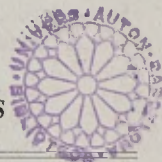


BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA JUNTA DE MUSEUS



CONVERSA AMB ELS MESTRES SOBRE LA VISITA DE LES ESCO- LES ALS MUSEUS D'ART (1)

Senyores i senyors:

Avui no hem vingut a fer una visita als Museus. Hem vingut a plantejar una qüestió, a parlar del problema de l'Escola al Museu, que de fa molts anys ens havia plantejat ja aquell amic inoblidable que es digué Manuel Ainaud, a qui tant deu la cultura catalana. Començo invocant el nom de Manuel Ainaud, per tal com fou un home que hauria fet una festa de l'acte que ací celebrem.

El problema de l'Escola al Museu no ha estat encara enfocat a casa nostra. Podem dir més; podem dir que sobre aquesta qüestió no hi havia ni possibilitats de parlar, per raó que l'Escola i el Museu a Catalunya s'han fet alhora i, una i altre, sobretot aquest darrer, existeixen tot just.

Es tracta d'un problema respecte la resolució del qual s'han ocupat els museïstes i els pedagogs d'Europa i d'Amèrica. És un problema que ha donat lloc a reunions de pedagogs i museïstes, els quals han arribat a conclusions sempre imprecises, gràcies a Déu, car vaguetat i imprecisió hi ha d'haver en els afers de la Pedagogia, que, com a cosa de l'esperit, té tota aquesta part beneïda d'imponderables, típica de les coses transcendents. Comencem, doncs, per parlar del que és un Museu i de com el Museu ha nascut i ha evolucionat a través del temps i els pobles, car en plantejar la realitat

del problema convé no oblidar que el lloc i el moment, han donat a les institucions caràcters diversos.

1. *Com neix i evoluciona el museu.* — En el prestigiós diccionari de la llengua francesa de Hatzfeld-Darmesteter, en el mot «Muséu» diu: «I (Antiguitat). Establiment destinat a la cultura de les lletres i les ciències; II Lloc on s'han reunit col·leccions d'objectes d'art, de ciència, d'indústria, etc.».

L'antiguitat, en efecte, en féu un centre d'estudi un «lloc consagrat a les muses» o sia a l'erudició, a les ciències, a les arts; quelcom semblant al que és avui el local d'una Acadèmia, amb la seva Biblioteca, com fou la d'Alexandria; lloc d'investigació i discussió dels doctes, centre d'intercanvi d'idees, dipòsit dels materials necessaris a l'estudi.

El renaixement, en certa manera, restablí aquest tipus d'institució. Les col·leccions i la Biblioteca dels Ptolomeus d'Alexandria (285-247 av. J. C.) tingueren un paral·lel, en el segle xv, a Florència, en la Cort dels Mèdicis, on acudiren entorn dels llibres rescatats a l'antiguitat, de les estàtues, les medalles i les inscripcions, els doctes restauradors del saber antic i els artistes a rebre els grans exemples de l'art greco-romà.

Aquesta actitud senyorial florentina constituí un exemple que, com a cosa que donava to a la dignitat principesca, esdevingué obligada, primer, i tradicional després, a totes les Corts europees dels segles xv al xviii. L'essència, amb el temps, es va perdre, però, i romangué el fet. Des del rei al més ínfim dels alts personatges cortesans, col·leccionar és cosa comuna a Europa en tota l'Edat Moderna. Els prínceps d'Itàlia, el Sant Pare

1. Text taquigràfic d'aquesta conversa donada a la sala d'actes del Museu d'Art de Catalunya el 4 de març del 1935 sota els auspicis de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, d'acord amb el Deganat de Mestres.

i els Cardenals de l'Església, els petits reis de les llunyanes corts de les nacions nord i centre europees, els grans monarques de França i els Felips d'Espanya són recopiladors d'obres d'art, i els seus palaus, en conseqüència, centres d'absorció d'obres d'art i de curiositats històriques; galeries, en fi, de les quals neixeran els futurs museus públics.

A la fi del segle XVIII, aquest col·leccionisme principesc ha perdut tota eficàcia científica. Les galeries reals en el millor dels casos, són un lloc de plaer estètic. El moviment científic dels enciclopedistes, demana més que això i, en néixer les Acadèmies, altra vegada es produeix, com en els temps ptolomaics i florentins, entorn dels savis un moviment de concentració de materials d'estudi. Gabinetes d'inscripcions, col·leccions numismàtiques, arreblocs de materials prehistòrics, sèries d'història natural, etc., confonen la seva diversa condició en les prestatgeries de les sales d'estudi, inaccessibles al públic.

Així fou en néixer el gran Museu Britànic de Londres. A la fi del segle XVIII, les col·leccions Sloane que constituïren la seva base no eren accessibles a tots els ciutadans. El permís de visita es concedia rarament i, sovint, amb mesos d'anticipació i, per a usar-lo, calia esperar a domicili que fixessin el dia i l'hora.

I en el nostre petit món, amb retard gairebé d'una mitja centúria, el cas es repeteix. El primer intent d'una galeria de pintura neix a l'Acadèmia de Belles Arts, per iniciativa del francèsos invasors de Barcelona, a principis del segle XIX. Per tant, dintre un clos tancat al públic. El primer museu arqueològic neix al sí de l'Acadèmia de Bones Lletres (el cas de la galeria de pintures es repeteix). El primer museu d'història natural, és el gabinet d'estudi d'un savi del temps: el senyor Martorell i Peña, qui llegà a la ciutat, en morir, les seves col·leccions de prehistòria, de ciències naturals, de numismàtica, etc.

El Museu, doncs, és cosa de savis i per als savis. Són ells els guardadors del «foc sagrat», que entre la indiferència del poble — que observa amb curiositat i un xic

d'ironia aquelles nobles manies inofensives — aconpleixen una gran obra cultural.

La revolució francesa, però, vindrà a modificar aquest estat de coses. Ella donà als homes el benefici de la participació del poble en els goigs de l'esperit i en els avantatges de la cultura. La col·lecció d'obres d'art del rei, fou la col·lecció de tots, i esdevingué museu públic. La col·lecció dels savis, fou pels savis ordenada de manera que el poble en tragués profit. Així el primer Museu del Louvre, després de la revolució. Així el Museu Britànic de Londres, que als inicis del romanticisme, havia ja ordenat algunes de les seves col·leccions, obertes al públic, amb un ordre pedagògic, net i pràctic.

L'obra museïsta napoleònica que ambicionà un recull universal d'antiguitats centralitzat a França, responia ja a aquest nou sentit de divulgació de la cultura, ço és: donar als museus una finalitat d'ensenyament; fer conèixer a tots els ciutadans l'interès humà, històric o emotiu de les coses guardades; fer produir, en fi, un rendiment pedagògic i d'emoció estètica, a aquest tresor que havia restat separat del poble.

I som a l'època romàntica. Els horitzons de la investigació històrica s'eixamplen. La reacció contra l'antiquarisme dels neoclassicistes, obre el camp de les investigacions a la història local. Neixen els nacionalismes, i l'amor a les ruïnes, i vells monuments de la pròpia pàtria, interessen més que les llunyanes investigacions sobre les restes monumentals de l'Egipte i de Grècia. Aquest camí d'interès vers les coses testimonials del passat de la terra pròpia, van per línia directa a la creació del museu medievalista romàntic; del museu d'història local, del museu folklòric. El poble vibra amb un interès nou davant les antiguitats del país. Els noms de les coses li són entenedors, la pròpia història l'atrau més que les beutats de les estàtues gregues o la majestat imponent dels dobles faraònics.

I a la segona meitat del segle XIX, a l'època industrial, un nou camí s'assenyala en els museus. El maquinisme, d'un costat i el romanticisme de l'altre, determi-



L'auditori en la conferència del senyor Folch i Torres

nen la constitució en diversos indrets d'Europa de vastes zones de defensa de l'art manual; de les velles indústries d'art que moren. Un moviment que s'inicia a Anglaterra i que té repercussions internacionals importants, ve darrera els artistes del moviment pre-rafaelita: s'alça la veu claríssima de Jhon Ruskin i posa com a model les realitzacions de Walter Crane. A Noruega un intens moviment similar, vol guardar les velles indústries populars de mort segura, i crea l'eixam magnífic dels museus d'art popular a l'aire lliure. Alemanya, Bèlgica i França, segueixen en aquest corrent al qual l'Anglaterra dóna, amb la fundació del Museu Victòria i Albert de Londres, el tipus de Museu d'Arts Decoratives, ordenat com a annex d'una Escola de Belles Oficis, que amb més o menys exactitud serà imitat arreu d'Europa. (El Kunstgewerbe Museum de Berlín i el Museu de les Arts Decoratives de París, en són exemple).

I som ja davant d'un museu de tipus pedagògic, ço és, d'un museu fet per a ensenyament d'artistes. Ara, però, el temps demana més que això. El temps demana un museu per a la cultura general i a aquest objectiu responen en gran part els museus de l'Amèrica del Nord.

2. *Un aspecte important del problema.*

—Exposada a grans trets aquesta evolució història del museu, convé observar que d'ençà d'un segle que existeixen museus públics, cada època reclama del museu els serveis que més interessin a les

seves ideals preocupacions culturals i que en cada cas, o bé transforma la condició del museu existent, o bé en funda de nous (els museus d'arts decoratives). Crear museus nous, no és cosa fàcil: El segle XIX ho ha fet no sense produir duplicitats inútils. (Sèries d'art decoratiu parelles al Louvre, a Cluny, al Museu de les Arts Decoratives, per no esmentar més que el cas de París), però el segle XX presenta uns majors inconvenients per a fer-ho, per raó que el patrimoni artístic d'Europa, té una estabilitat molt major de la que tenia en aquella època, i les dificultats de recopilació són cada dia més grans. D'altra part, la possibilitat de transformació dels museus existents, al pas de les orientacions de la cultura elemental, és cosa que té un interès que cal agermanar amb els interessos múltiples que el museu ha de servir, car quan es diu que el museu ha d'ésser un instrument de cultura popular, ningú no afirma que hagi de deixar d'ésser un centre d'altres investigacions científiques, ni un recull del patrimoni artístic de la pàtria, ni les moltes altres coses que un museu ha d'ésser i pot ésser.

Llavors, si per cada nova orientació cultural cal un museu nou, arribarem a no trobar prou objectes per a fer-los i serem en conseqüència situats de cara a una empresa ridícula, com ridícles són en part certes febres orientadores del museïsmes que avui agiten un xic la vida museística europea. Millor serà conside-

rar, en molts casos, que el museu és, i existint segons una constitució que el temps de la seva creació va donar-li, li caldrà, més que la transformació successiva i radical de cara a les exigències que les orientacions culturals de cada nou temps li portin, una vitalitat prou intensa i una disposició prou objectiva, per a respondre-hi sense moure's d'on és.

Perquè, de museus, cal crear-ne mentre la realitat dels fets ens obliga a recollir les engrunes que el passat deixa; i quan el tresor del passat és reunit en el que en ell hi ha de més essencial i representatiu, i quan les institucions són establertes amb capacitat per a absorbir tot allò que els temps van creant d'important en els respectius objectius museístics, sembla absurd el fer museus nous, car aquesta tasca de recopilació del que el passat deixa, diguin el que es vulgui, és l'essencial del museu: les altres són secundàries.

El museu, en conseqüència, té una naturalesa determinada i les necessitats de la cultura general s'han de resoldre partint d'ella, i no pas adaptant aquella a les conveniències de cada nova necessitat cultural o de cada canvi d'idees sobre el que la cultura general deu ésser. ¿No hem vist un temps combatre l'educació d'humanitats en els instituts? ¿No hem vist orientacions pedagògiques que rebutgen tot el bagatge històric que la pedagogia ha volgut posar com a base de la cultura de tots els ciutadans? ¿No hem vist preconitzar un dia la tècnica contra les humanitats i en altre les humanitats contra la tècnica?... Senyors; compreu que si a cada orientació d'aquestes cal fer un museu nou o desfer l'existent per a adaptar-lo, el museu acabarà no essent.

I el museu és. El museu ha reunit l'art del passat; els objectes testimonials de la vida del passat i el museu recull encara ço que l'actualitat produeix i que podrà tenir en l'esdevenidor una significació reveladora del que el nostre temps ha estat. Per tant, aconclerta aquesta missió essencial, no és el museu a qui toca moure's per acudir a resoldre problemes pedagògics, sinó els mestres i els professors que han d'acudir a ell, perquè d'a-

cord, pedagogs i museïstes, les coses contingudes en el Museu rendeixin els serveis de cultura de què són susceptibles.

3. *El museu pedagògic a Nord-Amèrica.* — El director de l'Associació dels Museus Americans, Lawrence Vail Coleman, diu que un museu a Amèrica és «una institució que utilitza les seves col·leccions per a fins específics», i defineix el museu europeu dient que és una «col·lecció estàtica». Per definir el museu americà nosaltres diríem que no és una institució que utilitza les seves col·leccions per a uns fins determinats, sinó que «forma» les seves col·leccions de cara a uns fins determinats.

Car tota la diferència entre el museu europeu i el museu americà radica en el fet que el museu europeu «és» i el museu americà «es fa». L'europeu «és», per a servir aquesta realitat ineludible dels pobles de llarga civilització, que els obliga a recollir el que el seu passat ha produït. El museu americà «es fa», per a mostrar als ciutadans d'un poble nou en la història, l'exemple de les grans cultures històriques.

El nostre museu, per tant, compleix una missió obligada; respon a una realitat que li plantegen els tresors artístics del seu passat i exerceix aquella missió sentimental i conservadora de la família que guarda el record i els testimonis de l'ascendència pròpia, mentre que el museu pedagògic americà és tot simplement un recull de materials útils a l'ensenyament.

És per això que el museu americà és en molts casos, fet de cara a l'escola i és per això que d'allà vénen totes les organitzacions modèliques de la pedagogia pels museus. D'allà els assaigs de l'escola primària al museu; d'allà els exemples, d'allà les suggerències i les instigacions; d'allà els estímuls. Aquests estímuls que situen alguns culturalistes excessius i irreflexius de les nostres latituds, en un pla d'exigència i de desconsideració despectiva per l'«estàtica» majestat del museu europeu, la gran «machine» que consideren poc menys que inútil.

I bé, senyors: en totes les coses convé ésser ponderat. Després de tot, els que

han fet les grans «machines» dels museus d'Europa, no hem pas de suposar ni que fossin una colla d'ases, ni tampoc una colla de savis altius, indiferents a l'obra de la cultura popular. Seria absurd el cas del culturalista «enragé» que ara s'estripés les vestidures, perquè les col·leccions del Louvre o les de Florència no són ordenades de la manera pedagògica com el director d'un museuet escolar d'una viletta de Califòrnia, ha pogut ordenar els guixos i les fotografies de les seves col·leccions. Ésser hereus d'una gran civilització i viure sota el pes d'una vella cultura, senyors, té les seves càrregues. Entre elles hi ha aquesta d'haver de guardar coses passades de moda a través de les modes.

Però, cal dir, també, que aquestes paraules no serien suficients per a judicar el molt que hi ha de bo, d'útil i d'exemplar, en l'obra dels museus d'art americans organitzats des del punt de vista pedagògic. D'ella poden aprendre molt i a ella devem les experiències fetes en la qüestió que avui ens reuneix ací, de manera que aclarides les idees sobre el que és el museu europeu i el que pot i deu ésser, cal que veiem el que fa el museu americà en l'ordre del problema de l'escola al museu.

Copiem ací un text de Coleman: «El treball popular educatiu dels infants al museu, és de dos gèneres: Primer. En primer lloc, «L'Hora del Museu» és oferta als infants que hi vénen per llur pròpia iniciativa, els dissabtes quan les escoles són tancades, o els altres dies, després de les hores de classe. La tècnica de «L'Hora del Museu», encara que simple, és el resultat d'un estudi aprofundit des del punt de vista pedagògic. Els escolars són agrupats en grups de vint o trenta i posats en presència d'objectes escollits en el museu. El professor estimula l'interès de l'infant persuadint-lo de prendre part en una conversa relativa als objectes que li són mostrats, més que fent un curs. Després d'aquest exercici el grup es dispersa i juga a això que s'anomena «El Joc del Museu»; aquests jocs consisteixen a respondre a unes qüestions escrites per a la resposta de les quals és necessari exami-

nar els objectes exposats. Les qüestions poden ésser posades de manera que per a respondre-hi encara sia indispensable la lectura dels rètols col·locats al peu dels objectes; elles poden també comportar apreciacions de caràcter estètic.

Per a mantenir l'interès suscitat per «L'Hora del Museu», es formen clubs designats sovint sota el nom d'«hobby-clubs». Els mateixos infants dirigeixen aquestes petites organitzacions, de tal manera que cada «club» és veritablement un curs elemental de dibuix, d'història de l'art, de ciència, etc.

Segon. El segon tipus de treball per als infants és assegurat per la cooperació de l'escola i es divideix en dues categories:

a) *El préstec del material al professor* per a la seva utilització a l'aula. Els objectes escollits pel professor, li són enviats quan té necessitat de mostrar-los als alumnes.

b) *Instrucció dels deixebles de les escoles en els museus.* Aquesta instrucció al museu és semblant a «L'Hora del Museu».

¿Qui dirigeix el treball educatiu? En els petits museus és el director. En els grans museus, un dels funcionaris tècnics especialitzat en pedagogia és encarregat correntment, de dirigir la tasca educativa. Segons un pla, que actualment és generalment adoptat, alguns mestres són retribuïts pel Departament d'Educació del Museu i delegats per a aprendre sota el tècnic museïsta-pedagog, anomenat «conservador d'educació», la seva tasca.»

Heus aquí resumit l'exemple pràctic del que es fa a l'Amèrica.

4. *Els museus d'Europa i l'exemple americà.*—L'Office International des Musées, dependència de l'Institut d'intercanvi intel·lectual de la Societat de les Nacions, convocà a París l'any 1927 una reunió de museïstes i pedagogs-museïstes, per a tractar de la qüestió. A través de les deliberacions dels reunits s'observà en iniciar-se la reunió, un cert mal humor. Els directors dels grans museus d'Europa que eren entorn de la taula, són gent que han arribat a llur alt lloc ja un xic cansants. Llurs ocupacions i preocupacions de tota la vida, han estat

altres que les de la pedagogia infantil i aquest «petit infant escolar» que s'imposa a la nostra vida social i familiar com una amenaça i com una esperança, venia a trencar-los les oracions amb una nova exigència: el menut, amb la cartera a la mà trucava a les grans portes del seu gran museu i hi volia entrar i informar-se.

La terrible exigència d'aquests petits personatges, enfront dels quals estem desarmats, per raó que són uns «convitats a la vida» que cal tractar amb cortesia, es sent pesar en l'esperit de més d'una d'aquestes grans eminències de la museologia, que es debat inútilment per apartar de davant seu el problema, que un bon americà, a fi de comptes, havia posat damunt la taula.

Bèlgica s'avançà a dir el que s'havia fet en el Museu del Cinquantenari de Brusselles, seguint els exemples americans, i el que parlava no era el director del Museu, l'eminent egipciòleg Cappart, sinó un jove professor que ell hi enviava, M. Jacques Lefranq, director del «Servei Educatiu dels Museus Reials del Cinquantenari».

El professor Lefranq, explicà el que al seu museu es feia, i deia en el seu «rapport».

«L'obra d'educació que es fa al nostre museu, és principalment de cara als infants. S'adreça a enriquir l'esperit a base de nocions i l'ànima per intuïcions i reflexos sovint inconscients. Suscitar la familiaritat amb el museu, les facultats d'observació i de deducció, el gust de la precisió, l'amor a la història, el sentiment de la bellesa, heus aquí el que el nostre servei educatiu es proposa.

És cert que aquesta tasca es confon amb l'activitat escolar de caràcter superior que hem indicat en altre lloc, però la finalitat ací no és la mateixa, ni són iguals els seus mitjans. Suscitar discussions entre els infants davant un quadre, explicar-los un conte egipci il·lustrat de projeccions lluminoses i d'un visita posterior a la sala d'antiguitats egípcies, o llegir un passatge de la «Cançó de Roland» davant una tapisseria que figuri l'heroi, completant-lo amb un examen

dels objectes de les col·leccions merovíngies de les vitrines, és el que fem i entenem per educació. Educació són en fi les lliçons habitualment concertades on hom s'enginya a facilitar la comprensió, a suscitar l'admiraació i fer sorgir la idea de bellesa... Però això és ja una tasca difícil; gairebé impossible»...

M. Lefranq seguí exposant encara com aquest servei s'exercia; com la formació de pedagogs especialitzats en història de l'art, venia a descarregar la tasca del personal tècnic dels museus, que no és precisament la de fer obra de divulgació; venia a dir, en fi, com i de quina manera, un gran museu europeu, que no és un museu de tipus pedagògic americà, podia treure bellament un profit pedagògic de les seves col·leccions, sense modificar en el més mínim el pla de disposició d'aquestes, que no fou pas establert precisament pensant en l'escola primària.

Tots els grans arguments que es feien que el museu americà és un museu pedagògic a posta per a la instrucció i educació dels infants, i que el museu europeu no era apte per a aquesta i que per tant no podia ocupar-se'n, varen fracassar davant la realitat del cas de Brusselles, que tot educant els infants del país, realitza una obra de divulgació i de simpatia pel museu i crea, en fi, un ambient popular propici a les altes empreses científiques que el museu, com a institució d'alta ciència, realitza, Brusselles, venia a dir als grans directors dels museus europeus, que del que es tractava, no era pas de davallar de llur setial científic per fer classe als infants de les escoles primàries, sinó d'ocupar-se de l'afer, d'eixamplar el programa i els punts de vista i de crear un servei, en fi, amb personal pedagògic encarregat de l'educació dels infants i de la divulgació del museu entre les multituds.

I sobtadament el to de les deliberacions va canviar d'aspecte. El museu europeu no era un museu pedagògic ni calia que ho fos. Tal com és, el pedagog hi trobarà material apte a suscitar la curiositat de l'infant. No cal, per tant, davant d'aquesta aspiració dels mestres i del dret dels deixebles a veure i utilitzar les collec-

cions públiques i fruir-ne, canviar les instal·lacions del museu ni fer un museu nou; per tant, el problema es reduïa a fixar unes normes generals d'ordenació de les visites. La Conferència arribà a les conclusions següents:

«I. La reunió d'experts, ha estat informada i ha examinat amb un viu interès, les experiències fetes amb èxit a Europa i a Amèrica per donar a l'activitat dels museus, un caràcter educatiu apropiat.

Sien les que sien les diferències que hi ha entre els diversos museus i llurs especialitzacions, els museus formen un tot orgànic, l'acció concertada del qual és necessària a l'educació del poble.

La reunió és unànime a pensar que al costat de la seva funció científica i tècnica, els museus deuen ésser no solament oberts als infants i a la joventut que es forma a les escoles, sinó freqüentat per ells, prèvia la fixació d'un mètode i sota una direcció completa.

Reconeix que és difícil de mantenir l'interès dels infants en el museu i particularment d'interessar-los en la qualitat de les grans obres d'art, de les quals els atrau principalment el contingut i el tema.

Recomana de graduar en principi, les visites i les explicacions, i suggereix a títol d'exemple, el començar pels museus d'història natural, continuant per les seccions històriques dels museus d'art, o pels objectes d'aquests museus que presentin un ampli interès documental o tècnic, i acabant per estudiar les obres d'art considerades com a tals.

II. Expressa el vot que, per a l'ensenyament dels infants, sia reservada en els museus, una hora per setmana o per quinzena; una «Hora del Museu», compresa en el possible dins l'ordre dels cursos que s'estableixin. Aquesta hora serà consagrada a visites seriades i graduades completades per discussions entre infants, i per exercicis escrits.

Per organitzar «L'Hora del Museu», tal com es fa a Amèrica, la reunió recomana, si no una vasta organització a cada museu, almenys un servei educatiu més o menys desenrotllat, d'acord amb les

possibilitats de l'administració, paral·lel als serveis tècnics i sota el control d'aquests. Les societats locals, («Amics dels Museus», «Amics de l'Escola», etc.), podran córrer amb les despeses d'aquest servei i reclutar així els guies, voluntaris o no, i atraure els mestres, als quals serà donada la possibilitat de completar llur educació tècnica».

5. *Els nostres museus i l'escola.* — També l'escola primària a Catalunya ha trucat a la porta dels nostres museus. En honor d'ella ens cal dir que ha estat necessari negar-se a la gran quantitat de peticions que hem rebut, d'ençà que és obert el nou Museu d'Art de Catalunya, d'acompanyar visites escolars a les nostres col·leccions. Ni la quantitat del nostre personal tècnic, ni les moltes ocupacions que pesen damunt seu en aquesta hora d'ordenació i d'estudi de les col·leccions exhibides i de les que pròximament s'han d'exhibir en el Museu de Santa Àgata; la confecció de guies, la revisió d'inventaris, l'ordenació d'arxius fotogràfics, etc, no ens permetien accedir a una tasca que no és ben bé la que li pertoca, ni d'altra part creiem, que la nostra preparació de museïstes serveixi per a acompanyar els infants a la visita a un museu, ja que això és cosa de pedagogs.

Però, no podíem ésser sords ni, menys, indiferents. Ja que el problema es plantejava, calia afrontar-lo. La Direcció d'un dels Grups Escolars de Barcelona, ens hi va empènyer i el nostre amic, cap de la Secció de Cultura, Gonçal Serraclara, ens hi va decidir. Doncs reuniríem tots els mestres de Barcelona un dia de festa escolar al Museu, i parlariem de l'afer; l'exposariem, el plantejaríem, en fi, per veure si de l'escola o del museu, o de tots dos alhora neixia un principi d'organització que pogués un dia resoldre aquest problema.

I som aci, i hem dit tot el que hem dit, anant al gra del nostre propòsit. Hem dit, com els museus varen néixer i varen formar-se; com els museus americans s'han fet de cara a l'Escola; com un museu europeu, (el de Brusselles) ha donat l'exemple que malgrat no sia organitzat de cara a l'escola, un museu pot servir a

l'educació dels infants. Hem vist les conclusions de la reunió celebrada a París, pels directors dels grans museus d'Europa i d'Amèrica, sobre el tema, i ara anem a veure quins són, i com són els nostres museus i el que poden fer per a correspondre a aquesta necessària preocupació dels mestres i a la curiositat viva dels escolars.

Els nostres museus són fills d'un gran esforç que Catalunya sola ha fet junt amb l'obra de restauració de la seva cultura. Barcelona, cap i casal de Catalunya ha acomplert la missió de recopilar el més essencial del patrimoni artístic moble dels catalans, complint el deure essencial d'un poble, de guardar les coses d'art del seu passat, perquè són tals i perquè elles representen un matís de la cultura universal, que així pot aportar a la història de l'esperit humà.

De manera que el nostre museu, que serà o no serà pedagògic, s'ha fet complint aquest deure i en el Museu d'Art de Catalunya hi hem instal·lat per tant, tots els materials de pintura i escultura, que expliquen la història artística del país, des dels inicis de la seva vida política, fins als nostres dies. Si el mètode d'ordenació que hem decidit és o no és a la moda, no és cosa que ens interessi. El que interessa als catalans és el testimoni de la nostra realitat espiritual històrica que les obres d'art conserven viu i bategant en la seva matèria plàstica, i encara que el punt de vista pugui ésser divers del que presideixi avui en les teories museïstes, nosaltres diem que cap de les utilitats científiques que un museu pugui tenir, són per això perjudicades en el més mínim.

Aquest és en esperit i en els fets el Museu nostre. Els altres museus catalans, responen a un mateix sentit, ara com ara. Recull casual o pietós de les obres d'art antic que anaven a perdre's. Vic, Tarragona, Girona, Tortosa, Reus, etc., ens ofereixen importants nuclis d'obres artístiques, que caldria posar en valor, com a Barcelona hem fet. El nostre Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes i el Museu de Vilanova i Geltrú, tenen un altre caire. Recull altrament orientat, en

ells hi ha, amb colleccions de coses de la terra, sèries d'obres d'art produïdes per altres cultures, i que caldria augmentar una vegada tots els deures vers les obres d'art de casa nostra, fossin complerts.

De museu pedagògic a l'americana, però, no n'hi ha cap, de manera que la pedagogia la hi haureu de posar vosaltres. Molt és que nosaltres, en aquest banquet platònic hi portem el pa. Vosaltres hi heu de portar el gust de menjar-lo desvetllant la gana dels futurs ciutadans de Catalunya.

Anem a veure, doncs, el que es pot fer avui. Després veurem el que es podria fer per a demà.

En primer lloc, res ni ningú no ens priva d'assajar una visita escolar al Museu, feta tenint en compte les experiències americanes i belgues que hem exposat i les recomanacions de la reunió d'experts de París. Cal, però, de part dels mestres obtenir, damunt uns objectes determinats del museu, que es posin com a base de l'assaig, una preparació mínima. Nosaltres podem oferir al mestre que s'avanci a fer-ho, demés de les facilitats de lliure entrada al museu, per a fer les necessàries visites d'orientació. a) La Biblioteca Especial d'Art de la Junta de Museus, situada al Poble Espanyol, i b) la resposta del personal tècnic del Museu a les qüestions que el mestre plantegi.

A base d'aquests elements, provem l'«Hora del Museu» i el «Joc del Museu» si us plau. La Junta de Museus de Barcelona us donarà totes les facilitats i jo estic segur que l'exercici, si es practica, donarà tants fruits ací com a l'Amèrica o a Bèlgica. L'única diferència serà el major esforç que heu de fer vosaltres, en envestir una feina, per a la realització de la qual no tenim organització ni preparació.

Però jo us dic que fariem mal fet de posar en cap de les coses de la nostra cultura, la qüestió prèvia de si primer són els ous que la gallina. Si haguéssim dit un dia, «no podem fer museus, perquè no hi ha a casa nostra personal tècnic museïsta», a hores d'ara no tindríem ni personal tècnic ni museus, i gràcies a

Déu, tenim les dues coses. A fi de comptes, les coses es fan fent-se, i res no té tanta força com els fets, que en produir-se en el camp de les realitats hi fan forat; ço és, s'hi creen el lloc i l'organització que els és necessària.

Si avui acudim a les nostres autoritats i els plantejem la necessitat de creació d'un Servei Educatiu al Museu, que implica la formació de personal, l'organització de conferències amb l'obligada remoció de materials i les consignacions que hi corresponen, ens diran, i amb raó, que les atencions de l'hora són totes preses per les coses existents i que cal esperar a crear serveis nous. En canvi, si les autoritats troben el Museu embarrassat d'escolars i de mestres que els expliquen coses, i de pares que hi vénen darrera els fills per rebre les belles lliçons improvisades, caldrà que es preocupin de la cosa; caldrà que «organitzin» les hores de la visita, caldrà que examinin si el que el mestre explica està ben explicat o no; caldrà, si no ho està, que es preocupin de formar el personal educador necessari i, si ho està, d'estimular el professor perquè ampliï la seva activitat beneficiosa.

Veniu, doncs, que les portes són ben obertes i nosaltres estem a la vostra disposició per a ajudar-vos en el que podem. A títol d'ajut, no pas de consell, us donarem ara unes primeres observacions.

I. Quan porteu els infants al Museu, eviteu en absolut les visites generals. El Museu és gran i cansa. Hi ha un mal que és pitjor que el mal de mar, que es diu «mal de museu». Aquest mal és produït per fatic físic, per l'atenció sol·licitada per tantes coses com hi ha exposades, i per l'afany de veure encara les que prometen les llargues perspectives de les sales. El resultat d'una d'aquestes visites és l'aversion al museu, de manera que en comptes d'interessar l'infant, el predisposaríeu en contra.

II. Aneu al Museu a veure unes poques coses determinades i, a ésser possible, relacionades amb una lliçó històrica de la qual els objectes del Museu puguin ésser una il·lustració. Així l'alumne té una idea clara del perquè de l'existència del Museu, car és el lloc on va per conèixer

aquelles coses relacionades amb la història, amb el passat, perquè del passat vénen. Així donareu al Museu una raó d'existir. Altrament, el Museu corre el perill d'ésser considerat per l'infant, com un gran caprici costós, (cosa que molts ciutadans nostres, avui encara, creuen).

III. No plantegeu als infants qüestions d'estètica. Es tracta de produir una familiaritat, un contacte entre l'infant i el Museu. La feina del pedagog és convertir la sensualitat en sensibilitat, però el miracle es fa per una mecànica invisible que admet poques i molt delicades intervencions i per tant cal que us refieu dels reflexos i simpaties que la bellesa deixi en l'esperit del vostre escolar.

I res més, amics. Si els voleu explicar el perquè s'ha fet el Museu, l'esforç que ha costat fer el Museu, els ho podeu dir, a fi que l'estimin abans de fer-lo servir. Però és evident que l'amor al Museu, vindrà als menuts com una conseqüència del servei que els faci.

6. *Qué podríem fer per a demà?* — Jo no veig pas lluny (si els escolars vénen amb llurs mestres a fer servir el Museu), la possibilitat d'establir un Servei Educatiu, entre els serveis nostres, com el que tenen els museus d'Amèrica i el Museu del Cinquantenari de Brusselles.

Aquests serveis d'educació, tenen per missió en primer lloc, treure profit cultural de les coses que el museu conté, o sigui, divulgar-les a l'escola i al poble. Quant a la divulgació popular, ja hem posat fil a l'agulla. L'Associació dels «Amics dels Museus de Catalunya» s'ha ofert a establir un servei de conferències dominicals al nostre Museu d'Art de Catalunya a càrrec dels joves llicenciats de la nostra facultat de Filosofia i Lletres; personal remunerat, escollit anyalment per concurs entre els que surtin cada any de la nostra universitat.

Això és una base. És d'aquest nucli primer de personal preparat, que pot sortir el pedagog-museista que faci de pont entre el museu i l'escola. Un nou esforç dels «Amics dels Museus» o d'una Associació de Pares de Família; una esgarrapadeta al pressupost de Cultura i ja teniu la base d'un altre concurs entre mestres

sortits de la Normal, per a acompanyar els infants en visites organitzades. ¿És impossible això? Evidentment, no, però cal que pràcticament l'escola i els mestres, ens demostrin que això és necessari.

El Museu de Brussel·les, té per al seu servei de divulgació, un pressupost de 100.000 francs anyals recaptat amb quotes de 100 francs anyals entre 1.000 associats a l'obra. Ací no les faríem, però de moment, amb molt poques mils podem establir el més essencial d'aquesta bella obra, que podríem anomenar «L'Escola al Museu».

Truca l'infant a la porta de la nostra institució?... Doncs cal obrir-li la porta. Quan serà a dins, arranjarem les coses per tal que li sia profitosa l'estada i no destorbi la feina que els grans hi vénen a fer. Vosaltres heu de començar i ací ens teniu a la vostra disposició per a ajudar-vos.

He dit.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

VICENÇ RODES

Quan el visitant del Museu d'Art de Catalunya va per entrar a la sala on és exposada la col·lecció Gil, la primera cosa que troba és el retrat del senyor fundador de la col·lecció, Pere Gil i Barrant. És un bust fet al pastel, i per poc que el visitant hi posi atenció, veurà que no és pas un retrat vulgar. Trobarà allí la nota: és de Vicenç Rodes. No és aquesta l'única ni la millor obra de Rodes que hi ha al Museu; però és característica que sigui d'aquest autor. Perquè hi hagué un temps que tots els barcelonins de bon gust es feien retratar per en Rodes, i el fundador d'una col·lecció com aquella devia tenir bon gust.

Jo he trobat, en velles llars barcelonines, retrats d'en Rodes. I gairebé sempre els he trobat acompanyats d'altres coses boniques. Un bell mobiliari isabelí — quan no unes autèntiques peces Shevaton — o una cosa sencera que evoca l'època romàntica, la del pintor.

Vicenç Rodes i Aries fou un de tants casos d'artistes que s'han fet gloriosos a Barcelona. Ell nasqué a Alacant. Segons algunes dades, el 2 de maig del 1783. No en tinc notícia certa. El seu únic biògraf, Carles Pirozzini, en un discurs que llegí a Alacant el 1889 en ocasió de posar-se el retrat de Rodes a una galeria d'il·lustrats alacantins — discurs que fou publicat a Barcelona el 1891 —, diu que Rodes nasqué el 1791. Des d'un cert punt de vista això tindria més gràcia, per una anècdota de la seva joventut. Quan Rodes, guanyats a l'Escola de Dibuix d'Alacant tots els premis, estudiava, pensionat pel Reial Consolat, a l'Acadèmia de Sant Carles, de València, fou cridat a la seva terra, el 1809, per a fer de director interí d'aquella escola. Si nasqué el 1791, hauria tingut divuit anys, i això faria bonic, director als divuit anys. Sembla que els descendents del pintor conserven una fulla de mèrits d'on això es dedueix.

Fos com fos, ell corria per València durant la guerra dels francesos, i conten que es valia de la seva prodigiosa facilitat per a fer retrats al minut als oficials de l'exèrcit, que cobrava a tres pessetes. Allí anà guanyant tots els premis guanyables, fins que el 6 d'agost del 1815 obtingué amb diploma de la Reial Acadèmia de Sant Carles, el títol per a exercir lliurement la pintura. Aleshores fins això es feia amb títol oficial. I anà ascendint en la carrera: el 17 de juliol del 1817 el nomenaren acadèmic supernumerari, i el primer de febrer del 1818 obtingué el títol d'Acadèmic de Mèrit per la pintura.

Els èxits oficials no eren, però, els únics que obtenia: els aficionats i *dilettante* de l'època li donaren ràpidament una gran importància. A València es reunia aleshores, al voltant de la famosa duquessa de Frías el bo i millor de l'art i de la literatura, i Rodes era un dels caps de brot de la reunió.

Feia aleshores miniatures i pastels, i se sap que retratà la duquessa per tots dos procediments. Ella regalà algunes d'aquestes miniatures voltades de marcs de brillants a persones de la seva predilecció. La família Moragas-Rodes posseeix una d'aquestes miniatures de la duques-

sa, que el pintor havia conservat per a ell.

Però aviat fou el pastel el seu procediment preferit. Després d'ésser la gran moda a França des de Lluís XV, es posà d'actualitat ací. Rodes sabé fugir de les fàcils afectacions del gènere, i amb un

milagroso aquell dit xic que tan hàbilment transformava una ratlla informe de guix en la qualitat exacta d'una pell o una roba.

Els retrats que Rodes féu a la duquesa de Frías devien tenir un prestigi, perquè per una carta de Vicente López al



J. Batlle. — Retrat a l'oli de Vicenç Rodes
(Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)

colorit molt sobri sabé donar als retrats un vigor extraordinari. El seu treball era ràpid i segur, i donava fregant amb el dit petit, amb extraordinària traça, les intensitats i els esfumats. El procediment del pastel era aleshores poc conegut, i com que ofereix un canvi absolut a la vista així que les ratlles dels guixos comencen a esfumar-se, produïa gran admiració als amics de Rodes que el veien treballar; la duquesa anomenava *el dedo*

nostre pintor, amb qui era molt amic, sabem que un d'aquests retrats, reproduït en litografia, anà a Madrid per a ésser estampat a la capçalera d'una elegia que per la mort de la duquesa escriví Juan Nicasio Gallego. Devia ésser aquella que comença: *Al sonante bramido — del piélago feroz, que el viento ensaña*. No confondre-la amb aquella altra més famosa de Martínez de la Rosa: *Desde las tristes márgenes del Sena — cubierto el cielo de*



Vicenç Rodes. — Retrat de Dolors Darosa,
esposa de l'autor
(Col·lecció Fidel de Moragas)

apiñadas nubes... Es veu que la duquessa fou molt plorada pels poetes.

Rodes era ja algú. I aleshores s'esdevingué que el comte de Santa Clara, un gran senyor que vivia a Barcelona, es posà a punt de morir, i els seus fills, que volien tenir-ne un retrat, enviaren a cercar Vicenç Rodes a València. Bones proporcions li degueren fer per quan ell se'n vingué a Barcelona. Això era l'any 1820.

El nostre pintor posà a la Fonda de les Quatre Nacions, la millor, situada en el que aleshores era centre de la ciutat. El retrat del comte, *«de la dimensió de quinze palmos, de cuerpo entero, y de composición»*, fou un èxit, i li valgué infinitat d'encàrrecs. Degut a això, i a què l'estada ací li provava, ja que fins li millorà una afecció d'estómac que patia, envià a cercar la seva dona i el seu fill i s'installà definitivament a Barcelona.

Quan féu això ja no vivia a la Fonda, sinó a casa del famós botànic Cavanilles, íntim amic seu. En arribar la família, s'installaren a un pis del carrer d'Escudellers, un dels millors de la ciutat: això

ja indica la categoria que anava prenent el nostre home. El carrer era en conjunt més estret que ara; hi havia les botigues de moda, entre elles la del sabater Bros, el primer que exposà les sabates en aparadors de vidres. Hi havia uns alemanys que venien llums de vidre, i un italià que venia estampes. Hi havia quatre cafès, i el palau del marquès de Castellolí. A les nits era il·luminat per les llumeneres de dos brocs de dues farmàcies, i per cinc fanals penjats, que el vent feia anar com volia: els senyors, quan sortien per anar a l'òpera italiana al Principal, les poques vegades que es feia de nit, es feien acompanyar per criats que duïen fanals.

A la mateixa casa que Rodes, vivia el pintor Rigalt, amb qui foren íntims amics.

Eren els temps d'*El Europeo*, de les pertorbacions polítiques, de Manuel de Cabanyes, i, anys després, d'*El Vapor* i de l'*«Oda a la Pàtria»*.

Rodes, aclimatat a Barcelona, obtingué el 1834 el càrrec de *Profesor en la clase de colorido y composición, con la corrección del antiguo y del natural y la inspec-*



Vicenç Rodes. — Retrat de Júlia Rodes,
filla de l'artista
(Col·lecció Fidel de Moragas)

ción de todas las demás clases de principios (suposo que devia voler dir elementals), a l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç de la ciutat, és a dir, el que ara és Llotja. Com a mostra del seu saber hagué de pintar un quadre de composició, per al qual li donaren el tema: *Abraham, a proposición de Sara su esposa, toma por mujer también a su sierva Agar*. Ja se sap la importància que això del tema tenia aleshores. Rodes treballava molt la composició: en són bona prova els 37 dibuixos d'ell que es conserven al Museu, la major part dels quals són composicions de caràcter allegòric, històric i religiós.

En les primeres vacances Rodes hagué de fer de nou tots els models de dibuix de l'Escola, aquells models litografiats que avui ens fan certa gràcia. Els que ell féu serviren molts anys a Llotja. Per cert que, com que els havia d'enllestir per a una data fixa, per guanyar temps els féu dibuixant directament sobre la pedra litogràfica, cosa en la qual era molt destre, com d'altra banda, en tot el que fossin treballs manuals: construïa per gust aparells científics delicats, i donava moltes proves



Vicenç Rodes. — Retrat al pastel sobre seda blau-grisa, darrerament ingressat (Museu d'Art de Catalunya)

d'aquesta traça. El procediment de la litografia l'estudià a fons: ho prova una llibreta d'apunts que figura entre els seus papers.

Rodes era també molt aficionat a la música: la seva muller tocava la guitarra, i ell li havia escrit algunes composicions. Sé que a casa seva s'admirava a Bellini: la seva filla Júlia en cantava alguna ària. Jo encara l'he coneguda, servant, a noranta anys, les restes d'una gran bellesa clàssica.

L'any 1837 Rodes fou nomenat director interí de l'Escola, i l'any 1840 — el mateix en què pujà a la Regència Baldomer Espartero — obtingué el nomenament de director efectiu.

La seva fama de retratista estava definitivament consagrada, i era de bon to fer-se retratar per ell: les millors cases tenien els seus retrats al pastel, que solia pintar sobre seda blau-grisa, i fou en aquest temps que Rodes produí les seves millors obres. Pintava també a l'oli, però no s'hi distingia tant.

D'aquesta època deuen ésser també la major part dels retrats que hi ha al Museu, tot i que alguns d'ells no siguin dels millors del pintor, que fins fa poc no hi



Vicenç Rodes. — Retrat de senyora. Pintura al pastel sobre paper (Museu d'Art de Catalunya)

estava excessivament ben representat. Dic fins fa poc, perquè mesos enera ingressà al Museu el retrat al pastel, sobre seda blau-grisa, d'una senyora de mitja edat, que pot figurar entre les millors obres del mestre. La delicadesa i sobrietat de color, el gust perfecte, les qualitats admirable-

A un donatiu del senyor Fidel de Moragas deu el Museu dos altres retrats que, junt amb el de don Pere Gil que ja hem citat, són el millor que tenia fins ara del nostre pintor. Són dos retrats inacabats: els bustos no són treballats com ell acostumava, especialment el del retrat d'home,



Vicenç Rodes. — Retrat. Pintura a l'oli
(Museu d'Art de Catalunya. Reserva)

ment expressades, l'expressió justa: tot ho té. Davant meu, un dels nostres majors experts en aquestes coses deia: «Això és tan bo com un Latour.» I no ho deia per dir. Realment és una obra admirable. Sens dubte, a poc a poc se n'aplegaran d'altres d'aquesta categoria al Museu. Cal fer notar que algunes de les millors peces segueixen en poder dels néts del pintor, senyors Fidel i Vicenç de Moragas i Rodés, i d'altres membres de la seva família.

que es pot dir que només hi ha el cap. Aquest és molt remarcable pel vigor extraordinari del dibuix i de l'expressió. Són fets sobre paper; ja sabem que Rodés s'especialitzà més en els dibuixos sobre seda. Hi ha també un retrat de senyora molt característic, però no resulta prou agradable, potser en part per culpa del model.

Aquests retrats tenen unes dimensions aproximades de 65 × 50 cm., que és el

tipus que ell solia fer. Els enllestia generalment en dues sessions. Hi tenia una gran facilitat, i, potser amb certa coqueteria, havia fet la prova de començar mirant una estona el model, i després fer el retrat sense mirar-lo més, i així i tot obtenia la semblança absoluta que encara avui es fa visible.

Resulta dels seus papers que cobrava aquests retrats a 32 duros, quantitat no pas petita per a l'època: dues unces. Cal

estava el retrat, Rodés responia: «*Digale usted al conde que sigue sin pantalones.*» Un amic dels Rodés, un tal Bordeja, referint-se al caràcter prou conegut del comte, li deia tot sovint: «*Rodés, usted irá a parar a la Ciudadela.*» Però no hi anà, i acabà pintant-li els pantalons blancs.

Eren aleshores professors amb Rodés a l'Escola, entre altres, els pintors Josep Arrau i Barba, Gabriel Planella, Pau Ri-



Vicenç Rodés. — Pintures al pastel sobre paper. Provenen de la col·lecció Fidel de Moragas (Museu d'Art de Catalunya)

recordar que estava en ple prestigi. Retratava a tothom: Ferran VII, els generals Castaños, Concha, comte d'Espanya, Roten, Mina, la duquessa de Fernán Núñez, l'escultor Campeny, Riego, Bertrán de Lis, el bisbe San Martín, el duc de Nolejas. De quan pintava el retrat del comte d'Espanya, que era de cos sencer, s'en conta una anècdota curiosa. El famós comte volia que el pintés amb els pantalons vermells, i Rodés volia pintar-li els blancs, de gala, perquè li feien més bonic de color. Cap dels dos cedia. Quan l'ajudant del general anava a preguntar com

galt i l'escultor Damià Campeny. D'aquesta època ha d'ésser una carta adreçada per ell a Claudi Lorenzale, aleshores pensionat a Roma, l'autògraf de la qual es conserva. El fragment més interessant diu així: «*Mi apreciable discípulo: sus cartas de V. me llenan de satisfacción, pues por ellas veo conserva V. consecuencia y el deseo de ser útil algún día tanto a sí mismo como también a su patria y familia: yo recibo en esto también mi parte y espero ver realizada mi esperanza. = He visto con gusto sus producciones que remitió a su Sra. Madre, y le doy a V. el*

parabién, tanto por lo satisfecho que he quedado, como por haber ganado un premio de composición, según su Sra. Madre me dijo. Animo y no desmayar, y sobre todo consultar y más consultar el natural y nada de sistemas: bueno es oír y ver, pero hacer lo que la abeja que saca miel de la flor amarga. = Fórmese V. original por lo que le sugiera la VERDAD (que este es el VERDADERO camino). Lo demás son cabilaciones y la perdición de muchos ta-



Vicenç Rodes. — Retrat del Comte d'Espanya (Col·lecció Fidel de Moragas)

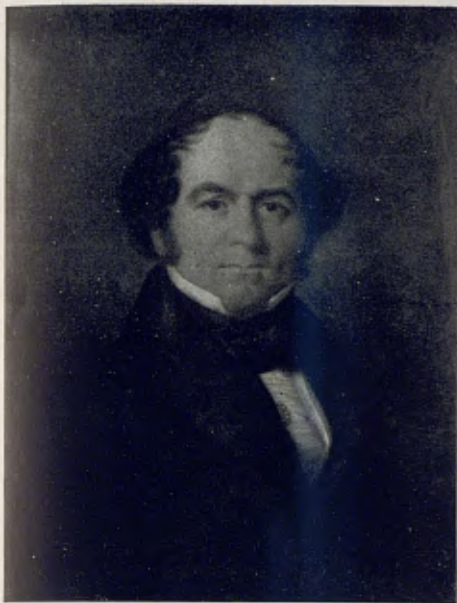
lentos. V. tiene bastante talento para formarse. Con qu. estudiar y fuera aprensiones.»

Heus ací com Rodes recomanava al seu deixeble l'escola del natural, que demostrava seguir en els seus retrats, en els quals apareix a voltes una punta de caricatura, que no és altra cosa que aquest realisme pur. Vegeu sinó els retrats d'Ingres. Ara bé: Rodes era un admirador d'Ingres. I fa gràcia que per seguir les tendències de l'home que excloué Shakespeare de la seva apoteosi d'Homer com a sospitós de romàntic, Rodes donés uns consells com *nada de sistemes* i so-

bretot com l'exemple de l'abella *que saca miel de la flor amarga*, que fa pensar en l'estètica de la lletjor de Lessing i en *l'horrible est beau*, és a dir, típicament romàntica.

I és que, dintre d'un temperament poc amic de la fressa, Rodes era un veritable renovador. Heus ací el que en deia Carles Pirozzini en un article publicat a *La Renaixença* el 20 d'octubre del 1882, en ocasió d'una exposició d'obres del nostre pintor organitzada per la seva família: «Si les qualitats de modest i entusiasta que ornaren el pintor haguessin estat les de bullidor i sornaguer, amic del negoci aplicat a l'art i confrare d'eixes germanats de lloances mútues, és ben segur que el nom de Vicenç Rodes hauria arribat fins a nosaltres, sinó amb el veritable crèdit del geni, amb l'aurèola de la divinitat que s'haurien dignat concedir-li els seus preconitzadors. = Afortunadament... el pintor Rodes, essent molt naturalista en pintura, no ho era en les condicions indicades, i per abundament de les seves desgràcies, féu la seva entrada en el món artístic en una època i en unes circumstàncies en què res no podia ajudar-lo. = El fum de la pólvora enfosquia les puríssimes regions de l'Art: l'estrèpit dels canons... i l'erari públic exhaust i el país anihilat impedié absolutament atendre allò que només creix i prospera en èpoques de pau i benestar. = Per al geni de Rodes això significava, només, treball i més aplicació: significava estudiar sense prevencions ni receptes escolàstiques; significava, en una paraula, saber comprendre que el Renaixement universal de l'Art s'havia iniciat potent i vigorós i que era necessari secundar aquesta força regeneradora. = Considerat baix aquest aspecte, Rodes seria avui a Itàlia un dels apòstols del modern renaixement i ocuparia un lloc d'honor entre els seus artistes. Rodes a França seria l'exemple que es citaria en les escoles; Rodes a Alemanya tindria ja un monument didàctic, en ses pròpies obres. Rodes a Espanya no té res: ni panegiristes ni detractors.»

Heus ací com l'únic biògraf que ha tingut Rodes el situava en ple moviment revolucionari, tot i la sòbria i elegant



Vicenç Rodes. — Retrat al pastel sobre paper
(Museu d'Art de Catalunya)

moderació que fou característica de les seves obres.

I és que, encara que la cara de salut dels retrats de Rodes no ens hi faci pensar, aquest vivia en plena època romàntica. I també als inicis de la Renaixença, el 1839, el *Brusi* publicà, amb enorme èxit la primera poesia del «Gayter del Llobregat», i el 1841 sortí el primer volum d'aquestes poesies, amb el seu admirable pròleg, veritable manifest del ressorgiment de Catalunya.

Rodes seguí en ple triomf durant uns quants anys. L'Escola de Nobles Arts passà a l'Estat, però ell no deixà d'ésserne director, ara ja amb uniforme i tot. L'Ajuntament de Barcelona li encarregà el retrat de cos sencer del capità general La Rocha, i n'hi pagà 8.000 rals. La importància de la xifra vol dir com era considerat Rodes: l'obra obtingué un èxit formidable, i els encàrrecs plogueren més que mai. El distingit teatre de *sombres* de la casa Caponata, a la baixada de la Presó, li féu pintar el teló de boca. Per cert, hi ha un fet curiós sobre aquest teatre: sembla que un dia un grup de cinc jovencells hi mogué un escàndol perquè els decorats — decorats de

sombres — eren dolents i passats de moda, i quan se'ls reprengué s'oferiren a fer-los ells millor. Els cinc intrèpits avantguardistes es deien Ramon Tusquets, Modest Urgell, «Paco» Masriera, Simó Gómez i Francesc Soler i Rovirosa.

La glòria i les ocupacions no distreien Vicenç Rodes de les seves curiositats i aficions. Fou dels primers que a Barcelona tingueren una màquina de daguerreotip, que encara conserva la seva família.

Però aquests avenços marcaven la fi d'una època; Rodes no la sobrepassà, i morí el 24 de gener del 1858. Els temps havien canviat — ja feia deu anys que hi havia el tren de Mataró —, i la generació que ell retratava s'anava extingint: una nova burgesia es formava a base de la indústria. Eren al mig de la campanya pel proteccionisme: don Joan Güell i Ferrer feia rotlle a Madrid, on Aribau dirigia una revista, *La Verdad económica*... I encara, el 1859, els Jocs Florals obrien la segona etapa de la Renaixença.

Potser aquest gran canvi en la vida barcelonina, que gairebé coincidí amb la seva mort, és la causa que Rodes quedés,



Vicenç Rodes. — Retrat de Pere Gil
(A la col·lecció Gil que està instal·lada al
Museu d'Art de Catalunya)

com deia Pirozzini, sense panegiristes ni detractors. Fou simplement oblidat, i avui costa saber gaires coses d'ell. Fora l'intent biogràfic de Pirozzini ja citat, i escàs de dades, no hi ha més que unes notes de Raimon Casellas que són, entre les altres d'aquest crític, a la Biblioteca de Catalunya, i les dades i papers que conserva don Fidel de Moragas i Rodes. Ignoro si a Llotja, entre papers vells, es trobaria alguna cosa.

Però queda la part més important: les seves obres. Disperses, i moltes vegades considerades d'autor desconegut, s'han conservat amb relativa abundor, i quan es vagin coneixent i catalogant demostraran el que ja pot deduir-se de les que avui figuren al Museu d'Art de Catalunya: que Vicenç Rodes i Aries era un gran pintor.

* * *

L'obra d'aquest artista ha estat honorada, després del seu traspàs, per l'Ajuntament d'Alacant que, com hem dit, col·locà solemnement el seu retrat a la galeria d'allicantins il·lustres l'any 1889.

Quan la Junta de Museus va decidir els bustos d'artistes que havien de decorar les façanes de noves naus del Museu de la Ciutadella, hi va incloure el d'aquest pintor, que fou executat per l'escultor Centelles.

En la col·lecció de retrats de directors de l'Escola de Belles Arts que posseeix l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, hi figura el de Vicenç Rodes, que reproduïm, pintat a l'oli per J. Batlle.

L'any 1933 la revista barcelonina «Mirador» va organitzar una exposició titulada «Cent anys de Retrat Femení en la Pintura Catalana», que va ésser instal·lada a les Galeries Laietanes. Entre les obres exposades hi havia cinc notables retrats fets per Rodes. Amb aquest motiu la crítica va tenir ocasió de cridar l'atenció sobre la vàlua d'aquesta artista, que havia estat oblidat durant tant de temps. En els mateixos salons de l'exposició jo vaig donar una conferència sobre la seva personalitat i els seus quadres.

MAURICI SERRAHIMA



Vas ku. Bronze Txú (1122-249 a. C.)
(Museu de les Arts Decoratives)

DOS DONATIUS ALS MUSEUS

En data del 4 d'abril d'enguany, el senyor Joan Fabrès ha fet donatiu a la ciutat — en la persona de l'alcalde, senyor Joan Pich i Pon — i amb destinació a la secció d'art extremo-oriental del Museu de les Arts Decoratives, d'un bronze arcaic xinès amb el qual es millora el valor arqueològic de les col·leccions extremo-orientals que hi ha exposades. Aquest objecte ha estat inventariat amb el n.º 11.133 corresponent a l'inventari general dels nostres Museus.

El senyor Joan Fabrès és, com tothom sap, un expert col·leccionista d'aquesta especialitat, que havia recollit nombrosos objectes d'art extremo-oriental, la majoria dels quals foren adquirits pel senyor Damià Mateu i avui es troben al Museu de les Arts Decoratives.

L'objecte donat es un vas ritual *ku*, del grup *tsun*, utilitzat per a vi. El vi ritual xinès no era un producte del cep. Era un licor adorant i alcohòlic que s'obtenia

mitjançant la fermentació del mill, o d'altres cereals, barrejat amb diverses herbes odorants. Se l'anomenava *txang*, que vol dir «vi que fa descendir els esperits». La forma d'aquest vas és la d'un cornet allargat, prismàtic, de cos estret i nuat, decorat amb arestes verticals sortides i bandes de lleuger relleu compostes amb motius regulars del gènere de les gregues. Com els altres bronzes arcaics xinesos, està executat a la cera perduda i quelcom repès al burí. No té marca, però per la seva factura pot perfectament datar-se dins la dinastia Txu (1122-249 a. C.). Amida 0'15 m. d'alçada.

Aquesta mena de vasos de bronze foren utilitzats pels xinesos en llurs sacrificis en els altars avials, ja de molt abans de la introducció del budisme en llur país. Llur forma és d'una singular beutat clàssica, molt remarcable, presentant una noblesa i una gravetat de línies excepcionals, que fou establerta per rituals extremadament antics, de prop de 4.000 anys, que el tan conservador poble xinès ha anat conservant fins avui. Ella ha donat naixença a altres tipus semblants, molt reproduïts també en ceràmica, que inspiraren als japonesos els vasos de llurs temples.

* * *

Sabuda és la perícia del vocal de la nostra Junta, senyor Santiago Marco, en les qüestions d'Art.

No és estrany, doncs, que sovint es trobin entre les seves col·leccions particulars exemplars de veritable vàlua.

Un d'aquest és el que el dia 20 de febrer d'enguany va donar als nostres Museus.

Es tracta d'un complet indument diumenger de dona lagarterana, datable devers a mitjan segle propassat. Aquest conjunt està compost de vint-i-una peces, que han estat inventariades des del número 24612 al 24632 de l'inventari general dels nostres Museus.

Amb aquest donatiu, el senyor Santiago Marco contribueix a fer créixer la petita col·lecció de vestits regionals espa-

nyols, de la nostra secció d'indumentària, que ben aviat serà exposada al Museu de les Arts Decoratives.

L'harmonió indument d'una dona de Lagartera — petita vila de la província toledana que s'arrecera a la serra de Gredos i s'emmiralla en les aigües del Tiétar, que precisament encara avui viu de l'execució dels seus sumptuosos treballs d'agulla, brodats i calats, que les seves petites dones es cuiden de distribuir arreu — és un dels conjunts més essencials, i que no pot mancar, en tota col·lecció d'indumentària regional, on es destaca per la seva gamma cromàtica, base de tot indument, que el fa una peregrina manifestació d'art popular, tan convincent per la seva bella prestància com per l'harmonia d'entonació que hi predomina.

I és que són pocs els indrets espanyols que, com Lagartera, hagin aconseguit una més vibrant perfecció en l'art del vestir. En ell encara hi és latent aquell afany de beutat que, en el pretèrit, transformava els simples operaris en experts artistes, i aquest poble, que no ha volgut cedir a la pressió evolutiva del temps, ensems que manté els seus vells costums, s'obstina a retardar l'imperi de les modalitats noves, volent afirmar la seva personalitat mitjançant els seus induments clàssics, producte d'estranyes tradicions que arrelaren a Espanya amb irregulars accions de color i de llum, els models de les quals conserven les essencials característiques que, amb intuïció, foren escollides per llurs avantpassats.

Si, com es diu, l'art arrenca del concepte primitiu o popular dels principis elementals de forma i color, res com el vestit popular pot millor expressar la idea general de l'home respecte a la línia, al ritme i al color, car aquest ha d'escollir els vestits amb què s'ornamenta, en la confecció dels quals descobreix les seves facultats estètiques. L'art del vestir, doncs, té una profunda transcendència, perquè no sols és l'expressió pristina de la sensibilitat artística d'un poble, i, com aital, base de les seves futures doctrines estètiques, sinó que també és una palpitant demostració de la seva personalitat, ço

que no sols permet seguir el desenvolupament històric de la seva raça, sinó àdhuc fer conèixer els orígens de la seva sensibilitat envers el bell.

I és aquesta personalitat ço que més es manifesta en els vestits de les dones

diria que llurs faldilles acampanades són unes peanyes damunt les quals es redreça la silueta envasada. Per llur color, tan definit i de més àmplia gamma que el que s'estila en altres províncies, car en ells ja no és l'escarlata ni el verd el que sols



Indument femení, de Lagartera
(Museu de les Arts Decoratives)

lagarteranes. Per llur forma i per llur color. Pel contorn de llur figura i silueta, que es precisa amb força enorme en la claredat diàfana de l'ambient, i que, abastament acusada, aconsegueix un tan inesperat relleu que mantes vegades deixa a segon terme el color; les figures femenines tenen la severitat d'una imatge; es

hi domina, sinó que s'aconsegueix una harmonia sense parió amb el groc, el taronja, el cirera, el blau, i aquesta harmonia, com els arbres de la contrada, es diria que endolceix i esmorteix la inflexible rigidesa dels perfils i l'hieratisme oriental dels cossos femenins.

G.

UN SEGELL GERMÀNIC AL GABINET NUMISMÀTIC DE CATALUNYA

L'incansable activitat que desenrotlla el nostre mestre doctor Amorós al front del Gabinet Numismàtic de Catalunya, el treball del qual de revisió i classificació del gran nombre de monedes i medalles existents en aquest Gabinet per ell fundat ha permès de trobar moltes peces de gran interès que en el seu antic fons restaven inconegudes, ens obliga a ocupar-nos avui d'una peça: un segell diplomàtic, pertanyent a l'Imperi d'Alemanya.

* * *

Hom sap que els serveis de la Cancelleria alemanya en temps de l'emperador Maximilià I foren dels més complexos al Sacre Imperi Germànic. La gran pluralitat d'Estats que el dit emperador regia, les relacions diplomàtiques amb els altres països, les lleis i ordres promulgades, les concessions atorgades per a tantes terres i súbdits d'aquell gran emperador, obligaren a sistematitzar en manera força interessant la classificació prèvia dels diplomes a fer, i inclús, la dels signes autenticadors visibles de la categoria i importància dels tals diplomes a emetre. Això va portar a crear una sèrie orgànica de segells distingidors de cadascuna de les classes de diplomes: de *secretum minor*, de *secretum major*, document per a tal o qual domini, etc., resultant d'això una varietat interessantíssima i força formosa de segells diplomàtics. Aquesta organització va continuar durant els regnats successius de Carles V, el seu fill, i del germà d'aquest, Ferran I.

La major part d'aquests segells diplomàtics corresponents a la Cancelleria del Sacre Imperi Germànic, segons hem pogut esbrinar, es troben a Alemanya. Però, ara podem notificar que el nostre Gabinet posseeix un segell diplomàtic de Ferran I d'Alemanya, del més alt interès i formosor, interès i importància

que són augmentats per la seva raresa, doncs que, sortosament per nosaltres, és el tercer conegut fins avui — abans solament eren dos els coneguts (1) —; a més a més, és el nostre el més ben conservat i realitzat, i com resulta que aquest grup de segells és el més formós de tots els de Ferran I, és, doncs, el nostre la peça *princeps*, podríem dir, de tots els coneguts fins ara.

És un segell (figs. 1 i 2) d'argent, de dues fulles (*sigillum duplex*), una per cada cara, reforçades interiorment per un disc metàl·lic i totes tres peces subjectes per un cantell d'argent tornejat. Les seves mides son: 141 mm. de diàmetre, 6 mm. de gruix per la part més gruixuda i 2 mm. per la part més prima; el pes és de 565 grams. La producció va ésser estampant, a cops de martell de banya damunt motllos metàl·lics en relleu, cadascuna de les cares corresponents, i després perfilant i accentuant els detalls per mitjà del repussat i el cisellat. Amb això resulta que els tres segells coneguts són aparentment iguals, però difereixen en detalls que, naturalment, fan d'ells tres obres diferents. Dissortadament, el punxó de l'orfebre productor no és prou desxifrabre, tant en aquest com en els demés segells a què ens referim, i del probable artista no res és sabut.

Anem a descriure'l:

Anv. (fig. 1). — L'emperador Ferran I, vestit amb túnica i mantell de domàs, amb corona imperial, sostenint amb la mà dreta el ceptre i amb l'esquerra el globus del món amb la creu, símbol del Sacre Imperi Germànic, assegut en un tron amb alt dossier, tot d'estil renaixement. A dalt, dos àguiles sostenen l'escut coronat (núm. 1) de rei de Romans — Ferran I fou elegit rei de Romans a Colònia el 1531, i coronat vuit dies després a Aquisgran —. A dreta i esquerra del tron, uns angelots sostenen els escuts, amb corona reial: de la Nova i Vella Hongria (núm. 6), de Castella, Lleó, Aragó, Sicília i Granada (núm. 5), de Bohèmia

1. Solament coneixem: el publicat per Otto Posse (*Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige*, vol. III, lám. 26), exemplar existent a Dresde, a l'Arxiu Principal de l'Estat; i el que publicà A. Ch. Fox-Davies (*The Art of Heraldry*, lámina CXXXVIII i fig. 1111).

(núm. 2) i de Dalmàcia (núm. 3). Baix de tot, l'escut amb corona ducal i rodejat del *Toisó d'Or*, quarterejat: 1 i 4, d'Àustria, 2 i 3, de Borgonya. Una llegenda que corre en dues llistes concèntriques, comença per dalt a la dreta i diu: FERDINANDVS - D - F - CLE - ROM - REX - SEMP

sol cap, atribut de rei de Romans, amb les ales esteses i disc polibolat al darrera, presenta al seu ventre l'escut de la Nova i Vella Hongria. Al voltant, dins una orla deliciosament decorada amb elements florals, dotze escuts de la majoria dels Estats mencionats en la inscripció, que són: amb



Fig. 1

- AVGVST - AC - GERMAN - HVNG - BOEM - DALM - CROAT - BOSNE - LODOMERIE - BVLGARIE - SCLAVON - RAME - SERVIEQ - (Ferran, diví, felix, i clement, rei del Romans, sempre august, i de Germània, Hongria, Bohèmia, Dalmàcia, Croàcia, Bòsnia, Lodomèria, Bulgària, Sclavònia, Rame (2) i Sèrbia).

Rev. (fig. 2). — L'àguila imperial d'un

corona reial, els de Croàcia (núm. 1), Lodomèria (núm. 2) (3), Esclavònia (núm. 3), Bòsnia (núm. 12) i Galitzia (núm. 11); amb corona ducal, els de Silèsia (núm. 4), Wurtemberg (núm. 5) i Moràvia (número 10); amb corona de duc-margrave, el de Lusàcia (núm. 9); finalment, amb laurèola els comtats de Tirol (núm. 6), Alsàcia (núm. 7) i Habsburg (núm. 8).

2. Petita població de la Renània, prop de Düsseldorf.

3. Part, la més important, de Polònia, en aquell temps.

La inscripció del revers, que és continuació de la de l'anvers, corre per tot el contorn i diu, començant per dalt dreta: REX - INFANS - HISPAN - ARCHID - AVST - DVX - BVRGVN - MARCHIO - MORA - ETC - DVX - SLESIE - WIRTEMB - ETC - COMES - HABSP-FLAND

el retrat de l'emperador. Se sap amb certesa que aquests segells solament eren destinats per als més importants documents que havien de trametre's a Hongria.

Les figures adjuntes ens exclourien de tot comentari respecte a la valor artística d'aquesta peça, ja que elles per si



Fig. 2

- TIROL - ETC - (Rei i infant d'Espanya, arxiduc d'Àustria, duc de Borgonya, marquès de Moràvia, etc., duc de Silèsia, Wurtemberg, etc., comte de Habsburg, Flandes, Tirol, etc.).

Aquest segell fou fet, molt probablement, en commemoració de la coronació de l'emperador com a rei de Romans, i podria datar-se pels volts del 1531-1535, la qual data confirma l'edat que manifesta

soles prou eloqüentment revelen la seva importància. Però, és tan encisadora aquesta peça que no podem deixar de dir qualque cosa del seu art. De pur estil renaixement germànic, és quelcom impressionant. La grandiositat de les seves línies i l'expressiva figura de l'emperador, assegut al seu tron de forma arquitectural ricament decorat, donen, en uns volums difícilíssims de resoldre (6 mm.

× 2 mm.) en la tècnica del repussat, per a peces de tan reduït camp (141 mm.), l'impressió d'una obra de gran tamany. La posició dels àngels que sostenen els escuts de l'anvers és un encert, puix que l'espai que ocupen és el just per tal que aquest no aparegui ni massa carregat ni massa buit, i en els espais lliures que resten, l'artista ha fet aquesta espècie de tapís cisellat que, malgrat li augmenti la seva riquesa, no fa excessiu l'adornament complementari que hi fica.

El refinament del cisell de l'artista, sobressurt en aquells plecs del mantell imperial, i més encara en la filigranada àguila del revers, les plomes de la qual, que han estat tractades amb delicadesa i pulcritud, deixen una impressió inenhorrible. La superfície llisa que li fa de fons, ha estat resolta satisfactòriament per mitjà del puntejat que li dona un caràcter de clar-fosc, més en consonància que no pas la superfície llisa i brillant que hagués pogut quedar. La deliciosa orla de temes florals que envolta els escuts del revers, les fulles de la qual recorden les dels temps gòtics, suggereix a la vegada, pel moviment i la delicada interpretació del seu relleu, el treball de la talla de fusta, a la qual els alemanys foren tan aficionats i que, admiradors del seu art, s'explica com vencent les dificultats tècniques que es presentarien no dubta l'autor d'aquest segell en reproduir-les en aquesta obra que avui admirem.

Un comentari per acabar-ho. Termes de comparació per establir més fàcilment la vàlua artística d'aquest segell, poden ésser dos bolles de plom de les que Ferran de Segarra va parlar a aquest BUTLLETÍ (núm. de maig del 1934): una és de Felip II, l'altra de Felip IV, rei d'Espanya. Aquestes dues bolles són del mateix estil i composició que el nostre segell i malgrat que el metall (plom) ha sofert per l'ús, essent peces, especialment la segona, de gran importància artística — Segarra la qualifica de magnífica —. Pot verificar-se la comparació i es veurà a la nostra guanyar immensament en vàlua i bellesa.

PERE DOMINGO



Francesc Moragas i Barret

A LA MEMÒRIA DE FRANCESC MORAGAS

La Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, que Francesc Moragas i Barret va fundar i ha fet créixer fins a la potencialitat econòmica actual, en tres ocasions memorables ha ajudat a l'obra dels Museus en forma de préstec de diners per a salvar obres d'art que altrament avui no serien a Catalunya.

Fou la primera amb motiu de vendre's a París «La Vicaria» de Fortuny que de mans d'un col·leccionista espanyol anava a parar a les d'un gran col·leccionista americà que havia d'endur-se-la cap a Nova York.

La segona, quan foren adquirits els retaules dels Pellaires, que la Junta de Museus havia disputat a un altre col·leccionista americà, la col·lecció del qual, feta a Sitges, es troba avui al Museu de Xicago.

La tercera ha estat darrerament en ésser oferta en venda a la Junta de Museus la col·lecció Plandiura.

La nostra institució doncs, i els amics del nostres Museus d'Art, tenim grans deures d'agraïment envers la Caixa i envers el qui en fou fundador i director zelosíssim.

Zelosíssim hem dit. Francesc Moragas, que tenia una visió clara i ampla de la missió social de la Caixa, no desdeia cada vegada que acudíem a plantejar-li un problema econòmic de la Junta, perquè ell era un gran amic de l'obra que el Museu feia. Recordem algunes entrevistes que hi tinguérem, en les quals el seu somriure esperançador ens animava i els seus ulls es feien comprensius damunt la reserva de les paraules. Poca cosa, si volem, un somriure i l'expressió d'uns ulls, però en veritat, venint d'ell, eren prou per a estimular-nos a passar tot el calvari que calia passar fins aconseguir que les corporacions patrones de la Junta aportessin aquelles garanties que en Moragas demanava com a indispensables per a assegurar els diners de la gent modesta que tenia a les mans.

Perquè cal dir en honor de la Caixa que ni el Consell Directiu ni el Director no deixen pas els diners així com així. Ni museus, ni pressions polítiques, ni afecions personals dels dirigents no hi valen per a res. Posats a triar entre un retaule gòtic o un tresor de retaules i les seguretats de la llibreta d'estalvi d'una pobre vella, la llibreta de la vella guanya el plet. Quan la qüestió de la col·lecció Plandiura, es va fer la prova per tots els costats i la Caixa no va cedir fins que els diners que deixava no fossin garantits i regarantits, no sols per paraules, no sols per acords de corporacions o per compromisos d'homes, sino per coses que duren més que les paraules i els acords.

En Moragas i tot el Consell aquells dies sofriren, i nosaltres també, és veritat. La confusió del moment polític, les reperussions que l'operació podia tenir en la confiança pública... la col·lecció que coronava l'obra de trenta anys de la Junta de Museus i deixava fet definitivament el Museu d'Art de Catalunya, eren coses que pesaven en l'esperit d'en Moragas i dels membres il·lustres del Consell; però

no decidiren fins que totes les garanties foren ofertes, i assegurats pel dret i pel revés els diners que deixaven.

Quan aquest moment de les resolucions arribava, però, era llavors que en Moragas se sentia content, més content que nosaltres mateixos, de poder ajudar el Museu, obra que (ell mateix ens ho havia dit) estimava com una de les coses més serioses que a Catalunya es feien. Era en aquestes bones hores que en certa manera el Museu podia sentir-se germà d'aquelles altres institucions de millora social que la Caixa ha fundat i que són amb ella, glòria i honor del nom de Francesc Moragas.

Que el nostre agraïment vagi a la memòria d'aquest home, i amb el nostre condol als Consellers i al nou Director de la Caixa vagi també l'agraïment que a tots els deu la Junta de Museus de Barcelona.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

JUDICIS REFERENTS A LES PUBLICACIONS DEL NOSTRE GABINET NUMISMÀTIC DE CATALUNYA

En donar algunes notícies de les opinions que havien merescut els fulletons que el nostre company senyor Amorós ve dedicant a l'estudi de la numismàtica emporitana, ja vam prometre, en el número d'aquest BUTLLETÍ corresponent al mes de febrer de l'any passat, que donaríem les que anéssim rebent. Avui n'insereix algunes de força interessants per pertànyer a autoritats preeminents en el camp dels estudis numismàtics.

Senador Paolo Orsi, intendent en cap de les Antiguitats de Sicília i director del Museu de Siracusa. — Publica a *Rassegna Numismatica*, número de març-abril del proper any passat, una llarga recensió, de la qual extraïem les següents paraules: «Però el que no sabíem és que la Universitat de Barcelona posés un numismàtic de mèrit no corrent, la doctrina pròpia del qual l'afermança

brillant en els seus escrits que ací esmentem, treballs que no tenen un valor merament local, sinó que sortint d'Espanya inclouen també qüestions històrico-numismàtiques de la més gran volada.» I afegeix en acabar: «Els numismàtics italians deuen força agraïment a l'autor, per haver posat a plena llum qüestions fins avui fosques referents a les relacions d'aquestes dues regions de la Mediterrània...» (es refereix a Siracusa i Empúries).

Adrien Blanchet, membre de l'Institut de França, director de la *Revue Numismatique*, etc. — En el volum de l'esmentada revista corresponent a l'any 1934, inserta una àmplia notícia en la que, després de donar els resultats obtinguts pel nostre company en els seus estudis, acaba: «Precisa felicitar vivament M. Amorós per les seves investigacions tan extenses.» I en lletra particular adreçada a l'autor diu, en referir-se a aquella recensió: «He estat molt feliç en fer justícia als vostres savis treballs i també la faré encara amb motiu del vostre tercer número que ja he rebut.» Al final de la lletra, afegeix: «Amb la meua enhorabona pels vostres utilíssims treballs...»

La *Numismatic Circular* del mes de febrer de l'any en curs, publica una recensió referent al darrer fascicle (el número 3 de la sèrie) i acaba: «Aquesta monografia serà de gran utilitat per a un estudi complet de les monedes d'Empúries i tal com és constitueix un interessant capítol de la numismàtica espanyola.»

El professor Ettore Gabrici, en referir-se al tercer fascicle, diu a la *Ressegna Numismatica*, número de març-abril del corrent any: «És aquest un treball indubtablement fonamental per a qui vulgui orientar-se en la mar d'incertituds que, des de l'any 1867, va ocasionar als estudiosos de la numismàtica la famosa troballa d'Auriol... Aquest treball és com una gran llum en les tenebres. L'autor, arrencant dels estudis de Delgado, Heiss i altres, reconstitueix amb l'ajut de diverses troballes la sèrie de les monedes que es poden atribuir a Em-

púries, de les que tantes són presents a la troballa d'Auriol, les classifica, demostra la seva dependència amb els originals de monedes de països marítims de la Mediterrània oriental i defineix els límits cronològics... Aquest estudi, conduït amb un mètode rigurós, és molt ric en observacions oportunes, que surten fora els límits d'una recensió si desitgessim ocupar-nos d'elles.»

Per final, incloem l'opinió d'un competentíssim numismàtic espanyol, que ha sabut recollir, en la recensió que fa del tercer fascicle, tot el de més important de la seva doctrina. La dita recensió ha aparegut en el número de març-abril de l'any corrent del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, aquesta publicació que, sota una modesta aparença, té un gran interès per la vàlua dels treballs que publica. Diu el senyor F. Mateu Llopis, adjunt al Monetari del *Museo Arqueológico* de Madrid: «L'adquisició de les colleccions Cazurro i Botet, i Sisó pel Gabinet Numismàtic de Catalunya i el fons antic d'aquesta numoteca, han permès d'aplegar un total de monedetes — que va prop del miler — dels períodes emporitans. Amb aquests materials el doctor Amorós ens dona ara el tercer fascicle de la sèrie que ve dedicant a les monedes d'Empúries; aquest estudi és d'un interès extraordinari, puix que tracta de les monedes anteriors a les dracmes. En primer lloc l'autor fa una possible ordenació cronològica amb força material gràfic. Les troballes són aprofitades en tota llur valor; això sol dona a aquest treball la vàlua d'un complet inventari de totes les peces conegudes, però l'estudi que ens ocupa té, a més a més, nombrosos comentaris, deduccions, observacions de tota mena, arqueològiques i econòmiques, que fan d'ell un aplec de documents monetaris de primera classe. L'atribució que de les monedes fa l'autor representa un intent de transcendència; l'interrogant sobre la possibilitat de numerari propi d'Hemeroscopion i les altres ciutats gregues que tingueren llur seu a l'actual comarca de la Marina, és força suggestiu i les observacions que hi posa l'autor es fonamen-

ten en dades cronològiques. Una síntesi darrera estableix tres períodes, en el primer dels quals circulaven a Empúries les monedes de la *hansa* focio-mitilènica; el segon és titulat per l'autor de transició, i el tercer d'influència siracusana. El doctor Amorós anuncia un nou treball sobre metrologia que serà el complement dels que tan documentadament ens ha donat ja.»

A més a més, han aparegut resums de tots tres fulletons en diverses revistes nacionals i estrangeres.

B I B L I O G R A F I A

«ELS RETAULES DE PEDRA (Premi Massana 1930)», per Agustí Duran i Sanpere. Monumenta Cataloniæ, Editorial Alpha, Barcelona. Vols. I (1932) i II (1934).

En dos densos volums, el director de l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona exposa, amb clara expressió, el resultat de les llargues i apassionades investigacions sobre els retaules de pedra a Catalunya. Heus ací un breu esquema de l'obra:

Fins a una seixantena deuen ascendir els retaules de pedra distribuïts per Catalunya, en dos nuclis principals: un al Nord i l'altre al Migdia. El grup nòrdic floreixent a mitjan segle XIV, rebrota en el segle XV sobretot amb el segon retaule major de la Seu de Vic. El grup meridional es desplega a l'entorn de Lleida, Tarragona i el Monestir de Poblet.

Cal descomptar de la sèrie catalana de retaules en pedra, per ésser obra probablement francesa, el que fou de l'església d'Anglesola i que ha anat a enriquir el Museu de Boston. El retaule català dintre l'estil gòtic i de més antiga data, conservat a Catalunya, és el de la Capella del Castell de Santa Pau, avui a l'oratori de la casa del marquès de Barberà i de la Manresana.

Un grup de retaules del segle XIV el constitueixen els de la comarca de Sant Joan de les Abadesses: el de la Verge Blanca, a l'església parroquial de Sant

Joan mateix, obra realitzada entre 1332 i 1343 (època en què hi havia a Sant Joan mestres florentins), però conservant encara la tècnica romànica en els rulls d'algunes figures; el de Baget, recordant per l'estil i per l'ordenació de les escenes l'anterior; i el que esculpí Bernat Saulet el 1343, ara formant part del Museu Diocesà de Vic, retaule constituït per vint històries de la vida de Jesús des de l'entrada a Jerusalem fins a l'Ascensió, en una disposició general aparellada com la dels retaules de la Verge Blanca i de Baget.

Jaume Cascalls és el capdavanter de l'escola catalana d'imatgeria gòtica: ell és qui dona el nou tipus de retaule rectangular apaïsat i de simple composició en el que féu l'any 1345 per a Cornellà de Conflent. Obra de Jaume Cascalls és la famosa estàtua de Sant Carlemany de la Catedral de Girona i també, segons Duran, el retaule de Santa Úrsula, de l'església de Sant Llorenç, de Lleida. Jaume Cascalls infongué més vida a les imatges que el seu deixeble Mestre Aloy, autor del retaule d'Escornalbou, només conegut per fragments, i del retaule de la Capella de la Verge de la Seu tarragonina. Esclau de Cascalls va ésser Jordi de Déu (conegut més endavant per Jordi Johan), escultor que pren una importància singular entre els retaulers del Camp de Tarragona i del qual aporta Duran gran nombre de dades: Jordi de Déu, al 1377 treballava a Poblet en uns oratoris que el rei tenia contractats amb Jaume Cascalls, i a Cervera, on seguia restant l'any següent, treballava en obres de la vila, i entre 1378 i 1380 realitzà el bancal del retaule del temple de Sant Martí també de Cervera; els anys 1380 i 1381 són per a Jordi de Déu els anys de les reials comandes; en canvi, el 6 d'abril del 1384 (potser per desobediència a Pere el Cerimoniós, diu Duran) era a la presó del castell de l'Espluga, on no degué fer gaire estada, puix tot seguit va treballar, com abans, a Poblet per voluntat reial; resident a Tarragona, el 18 de gener de l'any 1385, Jordi signà el contracte notarial per a la realització del retaule de Vallfogona de Riucorp; el 1389 encara

Jordi de Déu és a la comarca tarragonina essent obres seves d'aleshores els tabernacles de pedra de Vilosell i Vinaixa; al 1393 el tenim a Barcelona on pren part en la realització de l'enfront gòtic de la Casa de la Ciutat i on se sap que era també el 1400, seguint treballant probablement en aquest període en el palau del rei Martí, de Poblet. De 1402 és la darrera notícia d'escultures d'ell, qui — segons Duran — no degué morir fins el 1418.

A Lleida, Bartomeu Robió, el 1362, estava fent el retaule major de la Seu, que Duran recompon amb la Mare de Déu anomenada «de la posta dels Fillols» i relleus que es conserven en els Museus Provincial i Diocesà d'aquella ciutat. La nota característica dels retaules posteriors del grup lleidatà és la preponderància de la decoració arquitectònica, encara que podent-se establir una clara divisió en dos subgrups, un d'ells tenint com a obra capdal el sumptuós retaule de l'església de Sant Llorenç, de Lleida, on es presenta un element nou, el tabernacle destinat a guardar la Sagrada Forma i a fer-la visible a través dels calats de la pedra; i l'altre subgrup — més amanerat i matusser — responent al tipus del retaule d'Albesa.

El darrer capítol del primer volum d'«Els retaules de pedra» fa referència a les derivacions esparses, que completen el conjunt dels obrats en el segle XIV, entre les quals derivacions es compta el retaule de la Verge i Sant Antoni de l'església derruïda de Gerp (ara al Museu d'Art de Catalunya), bella mostra d'influència de les escoles lleidatanes.

El volum II conté l'estudi dels retaules del segle XV, en el primer quart del qual Pere Oller realitzà el segon retaule de la Seu vigatana, d'abundosa i plena composició. Però l'obra capdal de la centúria és el retaule de la Catedral de Tarragona, contractat el 1426 per Dalmau de Mur a Pere Johan, fill de Jordi de Déu, obra en la qual «l'alabastre com una pell suau, transparenta una palpitació de vida», segons bella i justa imatge de Duran i Sanpere, qui de l'autor del retaule major tarragoní ha aconseguit fixar-ne la trajectòria. Pere Johan va ésser l'es-

cultor de tots els dominis d'Alfons el Magnànim i també un artista preferit de Dalmau de Mur, qui en deixar Tarragona per ésser elegit arquebisbe de Saragossa, d'ell aprofità els serveis en el retaule de la seva nova Seu, on resta de Pere Johan el sòcol i bancal obrat des del 1434 al 1440, però no en el seu lloc el cos principal del retaule que li fou encarregat el 1440, del qual Duran pensa que formà part el bust Déu Pare benedicent, donatiu Batlló als Museus de Barcelona.

Com una «flor tardana» dels retaules escultòrics catalans, Duran es refereix al desballestat retaule de Santa Maria de Castelló d'Empúries, a la fi del seu estudi importantíssim, pulcrament editat.

«INFLUÈNCIA FRANCESA EN L'ART CATALÀ DEL SEGLE XVIII», per Cèsar Martinell. Barcelona, 1934.

Entre el segle XVI i el segle XVIII resta el pobre segle XVII com el més poc estudiat pertocant a l'art de Catalunya. En arquitectura perllongà en els seus primers anys la sobrietat de les darreries del segle XVI, després s'enfarcí de barroquisme. En pintura és el segle XVII a Catalunya el dels Juncosa i de Scala-Dei; en escultura — al menys, que sapiguem nosaltres — la història no ha especificat gaire els artistes. Potser l'arquitecte Martinell, gustador de l'aclariment de la història de l'art en la nostra pàtria, podria aventurar-se a concretar autors i obres d'aquella centúria. Contribuiria a desbrossar-li una miqueta el camí — amb l'obra del canonge Barraquer i les clàssiques de Llaguno i de Cean-Bermúdez — el despullament de llibres, revistes i diaris que són les fitxes (en bon nombre de Ramon Nonat Comas) de l'Arxiu Històric de la Ciutat.

Mentrestant, fa molt bé Martinell de donar al públic les seves dades més importants que del segle XVIII ha pogut recollir, en bona part tot fent els seus estudis de l'escultura post-renacentista catalana i d'una manera molt especial de l'escultura de la família Bonifàs.

En tres capítols divideix el seu escrit Martinell, fent referència el primer a

l'ambient polític-artístic català en iniciar-se la centúria (substituint-se les directes influències italianes i centro-espanyoles per l'italianisme passat per França), essent dedicat el segon a l'estudi de la darrera meitat de segle, i palesant en el tercer el «triomf de les tendències franceses» en el temps de la fundació de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona.

Aquest opuscle de Cèsar Martinell porta, fora de text, dotze gravats.

«LA SCULPTURE BELGE (1830 - 1930)», per Marguerite Devigne. Denis, ed., 98, rue de la Senne, Bruxelles.

Per les inoblidables exposicions internacionals que, convocades pel Municipi, varen tenir lloc en la nostra Barcelona, poguérem seguir ben d'aprop el desplegament de les arts belgues de les primeries d'aquest segle. D'haver-se celebrat ací aquelles manifestacions artístiques, en deriva l'entrada en els nostres museus d'obres de Rombeaux i de Meunier (tan oportunament homenatjat a Barcelona, dos anys després d'haver mort); de l'Exposició Internacional del 1929 prové una sòbria figura d'adolescent, obra del sintètic estatuaire belga George Minne.

Ni que l'aportació de les escoles estrangeres estigui habitualment descartada de les Primaverals barcelonines, sempre aquells inicis tan estimables assenyalaran un camí d'internacionalisme artístic a desplegar, un dia o altre, paral·lelament al gran interès per l'art de Catalunya. Per això un llibre com el de Marguerite Devigne, que ens parli d'aquella plenitud escultòrica de Bèlgica, que a Barcelona es conegué i homenatjà, ja té de bell antuvi la simpatia del lector que va viure aquell període de les nostres inquietuds artístiques, menat per Casellas, per Riquer, per Miquel Utrillo i per Eugeni d'Ors en joventut ardidament intervencionista.

A propòsit del centenari de la Independència Belga, l'autora del breu treball històric n'estudia tots els precedents, a partir del 1830, i no para fins a indicar les distintives dels escultors zadkinistes

actuals, o sigui d'un segle més tard. Comença en la convenció del pseudo-classicisme elegant i agradable i acaba en un expressionisme massa sovint també convencional. Ja en ple romanticisme, l'escola belga restà llargament fidel a la doctrina de Canova, i és el seu art d'aleshores la còpia afectada de la creació del famós neoclàssic: «cossos sense bellesa real, expressió sense intel·ligència, falsa tendresa, falsa ingenuïtat», com diu Marguerite Devigne. Guillaume Geefs (1805-1883), amb els seus retrats de vibrant verisme féu un esforç per a rompre amb l'academicisme, es subjectà a la tradició anterior a la disciplina de Canova, inclús prenent tema idèntic al de determinada escultura de Godecharle. D'altra banda, Louis-Eugène Simonis (1810-1882), deixeble indirecte de Thorwaldsen (qui treballà en paral·lelisme ideològic amb Canova) i retratista de vegades franc i simple, també va tenir la seva època romàntica. Geefs i Simonis es pot dir que prepararen les immediates promocions més agosarades; ells, de llur banda, alternant amb les somrients figures femenines s'assajaven en obres més importants i de més vigoria, àdhuc exagerant la musculatura de les figures que es movien en excés. Fou vers 1860 que en l'escultura belga s'inicià un rejuveniment sensible per la influència de Rude i de Carpeaux, que aminoraren la banalitat i la fador tan corrents en les alegories, per obra especialment d'Antoine Sopers (1824-1882). Persistia no obstant, la formació romana en els artistes belgues; i grans premis de Roma varen ésser el famós retratista Thomas Vinçotte (1850-1925) i Jef Lambeau (1852-1908), mitologista mogudíssim, aprop del qual realitza la seva obra Jullien Dillens (1849-1904), obra de fina sensibilitat i que de vegades manifesta que l'artista fou un home dotadíssim per a l'estatuària monumental. Charles van der Stappen (1843-1910), banalitza el seu talent en una producció on de vegades sembla sentir-s'hi la influència d'Antonin Mercié; i el pintor que havia estat fins als cinquanta set anys Constantin Meunier (1831-1905) va lliurar-se finalment a l'escultura amb un sentiment apostòlic alhora social i artístic;

mentre Víctor Rousseau (nascut el 1861) cantà en les seves escultures les fines carnositats de la juvenesa femenina. Més jove que aquests, George Minne (nat el 1867), assoleix també alta categoria per la seva creació intel·ligentment estructurada, d'una noble bellesa que li ve — com diu Marguerite Devigne — «d'una veritat profunda». Amb Minne podem dir que s'inicia l'etapa actual de l'escultura belga, etapa en la qual es reflecteixen influències dels millors estatuaris germànics i dels escultors socialment francesitzats de l'anomenada «escola de París».

J. F. RÀFOLS

AMPLIACIONS DEL «CAU FERRAT»

En el número del mes d'abril darrer del nostre BUTLLETÍ, donàvem compte de la mort de l'escriptor i col·leccionista Emerencià Roig i Raventós.

Pocs dies després de la mort, el seu germà Josep comunicava a l'Ajuntament de Sitges la decisió de deixar a aquella vila la biblioteca que havia pertenescut al seu difunt germà, així com la col·lecció de vaixells en miniatura que aquest havia reunit, i els dibuixos originals seus relatius a temes de marina.

La valuosa donació ha estat traspasada al Patronat del «Cau Ferrat» d'acord amb el generós donant, per tal que aquest organisme l'articuli convenientment amb aquest Museu de Sitges i tingui cura de la seva conservació.

Al mateix temps, l'alcalde de Barcelona senyor Joan Pich i Pon donava compte al propi Patronat d'haver rebut de la senyora Magali Tartanson, vídua de l'escultor Pau Gargallo, un panell en ferro, obra d'aquest insigne artista, amb destinació al repetit museu sitgetà.

Aquestes valuoses aportacions han plantejat al Patronat la necessitat d'estudiar la manera d'ampliar la capacitat del local del «Cau Ferrat» per a donar cabuda no sols a aquests nous ingressos, un dels quals representa un volum con-

siderable, sinó als altres que estan a punt de realitzar-se i àdhuc a la Biblioteca Popular que hi ha el propòsit d'instal·lar a Sitges i que en definitiva també haurà d'estar articulada amb el «Cau Ferrat» i el seu Patronat.

En estudiar aquesta qüestió, el Patronat, a proposta del senyor alcalde de Sitges, va acordar primer que tot testimoniar el seu agraïment per les esmentades aportacions, designar al senyor Josep Roig i Raventós per a membre del Patronat, tenint en compte, a més, que recau en ell la condició de fill predilecte de Sitges i donar a l'acte de lliurament de l'obra de Pau Gargallo una solemnitat especial que fos a l'hora homenatge a la memòria d'aquest artista.

Altament, el problema abans referit aconsella en primer lloc respectar totalment la fisonomia del conjunt del «Cau Ferrat» a fi que aquest mantingui el caràcter especial que li va donar el seu fundador i que ve a ésser com un testimoni perpetu de l'esperit i la personalitat de Santiago Rusiñol, que amb aquest Museu particular va donar a la nostra terra un dels primers i més bells exemples de col·leccionisme.

D'acord amb aquest principi, que va ésser compartit per tots els membres del Patronat, va ésser reconeguda la conveniència d'augmentar la capacitat del local a base d'utilitzar la part més adient de les edificacions de «Maricel» que tenen una estructura bàsica per a Museu i que es troben a més situades junt l'edifici del «Cau Ferrat».

Aquestes edificacions permetrien dedicar uns departaments especials a la marina catalana a base del donatiu Roig i Raventós i fer un museu de ferros antics que reuniria nombrosos i notables exemplars d'una de les més glorioses branques dels vells oficis catalans, el qual sense mixtificar la important col·lecció formada per Santiago Rusiñol i reunida al «Cau Ferrat», vindria a ésser com una continuació d'aquesta.

Els exemplars de la Junta de Museus avui situats al «Cau Ferrat», els que aquesta posseeix després de l'adquisició de la col·lecció Plandiura i els que resten

encara al mateix «Maricel», sumen un fons de prou importància per a què el museu que amb ells es formés fos considerat únic en la seva especialitat dintre d'Espanya i de primera categoria entre els que hi hagi fora d'ella.

Aquestes consideracions varen induir al Patronat a escometre la solució del problema en el sentit esmentat i en conseqüència a l'hora en què són escrites aquestes ratlles s'estan realitzant les oportunes gestions per aquest fi.

HOMENATGE A MEIFREN

El notable i gloriós artista Elisi Meifren ha estat objecte d'un homenatge per part dels seus nombrosos amics i admiradors.

L'obra extensa i prestigiosa del gran artista, avalada en els èxits ininterromputs de les seves moltes exposicions i en les altes recompenses obtingudes en tants de certàmens oficials, és certament mereixedora d'aquest honor.

L'acte va consistir en un sopar que va tenir lloc al Restaurant Llibre el dia 11 del darrer mes d'abril. Fou organitzat pel Círcol Artístic i hi assistiren un crescut nombre de comensals.

Al final feren l'elogi de l'homenatjat Josep Clarà, president de l'entitat organitzadora, Casas Abarca i Marés. El senyor Renart llegí una inspirada composició d'Apelles Mestres dedicada al seu amic.

Felicitem coralment al mestre Meifren.

VISITES COLLECTIVES ALS MUSEUS

MARÇ

Al Museu de les Arts Decoratives

Dia 7. — Institut Nacional de segona Ensenyança «Salmeron».

Dia 8. — Institucions de Cultura «Francesc Macià», Grup núm. 1.

Dia 15. — Grup Escolar «B. Carles Aribau».

Dia 17. — Associació de Mercers al Detall. Escola del Treball.

Dia 20. — Escola Industrial, Secció d'Indústries Textils.

Al «Poble Espanyol» de Montjuïc

Dia 14. — Grup Escolar «Mossèn J. Verdager».

Dia 17. — Agrupació Deportiva de Tramvies de Barcelona.

Dia 20. — Grup Escolar «Mn. J. Verdager». Institucions de Cultura «Francesc Macià», Grup núm. 4.

Dia 28. — Grup Escolar «Ramon Llull».

Dia 29. — Grup Escolar «Ramon Llull».

Dia 30. — Escola Normal de Girona.

Al «Cau Ferrat» de Sitges

Dia 10. — Unió Excursionista de Catalunya, de Barcelona.

Dia 15. — Escola de Sant Jordi, de Barcelona.

Dia 17. — Català Escacs Club, de Barcelona.

Dia 24. — «El Diluvio», de Barcelona.

Dia 25. — Col·legi Teresa, de Barcelona.

Dia 30. — Institut Escola, de Barcelona.

ABRIL

Al Museu d'Art de Catalunya

Dia 2. — Classe de Teologia del Seminari.

Dia 3. — Escola Professional per a la Dona.

Dia 4. — Escola de Formació Domèstica.

Dia 5. — Escola Municipal de Música.

Dia 6. — Escola Maragall.

Dia 7. — Antic Col·legi de Sant Josep. Institut Elemental de segona Ensenyança, de Granollers.

Dia 10. — Institut de segona Ensenyança, de Vilafranca del Penedès. Institut de Reus. Grup Escolar «Pere Vila». Grup Escolar «H. Giner de los Ríos».

Dia 11. — Grup Escolar «Baldiri Rexac». Col·legi del Salvador.

Dia 12. — Institut Escola.

Dia 16. — Escola Unió Liberal, de Granollers. Grup Escolar «Ramon Llull». Institut de Manresa.

Dia 17. — Institut de segona Ensenyança «Blasco Ibáñez», de València. Escola Montessori, de Granollers.

Dia 20. — Residència Internacional de Senyoretes Estudiantes.

Dia 27. — Escola Nacional de Tona. Patronat de Sant Jordi de Navàs.

Al Museu de les Arts Decoratives

Dia 16. — Institut de segona Ensenyança «Blasco Ibáñez», de València. Escola Unió Liberal, de Granollers.

Dia 17. — Escola Montessori, de Granollers. Grup Escolar «Ramon Llull».

Dia 28. — Escola d'Alts Estudis Mercantils, de Bilbao.

Al «Poble Espanyol» de Montjuïc

Dia 5. — Grup Escolar «Ramon Llull». Grup Escolar «Milà i Fontanals».

Dia 6. — Escola Maragall.

Dia 7. — Ateneu Enciclopèdic «Sempre Avant».

Dia 10. — Grup Escolar «H. Giner de los Ríos». Institut de segona Ensenyança, de Vilafranca del Penedès.

Dia 15. — Institut de segona Ensenyança «Blasco Ibáñez», de València. Residència Internacional de Senyoretes Estudiantes.

Dia 23. — Professors de Luxemburg.

Dia 25. — Col·legi de Tona.

Dia 30. — Escola d'Alts Estudis Mercantils, de Bilbao.

Al «Cau Ferrat» de Sitges

Dia 7. — Federació de Joves Cristians, d'Al·la; Associació d'ex-Deixebles dels Germans Maristes, de Sabadell; Grup Cultural Ferroviari, de Barcelona; i «El Diluvio», de Barcelona.

Dia 9. — Institut Nacional de 2.^a Ensenyança, de Vilafranca del Penedès.

Dia 16. — Institut Escola, de Barcelona.

Dia 18. — Residència Internacional d'Estudiantes, de Barcelona.

Dia 22. — Assistents al 5.^e Congrés Internacional de Publicitat.

Dia 27. — Casal del Metge (visita de Professors francesos), de Barcelona.

Dia 28. — Assistents a la Setmana Pedagògica de Vilafranca del Penedès.

VISITANTS ALS NOSTRES MUSEUS

En el mes d'abril darrer vàrem tenir el gust de rebre al nostre Museu d'Art de Catalunya, el senyor comte de Welczek, ambaixador d'Alemanya a Espanya, el qual anava acompanyat de l'honorable senyor cònsul d'aquell país a Barcelona, doctor Otto Köcher.

També ens va honorar amb la seva visita el senyor director del Museu d'Art Antic de Brusselles, M. Leon Puyvelde que va recórrer detingudament totes les instal·lacions.

Ja entrat el mes de maig, va visitar-lo també el director de la manufactura de Sevres, M. Lechevalier, vingut a la nostra ciutat amb motiu de l'exposició del ceramista Guardiola.

M. Lechevalier, acompanyat del nostre director, va visitar també el Museu del «Cau Ferrat».

Restaurant **MIRAMAR**

ESPECIALITAT
EN NOCES
I BANQUETS



Parc de Montjuïc : Telèfon 21222
BARCELONA

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

Joan Soler

TALL I COL·LOCACIÓ
DE CATIFES

ESTORES - PERSIANES
ARTICLES DE NETEJA



Carrer de València, 273
(entre Claris i Llúria)

Telèfon 70321 - BARCELONA

REPRODUCCIONS D'ART ESCULTÒRIC

AMB DIVERSOS
MATERIALS

TOTA MENA
DE PATINES



LENA, S. A.

Tallers i estudis: Carrer Girona, 153
Telèfon 77926 - BARCELONA

PINTURA... PAPER...

DECORACIÓ...

M.

COROMINAS



TELÈFON N.º 73252

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

**PERE
PASCUAL**

PINTURA DECORATIVA



Mallorca, 255
Telèfon 70702

ASSOCIACIÓ PROTECTORA DE L'ENSENYANÇA CATALANA

PUBLICACIONS ESCOLARS

ACABEN DE PUBLICAR-SE

Llibre de la Natura

PRIMER GRAU

PER S. MALUQUER NICOLAU
I A. PARRAMON TUBAU

Història de Catalunya

PRIMERES LECTURES

PER FERRAN SOLDEVILA

EDITADES PER

I. G. Seix i Barral Germans, S. A.
Provença, 219 - BARCELONA - 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 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



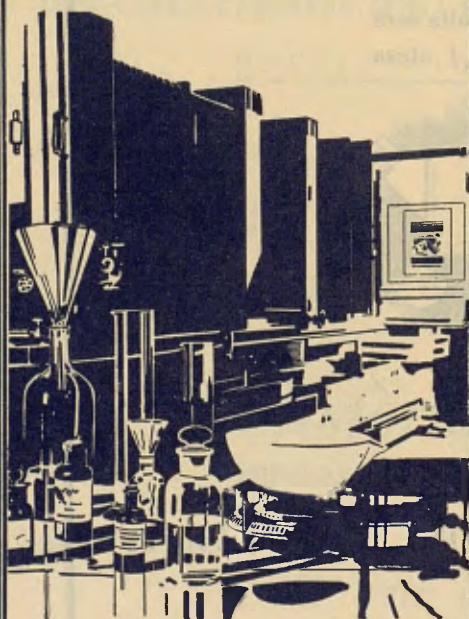
Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

J. M. LLOVET

FOTOGRAVADOR



Carrer Casanova,
núms. 157 i 159
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

Restaurant MIRAMAR

ESPECIALITAT
EN NOCES
I BANQUETS



Parc de Montjuïc : Telèfon 21222
BARCELONA