

BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA

PUBLICACIÓ DE LA COMISSARIA GENERAL DE MUSEUS

LES RAJOLES DELS OFICIS

TÈCNICA RAJOLERA

A Catalunya, que nosaltres ho sapiguem, no hi ha hagut un gremi especialitzat en fer rajoles exclusivament; les rajoles formaven part de l'art general de la ceràmica i els seus productors eren anomenats escudellers. Els diferents oficis dedicats a la producció d'obra de terra cuita, formaven una confraria sota l'advocació de sant Hipòlit, al qual escolliren per patró perquè, segons la tradició, fou martiritzat a cops de càntir. És de remarcar que sant Hipòlit només el tenen per patró els terrissers catalans, puix que els d'altres terres ibèriques tenen per tal a santa Júlia. Les ordinacions del gremi de terrissers foren promulgades el 1304 i no trigaren gaires anys en diferenciar-se els confreres segons les diverses especialitats, puix trobem que en 1389 ja aproven unes regles que establien les normes per al nomenament de fadrí, pròpies de cada un dels diversos oficis del ram de la terra cuita. Temps enllà, les relacions no devien anar gaire llatines entre els terrissers pròpiament dits i els ceramistes, puix que en 1531 aquests darrers es separaren del primitiu gremi i dictaren unes ordinacions que set anys més tard aprovà Carles I. El primitiu gremi es dividí en dos: el dels ollers, gerrers, o terrissers de terra roja o hasta i els ceramistes, escudellers o terrissers de terra blanca. Els forns de terrissa i de vidre barcelonins de l'edat mitjana estigueren establerts enllà de la Viladalls vers el cantó de la Rambla. El nom del carrer dels Escudellers, que abans també s'havia anomenat dels Ollers, i el dels carrers dels Escudellers Blancs

i dels Obradors recorden encara l'establiment dels forns i de les mufles de terrissa en aquell indret de la ciutat, com el nom del carrer del Vidre recorda els vells forns de vidre d'aquells barals. En poblar-se i urbanitzar-se aquell indret de la ciutat, no hi esqueien uns establiments tan rústics com resulten ésser-ho les terrisseries i els vells escudellers, i per això, ja en el segle XVI, començaren a abandonar el seu primitiu assentament per traslladar-se a altre indret més despoblat i ho feren al Raval vers l'indret conegut pels Tallers, on aleshores hi havia establertes les carnisseries. El nostre bon amic Ramon Nonat Comas, en el seu Nomenclàtor viari, carpeta tercera, manuscrit que figura a l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona, creu que el mot taller vol dir obrador de terrissa i que el nom del carrer dels Tallers de la nostra ciutat recorda el gran nombre de terrisseries que hi havia establertes i de les quals encara se n'hi conserven algunes. Nosaltres creiem que el distingit barcelonòfil està equivocat en quant a aquest punt; tant el mot *taller* com el nom d'*ostallers* que primitivament havia portat l'actual carrer dels Tallers, en vell català volen dir carnisser i, per tant, fa referència a les carnisseries que de molt temps i coetànies amb les terrisseries hi havia hagut en aquest carrer. Els escudellers i terrissers no tingueren prou influència per a absorbir el vell nom dels carnisseres i, malgrat haver-hi més ençà pocs carnisseres i molts escudellers, el carrer seguí portant el nom dels primers; en canvi, la ciutat manté encara avui viu el record dels obradors de terrissa en el primer indret on foren establerts.



Fig. 115

La producció de la rajola considerada com a cairó, això és, sense tenir en compte la policromia, no ofereix cap particularitat; es pasten, s'emmotllen, s'eixuguen a l'aire o al sol i es couen com es fa amb tota altra obra de construcció, de manera adotzenada i vulgar. Com ja vàrem dir, la tècnica s'ha perfeccionat amb el temps i els cairons han anat aprimant-se notablement; les rajoles gòtiques eren força gruixudes i matusseres; les del període de les flors ja eren considerablement més primes i encara més les del període decadent. Obtingut el cairó calia policromar-lo i aleshores entrava pròpiament la feina de ceramista. Per a fer el fons blanc i vidriat, típic de les rajoles catalanes, se'l sotmetia a un bany fet amb estany, plom, sorra finíssima i sal marina,



Fig. 116

aquesta en molt poca proporció. L'estany tenia per ofici donar al bany un accentuat to de blancor, el plom i la sorra produïen el vidriat, i la sal evitava el clivellament o esquerdament de la policromia en ésser cuita la rajola per segona vegada després de pintada. Només es sotmetia al bany una de les cares de la rajola, la que devia ésser pintada. Un cop banyada la rajola calia deixar-la eixugar el suficient perquè el líquid agafés damunt el cairó i no regalés, però hom devia procurar que el bany no restés excessivament eixut, puix com més tendre era el bany més bé lliscava el color i el pintat era més fàcil. El pintat era fet a mà i a pols; hom no es servia de trepes,



Fig. 117

com en la imatgeria estampada, ni de bacs, com es feia per pintar indianes, naips i alguns dels primers fulls de la imatgeria estampada acolorida. La figura que hom tractava de fer damunt d'una rajola es dibuixava primer en un cartó prim o paper molt gruixut i després s'estargia, això és, es resseguia el dibuix amb una línia tènue de piquets molt espessos fets amb una agulla. L'estargit s'aplicava damunt de la rajola i es fregava lleugerament per damunt del cartó un estopany o munyeca de polsina de carbó que fàcilment s'agafava damunt del bany de la rajola on restava molt tènueament indicada la silueta amb els trets principals de la figura. Seguidament es pintava amb pinzell i la figura estargida amb carbó

servia de guió pel pintat. La pintura calia que fos molt clara perquè llisqués fàcilment per damunt del fons blanc i mig moll; també perquè permetés veure la tènue línia estargida que podés restar sota del color i darrerament per evitar que el pinzell s'enganxés, cosa que també passava si el bany era excessivament cixut. Un cop pintades les taques principals de la figura es feien els detalls minuciosos i es resseguia el dibuix estargit. L'estargit no comprenia més que la figura o escena principal i els elements accessoris inherents a ella; el sol, el fullatge o les flors, els núvols i els ocells, no s'estargien, eren fets a ull i a caprici en cada rajola i hom podria qualificar-los d'origi-



Fig. 118

nals. Els colors es feien amb terres o si guin òxids dissolts amb aigua i sempre ben clars. El morat, jugat amb tanta gràcia i que tant caràcter dóna a les nostres rajoles, era fet amb manganès, el blau tan típic, es feia amb cobalt, el roig amb ferro i el groc amb groc de Nàpols, i per a obtenir l'ataronjat hom hi barrejava un xic d'argila. Amb la barreja de dos ingredients s'obtenia un nou color: amb groc de Nàpols i cobalt, per exemple, es feia el graciós verd poma. La cuita alterava els colors, els quals no solament un cop acabada la rajola sortien diferents de com eren en ésser aplicats, sinó que segons fos la rajola millor o pitjor cuita el color prenia un matís o en prenia un altre i més d'una vegada es donava el cas de que



Fig. 119

no sortien els tons que hom desitjava donar. La segona cuita de les rajoles està destinada a solidificar el bany i el color i cal més cura que en la primera. Hom posa les rajoles al forn, dretes, aïllades l'una de l'altra i dintre d'una mena de compartiments de terra refractària. La duració de la cuita i amb ella la del refredament varia segons la mida del forn i la quantitat de terra posada a cuire. Mai no baixa, però, de dos dies en els forns molt petits i arriba fins a sis i més en els grans, i en el refredament, generalment sol invertir-se doble temps que en la cuita. En una cuita hom sempre té de comptar amb una quantitat de obra esguerrada, per mal cuita o perquè el color ha regalimat o s'ha barrejat, etc. Des de que es cou terrissa i obra, que se n'es-



Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122

guerra, i tots els forns han comptat sempre amb un lloc immediat per anar a llençar la feina esguerrada. La troballa de llença-testos de forns primitius és prou celebrada per l'arqueologia, puix que permet trobar abundant material de terrissa primitiva i ajuda notablement al seu estudi. Hi ha un detall curiós, referent a l'encesa del forn, el qual no volem deixar de consignar. És costum corrent entre els terrissers que conserven la tradició, que el forn l'encengui la mestressa servint-se d'una branqueta de llorer beneït; fent-ho així hom creu que s'assegura l'èxit de la fornada i que el foc no s'apagarà durant la cuita. La pràctica té un marcat sentit místic i màgic, el tracta-

ment del qual ens portaria molt lluny i ens apartaria del nostre tema.

El procediment que portem indicat és el corrent i, que nosaltres sapiguem, l'únic usat a casa nostra per a pintar rajoles. El nostre bon amic Amador Romani, de qui ja hem parlat, creia que les primeres rajoles de tipus popular, eren pintades sense estargit ni trepa, totes originals i a pols i que els rajolers d'aquells temps no usaven sinó tres colors. Nosaltres no hem pogut comprovar que així sigui i ens limitem a observar que hi ha rajoles gòtiques pintades amb estargit i que en els seus temps hom ja utilitzava més de tres colors.

Encara que l'estargit marcava els trets



Fig. 123



Fig. 124

essencials i principals, la rajola no deixava d'ésser pintada a mà i el rajoler podia traspuar-hi la seva personalitat artística i podia donar certa personalitat a les seves obres; apart de la combinació dels colors, en el dibuix mateix podia reflectir el seu tremp artístic. D'un mateix estargit se'n podien fer rajoles ben diferents com així ho mostren les rajoles de les figures 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123 i 124. Hom també podia alterar una rajola amb el canvi dels elements ornamentals, accessoris i secundaris (figures 125 i 126). També era corrent amb un mateix estargit orientar les figures en dues direccions, amb la qual cosa, i combinant la coloració i l'ornamentació, hom

aquests tenen dos orígens diferents. Quan es creava un tipus nou de rajola, calia fer primer un dibuix original o transportat d'un altre gravat i el més probable és que no ho fes el rajoler, almenys en la majoria dels casos, puix que no és molt probable la concurrència de la cultura artística suficient per a crear un model entre les gentes d'oficis manuals tan humils com el d'escudeller. En els llibres de comptes de la Casa de Convalescència de Barcelona, pertanyents al darrer quart del segle XVII, consta una partida pagada a un anònim pintor per pintar uns papers que tenien de servir al mestre escudeller Llorenç Passoles per a pintar les rajoles de les històries de sant Pau; això és, la



Fig. 125



Fig. 126

podia obtenir dues rajoles gairebé diferents amb un mateix patró (figs. 127 i 128). El canvi d'orientació dels estargits era poc primmirat i àdhuc arribem a trobar la muntanya de Montjuïc amb la seva torre de senyal reproduïda en sentit contrari de com és el natural i de com està en el rodolí de l'auca del Sol i la Lluna d'on és copiada (fig. 129). Així, doncs, apart del propi caràcter i personalitat que hom pogués donar al dibuix en l'aplicació d'un mateix estargit, podien fer-se tres menes de canvis en les rajoles: una en l'alteració i combinació dels colors, altra en la varietat dels ornaments accessoris, i una altra encara en l'orientació de la figura.

Qui feia els estargits? Segurament que

preciosa socolada del vestibul de l'indicat edifici, socolada que constitueix una de les millors joies de la indústria rajolera catalana. Aquesta partida, doncs, que és de 18 lliures, ens confirma que hi havia patrons pintats per pintors, no rajolers. És molt possible que en transportar els dibuixos originals a les rajoles perdessin quelcom del seu valor artístic alhora que guanyaven en colorit i en aquell graciosíssim deix d'ingenuïtat que els dona tant caràcter i que les fa tan nostres. També ho creu així, parlant concretament de la socolada de la Casa de Convalescència, l'il·lustre arqueòleg i bon amic nostre Mn. Josep Gudiol, en el seu treball «De rajolers i rajoles de color» publicat al «Vell i Nou», vol. IV, núm. 76,



Fig. 127

pàgina 372. Barcelona, 1918. En els temps vells, en les arts plàstiques, era corrent la degeneració dels originals quan hom els industrialitzava per a fer-ne còpies o reproduccions. Ens deia el nostre bon amic Apelles Mestres, que els gravadors al boix alteraven tant els dibuixos que gravaven, que sovint, ni el mateix autor coneixia les reproduccions que hom feia de les seves obres. Un cop creat un original, si era del gust del públic, seguidament era copiat i plagiat i en feien nous estargits servint de model la novella rajola llençada al mercat i ara si que podia estargir-les el mateix rajoler. Arreu en tota la imatgeria popular ha estat corrent la còpia i el plagi més descarat, però de totes les arts imatgeres és la rajoleria



Fig. 128

aquella on més intensament i més declaradament uns escudellers s'han apropiat els models més reeixits dels altres. Aquesta agudització en la còpia té explicació, puix en les altres arts, per a fer un plagi cal la intervenció d'un segon que pot repugnar el fer-la. Els estampers que volien copiar una estampa necessitaven un gravador que els fes el boix; els figuristes de pessebre que volien reproduir una figura, no tots es sabien fer un nou motllo, i calia la intervenció d'un guixaire o d'un emmotllador; en canvi, els rajolers, ells mateixos podien estargir-se les rajoles. Aquesta facilitat de còpia explica la persistència de molts dibuixos de rajoles a través de gairebé tota la vida



Fig. 129

de la nostra rajoleria. Dues de les rajoles primitives que ja es troben totes en blau i que respiren tot un deix gòtic, són la de la mulassa i la de la dona amb una flor, i les dues, si bé alterades de color i passant per les diverses característiques pròpies de cada període, han subsistit fins als moments més decadents de la rajoleria; un semblant ha passat amb les rajoles de vaixells; en canvi, de les auques més velles, poques foren les que s'han tirat dintre del present segle; de setze auques dels arts i oficis que coneixem, només dues han estat reeditades fins als nostres temps. La persistència dels temes malgrat ésser extemporanis i anacrònics, és corrent en tota la imatgeria popular, però en rajoleria aquesta regla es pre-



Alguns dels estargits per a figures de rajoles que es conserven a la Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona

PICASSO AL MUSEU D'ART DE CATALUNYA

sentada notablement intensificada. A força de reproduir un model no sempre d'una mateixa rajola, sinó de diverses ja copiades, el dibuix degenerava, sobretot si qui estargia no sabia escollir un model ben reeixit o si estargia fredament sense posar-hi d'ell un xic de gràcia per regenerar-lo. Són molts els dibuixos que hom troba sensiblement degenerats. És així mateix molt possible que a través de diversos estargits poc reeixits, les imatges s'empetitissin, com passa en les figures de pessebre emmotllades moltes vegades. Hom troba algunes rajoles amb les figures més petites que no eren en rajoles anteriors. Era també corrent alterar un xic el dibuix en fer un estargit; sobretot en detalls d'indumentària; són moltes les figures que en rajoles set-centistes hom les troba amb valons i cuixals que es presenten amb calces llargues en les rajoles del vuit-cents.

En la secció de gravats de la Biblioteca dels Museus d'Art, es conserva una interessant i copiosa col·lecció d'estargits adquirits pel distingit escriptor Raimond Caselles que pertanyien al darrer escudeller barceloní que es lliurà a la rajoleria. Hi figuren els estargits dels tipus més corrents i populars de rajoles, alguns poden ésser classificats de sis-centistes; n'hi ha més d'un centenar del segle XVIII i cosa d'una trentena del segle XIX. N'hi ha alguns de repetits i tots mostren senyals d'haver servit. Que sapiguem, és l'única col·lecció catalana autèntica d'aquesta mena de documents i els considerem d'un gran valor per a l'estudi de la ceràmica catalana.

JOAN AMADES

BIBLIOGRAFIA

Amades (J.), J. Colòmines i P. Vila. *Les Auques*. Barcelona. 1931.
 Amades (J.), J. Colòmines i P. Vila. *Els Soldats*. Barcelona. 1936.
 Anònim. *Trepes i dibuixos de rajoles catalanes*. Revista *Vell i Nou*. Vol. 1, núm. 12. Barcelona. 1915.
 Font i Gumà (Josep). *Rajoles valencianes i catalanes*. Vilanova i la Geltrú. 1905.
 Gudiol (Josep). *De Rajolers i Rajoles de color*. Revista *Vell i Nou*. Vol. IV, núms. 76, 79 i 81. Barcelona. 1918.
 Peixoto (Rocha). *Una iconographia popular em azulejos*. Revista *Portugalia*. Vol. 1, fase. IV. Porto. 1900.
 Santacana Romeu (Francesc). *Catàleg il·lustrat del Museu Santacana, de Martorell*. Barcelona. 1900.
 Simon (Josep M.^o). *Notes per a la Història de les ulleres. Les ulleres en la imatgeria popular catalana. Estampes i Coigs. Romansos, Ventalls, Auques i Rajoles*. Nota 0. Barcelona. 1930.
 Wichmann (Heinrich). *Altholländische Fliesen*. Leipzig. 1926.

Pau Ruiz Picasso va néixer a Màlaga l'any 1881.

Quan no tenia més de dotze anys, el seu pare va ésser nomenat professor de la nostra Escola de Belles Arts i això va obligar a la família a venir a residir a Barcelona.

A Barcelona va cursar Picasso els seus estudis superiors i a Barcelona va celebrar la seva primera exposició.

Per això, Picasso, malgrat ésser andalús de naixement, ha estat sempre considerat com un pintor català, raó per la qual la Direcció dels nostres Museus va entendre que les seves obres havien de figurar en el Museu d'Art de Catalunya, que és exclusivament dedicat a l'art del nostre país.

* * *

Cap obra de pintor contemporani no ha suscitat, com la de Picasso, una literatura tan abundant. És que la literatura a base de la pintura, difícilment, potser, hauria trobat un tema més generós, una pedrera més pròdiga.

Des del panegíric a la detracció, els comentaris a l'obra de Picasso recorren tota la gamma. Les exegesis més diverses s'han esmerçat en l'explicació del «cas Picasso». El nom del pintor malagueny-català-parisenc ha omplert sovint els noticiaris i els anecdotaris.

Però, d'altra banda, cap pintor com Picasso no ha estat més avar de declaracions de principis, de formular teories o d'adherir-se a teories d'altri, com si, a la seva vegada, hagués pres per lema aquella *boutade* d'Isidre Nonell: «Jo pinto, i prou!» Només, de tant en tant, Picasso també ha engegat alguna *boutade*, que ràpidament ha circulat per allò que se'n diu els «medis artístics»; després d'haver circulat, però, sovint no s'ha pogut aconseguir que Picasso la confirmés, la desmentís o la rectificqués.

El debat Picasso, doncs, continua obert, i probablement hi seguirà, més o menys intens, amb l'absència constant del pin-

tor, el qual, indiferent als dolls de tinta que fa rajar, seguirà pintant i lliurant la seva obra variada a la voracitat dels comentaristes i a la sorpresa dels públics,

cia de l'escultura negra, cubisme, pompeianisme, sobrerealisme, etc.) ; assenyalaran, amb més o menys possible precisió, les dates entre les quals s'inclou cada



P. R. Picasso. — «Ballarina nana»
(Museu d'Art de Catalunya)

desorientats els uns i els altres pel constant giragonseig d'aquest artista proteic.

Alguns crítics, alguns col·leccionistes, s'entretindran a voler destriar «èpoques», o potser millor «maneres», en l'obra de Picasso (època blava, època rosa, influèn-

manera, perquè l'esperit humà es com-
plau en les classificacions, les quals li són,
d'altra banda, una necessitat sovint inde-
fugible, una comoditat, si més no.

Al contrari, els admiradors incondicionals de Picasso sostindran que l'obra d'a-

quest és una, tot al llarg de les seves obres tan diverses; negaran tota solució de continuïtat entre les seves diverses maneres, o millor dit, sèries de quadres; voldran fer un sol bloc de l'obra de Picasso.

Però potser trobaríem que la unitat que relliga la producció copiosa, desigual, contradictòria de Picasso, és la insatisfac-

gui — perquè pugui satisfer la crítica. Des d'un punt de vista maliciós, l'observació de Pierre du Colombier dóna una explicació del perquè d'aquestes sèries de quadres de Picasso, entre les quals es pot establir una separació neta: «Els quadres imitatius tranquil·litzen els qui s'esveren de les singulars excursions que Picasso fa fora dels dominis acostumats de



P. R. Picasso. — «Retrat de la senyora Canals»
(Museu d'Art de Catalunya)

ció, la submissió al dimoni del canvi, allò que ha fet dir més d'una vegada que Picasso està «condemnat al suplici de la renovació constant».

L'opinió — expressada, és clar, pels detractors de Picasso — que aquest, mestre en funambulismes, fumisteries i mistificacions, no fa sinó crear una nova moda de pintar quan ja ha espremut tot el suc de la que acaba de deixar, és massa fàcil i banal — tingui la part de veritat que tin-

la pintura. Aquestes excursions renten, per als altres, els quadres de la menor sospita de banalitat». Explicació tàctica, diríem, però no explicació, des del punt de vista objectiu, del fenomen pictòric picassià. És comprensible, en efecte, que un artista evolucioni, però costa d'acceptar que no estigui mai satisfet i canviï bruscament, sense la més lleu transició.

Però, potser, buscar l'explicació d'a-

quest fenomen — la «monstruosa absència de personalitat que fa la personalitat de Picasso» (P. du Colomier) — és una empresa que no val la pena. Ens explicarem, encara que sigui havent d'agafar les coses d'una mica lluny. Ja hem dit que cap altra obra de pintor com la de Picasso no ha suscitat tanta literatura. Ha estat, sobretot, com més s'ha apartat Pi-

exemple: quarta dimensió, a propòsit del cubisme; subconscient, a propòsit del sobrerrealisme, etc.).

D'altra banda, en la major part de teoritzadors de l'art dit modern existeix una confusió constant entre el punt de vista del creador i el punt de vista de l'espectador. El crític pretén analitzar, no l'obra que té al davant, sinó el procés de crea-



P. R. Picasso. — «Arlequí»
(Museu d'Art de Catalunya)

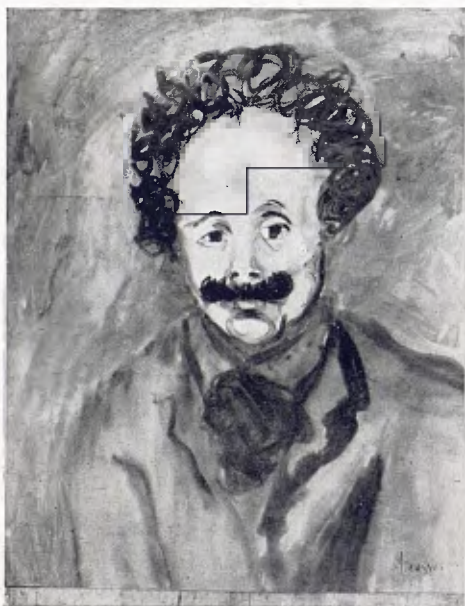
casso de la pintura representativa, que més han formiguejat els comentaris teòrics. El més sovint, en els assaigs dedicats a Picasso, del que es parla menys és de pintura. Els pintors cubistes i sobrerrealistes i els escriptors amics d'ells han llançat tot de teories — l'eclosió d'aquestes és, d'altra banda, una característica de l'època — on el que abunda, sobretot, és un cientisme bon xic pedant que indigna o fa somriure els homes de ciència (per

ció d'aquesta obra, quan és l'obra l'únic que, en definitiva, importa.

Potser perquè Picasso, a la seva vegada, està convençut d'aquesta veritat, ha estalviat tant com ha pogut tota mena de teoritzacions, ha deixat que la seva obra parlés per ell i que uns altres es prenguessin la feina d'explicar o de justificar la seva pintura, i ha abandonat aquesta al judici contradictori de l'actualitat i al més ponderat, però imprevisible, de la posteritat.



P. R. Picasso. — «Cap de dona»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Retrat del pintor
Sebastià Junyer»
(Museu d'Art de Catalunya)

No es poden hipotecar els judicis de l'esdevenir; però — i això no passa d'ésser, com ho és al capdavant tota crítica, una opinió personal, que no som sols a



P. R. Picasso. — «Dibuix en blau»
(Museu d'Art de Catalunya)

sostenir — ens decantem a creure que les obres que de Picasso guarda el Museu de Barcelona són de les que tenen majors probabilitats de sobrevivència, per da-

munt de les velleïtats del gust i a través dels canvis del temps.

Potser hi haurà qui trobi a faltar, en la col·lecció picassiana del Museu, obres representatives d'algunes maneres d'aquest pintor que mai no ha jugat sobre una sola carta, fins al punt que cap deïxible no l'ha pogut seguir en la seva prodigiosa mobilitat. Indubtablement, «un quadre no és una finestra oberta sobre la natura», com deïa Maurice Denis justifi-

pintar de Picasso, cal convenir que les obres d'aquest al Museu de Barcelona són de les més estrictament pictòriques, de les menys contaminades per influències alienes a la pintura. Tant l'esmentat *Retrat*, com l'*Arlequí* (1) — prototipus d'un motiu que el pintor havia també d'explotar segons els cànons cubistes —, com la *Ballerina nana*, com *Maternitat*, com *Margot*, com el *Retrat del pintor Sebastià Junyer* (pertanyent a la famosa «època blava»),



P. R. Picasso. — «Bodegón»
(Museu d'Art de Catalunya)

cant el dret de l'artista a la deformació i a la transposició; però, fet i fet, per al pintor ha d'existir el món exterior. I, perquè els Picassos del Museu de Barcelona són aspectes del món exterior traduïts pel pintor, és una de les raons que ens fan creure en llur perdurabilitat.

Joan Sacs sosté que de l'obra de Picasso no restaran sinó les obres menys picassianes, i citava com exemple d'aquestes el *Retrat de la Sra. Canals*. Sense voler escatir el grau de picassianisme que puguin contenir unes o altres maneres de

per exemple, són exemptes de preocupacions apictòriques, de desvarieïgs teòrics; l'autor, en funcions de dedicar-se a la pintura imitativa, persegueix el dibuix, el color i la matèria, a la recerca d'aquella correspondència entre fons i forma sense la qual l'obra d'art resulta mancada.

Posseeix també el Museu una nombrosa sèrie de dibuixos de Picasso, pertanyents en gran part a aquella època bohèmia, dels «Quatre Gats» a Barcelona o dels temps descrits en tots els llibres de re-

1. Generós donatiu del propi autor al Museu.



P. R. Picasso. — «Dibuix»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Vedette»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Dibuix»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Artista en el camerino»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Dibuix»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Dibuix»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Maternitat»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Apunts»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Margot»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Apunts»
(Museu d'Art de Catalunya)



P. R. Picasso. — «Apache»
(Museu d'Art de Catalunya)

cords del Montmartre d'abans de la guerra europea, i sobretot en el de Fernande Olivier: *Picasso et ses amis*. S'hi nota, en molts — com, d'altra banda, en tants i tants dibuixants d'aquells anys — la influència de Toulouse-Lautrec i de Steinlen: la d'aquell, sobretot pel que fa als temes, la d'aquest, principalment pel que fa a la manera. Aquests dibuixos, encara que algun crític hagi dit d'ells que són concessions a l'efímer, encara que s'hi vulgui trobar, com un retret, un cert solatge literari, també molt de l'època, ens fa l'efecte que responen a un tret del caràcter de Picasso, aquell que Fernande en l'esmentat llibre nota amb aquestes paraules: «Li agradava tot el que era d'un color local violent, en respirava amb delícia l'olor característic. Res del que era abstracte no semblava poder fer-li efecte».

No obstant, ja és sabut, potser a la pintura dita «abstracta» més que a cap altra deu Picasso bona part de la seva fama.

Però davant d'aquesta mena de pintura és quan és més fàcil d'adonar-se que les audàcies serien insuportables si no estiguessin apuntalades per una tècnica sàvia. I ni els més aspres detractors de Picasso mai no han gosat discutir la seva habilitat.

Quan, acabat — que tant de bo sigui ben tard — el cicle picassià, esvaïts engrescaments i esnobismes, liquidades modes i maneres de pintar, establerta per crítics minuciosos i especialitzats la part — potser en realitat excessivament sobrevalorada per alguns — de les incomptables influències sofrertes, destriat i garbellat el que l'obra de Picasso pugui tenir de permanent i el que pugui tenir de destinat al rebuig o a l'oblit, una cosa és segura: que la història del moviment artístic — no solament pictòric, sinó també literari i musical — contemporani, no podrà prescindir del nom de Picasso. I això ja és una cosa prou important.

JUST CABOT



P. R. Picasso. — «Lola»
(Museu d'Art de Catalunya)



Retrat de Casellas, per Ramon Casas
(Museu d'Art de Catalunya)

ENTORN DE LA ICONOGRAFIA DE R. CASELLAS

En el mes de gener de l'any 1935 va ésser presentada a la Junta de Museus de Barcelona l'oferta de venda d'un retrat de Raimond Casellas, pintat a l'oli per Lluís Graner.

La Junta, en atenció a l'autor de l'obra i a la significació de la persona retratada, va acceptar l'oferta, i el retrat va passar a formar part de les col·leccions dels nostres Museus.

Poc temps després, en el mes de març del mateix any, el senyor Josep M. Moner va fer donació al Museu del «Cau Ferrat», de Sitges, d'una estatueta en bronze, modelada per Josep Reynés, que era també un retrat del prestigiós tractadista d'art.

Ignorem, de moment, la història del primer d'aquests dos retrats, el qual per un camí desconegut havia anat a parar a mans del marxant que el vengué a la Junta.

Quant a l'estatueta és a remarcar que fou executada pel seu autor en els dies en què Casellas acudia al taller de Reynés, per documentar-lo sobre la indumentària de l'estàtua d'El Greco que l'escultor estava fent per al monument que a la vila de Sitges honora la memòria del cèlebre pintor.

Apart de les indiscutibles qualitats artístiques, pròpies dels autors respectius, ambdues acusen l'humà verisme amb què el retratat va ésser vist per ells: en la febre del treball pel pintor dels efectes lluminics, i en pose de carrer per l'escultor.

A més, en una i altra, el físic de Casellas reviu amb les característiques que en glosa necrològica foren ben remarcades per Xeniús: «Testa plena de llum, d'una mena de llum humida, *sucosa*, com la d'una fogaina de llenya al bosc, d'una llum d'incendi de la intelligençia sobre la carn i que l'obesitat mateixa no ha sabut extingir», els «ulls de bravura mosquetera, una mica asimètrics, per fer-se més espirituals, on les parpelles grasses

intenten cobrir, per bondat, sense mai no aconseguir-ho completament, la fosforescència quasi diabòlica de la nina», físics distintius que s'enllacen, en Casellas, amb altres de la vida interna: la «curiositat sensualíssima, sempre desperta i sempre alerta, per tot art i saber», l'«erudició sanguínia i calenta, que vivifica les coses mortes i màgicament les dota de color i picantor», la «generositat per a les idees i per als homes».

* * *

Amb aquests dos nous retrats s'ha vingut a formar a les col·leccions dels nos-



Lluís Graner. — Raimond Casellas,
retrat a l'oli
(Museu d'Art de Catalunya)

tres Museus una curiosa sèrie iconogràfica de Raimond Casellas.

En efecte, a més d'aquestes obres de Graner i de Reynés, hi ha en les nostres col·leccions altres tres documents iconogràfics de la mateixa naturalesa.

Un és el magnífic retrat al carbó, original de Ramon Casas, que forma part de la notabilíssima col·lecció de retrats de personalitats catalanes, donada per l'autor a la Junta de Museus en el mes d'abril de l'any 1909.

Els altres són els dos apunts del mateix artista, en els quals apareix la figura de Raimond Casellas, i que eren inclosos en el lot de dibuixos originals, adquirits per la Junta a la família de Casellas, en el mes de gener de l'any 1911.

* * *

L'existència i la contemplació d'aquests retrats ens evoca emocionalment la gran figura de Raimond Casellas i la tasca que amb la seva activitat, la seva intel·ligència i el seu bon gust va realitzar, al llarg de la seva vida, per a l'enaltiment de l'art antic i modern de Catalunya i, a més, per al desenvolupament de l'obra encomanada a la Junta de Museus.

En Casellas, que havia nascut a Barcelona el 6 de gener de l'any 1855, es va dedicar al periodisme i dintre d'ell a la crítica d'art i de teatre especialment.

La seva preparació i les seves facultats literàries li varen donar un relleu de primer ordre, no solament dintre d'aquestes activitats professionals, sinó en l'esfera de l'esforç que aleshores realitzaven tots els intel·lectuals de Catalunya per a dotar a la nostra terra d'una sòlida cultura.

Les primeres manifestacions d'aquesta actuació es troben en els interessants articles publicats els anys 1891 i 1892 a la revista *L'Avenç*.

Aquests treballs són preferentment dedicats a qüestions literàries, però en els principis estètics que defensa s'hi veu l'opinió que haurà de sostenir ben aviat, quan escrigui més abundantment sobre coses d'art.

En efecte, en ells apareix ja l'ardit defensor de l'evolució del naturalisme al

simbolisme, que, en bona part, caracteritzà les tendències artístiques d'aquella època a casa nostra.

És des d'aleshores el més fervent escoliasta de Casas i Rusiñol.

Poc temps després va entrar de redactor a *La Vanguardia*, on va estendre la seva atenció per les manifestacions d'art que aleshores tenien lloc a Barcelona, i àdhuc a fora d'ella.

I aquí també és en ocasió d'una producció literària, el drama *La Intrusa*, de Maeterlinck, que el veiem definint el seu credo estètic.

Són d'ell aquestes paraules, escrites en relació a l'obra escènica que acabem d'esmentar: «Arrencar de la vida humana, no els espectacles directes i circumscrits, no les frases corrents i banals... sinó les visions llampeguejants, desbocades, paroxistes, allucinatòries; traduir en dements paradoxes les eternals evidències; viure de l'anormal i l'inaudit, contar els espants de la raó inclinada sobre el marge de l'abisme; referir l'anihilament de les catàstrofes i els calfreds de l'imminent; cantar les angoixes del dolor suprem i descriure el calvari dels homes; arribar a un to tràgic freqüentant el Misteri, endevinant l'Ignot, prenent els destins, donant als cataclismes de les ànimes i al desballestament dels móns l'expressió exacerbada del terror...! Heus ací la forma estètica — afegeix — d'aquest art boirós i esplèndid, caòtic i radiant, prosaic i sublim, sensualista i místic, refinat i bàrbar, modernista i medieval... que en ales de ventades hiperbòries ha vingut fins ací, cridat, atret per la nostra joventut intel·lectual que vol conèixer-lo, viure'l, apreuar-lo...»

La seva actuació de crític en aquell diari barceloní, va des de l'any 1891 al 1898.

En ella se'ns mostra més vital, més entusiasta i més decidit que Ixart, Miquel i Badia i Cabot, els crítics més qualificats de l'època.

Casellas s'aguanta amb fermesa en la seva posició, i, amb el gest de superioritat que sent emanar del seu segur convenciment, pren un to irònic envers la crítica desfocada quan, en el seu arti-



Raimond Casellas. — Estatueta de J. Reynés
(Museu del «Cau Ferrat», de Sitges)

cle teòric *Bellas Artes*, publicat a *La Vanguardia* del primer de gener del 1893, escriu: «Ens ha fet somriure més d'un cop veure com a escriptors que d'aquests temes tracten se'ls escapa el valor subjectiu de la interpretació personal en judicar les obres d'aquests modernistes que anomenen *ultranaturalistes* o que, amb molt bona fe, acusen de limitar-se a la còpia estricta del natural, com simples màquines fotogràfiques. Com han de poder concretar-se a la imitació servil *terre à terre* del món exterior una gent que es serveixen del natural a vegades com d'un

motiu inicial i altres vegades com d'un pretext per al desplegament plàstic de llurs somnis d'artista, per a l'exteriorització pictòrica de llurs estats d'esperit? Així veiem com per mitjà d'aquests procediments sintètics, l'artista modern ha sabut fixar la fugacitat velleïtosa d'un efecte natural, a la manera de Claude Monet en les seves momentànies visions de llum, com ha aconseguit establir allò que les coses tenen d'immutable i etern quasi fora de temps, quasi fora de lloc, a la manera de Puvis de Chavannes en les seves simbòliques decoracions que,

la seva obra respira musicalitat i harmonia des de la fallera d'informar-la en una tonalitat general que tingui de produir una impressió dominant on quedin embeguts arabescos, delineacions i cadències» —, Rodin — «no content amb obtenir la veritat plàstica, fa passar al marbre les nostres torbacions més fugisseres, les nostres emocions més tènues, els moviments més complexos del nostre ànim».

* * *

Puig i Cadafalch remarcava que els estudis d'estètica de Casellas, la seva crí-



Un dels apunts de Ramon Casas, amb el retrat de Casas, Casellas i Rusiñol
(Gabinet de dibuixos de la Biblioteca de Museus)

per llur excelsa idealitat, són com engrandiments i generalitzacions de l'ésser humà i del món exterior».

Amb la de Puvis, fa Raimond Casellas, al llarg de les seves jornades parisenques del maig del 93, les presentacions entusiàstiques d'alguns artistes lligats, en un aspecte o altre, amb l'essència ideològica del crític barceloní; Casellas dona a conèixer des de *La Vanguardia* en llargs comentaris vibrants, Carrière — «aquesta elegia de la Maternitat amorosa i angiosa del nostre temps és la que canta en les seves obres commovedores el pintor Eugène Carrière» —, Whistler — «tot en

tica de les obres d'art modern, l'havien conduït als de la història de l'art, perquè havia vist com era difícil comprendre aquestes coses subtils sense moure's de la contemplació del cas actual.

Així veiem els primers passos de l'historiador i l'arqueòleg en la conferència sobre *La pintura gòtica catalana en el segle xv*, que va donar a l'«Ateneu Barcelonès» en ocasió del centenari de Colom (1892).

En 1899 el setmanari *La Veu de Catalunya* es va convertir en diari, i des de les seves pàgines va sostenir amb gran seny i habilitat la feina que li correspo-

nia en l'esfera política, però tant per la finalitat que inspirava aquesta política com per l'impuls natural de les pròpies afeccions, sovint les columnes de la publicació s'omplien d'articles seus relatius a qüestions d'art.

A *La Veu de Catalunya* del 13 de novembre del 1910 es pot veure una relació molt completa d'aquests treballs, que dona idea dels concixements i de l'activitat de Casellas.

Remarquem especialment els inserits l'any 1905 sobre la falsa atribució d'un retaule català antic, feta en el *Burlington Magazine*, de Londres i en la *Gazette de Beaux Arts*, de París, que valgueren a Casellas un èxit ressonant, a conseqüència del qual fou nomenat corresponsal de la revista belga *L'ancien art flamand* i de la francesa *Les tendances nouvelles*.

Però en aquest període el seu treball no es limitava a la ploma del periodista.

Les activitats de Casellas en aquells moments foren intenses i diverses, amb confluència, sempre, al camp de les arts.

S'havia encarregat de la direcció de la revista *Hispania* (1899) on escrivia notables estudis de pintura castellana.

Donava al Centre Excursionista de Catalunya (1900 al 1901) una conferència sobre el pintor Lluís Rigalt i una altra sobre la Barcelona del segle XVIII, deduïda, aquesta, dels nombrosos testimonis gràfics que havia recollit.

Al mateix temps publicava la novel·la *Els sots faréstecs*, una de les més belles peces de la prosa catalana.

El 1905 la «Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País» li va premiar una *Historia documental de la pintura catalana*, que era l'inici dels estudis que després s'han anat fent sobre aquest tema; l'original inèdit, és encara a l'arxiu d'aquesta entitat.

Seguidament veia la llum un altre testimoni de les seves vigoroses facultats d'escriptor: el llibre *Les multituds*.

Dos anys després publicava a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* el seu profund treball sobre *Els orígens del renaixement barceloní*, i al cap de poc temps l'estudi sobre *Els últims barrocs barcelonins* a la revista *Empori*.

Al mateix temps anava preparant un documentat estudi històric sobre els teatres de la nostra ciutat en la divuitena centúria, treball que no va deixar acabat i els materials del qual s'han perdut definitivament.

I a més, anava recollint totes les obres de pintors i dibuixants catalans particularment de finals de la divuitena centúria i començaments de la següent, que passaven a prop d'ell i amb els quals va arribar a formar la valuosíssima col·lecció que la Junta de Museus conserva per haver-la adquirit a la vídua.

No és estrany, doncs, que l'any 1902 l'Ajuntament el designés per a formar part de la Junta de Museus.

Des d'aleshores i per successives designacions de les entitats artístiques i de la Diputació Provincial va continuar en el càrrec fins al dia de la seva mort.

Coneixent qui era Casellas no cal dir el què havia de fer en l'exercici d'aquestes funcions.

No solament va ésser un constant vigilant de les peces d'art antic que havien d'ésser ingressades per a arribar a formar la plena realitat actual dels nostres Museus, sinó un eminent col·laborador en els treballs tècnics que la tasca de la Junta exigia molt sovint per tal de valorar i precisar el caràcter dels exemplars que anaven engroixint el patrimoni artístic del comú.

La primera rotulació científica d'objectes fou feta per ell.

Fou també un assenyat conseller i un bon guia en les complicades qüestions que la Junta havia de resoldre per a l'organització de les exposicions de belles arts que acostumava a celebrar anualment.

Es comprèn també que fos elegit membre de la nostra Acadèmia de Belles Arts (1909); amb aquest motiu va donar en el mes de juny d'aquell any una notable conferència sobre *L'ornamentalitat daurada en els retaules catalans*.

L'exuberància de les atencions de crítica artística de *La Veu de Catalunya*, va trobar la seva ampla canalització en la «Pàgina Artística» que des de l'any 1910 va aparèixer cada setmana en aquell diari.

Allí Casellas va poguer ocupar-se amb l'assiduitat i l'extensió que ell desitjava dels temes que més atreïen el seu esperit i més ocupaven la seva clara intel·ligència.

Recordem, entre els nombrosos treballs apareguts en aquesta «Pàgina», els interessants articles sobre *L'estil imperi a Barcelona*, i sobre els *Gravadors de Catalunya*; aquest últim inacabat per haver sobrevingut la mort de l'autor quan estava en curs de publicació.

Allí també pogué fer les seves primeres armes, amorosament conduït per la mà paternal del mestre, Joaquim Folch i Torres, el deixeble predilecte, que més tard el succeí en la direcció d'aquesta «Pàgina» i que un temps després fou elevat a la dels nostres Museus.

Raimond Casellas va morir el 2 de novembre del 1910, probablement víctima del desequilibri nerviós que li havien produït les alteracions públiques ocorregudes l'any anterior, a la presència de les quals el seu esperit sensible havia de rebre una profunda impressió.

La nova va arribar a Barcelona, i va tenir en tots els seus medis intel·lectuals

l'efecte de la dolorosa sorpresa que és de suposar.

Un grup dels seus més íntims amics corregué a Sant Joan de les Abadesses a fer-se càrrec del cadàver i donar-li sepultura.

D'aquell moment emocionant, un dels presents, Ramon Casas, en tragué l'apunt que avui reproduïm i del qual Folch i Torres en féu després una sentida glosa.

Arrel d'aquest fet va aparèixer la iniciativa d'aixecar un monument a l'insigne escriptor; però, com tantes vegades, va anar passant el temps, les coses de cada dia es varen agombolar sobre el record, i la idea es va esvaïr.

Els retrats reunits als muscus públics i sobretot l'estatueta elevada sobre un pedestal al mig d'una de les sales de «Maricel», de Sitges, contenen si més no, l'esperit d'aquells amics i admiradors que havien pensat en una perpetuació més voluminosa de la memòria de Raimond Casellas.

J.-F. RAÍFOLS

Dels Serveis Tècnics dels Museus



Ramon Casas.— Apunt de l'acte d'enterrament de Raimond Casellas, al cementiri de Sant Joan de les Abadesses



El castell de Maisons Laffitte

L'EXPOSICIÓ D'ART CATALÀ ANTIC AL CASTELL DE MAISONS-LAFFITTE

Quan el Govern francès decidí renovar la invitació feta a la Generalitat de Catalunya per a exposar a París un conjunt d'obres del vell art català, no sospitàvem el ressò que podia tenir. Llevat de l'exposició de la pintura clàssica italiana, la nostra exposició ha superat les altres realitzades en els darrers anys, amb un èxit que s'ha traduït en el registre d'entrades. La premsa de totes les tendències se n'ocupà amb una extensió no gaire acostumada i encara ens arriben publicacions d'art de diverses ciutats d'Europa que parlen d'aquesta manifestació d'art com d'una de les més notables que s'ha reunit al *Jeu de Paume*, aquest Museu de París destinat a mostrar les obres de l'art estranger.

Algú podrà dir que hi contribuïa la curiositat del públic — d'aquesta massa densa i variable de curiosos i amics de la novetat — per a constatar que les obres d'art eren respectades i valorades enmig d'una revolució. Però no ha estat l'afluència del públic anònim la que va donar a l'exposició catalana un interès de primer

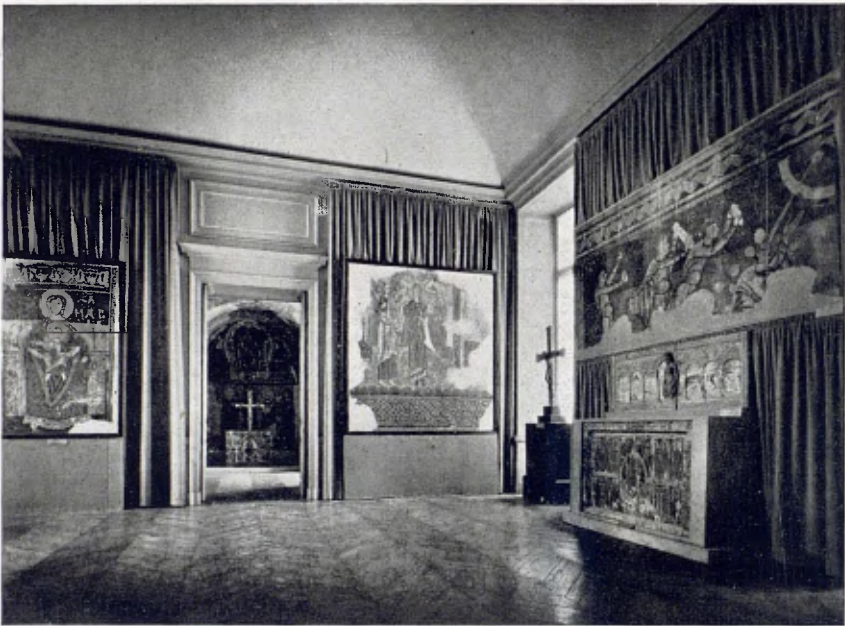
ordre, sinó l'apreciació del nucli més intel·ligent i sensible, el que coneix la història de l'art tant com té una sensibilitat desperta davant de les valors positives. I és aquest públic el que ha pogut apreciar la valor de l'art que es desenvolupà a Catalunya entre els segles x i xv.

Aquest interès per l'art català antic, té una explicació ben clara. El conjunt exposat al *Jeu de Paume* era el més nombros d'art medieval que pot oferir-se a l'occident. Per bé que en algunes contrades d'Europa — al Rosselló, a la Itàlia del Nord o a les vores del Rin — restin testimonis d'alt valor de l'art dels segles XII i XIII, aquests són més aviat en l'ordre de l'arquitectura, de l'escultura o de l'orfebreria, no tant en l'ordre de la pintura i, menys encara, en la pintura sobre taula.

Cap Museu del món no pot presentar cap equivalent de la sèrie considerable de pintures romàniques del Museu de Montjuïc, algunes de les quals han estat ara exposades per primer cop a París, ni pot dir que guarda les pintures mòbils més antigues de l'Europa occidental. Exemplars únics de disposició de baldaquí, com el de Sant Sadurní de Tavèrnoles, o altars d'argent, com el de Girona, grups de Davallament de la Creu, com els trobats a la Vall de Boí o joiells com

el collar de Carles V, són peces d'art suficients per a atreure l'atenció dels entesos en art antic. La rarsa i la qualitat dels nostres antipendis, on la pintura i l'escultura hi conflueixen, la bellesa de les taules gòtiques del segle XIV on hi ha el senyal viu de tota la cultura de llur temps, l'exquisidesa dels vidres esmaltats a la manera de Damasc, i tantes altres sèries de peces, demostren com un poble de reduïda àrea geogràfica com era la Catalunya medieval, tingué el sentit i la pas-

en un altre indret, i oferí de fer-se càrrec de totes les despeses que comportessin el trasllat i la nova instal·lació, per tal que els visitants de l'Exposició Internacional d'Arts i Tècniques poguessin conèixer un conjunt artístic tan notable com el que, a invitació seva, havia reunit al *Jeu de Paume*. I així és com entre el Govern de França i la Generalitat s'ha convingut continuar l'Exposició d'Art Català Antic per tota la durada que tingués l'Exposició Internacional i que, per a instal·lar-la,



Sala I, de la Secció d'Art Romànic, amb pintures murals de Sant Joan de Boí i de Sorpe. Al fons es veu l'absis de Santa Maria de Taüll, a la sala II

sió de les arts plàstiques amb una extensió i una intensitat incomparables. És tot això el que féu que l'Exposició del *Jeu de Paume* desvetllés tant d'interès i que en aconseguir un èxit no sospitat, fes que el govern de França volgués donar-li una major durada.

Tot i haver-se previst, d'antuvi, que l'exposició d'art català es tancaria el primer de maig per deixar lliure l'edifici a l'Exposició d'art austríac, la Direcció de Belles Arts significà al Govern de la Generalitat el desig de continuar l'exposició

s'hagi escollit el castell-museu de Maisons Laffitte, a pocs quilòmetres de la ciutat.

* * *

Aquest edifici és una de les més belles mostres de l'arquitectura del segle XVII. René de Longueil, president del Parlament de París, home ambiciós i amic de la fastuositat, protegit de Richelieu, encomanà la construcció d'un castell en aquest indret de l'*Îlle-de-France* a l'arquitecte més notable del seu temps, a Fran-

cesc Mansart, el qual havia demostrat la força del seu talent en construccions que avui són modèliques de tota una època, com el palau de La Vrillière (ocupat, ara, pel Banc de França) i en els cossos d'edifici que Gaston d'Orleans féu construir a Blois. En concepte de molts, el castell de Maisons Laffitte és l'obra mestra de Mansart. En un dels seus elogis acadèmics, Perrault — aquell altre gran arquitecte del segle de Lluís XIV — diu que aquest edifici és «d'una bellesa tan sin-

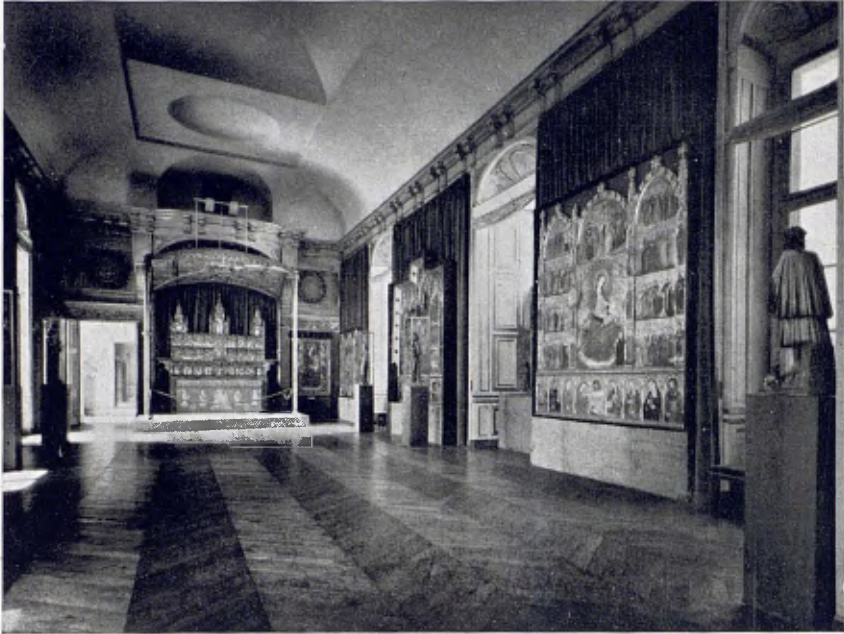
més que en la riquesa dels detalls, s'escau en l'harmonia perfecta del seu conjunt. No és un edifici enorme, com Versailles, ni massa petit, com el Trianon. Fou concebut per a situar-lo enmig d'una perspectiva oberta entre les vores del Sena i la profunditat d'un gran parc d'atapeïda verdor. La façana que s'encara amb el parc, flanquejada, llavors, per cossos de quadres, presenta dues ales que avancen sobre el cos central. Unes teulades de pissarra blavenca, amb obertures de golfes



Sala IV, de la Secció d'Art Romànic, amb la pintura mural d'Andorra

gular que no hi ha estranger curiós que no el vagi a veure com una de les més belles coses que tenim a França». Sortosament, l'obra de Mansart es conserva avui dia tal com fou realitzada a mitjans del segle XVII. No ha sofert les modificacions i depreciacions d'altres edificis de la mateixa època. Les seves línies han estat respectades a través de les reformes que a finals del segle XVIII s'hi feren fer per ordre del comte d'Artois i després, a inicis i a mitjans del segle XIX, per dos dels seus propietaris successius, el mariscal Lannes i el famós banquer Laffitte. La bellesa d'aquesta obra arquitectònica,

i xemeneies, d'una alçada pronunciada, augmenta la majestat senzilla del conjunt, dins d'un estil neo-clàssic d'una justesa remarcable. L'arquitecte renuncià a l'efecte colorit que s'obtenia encara en el seu temps, a base de combinar els espais de pedra i els de rajola vermella de l'estil Lluís XIII. Hi ha una fina influència del Renaixement en el decor, però l'eliminació d'elements ornamentals innecessaris és el que li dona tot un nou caràcter. En la façana posterior, l'encarada al riu, formada d'un sol cos i sense cossos sortints, amb un pont de pedra sobre la fossada que per tres costats envolta l'edi-



Sala VI, de la Secció d'Art Gòtic, amb l'altar de Girona, al fons, i els retaules dels germans Serra, a la dreta

fici, és la de proporcions més justes. Balcons amb columnes i marcs de finestres d'una decoració molt sòbria s'harmonitzen en una gràcia incomparable.

L'interior del castell ofereix un bell exemple d'ordenació, més adequada al faste d'una residència senyorial, que a la comoditat d'un estatge. Els ordres dòric, jònic i corinti es succeeixen en els tres pisos en una sèrie d'ornamentacions greco-llatines, les pròpies de l'època, però amb més simplicitat que en altres construccions. Poques escultures, frisos poc carregats, cornises gracioses i tots els elements distribuïts amb un ordre i un sentit profund de la justa proporció.

En les grans sales del primer i del segon pis, l'ornamentació recorda les etapes successives de reforma interior a què fou sotmesa l'obra de Mansart, però cap d'elles no altera en res les línies generals de la primera disposició.

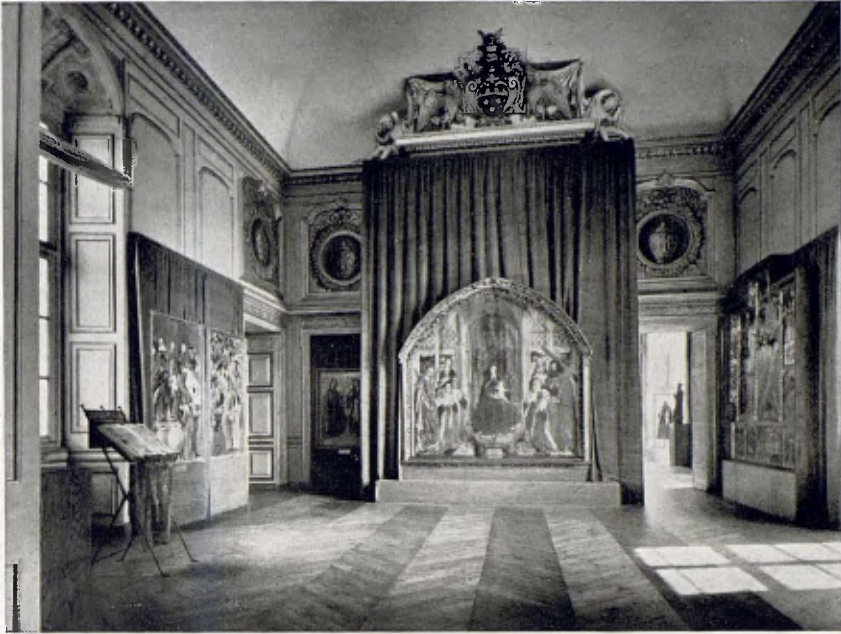
Per aquest castell han passat molts dels homes representatius de França. Des de Voltaire, que de poc que hi perd la vida en un incendi, fins al ministre i historiador Thiers, Laffayette, Benjamin Cons-

tant, Mignet, Beranger, Aragó han estat, en temporades més o menys llargues, hostes d'aquest castell.

A començaments de segle vingué de poc que l'obra de Mansart no fos destruïda. Una societat immobiliària, constituïda el 1904, anava a tirar-lo a terra per a aprofitar-ne el terreny, però una campanya pública ho pogué aturar, i el castell fou adquirit per l'Estat, el qual el convertí, uns anys després, en Museu nacional.

És en aquest edifici on, per generosa iniciativa del Ministeri d'Educació Nacional, ha estat instal·lada l'exposició que reuneix algunes de les peces més importants del nostre art antic. La dignitat de l'edifici és la prova de com és apreciat en tot el seu valor aquest bell conjunt d'obres catalanes. El Govern francès s'ha encarregat del transport i de les despeses d'instal·lació, la qual és feta amb sòbria riquesa.

Cal tenir en compte que l'ornamentació greco-llatina de les sales del castell de Maisons-Laffitte no s'adeia amb el caràcter de les obres romàniques i gòtiques. Ha calgut ajustar-les de bell nou a



Sala VII, de la Secció d'Art Gòtic, amb el retaule dels Consellers i les taules del Mestre de Sant Jordi

base d'entapissar amb llises cortines de vellut les parets que havien d'emmarcar les nostres taules i escultures, i muntar bastiments de fusta per a sostenir els grans retaules dels segles XIV i XV.

* * *

En una sèrie de cinc sales, al pis de baix, estan exposades les peces de la secció d'art romànic. La dimensió de les sales és adequada per a formar uns conjunts perfectament harmonitzats pel caràcter i mida de les figures, tant en les taules i antipendis com en els fragments de decoració mural.

A la sala I s'hi exposen els fragments de pintura al fresc del castell d'Orcau, de l'església de Sant Joan de Boí i de Sorpe, belles mostres de la pintura del segle XII, completant el conjunt amb els antipendis en relleu de guix de Ginestarre de Cardós i d'Encamp, i escultures en fusta de la mateixa època. El baldaquí de Sant Sadurní de Tavèrnoles, peça única al món, és també en aquesta sala.

A la sala II hi ha els antipendis de

Lleida, la gran decoració mural de Santa Maria de Taüll completada amb l'altar de Sant Martí de Gombreny, la pintura mòbil més antiga que es coneix a Occident, i la creu de les Confraries de Girona. El tapís brodat del Gènesi, peça cabdal del nostre patrimoni, l'antipendi de la Seu d'Urgell, l'estendard de Sant Ot, escultures en fusta policromada i els dos magnífics llibres manuscrits de les Homilies de Beda i de l'Apocalipsi, completen la sala.

A la sala III s'exposa la decoració mural de Sant Climent de Taüll i els fragments de Sant Pere de Burgal i de Sorpe, que donen idea clara de la monumentalitat de la decoració romànica en les velles esglésies del Pirineu. L'antipendi procedent de la mateixa església de Sant Climent, el Crist de Mig-Aran i altres escultures romàniques acaben de formar l'ambient d'aquest conjunt.

A la sala IV hi ha la pintura al fresc d'Andorra la Vella, taules en relleu de guix decorat de Planers i de Tavèrnoles, el políptic dels Reis d'Orient, el banc de Taüll i imatges de fusta.

A la sala V, amb la decoració al fresc de Sant Miquel d'Engolasters hi ha les imatges dels Davallaments de la Creu trobades a la Vall de Boí i que són exemplars raríssims al món.

A la planta alta, les peces d'art gòtic es disposen al llarg de cinc sales, les dues grans sales d'honor del palau i les que eren cambres reials quan va edificar-se el castell. Els daurats i escuts que resten visibles entre la tapisseria que s'ha posat ara per a emmarcar les peces gòtiques, harmonitzen perfectament amb el fons daurat dels nostres retaules. A la sala VI, la de dimensions més grans, s'hi exposen, amb l'altar de la catedral de Girona, els retaules d'Estopinyan, de Santa Coloma de Queralt, de Cardona, els dels germans Serra, i del Borrassà. Hi alternen les escultures en fusta i alabastre, com la Verge de Sallent, el Rei de La Figuera, l'estàtua anomenada de Carlemany i un calvari policromat del segle XIV.

A la sala VII hi ha el retaule dels Consellers, de Lluís Dalmau, i les taules del Mestre de Sant Jordi i del Mestre d'Albatàrrec, junt amb escultures del segle XIV i el martirologi bohemí procedent de Poblet trobat a Girona.

Les obres de Jaume Huguet i les dels germans Vergós omplen la sala VIII amb el retaule brodat i les dalmàtiques de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona. La Pietat, de Bermejo, la taula del Mestre Alfonso i dues predelles dels Serra, decoren la sala IX, on s'apleguen les vitrines amb els exemplars d'orfebreria, de joieria i de vidres que demostren la importància de les arts sumptuàries en la Catalunya medieval.

En total són 164 les peces aplegades en aquesta exposició d'art català, bella selecció dins de la gran riquesa del nostre patrimoni artístic. Els especialistes, els historiadors d'art i el públic intel·ligent que va al castell de Maisons Laffitte a admirar les obres que hi estan exposades, poden així tenir idea de la tasca realitzada per la Generalitat de Catalunya per a enaltir i posar en valor aquestes deixes magnífiques del nostre passat.



Ramon Amado. — Cap d'estudi

UN DONATIU D'OBRES DE RAMON AMADO I BERNADET

El pintor i ceramista Josep Guardiola i Bonet ha fet ofrena als nostres Museus d'unes pintures i dibuixos del pintor català Ramon Amado i Bernadet, que fou el seu primer mestre i en el taller del qual va rebre durant tres anys les primeres lliçons de la tècnica pictòrica.

És un donatiu que no deixa de tenir la seva importància.

En primer lloc acredita la bona voluntat del donador, que amb el seu generós desprendiment honora efusivament la memòria del seu mestre.

Per altra part, les obres donades, amb tot i no representar la producció més asenyalada i més valuosa de Ramon Amado, no deixen de tenir un positiu interès artístic.

Finalment, són aquestes obres el testimoni o el record d'un artista de la passada centúria, que en el seu temps va aconseguir un nom destacat entre els nostres pintors.

Constitueixen, en aquest sentit, un curiós document del moviment pictòric de casa nostra en aquella època.

Aquest donatiu de Josep Guardiola comprèn:

Quatre olis: Cap del rei Amadeu I; cap d'estudi d'home (italià); cap d'estudi de dona (catalana) i una còpia d'una tela de Fortuny.

Cinc aquarelles: Vista del Pont del Diabre; un cap d'estudi (sèpia); un estudi d'anatomia i dos còpies de fragments dels frescos del Palau Labbia (Venècia), de Tièpolo.

Dos aiguaforts: Pagès i Pagesa.

Un dibuix al llapis: Una vista de la catedral de Tarragona.

Existeix en el nostre Museu un retrat del rei Amadeu de Savoia, pintat per Ramon Amado per encàrrec de la corporació municipal de la nostra ciutat. La tela que Josep Guardiola cedeix al nostre Museu és l'original del retrat fet per Amado el 1871, a Madrid, al Palau d'Orient i pel qual el monarca va concedir al nostre artista una sessió d'un parell d'hores. Aquesta darrera tela té una major frescor de color i una major espontaneïtat d'expressió que el retrat definitiu per al qual va servir.

Aquesta mateixa espontaneïtat és visent al cap d'estudi d'home, fet a Roma, que segueix en mèrit al cap del rei Amadeu. Per llur acolorit, són remarcables les aquarelles, tant les originals com les còpies dels frescos de Tièpolo, puix que Ramon Amado pintava a l'aquarella amb la mateixa facilitat que a l'oli.

* * *

Ramon Amado i Bernadet va néixer a Barcelona l'any 1844 i va morir el 8 de gener del 1888, als quaranta-quatre anys, en la plenitud de les seves facultats d'artista, com escrivia a *La Il·lustració Catalana* Antoni Garcia Llansó, en un article necrològic, el 29 de febrer d'aquell any. El pintor Amado fou un exemple viu de vocació artística i un treballador incansable, que va produir gran quantitat d'obres. La seva producció, però, va dispersar-se ja en vida seva, puix que fou adquirida pels seus clients de París, Roma, Viena i Londres, segons ens informa el susdit articulista.



Ramon Amado. — Esbós per a un retrat del rei Amadeu



Ramon Amado. — Cap d'estudi

El nostre artista va formar-se a l'escola de Llotja i el 1864 va anar a Madrid a estudiar als museus. L'any 1865 va anar a Roma on va romandre alguns anys i des d'on va recórrer tota la Itàlia. A Roma, com diu l'esmentat Garcia Llansó, va formar part d'aquella plèiade de pintors que en tan alt lloc va saber posar el renom artístic de la terra. «Fortuny, Tusquets, Caba, Tapiró i d'altres, afegeix, foren els il·lustres obrers de la intel·ligència que amb llur talent assoliren honorar el país que els veié néixer. Entre ells hi havia Amado, el qual ja palesava les seves característiques». Segons el mateix testimoni, el nostre pintor era modest i treballador, instruït sense afectació i apassionat per l'art. En un altre indret del seu article necrològic Garcia Llansó escriu: «La tradicional campinya romana, les històriques runes monumentals, els records que tanca la ciutat eterna i la diversitat de tipus i aspectes, il·luminats pel puríssim cel del Laci, així com els canals, les illes, les gòndoles, els misteriosos carrerons i els llegendaris edificis de la ciutat de les Il·lacunes, van inspirar a Amado algunes de les seves remarcables composicions. A Roma i a Ve-



Retrat de Ramon Amado, per A. Caba

nècia va començar a dedicar-se a vèncer els esculls que podia oposar-li la pintura a l'aquarella, en la qual tant s'ha distingit després, tot assolint dominar, amb el seu estudi perseverant, el colorit, fins a l'extrem de donar a les seves produccions d'aquest gènere la vida i l'entonació de la natura». Per altra banda, tots els seus crítics estan d'acord per a afirmar que Amado era un excellent colorista.

A més del retrat del rei Amadeu de Savoia, del qual ja hem parlat, hom té notícia d'altres obres importants de Ramon Amado, a saber: *Las Navas de Tolosa*, pintura a l'oli premiada en públic concurs per la Diputació de Navarra; un altre quadre d'història, *Sub-judice*, amb personatges de l'època de Felip II, exposat al Saló de París del 1880; *Un matrimoni* i *Un bateig*, exposats al Saló de París del 1876 i *Un mercat a Tarragona*, del qual va parlar amb elogi M. Duranty, crític d'art de la *Gazette des Beaux-Arts*. En la premsa barcelonina del 1880 fins al 1888 trobaríem més d'un testimoni de les excellentes activitats artístiques de Ramon Amado i Bernadet.



Ramon Amado

A. MASERES

Una joguina d'Art!

EL TEATRO DE LOS NIÑOS



Demani's a totes
les cases de joguines
i llibreries importants

La Pinacoteca



MARCS I GRAVATS

HIGINI GARCÍA

Successor de Gaspar Esmatjes

Exposició permanent dels
millors paisatgistes catalans

Passeig de Gràcia, 34 - Teléf. 13704
BARCELONA

ASSOCIACIÓ PROTECTORA DE L'ENSENYANÇA CATALANA

PUBLICACIONS ESCOLARS

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, E. C.

Provença, 219 - BARCELONA - Telèfon 71671

La vida i l'obra de Soler i Rovirosa

per

FELIU ELIES

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

Catàleg de l'obra del gran escenògraf

EDICIÓ LIMITADA
D'EXEMPLARS NUMERATS



Demani's a les bones llibreries de Catalunya
o bé als editors

I. G. SEIX I BARRAL, E. C.

Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

I. G. SEIX i BARRAL

EMPRESA
COL·LECTIVITZADA



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 agràida i atesa.*



Provença, 219 : BARCELONA : Telèfon 71671

PUBLICACIONS ESCOLARS

I. G. SEIX I BARRAL, E. C.

**Edicions model de
llibres d'ensenyament i vulgarització**

Lecciones de Cosas

per C. B. NUALART:

Llibre primer **4,50 Ptes.**

Llibre segon **5,00 Ptes.**

Llibre tercer **6,00 Ptes.**

El mar, pel CAPITÀ ARGUELLO

Tres volums, cada volum. **6,00 Ptes.**

Física recreativa

per ANTONI ESTRADA . **5,00 Ptes.**

Manual de Historia de la América Española

per LLUÍS ULLOA **6,00 Ptes.**

Arquitectura del Renacimiento Italiano

Arquitectura del Renacimiento Español

Pintura y Escultura del Renacimiento Español

per J-F. RÀFOLS, preu de
cada obra. **10,00 Ptes.**

Nuestro organismo

per J. VÀZQUEZ **4,50 Ptes.**

Las Maravillas del Cuerpo Humano

per O. BÉLIARD. **6,00 Ptes.**

Demaneu el catàleg detallat
I. G. SEIX I BARRAL, E. C.
Provença, 219 - Barcelona