

BUTLLETÍ
DELS
MUSEUS D'ART
DE
BARCELONA



JUNTA DE MUSEUS

MAIG — 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

Pere Mayoral i Parracía
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 maig, 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.

El millor ambaixador.....



per al seu negoci
és un imprès de publicitat

sempre i quan en la seva confecció hagin presidit

l'enginy, el bon gust
i la perfecció tècnica

Per a disposar d'aquest col·laborador ordinari,
que li obrirà totes les portes, només ha d'avisar a

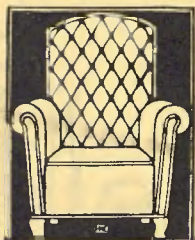


I. G. Seix i Barral Germans, S. A.

Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

Joan Busquets

MESTRE EBENISTA
I TAPISSER DECORADOR



MOBLES I OBJECTES D'ART
I FANTASIA



EXPOSICIÓ:

Passatge de Gràcia, n.º 36
Telèfon 16825

La vida i l'obra de Soler i Rovirosa

per
FELIU ELIES

Amb 43 grans làmines en fototípia,
4 d'elles en colors, i 27 il·lustracions,
també en fototípia, intercalades en
el text, que conté ademés el

Catàleg de l'obra del gran
escenògraf

EDICIÓ LIMITADA. 250 EXEMPLARS NUMERATS



Demani's c. de Catalunya

I. G. SEIXA I GERMANS, S. A.
Proveïdors, 219 - BARCELONA

Treballs fotogràfics

— CLIXÉS —
REPRODUCCIONS
AMPLIACIONS

Estorch Germans



Teodor Boix, 5, 1.ª
Telèfon 35861

Llibres d'Art

GRAN ASSORTIMENT



LLIBRERIA
VERDAGUER
A. DOMÈNECH



Rambla del Círcol, 164
Telèfon 1.64

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



UNA NOTA DEL PROFESSOR KINGSLEY PORTER SOBRE «LA VERGE» DE TAHULL I EL GRUP DE TALLES DEL SEGLE XII DELS PIRENEUS CATALANS (*)

L'antic Museu Fogg ha estat l'escenari de no poques aventures artístiques i escolars; tot amb tot, cap de més notable per a mi que l'aparició de «La Verge» de Tahull (fig. 1). Fou una tarda de maig de 1925; el senyor Forbes havia anat de viatge a Pittsburg per tal de reunir cabals per a la construcció del nou edifici projectat. Poc temps després de la seva tornada, arribà «La Verge»; fou treta del seu embolcall i pujada a la galeria del nord. No hauria pogut succeir res de més inesperat, i per cert que ningú de nosaltres no havia previst que un resultat del viatge a Pittsburg fos mai l'adquisició d'una obra mestra de l'escultura medieval. El senyor Forbes comprà la imatge per intuïció, responent emotivament a la seva bellesa, i els esdeveniments havien de demostrar més tard com la seva percepció fou encertada.

Encara recordo clarament la sorpresa que em produí veure la nova escultura. Tal vegada ací hom porta l'estilització més enllà que en qualsevulla altra obra plàstica de les que em vénen a la memòria. L'exageració és gairebé increïble. I d'altra banda, malgrat de tot allò que hi ha d'estrany, l'efecte no resulta gens grotesc: la bellesa de la línia, el ritme de la composició, donen, ben al contrari, una impressió de solemnitat.

Després es produí l'espectació per a esbrinar qui podia ésser la nostra misteriosa visita. Les pintures al fresc de Tahull, recordo que

em vingueren vivament a la memòria. Les pintures ja havien estat traslladades al Museu de Barcelona, lloc on ningú que les hagués vistes no podia oblidar-les; també havien estat publicades, si bé em sembla que només dins les col·leccions de Pijoan (1), car els detinguts estudis que més tard les han fetes tan familiars, encara no havien estat escrits (2).

La relació estilística entre l'escultura i les pintures és molt notable i indiscutible (figures 1 i 2). Semblava com si haguéssim donat un pas endavant en la solució del problema.

Però sorgí una sospita tenebrosa. Les activitats dels falsificadors d'antiguitats medievals, en aquell temps i tot, no deixaven d'ésser conegudes pels estudiosos. Feia alguns anys que s'havia posat en evidència que es podien produir obres noves sense que fos possible de distingir-les de les antigues, almenys amb certesa, per cap pedra de toc coneguda. Llavors, com ara, era evident que les falsificacions podien ésser de gran bellesa i emotivitat com a obres d'art. Encara llavors sabíem que era un procediment preferit dels falsificadors el de copiar en un material una obra antiga que havia estat executada en qualsevol altre, per exemple: reproduir en vori una imatge tallada en pedra. ¿Hi havia la possibilitat que qualsevol artífex modern i enginyós hagués traduït en fusta les pintures al fresc de Tahull?

Un estudi més detingut demostrà l'escassa probabilitat d'aquesta suposició. Els falsificadors, en general, copien exactament. «La Verge», si bé molt semblant als frescos de Tahull, presenta tanmateix algunes diferències de detall, és a dir, la semblança radica més

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

2. CHANDLER RATHBON POST, «A History of Spanish Painting», Harvard University Press (Cambridge, 1930), pàg. 83. — CHARLES L. KUHN, «Romanesque Mural Painting of Catalonia», Harvard University Press (Cambridge), pàgs. 19-22. Per a d'altres referències bibliogràfiques sobre la pintura catalana, veure A. KINGSLEY PORTER, «Spanish Romanesque Sculpture», Pegasus (Paris, 1928). Vol. II, pàgs. 15-16 i notes marginals.

* Publicat en el Vol. II, n.º 6 de «Notes», Fogg Art Museum, Harvard University (Cambridge, 1931).

aviat en una semblança indefinible d'estil i d'inspiració que no pas en la repetició exacta



Fig. 1. — Verge d'un grup representant un «Davallament de la Creu», de Sant Climent de Tahull (?)

de minuciositats, error que només els falsificadors més experts aconseguixen d'evitar.

Bandejada la sospita d'una falsificació i as-

senyalant Catalunya l'agulla de la brúixola, era cosa natural adreçar el pensament al Museu de Barcelona, llavors, com ara, el centre de l'art català, i aviat em vingué a la memòria «La Verge» molt bella de Durro, tallada en fusta (figs. 1 i 3) (1). Una comparació de la fotografia no deixava dubte de la seva estreta semblança amb la imatge de Fogg. La relació entre ambdues era tan unida com podia desitjar. El problema s'havia resolt i l'apartàrem de nosaltres: ¡La nova «Verge» del Museu Fogg, era catalana!

Fou bastant de temps després que vaig rebre la invitació de donar una conferència a l'«Institut d'Estudis Catalans», de Barcelona. No hi havia *camerino* pròpiament dit, i esperava l'hora de començar en una mena de gabinet improvisat a la part alta d'una escala. De sobte, em vaig adonar d'una fotografia que hi havia a la paret. Representava un grup d'escultures romàniques en fusta, molt notable (figura 4) (2). ¡La meua sorpresa fou gran en reconèixer entre elles «La Verge» de Fogg!

Consultant els erudits catalans, aviat em vaig assabentar que la dita fotografia era de Mas i que les escultures foren descobertes l'any 1907 per una Comissió de l'«Institut d'Estudis Catalans», formada pels senyors Puig i Cadafalch, Gudiol i Goday. Totes les escultures foren trobades darrera el retaule de l'església de Santa Maria de Tahull (3). ¡No hi havia res d'estrany, doncs, que des d'un principi ens perseguís la idea de la semblança de «La Verge» de Fogg amb els frescos de Tahull! De les sis imatges representades en la fotografia, les quatre en escala menor que la de «La Verge» de Fogg representen la Verge, el Bon Lladre, Josep d'Arimatea i Crist. Totes aquestes, naturalment, pertanyien a un mateix assumpte; és ben clar que devien representar un «Davallament de la Creu», dramàtic. Efectivament, un grup d'imatges tallades en fusta del «Davallament» es conserva encara en el seu lloc primitiu, en una església de Catalunya: Sant Joan de les Abadesses (fig. 5) (4).

1. Reproduïda també en PORTER, «Spanish Romanesque Sculpture», Pegasus (Paris, 1928). Vol. II, làmina 71.

2. Reproduïda també en PORTER, «Spanish Romanesque Sculpture», Pegasus (Paris, 1928). Vol. II, làmina 67.

3. Respecte a l'arquitectura d'aquesta església, veure J. PUIG I CADAFALCH, A. DE FALGUERA I SIVILIA, J. GODAY, «L'arquitectura romànica a Catalunya», Institut d'Estudis Catalans (Barcelona, 1918). Vol. III, pàgina 77.

4. Reproduïdes també en PORTER, «Spanish Romanesque Sculpture», Pegasus (Paris, 1928). Vol. II, làmina 72, i, del mateix autor, «Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads». Vol. V, làmina 629.



Fig. 2. — Verge. Detall d'un fresc de Sant Climent de Tahull

les imatges per a pintar-les de nou, hom veié que en el front del Crist hi havia una obertura. Examinada la dita obertura, hom hi trobà una hòstia eucarística dividida en tres trossos. L'hòstia es mantenia incorrupta, fet que fou



Fig. 3. — Verge d'un grup representant un «Davallament de la Creu», de Durro

L'analogia amb les de Sant Joan de les Abadesses basta per a demostrar que les quatre imatges trobades a Santa Maria de Tahull formaven part d'un «Davallament» semblant.

Com que les imatges de Sant Joan de les Abadesses tenen tant a veure amb l'assumepte que ens ocupa, vaig a repetir ací allò que respecte d'aquelles tinc escrit en una altra banda (1).

«Una història molt singular (2) ens ofereix algun esment respecte a la data d'aquest notable monument (3). L'any 1426, en baixar

1. «Spanish Romanesque Sculpture», Pegasus (Paris 1928). Vol. II, làmina 12.

2. PUIG I CADAFALCH, ob. citm. Vol. II, pàgina 371.—FLAMA, «La restauració de Sant Joan de les Abadesses» («Gasetta de les Arts», any II, núm. 17, 15 de gener 1925-6).—VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA, «Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media» (Madrid, 1908). Vol. I, pàg. 628.—JOSEP GUDIOL I CUNILL, «Les escultures del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses», «La Ven de Catalunya» (Barcelona, 6 de juliol de 1911).

3. Dec al senyor Puig i Cadafalch les dades següents respecte a aquest monument decisiu. Ha tingut la bondat de facilitar-me no solament totes les dades que posseïa, sinó que m'ha tramès una carta de l'arxiver de Sant Joan de les Abadesses, mossèn Josep Masdeu, plena d'informacions valuoses y transcripcions de documents.



Fig. 4.—Escultures descobertes l'any 1907 a l'església de Santa Maria de Tahull



Fig. 5.—Grup representant un «Davallament de la Creu», de Sant Joan de les Abadesses



Fig. 6. — «Davallament de la Creu», de l'església de Santa Maria de Tahull
(Als costats, la Verge i sant Joan del grup d'Erill-la-Vall)

considerat miraculós. El culte al Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses data de llavors. Hom redactà un document que ressenya la descoberta de l'hòstia; aquest document ha arribat fins als nostres temps i fou publicat en un *Butlletí Quinzenal* (1) de l'any 1926, quan el cinquè centenari del miracle. En el dit document de l'any 1426 hi ha incorporat un extracte d'un missal que es-

ritat inatacable, però materialment és bastant probable.

»Les escultures porten, per cert, proves internes abundants de llur data, relativament moderna, i de la restauració que sofriren al segle XV, com també d'altres de més recents encara; amb tot hi és ben manifesta la supervivència d'una tradició antiga. La figura de Nicodemus té una semblança innegable amb la



Fig. 7. — «Davallament» d'Erill-la-Vall en ésser descobert l'any 1908

menta que les imatges foren fetes l'any 1251 per un tal *Dulcetus laycus*. És de lamentar que el text original del document hagi estat perdut (2). Amb tot, la nova que el grup fou executat per *Dulcetus* (malauradament sense la data corresponent) és repetida en dos almanacs dels anys 1358 i 1420. La data 1251, és clar, no descansa damunt cap auto-

figura corresponent de Foussais (1) i el cap del Bon Lladre recorda la de Valcabrère (2). Les escultures de Sant Joan de les Abadesses tenen una qualitat heroica, gairebé clàssica, que ens sorpren.»

Les quatre figures en escala menor pertanyents a un grup de «Davallament de la Creu» trobat a Tahull, després d'haver estat un temps en una col·lecció particular de Madrid, són actualment a la Col·lecció Plandiura (figura 6) de Barcelona. Llur data és una de les qüestions més revesses de l'arqueologia espanyola, respecte a la qual he de confessar que

1. «Centenari de la troballa del Santíssim Misteri», «Butlletí Quinzenal». Núm. 12. (15 de juliol de 1926, 8).

2. El senyor Puig em comunica que Parassols, en la seva «Ressenya Històrica del Santíssim Misteri», F. 190, s'erra en parlar del dit document com si existís encara, així com també s'erran els que ho repeteixen després. Mossèn Masdeu crida l'atenció sobre el fet que en la segona anotació de Parassols respecte a Tarascó, canonge de Ripoll, qui rebé la fusta per a les escultures de «Dulcetus», és amb tota probabilitat completament errònia, ja que res de tot això no es troba en l'obra de Canals, d'on Parassols diu haver-ho tret.

1. PORTER, «Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads». Vol. VII, làmina 1061.

2. PORTER, «Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads». Vol. IV, làmina 499.



Fig. 8. — Verge del grup d'Erill-la-Vall



Fig. 9. — Sant Joan del grup d'Erill-la-Vall

he canviat diverses vegades de parer. Els peus en creu del Crist demostren que aquesta figura no es pot remuntar més enllà de l'última part del segle XII, car la iconografia tingué origen, aproximadament, en aquell temps. El cap del Crist, realista i massa dramàtic, també concorda ben bé amb una data tardana. Les taques de sang pintades a la cara i al pit no són, ben segur, d'una data primerenca. Tot i això, m'inclino a creure que aquest Crist és el resultat d'una restauració tardana del grup, i que

les altres figures són de data més reculada. Cal comparar el modelatge detallat, una mica vulgar, gairebé meticulós, de la cara del Crist amb el modelatge ample i pla de la cara de Josep d'Arimatea.

Els dos estils no tenen, doncs, res de comú. O si no, que hom compari l'anatomia del cos del Crist amb la del Bon Lladre; sembla evident que un escultor posterior ha copiat sense intel·ligència les línies esquemàtiques convincents d'una obra mestra anterior. És encara més no-

table la diferència entre els plecs artificiosos i imprecisos de la roba que duu el Crist i les vestidures plenes de significació de Josep d'Arimatea i de la Verge.

Admetent que el Crist de Plandiura és una restauració del segle XII, o encara més recent, llavors les nostres dificultats d'ordre cronològic relatives a la data d'aquest grup tot seguit desapareixen. Quant a la resta de figures, res no hi ha que ens privi, ans al contrari, tot ens indueix a assignar-les a l'any 1123, aproximadament. Aquesta és la data dels frescos, amb els quals les imatges tenen una semblança tan notable, i la de l'església on foren col·locades.

La més bella de totes les imatges descobertes a Tahull és la Verge gran, que actualment forma part del Museu Fogg (figures 1 i 2). Sembla probable que també haurà pertangut a un grup de «Davallament de la Creu». El senyor Puig em digué que ell havia vist una imatge parella a l'església de Santa Maria de Tahull veïna de Sant Climent de Tahull. Aquesta església, ja ho sabem, fou edificada al mateix temps que la de Santa Maria, i els mateixos pintors, i és fàcil que els constructors també, treballaven en ambdues. Sembla, doncs, probable que «La Verge» de Fogg pot haver format part primitivament d'un grup de «Davallament de la Creu» a Sant Climent de Tahull.

Altres imatges del mateix estil foren trobades a la part baixa del campanar d'Erill-la-Vall, l'any 1908 (fig. 7) per la mateixa Comissió que descobrí els fragments de Tahull. Indubtablement, es tracta d'un «Davallament» més. La figura de sant Joan i la de la Verge han anat a parar a la Col·lecció Plandiura (figures 6, 7, 8 i 9), les altres són al Museu de Vic, i totes s'assemblen molt pel seu estil amb «La Verge» de Fogg (1).

Ja sabem que el Museu de Barcelona posseeix una «Verge» de Durro (fig. 3) molt semblant a la de Fogg. El senyor Puig em conta que en visitar l'església veié un Crist acompanyant per la mà Josep d'Arimatea, col·locat al seu costat tal com es representa en el grup de Tahull. No hi ha dubte que es tracta d'un altre «Davallament».

Sembla, doncs, que hi havia grups tallats en fusta del «Davallament de la Creu» a Durro,

Erill-la-Vall, Sant Climent i Santa Maria de Tahull. Tots aquests grups (exceptuant-ne el Crist restaurat de Santa Maria de Tahull) són obres del mateix taller, fins, per a mi, són obres del mateix ben dotat escultor, qui, a desgrat d'una certa cruesa, ha d'ésser classificat entre els artistes inspirats de l'Edat Mitjana. Els dos grups de Tahull (exceptuant-ne sempre el Crist restaurat) poden ésser datats amb tota exactitud dels voltants de l'any 1123. Aquests «Davallaments» primers sembla que han merescut una gran admiració ben justificada i han estat imitats en un gran nombre d'obres posteriors a Catalunya, la principal de les quals és el grup de Sant Joan de les Abadesses (1251). «El Crist» del Museu Gardner pot ésser un fragment d'un altre grup similar posterior.

A. KINGSLEY PORTER

NOTA AL TREBALL DEL PROFESSOR KINGSLEY PORTER, SOBRE «LA VERGE» DE TAHULL

En rebre del nostre estimat amic, el professor de la Universitat d'Harvard doctor Kingsley Porter, la nota que publiquem traduïda en el present número del nostre BUTLLETÍ i en la qual l'eminent historiador de l'escultura romànica europea estudia una sèrie d'imatges catalanes del segle XII, en talla, que és del més gran interès per a la nostra història artística, recordarem haver obtingut a París, l'any 1928, de la gentilesa dels marxants d'antiguitats senyors Bacri germans, la fotografia d'una imatge procedent de Catalunya i per ells adquirida a París mateix, que era una peça corresponent a la sèrie dels nostres «Davallaments» i «Sepulcres» de les valls de Bohí i Tahull i de San Joan de les Abadesses, que ara el professor Kingsley Porter ha estudiat.

Les informacions que sobre la procedència de l'exemplar vàrem demanar, ens donaren resultat negatiu. La imatge havia arribat a París misteriosament i res poguérem esbrinar del seu origen.

Ara, en publicar la nota del doctor Por-

1. Reproduccions també en PORTER «Spanish Romanesque Sculpture», Vol. II, làmines 66, 68, 69 y 70.

VERS UN GABINET NUMISMÀTIC DE CATALUNYA

I



Imatge romànica inèdita, que forma part de la sèrie estudiada en el treball del professor Kingsley Porter. Obra de procedència catalana desconeguda, que aparegué en el mercat d'antiguitats de París en 1928, d'on passà a l'Amèrica del Nord

ter, hem cregut útil publicar la fotografia d'aquell exemplar, per a unir-lo a la sèrie i deixar-la així catalogada amb ella, i a tal efecte hem demanat als senyors Bacri, de París, si encara la tenien. Els senyors Bacri ens han respost que l'havien venuda a un *amateur* americà i que no estaven autoritzats a dir el seu nom ni la residència del comprador.

Doncs, afegida i presentada ací (al costat de les de la sèrie que el doctor Kingsley Porter estudià) aquesta nova germana de la «Verge de Tahull», misteriosament desapareguda de Catalunya i emigrada d'Europa a l'Amèrica, no ens resta més que felicitar el professor Kingsley Porter pel seu bellíssim estudi i agrair-li el seu interès per les coses de l'art de Catalunya.

J. F. T.

El Monetari del Museu de la Ciutadella, per a què pogués servir per als fins propis d'una col·lecció numismàtica de la importància d'aquesta, necessitava d'una profunda transformació. Tal era l'opinió del Director dels Museus de Barcelona, la qual va ésser acollida amb gran estimació per la Junta de Museus, tots a la una per a veure d'arribar a un estat modernament científic i eficaç del dit Monetari. En conseqüència, van ésser aprofitats els moments actuals de transformació general dels Museus de Barcelona per a emprendre la tasca de reforma del Monetari i, des de primer de gener de l'any en curs, seguint un pla que ja vàrem tenir l'honor de presentar al Director dels Museus de Barcelona en altra ocasió oportuna, ens va ésser encomanada tasca tan honorable i complexa. Aquell pla, però, era el resultat del nostre coneixement del Monetari en visites d'estudi, i, com a tals, esporàdiques i circumstancials. Ara, ja coneguda a fons la col·lecció numismàtica del Museu de la Ciutadella, malgrat que les línies generals i bases fonamentals d'aquell pla no varien, ens trobem, sortosament, amb la necessitat de què hem d'aixamplar molt aquell projecte primitiu per a què d'aquesta manera pugui fer-se del Monetari un instrument de veritable importància per a l'estudi de la Numismàtica i per a la cultura en general.

Diem això animats per la quantitat i qualitat de les monedes que integren aquesta col·lecció. Tenim un total, que fins ara hem inventariat, de 20.286 monedes, de les quals prop de 400 són d'or; 1.047 medalles i 160 altres peces que de vegades es té costum de guardar en els monetaris. Les sèries més nodrides de monedes són les següents: grega, cartaginesa, romana republicana, hispànica (a més de les anomenades iberes i autònomes, la importantíssima d'Empúries, única al món), romana imperial, romana colonial, bizantina, sassànida, visigòtica, medieval espanyola (i, per tant, la catalana i derivades), musulmana, moderna espanyola (i les corresponents catalanes), contemporània espanyola i estrangeres modernes i contemporànies. Peces úniques, rares i valuo-

ses per a determinades qüestions, en tenim en no petit nombre.

Tot això ha estat possible recollir-ho per compres, donatius i dipòsits, que els que se n'han encarregat circumstancialment d'aquest Monetari han anat guardant successivament. Cal dir que el prestigi del nostre Museu i l'interès dels seus dirigents han estat sempre els motius de què algunes col·leccions particulars (importantíssimes, com la de Bordas, Bosch i Alsina, antiga Diputació, Esteve i Sanz, etc.) hagin arribat a formar part dels cabals del Monetari, fent d'aquest un museu numismàtic que pot ésser veritablement important. A tal finalitat ens encaminem seguint un pla de conjunt — tot l'humanament perfecte que siga possible — que ens hem traçat tenint en compte possibilitats de tota mena. Llurs línies essencials les sintetitzem tot seguit:

En primer lloc, un museu i, per tant, un monetari, ha d'ésser un instrument de difusió de cultura. En conseqüència, no pot ésser un mostrador de monedes, i menys un magatzem, per més que sigui tot l'ordenat que es vulgui; ha d'ésser una ensenyança, clara i sistematitzada. Doncs, la primera tasca a realitzar és organitzar una *síntesi de l'evolució històrica de la moneda*, des dels precedents de l'intercanvi fins al moment actual numismàtic.

Importantíssim és, però, deslligar, de certa faísó, la sèrie catalana d'aquella síntesi. És cosa natural i científica que la *sèrie catalana* formi en un museu de Catalunya una col·lecció, per a la qual se n'ha d'esgotar, en el possible, totes les monedes de què ens parlen els documents.

Aleshores tindriem dues col·leccions sistèmiques: la històrica general i la catalana. Totes dues ordenades seguint una finalitat de difusió de cultura. Clar és que, per a completar les sèries i els grups, necessitarem de reproduccions obtingudes pels mitjans més moderns en aquests estudis, cosa que el mateix servei del Monetari podrà produir tal com tenim projectat.

I apart, i per a un fi d'estudi, un repertori de monedes format pels cabals sobrants, impromptes, fotografies i reproduccions en materials plàstics. En aquest servei, veritable *laboratori per a estudiosos*, una biblioteca especialitzada i un fitxer-catàleg de totes les monedes i reproduccions contingudes en el Monetari.

Una qüestió que ens ha preocupat molt

llargament, és el comerç que, especialment en aquesta ciutat, es fa amb les monedes antigues. Monedes obtingudes en troballes casuals, monedes pertanyents a col·leccions particulars que es desfan, etc., volten i volten de mans en mans, essent venudes, en la major part dels casos, sense cap coneixement científic d'uns i altres. No cal esmentar cap comentari. Solament hem de dir aquí que és gran llàstima el mal que es fa als estudis numismàtics, doncs aquelles monedes desapareixen poc a poc de la nostra terra en perjudici de la nostra història i inclús de la nostra dignitat nacional. Per a minvar en part aquest perill, i fer quelcom que podríem considerar com a benefici públic, en el Monetari s'establirà una *Oficina de taxació i restauració de monedes*, de servei públic. Amb la creació d'aquesta oficina pretenem, almenys, aconseguir reproduir totes quantes monedes passin per les nostres mans.

Tals són les línies generals del nostre pla. De moment, tot s'està preparant per a realitzar en tots els seus detalls tasca tan important. La realització completa s'assolirà quan es verifiqui el trasllat del Monetari a les sales a ell destinades en el Palau Nacional. Aleshores, el Monetari, que gairebé havia passat desapercbut fins ara, podrà convertir-se en el *Gabinet Numismàtic de Catalunya*, com és desig de la Junta i del Director dels Museus de Barcelona, senyor Folch i Torres, de qui hem tingut l'honor de rebre les més encoratjadores paraules, plenes d'afecte i confiança, les quals ens obliguen, més si és possible del que voluntària i sincerament ens obliguem, a realitzar tasca tan honorable amb la intensitat i entusiasme que mereix.

II

Però, això no pot ésser obra d'un home sol. És necessària, absolutament necessària, la col·laboració — certes col·laboracions — de tots els que es preocupen quelcom per les monedes antigues. D'aquesta manera:

Apart del Monetari del Museu de la Ciutadella, tenim en terres catalanes altres col·leccions, públiques i privades, d'importància. Sabut és que en cada museu — provincial, local o diocesà — es guarden monedes. Barcelona (Museu de Santa Àgata), Girona, Tarragona, Vic, Solsona, etc., tenen nombroses monedes, algunes, i no en petit nombre, de gran

interès. Els conservadors d'aquests museus podrien fer-nos la mercè de comunicar-nos els cabals pertanyents per a establir intercanvi i reproduir aquelles peces que interressi incloure en el nostre Monetari per a completar les sèries. Aquesta és una col·laboració, possible i efecacíssima, que proposem als nostres col·legues.

Col·leccions particulars existeixen nombroses, i algunes granment importants a Catalunya. La de Cazurro, la dels PP. Jesuïtes (les dues a Barcelona), la de Toda, a Escornalbou, la de Torroella de Montgrí, etc., poden ésser considerades com a imprescindibles per a certes qüestions i sèries. Doncs bé, els possessors d'aquestes col·leccions — i els de les no citades i d'altres que no sabem existents — podrien fer-nos la mercè de donar-nos totes les facilitats per a reproduir-hi les seves monedes i aquelles que sigui convenient incloure en el nostre Monetari.

Finalment, el públic en general, passant per la nostra *Oficina de taxació i restauració de monedes*, a més de beneficiar-se amb els serveis establerts, ens podria facilitar el coneixement i reproducció de les monedes trobades a Catalunya, qüestió de gran interès per als nostres estudis com és que tothom es preocupi de comunicar-nos les troballes de monedes per a poder-les estudiar.

Amb aquestes col·laboracions, que no gaire treball donen, estem ben segurs de què aviat podria ésser el futur *Gabinet Numismàtic de Catalunya* un museu dels més importants d'Europa i, sens dubte, el més important d'Espanya.

J. AMORÓS

PETITS DIBUIXOS DE RAMON CASAS A LA COL·LECCIÓ DEL MUSEU DE BARCELONA

El pintor barceloní que acaba de deixar-nos es troba representat abundantament en el fons Casellas, del gabinet annex a la biblioteca del Museu, per una sèrie de dibuixos de diferents dimensions i procediments variats, que fa bona companyia als dos centenars de retrats al carbó i a ple full de paper-Ingrés que generosament



R. Casas.— Il·lustració d'un article de Rusiñol, «Viatge per Catalunya en carro», a *La Vanguardia*. Esbós

(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)

l'autor donà. Totes les fases del traç de Ramon Casas venen incloses en el recull que ens referim. Comença aquest amb un dibuix de factura juvenívola: un apunt (al llapis-conté) d'un gitano, signat el 1884 a Granada. Aleshores dibuixava Casas subjectant-se al sistema del clarobscur escolar; tant pel traç com pel mateix tema, podríem assenyalar un aproximament a l'obra de Fortuny; s'hi veuen ja — en aquest dibuix — cops de llapis que s'encreuen afanyant-se a ben marcar els límits de l'encaix, desentenenent-se de l'amoixament que és propi de les corbes: característica aquesta de les obres de Casas al llarg de la seva vida afanyosa.

En el moure's de la ploma va trobar Ramon Casas — com altres dibuixants — la seva simple grafia. Referim-nos a les il·lustracions d'articles de Santiago Rusiñol publicats a *La Vanguardia* de Sánchez-Ortiz: «Viatge per



R. Casas.— Il·lustració d'un article de Rusiñol, «Viatge per Catalunya en carro», a *La Vanguardia*

(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — Estudi per al retrat de la nena Maria Rusiñol
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — Retrat de la nena Maria Rusiñol
(Col·lecció Rusiñol-Planàs. Barcelona)

Catalunya en carro», a les de les narracions del mateix escriptor inserides a *L'Avenç* i a les de la sèrie de cartes trameses també per Rusiñol del Molí de la Galette estant; la collecció del Museu serva alguns bons exemplars d'aquestes sèries de dibuixos. Dos n'hi entren del «Viatge per Catalunya en carro» i, a més a més, d'un d'aquests n'hi ha una rèplica. Rusiñol, Casellas i el dibuixant autor es presenten en un dibuix tenint conversa tirada. El crític que més endavant enardí les noves promocions artístiques des de *La Veu de Catalunya* i el pintor que amb el temps esdevindria tan estimat del públic pel seu treball de comediògraf, són auditors del dibuixant, que narra amb extrema vivesa; en la primera esquemàtica composició, posant-se-li de punta la seva barba pèl a pèl; en la rèplica, un xic més treballada i que va esdevenir la composició definitiva, posant-se-li també de punta, però fent manyoc, la barba sencera. Dels dibuixos que ajuden el to còmic de les correspondències trameses «Desde el molino» a *La Vanguardia*, una bona part es conserven al gabinet del Museu. El traç és ben segur en aquests dibuixos, i a vegades també ben simplificat, encara que esdevenint aquesta simplicitat, en certs casos, perjudicial al traç intens. Quan Ramon

Casas es lliura en aquests dibuixos a la seva destresa remarcable, subjecte per altra part a les condicions que imposa la fàcil reproducció en el paper de diari, li cal fer els seus croquis ilustratius de pura línia i aquesta imposició l'obliga, en conseqüència, a tenir de valer-se de la ploma. De tota la riquesa dels ombreigs, de les fines matisacions, del traç dèbil, calgué fer cas omís en les cartes «Desde el molino»; obtenen en canvi les il·lustracions d'aquestes cartes, en els millors moments, l'acuitat de grafia de les petites obres del Forain jove, agrupades en el seu llibre monogràfic de la vida de París, en les seccions que responen a les presidències de la República Francesa que no són posteriors a la de Félix Faure; de Forain més que de ningú; més que d'Ibels, més que de Toulouse-Lautrec, més que de Steinlen. Serà bo que quan establim el saborós provincianisme artístic català de fi del passat segle, saborós per tal que del mot provincianisme en caldria assenyalar la seva impropietat relativa, mirem d'assenyalar quina àrea d'influència cada gran artista nostre pogué atènyer de cada gran mestre francès de categoria rellevant, ja sigui en la pintura ja sigui en el dibuix. Tenim el Llimona de les pàgines centrals



R. Casas. — Retrat de Pompeu Fabra. Dibuix realçat amb llapis de colors

(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas.—Esbós per a la composició «L'embarcament de tropes»
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)

i de les dobles pàgines centrals dels primers anys del *¡Cu-cut!* caient de ple dintre l'òrbita de Steinlen; tenim l'Opisso steinlenià en un principi, però estructurant ben prest aquesta si-

tuació, imposant el seu sentit implacable de l'encaix que més endavant ja mai més no ha abandonat; tenim Casas esdevinguent forainià, potser per les imposicions de la tipografia, malgrat la seva adoració pel matís.

Si Ramon Casas arriba, a estones, a obtenir un caire més o menys caricaturesc, serà en el mateix sentit que en el pla de l'humorisme pugui obtenir Forain. És la llegenda de Forain el que esdevé humorístic. Ell en tot moment sap mantenir la precisió tallant de la ratlla realista. Precisament per ésser aquesta ratlla dels dibuixos de Forain tan incisiva — ens referim a la primera època del costumista francès — poden ésser separats dels dibuixos de Casas, freqüentment abandonats en alguns detalls, ni que sigui amb tot i assenyalar, àdhuc en ple abandó, el perímetre corpori.

El Casas d'esperit caricaturesc reapareix — debilitat respecte al que fa referència a la seva precisió en el *Pel & Ploma*, amparant-se en els procediments de l'aigua-tinta, de l'aquarella, i fins en el pigallat de superfícies valent-se del polvoritzador. D'aquest altre moment dels seus dibuixos n'hi ha alguns exemplars de no gaire importància a la col·lecció del Museu; a vegades el que palesen és un to de la caricatura sense el sentit del



R. Casas.—Estudi fragmentari per a la composició
«L'embarcament de tropes»
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — «L'embarcament de tropes»
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — Esbós d'interior
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — Retrat de l'escultor Torcuat Tasso. Dibuix amb llapis de colors
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — Esbós per a la pintura «Ball de tarda»
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)



R. Casas. — «Ball de tarda»
(Circol del Liceu, Barcelona)

grotesc, quan abandonant el traç segur forai-
nià — que abans fou per Casas tan ben
adoptat — l'autor recerca la vis còmica entre
el seu peculiar ombreig al llapis-conté o al
carbó, ombreig que així i tot aconsegueix la
sorneguera evocació de la bonhomia casolana
en el dibuix que representa un burgès en un
dinar de gran festa, dibuix que va ésser pu-
blicat a la vella inoblidable *Vanguàrdia*. De
Casas però, gairebé sempre (en aquesta època

tantes pintures d'ell: el retrat de la filla de Rusi-
ñol quan era nena, en actitud exactament igual
que en la tela de la Col·lecció Rusiñol-Planàs
i una nota preliminar del «Ball de tarda» que
posseeix el Círcol del Liceu.

Assenyalem encara els dibuixos al llapis de
colors — no al pastel — que no abunden pas
gaire; i, d'entre aquests, el retrat de l'escultor
Torcuat Tasso que pot ésser situat, pel seu
valor artístic, a la vora dels millors de la sèrie



R. Casas. --- Esbós caricaturesc
(Gabinet de dibuixos del Museu de Barcelona)

a la qual ens referim), és més important la seva
transcripció del món sensible quan no se surt
d'un pla seriós.

Cal també remarcar ací que Casas no era
pas a tothora un dibuixant repentista. Ni que
estigués dotat d'una retina extraordinària, no era
sempre un dibuixant acontentant-se de la pri-
mera fixació de les imatges. Per al dibuix que
posseeix el gabinet del nostre Museu i que re-
presenta un embarcament de tropes (dibuix que
fou reproduït en un suplement de cap d'any
a *La Vanguàrdia*), li calgué fer estudis en
dues notes parcials, malgrat el qual el conjunt
de la composició que d'elles es deriva no se'n
ressent gens ni mica, ni en la vivacitat ni en la
justesa.

Entre els cinquanta set dibuixos de Ramon
Casas conservats en el gabinet dels Museus, n'hi
ha dos que tenen interès per ésser estudis d'altres

iconogràfica al carbó i a gran format, que
l'autor generosament lliurà al nostre Museu.

JOSEP-F. RÀFOLS

LES PINTURES MURALS DE ST. MIQUEL DE CRUÏLLES I ELS GRAFITS DE LES PINTU- RES MURALS CATALANES ⁽¹⁾

Al senyor Rafel Masó, arquitecte.
Caríssim amic:

La lletra que m'adreçàreu i vàreu publicar
en el número de gener del present any al nos-
tre BUTLLETÍ, mereixia potser una resposta

1. Vegi's BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA, núms. 3,
agost 1931, i 8, gener 1932.

menys tardana. Coses de la feina i el fet de tenir en curs de publicació en el mateix BUTLLETÍ la sèrie d'articles sobre la taula de Sant Cugat del Vallès, m'han privat del goig de correspondre immediatament l'honor que em feieu a l'emprendre la qüestió dels grafits que apareixen entre els lleons de la zona central de la soclada de l'absis de Cruïlles. Certament la qüestió que presenteu és important i molt útil el debatre-la, car no són pas sols els

agraeixi pregonament l'atenció que poseu a les coses que escric i les clarícies i observacions personals sobre les mateixes que tan gentilmente m'oferiu, les quals són de gran utilitat per a tots els que treballem en aquestes coses, i a mi, no cal dir-ho, d'una manera especialíssima.

Anem ara al grafit que es veu entre els dos lleons encarats de la soclada de Cruïlles, i a un nivell aproximadament igual al que ocupa



Grafit en el mur del absis de Santa Maria de Tahull, on es llegeix: « Una missa pa. Jaume Artes... Octubre »

grafits de Cruïlles: algunes de les nostres decoracions murals romàniques en tenen amb abundor i alguns d'ells (ara em donareu peu per a publicar-los) són interessantíssims.

Vós sabeu prou com, per raó del meu càrrec, he tingut ocasió de veure de prop moltes d'aquestes decoracions murals i que m'haurà vagat l'examinar aquelles que, per a salvar-les d'una expatriació i destrucció segura, les traslladarem al Museu de Barcelona. En el nostre *dossier* d'apunts fets per a la redacció del catàleg d'aquestes pintures, hi ha alguns d'aquests grafits recollits que ara amb motiu de la vostra lletra coneixereu.

Heus ací, doncs, caríssim amic, un nou estímul que deurem a la vostra docta activitat i al vostre fervor per a totes les coses de la nostra història artística. Permeteu per tal que us

la inscripció grega que hi ha entre els lleons, encarats també, dels teixits de Seigburg i de Deutz. Dec dir-vos que no vaig atrevir-me, ni m'atreviria ara, a considerar-lo com a una inscripció. Al rebre de l'amic Sutrà de Figueres, les fotografies de les pintures murals, vaig observar tot seguit les ratlles o signes grafiats que el componen, i vaig sentir la mateixa il·lusió que vós expliqueu en la lletra publicada en aquest BUTLLETÍ, al considerar la possibilitat de què l'artista pintor de Cruïlles, en copiar el teixit que li servia de model o d'inspiració, volgués copiar-ne àdhuc la inscripció, que és en aquell tan típica. I és natural que la vegés, car en el detall de la figura 7 del meu article publicant les pintures (1), es veia amb claredat prou

1. Vegi's BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA, núm. 3, agost 1931.



Rengleres de ratlles entravessades per una altra i que porten un nom al damunt, suposat senyals de comptes de misses, a l'absis d'Estahon, que era utilitzat com a sagristia de l'església

temptadora per a no passar desapercebuda. Enfront d'aquesta temptació, l'experiència d'altres grafitis similars, reconeguts en moltes de les nostres decoracions romàniques, em va retenir de moment i em decidí a escriure, amb data de 16 de juliol de 1931, una lletra al senyor Sutrà on, entre altres coses que no són del cas, li deia:

«Ara bé; ens cal fer-li una pregunta sobre un detall. Cal que ens la respongui amb tota seguretat. En la prova del clíxé 255 (detall dels lleons) (1), sota el bust del troç de lleó extrem, del cantó de la renglera de lleons superior, es veu una línia de signes o lletres que ens cal saber si són gratades damunt la pintura o pintades. — Sovint en les nostres decoracions murals hi ha ratlles així, bé que més irregulars, que crec són senyals de les misses dites pel capellà. Es dona el cas que he identificat el model d'on el pintor de Cruïlles pot haver tret la seva composició, i en aquest model hi ha una inscripció amb lletres gregues, situada exactament en el mateix lloc de la renglera de signes que li parlo. — La prova de què el pintor ha tingut la intenció de donar la grafia de

la inscripció grega sense entendre-la, la tindrem en la constatació de què sigui pintada. — Per això cal saber, d'una manera absolutament segura, si són signes gratats, posteriorment a la pintura, o pintats. — Li prego una resposta ràpida. Si li cal anar a Cruïlles,... etc.»

Amb data de 21 de juliol de 1931, l'amic Sutrà contestava l'extrem referit de la nostra lletra, dient: «Respecte a la pregunta interessantíssima que em fa referent al detall del clíxé núm. 255, dec dir-li que la línia de signes són ratlles gratades, possiblement amb posterioritat a l'execució de la pintura.»

Heus ací, doncs, amic Masó, explicat el per què en el meu article sobre les pintures de Cruïlles no vareig ocupar-me de la suposada inscripció, i el per què vareig resistir la temptació, fortíssima, per cert, de considerar aquella com una prova més a afegir a les que vaig poder reunir per a identificar el model tèxtil possiblement inspirador de la composició pictòrica empordanesa. Jo donava al fet d'ésser grafiades o pintades les ratlles, signes o lletres, d'entre els lleons encarats de Cruïlles, la importància decisiva que crec que tenen, per la raó de què, tal com deia al senyor Sutrà en la meua lletra, són repetits en les pintures ro-

1. Publicat en BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA núm. 3, agost 1931.



Ratllats sobre la pintura d'Estahon, precedits generalment de noms

màniques que hi ha en el nostre Museu. Aquestes rengleres de ratlles verticals, entravessades a voltes per una d'horitzontal o viceversa i que porten un nom al damunt, per certs detalls i indicacions que he pogut observar, m'inclinen a creure que es tracta d'un compte de misses d'alguna fundació relacionada amb els noms que les acompanyen. Des del primer moment, aquesta experiència que tinc per raó del meu càrrec fou la que em va fer entrar en dubte, i el dubte és el que em féu resistir a deixar-me portar per un camí esquitlladís que podia portar-me més lluny del que jo volia anar.

* * *

Fins ací van exposades les raons per les quals no vaig parlar de la per a vós suposada inscripció. Ara, però, caldrà que parlem dels extrems següents:

I. De si el fet d'ésser els signes gratats o pintats té la importància decisiva que jo li dono.

II. De si, gratats com són els signes, són simples senyals o lletres.

III. De si són col·locats allí reproduint la grafia ornamental del teixit modèlic, això és,

posats intencionadament i coetanis a la pintura, o bé casualment esdevinguts en aquell indret coetàniament o amb posterioritat a la pintura.

Anant al primer punt, crec modestament que si es tractés d'una inscripció posada per l'artista seria pintada i no grafiada. La idea de què per a fer més durable la inscripció el pintor l'hauria grafiada, té un fonament lògic de dues cares. L'una cara és la que vós exposeu. L'altra cara és que difícilment un pintor, i menys un pintor del segle XI, aspira a posar al peu de l'obra una signatura feta per un procediment que considera més durable del que ho pugui ésser l'obra mateixa. Quant el que, pel procediment grafiat, pogués fer la inscripció més visible, direm que la realitat demostra que es veu menys. Encara opinem que si es tractés d'una inscripció del caràcter que vós li suposeu, s'hauria fet essent frescos l'arrebossat i la pintura, la qual cosa hauria permès donar a les lletres més regularitat i més visualitat i hauria evitat els petits esclats que, per ésser la matèria seca, al passar el punxó s'han produït en la crosta de la pintura, els quals esclats formen, al final i sota cada ratlla, pel moviment de la mà en reprendre el traç, com una mena de traços horitzon-

tals que donen a les ratlles una aparença de lletres enganyadora. Aquesta és la nostra opinió sobre aquest extrem i, per tal, donem valor decisiu, almenys per a nosaltres, al fet de què les suposades lletres siguin incises o pintades.

Anem ara al segon extrem. ¿Es tracta de signes o de lletres? Hem dit com el traç del punxó sobre la superfície pintada i seca del mur produïa uns esclats de la crosta pintada que donen una aparença de lletres a les ratlles. Cal observar en les ratlles que l'aparença d'una *A* que té la primera pervé d'un pal oposat a la inclinació dels restants i que és de gruix, llargada, qualitat i traç curvilini absolutament distint de tots els altres, i que crec que no correspon a la mateixa mà ni al mateix moment en què foren fetes les altres línies. Observi's encara que els primers traços són secs i ben definits en els límits superior i inferior i lleument inclinats cap a l'esquerra del grafiador, i que es van posant verticalment amb més rigidesa a mesura que augmenten els esclats de la crosta pintada en el límit inferior de cada ratlla. Grafològicament, aquest fet indica un moviment de la mà que es va accelerant a cada ratlla i que com més s'accelera en deixar la part baixa de la ratlla per a anar a començar la següent, produeix major nombre d'esclats. Observi's que els esclats, per aquest motiu, es produeixen solament a baix; a dalt, cada ratlla és començada després d'un interval. Hem practicat un grafit parió en un fragment de pintura sense interès, dels que s'arrenquen com a prova pels treballs d'arrencament de les nostres pintures murals, i es pot demostrar pràcticament la producció de ratlles amb esclats que els hi dóna l'aparença de lletres. De manera que crec que no són lletres i trobo natural que no hagueu pogut desxifrar la inscripció, ni crec que ningú la desxifri.

Quant al tercer extrem, opino que els grafits de Cruïlles que ens ocupen, no hi són posats per l'artista ni amb l'intenció de firmar ni amb la de copiar la grafia de la inscripció grega. Si així fos, el més visible, o sigui aquell que ocupa entre dos lleons el mateix nivell que la inscripció del teixit modelic, no crec que el trobéssim posat a un costat de l'espai que es produeix entre els dos animals fantàstics, sinó en el centre, tal com és en els teixits de Seigburg i de Deutz. Demés es dóna el cas que les inscripcions, com dieu, són dues, però en altre lloc dieu, fonamentant la

vostra tesi, de què es tracta de la signatura de l'artista, que la inscripció és «en un lloc i prou». I això que considereu inscripció es troba també, amb un traç i mesures exactament iguals, a la part baixa i entre les dues potes del darrera d'un altre lleó, i sense cap relació, quant a lloc, amb la que té la inscripció grega en el teixit que considerem modelic. Doncs?...

Modestament opino que aquests grafits són iguals als dels que jo considero com a compres de misses que hi ha en altres pintures, i que l'un d'ells, casualment, per una d'aquestes casualitats que resulten divertides, ha caigut en el lloc just on es troba (quant a altura) la inscripció grega en el teixit, produint una il·lusió que traïx.

Insisteixo en aquests aspectes de la qüestió per vos plantejada perquè ella comporta la conseqüència greu de transportar la data de la pintura del final del segle XI, que jo li dono, al segle XIII.

Això dit, poso punt avui en aquesta lletra, i em plaurà molt publicar en altres números alguns dels interessants grafits que hi ha en les decoracions murals romàniques del Museu, a més dels que avui publiquem, il·lustrant aquestes respostes.

Vostre agraït,

JOAQUIM FOLCH I TORRES

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

A continuació recensionem la resta de conferències que s'han donat aquest any a l'Institut d'Art i Arqueologia de l'Universitat de París, organitzades per la Fundació Cambó, «Art i Civilització de Catalunya», la primera tanda de les quals publicarem en el número anterior.

«LA PINTURA ROMÀNTICA». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR JOAQUIM FOLCH I TORRES, EL DIA 23 DE FEBRER DE 1932.

En aquesta segona dissertació el conferenciant estudiava la pintura catalana durant el

període romàntic. Es referí a l'estat de decadència en què es trobava l'Escola de Belles Arts en el primer quart del segle XIX, no resolt fins que, posada sota la direcció de l'Acadèmia de Belles Arts de la ciutat, hom aconseguí reorganitzar-la per complet.

Contà que iniciada tot just a Alemanya la formació dels corrents romàntics a conseqüència de la filosofia d'Herder, un cenacle d'intel·lectuals catalans presidit per Manuel Milà i Fontanals ja recollí aquest nou moviment que havia de tenir una derivació ben important en el camp del nacionalisme català.

El conferenciant estudià l'aspecte artístic d'aquest moviment i esmentà el fet d'haver trobat a Roma en la figura del mestre alemany Owerbeck la veu i el centre d'actuació entorn del qual es reuniren en grup els artistes anomenats «natzarens».

Coneguda la doctrina, contà com Pere Milà i Fontanals, germà de Manuel, pintor i crític d'art, entusiasmat per les noves idees se n'anà cap a Roma on fou deixeble d'Owerbeck i al costat del qual començà a exercir l'apostolat de les noves doctrines sobre els artistes que venien de l'Escola de Llotja de Barcelona pensionats per a estudiar, i especialment el pintor Lorenzale, el qual arribà a ésser el cap visible del moviment.

El conferenciant anà esmentant els pintors i escultors que llavors eren a Roma. Projectà obres de Clavé, Arrau, Espalter, Nicolau, Sans Vilar i d'altres, a l'ensens que donava detalls de l'obra total i la biografia de cadascun.

Per últim, ja entrat en l'estudi del període constituït per la segona generació dels pintors romàntics, assenyalà Benet Mercader com a figura central i de més prestigi de l'època. Resenyà la seva vida lligant-ho amb l'exposició de la seva obra, i situà la personalitat del pintor dintre del moviment artístic català en aquella hora en què el naturalisme i el fortunisme venien a iniciar una època nova.

«EL NATURALISME: LLUÍS RIGALT, MARTÍ ALSINA, JOAQUIM VAYREDA». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR FELIU ELIAS, EL DIA 27 DE FEBRER DE 1932.

El conferenciant començà dient que cal substituir el mot Naturalisme pel de Realisme,

car és el que respon amb més justesa a l'evolució de la pintura catalana moderna.

Estudià la integració del nostre romanticisme, afirmant que hi havia una barreja de pragmatisme anglès i de realisme a l'holandesa.

Entrà a parlar de l'obra de Lluís Rigalt i declarà que fou el paisatgista romàntic que inicià la pintura en el paisatgisme. En el fons, però, era un realista.

El conferenciant es referí a les diverses activitats de Rigalt: pedagogia, escenografia, arquitectura, etc. Projectà en diapositius els més remarcables dibuixos arqueologistes i pintorescos del mestre, i acabà dient que Rigalt era el professor per excel·lència i que contrastava amb l'anquilosament de l'Escola de Belles Arts.

Encetà l'estudi sobre Martí Alsina afirmant que amb ell la pintura catalana es deslliurava del paisatgisme. Conreador de tots els gèneres, era la figura central de la nostra pintura del segle XIX, i qualificà de genial la seva actuació artística. Féu remarcar sobretot la seva descoberta de l'impressionisme alhora que els francesos, sense estar-hi en relacions, i en uns moments en què el nou corrent era gairebé desconegut àdhuc a França mateix.

Es referí a la qualitat característica de l'impressionisme de Martí Alsina, que era la netedat de dicció unida amb la possessió d'una tècnica extraordinària, a part que també el caracteritzava una concepció altament realista de la pintura. Comparà el seu adveniment al de Courbet a França, amb l'estil del qual trobà més d'una coincidència.

Per a demostració de la potència de dibuix que acusa l'obra de Martí Alsina, projectà diverses pintures i dibuixos a la pantalla.

Estudià després l'aspecte pedagògic i esteticista del pintor i la importància de les observacions que contenen els seus «Carnets de Notes». Dedicà unes paraules a l'activitat prodigiosa desplegada per l'artista i es fixà en el cantó negatiu de la seva pintura.

Amb Joaquim Vayreda, digué, es refina el nostre paisatge. Atribueix a l'esperit femení del pintor una influència literària. Després d'establir un relatiu paral·lisme amb Corot, entrà a parlar del drama interior de l'artista. Esperit panteista educat en un catolicisme rigorós, lluità temps i temps abans no es decantà per Crist. Llavors tot ell es lliurà a una venjança

voluptuosa dels sentiments anteriors, i morí a la flor de la vida.

El conferenciant acabà fent remarcar la coincidència que els tres pintors que formaven un cicle ben determinat dins el paisatgisme català, malgrat d'haver nascut en èpoques distintes, moriren tots tres el 1894. Després el paisatge esdevé menys català; com fatalment succeïa a tot el món, s'internacionalitzava.

«EL REALISME I L'ACADEMISME: ANTONI CABA, SIMÓ GÓMEZ». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR FELIU ELIAS, EL DIA 2 DE MARÇ DE 1932.

Començà el conferenciant descrivint la pugna entre romàntics i realistes, després de la qual morí sense glòria el romanticisme català. El succeí un academisme que no trigà a dividir-se en dos grups: un d'academista empedreït, *pompier*, i un altre, de més independent, caracteritzat per un realisme brutal. En aquest moment Caba és el cap dels primers i Gómez ho és dels realistes.

Estudià la pintura de Simó Gómez, particularment la seva obra de retratista. Féu ressaltar la vida impressionant que tenen els ulls en els seus retrats de vells i les qualitats que el feien excel·lir en la pintura de dones joves. També remarcà l'art de Simó Gómez en els dibuixos i les litografies originals, alguns dels quals valien tant com les seves pintures.

En aquell moment, dins el realisme anti-acadèmic despuntaven altres artistes de tanta o més vàlua que Simó Gómez. Eren Simó Escobedo, d'una vida curta però fecunda de treball; l'escenògraf Soler i Rovirosa, el qual aconseguí l'hegemonia d'Espanya i Amèrica i arribà a treballar fins per a Itàlia i França; Tomàs Moragas, un realista refinat i un colorista esplèndid. Després hi havia els illustradors com Apelles Mestres i J. Ll. Pellicer, no igualats dins Espanya ni a l'estranger. D'aquest últim esmentà l'obra pictòrica gairebé desconeguda, a desgrat de tenir una vàlua ben remarcable. Parlà també d'Estanislau Torrens, pintor que reix poques vegades, però que els seus bons moments són sorprenents. Esmenta que és tingut per francès a França i que el Museu Modern de Marsella li té dedicades les sales més importants.

Passà a estudiar l'obra dels pintors que millor assimilaren l'impressionisme: Mas i Fontdevila i sobretot Roig i Soler, pintor excepcional, poc conegut i gairebé oblidat pels catalans.

La conferència finí amb la projecció de nombrosos diapositius molt interessants.

«FORTUNY I LA SEVA ESCOLA». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR ALFONS MASERAS, EL DIA 5 DE MARÇ DE 1932.

Començà el conferenciant fent observar que Fortuny mereixia un capítol a part dins la pintura catalana del segle XIX.

Fortuny arribà a la vida artística en els moments en què el neoclassicisme de Lorenzale i de Pau Milà declinava. Per bé que fou el seu nodriment, les seves preferències el duïen cap a Gavarni i Goya, més preocupats del realisme que de la composició. Per això, quan Fortuny anà pensionat a Roma, on esclatava el triomf d'Overbeck i la seva escola, no trigà gaire a oblidar tot allò que li havien ensenyat a Llotja.

Si de primer antuvi els seus professors volgueren fer d'ell un pintor neoclàssic, el seu nou protector, la Diputació de Barcelona, en volia fer un pintor d'història, i l'envià a Marrocs. Però Fortuny, abans de decidir-se a pintar *La Batalla de Tetuan*, es lliurà a la producció de diverses obres on copsava les escenes pintoresques de la vida marroquí. Havia descobert la llum i l'aire lliure que no sabien veure els pintors de la seva època.

De la seva estada a Àfrica data el seu gust per l'orientalisme. Més tard, de tornada a Roma, treurà dels seus apunts africans les pintures i aiguaforts que justifiquen el seu delicat sentit d'observació.

El conferenciant féu una ràpida exposició de la carrera gloriosa de l'artista: les dificultats dels seus primers anys a Roma, la protecció del duc de Rianzares, les seves estades a París, la seva revelació l'any 1866 a Madrid, on es casà amb la filla del pintor Madrazo, i el seu triomf definitiu a París amb l'exhibició de *La Vicaria*.

La guerra de l'any 1870 treu Fortuny de París i el duu a Granada. Més tard, l'any 1874, tornarà a París a exposar *El jardí dels*

poetes i *L'elecció de model*, i obtindrà el mateix èxit de quatre anys abans. Però els corrents artístics havien canviat. Al costat de l'impressionisme que feia via, Fortuny per a alguns ja era *pompier*.

Finalment, després d'una curta estada a Londres, Fortuny tornà a Itàlia i al novembre del mateix any, 1874, morí.

El conferenciant es referí a les quatre èpoques en què es sol dividir l'obra de Fortuny. Ell n'hi afegeix una cinquena: la de l'estada, en el darrer estiu de la seva vida, a Pòrtici. Fou llavors que, bandejades les preocupacions d'assegurar-se un esdevenidor, i les altres, empeltades pels seus contactes amb París, l'artista es lliura a una recerca exacerbada del realisme, desafiant la crítica que tan favorablement l'havia seguit fins aleshores. Ja en aquest nou camí, ¿on hauria arribat, Fortuny? El conferenciant fa remarcar que precisament aquesta nova evolució del gran pintor català vers el verisme agut i l'emoció del color és la que informa, més tard, tota la pintura moderna.

Respecte al fortunisme, el conferenciant retragué unes paraules de Mauclair blasmant la plèiade d'artistes mediocres que després de la mort de Fortuny gosaren anomenar-se deixebles i seguidors del gran mestre.

Una quarantena d'obres del pintor foren projectades a la pantalla.

Entre les distingides personalitats que assistien a la conferència hi havia el fill de Fortuny.

«LA PINTURA HUMANISTA A CATALUNYA».

— CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR JOSEP-F. RÀFOLS, EL DIA 9 DE MARÇ DE 1932.

El conferenciant inicià la seva dissertació evocant l'ambient barceloní de l'època immediata anterior a l'Exposició Universal de l'any 1888. Parlà del desvetllament de les arts i les lletres que es produí entorn «La Renaixença» i els Jocs Florals, i féu una descripció del moment pictòric coetani d'allò que en l'arquitectura, l'escultura i l'urbanisme representen els edificis i ornaments de l'antic Saló de Sant Joan i el Parc de la Ciutadella.

Estudià detingudament l'obra de Mas i

Fontdevila, nada sota un mestratge italià, però ben aviat reanimada per l'humanisme que informava tota la nostra pintura, i encara més enllà influïda pels nous corrents pictòrics introduïts per Rusiñol i Casas.

Féu remarcar el sentit humà que traspua dels temes burgesos pintats per Romà Ribera, suggestionat pels seus estudis a París, per bé que mai desvinculats del tot de la pintura sovint de tema camperol de Llimona o de tema mariner de Baixeras. D'aquest darrer projectà diverses teles d'una emoció palpitant i alguns dibuixos on s'observa una gran fermesa de línies, aureolades de dèbil traç insinuant.

A continuació es deturà en l'obra de Joan Llimona, figura central de l'humanisme pictòric català de les darreries del segle XIX i començaments del segle XX. Esmentà els diversos aspectes que es resumeixen en l'obra de l'artista: de pintor religiós, pintor socialitzant, paisatgista fresc i saborós i dibuixant dins l'òrbita de Steinlen, l'artista franco-suís que sabé captivar la Catalunya artística d'aleshores.

Encara una nova característica fou presentada pel conferenciant en tornar a referir-se a la pintura de Llimona i era la permanent evolució que s'hi observava — sense minvar gens en el seu sentit humanístic — la qual va del realisme detallat de les seves primeres obres d'Itàlia a la franquesa d'alguns dels seus darrers paisatges, emparentada amb el post-impressionisme de Bonnard.

Com a derivació de l'obra de Joan Llimona, foren presentats els paisatges de Darius Vilàs.

El conferenciant situà igualment els companys de Llimona, quan no de promoció al menys de tendència: Barrau, Graner, Fèlix Mestres i Brull. No lluny de Llimona, tampoc, però més enllaçada amb el simbolisme literari, féu remarcar la variada producció de Sebastià Junyent, alhora que les teles jovi-vols del pintor Manuel Feliu de Lemus.

El conferenciant estudià els paisatges de Galwey, encara cercant el paral·lel amb les figures de Llimona i de Baixeras. Féu remarcar el seguit renovellament en la concepció i en els recursos tècnics que els caracteritza i sota aquest mateix aspecte tractà de l'obra de Torrecassana, que desplega, al llarg de la seva vida entre un realisme endormiscat, propi del deixeble de Martí Alsina, i una maturitat

empesa per un daler de dissociació impressionista. Al mestratge de Torrecassana molt degué el pintor Francesc Gimeno, que el conferenciant presentà com un singular còpsador de la vida quotidiana així com dels contrallums més massissos dels jardins ufanosos i de les rosades grisors de les nostres carenes ondulants.

«L'IMPRESSIONISME CATALÀ». — CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR JOSEP-F. RÀFOLS, EL DIA 12 DE MARÇ DE 1932.

Partint de la primera exposició conjunta dels pintors Rusiñol i Casas en tornar de París, el conferenciant explicà la importància que ambdós guanyaren en la pintura catalana moderna. Estudià separatament l'obra de cadascú, presentant el cas de Rusiñol com a pintor figurista primer, amarat d'un lirisme decoratiu en certa època i més tard recercador, amb un sentit poètic, de la bellesa dels jardins; i parlant després de l'habilitat demostrada en tota l'obra de Ramon Casas: la seva destresa segura en el dibuix, les harmonies grises de la seva pintura creades en un ambient, més que no pas impressionista, degasià. Remarcà de manera especial la valor de Casas com a retratista i féu projectar l'obra capdal del pintor dins aquesta modalitat: el retrat a contrallum de la seva germana.

Respecte a la nombrosa col·lecció de dibuixos de Casas, que són els carbons-retrats dels personatges que es destacaren durant un quart de segle en el nostre món artístic i literari, el conferenciant observà la seva semblança amb la sèrie d'olis-retrats que ha produït Jacques-Emile Blanche. Glossà també el viu contacte de Catalunya amb París que palesen les pintures més antigues de Ramon Casas. Tant ell com Rusiñol foren en els anys de daurada bohèmia de llur joventut uns treballadors incansables que saberen copsar l'intimisme emocionant de la vida amb una finesa abassegadora.

De passada assenyala la importància de Ramon Casas com a cartellista, actuant a Catalunya paral·lelament als grans cartellistes que foren Steinlen i Toulouse-Lautrec.

Dins l'òrbita dels nostres dos artistes, el conferenciant, situà l'obra de joventut de Pichot, Bonnin, Isern-Alié, Torent, Gosé, Torné-

Esquius i la del paisatgista Mir. Aquest últim, deixeble de Graner, demostrà ben d'hora un to àgil de pinzell que més endavant havia de fer-li aconseguir ben acordades entonacions en els paisatges de Mallorca. Remarcà també la llum engegadora que traspua dels seus estudis a ple sol, el devessall colorístic de les pintures de Reus i d'altres indrets del Camp de Tarragona, les quals responen a una fuga cordial i ordenadora molt característica d'aquest pintor.

A continuació, féu un comentari de l'obra d'Alexandre de Cabanyes i de Puig, Peruchó, l'emoció de la pintura del primer estant còpsada en el tràfec de les platges, i l'encís de la pintura del segon estant inspirat en els capvespres melangiosos i en el guspirejar dels estels.

Evocà la figura d'Isidre Nonell, amant dalerós de la matèria pictòrica, qui pastà amb una singular destresa els colors de la seva paleta i sabé mostrar l'encant pictòric que amaga la llardor externa de les gitanes i valorar, en els seus bodegons, les coses més humils i vulgars. Al costat de Nonell el conferenciant situà Ricard Canals, al qual aviat no interessaren els models plaents al seu company, i que va aconseguir, en la seva maduresa, una entonació elegant i una pinzellada àgil en els retrats.

El conferenciant alludí a la importància de l'obra de Picasso durant la seva permanència a Barcelona quan era adolescent, i la seva primera estada a París al costat del marxant Mañach; i finí la seva disertació projectant alguns dibuixos de joventut d'Opisso, contemporanis de la bona època dels «4 Gats», i una composició recent que pel seu sentit punyentment protestatiu té la força d'un pamflet.

«ELS VINT-I-CINC ANYS DARRERS DE PINTURA CATALANA». — CONFERÈNCIES DONADES PEL SENYOR RAFAEL BENET, ELS DIES 15 I 16 DE MARÇ DE 1932.

El programa a desenrotllar en la primera de les seves conferències era: «Els 4 Gats», «Les Arts i els Artistes» i el Noucentisme.

Exposada que fou la situació de la pintura catalana després dels simbolistes i mig im-

pressionistes, el conferenciant estudià la figura de Nonell i féu remarcar la lliçó que de la seva obra tragueren les actuals generacions. Darrera seu vingueren els homes de «Les Arts i els Artistes», entitat que s'estructurà quan el Noucentisme d'Eugeni d'Ors ja estava en la seva plenitud. El conferenciant estudià amb el moviment pictòric les influències que determinaren un canvi profund en el món espiritual de les nostres arts: el *Glossari* de Xènius i la creació de la Mancomunitat de Catalunya.

Eugeni d'Ors, cap del nou moviment, duqué els nostres artistes per camins classicitzants, d'arbitri, naturalistes. La creació de l'Escola d'Art Galí imprimí una tendència abarrocada al nostre moviment. Dos noms, Marià Andreu i Ismael Smith, són d'aquella hora en què semblava iniciar-se una renaixença barroca, una valoració del Palau de la Virreina per contraposició a l'art monstruós i genial de Gaudí. Aquesta eclosió barroca, genuïnament barcelonina, que significava la reacció contra el modernisme de final i principi de segle, es produí també en l'arquitectura, el mobiliari i la decoració.

Josep M. Sert preparà tal vegada aquest nou estat estètic amb l'exposició dels seus projectes, amarats de fantasia, a la Sala Parés, i amb la col·locació de les seves pintures al Palau de Justícia.

Francesc Galí contribuïa a donar aquest tot barroc amb la seva pintura d'abans de la guerra, l'estil de la qual ha superat avui. Josep Aragay resta com un supervivent d'aquesta tendència.

Però no fou pas entre els barrocs ni entre els anomenats «negres» on trobem les valors més pures del nostre moviment posterior als «4 Gats», sinó entre els components de «Les Arts i els Artistes».

El conferenciant parlà dels continuadors de l'impressionisme. Es referí a Joan Colom, excellent adaptador al català de l'estil de Monet. Com a neoimpressionistes, esmentà Ignasi Mallo i Antoni Badrines i féu remarcar la importància de l'art de Feliu Elias. Parlà de l'obra de Marià Pidelaserra, impressionista que evolucionà fins a una mena d'estil pessebrístic, i al seu costat col·locà els pintors Sebastià Junyer i Soler Diffent.

Féu ressortir amb un especial relleu la figura de Joaquim Sunyer, del qual digué Mara-

gall que havia trobat l'eúritmia i la claredat plàstica de rel ben catalana. Remarcà la valor de Xavier Nogués, decorador mural, gravador i caricaturista, d'un estil apollini, però tot ell influït d'un romanticisme delicat.

Glossà també l'art exquisit i àgil del dibuixant Pere Ynglada i l'encís dels paisatges d'Iu Pascual, franciscans per la visió, savis per la tècnica. Estudià la complexa personalitat de Joaquim Torres-Garcia des dels seus primers moments steinlenians, passant per l'època romàntica, fins a les darreres etapes d'art abstracte de l'escola cubista de Piet Modrian.

Com a figures principals que tanquen aquest primer cicle estètic, esmentà la del malaguanyat Francesc Vayreda, l'art del qual classificà de rudement clàssic; Domènec Carles, primerament dins les lliçons de Renoir i recentment formulant-se en un sintetisme alat; Manuel Humbert, idealista picassà un temps, que ha esdevingut un sòlid realista sense desmentir cap moment la seva delicada sensibilitat.

La segona lliçó del senyor Rafael Benet era dedicada a parlar de l'art de les darreres promocions i del seu enllaçament amb la tradició.

L'esperit del nostre romànic — digué de bell començament — no ha mort encara en nosaltres. Assenyala la transcendència que han tingut en l'art català més recent les idees estètiques de Feliu Elias. Parlà del realisme místic que informava aquestes idees i esmentà moltes coincidències ideològiques entre André Breton i Feliu Elias. D'altres pensaments d'Elias i de Manolo Hugué foren subratllats pel conferenciant.

Parlà dels elements més destacats que constituïen l'agrupació «Courbet». Considerà Josep Obiols un decorador mural de primer ordre, avui havent assolit un grau de realisme en els paisatges i les figures. De Josep de Togores digué que havia passat d'un deformisme gairebé caricaturesc a un estil harmònic i divinament graciós. El conferenciant estudià l'art inquiet de Francesc Domingo en les seves diverses etapes fins al realisme actual. Presentà units com a principi actiu de l'agrupació «Courbet» Joan Miró i Enric C. Ricart. Féu una valoració cordial dels variats aspectes estilístics dels dos artistes i situà dins l'etapa neopopular de Miró els pintors Jaume Mercadé i Albert Junyent.

El conferenciant féu remarcar la fina sensibilitat de Marià A. Espinal i la seva evolució des dels *rappports* xinesos de Matisse a un integralisme molt nostre. De Lluís Mercadé en valorà el sentit colorístic que l'ha dut a transcripcions difícils.

Rafael Benet estudià aleshores el seu art basant-se en paraules de Carles Riba i Josep M. Junoy. Es definí com a pintor pictòric sortit de Cézanne i Sisley.

Darrera el grup «Courbet», el conferenciant parlà del primer saló dels «Evolucionistes». Féu remarcar la importància pedagògica de Francesc Labarta. Entre els fundadors assenyalà Alfred Sisquella i Joan Serra. Digué que ambdós partint d'un avantguardisme cridaner, tornaven el primer a Chardin i el segon a Fortuny.

Parlà de l'art realíssim de Joan Llavenera. D'un realisme semblant qualificà l'obra de Joaquim Mombrú. Assenyalà la sentor vuitcentista de Rafael Llimona i el seu sintetisme agut. Situà Ramon de Capmany dins l'òrbita de Serra i Sisquella, si bé decantant-se vers un linealisme estricte.

Estudià la personalitat de Camps-Ribera com a cap del grup «Nou Ambient» i la seva evolució fins a la realitat visual d'ara.

En parlar del *fauvisme* català, esmentà Daniel Guardiola. Classificà l'art de Mompou d'un sintetisme que recolza tant en Marquet com en Matisse, i el de Bosch-Roger, reeixint en els temes urbans i natures mortes.

Dins l'art català contemporani, féu remarcar l'obra de Pere Créixams, amb punts de contacte tant en Picasso com en Matisse i Rouault. Estudià també l'obra de Miquel Villà com la d'un dels *fauves* més remarcables.

Explicà l'evolució de Josep Gausachs fins al seu darrer *fauvisme*; l'instint de Pere Daura; el sintetisme, amarat de Renoir, de Vidal-Gomà; el sentit qualitatiu de la pintura de Duran Camps; la fuga de Commeleran.

Féu remarcar la valor de la pintura de Pere Pruna, sortit de Picasso, i parlà dels seus deixebles Josep M. Prim i Carme Cortès. Com a un altre picassí, el conferenciant no oblidà pas Alfred Opisso. Tant l'escultor Rebull, en el seu aspecte de pintor, com Josep-F. Ràfols, són situats pel conferenciant també dintre el *picassisme*.

Entre els decoradors, assenyalà Vila-Arrufat i Jaume Busquets.

Finalment, féu la història del grup «L'Amic de les Arts». Considerà Salvador Dalí com un mantegnià i féu un anàlisi del sentit plàstic i l'estil del pintor. Com a un derivat del Dalí il·lusionista, esmentà Àngel Planells. Estudià l'art d'Artur Carbonell, Montserrat Casanova, Costa i Sandalinas, també classificant-los com a derivats del grup «L'Amic de les Arts».

Parlà del *neofauvisme* de Joan Junyer i Grau-Sala, i, per a acabar, el conferenciant assenyalà el nacionalisme com a causa de l'extensió i la intensitat del nostre moviment pictòric, ben vistent — com féu remarcar — per les nombroses projeccions que il·lustraren cada conferència.

UN QUADRE DE FORTUNY AL MUSEU DE LIÓ

Publiquem avui una obra de Fortuny, poc coneguda entre nosaltres, que l'any 1923, a iniciativa del que aleshores era Director del Museu de Lió, M. Henry Foulon, i avui professor de la Sorbona de París, la vila de Lió adquirí amb destí a les seves col·leccions públiques de pintura moderna.

Es tracta d'una obra bellíssima de les de la tongada de Fortuny a Andalusia. És el pati d'un clos de braus a Còrdova, parió com a composició (i sens dubte fet en el mateix pati) al que posseeix el col·leccionista barceloní senyor Ròmul Bosch i Caterineu.

La força de la pintura de Fortuny en la plenitud del seu geni pot apreciar-se en aquesta nota d'una rara intensitat colorística i d'una qualitat de matèria preciosa.

La reproduïm en el nostre BUTLLETÍ per a què quedi així catalogada entre nosaltres, que més que ningú som interessats en fer-nos una idea del volum de la producció fortuniana a l'ensens que de tenir un catàleg, el més complet i ben datat possible, de l'obra de l'autor de *La Vicaria*.

El reconeixement universal de Fortuny com a una de les valors pictòriques europees del segle XIX, es demostra en l'esforçada voluntat de la vila de Lió en adquirir per al seu Museu una obra del mestre català, que brilla entre les obres dels mestres francesos contemporanis tan ben representats en les col·leccions d'art d'aquella noble ciutat industrial.



Quadre de Fortuny existent al Museu de Lió

UN DIPÒSIT DE DUES CARROSSES, ESTIL IMPERI, AL MUSEU DE LES ARTS DECORATIVES

Feia ja temps que tots els barcelonins atents als tresors artístics i arquitectònics de la ciutat s'havien fixat en el notable edifici assenyalat amb el núm. 2 a la plaça del Beat Oriol, havien propugnat pel seu salvament.

En diferents avinenteses s'havien iniciat gestions oficioses per tal de destinar-la a un ús noble de caràcter oficial que assegurés la seva existència.

Es tracta d'una notable edificació del segle XVIII i que havia pertangut a la família Fivaller, la qual, com tothom sap, té singular significació dintre la nostra història.

Fins ara havien resultat inútils tots els esforços fets en aquest sentit, però recentment l'*Institut Agrícola Català de Sant Isidre*, benemèrita entitat de sòlid prestigi i fondes arrels a la vida barcelonesa, ha aconseguit adquirir aqueix immoble per a estatge social.

El sentit patriòtic que anima els dirigents de l'entitat i l'encertat criteri que conduirà la instal·lació de l'*Institut* a la seva nova casa, donen des d'ara la seguretat de què aqueix estimable monument quedi definitivament salvat i, a més, respectat en la seva puresa artística, sense perill a ésser malmès per restauracions excessives o modificacions profanadores.

Ens plau registrar en les nostres pàgines aquest fet lloable, perquè estem segurs de què també se'n sentiran satisfets molts barcelonins i, sobretot, els que llegeixen aquesta publicació,

i també perquè una de les seves conseqüències ha estat enriquir les col·leccions dels nostres Museus amb dues peces realment estimables i d'innegable vàlua artística.

El vell casal, malgrat haver desaparegut, a començaments del segle XIX, el cementiri de l'església del Pi, que ocupava gairebé tot el que és avui plaça del Beat Oriol, estava des de feia molt de temps deshabitat i era poc menys que oblidat dels seus propietaris, residents a Madrid. Es pot dir que no tenia més utilització que la de servir el pati de lloc d'assaig per als comparses dels *armats* de la processó de Setmana Santa de l'esmentada església.

Això féu que es desconegués el que hi havia a l'interior, com era un abundant mobiliari que ha passat a mans dels propietaris de l'immoble, i, a més, dues interessants carrosses estil imperi.

Els abans esmentats elements de l'*Institut Agrícola Català de Sant Isidre*, en entrar en possessió de la casa, varen procurar tot seguit que aqueixes carrosses passessin als nostres Museus, i un d'ells, el nostre ben volgut amic senyor Ricard de Campmany, va intercedir amb tant d'afany, que al cap de poc l'actual propietari d'aqueixes carrosses, el senyor duc d'Almenara Alta, les cedia en dipòsit a la Junta de Museus per a què figuressin en les nostres col·leccions.

Les carrosses, que varen entrar a l'edifici de la Ciutadella el dia 15 del passat mes de març, són de darreries del segle XVIII o començaments del XIX; per llur construcció i pels motius decoratius amb què estan ornamentades constitueixen dos bellíssims models d'estil imperi; en l'interior estan esplèndidament entapis-



Les dues carrosses del senyor duc d'Almenara Alta, entrades al Museu

sades i a l'exterior ostenten profusa policromia, elements que en conjunt els hi donen un aspecte de peces d'elevada categoria.

Una discreta reparació en l'entapissat i una lleu restauració de la pintura retornaran a aquestes peces gairebé tot el magnífic aspecte que varen tenir en els seus bons temps.

Sumades aquestes carrosses a les que ja hi ha al Museu, contarem des d'ara amb una sèrie d'onze carruatges que seran instal·lats al Museu d'Arts Decoratives de Pedralbes, pròxim a

de minerals catalans, que un dia envairen les valls dels nostres Pireneus i bona part de terres baixes, sols en restava el record. Ja des de 1915 els dirigents de l'Exposició es preocuparen d'obtenir una reconstrucció de la farga catalana, però a l'hora de fer la instal·lació a l'Exposició Internacional, mancà el lloc. Per això fou precís esperar l'acabament del certamen internacional per a — en retirar-se part de les instal·lacions — trobar lloc on posar la nostra farga.



La farga de l'Exposició Nacional de Barcelona 1930. Dipòsit del carbó, pedris i roda d'aigua

inaugurar-se, i a on en breu seran traslladades, construint-se en l'edifici de les cavalleries del dit palau la instal·lació apropiada.

LA FARGA CATALANA DE L'EXPOSICIÓ AL MUSEU D'ART POPULAR DEL POBLE ESPANYOL

Durant l'Exposició Nacional de Barcelona de 1930, fou instal·lada en el Palau de la Metallúrgia una reconstrucció, tan fidel com fou possible, de la farga catalana. D'aquestes petites indústries productores del ferro tret

La instal·lació de la farga cridà molt l'atenció de tothom en el curt termini en què pogué ésser visitada. Fóra llàstima gran que desaparegués el conjunt d'instal·lacions i gràfics que el desig de fer reviure el record de la nostra vella indústria siderúrgica agrupà en el Palau de la Metallúrgia del Parc de Montjuïc. I comprenent-ho així la Comissió de Parcs i Palaus de Montjuïc, ha accedit a transferir a la Junta de Museus els objectes aplegats al Palau de la Metallúrgia que fan referència a la farga catalana.

La Junta de Museus, a l'entrar en possessió de totes aquelles instal·lacions i gràfics, ha decidit portar-ho tot al Poble Espanyol per a iniciar així l'obra d'acoblar en un museu vivent

tot quant faci referència a indústries populars desaparegudes o en perill de desaparició. Tots sabem les causes que destrueixen aquestes velles indústries, causes nascudes de la impossibilitat de sostenir-les econòmicament davant de la competència de la indústria moderna. Però tampoc és possible sostenir econòmicament un monument qualsevol la utilitat del qual ja ha finit i, no obstant, el sostenim sense guanyar-hi res, i àdhuc perdent-hi, per amor a les coses

talunya. Per això, fins i tot dins el Poble Espanyol de Montjuïc, resum fictici de tots els pobles d'Espanya, hem volgut que la farga catalana no fos instal·lada sinó al barri català.

El lloc escollit, que serà definitiu si circumstàncies imprevistes no ho maldeten, es troba als afores del Poble, entre els portals de Prades i de Mallorca i justament en el lloc anomenat «Cotxeria antiga». Sota els porxos



La farga de l'Exposició Nacional de Barcelona 1930. Recó on hi ha el fossat o carrall. Darrera es veu la trompa i, apoiats al fossat o carrall i parets, un mall i les tenalles de agafar l'acer autèntics. El fons no té xemeneia. Per l'espai obert del sostre entra un raig de sol, tal com a voltes entrava a les fargues autèntiques

velles, que no vol dir odi al progrés, sinó desig de conservar un punt de comparació que ens pugui donar una idea de la perspectiva de la història.

En tractar d'instal·lar al Poble Espanyol la nostra farga catalana, ha calgut examinar quin lloc fóra més apropiat per a la instal·lació. Com és natural, s'ha hagut de procurar que el lloc estigués dins el barri català. Encara que la farga catalana tingué la virtut de saltar per damunt les fronteres envaint la Gascunya, el Bearn, l'Aragó, la Navarra i Bascònia, i encara altres terres més llunyanes, l'origen fou a casa nostra. Just és que el monument que perpetui el seu record sigui també dins Ca-

d'aquesta edificació, prompte el visitant del Poble Espanyol veurà el mall pesant mogut per la primitiva roda d'aigua i el forn on els fargaires convertiren en ferro verge els òxids de ferro que arreballaren de les mines. I la companyia que a la vella farga faran el magnífic monestir romànic i aquella reconada de bosc, cada vegada més frondosa, recordarà una mica al visitant coneixedor dels nostres Pirineus els llocs on encara avui quatre parets enrunades ens diuen que, un temps, aquelles valls havien sentit nit i dia el picar fort i pausat del mall de la farga.

SANTIAGO RUBIÓ TUDURÍ

RENART

MARCS
Pintura i
Escultura



DECORADOR
REPRODUCCIONS D'ART



utació, 271
Número 16217
BARCELONA

ANTIGUITATS DECORACIÓ

G. HOMAR



CANUDA, 4
Telèfon 15349
BARCELONA

La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

Gaspar F. Matjes

Actualment i
millor exposició dels
nans

Passeig de Gràcia, 13704

B.A.



REPRODUCCIONS D'ART ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS
MATERIALS

TOTA MENA
DE PATINES



LENA,

Passeig de Gràcia, 68 - Telèf. 77832
BARCELONA



GALERIES VALENCIANO

ANTIGUITATS



de Macià, 10
(Abans Plaça Reial)
BARCELONA

SALA BARCINO

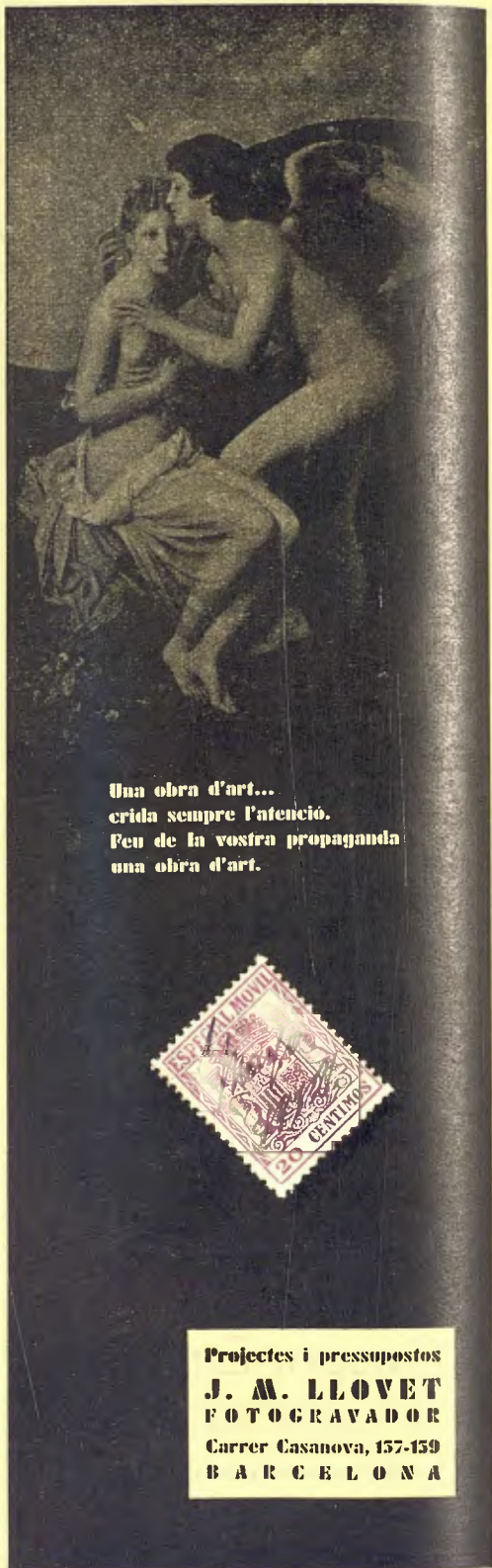
V. GARCIA SIMON

EXPOSICIÓ
PERMANENT
d'obres d'Art
modern dels
artistes



MARCS - GRAVATS - MOTLLURES

Rambla de Catalunya, n.º 29
Telèfon 15677



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



Projectes i pressupostos
J. M. LLOVET
FOTOGRAVADOR
Carrer Casanova, 157-159
BARCELONA

PINTURA... PAPER...

DECORACIÓ...

M.

COROMINAS



N.º 73252

TRAVESSIA DE SANT ANTONI, 33
I CARRER DE ASTÚRIES, 14
BARCELONA - VIII^È

Casa Sarret

S - A

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



SASTRERIA I CAMISERIA

Secció especial per a confecció
d'uniformes de tota mena

**PERE
PASCUAL**

PINTURA DECORATIVA



Mallorca, 255
Telèfon 70702

**Enric Tarragó
Nogué**



FUSTER

Especialitzat
en treballs per a
Museus i Exposicions

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



Consell de Cent, núm. 283
Telèfon 14345 : BARCELONA

Filla de R. Virgili

MUNTATGE D'EXPOSICIONS,
TRANSPORT I
SEGUR D'OBRES



EMBALATGE
D'OBJECTES D'ART I
MOBLES DE LUXE

CASA FUNDADA
L'ANY 1880



Tallers, n.º 66 : 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