

BUTLLETÍ
DELS
MUSEUS D'ART
DE
BARCELONA



JUNTA DE MUSEUS

DESEMBRE — 1933

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

Joaquim Xirau i Palau

Regidor-Sindic
de la Comissió de Cultura
de l'Ajuntament

TRESORER

Pere Comas i Calvet
Representant del Govern de la Generalitat
de Catalunya

COMPTADOR

Alexandre Soler i March
Representant de les entitats artístiques
de Barcelona

VOCALS REPRESENTANTS DE L'AJUNTAMENT

Casimir Giralt i Bullich

Tinent d'Alcalde

Josep Jové i Sarroca

Regidor

Joaquim Pellicena i Camacho

Regidor

Joaquim Ventalló i Vergés

Regidor

Joan Baptista Atcher

Vocal tècnic

Ricard Opiso i Sala

Vocal tècnic

VOCALS REPRESENTANTS DEL GOVERN DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Pere Corominas i Montanya

Conseller de la Generalitat

Jaume Serra Hunter

Diputat de la Generalitat

Joan Puig i Ferrater

Diputat de la Generalitat

Teresa Amatller i Cros

Vocal tècnic

Joan Rebull i Torroja

Vocal tècnic

VOCALS REPRESENTANTS DE LES RESPECTIVES ENTITATS

Eduard Toda i Güell

President de l'Acadèmia de Bones Lletres

Joan Antoni de Güell i Lòpez

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

Antoni Rubió i Lluch

Delegat de l'Institut d'Estudis Catalans

Pere Mayoral i Parracia

Director de l'Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts

VOCALS DESIGNATS PER LES ENTITATS ARTÍSTIQUES

Lluís Masriera i Rosés

Pere Casas i Abarca

VOCAL HONORARI

Carles Pirozzini i Martí

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 BELLES ARTS. — Art Contemporani. Palau de Belles Arts. Passeig de Pujades.

MUSEU DE LES ARTS DECORATIVES. — Palau de Pedralbes.

MUSEU DEL CAU FERRAT. — Sitges.

Tots els Museus estan oberts tots els dies, inclús els diumenges. S'exceptuen els dilluns, destinats a festa del personal, i el dia 25 festa oficial.

Els Museus de Belles Arts i del Cau Ferrat són oberts de deu a una del matí i de tres a posta de sol. El de les Arts Decoratives de nou a dos quarts de dues del matí.

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

Es publica cada mes.

REDACCIÓ: Oficines de la Junta de Museus. «Poble Espanyol» de Montjuïc. Tel. 31470.

DIRECTOR: Joaquim Folch i Torres.

SECRETARI DE REDACCIÓ: P. Bohigas i Tarragó.

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

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

Indústries Gràfiques Seix i Barral Germans S • A

IMPRESSORS I EDITORS

disposen d'una ferma col·laboració
d'artistes especialitzats en tota obra
gràfica i el muntatge industrial moder-
n de totes les branques del llibre

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



Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

UNDERWOOD

per la seva perfecció:
UNA OBRA D'ART!



M O D E L 6

el darrer gran èxit
de la famosa marca

**UNDERWOOD
P O R T A B L E**

la fidel companya
de viatge i de la llar



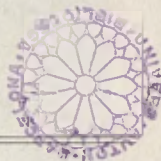
CONCESSIONARIS EXCLUSIUS

**Companyia Mecanogràfica
GUILLEM TRUNIGER, S. A.**

BALMES, 7 - BARCELONA

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



L'ESCUPTURA MEDIEVAL EN LA COL·LECCIÓ PLANDIURA

IV

IMATGES DE LA VERGE MARIA

Després de la figura del Salvador, la més reproduïda, la primerament representada per considerar-se-la digna de tal honor, ha estat la de la Verge Maria. A les catacumbes i als sarcòfags paleo-cristians, ja es veuen representacions de la Verge; ja isolada, en forma d'orant, ja prenent part en escenes de la seva vida o de la del seu diví Fill. Segons el P. March (1), varen ésser les primeres representacions de Maria les que formaven part de l'escena de l'Epifania. Les primeres imatges de la Verge són de tipus triomfant, el qual, segons el mateix P. March, ve d'Orient. En miniatures mossàrabs veiem representacions de la Verge en les quals posa els peus sobre la Lluna.

La primera imatge de la Verge, a Occident, que trobem citada en els documents, ho és en un inventari de Clermont de l'any 959 (2). A Catalunya, en un capitell de l'absis de l'església de Sant Esteve de Bas, consagrada el 1119, hi ha ja una representació de la Verge amb el Nen Jesús a la falda. Està inscrita en glòria, al voltant de la qual hi ha àngels. Segons Puig i Cadafalch (3), en la construcció d'aquesta església hi ha manifestes influències provençals. Es veu que els provençals, que des de molt antic adoraven imatges en forma de reliquiari, com la Santa

Fe de Conques, foren els primers a introduir a la nostra terra la representació de la Verge.

Les imatges més antigues de la Verge conservades a Catalunya són del segle XII, i pels detalls de la draperia, pertanyen a l'escola tolosana, que tant a aquesta banda del Pirineu com a l'altra, va desenrotllar-se en el darrer terç d'aquell segle.

A Catalunya hi ha moltes imatges de la Verge, que no tenen cap característica de l'escola tolosana, pertanyent a les darreries del segle XII i pels seus caràcters escultòrics poden incloure's a l'escola catalana dels claustrats. La generalitat de les imatges de la Verge del segle XII estan assegudes, porten corona i aguanten el Jesuset al mig de la falda. La corona, en les més antigues, és reduïda a un simple cercolet, però en altres és de marlets, de flors alternats amb rombes, de boles o floronada. Sota la corona, gairebé totes les imatges romàniques de la Verge porten una toca, en general pintada de blanc; el mantell és quasi sempre pintat de blau; la túnica es substitueix a voltes per un palli el coll del qual alguna vegada és daurat; la túnica o palli, el més comunament és de color vermell adornat amb flors blanques. En quasi totes les imatges de la Verge anteriors al segle XIII, el Jesuset porta mantell encreuant el cos a la manera de la toga romana i túnica pintada de vermell. En general, en les Verges d'aquest segle el Jesuset beneeix amb la mà dreta, aguanta amb l'esquerra un llibre o la bola del món i està de cara al poble.

Les imatges romàniques de la Verge del segle XIII estan assegudes i porten, en general, el seu fillet assegut sobre el genoll esquerre. Totes van coronades i porten a la mà alguna cosa: una flor, un llibre, etc. El Nen Jesús ja comença a girar-se cap a la seva mare i porta a la mà esquerra algun estri, com un llibre etc., si bé amb la dreta encara beneeix.

1. Article publicat a la revista «Juventus», número corresponent al mes d'abril de 1925.

2. «Revue de l'art ancien et moderne». Desembre 1920, p. 278.

3. «L'arquitectura romànica a Catalunya», t. III, pàgs., 209 i 210.



Fig. 1

En la Verge antiga de la Mercè, de Barcelona, el Nen ja fa una carícia a la seva mare, però aquesta encara no se'l mira, sinó que té la mirada fita en els fidels.

Del segle XIII és la imatge més antiga de la Verge de les que van formar part de la col·lecció Plandiura; porta el núm. 4383, i ultra les característiques generals de l'estil i del segle, hi podem assenyalar els següents trets: està policromada, és de fusta, aguanta amb la mà esquerra la bola del món, la seva corona està decorada amb flors de lis rudimentàries, porta mantellet o vel a més de

túnica i mantell i seu sobre un tron guarnit amb arqueria rellevada sobre d'un coixí que el fa més còmode.

En els temps romànics, el més important del grup de la Verge i el diví Infant era el Jesús presentat a l'adoració dels fidels; la Verge Maria no era més que el seu tron, però l'inici de l'estil gòtic coincideix amb l'augment del fervor cultural a la Verge en tota la cristianitat occidental i en el grup escultòric o pictòric ja es dona importància a la mare. A més, llavors és quan, com s'ha dit, a la Verge en majestat, a la Verge regina, succeeix la Verge dolça i graciosa. El tipus s'humanitza afegint a la dignitat la gràcia, i poc a poc, la tendresa. Jesús no és ja el rei de glòria ni el redemptor adorat, sinó que es converteix en el nen que juga amb la seva mare i que es posa dret sobre els seus genolls per estar més a prop del cor o per poder passar-li el braç pel coll. I el grup queda apartat de l'atenció dels homes i atent tan sols a les carícies familiars.

Les Verges gòtiques, en general, estan dretes, posició de la que no es troben antecedents en l'estil romànic, i no miren el poble sinó l'Infant que sostenen als braços. Totes les fotografies que publiquem, que ho són d'exemplars ingressats al Museu amb la col·lecció Plandiura, pertanyen a aquest tipus. En totes elles es veu també la inclinació que el cos hagué de prendre per tal que el cap es tirés enrera, a fi de que els ulls poguessin fitar la mirada en el Jesuset. En la del núm. 4514 (fig. 5), els cargolaments innecessaris a què subjectà les figures l'escola alemanya de les darreries de l'estil, a la que pertany, han donat a la Verge una inclinació falsa i en sentit contrari a la necessària per a esguardar el diví Infant, a qui no mira.

Moltes imatges gòtiques de la Verge porten corona, però ja en el segle XIV s'introdueix el mal costum de posar-les-hi corona postissa. per tal de poder-ne fer servir de diferents i totes elles de rics materials; la fúria ornamentista, o enriquista, que en podríem dir, va arribar fins a serrar el cap d'imatges pre-existents a fi de poder-les-hi posar una corona de plata i pedreria. La fotografia que publiquem (fig. 4) és d'una Verge ingressada al Museu amb la col·lecció Plandiura, que ja va ésser feta per a portar corona postissa. La del núm. 4359, de la mateixa procedència,

té el cap serrat per poder-li col·locar l'aditament postís. La Verge d'escola alemanya (fig. 5) porta en lloc de corona una espècie de birreta rodona. La cabellera de les imatges gòtiques de la Verge cau en sedosos rulls, bé per darrera de les espatlles (figs. 1 i 5), bé per davant (fig. 4).

Ultra la túnica i el mantell, les Verges gòtiques acostumen a portar un vel que els tapa part del cap i cau no gaire avall de les espatlles. Algunes porten també una toca que els tapa el coll. El mantell, les més antigues el porten cordat al pit amb un joiell, però les de més pretensions escultòriques el duen tercejat. La caiguda dels plecs del mantell i de la túnica és el que caracteritza el relatiu valor escultòric de les imatges, i moltes vegades el que les classifica en una escola o altra. Els plecs de la draperia de la imatge número 4517 (fig. 1) de la col·lecció, recorden per la seva bellesa els de les figures de la porta principal de l'església de Santa Maria del Mar, de la nostra capital, i per tant les formoses estàtues de la catedral d'Amiens, i la daten en el segle XV. Els ropatges de la número 5100 (fig. 3), la fan semblar a la de la Serra de Montblanc, que és de les primeries de l'estil, i els de la núm. 4514 (fig. 5) la cataloguen com a obra alemanya, pel que són profusos, trencats i angulosos els seus plecs.

Les imatges romàniques en general porten a la mà la bola del món; les gòtiques l'han substituïda per una poma, una flor o un ocell, i, a voltes, per un llibre. La que té el número 5309 (fig. 2), porta un gros liri que toca l'Infant amb la seva mà dreta. La del número 4356 sosté amb la mà dreta una fruita; la del núm. 4358 porta un ocell, i la del núm. 4382 porta també en la mà dreta la poma que recorda la que menjaren Adam i Eva en el Paradís.

Les Verges, en general, van calçades amb unes sabates punxegudes. Pel que fa al Jesuset, alguna imatge gòtica que podríem qualificar d'arcaïtzant, com la de la Guia, en el claustre de la catedral de Tarragona, encara el presenta triomfalment al poble, però el comú és que el representin fent una carícia a la seva mare, girat de cara a ella i prescindint dels fidels que el contempen. La carícia consisteix a tocar-li la barba (fig. 1) o a agafar-li l'escot de la túnica o del mantell, com es veu a les imatges que en aquesta



Fig. 2

col·lecció tenen els núms. 5100 (fig. 3), 4356, 4358 i 4516 (fig. 4).

El Jesuset, en les Verges gòtiques, en general està segut sobre la mà i l'avantbraç dret de la seva mare, però algun cop l'afany de voler-lo posar de cara al poble o de presentar-lo més o menys ajagut ha fet que tingui una posició forçada i mal resolta. La Verge de la fig. 1, té el Jesuset en una posició força encertada; en canvi, la de la fig. 3 té l'Infant en una posició bastant falsa, degut a l'afany que va tenir l'escultor de fer-li donar la cara al poble i al mateix temps tocar el pit de la Verge, amb la qual cosa sembla que l'estrenyi violentament. La imatge núm. 4516 (fig. 4), presenta Jesús al poble gairebé ajagut, per ço que l'ha d'aguantar amb ambdues mans i el

diví nadó, per poder mirar el poble, ha d'alçar el cap i recolzar-se en el pit de la seva mare. La del núm. 4514 té el seu fill en aquesta mateixa posició, ço que creiem ésser característic dels darrers temps de l'estil.

Al principi, l'Infant es va representar vestit amb túnica (fig. 2), però ja en el segle XIV es va figurar despullat, si bé amb gran part del cos tapat amb un tros del mantell de la seva mare (fig. 1). Ja en el segle XV es mostra despullat del tot en algunes imatges (figures 4 i 5).

Els Infants que porten als braços les Verges gòtiques, ja no porten corona, sinó que van sense res al cap; el de la imatge del número 4356, que algú ha suposat si era obra dels

florentins que varen obrar la Verge de Sant Joan de les Abadesses, és una excepció.

L'objecte que més comunament porten a la mà els Jesusets de les Verges romàniques és la bola del món; els de les imatges gòtiques de la Mare de Déu porten alguna vegada una flor, altres un ocell i altres un llibre, que en general sostenen amb la mà esquerra, reservant la dreta per acaronar la seva mare, i, menys sovint, per beneir el poble fidel. El Jesuset de la fig. 1 porta una poma, el de la fig. 2 aguanta un llibre entre el genoll i la mà esquerra; el de la fig. 3 porta un ocell; el de la fig. 4 sosté també un ocell, però d'una manera més pintoresca, puix l'agafa tan sols d'una punta d'ala i l'ocell li pica els dits, representant potser la criatura humana que es rebel·la contra el seu Creador; el Jesuset de la Verge que tenia en la col·lecció el núm. 4358, també porta un ocell, el mateix que el de la de núm. 4359; el de la fig. 5 aguanta una poma amb la mà dreta i amb l'esquerra agafa la punta del mantell de la seva mare.

Formant part de la col·lecció Plandiura ha ingressat també al Museu de Barcelona un plafó de noguera amb un relleu d'esclla alemanya, on hi ha representada l'escena de la coronació de la Verge, els personatges de la qual es redueixen al Pare Etern i la Mare de Déu. Com és corrent en l'escola, els plecs de la draperia són angulosos. Creiem que aquest plafó procedeix d'algun cor i que, posat que la major part dels cors espanyols són obra d'entalladors alemanys, pot molt bé procedir d'alguna església espanyola.

i V

IMATGES DE SANTS I SANTES

Entre les peces que han ingressat al Museu amb la col·lecció Plandiura, hi ha dues imatges de Sant Miquel: una de pedra i l'altra de fusta; altres dues de Sant Joan Baptista; altra de Santa Anna; un relleu, en fusta, del segle XV, amb les figures de Sant Joaquim i Santa Anna; una petita imatge que porta un lleó, podria representar l'evangelista Sant Marc; quatre imatges de Sant Jaume, de les quals una, que va assenyalada amb el número 4354, és d'alabastre; altra, que és de pedra, va assenyalada amb el núm. 5286; altra



Fig. 3

és de fusta i té el núm. 4546; i altra és tan sols un relleu amb el contorn retallat i una imatge de Sant Llorenç. Hi ha, encara, difícils de classificar, les següents figures de sants: una imatge d'un bisbe, que porta una mitra moderna i un bastó a la mà dreta, de tamany més petit que el natural i que creiem pot datarse en el segle XIII; altra imatge d'un bisbe, també amb mitra moderna, de fusta, assenyada amb el núm. 5098, que està beneïnt; la de núm. 5099, que pels vestits i els atributs que porta es veu que es tracta d'un sant diaca màrtir, i una petita imatge de pedra que representa un sant amb barba i es pot datar en el segle XIV.

Les imatges de santes són les següents: una Santa Madalena i tres més de difícil classificació.

L'arcàngel Sant Miquel es representa en l'escultura ja des dels temps romànics. De l'època gòtica, en els països que formaren part de la corona d'Aragó, tenim els següents exemplars on figura l'arcàngel capità de les milícies celestials: un, entremig dels arcs de la porta de l'església de Viella; altre a Sampedor; altre a Liria; altre en el timpà de la Col·legiata de Gandia; altre sobre una de les portes laterals del retaule de l'altar major de la seu de Tarragona; altre sobre una capelleta del darrera del mateix retaule; altre en la catedral de Barcelona; altre en el nostre Museu de Barcelona; altre en la seu d'Urgell; altre en el Museu Diocesà de Lleida, que procedeix de Montmagastre; altre en la porta de l'església de Llanerres; altre en la llanterna de la creu de terme d'Alcover; altre en una col·lecció particular de la vila de Tàrraga; altre en l'ermita de Sant Joan de Montblanc; i altre que abans era a la porta del cap del pont de Balaguer i que avui és a «Mar i Cel» de Sitges. La peça núm. 4367 de la col·lecció Plandiura és de pedra i el representa vestit de guerrer romà, porta mantell vermell amb folro groc, cordat al pit amb un joiell, porta genolleres i un escut en forma de polígon amb els costats reentrats. Altra imatge de Sant Miquel és de fusta de noguera i porta també una tarja.

La imatge de Sant Joan Baptista del número 2379, que és de pedra, s'assembla molt al que procedent de La Figuera (poble de prop de Balaguer) hi ha en el mateix Museu, i té els cabells i la barba tractats a tirabuixons (cal



Fig. 4

advertir que a aquest sant precursor quasi sempre se'l representa despentinat i amb la barba mal arreglada, com a record del temps que va passar en el desert), porta un mantell que no li cobreix el cap i cordat al pit amb gros joiell; la túnica, com en totes les representacions d'aquest profeta, és de pell de be. Ja els evangelistes Sant Mateu (3, 4) i Sant Marc (1, 6) digueren que Sant Joan Bap-

tista anava cobert amb una pell de be. Aquesta imatge procedeix del poblat de Sunyer (província de Lleida), on formava part d'un retaule.

L'altra imatge de Sant Joan Baptista és de petit tamany, es pot datar en el segle XIV i amb la mà dreta assenyala l'esquerra, en la qual devia portar un llibre amb l'*agnus Dei* a sobre.

La imatge que té el núm. 4352 representa Santa Anna, és d'alabastre policromat, porta toca amb una petita gorgera i mantell, i està representada fent llegir la seva filla, la Verge Maria, en un llibre obert sobre un faristol; la petita Verge porta al cap corona floronada.

La més antiga representació dels evangelistes és per mitjà dels seus simbòlics animals respectius, puix ja trobem Jesús representat entre dos àngels i els símbols del tetraformos en un fresc de l'alt Egipte, a Baouit, que es pot datar en el segle VI, en miniatures de còdexs espanyols del segle X trobem ja els quatre animals simbòlics. Fins molt més endavant no es troben representats en l'escultura els quatre evangelistes per la seva respectiva figura humana. El portar una imatge d'aquesta col·lecció un petit lleonet ens autoritza a considerar-la com una representació de l'evangelista Sant Marc. A més a més, aquest sant porta a l'altra mà un llibre, segurament el de l'Evangelí que es crigué.

Degut sens dubte a la influència del descobriment del sepulcre de l'apòstol Sant Jaume a Compostela i a les moltes peregrinacions que de tot arreu d'Europa es feren a l'Edat Mitja a aquell santuari de Galícia, des de finals del segle XIII, es considerà que Sant Jaume havia de representar-se vestit de peregrí. Potser la imatge més antiga que es coneix de Sant Jaume amb el barret i el bastó de peregrí és a la catedral d'Amiens, que va ésser decorada amb aquesta figura l'any 1288. Sembla que el senyor Plaudiura havia volgut fer una col·lecció especial d'imatges de Sant Jaume, ja que entre les peces que ha tramès al Museu n'hi ha quatre representant aquest mateix sant. Una, la de núm. 4354, és d'alabastre; la de núm. 5286, és de pedra; la de número 4540, és de fusta; i la de núm. 4357, és un relleu de fusta retallat. Totes aquestes figuracions són del segle XV, menys la primera que la creiem de l'anterior, i pertanyen a un tipus comú d'indumentària, consistent en un

barret de pelegrí ornat amb petxines, un bordó en una mà i a l'altra un llibre. El sant va descalç. La de núm. 4354 porta el mantell tercejat, la de núm. 5286 beneeix i porta un sarró amb una petxina penjada.

Sant Llorenç va tenir un esplendorós culte



Fig. 5

a l'Edat Mitja, tant a Catalunya com a Aragó. Una imatge seva figura a la porta de la catedral d'Oscà i al timpà de l'església del monestir de Banyoles, i se li dedicaren retaules sencers com els de Santa Coloma de Queralt (segle XIV) i el de l'altar major de l'església que a ell fou consagrada a la ciutat de Lleida. La manera general de representar-lo fou vestit de diaca i amb un llibre a una

mà i les graelles en què fou rostit a l'altra. El que procedent de la col·lecció Plandiura figura avui al nostre Museu, porta les graelles i el llibre, però a la mà dreta porta la palma del martiri, i les graelles i el llibre els porta reunits a la mà esquerra. Les graelles estan representades com compostes de tiges de ferro amb una tija central i volutes a banda i banda, disposades a la manera de les que hi ha a les portes de les nostres esglésies romàniques. Aquesta imatge procedeix d'Albalat del Cinca.

Les primeres imatges de Santa Madalena que es conserven són de les darrerries de l'estil romànic. La que figura al Museu i procedeix de la col·lecció Plandiura és de pedra; es pot atribuir al segle XIV i està sota d'un nínxol o pinacle ogival, pel que es pot deduir que, com altres tres peces de la col·lecció, havia format part d'un retaule. Aquesta imatge porta a la mà el pot dels perfums, confusió amb la dona que la nit del sant sopar va ungir Crist, en la que varen caure gairebé tots els pintors i escultors de l'Edat Mitja que volgueren representar la germana de Llätzer i Marta. A la peanya de tots quatre fragments hi ha una creu aspada que es deu referir a l'escut del donant del retaule o a la seva dedicació principal, que molt bé podria ésser a Sant Andreu. En altre d'aquests fragments hi ha la imatge d'una santa coronada, amb un llibre a la mà esquerra i amb la dreta oberta.

Finalment, la imatge que té el núm. 5293, procedent del retaule d'Albalat del Cinca, és sumament interessant; és de pedra policromada i porta una corona de la qual penja una diadema de boles llises i granelludes alternades; porta vel blanc i mantell tancat sobre el pit amb una joia rodona; té, als peus, agenollada, la imatge del donador del retaule. Porten la corona i la diadema iguals a la d'aquesta imatge, Santa Bàrbara i Santa Llúcia del mateix Museu de Barcelona, les que procedeixen de Gerp, la Verge del retaule d'Alós, les dues imatges de santes procedents del poble de la Granadella que avui es conserven al Museu Diocesà de Lleida, una santa màrtir d'un pilar del retaule de Sant Llorenç de l'església de Lleida de la mateixa advocació, la imatge de la Verge que ocupa el centre del retaule d'Albesa, les imatges dels pilars del mateix retaule que representen santes màrtirs i la Verge procedent del retaule d'Ager

que avui hi ha al mateix Museu nostre. Tot això fa creure que a Lleida hi hagué un taller de retaulers i imatgers d'on sortiren totes les tals imatges i retales.

F. DURAN I CANYAMERES

AMB MOTIU D'UNA MONE- DA SIRACUSANA EXISTENT AL GABINET NUMISMÀTIC DE CATALUNYA

En la nostra via d'anar donant a conèixer tot el que d'alguna importància posseeix el nostre Gabinet, hem de parlar avui d'una moneda que ens podrà servir per a demostrar com les monedes arriben a manifestar-nos les condicions i circumstàncies, àdhuc els matisos, de la vida dels pobles. Tantes vegades ha estat dit — i tan gratuïtament — pels desconeixadors de la numismàtica que l'estudi de les monedes gairebé no passa d'ésser un conjunt de curiositats, o que és un treball pesat, d'una aridesa imponderable, que val la pena, en donar a conèixer la moneda a què ens referim, de tractar de tot el que pugui relacionar-s'hi.

És aquesta moneda (núm. 8812 de l'inventari) una decadracma de Siracusa (fig. 1). A l'envers presenta el cap d'Arethusa, voltada de dofins, sobre un dels quals — el que és sota del cap — apareix una llegenda: ΚΙΜΩΝ (fig. 2, c), i darrera del cap d'aquella divinitat: ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ (fig. 2, b). Al revers, una quadriga al galop, l'auriga de la qual és coronat per una *nîké*; i a l'exerg es representen, per l'ordre que s'indica: escut, gambera, cuirassa, gambera i elm.

Parlem-ne de la significació que té tot això.

* * *

Per la gran abundància de blat a l'illa de Sicília, va ocórrer que el culte a les *dues deesses*, Demeter i Persefone (Kora), arribà a prendre una gran importància. Per tot el segle VI a. de C., el culte a aquestes era ja important a la ciutat de Gela, d'on va passar a Siracusa, en la qual ciutat anà imposant-se, de mica en mica, als cultes locals de Zeus, Apolló, Athenea i Arethusa. Les *dues deesses*

que presidien la sembra i la recollecció del blat, aliment fonamental dels pobles sicilians, van ésser de seguida considerades com les divinitats populars per excel·lència, protectores dels seus drets i llibertats, sobretot a Siracusa. Importants personatges — conductors polítics de Siracusa — juraren en el temple de les *dues deesses*, de respectar les lleis i els costums. Aquest culte va anar estenent-se per una raó comercial i una altra de política. Era la primera, les abundoses i continuades exportacions de blat a Itàlia, Grècia i altres contrades i pobles mediterranis; era la segona, el desenvolupament poderós de la potència política de Siracusa, des de les darreries del segle V a. de C.

Però, cas curiós; el que s'estenia més era

nedes — era més antic que Kimon, el fet de trobar-se a Catània encunyant monedes per a aquesta ciutat, donà ocasió que Kimon comencés la sèrie. Retornat Evainetos a Siracusa, va produir un tipus de decadracma en competència del produït per Kimon.

El tipus diví que tots dos reproduïen a l'anvers de llurs monedes, era el de la nimfa Arethusa, que tan lligada estava amb l'origen tradicional de la ciutat, i al que d'antic estaven acostumats a reproduir els incisors. Però aquesta figura, per una d'aquelles curioses transposicions populars, ja no podia ésser considerada com Arethusa, la significació de la qual perdia esclat i valor, contrastant amb el suposat ajut de Persefone: representaria, seria ja per al poble Persefone, la deessa protec-



Fig. 1. — La decadracma de Kimon, existent al nostre Gabinet Numismàtic de Catalunya

el culte particular de Persefone (Kora). El seu mite pintoresc i apassionant i el tractar-se, seguint aquest, d'una encisadora donzella, eren, sens dubte, les causes de la predilecció. I això va influir sobre de l'art i, per conseqüència, respecte de les monedes, com veurem després.

El culte a les *dues deesses* va arribar al seu grau màxim d'entusiasme després del 413, amb motiu de la desfeta dels atenesos pels siracusans. El poble considerava aleshores que l'ajut de Persefone havia estat decisiu. Va ésser en aquest temps quan l'estat siracusà inaugurarà els grans jocs atlètics, en record de la victòria. Tot això passa, simbolitzat, a les monedes, quan Siracusa encunya les seves famósíssimes decadracmes.

L'escultor Kimon va ésser el primer incisor d'aquestes decadracmes. Malgrat que Evainetos — un altre famós escultor de mo-

tora. Tant degué succeir d'aquesta manera, que des del temps d'Agathokles (318-289) afegeixen a la corona de fulles que adorna el cap d'Arethusa, unes espigues de blat, amb el qual queda ja definida la representació de Persefone.

Aquestes monedes, de Kimon i Evainetos, creades per a commemorar la victòria sobre els atenesos, eren donades com a premi als atletes vencedors dels jocs sagrats. La recordança de la victòria sobre els atenesos està significada per les armes — escut, gamberes, cuirassa i elm — que apareixen a l'exerg del revers, armes que, com hom suposa, abans eren donades com a premi als atletes. El significat del premi a aquests és, en fi, manifestat per la quadriga al galop del revers, l'auriga de la qual és coronat per la *nixé*, i la paraula ΑΘΛΑ que apareix en algunes (fig. 4).

Heus ací dues qüestions que eren profunda-



a

b



c

Fig. 2. — Detalls ampliats de l'anvers de la figura anterior

ment apassionades per al poble i de les quals les monedes parlaven als ulls ben clarament: victòria militar i victòria atlètica. No ens ha de sorprendre que el poble s'apassionés també per l'obra d'art. Kimon i Evainetos anaven en competència — cursa de valors, rica en motius de discussió —, i el poble es va dividir en opinions. El fet notable és que — sigui que Kimon resultés vençut — el tipus d'Evainetos va quedar pel seguit de la sèrie. D'aquest tipus d'Evainetos, i de les seves conseqüències, neix la majoria de les imitacions forasteres — algunes amb el tipus definit de Persefone —, entre les quals, de la nostra terra, hem d'incloure les de Roses, en primer lloc cronològic, i les d'Empúries, ja més modernes.

És força interessant fixar-nos en el que succeeix en les imitacions emporitanes, demostrador de la influència profunda i llunyana que estenia Siracusa per l'occident de la Mediterrània. Empúries, en alguns moments, segueix tant al peu de la lletra, podríem dir, el que succeïa en l'art monetari de Siracusa, que copia imitativament les peces d'aquesta ciutat. En el temps d'Agathokles és quan es realitza el que podríem anomenar «fixació del tipus de Persefone». Doncs bé, Empúries copia primerament el tipus d'Arethusa — que ja tindria per al poble de Siracusa el significat de Persefone — i a poc, per reflex del mateix període, imita el nou tipus siracusà, el del cap de Persefone, tipus femení amb espigues de blat. Gairebé al mateix temps, Empúries rebia la influència siracusana a través d'un altre poble, el cartaginès — que també copiava les monedes d'aquella ciutat siciliana —, i produïa unes peces que, seguint el tipus de Persefone cartaginesa, ja eren absolutament diferents dels models siracusans. Amb això, Empúries produïa dos tipus de Persefone, diferenciat de forma i d'esperit artístic.

* * *

Seguint un costum que havia començat a principis del segle V, apareixen en aquestes decadracmes, i en altres monedes siracusanes, les signatures dels incisors. Siracusa, en aquesta qüestió, com en tantes altres, havia introduït una importantíssima novetat. ¿Per vanitat dels incisors? ¿Per la seguretat que llurs obres eren les més formoses de totes les produïdes al món? Avui, després de tants segles,

les decadracmes siracusanes són estimades com l'obra més meravellosa en el seu gènere. Sabent el sentit finament artístic dels grecs, és de creure que en aquells temps hom ja pensava igual. Avui, per altra part, encara es discuteix, com aleshores, quines són més formoses: les de Kimon o les d'Evainetos. Podem, doncs, creure que els artistes signaren llurs obres per la seguretat que tenien que eren inimitables. Amb aquest motiu, val la pena de recordar aquí alguns noms d'incisors siracusans: Sosion, Eumenos, Evainetos, Euthimi, Phrygillos, Evarkides, Eukleides, Kimon, Parmenios, etc.

Les decadracmes de Kimon comencen al voltant del 412 i presenten tres tipus. Amb tots aquests van travats els de dos artistes: un, el nom del qual és desconegut, creador d'un tipus d'Arethusa veritablement revolucionari pel temps en què va aparèixer, i altre, els d'Evainetos (fig. 3). La cronologia aproximada és com segueix:

Decadracmes de Kimon

- I tipus. Any 412.
- II tipus. Any 410.
- III tipus. Anys 406-403.

Decadracma de l'artista desconegut

Any 406.

Decadracmes d'Evainetos

- I tipus. Any 406.
 - II tipus. Any 385.
- Totes les de Kimon van signades, d'acord amb els detalls que s'inclouen tot seguit:

Signatures de Kimon

Tipus I

- a) Sobre la diadema, en la part del front: $\begin{matrix} \text{KI} \\ \text{M} \end{matrix}$.
- r) Sobre la línia de l'exerg: KIMΩN.

Tipus II

Varietat 1.^a

- a) Cap signatura.
- r) Sobre la gropa del cavall primer: $\begin{matrix} \text{IM} \\ \text{M} \end{matrix}$
i, a més, sobre la línia de l'exerg: KIMΩN,



Fig. 3. — a) Primer tipus de Kimon; b) segon tipus;
c) tercer tipus; d) tipus d'Evainetos

Varietat 2.^a

- a) Sobre la diadema i al mateix lloc: KI.
- r) Sobre la línia de l'exerg: KIMON.

Varietat 3.^a

- a) En el lloc de l'anterior: K.
- r) Igual que en l'anterior.

Tipus III

- a) Igual que en l'anterior; i a més, sobre el dofí de sota del cap d'Arethusa: KIMON.
- r) Cap signatura.

nom de la ciutat, però es veuen suficientment per a poder completar el nom d'aquesta. Dites esborrades, i l'estat de no molt bona conservació del revers, fan que aquesta nostra moneda no sigui flor d'encuny, malgrat tractar-se d'una peça força interessant i important, tota vegada que no són abundoses les monedes d'aquesta categoria.

La importància està, més que res, en la claredat amb què l'anvers presenta les característiques plàstiques del III tipus de Kimon. En aquest, les varietats del qual va encunyar



Fig. 4. — Revers ampliat de la decadracma de l'artista desconegut. A l'exerg es veu el mot ΑΘΑΑ col·locat a lloc diferent que a les de Kimon i Evainetos

El rètol ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ, que en les decadracmes del I i II tipus apareix col·locat damunt del cap d'Arethusa i que arriba fins a la cua del dofí del darrera del coll del bust d'aquella, en les del III tipus s'estén fins a l'aleta dorsal de l'esmentat dofí.

Per tot això, la nostra moneda pertany al tipus III, essent de la data 406-403 a. de C.

En la nostra no es veu la K, per ésser esborrada pel desgast, que acostuma a aparèixer al lloc de l'anvers, com ja hem dit. Per la mateixa causa, tampoc no es distingeix la paraula ΑΘΑΑ al revers. Queden esborrades, també pel mateix motiu, les lletres ΣΥΡ del

Kimon ja en competència amb Evainetos, encorba més tota la fesomia de la divina Arethusa, amb una morbidesa prou més sensual que les figures d'Evainetos, les quals s'assemblen, per llur perfil i inclinació del cap, a les del primer tipus de Kimon. Aquest incisor introdueix en les decadracmes del seu III tipus, una novetat realística que les diferencia immediatament de totes, les seves i les dels altres artistes: dos finíssims pèls a la parpella superior, dues suavíssimes línies que es veuen molt bé en les nostres figures. Per fi, és exclusiu de Kimon el costum de recollir els cabells de darrera del cap d'Arethusa amb una elegan-

tíssima xarxa com les de fil d'or que aleshores eren moda a Siracusa.

* * *

Heus ací, doncs, una moneda que ens parla de fets històrics, político-econòmics i religiosos, de les preocupacions estètiques d'un poble d'esperit refinat, de lluites sense altra finalitat que gaudir de la bellesa, de l'admirable orgull d'uns artistes segurs de la meravella de llurs obres, del «provincianisme» d'altres pobles que vivien, per a certs sectors de llur vida, del gloriós reflex de la inquiet ciutat de Siracusa.

Heus ací com l'estudi de les monedes pot parlar — a aquells que no es detenen solament ni es limiten a l'anàlisi material dels objectes — de tantes i tantes facetes i matisos dels pobles que no tornaran ja mai més i fer-los reviuir en la nostra imaginació en descobrir en ells certs recons espirituals més definidors que llurs grans gestes històriques.

J. AMORÓS

Conservador del Gabinet Numismàtic de Catalunya

VALORACIÓ MONUMENTAL I CONSOLIDACIÓ DE LES MURALLES DE TARRAGONA

Un dels conjunts monumentals més valuosos de Catalunya, és el constituït per les muralles de Tarragona. El que del primitiu recinte fortificat es conserva encara, mereix gran estima, tant pel seu imponderable interès arqueològic, com per la magníficent visió d'art que proporciona al visitant. Obra famosa en l'antiguitat, desvetllava admiració, essent universal el renom; poc coneguda en el temps present. D'ara endavant, havent estat posada en valor, en serà sens dubte divulgada l'existència, facilitant el coneixement.

Era a l'any 1919. Pel càrrec que exercíem de cap-director del «Servei de Conservació i Catalogació de Monuments Històrics» de Catalunya, fórem cridats a Tarragona. Passava la ciutat aleshores per un període de depressió quant a la cura del seu tresor artístic. Amb el parpal i el picot es desfeia, a càrrec del Municipi, un magnífic mur romà de pedra pica-

da, aparegut en aterrar unes cases del carrer de la Merceria, prop de la Seu, per tal d'obtenir un terreny lliure per a bastir-hi un nou mercat. D'acord amb ciutadans benemèrits, que curaren d'aplicar les lleis protectores, s'aturà l'obra destructora. Avui, en una plaça voltada de vegetació s'alça una mostra de bella construcció romana.

Novament resseguirem Tarragona, veient amb recança com no era solament aquell mur ço que mereixia ésser protegit. Una gran tasca d'investigació, de descobriment, de valoració, convenia fer a Tarragona. L'àrea de l'amfiteatre, en l'arena del qual hi havia la ruïna de l'església romànica del Miracle, era, sota del Passeig-mirador, un lloc a estudiar, a endreçar; les voltes del circ seguien tancades al públic, convertides en magatzems militars; el Pretori servia encara de presó, i la muralla de la «Falsa Braga», el magne monument de l'antiga Tarraco no podia quasi ésser visitat, amb l'espai annex ple de brossa i bassals de fang; l'explotació com a pedrera de l'espadat damunt el qual assenta la muralla, havia reduït a quatre pams, amb perill d'estimar-se, el pas al peu del «Fortí Negre».

I les muralles de la «Falsa Braga» eren quelcom extraordinari, un monument sense parió a l'Occident d'Europa. Calia procurar un canvi a Tarragona; passar de l'oblit i de la indiferència a l'interès i amor dels monuments, endegar, urbanitzar la «Falsa Braga».

Per contribuir a aconseguir-ho, fórem induïts a dar una conferència que desenrotllàrem al saló de sessions de la Diputació, segons el tema «La nova Tarragona i els seus antics monuments». Part principal d'aquesta dissertació fou la presentació d'un pla o projecte per a posar en valor la «Falsa Braga».

Ha passat temps. La idea germinà, prengué arrels en l'esperit públic; sempre fou cosa actual, volguda. A l'any 1929 l'Ajuntament ens encarregà l'estudi concret del problema, per tal de realitzar-lo. No havia encara arribat el moment. Ha estat ara; fa cosa d'un any es començà la realització. La Junta de Patronat del Tresor Artístic Nacional aprovà, a proposta del senyor Ricard de Orueta, director general de Belles Arts, primer de la República, el projecte, la direcció del qual ens fou encomanada, en qualitat d'arquitecte de Monuments Històrics del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts. No cal dir amb quina

complaença hem vist que el somni es feia realitat. El dia 22 del passat octubre s'inaugurava i s'obria al públic la «Falsa Braga».

* * *

Famosa fou en l'antiguitat Tarragona. Si Roma establí en ella la capitalitat de la província Citerior, dotant-la d'importants monuments i construccions, ja segles abans era gran ciutat. Les muralles ho testifiquen. Quan Espanya estava poblada de tribus en contínua

en gran part destruït, ja que la totalitat d'allò que d'ell avui resta a la part Nord de la ciutat, des del Pretori al portal del Roser, és de 1.120 metres; la secció compresa dins de la contramuralla de la «Falsa Braga» és d'uns 550 metres.

Dues construccions ben diverses, sobreposades, constitueixen la muralla. A baix, assegut damunt la roca viva del terreny, hi ha com un basament de grosses pedres, irregulars, sense treballar, tal com foren trobades a la



Entrada a la «Falsa Braga» pel passeig de Saavedra. Baluards construïts per disposició del general Stanhope, el 1707. Desmuntat part del terraplè i desfet l'angle, ha estat aquest reconstruït

lluita, es constitueix a la nostra costa mediterrània una ciutat la importància de la qual havia d'ésser excepcional; fou des d'ella que es governà una extensa zona de la península a l'interior i fins més enllà del Pireneu; cap altra ciutat no tingué un perímetre tan extens, muralles més fortes. Els poblats ibèrics murats de l'interior, Osmà, Meca, Calaceite, són relativament insignificants. Ço que més s'hi assembla, són les muralles de Sagunt, el recinte de Girona i la muralla grega d'Empúries.

No hem de descobrir les muralles de Tarragona, estudiades per arqueòlegs i historiadors. Amb tot, considerem oportú donar-ne una notícia sintètica. El desenrotllament atribuït al perímetre primitiu excedeix de 4.000 metres,

muntanya; es feren avenir tot el possible, omplint els buits entre elles amb pedres petites. Damunt s'assenten els carreus de pedra picada, amb els junts treballats, ben escairats.

Les dimensions i pes de les grans pedres del basament són dignes d'esment. Un nombre d'elles amiden 1'30-1'50 metres de llarg per una alçada i gruix de 0'60-0'80. Sovintegen les pedres de 2'50-3'00 metres de llarg per una altura de 1'00-1'50 metres i gruix semblant. Excepcionals són les pedres de 4'00 metres de llarg per 1'50 d'alçada i 0'80-1'00 metres de gruix.

El pes corresponent a aquests volums, atesa la densitat pròpia de les pedres, és d'un mínim de 1.500 a 2.000 quilos; són en gran

nombre les de 4.000 a 5.000 quilos; n'hi ha quantitat de 10.000 a 15.000 quilos, arribant algunes a 18.000, 19.000 i, per excepció, a prop de 22.000 quilos.

És interessant comparar aquestes dimensions i volums amb els que exposa Schlieman respecte els monuments de l'Argolida en els temps

De les dades anteriors, resulta que fora d'algun bloc excepcional, les pedres a Tarragona són en general de majors dimensions i pes que a la Grècia homèrica. És cosa que posa les muralles de Tarragona en lloc singularíssim.

Tres torres, les úniques que es conserven del recinte murat primitiu de Tarragona, es



Estat de la «Falsa Braga». Any 1932. Amb l'explotació de la pedrera inferior, el trànsit, al peu del «Fortí Negre» era perillós

prehelènics. A Tirint, els blocs de 12.000 a 13.000 quilos són rars; el volum dominant és de 3.700 a 4.000 quilos; per excepció, a la cambra dels banys hi ha una peça monolítica de 20.000 quilos. A Micenes, segons Perrot et Chipiez, les pedres són encara més petites, llevat del dintell de la porta dels lleons, el pes de la qual és de 30.000 quilos, i la pedra de coberta del corredor del Tresor d'Atreu, al qual s'atribueix un pes inversemblant.

troben dins del clos de la «Falsa Braga»; en elles la tècnica constructiva és més perfecta; tendeixen a cercar l'horitzontalitat dels junts. El front central de les torres és de 9'55 metres en l'anomenada de l'Arquebisbe; 9'00 metres en la del Capíscol, i 11'75 en la de Sant Magí; la fondària o amplada és variable i sense cap simetria.

Hi ha també a la «Falsa Braga» dues portes, de les quatre existents a Tarragona.



Reparació del camí, vora el «Fortí Negre». Any 1933. Ha calgut construir quatre arcades grans per a obtenir un lloc de pas suficient

La situada prop de la torre de l'Arquebisbe és de 1'50 metres d'ample per 3'10 d'alt; la que és a prop de la torre del Capíscol, té 1'35 d'ample per 2'25 d'alt; el gruix del pas és el de la muralla, o sigui d'uns 6 metres.

L'alçada de la muralla és en general reduïda, oscil·lant entre 1'60 i 2'40 metres; amb dues o tres pedres sobreposades es guanya aquesta alçada. Sols en dos llocs i en les torres es conserva una major altura de la muralla, que arriba a ésser de 6 i, fins de 7 metres.

Damunt de la muralla descrita, que fa com socolada, s'alça una ben treballada obra de blocs rectangulars, de junts perfectament paral·lels. Els blocs són de diversa mida i proporcions, segons el temps de la construcció. A les torres tendeixen a la forma del quadrat de 0'60 a 0'80 metres de costat; en general, en

els llargs paraments, els blocs tenen de 0'40 a 0'60 metres d'alt, per doble o major longitud. L'altura total de la muralla és d'uns 11 metres.

L'any 1931 s'enderrocà, junt a la torre de Sant Magí, el parament de pedra exterior de la muralla, amb el material interior de replè. El fet no fou fortuit, sinó provocat per acció humana. L·lindava allí la muralla amb el convent de les Oblates del Redemptor, les quals, mal aconsellades, construïren una cisterna a la torre i llençaren les aigües dels terrats dins del massís de la muralla; això es feia des del 1926. Ocorregué ço obligat. El volum de terra interior es convertí poc a poc en una massa de fang i arribà el dia que aquell volum semifluid esbotzà i derruí el parament.

Aquest desagradable fet ens ha il·lustrat, en canvi, sobre aspectes desconeguts de la mu-



Enderroc del parament i esllavissada del massís interior de la muralla vora la torre de Sant Magí

ralla i ha posat a la vista quelcom insospitat de la torre de Sant Magí. Acompanyem un gràfic que representa el tall transversal de la muralla, segons ha permès obtenir-lo l'enderroc; mercès a aquest coneixem ara perfectament quina és l'estructura interior constructiva de la muralla. Els paraments dels llenços són de pedra, de grans blocs al basament i carreus escairats damunt; a l'interior, fins a una alçada d'uns 3'50 metres, hi ha capes sobreposades alternades piconades de petites pedres o grava i terra; les primeres tenen un gruix de 0'35 a 0'40 metres, i les de terra de 0'15. Damunt d'aquestes capes la muralla és feta de toves d'argila assecades al sol. La mida d'aquestes toves varia entre 40-45 centímetres de llarg, 30-34 d'ample i 9-10 de gruix. Són les mides de Vitruvi.

L'enderroc ens oferí una visió sorprenent:

el parament lateral complet de la torre de Sant Magí, que ocultava la pròpia muralla. La torre ha guanyat així en gran manera; a més a més, a la part alta aparegué un baix relleu mig partit, representant Minerva; l'escut, tal com es presenta, n'és indicatiu indubtable. Aquesta representació escultòrica és d'un arcaisme remarcable. Cal fer notar que a l'angle del parament hi ha els dos caps ja coneguts, esbossats, d'un sol tronc, bell reflex d'escultura clàssica.

Els problemes que planteja allò que ha quedat descobert junt a la torre de Sant Magí, són intrigants, de difícil solució. El llenç de muralla i la torre no foren construïts a un mateix temps, sinó que aquella ho fou posteriorment, amagant, en fer-ho, el baix relleu. No hi ha dubte, per l'acabat aparell i l'existència d'aquell relleu, que de primer la torre

tenia a la vista major parament, en més de 6 metres d'ample, que va ocultar una reconstrucció de la muralla.

Verament, encara que en aparença sembli el mateix, hi ha diferències essencials, tant en la part dels blocs irregulars, com en els carreus de pedra picada. Les pedres del basa-

paraments de la muralla. Un d'aquests quedà aparent amb l'enderroc, al qual limità; en trobarem d'altres en rebaixar el nivell superior de la muralla, per tal de procedir a la consolidació, sobre la porta de l'escorxador, oberta pocs anys ha; aquests murs estan equidistants.



Consolidació de la muralla i torre de Sant Magi. Un cobert protegeix un massís de tones de l'estructura interior

ment són més ben posades, amb tendència als junts horitzontals de la torre; l'alçada en aquesta és d'uns 6'50 metres, i, a la muralla, de sols 2 metres; també cal fer constar que les proporcions dels carreus van cap al quadrat a la torre i són llargament apaïats a la muralla. Són obres de temps distints.

Altra observació que considerem oportú consignar: l'existència de murs de pedra picada transversals de lligament, entre els dos

Les dades anteriors han d'ajudar, ben segur, a aclarir el temps de construcció de les diverses parts de la muralla.

* * *

Determinar, definir, quan i per qui foren alçades les muralles de Tarragona, és problema del qual han tractat nombrosos autors. En general exposen pures teories mancades d'estudi objectiu. Arqueòlegs i escriptors del país



Aparell megalític de la torre de Sant Mugi. A l'angle de l'esquerra, a dalt, dos caps esbossats. Alçada: 6'50 metres



Angle de la torre del Capiscol i porta anexe. La llinda fa 3'90 metres de llarg.
Calculem el pes en 16'5 tones

i estrangers han dit llur parer, desenrotllant extenses elucubracions respecte del tema. Se n'han ocupat dels primers, Albiñana i Bofarull, Pífferrer, Hernández Sanahuja, Gibert, P. Fita, Guillem García, Morera, Rovira i

de les costes mediterrànies; se li suposà una remotíssima antiguitat.

El professor Schulten i el doctor Bosch Gimpera, els darrers a estudiar la qüestió, han establert conclusions, sens dubte les més fo-



Muralla amb la torre del Pavorde, avui anomenada de l'Arquebisbe, al fons. L'aparell inferior s'eleva a 2'40 metres; l'obra romana fins a 11 metres

Virgili, Bosch Gimpera; dels segons, Laborde, Hubner, Pierre Paris, Schulten.

Particularment la muralla inferior ha fet establir les més oposades afirmacions. En els temps antics, la llegenda sempre viva resolgué la qüestió: éssers mitològics, els ciclops, feren l'obra. Modernament, la divagació, la incertitud, han estat grans; s'ha considerat obra de pelasgs, heteus, egeus, fenicis, etruscos, celtes, ligurs, ibers, cosetans...; s'atribuí a gent vinguda de l'Àsia i de l'Àfrica, de molts indrets

namentades. Proveïts d'un bagatge arqueològic més gran, analitzant a fons els primitius documents literaris i geogràfics, han establert que la muralla baixa de pedres grosses és obra dels habitants del país, els ibers, dirigits per instructors grecs, feta a mitjans del segle v abans de J.-C.

No fou obra improvisada. Una tradició mediterrània, més que milenària, la precedia. A Tirinte i Micenes, a les illes de Sardenya i Gozzo, a les Balears, en terres d'Almeria i a



Passeig Arqueològic, prop de la porta d'accés. Fragments arqueològics, xiprers i llofers, augmenten l'interès del lloc



Recó del Passeig Arqueològic. Pedres romanes a ple aire, d'un basament, entaulaments i columna

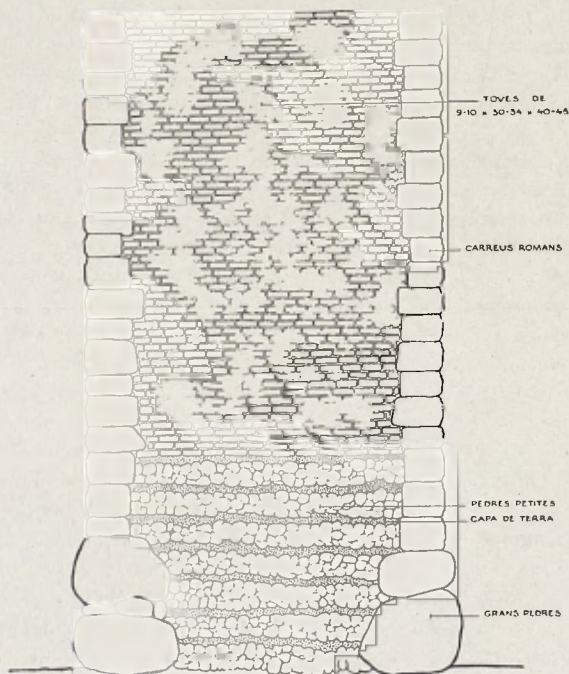
Sagunt, Girona i Empúries, obra aquesta aproximadament coetània, feta poc abans o després que la de Tarragona, se'n troben exemples.

Essencialment, estem d'acord amb aquella afirmació; l'obra principal de grans pedres de Tarragona és feta pels homes i en el temps dits. Però potser ja hi havia a Tarraco algun precedent, quelcom anterior, un lloc fortificat que va precedir, suggerir, la gran ampliació ibero-grega. I fins hem de parar l'atenció

feren gran part; altres corresponen al temps d'August i d'Adrià. Si la teoria de Morera, que diu ésser tot obra dels romans, és inadmissible, potser caldrà acceptar que algun llenc de muralla fou reconstruït íntegrament per ells. Les observacions abans exposades semblen confirmar-ho.

Les muralles de Tarragona són obra de segles.

Quan la guerra de Successió entre Felip V



Tall transversal de la muralla de la «Falsa Braga», prop de la torre de Sant Magi

quant al particular, respecte les pedres que descobríem a l'angle que forma la muralla en arribar al passeig de Sant Antoni, davant la Casa de Beneficència, les quals ofereixen un aspecte digne d'estudi. Cal, allí, investigar.

D'altra part, els romans no es limitaren a sobreposar carreus escairats sobre la muralla dita dels ciclops. La reformaren, la trasbalsaren radicalment. Si a les torres i en alguna altra part els grans blocs arriben a 6'50 metres d'alçada, no s'explica la uniformitat d'un promedi de 2 metres de la muralla. Cal també fixar-se en els murs transversals de lligament. L'obra romana és també de temps diversos, segons indiquen els aparells. Els Escipions en

i Carles III, els anglesos ajudaren el darrer amb l'armada i un cos d'exèrcit que comandava el general Stanhope. El 1708, aquest conquerí el port de Mahó i l'illa de Menorca, però abans desembarcà gent a Tarragona, on fou desenrotllat un extens pla de fortificacions. La «Falsa Braga» fou part principal d'aquest pla. El nom és el d'un terme tècnic de defensa militar; es tracta d'un sistema de fortificacions, d'una contramuralla, al peu d'altres murs.

Cortines i baluards combinats; llarg parapet en tota l'extensió; grans terraplens i túnels a les entrades. Afavoria l'estratègia de l'obra, l'espadat, el fort desnivell entre el peu de la

muralla antiga i el terreny inferior. Aquest espadat era de roca i en aquesta s'assentaren els fonaments dels llenços de murs i baluards. Els baluards foren un a cada extrem i tres entremig, amb troneres per als canons. El baluard central, que és el més gran, conté uns espais soterranis per al polvorí i refugi de les tropes; també hi ha una mina o pas que porta al peu de l'espadat, on subsisteixen vestigis d'altres defenses.

* * *

Amb tot i la pobresa d'ambient favorable a Tarragona per als seus monuments, hi va haver sempre algú que freturava a favor seu. Quan la Revolució del 1868, l'Ajuntament acordà aterrar totes les muralles de Tarragona, i si no pel moment, a poc a poc ho va fer després en bona part. Però la Comissió Provincial de Monuments i la Societat Arqueològica s'hi oposaren amb esforç. Hernández Sanahuja, el marquès de Montoliu i altres, treballaren en gran manera a favor de les muralles i obtingueren, el 1884, la declaració de monument nacional a favor d'elles, encomanant-les el Govern a la custòdia d'aquella Comissió. És ben interessant la història de les malvestats que sofriren les muralles de Tarragona, publicada el 1932 en el *Bulletí Arqueològic* de la ciutat.

L'Ajuntament de Tarragona, el 1906, va tenir ja vagament la idea de fer un passeig al peu de la muralla de la «Falsa Braga», però el criteri inicial era ben equivocat, ja que es van començar a desfer els baluards del XVIII i es pensava plantar-hi plàtans.

La referida Comissió de Monuments es preocupà de la conservació de la muralla, el 1929, presidint-la don Eduard Toda. D'acord amb ella, sollicitàrem i obtinguérem una quantitat per a reparar el parament a la part interior del recinte, junt a la torre de l'Arquebisbe.

* * *

El criteri fonamental del projecte de Passeig Arqueològic que acaba d'ésser executat, fou sempre el de màxim respecte al monument, tenint cura senzillament de posar-lo en valor, sense alterar-lo el més mínim. No sols consideràvem que calia conservar íntegrament la muralla antiga, sinó també les fortificacions del XVIII. Aquest criteri inicial, que sempre va guiar-nos, l'hem accentuat fins al màxim en realitzar els treballs,

Quan traçàrem el projecte no havia encara ocorregut l'esllavissada de la muralla junt a la torre de Sant Magí. Aquest fet va fer fixar l'atenció en la conveniència de consolidar, d'assegurar la muralla, en tot ço que fos menester. Treballs d'importància s'han executat que no eren previstos, però que hem entès preferents, especialment junt a la torre de Sant Magí i a la muralla més pròxima al passeig de Sant Antoni; en molts altres llocs s'han assegurat blocs descalçats i junts massa oberts.

El desguàs de l'espai comprès entre la muralla antiga i els baluards ha estat una preocupació i feina important. S'han endegat les pendents del terreny, per tal que l'aigua de pluja no s'embassi enlloc, obrint forats i posant canals per a la sortida. Això ha ocasionat un important moviment de terres, la qual cosa s'explica tenint present que la llargària de la «Falsa Braga» excedeix del mig quilòmetre. També hem replenat de terra llargs trossos del parapet, que anys enera va ésser buidat.

Treball complementari ha estat l'establiment d'una conducció d'aigua a tot el llarg de l'espai de trànsit, amb boques per al rec. També disposàrem la instal·lació de llocs i serveis sanitaris.

La visita del públic al lloc exigia quelcom més, per tal de fer-lo atractiu i de bon estar. Així l'establiment de bancs de pedra per a seure, on són bells els punts de vista i el recer agradable. La vegetació era un altre factor a utilitzar; també el portar allí, en llocs singulars propicis, alguns elements arqueològics, pedres dels temples i grans edificis de la Tarragona romana, per tal que a l'aire lliure lluïssin majorment i augmentessin l'interès del lloc. Llorers i xiprers han estat plantats; pedres del Museu, trossos de columnes i entaulaments han trobat apropiada situació.

L'Ajuntament, amb l'alcalde Pere Lloret i arquitecte Pujol, han contribuït a l'obra.

Sigui la valoració monumental de la «Falsa Braga» inici d'allò que cal fer a favor de gran part de la Tarragona monumental.

JERONI MARTORELL

(FOTS. DEL SERVEI DE MONUMENTS HISTÒRICS)

BIBLIOGRAFIA. — Bosch Gimpera, «Problemes d'història antiga i d'arqueologia tarragonines», *Bulletí Arqueològic* de la Societat Arqueològica Tarraconense. Núms. 23-29. Anys 1925-1926. — Agustí M. Gibert, «Tarragona prehistòrica i protohistòrica». 1909. — Pere Lloret (E. T.), «Les muralles de Tarragona», *Bulletí Arqueològic* de la S. A. T. Núm. 42. 1932. — Morera i Llauredó, «Província de Tarragona», de la *Geografia General de Catalunya*. — Jeroni Martorell, «La nova Tarragona i els seus antics monuments». Anuari de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya. 1920. — Rovira i Virgili, «Història Nacional de Catalunya». Volum I. 1922. — Schulten, «Tarragona». 1921.



Visita del director general de Belles Arts, senyor Ricard de Orueta, al Museu del «Cau Ferrat» de Sitges

ELS SENYORS ORUETA I «JUAN DEL ENCINA» VISITEN ELS NOSTRES MUSEUS

El dia 22 d'octubre darrer es va inaugurar oficialment a Tarragona el Passeig Arqueològic, que posa en valor les antigues muralles de la ciutat i del qual ens parla en altre lloc d'aquest número el mateix autor del projecte senyor Jeroni Martorell, director del «Servei de Monuments Històrics» de la Generalitat de Catalunya.

A l'acte fou especialment invitat el senyor Ricard de Orueta, director general de Belles Arts de la República, qui arribà a la capital catalana el dia anterior per a traslladar-se tot seguit a Poblet, les obres de restauració del qual desitjava visitar.

El senyor Orueta va ésser rebut a Poblet per tot el Patronat, amb el seu digne president, el nostre benivolgut amic senyor Eduard Toda, la majoria de membres de l'Acadèmia de Bones Lletres, que presideix el mateix senyor Toda i que aquell dia celebrava a Poblet la sessió inaugural del curs, i pel director dels nostres Museus senyor Folch i Torres, que es

trobava allí en ocasió d'iniciar-se el Museu de restes i records del Monestir, que el Patronat es proposa d'instalar en una de les edificacions de Poblet. Acompanyaven el senyor Orueta el senyor Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museu del Prado, de Madrid, el seu secretari particular senyor J. Carreño i l'abans esmentat senyor Martorell. Es va fer una minuciosa visita a les obres. El senyor Toda va donar tota mena de detalls sobre les ja executades i les que hi ha el propòsit de realitzar. El senyor Orueta va quedar sumament complagut de la benemèrita tasca del Patronat i féu calorosos elogis de tots els seus components, especialment del seu president senyor Toda, que dedica totes les seves activitats a la gran obra d'aquesta assenyada reconstrucció.

El dia següent, el senyor Orueta i els seus acompanyants, junt amb l'alcalde de Tarragona senyor Pere Lloret, va anar a aqueixa població per a presidir l'acte inaugural de l'esmentat Passeig Arqueològic, i després va traslladar-se a Sitges per a visitar el nostre Museu del «Cau Ferrat». Allí fou rebut per l'alcalde de la població senyor Josep Costa, els membres del Patronat del Museu senyors Pere Jou

i Josep Mates, el director dels Museus senyor Folch i Torres i la presidenta de l'agrupació femenina «El Ram de tot l'Any a Rusiñol», senyoreta Maria Dolors de Bertran, a la que acompanyaven les senyores de Catasús i de Folch i Torres. El senyor Orueta va visitar el Museu llegat per Rusiñol amb especial delectació i tingué paraules de bon record per al gran artista que va reunir aquestes col·leccions i per als elements que han organitzat el funcionament públic del Museu. A presència del senyor Orueta va tenir lloc el canvi de ram corresponent a aquell dia en l'homenatge perpetu de les dones sitgetanes, la significació del qual va motivar també grans elogis del senyor director general de Belles Arts. A la sortida del Museu, el senyor Orueta va dipositar un ram de flors al monument a Rusiñol.

El dilluns, dia 23, el senyor Orueta va venir a Barcelona per a visitar els nostres Museus. L'acompanyaren en la visita el president de la nostra Junta senyor Josep Llimona, el director senyor Joaquim Folch i Torres, el director del Museu d'Arqueologia senyor Pere Bosch i Gimpera, el director del Servei de Monuments Històrics senyor Jeroni Martorell, el secretari i l'administrador de la Junta de Museus senyors Borralleras i Tarragó i el conservador senyor Emili Gandia. El senyor Orueta va visitar el Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, les obres d'instal·lació del Museu d'Arqueologia i les del Museu de l'Art de Catalunya al Palau Nacional, l'Arxiu Històric de la Ciutat, el de la Corona d'Aragó i l'edifici de l'ex-capella de Santa Àgata. Es va mostrar molt complagut dels treballs que es vénen fent i del funcionament d'aquestes institucions.

Al migdia va passar a visitar oficialment el president de la Generalitat senyor Francesc Macià i el conseller de Cultura senyor Ventura Gassol. Després de la visita fou obsequiat amb un dinar que va tenir lloc al Restaurant Miramar de Montjuïc.

El dimarts, dia 24, va visitar les excavacions d'Empúries, acompanyat del director i els funcionaris del Museu d'Arqueologia. L'endemà se'n va tornar cap a Madrid.

A més, els dies 30 i 31 del mateix mes ha estat entre nosaltres l'il·lustre crític d'art «Juan del Encina», director del Museu d'Art Modern de Madrid.

La visita ha obeït al desig de nodrir les sa-

les de la famosa pinacoteca de la capital de la República amb obres d'alguns dels nostres artistes moderns. S'han concertat, per tant, algunes adquisicions que seran indubtablement un bell testimoni del moment actual de la pintura i l'escultura catalanes entre les col·leccions de l'esmentat Museu.

A més, ha vingut a organitzar una exposició especial d'obres dels nostres escultors Casanovas i Rebull al Museu de Madrid, que segurament deurà estar inaugurada a l'hora en què es publiquin aquestes ratlles.

El director del Museu d'Art Modern de Madrid, acompanyat de l'artista Joaquim Sunyer i del director dels nostres Museus senyor Folch i Torres, va visitar el Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes i les obres d'instal·lació del Museu del Palau Nacional i de la Biblioteca al «Poble Espanyol», i elogià amablement les realitzacions aconseguïdes i els treballs en curs.

El dia 31 va ésser obsequiat amb un àpat íntim pel conseller de Cultura de la Generalitat senyor Gassol.

BIBLIOGRAFIA

A HISTORY OF SPANISH PAINTING. — Publicació començada el 1930 per la Harvard University Press. Cambridge-Massachusetts, E. U.

La gran obra de Chandler Rathfon Post, professor de la Universitat d'Harvard, va seguint la seva publicació. Fa poc que ha arribat entre nosaltres el volum IV, que està dedicat a la sistematització i estudi de la pintura gòtica castellana de la segona meitat del segle XV. L'extensió del tema i la quantitat de dades recollides fa que el material vingui presentat en dos llibres de text bellament imprès i profusament il·lustrat, formant sèrie amb els tres primers volums de l'obra, els quals foren premiats per l'Institut d'Estudis Catalans com a manifestació a l'avançada d'un homenatge ben merescut.

Abans de donar una ullada al volum que motiva les presents consideracions, cal parlar de la totalitat de l'obra, ja que malgrat ésser l'estudi més complet i el judici més autoritzat publicat fins ara dels pintors de la península

ibèrica i en particular dels primitius catalans, resulta injustament un llibre poc comú a les nostres biblioteques.

El professor Post començà l'obra a la que pensa consagrar la resta de les seves activitats, al cap de molts anys d'estudiar l'art medieval, alternant la càtedra universitària amb la publicació de treballs diversos i amb pelegrinatges minuciosos i metòdics davant dels nostres monuments pictòrics. Es passà setmanes a cada nucli, prenent notes, interrogant i plantejant problemes als arqueòlegs i aficionats locals. Reuní a la biblioteca del «Fogg Museum» de l'«Harvard University», tots els llibres, totes les monografies, tots els articles més o menys relacionats amb l'estudi de la pintura hispana. Formà al mateix temps una col·lecció completa de totes les fotografies d'adquisició possible, fent fotografiar les grans obres inèdites a costa de despeses considerables. Els seus deixebles l'ajudaren en la difícil tasca d'agrupar, sintetitzar i comparar les infinites dades recollides. Alguns d'ells s'especialitzaren en determinats problemes i arribaren a publicar llibres tan importants com el de C. L. Kuhn *The Romanesque Mural Painting of Catalonia* i el *Jaume Huguet* de B. Rowland. El llibre de Post conté, a més de la quantitat de material conscientment classificat per períodes, per escoles i per tallers, un estudi comparatiu, clar i precís, entre els pintors de la península i els de les escoles més influents en l'art europeu de cada període. No es limita a donar solament noms coneguts, sinó que, deixant de banda el procediment absurd de fer lligar documents i retaules, estableix grups estilístics que li permeten classificar la sèrie inacabable de pintura anònima i donar-ne el corpus complet. Partint de les obres ben documentades i de les condicions establertes en els contractes, determina els trets característics de la tècnica de cada pintor, la interpretació estilitzada dels elements naturals repetits en les seves obres, les variants que acusen les mans d'auxiliars i mètodes generals de la preparació de l'obra a cada taller.

L'estudi de la iconografia és l'auxiliar més important per a acabar de perfilar els grups. Post ha curat tant d'aquest punt de vista que ell sol ja dóna un valor extraordinari al seu llibre. Treu de les variants iconogràfiques una sèrie de conseqüències que aclareixen, més que l'estudi estilístic i tècnic, alguns dels orígens

de la nostra pintura primitiva i la datació precisa de molts exemplars de cronologia incerta.

Totes les paraules del llibre de Post es veuen sospesades i segures; mostren amb franquesa els llocs on ha estat impossible fer llum; cada concepte i cada teoria va acompanyada de les raons que la sostenen permetent al lector comprovar la més petita idea que pogués semblar fantasiosa.

A History of Spanish Painting té indubtablement infinits punts vulnerables. Ni la investigació dels arxius, ni el treball dels fotògrafs no han arribat prou enllà per a establir l'última paraula en tots els elements d'un corpus tan extens i complex. Els capítols dedicats als primitius de Catalunya, que es recolzen en la base ja bastant sòlida d'una sèrie considerable d'investigacions i teories publicades, són molt més exactes i precisos que els estudis referents a les escoles pictòriques de la resta de la península. A Catalunya es pot dir que amb el llibre de Post no quedarà material inèdit; en canvi, falta molt a descobrir en les escoles valenciana, aragonesa, castellana i andalusa. El resultat assolit en la sistematització d'aquestes últimes és un dels mèrits més notables del llibre de Post.

El primer volum, precedit d'un pròleg en el qual s'exposen les línies generals, els trets més característics i la distribució de les escoles de la península, és dedicat a l'estudi de la pintura romànica. Després de considerar la llista curta dels frescos pre-romànics, vénen descrits els tipus iconogràfics, els seus models probables i els paral·lels contemporanis en els països del Nord d'Europa, Alemanya, França, Itàlia i Nord d'Àfrica, bo i fent remarcar les variants d'estilització, els efectes decoratius i l'esperit racial de les composicions, d'on es dedueixen els períodes i la possible nacionalitat dels autors. Sembla que els lombards, que influïren tant en l'arquitectura romànica catalana, tingueren també una relació molt acusada amb els nostres pintors murals.

Els exemplars de pintura mural romànica són classificats per comarques, entre elles les de Bohí, Seu d'Urgell, Vall de Cardós, Noguera Pallaresa alta i baixa, Pireneu francès, Plana de Vic, Vallès, i, encara, els casos isclats dintre les regions poc explorades d'Aragó i Oest de la península. En general Folch, Cudiol, Kuhn i Post, els autors que més detingudament han estudiat les pintures

murals romàniques, estan d'acord en la classificació cronològica.

El mateix volum conté també la pintura romànica sobre fusta, establint els punts de contacte amb la mural i amb els exemplars de la resta d'Europa. Post, que com Cook creu que s'ha exagerat molt sovint l'antiguitat de la majoria de frontals romànics, disposa els grups següents: els frontals del XII relacionats amb els frescos; els frontals de gran estilització; els de finals del XII lleugerament estilitzats; els del segle XIII d'esperit tradicional; els del mateix període pintats sota una gran influència bizantina; i el grup tardà de la regió de Lleida, amb els fons amb relleus de guix. El volum primer acaba enumerant els frontals en relleu, altres elements romànics policromats i la famosa caixa d'Astorga.

Comença el volum II descrivint l'ambient polític i cultural de la península des del segle XIII a mitjans del XV i les característiques generals de l'estil franco-gòtic, que fou la primera influència que transformà les tradicions romàniques. La documentació d'aquest període de transició és poc explícita i malgrat el nombre relativament important de pintures d'estil franco-gòtic a Catalunya, València, Aragó, Navarra i Castella, cal limitar-se a una descripció tècnica i iconogràfica. Segueix el capítol de les pintures mahometanes, tan rares, i d'autors encara poc determinats.

La influència de Florència i de Siena portaren l'estil italo-gòtic des del primer quart del segle XIV. L'art sienès s'adaptà fàcilment degut a les seves característiques més tradicionals. És probable que els nostres pintors conegueren les obres que Simone Martini pintà a Avinyó. L'estil dit internacional, barreja derivada de l'art típicament francès amb elements de països diversos, caracteritzat per la vitalitat realista de les composicions, l'expressió i el pleguejat de les teles, visqué paral·lelament amb l'italo-gòtic sienès però acabà per dominar en absolut. A Catalunya trobà com a gran exponent en Lluís Borrassà.

La importació de pintures italianes, com ho són probablement algunes que es guarden a Mallorca, els brodats com el de Gari Lapi de Manresa, la importació de tapissos francesos i flamencs, i els llibres miniats foren els vehicles més probables de l'estil internacional, que es generalitzà més aviat a Catalunya que a Itàlia.

Ferrer Bassa és el primer català afiliat a l'escola sienesa. Segons Post, les pintures de Pedralbes, única obra documental de Ferrer Bassa, són molt millors i més originals que les dels seguidors italians de l'estil de Giotto, Duccio i Simone Martini. Ferrer Bassa resultà un cas isolat. Els seus contemporanis foren pocs o almenys poca cosa s'ha conservat de les seves obres. Cal saltar fins a la segona meitat del segle XIV per trobar-se amb l'escola catalana veritable, amb l'art formidable dels germans Serra. Jaume Serra, el més vell, mostra, malgrat la seva tendència sienesa, les primeres influències de l'estil internacional i de la iconografia francesa. El seu taller, que pot ésser considerat com el fogar de la pintura gòtica catalana, tingué una tècnica, uns tipus i una sèrie de detalls iconogràfics absolutament originals i característics. Pere Serra, company continuador de l'obra del seu germà, arribà a assolir un lloc de valor universal. Els deixebles, col·laboradors i seguidors de l'escola dels Serra, són quasi tots els pintors de finals del segle XIV i començos del XV. Entre ells es destaquen, amb trets absolutament originals de més o menys valor artístic, les figures encara anònimes del mestre del Pentecostès de Cardona, el mestre d'Albatarrec, que és probablement el mateix que el del Sant Sopar de Solsona, i el ja bastant conegut Jaume Cabrera.

Segons Post, Lluís Borrassà sortí també del taller dels Serra, i adoptà l'estil internacional afegint-hi una sèrie de valors individuals. Les seves obres, tan característiques, formen actualment un corpus ben nodrit. Indirectament derivats d'ell cal considerar Mateu Ortoneda, Jaume Cirera i alguns pintors anònims que tenen llurs obres escampades arreu de Catalunya.

L'anàlisi detinguda de la teoria bastida a l'entorn de Bernat Martorell redueix a la mínima expressió aquest pintor, pràcticament desconegut, a qui s'han atribuït obres tan diverses.

Altres dels grans problemes que el llibre planteja és sobre l'estil del gran retaule de Guimerà del Museu de Vic, al que considera derivat directament de l'escola francesa, sense cap connexió evident ni amb l'escola dels Serra ni amb la de Borrassà. És una pena no conèixer el nom d'aquesta obra cabdal que marca una sèrie d'orientacions definitives en

la pintura catalana del segle XV. L'anàlisi conscient de les diverses teories publicades a l'entorn del problema de la paternitat del retaule de Guimerà, considerat segons uns identificada amb Llorenç Saragossa i segons altres amb Lluís Borrassà, prova que cap d'elles no té la versemblança garantida.

L'estil del retaule de Guimerà obrí una nova escola que, seguida pel mestre de Sant Jordi i més tard per Jaume Huguet, resultà el comú denominador de la pintura catalana dels tres últims quarts del segle XV. El mestre de Sant Jordi, nom donat per Bertaux a l'autor anònim de la famosa taula del Museu de Xicago, és altre dels grans problemes a resoldre. Post hi dedica els darrers capítols del segon volum del seu llibre. Resulten tantes les obres estretament relacionades amb la taula del Sant Jordi, que forçosament cal pensar en l'existència d'un taller molt important, amb bastants deixebles i ajudants. Malgrat la pacient recerca en la documentació i l'anàlisi de les diverses personalitats que integraven el taller, el nom del mestre de Sant Jordi és encara una incògnita.

El volum tercer és dedicat al desenrotllament en la resta de la península dels estils italo-gòtic i internacional. La pintura gòtica valenciana té com a característica general una influència italiana mai no interrompuda. Possiblement hi fou introduïda amb la importació de pintures italianes i per l'establiment en el país d'algun pintor procedent de l'escola dels Serra. Això pot provar-se amb l'existència de molts retaules de finals del segle XIV fortament influïts per l'art del gran taller català. Cal assenyalar com a filial valenciano-catalana l'escola del Mestrat amb obres de gran interès.

Actualment l'estudi de l'escola de València resulta encara un problema poc treballat; hi ha infinits temes capitals a resoldre. Per una part l'escola típicament valenciana, al cap de la qual es situa Pere Nicolau, figura reconstruïda d'una manera molt incompleta, malgrat la quantitat d'obres que li són atribuïdes. Per altra part, hi ha un nucli molt important amb una forta influència germànica, l'origen de la qual s'atribueix a la vinguda de pintors alemanys, entre ells Andreu Marçal de Sas. La influència germànica es nota en les obres dels millors mestres valencians fins a la segona meitat del segle XV. Cal considerar també el

grup derivat de l'escola catalana format per pintors que lligaren el seu aprenentatge català amb les tendències valencianes: entre ells un dels pocs documentats és Domènec Valls, que pintà a Albocàcer a finals del XIV. Post assenyala també un gran fons valencià en l'escola dita de Tarragona, que probablement produí, entre altres, el gran retaule de Santes Creus i que acusa també un tipus fortament borrasanià. L'estil internacional, si bé es mostra evident en alguns retaules de l'escola valenciana, no arribà mai a tenir els trets tan característics com a Catalunya.

L'estudi dels retaules de Mallorca prova clarament l'existència d'una escola de pintors ben arrelada a l'illa durant la segona meitat del segle XIV i el primer quart del XV. Si bé moltes de les obres conservades mostren la influència dels Serra, de Borrassà i sobretot de la primera fase de l'escola de València, el caràcter general és més aviat derivat directament de l'estil sienès, tal com pot veure's en el retaule de l'església de Montsió, una de les peces cabdals de la pintura mallorquina. Els autors amb obres conegudes són Joan Dauner, Martí Mayol i Francesc Comes.

Segueix el tercer volum de l'obra de Post amb el problema de l'adaptació dels dos grans estils gòtics del segle XIV i primera meitat del XV, a Aragó i Navarra. En ambdues regions l'estil franco-gòtic estava arreladíssim. El pintor ben conegut Joan de Levi, que treballà fins a començos del XV, és el que portà més enllà la tradició d'aquest estil. Post classifica la pintura navarro-aragonesa en els següents cercles: l'adaptació de l'estil del mestre de Guimerà, amb el pintor Pere Çuera i altres; el grup derivat de les escoles Serra i Borrassà; el del mestre d'Arguis paral·lel al mestre de Sant Jordi; el grup francament indígena i tradicional; el grup més tardà amb lleugera tendència franco-flamenca, i finalment la influència castellana.

La pintura de Castella i Lleó, fins a mitjans del XV, queda dividida en el llibre de Post en dos períodes; el primer, amb una sèrie d'obres toledanes, sembla que coincidí amb la presència del pintor florentí Starnina; el segon, sota la influència de Dello-Delli, autor del gran retaule de Salamanca. Entre els pintors del primer hi ha Rodríguez de Toledo, que firmà les famoses pintures de la capella de San Blas de la catedral de To-

ledo, de sabor absolutament italiana. Dello-Delli prengué, en establir-se a la península, el nom de «Nicolás Florentino». Ell i el seu germà Samsó amb el qui treballà en diverses localitats fins al tercer quart del segle XV, importaren la interpretació italiana de l'estil internacional. A mitjans del segle XV aparegueren a Castella i Lleó les primeres manifestacions de l'estil franco-flamenc. El centre fou Lleó, i el seu cap el mestre Nicolau Francès, contemporani de Dello-Delli. La seva obra més important és el cicle de frescos del claustre de la catedral de Lleó, pintats en 1461-62. Deixà, encara, gran nombre de retaules i una escola molt notable.

El volum tercer acaba amb un capítol dedicat a l'escola andalusa, el centre de la qual fou Sevilla, on no havia arribat l'estil franco-gòtic. Els rars exemplars andalusos de pintura gòtica primitiva avui subsistents, mostren ja una tendència a l'estil internacional segons la interpretació italiana. És curiós fer constar la repetició abundant d'un tipus de Verge dreta amb el Nen i coronada per dos àngels. Un dels pocs pintors coneguts és García Fernández de Sevilla, documentat a començos del XV; altre Joan Hispalensis, del mateix període. En general cal investigar molt encara en les escoles del Sud de la península.

Els dos llibres del volum IV inclouen l'evolució de l'estil hispano-flamenc en el Nord-oest de la península, o sigui la darrera fase de la pintura gòtica des de la segona meitat del segle XV fins als primers anys del XVI. Les relacions polítiques dels reis castellans amb Flandes importaren per raons diverses l'estil flamenc que, des del segon quart del XV, s'anava filtrant a tots els centres europeus. Sembla que cal rebaixar la importància de la visita de Van Eyck a Portugal i Castella, si bé sembla provat que pintà alguna taula sota la direcció castellana. El vehicle fou la gran quantitat de pintures flamenques, sobretot de l'escola de Tournai, adquirides pels peninsulars. Isabel en posseïa una vertadera col·lecció, de la que es conserva encara un Van der Weyden. Aquest autor, Petrus Cristus i Bouts, foren els preferits. Aquest últim és, estilísticament parlant, el pare de Ferran Gallego. A finals del XV, la moda flamenca s'accentuà, i arribà al màxim amb la influència de Gerard David i Jeroni Bosch. Isabel cridà a la seva Cort diversos pin-

tors estrangers, entre ells els més coneguts són Joan de Flandes, del que es conserven gran quantitat d'obres, i Miquel Sishium.

Segons Post, un dels problemes de la pintura gòtica en el seu darrer període és el de l'escola napolitana, conglomerat de tendències italianes, flamenques i hispanes. D'ella considera derivats l'estil de Bermejo i mestre Alfonso, que també tenen una forta afinitat amb l'escola d'Avinyó. Hi ha moltes raons per a suposar un tipus pictòric «pan-mediterrani» d'origen napolità.

Segueix el llibre estudiant la interpretació hispana de l'estil flamenc, del qual n'exagera l'expressionisme i la valorització dels detalls anecdòtics, descurant al mateix temps la minuciositat realista, els efectes de perspectiva i la perfecció tècnica. Entre els pintors és conegut Jordi Augles, derivat directe del mestre de Flemalle, que influí intensament en l'art de Castella, on pintà durant alguns anys.

Ferran Gallego fou el primer que adoptà la tècnica flamenca sense abandonar l'esperit racial. Fundà l'escola de Salamanca i Zamora, i és autor de diverses obres firmades que mostren una relació molt marcada amb l'escola de Tournai. L'escola de Gallego transformà l'art de Castella; escampà arreu seguidors i deixebles entre els quals cal comptar el germà o fill Francesc, Pedro Bello i, sobretot, l'anònim mestre de Palanquinos. La influència de Gallego s'estengué ràpidament a Palència i a Burgos, i formà a cada regió una escola amb característiques independents. La de Burgos fou particularment molt important amb el mestre de Burgos, el cercle d'Oña, Joan Flamenc, el mestre de Sant Nicolau, o el mestre de les Figures Grosses, i una sèrie imensa de retaules indocumentats els quals no és possible afiliar a cap dels grups establerts. Altre pintor anònim derivat de Gallego és el batejat amb el nom de mestre de Budapest.

Paral·lelament es formà a Àvila una altra escola fundada per un pintor anònim, seguidor de l'esperit de Roger Van der Weyden, al qual s'ha classificat amb el nom de mestre d'Àvila, autor d'una sèrie de retaules de gran qualitat. Dintre la mateixa escola hi ha un altre anònim notable, el mestre de la Sisle.

A Toledo l'esperit flamenc hi arribà tard i no hi tingué mai una vertadera escola. A la catedral d'aquesta ciutat hi ha un dels millors retaules del grup, el de la família Luna, do-

cumentat per contracte que cita dos noms, Sanxo de Zamora i Joan de Segòvia, que són els probables autors. Francesc Chacón, pintor de la reina Isabel, formà part del mateix grup. És possible que Valladolid fos també un altre centre important; en aquest cas els caps de l'escola serien el mestre de Sant Anfòs i un altre anònim autor d'obres ben notables.

Cap a finals del XV, a la major part de les regions de la península la influència flamenca es transformà ràpidament en un estil típicament hispànic. És llàstima que el treball que queda per fer en l'estudi de la pintura ibèrica deixi tants llocs buits i anònims. Queden una sèrie d'escoles amb bons exemplars, dels quals és possible precisar ben poca cosa. Segòvia, amb molts pintors derivats del mestre de Segòvia; Sigüenza, amb Antoni Contreras; Àgreda, sols amb anònims.

L'escola de Navarra es separà de l'aragonesa a mitjans del segle XV. Tenim, documentat i amb obres conegudes, el pintor Pedro Díaz de Oviedo, que treballà a Tudela i Tàrragona, marcant els tipus característics de l'escola que sols ha deixat obres de segona categoria.

Les investigacions fetes durant els tres anys d'interval entre la publicació del primer i quart volums de l'*A History of Spanish Painting*, han portat a la llum gran quantitat de dades importants que vénen agrupades en un Apèndix al final del segon llibre del volum IV.

JOSEP M. GUDIOL

* * *

RAPPORT SUR L'ADMINISTRATION ET LA CONSERVATION DES MUSÉES NATIONAUX PENDANT L'ANNÉE 1932. — Ministère de l'Éducation Nationale. — Direction des Musées Nationaux et de l'École du Louvre. [Extret del *Journal Officiel* de la República Francesa del dia 31 d'agost de 1933.]

Ha aparegut en un fascicle la Memòria del director dels Museus nacionals i de l'Escola del Louvre, M. Henri Verne, relativa als treballs d'administració i conservació dels Museus de França durant l'any 1932.

És un document el contingut del qual in-

teressarà segurament als nostres llegidors, per constituir l'exposició completa d'un any d'activitats en el funcionament dels Museus oficials d'un país.

De les dades aportades pels conservadors de les diferents seccions del Louvre, resulta que durant l'any 1932 diversos particulars i la benemèrita entitat «Amis du Louvre», han donat al Museu fins a un total de 802 exemplars i del pressupost propi del Museu se n'han adquirit 134.

A la Biblioteca hi han entrat durant aquest període 950 volums, entre els quals hi ha alguns importants donatius.

El Louvre ha publicat els deu fascicles del seu Butlletí i quatre catàlegs de diverses especialitats; ha preparat, encara, quatre obres més per a l'any següent.

Amb càrrec a un crèdit extraordinari de 12 milions, acordat pel Parlament, durant aquest any s'han realitzat importants obres de reforma i habilitació, les quals foren començades el febrer de l'any anterior.

Al curs 1932-33 de l'Escola del Museu del Louvre s'hi han inscrit 1120 alumnes i 336 oients. S'han organitzat diverses visites collectives dels alumnes a les colleccions del Museu. A la secció d'arqueologia s'han donat cinc sèries de conferències. El 27 de gener va celebrar el seu primer cinquantenari.

Al Museu del Luxembour han entrat 126 obres modernes, dividides en la següent forma: 65 pintures, 30 dibuixos, 11 escultures, 15 medalles i 5 exemplars d'art decoratiu. Del total d'aquests ingressos, 82 provenen d'adquisicions i 44 de donatius. Per altra part, el Museu de Luxembour ha aportat a altres Museus francesos 149 obres que es considera que així quedaran més ben plaçades o completaran altres sèries.

Al Museu del «Jeu de Paume», hi han entrat 69 obres. D'elles 9 són escultures. Els donatius compresos en aquests ingressos són 10.

El Museu de Cluny s'ha enriquit especialment amb alguns notables exemplars de teixits que augmenten considerablement l'interès d'aquesta secció.

El Museu Guimet ha augmentat les seves colleccions amb donatius d'exemplars d'art oriental, que sumen la xifra de 197, i amb l'adquisició de 4, a més de 50 notables volums amb què s'ha enriquit la Biblioteca. El

Museu durant aquest any ha editat dues importants obres d'estudis orientalistes i ha donat assenyalat impuls a les activitats dels seus arxius fotogràfics. A més a més, ha organitzat una exposició de pintura xinesa i japonesa i una altra de fotografies d'arquitectura persa. Al Museu Indo-xinès del Trocadero, que depèn del Guimet, hi han entrat nombroses reproduccions escultòriques provinents de la darrera Exposició Colonial de París.

Als Museus de Versalles i dels Trianons hi han entrat 28 exemplars adquirits, 3 procedents d'altres edificis propietat de l'Estat i 6 de donatius de diferents particulars. Per altra part, han lliurat alguns exemplars de les seves col·leccions per a completar les dels Muscus Château de Blois, Permanent de les Colònies i Massena de Niça.

El Museu d'Antiguitats Nacionals ha treballat notablement en el seu taller de reproduccions i ha adquirit 17 exemplars i ha rebut 9 donatius.

I, encara, les Biblioteques de tots ells han augmentat considerablement llur fons bibliogràfics.

Els Museus del Château de Maisons-Lafitte, Château de Compiègne, de «la Voiture et le Tourisme», del Château de Fontainebleau, de Pau i Blerancourt, han estat objecte d'importants obres de reforma i habilitació.

Els diversos Museus de França durant l'any 1932 han pres part a les següents exposicions:

D'Art, a Venècia; «Roma al segle XIX», a Roma; «Obres de Rembrandt», a Amsterdam; «L'Alger vist pels artistes francesos dels segles XIX i XX», a Viena; «El matrimoni de Leopold I», a Compiègne; «L'art clàssic dels jardins i vil·les», a Maisons-Lafitte, i a més, a les següents celebrades a París: «Cinquantenari dels artistes francesos», «Retrospectiva del Saló de Tardor», de la «Caricatura», al Pavelló Marsau; «Retrospectiva de Josep Bernard», de l'«Art a Versalles», del «Llegat de M. Koechlin», d'«Eduard Manet», de «Records del Rei de Roma», «Retrospectiva Jougkind», «Pisanello», «L'Enciclopèdia i els enciclopedistes», «Bronzes i voris de Benin», «François Boucher», «Centenari de l'arribada de Chopin a França», «Eugeni Delacroix i els seus amics», «Retrospectiva Eva González», «Retrospec-

tiva del Castell de Vincennes», «Goethe», «Setè Saló Nàutic Internacional», «Equipatges i cavallers», «La Normandia exploradora i colonitzadora del XV al XVIII segles», «Lluís XI» i «Documents Històrics de Vermandois».

El nombre d'entrades de pagament als Museus, per tot l'any de què es tracta, és el següent:

Louvre	282.222
Luxembourg	40.328
Jeu de Paume	4.664
Orangerie	6.978
Cluny	41.857
Guimet	7.431
Versalles (palau)	187.640
Versalles (Gran Trianon)	43.889
Versalles (Petit Trianon)	33.868
Versalles (carrosses)	26.459
Saint-Germain	11.830
Maisons-Lafitte	931
Compiègne	25.785
Malmaison	46.554
Fontainebleau	82.202
Pau	103.941
Blerancourt	1.734
Total	948.313

Aquestes entrades representen els següents ingressos en francs: Louvre, 565.588; Palau de Versalles, 377.916'50; Pau, 207.897; Palau de Fontainebleau, 164.505; Malmaison, 93.108; Gran Trianon, 87.819; Cluny, 84.404; Luxembourg, 80.749; Petit Trianon, 67.737; Carrosses de Versalles, 52.985; Compiègne, 51.634; Palau de Saint-Germain en Laye, 23.703; Guimet, 14.882; Orangerie, 13.957; Jeu de Paume, 9.336; Blerancourt, 3.468; i Maisons-Lafitte, 929'50. Total, 1.901.218.

Al Museu del Louvre hi han entrat gratuïtament, durant l'any 1932, 7.204 escolars acompanyats per 353 professors.

P. B. T.

VISITES COLLECTIVES ALS MUSEUS

AGOST

*Al Museu de les Arts Decoratives
de Pedralbes*

Dia 30. — Escoles de Sant Josep.

Al Poble Espanyol de Montjuïc

Dies 24, 25 i 26. — Semicolònia de Montjuïc.

Al «Cau Ferrat» de Sitges

Dia 1. — Tèxtil Malvhey, S. A., de Molins de Rey.

Dia 3. — Col·legi de la «Unió Alemana de Empleados del Comercio», de Barcelona.

Dia 6. — Centre Excursionista «Minerva», de Barcelona; Agrupació Cultural Ferroviària, de Barcelona; Orfeó «Nova Violeta», de Martorelles; Grup Excursionista «Endavant», de Manresa; Centre Excursionista Comarcà de Bages, de Manresa; Casal Gracienc Nacionalista Republicà d'Esquerra, de Barcelona; i Associació d'Alumnes i Ex-alumnes de l'Escola d'Arts i Oficis municipal, de Terrassa.

Dia 8. — Centre d'Esports, de Manresa.

Dia 13. — Cooperativa Obrera de Consum del Poble Nou, de Barcelona; i Grup Excursionista Gervasienc, de Barcelona.

Dia 20. — Agrupació Socialista, de Caldes de Montbuy; i Agrupació «La Veu del Pervindre», de Barcelona.

Dia 24. — Cobla Sardanes «La Principal del Llobregat», de Cornellà.

Dia 27. — Unió Cooperativista Barcelonessa, de Barcelona; Societat Coral «La Alianza», de Terrassa; Societat Coral «El Progrés», de Palamós; i Companyia Lírico-Dramàtica Carbonell, de Sabadell.

Dia 30. — Ràdio Club, de Manresa.

SETEMBRE

Al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes

Dia 17. — Societat Coral Instructiva «Gelats», de Sabadell.

Dia 24. — Escola Femenina de Cultura, de Rubí; i Agrupació Excursionista «Catalunya».

Al Poble Espanyol de Montjuïc

Dia 10. — Escola Normal de Segòvia.

Dia 15. — Societat Coral i Escola de Navarres.

Dia 17. — Institut Nacional de Mahó.

Dia 21. — Acadèmia Ballester, de Terrassa.

Al «Cau Ferrat» de Sitges

Dia 2. — Escola Mixta Nacional de Rofas (La Llacuna).

Dia 3. — Societat Cooperativa Agrícola, de Monjos.

Dia 7. — «Penya Núria», del Centre Catòlic de Sant Vicens dels Horts.

Dia 8. — Societat Coral Obrera «La Glòria Sentmenatense», de Sentmenat.

Dia 17. — Cooperativa Obrera de Consum «La Andresense», de Barcelona; Centre Excursionista «Els Blaus», de Sarrià (Barcelona); Cooperativa «La Vanguardia Obrera d'Horta», de Barcelona; Centre Aragonès, de Barcelona; i Societat Coral Instructiva «Gelats», de Sabadell.

Dia 24. — Associació d'Alumnes i Ex-Alumnes del «Col·legi Baulies», de Barcelona.

Dia 29. — Grup Escolar i Biblioteca de l'Estació de Sant Vicens de Calders.

OCTUBRE

Al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes

Dia 8. — Casal d'Esquerra d'Estat Català del districte VIII.

Dia 12. — «Association des Anciens Élèves des Écoles Françaises».

Dia 15. — Centre Català d'Esquerra, de Badalona.

Dia 29. — Sindicat Barceloní de l'Agulla.

Al Poble Espanyol de Montjuïc

Dia 3. — Grup Escolar núm. 1, «Francisc Macià».

Dia 16. — Col·legi Balmes.

Dia 18. — Patronat Escolar (carrer Diputació, 112).

Dia 26. — Grup Escolar «Jacint Verdaguer».

Al «Cau Ferrat» de Sitges

Dia 8. — «Amics de l'Art i de les Lletres», de Sant Feliu de Llobregat.

Dia 11. — Escola Normal de Segòvia.

Dia 15. — Cooperativa «La Confiança Andreuenca», de Barcelona.

Dia 29. — Agrupació d'Alumnes i Ex-Alumnes de l'Escola «Abat Oliva», de Barcelona.



RENART

DECORADOR • REPRODUCCIONS
D'ART • MARCS, PINTURA I ESCULTURA

Diputació, 271 - BARCELONA - Telèfon 16217

SALA BARCINO

V. GARCIA SIMON

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

MARCS - GRAVATS - MOTLLURES

Rambla de Catalunya, n.º 29

Telèfon 15677

ANTIGUITATS
DECORACIÓ

G. HOMAR

CANUDA, 4
Telèfon 15349
BARCELONA

SYRA

EXPOSICIONS D'ART



MARCS, MOTLLURES
I ENQUADRAMENTS.

DIPUTACIÓ, 262 : TELÈFON 18710
(entre Passeig de Gràcia i Claris)

BARCELONA

JOSEP VINYAS

CONSTRUCCIÓ
D'OBRES EN GENERAL
I REFORMA D'EDIFICIS



Portal Nou, 52
Telèfon 21455

La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels
millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Telèf. 13704
BARCELONA

REPRODUCCIONS D'ART
ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS
MATERIALS

TOTA MENA
DE PATINES



LENA, S. A.

Passeig de Gràcia, 68 - Telèf. 77832
BARCELONA

BARTOMEU TERRADAS

Instal·lacions elèctriques
de llum i força - Especialitat
en il·luminacions artístiques -
Instal·lacions en tuberies de ferro -
Aigua Gas - Senejament -
Reparacions de totes menes



Verdi, 58
(Gràcia)

Telèf. 74764
BARCELONA

A. Montseny

CONTRACTISTA
D'OBRES



Muntaner, 338, principal
Telèfon 79331

FUSTERIA

J. Casellas

Taller especial
de restauració
de mobiliari
i objectes d'art



CARRER DE LONDRES, 228
(Xamfrà Casanova)
BARCELONA

PINTURA... PAPER...



DECORACIÓ...

COROMINAS



TELÈFON N.º 73252

TRAVESSIA DE SANT ANTONI, 33
I CARRER DE ASTÚRIES, 14
BARCELONA - VIIIÈ

FUSTERIA
EBENISTERIA
MOBLES I
DECORACIÓ

PARCERISAS & Companyia



Còrcega, 200
Telèfon 72573
BARCELONA

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'EXPOSI-
CIONS, TRANSPORT I
SEGUR D'OBRES



EMBALATGE
D'OBJECTES D'ART I
MOBLES DE LUXE

CASA FUNDADA
L'ANY 1880



Tallers, n.º 66 : BARCELONA : Telèfon 15276