de me-

dalla d'or; la guarda en son poder la vídua. Per a la Biblioteca Balaguer, de Vilanova i Geltrú (població d'on era fill), pintà també un quadre de petit tamany. No obstant, la seva especialitat, i a la qual esmerçà tota la seva activitat pictòrica, fou els retrats. Del marqués d'Alòs tingué l'important encàrrec de pintar tota una galeria d'avantpassats seus i de la seva família actual; així mateix, pintà tota la família Sotolongo, i altres aristòcrates de Barcelona. Des de l'any 1906 abandonà gairebé la pintura per a dedicar-se a una altra especialitat artísticopedagògica. Amb el procediment litogràfic a la pedra començà, pel seu compte, a dibuixar tot un mètode de dibuix al servei de les escoles. El mètode conté disset quaderns graduats que expliquen, amb excel·lents dibuixos signats pel mestre, tot el procés pedagògic del dibuix. Fou una èria que cultivà amb èxit fins poc abans de la seva mort, i que la seva família continua.

El dia 28 de desembre de 1931 (als 80 anys) morí el pintor Ferrer Miró.

ESTEVE BATLLE

Conservador del Museu d'Art Contemporani

EL SERVEI DE RESTAURACIÓ DE PINTURA ANTIGA AL MUSEU

En el primer número del present BUTLLETÍ donàvem compte de la solució que la Junta de Museus havia donat al problema delicadíssim de la restauració de pintura antiga al nostre Museu.

Tots els antecedents de la qüestió eren allí exposats i amb ells es donava compte d'haver-se enviat a Itàlia, a l'obrador de restauració de la *Pinacoteca di Brera* de Milà, que funciona sota la direcció de l'eminent restaurador Mauro Pelliccioli, el funcionari de la nostra Junta senyor Manuel Grau Mas, que ha cursat allí els seus estudis durant mig any, i d'on ha retornat suau, proveït dels coneixements que li mancaven i de la certificació rigorosa dels mateixos, els documents de la qual transcrivim ací:

«Milano, 10 Novembre 1931.

«Illmo. Sig. Prof. Joaquim Folch i Torres, Direttore dei Musei d'Arte di Barcellona.

«Attesto che il Sig. Manuel Grau Mas ha frequentato per sei mesi il mio studio. Seguendo diligentemente ogni fase dei lavori

compiuti su tele ed affreschi egli si è impadronito perfettamente della tecnica del restauro, tanto dal punto di vista delle operazioni meccaniche (foderature alle tele, operazioni alle tavole, trasposizioni di dipinti, affreschi, ecc.) quanto da quello del puro restauro pittorico.

»Per questa diligente preparazione il Sig.



El restaurador del Museu, senyor Grau, treballant en l'arrencament d'uns frescos del segle XV descoberts a l'església de Sant Trovaso a Milà

Manuel Grau Mas può essere dichiarato sin d'ora un ottimo restauratore ed è certo che data la coscienza e la diligenza ch'egli porta nell'applicare le nozioni apprese, con l'esperienza riuscirà un operatore sempre più sicuro in qualsiasi genere di restauro.

»(Signat) CAV. MAURO PELLICCIOLI, Pittore Restauratore della Regia Pinacoteca di Brera.

»Il Sovrintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Lombardia, (signat) ETT. MODIGLIANI.»

Com dèiem en la informació, ja aHudida, que donàvem sobre aquest afer en el nostre primer número del BUTLLETÍ, l'obrador del professor Pelliccioli és el laboratori oficial de

restauració de la Sots-intendència d'Art Medieval i Modern de l'Estat italià a la Lombardia, i és per això que el document ve signat pel sots-intendent i director alhora de la *Pinacoteca di Brera*, S. E., Dr. Ettore Modigliani, el qual en lletra privada, adreçada al Director dels nostres Museus d'Art, confirma la certificació de suficiència del senyor Grau, en els següents termes.

«Il Sig. Pelliccioli che ha diretto gli studi del Sig. Manuel Grau Mas, gli ha rilasciato un lusinghiero attestato comprovante

en forma d'escola, per a que puguin ésser apreses a casa nostra les tècniques de restauració, utilitzant els coneixements que el senyor Grau ha adquirit.

Aquest projecte, que es portarà a la pràctica en el moment oportú, farà que l'esforç de la Junta de Museus, en enviar el senyor Grau a Itàlia, pugui ésser profitós a tots els artistes que vulguin dedicar-se a l'art de la restauració.

El professor Pelliccioli ha accedit als desitjos de la Direcció dels nostres Museus, de venir



El restaurador del Museu, senyor Grau, treballant al costat del seu professor, Cav. M. Pelliccioli, en la neteja de la gran tela de Gentile Bellini, de la «Pinacoteca di Brera» de Milà

la sua preparazione e, per aderire al desiderio da Lei espressomi, l'ho controfirmato.»

Encara pot afegir-se a la certificació del professor Modigliani, la del professor Moressi sots-intendent del servei de Belles Arts de la Lombardia, que és així mateix altament satisfactòria pel nostre pensionat.

En data de 7 de desembre de 1931, la Junta de Museus, informada del retorn del senyor Grau i de les certificacions d'estudi que enviaven les autoritats tècniques de la Lombardia, acordà fer constar la seva satisfacció per la intel·ligència i l'esforç amb què el senyor Grau ha realitzat els estudis de restauració d'obres d'art que se li varen confiar.

La Junta de Museus, empresos ja els treballs de restauració i esperant el trasllat de l'obra als nous locals del Palau Nacional de Montjuïc, es proposa organitzar aquest

personalment a presidir amb la seva autoritat la inauguració d'aquest obrador-escola de restauració.

Donem, com a il·lustració de la present notícia, una fotografia del senyor Grau, amb altres operaris de l'obra de la *Pinacoteca di Brera*, treballant en l'operació d'arrencament d'una pintura mural d'escola lombarda del segle XV, descoberta en enderrocar l'antiga església de Sant Trovaso, a Milà. Aquest treball, dirigit pel professor Pelliccioli, fou fet per encàrrec del Municipi de Milà, i sota les ordres de la Règia Sots-intendència de Monuments de la Lombardia.

I una altra fotografia on apareix el nostre restaurador senyor Grau al costat del seu professor senyor Pelliccioli, treballant a la *Pinacoteca di Brera*, en una operació de neteja de la gran tela de Gentile Bellini.

RENART

DECORADOR



REPRODUCCIONS D'ART
MARCS : PINTURA

Diputació, 271 - Tel.
BARCEL



ANTIGUITATS DECORACIÓ



CANUDA,
Telèfon 1534
BARCELON.



La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

Gaspar Esmatjes

Actualment importantíssim
millors paisatgistes

Passeig de Gràcia, 34
BARCEL



REPRODUCCIONS D'ART ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS
MATERIALS

TOTA MENA
DE PATINES



LENA, S

Passeig de Gràcia, 68
BARCELON.



GALERIES VALENCIANO

ANTIGUITATS



Plaça de
(Abans :
BARCELONA



SALA BARCINO

V. GARCIA SIMON

EXPOSICIÓ
PERMANENT
d'obres d'Art
Modern dels
millors artistes

MARCS - GRAVATS - MOTLLURES

Rambla de Catalunya, n.º 29
08002 BARCELONA 15677



Una obra d'art...
crida sempre l'atenció.
Feu de la vostra propaganda
una obra d'art.



Projectes i pressupostos

J. M. LLOVET
FOTOGRAVADOR

Carrer Casanova, 157-159
BARCELONA

PINTURA... PAPER...

DECORACIÓ...



COROMINAS



TELÈFON N.º 73252

TRAVESSIA DE SA
I CARRER DE AZ
BARCELONA - VIIIÈ



Casa Sarret

S - A

BOQUERIA, n.º 2
(cantonada Rambla)
Telèfon 16647



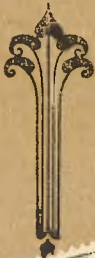
SASTRERIA I CA

Secció especial per a confecció
d'uniformes de tota mena



**PERE
PASCUAL**

PINTURA DECORATIVA



Mallor
Telèfon



**Enric Tarragó
Nogué**

FUSTER

Especialitzat
en treballs per a
Museus i Exposicions

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



Consell de Cer
Telèfon 14345 : :



Filla de R. Virgili

MUNTATGE D'EXPOSI-
CIONS, TRANSPORT I
SEGUR D'OBRES



EMBALATGE
D'OBJECTES D'ART I
MOBLES DE LUXE

CASA FUNDADA
L'ANY 1880



Tallers, n.º 66 : BARCELONA : Telèfon 15276

Cristalleria Catalana S.A

VIDRIERES ARTÍSTIQUES
I DE TOTES CLASSES

GRAN PREMI
Exposició Internacional
Barcelona, 1929

CRISTALLS
MIRALLS
GRAVATS
MOTLLURES
MARCS
ETC.



Central: Ronda de Sant Antoni, 56

Telèfon n.º 22035