

BUTLLETÍ
DELS
MUSEUS D'ART
DE
BARCELONA



JUNTA DE MUSEUS

ABRIL — 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 Serrallera 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 d'abril, 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, i el dia 14, festa oficial.

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

Es publica cada mes.
REDACCIÓ: Museu de la Ciutadella, Plaça
d'Armes del Parc de la Ciutadella. Telè-
fon 13868.

DIRECTOR: Joaquim Folch i Torres.
SECRETARI DE REDACCIÓ: P. Bohigas i Ta-
rragó.

PREUS: Subscripció: 24 ptes. l'any. Núme-
ro solt: 2 ptes. Número endarrerit: 3 ptes.

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

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



LES PINTURES DEL SE- GLE VI.^e DE LA CATEDRAL D'EGARA (TERRASSA) A CATALUNYA ⁽¹⁾

Egara, a l'època romana, era una petita localitat, esdevinguda seu d'un bisbat visigòtic, de la qual resten els murs d'una basílica, amb el seu baptisteri annex, que estigué voltat d'una galeria exterior, i l'absis de pla trevolat de l'altra església de tres naus aixecada a l'interior del recinte sagrat. No pertocant de descriure ací aquests monuments, puix que ja ho he fet en un altre lloc, m'accontentaré d'aportar les dades, tretes dels documents (2) i de l'estudi arqueològic, que permetin de fixar llur cronologia amb una certa precisió.

El bisbat d'Egara fou fundat l'any 450. El 614 s'hi celebrà un concili, ço que suposa l'existència de l'església, la qual fou probablement bastida en temps de Nebridiu, el puixant bisbe que la governà entre 516 i 546. El bisbat desaparegué al començament del segle vuitè amb la invasió musulmana.

Els materials del monument revelen d'una banda la persistència dels mètodes romans de construcció: grans carreus reempleats com a lligades, amb un aparell fet de petits carreus com en les vil·les romanes del nord d'Àfrica i en el nostre temple de Vic; *tegulae* i *imbrices* de forma romana en les cobertes; àmfores en el carcanyol de les voltes; l'*opus ostracum* que descriu Sant Isidor en els paviments, amb els mosaics del tipus igualment característic dels anys darrers de l'Imperi.

A aquests elements s'ajunten altres caràcters que indiquen un corrent vingut, sembla, de l'Àsia Menor i de l'Egipte: arcs lleugerament

en ferradura tant en planta com en alçat; permòdols amb motllures d'una forma que Miss Bell assenyala com a típica a Anatòlia (1); formes trilobades en els plans com en els absis de les basíliques de la vall del Nil. Aquests caràcters van acompanyats d'altres, particulars a les basíliques dels segles V i VI, com els absis poligonals a l'exterior, amb les finestres amb tronera a un sol biaix vers l'interior i les fornicules esfèriques en els angles del pla quadrat, sobre el qual s'aixeca la cúpula del baptisteri, com a Ravena (figs. 1 i 2).

Els treballs de neteja i restauració han posat al descobert diversos elements, entre els quals cal assenyalar les pintures de les voltes dels absis del baptisteri de Sant Miquel i de la basílica de Santa Maria. Les dues pintures són fetes de línies més o menys accentuades sense que hom vegi gairebé enlloc cap gran taca acolorida. Els colors són l'ocre groc i l'ocre roig o mangra, tints terrosos corrents i simples, aplicades damunt el fons blanc de l'enlluït.

La identitat de la tècnica, com la d'alguns dels temes ornamentals, ens forcen a creure que les dues pintures han d'ésser considerades com a contemporànies i tal vegada com l'obra d'una mateixa mà. Analitzem-les:

El tema iconogràfic representat a l'absis de Sant Miquel, sembla clar (fig. 3). Prop la clau de la volta hom veu un nimbe crucífer i vagament el perfil d'una gran figura que és, sense cap dubte, la representació característica de Déu, i quelques restes, molt esborrades, de la glòria, en forma d'ametlla. A l'esquerra hom veu la figura d'un sant amb barba, que duu el nimbe circular a doble traç. Més amunt hi ha una figura cap per avall revestida d'una túnica i un àngel que sosté la glòria. Una faixa gruixuda de mangra voreja aquest motiu a la part inferior.

1. Traduït d'una comunicació presentada a l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, de Paris, el 26 de juny de 1931.

2. Aquestes dades estan resumides en un article titulat «La catedral visigòtica d'Egara» a l'«Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», anys 1915-1920 (Barcelona, 1923). Vol. VI, pàgs. 747-753.

1. RAMSAY I BELL, «The thousand and one churches». Pàgines 84 i 317.



Fig. 1. — Baptisteri d'Egara



Fig. 2. — Fornícula angular del baptisteri d'Egara

Al centre de la rasament de la volta, hom distingeix clarament visibles cinc cercles. En el del mig hi ha el monograma de Crist format per la superposició dels dos monogrames **X** i **P**, molt antic en la iconografia cristiana, el qual apareix a Roma vers el segle IV (1) i a Síria vers el segle V (2).

A cada costat hi ha sis personatges, el genoll dret a terra en una actitud reverent, la mà esquerra tocant el llavi i el braç dret horitzontal amb la mà tota oberta. Els cabells són pentinats endavant, amagant el front i reportats vers el cim de la testa, llargs i caients per darrera fins la nuca (figs. 4 i 5).

És el pentinat de Pilat i d'aquells que el volten en el mosaic de Sant Apollinar nou de Ravena (segle VI), del Crist i del bisbe Eclesius de l'absis de Sant Vital de Ravena (3) (522-532), dels mosaics de les pedres sepulcrales de la necròpolis de Tarragona (4), que daten de la fi del segle IV o del V.

Els personatges van calçats amb la *solea* o sandàlia; les figures semblen nimbades, posades totes davant un cortinatge amb plecs que deixen veure un fons amb arbres. Alguns cortinatges van nuats pel mig. Dos d'entre ells, el primer de cada costat, són ornats amb peces quadrades d'un altre teixit (*segmenta*) com en el cortinatge representat en el mosaic de Sant Joan i Sant Pau, de Roma, el qual data de l'any 379 (5), i en el de Sant Apollinar nou de Ravena, que representa el palau de l'exarca, i en altres representacions de cortinatges que tenen aplicacions anàlogues de forma circular (*calliculae*) que es veuen en una miniatura del «Pentateuc d'Ashburnham» (segle VII) (6). Aquest element desapareix en els cortinatges representats en els comentaris de l'«Apocalipsi de Beatus» de la Col·lecció Morgan, de Nova York, que daten probablement de cap al començ del segle X.

Les vestidures són romanes: la túnica i la dalmàtica; un dels personatges, el segon co-

mençant per l'esquerra, va vestit amb una dalmàtica ornada de franges de porpra (*clavi*) com en alguns dels mosaics sepulcrales de Tarragona. Els personatges representats en les pintures de les catacumbes porten sovint vestidures anàlogues, ornades de *clavi* (1). Sant Isidor (560-630) considera que aquest ornament és indispensable damunt la dalmàtica sacerdotal (2). La dalmàtica, al segle VII, és portada també pels laics.

Anotem encara la forma de decoració del fons obtinguda per mitjà de cercles amb un punt al centre, units entre ells per línies rectes; una ampla faixa ornamental en zig-zag acaba a la part inferior aquesta composició pictòrica.

La representació iconogràfica és la segona visió de Déu tal com aparegué a Ezequiel a la porta oriental del Temple de Jerusalem (3) davant vint-i-cinc homes entre els quals hi havia Lezonja, fill d'Azudi, i Felcia, fill de Banaia, prínceps del poble. Déu apareix en aquesta visió, com en la primera que descriu el profeta, en mig d'un remolí lluminós, damunt d'una nuvolada resplendent, segut en un carro vorejat per quatre querubins amb la quàdruple testa i quatre ales. Llurs ales i mans sostenen el carro del Senyor. Les rodes sota els peus dels querubins eren, en la visió, d'una forma misteriosa: dobles i encavallades unes amb altres. El Senyor tenia la figura d'un home radiant d'una majestat infinita. Ezequiel el contempla prosternat a terra.

La concordància d'aquesta descripció amb les restes de la pintura de Terrassa és extraordinària. La figura barbuda i nimbada que es veu als peus de l'Altíssim, és Ezequiel (fig. 3); els cortinatges, penjats com al pòrtic del palau de Ravena, representen el pòrtic del Temple. Els cercles del costat del monograma de Crist, són les rodes del carro de l'Altíssim; els personatges nimbats, no coronats i calçats, representen la gent de diversa condició social de Jerusalem, potser, pels nimbes que s'entreveuen, en el moment de transició en el qual es transformen en els apòstols. No poden representar pas els apòstols, els quals, seguint el tipus iconogràfic fixat en els orígens de l'art cristià, no han d'anar calçats i la majoria han d'ésser barbuts. No poden tampoc

1. WILPERT, «Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, von IV-XIII Jahrhundert» (Freiburg im Brisgau, 1917). Vol. I, pàg. 29. — MARUCHI, «Elements d'archéologie chrétienne». Notions générales. (Paris, Roma, 1899). Pàgs. 165 i 166.

2. HOWARD CROSBY BUTLER i SALDWIN SMITH, «Early churches in Syria» (Princeton, 1929).

3. L. BRÉHIER, «L'art chrétien» (Paris, 1928). Fig. 41, pàg. 47.

4. SEURA i VILARÓ, «Excavaciones en la necrópolis romanocrisiana de Tarragona». «Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades» (Madrid, 1928).

5. WILPERT, «Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, von IV-XIII Jahrhundert» (Freiburg im Brisgau, 1917). Vol. I, pàg. 131.

6. DOMÍNGUEZ BORDONA, «La miniatura española». (Barcelona, 1930). Vol. I, pl. II.

1. WILPERT, «Die Malereien der Katakomben Roms» (Freiburg im Brisgau, 1903). Pàgs. 188-247, etc.

2. «Dalmatica, vestis primum in Dalmatia, provincia Graecia, texta est; tunica sacerdotalis candida cum clavis ex purpura.»

3. Ezequiel, X, XI, 1, 23.



Fig. 3.—Pintura de l'absis del baptisteri d'Egara

representar els vells de l'Apocalipsi, car aquells són barbuts i coronats i fan present a Déu de corones o bé l'aclamen amb llurs instruments de música.

El nombre de dotze en lloc de vint-i-cinc, no pot ésser una objecció. Els vint-i-quatre vells de l'Apocalipsi, com ha remarcat Kuhn, són sovint reduïts a dotze (1) en les miniatures del Beatus; els apòstols algunes vegades es redueixen a sis.

té més renom: l'Altíssim rodejat dels quatre animals sagrats i presidint l'assemblea dels vint-i-quatre vells (1).

La font de la composició no ens és coneguda. Mr. Kuhn (2) afirma que l'estil és fortament anglès. Els vells agenollats (Mr. Kuhn interpreta la pintura com una representació de l'Apocalipsi), amb una mà tocant la barba, tenen exactament la mateixa posició que l'evangelista Mateu en l'«Evangeliari Cutbrecht»



Fig. 4. — Detall del costat de mà esquerra

És a Síria i a Egipte on es formà la tradició de la representació iconogràfica de la visió d'Ezequiel amb els detalls que no apareixen pas en la visió apocalíptica de Sant Joan: els animals de quatre caps amb llurs ales d'ocell, les rodes quàdruples del carro de foc de l'Altíssim (2), els querubins alats, la imatge del profeta. Les reproduccions d'aquestes visions són poc freqüents en el món bizantí i en el món occidental; no s'introdueixen d'una manera freqüent fins el segle XI; anteriorment es limitaven a la de l'Apocalipsi que és la que

de Viena i el *Codex milenarius* de Kermunster. El motiu puntillat emprat damunt el fons del fresc es troba ordinàriament reproduït en els manuscrits irlandesos i anglesos. En el manuscrit de Cassiodor de la catedral de Durham, els cercles serveixen per a decorar el fons de les miniatures dels evangelistes i recorden fortament aquells de Terrassa.

L'analogia que podria haver-hi entre la pintura de Sant Miquel de Terrassa i les miniatures dels manuscrits irlandesos, no sembla pas poder tenir, històricament al segle VI, altra raó d'ésser que el fet de derivar, tant la una

1. CHARLES L. KUHN, «Notes on some Spanish frescoes» a «Art Studies», Mass. (Cambridge, 1928).

2. WILHELM NEUS, «Das Buch Ezequiel in Teologie und kunst bis zum Ende des XII Jahrhundert» (Munster im Westphalien, 1912).

1. L. BRÉHIER, «Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin» a «Arte si Arheologia» (Bucarest, 1930), Fascicle IV.

2. Article cit.

com l'altra, d'una font comuna, que és probablement l'Egipte.

A Egipte, a Bauït, la visió d'Ezequiel és representada amb una certa freqüència en els absis de les esglésies. En les rodes que volten la glòria, al mig de la qual hi ha la imatge de Déu, són representats els animals simbòlics dels evangelistes, i els apòstols i la Verge substitueixen la gent jove de Jerusalem (1).

l'època romana a França i en els absis pintats (1).

Hom troba una supervivència d'aquest mateix tema de Bauït a Catalunya, a Sant Climent de Tahull, església consagrada l'any 1123, com diu una inscripció pintada, coetània de la mateixa església, avui al Museu de la Ciutadella (2).

A l'absis de la basílica de Santa Maria de Terrassa hi havia una pintura del mateix gèn-



Fig. 5. — Detall del costat de mà dreta

La pintura de Terrassa representa un moment iconogràfic més antic, car s'acosta més aviat a la composició que representa integralment la visió d'Ezequiel tal com la descriu el text sagrat. En la pintura de Bauït l'escena se n'aparta, com si hom hagués cercat de representar l'Ascensió de Crist o de donar la representació del Cel amb el Senyor segut en el seu tron, presidint l'assemblea dels elegits.

Tal és la forma en què la visió d'Ezequiel es propagarà en endavant. Hom sap com predomina en els portals esculpits de

nere que aquesta que acabem d'estudiar, damunt la qual fou superposada (segle XV) una altra composició pictòrica. Si fos possible, gràcies als procediments que la tècnica moderna empra per a posar damunt tela les pintures murals al fresc i al tremp, de separar aquest grandiosos palimpsest, tindriem davant nostre una gran composició molt antiga, una de les més velles de l'Occident mediterrani i la més antiga de Catalunya després d'aquella que ofereix el mosaic conservat a Centelles, prop de Tarragona.

1. CLÉDAT, «Le monastère et la nécropole de Bauït» (Le Caire, 1903-1916). Vegi's el mot «Bauït» al «Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie», publicat per DOM CABROL.

1. EMILE MALE, «L'art religieux du XII siècle en France» (Paris, 1924). Capítol XI.—UGO MONNERET DE VILLARD, «Una pintura del Deyr-el-Abiad a Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbruso» (Milà, 1925).

2. «Les pintures murals catalanes». Publicació de l'Institut d'Estudis Catalans.



Fig. 6. — Pintura de l'absis de Sant Climent de Tahull

RAMON CASAS

De moment, cal accontentar-nos de poder-ne conèixer els més petits fragments. Un d'ells, a la part propera a la clau de volta de l'absis, és una forma estelada: dos quadrats superposats que s'entrellacen. Aquesta figura es troba en els monuments cristians més antics. Exorna el sòcol pintat de Sant Joan i Sant Pau (1). Hom la troba també a l'església Nord de Bauit (2) i a algunes esglésies de Síria, com la de Dauirad (segle v) i la de Zebet (313) (3).

El fons és ornat per un motiu imbricat, i limitat quant a la seva part inferior per una franja horitzontal plena de color mangra, la qual devia anar d'un cap a l'altre de la superfície esfèrica.

Més avall, damunt un fons de cortinatges, hom veu homes vestits amb la túnica curta amb mànegues amples, cenyida a la cintura, que és el vestit de la gent d'humil condició, servidors, esclaus de baixa categoria; porten perxes grosses damunt el muscle esquerre i sembla que passin a través d'un recinte de muralles.

El tema és massa imprecís perquè hom pugui arriscar-se a provar de donar-ne una interpretació iconogràfica.

Els temes iconogràfics i les formes decoratives emprades en les pintures d'Egara ens condueixen vers el Sud-Est de la Mediterrània, com també les formes arquitectòniques, i a una data del segle vi.

Per a resumir, ens trobem en presència de pintures influenciades de l'Orient, i probablement de l'Egipte, ornant l'absis d'un baptisteri i d'una basílica (construïts probablement a la primera meitat del segle vi), les quals presenten caràcters d'acord amb les obres d'aquest mateix segle. Aquestes pintures ofereixen l'exemple més antic de pintura cristiana de l'Occident, fora d'Itàlia, i presenten un tipus iconogràfic anterior a les composicions pictòriques dels absis de Bauit, on les representacions de la gent jove de Jerusalem que assistí a la visió d'Ezequiel, són substituïdes per grups dels apòstols presidits per la Verge.

JOSEP PUIG I CADAFAELCH

Correspondent de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Paris

La mort de Ramon Casas ha estat una gran pèrdua per al nostre art. Amb ell desapareix la més indiscutible figura de pintor català i el que va ésser més de quaranta anys el més influent i el més representatiu dels artistes pintors de la nostra terra.

L'esplèndida florida de la pintura catalana en els últims deu anys del segle passat, l'evolució de la mateixa després del mil nou cents fins a avui, té una fonda arrel en la pintura de Casas, que va donar a conèixer a Barcelona les inquietuds i el concepte d'un realisme pictòric basat en una noble tradició clàssica que ningú dels nostres artistes, fins aleshores, havia sentit mai. Ramon Casas va ésser el renovador de la pintura catalana, que començà a adquirir amb ell una personalitat i caràcter propis.

L'art català no podia estar més endarrerit. La pintura catalana, especialment, semblava tenir com a suprema aspiració l'arribar a fer-se conèixer i a ésser protegida per la pintura que en deien de *cepa española* i que era una cosa deplorable. Perquè s'ha d'advertir que de la gloriosa tradició de la pintura espanyola, la gent de fa cinquanta anys ni en sabia res, ni se'n preocupava. La pintura millor era la que tenia més públic, i el quadre més important el d'argument més complicat i època més endarrerida. El sufragi universal manava en l'art i assenyalava com a millors els quadres d'història i els de més història i més metres...

En aquell temps, després del mil vuit cents vuitanta, va aparèixer Ramon Casas com a pintor a Barcelona, i la seva influència va ésser decisiva fins als últims anys de la seva vida.

Tota l'evolució de la nostra pintura, tots els avenços assolits, tots els èxits i tots els progressos conquerits han estat en els últims quaranta anys presidits per Ramon Casas i deguts en gran part a la seva influència i al seu mestratge.

Ramon Casas va néixer, a Barcelona, el 5 de gener de 1866, en una casa de senyors del carrer Nou de Sant Francesc, i als deu anys els seus pares el van portar a estudiar al millor col·legi de Barcelona, un pensionat establert a l'entrada de Sant Gervasi, que en deien a can Carreres.

El pare de Casas, volia que el noi estudiés

1. WILPERT, «Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten, von IV-XIII Jahrhundert» (Freiburg im Brisgau, 1917). Vol. I, pàg. 129.

2. «Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie», «Baouit». Fig. 1264.

3. BUTLER I SMITH. Op. cit., pàg. 232 i 313.

una carrera. Era la dèria de l'època i tots els fabricants desitjaven tenir un fill advocat o metge d'anomenada, encara que no hagués de necessitar-ho per a viure. Però Ramon Casas no hauria servit per a metge ni per a advocat. Va estudiar bé o malament les primeres lletres i va poder examinar-se i ésser

dit: «Diu que vols ésser pintor? — va dir al seu noi —. Doncs, sigues-ho».

I pocs dies després Casas, que tenia tretze anys, anava a dibuixar i a aprendre de pintar a casa d'un pintor català que tenia acadèmia i que es deia Joan Vicens, el qual era un pintor discret.



Autoretrat de Ramon Casas
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

aprovat en l'examen d'ingrés. Però el llatí ja era un plat massa fort. En tot un any anant a can Carreres, no pogué aprendre ni una declinació, i fou tan poc estudiós, que va avergonyir els mestres i el director del col·legi, el qual decidí treure'l.

Per a fer-ho se n'anà a trobar el pare de Casas i li va dir que el seu noi no servia per a res. «No vol estudiar i no fa més que ninots embrutant papers i fins els mocadors i els tovallons. Faci'l pintor i potser serveixi!»

El pare de Casas era home pràctic i deci-

Fins als quinze anys, és a dir, gairebé dos hiverns, anà Casas al taller del senyor Vicens, però quan ja tenia els quinze anys va presentar-se de nou al seu pare i li demanà per anar a viure i estudiar a París.

Després de moltes enraonamentes, i veient el pare de Casas que el xicot era molt formal, li donà el permís, però amb la condició que viuria amb un cosí seu metge que estudiava a París una especialitat.

I així va ésser. Casas va arribar als quinze anys a París ple d'illusos i feliç. No li fal-



R. Casas. — Autoretrat
(Col·lecció Lluís Plandiura)

tava res, els diners li sobraven i podia dedicar-se a la pintura.

El primer mestre que anà a veure va ésser Carolus Durand, que vivia al Barri Llatí. El mestre el rebutjà per massa jove, però Casas va fer-li veure alguns dels seus dibuixos i Carolus Durand, sorprès, rectificà de criteri i va acceptar-lo com a deixeble.

D'aquell primer hivern a París data el primer èxit de Casas: l'autoretrat que es conserva a la collecció Plandiura i que va ésser exposat al «Saló» vell o dels *Champs Elysées*.

En aquell quadre es manifestà ja la personalitat i la tendència de la pintura de Ramon Casas, un realisme pensant amb Manet, i no pas amb els impressionistes com deien uns anys més tard els crítics barcelonins. És més, l'any següent Casas se n'anà a estudiar al *Museo del Prado*, de Madrid, i l'estudi de Velàzquez, del Greco, de Goya, etc., etc., va acabar de formar-li el concepte que tenia de l'art de la nostra època. D'aquella època són alguns retrats de Casas veritablement admirables i mai millorats.

La primera exposició de Ramon Casas a Barcelona va ésser uns pocs anys després. Casas se'n tornà a París i allí va anar a viure a Montmartre amb Rusiñol i després amb

Clarassó, Canudes, Utrillo i alguns altres, exposant seguidament a can Parés, on tots se'n reien d'aquella pintura que no entenien i que en deien modernista, grisa, impressionista i un ramat de coses més.

Verament, la revolució, el contrast que feia aquella pintura noble i honrada de Casas prop de les teles que s'exposaven ordinàriament en aquella casa, aixecava les més irades controvèrsies.

Els vells crítics assenyats s'indignaven, els més joves i avençats defensaven els modernistes... i el públic ni per casualitat adquiria un quadre.

Però, la primera pedra era llençada i la primera llavor escampada. Els joves de més talent començaren a mirar primer amb interès, després amb simpatia i finalment amb convicció la pintura modernista, i Casas, com Rusiñol, va fer molts adeptes.

Recordem, com exemple, el cas de tres dels més indiscutibles pintors catalans del nostre temps. Tots tres tenen una personalitat pròpia, ben definida, ben independent, però tots tres van beure primer en aquella font de Casas que estimaven i respectaven, per més que després no l'haguessin seguit servilment. Aquests



Ramon Casas i Domènec Carles a Tamarit



R. Casas. — L'autor i Pere Romeu en tàndem. Apunt d'un quadre que hi havia a una de les sales dels «4 Gats»
(Museu d'Art Contemporani, Barcelona)

tres pintors són Mir, Nonell i Picasso... També hi podríem posar Canals... Potser Nonell és el menys influenciat en la seva primera època per Casas, però en els començaments de Mir i de Picasso aquesta influència és ben manifesta.

Ramon Casas hagué de lluitar, però, més de vint anys abans de veure que la seva pintura s'imposava. Al públic li va costar molt evolucionar i el més graciós és que el públic, quan començà a comprendre la pintura de Casas, deia que era aquest el que evolucionava.

Però es féu el miracle. Tres o quatre dels diaris més prestigiosos de Barcelona: *La Vanguardia*, *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya* i alguns periòdics com *L'Avenç*, *Joventut*, *L'Esquella*, etc., etc., varen imposar al públic la nova tendència, i a cada nova exposició era més gran l'èxit d'aquells impressionistes, com els motejaven els que volien elogiar-los.

En aquell temps, Casas va produir les seves obres més famoses: el celebrat «Ball del Molí de la Galette», el «Retrat d'Eric Satie», «La noia del jardí del Molí», els retrats de les seves germanes... «El pati dels corders», «La processó de Santa Maria» i moltes d'altres. A més, se li havia donat primera medalla a Madrid. A París ja feia temps que era So-

ciétaire del *Champ de Mars*, o «Saló» nou. Tenia també primera medalla a Brussel·les i a Alemanya.

Van influir no poc en el triomf de Casas i en què s'imposés la seva pintura, les exposicions internacionals que s'inauguraren a Barcelona després del mil nou cents, on el nostre públic pogué conèixer la producció de molts mestres de fora.

Coincideix, així mateix, el nou segle amb una gran activitat de treball de Ramon Casas i de tots els artistes catalans d'aleshores.

Ramon Casas es dedicà al retrat i després de viure una llarga temporada a Madrid, on executà moltes obres d'aquest gènere, tornà a Barcelona, acabant la col·lecció de retrats de personalitats que regalà i figura en el nostre Museu d'Art Contemporani. Al mateix temps, Ramon Casas es donà a conèixer com a cartellista, primer amb els dos cartells de l'*Anís del Mono*, i després amb molts altres.

Una de les activitats en aquella època de Ramon Casas que ens dona més idea de les valors morals del gran artista, de la seva noblesa, del seu positiu valer i de la seva psicologia, és la publicació del periòdic d'art *Pèl & Ploma*.

El *Pèl & Ploma* és la millor publicació artística que hem tingut a Barcelona per la



Un dels darrers retrats de Ramon Casas amb el seu gran amic l'insigne artista Santiago Rusiñol

seva influència en el públic. Va néixer en els «4 Gats», aquell restaurant que fundà Pere Romeu amb Casas; allí fou on es formaren Nonell, Picasso i tants altres.

Pere Romeu volgué fer un periòdic d'art, però no pogué sostenir-ho. Aleshores Casas fundà el *Pèl & Ploma*, dibuixat per ell i redactat per Miquel Utrillo el primer any, i per molts altres els demés anys que sortí.

Aquell *Pèl & Ploma* era el periòdic d'art de tota la jovenalla. Casas era el propietari, el que el pagava... l'amo com deien, però era l'únic que no manava. Servia a tots i a tothom, i considerat i respectat ja com a mestre indiscutible, dedicava números extraordinaris, plens de gravats i d'articles, donant a conèixer l'obra de Nonell, de Torres Garcia, de Picasso, de Canals, etc., etc.

Casas tingué sempre els braços oberts per a tots els seus companys i per a tots els pintors

de Barcelona. No va sentir mai la més petita enveja de ningú.

Al deixar de publicar-se el *Pèl & Ploma*, Casas se'n tornà a Madrid, on visqué un hivern, fent aleshores el retrat que li encarregà l'ex-rei, retrat que no va agradar al retratat ni a la seva senyora mare, qui digué «que tenia molta semblança, però que no tenia gens de majestat». Aquell retrat el comprà uns anys després a Ramon Casas Mr. Charles Deering, qui el portà a Sitges i uns anys després el regalà al Palau de Pedralbes.

La coneixença de Mr. Charles Deering, al qual es deu la transformació de Sitges, la féu Casas a París, on retratà les seves filles. Mr. Deering, un any després, vingué a visitar Casas a Barcelona i s'enamorà de Sitges. Casas va comprar per compte del nord-americà, primer l'antic hospital del baluard de Sitges, i després totes les altres cases que juntes formen el «Maricel», dissortadament tancat i sense probabilitats de tornar a ésser habitat mai més.



El cartell dels «4 Gats», dibuixat per Ramon Casas

Quan Mr. Deering es cansà de «Maricel» (no es va cansar ni molt menys de Casas, per al qual tenia una gran estimació), comprà Tamarit, que encarregà li arreglès Casas. La decoració, millor dit, l'habilitació per a viure a Tamarit no és per a engrescar cap senyor per la seva riquesa, però és obra d'un refinat i delicat artista com ho era Ramon Casas.

També és un model de severitat, de cura i de seny l'arranjament de l'antic monestir de Sant Benet de Bages (amb el claustre propietat de Ramon Casas), on estiujejava Casas tots els anys.

En aquests darrers anys, Ramon Casas menava una vida tranquil·la, modesta, sense lluites ni sotragades. Estimat i considerat de tothom com a un dels mestres més indiscutibles de la pintura catalana, seguia fent la seva via, exposant anualment les seves obres junt amb els dos companys amb els quals començà a fer exposicions a Barcelona: Rusiñol i Clarassó.

Tothom que estudià la pintura catalana de la segona meitat del segle dinovè i dels últims trenta anys, haurà de reconèixer l'alta valor i l'especial significació, així com l'extraordinària influència que Casas exercí en el progrés del nostre art.

Ramon Casas fou un gran artista i un cor noble. La seva vida va ésser una vida fecunda de virtut i de treball per a la glòria de la nostra terra.

JOSEP M.^a JORDÀ

UNS TEMES FEMENINS DE LA CERÀMICA DE PATERNA

De nou amb aquesta ceràmica tan interessant, per tants motius. I de nou amb aquelles peces que presenten figures: figures femenines, en aquest cas. Ens referim a les que sostenen amb les seves mans uns certs objectes circulars i peixos. Un treball del senyor Puig i Cadafalch (*Els temes de la ceràmica de Paterna en el claustre de Santa Maria de l'Estany*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans». Vol. VII, MCMXXI-XXVI), tangent a un de nostre que aviat serà publicat en el volum-homenatge a l'arqueòleg castellà don Josep R. Mélida, ha estat el motiu d'aquestes ratlles. Hom sap fins a quin punt han preocupat

les figures de l'esmentada ceràmica, sobretot en quant al seu significat; no ha de sorprendre, doncs, que tornem a la mateixa qüestió.

El senyor Puig i Cadafalch, referint-se a les que porten a les mans uns objectes circulars, les considera com a joglaresses picant les castanyoles, i les relaciona amb la joglaressa d'un capítell del claustre de Santa Maria de l'Estany: les relaciona per la indumentària i per l'esmentat instrument de percussió. Ja abans, el senyor Folch i Torres feia notar (*Notícia sobre la ceràmica de Paterna*. Barcelona, 1921) certes coincidències sense arribar, però, a assegurar que aquestes figures de la ceràmica paternina siguin joglaresses. D'aquestes coincidències subratllades pel senyor Folch arrencà el nostre treball, molt condicionat. I ara ens trobem que, sortosament, el senyor Puig i Cadafalch, arqueòleg profund i savi, afirma el suggeriment que podria desprendre's del fet notat pel senyor Folch i, per conseqüència, la base del treball nostre indicat ja.

En aquest treball nostre seguïem, en resum, el següent camí:

1. Les figures de la ceràmica de Paterna, per la seva indumentària i per no haver-hi cap dada en contra, poden ésser considerades com d'origen cristià.

2. En l'art cristià, la major part de la imatgeria tingué un significat dogmàtic o moral.

3. En les representacions d'ordre moral, els assumptes preferits foren les Virtuts i els Vicis.

4. Aquests temes, més o menys transformats, entraren a València, i allí, en mans dels musulmans la ceràmica, bé es possible que es transformés més que res a causa d'interpretacions errades dels ceramistes.

5. Paterna era aleshores un centre productor de caràcter popular i allí, com a València, es conservarien per als dominats els temes que res podien dir de religió: animals, composicions lineals, ornamentacions florals, etcètera; per als dominadors, el que es demanava: assumptes cavallerescos i religiosos. Temes tots que sofririen les adulteracions naturals interpretatives, a causa d'ésser els ceramistes de Paterna obrers populars.

6. De les representacions simbòliques de Virtuts i Vicis, el tipus preferit per a la Luxúria és la cortesana en el gòtic i la sirena en el romànic.



Fig. 1

Arribats en aquest punt, trobavem:

a 1 Que la corona, atribut de la cortesana en el símbol de la Luxúria, prou transformada (natural conseqüència de successives estilitzacions), apareix en aquestes figures femenines de la ceràmica de Paterna.

a 2 Que en un plat d'aquesta ceràmica (fig. 2), apareixen, dintre una estilització del "Castell de l'Amor", dues d'aquestes figures, segudes (1), com seguda n'està també una altra (fig. 1) del mateix tipus i, com aquelles,



Fig. 2

1. Segudes a la manera oriental. Cal notar aquesta qüestió perquè és un dels tants detalls consuetudinaris que caracteritzen el popular de la ceràmica paternina.

amb objectes circulars en les seves mans. I, a més, en el camp del plat, dues colomes — un altre dels atributs de les cortesanes — col·locades aquí per a aclarir més el significat de la composició.

a 3 Que aquests objectes circulars bé podrien representar miralls — un altre atribut de la cortesana en l'esmentat símbol.

Paral·lelament trobavem:

b 1 Que el tipus de sirena apareix en el romànic amb dues cues ixiformes, sostingudes una a cada mà (fig. 4).

b 2 Que aquest tipus sofreix una transformació realista en el període gòtic: forma



Fig. 3

completa de peix a la cua que sosté cada mà (fig. 5).

b 3 Que, ja en el gòtic, la sirena va coronada, com la cortesana, simbolitzant amb més claredat la Luxúria.

b 4 Que en la ceràmica de Paterna, certes figures femenines coronades i sostenint grans peixos amb les seves mans (fig. 6 [1] i fig. 7) no poden ésser més que la darrera i lliure transformació d'aquest símbol gòtic.

I resumíem:

Sirenes simbolitzant amb la seva corona el poder moral de la temptació eròtica; joglaresses simbolitzant amb la seva corona — i per la seva vida llibertina — el poder

1. La corona que porta aquesta figura és, indubtablement, una estilització, «sense cap preocupació de rigorisme formal», de la corona reial francesa. Aquesta forma prova més l'origen «sirènic» d'aquesta figura, com resulta del pas graduat aquí establert per nosaltres.



Fig. 4. — Capítell del claustre baix de Ripoll

moral de la temptació eròtica; cortesanes, tema fonamental per a la representació simbòlica del Vici de la Luxúria. Unes i altres, transformades figurativament en la ceràmica de Paterna a conseqüència de la repetició banal del tema.

* * *

Proposem, doncs, com a possible, la solució del significat de les figures femenines de la ceràmica de Paterna com a transformacions figuratives de tipus malentesos de cortesanes, sirenes i, pot ésser, joglaresses, realitzades per ceramistes populars mudèixars habituats a formes i conceptes no cristians, tipus successivament adulterats per la repetició banal del tema. Aquesta banalitat queda palesa en la preocupació per la simetria (sistema molt musulmà) que domina en aquestes composicions i que transforma i condiciona els temes a un sentit decoratiu (així mateix, molt musulmà). Exclusivament a un sentit decoratiu, podríem afegir.

¿Podríem creure, per tot això, que respecte als objectes circulars que porten a les mans algunes d'aquestes figures, s'ha esclavitzat el

ceramista a la preocupació per la simetria i no ha fet altra cosa que repetir — simètricament — un objecte?

Justament això és el que suposàvem en el treball nostre a què abans ens referíem. Però, l'opinió del senyor Puig i Cadafalch ens obliga a tornar-hi més detingudament.

Anem per parts:

Primera. Suposem difícilment possible que tals objectes circulars siguin boles d'algun joc.

Segona. Descartem, en absolut, la possibilitat de què els peixos que porten a les mans, així mateix, siguin objectes d'algun joc. (Les dues proposicions havien estat insinuades, molt prudentment, en el treball del senyor Folch i Torres ja citat.) La segona, perquè la descendència figurativa de tals peixos resulta per a nosaltres, evidentment, tal com més amunt s'indica i es presenta corroborada, a més, per la substitució dels dits peixos per roleus florals. La primera, com conseqüència natural de les relacions racionals i compositives que guarda amb la segona. En quant a aquesta qüestió primera...

Tercera. Afirma el senyor Puig i Cadafalch que tals objectes circulars són castanyoles. Hom sap que per a poder-les fer sonar — les rodonnes — precisa tenir-les subjectades o lligades a les mans. I cap de les figures que porten els objectes circulars tantes vegades citats porten indicació de com van subjectats. Ni pot pendre's com a lligament la taca que apareix junt a la mà dreta de la figura que està a l'esquerra d'una peça (fig. 2), perquè aquí evidentment és una flor inacabada del tipus de la que apareix simètricament a l'altre costat.

Per la seva forma i aquell detall, doncs,



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

no és possible assegurar que siguin castanyoles. Però tenim dues peces que, per l'actitud de les figures, poden suggerir, indirectament, la possibilitat. En una (fig. 9), la figura porta aquells objectes circulars i sembla que manifesti pel seu cos, molt inclinat cap a la dreta, el moviment de la dansa. En una altra (figura 10), sense tals objectes, els braços semblen indicar, així mateix, un moviment de la dansa. Com conciliar els dos casos? És molt més clar que sigui un moviment de dansa el segon cas, però no porta castanyoles. Sens dubte que aleshores (segles XIII-XIV) no era precís

que les joglaresses les portessin per a ballar. Però és que si en tots dos casos s'assegura que signifiquen un moviment de dansa, ¿també es pot assegurar de la peça de la fig. 7? Aquí, la figura, malgrat porti peixos a les mans, presenta una actitud igual a la de la figura de la peça reproduïda a la fig. 9, i ens sembla que és molt aventurat assegurar que en aquest cas es tracta també d'una dansa.

L'assumpte, doncs, és molt dubtós. Clar és que ens seria fàcil assegurar qualsevulla solució, basant-nos en què la ceràmica de Paterna és obra popular i que l'artista d'aquesta cate-



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

ria no fila prim en respectar detalls ni particularitats de cap mena. D'aquesta manera, igual podríem assegurar que ballen com que no ballen; que són boles, com que són castanyoles, com que són miralls... Però, el sistema resulta excessivament còmode.

Cerquem un altre camí. Comparem-les amb obres de la mateixa comarca i de la mateixa època, però que no siguin d'art tan popular.

Temes semblants als de la ceràmica de Paterna, possibles de trobar fora de l'art ceràmic, són els que, de vegades, apareixen en pintures murals i enteixinats. D'aquests últims n'existeix un, la decoració del qual, en part, es conserva a l'església de la Sang (Líria. València (1), i els temes que resten són,

1. Tota aquesta comarca valenciana, Paterna-Liria, està molt relacionada en costums i art. Abans encara més. És important fer notar que moltes influències mudèixars turolenses van entrar a València per aquesta comarca.



Fig. 12. — Composició al·legòrica del Vici de la Luxúria, en una vidriera. (Dibuix tret de l'obra de Mâle). Compari's la manera de sostenir el mirall amb la que apareix en les figures de la ceràmica de Paterna i amb la pintura de l'enteixinat de l'església de la Sang, de Líria (Fig. 11).

per molts motius (indumentària, perfils d'arquacions, etc.), de la mateixa època que les peces ceràmiques de Paterna. Els primers gràfics publicats van ésser els que s'inclouen en un treball del senyor Lluís Tramoyeres Blasco (*Los artesanos de la antigua Casa Municipal de Valencia*. «Archivo de Arte Valenciano». Any III, núm. I, pàgs. 34 i 35). Un d'ells, que aquí reproduïm (fig. 11) ens pot donar, potser, la solució. En el compartiment de la dreta de la sirena, apareix una parella de persones coronades; una d'elles amb un petit objecte circular a la mà. El portar corones no pot significar exclusivament que es tracta de persones de condició reial. Per altra part, l'adjunta figura de sirena indi-



Fig. 11. — Fris de fruita policromada. Enteixinat de l'església de la Sang, de Líria, (València)

ca un significat simbòlic. Aquest simbolisme no pot ésser més que el de la temptació i, en conseqüència, l'objecte circular que una de les figures porta a la mà ha d'ésser un atribut subratllador d'aquesta temptació — temptació eròtica, naturalment —. Que sigui petit s'ex-

1910; *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París, 1908), temes que des d'aquest període de l'art, cada vegada més, es transformen en assumptes narratius.

Que tal «objecte circular» està solament subjecte pels dits de la mà de la dona és



Fig. 13. — Capítell dels joglars, del claustre de Santa Maria de l'Estany

plica per la necessitat d'expressar ben bé l'assumpte. Potser és un mirall i les figures dues cortesanes — Violant i Impèria, possiblement; de tradició italiana —, una presentant el mirall a l'altra, que s'arregla la cara al davant d'ell; o una parella d'enamorats: la cortesana temptant a l'home. Ens trobem, doncs, probablement, amb una de tantes interpretacions "humanitzades" del tema del Vici de la Luxúria (vegi's Emile Mâle: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. París,

ben clar. I que de la mateixa manera subjecten els «objectes circulars» les figures femenines de la ceràmica de Paterna, és ben clar també. Una diferència, però. Aquí, el pintor, menys popular, més «erudit», s'ha preocupat de definir: un sol mirall, corones a la moda del temps i, per a més claredat, afegiment de la sirena. En la ceràmica de Paterna, el pintor, sense cap «erudició», popular, consuetudinari, acompassa el tema a un costum de composició: simetritza i duplica els «mi-

ralls», per conseqüència, sense cap més preocupació que no sigui la de *fer bonic*.

Ara bé. En la ceràmica de Paterna, ¿es tracta de figures de joglaresses? És possible; però, suposem que ha estat de la següent manera: El pintor ha conegut el símbol del Vici de la Luxúria; el que porti corona la cortesana l'hi ha suggerit el record de les joglaresses vestides amb vestits fantàstics i coronades per a les seves danses, i el que les joglaresses solien portar castanyoles a cada mà — simetria — l'hi ha suggerit el sistema de la dupli-



Fig. 14. — Detall de l'anterior figura. La joglaressa ballant i sonant les castanyoles llargues. Aquest tipus de castanyoles pervé de les que estaven en ús durant l'alta Edat Mitja i eren empleades en certs ritus litúrgics i funeraris cristians, costum originari de l'Orient. Les més primitives eren de fusta



Fig. 15. — Castanyoles llargues, semblants a les que avui porten encara en certes comarques llevantines per a determinades danses d'origen litúrgic. Solen ésser de metall, com les que porten els dansaires que formen part de la cavalcada de Corpus-Christi a la ciutat de València. Aquesta forma és conseqüència de les primitives cristianes a què dalt ens referim i, per tant, germana de forma de les que porta la joglaressa de l'Estany. Com es veu per unes i altres, són objectes rodons, diferents dels que porten les figures de la ceràmica de Paterna a què ens referim en aquest treball

cació. I ha acoblat, potser, dues qüestions en una, i així mateix, pot ésser, per la fama eròtica de la vida de les joglaresses, les ha relacionat amb les cortesanes.

J. AMORÓS

UN NOU RETAULE DE LLUÍS BORRASSÀ

El restaurador senyor Joan Sutrà, de Figueres, ha publicat una interessant monografia del retaule de Sant Miquel de Cruïlles, que ha acabat de restaurar per encàrrec de la Comissió Protectora del Patrimoni Artístic Diocesà de Girona.

Cal dir en primer lloc com és d'exemplar en el Bisbat de Girona l'existència d'aquest organisme instituït pel prelat i del qual és

ànima el senyor canonge lectoral d'aquella seu, doctor Josep Morera, i com són agradoses de constatar les proves d'eficiència que ha donat en pocs anys d'existència.

El senyor Sutrà dóna amb tot detall la descripció del retaule, amb les mesures de cada una de les parts que el componen i el tema iconogràfic de cada una. El retaule era dedicat a sant Miquel. Acompanyen la descripció vint-i-quatre bones reproduccions, de fotografies tretes pel propi restaurador.

Després de descrit, el senyor Sutrà passa a l'estudi de la filiació artística de l'obra, la qual tothora ha estat indecisament classificada. La compara amb les taules de Borrassà, de Vic, Guardiola, Terrassa, Gurb, Arts Decoratives de París, catedral d'Anvers, i d'aquesta comparança en treu la conclusió de què a la taula s'hi veu «no solament l'empremta característica del taller de Lluís Borrassà i la seva experta mà en moltes parts de l'obra, sinó la possibilitat de què ens trobem en presència d'una obra magnífica fins avui tinguda per de l'Escola, però en realitat filla d'aquest gran pintor català».



Detall del retaule de Sant Miquel de Cruilles, obra de Lluís Borrassà, suara restaurat pel senyor Joan Sutrà, de Figueres, per comanda de la Comissió Protectora del Patrimoni Artístic Diocesà de Girona

En opinió nostra, el senyor Sutrà encerta en l'atribució de l'obra a Lluís Borrassà. Tot el que la restauració del retaule ha descobert permet afirmar aquest criteri, al qual fins ara els autors no s'havien aventurat.

Creiem, doncs, que es pot afegir a la llista d'obres de Lluís Borrassà al retaule de Sant Miquel de Cruilles, que bo i restaurat ha estat reemplaçat en el seu lloc d'origen fent honor al senyor bisbe de Girona que tan bé sap conservar el seu patrimoni artístic.

Al prelat gironí, al canonge doctor Morera i al restaurador Sutrà, la nostra felicitació.

J. F. T.

JOAN CARLES PANYÓ LA SEVA VIDA, LA SEVA OBRA I EL SEU TEMPS

Preliminar. — En emprendre aquest breu treball sobre l'obra i la personalitat de Joan Carles Panyó, ens creiem en el deure de fer observar el fet, una mica insòlit, de què l'obra d'aquest artista no transcendí a penes dins del moviment neoclàssic que va desenvolupar-se a Catalunya a finals del segle XVIII i primers del XIX, fins a l'extrem que el seu nom no acostuma a figurar al costat d'altres més coneguts, com F. Costa, R. Amadeu, Tramulles, F. Pla, «El Vigatà», etc., etc. Val a dir, però, que la vida fins a cert punt retreta que dins la comarca d'Olot portà Panyó, influí una mica en aquest isolament i d'aquí que en intentar treure'l d'aquest oblit els que des de petits hem pogut admirar l'obra deixada per aquest artista en les dues principals esglésies d'Olot, no deixi d'ésser-nos una mica difícil la tasca de fer-ne el comentari, tant per a valorar-la en tot el que ella val, com per a afinar la nostra crítica en aquells caires de la seva producció en els que no reeixim d'una manera definitiva. Plau-nos dir, per a resumir d'un tret simple el nostre criteri, que si com a pintor ens permetem alguna observació a propòsit d'aquest artista, en canvi com a arquitecte cada dia trobem més justificat el seu elogi.

El mètode i ordre que seguirem en el nostre estudi, són els següents: La seva vida. Dades biogràfiques. La seva obra: a) el pintor: ca-



El bisbe de Girona Dr. Tomàs de Lorenzana i Butron, fundador de l'Escola Pública de Dibuix d'Olot

racterístiques i obra realitzada com a pintor a l'oli i al tremp; b) l'arquitecte: característiques i obra realitzada a Olot i altres contrades de La Garranxa (Girona).

La seva vida. — No deixa d'ésser curiós el fet que siguin tan escasses les dades que tenim sobre la personalitat i la vida del que fou excel·lent pintor i arquitecte dels segles XVIII i XIX: Joan Carles Panyó; tant més si tenim en compte que de la del que fou col·laborador seu, el famós imatger Ramon Amadeu, no sols n'existeixen força comentaris, sinó que n'hi ha escrita una interessant monografia (1) deguda a la ploma de l'assenyat publicista Eveli Bulbena i Estrany; en la que, per cert, no es fa la més petita al·lusió referent a Panyó, essent així que, de fet, en l'obra deixada per aquest artista en les dues principals esglésies d'Olot, Amadeu no passà d'ésser-hi un col·laborador, de gran vàlua, però col·laborador a la fi.

No creiem pas, en escriure això, restar ni

un bri del valor de la monografia esmentada, però ha estat per a remeiar aquest oblit lleu i per a donar a conèixer l'obra de l'artista que va dur a terme l'acabament i la decoració d'una de les més belles esglésies catalanes de la primera meitat del segle XIX, que ens hem decidit a escriure aquestes ratlles.

Dades biogràfiques. — Hem escrit que eren relativament escasses les dades que teníem sobre la vida de Joan Carles Panyó; de tota manera, cal agrair a l'activitat de mossèn Frederic Martí Albanell el coneixement de la data de naixença de Panyó i el d'algunes altres dades interessants de la seva vida, publicades en uns articles (1) del setmanari olotí *El Deber*.

Serà, doncs, d'aquest treball que treurem les nostres dades biogràfiques, transcrivint que Joan Carles Panyó va néixer a la ciutat de Mataró l'any 1755 (2). Va casar-se en pri-

1. «El Deber», núms. 1699-70, dels 7 i 14 de novembre de 1929.

2. Transcrivim la seva partida de Baptisme: «Als vint y nou de Març de mil set cents cinquanta cinc en les fonts Baptismals de la parroquial Iglesia de Santa Maria de la Ciutat de Mataró, bisbat de Barcelona, fou batejat per mi l'infrascrit; Joan, Carles, Josep; fill l·legitim i natural de Joan Panyó Gravador y de Gerónima Panyó Figueras, Consors: Foren padrins: Pau Figueras, Mestre Fuster y Gerónima Freixas, muller de Esteve Freixas, Mestre de Casas de Mataró.—Dr. Bonaventura Catalá, Pbre., Vicari.» Arxiu parroquial, llibre XVIII de Baptismes, foli 37.



Francesc Bolós, que va instar els treballs de restauració de l'església de Nostra Senyora del Tura

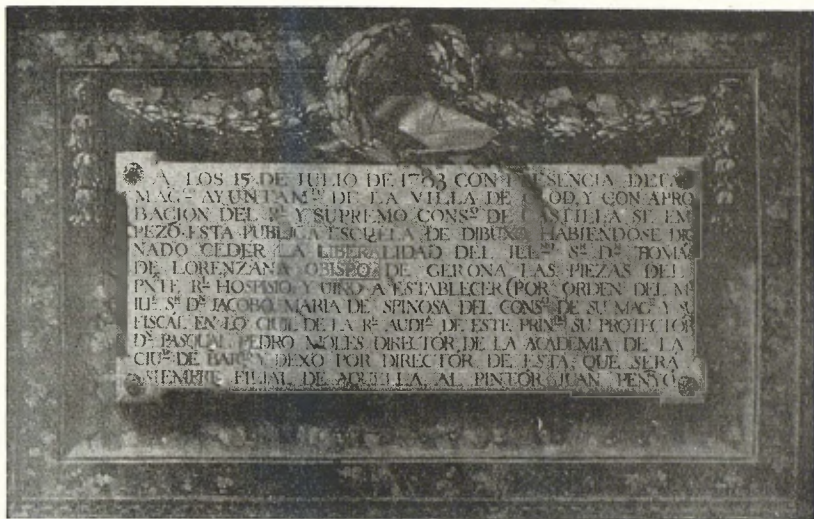
1. E. BULBENA I ESTRANY. «Ramón Amadeu, Maestro Imagero Catalán de los siglos XVIII y XIX.» Barcelona.

meres núpcies amb una tal Francesca, el cognom de la qual desconeixem, i en segones núpcies amb Teresa Bonifàs Mangrané, filla de l'escultor Francesc Bonifàs, de Tarragona. Del seu segon matrimoni va tenir dos fills: Maria-Teresa i Didac.

Maria-Teresa va néixer a Tarragona, va casar-se amb Narcís Pascual Sala a 26 de juliol de 1830 i va morir a Olot el 13 de novembre de 1866, a l'edat de 66 anys.

dació d'aquesta Escola i de son primer director (1).

Segons es dedueix d'alguns treballs, més avall esmentats, referents a l'Escola Pública de Dibuix, aquesta no sols va tenir un gran estol d'alumnes, sinó que, d'entre aquests, varen distingir-se Francesc Bolós, Francesc Tenas i Pere Bertran (2). De tota manera, això degué ésser els vint o trenta primers anys d'exercir el càrrec, doncs els fets que en



Inscripció pintada que hi ha al local de l'Escola de Belles Arts d'Olot, relativa a la fundació de l'institució

Didac va néixer a Olot el 16 de març de 1803 i va morir-hi el 4 d'abril de 1823, a l'edat de 20 anys, essent tinent de l'Escola Pública de Dibuix.

En l'any 1783, el bisbe de Girona, don Tomàs de Lorenzana (1) fundà a Olot l'Escola Pública de Dibuix, posant-la baix la direcció de Joan Carles Panyó, un dels alumnes més avantatjats de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (2).

En una inscripció pintada, que reproduïm, existent encara avui dia a l'Escola de Belles Arts d'Olot, es fa esment de la data de fun-

morir el seu fill Didac, en 1823, exercint de tinent de l'Escola, i que en maridar la seva filla Maria, en 1830 (amb el propòsit de trobar un gendre que l'ajudés) tingués d'anar a cercar-lo a Barcelona, fa creure que cap d'aquests avantatjats alumnes havia estat prou dotat per a substituir-lo.

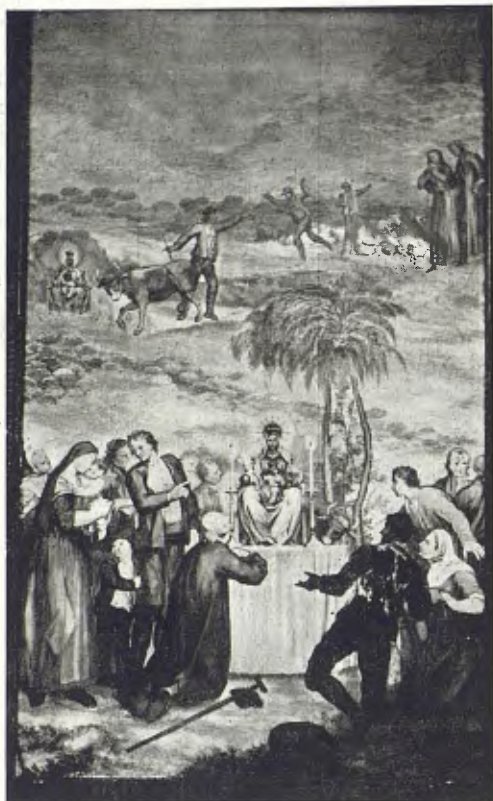
Aquesta manca d'eficàcia en els resultats, potser podríem trobar-la en el mètode d'ensenyament seguit en aquesta Escola, segurament

1. Aquesta làpida porta el text que reproduïm a continuació: «A los 15 de Julio de 1783 con presencia del Magdo. Ayuntamiento de la Villa de Olot, y con aprobacion del R. y Supremo Conso. de Castilla se empezó esta pública escuela de dibujo habiendose dignado ceder la liberalidad del Ilmo. Sr. Dn. Thomás de Lorenzana Obispo de Gerona las piezas del Pnte. Rl. Hospicio; y vino a establecer (por orden del M. Ille. Sr. Dn. Jacobo Maria de Spinosa del Conso. de su Magd. y su fiscal en lo civil de la Rl. Audia. de este Prindo. su protector Dn. Pasqual Pedro Moles Director de la Academia de la Ciudad de Barna. y dexo por Director de esta, que será siempre filial de aquella, al pintor Juan Penyo.»

2. F. FONTREDA. «Origen i vicissituds de l'Escola Pública de Dibuix d'Olot fins al present i medis de millorar-la.» «Revista Olotina», maig de 1905.

1. El bisbe Tomàs de Lorenzana i Butron era de família noble, natural de Leon i germà de l'arquebisbe de Toledo; regí durant 21 anys la seu de Girona on morí després d'haver fundat varis centres benèfics, la capella de Sant Narcís i l'Escola Pública de Dibuix d'Olot, deixant a aquells establiments benèfics el poc que li restava de la seva fortuna.

2. Segueixen algunes consideracions sobre l'obra de Panyó que passem per alt, a fi de referir-nos purament a la part biogràfica.



J. C. Panyó. — «La Troballa de la Verge». Plafó de l'església de Nostra Senyora del Tura

una mica rutinari, doncs, segons conta Josep Berga i Boix en uns articles sobre l'art a Olot en el segle XIX (1), el dibuix al natural era negligit i s'ensenyava preferentment per la còpia de gravats; això unit a l'ambient, no pas massa favorable per a dedicar-se a l'art, produït per les lluites de la guerra d'Independència, fa creure que fou en aquest punt que s'inicià la decadència de l'Escola que tenia de prolongar-se fins ben entrada la segona meitat del segle XIX.

Panyó va morir a Olot, el 20 de gener de 1840, a l'edat de 86 anys (2). El seu

cos es troba actualment a la Via de Sant Llorenç, núm. 1, del cementiri d'Olot.

Mort Panyó, el seu gendre Narcís Pascual que, per desavinences, s'havia traslladat a Barcelona, va tornar a Olot, on, després d'algunes gestions, li fou donada la direcció de l'Escola Pública de Dibuix; però, una mica mancat de tracte i degut a antipaties que s'havia creat, varen produir-se varis conflictes amb l'Ajuntament, els quals no acabaren ni amb la mort d'aquest director, doncs s'hi barrejaren les qüestions polítiques, contribuint en gran manera a la crisi a què ja hem alludit.

S'ha discutit bastant sobre la posició econòmica de Panyó, la qual sense ésser desesperada com havia volgut suposar algú, degut a viure i haver mort en l'edifici on hi ha l'Escola, conegut per l'«Hospici», cal reconèixer que potser no fou tampoc massa d'acord amb la vàlua i la importància de l'obra realitzada per ell, doncs sembla que una de les causes



J. C. Panyó. — «Translació de la Verge». Plafó de l'església de Nostra Senyora del Tura

1. J. BERGA I BOIX. «L'Art a Olot en el segle XIX.» «Revista Olotina», juliol de 1905.

2. La partida d'òbit de Panyó diu així: «Día 20 de Enero de mil ocho cientos cuarenta murió de edad ochenta y seis años el Sr. Juan Peñó, director de la escuela de dibujo de esta villa, nate, de Mataró hijo de los cons. Juan y Geronima Peño casado en ras. nupcias con Francisca N. de la que no dejó familia, en 2as. con Teresa Bonifás de la que dejó una hija casada; recibió los S. Sacramentos; fué enterrado en un nicho del campo Sto. con los oficios de entierro y honra asistiendo quince Pbro. No hizo testamento. — D. Alberto Osona, Regente».

de la poca popularitat del seu gendre fou la pretensió de fer-se pagar a bon preu els treballs, escarmentat, segons deia, per l'inexperiència del seu sogre (1).

De fet, i com veurem oportunament, si Panyó pogué portar a Olot una vida un xic arreglada, fou degut a la protecció que va dispensar-li l'eximi patrici Francesc Xavier de Bolós, per mediació del qual va dur a terme

sagrada imatge i en el que, sense que poguem tenir la certesa de què no hi hagi el seu retrat, és un fet que, fins a la data, és per a nosaltres completament desconegut.

La seva obra. — a) El pintor. D'acord amb la classificació planejada en estructurar aquest nostre treball sobre la vida i l'obra de Joan Carles Panyó, ens caldrà distingir prèviament en ell el pintor i l'arquitecte, i amb



Sala de la casa «El Noguer», de Sagaró

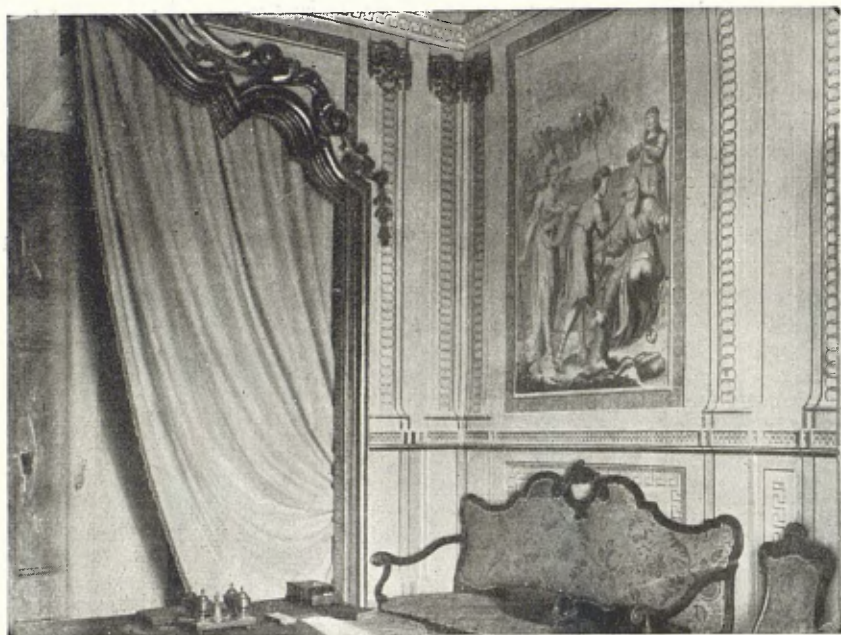
els treballs magnífics de l'església de Nostra Senyora del Tura.

No sabríem pas posar fi a n'aquest recull de dades biogràfiques sense remarcar que, contràriament al que ha ocorregut amb l'Amadeu, del que n'existeix un autoretrat en relleu, no tenim cap retrat que ens permeti identificar iconogràficament la persona de Panyó, i això ens fa creure en el seu temperament modest i poc exhibitori; ja que, del contrari, tingué una ocasió magnífica d'encabir el seu autoretrat (com ho han fet tants altres artistes) en pintar el plafó de l'església de Nostra Senyora del Tura, que representa «La Translació» de la

tot i reconèixer que és aquest segon aspecte de la seva personalitat el que sobresurt per damunt de tots els altres, no per això ens atreviríem a menyscar la seva valor en el més mínim com a pintor, per tal que els seus dots de gran decorador es desenvoluparen de tal manera, que representen un complement perfecte en el conjunt de l'obra per ell realitzada.

Així mateix, en parlar del Panyó pintor, ens caldrà fer en ell una nova distinció: la del Panyó pintor a l'oli i el Panyó pintor al tremp, i, entre les obres realitzades en aquest segon aspecte, aquelles que respongueren a un esperit creador personal, una mica ingènues, però plenes de gràcia i de finor, i aquelles que, com la cúpula i l'absis de l'església de

1. J. BERGA I BOIX, Treball cit.



Alcova de la casa «El Noguero», de Sagaró

Nostra Senyora del Tura, queien ja dintre el corrent artístic del seu temps i eren influïdes per l'escola de Joan B. Tièpolo, representada a casa nostra pel pintor francès Josep Flaugier (1).

Reprenent ara el nostre comentari sobre el Panyó pintor a l'oli, ens caldrà reconèixer que no fou pas en aquesta tècnica en la que més sobresortí, degut a un cert amanerament, característic d'aquesta mena de pintura, que arribà a unificar de tal manera la tècnica dels artistes del seu temps, que potser fóra impossible una classificació cronològica de les seves teles a l'oli, i això degut a aquesta manca de personalitat que les situa gairebé totes dintre aquesta tònica que, potser amb no massa encert, ha estat anomenada «pintura de museu» sense tenir en compte que, de vegades, no té les qualitats més indispensables per a entrar dintre d'aquesta classificació.

En canvi, en la majoria de les seves pintures al tremp, i sobretot en la decoració de dues

habitacions de la masia «El Noguero», de Sagaró, s'hi troba sempre, apart d'un coneixement perfecte de la tècnica, una gran agilitat de concepció i de factura, que revelen tot seguit en el seu autor un home d'un bon gust no gens comú i d'una visió molt clara del que en realitat tenien d'ésser aquesta mena de decoracions: adaptació de gustos i corrents distints dels de casa nostra.

Anant ara a fer un ràpid estudi analític de l'obra realitzada per Panyó en cada un dels dos aspectes que com a pintor acabem de distingir en ell, direm que, dintre la pintura a l'oli, va dedicar-se, quasi exclusivament, als assumptes de tema religiós, ja que si és veritat que se li coneixen alguns quadres, còpia segurament de gravats francesos, amb escenes de «Pau i Virgínia», cal reconèixer que en ells la qualitat pictòrica, en lloc d'augmentar, encara baixa de to.

Donat, doncs, amb tota sinceritat, el nostre parer sobre la pintura a l'oli de Panyó, la resta del nostre comentari a propòsit d'ella es reduirà a una simple enumeració de les teles per ell deixades, sense intentar classificar-les cronològicament, per tal que ja hem indicat la dificultat d'aconseguir-ho.

1. Josep Flaugier, pintor francès nascut a Almataga vers el 1760 i mort a Barcelona l'any 1812, on residia amb motiu de l'ocupació francesa, exercint el càrrec de director de l'Escola de Nobles Arts. Deixà nombroses teles, la majoria d'assumpte religiós, algunes de les quals foren cremades amb motiu de l'incendi de Poblet, any 1855.



Detall de la comunicació entre la sala i l'alcova de la casa «El Noguer», de Sagaró

D'entre les teles a l'oli que coneixem com a degudes a la mà de Panyó, esmentarem les dels dos altars laterals de l'església de Nostra Senyora del Tura, dedicats respectivament a sant Ciro i sant Lluís i a santa Teresa i sant Josep, així com els cinc quadres que decoren la capella d'«El Noguer», de Sagaró, amb escenes de la vida de sant Isidre i un Calvari. Cal esmentar també, per ésser potser els quadres de composició més ferma, els que amb escenes de la Passió decoren els murs laterals de la capella del Sagrament a la parroquial església de Sant Esteve. És de remarcar, finalment, el quadre de gran tamany, representant el «Sant Sopar», existent al refectori del convent dels PP. Caputxins, tela que, dissortadament, fou restaurada d'una manera bastant barroera, condició que li lleva part del seu innegable mèrit.

Es coneixen altres treballs fets a les esglésies rurals de La Pinya i Puigpardines, el monument de Setmana Santa i una capella, segons

tenim entès; però, el fet de no conèixer aquests treballs ens priva d'estendre el nostre comentari a propòsit d'ells.

Anant ara a comentar l'aspecte realment interessant de l'obra pictòrica de Panyó, el de les seves decoracions al tremp, referint-nos a les seves dues obres cabdals: els decorats de la masia «El Noguer» de Sagaró i de l'església de Nostra Senyora del Tura, ens caldrà fer remarcar que mentre en la primera d'aquestes decoracions els plafons són pintats directament sobre el mur, en la segona ho foren sobre una tela preparada, que després fou aplicada al lloc destinat. De tota manera, aquest segon procediment degué emprar-lo l'artista, qui ja tenia més de setanta anys, per a una major comoditat, evitant-se el treball, per ell ja carregós, de pintar des d'amunt d'una bastida.

El comentari de les decoracions d'«El Noguer», de Sagaró, caldrà lligar-lo amb l'existència d'altres decorats corresponents a finals

del segle XVIII i primers del XIX, en els que es féu famós el pintor Francesc Pla (1), conegut amb el sobrenom d'«El Vigatà», amb l'obra del qual ens atreviríem a comparar l'obra al tremp de Panyó, no sols per la correcció de les seves composicions, sinó també perquè ofereix en els escorços una menor vio-

el sostre amb unes figures allegòriques. A l'habitació alcova, les escenes bíbliques es refereixen a la vida del jove Tobies, i és de remarcar en una d'elles, a l'escena del contracte de casament, una magnífica figura femenina.

Complementen el conjunt d'aquests plafons



Sostre de l'alcova de la casa «El Noguer», de Sagaró

lència que el pintor de Vic. No té, en canvi, l'empenta ni la fuga característiques d'aquest pintor.

Referint-nos ara concretament a les decoracions d'«El Noguer» de Sagaró, direm que aquestes comprenen dues habitacions (una sala i una alcova) amb uns magnífics marcs i llit de talla, a la primera de les quals hi ha vuit plafons amb escenes de la vida de Josep i

una sèrie de motius de decoració completament dintre el gust imperi (la qual cosa, a manca de dades concretes, creiem ens permet situar-los cronològicament dintre el primer quart del segle XIX) que si no són d'una puresa perfecta, tampoc desdiiuen de la resta del decorat.

Ha estat de doldre que, degut a un excés de càrrega de la volta de la capella, situada al costat mateix de l'habitació alcova, aquesta sofrís els efectes d'un moviment interior origi-

1. F. Pla, nascut a Vic en 1743 i mort a Barcelona a primers del segle XIX.

nat per aquell, havent obligat això a una restauració que va efectuar-se fa alguns anys, per cert amb traça digna de tot elogi per part del restaurador.

En quant a l'obra, ja de molta més empena, que és la decoració interior de l'església de Nostra Senyora del Tura, és una mica difícil de comentar-la sense haver pogut donar abans una idea de l'estructura i disposició interior d'aquest magnífic temple.

Calent-nos, però, referir-nos-hi, en parlar d'aquest aspecte de l'art de Panyó, farem remarcar que si interessant és en la seva part decorativa i anecdòtica que, pel que es refereix a la cúpula i a l'absis, ja hem indicat que queia dins de les tendències propagades per Tiepolo, creiem que encara ho és molt més per la justesa de la seva entonació general, tota ella a base de marbres, en estuc, blaus i verds, jugant, d'una manera perfecta, amb l'or vell dels filets de les motlures i els capitells dels pilars, d'ordre greco-romà, que flanquegen els angles volenterosament doblats del creuer.

Donant, per a acabar, una idea ràpida dels diferents temes interpretats per Panyó en la decoració aquesta, seguint el que ha escrit mossèn Martí Albanell (1), direm que l'estol d'àngels que decoren l'absis de l'església està inspirat en el versicle segon del Salm 28 de David: «Els cels canten la glòria de Déu», i que l'assumpte de la cúpula ho està en l'«Evangeli de Sant Lluç», capítol 10, versicle 42: «Maria escull la millor part, que no li serà presa». També en els plafons, que, arrencant de darrera el retaule major, decoren la part baixa de l'absis, hi ha representades les escenes bíbliques «Abigail aplacant la ira de David» i la «Mort de Sisara».

Finalment, en els murs que flanquegen el creuer, sota dos fermes ordres de pilars pintats en perspectiva, hi ha, apart d'alguns angelots i trofeus decoratius en blau, que, tot i ésser de l'època, potser desdiiuen una mica de la severa tònica general, dos plafons amb les escenes ja al·ludides de «La Troballa de la Verge» i «Translació de la Verge», el segon dels quals, pintat segurament als darrers anys de la vida de l'artista, és inferior en la seva composició i interpretació al primer.

R. VAYREDA

1. Treball esmentat.

CONFERÈNCIES SOBRE LA HISTÒRIA DE LA PINTURA CATALANA AL SEGLE XIX, A L'UNIVERSITAT DE PARÍS

En el curs oficial d'aquest any de l'«Institut d'Art i Arqueologia» de l'Universitat de París s'hi ha donat una tanda de conferències sobre la pintura catalana del segle XIX. Han estat confiades a distingits crítics catalans i han comprès tots els aspectes de la nostra producció pictòrica durant la dita centúria. A l'hora en què escrivim aquestes línies no s'han donat encara totes les conferències. Anem a publicar, per tant, l'extracte de cada una de les que en aqueix moment han estat ja pronunciades a l'amfiteatre de l'esmentada institució, tot esperant fer-ho així mateix de les restants en el nostre número vinent. Per aquests resums es pot deduir l'interès positiu de les conferències, que oportunament seran publicades en llur integritat, i queda explicada la profunda atenció amb què foren escoltades pel públic nombros que hi acudí, en el qual destacaven distingides personalitats de les lletres i les arts.

«LA CATALUNYA DEL SEGLE XIX». —
CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR PERE
COROMINAS, EL DIA 17 DE FEBRER DE
1932.

Per a classificar la personalitat de la Catalunya vuitcentista, el conferenciant historià prèviament els corrents internacionals de l'època: El pas del barroc al realisme de la meitat del segle XIX, passant pel neoclassicisme i el romanticisme. L'adopció de formes clàssiques romanitzants, per reacció contra l'artificialisme dels jardins sense fruites ni flors, les aigües enjovades dels brolladors monumentals, l'escultura recargolada i esclava de la passió del moviment; en un mot, la tornada a la natura.

La no participació de la nostra Societat en els corrents anteriors, marcadament senyorial i allunyats del poble, facilità l'exclusió a Catalunya d'un romanticisme més suau, exempt de la impetuositat que és característica a tot arreu.

Els botiguers, els artesans i els pagesos —

digué — arriben a la història en el curs del segle XIX. Abans, aquesta classe mitjana romania gairebé insensible, estranya als moviments socials de l'època: les modes, les arts, les tendències filosòfiques. Fins a cert punt era ben natural si hom té en compte que estava exclosa dels coneixements científics, com del comerç en gros i la navegació en gran.

Per aquesta raó, cal creure que si el poble català, començant a existir dins la història en aquell moviment, no sentí ni comprengué el romanticisme, fou perquè no tenia cap necessitat de tornar enrera, de tornar a la natura, puix que mai no n'havia perdut el contacte. Algú — intercalà — ho atribueix també al seny català, aquesta predisposició innata de l'home de l'occident mediterrani a veure les coses tal com són.

El conferenciant, per a sostenir el seu punt de vista adduí el cas del *Romancerillo catalán*, de Milà i Fontanals, integrat per cançons populars nades el segle XVIII. Tant pels costums com per les modes femenines, girs decadents en el llenguatge, així com les classes socials i l'estat del comerç i de la indústria que s'hi reflecteix, la gran massa d'aquestes cançons no és ni d'abans de la guerra dels Segadors ni de després de les guerres napoleòniques. De primer antuvi, hom descobreix per aquesta obra del segle XVIII que les cançons mostren un poble que no ha perdut gens del contacte directe amb la natura; és més, que aquesta literatura popular és sens dubte la que menys es separa d'aquest contacte. Si bé es mira, però, constitueix l'única literatura tradicional, car per damunt seu l'aristocràcia estava perduda en l'ambient estrany d'una cort reial on no es feia naturalment art de casa nostra. Tot just si en la nostra literatura popular han lliscat algunes idees emprades a la castellana, com és ara el punt d'honor, o bé algunes d'origen francès, tal com la galanteria sensual, per més que ambdues podrien també justificar-se per elles soles, car tenen la rel en la deu més pura dels sentiments humans.

Clogué la seva notable dissertació fent observar l'evident influència de la literatura del romanço popular en l'obra de Frederic Soler, sobretot quan abandona la caricatura i la paròdia. *El Ferrer de tall*, *La Dida*, *Les joies de la Roser*, *La Filla del Marxant*, són ecos d'una emoció estètica poada en la poesia de la cançó del segle XVIII.

«LA PINTURA NEOCLÀSSICA». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR JOAQUIM FOLCH I TORRES, EL DIA 20 DE FEBRER DE 1932.

Amb aquesta segona conferència s'inicià el cicle de les dedicades a la pintura catalana del segle XIX i del que va del XX.

En els antecedents de la pintura neoclàssica catalana, el conferenciant assenyalà la fundació de l'Escola de Belles Arts per la Junta de Comerç. Féu història del desplegament cultural que duqué llavors els nostres artistes, per mitjà de pensionats, al primer contacte amb els centres artístics més importants d'Europa, especialment amb França, on nasqué el principal corrent de l'art clàssic.

Encara cloent la part d'antecedents, descrigué la situació de l'art a la fi del segle XVIII des de l'època de Carles III. Parlà dels darrers mestres barcelonins d'aquell segle, amb projecció d'obres de Tramulles, Pere Pau Montanyà i «El Vigatà», i els quals informaren l'actuació de l'escola de la Junta de Comerç fins el moment d'arribar a Barcelona el pintor francès Flaugier i amb ell els inicis del neoclassicisme.

Entorn del nou pintor es formà aviat un nucli d'artistes, les figures principals del qual foren Mayol, Rigalt i Planella. El conferenciant projectà les obres de Flaugier que millor il·lustraven el descabellament biogràfic del mestre i els seus deixebles predilectes durant els moments de la invasió francesa en què Flaugier s'erigeix en dictador artístic de la Barcelona dominada per Bonaparte, intervé en l'Escola de Llotja i s'emprèn la formació d'una galeria de pintures a base de les obres que havien estat tretes dels convents clausurats.

Amb l'acabament de l'ocupació napoleònica arriba la fi de Flaugier. El conferenciant descriu l'època de la post-invasió i estudia l'obra de Planella, Mayol i Rigalt, llur actuació a l'Escola i dins la vida artística barcelonina. Exposa a continuació l'obra dels deixebles de Llotja de la generació posterior al pintor francès, d'entre els quals fa destacar amb un relleu especial la notable figura de Lacoma, qui morí a París després de residir-hi molts anys, havent actuat d'ambaixador prop de Lluís-Felip per a reclamar-li el retorn de les obres d'art que els francesos s'havien emportat d'Espanya, gestions que valgueren a Lacoma els honors d'acadèmic a Madrid i de pintor de la cort d'Espanya.

SYRA

GALERIES D'ART



EXPOSICIONS PERMANENTS. DIBUIXOS, M
CULTURA I DIBUIXOS, M
OBJECTES PER A PRESE

Carrer Diputac:
(entre Passeig de G

Telèfon 18710



REPRODUCCIONS D'ART ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS
MATERIALS

TOTA MENA
DE PATINES



LENA A.

Passeig de Gràci.
BARC

7832



La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

Gaspar Esmatic

Actualment importantiss
millors paisatgisl

Passeig de Gràcia, 3-
BARCEL



GALERIES VALENCIANO

ANTIGUITATS



Plaça de Mac

(Abans Plaça Re

BARCELON



RENART

DECORADOR



REPRODUCCIÓ D'ART
MARCS : PINEL·LA I ALTURA

Diputació, 271 - 08017
BARCELONA



ANTIGUITATS DECORACIÓ



CANU
Telèfon
BARCELONA



SALA BARCINO

V. GARCIA SIMON

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

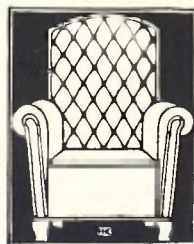
MARCS : PINEL·LA I ALTURA

Rambla de Catalunya, n.º 29
Telèfon 15677



Joan Busquets

MESTRE EBENISTA
I TAPISSEJER DECORADOR



MOBLES I OBJECTES D'ART
I DE FAMILIA

ESTUDI, Telèfon 3325
Passeig de la Sagrada Família, n.º 36



Enric Tarragó Nogué



FUSTER

Especialitzat
en treballs per a
Museus i Exposicions

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



Consell de C., núm. 283
Telèfon 14345 : BARCELONA

Casa Sarret

S-A

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



SASTRERIA MISERIA

Secció especial per a confecció
d'uniformes de tota mena

FUSTERIA
EBENISTERIA
MOBLES I
DECORACIÓ

PARCERISAS & Companyia



Enr. n.º 8
Telèfon 72573
BARCELONA

PERE PASCUAL

PINTURA DECORATIVA



Mallo, n.º 5
Telèfon 70702

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 : 5276



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 S. Antoni, 56

Tel. n.º 22035

