

# BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



## LA COL·LECCIÓ D'INSTRUMENTS MUSICALS ANTICS DE LA SENYORA ORSINA B. DE FOLCH, DIPOSITADA ALS MUSEUS

### III

#### ELS INSTRUMENTS DE CORDA, POLSATS, AMB MÀNEC

En aquest tercer article continuem l'exposició de la sèrie d'instruments de corda, polsats, amb mànec, que amb la descripció de la família del llaüt vam començar en el nostre article anterior (1). Com indicàvem en aquell article, la sèrie d'aquests instruments consta, segons la classificació de Lavoix, de tres famílies, que són: a) la del llaüt amb el dors de la caixa sonora bombat; b) la de la guitarra amb el dors de la caixa sonora pla i claviller trapezial, poc inclinat respecte al plom del mànec, i c) la de la citra o cista, que té el dors de la caixa sonora pla i el mànec corbat.

Anem, primer, a exposar el que dins la família de la guitarra conté de més interessant la col·lecció ací esmentada.

Respecte a la història d'aquest instrument, unes nocions de la qual són necessàries per a apreciar la valor dels exemplars que anem a conèixer, ens cal dir que, quant a llur origen, cap document ni cap monument no recolza d'una manera prou seriosa les dues hipòtesis presentades en relació a un origen oriental, segons l'una, o bé llatí, segons l'altra. Són molts els autors que suposen que fou portat a Espanya pels àrabs i creuen poder certificar

la seva presència al nostre país, el segle X a base d'un monument pictòric on l'instrument ve reproduït (1). Fetis (2), però, posa en guàrdia els estudiosos sobre la interpretació de les formes dels instruments musicals en els monuments de l'Edat Mitjana, i assenyala la font d'errors que hi pot haver a tractar d'identificar determinades formes d'aquests instruments figurats en els monuments, amb els noms dels mateixos que es troben citats en els documents escrits. Mahillon (3) assenyala l'existència de textos que amb el mot de «guiterne» indiquen l'existència de la guitarra a França al segle XII. Van der Straecten (4) l'assenyala a Brabant el segle XIV, i del XIII, XIV i XV se citen documents literaris on apareix l'ús de la guitarra, la qual prenia els noms de: guitarra, guittere, guitera, guiterne i guistarna (5).

Quant a les seves formes, ja hem dit com era exposat identificar aquest instrument a base de les figuracions que en donen els monuments medievals. Kousseneker i Kostner (6) afirmen que des del segle XIII la guitarra tenia el dors de la caixa sonora pla, però Fetis, en contra, observa que aquesta classificació no pot ésser general per tal com existeixen algunes variants de guitarra del segle XVI, una de les quals presenta el dors lleugerament corbat, i corbat és encara, als segles XVII i XVIII, el dors en el tipus de guitarra que els italians anomenen *guitarra batente* i els francesos *guitarre capucine* (7). De totes maneres el tipus genèric

1. Mahillon, «Catalogue descriptif et analytique du Musée du Conservatoire Royal de Bruxelles». — Fetis, «Histoire générale de la Musique». Vol. V. Paris, 1876.

2. Fetis, ob. cit., nota 2.

3. Mahillon, ob. cit., nota 2.

4. Van der Straecten, «La musique aux Pays Bas». Vol. IV.

5. Kousseneker, «Annales Archéologiques de Didron». Volum XVI, pàg. 106. — Fetis, ob. cit. — Mahillon, ob. cit.

6. Kousseneker, ob. cit. — Kostner, «Les danses des morts», cit. de Mahillon en ob. cit.

7. Rep també a Itàlia el nom de «guitarra toscana» i a França el de «guitarre bateau».

1. Veure BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA. Any IV. Número 34. Març, 1931.



Fig. 1. — Guitarra «toscana», «batente», «capucine»  
o «bateau». Segle XVII  
(Col·lecció d'Orsina B de Folch)

sembla que pot afirmar-se que presentava com a distintiva aquesta de tenir pla el dors de la caixa sonora. Així es presenta, almenys, en els

tractats de música i d'instrumentació que apareixen a la fi del segle XVI i a principis del XVII. Marsène, en la seva «Harmonia Universal» del 1636, dóna la figura d'una guitarra en la qual la forma de la caixa és la mateixa que l'actual. No així el claviller, que encara conserva la forma curvilínia i terminal, típica de la família de la cista. Aquesta forma de claviller, que desdiu de la trapezial plana (que correspon a la guitarra moderna i els seus derivats, com la bandúrria), persisteix encara en un magnífic exemplar policromat de guitarra espanyola de la fi del segle XVIII existent a la col·lecció de la senyora Folch i que descriurem al seu lloc.

Pot afirmar-se, doncs, tot i concedint uns caràcters genèrics a la guitarra, que aquesta ha tingut variants en el temps antic, com en els moderns, i que assenyalades les distintives típiques, cal admetre les excepcions dins els grups històrics que s'estableixen.

Quant a les seves cordes, sembla que d'origen en tenia quatre. Praetorius, a la fi del segle XVI, presenta un model de sis, cinc de les quals són dobles i la restant simple. Marsène, a la primera meitat del segle XVII dóna el model de quatre cordes, tres d'elles dobles i la *cantarella* que era senzilla. L'autor diu (segle XVII) que aquest tipus «fa temps que és fora d'ús» i dóna, a seguit, la figura de la guitarra usada en el seu temps, que és de cinc cordes dobles.

La introducció de la cinquena corda a la guitarra és considerada com una de les glòries del poeta, músic i aventurer espanyol Vicente Espinel, nascut a Ronda el 1550 i mort a Madrid el 1624 (1). D'aquesta innovació important en donen testimoni Nicolau Dozy de Velasco en el seu llibre aparegut el 1630 titulat *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, i el 1674 Gaspar Sanz, en la seva *Instrucción de música sobre guitarra española*, publicat a Saragossa. A les darreries del segle XVIII, però, la guitarra augmenta les seves cordes fins a sis, tornant al tipus que Praetorius presenta en el segle XVI. Cal dir, però, que quant a les cordes hi ha, com en les formes, excepcions, car, en un exemplar de la col·lecció de la senyora Folch, de la fi del segle XVIII, hi ha set cordes senzilles.

No ens estendrem a descriure ací totes les

1. Dozy de Velasco diu que d'ençà que Espinel augmentà la cinquena corda, la guitarra de cinc cordes és anomenada «espanyola».



variants de la guitarra, que són en quantitat. Assenyalem el Bisex (dotze cordes) introduït el 1773 per Van Hecke (1), la guitarra de doble mànec, la guitarra que porta adjuntes a les sis cordes normals dues cordes diatòniques, la guitarra en forma de lira, la de caixa harmònica doble, etc. (2), de les quals hi ha algun exemplar en la col·lecció que entrem a conèixer després de fetes aquestes indicacions preliminars.

\* \* \*

L'exemplar reproduït en la figura número 1, dona un model del tipus anomenat *guitarra toscana* i *guitarra batente* pels italians i *guitarre capucine* i *guitarre bateau* pels francesos. En la papereta de la classificació establerta per la col·leccionista, és descrit així: «La silueta d'aquest instrument, vist de front, és la mateixa de la guitarra ordinària. La caixa sonora té una major profunditat que en aquella i el dors és pronunciadament bombat en el sentit longitudinal. Consta de cinc cordes triples que corresponen a les quinze clavilles del claviller, lligades al baix de l'instrument per cinc pius de vori situats al cantell inferior de la caixa sonora. Un pont situat al primer terç inferior de la tapa harmònica, alça lleugerament les cordes. La boca circular és decorada amb una rosa trepada en dibuix arabesc, i tot entorn, una orla de fullatge i rínxols en mareperla incrustada damunt de cera negra. El mànec és decorat de plaques de vori amb bells dibuixos gravats al foc i altres incrustacions de mareperla. Igualment és orlada la silueta frontal de la caixa de l'instrument, amb altres fullatges i rínxols d'igual material i tècnica que els de l'orla, al baix de la caixa i als extrems del pont. Els costats i fons de la caixa sonora són construïts amb tires de banús alternades amb filets d'os.»

Aquest instrument té 0,93 metres de llargada per 0,27 metres d'amplada i 0,17 metres de profunditat màxima de la caixa. Fou adquirit a París i és de fabricació francesa. No porta marca de *luthier*, o almenys no pot precisar-se a través de l'arabesc molt espès del dibuix de la rosa. Mahillon (3) diu

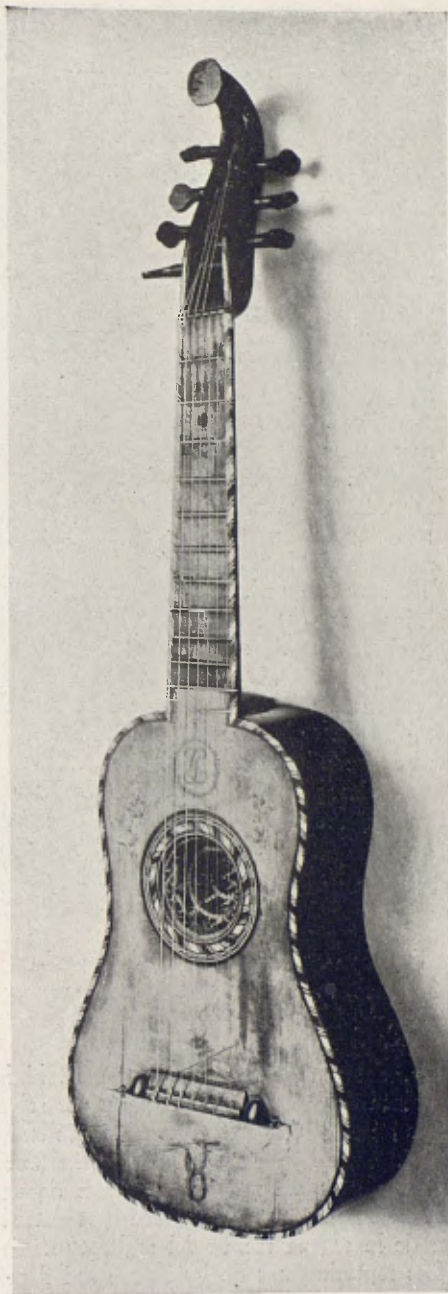


Fig. 2. — Guitarra espanyola. Darrer terç del segle XVIII  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

1. Chouquet, «Catalogue du Musée d'Instruments du Conservatoire National de Musique de Paris».

2. Veure Mahillon, ob. cit., i Kinsky en «Catalog des Musik-historisches museum von Wilhelm Heyer in Köln». Vol. I, 1910.

3. Mahillon, ob. cit.

que aquest gènere de guitarra servia generalment per als acompanyaments de cant i era polsada amb plectre. En alguns exemplars si-



Fig. 3. — Detall de la decoració de l'exemplar de la fig. 2  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

milars, damunt de la tapa harmònica hi ha una placa de fusta, os o mareperla per salvar el lloc on el plectre batia. En el nostre exemplar, on no hi ha aquesta placa, podem observar els efectes del gratat del plectre damunt la fusta de la tapa. L'instrument pot datar-se com de la segona meitat del segle XVII.

Les reproduccions de les figures 2 i 3 presenten un magnífic exemplar de guitarra espanyola femenina, que, a judicar per la seva esplèndida decoració, cal datar al darrer terç del segle XVIII. La particularitat més sobresortint de la seva forma és el claviller corbat endavant, presentant una superfície plana vuitavada al seu extrem, i quant a la seva organització el fet de tenir set cordes simples,



Fig. 4. — Guitarra francesa. Inici del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

cosa singular, ja que, segons els autors citats, en aquesta època va produir-se l'augment de cinc cordes a sis.



Com és usual en la guitarra, les set cordes van lligades al pont pel sistema dels forats i lligades. El diapasó té dotze trastos. El mànec i el contorn de la tapa sonora són orlats per una franja composta de peces diagonals en banús i mareperla. La boca circular és orlada igualment i decorada d'una rosa a dues altures, en cartó, formant un rosetó de dibuix arabesc trepat, amb petits pinacles fets de perles falses.

Els espais lliures de la tapa harmònica són decorats de belles pintures estil Lluís XVI, figurant a la part alta unes inicials inscrites dins una corona de fullatge. Les inicials enllaçades són la J i la F. De la corona arrenquen unes garlandes de flors i llaços. Damunt del pont hi ha exquisidament pintat, dins de l'estil i la factura del famós pintor espanyol de l'època, Paret i Alcázar, un trofeu

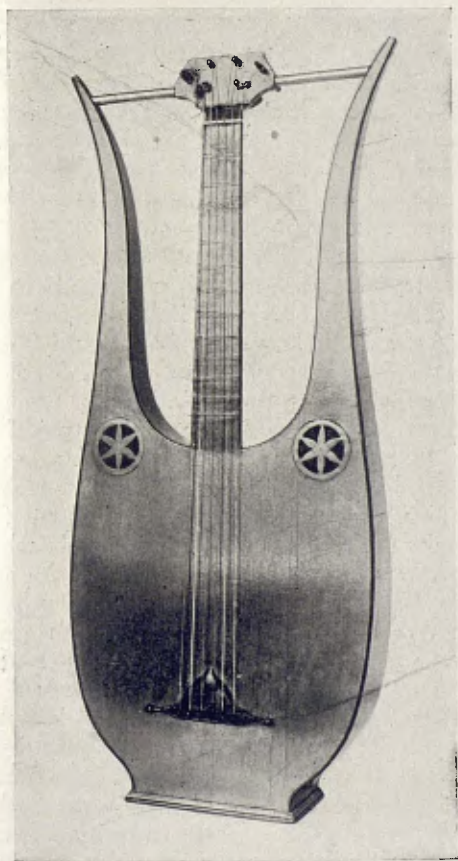


Fig. 5. — Guitarra-lira. Inicis del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)



Fig. 6. — Guitarra espanyola. Cádiz, 1804  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

pastoril amb un niu damunt una ruïna i dos coloms. Sota el pont, un bell trofeu musical.

Les mides de l'instrument són 0,90 metres d'alt per 0,29 metres d'amplada i 0,10 me-



Fig. 7. — Guitarra espanyola per a dama.  
Granada, 1852  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

tres de fondària de la caixa sonora. Fou adquirit a Madrid. No porta marca de luthier.

Segueix en època a l'instrument descrit, una guitarra de construcció molt acurada i de vernís bellíssim, que judiquem de fabricació francesa. Presenta, com pot veure's en la figura 4, on és reproduïda, un claviller de forma singular, corbat endavant i buidat en el seu centre, retallada i eixamplada la voluta superior que termina amb un travesser cilíndric capgat per dos poms de vori tallat de faisó molt delicada.

La caixa sonora de l'instrument presenta també la curiosa particularitat d'ésser com esmotxada, a la part superior costat dret de l'executant, a fi de permetre una major quantitat de trastos polsables. Aquests són en nombre de disset i arriben gairebé fins al límit de la boca, la qual és orlada d'un motiu foliari en fustes de banús i caoba. El pont és de banús i les cordes hi estan lligades a base de pius de vori. Consta de sis cordes simples i al centre de cadascun dels cinc primers espais superiors del mànec, entre els trastos, hi ha un petit forat, la utilitat del qual ens és desconeguda. Tot l'instrument revela un treball de luthier perfecte. Cal datar l'exemplar com de principis del segle XIX. Les seves mides són 0,90 metres de llargada per 0,30 metres d'amplada i de 0,11 de fondària de la caixa sonora. Fou adquirit a Barcelona.

La guitarra número 5 reproduïx un exemplar representatiu d'un petit grup que hi ha a la col·lecció de la senyora Folch, de guitarres en forma de lira. La que publiquem ací és entre elles la que presenta més elegància de línies.

La guitarra en forma de lira fou una resultant de la moda classicista que es produí a França a la fi del segle XVIII amb les descobertes d'Herculano i Pompeia i que determinà l'estil imperi. No és rar de trobar retrats femenins de l'època on la figura vesteix robes tallades més o menys en forma de túnica antiga i on la dama romàntica apareix polsant un d'aquests instruments, la voga dels quals s'escampà per tota Europa amb les modes franceses. Entre els diversos instruments d'aquesta forma existents a la col·lecció, n'hi ha un d'adquirit a París, un altre a Berlín i un altre de procedència anglesa, per bé que trobat a Barcelona. A Madrid n'existeixen també d'origen en algunes cases senyoriales. S'atribueix la invenció d'aquesta forma de guitarra al luthier Mareschal, que treballava a París a la fi del segle XVIII. Mareschal va donar



a la seva guitarra el nom pedantesc de «guitarra anacreòntica».

L'instrument reproduït és de factura molt acurada i de bella sonoritat. Consta de sis cordes simples i el mànec té dotze trastos. El pont és en banús i les cordes hi van lligades a base de pius de la mateixa fusta. La part baixa de la caixa sonora és tallada horitzontalment formant una base que permet a l'instrument de mantenir-se dret. Una petita motllura envolta la base descrita.

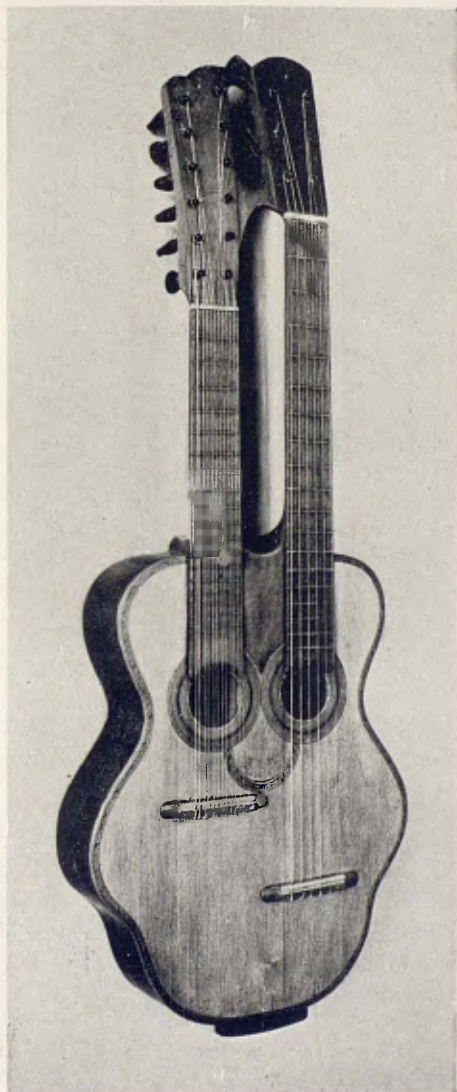


Fig. 8. — Guitarra doble. Segona meitat del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)



Fig. 9. — Guitarra ovoide. Meitat del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

Les seves mides són 0,80 metres d'alçada per 0,35 metres d'amplada i 0,11 de profunditat de la caixa. És de principis del segle XIX i no porta marca de «luthier». Fou adquirida a Barcelona.

A propòsit de l'aparició d'aquest instrument, que hom diu que va inventar el «luthier» Mareschal, fou publicat un fullet sense signatura ni data, titulat «Plagiat dénoncé aux musiciens et aux amateurs des lres nouvelles inventées par Maréchal, luthier à Paris». La



Fig. 10. — Guitarra espanyola. Darrer terç del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

voga de la guitarra-lira s'estengué tot al llarg del període romàntic (1).

Entre la sèrie de guitarres espanyoles de la col·lecció, donarem ací, com a típic, l'exemplar reproduït en la figura 6. És de principis

1. Veure Kinsky, Mahillon i Chouquet, obs. cités.

del segle XIX i de treball acurat, tant en la seva construcció com en la decoració. Les distintives de l'instrument són: claviller amb dotze clavilles, corresponents a sis cordes dobles. Diapasó amb dinou trastos, per a la primera corda, divuit per a la segona, tercera i quarta, disset per a la cinquena i setze per a la sisena.

Claviller i tapa harmònica són decorades



Fig. 11. — Guitarra espanyola. Darrer terç del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)



amb ornaments foliacis en mareperla i rínxols de banús; el cantell i el dors del claviller i el dors del mànec són decorats també d'un tema romboide en peces incrustades, de banús i caoba.

El pont, en banús i os, duu les cordes subjectades amb lligades. La boca circular és també orlada amb dibuixos geomètrics de mareperla i banús. Els costats de la caixa sonora són decorats d'una franja de fullatges tenyida a la fusta, sota el vernís.

Una etiqueta manuscrita amb caràcters de l'època diu: «En Murcia por José Alcañiz. Año de 1804». Les seves mides són: 0,97 metres d'alçada per 0,27 metres d'amplada i 0,12 metres de fondària de la caixa sonora. Fou adquirida a Sevilla.

Un altre exemplar d'interès per les seves dimensions, és la guitarra d'ús femení reproduïda en la figura 7. Presenta el claviller corbat en voluta i consta de sis cordes simples. La boca i el perfil de la tapa harmònica són contornejats de filets de banús i el pont és de la mateixa fusta.

L'instrument ve signat i datat per una etiqueta impresa que diu: «Año de 1852. Antonio Llorente. Calle del Solerillo de Santo Domingo, casa n.º 7. Granada». Les seves mides són: 0,92 metres d'alçada per 0,27 metres d'amplada i 0,11 de fondària de caixa. Fou adquirida a Barcelona.

Donem, amb l'exemplar reproduït en la figura 8, una curiositat. Es tracta, com pot veure's, d'un exemplar amb dos mànecs i amb la caixa sonora afectant la forma de dues guitarres unides, amb un additament a la part inferior que fa de base única a les dues caixes. Els dos clavillers estan units per un pont doble. El de l'esquerra consta de dotze clavilles corresponents a sis cordes dobles i el diapasó de dinou trastos. El de la dreta té sis clavilles corresponents a sis cordes senzilles i el diapasó amb divuit trastos. Les dues boques circulars són al mateix nivell i estan orlades de filets de fusta incrustats. De l'una a l'altra boca, un semicercle format per una orla de filets de fusta, dins el qual hi ha inscrites les inicials J M S, gravades al foc. La tapa té tot a l'entorn, una orla també de fustes incrustades. A la base de l'instrument, hi ha una peça sortida, de fusta de banús, d'utilitat desconeguda per nosaltres.

A cada costat de la caixa sonora, al cantell,

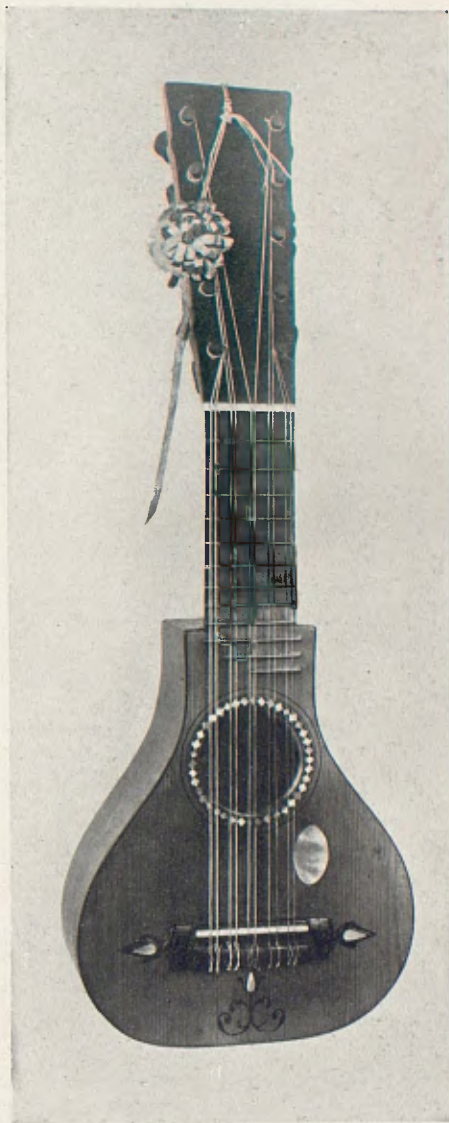


Fig. 12. — Bandúrria espanyola de l'any 1805  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

hi ha un encaix per a posar una clau que servia per a fer funcionar dues clavilles, les quals movien unes fustes interiors destinades a reduir la cabuda de l'aire dins la caixa, sens dubte per tocar unes vegades l'instrument com a guitarra i altres com a bandúrria (1).

Les seves mides generals són 0,98 metres de llargada per 0,36 metres d'amplada i 0,09

1. Informació del nostre bon amic, el «luthier» barceloní senyor Parramon.



Fig. 13. — Cista alemanya de principis del segle XIX  
(Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

metres de fondària de la caixa. No porta marca de *luthier*, ni data. Pel seu caràcter i pel tipus de les inicials gravades al foc que hi ha sota de les boques, pot considerar-se obra feta entre els anys 1860-70. Fou adquirida a Madrid.

D'època igual pot considerar-se l'exemplar que reproduïm en la figura 9, el qual no té altra particularitat notable que la de la forma ovoide de la caixa sonora. Fa 0,89 metres d'alçada per 0,32 metres d'amplada i 0,09

metres de profunditat. Fou adquirida a Barcelona.

Finalment, clou la sèrie dels exemplars de guitarres que com a més notables hem escollit d'entre els que existeixen en la col·lecció esmentada, el que és reproduït en les figures 10 i 11. Es tracta d'una obra mestra de la «lutheria» sumptuosa. Instrument de gran luxe, amb claviller mecànic de vori i argent, amb les belles marqueteries de vori i fustes de colors diversos, constitueix una obra d'art amorosament treballada, reveladora d'un constructor excel·lent.

Consta de sis cordes simples i el diapàsó amb dinou trastos. L'etiqueta de *luthier* destruïda en part, deixa llegir encara: «...Medalla de Carlos III ... Reig ... bricante. — S. Vicente, 92. Va...» (lència ?). De València creiem que és l'instrument, i el caràcter de la seva decoració així com el de la tipografia de l'etiqueta, el fan datable a l'entorn del 1880.

Fa 0,96 metres d'alçada per 0,31 metres d'amplada i 0,11 metres de fondària de la caixa sonora. Fou adquirit a Madrid.

\* \* \*

Anem encara a conèixer, fora del grup de les guitarres, els exemplars típics del grup dels instruments que se'n deriven, així com també de la cista, la qual pertany, com la guitarra, a la família instrumental de cordes polsades i mànec, que té el dors de la caixa sonora pla.

Com a derivat de la guitarra reproduïm en la figura 12 un gentilíssim exemplar de bandúrria espanyola de principis del segle XIX que ha arribat a la col·lecció de la senyora Folch tot enflocat encara amb una escarapella o flocs de llaçades dels dos colors que tenia la bandera espanyola en aquell temps.

L'instrument és de construcció acuradíssima, decorat de filets de banús i rombes de mareperla, amb placa de mareperla defensant la tapa harmònica de la percussió del plectre, amb el pont en banús i os i aplicacions de mareperla també, i un filet de banús contornejant la caixa.

L'instrument consta de cinc cordes dobles subjectades al pont per mitjà de lligades. El mànec consta de dotze trastos. Per les seves formes generals, el tipus correspon a la bandúrria corrent, per bé que aquesta té comunament sis cordes.



Una etiqueta diu: «Francisco Rivera me hizo en Cádiz. Calle de la Carne n.º 8. Año de 1805». Fa 0,50 metres d'alçada per 0,18 metres d'amplada i 0,06 de fondària de la caixa. Fou adquirida a Madrid.

L'exemplar que reproduïm en la figura 13 és una cista alemanya del primer terç del segle XIX. La cista és d'ascendència medieval i fóra llarg de fer ací la seva història, la qual en els seus orígens empalma amb la del llaüt, la de la guitarra i, en general, amb la de tots els instruments de corda polsats i amb mànec (1). L'instrument ha restat popular als països del Nord i principalment a l'Alemanya, on és d'ús corrent entre les classes populars, amb la cítara, el mateix que ho és a Espanya la guitarra. El nostre exemplar adquirit a Munic conserva formes ben semblants a d'altres figurats en monuments dels segles XIII i XIV i especialment en un que Violet-le-Duc dóna com dels inicis del segle XVI. És un cas de forma tradicional molt repetit en els instruments de música. Les distintives orgàniques de l'instrument són claviller amb deu clavilles corresponents a cinc cordes dobles subjectades en sis pius que són col·locats al cantell inferior de la caixa sonora. El mànec diapasó consta de tretze trastos.

El claviller és corbat en forma d'essa endavant, i terminat per una bella testa femenina de talla. La boca és decorada d'una rosa en bell dibuix curvilini trepat i tallat. Un doble filet daurat envolta la silueta peraltada de la caixa sonora i quatre ramells florits pintats també amb or, volten la rosa central.

L'etiqueta poc visible per entre el trepat de la rosa, al fons de la caixa, deixa llegir però la data de 1830. Les seves mides són: 0,83 metres d'alçada per 0,31 metres d'amplada i 0,07 de fondària.

Dins el grup de les cistes que hi ha a la col·lecció de la senyora Folch, té també una assenyalada importància un exemplar elegantíssim signat per Johaness Cuippers a La Haia, l'any 1776. Mahillon en el seu catàleg (2) diu de Johaness Cuippers que és un *luthier* conceptuat, amb raó, entre els més hàbils dels Països-Baixos, els instruments del qual són estimadíssims pels *amateurs*. En efecte, hi ha obres seves als museus de Copenhaguen i de Brusselles i en altres col·leccions de destacada



Fig. 14. — Arxista o cista tiorbada. Espanya segle XVII (Col·lecció d'Orsina B. de Folch)

importància. L'instrument de referència fou adquirit a Barcelona i pot considerar-se com a modelic de les obres del famós *luthier* holandès.

En la figura 14 donem la reproducció d'un bellíssim instrument que ve a completar la representació de la família de la cista i que cal datar com de la fi del segle XVII. És de pro-

1. Veure Fetis, Kinsky i Mahillon, obs. cit.

2. Mahillon, ob. cit.



Fig. 15.—Guitarra contrabaix. Segle XVIII  
(Col·lecció d' Orsina B. de Folch)

cedència espanyola i repeteix dins de l'ordre de les cistes el cas de la tiorba en la família del llaüt.

Les seves distintives orgàniques són: doble claviller amb onze clavilles l'inferior i sis el superior. En conjunt consta de disset cordes ordenades en cinc de dobles, una de senzilla i sis de simples per a fer els baixos. Les cordes van lligades al cantell inferior de la caixa sonora. El diapasó és dividit en disset trastos.

L'aresta de la caixa sonora i el contorn de

la boca són orlats d'un flet format per peces d'os i banús en diagonal. El dors de la caixa és pla i aixamfranat en la part superior fins a unir-se amb el gruix del mànec.

Fa 1,10 metres de llargada per 0,32 metres d'amplada i 0,12 metres de profunditat de caixa. Fou adquirit a Sòria. No porta marca de luthier.

Finalment reproduïm en la figura 15 un exemplar curiós de gran guitarra o guitarra contrabaix. Fou adquirit a París i les seves formes, com alguns detalls de la tècnica del claviller, semblen fer-lo datar del segle XVIII. Hi ha a la col·lecció de la senyora Folch un altre exemplar de guitarra contrabaix de dimensions més reduïdes, procedent de Girona. No hem trobat l'exemplar reproduït ni classificat en cap catàleg ni diccionari dels consultats per nosaltres.

Les seves mides són: 1,90 metres d'alçada per 0,68 metres d'amplada i 0,24 metres de profunditat.

Heus ací amb aquest article, complement del publicat en el número de primer de març d'aquest any del nostre BUTLLETÍ, exposat tot el que de més interessant conté, quant als instruments de corda polsats i amb mànec, la col·lecció de la senyora Folch, dipositada al Museu.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

Director General dels Museus d'Art

## EL DONATIU DE LA SENYORA VÍDUA DE CARLES G. VIDIELLA

La senyora vídua del famós pianista Carles G. Vidiella, ha fet donació a la Junta de Museus d'una sèrie d'obres de pintura i dibuix. Són les que descrivim a continuació:

### CATÀLEG

#### *Dibuixos i gravats*

SIMÓ GÓMEZ: *El violoncellista*. Dibuix (17 × 22 centímetres). Signada i datada en 1860. Obra executada en el temps d'aprenentatge i col·laboració de l'artista en el taller del dibuixant litògraf Eusebi Planas.

SIMÓ GÓMEZ: *Un noi italià*. Dibuix al lla-





Simó Gómez. — «El violoncel·lista». Dibuix. Obra executada en els temps d'aprenentatge i col·laboració en el taller del dibuixant litògraf Eusebi Planas

pis «Conté» ( $18\frac{1}{2} \times 21$  centímetres). Signat i datat el 1863, executat, per tant, a París.

SIMÓ GÓMEZ: *Una escena del paraíso del Teatro Real* ( $21\frac{1}{2} \times 24$  centímetres). Dibuix a la ploma, signat amb monograma. Única caricatura coneguda, realitzada per Gómez. L'artista barceloní féu dos viatges a Madrid: el primer, rapidíssim, acompanyat del seu germà Enric, a darrers de l'any 1865 (Serra i Pausas) i el segon, extraordinàriament fructífer, que realitzà tot sol durant l'estiu del 1869, en què hi sojornà fins el desembre del 1870. Aquesta caricatura fou inspirada en una escena del «galliner» del Teatre Reial de Madrid i, ben segur, no realitzada directament.

SIMÓ GÓMEZ: *Retrat del pianista C. G. Vidiella*. Dibuix al llapis «Conté» ( $22 \times$

$26\frac{1}{2}$  centímetres). Dedicat a l'eminent pianista, signat i datat l'any 1873.

#### Pintures

SIMÓ GÓMEZ: *Bocet per al comte l'Arnau*. Pintura a l'oli sobre tela ( $45\frac{1}{2} \times 35$  centímetres). Signat i datat el 1873. El catàleg que figura a la monografia *Simó Gómez, història verídica d'un pintor del Poble Sec*, per Feliu Elias, diu que aquest bocet no porta signatura ni data. «Se sap però—diu Elias—, per afirmar-ho la família, la senyora vídua Vidiella i algun biògraf, que fou una de les darreres obres de Simó Gómez. Aquest bocet havia de formar part d'una sèrie de sis, amb motius de la llegenda popular catalana, per a ornar un saló. El fill del pintor—va dient Elias— creu recordar que el quadre definitiu



Simó Gómez. — «Un noi italià». Dibuix al llapis «Conté», 1863. Fet, segurament, durant la seva estada a París

fou realitzat.» Aquesta pintura va ésser reproduïda al «Suplement artístic literari» de *Juventut* dedicat a Simó Gómez (text de Joan Brull), any II, núm. 89, Barcelona, 24 d'octubre del 1901.

SIMÓ GÓMEZ: *Retrat del pianista C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre tela (52 × 38 centímetres). L'esmentada monografia deguda a Feliu Elias, dona el títol d'*El Guitarrista* a aquesta obra, certificant que era datada i signada aleshores, talment com en l'actualitat. Porta la data del 1877. *El Guitarrista*, fa constar també Elias que és el retrat de Vidiella, i que fou reproduït a la pàgina 88 de l'any 1887 de la *Il·lustració Catalana*. També fou reproduït, en «oleografia», en una espècie de fascicles que editava el litògraf Miralles. Eren uns fascicles de quatre planes amb nota biogràfica sobre el pintor, retrat d'aquest i l'«oleografia».

FRANCESC MIRALLES: *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre tela (24 × 32 centímetres). Dedicada, signada i datada a París el 1878. És aquesta obra de Miralles una petita tela de gran virtuosisme i qualitat.

JOAN LLIMONA: *Cap de vell*. Pintura a l'oli sobre tela (35 × 46 centímetres). Dedicada, signada i datada l'any 1885. La personalitat del gran pintor realista cristià encara no es manifesta. L'any 1885 fou el del

retorn dels germans Llimona de Roma a Barcelona. Si aquest «cap d'estudi» ple de pintoresc no és executat a l'Acadèmia lliure que el model retirat Gigi posseïa a la Via Margutta, on els joves Llimona havien tan bé aprofitat les quatre hores nocturnes de model, és almenys ple del regust d'uns temps entre escolars i autodidactes. L'ombra de Fabrès es projecta ací.

JOAN LLIMONA: *Noia pescant*. Pintura a l'oli sobre tela (51 × 74 centímetres), signada. La personalitat de Joan Llimona es manifesta en aquesta obra amb tota la tendra musicalitat de l'olotisme. És, ben segur, pintada a Olot aquesta tela, potser encara sota la influència directa del vell Vayreda. Cal recordar que per l'Olot dels darrers temps de Joaquim Vayreda hi passaren, entre altres, «Enric Galwey, Joan Llimona, Rusiñol, Barrau, Pinós i Tamburini. El mestre olotí esdevenia el patriarca de la joventut, que, per sortir-se del taller, feia d'Olot el lloc d'observació i d'estudi directe del natural i un centre d'art.» (Benet: *Joaquim Vayreda*.)

És innegable que en aquesta tela de Joan Llimona hi ha molt d'aquest moment pictòric-naturalista. Molt de l'esperit de Vayreda, però també alguna cosa del ruralisme de Pinós i del sentimentalisme de Tamburini. És al con-



Simó Gómez. — Retrat del pianista C. G. Vidiella. Dibuix al llapis «Conté». Datat l'any 1873



tacte d'aquest estat d'esperit un i vari que va produir-se sota les arbrades frescals d'Olot des del 1885 fins al 1904, que Llimona modelà per sempre més la seva personalitat.

JOAN BRULL: *Crepuscle*. Pintura a l'oli sobre tela (81 × 54 centímetres). Simbolisme i sentimentalisme molt «fi de segle». Musicalitat i simfonisme absolut, en el qual es submergeix aquest deixeble tardà de Simó Gómez. Del velazquí i flamenc del Poble Sec, l'autor de *La tonsura del rei Wamba* no en conserva gran cosa. Enclòs entre l'art dels

primers contactes amb el públic de la «Sala Parés», no havia deixat encara els contactes amb el seu Montmartre. La gamma grisa i l'estil cursiu del gran artista, triomfen en aquest petit, àgil i vivent retrat del pianista del passatge Permanyer.

#### UNS RECORDS

En aquest passatge quiet, digne i burgès de l'eixampla barcelonina, jo havia tingut la sort de gustar l'art delicat del menys truculent de



Simó Gómez. — «Una escena del paraíso del Teatro Real». Caricatura a la ploma.  
Única caricatura que se li coneix

vells i el dels joves, el seu no tingué prou espai per a desenvolupar-se. Brull, intelligent i coneixedor, mor, jove encara, amargat, sense el consol dels «acadèmics» ni el dels «revolucionaris». No és pas aquesta tela una obra que li pugui donar major glòria, ni el títol de «precursor» de l'impressionisme que es mereix ben bé per altres obres. El nostre Museu té la sort de posseir-ne alguna d'aquestes obres mestres, en les quals el simfonisme no estava ni corromp la solidesa de la forma.

RAMON CASAS: *Retrat de C. G. Vidiella*. Pintura a l'oli sobre fusta (46 × 38 centímetres). Dedicat, signat i datat l'any 1892. En aquesta època, si el nostre Ramon Casas havia establert d'una manera infructuosa els

tots els pianistes que he conegut. Carles Gomersind Vidiella havia estimat sempre els artistes, i sobretot els artistes joves. Per això les seves «tertúlies», que terminaven sovint amb la devota execució de la partitura d'algun romàntic, s'anaven renovant a través del temps.

Durant la meua assistència a l'Escola Galí, del carrer de la Cucurulla, alguns deixebles del pianista Vidiella havien vingut a participar en les nostres audicions musicals sabatines. Blai Net, Jaume Quintana, etc., deixebles de Vidiella, ens havien posat en contacte amb el mestre. Amb ell, Quintana i el que signa, havíem tingut conjuntament llargues converses, guiadores de la nostra educació musical o, genèricament, artística. En èpoques caloroses,



Simó Gómez. -- «Bocet per al comte l'Arnau». Pintura a l'oli.  
Datat l'any 1873.



Simó Gómez. — Retrat del pianista C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Signat i datat en 1877





Francesc Miralles. — Retrat de C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Datat a París l'any 1878, època en la qual el pianista donà a París el seu primer i triomfal concert amb motiu de l'Exposició Universal

amb objectivitat i calma relativa. És avui, per tant, que se'ns acut aquesta reconstrucció històrica de la col·lecció del pianista Vidiella.

De la mateixa manera que el delicat pianista havia introduït en el seu cercle els estudiants de pintura de can Galí, s'havia des de jove relacionat amb artistes de distintes generacions. D'aquest contacte de l'exquisit pianista amb els artistes plàstics d'èpoques distintes en resten, com monjoies, aquestes obres de la seva col·lecció que responen a distintes modalitats estètiques: a canvis baromètrics de la sensibilitat artística de l'ambient.

En voler refer la història d'aquesta petita col·lecció, he hagut de refer la història de les amistats del pianista Vidiella.

En l'admirable monografia que Feliu Elias escriví sobre el pintor del Poble Sec, he trobat totes les referències per a explicar la presència de set Simó Gómez en la col·lecció del pianista. I he escrit «set Simó Gómez», ja que a més de les sis obres de l'autor d'*Els jugadors de daus* que han estat cedides generosament per la senyora vídua del pianista al Museu, formà part d'aquella col·lecció una altra tela de Gómez que Elias catalogà amb el títol d'*El noi de la trompa*, estudi d'un fragment de la composició *Viva la Pepa!* Suposant

aquestes converses eren tingudes en el diminut jardí burgès anterior a la petita torre del barceloníssim passatge.

Quan aquestes converses es tenien a les habitacions del músic, i fins quan ell era al piano — vici de pintor —, els meus ulls resseguien les teles, dibuixos i gravats que Vidiella tenia escampats pels murs. Aleshores no vaig fixar-me gaire en aquestes obres que la senyora vídua Vidiella acaba de llegar al Museu. En aquella època de joventut érem iconoclastes i, sense una cultura suficient, sabíem molts noms d'artistes estrangers i ignoràvem, sobretot, els dels nostres vuitcentistes, i quan no els ignoràvem era, sovint, per a fer-ne befa.

Recordo, en canvi, una reproducció d'un retrat de Paderewsky, dibuixat de perfil en estil medallístic, em sembla, per Burne Jones. Simó Gómez i Miralles ens eren completament desconeguts, car no sentíem, aleshores, el menor interès per aquesta mena de pintura.

#### HISTÒRIA DE LA COL·LECCIÓ VIDIELLA

És avui que, assenyats pels anys, hem après de valorar les obres dels nostres avantpassats



Joan Llimona. — «Cap de vell». Pintura a l'oli

que aquest estudi d'*El noi de la trompa* fos, com és de creure, de la mateixa època de la composició a què pertany, o sia del 1879, es podrà sostenir que en la col·lecció del mestre Vidiella, Simó Gómez hi era representat en totes les seves èpoques, des d'abans de la seva

d'aquella penya del «Cafè Suís» que més tard, quan Vidiella fou contractat com a pianista al «Cafè Nou» (antecessor, en el mateix lloc, del «Cafè de les Delícies» i de l'actual «Lyon d'Or»), tota la tertúlia es traslladà al cafè de l'altra banda de la Rambla. Fou



Joan Llimona. — «Noia pescant». Pintura a l'oli

partida a París, quan es pot dir que era encara un escolar — ben intelligent, però —, fins al final de la vida, ja que l'artista morí el 1880.

Carles G. Vidiella fou amic cordialíssim d'Enric Gómez, germà i providència de Simó i providència també del pianista. Si el pintor Gómez compareix només rarament a les tertúlies intel·lectuals d'aleshores, l'Enric Gómez, el gravador al boix, és un puntal discret

també Enric Gómez un dels assistents més constants de la «penya» del «Cafè Pelayo», successora de les anteriors, la qual es formà quan Vidiella ja s'havia obert camí — i com diu Elias — ja feia temps que havia abandonat els pianos de cafè.

Enric Gómez, tipus sever i generós, féu la transfusió de les idees intel·lectuals de l'època al seu germà, l'home distret per la seva gran set de divertir-se. Simó, lliurat a una llibertina



vida de nit i, de dies, preocupat amb el seu art; Simó, de temperament retret i ferotgement tímid, proveït d'un instint molt fi, es posava à la page a través de les converses del germà Enric.

Les aficions musicals dels germans Gómez comencen ben dejorn. Quan l'any 1866 tenen el taller al carrer de Barbarà, les cròniques ja parlen que allà es reunien músics i intel·lectuals. Aleshores Vidiella tenia vint anys.

El primer retrat-dibuix que Simó féu del subtil pianista és datat en 1873. Vidiella és

Vidiella, qui estigué sempre en corresponència amb ell, qui arribava fins a agafar el tren i traslladar-se a París quan les lletres esdevenien massa intermitents, per por que el seu amic músic no patís d'alguna malaltia — que no era altra cosa que la mandra d'escriure —; fou l'Enric qui es quadrà com un pare dèspota en certs moments de frivolitat, qui s'imposà, qui l'obligà a seguir avant fins a triomfar, recloent-lo, tancant-lo, segregant-lo amb pany i clau i en la pròpia casa del carrer de Tapioles. Fou finalment Enric qui



Joan Brull. — «Crepuscle». Pintura a l'oli

un jove de vint-i-set anys, amb rostre d'adolescent. El segon retrat, el titulat *El Guitarrista*, on el mestre del piano fa arpegis a la guitarra, és datat en 1877. Ací el pianista ja llueix el pèl de la barba.

Aneu a saber si tota la collecció de Gómez fou subministrada directament per l'artista a Vidiella, o fou completada per Enric abans o després de morir Simó.

Diu Feliu Elias, en l'esmentada i vivent monografia de Simó Gómez, en l'admirable capítol que dedica al germà Enric, que fou aquest, per l'admiració fervorosa que sentí per Vidiella, qui el guià, fins alguna vegada despòticament. A Enric Gómez fou degut el viatge del nostre pianista a París, ell fou «qui vigilà sense descans l'estudiositat de

preparà el debut de Vidiella i qui treballà els seus grans èxits.»

Vidiella, doncs, havia freqüentat la casa del carrer de Tapioles, al Poble Sec, on Simó tenia l'habitació de la família i el taller de pintura i Enric el taller de gravador.

Entre Vidiella i els Gómez, existia una amistat profunda. Aquestes obres de Simó que decoraren els murs del passatge Permanyer, la major part de les quals han passat al Museu, ens diuen ben clar aquesta amistat. Per aquesta amistat trobem també el pianista Vidiella tocant al piano una elegia al·lusiva a la mort de Simó Gómez, composta per Rodríguez Alcántara, la qual fou executada en la sessió necrològica organitzada per l'«Ateneu Barcelonès» cap a l'abril del 1880.



Ramon Casas. — Retrat de C. G. Vidiella. Pintura a l'oli. Signat i datat l'any 1892

Aquesta mateixa admiració i amistat mútua dels Gómez i Vidiella, ens podria explicar per quin conducte Joan Brull féu coneixença amb el pianista. Brull, deixeble tardà i admirador de Simó Gómez, escriví un bell estudi, ple de comprensió, de l'art i la personalitat del pintor del Poble Sec, en el número extraordinari de *Joventut* que li fou dedicat, vint-i-un anys després de la mort: el 24 d'octubre del 1901.

Quant a les relacions entre Francesc Miralles i el pianista Vidiella, resten, si més no, assegurades a París. La data i el lloc amb els quals el pintor acompanyà la signatura del retrat del nostre músic, «París, 1878», són en aquest sentit alguna cosa més que una clàrícia. En aquesta època que el gloriós pintor valencià, tants anys amb residència a París, executà el retrat de Vidiella, el nostre músic donà amb motiu de l'Exposició Universal el seu primer i triomfal concert parisenc. L'any anterior el nostre pianista arribava a la ciutat del Sena, segons contenen les cròniques, per a eixamplar els seus estudis.

I amb Joan Llimona i Vidiella, ¿com s'es-

tablia l'admiració mútua? El *Cap de vell*, l'obra cronològicament més antiga de Llimona que figurà a la col·lecció Vidiella, és datada en 1885, és a dir, segons sembla, l'any del retorn d'Itàlia d'aquell qui fou més tard decorador de la cúpula del cambril de la Verge de Montserrat.

Trobo, en fer un repàs del meu estudi *Joan Llimona. Dades per a una biografia i assaig crític*, publicat en els números 16, 18 i 21 de l'any II de *La Paraula Cristiana* (abril, juny i setembre del 1926), els següents paràgrafs que aclareixen alguna cosa sobre l'amistat entre el músic i el pintor. En referir-me a Josep Llimona i Bonafont, pare dels enyorats artistes, l'escultor Josep i el pintor Joan, escrivia el següent:

«A més de dependent de la fàbrica Barrau, el senyor Llimona era aficionat a la música — tocava molt bé el piano i la flauta —. És més, es pot dir que el vell Llimona s'ajudava amb aquest art: tocava els dissabtes, a la nit, i els diumenges, en algun cafè i sobretot en reunions. El pare Llimona jugava els balls de l'època molt a gust dels balladors. Durant



l'època del rescat de la maquinària de Barrau, Llimona tingué bona sort de posseir aquest art.

»Llegia molta música, sobretot la dels autors en voga aleshores a Barcelona: Rossini i Donizetti. Més tard, els seus fills li feren agafar afició a *Els Hugonots*, òpera que, segons sembla, engrescà una temporada els esperits àvids de novetat. Més cap ací, el pare Llimona, influït també pels fills, que eren molt amics d'Albèniz i Vidiella, executava Wagner i Mendelssohn. Aquest darrer, sobretot, era un músic estimat de Josep Llimona i Bonafont en els seus darrers anys. El pare Llimona assistia als concerts i era convidat alguna vegada a audicions particulars a casa el mestre Albèniz.»

Hom pot formar-se perfecte càrrec de les disposicions musicals de la família Llimona. Sobre aquest particular tinc referències directes i altres donades pels meus parents traspassats, Josep Blanc i Benet — un dels primers wagnerians de Barcelona — i el meu pare, el doctor Josep Benet i Salas. A més, la sensibilitat dels germans Llimona, d'una tendresa de primera qualitat, havia d'agermanar-se perfectament amb l'exquisida sensibilitat del romàntic del passatge Permanyer. No té res d'estrany, doncs, que trobem entre les obres provinents de la col·lecció Vidiella aquella figureta femenina rural posada en l'aire suau i tendre del paisatge olotí.

La pintura datada en 1892, deguda a Ramon Casas, ens presenta ja Vidiella amb totes les característiques dels darrers temps: de Vidiella, mestre de piano de les fa-

mílies aristocràtiques de Barcelona. És clar que a través dels anys la seva barba esdevingué més blanquinosa i el seu encorbament davant les teules, més acusat. Però aquest Vidiella del 1892, per les seves característiques essencials, no era del tot estrany al Vidiella que coneguèrem els homes de la meua generació: el mestre Vidiella de l'any 1909-1915. El Vidiella, una mica malaltís, dels darrers temps.

L'època en què Casas pintà aquest retrat, el pianista Vidiella era ja un home carregat de glòria. ¿On deuria haver produït Ramon Casas aquesta obra? A París? ¿A Barcelona? És difícil d'establir-ho, car en aquesta època, tant el músic com el pintor eren, fins a cert punt, «ciutadans del món».

Però és innegable que aquesta pintura de Casas a la col·lecció Vidiella demostra que el músic havia continuat — que és com dir renovat — les seves relacions amb els artistes de les arts plàstiques.

Carles G. Vidiella fou un *amateur* de totes les arts. Jo el tinc present encara amb l'aire dels seus darrers temps — corbat, més pel pes de la seva sensibilitat afinada que pel pes dels anys —, visitant les galeries barcelonines d'exposicions d'abans de la guerra. Veig la seva figura alta i senyora, sota la llum zenital de can Parés, recolzada suauement en el bastó de passeig; la seva mirada penetrant — encisada — interrogant-me sobre les obres dels artistes tot just arribats a la palestra.

RAFAEL BENET



Emmotllat de la mà de Vidiella



# MONEDES ATENESES POST- MARATHÒNIQUES DEL GABINET NUMISMÀTIC DE CATALUNYA

En un nostre fullet (1) de les publicacions pròpies d'aquest Gabinet, en relacionar les monedes emporitanes trobades a Empúries l'any 1926 amb les ateneses, ens referíem a les encunyacions postmarathòniques de la famosa ciutat d'Atenes. Avui ens hem de limitar a les que enclou el nostre Gabinet Numismàtic.

\* \* \*

Per una llarga sèrie d'hipòtesis, en la qual han intervingut gran nombre d'eminents numismàtics, per l'estudi de diverses troballes de monedes aparegudes el peu de l'Athos, a l'Acròpolis, a la Grècia oriental; per la comparació amb les obres escultòriques del segle v, hom ha arribat a la certitud que després de la victòria de Marathon, els atenesos van començar a encunyar unes monedes simbòlicament recordadores d'aquella famosa victòria. Aquestes monedes, dites postmarathòniques per llur significat i època, presenten els següents detalls:

a) Cap d'Athenea a la dreta, amb l'ull de front en forma d'ametlla; cabell, sobre el front i polsos, en dos sectors; orella lliure, amb una arracada grossa, rodona; llavis gruixuts i esfondrats; el coll amb collar de perles; el casc adornat amb corona de tres fulles d'olivera, al davant, i, al darrera, amb un rínxol de fulles que fineix amb un floró. Per sota del casc, a la part de la nuca, el cabell, com fils de perles, es presenta en forma de coca.

r) Xibeca, a la dreta, mirant de front; a l'esquerra d'aquesta, una branqueta d'olivera, amb el fruit entre dues fulles, al davant del qual apareix el creixent; al davant de la xibeca, AΘE. Tot en quadrat incús.

L'emissió d'aquestes monedes començà del 490 (Marathon) al 480 (Salamina). L'argent l'extreien de les mines de Laurion, i quan en temps de l'arcontat de Nicomedes (484-483)

foren descobertes noves mines d'aquell metall a Maronea (a la carena de Laurion), la quantitat d'encunyacions va arribar al cim. Aquesta troballa fou el fonament de la riquesa i del poder financer de l'Estat atenes durant el segle v: gràcies a això va poder construir i abastar la flota més gran que mai va existir al món hellènic i bastir els meravellosos edificis que van donar un nom immortal a Periclès.

La coincidència de fets: victòria de Marathon, descobriment de noves mines, eixamplament ràpid del poder i enriquiment ateneses, victòria de Salamina, tot va influir, junt amb la força conservadora dels atenesos vers tot allò tradicional, perquè aquelles monedes novament creades servissin de model per a les següents, fins al punt que els tipus de les successives emissions no van variar en l'essencial dels tipus del dit *antic estil* fins al període d'Alexandre el Gran.

Aquesta força tradicionalista, en ajut de la qual va anar l'expansió i el crèdit comercial d'Atenes, i àdhuc la seva hegemonia política, ens explica com van arribar a ésser de populars les monedes ateneses, no solament a Grècia, sinó per tota la Mediterrània. Sobretot, la tetradracma, essencial peça de pagament als mariners de la flota internacional al servei de la thalassocràcia atenesa, va ésser la més popularitzada per totes les costes de la Mediterrània.

El crèdit i la popularització de la moneda atenesa foren també uns altres motius de conveniència per a mantenir invariable el tipus adoptat, als quals s'ajuntava la bona qualitat de l'aliatge metàl·lic (982 gr. d'argent). Per conseqüència de tal èxit, són nombroses les ciutats que imiten i falsifiquen les monedes ateneses durant tot el segle v. Els mercaders, per salvar-se de les monedes falses, fan proves diferents sobre les mateixes peces, i la més corrent d'aquestes proves era el tall o punció de la moneda. Al nostre Gabinet en tenim dues, demostradores d'aquest tan primitiu sistema d'anàlisi: la a i la c de la fig. 1. Totes dues, que són autèntiques, pogueren fer sospitar de la seva falsedat per alguns detalls. Si ens fixem una mica, veurem respecte de la a: sectors del cabell, mal col·locats; ull i celles, mal fets; orella, excessivament allargada; coca del cabell a la nuca, mal feta; la E de AΘE, no apareix i hi cabia. Respecte de la c: el que

1. D'una troballa de monedes emporitanes i la possible cronologia de les monedes d'Empúries (núm. 1 de la sèrie A de les publicacions del «Gabinet Numismàtic de Catalunya» Barcelona 1935).



es veu de l'ull, fa sospitar un ull *anormal*; no apareix el granulat de la coca del cabell per sota del casc; les plomes del baix ventre de la xibeca són una mica extravagants; el quadrat incús és excessivament allargat. A més, tant l'una moneda com l'altra, presenten la A de AΘE amb el seu pal interior excessivament inclinat. Per fi, els pesos són per sota del corrent. És clar que comparades aquestes monedes amb moltes altres d'autèntiques es veu que aquests detalls són, per una part, defectes d'encunyació, i per una

Les emissions comencen a Atenes, altra vegada, l'any 393. Malgrat que els 20.000 esclaus dedicats a l'explotació de les mines de Laurion havien fugit, per ajuntar-se amb els lacedemonis, quan aquests l'any 413 havien ocupat Decèlia, l'explotació de les mines renaix a poc a poc. Ja l'any 345, un capitalista dit Pantainatos, paga a l'Estat atenès 9.000 dracmes anuals per a la concessió del negoci.

Un nou desastre, la batalla de Queronea, el 338; la difusió per l'Orient de les mone-



Fig. 1

altra, alguns són deguts a la inhabilitat de l'incisor. Però, tal com es presenten, era prou per a fer dubtar a algú, en aquell temps, de llur autenticitat i, efectivament, el tall i punció ho demostren.

Continuem amb el que anàvem exposant.

Però, tot no eren èxits. L'any 430, els lacedemonis desfan la regió de les mines per primera vegada, fet que varen repetir en diverses ocasions fins el 425. El 413, Decèlia fou conquerida pels espartans, i es va aturar bruscament l'explotació de les mines d'argent. Tot això, i altres causes, arriba a conduir Atenes a una desastrosa crisi, per motiu de la qual es va veure obligada a encunyar aram el 406.

des de Filip, i després d'Alexandre, de Macedònia, que van aturant el comerç atenès; la competència de les mines d'Epi-Tràcia, de les quals Filip i Alexandre podien extreure a mans plenes un tan apreciat metall; la nova direcció de la vida i del comerç grecs vers l'Orient, per efecte de la conquesta d'aquest per Alexandre; tot, en fi, ajudava a l'ensorrament de la riquesa atenesa.

Ja era a punt de morir quan un fet de gran transcendència torna a aixecar Atenes: és la revolta contra el domini macedònic. Els atenesos, a la mort d'Alexandre (323), poden organitzar una gran part dels pobles de Peloponès i de la Grècia central contra d'aquells. Antipater, el governador de Macedò-

nia, és vençut; però, més tard (322) destrueix els atenesos i els seus alligats, vora el Peneu. Macedònia domina Atenes.

És en aquest temps de la preparació i realització d'aquests fets, quan Atenes, amb una intensitat mai no superada, encunya àvidament gran quantitat de monedes d'argent, a l'abast del pagament de tropes i auxiliars. És en aquest temps que corresponen les tetradracmes més característiques de l'anomenat *estil de*

la nova figura de la deessa un tipus més vulgar i mesquí.

Respecte del tipus de la xibeca, seguint un procés contrari de transformació, se separa gradualment del tipus primitiu que era — cas curiós —, més realista i impressionant, amb detalls que demostren un acurat estudi del natural. Aquest nou tipus de xibeca va degenerant, de mica en mica, per formes convencionals, excessivament estilitzades i decoratives que acaben produint unes xibeques de gran sequedat plàstica, de veritable grolleria. Tot això es deu, ultra a les causes històriques a què abans ens hem referit, al fet que els nous incisors ja eren obrers vulgars, en un negoci industrial, els empresaris del qual solament es preocupaven de produir monedes i guanyar capital.

El camí iniciat de decadència artística en les monedes ateneses, continua amb el mateix procés de degeneració de tipus durant el període de lluites contra el domini macedònic. En el temps de la guerra de Lamia (323-322), últim esforç d'Atenes per la seva hegemonia, almenys per la seva llibertat, apareix, perfectament caracteritzat, el *tipus de transició*. Monedes encunyades a corre-cuita, s'encomanen a equivalents incisors que segueixen, per conseqüència, el mateix esperit. Però tenen característiques distingidores: la incusió del revers va desapareixent, el mòdul va reduint-se i, per aquesta causa, tant el tipus de l'anvers com el del revers, en la major part dels casos, no hi caben, i per tant queden tallats el cap d'Athenea i la xibeca. Són ja monedes demostradores de la profunda crisi a què ha arribat la gran ciutat d'Atenes.



Fig. 2

*transició* i que, per poc de temps, havien d'acompanyar les del *nou estil*, ja del domini macedònic.

\* \* \*

Tenim, doncs, d'entre tots aquests fets, dades numismàtiques importants, referents als estils de les monedes ateneses: *antic estil*, del 480-326; *estil de transició*, del 326-322, i *estil nou*, del qual no ens pertoca parlar ací.

El dit *estil antic*, nat a seguida de la victòria de Marathon, i que es conserva fins prop del 326, des del 393 comença a transformar-se. L'ull de la deessa tendeix, cada vegada més, a presentar-se de perfil; el mentó sofreix una equivalent modificació, per bé que menys sortit i exagerat, humanitza més la cara d'Athenea. Però tots aquests detalls fan de

Seguint aquestes dades abans exposades, les monedes ateneses que enclou el nostre Gabinet Numismàtic de Catalunya, corresponen: unes (les de la fig. 1), a l'*estil antic* — són monedes del 480 al 326 —; les altres (les de la fig. 2), a l'*estil de transició* — peces del 326 al 322.

Fig. 1. — Les *a*, *b* i *c*, són tetradracmes. La *d*, dracma. Com ja hem dit, les *a* i *c* presenten tall i punció, fets pels comerciants per tal de comprovar llur autenticitat i aliatge. Els pesos són els següents: *a*, 15,817 grs.; *b*, 16,332 grs.; *c*, 16,34 grs.; *d*, 4,004 grs.



Fig. 2. — Les *a* i *b*, tetradracmes; la *c*, triòbol. Els pesos: *a*, 16,97 grs.; *b*, 15,175 grs.; *c*, 1,92 grs.

Els tipus del revers del triòbol (*c* de la figura 2): xibeca de front, amb les ales recol·lides, comença i es desenvolupa en el període 480-407 (1), i de mica en mica es va transformant seguint un sentit plàstic i una tècnica artística semblant a la que ja hem dit, per a en general, d'aquesta sèrie atenesa, fins arribar al tipus que dona la *c* de la fig. 2. Aquesta monedeta està més ben conservada que la *d* de la fig. 1, per causa del seu poc relleu. La *d* de la fig. 1 ha sofert molt en el seu anvers, car tenint un excessiu relleu, extraordinari per al seu mòdul, ha estat més rossegada per l'ús; el tipus del seu revers, per estar defensat per l'incús, ha quedat més visible.

Acabem amb unes dades interessants. El pes teòric de les tetradracmes ateneses és 17,46 grams; el corrent, seguint l'opinió dels numismàtics, és al voltant de 17; els de les nostres tetradracmes són:

|                               |        |      |
|-------------------------------|--------|------|
| <i>a</i> de la fig. 2 . . . . | 16,97  | grs. |
| <i>c</i> » » » 1 . . . .      | 16,34  | »    |
| <i>b</i> » » » 1 . . . .      | 16,332 | »    |
| <i>a</i> » » » 1 . . . .      | 15,817 | »    |
| <i>b</i> » » » 2 . . . .      | 15,175 | »    |

Si el pes de la primera (*a* de la figura 2: 16,97 grs.) és un pes que podríem dir *normal*, ¿com poden explicar-se els altres, tan baixos, especialment el de la *b* de la fig. 2 (15,175 grams), que està tan allunyat d'aquell? Totes són autèntiques, i el desgast no pot explicar aquella pèrdua tan gran de pes: prop de dos grams.

Això ens demostra com, malgrat que l'estudi de la moneda atenesa hagi arribat a ésser tan complet sobre algunes qüestions, encara manquen per estudiar i resoldre molts detalls, entre els quals no són els menys importants els de la seva metrologia, que per a alguns numismàtics ja es dona per resolt. Serveixi aquesta modesta aportació nostra per donar noves dades a un nou estudi de la solució d'un problema tan complex.

J. AMORÓS

Conservador del «Gabinet Numismàtic de Catalunya»

1. Aquesta qüestió era tractada en l'esmentat fullet.

## LES CONFERÈNCIES A LA SORBONA SOBRE L'ART I L'ARQUEOLOGIA DE CATALUNYA

A la Universitat de París han estat represes com d'habitud, durant el present semestre, les conferències anuals dedicades a l'Art i a l'Arqueologia catalanes. L'assumpte escollit ha estat el de «L'Arquitectura Civil a Catalunya durant l'època gòtica». Els assistents, en part renovats i en part consuetudinaris, han estat com en altres períodes, bastant nombrosos, i no hi han mancat les personalitats conegudes que reten homenatge a la cultura catalana en totes les seves formes.

«LA CASA DE LA CIUTAT BARCELONINA I EL PALAU DE LA GENERALITAT», CONFERÈNCIA DONADA PEL SENYOR ADOLF FLORENSA.

La Casa de la Ciutat és una creació de l'Occident europeu durant el període d'enriquiment de les ciutats per obra de llur activitat comercial. Com totes les germanes de les ciutats europees, conté per a la seva fundació: la sala per a reunió del Consell, el pòrtic que serveix de contacte del poble amb el govern i també serveix de mercat, la torre per a les campanes, símbol de comanament i de llibertat municipal, i la finestra o balcó per a la promulgació de decrets i al·locucions. La de Barcelona no es presenta pas amb la perfecció primitiva com la de Como, a Itàlia, exemplar complet i edificat anteriorment el 1215.

La Paheria de Lleida, romànica, més antiga que la de Barcelona, és exemplar de gran finor i conservat en bona part. La Casa de Barcelona, edificada el 1368, esdevé propietat del Consell Municipal; abans de l'organització municipal existia, però, no en casa pròpia, i després d'aquesta data els consellers segueixen encara reunint-se al convent dels dominicans. Els elements existien des de temps antics, però espargits en edificis particulars. Els despatxos d'administració eren instal·lats encara en algunes casetes del carrer de Regomir.

El 1373 s'inaugurava el Saló de Cent, excellent exemplar d'arquitectura gòtica, pri-



mitivament en tres trams, els actuals pròxims a l'entrada. Fou a les darreries del segle XIV que la magnífica façana gòtica fou construïda, encara conservada, amb les seves escultures i composició importants. El pati central i l'escala són del 1580 i encara d'estil gòtic, modificats per alteracions posteriors amb fragments conservats intactes.

Els membres del Consell eren repartits en quatre parts, una per trimestre. Aquesta part temporal de Consell era la de la «Trentena», ço que donà nom a les sales del Trentenari, de les quals sobreviu només la porta principal que avui dona entrada al Saló de Cent, i una bella llotja de formes plateresques, construïda al segle XVI que comunicava al Pati dels Tarongers, existent llavors. Actualment és el pati on dona l'escala d'honor moderna.

A la Casa primitiva hi havia la Capella prop de la Sala dels Trenta, de la qual únicament resta una porta petita amb la inscripció de Jesús i el magnífic retaule de Dalmau, tan conegut, i que marca un moment interessant de l'evolució de la pintura vers l'orientació flamenca.

A l'estiu, les reunions es tenien al pati perfumat dels Tarongers, i els bancs eren protegits pels esplendorosos tapissos de Flandes que decoraven el Saló de Cent. Aquests tapissos foren estudiats i apresos a Barcelona, i es reproduí després la fabricació a imitació dels originals ensenyada per teixidors mestres d'Arras, demanats pels consellers de la ciutat.

L'edificació en 1847 de la façana clàssica destruï la «Trentena»; la Capella tallà una part del pati i mutilà part de la façana gòtica. La restauració de 1888 i les recents han posat en valor les grans peces històriques salvades de les destruccions.

La Generalitat tingué modestos inicis com l'edifici esmentat de la Ciutat. El Parlament català començà a funcionar durant el regnat de Jaume I i el 1228 apareix la divisió en els tres estaments eclesiàstic, militar o noble, i popular. Quan el Parlament no era reunit, una comissió de membres representants perpetus de les Corts era ço que constituïa el poder executiu. Aquesta diputació es reunia al Convent de Sant Francesc, i a l'època de la construcció pròpia de la Casa de la Ciutat es construï també la pròpia de la Diputació general.

A començaments del segle XV, quan desapareixia el Call dels Jueus es comprà una magnífica casa conservada encara gairebé intacta, que és el baix actual i el primer pis del cantó de Sant Honorat. Era una casa típica del segle XIV com altres models existents a Barcelona i a les viles on la pedra era abundant i rica.

Al primer pis hi havia dues sales amb finestres de tipus català, al darrera els arxius i els despatxos, i la torre al lloc on posteriorment s'edificà la Capella de Sant Jordi.

Per mostrar la importància de l'edifici públic, els diputats feren construir la façana el 1416 al carrer del Bisbe, per Marc Çafont. La part escultòrica que li ha donat fama fou executada per Pere Joan.

Després els diputats volgueren embellir l'interior. El 1424 el pati fou reformat pel maiti Çafont. El quart costat és interessant per la gosadia i elegància en sostenir la galeria damunt les cònsols obligades allí. Al cap de poc temps el mateix famós constructor edificà la Capella de Sant Jordi, però una influència castellana, rebuda recentment, sobrecarrega l'estil. La Generalitat encarregà també el 1448 a Çafont la construcció de la casa que posseïa a Perpinyà, la qual és en estil gòtic català pur.

El cos d'edificis format per l'antiga casa particular esdevinguda de la Generalitat, fou engrandit més tard en dos sentits. Pel cantó de tramuntana, entre 1526 i 1620, es construïren els edificis que volten el Pati dels Tarongers; pel cantó de migdia Pere Blay, seguint un pla unificat edificà la part que dona a la plaça de Sant Jaume. El 1526 començà la cambra anexas a l'antiga Sala del Consell, rica sobretot pel plafó. Això és la introducció del Renaixement a l'edifici. Mes, és cert que la nova tendència entra molt paulatinament i per la mà d'artistes estrangers, a la terra. Catalunya es trobava en decadència política, artística i econòmica. Les guerres, el desplaçament del comerç cap a l'Atlàntic i Castella preponderant, tot anà contra l'antiga civilització nostra.

Del cantó de migdia la façana és concebuda per la tendència cap a la simplicitat neoclàssica dominadora de l'època. L'obra de Blay, per tant, és obra de simpàtic italianisme, i la façana presenta una finor de perfils ben allunyat de l'austeritat castellana dels Herrera a l'Escorial.



«LES LLOTGES», CONFERÈNCIA DONADA  
PEL SENYOR GUILLEM FORTEZA.

El distingit arquitecte mallorquí, després d'algunes consideracions d'ordre general respecte al tema que es proposava desenrotllar, manifestà que les llotges comercials constitueixen una arquitectura privativa i característica de Catalunya. A continuació exposà l'emplaçament d'aquestes llotges a València, Tortosa, Castelló d'Empúries, Perpinyà, Palma.

Per a explicar-nos el fenomen social que va produir les llotges, veritables borses i banques públiques, ministeris d'ultramar en plena Edat Mitjana, cal que tinguem present que fou a Barcelona on primerament foren anul·lats els privilegis, es declarà la franquícia del treball, s'organitzà la petita indústria, i, amb el desplaçament de les drassanes, es produí, en conjunt, la institució jurídica del Consolat de Mar i l'anomenada Taula de Canvi. Calien edificis apropiats a la gestió d'aquestes institucions. L'origen arquitectònic superà els «almudis» i els «alfòndics», els quals provenien dels porxos de les places públiques, on eren celebrats els mercats i les fires.

El cristianisme havia disposat — continuà dient el conferenciant — que els marxants no exercissin llur negoci al temple, i les agrupacions hagueren, per tant, de bastir llurs edificis-llotja a altres llocs. Els actes públics dels gremis eren solemnitats religioses, per a les quals posseïen capelles i ornaments particulars; amb tot, per a la pràctica del tràfic i les contractacions calia que es reunissin fora de llurs esglésies.

Els primers constructors dels palaus comercials no podien prescindir dels motlles clàssics de les importants construccions monumentals: la religiosa i la militar (els castells feudals, origen dels palaus civils i després de les llotges). Alfons I cedeix el 1165 un «alfòndic» a Tortosa per al tràfic comercial, i el 1262 Jaume I obté un altre «alfòndic» per a Consolat. A totes les zones d'influència catalana, Egipte, Síria, Xipre, Armènia, Anatòlia, Constantinoble, Grècia, Albània i als mercats i punts de domini polític: Sardenya, Còrsega, Gènova, Sicília, Malta, Gerba i per tota la costa africana foren construïts «alfòndics» monumentals.

El conferenciant va tractar després de la Borsa-tipus, que localitzà a Tortosa (any

1368). Llotja meitat oberta, meitat tancada: Castelló d'Empúries i Perpinyà. La de Tortosa, restaurada, és la primera manifestació dels edificis comercials de construcció esquemàtica. Però és més que un simple dipòsit de mercaderies, és un centre oficial de contractació. Pòrtic molt elegant a quatre vessants, on predominen els arcs ogivals. El suport de la coberta és fet de massissos i arcs de mig punt, d'un tirat molt català.

Les borses de Castelló d'Empúries i Perpinyà, tenen portalades que alternen amb els finestrals. La de Castelló d'Empúries, conservada en part, constitueix la part inferior de la Casa de la Vila actual.

La Llotja de Perpinyà ha sofert tota mena de persecucions artístiques i de mutilacions. Durant el segle darrer la sala del primer pis fou restaurada amb ben poc d'encert i amb un mal gust evident. Els baixos han estat totalment profanats.

La llotja tancada queda representada en aquesta forma: Barcelona, 1383; Palma, 1426, i València, 1433. Són construccions característiques. La Llotja barcelonina és fruit de l'aparició del Consolat de Mar, el qual organitzà l'activitat dels catalans en institució jurídica, fet que elevà enormement la ciutat.

El Consell de Cent el 1339 adquirí un terreny a la Ribera per a la construcció de la Llotja, i va crear un impost crescut per tal d'edificar-la amb magnificència. Havia de substituir les velles llotges obertes (la de l'església de Sant Antoni, de porxos; una altra d'enclavada vora la plaça de Sant Jaume, i una tercera que fou derrocada per tal de construir en aquell mateix lloc l'actual). Avui únicament es conserva de la Llotja primitiva, la Sala de les Columnes. (Els arcs de mig punt peraltats sobre pilars de secció cruciforme, amb nervis finíssims o coronats per una cinta de capitells, constitueixen un prodigi d'elecció i d'agilitat.)

La Llotja de Barcelona, inspirada en els monuments religiosos no recorda pas les construccions d'aquell temps. La composició de la sala és senzilla, amb l'originalitat de doblar o triplicar l'alçada del sostre. Els pilars i les nervadures tenen un parentiu amb les de la Seu.

La capella de Llotja fou construïda independentment de l'edifici general, i el 1452, reconstruïda i ampliada. Pel 1575 es destruïda de nou i reedificada. Els porxos, la ca-



pellà, l'Hort dels Tarongers, han desaparegut. Queda, per sort, el millor del gran conjunt: la Sala de Contractació. També, una típica finestra del segle XIV. L'arquitecte probable és Pere Sa Badia. La Llotja de Barcelona ha estat redós de solemnitats ben importants, tals com ara: l'arribada de València del rei Alfons V; la del rei de Navarra des de Milà; la presentació a Carles V d'un assaig de vaixell de vapor.

El règim de les llotges es consolida en temps de Pere el Gran i de Pere el Cerimoniós, sobretot amb la Magistratura d'Apellació, les sentències de la qual tenien un valor equivalent a les del mateix monarca.

La Llotja de Palma és la síntesi de la mentalitat constructiva de l'època. Guillem Sagrera arribà a una creació netament catalana i, per tant, de tipus diferent de l'ordinari. Aleshores la mania de fortificar els edificis — mania que tant havia preocupat Pere III, zelós de defensar de profanacions les restes dels seus pares — havia arrelat profundament en l'esperit de l'època. Des de Carcassona i el migdia francès arribaren a Catalunya les formes militars contemporànies.

Una altra influència de l'època és l'evolució gòtica de les aules capitulars dominicanes, alçant molt els pilars. Sagrera, l'autor de la Llotja de Palma, es veié forçat a concebre la sala columnària isolada i sense additaments. Els mercaders eren molt rics i volien una obra de magnificència. Per tal de no desfigurar res va recórrer a una sèrie de solucions arquitectòniques originalíssimes.

La Llotja de València segueix els progressos realitzats per Sagrera a Palma. A les acaballes de l'Edat Mitjana, aquesta ciutat acoblà el nucli del refinament artístic millor. Pere Compte, en projectar la Llotja valenciana, arribà al refinament perquè disposava de mitjans i perquè sabé aprofitar l'exemple de Palma. L'escultura hi és meravellosa. En la composició de les portes seguí models d'un més gran refinament linial i suavitza encara més les arestes de la columna helicoidal.

Altres borses i llotges eren edificades més tard a la península. Els Consolats de Mar de Catalunya, estenent-se per França i per Anglaterra, havien construït també les llotges llurs. Les llotges de Catalunya — acabà dient el senyor Forteza — assenyala l'inici, la plenitud i la decadència de la nostra nacionalitat.

## A LA MEMÒRIA DE JOSEP LLIMONA

Poques setmanes després de la mort del qui fou el nostre estimat president Josep Llimona, el Círcol Artístic va tenir la iniciativa de perpetuar el seu record amb la col·locació d'una làpida a la casa on va morir l'insigne artista.

A aquest efecte va adreçar a l'Ajuntament una instància sol·licitant que concedís un premi per tal de convocar un concurs de projectes d'aquesta làpida.

\* \* \*

En la reunió celebrada per la nostra Junta el dia 8 de maig, a proposta del nou president senyor Coromines, fou pres l'acord d'aixecar al «hall» del pis d'honor del Palau Nacional, com ja diem en un altre lloc, un monument a Josep Llimona, que consistirà en un rèplica de la seva famosa obra «La Bellesa», al pedestal de la qual hi haurà l'efígie del malaguanyat artista i la Medalla de la Ciutat que l'Ajuntament va atorgar-li.

\* \* \*

El dia 19 de maig, a les dotze del matí, va tenir lloc a la Sala Parés la inauguració oficial d'una exposició d'obres de Josep Llimona, el qual acte va tenir el caràcter d'un homenatge al gran artista.

A l'hora esmentada acudiren a la sala del carrer de Petritxol bon nombre d'invitats. Recordem d'entre ells els senyors Rubió i Tudurí, Marés, Barbey, Clarà, Dunyach, Serahima, Moragas, Masriera, comte de Güell, Duran i Ventosa, Merli, Jou, Humbert, Manolo, Nogués, Renart, Rebull, Rafael Benet, Llorens i Artigas, Pau Vila, Roviralta, Campmany, Casas Abarca, Plandiura, Solervicens i Suqué. El nostre president, senyor Coromines hi ostentava la representació de la Junta; l'acompanyaven el director general dels Museus, senyor Folch i Torres, i el secretari i l'administrador senyors Borralleras i Tarragó.

Els invitats eren rebuts pels fills de Llimona, senyors Josep, Lluís, Rafael i Domènec Carles.

Poc després de les dotze arribaren l'alcalde senyor Pi i Sunyer, acompanyat del cap de





Autoritats i representacions a la inauguració de l'exposició d'obres de Josep Llimona

cerimonial de l'Ajuntament senyor Ribé, i el conseller de Cultura de la Generalitat senyor Gassol, acompanyat del cap de cerimonial senyor Rubí.

Seguidament fou oberta la cortina que tancava l'exposició.

El senyor Pere Coromines, en nom de la Junta de Museus, dirigí la paraula als assistents a l'acte. Remarcà en primer lloc les altes virtuts personals de Llimona; ponderà, després, la importància de la seva obra d'art, que qualificà de perfecta, i encara la tasca acomplerta a la presidència de la Junta de Museus. Després digué que la presència de tants artistes en aquest acte significava l'existència d'una passió d'homenatge i que ell, fent-se ressò d'aquest fet, hauria de fer constar que Catalunya esperava que les seves altes representacions públiques retessin a la memòria de l'insigne artista l'homenatge que es mereixia. Acabà dient que la Junta, per la seva part, ja havia acordat la manera de perpetuar la memòria del qui fou el seu president i que no desconfiava de veure imitat aquest exemple amb l'amplitud deguda.

L'alcalde, senyor Pi i Sunyer, va fer ús de la paraula per assenyalar, en primer lloc, el molt que la ciutat deu a Llimona, per tal com s'embelleix amb notables obres seves que ornamenten els carrers i els jardins de Barcelona. Afegí que així ho va reconèixer temps enera

l'Ajuntament atorgant-li la Medalla de la Ciutat. Digué, a continuació, que, sense fer una afirmació, que sols pot sortir d'un acord consistorial, es complia a recollir la indicació del senyor Coromines en la confiança que l'Ajuntament no ha de mancar a l'homenatge perpetu que és de justícia que es reti al gran escultor. Acabà assenyalant les bel·leses de l'obra que Llimona ha deixat.

Per últim, el senyor Gassol féu constar que ostentava expressament en aquell acte la representació del President de la Generalitat senyor Companys, en nom del qual adreçà a tots els reunits una salutació. Seguidament recordà la cordial i entusiàstica actuació de Llimona a l'Ajuntament de Barcelona en qualitat de regidor, durant la qual fou un dels promotors de l'Escola de Bosc, iniciadora de l'obra que més tard es desenvolupà al municipi barceloní a favor de l'ensenyament primari. Recordà, a més, la cooperació decisiva que prestà a l'adquisició Plandiura, essent president de la Junta de Museus, i l'esforç que féu des del mateix lloc per tal que els Museus poguessin ésser magníficament instal·lats al Palau Nacional. Digué que en aquesta obra patriòtica es varen trobar agermanats ell i el President Macià, i així s'ajuntaren dos prestigis, gràcies als quals es pogué dur a la realitat aquesta difícil empresa. Acabà manifestant que el Govern de la Generalitat havia

tingut ja la idea de perpetuar dignament la memòria de Josep Llimona, però que ara, després de les paraules de Pere Coromines, es disposava a realitzar-la amb més empena, perquè sap que respon a un desig de Catalunya.

Després d'aquests discursos, eloqüents i sobris tots, que foren atentament escoltats i entusiàsticament aplaudits, es féu la visita a l'exposició, la qual ocupa les dues sales dels Establiments Maragall. És formada per obres de l'insigne escultor. Entre aquestes obres hi ha l'exemplar en marbre del «Desconsol», que posseeix el nostre Museu; el «Sant Jordi», en bronze, que ornamenta l'escala d'honor de l'Ajuntament, i una de les darreres obres del plorat artista: el «Sant Jordi» reproduït en petit.

El catàleg s'obre amb les següents paraules de Joaquim Folch i Torres:

«Josep Llimona: el nom evoca un món d'imatges i d'actituds. La idíl·lica feminitat i el dramatisme nerviut d'herois de bronze. Idees, sentiments i qualitats estan contingudes dins el cercle ideal d'un estil personalíssim, i foses en ell, aconseguint aquella conquesta definitiva de l'art que és fer de la cosa viva un estil, i de l'estil una cosa viva.

»Catalunya, dolorida per la mort de l'artista, recull la bella herència de tantes imatges. Elles evocaran per sempre a tots nosaltres la figura cívica de l'escultor que en morir guardava encara en l'actitud un esborrall del gran esforç que féu per deixar ben acabada l'obra dels Museus d'Art de la ciutat.»

Des de les sis de la tarda l'exposició va restar oberta al públic. Fou clausurada el dia primer de juny.

La Junta de Museus, en la seva reunió del 28 de maig, desitjant començar a reunir al Museu exemplars representatius de l'obra de Llimona, va acordar adquirir l'escultura «Pentinant-se», que figurava en aquesta exposició.

\* \* \*

En el moment en què escrivim aquestes línies les entitats culturals i artístiques preparen un document sol·licitant que la Generalitat col·loqui al lloc que hi ha destinat al carrer del Bisbe l'obra que Llimona va esculpir per al monument als màrtirs de la Independència.

## LA CASA ANEXA A L'EX-CAPELLA DE SANTA ÀGATA

Com ja hem explicat en altres ocasions, la Junta de Museus té el projecte d'instalar a l'ex-capella de Santa Àgata i la Casa Padellàs, actualment en reconstrucció a la plaça del Rei, les seves col·leccions d'art sumptuari de l'època medieval i de la Renaixença.

La realització d'aquest projecte permetrà, ultra deixar per sempre més assegurada la consolidació de l'històric edifici de Santa Àgata, assignar a la Casa Padellàs una funció escaient al prestigi de la seva vellúria, i encara, finalment, refermar la dignitat secular de la plaça del Rei.

Sempre ha estat propòsit de la Junta de Museus que aquests dos edificis, per formar part d'un harmònic conjunt constructiu i urbà, tinguessin comunicació directa per l'interior.

Per tal que això fos possible era necessari disposar de la casa construïda al peu del campanar de l'ex-capella, que s'escau al mig de les dues edificacions esmentades i per la qual es pot establir aquesta comunicació.

La seva actual propietària, senyora Marquesa de Villanueva y Geltrú, assabentada d'aquests propòsits, ha volgut facilitar a la Junta la seva execució i, a l'efecte, amb data 13 del passat mes d'abril, li trameté el següent comunicat:

«Senyor President de la Junta de Museus de Barcelona:

»He estat assabentada pels senyors comte de Güell i Folch i Torres de la imperiosa conveniència que imposa per a la instal·lació del Museu de Santa Àgata l'ocupació de la meua casa situada entre la capella de Santa Àgata i la Casa Padellàs, a fi d'establir comunicació entre els dos edificis.

»Com que el meu desig és de no posar cap dificultat per a cap obra de cultura, us faig saber que amb gust cedeixo l'esmentada casa a la Junta de Museus.

»Rebeu senyor president el testimoni de la meua consideració més distingida.»

Els senyors conseller de Cultura de la Generalitat, alcalde de Barcelona, president de la Junta i director dels Museus, en tenir coneixement d'aquesta decisió tot seguit tramesteren les gràcies a la generosa donant.

La Junta se n'assabentà oficialment en la



seva reunió del dia 8 del mes següent i va acordar oficialment l'acceptació i l'agraïment, i decidir en una altra sessió la forma més adient de testimoniar aquest acord.

Autoritzat el senyor president per signar els documents necessaris per a la legalització del donatiu, actualment s'estan complimentant els tràmits corresponents.

## PRESA DE POSSESSIÓ DEL NOU PRESIDENT

En la reunió de la Junta del passat mes de maig va prendre possessió de la presidència el senyor Pere Coromines i Muntanya, vocal de la mateixa Junta, que, com diguérem oportunament, fou elegit per a aquest càrrec en la reunió del dia 17 del mes de març.

El vice-president senyor Serra Hunter, que va obrir la sessió, saludà el nou president amb un discurs de cordial elogi. L'altre vice-president senyor Gassol, que arribà poc després de començat l'acte, va ratificar les paraules del senyor Serra Hunter amb un altre discurs de salutació.

El senyor Coromines agrai aquestes manifestacions així com les que s'havien fet en ocasió de la seva elecció; digué que agraià profundament l'honor que li havien fet els seus companys, als quals va adreçar una afectuosa salutació i afegí finalment que confiava amb la col·laboració de tots ells per a la tasca que es proposava realitzar amb la major bona voluntat.

A continuació dedicà un sentit record a l'anterior president senyor Josep Llimona, i posà de relleu l'afany amb què havia exercit el càrrec i els grans serveis que havia prestat a l'obra dels Museus, així com la importància extraordinària de la seva alta personalitat artística.

A propòsit d'aquest últim extrem, remarcà que precisament per haver pertangut a la Junta de Museus en qualitat de vocal durant algun temps i per haver-la presidit després, es donava el cas que essent com era una de les primeres figures de l'art escultòric de Catalunya, els Museus de Barcelona no havien fet

mai l'adquisició d'obres seves, car les úniques que posseeix són les de pensionat i el «Descensol», que el benemèrit barceloní Domènec J. Sanllehy va comprar en una de les exposicions oficials de Belles Arts i va donar al Museu.

Afegí que, a part del que oportunament caldrà fer per a substituir aquesta deficiència, entenent que era deure moral de la Junta perpetuar d'alguna manera el bon record de la presidència de Josep Llimona, i, a l'efecte, proposà que al «hall» del pis d'honor del Palau Nacional sigui aixecat un monument que podria consistir en la reproducció d'alguna de les seves obres i el bust o la mascareta de Llimona al pedestal, junt amb la Medalla de la Ciutat que li fou atorgada per l'Ajuntament i que els fills de Llimona han donat al Museu; aquest monument podria ésser inaugurat el mateix dia de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya, per a la realització del qual tant havia treballat l'il·lustre president.

Tots els membres de la Junta donaren llur entusiàstica conformitat a la proposició. Remarcaren, a més, especialment el senyor Rebull, la necessitat de realitzar quan sigui possible adquisicions d'obres de l'insigne artista fins a poder formar una sala especial dedicada a ell.

Després de la reunió la Junta es traslladà al Palau Nacional per tal de visitar les obres del nou museu que s'estan realitzant amb singular activitat.

A continuació tingué lloc un banquet amb què els membres de la Junta obsequiaren el nou president. Aquest acte fou presidit pel President de la Generalitat, senyor Lluís Companys, i per l'alcalde, senyor Carles Pi i Sunyer, els quals, amb llur presència volgueren donar a l'acte la solemnitat que es mereixia, i ensem testimoniarren llur estima personal a l'homenatjat.

El dia 16 del mateix mes el senyor Coromines, acompanyat dels alts funcionaris de la Junta, féu una visita de compliment als senyors conseller-regidor de Cultura de l'Ajuntament i conseller de Cultura de la Generalitat, al senyor alcalde i al senyor President de la Generalitat, de tots els quals rebé generoses ofertes de col·laboració a la tasca que sota la seva alta direcció ha de dur a terme la Junta.

## EL PATRONAT DEL «CAU FERRAT»

A la reunió que va celebrar el Patronat del «Cau Ferrat» el dia 15 de maig, a la sala de sessions de l'Ajuntament de Sitges, prengueren possessió del càrrec de vice-president el senyor Pere Coromines, i del de vocals els senyors Josep Planas i Robert i Josep M. Massip.

El president del Patronat, senyor Ventura Cassol, els donà possessió dels càrrecs, i amb aquest motiu pronuncià un discurs de salutació.

## DOCTORS «HONORIS CAUSA» DE LA NOSTRA UNIVERSITAT

El dia 3 de maig tingué lloc al paranimf de la nostra Universitat el solemne acte d'investir del doctorat «Honoris Causa» de la dita institució el distingit arqueòleg, ex-president de la nostra Junta, senyor Josep Puig i Cadafalch, junt amb els senyors Lluís Siret, Enric Finke i Jaume Massó i Torrents.

Reiterem al senyor Puig i Cadafalch la felicitació que oficialment li ha tramès la Junta per la distinció de què acaba d'ésser objecte, ben adient als alts serveis que té presats als estudis de l'art i de l'arqueologia.

## ESCOLARS ANGELOSOS AL «POBLE ESPANYOL»

El dia 4 d'abril darrer, amb el vapor «Doric» arribà a la nostra ciutat una expedició composta per un miler d'escolars anglesos procedents de quinze institucions d'ensenyament.

En el programa de visites a realitzar durant l'estada a Barcelona, constava la del «Poble Espanyol» de Montjuïc, la qual va tenir lloc, d'acord amb la Junta de Museus, el dia més amunt esmentat.

L'hora d'aquesta visita coincidí amb la del dinar, el qual els fou servit a la mateixa plaça major. Els escolars escoltaren una lliçó sobre els diversos estils arquitectònics hispànics i, després, presenciaren una sessió de danses típiques catalanes.



Ballets típics catalans davant els escolars anglesos que visitaren el «Poble Espanyol»



# JOSEP VINYAS

CONSTRUCCIÓ  
D'OBRES EN GENERAL  
I REFORMA D'EDIFICIS



Portal Nou, 52  
Telèfon 21455

## REPRODUCCIONS D'ART ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS  
MATERIALS

TOTA MENA  
DE PATINES



### LENA, S. A.

Passeig de Gràcia, 68 - Telèf. 77832  
BARCELONA

## La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

### HIGINI GARCÍA

Successor de Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels  
millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Telèf. 13704  
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

# 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

# Cristalleria Catalana S.A.

VIDRIERES D'ART - MUNTURES EN  
PLOM I LLAUTÓ - ESMALTS AL FOC I  
SOBRE VIDRE, CRISTALL I CERÀMICA  
VIDRES I CRISTALLS PLANS I CORBATS  
GRAVATS  
BISELLATS  
MIRALLS  
MOTLLURES  
MARCS  
ETC.

GRAN PREMI  
Exposició Internacional  
Barcelona, 1929



Central: Ronda de Sant Antoni, 56  
Telèfon 22035

Sucursal: Laureà Miró, 40 (Hospitalet) - Telèfon 30634



# Indústries Gràfiques Seix i Barral Germans S · A

IMPRESSORS I EDITORS

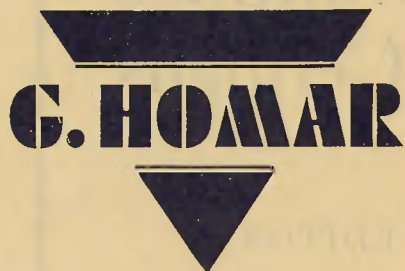
disposen d'una ferma col·laboració  
d'artistes especialitzats en tota obra  
gràfica i el muntatge industrial mo-  
dern de totes les branques del llibre

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

ANTIGUITATS  
DECORACIÓ



CANUDA, 4  
Telèfon 15349  
BARCELONA



DECORACIÓ I  
RESTAURACIÓ  
DE TOTA MENA  
DE PINTURES



CARRER DE LA LLUNA, N.º 23  
Telèfon 25534

## La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS  
**HIGINI GARCÍA**  
Successor de Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels  
millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Telèf. 13704  
BARCELONA

## SALA BARCINO

V. GARCIA SIMON

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

MARCS - GRAVATS - MOTLLURES

Rambla de Catalunya, n.º 29  
Telèfon 15677