MNAC

Butlletí
del Museu Nacional
d'Art
de Catalunya



I, 1, 1993

Patronat
del Museu Nacional d'Art de Catalunya

President
Pere Duran i Farell

Vice-President
Ramon Guardans i Vallès

Secretari
Antoni Balari i Zanotti

Vocals
Josep Anton Acebillo i Marín
Oriol Bohigas i Guardiola
Lluís Domènech i Girbau
Joaquim Garriga i Riera
Marta Lacambra i Puig
Ferran Mascarell i Canalda
Rafael de Oleza i Serra de Gayeta
Fina Parés i Rigau
Antoni Pladevall i Font
Cesáreo Rodríguez Aguilera
Francesc Vicens i Giralt

Director general
del Museu Nacional d'Art de Catalunya
Xavier Barral i Altet

Administrador
Ramon Fort i Marrugat

Butlletí
del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Director
Xavier Barral i Altet

Consell de redacció
Rosa Alcoy
Santi Barjau
Bonaventura Bassegoda
Joan Bosch
Marta Campo
Maria Margarita Cuyàs
Mercè Doñate
Milagros Guardia
Cristina Mendoza
Maria Rosa Padrós
Núria Prat
Rosa Reixats
Maria Rosa Terés
Cecília Vidal

Secretària de redacció
Maria Montserrat Gumà

Correcció i traducció
Jordi Badia, William Bain,
Olga Calatayud, Carme Padreny,
Manuel Serrat, Saskia Ulbricht

Edició
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Sociedad Editorial Electa España, S.A. 1993

Producció
Oficina de publicacions i producció
àudio-visual del Museu Nacional d'Art de
Catalunya (Núria Giralt, M. Mercè Ferré,
Laura Climent)

Disseny gràfic
Ferran Cartes, Montse Plass

Fotomecànica
Teknocrom, S.A.

Fotocomposició
Anglofort, S.A.

Impressió
Raycar, S. A.

© Museu Nacional d'Art de Catalunya
Palau Nacional, Parc de Montjuïch
08038 Barcelona, tel. 34 (3)-423 71 99
© de la present edició, Sociedad Editorial
Electa España, S.A. 1993. Diagonal, 514
08006 Barcelona, tel. 34 (3)-415 88 33
© dels textos i de les fotografies els seus autors

Primera edició, vol. I, 1, juny 1993

Dip. legal: M. 19.764 - 1993
ISBN: 84-88045-84-0

Tots els drets reservats. Aquesta publicació
no pot ser reproduïda, ni íntegrament ni
parcial, ni registrada en, o transmesa per, un
sistema de recuperació d'informació, en cap
forma ni per cap mitjà, sigui mecànic,
fotoquímic, electrònic, magnètic,
electroòptic, per fotocòpia o d'altres, sense el
corresponent permís per escrit de l'editor.

Butlletí
del Museu Nacional
d'Art
de Catalunya

I, 1, 1993

Electa

MNAC Museu Nacional d'Art
de Catalunya

Índex

Pòrtic

Duran i Farell, P.,
Presentació VII

Barral i Altet, X.,
Els precedents del *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* IX

Estudis

Gumà, Ma. M.,
Les ceràmiques importades de la vil·la romana de Darró (Vilanova i la Geltrú) des de final del segle I d. C. al segle VI d. C 3

Galtier Martí, F.,
L'aurore de l'art roman dans le royaume d'Aragon 37

Ainaud de Lasarte, J.,
Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya 57

Morer i Munt, A. i Font-Altaba, M.,
Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya 71

Garriga Riera, J.,
Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI) 117

Carbonell i Buades, M.,
Guillem Mesquida i Munar (1675-1747): biografia d'un pintor mallorquí a l'Europa del primer Setcents 145

Cañellas, S.,
Projectes de vidrieres pre-modernistes per a la Seu de Barcelona 171

Entorn al Museu
(debats, adquisicions, atribucions, recuperacions)

Clua Mercadal, M. i Marot, T.,
Adquisicions del Gabinet Numismàtic de Catalunya MNAC 199

Terés i Tomàs, M. R.,
Un ploraner gòtic de probable procedència catalana 203

Alcoy, R.,
Adquisició d'un tríptic gòtic d'escola italiana 207

Bosch i Ballbona, J.,
La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna, d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) 211

Quílez, F.,
La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic 215

Navarro Polo, S.,
La colección de grabados yakusha-e del Museu Nacional d'Art de Catalunya 227

Fontbona, F.,
Adquisició d'un número extraordinari de la revista manuscrita *Il Tiberio* (1898) 233

Bohigas, O.,
Per un Museu Nacional de Bells Oficis 237

Miscel·lània

Rousteau, H.,
Une église pré-romane et romane méconnue en Poitou: St. Hilaire de Gourgé 247

Pagès i Paretas, M.,
El conjunt monumental de Miralles i les seves pintures italianitzants 253

Figueras Ferrer, E.,
El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya 263

Bassegoda i Nonell, J.,
Nous documents sobre Santa Maria de Jonqueres de Barcelona 275

Kerrand, C.,
Le *Magasin pittoresque*. Le Moyen-Age vu au travers de ce périodique illustré du XIXe siècle (1833-1890) 281

Barjau, S.,
D'Enric Sagnier a Salvador Andreu. Notes sobre la urbanització de l'avinguda del Tibidabo de Barcelona 295

Guardia, M.,
El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres 303

Miscel·lània-Col·loquis

Von Hülsen, A.
Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst. Skulptur des 12. und 13. Jarhunderts 323

Bibliografia

Carbonell i Buades, M.,
Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII 327

Barral i Altet, X.,
P. Springer, *Das Kölner Dom-Mosaik. Ein Ausstattungsprojeckt des Historismus zwischen Mittelalter und Moderne* 329

Riu i Riu, M.,
Faut-il restaurer les ruines? 333

Barral i Altet, X.,
A, Fermigier, *La bataille de Paris* i *Chroniques d'humeur* 337

Combalia, V.,
P. Parcerías (ed.), *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* 343

Giralt-Miracle, D.,
Tàpies. Comunicació sobre el mur 351

Guasch, A.,
C. M. Joachimides, N. Rosenthal (ed.), *Metropolis. International Art Exhibition Berlin, 1991* i R. Amstrong, J. G. Hanhardt, R. Marshall, L. Phillips, *1991 Biennial Exhibition* 355

Resums/Resúmenes/Abstracts 373

Llistat d'autors 399

Crèdits fotogràfics 401

Pòrtic

Presentació

Pere Duran i Farell

La funció d'un museu és conservar el patrimoni artístic d'una comunitat i difondre el seu coneixement, però aquestes tasques no serien completes si no es desenvolupessin paral·lelament al treball de recerca, a les investigacions dels especialistes, que ens permeten conèixer millor la història d'aquest art que volem preservar i mostrar i la dels homes i dones que l'han creat al llarg dels segles.

L'aparició del primer volum del *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* té, doncs, aquesta dimensió intel·lectual, però té també una especial significació històrica per tal com aquesta publicació es fa dipositària d'una herència, d'una tradició anterior que era necessari recollir i projectar cap el futur. Els antics *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (1931-1937) i *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1941-1968, en realitat 1975) són els antecedents directes d'aquesta publicació que avui veu la llum. El *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* ret homenatge al treball d'homes com Joaquim Folch i Torres, Josep Pijoan, Josep Puig i Cadafalch o, més a prop de nosaltres, Joan Ainaud de Lasarte, i com les publicacions que ells promogueren es proposa ser un instrument d'intercanvi científic d'abast internacional.

És amb aquest caràcter específic que el *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* ocuparà un lloc clau en el desenvolupament del Centre d'Investigació del MNAC. Aquest centre ha estat concebut dins del programa general del Museu com un espai de trobada d'investigadors de tot el món, amb unes instal·lacions que tindran com a eix la Biblioteca General d'Història de l'Art i que comptaran amb un gran Departament de Documentació i un Servei fotogràfic eficaç i modern. En aquest context, el *Butlletí* vol ser l'instrument que permeti difondre bona part dels treballs aquí desenvolupats, però també el que permeti una comunicació fluïda amb els altres grans centres nacionals i internacionals de recerca.

Es publicaran cada any dos volums del *Butlletí.* Aquest que ara presentem és el primer de 1993 i el segon, d'una amplitud similar a aquest i que compta també amb un bon nombre de col·laboracions internacionals, es troba ja en premsa. Els dos volums de 1994 recolliran els articles i estudis amb els que més d'un centenar d'estudiosos contribueixen a homenatjar Joan Ainaud de Lasarte, que entre 1948 i 1985 va ocupar el càrrec de director dels museus d'art de Barcelona.

El *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* està estructurat en quatre grans seccions. La primera recull sota l'epígraf genèric d'*Estudis* treballs amplis sobre Història de l'art i Història en general, Arqueologia, Numismàtica, Museografia i altres matèries afins. La segona secció, titulada *Entorn al MNAC,* agrupa articles que donen compte de debats, adquisicions, atribucions i recuperacions; aquest és l'espai on es publiquen els primers estudis sobre les peces recentment entrades al Museu i on es donen a conèixer, per exemple, els avenços en la recerca sobre una determinada obra dels nostres fons que permet determinar-ne o modificar-ne l'autoria. La secció *Miscel·lània* dóna cabuda a estudis d'un caràcter més puntual i aleatori, més curts, com pot ser la notícia sobre una obra d'art, una descoberta, la celebració d'un col·loqui o un homenatge a algun estudiós important. Finalment, es recullen sota el títol *Bibliografia* ressenyes àmplies dels llibres especialitzats de recent aparició, fent especial atenció a les obres editades més enllà de les nostres fronteres.

Les diferents seccions configuren una revista científica rigorosa, que des d'aquest primer número es posa al servei dels investigadors, dels universitaris, dels museòlegs i que aspira a ser des d'ara i en el futur reflex i esperó del desenvolupament de la recerca històrica i, per tant, del desenvolupament cultural del nostre país. La seva aparició no hagués estat possible sense el decidit suport de les institucions públiques al projecte del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona participen, a través del Patronat rector de l'entitat, en el treball quotidià dels equips tècnics que fa possible aquesta revista i totes les activitats de conservació i difusió dels fons del Museu; el Ministeri de Cultura contribueix decididament, al costat de la Conselleria de Cultura i de l'Àrea de Cultura municipal, a fer possibles les obres de rehabilitació del Palau Nacional de Montjuïc, sense les quals seria impossible pensar en el gran centre cultural i de foment de la investigació que ha de ser el MNAC. A tots, el nostre agraïment per contribuir a donar vida a una publicació que ens omple d'orgull presentar.

Pòrtic

Els precedents del *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Xavier Barral i Altet

El juny de 1931 sortí a la llum el número u del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, la primera publicació periòdica d'un museu català alhora informativa i científica. En aquells moments, el Butlletí —que estava publicat per la Junta de Museus— se situà en el context d'un projecte museogràfic més ampli. Aquesta publicació pren una especial dimensió en l'anàlisi dels seus precedents —un seguiment de les revistes de caire artístico-arqueològiques catalanes del segle passat i començaments del següent— i en una línia temporal que ens abocarà al present butlletí del MNAC.

Ens trobem davant d'una història que, en definitiva, mostra un dels aspectes claus de l'existència d'un museu: un dels seus mitjans d'expressió pública i científica més importants.

A casa nostra, vam haver d'esperar en especial a la segona meitat del segle XIX per a trobar, en el ventall de la producció escrita periòdica, els primers models d'allò que veurem configurat més endavant com a butlletí del museu.

Al país francès, per contra, dues revistes capdavanteres en la difusió i coneixement de la Història de l'art i l'Arqueologia iniciaren, ja a mitjan segle XIX, les seves primeres passes i influiren amb posterioritat a Catalunya. Els *Annales Archeologiques* sorgiren el 1844[1], lligats a la preocupació per l'estudi del passat arqueològic desenvolupada a França al llarg del segle i que s'havia manifestat ja el 1835 amb la creació del *Bulletin Monumental*, que existeix encara avui. En aquest marc, el concepte d'arqueologia abraçava un ampli espectre de matèries, tant a nivell artístic i geogràfic com arqueològic. Sota la direcció d'A.-N. Didron[2], la revista es va voler com a «òrgan d'informació d'una nova era» amb la consciència de crear una eina o un model adreçat «tant a crítics, artistes i "curiosos"». Els Annales, que amb el temps s'especialitzaren en l'arqueologia monumental medieval deixant el camp de l'Antiguitat greco-romana a la *Revue archéologique*, atorgaren un paper important al gravat, tant com a il·lustració del text com per la seva condició de mitjà pedagògic de difusió majoritària[3]. És aquest un punt que, amb retard, reprendrà la línia de publicacions periòdiques catalanes de la segona meitat del segle XIX i de les quals, com veurem, beurà el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*.

La *Gazette des Beaux-Arts* (1859)[4], per la seva banda, s'integrà de manera més específica en el camp de la Història de l'art en dos vessants ben definits: un «art», en singular, que contempla els principis estètics, filosòfics, crítics i iconogràfics; i unes «arts», en plural, que atenien les diferents branques existents; es a dir, recollint la pròpia terminologia de la revista, unes «arts plàstiques» (com ara l'escultura), «arts planes» (pintura), «arts industrials» (metalls, entre d'altres), «arts de reproducció» i «arts no figuratives». En la intenció d'aquesta publicació s'aprecia de nou la mateixa necessitat d'esdevenir un instrument de recerca i de difusió d'una tasca en ple desenvolupament.

La recuperació del passat nacional a través del coneixement de l'art

Com arreu, Catalunya visqué a la primera meitat del segle XIX una intensa activitat dedicada a la recuperació del patrimoni cultural nacional. De la mà d'institucions cívico-culturals del moment, erudits i col·leccionistes, i al compàs de fets concrets que evidenciaven la necessària salvaguarda del patrimoni artístic i arqueològic —pensem, per exemple, en la fase de desamortitzacions decimonòniques o en les descobertes arqueològiques d'una plaça urbana com Barcelona en plena expansió i desenvolupament— un primer pas fou la mateixa presa de consciència per a la recuperació i salvació d'un conjunt cultural en vies de desaparèixer. És aleshores quan s'escrigueren les primeres pàgines de la llarga i atzarosa història dels museus de Barcelona amb un incipient Museu de Belles Arts creat a les sales de la barcelonina Escola de la Llotja o amb la recollida d'un heterogeni grup d'antiguitats a recer de l'Acadèmia de Bones Lletres que esdevingué més tard Museu Provincial d'Antiguitats, ubicat a la capella de Santa Àgata.

Aquestes primeres passes, que eren ben paral·leles, gairebé s'integraren en un moviment cultural i polític, la Renaixença, que en el marc més ampli del Romanticisme i com a moviment romàntic nacionalista, potencià la revalorització de la llengua i la història pròpies, dels costums populars, la recerca en el passat dels orígens de Catalunya com a poble.

Foren els sucessors de la cultura de la Renaixença, modernistes i noucentistes, els que reprengueren aquesta «elaboració» de la cultura catalana sota diferents termes, amb un to

1. «Introduction par Didron Ainé secretaire du Comité historique des arts et monuments», a *Annales Archéologiques,* 1844, p. I-VII.

2. A Didron devem, entre d'altres estudis, un important recull d'iconografia cristiana i simbologia religiosa: *Iconographie chrétienne, histoire de Dieu* (1843) i *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine* (1845).

3. X. Barral i Altet, «Les étapes de la recherche au XIXè siècle et les personnalités», a *Atlas des monuments paleochrétiens de la Gaule,* París, 1991, p. 11.

4. «Préface», a *Gazette des Beaux-Arts (1859-1905)* per Charles du Bus, 1911, p. I-V.

marcadament nacionalista i patriòtic i, sobretot, formulant les primeres afirmacions i objectius per a conquerir «una cultura politica», des d'un inicial paradigma modernista i, posteriorment, desenvolupat a la praxi «política de la cultura» de la generació noucentista [5]. O, en d'altres termes, el pas del nacionalisme cultural de fi de segle a la «cultura nacional» posterior.

Com dèiem en començar, és difícil trobar a la Catalunya de mitjan segle passat una publicació periòdica sobre art i arqueologia amb un mateix nivell —en qualitat i en contingut— a l'al·ludida producció francesa, anglesa o alemanya, i que al mateix temps, esdevingués un instrument de difusió i divulgació del patrimoni cultural i un marc per a la recerca[6].

Les darreres dècades del segle XIX i el tombant de segle foren testimoni d'una singular riquesa de tipus periodístic i també d'un fervor excursionista de recuperació i salvació patrimonials que portà a la publicació de *L'excursionista* (1878-1881), el *Butlletí de l'Associació d'excursions catalana* (1878-1890) i el *Butlletí del Centre excursionista de Catalunya* (1891-1938). Al mateix temps que aquestes aparegueren les primeres publicacions periòdiques de caire cultural, que constituiren els més llunyans precedents del Butlletí. Es tractà, en general, de publicacions orientades a la difusió de la literatura i l'art catalans en una concepció àmplia i aglutinadora d'elements culturals i científics i amb un caràcter pluridisciplinar: «articles purament literaris, quadros de costums catalanas, poesias, historias, novelas, rondalles, etc., etc., donarà lloch especial a lo cientifich y artistich [...] presentar una publicació popular y digna, no de Barcelona, sino de Catalunya» serà el contingut, per exemple, de *La Rondalla* (1874)[7], o la mateixa declaració de principis d'una prometedora *Revista de Catalunya* (1896): «les arts, les lletres y les ciències en totes llurs manifestacions trobaran en la nostra modesta publicació franca acollida»[8].

Totes elles s'aplegaren igualment sota un denominador comú, un fervent catalanisme i un to didàctic, pedagògic i culturalitzador del poble, que esdevingué una constant al llarg de les primeres dècades del segle XX. Ja el 1870, *La Gramalla* s'expressà en aquest sentit amb uns termes ben eloqüents: [diaris] «que fessin acostumar el poble català a escriure y lleigir en sa pròpia llengua, y a ferli conèixer sa història y els fets dels seus passats»[9].

Herència de la Renaixença i Modernisme

L'Avens, revista apareguda el 1881, no s'amagà d'introduir en el seu prolegomen l'adjectiu catalanista —«prenem la denominació de "catalanistes" per a distingirnos dels que sent fills de Catalunya, no senten o no tenen amor a sa mare pàtria»— i es presentà com una publicació que acollia els «avensos practicats en tots los rams del humà saber»[10]. La revista fou, des dels seus inicis, l'espai aglutinador d'un grup de joves artistes i intel·lectuals que s'autodenominaven modernistes; aspecte aquest darrer més remarcat amb l'entrada, el 1889, de nous col·laboradors com Casellas, Rusiñol, Cortada o Brossa. El sentit més literal de la paraula modernisme en el que significa d'aferrissada defensa de tot allò que sigui modern i de rebuig de tot el que sigui vell[11] és present en els propòsits enunciats per la revista el 1882 —quan pren el subtítol de «Lletras, Art i Ciència»: «lo Progrés és y serà sempre nostre guia, com deu ser lo de tota la humanitat, y rebrem ab especial satisfacció'ls avensos practicats en tots los rams del saber humà; deixant apart tota mena d'ideyas enrederides, dèbils estorbs interposats en lo camí de la Civilisació»[12]. A la dècada dels noranta, *L'Avens* esdevingué el portaveu dels escriptors modernistes tot accentuant el seu to literari. La col·laboració de J. Maragall en aquesta època conferí un toc d'absoluta disponibilitat a la modernitat i a les influències i estímuls vinguts de fora; fou aleshores quan, des de les pàgines de la revista, es defensaren les innovacions artístiques aparegudes en el camp cultural català i, en concret, la nova pintura desenvolupada per Casas i Rusiñol.

L'Avens mostrà, en definitiva, la trajectòria iniciada com un butlletí de joventut i la seva conversió en una gran revista, identificada a una opció política i cultural defensora d'un catalanisme progressista, federal i republicà[13]. Com a institució plenament integrada al panorama cultural català portà a ter-

5. N. Bilbeny, «La cultura política del Noucentisme», a *L'Avenç*, 124, 1989, p. 8-14.
6. R. Pla, «Les revistes artístiques i literàries del Modernisme», a *El temps del Modernisme* (Biblioteca Milà i Fontanals, 2), 1985, p. 91.
7. «Nostre propòsit», a *La Rondalla*, I, 1, 1874.
8. «Nostres propòsits», a *Revista de Catalunya*, I, 1, 1896.
9. «Què ens proposem fer», a *La Gramalla*, I. 1, 1870.
10. «Nostre propòsit», a *L'Avens*, I, 1, 1881; J. Torrent, R. Tasis, *Història de la Premsa Catalana*, Barcelona, 1966, p. 202.
11. J. L. Marfany, «Modernisme i Modernitat», a *Actes del Col·loqui internacional sobre el Modernisme* (Biblioteca Milà i Fontanals, 9), Barcelona, 1988, p. 9.
12. J. Torrent, R. Tassis, *cit. supra*, n. 10, p. 202.
13. R. Pla i Arxé, «L'Avenç i la seva influència en el progrés cultural de la nació», a *El Modernisme* (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu d'Art Modern, 1990-1991, p. 88.

me paral·lelament projectes editorials — col·leccions com ara la «Biblioteca Popular de L'Avenç»— i desplegà la campanya lingüística de Fabra.

L'ampli concepte d'art, integrador d'altres elements —referenciat més amunt per a les publicacions franceses— i l'interès progressiu per a dotar els estudis d'art d'un primer i necessari corpus d'imatges reflectí en un seguit de revistes modernistes on es féu literalment present a través de gravats i il·lustracions amb una acurada presentació gràfica.

Quatre Gats (1889) i *Pel & Ploma* (1889) s'inscriviren en aquest ambient: la primera nasqué a recer de l'establiment de Pere Romeu, una cerveseria on es celebraven múltiples activitats artístiques —des d'interessants exposicions a tertúlies d'art—. *Quatre Gats* esdevingué, amb el temps i de la mà dels seus promotors —Casas, Rusiñol i Utrillo— un centre aglutinador dels intel·lectuals i artistes del Modernisme. El seu primer número constava de quatre pàgines impreses a dos colors amb originals de Casas, Nonell, Rusiñol i Mir, entre d'altres. *Pel & Ploma*, propietat de Casas i amb Utrillo com a director artístic, substituí el paper jugat per *Quatre Gats*, en tant que reprengué la línia pionera—modernitzadora— de *L'Avens* i presentà un acurat recull de gravats dels millors Picasso, Nonell, Mir o Llimona. Aquesta revista representà, en l'aspecte artístic, el definitiu triomf del Modernisme i la introducció dels nous aires i influències europees de final del segle XIX i inici del següent.

Erudició i divulgació científiques

Durant els primers decennis del segle XX, intervingueren canvis radicals a nivell institucional que portaren a la creació de la Junta de Museus, dels Estudis Universitaris Catalans i, sobretot, de l'Institut d'Estudis Catalans. Diverses publicacions iniciaren una via d'erudició obrint les seves pàgines a amples estudis que tenien com a finalitat l'edició de conjunts importants. Va influir-hi una mena de presa de consciència del retard que el país havia acumulat en matèria d'investigació enfront d'altres països i que portà Puig i Cadafalch a escriure en el pròleg de *L'arquitectura romànica a Catalunya*, publicat l'any 1909: «no sap ningú dels qui escriuen en els grans centres europeus, el que és el treball d'investigació científica en els llocs apartats, amb biblioteques velles, sense l'usual utillatge; sovint, com en l'Edat Mitjana, els estudiosos desterrats, havent de peregrinar i passar les fronteres per a llegir el llibre vulgar». L'any 1934 el mateix Puig i Cadafalch, en la segona edició d'aquest volum, pogué escriure: «aquests anys han estat els més fruitosos per a la investigació científica a Catalunya [...] un nou mètode, auxiliat de millor utillatge donà caràcter a les noves obres científiques».

En aquest context s'incorporaren els primers exemplars de revistes d'alta categoria intel·lectual i científica lligades a entitats culturals coetànies. Eren publicacions de divulgació i estudi del patrimoni cultural català, progressivament vestides per un més conscient caràcter científic[14]: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* (1901), *Estudis Universitaris Catalans* (1907), *Anuari de l'Institut Estudis Catalans* (1907), entre d'altres.

L'aleshores director dels Estudis Ramon d'Abadal, en el pròleg del primer número dedicat a «l'esperit dels nostres estudis», va seguir fent al·lusió a la tasca pedagògica de la revista, la qual havia de ser «educadora de les voluntats [...] ha d'escampar la cultura generadora de totes les energies de l'activitat [...] ha de ser d'una manera especial la propulsora del avenç y de les energies del seu poble»[15]. L'aparició en el panorama cultural català de l'*Anuari de l'Institut Estudis Catalans* representà la integració de Catalunya a la recerca internacional. Creat com a òrgan d'expressió de la Secció històrico-arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, aplegà —a més d'un espai dedicat a les activitats acadèmiques— bones il·lustracions, un seguit de treballs monogràfics d'investigació i col·leccions de documents inèdits. La tasca acomplerta per aquesta publicació en els buits significatius que solcaven la història de Catalunya és, per altra banda, prou coneguda i reconeguda. Pensem en els estudis dedicats a Empúries, la Grècia clàssica o l'art romànic i el gòtic. Col·laboradors significatius en foren, entre d'altres: F. Soldevila, J. Gudiol, o J. Puig i Cadafalch.

Per últim, el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* s'integrà ben aviat en el context científic català, destinat «a recollir els treballs d'índole literaria, histórica o arqueológica, preferentemente los que se refieren a Cataluña y a los demás pueblos que constituían la antigua Corona de Aragón»[16].

14. «Lo primer que cal fer com més necessàri és crear un centre de crítica histórica i social on se treball amb vera serietat científica». «Constitució de l'Institut d'Estudis Catalans», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 8.
15. R. d'Abadal, «L'esperit dels nostres estudis», a *Estudis Universitaris Catalans*, I, 1907, p. 2-3.
16. «Presentació», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, I, 1, 1901.

Noucentisme i difusió artística

El nou segle es definí, en la seva primera dècada, per l'elaboració progressiva d'un nou ideari, el noucentista, que si bé reprengué la idea modernista de modernització del país, la continuà i perfeccionà[17] aleshores des d'un viratge cap a les arrels tradicionals del país, al classicisme, en el sentit de cercar un estil propi que identifiqués la nova Catalunya moderna. La producció periòdica artística i cultural en aquestes dades resseguí la tradició anterior, si bé sota noves premisses.

La segona etapa de la *Ilustració Catalana* (1903) reivindicà també la catalanitat del seu projecte i ho féu a través de «les obres dels nostres artistes i dels nostres industrials, els nostres monuments i la nostra naturalesa, la nostra gent i els nostres costums, els nostres dols i les nostres festes, les relíquies del nostre art antic i les manifestacions del nostre art modern»[18], en un format fill de les anteriors revistes il·lustrades. La línia iniciada per *Quatre Gats* i *Pel & Ploma* fou continuada per *Forma* (1907), revista mensual d'art dirigida per Utrillo i finançada per Casas, la qual integrà un esbós seriós de crítica artística.

Futurisme (1907) no solament incorporà el vessant catalanista —«tots els catalans tenim de sentir y de pensar catalanescament; hem de viure a la catalana» i «posa al servei de l'art català totes les energies [perquè] el nostre art tingui el segell de la nostra terra catalana»[19]—; sinó que introduí en el panorama un tret «internacionalista», com demostra el seu títol que s'adiu als corrents que paral·lelament s'iniciaven a Itàlia i França.

En aquells moments, amb el plantejament global, per primera vegada, d'una política catalanista des del govern, s'acompliren les finalitats polítiques que mobilitzaren i canalitzaren l'esforç de creativitat cultural de començaments de segle. *Empori* (1907), revista de cultura catalana de gran categoria intel·lectual, amb autors com J. Alcover, J. Puig i Cadafalch i F. Cambó, enuncià en els seus inicials plantejaments aquest vincle més directe amb el projecte polític: «tant com potenta vida econòmica, tant com organismes polítichs propis, volem els catalans cultura pròpia. No ho volem de ser de colònia»[20].

El nacionalisme cultural modernista esdevingut noucentista fou aleshores utilitzat en la vida política[21]. Comparativament parlant, s'aprecia en conjunt com es difonia el patrimoni cultural, es recuperava el passat nacional, però —sobretot a partir d'aquell moment— es féu en els termes de «precisar i definir aquesta identitat històrica i cultural»[22]. Es mantingué el mateix caràcter de divulgació de la cultura catalana al poble, educant-lo, i la revista volgué ésser el lloc idoni per a fer-ho, «l'instrument d'un programa d'intervenció cultural, de civilització i urbanitat»[23]. Aquesta difusió al poble es llegí en l'òrbita del catalanisme noucentista, en vistes a la mateixa realització comunitària, de país[24]. «Fer» art, «construir» la història volgué dir ajudar a la visió i idea d'una Catalunya «viva»; en una concepció organicista —com la que reflectiren també els principis dels *Estudis Universitaris Catalans*— i els diferents cossos socials —i la revista en fou un d'ells— s'encarnaren com a part d'un «organisme viu, integrat dins del cos social y ajudant ab sos demes components [...] a recorre serenament una vía ascendent en el camí de la civilisació y de la història»[25].

El 1915 es llença el *Vell i Nou* amb la intenció de mostrar atenció tant per l'art antic, «vell», com pel més modern, «nou»[26]. Per iniciativa del marxant i promotor artístic S. Segura, aquesta publicació nasqué a recer de les «Galeries Laietanes», un local que, a la manera dels «4 Gats» per al Modernisme, esdevingué punt de reunió del grup «Les Arts i els Artistes» i dinamitzador de la vida artística del moment. La direcció de Folch i Torres, a partir del maig de 1915, es caracteritzà per la importància donada a la presentació gràfica, la qualitat de les fotografies i el gravat i el punt especial dedicat a la pedagogia de l'art[27] i la preferència per les arts «menors», aplicades o industrials[28]—uns temes aquests que veurem quin-

17. Flama. «Al començar la història dels Noucentistes. A propòsit de l'Almanach». a *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya,* 62, 1911.
18. *Ilustració catalana,* I. 1, 1903.
19. J. Torrent, R. Tasis, *cit. supra,* n. 10, p. 383.
20. «Presentació», a *Empori*, I. 1, 1907.
21. J. Termes, «De la revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)», a P. Vilar (ed.), *Història de Catalunya,* VI, Barcelona, 1987, p. 93-96.
22. M. Barceló, B. de Riquer, E. Ucelay Da Cal, «Sobre la historiografía catalana», a *L'Avenç,* 50, 1982, p. 71.
23. Objectiu que recull el magazine *D'ací i d'allà,* creat a la primera dècada del segle XX per l'Editorial Catalana patrocinada per F. Cambó i que esdevingué una publicació innovadora i d'estil europeu en l'òrbita del catalanisme noucentista. Vegeu, J. M. Tresserras, *D'ací i d'allà (1918-1936),* Barcelona, 1992.
24. Resseguim les línies expressades a M. Barceló, B. de Riquer, E. Ucelay Da Cal, *cit. supra,* n. 22, p. 68-73.
25. R. d'Abadal, *cit supra,* n. 15, p. 2.
26. *Vell i Nou,* I, 1, 1915.
27. Vegeu, per exemple: R. Jorí, «L'art educatiu, els treballs escolars», a *Vell i Nou,* I, 7, 1915, p. 9-11.
28. R. Jorí, «Ferros d'art», a *Vell i Nou,* II, 1916, p. 2-7. L'autor destaca el catala-

ze anys més tard al Butlletí i que s'integren perfectament a la teoria desenvolupada per Folch i Torres. La segona etapa d'aquesta revista, iniciada el 1920, recalà de nou en l'aspecte gràfic: «bellament ilustrada, baix artística coberta [...] aniran sortint en les seves planes estudis varis sobre pintura clàssica i contemporània, sobre escultura antiga i moderna, arquitectura urbana i rural»[29], però sobretot a donar-li un caire més internacional: «que siga l'estranger el portaveu de les nostres manifestacions artístiques, i a casa nostra, el ressó de les evolucions estrangeres dins de l'art».

Dues revistes de cultura

El període de la Dictadura vegé l'aparició de dues grans revistes de cultura catalana: la *Gaseta de les Arts* (1924) i *Revista de Catalunya* (segona etapa del 1924). Aquesta darrera esdevingué la més important d'aquell moment i, per el seu contingut, una de les més modernes i innovadores. El seu primer número comprengué assaigs d'història, estudis sobre política moderna i de caire literari, i una secció interessant dedicada a la reproducció i comentari d'articles catalans i estrangers. Dedicada més especialment a l'àmbit artístic, la Gaseta sorgí com a complement de la *Pàgina artística de la Veu de Catalunya*. Es tractava d'un nou projecte editorial de Folch i Torres, gestat en els anys subsegüents a la seva destitució com a director dels Museus de Barcelona i en uns anys de recerca personal orientats cap a la història de l'art i la museografia[30]. La Gaseta incidí llavors novament en l'aspecte divulgatiu i difusor de la publicació —«complir dins el nostre moviment artístic la feina humil i necessària de donar quinzenalment informació sobre les obres i els fets que es produeixen a Catalunya, dins el domini de les arts plàstiques i de la història de l'art, així com aquelles que produint-se fora puguin tenir per nosaltres un interés de profitós ensenyament»[31]— i en la presentació i qualitat del seu disseny —«exigents en la condició del paper i del gravat». La mà de Folch i Torres tornà a aparèixer en la temàtica i en l'orientació d'una revista que fou com un pont cap a la tasca que desenvoluparia posteriorment en el Butlletí. És així com veiem aparèixer temes dedicats a la vida, funció i activitats dels museus barcelonins[32], col·leccions i col·leccionistes[33], al igual que les darreres aportacions arqueològiques i la recerca al voltant de l'art medieval[34].

L'any 1926, s'incorporaren al projecte els anomenats *Quaderns de divulgació artística*, dirigits també per Folch i Torres, que mantenien entre els seus objectius el de posar a l'abast del gran públic el tresor artístic del país, tot mantenint un alt nivell de qualitat científica. Es tractà de breus monografies, temàtiques o d'autors, on es combinà una presentació dels darrers coneixements sobre el tema i una important part il·lustrada[35].

Tres són els trets que es derivaren d'aquestes publicacions: la importància donada a la pedagogia de l'art, la concepció de la revista com a instrument de cultura, de civilitat, divulgatiu i científic i, en tercer lloc, l'accent posat en la «reconstrucció» i difusió del fet cultural català a través de l'art amb una recerca en les arrels, però immergida en un projecte de modernitat. Aquestes característiques es presenten com els més inmediats precedents del Butlletí dels Museus. Si bé aquest darrer s'ocupà, en la seva part més significativa, de la pròpia vida i tasca museística, també arribà a suplir, durant els anys de la República —juntament amb la revista *Art* apareguda el 1933 a recer de la Junta Municipal d'Exposicions—, les desaparegudes revistes *Vell i Nou* (1915-1930) i *Gaseta de les Arts* (1924-1930).

A tall de transició, el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* s'integrà en una línia de publicacions periòdiques artístiques i literàries que s'havia iniciat en un marc teòric modernitzador, a partir de la dècada dels vuitanta del segle XIX. En una anàlisi de les revistes d'aquesta temàtica al Modernisme apreciem «tot just proposats els primers signes de modernització de la Renaixença, és a dir, les primeres manifestacions del Modernisme [...] l'increment en qualitat i quantitat de les revistes artístico-literàries»[36]. Sent el Modernisme continuador de la Renaixença, en el sentit de cercar igualment el retrobament

nisme d'aquesta activitat artesanal, afirmant-se i coordinant-se el fet nacional per sobre i amb el mateix fet artístic: «la farga catalana ha donat nom a una manera de treballar».

29. *Vell i Nou,* I, 1, 1920, plana solta a manera de pròleg i declaració de principis i presentació.

30. M. Vidal i Jansà, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres* (Biblioteca Abat Oliba, 103), Barcelona, 1991, p. 280.

31. *Gaseta de les Arts,* I, març de 1924, número de mostra.

32. J. Folch i Torres, «Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella», a *Gaseta de les Arts,* I, 4, 1924, p. 1-3.

33. J. Gudiol, «La col·lecció Plandiura», a *Gaseta de les Arts,* I, 2, 1928 p. 2-14.

34. J. Folch i Torres, «Una taula del Mestre García de Benabarre», a *Gaseta de les Arts,* II, 6, p. 28-30.

35. M. Vidal i Jansà, *cit. supra,* n. 30, p. 287-288.

36. R. Pla, «Les revistes artístiques i literàries del Modernisme», a *El temps del Modernisme* (Biblioteca Milà i Fontanals, 2), 1985, p. 91.

d'un poble amb les seves arrels, les seves bases històriques i la seva identitat, identificà, tanmateix, aquesta afirmació i construcció cultural amb la modernitat. Una modernitat que passava per la incorporació decidida al marc europeu contemporani amb la idea «d'una Catalunya avançada que podia i volia participar en la dinàmica cultural i estètica de la modernitat»[37]. L'ideari noucentista hi incorporà la decidida incidència social d'aquesta «construcció nacional», és a dir, la «praxi» política. Les noves institucions de les primeres dècades del segle XX aportaren, en aquest sentit, el suport a publicacions erudites i cientifíques. El Butlletí i el programa museístic fou el fruit d'aquest procés i també de la coordinació, el retrobament «d'un moviment revolucionàri que ha congeminat la realització de les aspiracions patriòtiques amb els anhels de la democràcia republicana»[38].

El Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona (1931-1937)

L'aparició del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* el 1931 s'emmarcà en un projecte museogràfic global que reprengué, entre d'altres elements, la idea abogada a començaments de segle XX, d'agrupar les col·leccions artístiques catalanes en un mateix espai que donés compte d'un discurs artístic bàsicament català, des del període romànic fins al segle XX i de manera coherent. Per altra banda, es portà a terme la separació de l'element arqueològic, industrial o decoratiu de l'obra d'art, donant com a resultat la configuració de tres entitats museístiques: el Museu d'Art de Catalunya, instal·lat al Palau Nacional de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, el Museu Arqueològic ubicat al Palau de les Arts Gràfiques i el d'Arts Decoratives que ocupà les sales del Palau de Pedralbes.

A proposta de Folch i Torres i prenent com a model el Butlletí del prestigiós museu novaiorquès[39]es concebé la creació d'una publicació mensual que esdevingué el mitjà d'expressió de les activitats dels Museus i de la seva Junta. Volent-se integrar des d'un bon principi a la xarxa museística internacional, s'establiren fructífers intercanvis amb l'estranger que nodriren el fons de la Biblioteca amb les més prestigioses revistes d'art.

Un element clau i freqüentment al·ludit a través de les mateixes pàgines del Butlletí fou l'organització clara i pedagògica de les col·leccions per tal de mostrar la història gràfica de l'art català, contextualitzada en un referent europeu: [el Museu d'Art de Catalunya] «ha passat d'ésser, no un arramblatge dispers d'exòtiques despulles, sinó una síntesi coherent dels que ha estat i del que és l'art català»[40]. «El nostre Museu no és un cementiri de coses belles, se li ha donat vida. [...] És un gran llibre que es pot llegir encara que no se sàpiga de lletra»[41].

El Butlletí s'inserí de ple en aquesta concepció pedagògica per a una lectura evolutiva, integradora i contextualitzada de l'art català. En els seus primers números, els artífexs del projecte esplanaren de manera freqüent en llurs pàgines els objectius i definicions dels seus plantejaments: preparació d'una deontologia de la tasca de restauració i conservació i participació en el debat que coetàniament es desenvolupava a nivell internacional[42]; definició d'una museografia[43]; propostes de creació d'uns museus especialitzats[44]; interès en la constitució

37. J. Castellanos, «La literatura», a *El Modernisme* (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu d'Art Modern, 1990-1991, p. 73.

38. P. Coromines, *Inauguració del Museu d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc,* 7 d'octubre del 1934, p. 6.

39. Les Actes de la Junta de Museus recullen aquest procés: «A continuación por la Dirección-Secretaría se hace referencia al proyecto presentado por la misma consistente en la publicación mensualmente por la Junta de un Boletin que será el resumen de la actividad de la nuestra corporación, encargándose a tal efecto la Dirección del mismo al Sr. Director de los Museos y Secretario de la Junta Don Joaquín Folch i Torres, la cual deberá sujetar su publicación dentro del tipo-modelo del Boletín del Museo de Nueva York, presentado a tal efecto», a *Actes de la Junta de Museus,* sessió del dia 23 de desembre de 1930.
«Seguidamente el Director Secretario dió cuenta de los trabajos preparativos de la publicación del Boletín acordada en la memoria anterior, dándose la Junta por enterada con satisfacción y designándose la siguiente Ponencia de revisión de publicaciones de la Junta, Honorable Sr. D. José Puig y Cadafalch, Presidente; Ilstre Sres. Don Fernando Valls y Taverner, Don Gustavo Gili, Don Alejandro Soler y March y Don Pedro Casas», a *Actes de la Junta de Museus,* sessió del dia 19 de gener de 1931.

40. P. Coromines, *cit. supra,* n. 38, p. 5.

41. P. Casades, «Tenia Museus Barcelona?», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* V, 48, 1935, p. 143.

42. J. Folch i Torres, «El problema de la restauració de les col·leccions de pintura antiga als Museus de la Ciutadella», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* I, 1, 1931, p. 27-31; J. Folch i Torres, «Doctrina i pràctica dels retocs en la restauració de la pintura antiga», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 33, 1934, p. 46-52.

43. A tall d'exemple, «El trasllat, ampliació i metodització dels museus», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* I, 7, p. 219-222; J. Folch i Torres, «Un Museu Històric del Teixit al monestir de Sant Cugat del Vallès», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* II, 14, 1932, p. 208-220; J. Folch i Torres, «El retolament dels objectes en els nostres museus», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* V, 46, 1935, p. 69-80; E. Bassols, «La il·luminació dels museus d'art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* V, 50, 1935, p. 197-199.

44. J. Folch i Torres, «El nou Museu de les Arts Decoratives del Palau de Pedral-

d'un «Arxiu de materials per a l'estudi de l'art espanyol» que inclogués les paperetes fotogràfiques del Repertori iconogràfic d'Espanya procedents de l'Exposició de Montjuïc, les reproduccions de caràcter arqueològic i artístic, maquetes i plànols de tots els edificis típics i plànols topogràfics amb la seva disposició en les regions històriques i culturals i una bibliografia de l'art espanyol (llibre, fullet, article de revista i article de diari)[45].

Com després recalcarem, la revista dels museus no solament volgué esdevenir una eina adient per a la pròpia recerca, o un mitjà per a difondre i entendre el fet artístic cultural català, sinó sobretot el marc idoni per a «historiar» el procés de constitució dels nous museus, i la consciència de viure un moment especialment creatiu, i renovador, que marqués un tall, un abans i un després. Pere Coromines, aleshores president de la Junta de Museus, en el discurs d'inauguració del MAC, reivindicà precisament aquesta idea i relacionà el nou concepte amb el mateix grau de realització de l'ideal català: «quan als primers anys del segle XX començava a diferenciar-se, no com record històric ni com a aspiració merament literària [...] el sentiment nacional de Catalunya i la concepció trascendia dels llibres al cor de les multituds i prenia formes conscients en la vida social, va sorgir la idea del Museu. [...] D'allò que abans també podien dir-ne Museu no en resta res aquí»[46].

Al primer número de juny de 1931, la Junta de Museus expressà els objectius d'aquesta publicació mensual en la presentació. El Butlletí volgué esdevenir l'òrgan informatiu de la vida dels museus; donar informació sobre la tasca museística i, alhora, fer-se instrument per a donar a conèixer el patrimoni albergat, ja en el seu tret purament divulgatiu, difusor i pedagògic, ja com a eina i marc científic per a l'estudi —recordem en aquest sentit com aquesta divulgació del «fet nacional» era un fet comú, si bé canviaven les «metodologies», extensible al ventall de revistes analitzades amb anterioritat, en especial la precursora *Vell i Nou* o la *Gaseta de les Arts,* de la qual en fou precisament Folch i Torres director—.

El Butlletí va anar sortint sense interrupció cada mes fins el desembre de 1937. Cada volum constava de 12 fascicles i d'aproximadament 400 planes. El text s'il·lustrava amb dibuixos i fotografies. Els fascicles, per la seva banda, amb 32 planes, eren de format en quart petit, destacant tant la qualitat del paper —bon paper couché— com una bona i cuidada reproducció de gravats —cal reprendre de nou la comparació i fer al·lusió als precedents com ara *Pel & Ploma*, amb una tipografia brillant i uns gravats preciosos—.

Pel que respecta a l'estructura temàtica dels butlletins, malgrat la diversitat en la composició de cada número, s'entreveuen unes directrius i unes seccions presents al llarg dels seus anys d'existència, més clarament definides a partir del segon any de vida de la revista. Articles pròpiament científics, notes sobre la vida dels museus, recull d'ingressos per via de donacions o adquisicions, ressenyes de conferències i exposicions, necrològiques, etc.

Una part temàtica significativa del Butlletí girà al voltant de la mateixa institució museística, informant de la vida dels museus. Fou aquest un fet que veurem com progressivament omplí les pàgines dels darrers números[47].

Es tractà bàsicament, en una primera fase de presentar la nova situació dels Museus, i desenvolupar el discurs amb un cert to propagandístic entorn a la significació del projecte[48]. Hi hagué, com advertíem en línies anteriors, una clara voluntat d'«historiar» tot el procés d'un projecte de museus que es concebia en plena i contínua formació i un interès per a exposarne les dades. Històricament es tingué consciència de planificar una primera xarxa pública museística. Aquesta nova situació constituí, d'una banda, el fruit d'una llarga singladura iniciada a mitjan segle passat, però mancada d'una sensibilitat

bes», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 21, 1933, p. 33-36; J. Folch i Torres, «El que era i el que serà el Museu de Santa Àgata», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* II, 13, 1932, p. 173-176; J. Folch i Torres, «Com s'ha organitzat i instal·lat el "Cau Ferrat" en esdevenir museu públic», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 25, 1933, p. 173; J. Folch i Torres, «Materials per al futur Museu Històric del Teixit», a *Butlletí dels Musues d'Art de Barcelona,* II, 18, 1932, p. 350-351.

45. J. Folch i Torres. «Un arxiu de materials per a l'estudi de la història de l'art espanyol a Barcelona», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* I, 2, p. 56-60.

46. P. Coromines, *cit. supra,* n. 38, p. 1.

47. A partir de l'alçament s'adverteix com guanyen terreny aquests temes amb un caràcter fortament reivindicatiu i en un to defensiu. Vegeu per exemple. «La revolució de juliol i els nostres Museus d'Art», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VI, 65, 1936, p. 301-318. O, al mateix any, J. Folch i Torres, «Conversa sobre la vida privada dels Museus d'Art de Barcelona», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VI, 64, p. 258-268; 65, p. 289-300; 66, p. 321-333, 1936.

48. Vegeu per exemple, «Inauguració del Museu d'Art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* V, 44, 1935, 1-36; «El desallotjament del Palau de la Ciutadella», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 20, 1933, p. 22-28; R. Raventós, «Les obres de consolidació i habilitació del Palau nacional de Montjuïc», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 37, 1934, p. 169-171; J. Folch i Torres, «El Museu d'Art de Catalunya al Palau nacional de Montjuïc», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 37, 1934, p. 171-191.

oficial, i de l'altra, la canalització —podríem dir-ne política— dels esforços i creativitats culturals de tot un segle: «després ha vingut gradualment la capacitació política del nostre poble, que permetrà vetllar en l'esdevenidor per l'accentuació i l'envigorament dels trets essencials de l'ànima catalana, entre els quals el sentiment artístic ocupa un lloc preminent»[49].

És en aquest discurs d'autoafirmació quan descobrim el nou sentit que prengué el model de museu, la seva funció social i la seva integració a la vida cultural i política del país. En un esquema d'arrels noucentistes, el Butlletí, amb el Museu, màxim difusor de l'art català, esdevingué una eina més en la construcció nacional.

La interessantíssima secció «Vida dels Museus» prengué, en aquest sentit, tota la seva força i, a través dels anys, s'encarregà de presentar cada peça de l'entramat museístic, de referir-se a les publicacions empreses per la Junta de Museus i, a través d'un apartat de «visites»[50] de deixar constància del lligam social del cos del museu amb els demés, integrant-se amb el cos social —per reprendre el discurs organicista de començaments de segle—. La funció educativa del Museu doncs, fou una constant i present ja al primer any de la publicació del Butlletí, directament expressada en aquesta secció de visites. No fou aliè al tema el progrés científic que en el camp de la pedagogia es desenvolupà a la Catalunya republicana amb renovadores propostes educatives[51].

Aquest punt es complementava, per altra banda, amb el que podem anomenar «socialització» de l'art, que passava per una prèvia socialització del col·leccionisme. Restava remarcada la utilitat social del col·leccionista, «en aparença, als ulls del poble» considerat «de mania elegant, d'inútil snobisme, de luxe ofensiu». Tanmateix, els col·leccionistes realitzaren una primera tasca essencial, la de la conservació de la riquesa artística del poble; és per això que ara, com arreu del món «s'accentua més aquesta tendència del col·leccionisme a socialitzar i divulgar el contingut espiritual i experimental de les obres d'art posseïdes» amb col·laboració amb «els poders públics que cuiden el passat dels pobles»[52].

La secció d'«Ingrés al Museu» donà constància també — a part de l'anàlisi puntual de les donacions, llegats i adquisicions i en alguns casos un estudi pormenoritzat del fons ingressat per aquestes vies— d'una «gratitud [...] [vers] el patrici amateur que hi confia la pròpia col·lecció perquè el poble la veigi i s'hi instrueixi»[53].

El patrici col·laborava en l'obra dels museus, però també el «poble». És interessant en aquest sentit establir una correlació amb el que paral·lelament es donava en el camp de la historiografia catalana. La història de l'art català reviscuda al Museu prengué aleshores el sentit constant d'una autorealització de poble, d'identitat històrica nacional. En aquests termes, la interrelació constant, suprahistòrica, entre l'home i la terra, els catalans i Catalunya, quedà fixada educant didàcticament el poble en la seva història i per a això els museus eren un punt de contacte amb ell. Folch i Torres fou precisament un dels que va insitir més en aquest concepte de «nacionalisme de l'art»: «l'art és el reflexe de la societat que el produeix, l'art és l'expressió del poble i camina amb el poble»[54].

Al llarg del Butlletí, en especial als darrers números, s'adverteix la presència de l'«art popular». Una via, propugnada pel mateix Folch i Torres, de construcció d'un estil nacional, havia de ser precisament fonamentar-se en la tradició i en l'art popular, i en definitiva, en tot l'art realitzat al país[55].

Pel que fa als temes ressenyats en els articles de caire científic i que dibuixen l'art català en diverses etapes, s'aprecien dues constants cronològiques, tot i que amb major o menor preponderància al llarg de la història dels butlletins: una part significativa de l'estudi artístic es basava en la temàtica medieval, tret de clara ascendència de la Renaixença i sota el mateix

49. E. Cladellas, «La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle dinovè i al començ de l'actual (3a. part)», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 42, 1934, p. 333. J. Folch i Torres en l'homenatge al president de la Junta J. Llimona conclou: «i caldria posar-hi més encara, en aquesta corona: les bones il·lusions que no haurien passat de l'estat de somni si el president no les hagués portades a la taula dels debats», J. Folch i Torres, «Josep Llimona, president de la Junta de Museus», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 35, 1934, p. 97-98.

50. N'és una mostra: «Els "Amics dels Museus" visiten les obres del Palau Nacional», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 36, 1934, p. 167; «Visita oficial de la Generalitat i l'Ajuntament al Museu d'Art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VI, 62, 1936, p. 213-235.

51. Al primer any del Butlletí és present ja aquesta qüestió, P. Bohigas i Tarragó, «L'obra educativa als Museus», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* I, 6, 1931, p. 185-186.

52. J. Folch i Torres, «Els Museus i el col·leccionisme», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 27, 1933, p. 225-228.

53. J. Folch i Torres, *cit, supra,* n. 52, p. 225.

54. F. Miralles, «L'època del Noucentisme, 1906-1907», dins *Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917,* a F. Mivalles (ed.), *Història de l'art català,* VII, Barcelona, 1985, p. 166.

55. El volum VII de l'any 1937 recull per exemple dues importants aportacions de Joan Amades sobre rajola catalana i un assaig de Cladellas sobre iconografia popular. Vegeu, J. Amades, «Les rajoles dels oficis», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VII, 74, p. 193-203; 75, p. 225-237; 76, p. 257-266; 77, p. 289-296, 1937; E. Cladellas, «Notes sobre iconografia popular», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VII, 73, p. 161-178.

propòsit d'elaboració d'un art nacional; per altra banda, destacava el paper rellevant de l'art modern on s'incloïen els referents contemporanis dins d'una línia decantadament «oficialista» on sobresortien artistes de marcat gust classicista i noucentista. El context era primordialment català, tot i que la decidida incorporació al món europeu, la volguda projecció de l'art català fora fronteres i la mateixa incorporació del Museu a la tasca museística general, contenia marcades referències al marc estranger[56]o es remarcava en el discurs artístic el paper de l'art català en la història de l'art[57].

El tractament d'aquests temes i la metodologia emprada depenia, en última instància, tot i els trets comuns, de cada autor i, conseqüentment apareixien des de simples reculls biogràfics de l'artista, o bé una fitxa descriptiva completa de la peça ressenyada, fins d'altres estudis dotats d'un major aparell crític al darrera.

Estem, tanmateix, davant la primera proposta seriosa i conscient de fer una història, una cronologia i una visió àmplia de l'art català, una lectura evolutiva del fet artístic des del romànic fins el segle XX. En aquest sentit, el Butlletí s'inclogué en una cadena iniciada als anys 20 del present segle, quan a Catalunya es desenvoluparen les primeres pàgines d'un tipus d'historiografia positivista que emprengueren la sistematització i classificació de les escoles, autors i períodes de la història de l'art i en dibuixà la filiació artística.

El Butlletí, doncs, es contextualitza en una fase concreta i clau de la historiografia de l'art català: el 1921, el mateix Folch i Torres publicà la *Història de l'Art*, que esdevingué la primera temptativa de síntesi d'una història de l'art català escrita en llengua catalana —fins llavors en el panorama científic existia, per exemple, la Història de l'art de J. Pijoan en llengua castellana—. Els referents més propers de Folch i Torres s'enclaven en la línia marcada pel positivisme històric que s'introduí primer en el camp arqueològic i, tot seguit, en els estudis sobre història medieval. Es tractava de reconstruir la història, definir la identitat nacional sobre bases més sòlides i científiques i posar al dia metolodògicament la forma i el contingut d'aquesta tasca apropant-se al concert internacional. Folch i Torres, a més, coneixia els més recents pressupòsits historiogràfics foranis, francesos i alemanys (A. Michel, A. Springer) d'on recollí l'esperit sintètic i metòdic i l'interès per emmarcar l'artista en la societat que l'envolta, la iconografia i la tècnica. Al llarg d'aquesta època, a les primeres dècades del segle XX, hem vist aparèixer, en el camp de les publicacions periòdiques destacades, contribucions a la història de l'art català des de la crítica d'art de la *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, les monografies d'artistes moderns de *La Revista*, o el corpus il·lustrat dels *Quaderns de divulgació artística de la «Gaseta de les Arts»*. Sota el patronatge de F. Cambó es projectà l'aparició d'una col·lecció —*Monumenta Cataloniae*— que donés a conèixer el corpus de l'art català: el patrimoni monumental i el corpus documental paral·lel. El projecte esdevingué el marc d'acollida per a l'aplec de les línies d'investigació que s'havien anat desenvolupant en els últims anys emprades, per exemple, per l'Institut d'Estudis Catalans.

Hom pot advertir dues tendències marcades en el tractament temàtic i la metodologia emprada i, en consequència, la historiografia de l'art que en resultà. Per una banda, la constant d'un tractament pormenoritzat, detallista que, o precisava de forma descriptiva la peça artística, la classificava, o bé traslladava aquestes característiques a la personalitat i vida de l'artista[58]. En aquest sentit, destacava un tipus d'anàlisi que combina una breu referència biogràfica amb les característiques estilístiques i les filiacions de les obres amb el context artístic del moment que continuaria, en certa manera, la línia desenvolupada a Catalunya a la dècada dels anys 20 d'estudis monogràfics sobre art català modern[59]. Per l'altra, la introducció en el discurs d'un tipus d'història i plantejaments comparatius que intentaven, sobre unes bases de rigorositat i críti-

56. És una constant, per exemple, la referència a París a través de la representació catalana, «Les conferències a la Sorbona sobre l'art i la civilització catalanes», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 23, 1933, p. 122-126; «Les conferències a la Sorbona sobre l'art i l'arqueologia a Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* IV, 38, 1934, p. 225-226; «L'esposició d'art català medieval a París», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VII, 74, 1937, p. 209-220. Per a la integració del nou projecte de museus a la xarxa internacional preneu com a exemple, «Una reunió a París d'experts convocada per l'Office International dels Musées», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 26, 1933, p. 212-216.

57. Prengui's com a exemple el tractament de la figura de Fortuny a, J. Folch i Torres, «L'aficionat a les estampes de Fortuny», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VI, 59, 1936, p. 107-117.

58. Uns exemples a: A. Maseras, «Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 22, 1933, p. 65-73; J. M. Jordà, «Ramon Casas», II, 11, 1932, p. 105-110; M. Marinel·lo, «Francisco Masriera, el pintor de la riquesa», II, 18, 1932, p. 321-325.

59. Pensem en les iniciatives encapçalades per *La Revista* i continuades després per la Junta Municipal d'Exposicions dedicades a crear una història de l'art català a través de monografies. A tall d'exemple, l'estudi de Feliu Elías sobre *La pintura moderna fins al cubisme,* o la de Rafael Benet dedicada a *Joaquim Vayreda.* Vegeu, M. Vidal, *cit. supra,* n. 30, p. 190-202.

ca científiques, contextualitzar l'art català en un marc estilístic general amb freqüents referents tant a l'art hispànic com a l'art europeu[60].
Un percentatge important dels estudis científics es dedicaren també a una tasca més pròpiament museística, amb l'objectiu de portar a terme la necessària classificació i inventari d'un fons complex i heterogeni. S'iniciaren en aquells moments, per exemple, els primers assaigs de catalogació —equiparable al marc internacional— del fons numismàtic del Museu[61]. L'ingrés d'un important lot de peces artístiques —com fou l'adquisició el 1932 de la col·lecció Plandiura— pogué ser l'ocasió igualment de portar a terme un esforç de classificació amb el paral·lel establiment de tipologies[62].
El *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* s'extingí el desembre de 1937 en plena Guerra Civil amb una sèrie d'informacions que volgué «constituir un eloqüent i significatiu testimoni del període que estem vivint», com diuen les dues darreres línies d'aquest Butlletí que va donar vida pública durant set anys a l'activitat dels museus de Barcelona i més particularment a la del Museu d'Art de Catalunya.

Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (1941-1968)

L'any 1941, després de la Guerra Civil, s'inaugurà una nova etapa per als museus de Barcelona i per al seu mitjà d'expressió pública i cultural, la revista. Una nova fase molt diferent quant a la categorització de la revista dels museus i, per descomptat, una nova concepció del Museu.
Sota el títol *Anales y Boletín de los Museos de Arte,* el primer volum reprengué la tasca de publicació anterior, però amb una significativa fotografia del general Franco i un prefaci del marquès de Lozoya.
La declaració de principis[63]que integrà aquesta primera sèrie fou igualment reveladora dels nous aires que es volia aleshores que prengués la revista del Museu: els continuadors del projecte es pronunciaren, en primer lloc, contraris no solament al vell concepte de museu-magatzem que en el passat havia allotjat les peces artístiques, sinó també a «l'afany pedagògic i erudit». Per sobre d'aquests preceptes prioritzaren el contingut més pur, de l'obra d'art, l'estètic.
D'aquesta manera, el museu d'art havia de trobar el seu sentit en el «màxim rendiment estètic» atorgat a l'obra, «individualitzada i clarament visualitzada». El model d'ordenació museogràfica es cercà aleshores en l'espai de la «Nueva España» i ja no amb els referents estrangers: per exemple al «Museo del Prado o al de San Gregorio de Valladolid donde el ambiente que exalta la belleza de sus obras selectas contrasta con las monótonas galerías de Europa o de América».
La tasca científica en el marc de la revista continuà essent un dels objectius i «misiones» de la institució museística.
Entre 1941 i 1947 aparegueren cinc volums dels Anales amb una novetat important respecte del Butlletí precedent: deixaren de ser publicats mensualment i aparegueren dos fascicles anuals, un d'«Arte Antiguo» i un altre d'«Arte Moderno» amb unes vuitanta pàgines cadascun i reunits en un sol volum de paginació continuada. Aquesta fórmula es mantingué durant tota l'època successiva en què J. Ainaud de Lasarte fou director dels Museus d'art de Barcelona.
En aquesta fase, una de les temàtiques més resseguides i fins i tot potenciades continuà essent la ressenya biogràfica d'eminents artistes, llavors no exclusivament catalans, i donant lloc a estudis molt documentats. Certament, un tret significatiu fou la incorporació en l'anàlisi de la vida i obra de l'artista d'extensos repertoris de fonts documentals al respecte i que, a voltes, esdevingueren un apèndix separat o convertiren l'arti-

60. Exemples de mètode comparatiu, contextualitzador a: F. Duran i Canyameras, «Una nota sobre els "davallaments" romànics catalans», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* II, 14, 1932, p. 193-200, on s'estableixen relacions amb el timpà de Moissac o amb el Davallament de la catedral de Volterra, entre d'altres; F. Duran i Canyameras, «Exemplars d'escultura medieval ingressats al Museu d'Art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VI, 61, p. 161-174; 62, p. 193-201, 1936; A. Duran i Santpere, «Una obra de Pere Johan al Museu de Barcelona», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* II, 16, 1932, p. 263-267. Dotats d'un important aparell crític i marc teòric de fons, destaquem: J. Folch i Torres, «El retaule de San Llorenç de Poblet», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* I, 1, 1931, p. 3-9, on es tracta d'establir una filiació de l'artista amb una escola valenciana; J. Puig i Cadafalch, «Les pintures del segle VI a la catedral d'Egara (Terrassa) a Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* II, 11, 1932, p. 97-105; G. Richert, «La iconografia del Crist i de la Verge de les pintures murals romàniques del Museu d'Art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* VII, 68, 1937, p. 1-11.
61. Així J. Amorós presenta «Vers una organització internacional dels Museus de Numismàtica», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 24, 1933, p. 144-149.
62. És el cas de l'estudi de Duran i Canyameras sobre l'escultura medieval de la col·lecció Plandiura: els crucifixos, els davallaments, calvaris, l'art mossàrab, els capitells romànics i una anàlisi sobre l'urna de Sant Càndid, a F. Duran i Canyameras, «Exemplars d'escultura medieval ingressats al Museu d'Art de Catalunya», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* III, 28, 1933, p. 264-273 i VI, 61, 1936, p. 161-175.
63. Marquès de Lozoya, «Pròleg», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* I, 1, 1941, p. 7-8.

cle en un recull exhaustiu i arxivístic. En aquest sentit, és interessant destacar la col·laboració de Madurell i Marimon en la seva labor d'investigació documental dels contractes artístics i l'espai nou que oferí l'arxiu de protocols barceloní, per exemple[64]. La importància de la documentació comportà igualment, a vegades, la dedicació exclusiva en una monografia[65].
Per altra banda, destaca pel que fa al tipus d'historiografia emprada una especial atenció a la definició dels estils, d'un corrent artístic[66].
La vida del Museu, l'activitat interna, resultà, contràriament a l'anterior Butlletí, poc significativa. En realitat, fins el 1943 no aparegué una secció que, fora de l'estricte estudi artístico-científic englobés d'altres realitats. Sota l'epígraf de «Museos, Conferencias y Exposiciones» es ressenyaren en particular les exposicions d'art oficials i perdé terreny aquella «historiació» de la vida dels museus que emplenava les pàgines del precedent butlletí català[67]. Destaca, igualment, una secció de bibliografia que s'amplià respecte de l'època precedent i que inclogué més referents estrangers i ressenyes pormenoritzades d'articles de revistes.
Des de l'any 1949 fins als anys 70 —moment en què desaparegué la sèrie— també es publicaren a vegades volums de temes monogràfics elaborats per un únic autor[68]. En definitiva, els Anales es convertiren al final en una col·lecció periòdica anual de temes monogràfics que contrastà amb l'anterior butlletí, les seves variades i heterogènies seccions i la seva concepció, sobretot, com a mitjà d'expressió pública. El darrer volum dels Anales, dedicat monogràficament a la pintura italogòtica valenciana, porta la data de 1967-1968, però el dipòsit legal ja correspon al 1975.

Després d'aquesta data, la necessitat d'una revista com les precedents es deixà sentir sovint sense arribar a una concretització. Els arqueòlegs i el Museu arqueològic, per exemple, tenien la revista *Ampurias*— esdevinguda *Empúries*—. El Museu d'història de la ciutat publicava els *Cuadernos d'arqueología y de historia de la ciudad* (després en català). Durant el període en què J. Sureda fou director del Museu d'Art de Catalunya (1986-1991) s'intentà impulsar una revista que s'havia de dir *Museu*. Mentrestant, la Diputació de Barcelona intentà promoure una revista anomenada *Revista de Museus* i la Generalitat de Catalunya decidí crear amb continuïtat una revista dedicada a la museologia i a la museografia sota el títol *De Museus. Quaderns de museologia i museografia,* el primer número de la qual aparegué el 1988. Evidentment, la recerca en el camp de la Història de l'art es canalitza a Catalunya també a través de les revistes universitàries, d'entre les quals la que té més continuïtat és la de la Universitat de Barcelona, *D'Art*, publicada des del 1972.
L'aparició del primer volum del *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* com a publicació de caràcter semestral se situa dins el marc de la represa de la tradició de les dues revistes dels museus d'art de Barcelona i del Museu d'Art de Catalunya —*Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* i *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*— que, a través d'aquest nou butlletí, inicien així també una nova etapa.

64. J. M. Madurell Marimon, «El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* X, 1952; d'altres exemples d'aquesta anàlisi amb recerca i publicació paral·lela a: P. Mercadé Queralt, J. Rossich-Franquesa, «Jaume Huguet. Su patria y su familia», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* IX, 1951, p. 19-65; A. Llorens Solé, «El pintor Francisco Ribalta, hijo de Solsona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* IX, 1951, p. 83-104.
65. X. de Salas, «La documentación del palacio Sessa o Larrand en la calle ancha de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* II, 2, 1945, p. 11-167.
66. A tall d'exemple, A. Cirici i Pellicer, «Los Nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* II, 2, 1944, p. 59-93.
67. Solament fem menció de l'assaig de Bohigas Tarragó, tot i que no arriba a abarcar tot el fil cronològic: P. Bohigas Tarragó, «Resumen histórico de los Museos de arte de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* V, 1-2, 129-168; V, 3-4, p. 415-446, 1947.
68. Per exemple: S. Alcolea, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* XIV-XV, 1959-1962; C. Martinell, «El escultor Luís Bonifás y Massó 1730-176», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* VI, 1948.

Estudis

Estudis

Les ceràmiques importades de la vil·la romana de Darró (Vilanova i la Geltrú) des de final del segle I d.C. al segle VI d.C.

Ma. Montserrat Gumà

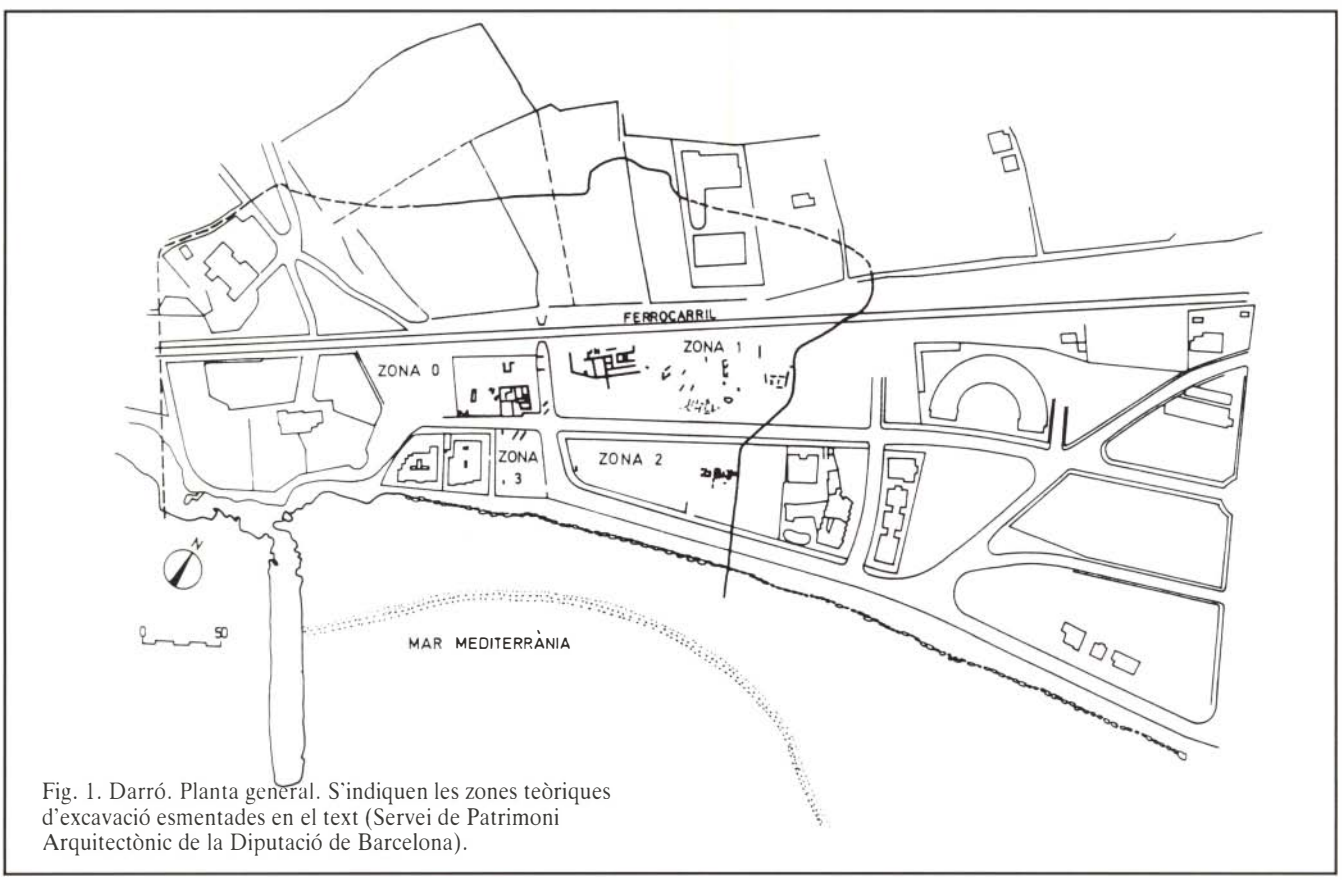


Fig. 1. Darró. Planta general. S'indiquen les zones teòriques d'excavació esmentades en el text (Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona).

El jaciment és limitat al nord per una elevació natural, al sud per la platja de Ribes Roges, a l'est pel nucli urbà de Vilanova i la Geltrú, i a l'oest pel cim de Sant Gervasi.

La seva situació privilegiada a mitja alçada del turó de Sant Gervasi, a l'abric dels vents i a primera línia de mar, fan d'aquest punt un enclavament preciós ja des de l'antiguitat. Per això no ha d'estranyar que les restes de l'estada de l'home s'hi remuntin al segle V a.C., com a mínim, amb una continuïtat al llarg dels anys documentada fins als nostres dies.

El 1956 s'hi feren les primeres excavacions arqueològiques sistemàtiques sota la direcció d'A. Arribas, les quals continuaren l'any següent[1], i van posar al descobert un sector de la *pars urbana* de la vil·la. Des de l'any 1980, sota la direcció d'A. López Mullor, s'inicia una sèrie de treballs sistemàtics, que va culminar l'any 1985. A partir d'aquesta data s'hi han dut a terme noves campanyes sota la direcció d'A. López Mullor, J. Fierro i amb la nostra col·laboració. El 1986 es va realitzar l'excavació estratigràfica de la instal·lació de terrisseria de la vil·la del segle I d.C., a l'anomenada *zona 2*[2] (fig. 1). Al mateix temps, i continuant amb l'excavació en extensió, es van redescobrir les ruïnes localitzades per A. Arribas a la *pars*

1. A. Arribas, «La primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico y la "villa" romana de Adarró», a *Boletín del Centro de estudios de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer*, IV, 1956, p. 23-48; A. Arribas, «El poblado ibérico y la villa romana de Adarró (Villanueva i Geltrú)», a *Ampurias*, XXI, 1958, p. 323-329.
2. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «L'època romana a Darró (Vilanova i la Geltrú)», a *Miscel·lània penedesenca*, XIII, 1990, p. 102-109. El mateix article, en castellà, a *Espacio, tiempo y forma,* 1990.

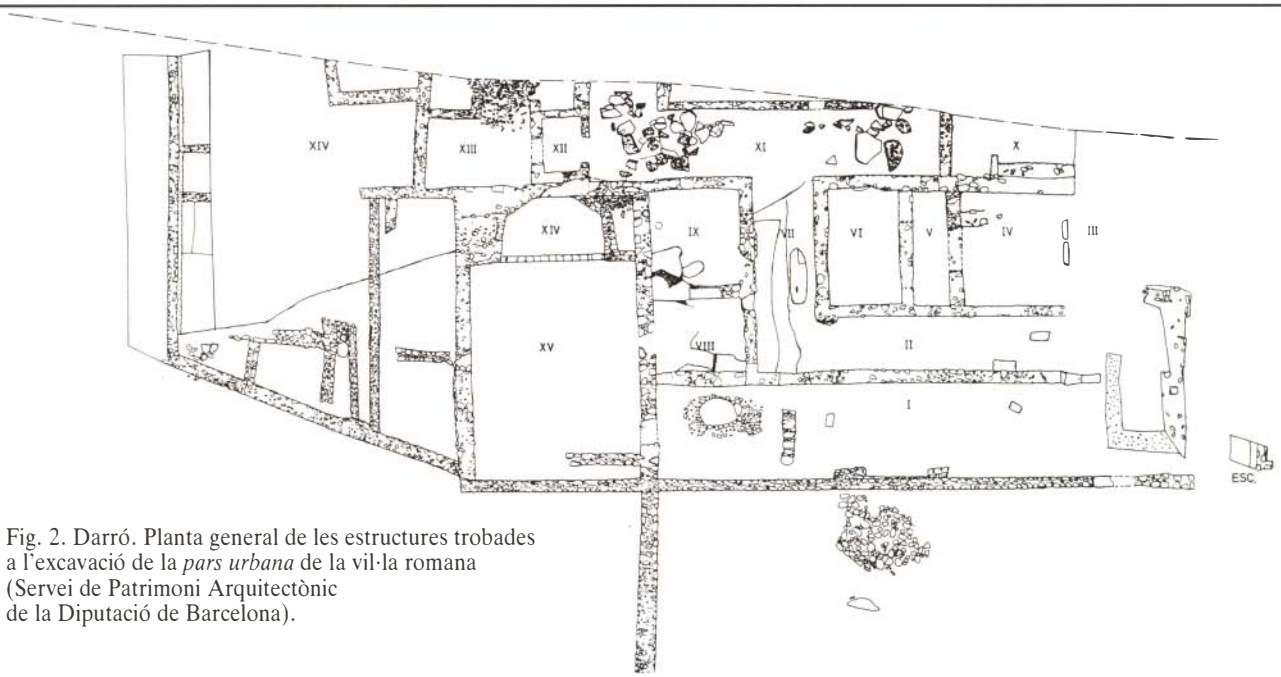


Fig. 2. Darró. Planta general de les estructures trobades a l'excavació de la *pars urbana* de la vil·la romana (Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona).

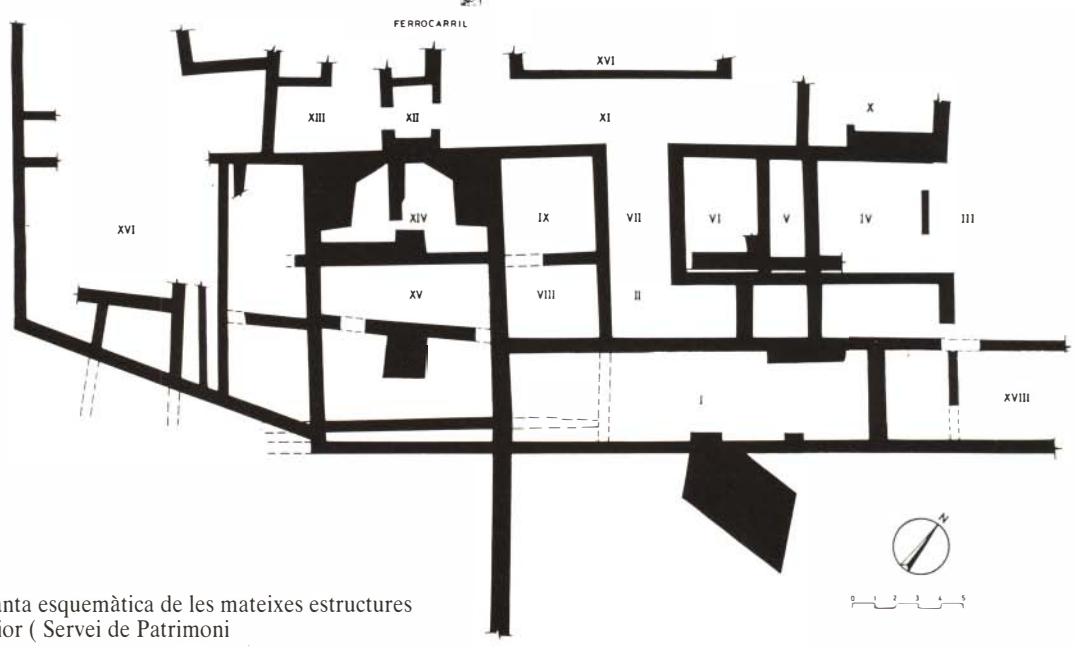


Fig. 3. Darró. Planta esquemàtica de les mateixes estructures de la figura anterior (Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona).



Fig. 4. Darró. Vista general des de ponent de la *zona 1* del jaciment. En primer terme la residència romana, al fons la *pars rustica* (Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona).

urbana, on, a més, es va realitzar un sondeig estratigràfic preliminar al passadís I[3], completat durant la campanya del 1989 (fig. 2 i 3). També es va exhumar una sèrie d'estances de la *pars rustica,* en aquest cas a la *zona*[4].

Els treballs realitzats durant les campanyes del 1987 i el 1988 permeteren descobrir, d'una banda, tota la planta de la *pars urbana,* on a més es van realitzar sondeigs per tal de conèixerne la seqüència estratigràfica (a l'àmbit XVI i al sector sud del passadís I o camí), que es completaren durant la campanya del 1989. D'altra banda, es va excavar una sèrie de dependències de la *pars rustica* (a-g), que en certs casos amortitzaven estructures ibèriques més antigues, algunes d'elles de gran importància. Amb totes aquestes dades, es va aconseguir reconstruir hipotèticament el medi físic antic i la seva evolució al llarg dels segles[5].

Un cop estudiada la distribució espacial en l'època ibèrica, la seva seqüència estratigràfica i el traçat romà, faltava conèixer l'evolució cronològica de les estructures romanes, objectiu que es plantejà i s'assolí a la campanya del 1989[6].

La fita principal en iniciar-la era d'aconseguir la seqüència cronològica de les diverses estances de la *pars urbana.* Per això, s'escolliren alguns dels punts considerats claus: els passadissos I i II i les estances III, IV, V i VI a la tercera crugia, i el recinte de l'*oecus,* definit per l'exedra (XIV) i la cambra annexa (XV).

En tots ells es va repetir, més o menys exactament, la mateixa seqüència, per la qual cosa, tot seguint la publicació d'A. López i Mullor i J. Fierro[7], presentem la successió d'etapes cronològiques bàsiques (en cadascuna d'elles s'unifiquen tots els estrats d'un mateix moment) delimitades en aquest sector del jaciment:

O. Preexistències de la darrera etapa d'ocupació ibèrica: segles II-I a.C.

3. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «Les excavacions al conjunt de Darró durant l'any 1986», a *Primera edició*, I, 1987, p. 5-12.
4. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «L'època romana a...», *cit. supra,* n. 2, p. 95-102.
5. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «L'època ibèrica a Darró. Hipòtesis i evidències proporcionades per les darreres excavacions», a *Miscel·lània penedesenca*, XI, 1988, p. 37-68. El mateix article, en castellà, a *Espacio, tiempo y forma,* 1988.
6. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «L'època romana a...», *cit. supra*, n. 2, p. 69-115.
7. A. López Mullor, J. Fierro Maciá, «L'època romana a...», *cit. supra,* n. 2, p. 85-86.

A. Fundació de les estructures més antigues trobades cap al primer quart del segle II de l'era, potser més concretament durant l'imperi de Trajà.

B. Remodelatge molt important cap a 220/240 d.C., que donà lloc als trets generals de les ruïnes descobertes.

C. Nous canvis cap al 350 d.C., que gairebé determinaren la planta actual de les restes.

D. Modificacions de detall, com a mínim en un moment de final del segle IV o començament del V, que es podria endarrerir fins a la primera meitat de la centúria, si tenim en compte la presència d'una possible f. *H. 94* a la *pars urbana* en un nivell d'aquesta fase. Dins aquest mateix context, però més definit (cap a 425-450), cal remarcar la troballa d'una f. *H. 69* en una fundació de la *pars rustica*.

E. Abandonament en una data incerta, com a mínim del segle V avançat o del VI.

F. Ús agrícola medieval i sobretot modern i contemporani, que es féu intensiu des del segle XVIII.

G. Excavacions dels anys cinquanta del nostre segle.

Introducció

Hem optat per considerar que les denominacions de terra sigillata clara, sigil·lata mediterrània, falsa sigil·lata, sigil·lata africana, "Late Roman Red Ware" i "African Red Slip Ware" defineixen una ceràmica de vernís de color vermell clar o lleugerament ataronjat que separa el litoral mediterrani occidental dels territoris de l'àrea continental, perquè si en el primer hi apareixen aquests nous tipus ceràmics, que substitueixen els anteriors, a la segona, fins al segle III, s'hi continuen manufacturant les produccions tradicionals de vernís vermell fosc i cremós[8]. Per tant, sota aquesta denominació s'inclouen els grups A, C i D establerts per N. Lamboglia. Cal remarcar en aquest punt que, encara que es parli de ceràmiques envernissades, es tracta més aviat de ceràmiques engalbades com molt bé insistia A. Carandini i recull X. Aquilué[9]. Ara bé, no hem d'oblidar les altres produccions que arriben als nostres mercats paral·lelament i contemporània a la terra sigil·lata africana, com són la terra sigil·lata clara B, la ceràmica prelluent i la ceràmica lluent establertes i distingides per N. Lamboglia, avui dia conegudes també com a ceràmiques narbonenses[10], o com a ceràmiques de vernís argilós, nom que adoptem[11]. D'altra banda, en aquest conjunt format per les vaixelles de taula no oblidem la presència, bé que esporàdica, de ceràmica coríntia decorada amb motlle[12]. A més a més, tractarem de l'anomenada ceràmica de cuina de pàtina cendrosa i vora fumada, originària també del nord d'Àfrica[13].

Terra sigil·lata clara A

Característiques generals

Seguint N. Lamboglia[14], la terra sigil·lata clara A és la més antiga de totes les clares, i la que substitueix als mercats occidentals de les costes mediterrànies la sigil·lata sudgàl·lica. La seva àrea de producció s'ha de situar a Cartago.

Les primeres produccions, datades des de final del segle I d.C. a la segona meitat del segle II, presenten trets formals que recorden la sigil·lata itàlica i la sudgàl·lica, i d'altres característiques que més aviat s'han de relacionar amb les tradi-

8. A. Carandini, «Sigillata chiara», a A. Carandini, C. Panella, *Ostia I* (Studi Miscellanei, 13), Roma, 1968, p. 25.

9. A. Carandini, *cit. supra*, n. 8; X. Aquilué Abadías, «Terra sigillata africana». a TED'A, *Un abocador del segle v d.C. en el fòrum provincial de Tàrraco*, Tarragona, 1989, p. 12.

10. N. Lamboglia, «Nuove osservazione sulla terra sigillata chiara (tipi A e B)», a *Rivista di Studi Liguri*, XXIV, 3-4, 1958, p. 297; N. Lamboglia, «Nuove osservazione sulla terra sigillata chiara (II)», a *Rivista di Studi Liguri*, XXIX, 1963, p. 166; J. W. Hayes, *Late Roman Pottery. A Catalogue of Roman Fine Wares*, Londres, 1972, p. 6; A. Carandini, «Cerámica africana», a A. Carandini (ed.), *Atlante delle forme ceramiche I. Ceramica fina romana nel bacino mediterraneo (medio e tardo Impero)* (Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale), Roma, 1981, p. 3.

11. A. Desbat, M. Picon, «Sigillée claire B et "luisante": classification et provenance», a *Figlina*, 7, 1986, p. 5-18.

12. D. C. Spitzer, «Roman Relief Bowles from Corinth», a *Hesperia*, XI, 1942, p. 162 i següents.

13. J. W. Hayes, *cit. supra*, n. 10, p. 200; S. Tortorella, «Ceramica di produzione africana e rinveniventi archeologici sottomarini della media e tarda età imperiale: analisi dei dati e dei contributi reciproci», a *Mélanges de l'Ecole française de Rome (Antiquité)*, 93, 1, 1981, p. 355-380; S. Tortorella, «Ceramica da cucina», a A. Carandini (ed.), *Atlante delle forme ceramiche I. Ceramica fina romana nel bacino mediterraneo (medio e tardo Impero)* (Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale), Roma, 1981, p. 209-210.

14. N. Lamboglia, *cit. supra*, n. 10, 1958, p. 259-262.

cions dels artesans locals. Aquestes primeres formes estan elaborades en A1 (es daten des del final del segle I a la primera meitat del segle II), algunes en A1/2 (datades des de la segona meitat del segle II a l'inici del segle següent) i molt poques en A2 (s'han de datar ja al segle III)[15]. Aquestes primeres produccions es troben a Pompeia i Herculà en els últims moments de vida d'ambdues ciutats; però de fet, la veritable exportació d'aquests materials pertany a l'època de l'emperador Domicià, com s'ha demostrat a les termes del Nuotatore a Òstia[16]. A Catalunya, concretament, la presència de productes gals baixa bruscament a l'època de Neró, fet que tindria una explicació en el descens de les relacions comercials entre les nostres terres i el sud de la Gàl·lia, i simultàniament l'inici del tràfic comercial nord-africà[17]. Aquest procés de difusió de la clara A va créixer, i a l'època Antonina havia desbancat totalment la terra sigil·lata sudgàl·lica.

D'altra banda, aquest increment de la demanda s'acompanyà d'un augment de la producció, que implicà un procés cap a la simplificació i l'estandardització dels productes. Aquest procés s'observa en l'anàlisi del repertori formal de la clara A des de mitjan segle II fins a un segle més tard, quan es veu com a poc a poc deixa de ser una mera imitació dels productes sudgàl·lics i itàlics i passa a tenir una configuració pròpia susceptible de ser imitada localment. Eren peces totalment funcionals, sense cap mena de decoració, llevat d'alguna canaleta. Es tractava de produccions en A2, excepte algunes en A1/2, de menys qualitat que les anteriors. Aquest fet indica la davallada que seguí posteriorment la terra sigil·lata clara A, que es veu més clarament amb l'aparició d'una sèrie de tipus poc corrents, tots ells fabricats en A2[18]. La seva difusió no és tan estesa com la de les formes anteriors, la qual cosa indica una fase experimental, un període de crisi, o una etapa de desarticulació de la producció, o bé una subordinació en la competència amb les noves manufactures que sorgien i es consolidaven davant de la clara A[19].

Cal tenir present que la implantació al mercat d'un producte ceràmic, carregament secundari d'un vaixell que ajuda a incrementar els beneficis econòmics del viatge, és en funció de la intensitat del tràfic naval. Aquest era condicionat per l'exportació dels productes bàsics que constituïen el carregament principal de la nau, que, en el cas nord-africà era l'oli que proveïa Roma que, com a component de l'*annona,* era controlat per l'Estat[20].

Conclusions

De totes les diferents importacions arribades a Darró des de l'inici del segle II al Baix Imperi, la terra sigil·lata clara A ocupa el segon lloc quant a freqüència d'aparició, amb un 22,05 % del total, i a més té una major pervivència temporal. Respecte del total d'importacions de ceràmica fina de taula, la clara A, la més abundant de totes, representa un 52,93 %. Aquesta dada indica la presència d'un volum important d'aquest tipus ceràmic. Cal tenir present, però, que en aquest estudi estadístic hem considerat només les formes, deixant de banda els fragments amorfs, i, a més, que la majoria de les unitats estratigràfiques que més volum de material aporten són estrats superficials o procedents de l'amortització final de les dependències de la vil·la. Encara que aquestes unitats estratigràfiques no donen un context cronològic clar, mostren un ampli repertori formal que ajuda a extreure algunes conclusions i a formular hipòtesis de treball sobre la presència o l'absència de determinades formes, o la seva freqüència d'aparició. Aquests resultats, però, s'han de contrastar amb els dels nivells intactes, amb un marc cronològic ben determinat i coherent.

A la fase F hi hem inclòs també una sèrie de materials procedents de neteges o de contextos que se saben barrejats amb força intrusions.

Per tots aquests punts, parlàvem de resultats indicatius, malgrat que es confirmin en altres vil·les catalanes, on les importacions de clara A són les més destacades respecte a les de les altres produccions pròpies d'aquestes cronologies[21].

15. A. Carandini, *cit. supra*, n. 10, p. 19.
16. A. Carandini, *cit. supra*, n. 8; A. Carandini, «Ceramica a patina cenerognola. Ceramica a orlo annerito», a A. Carandini (ed.), *Ostia III* (Studi Miscellanei, 21), Roma, 1973, p. 408-420; A. Carandini, *cit. supra*, n. 10, p. 13.
17. F. J. Nieto, «Consideraciones sobre la comercialización de la terra sigillata de la Graufesenque», a *Jornades internacionals d'arqueologia romana. Granollers*, Granollers, 1986, p. 426-434.
18. L'estudi cronològic de totes les formes que han arribat a Darró, manufacturades en qualsevol de les produccions analitzades, es pot veure en l'apèndix.
19. A. Carandini, *cit. supra*, n. 10, p. 20, 21.
20. J. F. Nieto, *cit. supra,* n. 17, p. 428.
21. M. Prevosti, *Cronologia i poblament a l'àrea rural d'Iluro,* Barcelona, 1981; M. Prevosti, *Cronologia i poblament a l'àrea rural de Baetulo,* Barcelona, 1981; J. O. Granados, J. M. Solias, «La vil·la de Ca l'Espluga. Pallejà», a *Les excavacions a Catalunya en els darrers anys,* 1982, p. 275 i següents; J. M. Solias, *Excavacions a l'ermita de Nostra Senyora de Sales (Viladecans),* Barcelona, 1983.

Terra sigil·lata clara C

Característiques generals

Per N. Lamboglia[22], la clara C és la primera de les sigil·lates africanes que es troba a l'Orient de la Mediterrània, i al mateix temps, és la tercera en ordre d'aparició, que és present a les costes ligurs, provençals i catalanes, essent precedida per les sigil·lates clares A i B.

Els primers exemplars fabricats en clara C, inclosos en les manufactures denominades C1 i C2, començaren a aparèixer a l'inici del segle III, moment de la decadència dels centres productors de la clara A. Aquests dos subtipus eren contemporanis d'altres, com ara l'A2, «A a strisce» i A/D. Per tant, es tractaria d'una sèrie de tallers locals, que s'hauria originat en les antigues tradicions de la clara A, i hauria acabat desentenent-se'n totalment, fins al punt d'arribar-li a fer la competència de manera contundent, tot prenent-li el mercat a l'Occident de la Mediterrània i ampliant-ne els horitzons geogràfics, fins assolir les costes orientals mediterrànies.

El fet és que la C1 i la C2 prengueren el relleu a la clara A, oferint millor qualitat i alhora assumint i superant els criteris de funcionalitat i simplicitat d'aquella. Potser per això, les primeres produccions en africana C aparegueren tímidament al costat de la clara A, per acabar substituint-la totalment en qüestió de cinquanta anys[23].

Els altres subtipus de clara C, les C3, C4 i C5, seguiren la tradició dels dos anteriors, tot incorporant algunes formes noves al repertori, però tenint en compte les precedents. Els únics fragments tardans en clara C atribuïbles a aquestes tres últimes manufactures apareguts a Darró s'han d'associar a la C3.

Aquestes cinc produccions procedien de cinc tallers diferents propers els uns dels altres. Abracen una cronologia molt àmplia, que va des del 230 al segle V. Aquest àmbit geogràfic reduït al qual es fa referència no és la zona de Cartago com abans, sinó l'àrea centre-meridional de la Bizacena, relacionada amb els ports de Sol·lectum i Hadrumentum. Per tant, l'èxit de la producció depèn de la seva proximitat als centres de transformació de l'oli i alhora de la seva comunicació amb ports per on passaven les rutes més freqüentades. En aquest sentit, no s'ha d'oblidar que la clara C era només un complement d'un comerç de més envergadura, el de l'oli, i que la seva exportació anava lligada a la d'àmfores africanes grans, iniciada en l'època dels Severs.

Conclusions

Les formes aparegudes a Darró són, de tot el repertori de la clara C, les més difoses no tan sols per la Mediterrània Occidental, sinó també per l'Oriental i per l'Europa continental septentrional. Per això s'afirma que la producció C2 és la més "universal" de totes les sigil·lates africanes, però al mateix temps es diu que, si bé la clara C supera l'A quant a mercats on arriba, aquesta supera la primera quant a quantitat; i la vil·la de Darró no n'és cap excepció.

Concretament, respecte del total de formes importades, incloses les de la ceràmica africana de cuina, la clara C en representa només el 6,80 %, i hi ocupa el quart lloc, darrera fins i tot de la D. En canvi, del total d'importacions de ceràmica fina, la clara C representa aproximadament un 16,32 %, i ocupa en aquest cas la tercera posició. Al mateix temps, les produccions C1 i C2 representen un 88,35 % del total de clara C, respecte a l'11,65 % de C3. D'altra banda, la C2, amb una proporció d'un 47,57 % del total, supera lleugerament la C1, que n'assoleix un 40,79 %. Aquesta és una dada que es repeteix en altres indrets, dins i fora de Catalunya[24]. Aquestes xifres indiquen una major incidència d'importacions durant la primera meitat del segle III (C1 i C2).

Aquesta dada, juntament amb el fet que a Darró, quantitativament, la clara C en conjunt hi és poc present, s'ha relacionat amb les invasions germàniques que afectaren aquests ter-

22. N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1963, p. 145.

23. A. Carandini, *cit, supra,* n. 8; A. Carandini, «Produzione agricola e produzione ceramica nell' Africa di età imperiale. Appunti sulla economia della Zeugitana e della Byzacena», a A. Carandini (ed.), *Omaggio a Ranunccio Bianchi Bandinelli* (Studi Miscellanei, 15), Roma, 1970, p. 95-119; A. Carandini, *cit. supra,* n. 16; A. Carandini, «La terra sigillata africana. La ceramica a patina cenerognola e a orlo annerito di età imperiale», a *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale* (Quaderni di cultura materiale, 1), Roma, 1977.

24. M. Prevosti, *Cronologia i poblament a l'àrea rural d'Iluro, cit. supra,* n. 21; M. Prevosti, *Cronologia i poblament a l'àrea rural de Baetulo, cit. supra,* n. 21; J. O. Granados, J. M. Solias, *cit. supra,* n. 21; J. M. Solias, *cit. supra,* n. 21; B. Miró, *La sigil·lata clara a la ciutat d'Ilerda* (tesi de llicenciatura), Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 1989 (inèdita).

ritoris entre el 260 i el 270. Degueren ocasionar, més que un fenomen de destrucció, una inseguretat que conduí cap a una regressió econòmica que comportà una davallada de les importacions africanes i qui sap si la d'altres centres productors de l'Imperi, com ara la Gàl·lia. Una vegada passada la segona meitat del segle III, les importacions nord-africanes es tornen a documentar, però a partir d'aleshores les relacions es mantingueren fonamentalment de nou amb la zona de Cartago i no amb la Bizacena, tal com ho demostren, respectivament, l'alta proporció de clara D i l'índex baix de C3.

La presència de C1 i C2 pot indicar l'inici tímid del comerç dels tallers de la Bizacena, durant el qual aquestes manufactures arribarien a la vil·la com a productes refinats, substituint en part els últims exemplars de clara A, ja en franca decadència de qualitat. Per tant, devien ser comprades majoritàriament durant la primera meitat del segle III (concretament abans del 260) potser a l'ensems amb la ceràmica de vernís argilós, abans de la regressió de les importacions.

D'aquí es pot extreure la conclusió que les importacions arribades a Darró durant la segona meitat del segle III i, per tant, corresponents al moment de les invasions germàniques i a una sèrie de moviments de caire social i intern, paral·lelitzable al dels bagaudes del segle V, serien relativament poc importants. Per tant, no ha d'estranyar que la clara A, la C1 i la C2 convisquin en els mateixos nivells on apareixen no solament la C3, sinó també la ceràmica tardana de vernís argilós i la clara D, pròpies de final del segle III i fins i tot del segle IV, moment de més seguretat i tranquil·litat, que porta una revitalització econòmica i una represa de les importacions.

Terra sigil·lata clara D

Característiques generals

La terra sigil·lata clara D és la quarta d'aparèixer si seguim la cronologia relativa establerta per N. Lamboglia a *Albintimilium*[25].

La seva àrea de manufacturació se situa a la zona de Cartago. Quant als diferents tipus de produccions en clara D, se'n distingeixen dos, dins dels quals A. Carandini en diferencia dos més[26]. La producció D1, per ell, representaria la reactivació d'aguns tallers que haurien produït la clara A, i la D2, la dels centres que havien manufacturat l'A/D.

Les primeres formes que s'exportaren en clara D entre els anys 300 i 500 continuaren essent majoritàriament grans plats i pàteres que, seguint la tradició anterior, presentaven un peu molt petit o atrofiat. Aquests són els tipus que més trobem a la vil·la de Darró.

Contemporàniament i posterior, entre el 400/450 i el 650, tant els plats com els bols presentaren un peu més o menys alt. Alhora, entre el 350/400 i el 650 aproximadament, es fabricaren i s'exportaren copes i vasos de diàmetre molt més petit, però també de peu atrofiat.

Gairebé al mateix temps, entre el 400/450 i el 650 aproximadament, tant les copes com els vasos eren de peu alt. No són formes gaire abundants a Darró.

Conclusions

De totes les importacions de ceràmica fina de taula arribades a Darró, la clara D en representa el 23,6 %, proporció evidentment força alta. Respecte del total de formes importades, inclosa la ceràmica de cuina, el seu índex de freqüència ocupa el tercer lloc, darrera la ceràmica africana de cuina i la clara A. En altres indrets, com la vil·la de Roses[27], on la presència de clara D és petita, aquesta és compensada amb una major incidència d'importacions de ceràmica tardana de vernís argilós, però en el cas de Darró, aquesta última representa només un 6,02 % i ocupa la quarta posició entre les ceràmiques fines.

Del conjunt de ceràmiques arribat a partir de la restauració que segueix l'anomenada crisi del segle III, deixant de banda les formes contemporànies de ceràmica de cuina, és a dir, la C3, la D1-2 i la ceràmica tardana de vernís argilós, les importacions de clara D representen un 30,42 % del total. Aquesta proporció indica una represa dels contactes comercials entre

25. N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1963, p. 180.

26. A. Carandini, *cit. supra,* n. 10, p. 78-79.

27. F. J. Nieto, A. Martín, J. M. Nolla, *Excavaciones en la Ciudadela de Roses (campaña de 1976 y 1977)* (Monografies arqueològiques, 2), Girona, 1979.

el nord d'Àfrica i Darró, o extrapolant el terme geogràfic, entre la zona de Cartago i Tarraco, tal com s'aprecia també a l'abocador de "Vila-Roma"[28].

El fet que la clara D no sigui substituïda per cap altra importació destacada —excepte algun fragment esporàdic de sigil·lata grisa i ataronjada paleocristiana[29]— dificulta la datació del moment final de la vil·la. S'haurà de fer a partir de l'estudi de les ceràmiques grises que anuncien ja les produccions de tipus medieval.

Al mateix temps, aquest fet pot indicar que la clara D gradualment es deixà de manufacturar arran d'una sèrie de circumstàncies, entre les quals potser s'ha de remarcar la falta de mercat. Per aquest motiu[30] la desaparició d'aquesta producció varià de l'un lloc a l'altre.

Cal tenir en compte també la possibilitat de la mala situació que travessava el centre productor amb la dominació vàndala, ocorreguda entre el 440 i el 540. Aquest fet degué influir notablement en l'exportació dels materials nord-africans, tant a Orient com a Occident, i més concretament cap a Espanya[31]. Aquest canvi al nord d'Àfrica aparentment no sembla que afectés gaire la vida a Darró, perquè les importacions que hi arribaren, en els millors dels casos, són de la primera meitat del segle V, una mica abans dels fets que acabem de reflectir, si exceptuem la f. *L. 24, 24 bis*.

No es pot oblidar que aquesta davallada gradual d'importacions que s'observa durant la primera meitat del segle V, a Catalunya coincideix amb una sèrie de disturbis, assenyalada per la historiografia tradicional, tal com hem vist respecte a la baixada d'importacions durant l'anomenada "crisi" del segle III. Cal relacionar, doncs, tant com sigui possible, els resultats arqueològics amb els històrics i historiogràfics.

28. X. Aquilué Abadías, *cit. supra,* n. 9.
29. A. Bacaria Martrús, «Les imitations de DS.P sur le littoral catalan (Vème siècle après J.-C.)», a *Actes du Congrès de Cognac. 8-11 mai 1991,* Marsella, 1991, p. 353-363.
30. G. Martín, «La sigil·lata clara: estat actual dels problemes», a *Fonaments,* 1, 1978, p. 193.
31. J. W. Hayes, *cit. supra,* n. 10, p. 423.

Ceràmiques gàl·liques

Característiques generals

La terra sigil·lata clara B i la ceràmica prelluent foren definides per primera vegada per N. Lamboglia a partir de les excavacions d'*Albintimilium,* on la primera d'elles era la segona en ordre d'aparició cronològica. Ell parlava de l'origen roinià d'aquests tipus ceràmics, seguint un criteri basat en la relativa abundància d'aquests en els jaciments del Roine mitjà i baix[32]. De tota manera, creia que hi havia diferents centres productors, que explicarien una sèrie important de variacions formals i tècniques d'aquestes manufactures. Aquesta opinió la comparteixen altres investigadors, que parlen per exemple d'una clara B hispànica[33].

La cronologia atribuïda a la clara B va des del 150 d.C. a una mica després del 250, tot i que la seva exportació vers el litoral Mediterrani acabà el 250.

N. Lamboglia pensava que aquesta producció, a mitjan segle III, era substituïda per la ceràmica lluent i que la intermediària entre ambdues era l'anomenada prelluent.

A. Desbat i M. Picon[34] creuen que són dos tipus ceràmics diferents més que no pas l'evolució tècnica d'un de sol, que es diferencien per un repertori formal distint, i alhora corresponen a dues àrees de manufacturació concretes: la Savoia per a la ceràmica lluent i el vall del Roine per a la clara B.

Tenint en compte la possibilitat de la procedència no narbonesa dels fragments arribats a Darró, segons informació verbal d'A. Desbat, creiem més escaients les denominacions de ceràmica antiga de vernís argilós i de ceràmica tardana de vernís argilós. La primera d'elles apareix en els nivells de cap a 220-240 i la segona apareix esporàdicament a la fase C i ja en més quantitat en la D.

La vil·la de Darró no se substreu a la tònica general i, per tant, les importacions de ceràmica antiga de vernís argilós respecte del total de les de ceràmica de taula representen només

32. N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1958.
33. N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1958, p. 298; M. Delgado, «Terra sigillata clara de Conimbriga», a *Conimbriga,* VI, 1967, p. 47-128; G. Martín, *cit. supra,* n. 30.
34. A. Desbat, M. Picon, *cit. supra,* n. 11.

el 0,162 %; en canvi, la ceràmica tardana de vernís argilós en representa el 6,02 %. Ara bé, respecte del total de formes importades, incloses les de cuina africana, respectivament presenten un índex de freqüència del 0,07 % i del 2,51 %. Ambdues ocupen les últimes posicions, seguides només per la ceràmica coríntia feta amb motlle.

Conclusions

El seu testimoni, bé que escàs, parla d'una continuïtat de les relacions comercials entre la Gàl·lia i Hispània, segurament de caire marítim, que ja s'havien posat de manifest durant el segle I amb la presència de la sigil·lata sudgàl·lica.

Ara bé, aquesta important presència de productes gàl·lics, que indicava unes intenses relacions amb aquesta zona continental vers el final del segle I, pateix un descens[35] i passa a ser substituïda per una important relació entre la costa catalana i el nord d'Àfrica. En el moment en què els productes de la Gàl·lia tornaren a entrar als circuits comercials, evidentment amb una extensió de mercat i una quantitat no comparable amb la dels africans, reaparegueren a Darró, per bé que no representaren cap competència seriosa per als productes de l'altra banda del mar; més aviat a l'inrevés.

Fins i tot en el moment en què, potser a causa d'una major inseguretat a les vies comercials, les clares C i D —els productes africans en boga en aquells moments— deixaren d'arribar en grans quantitats a Darró, tampoc aleshores les importacions de la Gàl·lia no s'incrementaren substancialment, malgrat la presència de ceràmiques grises i ataronjades paleocristianes. Això podria indicar una relativa pobresa dels seus habitants o, senzillament, l'inici del procés d'autarquia.

En definitiva, les produccions de vernís argilós a la vil·la de Darró mai no van representar cap competència seriosa per als productes africans. Per tant, les oscil·lacions al llarg dels anys de les importacions africanes depengueren de la idiosincràsia del centre productor, o de la situació econòmica i fins i tot política del centre consumidor, però no tingueren res a veure amb cap canvi de les fonts d'abastament.

35. J. F. Nieto, *cit. supra,* n. 17.

Ceràmica coríntia decorada amb motlle

Característiques generals

És una producció de copes decorades amb motlle, anomenades antigament amb els noms de copes megàriques, copes homèriques i produccions de Samos. Més modernament, han estat considerades com a procedents de la Beòcia[36]. L'estudi de D. C. Spitzer[37] va establir-ne la procedència de l'àrea de Corint.

Encara que hi ha lleugeres variacions sobretot a la vora, es pot considerar que el repertori formal consisteix en una única copa carenada de vora engruixida i motllurada, més o menys exvasada, parets verticals i peu anular normalment atrofiat. Els quatre grups distingits per D. C. Spitzer es diferencien per l'escena representada en la faixa decorativa.

Per C. Pavolini[38], aquestes diferències podrien correspondre a tallers diferents o a dues tradicions artesanals: l'una, la del grup I, i l'altra, la del grup III. Sobre aquests dos grups, s'imposaria el grup IV, gens conegut per ara. El grup II, no tan pur com els altres, podria representar un taller més eclèctic o l'adopció de motius dels altres cicles figuratius.

Malgrat que fins ara es parlava d'una difusió gairebé exclusiva per la Mediterrània Central i Oriental, esporàdicament també es troba a Occident[39]. A Darró hi apareix, encara que, evidentment, en una proporció quasi insignificant. No s'ha d'oblidar que era un comerç marítim, de tipus esporàdic i que formava part d'un carregament heterogeni procedent de la Mediterrània Oriental, en el moment de màxima exportació de les llànties corínties[40].

36. E. Tortorici, «Ceramica corinzia decorata a matrice», a A. Carandini (ed.), *Atlante delle forme ceramiche I. Ceramica fina romana nel bacino mediterraneo (medio e tardo Impero)* (Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale), Roma, 1981, p. 255.
37. D.C. Spitzer, *cit. supra,* n. 12, p. 162 i següents.
38. C. Pavolini, «Ceramica corinzia a rilievo di età imperiale ad Ostia (1)», a *Rivista di Studi Liguri,* XLVI, 1980, p. 255.
39. E. Tortorici, *cit. supra,* n. 36, p. 256.
40. J. O. Granados, «Estudios de cerámica romana barcelonesa: un vaso de cerámica corintia hallado en la necrópolis romana de Les Corts», a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* XLIII, 1977, p. 395-409.

Conclusions

La seva presència, encara que esporàdica i fora de context cronològic, és almenys indicativa i permet d'afegir un punt nou a la carta de distribució d'aquesta producció.

De tota manera, l'exportació d'aquest tipus de ceràmica continua essent gairebé insignificant. Respecte del total de formes, incloses les de la ceràmica de cuina, representa un 0,07 %; i, si considerem només les ceràmiques fines, l'índex se situa en un 0,16 %. Realment, és una freqüència d'aparició gairebé nul·la.

Ceràmica de cuina

Característiques generals

És interessant la distinció establerta per S. Tortorella[41] entre la ceràmica considerada de cuina i la comuna pròpiament dita, la qual és de producció local, amb unes característiques i tècniques pròpies. S'hi inclouen, d'una banda, algunes formes anteriorment atribuïdes a la clara A, que pel fet de no ser engalbades totalment —tot i pertànyer a un mateix taller i compartir una tècnica semblant—, no s'hi consideren; d'altra banda, les produccions definides per A. Carandini com a "A a strisce", que cal no confondre amb l'"A a strisce" definida per N. Lamboglia[42]; i d'altra banda, les ceràmiques de pàtina cendrosa, "African Black-Top Ware", definides per A. Ma. Adroer i J. W. Hayes[43].

No hi ha un quadre ampli de tots els centres de producció, tot i que la major documentació d'aquests tipus ceràmics és a la Mediterrània Occidental, sobretot a la zona de Cartago. La ceràmica "a strisce" es troba en àrees molt concretes del centre de Tunis, com El Aouja, Bir-el-Aouja i Pheradi Maius. El recobriment de les superfícies externes amb una pàtina cendrosa i les vores fumades eren característiques pròpies del nord d'Àfrica, que ja s'havien trobat en les antigues ceràmiques púniques. D'altra banda, semblen clars els lligams existents entre totes aquestes ceràmiques i altres produccions del nord d'Àfrica (clara A, A/D i D) quant a formes. J. W. Hayes[44] parla de l'"Early Cooking Ware," on distingeix quatre produccions diferents, com a origen d'aquests tipus ceràmics. A elles se sobreposà, cronològicament, la ceràmica de pàtina cendrosa i vora fumada, la primera que s'exportà, ja al segle I. No és fins a la primera meitat del segle II que aquesta ceràmica arrelà i augmentà progressivament, juntament amb la creixent exportació de la clara A. En l'època severa, s'inicià una nova fase i s'exportaren els tipus de més llarga durada, que perduraren fins ben entrat el segle IV i, en alguns casos, arribaren fins al segle V.

Seguint la tònica habitual a la vil·la de Darró quant al ritme d'importacions, hi ha fragments que es poden atribuir a les formes típiques de l'última fase de producció de la ceràmica de pàtina cendrosa i vora ennegrida, que s'inicià cap al final del segle IV i l'inici del segle següent. Aquesta etapa per J. W. Hayes desaparegué a l'inici del segle V i se substituí, durant la dominació vàndala, per la "Late Cooking Ware", en què es distingeixen diverses produccions. S. Tortorella[45] no està d'acord amb la desaparició de la producció de ceràmiques de pàtina cendrosa i vora ennegrida durant el segle V. A Darró,



Fig. 5. Darró. Vista general de les *zones 2, 3* i *0*. En primer terme la *figlina* del segle I (Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona).

41. S. Tortorella, *cit. supra,* n. 13.
42. N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1958, p. 275, 277; A. Carandini, *cit. supra,* n. 8, p. 31.
43. A. Ma. Adroer, «La cerámica romana procedente de una necrópolis de Barcelona», a *Rivista du Studi Liguri,* XXIX, 1963, p. 105-110; J. W. Hayes, *cit. supra,* n. 10, p. 87.
44. J. W. Hayes, *cit. supra,* n. 10, p. 87 i següents; S. Tortorella, *cit. supra,* n. 13, p. 210-211.
45. J. W. Hayes, *cit. supra,* n. 10, p. 95-96; S. Tortorella, *cit. supra,* n. 13, p. 211.

malgrat que hi ha alguna forma que pot allargar la cronologia cap al segle VI, la majoria d'importacions pertany al gran "boom" dels segles II i III, amb algun exemplar posterior. Algun fins i tot potser és atribuïble a la "Late Cooking Ware", encara que de vegades la cronologia proposada por J. W. Hayes no acaba de coincidir amb el context cronològic de la vil·la. En general, però, la importació de ceràmica africana de cuina també s'aturà durant la primera meitat del segle V.

Conclusions

En definitiva, la ceràmica de cuina africana precedí possiblement la clara A, però amb una freqüència evidentment petita i en uns nivells encara poc coneguts a Darró, com ara els de la fase A. Cal esperar, però noves campanyes i excavar els estrats corresponents a aquest període, per tal de poder verificar totalment aquesta hipòtesi. Ja s'ha vist que aquesta ceràmica és la que proporciona la datació d'època de Trajà a aquesta fase.

Coincidint amb les primeres exportacions de clara A, arribaren més peces, ja no solament pel que fa al nombre, sinó també quant a la varietat formal. Així doncs, durant el que podríem anomenar el gran "boom" de les exportacions africanes, corresponent a la segona meitat del segle II i la primera del segle següent, arribà un gran volum de ceràmiques de cuina africana, que perdurà fins ben entrat el segle IV. Al mateix temps, a partir del segle IV en disminuí la importació, encara que potser en comparació amb la ceràmica fina del moment presenta una proporció més important. Així, per exemple, cal incidir en el fet que les formes de ceràmica de cuina africana ocupen el primer lloc quant a importacions, amb més de la meitat del total (58,35 %). No solament respecte del total de formes, sinó que ocupa aquesta primera plaça del total en cadascuna de les fases estudiades.

És important de remarcar que és la primera vegada que una ceràmica de les considerades d'ús comú i no de taula és objecte d'exportació a grans distàncies, i que en alguns casos arribà a assolir un volum relativament important, tal com es veu a la vil·la de Darró. També és important de considerar aquest tipus de producció perquè, sovint els estrats del final del segle I i l'inici del segle II, que normalment corresponen a un moment crucial per la majoria de vil·les de la costa catalana, s'han de datar a partir d'aquest tipus de ceràmica, per l'absència d'importacions de ceràmica fina. Ara com ara, aquesta és la problemàtica que se'ns planteja a l'hora de datar la fase A, encara molt poc coneguda i amb una cronologia que s'haurà de matisar campanyes a venir. Un altre fet important és la poca variació del repertori formal d'aquests tipus ceràmics, que, tenint en compte la llarga durada i pervivència d'una mateixa forma amb molt pocs canvis, fa difícil d'afinar una cronologia sense l'ajuda de les datacions que proporcionen les ceràmiques fines de taula, cronològicament més precises.

Estudi estadístic

En aquests dos gràfics (fig. 6 a i b) s'han considerat totes les formes manufacturades en clara A, C, D, B, lluent, coríntia i de cuina, procedents tant d'un context cronològic concret,

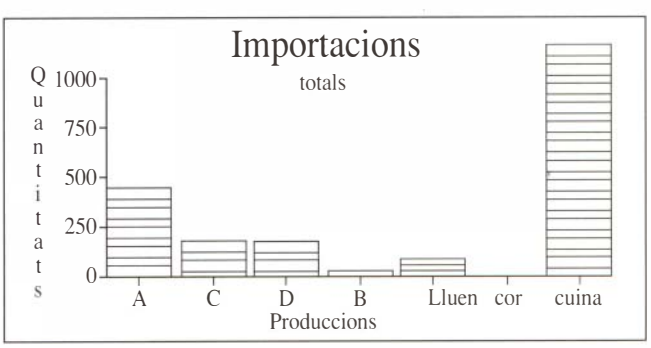


Fig. 6 a. Darró. Índex de freqüència dels totals de tots els tipus ceràmics esmentats.

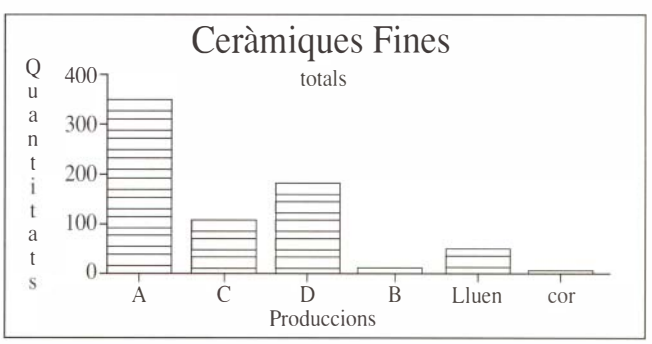


Fig. 6 b. Darró. Índex de freqüència dels totals de totes les ceràmiques fines esmentades.

com d'aquells estrats datats modernament. Aquests són superficials, de neteges o perfils i d'aportació que, bé que datats antigament, són molt malmesos pels conreus. Alhora, s'hi han afegit les dades aportades per nivells no intactes del tot.

Aquest conjunt de materials ajuda a verificar una sèrie de constatacions com ara la preponderància, per damunt de totes les altres produccions, de la ceràmica africana de cuina, seguida de les clares A, D i C; les altres tres manufactures són totalment esporàdiques.

Al gràfic corresponent a la ceràmica fina (clares A, C, D, B, lluent i corínthia), on s'han considerat els mateixos estrats que abans, es veu una gran preponderància de la clara A respecte de la D, una mica més del doble, seguides ambdues de lluny per la C. Una vegada més s'observa com les exportacions procedents de la Gàl·lia són clarament inferiors i, al mateix temps, com la ceràmica tardana de vernís argilós és més abundant que no l'antiga de vernís argilós, tal com havia constatat N. Lamboglia a *Albintimilium*[46]. Evidentment, la ceràmica corínthia hi té una presència esporàdica.

En definitiva, del total d'importacions que arribaren a Darró des de final del segle I fins ben entrat el segle V, les nordafricanes representaren un 97,03 % del total i el restant 2,97 % inclou les gàl·liques i les corínties.

Fase A

Tal com es veu en el gràfic (fig. 6 c), aquesta fase presenta exclusivament ceràmica africana de cuina, acompanyada d'alguna importació esporàdica itàlica i d'àmfora local del segle I. Cal remarcar l'absència, almenys fins ara, de formes en clara A, encara que se'n documenta algun fragment amorf, però en poca quantitat. Per tant, si no fos per la cronologia de la primera meitat del segle II que porporciona la ceràmica africana de cuina *(L. 10A* i *«Òstia III», fig. 267),* aquesta fase es podria datar fins i tot en temps de Domicià o poc després. En aquest sentit, s'ha de tenir en compte que a Settefinestre[47] en

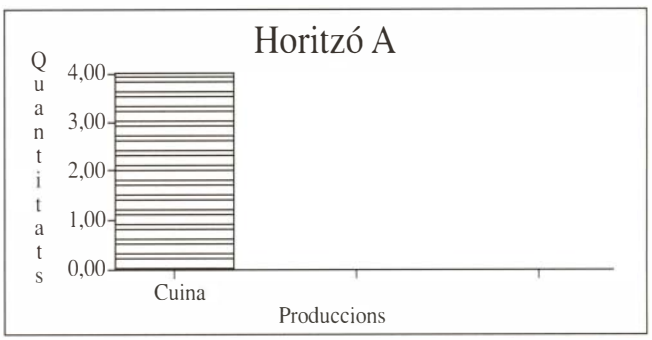


Fig. 6 c. Darró. Gràfic estadístic de la fase A.

els nivells datats entre Trajà i l'època tardoantonina, la ceràmica africana de taula era en menor proporció que la itàlica; en canvi, en ceràmica de cuina, les cassoles procedien de la Tunísia Septentrional. A Darró manca la ceràmica africana de taula, però les cassoles sí que procedien de la Tunísia Septentrional.

Aquest ha estat un dels indicis que ha permès de datar aquesta fase en l'època de Trajà; però cal no descartar que en futures campanyes aquesta cronologia es pugui matisar en funció de la presència o l'absència de determinades formes en clara A.

Un altre punt a favor d'aquesta data de principi del segle II és la gran quantitat de fragments d'àmfora local en aquests estrats de rebliment, que indica una cronologia no gaire allunyada del tancament dels forns de la *zona 2,* que s'ha situat en algun moment de les acaballes del segle I.

Continua essent una data molt poc precisa i amb poques dades per poder ser més concreta.

Fase B

En aquesta fase, (fig. 6 d) datada durant el 220/240, hi ha una preponderància important de la ceràmica africana de cuina, que representa més del 75 % del total d'importacions d'aquest període, seguida de la clara A. Aquesta, majoritàriament, és en A2 i mostra formes pròpies de la segona meitat del segle II i de la primera meitat del següent (*L. 4/36B, 3a, 3b1, 3b2, 8 i 8 bis, 9a2, 13 bis* i *«Òstia I», fig. 57* i *«Òstia I», fig. 86*). Al mateix temps, com a material residual apareix una *L. 2a* en A1.

46. N. Lamboglia, *Gli scavi di Albintimilium e la cronologia della ceramica romana. Parte Prima. Campagna di scavo 1938-40,* Bordighera, 1950; N. Lamboglia, *cit. supra,* n. 10, 1963.
47. A. Ricci, «Cosa e il suo territorio (Etruria). Il contesto di Settefinestre», a A. Giardina (ed.), *Le merci. Gli insedimenti,* Bari, 1986, p. 83-88.

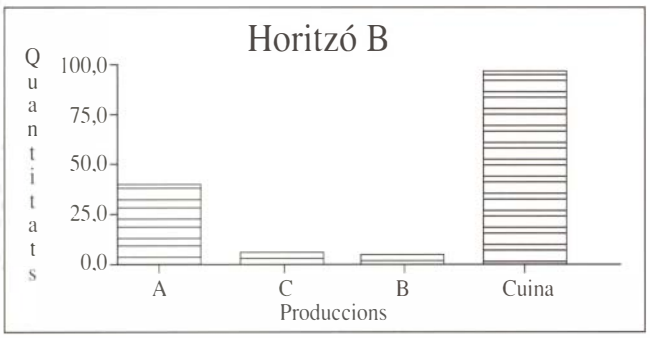


Fig. 6 d. Darró. Gràfic estadístic de la fase B.

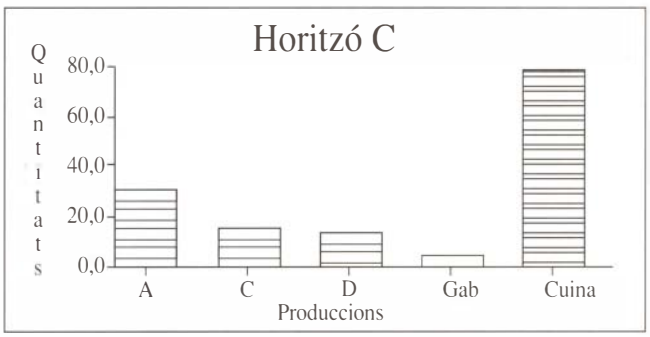


Fig. 6 e. Darró. Gràfic estadístic de la fase C.

Quant a la ceràmica de cuina, cal remarcar la presència important de formes anteriors, però de llarga pervivència temporal, com les *«Òstia III», fig. 332, «Òstia I», fig. 261* i *«Òstia III», fig. 267* (dels vuitanta-cinc fragments, seixanta-dos pertanyen a aquestes tres formes), mentre que la representació de formes de la primera meitat del segle III és més minsa (*«Òstia I», fig. 20, «Òstia I», fig. 262, «Òstia I», fig. 263, «Òstia I», fig. 270, «Òstia I», fig. 278* i *H. 200*); n'hi ha set fragments.

La datació de la fase és proporcionada per cinc fragments en C1 i C2, sota les formes *L. 40 bis* i *L. 35 ter.* Alhora, és en aquest context que comença a aparèixer la ceràmica antiga de vernís argilós *(L. 8/35)*, i es confirma la datació proposada per N. Lamboglia per a aquest tipus de produccions[48]. Una vegada més, com a Òstia[49], la ceràmica de cuina supera la ceràmica fina també nord-africana. Al mateix temps, a Òstia es documenta també una fase cronològica entre el 230 i el 250, en què les clares A, A/D i C representen el 99 % del total d'importacions, i en què la clara A és major que la C, amb unes formes similars a les de Darró *(H. 50, 27, 14-16, 31, 45)*.

Aquest és el moment en què, encara que tímidament, comencen les relacions entre la Mediterrània Occidental i la zona de la Bizacena, juntament amb l'àrea del sud de la Gàl·lia, si és que la f. *L. 8/35* en procedeix.

Fase C

Al gràfic corresponent a aquesta fase (fig. 6 e), datada de mitjan segle IV, hi ha una vegada més una gran preponderància de formes de ceràmica africana de cuina, sobretot datades de la primera meitat del sege III, encara que comença a documentar-se, esporàdicament, alguna forma pertanyent a l'última fase detectada per J. W. Hayes de ceràmica de pàtina cendrosa i vora ennegrida *(«Òstia IV», fig. 59, «Òstia IV», fig. 1, «Òstia III», fig. 108)*. La seva presència es pot interpretar de dues maneres: d'una banda, que fossin una intrusió, i d'una altra, la més escaient, que, tenint en compte que es comencen a produir a mitjan segle IV, fossin les primeres que haguessin arribat a Darró en aquesta època.

Contemporàniament, la clara A apareix com la ceràmica de taula més abundant, amb una gran preponderància de formes de la primera meitat del segle III (*L. 3 b1, 3b2, 3/8, 8 i 8 bis, 3 c1, 9a2, «Òstia I», fig. 86, «Òstia I», fig. 57* i *H. 16, núm. 16)*. És el mateix cas de l'estratigrafia tardana de Luni[50], on la clara A, material evidentment residual, és el més abundant de tots.

La clara C, concretament C1 i C2, no és gaire abundant i supera, per molt poc, la D, que apareix ara per primera vegada. Evidentment, en aquest context, les formes predominants en clara D són les de final del segle III-inici del segle IV *(H. 58*

48. N. Lamboglia, *cit. supra*, n. 10, 1958.
49. L. Anselmino, C. M. Coletti, M. L. Ferrantini i altres, «Ostia. Terme del Nuotatore», a A. Giardina (ed.), *Le merci. Gli insedimenti*, Bari, 1986, p. 45-81.
50. M. T. Cipriano, G. Volpe, «Luni (Etruria). Il contesto del centro urbano», a A. Giardina (ed.), *Le merci. Gli insedimenti*, Bari, 1986, p. 89-96.

B), bé que no en podem descartar la presència esporàdica d'algunes d'una mica més tardanes.

Quant a les produccions gàl·liques, no es documenta la ceràmica tardana de vernís argilós, però sí l'antiga de vernís argilós, encara que en una proporció molt minsa.

Sembla clar, doncs, que després de l'anomenada "crisi" del segle III, es reprenen els contactes amb la zona de Cartago més que no pas amb la Bizacena, com indicaria algun fragment en C3-5.

Fase C/D

Al gràfic corresponent a aquesta fase (fig. 6 f) datada en un moment imprecís entre mitjan segle IV i inici del segle V, una vegada més la ceràmica africana de cuina s'avança respecte a la de taula, encara que seguida de molt a prop per la clara A. Tant en l'un cas com en l'altre, les formes presents són materials residuals, corresponents al "boom" de les exportacions de ceràmica de la zona de Cartago, concretament de la segona meitat del segle II i de la primera del segle següent. La clara D hi és representada esporàdicament, amb una forma del segle IV.

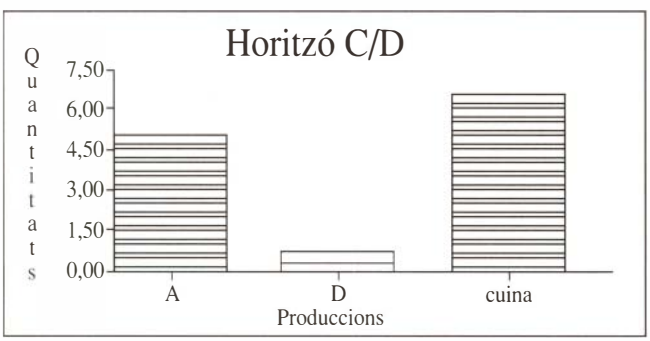


Fig. 6 f. Darró. Gràfic estadístic de la fase C/D.

De totes maneres, els resultats per a aquesta fase són relatius, perquè només s'ha documentat fins ara en una àrea molt petita de la *pars urbana.* Ara bé, no són gaire diferents dels que hem observat per a la fase anterior: els materials residuals són els predominants, mentre que els del moment són escassos.

Fase D

Aquesta fase (fig. 6 g) datada en un moment de principi del segle V, presenta una gran volum de ceràmica africana de cuina respecte del total de ceràmica fina. La majoria de formes és pròpia de la primera meitat del segle III, però no podem descartar algun fragment de cronologia més tardana *(«Òstia IV», fig. 59, «Òstia IV», fig. 61, «Òstia III», fig. 108, «Òstia IV», fig. 1, «Vila-Roma» 5-59, «Vila-Roma» 5-32).*

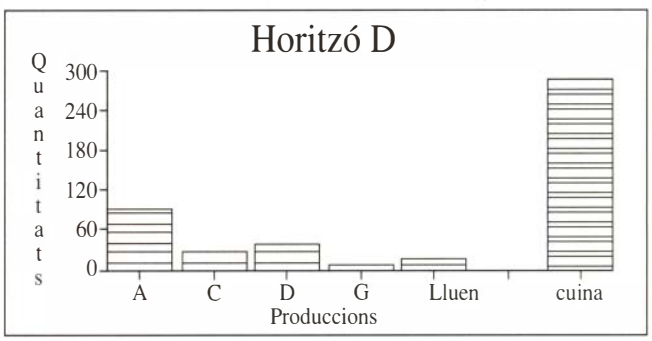


Fig. 6 g. Darró. Gràfic estadístic de la fase D.

La clara A, una vegada més, és la ceràmica fina més abundant, amb nombroses formes de la segona meitat del segle II i de la primera del segle següent, sense oblidar-ne algunes de més antigues *(L. 2a).* La C continua essent minoritària respecte a la D, fet que indica que els contactes de Darró amb la Bizacena eren més febles que no els que mantenia amb la zona de Cartago, encara que en aquesta fase hi ha algun fragment en C3.

Quant a la clara D, la majoria de formes documentades són pròpies de final del segle IV i inici del segle V. Se'n destaca la presència dels tipus *H. 69, 81* i *94,* que situen la cronologia d'aquesta fase durant el segon quart del segle V. Són, fonamentalment, les últimes importacions arribades a Darró.

Al mateix temps, aquest és el moment en què s'amortitza la ceràmica tardana de vernís argilós, més abundant que l'anterior de vernís argilós.

Fase E

Aquesta fase (fig. 6 h), per la falta d'importacions a partir de la primera meitat del segle V —si n'exceptuem la presència d'una forma *L. 24, 24 bis*— és molt difícil de datar. Una vegada més se'ns mostra la gran preponderància de la ceràmica africana de cuina respecte de la fina. La majoria de formes són residuals, pròpies de la primera meitat del segle III i de la fase següent, de final del segle IV-inici del segle V. Però se'n destaca la forma *«Atlante», taula CVII, 11,* que, encara que es documenta a Cartago en contextos del 360-440, apareix també durant la segona meitat del segle VI.

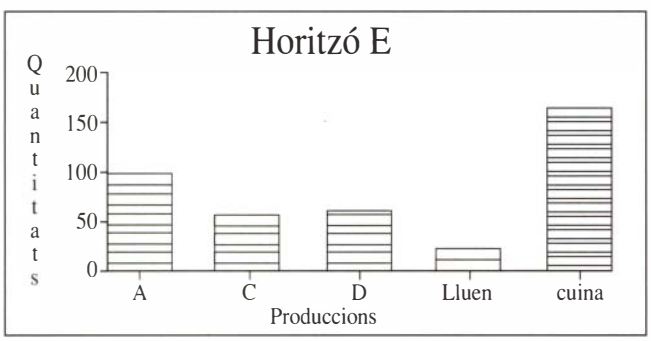


Fig. 6 h. Darró. Gràfic estadístic de la fase E.

La clara A és, de totes les ceràmiques fines, la més abundant, i presenta formes de la primera meitat del segle III. La C, també material residual, no aconsegueix de superar la D, encara que hi ha algun fragment esporàdic en C3 *(L. 40, H. 62B, núm. 14)*. La D és la segona quant a índex d'aparició de totes les ceràmiques fines, i mostra un ventall ampli de formes, sobretot pròpies d'un context de final de segle IV-inici del segle V, tot i la presència, esporàdica, d'algunes de més tardanes (*H. 93* ó *94, 93B, núm. 19, 21* i la *L. 24, 24 bis*, datada per J. W. Hayes de principi del segle VI). També com a material residual, apareix amb una freqüència molt petita la ceràmica tardana de vernís argilós.

Conclusions

Tal com s'observa en els gràfics, la clara A (fig. 6 i) no és present, quant a formes, durant la fase A; en canvi, posteriorment, el seu nombre creix en cadascuna d'elles, i a les tres últimes és un material residual, que —com en el cas de Luni[51]— domina quantitativament a les estratigrafies tardanes. L'absència gairebé total en la fase A i als altres períodes de formes de la primera meitat del segle II és un indici molt tímid dels contactes entre Darró i la zona de Cartago.

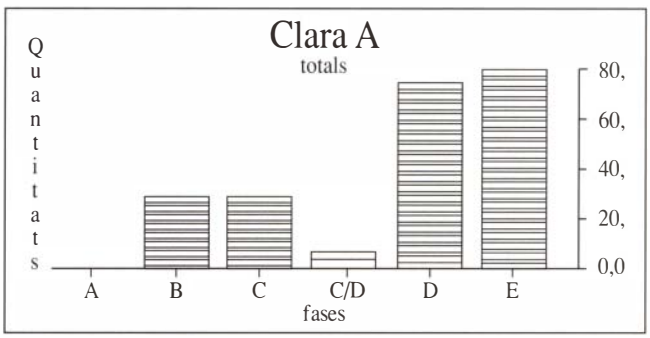


Fig. 6 i. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la clara A.

La majoria de formes en clara A pertany fonamentalment a la segona meitat del segle II i a la primera del III, moment de la màxima importació de productes nord-africans. D'aquests tipus, la majoria són els més habituals *(L. 3* i *9),* per bé que cal fer esment de la presència de les darreres peces produïdes en A2, corresponent al moment de desarticulació d'aquests tallers (*«Òstia I», fig. 86*).

El gràfic de l'evolució de les importacions de clara C (fig. 6 j) indica que la seva presència, encara que no gaire important, s'inicià tímidament al costat de l'A i de la ceràmica africana de cuina durant la primera meitat del segle III. Posteriorment, al segle IV, continuà essent-hi present, però molt més esporàdicament. La majoria de les formes pertany a les últimes dècades de la primera meitat del segle III (*L. 40 bis* i *35 ter*) o al segle IV *(L. 40)*. No es documenta cap fragment de cronologia posterior, en C4 o C5.

D'aquest fet se'n poden extreure dos aspectes: d'una banda, els contactes entre Darró i la Bizacena no foren mai tan intensos com els que mantenia amb la zona de Cartago. De l'altra

51. M. T. Cipriano, G. Volpe, *cit. supra,* n. 50.

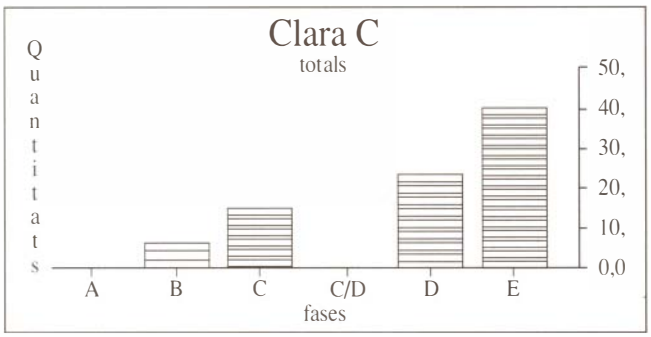


Fig. 6 j. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la clara C.

banda és interessant de remarcar que el nexe d'unió entre Darró i el nord d'Àfrica en general cessà durant la segona meitat del segle III, coincidint amb un moment conflictiu de la costa catalana, reflectit no solament en les tradicionals invasions germàniques, sinó també en una sèrie de moviments de tipus social, similar a la del segle V.

En aquest sentit, la fase B representa un moment econòmic bo per a la vil·la, una mica anterior a aquesta meitat del segle III, tan problemàtica i difícil d'entendre totalment.

En canvi, les primeres importacions de clara D (fig. 6 k)*(H. 58B),* documentades a la fase D, representen una represa tímida de les relacions de Darró amb el nord d'Àfrica, concretament amb la zona de Cartago. Al mateix temps, la reforma que té lloc a la vil·la vers mitjan segle IV significa la recuperació de la vida econòmica del centre, coincidint amb els fruits plantats per la Tetrarquia. Per això no té res d'estrany que les importacions de clara D creixessin durant tot el segle IV tal com indica el gràfic corresponent i l'anàlisi de les formes aparegudes, perquè gairebé totes elles pertanyen a aquestes dates.

De nou (i això no es veu al gràfic, perquè la quantitat de clara D durant la fase E és molt important) les importacions nordafricanes baixaren gradualment durant tot el segle V. Si s'estudien les formes aparegudes en clara D, es veu com, excepte les més primerenques, el volum més important correspon a aquest moment situat al final del segle IV-inici del segle següent (*H. 61, 59, 67, 60*), evidentment bo en la vida econòmica de Darró. En canvi, els tipus que es poden estirar al segon quart del segle V i que són els que, d'altra banda, ens permeten de fixar la cronologia a la fase D, són molt pocs, tant en quantitat com en tipologia (H. *93, 94* i *80*). Al mateix temps, només n'hi ha un que permeti d'allargar la datació final, quant a importacions, fins al segle VI *(L. 24, 24 bis*). Es troba a faltar, però, la majoria de formes pròpies del segon quart del segle V, i totalment les de la segona meitat del mateix segle.

Aquesta és l'evolució que segueixen també les importacions de ceràmica africana de cuina (fig. 6 n). La seva arribada a Darró finalitzà en aquest moment de final del segle IV-inici del segle següent, però en quantitats francament inferiors si es tenen en compte les importacions del mateix tipus ceràmic que hi arribaren durant la segona meitat del segle II i la primera meitat del segle III. Per això no té res d'estrany que la seva

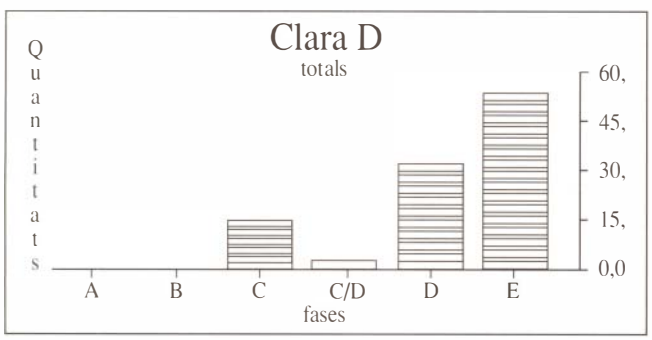


Fig. 6 k. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la clara D.

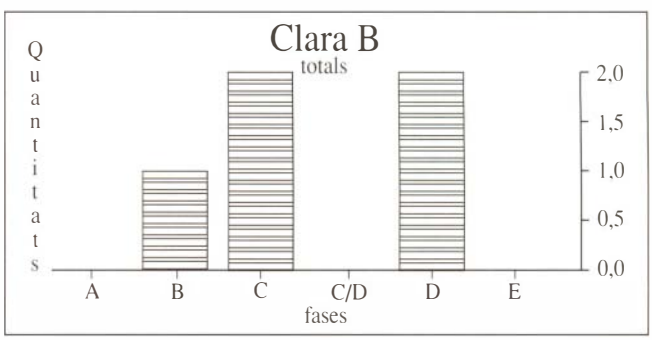


Fig. 6 l. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la clara B.

presència, possiblement iniciada abans que la de la ceràmica de taula, es mantingui durant les fases B i C, moments que corresponen, respectivament, a un màxim d'importacions durant la segona meitat del segle II i de la primera meitat del segle III, i a la seva amortització. En canvi, durant la fase següent, a part d'aquests materials, evidentment residuals, s'hi han d'afegir les noves importacions, per la qual cosa l'índex de presència creix de manera important i baixa bruscament a l'última fase, quan ja feia temps que no arribaven aquests productes.

Quant a les relacions amb la Gàl·lia (fig. 6 l i m), es manifesta la seva poca importància i alhora es comproven les cronologies proposades per N. Lamboglia i fins i tot les seves teories de la preponderància numèrica de la ceràmica tardana de vernís argilós respecte a l'antiga de vernís argilós.

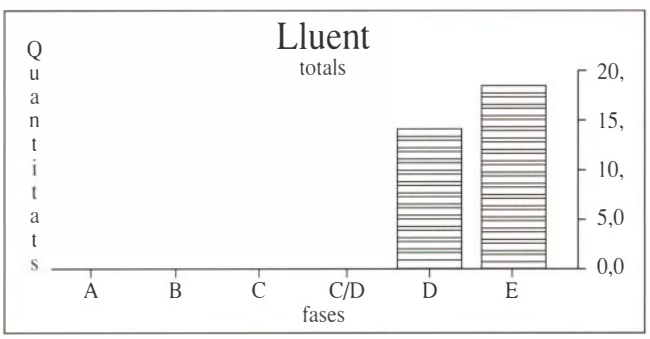


Fig. 6 m. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la ceràmica lluent.

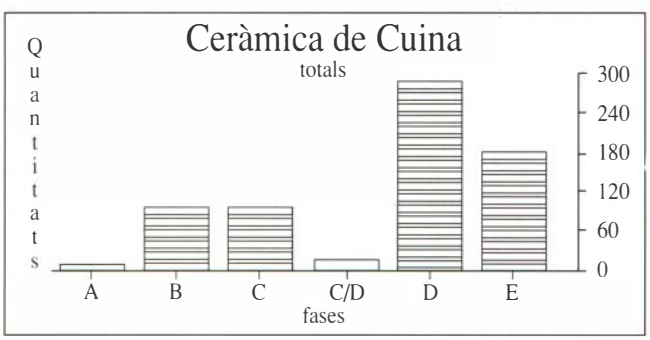


Fig. 6 n. Darró. Gràfic de l'evolució estadística de la ceràmica de cuina.

Una vegada més, aquesta baixada d'importacions, força gradual, que tingué lloc a partir del segle IV per a la ceràmica africana de cuina i al segle V per a la clara D, coincideix amb un mal moment sòcio-polític i econòmic documentat per les fonts. Aquest afectà la majoria d'estratigrafies de l'Occident de la Mediterrània, incloses les del nord d'Àfrica, immergit en una sèrie de problemes interns.

En definitiva, no hem d'oblidar que el conjunt de la ceràmica estudiada és intrínsec al funcionament d'un comerç més important: el de l'*annona,* que —tant si era d'oli, com de blat, com de *garum*— es veia afectat per les circumstàncies polítiques, socials i econòmiques, que eren les que, en definitiva constituïen la dinàmica de l'Imperi romà. Al mateix temps, cal tenir en compte i intentar establir les relacions entre els uns factors i els altres, intent en què les fonts documentals poden ser d'ajuda valuosa, si les combinem tant com puguem amb els resultats arqueològics. De tota manera, sempre quedaran interrogants plantejats que obligaran a investigar més. Tal com hem vist, l'inici de les importacions de ceràmica nord-africana gairebé va ser casual o obligat, si ho volem dir així: la ceràmica de taula que imperava al mercat, la de la Graufesenque, per motius desconeguts, va abandonar la seva plaça i els comerciants nord-africans —que ja tenien resolt el problema de treure més benefici al carregament, tot distribuint la ceràmica gàl·lica— van haver de començar a exportar els seus propis productes. D'aquí ve que segurament iniciïn el comerç amb les ceràmiques de cuina, les que ells fabricaven. Posteriorment, per a treure'n encara més rendiment i potser perquè ja no n'hi havia prou a la Gàl·lia, començaren a manufacturar vaixella de taula, i així s'estalviaven de comprar-ne a la *provincia* veïna.

Falta saber, però, què passà amb el final d'aquestes exportacions, i analitzar si fou un problema del centre productor, o si ho fou dels centres consumidors. És important també d'estudiar el perquè del descens d'importacions durant la segona meitat del segle III en alguns centres i en d'altres no. Cal avaluar si fou un problema d'ordre intern dels punts receptors, o si realment el volum total de productes exportats des del nord d'Àfrica en aquests moments disminuí d'una manera important, perquè aleshores caldrà pensar en la possibilitat que el problema afectés el centre productor tal com indiquen també les fonts.

Apèndix[52]

Descripció de formes de Terra sigil·lata clara A

Formes relacionables amb produccions anteriors:

— *t. H. 5B:* el fragment és manufacturat en A1. Quant a la cronologia, segons Hayes, abraça des de final del segle I a principi del segle II, encara que nosaltres el trobem en nivells molt posteriors, de la fase D.

— *f. L. 18, H. 5C:* el fragment, present a Darró durant la fase F, és en A1. La cronologia proposada per J. W. Hayes és de cap a mitjan segle II.

— *t. L. 4/36B, H. 3C:* cronològicament, pertany al final del segle II i principi del següent, tot i que J. W. Hayes proposa la primera meitat del segle II. Els fragments trobats són en A2 i apareixen en nivells de la primera meitat del segle III o com a material residual en estrats posteriors, fins i tot de la fase F.

— *f. S. A 9a, H. 6A:* els dos fragments apareguts són en A2. Quant a la cronologia, la decoració feta amb rodeta fa pensar en una forma primerenca, freqüent en nivells de final del segle I i inici de la centúria següent. Aquí és en un nivell de cronologia més tardana, de la fase D. És un tipus que apareix altres vegades a la costa catalana, però no de manera freqüent.

— *f. L. 23, H. 6B:* és una mica més tardana que l'anterior. J. W. Hayes i N. Lamboglia proposen una cronologia de segona meitat del segle II, data que concorda amb el fet que a Òstia no aparegui durant la primera meitat de la centúria següent. El fragment trobat, en A2, pertany a la fase F.

— *f. L. 1b, H. 8A, núm. 3-4, 30:* per N. Lamboglia aparegué durant la segona meitat del segle II i l'inici del següent. Aquesta cronologia es confirma a Òstia, encara que J. W. Hayes insisteix en la segona meitat del segle II, sense arribar a la centúria següent. És força exportada. El fragment en A1, apareix en un nivell tardà, com a material residual.

— *f. L. 1c, H. 8B:* els fragments són en A2. Quant a la cronologia, per A. Carandini i N. Lamboglia, abraça el segle III, mentre que per J. W. Hayes és de la segona meitat del segle II. És un tipus molt exportat en aquestes dates. Nosaltres el trobem amortitzat en els estrats més tardans.

— *f. L. 2a, H. 9A:* a Darró hi ha set fragments en A1 i tres en A1/2. La cronologia és de mitjan segle II, tot i que a Òstia hi és també durant la segona meitat del segle. N. Lamboglia la trobà en l'estrat IIIC d'*Albintimilium* i en la tomba 27, datada de l'època de Trajà. És bastant exportada. La trobem amortitzada en estrats tardans. Fins i tot és present en la fase F.

— *f. L. 2b, H. 9B, núm. 16, 20:* hi ha un fragment en A1/2 i set en A2. Es manufacturà durant la segona meitat del segle II i no passà a la primera meitat del segle següent. A Darró és trobada a la primera meitat del segle III, encara que també hi és en nivells posteriors, inclosa la fase F. És força exportada a tot l'Occident de la Mediterrània.

— *f. L. 19 bis, H. 21:* l'únic fragment aparegut, sense decoració, és en A2, i en un nivell de la fase F, que no permet cap tipus de conclusió cronològica. En altres indrets, abraça des de la segona meitat del segle II a l'inici de la centúria següent, encara que J. W. Hayes l'avança a la primera meitat del segle II. No fou gaire exportada.

Formes tardanes:

Formes més corrents:
— *t. L. 9b, H. 26:* és una producció en A1/2 (n'hi ha un fragment) i

52. Per tal que la llista i l'anàlisi de cadascuna de les formes no resultin massa monòtones, hem procedit només a donar les indicacions de tipus cronològic i de producció, i hem descartat altres aspectes, com ara la descripció i la distribució, que són àmpliament explicats en la publicació A. Carandini, *cit. supra,* n. 10 (veure làmines 1-9). D'altra banda, per a no fer-ho tan llarg, a l'hora de citar cada forma i les seves equivalències, hem preferit emprar algunes abreviacions, com ara f. per forma, F. per Fallico, F./P. per Fulford/Peacock, H. per Hayes, L. per Lamboglia, S. per Salomonson, W. per Waagé. Finalment, quant a la bibliografia adient al tema, l'anterior a l'any 1981 és àmpliament recollida a la publicació d'A. Carandini, ja esmentada i, per tant, només citarem la posterior a aquesta data i la més significativa, per ordre cronològic:
D. Gandolfi, «La terra sigillata chiara D proveniente dagli scavi di Albintimilium», a *Rivista di Studi Liguri,* XLVII, 1981, p. 53-149; L. Tremel, «Su alcuni ritrovamenti di terra Sigillata Chiara a Trieste», a *Rivista di Studi Liguri,* XLVII, 1981, p. 23-33; J. M. Nolla, «Algunes notes entorn de la vil·la del Pla de l'Horta a Sarrià de Dalt (Girona)», a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins,* XXXVI, 1982; J. M. Nolla, J. M. Canes, X. Rocas, «Un forn romà de terrissa a Llafranc (Palafrugell, Baix Empordà). Excavacions de 1980-1981», a *Ampurias,* 44, 1983, p. 147-183; E. Sanmartí, J. M. Nolla, X. Aquilué, «Les excavacions a l'àrea del pàrking al sud de la Neàpolis d'Empúries (informe preliminar)», a *Ampurias,* 45-46, 1983-1984, p. 110-153; J. M. Nolla, X. Aquilué, «Notes sobre una cassola de cuina de ceràmica africana procedent d'Empúries», a *Informació arqueològica,* 42, 1984, p. 51-57; M. G. Fulford, D. P. S. Peacock, «The Avenue du président Habib Bourguiba, Salambo: the pottery and other ceramic objets from the site», a *Excavations at Carthage: the British Mission,* 1.2., 1984, p. 63-67; P. Reynolds, *African Red Slip and the Late Roman imports in Valencia* (B.A.R., II), Oxford, 1984; X. Aquilué, *Las cerámicas africanas de la ciudad romana de Baetulo (Hispania Tarraconensis)* (B.A.R. International series, 337), Oxford, 1987; X. Dupré, M. J. Massó, M. L. Palanques i altres, *El circ romà de Tarragona. Les voltes de sant Ermenegild,* Barcelona, 1988; X. Aquilué, «Algunas consideraciones sobre el comercio africano. Tres facies características de la cerámica común africana de época alto-imperial», a *Ampurias,* 47, 1989, p. 210-222; R. Jàrrega, «Ceràmiques d'importació d'època tardo-romana al Baix Llobregat», a *I Jornades arqueològiques del Baix Llobregat. Castelldefels, 28-30 d'abril 1989,* 1989, p. 405-421; M. Orfila, «Cerámicas de la primera mitad del siglo v d. C. procedentes de la cisterna de Sa Mesquida (Santa Ponça, Mallorca)», a *L'Africa romana. Atti del VI Convegno di studio. Sassari, 16-18 dicembre 1988,* VI, 2, Sàsser, 1989, p. 513-533; M. Gumà, «Formes inèdites en ceràmica africana procedents de la vil·la romana de Darró», a *Miscel·lània penedesenca.* XV, 1992.

en A2. Es manufacturà des de final del segle II i durant tota la primera meitat del segle III, encara que la trobem en nivells d'amortització més tardans. Alguns dels fragments considerats en l'epígraf corresponent a la forma *L. 9a* poden correspondre tant a l'una com a l'altra.

— *t. L. 9a, H. 27, núm. 1-2:* els fragments apareguts són en A2. La cronologia és idèntica a l'anterior, i encara que la trobem en algun nivell de la fase B, és habitual una amortització tardana, inclosa la fase F.

— *t. L. 9a 2, H. 27, núm. 7:* quant a la producció i a la cronologia, cal fer esment dels casos anteriors. Remarquem que els fragments apareguts són en A2. És una forma corrent a la Mediterrània, que encara que apareix en nivells de la primera meitat del segle III, com totes aquestes formes tardanes en A2, és habitual en dates posteriors.

— *t. L. 3a, H. 14A, núm. 1, 4-5:* cronològicament se situa des de l'època antonina a l'inici del segle III. La trobem durant la primera meitat del segle III i fins i tot posteriorment, com a material residual. És interessant estudiar el fragment *Darró núm. 1374* que presenta un diàmetre propi d'aquesta forma, però al mateix temps, el seu perfil més obert recorda molt més la variant *H. 17B, núm. 11.*

— *t. L. 3c 1, H. 16, núm. 1:* cronològicament, es manufacturà durant la primera meitat del segle III. És un d'aquests tipus tan exportats a tota la Mediterrània, que apareix com a material residual en estrats tardans.

— *t. H. 16, núm. 16:* la cronologia, incerta, sembla ser de segona meitat del segle II i principi del segle següent, si no de final del segle III. No era gaire habitual i encara que apareix en nivells de primera meitat del segle III, sovint es troba en dates més tardanes, com passa a Darró.

— *t. L. 3b 1, H. 14B, núm. 8:* és manufacturada durant la primera meitat del segle III. És un dels tipus més freqüents a tota la Mediterrània. Encara que és pròpia de nivells de la primera meitat del segle III, és un dels materials residuals més habituals en estrats tardans. És interessant l'estudi del fragment *Darró núm. 1472*, una variant d'aquesta forma.

— *t. H. 14B, núm. 11:* per J. W. Hayes, la cronologia abraça des de l'any 160 al 200. És freqüent a Òstia en nivells de la primera meitat del segle III, sense descartar la seva presència de dates més tardanes. El fragment *Darró núm. 1473*, d'atribució dubtosa, presenta característiques d'aquesta forma i de la *L. 3 b2.*

— *t. L. 3b 2, H. 14C:* quant a la cronologia i a la producció, són idèntiques a les del tipus anterior. Igualment, apareix durant la fase B, encara que, com a material residual, s'hi troba en dates posteriors.

— *t. H. 14/17, núm. 1:* és en A2, amb una cronologia inicial probable de la segona meitat del segle II, encara que a Òstia és més freqüent durant la primera meitat del segle III, moment en què apareix a Darró.

— *t. L. 3/8, H. 17A, núm. 4:* quant a la cronologia, J. W. Hayes és partidari de portar-la fins a final del segle II, mentre que a Òstia és una peça pròpia de la primera meitat del segle III. No és un dels tipus de què s'exportà més quantitat, però sí que és de llarga pervivència, i apareix amortitzat tardament.

— *t. L. 8 i 8 bis, H. 17A, núm. 5:* com en el cas precedent, és en A2 i la seva cronologia, idèntica. Tampoc no és gaire exportat. A més d'aparèixer en contextos de la primera meitat del segle III, és present com a material residual en dates posteriors, fins i tot en la fase F.

— *t. «Òstia I», fig. 57:* la cronologia i la producció són idèntiques a les del tipus anterior, però de distribució reduïda.
en totes aquestes formes de primera meitat del segle III, té una pervivència important, i apareix en nivells tardans com a material residual.

— *variant F. 1969-70, fig. 3, núm. 13:* la seva presència és important en contextos de la primera meitat del segle III, encara que apareix durant la fase D.

Formes no tan corrents:
— *f. «Òstia I», fig. 86:* és manufacturada durant la primera meitat del segle III, i malgrat no ser gaire exportada, és de pervivència llarga. S'amortitza en contextos de datació tardana. Al mateix temps, la trobem durant la primera meitat del segle III.

— *t. H. 31, núm. 2, 6:* J. W. Hayes s'interroga sobre si podria ser la forma identificada per Lamboglia com a *L. 40A,* però en tot cas, aquest sempre la considerà produïda en clara C. La cronologia se situa a la primera meitat del segle III. Apareix en nivells d'aquesta data i posteriorment.

— *f. L. 40 bis:* encara que sigui present en un nivell de mitjan segle IV, la datació no s'allunya gaire de la primera meitat del segle III, moment final de les produccions en A2.

Formes tancades:

— *f. L. 13 bis, H. 147, núm. 6:* apareix en nivells de la segona meitat del segle II. El fragment trobat, en A2, pertany a un estrat de la fase B.

Descripció de formes de Terra sigil·lata clara C

— *f. L. 41, H. 48A i 48B, núm. 5:* el fragment trobat és en C2. La cronologia proposada per J. W. Hayes abraça des del 220 al 270. És un tipus habitual a Òstia durant la primera meitat del segle III, i molt

exportat a la costa mediterrània. El trobem amortitzat durant la primera meitat del segle V.

— *f. L. 42, S. C7, H. 45A:* el fragment trobat, encara que apareix en la fase F i, per tant, per a extreure'n conclusions cronològiques no és vàlid, és en C1. La seva producció s'inicia cap l'any 230 i finalitza el 320. A *Albintimilium* apareix en els estrats IIIA i II, a partir de l'any 250, i com a material residual en el nivell I, datat dels segles V-VI. Remarquem la presència del fragment *Darró núm. 856*, en C1, que recorda el perfil de la forma *"Òstia I", fig. 114.* Pertany a un nivell de la fase D, i pot considerar-se com una variant d'aquesta forma.

— *f. S. C3, H. 45B, núm. 8, 10:* els fragments trobats en les fases E i F són en C1. Quant a la cronologia, durant la primera meitat del segle III a Òstia és més freqüent la forma anterior, mentre que a Raqqada la trobem entre el 250-275. No és gaire exportada.

— *f. «Òstia I», fig. 115:* és freqüent durant la primera meitat del segle III, malgrat que apareix amortitzada en nivells de cronologia posterior.

— *f. L. 40 bis, S. C1, H. 50A, núm. 1-45:* hi ha trenta-quatre fragments en C1 i quaranta-un en C2. La cronologia se situa entre els anys 230 i 325. La trobem en nivells de la primera meitat del segle III, sense descartar-ne l'amortització en dates posteriors, fins i tot en la fase F.

— *f. H. 62B, núm. 14:* és en C3, datada per J. W. Hayes de mitjan segle IV. La trobem en la fase E.

— *f. L. 40, H. 50A, núm. 47-54:* és en C3. Juntament amb l'anterior, és un dels tipus més exportats, que arribà fins a Anglaterra. La cronologia, respecte a la de l'anterior és més tardana, perquè la seva producció s'inicia cap al 300 i finalitza el 360. És freqüent a Òstia al final del segle IV i l'inici del segle següent, moment a partir del qual apareix a Darró, encara que també la trobem posteriorment.

— *f. H. 50, núm. 55:* és una manufactura en C3, de cronologia imprecisa.

— *f. H. 50B, núm. 56-59:* és en C3. Com en els casos anteriors, la cronologia proposada per J. W. Hayes és de la segona meitat del segle IV. A Darró, no gaire freqüent, es troba en contextos de la fase D i posteriorment.

— *f. L. 4/46 (H. 43, núm. 1), H. 43, núm. 2:* és de datació imprecisa i poc exportada, però per l'argila i el tipus de vernís, recorda els tipus de la primera meitat del segle III, data proposada per J. W. Hayes. De tota manera, hi és present posteriorment, durant la fase D.

— *f. L. 35 ter, H. 44, núm. 6-7 i 52A, núm. 1-2:* quant a la cronologia, les dades són les de la forma anterior, però més precises, perquè per J. W. Hayes la seva fabricació cobreix des del 220/240 al final del segle III. Un dels fragments trobats, en C1, permet la datació de la fase B. De tota manera, n'hi ha d'altres en C2, amortitzats durant la fase E.

— *f. H. 44, núm. 10, 12:* quant a la cronologia cal fer referència a la de les dues formes anteriors. Els fragments trobats en C2, apareixen amortitzats a mitjan segle IV i posteriorment.

— *f. S. XXVI (H. 41):* presenta una decoració en relleu aplicat. El motiu, inèdit, que enfaixa l'interior del bol, representa el desenvolupament d'una columna salomònica. És en C1. La cronologia proposada per J. W. Salomonson abraça des del 200 al 280, mentre que l'establerta per J. W. Hayes va del 225 al 250. Apareix en un context de final del segle V.

Descripció de formes de Terra sigil·lata clara D

— *f. H. 32/58*: és en D1 i freqüent des de final del segle III a l'inici del segle IV, encara que es troba amortitzada en contextos molt posteriors.

— *t. H. 58B, núm. 9*: és una de les primeres exportacions en D1. La seva cronologia va des del 290/300 al 375. Apareix a *Albintimilium* en els nivells més antics de l'estrat II, encara que en més quantitat en el IIB, datat de la segona meitat del segle IV, i en el IIA, de l'inici del segle següent. És un tipus freqüent, que trobem tant en nivells de la fase C com en posteriors.

— *f. H. 58B, núm. 11*: és en D1 i molt freqüent. Apareix entre el 350 i el 375, data que lliga amb la seva presència durant la fase C. També s'amortitza posteriorment.

— *f. H. 58B, núm. 19*: és en D1 i la seva cronologia sembla situar-se al final del segle III o a l'inici del segle IV. Apareix en dates més tardanes.

— *f. Darró núm. 1412:* és en D1 i cobreix el mateix arc cronològic que les altres variants de la f. *H. 58B.* Va acompanyat de materials de la primera meitat del segle III. Un altre fragment que es podria atribuir a aquesta variant és el núm. 1496.

— *f. Darró núm. 1494*: és en D1 i deu cobrir el mateix arc cronològic que les altres variants de la f. *H. 58B.* Apareix en un context del final del segle V.

— *f. Darró núm. 1495*: és en D1 i, malgrat que apareix en un nivell del final del segle V, la seva cronologia deu ser la de les altres variants de la f. *H. 58B.*

— *f. L. 52A*: és en D1, i a *Albintimilium* apareix durant la segona meitat del segle IV i l'inici del segle següent; deixa de ser-hi en estrats més tardans. Es troba en un nivell d'aportació de cronologia més tardana.

— *f. S. D2 a*: és en D1 i de cronologia indeterminada, que apareix en un estrat de la fase D.

— *f. L. 52C*: és en D1, de cronologia indeterminada i no gaire freqüent. A Darró apareix en la fase D.

— *f. H. 57 (?)*: n'hi ha dos fragments, en D1, en un context cronològic del final del segle V, data que lliga amb la proposada per J. W. Hayes per a aquesta forma (325-400).

— *f. Darró núm. 1383*: és en D1. Pertany a un nivell amb força intrusions de la *zona 2*. Per la manca de decoració estampada, cal donar-li una datació indicativa del 290-300, anys de l'inici de la producció de la f. *H. 58B*, i el 320, moment d'aparició d'aquesta decoració sobre peces en D1.

— *f. L. 51, 51A, H. 59, núm. 9, 16-17, H. 65, núm. 2*: és en D1, d'una cronologia inicial del 320 i una de final situada entre el 400 i el 420. La seva presència es documenta en nivells de les fases D i E i en dates més tardanes. Cal remarcar-ne un fragment en la fase C, que indicaria, tenint en compte l'inici de la producció, una arribada d'aquesta forma vers mitjan segle IV.

— *f. F. 1971, fig. 30 A 149*: és produïda en D1, entre el 320-400/420 i apareix el segle IV a Piazza Armerina i a *Albintimilium*, i al final del segle IV-inici del segle V a Òstia i a Cartago. A Darró s'amortitza durant la fase D.

— *f. H. 59, núm. 1 (?), 19*: quant a la producció i cronologia, les dades són les mateixes de la forma anterior. Es documenta a Darró a la fase E.

— *f. H. 65, núm. 1*: és en D1, de cronologia incerta, però pel perfil, propi de les peces de final del segle IV i d'inici del segle següent, l'arc temporal en què es fabrica no s'allunya gaire d'aquest moment. La trobem a la fase D.

— *f. L. 51B (H. 59, núm. 7)*: és en D1 i apareix en les mateixes dates que les formes immediatament precedents. No és gaire freqüent. Apareix a la fase F i en un estrat d'aportació de la primera meitat del segle V.

— *f. H. 61, núm. 1, 4, 7, 18*: el fragment aparegut és en D1. La cronologia, per J. W. Hayes, abraça des del 325 al 400/420. És un tipus freqüent en nivells de final del segle IV-inici del segle V, tant a Òstia, com a Cartago, com a Darró, encara que aquí apareix en dates lleugerament posteriors.

— *f. H. 61, núm. 13*: normalment, és en D1 i d'una cronologia que abraça des del 325 al 400/420. És freqüent en nivells del final del segle IV-inici del segle V a Òstia, Cartago, *Albintimilium* i Darró.

— *f. W. 1948, làm. IX, núm. 831K*: normalment és en D1, encara que el fragment aparegut, a la fase F, és en D2. Quant a la cronologia, les dades exposades per a les altres variants de la forma *H. 61* són vàlides.

— *f. W. 1948, làm. IX, núm. 831u*: es pot confondre amb la f. *L. 54 ter*, tal com passa amb el fragment trobat a Darró, perquè no se'n conserva el peu. Quant a la producció i a la cronologia, les referències anteriors són vàlides.

— *f. H. 61, núm. 26*: quant a la producció i a la cronologia, cal remetre's a les dades anteriors. Els dos fragments localitzats, en D1, són a la fase F.

— *f. L. 53 bis, H. 61, núm. 29-30, 33*: els fragments són en D1. A *Albintimilium* apareix en els nivells tardo-romans, de final del segle IV-inici del segle V i durant tot el segle V. La seva cronologia abraça des del 325 al 450. Aquestes són les dates en què es documenta a Darró, però no en descartem la presència posteriorment.

— *f. L. 54 bis (H. 61, núm. 3)*: quant a la producció i a la cronologia les dades són les dels tipus immediatament precedents. Dels fragments trobats disset són en D1 i tres en D2. Com en els altres casos, a part d'aparèixer en nivells de final del segle IV, d'inici del segle següent o una mica més tardans, es troba present posteriorment. En destaquem dos fragments, molt tardans, que imiten aquesta forma, amb una pasta ataronjada o marronosa segons el fragment, d'origen no local. Aparentment no semblen productes nord-africans típics, però no es pot descartar aquesta possibilitat i fins i tot la seva procedència d'altres centres de la Mediterrània. Se n'han trobat d'altres a can Santromà de Tiana, a Badalona i a Tarragona.

— *f. H. 61, núm. 21*: quant a la producció i a la cronologia, cal remetre's a les dades d'altres variants de la f. *H. 61*. Els fragments apareguts en D1, pertanyen a les tres últimes etapes, i els trobem en nivells de les fases D, E i F.

— *f. L. 54, 54 ter (H. 61, núm. 17, 25)*: les dades són les mateixes que les d'altres variants de la forma *H. 61*.

— *f. H. 60, núm. 1-2*: és en D1 i apareix a *Conimbriga* en nivells del 465-468 i a Cartago, entre el 360-440. Per J. W. Hayes la seva producció abraça des del 320 al 380. No és gaire exportada a la Mediterrània. A Darró apareix durant la primera meitat del segle V, en les fases D i E. Cal remarcar la presència de les peces 77 i 1315, ambdues en nivells d'aportació de la fase F, que presenten la vora una mica més engruixida, entre aquesta forma i l'*«Atlante», taula XXXVI, 1*. Les hem considerades com a variants de la f. *H. 60, núm. 1-2*, encara que també podien ser-ho de la segona de les formes citades.

— *f. «Atlante», taula XXXVI, 1*: és en D1 i quant a la cronologia, n'hi ha un fragment a l'*Àgora* d'Atenes del 350 i un altre a Cartago durant la segona meitat del segle IV. No és gaire documentada i, per

tant, no ha d'estranyar que n'hi hagi un sol fragment, en una data posterior, a la fase E.

— *f. H. 62A*: sembla que és en D1 i, quant a la cronologia, apareix a la fase F. Remarquem-ne la similitud amb el fragment classificat per A. Arribas, com una variant en clara A de la f. *L. 2.* Cal dir que està molt rodat, i tant pot ser en D1 com en A2 tardana.

— *t. H. 50B, núm. 60*: es documenta en D1. Cronològicament, pertany a la segona meitat del segle IV, encara que aquí s'amortitza en nivells més tardans.

— *f. H. 67, núm. 1, 4, 9*: els quatre fragments són en D1. És produïda des del 360 al 420. És freqüent a Cartago en nivells datats entre el 360 i el 440; a Òstia, al final del segle IV-inici del segle V; i a *Conimbriga*, al 465/468. És força exportada a l'Occident de la Mediterrània, i a Darró apareix tant en la fase D, com posteriorment.

— *f. H. 67, núm. 5-6, 17, 28*: quant a la producció i a la cronologia, cal remetre's a les dades immediatament anteriors. El fragment aparegut en D1, pertany a la fase E.

— *f. L. 42 (H. 67, núm. 8)*: el fragment aparegut és en D1. Així com les altres dues variants pertanyien al primer dels grups distingits per Hayes, aquesta és del segon i, per tant, de cronologia més tardana, d'entre el 400 i el 450. A *Albintimilium*, però, N. Lamboglia la trobava en la destrucció del segle IV. A Darró pertany a un nivell E.

— *f. H. 67/68*: fons estampat que per D. Gandolfi és de la f. *L. 42, H. 67/68, Antioch 869-873.* L'hem considerat a part pel tipus de peu, no habitual en aquesta forma. És en D1 i apareix a la fase F, però per l'estil A (ii), es data entre el 350 i el 420, cronologia que lliga amb la del primer grup proposat per Hayes, del 360-420.

— *variant H. 67*: és en D1, i apareix a la fase C, cronologia que lliga amb la proposada per J. W. Hayes per a la producció del primer grup de *H. 67*, entre el 360 i el 420.

— *f. H. 69*: és fabricada en D2 segons J. W. Hayes durant el segon quart del segle V. El fragment aparegut en la fase D és el que data tots aquests nivells del segon quart del segle V.

— *f. H. 93B, núm. 19, 21*: és en D2. La cronologia proposada per J. W. Hayes va des de final del segle V a l'inici del segle VI, encara que posteriorment es decanta pel període 400-450. De fet, apareix a *Conimbriga* en estrats posteriors al 465-468. No és gaire freqüent. N. Lamboglia la documentà a *Albintimilium.* Apareix en la fase D, que per la presència d'aquesta forma es data com a mínim a la primera meitat del segle V. Remarquem-ne els fragments *Darró núm. 1499 i 1500*, de classificació difícil, que tant es poden atribuir a la f. *H. 93B* com a la *H. 94B.*

— *variant H. 81, núm. 8*: és datada de la segona meitat del segle V, cronologia matisada posteriorment, i traslladada a l'inici del segle V. A Cartago, es troba, d'una banda, en nivells del 360-440 i, d'altra banda, en els estrats corresponents a construccions de temps de Teodosi; i a Tarragona, a l'abocador de "Vila-roma" datat entre el 440 i el 450. A Mallorca, es documenta també durant la primera meitat del segle V. El fragment de Darró, en D2, apareix a la fase D.

— *f. H. 91A*: per Hayes, el període de producció és del 450 al 500, però a Cartago sembla que hi és present des de mitjan segle IV. A *Conimbriga* i a Òstia també hi és al segle IV. A Tarragona apareix en un context del 440-450. És molt exportada arreu de la Mediterrània. A Darró, inclosos els fragments que no es poden atribuir a cap de les variants d'aquesta forma, tots ells en D1, apareixen durant la primera meitat del segle V.

— *f. H. 91B*: quant a la producció i a la cronologia, són vàlides les dades de la forma anterior. El fragment aparegut en D1, forma part dels materials de la fase F.

— *f. H. 94, núm. 1*: els fragments trobats són en D2. Quant a la cronologia, en un primer moment, J. W. Hayes la situava a final del segle V o a principi del segle següent, però posteriorment l'avançà durant la primera meitat del segle V. És freqüent a Cartago en nivells del 360-440 i del 400-439, i a l'abocador de Tarragona en un context del 440-450, dades que confirmen la cronologia de primera meitat del segle V, moment en què apareix a Darró.

— *f. H. 94B*: és en D2 i apareix en un context del segle V, cronologia que lliga amb la proposada per J. W. Hayes, vista a l'apartat anterior.

— *f. F./P. 1984: fig. 16, 40.1, p. 62*: apareix a Darró al final del segle V. A Cartago es documenta com a contaminació residual al principi del segle VI, si bé es pot considerar que apareix al final del segle V.

— *f. L. 24, 24 bis, H. 98B*: és en D2 i de final del segle V o de l'inici del segle següent. Es troba en les fases D i F.

— *f. H. 58A*: J. W. Hayes la data entre el 290/300 i el 375. Els fragments de Darró són en D1 i apareixen en les fases F i E.

Descripció de formes de ceràmica gàl·lica

Ceràmica antiga de vernís argilós

— *f. L. 8/35*: N. Lamboglia l'inclou en el repertori de la clara B, i indica, tal com diu A. Darton, la possibilitat que sigui una producció hispana, si es té en compte que només es troba a la costa catalana. A. Desbat, oralment, ens informà que la clara B no es troba a Catalunya i que concretament aquesta forma no es documenta al Roine, però el tipus i la tècnica, recorden malgrat tot, les del país veí. A Darró comença a aparèixer durant la primera meitat del segle III, data que concorda amb la cronologia proposada per N. Lamboglia per la clara B i, esporàdicament, és present en nivells de mitjan segle IV i fins i tot posteriors.

Ceràmica tardana de vernís argilós

— *f. L. 4/36*: tradicionalment és típica del repertori en clara B establert per N. Lamboglia, i és un dels tipus considerats per A. Desbat i M. Picon com a clara B, malgrat que ells mateixos en altres publicacions la consideren com a ceràmica tardana de vernís argilós. La cronologia proposada va des de l'any 100 (inici de les produccions d'Avenches) al 450 (final de les produccions de Portout). Apareix durant la fase F i és impossible d'extreure'n conclusions cronològiques.

— *f. L. 1/3A*: N. Lamboglia parla de l'inici de la producció entre Dioclecià i Constantí, fins a la segona meitat del segle IV. La seva cronologia, però, sembla que va des del 230 al 450. És molt exportada i a Darró es comença a documentar durant la fase D.

— *f. L. 1/3B*: la cronologia, segons els investigadors francesos, anava des del 230 al 450 (final de la producció de Portout). És un dels tipus més correntment exportats, que apareix a Darró a les fases D, E i F. S'inclouen en aquest apartat totes aquelles vores ametllades de difícil atribució, que es troben en els mateixos contextos esmentats anteriorment.

— *f. L. 9B*: N. Lamboglia l'inclogué a la ceràmica lluent, però en l'estudi de pastes dut a terme per A. Desbat i M. Picon passà a ser un tipus del repertori dels tallers de clara B del Roine. De totes maneres, del fragment trobat a Darró, tant la pasta com el vernís recorden els de les f. *L. 1/3* o *L. 2/37*, i són totalment diferents dels de la f. *L. 8/35*. D'altra banda, la data de final del segle IV-inici del segle V i fins i tot lleugerament posterior en què apareix, lliga més amb la de les ceràmiques tardanes de vernís argilós que no pas amb la de les antigues, que a Darró deixen d'aparèixer a mitjan segle IV.

— *f. L. 2/37*: quant a la cronologia, imprecisa per N. Lamboglia, és des d'una mica abans de l'any 150, data d'inici de les produccions de Martigny, al 450, final de la producció del taller de Portout. És un dels tipus més exportats, que aquí s'amortitza durant les fases D i E.

Descripció de formes de ceràmica coríntia

— *f. Spitzer 1942, fig. 1-22*: a Corint és trobada des de mitjan segle II al final del segle III, encara que a Òstia hi és durant primera meitat de la III centúria. L'únic fragment trobat pertany a la fase F i no proporciona cap indicació cronològica.

Descripció de formes de ceràmica africana de cuina

Plats-tapadores

— *f. «Òstia II», fig. 302*: és produïda des de la segona meitat del segle I a mitjan segle II. A Darró s'amortitza en estrats més tardans.

— *f. «Òstia III», fig. 332, H. 196, núm. 1*: la seva presència es documenta des de l'època flàvia a la segona meitat del segle II. A Tarragona apareix, juntament amb d'altres, durant la fàcies antonina. És un dels tipus més freqüent a tota la costa, segurament perquè correspon al moment de l'inici de la màxima expansió de l'exportació nord-africana. Al mateix temps que apareix al segle II, a les fases A i a tot estirar B, s'amortitza principalment en dates posteriors. Cal remarcar la presència d'algunes peces locals que podrien imitar-la, igual que a Llafranc i Badalona.

— *f. «Òstia I», fig. 20, H. 185, núm. 3*: quant a la cronologia se sap que és poc freqüent durant la primera meitat del segle III. És molt escassa i apareix a la primera meitat del segle III.

— *f. «Òstia I», fig. 261*: la cronologia va des de l'època severa al final del segle IV. A causa de la seva àmplia durada i la correspondència amb el moment de màxima expansió de les exportacions nord-africanes, és un dels tipus més testimoniats, juntament amb l'esmentat abans, característiques que es donen a Darró. Apareix tant a la fase B, com a la C, com a la D, com durant l'E i la F. Hi ha algunes peces locals classificades com a imitacions d'aquesta forma.

— *f. «Òstia IV», fig. 60*: la seva presència és freqüent durant la segona meitat del segle IV i l'inici del segle següent, tant a Cartago com a Òstia. A Darró, comença a documentar-se a la fase C, coincidint amb l'inici de la seva producció (a Cartago apareix en nivells del 360-420). Es fa més freqüent en cronologies posteriors i mostra una pervivència llarga.

— *f, «Òstia IV», fig. 61*: es troba a les mateixes dates que la forma anterior. A Tarragona és present en un nivell del 440-450. A Darró es comença a documentar al final del segle IV-inici del segle V o posteriorment, inclosa la fase F.

— *f. «Òstia I», fig. 262*: quant a la cronologia, es comença a documentar en època antonina, encara que és més freqüent en temps dels severs, i té una llarga pervivència. Per això, encara que es trobi durant la primera meitat del segle III, no estranya la seva presència en estrats posteriors.

— *f. «Òstia IV», fig. 59*: tant a Òstia com a Cartago apareix durant la segona meitat del segle IV i principi del V. A Tarragona la trobem en un nivell de mitjan segle V. A Darró, a més a més de ser-hi en aquestes dates i fins i tot una mica abans, s'amortitza en cronologies posteriors.

— *f. «Òstia III», fig. 170*: és una producció de mitjan segle III i del segle IV. A Darró es documenta en la fase D, encara que cal remarcar la presència d'alguns fragments en aquestes dates que si bé el perfil és el d'aquest tipus, no presenten la pàtina cendrosa externa, sinó que com a acabat, mostren només un fumat lleuger.

— *f. «Òstia I», fig. 264*: es produeix des de l'època severa al segle IV.

És possible trobar-la a Cartago durant l'antiguitat tardana , tal com passa a Darró.

— *f. «Òstia I», fig. 263*: no és gaire freqüent durant la primera meitat del segle III, ni durant el segle IV. Apareix tant en nivells de la fase B, com de la C, com de la D i posteriors.

— *f. Darró núm. 235*: apareix a les fases F, E, D i C. Per tant, és propera al marc temporal del 220-240, cronologia que, a l'espera de noves dades, li atribuïm.

— *f. Darró núm. 585*: apareix en un context tardà, acompanyat de ceràmiques de final del segle IV i principi del següent, cronologia que li atribuïm, ara per ara.

— *f. Darró núm. 1103*: a Cartago apareix entre el 475 i el 500 com a material residual, perquè la cronologia que se li atribueix és de segle II-III. La trobem en les mateixes dates que a la ciutat nord-africana, encara que també en nivells posteriors.

Cassoles amb engalba interna

— *f. H. 181, núm. 1*: cronològicament, sembla que és un dels primers tipus exportats, i testimoniat a la Tripolitània a l'època preflàvia. A Òstia no es troba fins al final del segle I-primera meitat del segle II, i encara no pas en grans quantitats. Cal remarcar la presència del fragment *Darró núm. 467*, una possible variant, que apareix a mitjan segle IV, cronologia no gaire adient amb la d'aquest tipus.

— *f. «Òstia I», fig. 15, H. 181, núm. 2, 12-13*: la seva cronologia va des de la primera meitat del segle II al final del segle IV-inici del segle V, dates en què apareix a Darró. Fins i tot ho fa posteriorment.

— *f. L. 9A*: la cronologia és una mica més tardana, ja que apareix durant la segona meitat del segle II-inici del segle III, i la seva presència finalitza al segle IV-V, tal com passa a Darró, encara que apareix també en nivells més tardans. Cal remarcar la possible variant representada pel fragment *Darró num. 459*, que apareix a la fase C.

— *f. «Òstia IV», fig. 1*: és freqüent al final del segle IV i a l'inici del segle V tant a Òstia, com a Cartago, com a Darró. Té una pervivència en nivells més tardans. En destaquem la presència vers mitjan segle IV.

— *f. «Òstia II», fig. 306*: es produeix des l'època de Tiberi fins a la primera meitat del segle II. És un dels primers tipus africans que s'exporta. Arriba a Tarragona durant la fàcies júlio-clàudia. A Darró apareix amortitzada a mitjan segle IV i fins i tot més tard.

— *f. «Òstia II», fig. 303, H. 194*: per J. W. Hayes, pertany a l'"Early Cooking Ware I", tipus E. És present a Cartago a l'inici del segle I, i a Òstia des de l'època flàvia a la primera meitat del segle II. A Catalunya és freqüent durant la primera meitat del segle II: la trobem a Tarragona durant les fàcies júlio-clàudia i flàvia. Remarquem també la seva presència a Pompeia. Dels fragments trobats un és a la fase A, de la primera meitat del segle II, però els altres són en nivells de les fases C/D

— *f. L. 10A, H. 23B*: és un dels tipus de més llarga durada del repertori de ceràmica de cuina nord-africana, perquè es produeix des de la primera meitat del segle II al final del segle IV. A *Albintimilium* apareix als estrats IIIB i III, fundació C. A Tarragona es comença a documentar durant la fàcies antonina, amb una supervivència temporal llarga. És molt freqüent a la Mediterrània, on mostra una llarga pervivència. A Darró apareix durant la primera meitat del segle II i es converteix en la pedra angular per aconseguir la cronologia de l'estrat. Al mateix temps, es documenta a la primera meitat del segle III i al segle IV o lleugerament posteriorment. N'apareixen també alguns fragments d'imitació com a Badalona.

— *f. L. 10B, H. 23A*: la seva producció s'inicia a la segona meitat del segle I i acaba al final del segle IV. A Tarragona hi és durant la fàcies flàvia. Tot i la seva llarga durada, quantitativament és molt menor a l'anterior, que la substitueix immediatament, i queda com a material residual. El seu percentatge a Tarragona, durant la fàcies antonina, disminueix notablement. A Darró apareix ràpidament com a material residual, a mitjan segle IV i posteriorment.

— *f. «Òstia II», fig. 309*: la seva cronologia d'època flàvia la situa entre les primeres formes exportades.

Cassoles amb pàtina cendrosa externa

— *f. «Òstia III», fig. 324*: a Òstia apareix a l'època flàvia tardana i a mitjan segle II, i a Cartago ho fa en època d'Adrià. No és gaire difosa, respecte a les altres cassoles de vora aplicada. A Darró es troba tant durant la primera meitat del segle III, com a mitjan segle IV. El fragment *Darró núm. 511* podria ser considerat com una variant, malgrat que el trobem durant la primera meitat del segle III, cronologia no gaire adient amb la d'aquest tipus; de tota manera, hem vist la llarga pervivència temporal de la ceràmica en aquest jaciment i, per tant, aquesta atribució no s'ha de descartar tan ràpidament.

— *f. «Òstia III», fig. 267, H. 197*: es manufactura des de la primera meitat del segle II al final del segle IV. És un tipus molt estès per la Mediterrània en aquests contextos, i demostra, alhora, una durada llarga. Remarquem l'existència del fragment *Darró núm. 1369*, una vora ametllada, similar a la d'aquesta forma que estudiem que en pot ser una variant. Es troba durant la primera meitat del segle III. D'altra banda, en un nivell més tardà, de la primera meitat del segle V, i en un estrat de la fase F, hi ha tres fragments *(Darró núm. 1171, 1172* i *1203*) molt semblants al tipus *«Òstia III», fig. 267*, que en podrien ser una variant tardana que procedís d'un altre taller nord-africà. A més a més hi ha altres peces locals similars.

— *f. «Òstia III», fig. 108*: és pròpia de la segona meitat del segle IV a Cartago, i de final del segle IV i inici del segle V a Òstia i a Darró. És llargament documentada a la Mediterrània. No gaire freqüent, apa-

reix també en dates molt tardanes. El fragment, que es documenta a la fase C, ha d'ésser considerat una intrusió o una de les primeres peces arribades, atès que la seva producció a Cartago es testimonia també al 320-360.

— *f. «Atlante», taula CVII, 10*: apareix a Cartago entre el 360 i el 440. Es troba durant la fase E, de cronologia similar.

— *f. «Atlante», taula CVII, 11*: és manufacturada des de la segona meitat del segle IV a la segona meitat del segle VI, interval temporal que abasta el context en què la trobem. A més a més es documenta a la fase F.

— *f. «Atlante», taula CVII, 12*: la seva cronologia és totalment imprecisa.

— *f. «Atlante», taula CVIII, 1*: la cronologia no és precisa. Apareix durant la fase C, de mitjan segle IV.

— *f. «Òstia III», fig. 568*: a Òstia es troba en l'època flàvia. A Darró, mostrant una pervivència llarga, apareix en cronologies molt posteriors.

— *f. «Òstia I», fig. 272*: normalment a Òstia apareix durant la primera meitat del segle III, mentre que a Darró s'amortitza en les fases D i F.

— *f. «Òstia I», fig. 270*: apareix a Òstia des de la segona meitat del segle II i durant la primera meitat del segle següent, dates en què la trobem, encara que la majoria dels fragments pertanyen a nivells posteriors.

— *f. «Òstia III», fig. 269*: es produeix des de l'època severa a la primera meitat del segle III.

— *f. «Òstia I», fig. 273, H. 193, núm. 1-2*: a Òstia es documenta durant la primera meitat del segle III.

— *variant f. H. 193, «Òstia I», fig. 278*: a Empúries i a Sperlonga apareix durant el segle III, respectivament, en el 270-275 i en la primera meitat del segle. Els fragments de Darró pertanyen a dates més tardanes.

— *f. «Òstia I», fig. 278*: es documenta a Òstia i a Darró durant la primera meitat del segle III, encara que apareix també en estrats datats a partir de mitjan segle IV i en els de la fase D.

— *f. «Òstia I», fig. 56, H. 183, núm. 1, 184, núm. 2*: a Òstia apareix durant la primera meitat del segle III. Els fragments de Darró demostren una pervivència més o menys llarga, i apareixen en les fases F i D.

— *f. «Òstia I», fig. 271*: a Òstia es troba en estrats de la primera meitat del segle III, mentre que el fragment que hem trobat apareix amortitzat durant la fase F.

— *f. H. 183, núm. 4, 184, núm. 1*: quant a la cronologia, és imprecisa, encara que deu ser similar a la de la forma anterior. Els fragments documentats són amortitzats en dates més tardanes.

— *f. «Vila-roma» 5.32*: quant a la cronologia, a Tarragona se li atribueix la de l'abocador de "Vila-roma" del 440-450. Apareix durant la fase D.

— *f. Darró núm. 1022*: apareix durant la fase B, entre el 220 i el 240.

Olles de pàtina cendrosa

— *f. H. 200*: quant a la cronologia, A. M. Adroer parla del segle II i J. M. Solias, de la primera meitat del segle II, pel fet que s'associa a una f. *H. 23*. En canvi, J. W. Hayes creu que és de final del segle II i principi del següent. A Darró apareix en contextos variats, però posteriors al segle II.

— *f. «Vila-roma» 5.36*: X. Aquilué li dóna la datació de l'abocador de "Vila-roma" (440-450). Apareix a les fases F i E, on és acompanyada de materials que a tot estirar són de l'inici del segle V.

— *f. «Vila-roma» 5.40*: X. Aquilué la data entre el 400 i el 450. Comença a ser documentada en un context no gaire conegut, que de moment només ha proporcionat ceràmica de la primera meitat del segle III; si continués aquesta tònica, potser es podria endarrerir la cronologia d'aquesta forma. Apareix també en un nivell de mitjan segle IV sense descartar la seva presència en nivells més tardans.

— *f. «Vila-roma» 5.59*: quant a la cronologia, X. Aquilué proposa la general de l'abocador de "Vila-roma" (440-450 d.C.), una mica més tardana respecte a la de Darró.

— *f. Darró núm. 1442*: apareix durant la primera meitat del segle III, juntament amb clara A i C, però no D.

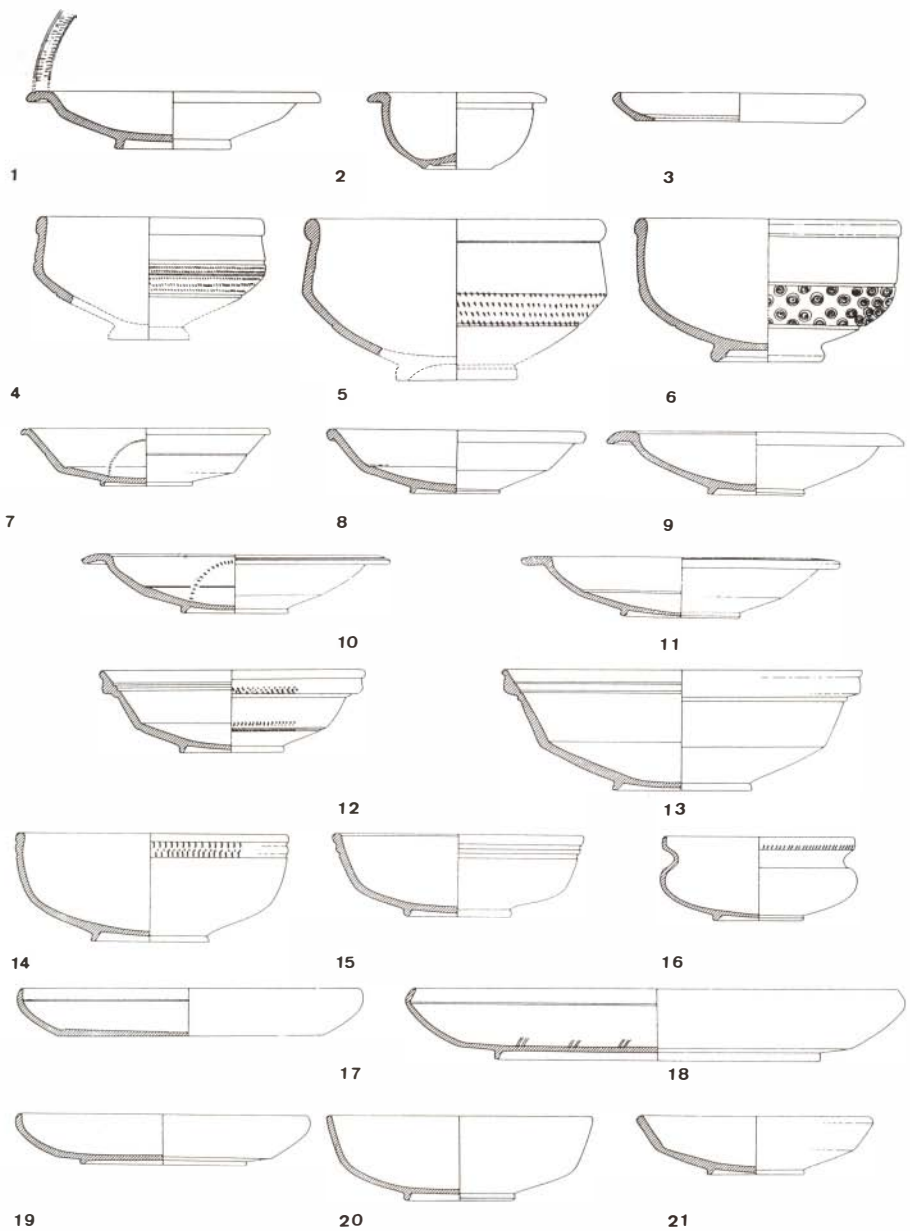
— *f. Darró núm. 1177*: apareix en un context de primera meitat del segle V, cronologia que li atribuïm a manca d'altres dades.

Gerres

— *f. H. 1976: fig. 3, núm. 35-37, p. 57*: al *Forum* de *Pollentia* apareix en nivells del segle III. (Hem d'agrair la informació oral cedida per M. Roca). A Cartago, J. W. Hayes la data a final del segle V o a principi del següent, amb la possibilitat que sigui de mitjan segle VI; aquesta cronologia no s'adiu ni amb la de *Pollentia* (inèdita) ni amb el context de Darró de la fase D, encara que vagi acompanyat de materials de la primera meitat del segle III.

— *f. F./P. fig. 79, núm. 4 ó 9; p. 204*: quant a la cronologia, M. G. Fulford i D. P. S. Peacock parlen d'una manufacturació que va des de l'any 400 a mitjan segle VI. El fragment de Darró pertany a un estrat datat almenys a partir de l'any 350, però no gaire més enllà.

Fig. 7. Darró. Formes de ceràmica gàl·lica i de Terra sigil·lata clara A.



1. f. Lamboglia 4/36;
2. f. Lamb. 8/35;
3. f. Lamboglia 9 B;
4. f. Lamboglia 1/3 A;
5. f. Lamboglia 1/3 B;
6. f. Lamboglia 2/37 B;
7. f. Hayes 5 B;
8. f. Lamboglia 18;
9. f. Lamboglia 4/36 B;
10. f. Salomonson A 9 a;
11. f. Lamboglia 23;
12. f. Lamboglia 1 b;
13. f. Lamboglia 1 c;
14. f. Lamboglia 2 a;
15. f. Lamboglia 2 b;
16. f. Lamboglia 19 bis;
17. f. Lamboglia 9 b;
18. f. Lamboglia 9 a;
19. f. Lamboglia 9 a 2;
20. f. Lamboglia 3 a;
21. f. Lamboglia 3 c 1.

Fig. 8. Darró. Formes de Terra sigil·lata clara A i clara C.

22. f. Hayes 16, núm. 16;
23. f. Lamboglia 3 b 1;
24. f. Hayes 14, núm. 11;
25. f. Lamboglia 3 b 2;
26. f. Hayes 14/17, núm. 1;
27. f. Lamboglia 3/8;
28. f. Lamboglia 8 i 8 bis;
29. f. «Ostia I», fig. 57;
30. f. Fallico 1969-1970, fig. 3;
31. f. Hayes 17 B, núm. 1;
32. f. «Ostia I», fig. 86;
33. f. Hayes 31, núm. 2, 6;
34. f. Lamboglia 13 bis;
35. f. Lamboglia 41;
36. f. Lamboglia 42;
37. f. «Ostia I», fig. 114.

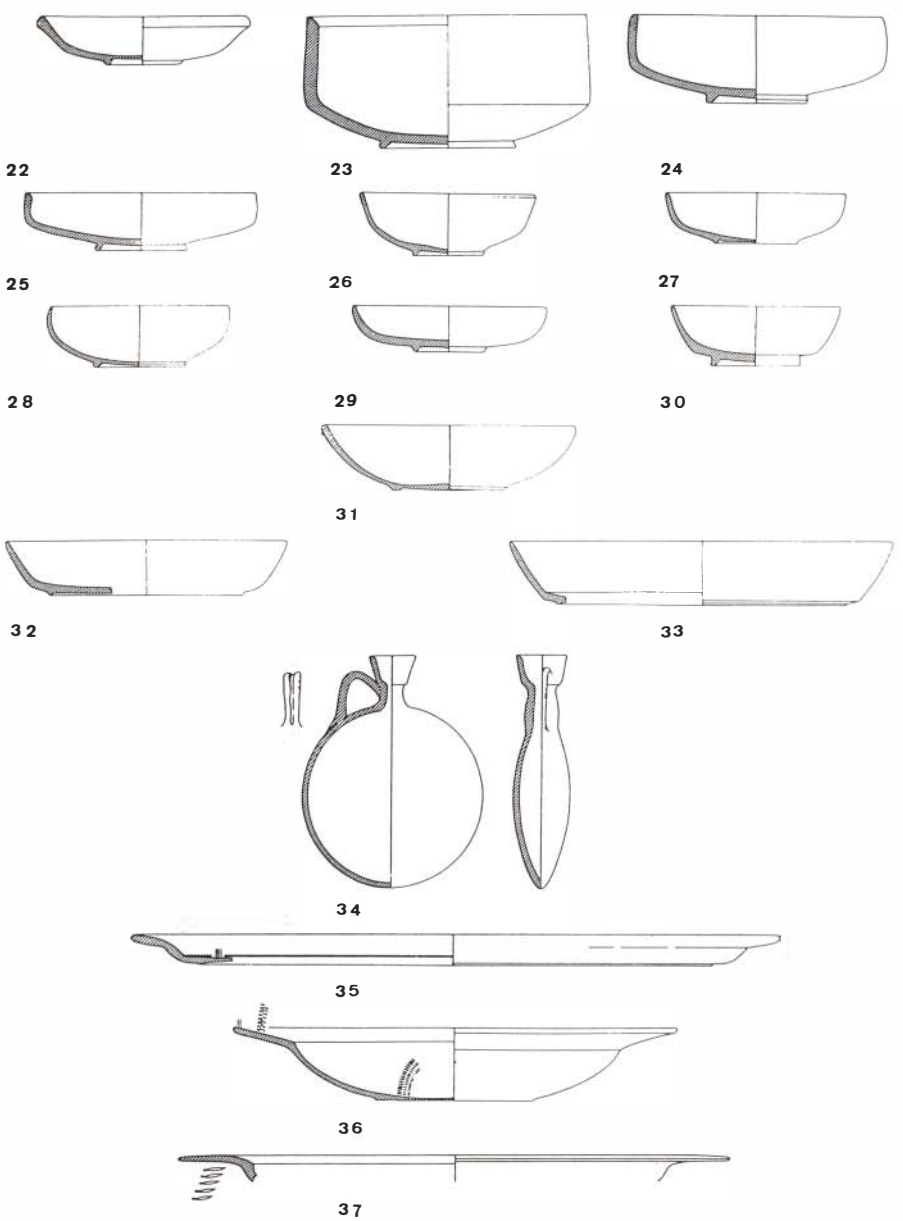
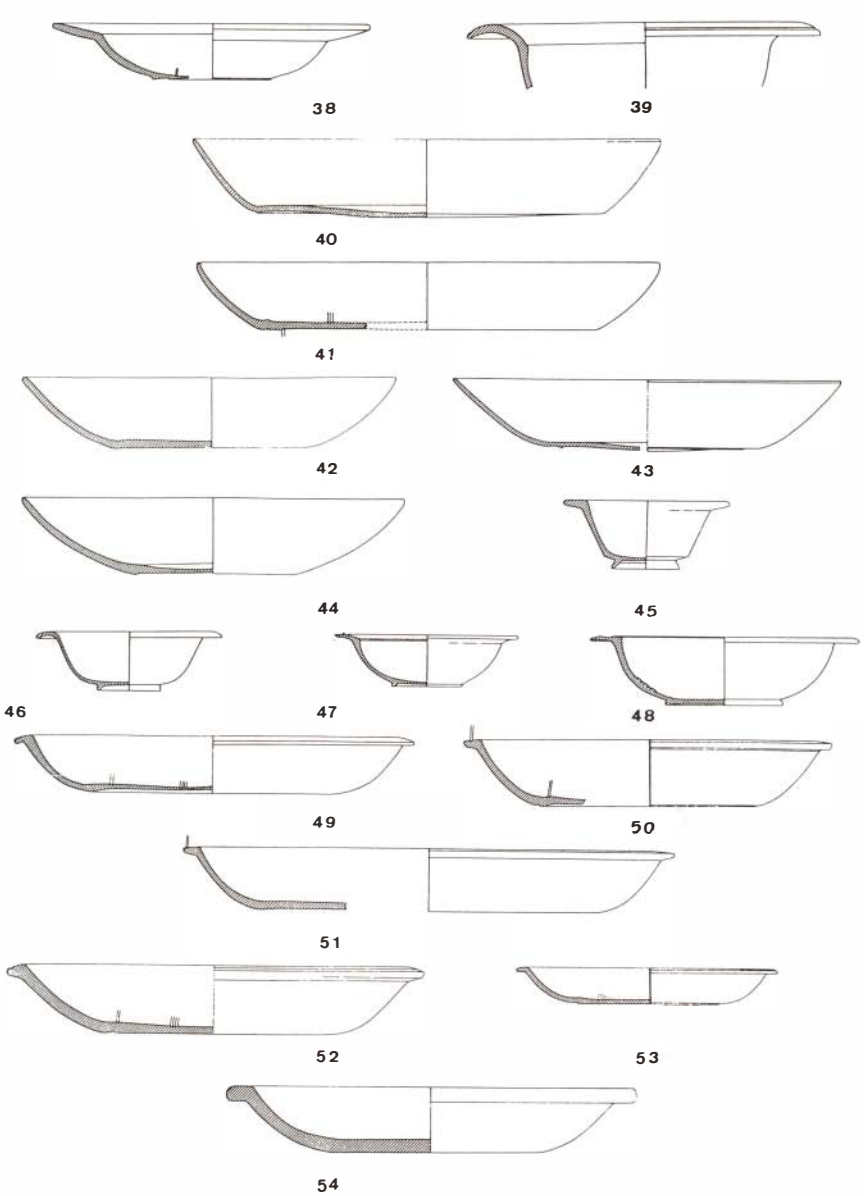


Fig. 9. Darró. Formes de Terra sigil·lata clara C i clara D.



38. f. Salomonson C 3;
39. f. «Ostia I», fig. 115;
40. f. Lamboglia 40 bis;
41. f. Hayes 62 B, núm. 14;
42. f. Lamboglia, 40;
43. f. Hayes 50 B, núm. 55;
44. f. Hayes 50 B, núm. 56-59;
45. f. Lamboglia 4/46;
46. f. Lamboglia 35 ter.;
47. f. Hayes 44, núm. 10, 12;
48. f. Salomonson XXVI;
49. f. Hayes 32/58;
50. f. Hayes 58 B, núm. 9;
51. f. Hayes 58 B, núm. 11;
52. f. Hayes 58 B, núm. 19;
53. f. Salomonson D 2 a;
54. f. Salomonson 52 C.

Fig. 10. Darró. Formes de Terra sigil·lata clara D.

55. f. Lamboglia 51, 51 A;
56. f. Fallico 1971, fig. 30, A 149;
57. f. Hayes 59, núm. 1 (?), 19;
58. f. Hayes 65, núm. 1;
59. f. Lamboglia 51 B;
60. f. Hayes 61, núm. 1, 4, 18;
61. f. Hayes 61, núm. 13;
62. f. Waagé 1948, taula IX, núm. 831 k;
63. f. Waagé 1948, taula IX, núm. 831 u;
64. f. Hayes 61, núm. 26;
65. f. Lamboglia 53 bis.

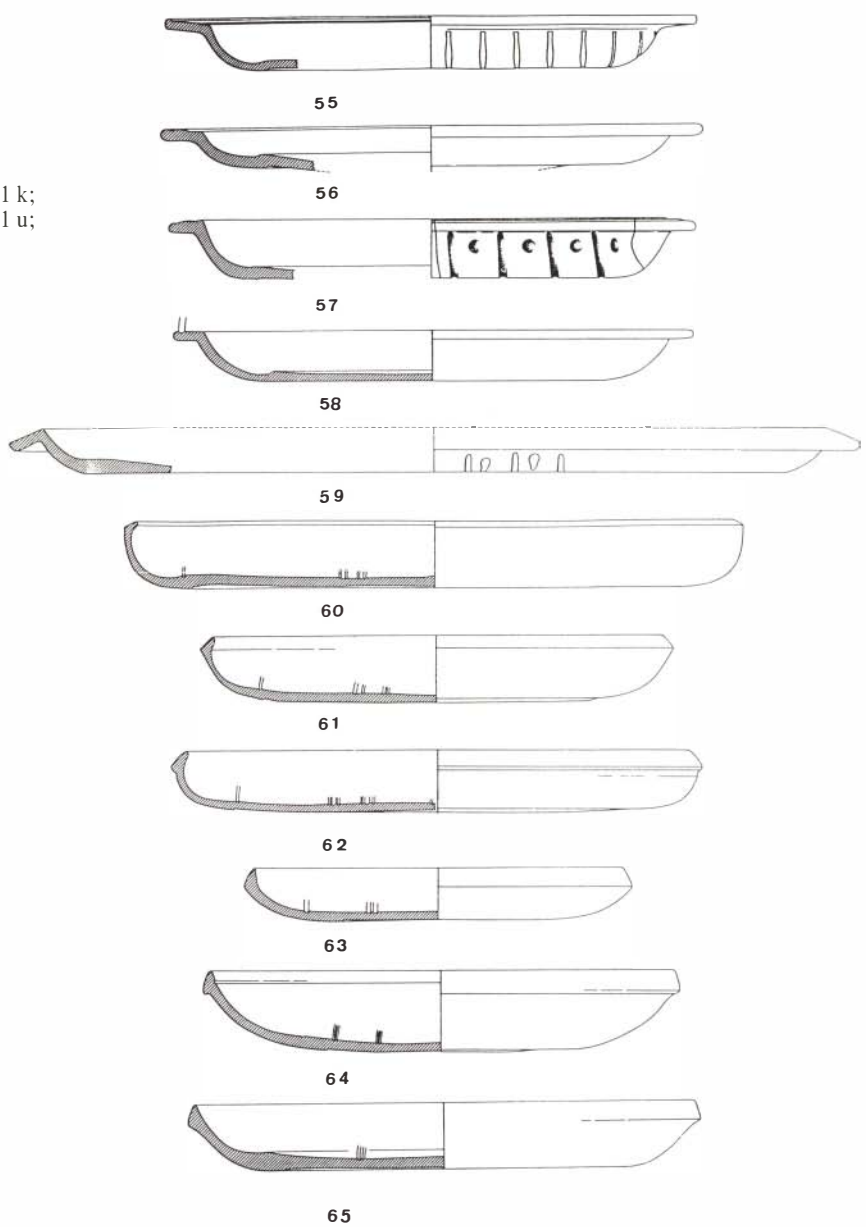
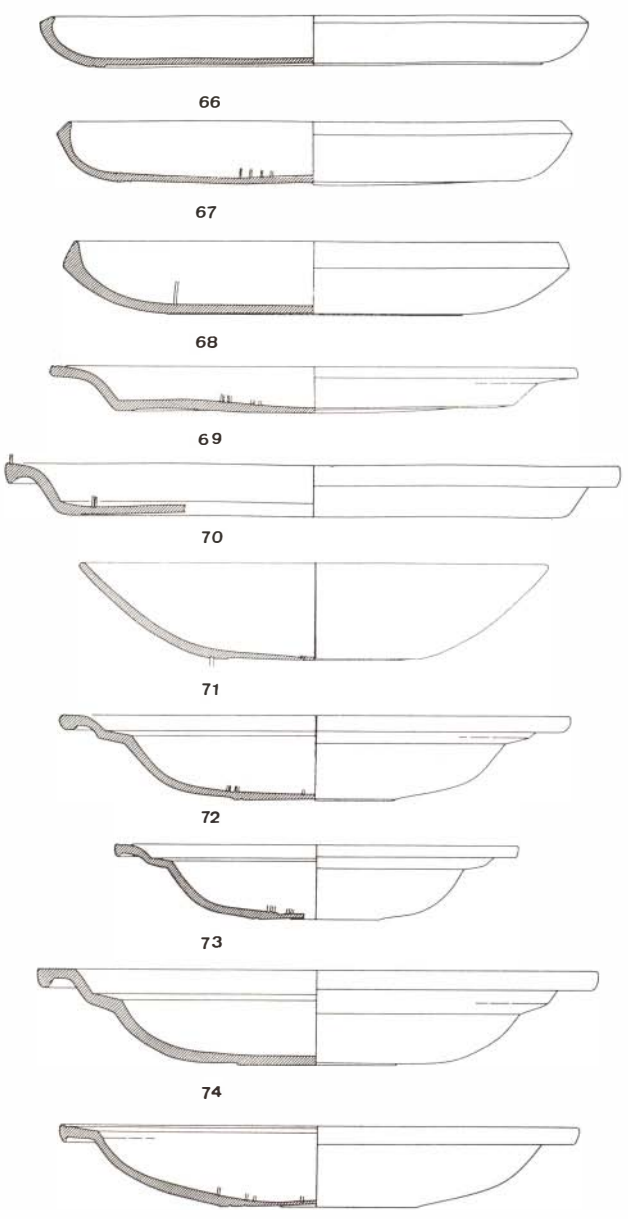


Fig. 11. Darró. Formes de Terra sigil·lata clara D.



66. f. Lamboglia 54 bis;
67. f. Hayes 61, núm. 21;
68. f. Lamboglia 54, 54 ter.;
69. f. Hayes 60, núm. 1, 2;
70. f. Atlante, taula XXXVI, núm. 1;
71. f. Hayes 50 B, núm. 60;
72. f. Hayes 67, núm. 1, 4, 9;
73. f. Hayes 67, núm. 5-6, 17, 28;
74. f. Lamboglia 42;
75. f. Hayes 69.

Fig. 12. Darró. Formes de Terra sigil·lata clara D,
de ceràmica coríntia feta amb motlle i de ceràmica de cuina nord-africana.

76. f. Hayes 93 B, núm. 19, 21;
77. f. Hayes 81, núm. 8;
78. f. Hayes 91 A;
79. f. Hayes 91 B;
80. f. Hayes 94, núm. 1;
81. f. Lamboglia 24, 24 bis;
82. f. Hayes 58 A;
83. f. Spitzer 1942, fig. 1-22;
84. f. «Ostia II», fig. 302;
85. f. «Ostia III», fig. 332;
86. f. «Ostia I», fig. 20;
87. f. «Ostia I», fig. 261.

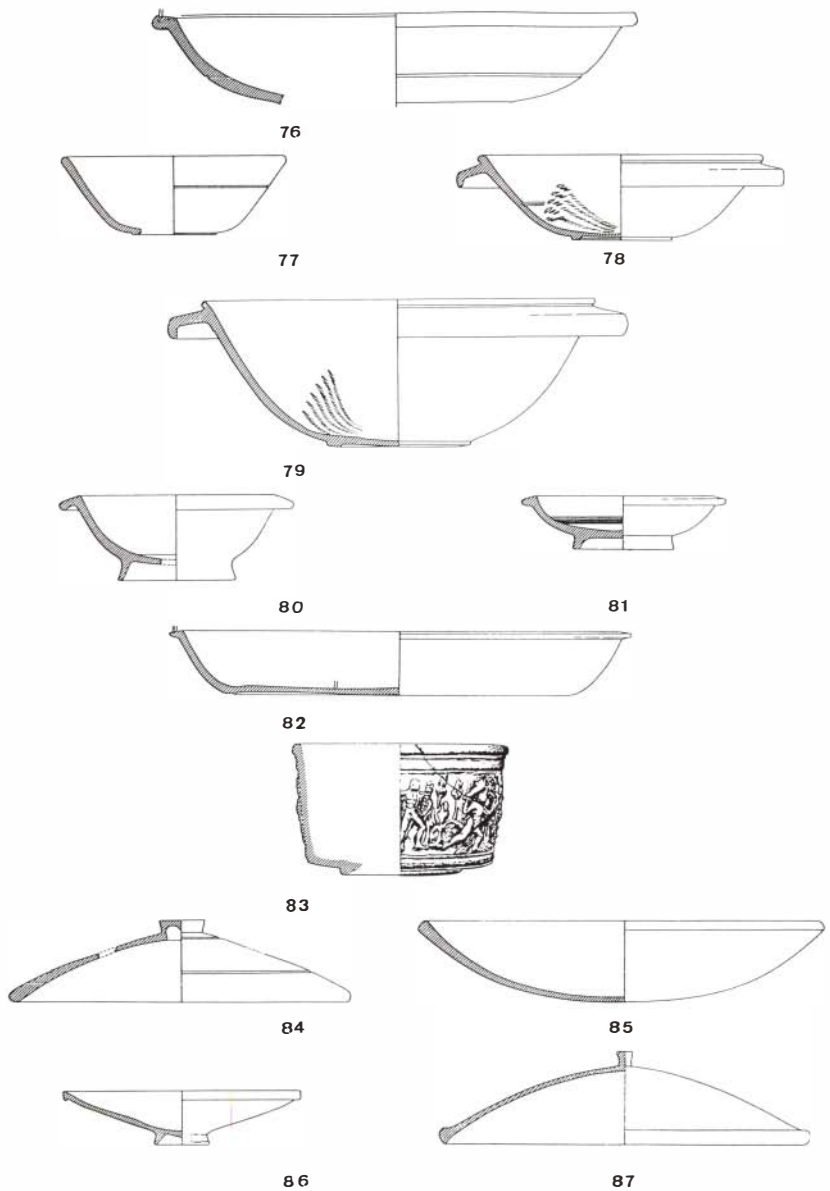
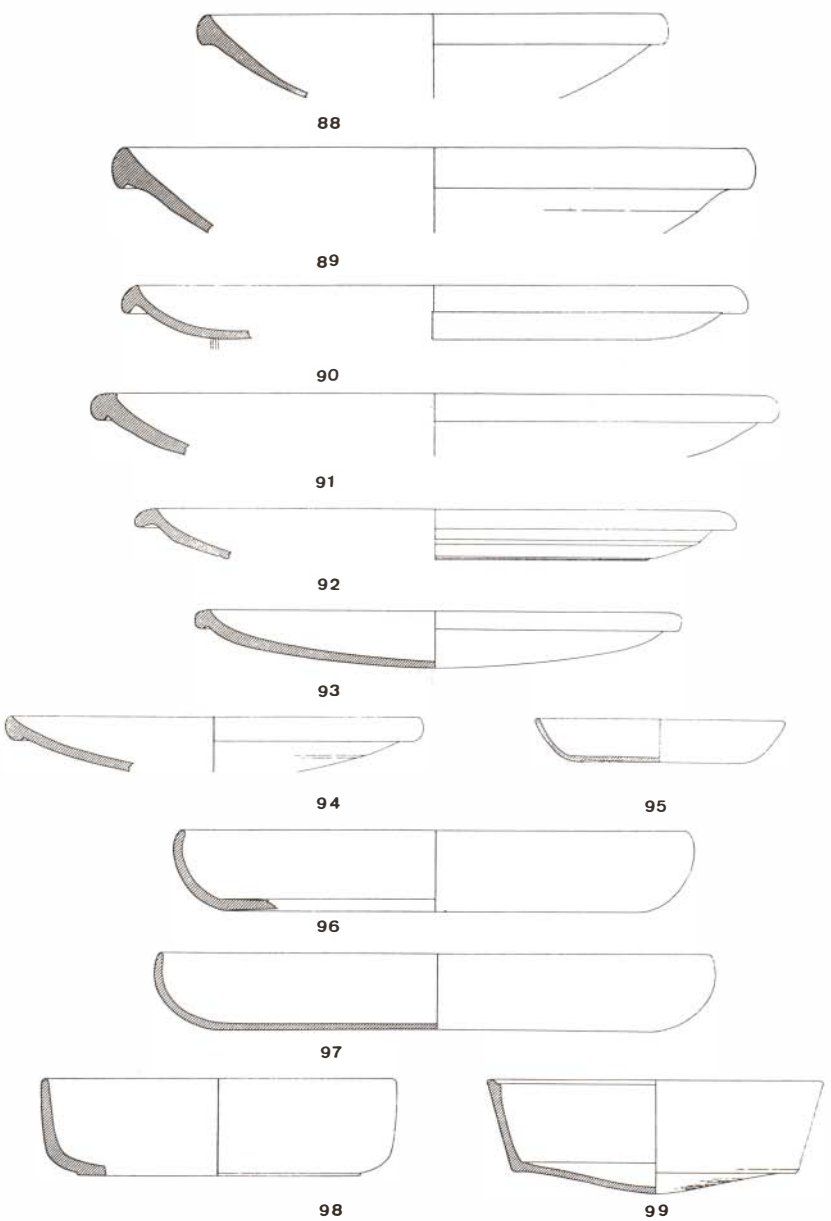


Figura 13. Darró. Formes de ceràmica de cuina nord-africana.



88. f. «Ostia IV», fig. 60;
89. f. «Ostia IV», fig. 61;
90. f. «Ostia I», fig. 262;
91. f. «Ostia IV», fig. 59;
92. f. «Ostia III», fig. 170;
93. f. «Ostia I», fig. 264;
94. f. «Ostia I», fig. 263;
95. f. Hayes 181, núm. 1;
96. f. «Ostia I», fig. 15;
97. f. Lamboglia 9 A;
98. f. «Ostia IV», fig. 1;
99. f. «Ostia II», fig. 306.

Fig. 14. Darró. Formes de ceràmica de cuina nord-africana.

100. f. «Ostia II», fig. 303;
101. f. Lamboglia 10 A;
102. f. Lamboglia 10 B;
103. f. «Ostia II», fig. 309;
104. f. «Ostia III», fig. 324;
105. f. «Ostia III», fig. 267;
106. f. «Ostia III», fig. 108;
107. f. «Atlante», taula CVII, fig. 10;
108. f. «Atlante», taula CVII, fig. 11;
109. f. «Atlante», taula CVII, fig. 12;
110. f. «Ostia III», fig. 568;
111. f. «Ostia I», fig. 272;
112. f. «Ostia I», fig. 270;
113. f. «Ostia I», fig. 273.

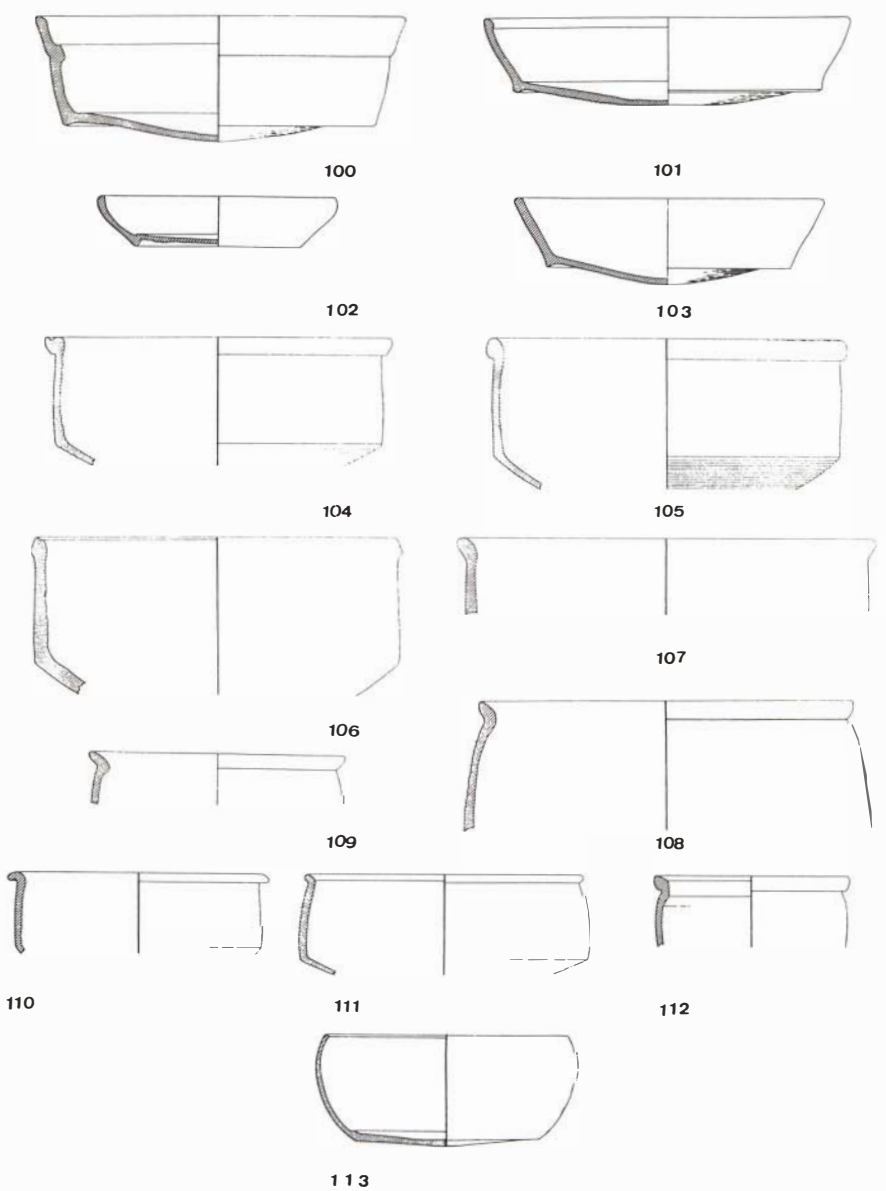
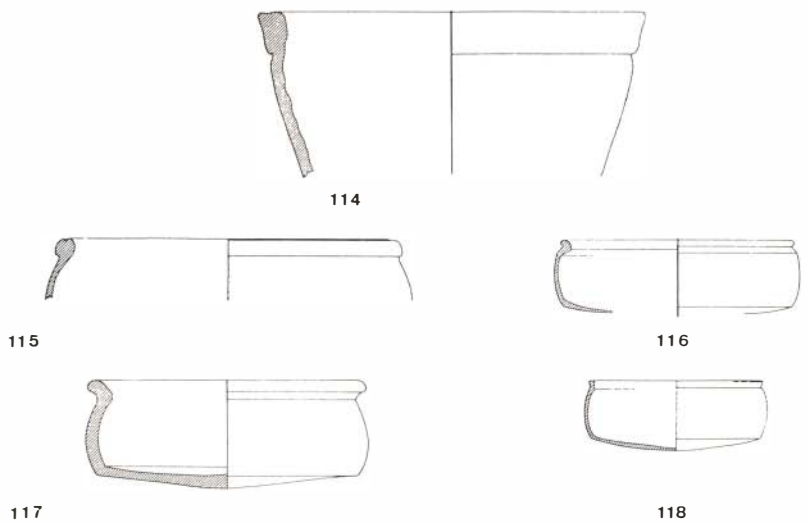


Fig. 15. Darró. Formes de ceràmica de cuina nord-africana.



114. f. «Ostia I», fig. 278;
115. f. «Ostia I», fig. 269;
116. f. «Ostia I», fig. 56;
117. f. «Ostia I», fig. 271;
118. f. Hayes 183, núm. 4; 184, núm. 1.

Estudis

L'aurore de l'art roman dans le royaume d'Aragon

Fernando Galtier Martí

L'étude sur les débuts de l'art roman dans le royaume d'Aragon doit être précédée de quelques réflexions sur ce grand tournant que fut pour les aragonais le désastre de l'an mil produit par les raids musulmans. Or, il est difficile de déterminer quels furent les responsables de ces tragédies que vécurent les comtés d'Aragon en 999 et de Ribagorza en 1006, à cause des musulmans. Mais il est indéniable que ces événements ont été à l'origine du grand effort architectural entrepris peu après et qui conduisit à l'introduction de l'art roman dans ce royaume qui se forma en même temps. En raison de son importance, nous évoquerons très brièvement les grandes lignes de ce drame sanglant.[1]



Introduction : le désastre de l'*an mil*

Les hostilités commencèrent en 999 avec le raid dirigé par Almansour contre le royaume de Pampelune et le comté d'Aragon. Les musulmans pénétrèrent jusqu'aux hautes vallées du comté d'Aragon, faisant fuir les habitants et les moines, alors que les chevaliers passaient jour et nuit avec leurs armes. Ce fut la panique. Le pays finit par se soumettre ainsi que les contrées voisines et plus lointaines, comme celle de Buil en Sobrarbe. Tout fut détruit, les monastères furent abandonnés et on comptait de nombreux blessés parmi ceux qui réussirent à sauver leur vie.

Sept ans plus tard ce fut le tour du comté de Ribagorza. L'armée musulmane d'"Abd al-Malik y pénétra au mois d'août 1006 par la vallée du Cinca, pour se diriger immédiatement vers la vallée de l'Esera puis, traversant celle de Nocellas, atteignit la vallée de l'Isábena. Les quelques témoignages que l'on possède sur ce raid nous apprennent que les musulmans détruisirent les contrées qu'ils traversèrent, les châteaux, les monastères, les églises et la cathédrale de Roda de Isábena. Le pays, presque entièrement dévasté, dut alors se soumettre sans réserve. Ce fut le cas, par exemple, de la vallée de la Noguera Ribagorzana qui ne fut pas ravagée par les musulmans mais assujettie à leurs impôts jusqu'en 1010 au moins. Du reste, nombre de vallées, villages et monastères avaient été désertés car la population s'était enfuie ou avait été capturée en captivité par les musulmans, comme ce fut le cas du vieil évêque Aimerico.

Les raids musulmans produisirent chez les chrétiens la panique et le désordre espérés, mais aussi un vif sentiment de revanche. Très vite, une réaction énergique amena les habitants des deux comtés à mettre tout en œuvre, chacun selon ses moyens, pour s'organiser et conjurer à jamais ces désastres. Il fallait donc non seulement reconquérir les contrées occupées, expulser les garnisons musulmanes, retourner dans les villages désertés et reconstruire les habitations, les églises et les monastères, mais aussi reconstruire les châteaux et créer une solide défense militaire, afin de fermer les chemins du Sud aux musulmans. La mise en œuvre de ces desseins ne se fit pas attendre.

En février 1009, le comte Guillermo Isárnez, le dernier rejeton de la famille comtale de Ribagorza, commença la reconquête de la vallée de l'Isábena avec l'aide militaire du comté de Castille. Il y réussit bientôt tout en travaillant à l'amélioration de ses châteaux et à l'implantation en Ribagorza

1. Cet article, dans lequel je propose une synthèse d'une bonne partie de mes travaux, fait suite à celui qui va être publié sous le titre "Les conditions et les développements de l'art préroman dans les comtés de Ribagorza et d'Aragon", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 23, 1992 (sous presse). Tout comme dans le précédent, j'allègerai au maximum les notes. Les références aux documents concernant le comté de Ribagorza et la contrée de Sobrarbe doivent être consultées dans mon ouvrage *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, Saragosse, 1981. Celles concernant les châteaux du comté d'Aragon sont citées dans mon article "Les châteaux de la frontière aragonaise entre le préroman et l'art roman. Lignes de recherche", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 17, 1986, p. 197-235.
Pour une histoire générale des principautés d'Aragon, Sobrarbe et Ribagorza: R. d'Abadal i de Vinyals, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça,* dans *Catalunya Carolíngia,* III, Barcelone, 1955; J. M. Ramos Loscertales, *El reino de Aragón bajo la dinastía pamplonesa*, Salamanque, 1961; J. M. Lacarra de Miguel, *Aragón en el pasado,* Madrid, 1972[2]; J. M. Lacarra de Miguel, *Historia política del Reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla,* I, Pampelune, 1972; A. Durán Gudiol, *De la Marca Superior de al-Andalus al Reino de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza,* Huesca, 1975 ; F. Galtier Martí, *Ribagorza, condado independiente…, cit. supra ;* A. Ubieto Arteta, *Historia de Aragón. La formación territorial,* Saragosse, 1981 ; F. Galtier Martí, "Nacimiento de Aragón y su ascenso de condado a reino", dans *Enciclopedia temática de Aragón,* 8, *Historia (I),* Saragosse, 1988, p. 113-131 ; A. Durán Gudiol, *Los condados de Aragón y Sobrarbe,* Saragosse, 1988 ; A. Ubieto Arteta, *Historia de Aragón. Orígenes de Aragón,* Saragosse, 1989 ; C. Laliena. Ph. Senac, *Musulmans et chrétiens dans le Haut Moyen Age : aux origines de la reconquête aragonaise,* Paris, 1991.

de l'institution de la *lieutenance*. En même temps, les comtes de Pallars expulsèrent les garnisons musulmanes de la vallée de la Noguera Ribagorzana et rétablirent les lignes frontalières chrétiennes de l'an mil dès novembre 1015.

Le roi de Pampelune, Sanche III le Grand, profita des circonstances de cette reconquête et de la mort du comte Guillermo Isárnez qui eut lieu dans des circonstances assez obscures au cours de l'été 1016, pour agrandir ses domaines. Après avoir affermi son autorité en Aragon il envahit les derniers cantons des *cerretani* qui avaient gardé leur indépendance, malgré les chrétiens et les musulmans. En mai 1017 il entreprit avec succès la reconquête de la vallée de l'Esera ; il envahit petit à petit le reste du comté de Ribagorza, hormis la vallée de la Noguera Ribagorzana, où les comtes de Pallars consolidèrent leur autorité.

Quelques années plus tard, Sanche III décida de rétablir la frontière créée avec tant d'efforts par Sanche Garcés I[er] et ses successeurs. Vers 1024-1028 il exerçait déjà son contrôle sur les châteaux de Sos et d'Uncastillo ; en janvier 1033 deux nouvelles forteresses furent en place à Cacabiello et Loarre (fig. 1, 20, 21). De ces châteaux, il put alors harceler les musulmans qui occupaient Agüero et Murillo, forteresses qui redevinrent chrétiennes en mars 1033 ; peu après, il parvint à occuper une tour de guet musulmane fort bien placée à proximité de Loarre qui portera désormais le nom de San Emeterio.[2]

1. La défense du domaine chrétien

Le premier tiers du XI[e] siècle fut marqué par une activité intense de construction de nouveaux châteaux. Un document, vraisemblablement établi à Jaca aux alentours de 1100, nous apprend que le roi Sanche fit construire les châteaux de Ruesta, Ull, Sos, Uncastillo, Luesia, Biel, Agüero et Murillo. La troisième chronique du monastère d'Alaón attribue à ce même roi la construction d'autres châteaux dans le comté de Ribagorza. Sur ce point, les deux sources ne sont pas tout à fait sûres ; et pourtant, en 1036, un an après la mort de Sanche III, une série de sources, dont l'authenticité ne fait auncun doute, nous apprennent que les domaines sur lesquels devait se former bientôt le royaume d'Aragon étaient fort bien protégés. Tout d'abord, face à la Marche Supérieure musulmane, une importante barrière militaire adossée aux contreforts prépyrénéens fut créée ; elle était formée d'ouest en est par les châteaux de Sos, Lobera, Uncastillo, Cercastiel, Luesia, Agüero, Murillo, Cacabiello, Loarre (fig. 1, 20, 21), San Emeterio, Nocito, Secorún, Abizanda (fig. 18), Samitier (fig. 19), Santa Liestra, Perarrúa, Erdao, Fantova (fig. 16, 17), Roda de Isábena, Güel et San Esteban del Mall.

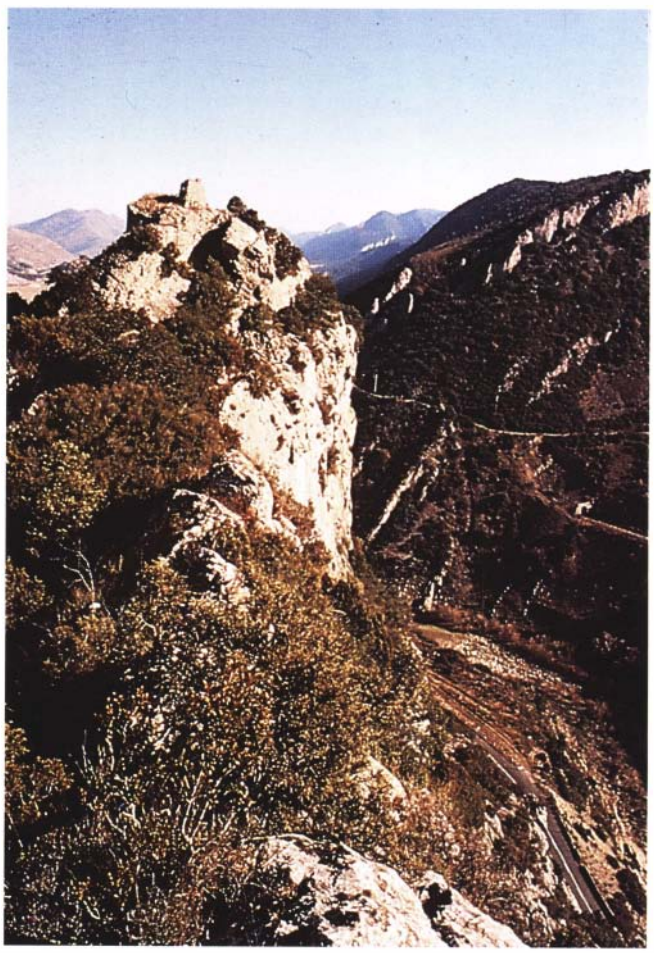


Fig. 1. Cacabiello (Huesca). Site du château.

A l'intérieur, les terres du vieux comté d'Aragon étaient gardées par les châteaux de Ruesta, Castelillo, Javierre, Atarés,

2. F. Galtier Martí, "El verdadero castillo de Samitier", dans *Tvriaso,* VII, 1987, p. 159-194.

Jaca, Ara, Senegüé et Castellazolo. La contrée désormais appelée Sobrarbe — vestige de l'ancien pays des *cerretani* — comptait avec les châteaux de Boltaña, Buil et Sant Martín. L'arrière-pays de Ribagorza était protégé par les forteresses de Castejón de Sos, Señín, Castellazo, Raluy, Ripacurza et Calvera.

Un effort considérable avait été fourni. De nombreux châteaux avaient été reconstruits ou créés, non seulement sous l'impulsion de Sanche III, mais aussi de ses fils Ramire et Gonzalve, associés au pouvoir du vivant de leur père, et de Guillermo Isárnez, comte de Ribagorza. L'institution de la *lieutenance* avait été mise en place pour que chaque château eût toujours un commandant.

Que savons nous de ces châteaux sur le plan archéologique ? Il semble bien que la construction de nouvelles forteresses se soit développée dans deux directions. L'une, la plus progressiste et révolutionnaire, fut celle des maîtres lombards ; nous y reviendrons plus loin. L'autre, plus traditionnelle, a continué de construire dans le type de parement que nous avons appelé de *l'an mil.* De la sorte, le *castrum* de Jaca, désigné comme le noyau initial de la future capitale d'Aragon dans un document datant de 1030 environ, possédait une muraille dont l'appareil obéit à cette tradition constructive, comme on peut le constater au regard des pans de muraille qui se trouvent à proximité de l'église du monastère des bénédictines. Le même type de parement se retrouve dans les parties les plus anciennes de l'enceinte du château de Perarrúa, vieille forteresse du Ribargoza reconquise sur les musulmans par Sanche III, peu avant mai 1017, et presque entièrement reconstruite vers le milieu du XI[e] siècle en style "lombardiste".[3] Par contre, les maçonneries du château de Cacabiello (fig. 1) — dont il ne reste que quelques vestiges — peuvent être rapprochées, comme nous allons le voir, de celles des églises de Santa María de la Liena de Murillo de Gállego et de Santa Eugenia de Luesia, tant géographiquement que chronologiquement.[4]

2. L'architecture religieuse et civile à la frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego et dans le comté d'Aragon

La reconstruction des châteaux détruits par les musulmans s'inscrit dans une restauration générale du pays. Les aragonais, désormais unis à cette vieille frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego, retrouvèrent la vitalité qu'ils avaient perdue pendant la deuxième moitié du X[e] siècle. Ce mouvement de restauration nous est connu tant par les sources écrites que par les vestiges archéologiques.

L'étude des sources écrites nous apprend que la plupart des monastères fondés avant l'an mil réussirent à restaurer leurs vies matérielle et spirituelle, même si celui de San Pedro de Siresa dut attendre le règne de Ramire I[er] pour reconstruire son église. Le chevet et le noyau intérieur de son corps occidental sont les seuls témoignages de cette période.[5] Ce renouveau de la vie monastique se fit également sentir avec l'apparition de petits monastères ou *monasterioles,* comme ceux de Genepreta, San Clemente de Garcipollera et Santa Eulalia de Pequera ; il s'agit de petites fondations qui ne purent survivre aux grandes réformes religieuses de la deuxième moitié du siècle.[6] Pourtant, le monastère de San Juan de la Peña fut particulièrement actif et il fit rayonner la règle de saint Benoît sur tous les autres.[7] La renaissance de la

3. F. Galtier Martí, "Las primeras iglesias de piedra de la frontera de los Arbas, el Onsella y el Gállego", dans *Artigrama,* 1, 1984, p. 11-46, spéc. p. 13-15 ; F. Galtier Martí, "Les châteaux de la frontière aragonaise…", *cit. supra,* n. 1, p. 212-214.

4. B. Cabañero Subiza, "Los orígenes de la arquitectura medieval de las Cinco Villas (891-1105) : entre la tradición y la renovación", dans *III Jornadas de Estudios de las Cinco Villas,* Ejea de los Caballeros, 1988 (sous presse).

5. R. del Arco y Garay, "El real monasterio de Siresa, capilla real de Aragón", dans *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 27, 1919, p. 270-305 ; R. Crozet, "L'église abbatiale de Siresa (Huesca)", dans *Bulletin Monumental,* 122, 1964, p. 161-169 ; A. Canellas López, A. San Vicente Pino, *Aragon roman,* La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 257-301, fig. 99-107 ; C. Heitz, "Eléments carolingiens dans l'architecture méditerranéenne", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 12, 1981, p. 111-135, spéc. p. 119, fig. 23 ; A. Durán Gudiol, *El monasterio de San Pedro de Siresa,* Saragosse, 1989, p. 9-24, 30-49 ; B. Cabañero Subiza, J. F. Esteban Lorente, M. García Guatas, "Siresa. Crónica de una restauración polémica", dans *Artigrama,* 6-7, 1989-1990, p. 241-296 ; F. Galtier Martí, "Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XI[e] s.: problèmes de réception d'un modèle septentrional", dans *Cahiers de Civilisation Médiévale,* XXXIV, 1991, p. 297-307, fig. XXXII-XXXVI, spéc. p. 304-307, fig. XXXV.

6. Voici les documents les plus anciens concernant chacun de ces *monasterioles:* Genepreta [1019] : A. J. Martín Duque, *Documentación Medieval de Leire (siglos IX a XII),* Pampelune, 1983, p. 43-44, doc. 19 ; Garcipollera [1032] : A. Ubieto Arteta, *Cartulario de San Juan de la Peña,* I, Valence, 1962, p. 133-135, doc. 46 ; Pequera [1033] : A. Ubieto Arteta, *Cartulario de San Juan de la Peña,* I, Valence, 1962, p. 171-175, doc. 58.

7. La règle de saint Benoît fut adoptée à San Juan de la Peña [1024] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra,* n. 6, p. 135-140, doc. 47. Voir, encore, A. Durán Gudiol, *Los condados de… cit. supra,* n. 1, p. 301-310, 382-388.

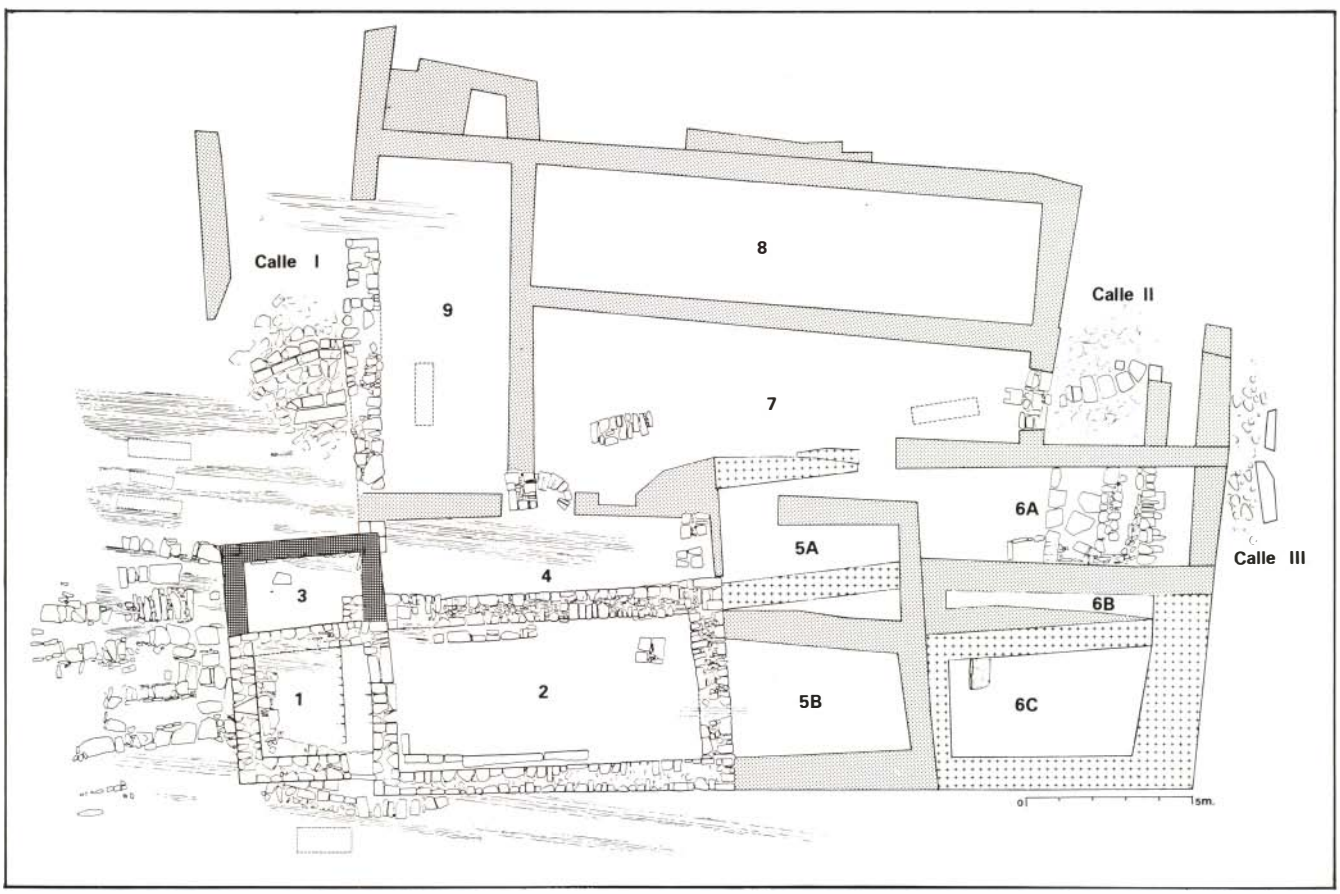


Fig. 2. " El Corral de Calvo ", Luesia (Saragosse). Plan du site archéologique (1 et 2, chevet et nef de l'église).

vie monastique fut accompagnée d'une politique pastorale très active soutenue par les évêques d'Aragon qui encouragèrent la construction de nouvelles églises, diocésaines ou privées, telles que San Salvador de Pueyo, San Saturnino de Estarrún, San Adrián de Guasillo (fig. 6) et San Cosme y San Damián.[8]

Le renouveau religieux trouve son corrélat civil dans la reconstruction de villages et hameaux. Ce phénomène explique les mentions faites dans les documents de quelques nouveaux "palais" ou *domicilia,* qui se trouvaient à Eso, San Torcuato, Ipas, San Salvador de Pueyo, Villanúa/Boliola et Seresi, ainsi qu'à un pont.[9]

8. Voici les documents les plus anciens concernant chacune de ces églises : Pueyo [1030] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n. 6, p. 154-156, doc. 52 , p. 181-183, doc. 64, à dater entre 1020 et 1035 ; Estarrún [1031 ou 1032] et 1041 : A. Ubieto Arteta, *cit. supra,* n. 6, II, 1963, p. 39-41, doc. 76 ; Guasillo [1034] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra,* n. 6, I, 1962, p. 179-180, doc. 62 ; San Cosme y San Damián [avant 1935] : A. Canellas López, *Colección diplomática de San Andrés de Fanlo (958-1270),* Saragosse, 1964, p. 76, doc. 16.

9. Voici les documents les plus anciens concernant chacun de ces "palais" ou "*domicilia*" : Eso [1019] : A. J. Martín Duque, *cit. supra,* n. 6, p. 43-44, doc. 19 ; San Torcuato [1024 ou 1027] : Ubieto Arteta, *cit. supra,* n. 6, I, 1962, p. 124-127, doc. 43 ; Ipas [1030] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n. 6, I, 1962, p. 150-153, doc. 51 ; San Salvador de Pueyo [1030] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n. 6, I, 1962, p. 154-156, doc. 52 ; A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n. 6, I, 1962, p. 181-183, doc. 64 à daterentre 1020 et 1035 ; Villanúa/Boliola [1033] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n.



Fig. 3. " El Corral de Calvo ", Luesia (Saragosse). Nef et chevet de l'église, vus vers l'est.

L'étude des vestiges archéologiques qui nous sont parvenus de cette époque permet de mieux comprendre cette période de renaissance. Commençons par ceux de la frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego.

Le site archéologique connu de nos jours sous le nom de "El Corral de Calvo" (fig. 2) est un ensemble formé d'une église et d'une série de bâtiments dont la fonction est assez difficile à définir.[10] Il pourrait s'agir tout aussi bien d'un *monasteriole,* d'une *villa* ou d'un *palatium*. La partie la mieux conservée de cet ensemble est l'église qui a fait l'objet d'études poussées.

Cette église (fig. 3) se compose d'une nef rectangulaire et d'un chevet carré. Elle est construite en pierres bien taillées, disposées pour la plupart en boutisse et jointes avec de la chaux. Les lignes d'assises sont assez droites et horizontales, soulignées par l'appareil polygonal rectangle. De toute évidence, la construction du chevet fut réalisée avec plus de soin que la nef. Ces deux parties de l'église sont séparées par un

6, I, 1962, p. 178-179, doc. 61 ; Seresi [1034] : A. Ubieto Arteta, *cit. supra*, n. 6, I, 1962, p. 179-180, doc. 62. Sur le pont de Vilás, qui était en place avant 1035 : A. Canellas López, *cit. supra,* n. 8, p. 74, doc. 6.

10. F. Galtier Martí, J. A. Paz Peralta, *Arqueología y arte en Luesia en torno al año mil. El yacimiento de "El Corral de Calvo",* Saragosse, 1988, p. 31-76.

arc plein cintre assez étroit (1,20 m de diamètre) qui répond aux besoins de l'ancienne liturgie hispanique, qui nécessitait une *trabes* pour suspendre les rideaux liturgiques. Du côté de la nef, cet arc présente une moulure composée d'une torsade et de deux séries de denticules. Le mur est du chevet est percé en son centre par une fenêtre simple, ébrasée à l'intérieur. On peut remarquer également le soubassement de l'autel et les vestiges des bancs adossés aux murs nord et sud de la nef ainsi que, à l'angle sud-ouest, le soubassement des fonts baptismaux. Dans une autre chambre on a trouvé la partie supérieure d'une fenêtre monolithe à double baie, pourvue d'arcs plein cintre, et qui est à rapprocher de celles préromanes de Sos et Loarre.[11]

La chronologie de cette église, et plus particulièrement de son chevet, a été établie à partir de quatre échantillons de charbon végétal qui ont été soumis à l'analyse du carbone 14. La date qu'ils proposent est 1027 ± 20. Ceci confirme que cette église, de même que les constructions avoisinantes, peuvent être interprétées comme le résultat de la restauration conduite par Sanche III le Grand dans cette zone frontalière à partir des années 1025-1030.

La datation de l'église de "El Corral de Calvo" conforte celles de la chapelle castrale de Murillo de Gállego (connue aujourd'hui sous le nom de Santa María de la Liena) et de l'ermitage de Santa Eugenia de Luesia.[12] Ces deux églises ne sont pas conservées entièrement (fig. 4), mais l'étude de leurs vestiges permet de penser que les murs, relativement minces, formaient un plan composé d'une nef rectangulaire et d'un chevet carré ; ces deux parties étant couvertes par des toits charpentés à double versant. Le seul détail soigné que ces chapelles présentent est la fenêtre double — parfois en plein cintre, parfois en arc outrepassé — qui, sous forme de jalousie (fig. 5), rompt la monotonie du mur est du chevet. La place de choix accordée à ces fenêtres peut faire penser à une utilisation semblable pour celles de Sos et Loarre. Mais, à vrai dire, ces deux chapelles sont plus frustes que celle de "El Corral de Calvo", leurs murs, irréguliers, sont composés de moellons et de gravats scellés avec beaucoup de mortier, alors que dans les angles on trouve des pierres assez bien équarries.

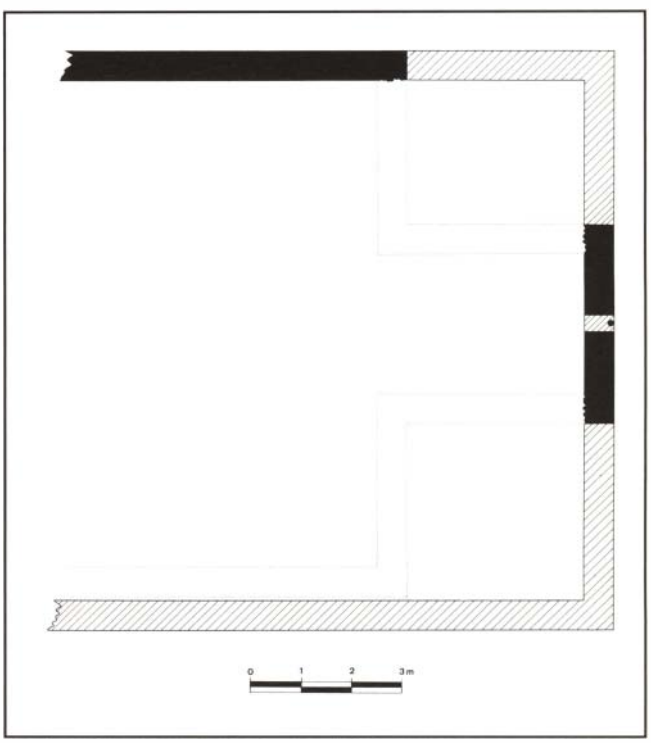


Fig. 4. Murillo de Gállego (Saragosse). Plan de la partie orientale de la chapelle castrale Santa María de la Linea. Dessin de Jesús Criado Mainar et Fernando Galtier Martí.

Ces trois monuments de petite taille constituent un excellent témoignage de l'importance de la politique menée par Sanche III à cette frontière. Leurs caractéristiques — nef rectangulaire, chevet carré et fenêtre double — répondent à une tradition hispanique plusieurs fois centenaire, qui trouve ses précédents les plus immédiats dans l'église double, mais somme toute du même plan, de San Juan de la Peña ou encore dans l'église Santa Lucía de Peralta, dans le royaume de Pampelune-Nájera, construite vers 930 avec le système de maçonnerie par compression.[13]

11. F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, p. 15-21 y 27-30.
12. F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, p. 20-27 ; F. Galtier Martí, J. A. Paz Peralta, *cit. supra,* n. 10, p. 21-26.
13. Sur le noyau primitif de San Juan de la Peña, en plus de notre travail "Les conditions et les développements...", *cit. supra,* n. 1, voir : M. Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, 1919; Grenade, 1975, p. 30-40, fig. XI-XIII ; J. E. Uranga Galdiano, F. Iñiguez Almech, *Arte*

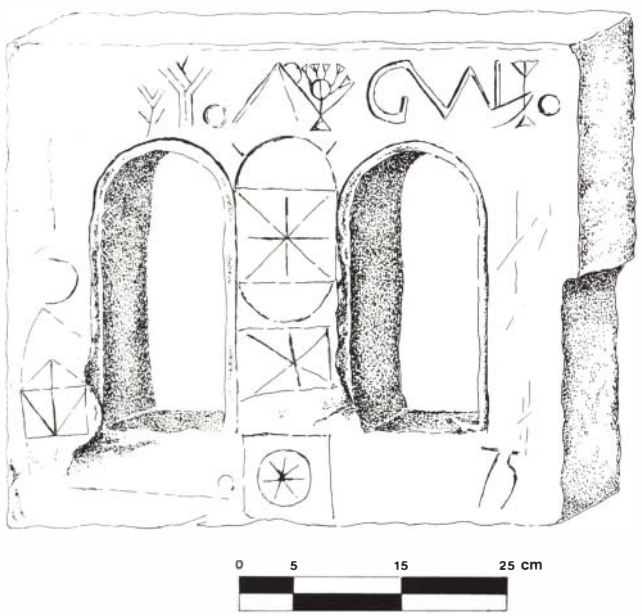


Fig. 5. Santa Eugenia de Luesia (Saragosse). Fenêtre monolithe avec aspect de jalousie. Dessin de Juan José Borque Ramón et Fernando Galtier Martí.

L'union de l'arrière-pays — l'ancien comté d'Aragon — et de la frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego permit des échanges artistiques constants. C'est dans ce cadre de relations que nous interprétons la partie basse de la tour de l'église San Adrián de Guasillo (fig. 6). Cette tour, exceptées quelques baies, présente sur le côté sud une fenêtre, doublée par un meneau rond, dont les arcs en fer à cheval reposent sur des impostes en biseau, le tout enfermé dans un cadre rectangulaire. Son aspect de jalousie rappelle les modèles de Sos, d'autant plus que lorsque cette église est citée par un document datant de 1034—[14] et c'est la première fois que dans le comté d'Aragon archéologie et sources écrites se rencontrent —

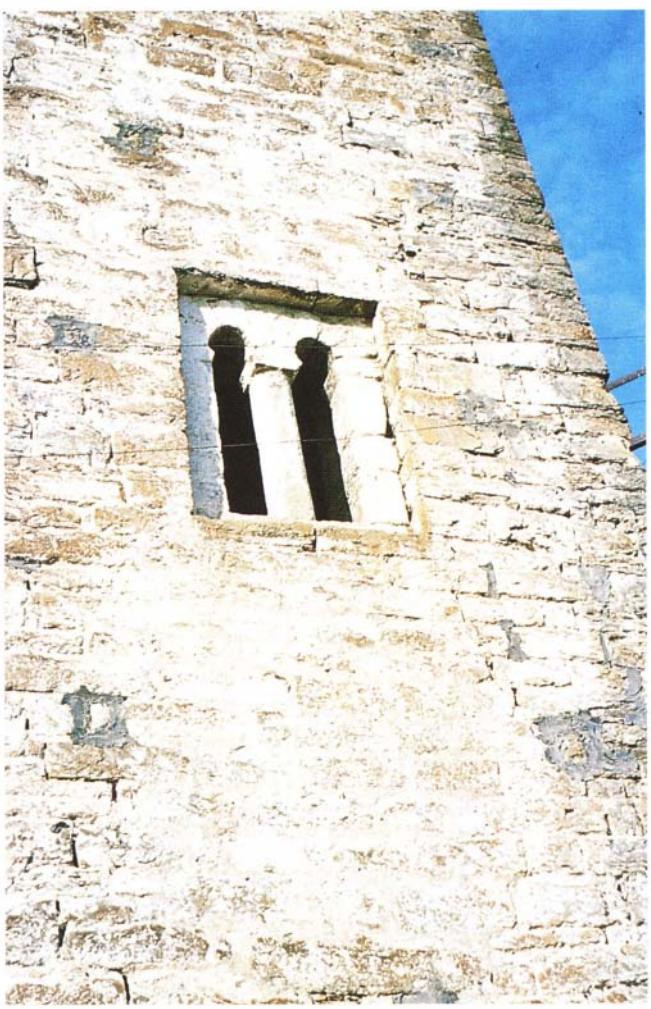


Fig. 6. San Adrián de Guasillo (Huesca). Partie basse de la tour de l'église, côté sud, fenêtre.

nous apprenons qu'elle appartenait à l'*abba de villa* de Guasillo, Oriol, membre d'une famille de châtelains de Sos, plus tard installés dans la vallée du Gállego.[15] On peut donc

Medieval Navarro, I. *Arte prerrománico,* Pampelune, 1971, p. 215-225, fig. 85-91 ; A. Durán Gudiol, *Arte altoaragonés de los siglos x y xi,* Sabiñánigo, 1973, p. 95-101 ; A. Durán Gudiol, *cit. supra,* n. 5, p. 64-66, 73-81.
Sur l'église de Peralta : B. Cabañero Subiza, "De las cuevas a los primeros castillos de piedra : Algunos problemas del origen de la castellología altomedieval en el norte peninsular", dans *Tvriaso,* VI, 1985, p. 165-188, spéc. p. 176-177.
14. Voir. n. 8.

15. F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, spéc. p. 36-39. Voir encore, A. Ubieto Arteta, "Aproximación al estudio del nacimiento de la nobleza aragonesa (siglos xi y xii) : aspectos genealógicos", dans *Homenaje a D. José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado,* II, Saragosse, 1977, p. 7-54, spéc. p. 20, 34-35.

penser que cette famille fut à l'origine de l'importation des modèles artistiques de la frontière jusqu'à son village de Guasillo d'abord et ensuite jusqu'à la vallée du Gállego.

Les deux églises du comté d'Aragon que nous devons encore étudier ont un plan à nef rectangulaire et chevet carré de tradition hispanique.

Il ne reste du premier de ces monuments, l'ermitage San Jacobo de Ruesta, que la phase primitive de la nef, puisqu'elle fut agrandie au niveau du chevet et de la façade sous le règne d'Alphonse I[er]. [16] La première phase, réduite donc à la nef de plan rectangulaire, présente une porte dans son mur nord, depuis longtemps bouchée, pourvue d'arc plein cintre sur linteau monolithe. Les murs nord et sud sont percés chacun de deux fenêtres, ébrasées vers l'intérieur et couvertes de voûtains. Sur la face extérieure de ces murs se trouvent, dans un moellon irrégulier noyé dans le mortier, deux séries décoratives d'*opus spicatum*. Ces détails architecturaux laissent à penser que le noyau primitif de cette église fut réalisé aux alentours de l'an 1040.

Le dernier de ces monuments, l'ermitage connu aujourd'hui sous le nom de Santa Isabel de Espuéndolas (fig. 7), mérite d'être le dernier cité tant par son architecture que par son histoire.[17] Situé sur le monticule de la " Corona de Asprilla ", il peut être rapproché du *monasteriole* de San Julián de Asperella, offert par un couple, dont le mari s'appelait Sanche Garcés, à San Juan de la Peña en 1049.[18] Cette église et ses biens restèrent la propriété de l'aumônerie de ce monastère jusqu'au XIII[e] siècle.[19] Par chance, cette église nous est parvenue presque intacte, malgré des transformations de la période gothique et baroque.

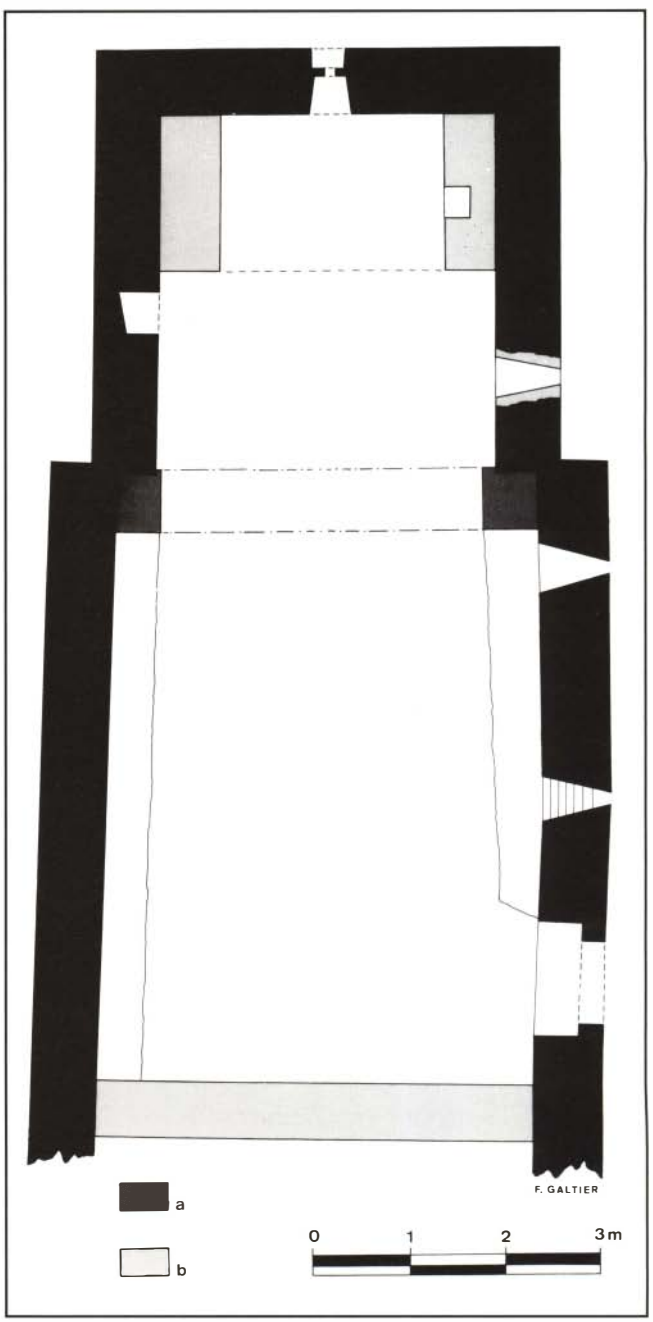


Fig. 7. San Julián de Asperella (Huesca). Plan de l'église.

16. J. F. Esteban Lorente, F. Galtier Martí. M., García Guatas, *El nacimiento del arte románico en Aragón,* Saragosse, 1982, p. 221-231, 302-304 ; F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, spéc. p. 34 ; B. Cabañero Subiza, *cit. supra,* n. 4. Dans le dernier de ces travaux, l'auteur analyse l'église San Nicolás de Ceñito, qui, se trouvant dans la même contrée que Ruesta, a subi une réforme encore à l'époque romane quelque peu comparable à celle de l'ermitage San Jacobo, bien que le noyau primitif de celle-là ne soit que de la période 1050-1060.

17. F. Galtier Martí. "En torno a los orígenes del *círculo larredense* : San Julián de Asperella", dans *Artigrama,* 4, 1987, p. 11-24 ; A. Durán Gudiol, *cit., supra,* n. 5 spéc. p. 66, 71, 82-84.

18. A. Ubieto Arteta, *cit., supra,* n. 6, II, 1963, p. 85-86, doc. 99.

19. A. I. Lapeña Paul, *El monasterio de San Juan de la Peña hasta 1410 (Contribución al estudio de su dominio y estructura monástica),* thèse de Doctorat ès Lettres, soutenue à l'Université de Saragosse en 1988, sous la direction du professeur Antonio Ubieto Arteta, II, p. 1072-1073.



Fig. 8. San Julián de Asperella (Huesca). Chevet de l'église, vu vers l'ouest.

Bien que cette église n'ait plus aujourd'hui sa longueur d'origine et sa façade, on peut toutefois constater que la nef rectangulaire et son chevet carré, étaient de grandes dimensions (fig. 8). Les murs étaient assez minces, la nef et le chevet étaient couverts par une toiture charpentée à double versant. Elle est construite avec un moellon assez long ordonné en lignes d'assises presque régulières. Dans le mur sud de la nef s'ouvrent la porte et les deux fenêtres qui l'éclairent. La porte présente à l'extérieur un arc en fer à cheval très peu marqué. Les fenêtres, ébrasées vers l'intérieur, ont leurs allèges échelonnées. La fenêtre simple qui perce le mur est du chevet est entourée par un arc plein cintre ; elle a donc une forme qui rappelle le type de fenêtres de San Salvador de Leire et qui bientôt sera repris dans les églises du Gállego. Les bancs adossés aux murs nord et sud de la nef sont assez bien conservés.

La date de construction de cette église a pu intervenir peu avant 1049, lorsque son propriétaire Sanche Garcés, probablement membre de la famille Garcés de Guasillo, a offert le *monasteriole* à San Juan de la Peña. Par son appareil, la forme de sa porte et de ses fenêtres, cette église constitue, à notre avis, le lien entre l'art préroman ou protoroman que nous venons de voir et les églises du Gállego, construites peu après, et qui synthétisent les traditions du pays et l'apport lombardo-alpin et une influence "livresque" non négligeable connue par le biais de l'enluminure.[20]

Ainsi donc, aux environs de l'an 1050 l'art militaire et religieux de la frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego ainsi que du comté d'Aragon vivait ancré dans les anciennes traditions préromanes. Les plans de leurs châteaux suivaient

20. J. F. Esteban Lorente, F. Galtier Martí, M. García Guatas, *cit. supra,* n. 16, p. 183-220.

les modèles archaïques d'avant l'an mil, car peut-être leurs châtelains n'avaient pas permis aux maîtres lombards d'introduire la tour de plan circulaire. De même, l'architecture religieuse persistait dans l'utilisation des formes quadrangulaires dans la présentation du chevet, quoique dans les années 1020-1030 les lombards construisirent l'église San Caprasio à Santa Cruz de la Serós, avec une abside semi-circulaire et dans un style qui dut paraître bien étrange aux aragonais. On peut donc penser que l'art de ces contrées se trouvait en retard par rapport à celui des pays de son Orient, beaucoup plus progressiste. Malgré ce décalage, l'abside de plan semi-circulaire — et par lui l'art roman — fut bientôt introduite dans la première phase de construction de Santa María de Iguácel et dans les églises du Gállego.[21]

3. L'architecture religieuse et civile dans le comté de Ribagorza et dans la contrée de Sobrarbe

Le comté de Ribagorza fut très actif lors de la période de renaissance qui suivit celle des raids musulmans. Malgré une politique culturelle plus riche et plus forte que celle des aragonais, leurs futurs alliés dans le nouveau royaume, le comté de Ribagorza ne survécut pas à ces changements. Ce mouvement nous est connu par les sources écrites et beaucoup mieux par les témoignages artistiques qui nous sont parvenus.

Les sources écrites confirment que tous les monastères du pays, ainsi que celui de San Victorián de Sobrarbe, réussirent à surmonter les effets dévastateurs du raid de 1006. Ainsi, le siège épiscopal de Roda de Isábena décida de construire une nouvelle cathédrale. A partir de Roda, les évêques relancèrent la politique de création d'infrastructures paroissiales qui eut comme effet la construction des églises Santa María de Roda, Santa María de Serraduy, Santos Juan y Pablo de Tella et San Miguel de Torrueco, plus deux oratoires, ceux de San Martín de Villanova (près de Torrueco) et de San Saturnino de Castellazo. Ainsi les évêques de Roda célébrèrent au moins neuf cérémonies de consécration d'églises, parmi lesquelles il faut citer celle de la cathédrale de Roda ou encore celles de certaines églises reconstruites qui, telles Santa María de Nocellas ou San Clemente de Raluy, avaient été détruites par les musulmans. L'original de l'acte de dotation de l'église de Raluy, décoré de deux miniatures, reste pour nous un précieux témoignage (fig. 9).[22]

Chacune de ces églises, nouvelles ou reconstruites, fut dotée d'un calice et d'une croix ; celle de Santa María de Roda reçut en plus deux cloches. Toutes disposèrent aussi d'un certain nombre de vêtements liturgiques. A l'occasion de la consécration de la nouvelle cathédrale de Roda vers 1030, l'évêque Arnulfo offrit à son église — encore inachevée — une belle série de pièces de tissus pour recouvrir les murs, le sol, les arcades et un banc. Certains étaient d'origine byzantine ; un autre avait été tissé de fil d'or. Arnulfo offrit également deux retables, des vêtements liturgiques et un calice d'argent doré.[23]

Lors de leurs consécrations, certaines de ces églises reçurent de nouveaux livres liturgiques, les plus nombreux étant les sacramentaires et les antiphonaires. Les mentions de ces nouveaux livres s'élèvent à une vingtaine, et à elle seule l'église San Clemente de Raluy en comptait neuf. De tous ces manuscrits ne nous est parvenu que le *Liber Pontificalis Rotæ,* (f° 26) d'un *Te Igitur* décoré en pleine-page présentant un Christ en croix.[24]

Les habitants du Ribagorza retrouvèrent également une vie normale du point de vue matériel en reconstruisant leurs habitations. Sur ce plan, les documents font allusion à deux greniers et à un pont, ainsi qu'à un grenier qui se trouvait dans le *castrum* de San Martín en Sobrarbe.

Plus que les documents, les nombreux témoignages architecturaux permettent de saisir l'effort fourni par les habitants pour restaurer leur comté. Ils révèlent un attrait tout particulier envers l'art traditionnel de la Catalogne, mais également l'enthousiasme provoqué par le nouvel art importé par les maîtres lombards.

21. Sur le problème de l'introduction de l'abside de plan semi-circulaire dans les contrées occidentales du primitif royaume d'Aragon : F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, p. 44-46.

22. F. Galtier Martí, *"La Extrematura de Hispania.* Algunos aspectos de la vida cotidiana en las fronteras aragonesas del año mil", dans *Actes du Colloque La Marche Supérieure d'al-Andalus et l'Occident chrétien,* Madrid, 1991, p. 149-164, spéc. p. 159-160, fig. 5-7.

23. F. Galtier Martí, "El núcleo primitivo del tesoro de Roda de Isábena : análisis documental", dans *Seminario de Arte Aragonés,* XXXIII, 1981, p. 107-112.

24. J. R. Barriga Planas, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda,* Barcelone, 1975 (une photographie de cette miniature se trouve au début de cet ouvrage).



Fig. 9. Partie basse de l'acte de dotation de l'église San Clemente de Raluy (Huesca) (Archivo Histórico Nacional, Madrid, SVict., vers 760, n. 4).

L'attrait pour l'art catalan est représenté par les ermitages Santos Juan y Pablo, près de Tella, et San Aventín de Bonansa (fig. 10).[25] Ce sont deux églises de petite taille composées d'une nef rectangulaire et d'une abside de plan outrepassé à l'extérieur et en forme de fer à cheval à l'intérieur. A Tella ces deux parties sont reliées à l'intérieur par un arc étroit qui fait fonction de chœur, n'étant pas visible à l'extérieur. Dans les deux monuments abside et nef sont maladroitement reliées au même niveau tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Elles ont été construites à l'aide de gros blocs de pierre dans les parties basses et d'un appareil moyen dans les parties centrales et hautes. La pierre a été grossièrement travaillée au marteau et scellée avec du mortier et des gravats.

Dans les deux églises, la porte se trouvait à l'origine percée dans le mur sud de la nef. Elles ne sont éclairées que par une petite fenêtre placée près du pignon de la façade et par une autre, très étroite à l'extérieur et ébrasée vers l'intérieur, placée dans l'abside. Portes et fenêtres sont en tuf. A l'état primitif, les nefs étaient couvertes d'une charpente de bois et les absides d'une voûte en cul-de-four, construite selon le système d'assises en approximation.

25. J. F. Esteban Lorente, F. Galtier Martí, M. García Guatas, *cit. supra,* n. 16, p. 93-103 ; F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 3, p. 44-46.

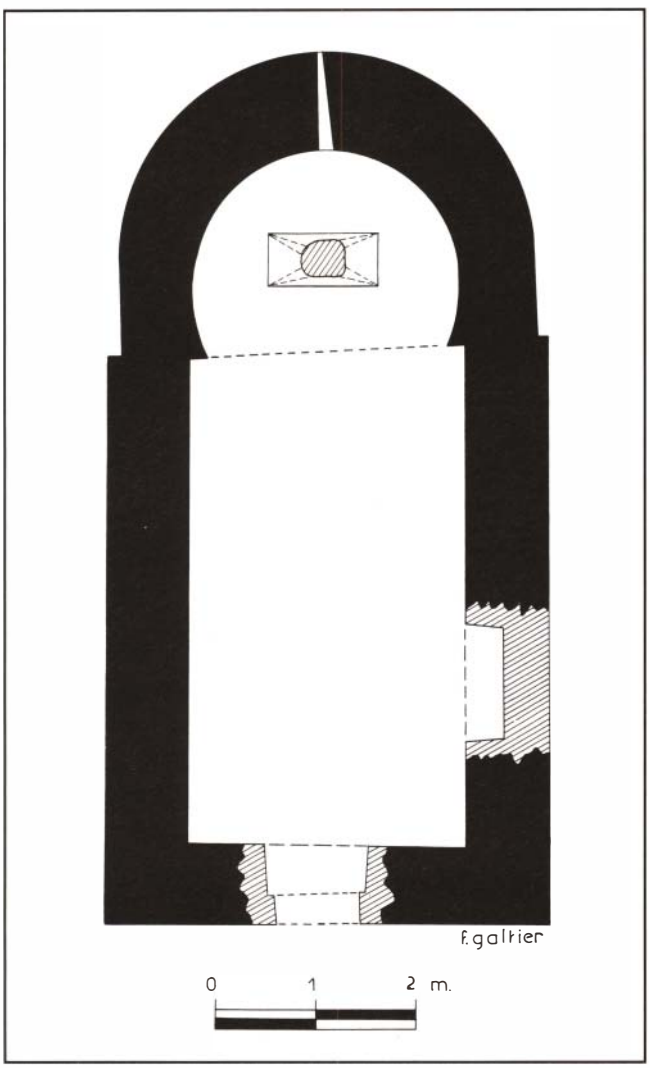


Fig. 10. San Aventín de Bonansa (Huesca). Plan de l'église.

A Bonansa on conserve l'autel d'origine composé d'un large pied carré aux angles cassés et d'une table monolithe en forme d'enclume. A Tella on a retrouvé la pierre-sépulcre sur laquelle était posé le reliquaire de consécration, également conservé, et qui renferme un minuscule rouleau de parchemin, un petit tissu de couleur rouge et quelques reliques. Le petit parchemin contient un texte succinct qui signale qu'au cours de l'année de l'Incarnation du Seigneur 1019, cette église a été consacrée par l'évêque Borrell de Roda de Isábena, la comtesse Toda étant présente à l'acte.

Les caractéristiques des ermitages de Tella et de Bonansa, semblables à d'autres églises catalanes, comme celles de l'Ampurdan — telles que Sant Genís de El Terrer et Sant Silvestre de La Valleta, connues par les documents à partir de 1017 — permettent de situer leurs constructions peu avant 1019.

Bien que la forme novatrice des absides de ces églises se détache des constructions en Aragon, il faut bien reconnaître que, en comparaison du *novo schemate* des œuvres exécutées à la même période par les maîtres lombards, ces architectures ne pouvaient représenter que les témoignages modestes d'une tradition de construction autochtone. Ceci explique probablement que les églises appartenant à ce courant artistique soient si peu nombreuses et qu'elles aient été construites dans des endroits aussi isolés.

La société du Ribagorza, dans un esprit de renouveau qu'elle partageait avec les autres comtés catalans, entreprit un grand effort architectural. Ce renouveau artistique entraîna l'apparition de bâtiments prestigieux dans les principaux centres de pouvoir. Ces constructions étaient caractérisées par une nouvelle organisation de l'espace, une nouvelle typologie de supports et par un parti rythmé des parois. Les commandes furent passées aux maîtres lombards, récemment installés dans les comtés catalans.[26]

Les églises commencées par les maçons lombards n'offrent pas une grande complexité de plan. Les monuments les plus

26. F. Galtier Martí, *L'art roman lombard en Aragon. Circonstances historiques-problèmes artistiques,* thèse de Doctorat de 3e cycle en Civilisation Médiévale, soutenue à l'Université de Poitiers en 1979, sous la direction du professeur Carol Heitz, dont nous avons donné un bref aperçu dans l'ouvrage signé par Esteban Lorente, F. Galtier Martí, M. García Guatas, *cit. supra,* n. 16, p. 105-158 ; F. Galtier Martí, "La iglesia de Conques, entre Santa María de Obarra y el Valle de Larboust", dans *Artigrama,* 2, 1985, p. 11-22 ; F. Galtier Martí, "L'église ligurienne San Paragorio de Nolises rapports avec Santa María de Obarra (Aragon) San Vicente de Cardona (Catalogne). Trois précoces témoignages artistiques de la ' diaspora ' lombarde", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 19, 1988, p. 151-168 ; F. Galtier Martí, "Les églises romanes lombardes de la Vallée de Larboust (Haute-Garonne) : une analyse architecturale qui pose des questions gênantes", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 22, 1991, p. 87-128 ; dans F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 5.

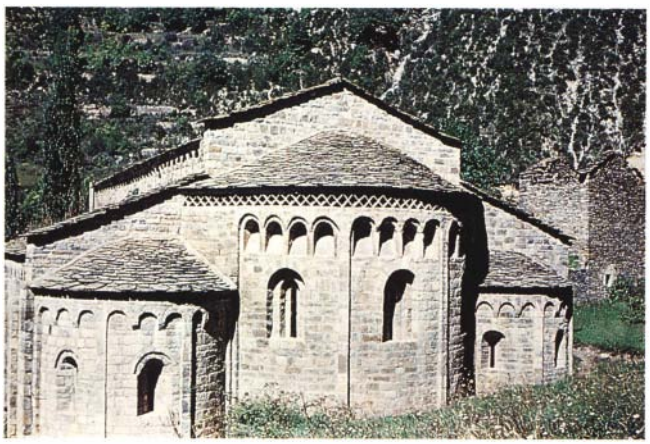


Fig. 11. Santa María de Obarra (Huesca). Chevet de l'église abbatiale.



Fig. 12. San Juan de Toledo de La Nata (Huesca). Chevet tréflé.

ambitieux ont trois nefs, comme les églises abbatiales Santa María de Obarra (fig. 11) et Santos Justo y Pastor de Urmella ou encore la cathédrale San Vicente de Roda de Isábena. Ces principaux monuments ont été parfois dotés d'un clocher adossé à la nef méridionale, comme c'est le cas à Obarra et Roda ; à Urmella une tribune a été logée dans la première travée de la nef centrale. Les églises paroissiales ou privées se composent d'une nef rectangulaire et d'une abside semi-circulaire, ces deux corps étant parfois reliés à l'aide d'une amorce de chœur. A ce type de plan correspondent les églises San Esteban de Conques, San Andrés de Calvera et Santa María de las Rocas de Güel. Enfin, et parmi les petites églises, on trouve celle composée d'une seule nef mais avec un chevet tréflé, comme à San Juan de Toledo de La Nata (fig. 12). On trouve également la solution intermédiaire avec une abside unique pourvue de deux niches qui forment un plan trilobé, comme à San Caprasio de Santa Cruz de la Serós (fig. 13).

Ces églises ont été construites avec un moellon présenté en forme de brique, disposé régulièrement et scellé avec peu de mortier (fig. 14), dont les joints sont repassés ou peints (fig. 15).[27] Les murs furent construits à l'aide d'échafaudages de boulins. L'emploi de la colonne, de la demi-colonne et du chapiteau étant plutôt rare, c'est le pilier ou le pilastre à trois angles qui est le principal support (fig. 13). Ce pilier ou pilastre à trois angles est relié aux arrêtes des voûtes des travées. Les absides sont voûtées en cul-de-four. Le toit repose directement sur la voûte. Les portes sont surmontées d'un arc plein cintre ou présentent une combinaison linteau et arc de décharge. Les fenêtres sont à double ébrasement ou cruciformes.[28]

La quasi-absence de la sculpture en pierre amena les maîtres lombards à développer intensément un décor de type architectural. Les éléments les plus courants sont la lésène et l'arcature, mais également la dent de scie, le losange (fig. 11, 12, 14), les arcs doubles, les moulures, la niche externe et les merlons échelonnés.

Les maîtres lombards acquirent à très juste titre un très grand prestige grâce à leurs performances techniques, ce qui entraîna les habitants du Ribagorza à leur passer commande dans

27. F. Galtier Martí, "Juntas policromas y otros casos de pinturas románicas 'elementales' en Aragón", dans *Actes du I Coloquio de Arte Aragonés,* Teruel, 1978, p. 125-142 ; F. Galtier Martí, "Aproximación a un nuevo tema : la pintura de exteriores románicos", dans *Actes du VII Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos, Sección V,* Jaca, 1983, p. 5-21.

28. F. Galtier Martí, "Reflexiones en torno a la ventana cruciforme", *dans Aragón en la Edad Media,* VIII, *Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta,* 1989, p. 271-282.

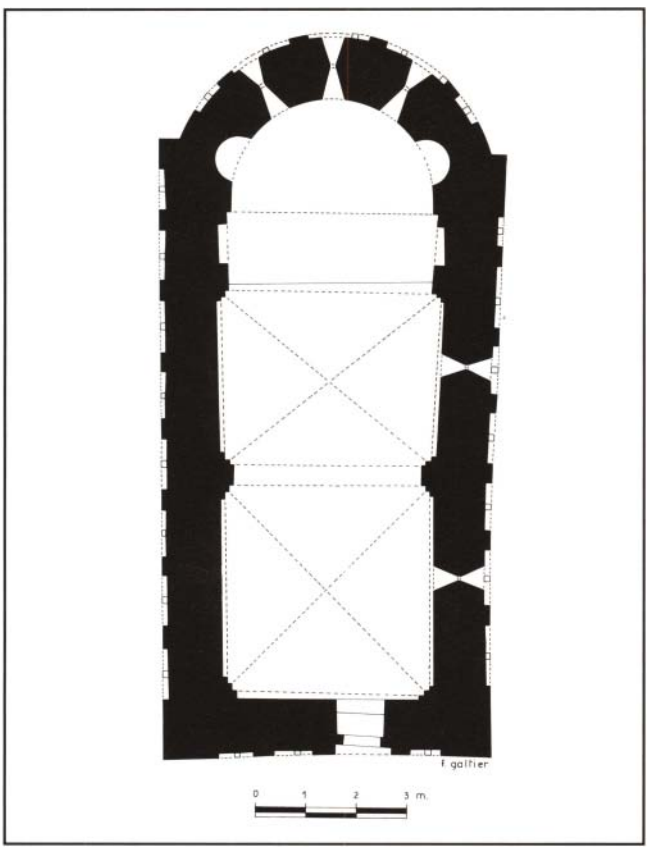


Fig. 13. Santa Cruz de la Serós (Huesca). Plan de l'église San Caprasio.



Fig. 14. Santa Cruz de la Serós (Huesca). L'église San Caprasio, vue du sud-ouest.

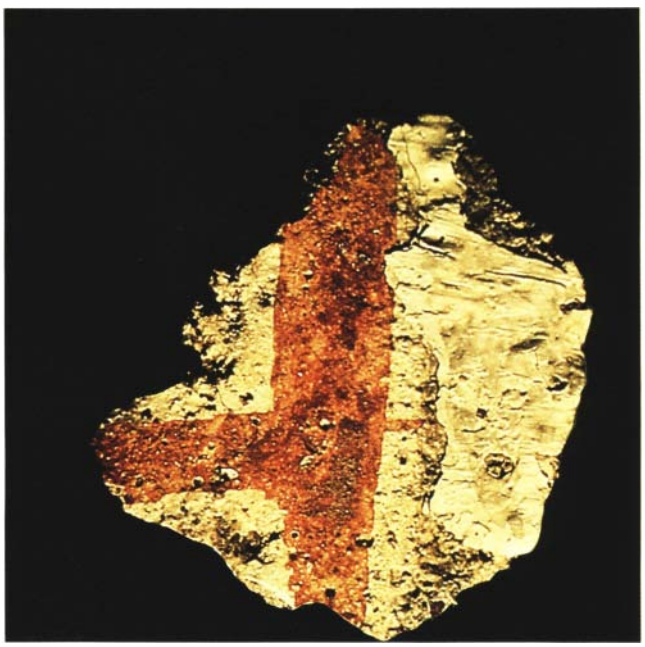


Fig. 15. Santa María de Obarra (Huesca). Vestige des joints primitifs.

un domaine qui ne leur était pas très familier : la reconstruction, voire la construction de nouveaux châteaux.[29]

Ainsi, peu après 1009 ils débutèrent la construction à Fantova (fig. 16) d'une magnifique tour ronde, avec cependant une salle voûtée au premier étage et un accès aux étages supérieurs dans lesquels se trouvaient des hourds (fig. 16). Les lombards ayant probablement de faibles connaissances en poliorcétique réalisèrent une construction en prenant pour modèle la meilleure tour édifiée par les catalans dans la

29. Sur les châteaux lombards, voir notre thèse citée à la note 26 encore J. F. Esteban Lorente, F. Galtier Martí, M. García Guatas, *cit., supra,* n. 16, p. 27-92 ; F. Galtier Martí, "Les châteaux lombards de l'Aragon, à l'aube de la castellologie romane occidentale. La tour ronde", dans *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 18, 1987, p. 173-206 ; F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 2. F. Galtier Martí, "Les 'entreprises constructives' du roi Sanche le Grandle château galicien de Torres de Oeste", dans X. Barral i Altet alii (éd.), *Catalunya i França meridional a l'entorn de l'any mil / La Catalogne et la France méridionale autour de l'an mil (Actes del Col·loqui Internacional Hug Capet),* Barcelone, 1991, p. 283-292.

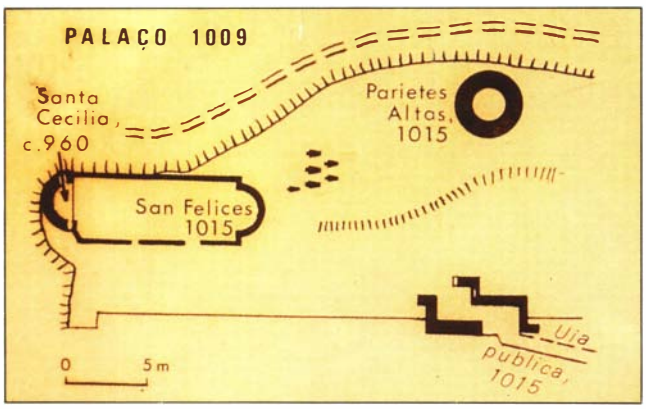


Fig. 16. Fantova (Huesca). Le château, entre vers 960 et 1015.

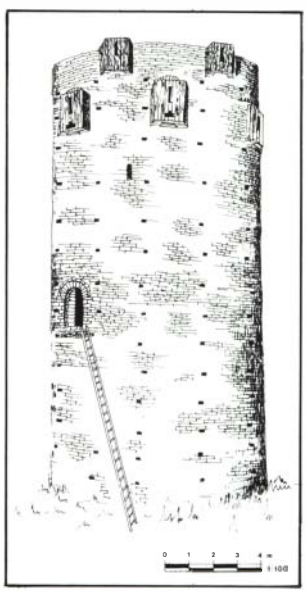


Fig. 17. Fantova (Huesca). Reconstruction idéale de la tour. Dessin de Pilar Sebastián Luengo, d'après Fernando Galtier Martí.



Fig. 18. Abizanda (Huesca). Tour du château de l'an mil, reconstruit par les maîtres lombards. Extérieur, côté sud : en bas, vestiges du château préroman ; en haut, reprise lombarde.

deuxième moitié du X[e] siècle : celle de Vallferosa, élevée pour défendre le chemin d'accès méridional à Solsona. Un



Fig. 19. Samitier (Huesca). Site du château.

précieux document atteste que, dès 1015, la tour de Fantova, nommée dans les sources *Parietes altas,* était opérationnelle. Bien évidemment, les lombards y incorporèrent toutes les innovations de l'architecture religieuse.

La maîtrise des lombards fut également recherchée pour la reconstruction de la tour du château d'Abizanda, presque entièrement détruite lors de la razzia de 1006. Les travaux ne présentaient pas une grande difficulté technique puisqu'il s'agissait d'élever une tour de plan barlong, sur le soubassement de la précédente (fig. 18).

Les lombards, soucieux de respecter les souhaits de leurs clients, et de se conformer aux différentes traditions du pays d'accueil, débutèrent la construction d'une tour de plan hexagonal et d'une église dans le château de Samitier (fig. 19), placé au Nord d'Abizanda et près du pays des *cerretani* ; mais les travaux furent arrêtés peu de temps après.

Plus tard, alliés aux nouveaux maîtres du Ribagorza, Sanche III le Grand et son fils Gonzalve, prirent en charge la construction du château de Loarre (fig. 20), œuvre très importante, comportant deux tours de plan barlong (fig. 21), dont une de proportion imposante, et d'une tour de plan carré, une église, une enceinte et, bien entendu, des bâtiments annexes.

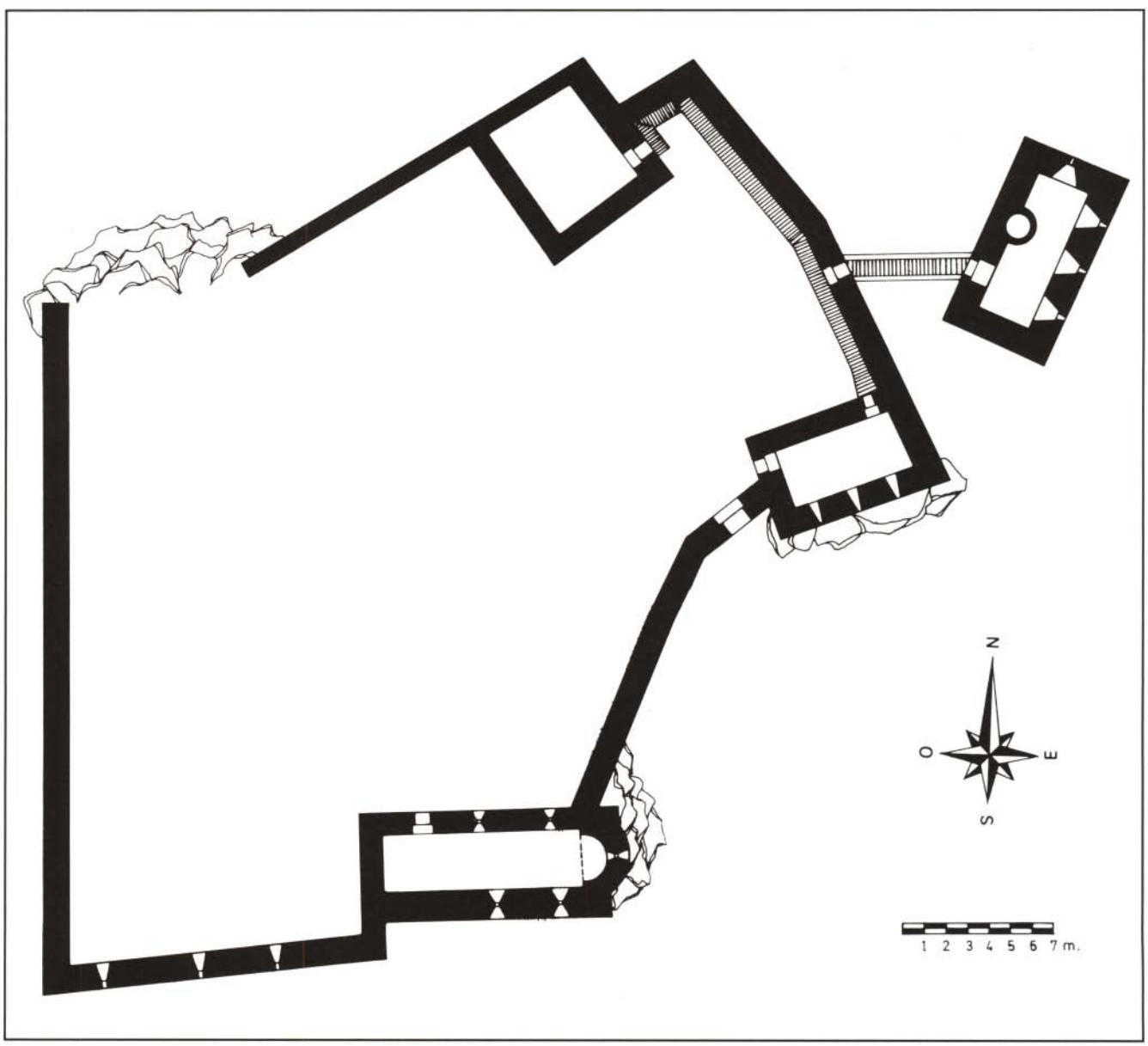


Fig. 20. Loarre (Huesca). Plan du noyau primitif du château. Dessin de Félix Ibáñez Zapatero, tiré du plan de Teodoro Ríos, publié par F. Iñiguez Almech, " Las empresas constructivas de Sancho el Mayor. El castillo de Loarre ", dans *Archivo Español de Arte*, 172, 1970, pp. 363-373, spéc. p. 369.

Toutes ces églises et châteaux se trouvaient en Ribagorza, à l'exception de Loarre (fig. 20, 21), qui se situait dans une contrée appartenant à Gonzalve, *regulus* de Sobrarbe-Ribagorza, et de San Caprasio de Santa Cruz de la Serós (fig. 13,

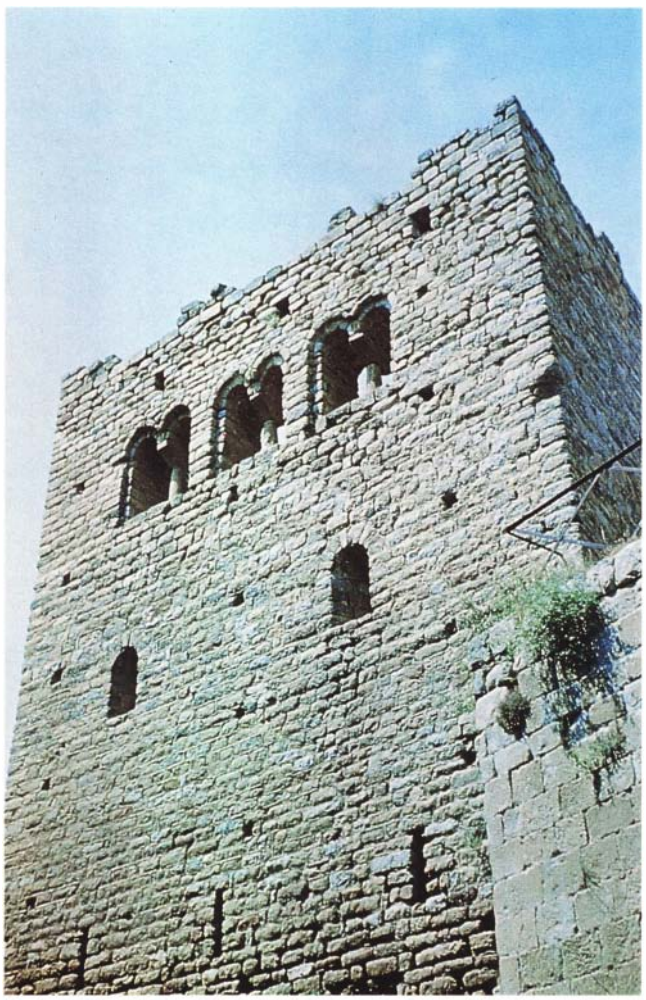


Fig. 21. Loarre (Huesca). Tour dite 'de la reina', avant la dernière restauration.

14), construite sur des terrains appartenant au domaine royal de la famille de Sanche III. Dans ces conditions, pour expliquer le problème lombard il faut tenir compte des circonstances politiques et culturelles du Ribagorza.

Alors que cette grande campagne de travaux commençait en Ribagorza, une crise de pouvoir, la perte de l'indépendance et finalement la crise morale entraînèrent la société du Ribagorza dans une longue période de décadence. La classe dominante fut écartée du pouvoir et remplacée par des personnes étroitement liées au nouveau pouvoir. Le Ribagorza fut écarté du centre d'influence catalan pour se situer aux marches du royaume de Pampelune.

Le résultat des recherches menées par l'historien de l'art montre qu'aucune église, qui nous soit parvenue — commencée lors de cette période par les maîtres étrangers venus en Ribagorza — ne fut achevée mais que, en revanche, tous les châteaux commandés dans les mêmes conditions, à l'exception de celui de Samitier (fig. 19), ont été terminés. Les raisons d'une telle dissension sont-elles impliquables aux circonstances historiques ou aux problèmes artistiques ? Les habitants du Ribagorza ont-ils donné la préférence à une structure défensive contre les assauts musulmans plus qu'à l'exaltation du culte divin ? Ou bien la construction des églises a-t-elle engendré des problèmes insurmontables ?

A notre avis, la réponse à ces questions doit tenir compte du cadre historique et des difficultés techniques que la mise en œuvre de ces bâtiments a pu occasionner. En tout cas, il est certain que la réponse devra être extrêmement nuancée.

Alors que les catalans de l'an mil avaient tendance à considérer leur art de façon négative, il en était tout autrement pour certaines de leurs réalisations, spécialement dans le domaine des voûtes. Ces progrès permirent d'étendre à toute l'architecture les espaces voûtés qui, désormais, ne se limitaient plus uniquement aux absides.

Bien que les documents que nous avons pu utiliser ne prouvent pas de manière absolue que les maîtres venus des contrées lombardes ou alpines aient construit les monuments que nous avons étudiés, et que les recherches manquent pour mesurer de façon précise la portée du phénomène des *maestri commàcini,* les arguments archéologiques nous semblent suffisants en eux-mêmes. Nous croyons avec certitude que ces églises et châteaux ont été construits par des maîtres étrangers aux Pyrénées. L'absence de précédents de cet art dans les pays pyrénéens et le fait qu'ils existent en Lombardie sont des indices suffisants pour que nous puissions déterminer l'origine de ces maîtres-constructeurs.

Les maçons lombards ont apporté un art aux qualités architecturales et esthétiques certaines (fig. 11, 12, 14), qui le dif-

férenciait de l'architecture réalisée par les maîtres locaux (fig. 10). Cependant, nous pensons que les entrepreneurs, bien qu'éblouis par la beauté des réalisations lombardes, tenaient à leurs propres conquêtes dans le domaine de la voûte. Mais entre les désirs des entrepreneurs et les possibilités réelles des maîtres lombards il existait un fossé que personne n'a pu combler.

Les recherches que nous avons réalisées prouvent que les maîtres lombards qui ont travaillé en Ribagorza, puis dans le comté d'Aragon, ne couvrirent les nefs qu'avec des voûtes d'arêtes (fig. 13).

Sans renier les qualités de la voûte d'arêtes caractérisée par sa forme relativement applatie et ses quatre points d'appui, il faut toutefois remarquer que son exécution pose des problèmes techniques qui limitent sa capacité à couvrir de larges espaces. En conséquence elle ne peut couvrir les nefs centrales. On peut penser que cette impossibilité a entraîné des frictions entre maîtres-constructeurs et entrepreneurs.

Ces pilastres à trois angles et ces voûtes d'arêtes, sont-ils restés inachevés en raison de l'impéritie de leurs bâtisseurs ou à cause de la crise de la société en Ribargoza ? Seule une étude individuelle de chaque monument apporterait une réponse, qui n'aurait qu'une valeur ponctuelle. Il est en tout cas troublant de constater que les églises édifiées par les gens du pays — comme celles de Tella et Bonansa (fig. 10) — sont achevées, que les châteaux construits par les maîtres lombards — comme ceux d'Abizanda (fig. 18), Fantova (fig. 16, 17) et Loarre (fig. 20, 21), à l'exception de celui de Samitier (fig. 19) — ont été également terminés, mais que les églises du Ribargoza sont restées inachevées, comme c'est le cas à Calvera, Conques, Güel, Obarra (fig. 11), Roda, Samitier, Toledo de La Nata (fig. 12), Urmella et même, peut être aussi, l'église du château de Loarre. Il n'est pas moins surprenant qu'une église comme San Caprasio de Santa Cruz de la Serós (fig. 13, 14), construite au cœur du comté aragonais, et — pour autant que nous le sachions — bâtie en temps de paix, ait été achevée, alors que les églises du Ribargoza ont été abandonnées.

L'arrêt du chantier de la cathédrale de Roda peut s'expliquer par le retrait du pouvoir politique du siège épiscopal. Car lorsque Roda eut un nouvel évêque, Arnulfo, imposé par Sanche III, les travaux de construction de la cathédrale furent repris par un groupe d'artistes de Navarre du cercle de Leire. Courte reprise qui justifia quand même la consécration des environs de 1030.

Mais, l'interruption des travaux à Obarra pourrait davantage obéir à des problèmes techniques qu'à des circonstances matérielles, malgré les difficultés croissantes de celles-ci.

En effet, la construction de l'abbatiale d'Obarra semble avoir connu un processus de dégradation qui se matérialise dans une progression vers l'ouest, à l'instar du crépuscule du comté de Ribargorza. Si au début l'abbatiale d'Obarra avait été conçue comme un édifice de prestige (fig. 11) pour le monastère et ses protecteurs — les comtes de Ribagorza — la mise en chantier de ce projet a créé des problèmes de plus en plus importants à ses constructeurs. Plus le bâtiment avançait, plus il dégénérait : rétrécissement progressif des nefs, des baies, abandon de la construction du clocher lorsqu'on avait déjà achevé le rez-de-chaussée...

Une série de monuments étrangers à Ribagorza, et qui ont certainement été construits par des maîtres lombards, témoignent des mêmes problèmes techniques posés à ces maîtres pour réaliser leurs travaux.[30] Cette constatation doit rendre l'historien et l'historien de l'art d'une prudence extrême quant à ses explications.

Quoi qu'il en soit, les lombards qui sont venus en Ribagorza ont véhiculé les nouvelles techniques et ont ainsi rendu possible la transition d'un art préroman local à un art roman européen. Dans la mesure où nous avons pu constater que des maîtres locaux ont travaillé aux côtés des maîtres lombards dans la construction des enceintes des châteaux d'Abizanda et Fantova, il serait permis de reconnaître dans ces lombards les maîtres primitifs et les fondateurs de l'art roman en Ribargorza.

Malgré le sentiment de catastrophe architecturale que l'on peut ressentir en étudiant l'art roman lombard dans le royaume d'Aragon, l'évolution postérieure de l'art roman nous permet de dire que c'est précisément dans les contrées où les lombards laissèrent un château ou une église inachevée

30. Parmi beaucoup d'exemples, ceux que nous avons analysé dans nos travaux "L'église ligurienne San Paragorio..., *cit. supra,* n. 26, "Les églises romanes lombardes..., *cit. supra,* n. 26;

que sont nées, quelques années plus tard, de petites écoles romanes qui ont synthétisé l'art roman lombard et l'art roman local, riche déjà d'autres expériences de construction. Nous pouvons donc affirmer que c'est seulement dans les vallées où les lombards travaillèrent que poussèrent les fleurs de l'architecture "lombardiste".

Conclusion

Nous avons écrit[31] que le roi Sanche III, de son vivant, associa au pouvoir ses fils Gonzalve et Ramire, afin qu'ils fussent *reguli,* le premier de Sobrarbe-Ribagorza ainsi que de la contrée de Loarre et le second d'Aragon et d'une bonne partie de la frontière des Arbas, de l'Onsella et du Gállego. Sanche III mourut en 1035, ayant prévu que son successeur dans le royaume de Pampelune, son fils Garcia, soit le *princeps* parmi ses frères. Mais Gonzalve fut assassiné en 1044, probablement par les *cerretani.* Encore une fois sans suzerain, les seigneurs de Ribagorza offrirent la couronne à Ramire, qui s'était lui-même soulevé contre son frère Garcia. Ainsi naquit le royaume d'Aragon, Sobrarbe et Ribagorza. Ramire, son premier roi, a à son actif l'honneur d'avoir consolidé le royaume et d'avoir aussi initié la reconquête de la vallée de l'Ebre. Sous son gouvernement aussi l'art roman se consolida dans le royaume par un développement de l'art traditionnel du pays, par l'épuration de la "leçon lombarde" et par la réception d'autres courants artistiques qui venaient du royaume de Pampelune, mais surtout de la Catalogne et encore de l'Italie septentrionale.

31. F. Galtier Martí, *cit. supra,* n. 2, p. 161-171.

Estudis

Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Joan Ainaud de Lasarte

Sens dubte, el conjunt més emblemàtic de les col·leccions del MNAC el constitueixen les pintures romàniques, que per elles mateixes justifiquen que l'any 1960 el Consell d'Europa escollís Barcelona i Santiago de Compostel·la per celebrar-hi l'any següent una gran exposició internacional d'art romànic.

Crec, per tant, que és útil fer una recopilació de la història d'aquestes col·leccions.



A Barcelona, la pintura romànica damunt taula va tenir una ressonant presentació pública a l'Exposició Universal del 1888, gràcies a la presència del gran conjunt de frontals que va presentar el bisbat de Vic i que poc després constituirien el nucli inicial del Museu Episcopal de Vic, inaugurat el 1891. Al seu costat hi havia també un frontal de propietat privada —de la col·lecció Barnola—, el primer que fou objecte de reproducció fotogràfica i que molt més tard —el 1958— passà per llegat del senyor Santiago Espona a la Junta de Museus de Barcelona. Però a la nostra ciutat el primer frontal incorporat per donatiu a les col·leccions permanents dels Museus d'Art fou el frontal dels Apòstols i sant Martí (MNAC/MAC 15802), procedent de la col·lecció d'Eduard Bosch i Barrau. Molt més tard, gràcies al seu familiar Xavier de Salas Bosch, comissari-director als Museus d'Art de Barcelona, vaig poder saber-ne exactament la procedència, l'església de Sant Martí d'Ix, a la Cerdanya[1] i vaig fer-ho constar per primera vegada al volum *Frontales románicos,* publicat el 1944. A partir d'aquest moment la procedència ha estat incorporada invariablement a tots els estudis dedicats a la pintura romànica. Carles de Bofarull, en publicar el 1902 el seu catàleg de l'*Exposición de Arte Antiguo* de Barcelona[2], ja en pondera l'interès i afirma que "Es una verdadera joya arqueológica de cuya posesión se enorgullecería cualquier Museo del extranjero".

L'antiquari barceloní Celestí Dupont va vendre al Museu el 31 d'octubre del 1903 el frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC/MAC 15784), el 19 d'abril del 1905 el frontal anomenat "de la Seu d'Urgell" (MNAC/MAC 15803)[3] i el 28 de febrer del 1906 el frontal de Santa Maria de Mosoll (MNAC/MAC 15788).

El mateix any 1906 l'Ajuntament de Barcelona publicà el catàleg del Museu de Belles Arts[4], on trobem la descripció dels quatre frontals[5].

Uns mesos abans —a partir del 20 de gener del 1906—, Josep Pijoan havia començat amb dedicació i entusiasme una doble tasca de recerca i adquisició de pintures damunt taula, paral·lelament a la recerca de les pintures murals, limitada de moment a la còpia i a la publicació empresa per l'Institut d'Estudis Catalans en col·laboració amb la Junta de Museus de Barcelona[6].

Fruit de la campanya del període 1906-1909, i a partir del frontal de Mosoll, registrem d'una banda les adquisicions següents:

4 d'octubre del 1906, adquisició al bisbat d'Urgell del baldaquí de Sant Serni de Tabernoles[7] (MNAC/MAC 24060), trobat a l'absidiola dreta del creuer d'aquella església monàstica[8]. Novembre del 1906, adquisició d'un fragment de frontal dedicat a sant Llorenç (MNAC/MAC 15795), "procedent del bisbat de Vic"[9]. 20 de gener del 1907, adquirit al rector de

1. Els números d'inventari corresponen als actuals a partir de l'any 1932 i següents. Les dates d'ingrés i els noms dels venedors consten als inventaris i a la documentació corresponent.
2. *Catálogo general de la exposición de arte antiguo*, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1902, cat. núm. 212, p. 31.
3. Ha estat impossible precisar més pel que fa a l'origen real d'aquesta pintura, amb evidents afinitats amb el frontal d'Ix. Walter W. S. Cook, «The earliest painted panels of Catalonia (II)», a *The Art Bulletin*, 1923, p. 3, afirma que l'antiquari Dupont li va dir que procedia "d'una església de la regió de La Seu d'Urgell" i el *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, Barcelona, 1906, núm. 268, p. 66, diu: "Procedeix de La Seu d'Urgell". Cook va fer una acurada indagació en matèria de procedències, però sovint depenia de l'esperit de cooperació dels antiquaris.
4. *Catálogo del Museo..., cit. supra,* n. 3.
5. Núm. 267, 268, 269 i 270 del catàleg de 1906 (*Catálogo del Museo..., cit. supra,* n. 3), p. 65-67.
6. *Les pintures murals catalanes*, 4 vols., Barcelona, 1907 (quatre fascicles publicats a partir del 1907).
7. La grafia oficialment admesa és, tanmateix, Tavèrnoles.
8. J. Pijoan, «Noves adquisicions del Museu de Barcelona. La Taula de Sant Sadurní de Tavèrnoles», a *Ilustració catalana*, IV, 184, 1906, p. 774-776.
9. J. Gudiol i Cunill, *Els primitius. La pintura sobre fusta*, II (La pintura mig-eval catalana), Barcelona, 1929, p. 231. Gudiol afirma que "devia procedir d'alguna parròquia del bisbat de Solsona, fronterera amb la regió del Lluçanès".



Fig. 1. Frontal Barnola-Espona. Exposat per primera vegada el 1888. Ingressat el 1956.

Planés, frontal de l'església de Sant Marcel de Planés (MNAC/MAC 15882), en relleu d'estuc policromat[10]. 8 de febrer del 1907, un fragment de taula romànica decorada amb figures d'animals inscrits en cercles superposats tangencialment. L'adquisició, feta a Josep Pascó i Mensa, estic segur que correspon a una taula procedent de Santa Maria de Mediavilla, ara catedral, de Terol (MNAC/MAC 15911).

El mes de juny del 1907 Josep Pijoan aconseguí d'adquirir a Antonio Vives Escudero dos frontals romànics. L'un, amb relleu d'estuc policromat, amb la Verge, al centre, i sants, entre els quals sant Martí i sant Breç (Brici), procedia —segons Cook— de Tàrrega[11] i du ara el MNAC/MAC 15834. L'altre, de dimensions excepcionals[12], presenta nou figures de bisbes o abats mitrats (MNAC/MAC 15786) i sembla haver tingut de complement dues taules amb sant Martí i sant Breç (MNAC/MAC 64003 i 64006), que vaig adquirir el 1957 amb la Col·lecció Muntadas[13].

Fundat l'Institut d'Estudis Catalans el 1907, al primer anuari[14] un estudiós italià, Antonio Muñoz, publicava un extens arti-

10. J. Pijoan, «Noves adquisicions del Museu de Barcelona. El frontal de Planés», a *Ilustració catalana*, V, 1907, p. 132.

11. W. W. S. Cook, «The stucco altar frontals of Catalonia», a *Art Studies*, II, 1924, p. 51. Cook afirma que Vives va comprar-lo a un antiquari de Tàrrega, però no crec que procedís d'aquesta vila. Més tard ell mateix suposava que procedia d'Isil, però tampoc no ho crec.

12. J. Pijoan, «Noves adquisicions del Museu de Barcelona. Els frontals de la col·lecció Vives», a *Ilustració catalana*, V, 1907, p. 526-527.

13. *La Colección Muntadas*, Barcelona, 1931, núm. 305, p. 4-5.

14. «Pittura romanica catalana: I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcellona», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 89-118.



Fig. 2. Sant Martí d'Ix. Frontal. El primer incorporat als Museus d'Art de Barcelona.

cle, ben il·lustrat amb fotografies, sobre els frontals de Vic i Barcelona.

França i altres països europeus havien iniciat l'estudi i la publicació de les pintures murals romàniques mitjançant les còpies manuals, tal com veiem que a partir del segle XIX s'havia fet a Catalunya[15]. Les primeres còpies —no pas les més fidels— conservades als Museus d'Art foren les executades el 1898 per A. Planella de les pintures de Sant Pere de Terrassa. Molt abans, el 1889, Josep Puiggarí havia publicat uns dibuixos de les pintures murals de Pedret, assenyalades ja el 1887 per Muns.

El 21 de juny del 1907 foren adquirides a Rafael Martínez Padilla cinc còpies d'aquestes pintures murals de Pedret, però en definitiva l'artista escollit —amb molt d'encert— per a la nova campanya fou Joan Vallhonrat, autor de la nombrosa i fidel sèrie de còpies a escala o a mida natural, conservades ara al MNAC.

De la publicació monumental de l'Institut d'Estudis Catalans, el primer fascicle, dedicat a Pedret i publicat el 1907, fou ofrenat a la Junta de Museus el 27 de gener del 1908.

Per ordre cronològic dels pagaments a Joan Vallhonrat, registrem els següents: 25 d'abril del 1908, Sant Pere de la Seu d'Urgell (sis); setembre del 1908, Sant Climent de Taüll (dos) i Boí (cinc); setembre del 1909, Santa Maria de Taüll (quatre); 1 de setembre del 1910, Estaon (tres); 3 de novembre del 1911, Esterri de Cardós (dos) i Ginestarre (dos); 1912, Sant Cugat del Vallès (pintures de l'arc del campanar), Sant Pere

15. Les còpies duen actualment números d'inventari dins el grup 63000.



Fig. 3. Sant Climent de Taüll. Pintures murals de l'absis principal.

d'Àger (un) i Marmellar (un); 1914, El Brull (quatre) i Montral (un); 1915, Mur (dos); 1916, Marcèvol (un) i Sant Sadurní d'Osormort (sis); 1917, Sant Julià de Boada (un); 1919, Santa Maria de Terrassa (quatre) i absis lateral de Mur (un); 1920, Santa Maria de Terrassa (un), Barberà (dos) i Polinyà (dos).

Pijoan va continuar dirigint la col·lecció de fascicles dedicats a les pintures murals fins al 1921[16], per bé que un seguit de circumstàncies personals l'havien apartat de Barcelona i de Catalunya a partir del 1910.

El 14 d'abril del 1911, Amadeu Sales vengué el frontal de Ferrera (MNAC/MAC 15808)[17], i el 27 de novembre del mateix any Joan Cuyàs va vendre el frontal de Valltarga (MNAC/MAC 15804)[18] i el d'Esterri de Cardós (MNAC/MAC 15889)[19].

El 1912 va entrar en escena als Museus d'Art de Barcelona Joaquim Folch i Torres (1886-1963), amic del crític i membre de la Junta de Museus, Raimon Casellas. Tots dos havien centrat la seva activitat en el camp de la crítica d'art contemporani, però Folch ben aviat es va destacar en l'estudi de l'art medieval. El 1918 Folch obtingué el càrrec de director de la secció d'Art Medieval i Modern.

El 1918, Folch gestionà la compra de l'estendard de Sant Ot (MNAC/MAC 49422), peça capital de brodat que té un estimable valor pictòric[20], i el 1920 el frontal de Santa Cecília de Bolvir (MNAC/MAC 15910)[21].

Entre aquelles dues dates va produir-se un fet que trasbalsà la panoràmica general de la secció d'art romànic dels Museus d'Art de Barcelona.

Alertat per les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans, el col·leccionista barceloní Lluís Plandiura i Pou, home apassionat per l'art però enfrontat amb els Museus i amb els qui els defensaven, va organitzar una empresa d'extracció i exportació de totes les pintures murals conegudes. Van col·laborar

16. De fet, la col·lecció fou interrompuda el 1919 com a conseqüència de l'empresa d'arrencament de les pintures murals, tema amb una bibliografia molt abundant.

17. Vora Ferrera (o Farrera) només hi ha una església romànica important, la de la Mare de Déu de la Serra (J. M. Gavín, *Pallars Sobirà* (Arxiu Gavín, Inventari d'esglésies, 9), Barcelona, 1981, núm. 120, p. 68), però no hi ha proves de la procedència exacta del frontal. Dins l'àmbit comarcal presenta afinitats amb les pintures murals d'Andorra la Vella i amb una creu del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

18. Les pintures murals de la mateixa església foren descobertes molt més tard i són ara al Museu Diocesà de la Seu d'Urgell. La grafia del topònim vacil·la entre Valltarga i Baltarga.

19. La inscripció del frontal, de vers 1228, és encara inèdita.

20. J. Folch i Torres, «L'estendard de Sant Ot», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1920, p. 755-761.

21. J. Folch i Torres, «El frontal de Santa Cecília de Bolvir», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans,* VI, 1920, p. 761-770. Folch va publicar el dibuix incís d'aquest frontal, que ens informa de la iconografia, però l'alta qualitat de la pintura només ha estat visualitzable a partir de la lectura en vídeo d'infraroigs (J. Serra Estruch, «Documentos E.M.A.V.: utilización del vídeo en la investigación pictórica», a *Imagen y sonido*, 102, 1971, p. 27-28). Aquesta experimentació fou també aplicada a la lectura de dibuixos preparatoris del frontal d'Avià i al modelatge de la pintura dels mantells blaus en obres catalanes del segle XIV, amb resultats molt positius.

amb ell dos singulars personatges d'esperit aventurer, Ignasi Pollak, nacionalitzat a Polònia, als Estats Units i a San Marino, i Gabriel Dereppe, amb passaport francès. L'aspecte tècnic fou encomanat a tres experts italians, Franco Steffanoni, de Bèrgam, Arturo Dalmati i Arturo Cividini. Clergues, alcaldes i diputats havien participat en l'operació juntament amb Lluís Plandiura, tot mantenint un sospitós secret descobert a Mur el 1919 per Joan Vallhonrat[22].

Plandiura va sorprendre la bona fe dels membres de la Junta de Museus de Barcelona, va obtenir les pintures de l'absis central de Mur i va exportar-les a Amèrica, a Boston. Fins aquell moment ni Folch ni els seus altres companys no es van adonar de la maniobra, però aleshores la reacció fou lògicament irada.

Després d'un compromís eventual de venda de les pintures restants entre Ignasi Pollak i la Junta de Museus (12 de novembre de 1919), fou signat un conveni més formal entre ells el primer de març del 1920. La Junta adquiria en virtut d'aquests pactes les pintures murals de Boí[23], les d'Esterri de Cardós[24], de Ginestarre[25], Santa Maria d'Àneu[26], Sant Pere de la Seu d'Urgell[27], Santa Eulàlia d'Estaon[28], Sant Climent[29] i Santa Maria de Taüll[30], i també les de Sant Miquel d'Engolasters, a Andorra[31]. L'adquisició de les pintures d'Engolasters fou feta en lloc de les de Sant Pere de Burgal, de les quals el bisbe de la Seu havia tractat de la venda sense dir que havien estat cedides al dissenyador de jardins Joan Mirambell, que més tard confessà haver actuat d'home de palla de Lluís Plandiura[32]. El 1921 el bisbe de Solsona va autoritzar l'arrencament i la venda de les pintures de Pedret (MNAC/MAC 15973, 22991 i 22992).

Aquestes operacions es van completar tècnicament als llocs d'origen entre el 1919 i el 1923, però no foren acabades a Barcelona fins a 1924. A més de Folch i dels tècnics italians ja esmentats, hi intervingueren Emili Gandia, conservador dels Museus, i els seus dos auxiliars Enric Marco i Antoni Maristany. Van participar-hi també els arquitectes Josep Danés i Josep F. Ràfols i el fotògraf Joan Vidal i Ventosa.

Els arquitectes van col·laborar en l'extracció, amb les degudes garanties, de les pintures de Boí i de Santa Maria de Taüll que havien estat tapades el segle XVIII, quan les naus col·laterals d'aquelles esglésies foren modificades amb la construcció de voltes i capelles laterals, per bé que l'operació fou molt incompleta.

En el cas de Pedret, altres circumstàncies van dificultar la tasca. Van intervenir-hi Gandia i un dels restauradors italians, que es va negar a allotjar-se a Pedret i va exigir anar cada dia a Berga. Després d'arrencar les pintures de l'absidiola dreta, amb la paràbola de les Verges Prudents i les Verges Fàtues, Gandia va voler que hom arrenqués també les de l'absidiola del costat oposat. El restaurador no hi comptava, i quan Gandia va trobar les pintures de l'absis central i va consultar el cas a Folch, que va dir-li que també les fes arrencar, el restaurador va fugir, i fins al 1937 no fou possible de completar l'operació[33].

A Barcelona les pintures foren traspassades i muntades en absis i superfícies planes executades en fusta i "pasta forta"[34]

22. El fet s'esdevingué amb motiu de la segona estada de Joan Vallhonrat a Mur.
23. MNAC/MAC 15796, 15822, 15862, 15951, 15952, 15953, 15954, 15955 i 15956.
24. MNAC/MAC 15970.
25. MNAC/MAC 15971 (ara s'ha agregat al mateix número l'arc triomfal, adquirit més tard).
26. MNAC/MAC 15874. En algunes publicacions hom ha confós el topònim de Santa Maria d'Àneu (terme municipal d'Escalarre) amb el d'Esterri d'Àneu.
27. MNAC/MAC 15867 (absis) i fragments 15805 i 15838 procedents d'un "secondo strappo" parcial. Al segle XV a l'església de Sant Pere de La Seu d'Urgell li fou agregada la parròquia de Sant Miquel, procedent d'una església enderrocada situada extramurs de la ciutat. Per això li fou donat sovint l'apel·latiu propular de Sant Miquel de la Seu d'Urgell, que no és l'originari.
28. En aquell moment foren arrencades només les pintures de l'absis (MNAC/MAC 15969) i dos petits fragments laterals (15831 i 15832). L'absis fou fet enderrocar pel rector poc després de l'extracció de les pintures. Molts altres fragments foren "oblidats" en aquell moment i són ara en gran part al Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.
29. MNAC/MAC 15806, 15860, 15966, 15967, 15968 i 22996.
30. MNAC/MAC 15836, 15841, 15847, 15856, 15859, 15861, 15863, 15864, 15958, 15960, 15961, 15965 i 15969.
31. MNAC/MAC 15972. Foren arrencades també les pintures de l'extradós de l'arc triomfal, reproduïdes en color a Joaquím Folch i Torres, *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona, 1926, p. 17 i aparentment perdudes durant la guerra d'Espanya. És l'única pèrdua que consta.
32. L'expedient fou examinat per mi a l'Arxiu Episcopal de la Seu d'Urgell.
33. La correspondència és molt expressiva i prova que el descobridor de les pintures de l'absis central l'any 1921 fou Gandia (Xàtiva, 1866-Barcelona, 1939). Pel testimoni de Pijoan sabem que Gandia havia pres notes i dibuixos de les operacions d'arrencament de les pintures murals. Aquest material devia trobar-se incomprensiblement en el seu domicili particular, i fins ara han estat infructuosos tots els intents de retrobar-lo.
34. Aparentment era una pasta feta de guix i cola.

per l'antiga casa Oliva, de Barcelona, dels successors de Priu i Simon, seguint les instruccions de Franco Steffanoni[35].

Obtinguts els permisos necessaris per mitjà de la nunciatura, l'any 1924 els bisbes d'Urgell i Solsona van vendre legalment les pintures a la Junta de Museus de Barcelona, per bé que Ignasi Pollak va intervenir en l'operació i la restauració en un llarg procés de negociacions —amb intervenció més o menys confessada de Lluís Plandiura— que no s'acabà fins al 1925.

La inauguració de la presentació del conjunt de pintures murals al Palau de la Ciutadella tingué lloc el mes de juny del 1924, i el 30 d'abril del 1926 la Junta va publicar el *Catálogo de la sección de arte románico*, redactat per Joaquim Folch i Torres. El llibre conté una detallada referència a les pintures murals adquirides en el període esmentat i, a més, el brodat i les pintures damunt taula adquirides entre el 1918 i el 1920.

Des d'aquell moment la secció d'art romànic dels Museus barcelonins és presidida per les pintures murals de Sant Climent de Taüll. Mossèn Josep Gudiol i Cunill, que les havia contemplades per primera vegada amb motiu de l'expedició científica de l'Institut d'Estudis Catalans a la Vall de Boí, ho recordava així el 1927: "Qui ordena aquestes ratlles recordarà sempre amb goig la diada del 9 de setembre de 1907 [...] quan darrera els alts pinacles d'un retaule gòtic del segle XVI, pogué formar-se idea del què era la meravellosa decoració de l'absis [...]"[36].

Els contactes constants amb el bisbat d'Urgell van permetre altres adquisicions importants, com són l'altar de l'ermita de Sant Romà de Vila, a Encamp (MNAC/MAC 15875) el 1922, afer que va donar lloc a una peripècia molt difícil enfront de Lluís Plandiura i dels seus agents a la Seu d'Urgell[37]. El que Folch no va poder evitar fou la venda que el 1921 el bisbat de La Seu havia fet d'unes taules medievals de Toses a favor del col·leccionista de Vic Joan Orriols[38]. El 1923 va ingressar el frontal de l'ermita de Sant Quirze de Durro (MNAC/MAC 15809)[39]. Podem consignar a més un frontal adquirit a Josep Valenciano que deu ésser l'exemplar "palimpsest" dedicat a sant Bartomeu (MNAC/MAC 24057)[40] i les pintures murals de Sant Romà de les Bons (MNAC/MAC 15783 i 15787)[41].



Fig. 4. Sorpe. Pintures murals. Verge amb l'Infant.

35. Les factures són a l'arxiu de la Junta de Museus de Barcelona, agregat ara a l'Arxiu de la Junta de Museus de Catalunya, al Palau Moja.
36. J. Gudiol i Cunill, *Els Primitius. La pintura mural*, I (La pintura mig-eval catalana), Barcelona, 1927, p. 162.
37. El 1922, a Encamp, Folch i Joan Vidal i Ventosa foren amenaçats amb armes llargues i, més tard, tirotejats quan viatjaven d'Andorra a la Seu d'Urgell en el carruatge on duien les peces. Els muntants posteriors no eren visibles. Més tard foren retrobats sota la tarima del celebrant i es conserven a Andorra (vegeu *Andorra romànica* (Monografies del Patrimoni Artístic Nacional, 1), Andorra la Vella, 1989, p. 109-112).
38. Les taules venudes a Joan Orriols foren els costats d'altar del Mestre de Soriguerola, que de la col·lecció Orriols van passar a la Bosch i Catarineu i que són ja obra gòtica. Els dos fragments de baldaquí que se suposa que procedeixen de Toses i eren a la col·lecció Plandiura no se sap quan van ingressar-hi ni d'on venien exactament.
39. En aquest afer degué intervenir Ignasi Pollak.
40. Les actes de la Junta de Museus no donen més detalls que el de la compra d'un frontal del segle XIV sense precisar-ne la iconografia.
41. No hi ha més dades concretes. No van ingressar mai a la col·lecció Plandiura a desgrat del que podem llegir a *Andorra romànica, cit. supra,* n. 37, p. 98.



Fig. 5. Mestre de Lluçà. Frontal dels Arcàngels. Adquirit amb la col·lecció Plandiura.

Cap al 1929 van ingressar com a dipòsit del bisbat d'Urgell les pintures murals de Sorpe (MNAC/MAC 113144)[42], que el Museu adquirí el 1946.

Aquest període d'activitat tingué una brusca interrupció amb l'acord de destitució de Folch per l'Ajuntament de Barcelona el 27 d'octubre del 1926[43].

Acabada la Dictadura de Primo de Rivera i reposat el mes d'abril del 1930, Joaquim Folch i Torres[44] va emprendre la polèmica instal·lació del Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc[45] al mateix temps que aconseguia, el 1932, l'adquisició de la col·lecció Plandiura per la Junta de Museus amb el suport econòmic de la Generalitat i de l'Ajuntament de Barcelona[46].

Amb aquesta operació es tancava favorablement tot un seguit de polèmiques i de veritables combats. A la secció d'art romànic del Museu ingressaven les pintures murals de Sant Pere de Burgal, presentades en fragments plans (MNAC/MAC 113138)[47], les d'Argolell (MNAC/MAC 4536, 4537 i 4538), Orcau (MNAC/MAC 4532), una figura de Sant Pere d'Esterri d'Àneu (MNAC/MAC 4530)[48] i set frontals: un del Mestre de Lluçà (MNAC/MAC 3913)[49], el de Sant Pere de Boí (MNAC/MAC 3912), el de Sant Climent d'Estet (MNAC/MAC 3909), el frontal signat de Gia (MNAC/MAC 3902), el de Cardet (MNAC/MAC 3903)[50], un de procedència indeterminada amb Crist i els dotze Apòstols (MNAC/MAC 3911), el de Sant Climent de Taüll dedicat a sant Climent (MNAC/MAC 3909), els baldaquins de Benavent (MNAC/MAC 3910) i de Tost (MNAC/MAC 3905)[51], dos plafons quadrats amb sant Pere i sant Pau (MNAC/MAC 3907 i 3906) que hom suposa que procedeixen d'Orós[52], i dos fragments de baldaquí de Toses (MNAC/MAC 4523 i 4525)[53], a més de la creu de Bagergue (MNAC/MAC 3937)[54] i un fragment de creu italiana (MNAC/MAC 5215).

42. MNAC/MAC 15811, 15813, 15815, 15828, 15830, 15854 i 22990. En aquest cas i en el de tots els altres conjunts reintegrats el 1973 els vam donar una numeració global única, que en el cas de Sorpe és el 113144.
43. Segons M. Vidal a *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991, i l'acta de la Junta de Museus de Barcelona del 13 de desembre del 1926.
44. Sobre aquestes etapes, vegeu especialment la tesi doctoral de M. Vidal, *cit. supra,* n. 43, i la copiosa bibliografia que hi aplega.
45. El 1930, Francesc Cambó, el Pare Miquel d'Esplugues i Folch negociaren l'adquisició del monestir de Pedralbes com a seu dels Museus. Amb l'advenir de la República, les opcions van canviar. Un sector molt important de persones interessades va intentar la construcció d'edificis de nova planta en terrenys de la Diputació vora l'actual plaça de Francesc Macià, però Folch va imposar l'aprofitament dels palaus de l'Exposició de 1929, a Montjuïc.
46. Sobre la negociació, vegeu els articles del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*.
47. Els fragments de la col·lecció Plandiura duien els números 4528, 4529, 4531, 4533, 4534, 4535, 15798, 15799, 15801, 15865 i 15884.
48. Sobre Argolell i Orcau, muntats plans, vegeu W. W. S. Cook, «A Romanesque fresco in the Plandiura Collection», a *The Art Bulletin*, X, p. 1-9 i J. Gudiol i Cunill, *cit. supra,* n. 9, p. 491.
49. Aquest frontal, dedicat als Arcàngels, fou confós després amb un de gòtic, navarrès, procedent d'Ollo.
50. La procedència fou indicada per l'antiquari Josep Bardolet.
51. Un examen directe de l'església de Tost va confirmar-me la possibilitat, però no la certesa, d'aquesta procedència.
52. Orós o Aurós (municipi d'Unarre) té dues esglésies romàniques, Sant Pere i Sant Joan Baptista (vegeu J. M. Gavín, *cit. supra,* n. 17, p. 136, 137, fig. 278, 279). No sembla possible precisar-ne la procedència exacta.
53. A la nota 37 ja he indicat que la procedència no era segura.
54. A la col·lecció Plandiura la creu pintada anava combinada com a mixtificació amb la majestat de talla d'Éller (ara MNAC/MAC 49366). La identificació de la creu de Bagergue és segura pels testimonis de Juli Soler, de Mesuret i d'altres autors catalans i francesos, i vaig recordar-ho expressament el 1973 (J. Ainaud de Lasarte, *Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 200). No té cap base la suposada procedència de Bagergue d'una mediocre peça de talla en relleu, falsa, ara al Museu Marés (núm. 769).

El 1934 l'Institut contra l'Atur Forçós de la Generalitat dipositava al Museu la col·lecció Ròmul Bosch i Catarineu, amb fragments de les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra la Vella (MNAC/MAC 35706-35711)[55], el magnífic frontal de Betesa o Rigatell (MNAC/MAC 35701)[56], el de Gèsera (MNAC/MAC 35702)[57], un plafó lateral de Mataplana (MNAC/MAC 35698)[58], uns plafons mixtos de pintura i escultura (MNAC/MAC 66051-66054)[59] i dues ales d'un tríptic o retaule de Santa Llúcia de Mur (MNAC/MAC 35703)[60] amb escenes de la vida de la santa. Fins al 1950 no fou possible l'adquisició d'aquest lot.

Tot el conjunt de peces del Museu d'Art de Catalunya existent a partir de la inauguració del Museu, al Palau Nacional el 1934, és registrat en el breu inventari —que du el títol de *Catàleg*— publicat en edició molt restringida el 1936 per la Junta de Museus de Barcelona[61].

Poc després va esclatar la guerra d'Espanya i Folch es traslladà a París per a dirigir una gran exposició d'art català, mentre els seus col·laboradors a Olot o a Barcelona tenien cura del que restava al país.

En aquest període, Josep M. Gudiol i Ricart, des dels Serveis de la Generalitat, es va ocupar d'una important tasca de salvaguarda monumental i artística a Catalunya i a Aragó. Els restauradors Ramon Gudiol i Antoni Llopart van ajudar-lo activament a salvar allò que restava als indrets d'origen de les pintures murals de Pedret i de Sixena[62].

Acabada la guerra d'Espanya, Folch va tornar de París el 1939, però ja no va reprendre el seu lloc[63]. La Dirección General de Bellas Artes va nomenar Xavier de Salas Bosch comissari en funcions de director dels Museus d'Art de Barcelona. Ell, juntament amb l'arquitecte Ramon Raventós, que ja havia estat col·laborador de Folch en la primera presentació del Museu al Palau Nacional, va tenir cura del trasllat i de la nova instal·lació de les pintures, tornades a muntar el 1943. Durant aquells anys els absis, frontals i moltes altres peces havien viatjat a París, a Olot o a Darnius[64], i encara dintre París al Jeu de Paume i al castell de Maisons-Laffitte[65].

El segon grup de pintures de Pedret, arrencades el 1937, fou recollit de la Casa Amatller, on havia funcionat el Servei de Restauració de la Generalitat, pel doctor Joan Serra i Vilaró, i dutes per ell a Solsona, on foren incorporades al Museu Arqueològic Diocesà sense que jo en pogués obtenir més tard el retorn a Barcelona, encara que el bisbe Valentí Comellas les havia venudes a la Junta de Museus de Barcelona[66].

En canvi, les pintures de la Sala Capitular de Sixena quedaren sota la custòdia temporal de Ramon Gudiol.

En aquest període el Museu va adquirir a Josep M. Gudiol cinc fragments de les pintures murals de San Pedro de Arlanza (MNAC/MAC 40142-40146)[67] i va incorporar un plafó de

55. Les composicions senceres van restar en poder de la família Bosch i Catarineu, feta excepció del Pantocràtor, que va desaparèixer per bé que jo en vaig veure encara restes del dibuix *in situ*.
56. Habitualment conegut com a procedent de Betesa, per bé que de la informació proporcionada per Josep Bardolet es desprèn que el lloc exacte d'origen fou el santuari de Rigatell, dins el terme de Betesa (J. M. Gavín, *Baixa Ribagorça, Alta Ribagorça, Vall d'Aran* (Arxiu Gavín, Inventari d'esglésies, 2), Barcelona, 1978, núm. 57, p. 88).
57. La informació fou recollida per Cook i precisada a G. M. Borrás Gualis, M. García Guatas, *La pintura románica en Aragón*, Saragossa, 1978, p. 382-384.
58. La parella, molt més ben conservada, és al Museu Episcopal de Vic.
59. Es tracta de quatre peces. La pintura és molt refeta. Eren fulles d'una part del templet de la Mare de Déu, amb els Tres Reis Mags i una figura femenina. A la col·lecció Bosch hi foren intercalats uns plafons del segle XV de fusta de pi, trets el 1960.
60. Foren trobats per Josep Bardolet —honest i acurat informador— als costats de la imatge titular de la petita església de Santa Llúcia, al peu del castell de Mur. Les restes d'articulació denoten que eren fulles d'un tríptic.
61. *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936. Sense mides ni bibliografia.
62. M. Joseph i Mayol, *El salvament del patrimoni artístic català durant la guerra civil* (Llibre de butxaca BR), Barcelona, 1971, i «En su defensa. La intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la guerra civil», a *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart* (Artur Ramon i Manuel Barbié, Col. Opera Minora), Barcelona, 1987, p. 85-115.
63. Vegeu l'obra de Mercè Vidal, *cit. supra*, n. 43.
64. Absent Folch, la Generalitat va donar poders a Joan Subias Galter per a distribuir els objectes. Vegeu, a més, el llibre de M. Joseph, *cit. supra*, n. 62.
65. Articles en el *Butlletí dels Museus d'Art*, en el llibre de Miquel Joseph (M. Joseph, *cit. supra*, n. 62) i en els catàlegs corresponents.
66. El successor directe del bisbe Comellas (que era només administrador de la diòcesi de Solsona) fou el doctor Enric Vicente i Tarancón, que va fer-me una resposta un bon tros casuística: que era discutible que un bisbe pogués vendre uns béns no visibles, i que si jo m'hagués quedat les pintures en lloc d'haver-se-les endut el doctor Serra i Vilaró potser ningú no les hauria pogudes treure de Barcelona, però que ell ara no me les podia tornar (!).
67. Era la major part del que restava d'un esplèndid conjunt els fragments més ben conservats del qual havien anat a parar als Estats Units d'Amèrica.

pintura mural de principi del segle XIII amb una composició semblant a la dels frontals romànics.

Xavier de Salas fou destinat més tard a Londres l'any 1946 i després a Madrid. Jo havia ingressat als Serveis Tècnics de la Junta de Museus amb F.-P. Verrié el 1941, i vaig retrobar-hi antics funcionaris de la Junta: Pere Bohigas i Tarragó, Joaquim Borralleras, Josep Selva i Joan Barbeta, i amb molt limitades possibilitats materials vam reprendre un programa d'adquisicions, per bé que les circumstàncies havien canviat, sobretot pel que fa a les col·leccions de l'Església, consolidades en part pel nombre creixent de Museus diocesans o parroquials.

El juliol del 1946 foren adquirides les pintures de Sorpe i el 1949 foren pagats a Ramon Gudiol els comptes pendents de la restauració de les pintures murals de la Sala Capitular de Sixena, afer del qual la Dirección General de Bellas Artes s'havia desentès explícitament i per això foren dipositades per la comunitat al Museu (MNAC/MAC 68703-68709)[68].

El 1950 l'Ajuntament de Barcelona va adquirir a Julio Muñoz Ramonet totes les peces romàniques de la col·lecció de Ròmul Bosch i Catarineu, dipositades, com ja hem dit, el 1934[69].

La tasca de restauració duta a terme per l'arquitecte Jordi Bonet en algunes esglésies del bisbat d'Urgell va permetre l'adquisició, el 1951, de les pintures murals de l'absis i de la biga pintada de Toses (MNAC/MAC 47474 i 47475)[70] i, el 1952, dels fragments de pintures murals de Mosoll, cremades i malmeses però d'un innegable interès documental (MNAC/MAC 48808-48820 i 49136-49138).

També fou una tasca de salvament la dels fragments que restaven a la mitja cúpula de l'absis de Sant Iscle de les Feixes, publicats per Miquel Brasó el 1945 als *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*[71].

El 1956 poguérem dur a terme un projecte que molts anys abans havia plantejat Joaquim Folch i Torres[72]: l'adquisició per part de l'Ajuntament de la Col·lecció Muntadas, que fou possible gràcies a les facilitats donades per les filles del senyor Matías Muntadas, comte de Santa Maria de Sants, assessorades per Ramon Rucabado. Pel que fa a la pintura romànica, hi havia només dues taules, les ja esmentades de Sant Martí i Sant Breç, al costat d'altres esplèndides sèries de pintura gòtica, de talles i de mobles.

Entre les peces soltes cal esmentar una creu de fusta pintada (MNAC/MAC 64959), adquirida a Artur Ramon[73], a més de l'ingrés del frontal Barnola per llegat del senyor Santiago Espona fet a la Junta de Museus l'any 1958 (MNAC/MAC 65502)[74], i el mateix any un important lot de fragments de Sant Pere d'Àger dipositat pels Amics dels Museus de Catalunya (MNAC/MAC 65467)[75].

A partir del 1960, la intensitat dels preparatius de l'exposició d'art romànic del Consell d'Europa va permetre impulsar una sèrie d'iniciatives tendents a completar les col·leccions mitjançant dipòsits o adquisicions.

Una expedició dels tècnics del Museu d'Art de Catalunya a Sixena aquell any va permetre de recuperar sota els emblanquinats quatre grans escenes del tester sud de la Sala Capitular[76] als costats del Crist retrobat per Gudiol el 1936[77]. A més,

68. Ni Gudiol ni jo no vam intentar en cap moment, des dels Museus, la compra, sinó exclusivament el salvament d'aquest patrimoni monumental d'Aragó.
69. Les peces romàniques foren adquirides en la seva totalitat, però el nou propietari només va admetre a més la venda de dues peces gòtiques: el retaule de santa Bàrbara de Puerto Mingalbo i la taula de sant Andreu de Lluís Borrassà. A més va donar el fragment del bancal de Cubells de Pere Serra.
70. Les pintures murals de la volta de Toses eren aleshores invisibles i han estat després restaurades *in situ* pels Serveis de la Generalitat de Catalunya.
71. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* III, 1945, p. 168-175.
72. «La Col·lecció Muntadas», a *Gaseta de les arts*, IV, 78, 1 d'agost de 1927, p. 6.
73. Sembla ésser de procedència aragonesa, amb la particularitat que el pintor va confondre els símbols de sant Lluc i de sant Marc. En canvi, no he pogut precisar l'ingrés de la creu (MNAC/MAC 17625) ni un fragment de la creu pintada de molt bona qualitat (MNAC/MAC 49572) que Lluís Plandiura va unir absurdament a un Crist en Majestat (MNAC/MAC 3935). Podem també incloure en el repertori de pintura la rica policromia de la Majestat Batlló (MNAC/MAC 15937), amb l'*Agnus Dei* pintat en el revers.
74. L'origen d'aquesta peça és encara un enigma. Li ha estat donat com a procedència un lloc no localitzable fins ara, que s'hauria dit Esquius. L'epigrafia només troba una equivalència en una altra peça magnífica, el baldaquí del Museu Episcopal de Vic dit de Ribes, de procedència també dissortadament incerta.
75. Corresponen a la decoració de les columnes i a parelles d'Apòstols, rastrejables en la còpia de Joan Vallhonrat. Només n'hi ha un fragment exposat, que conté les figures de sant Jaume i sant Tadeu.
76. W. Oakeshott, *Sígena: romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible* (Harry Miller and Medcalf), Londres, 1972.
77. El vaig veure en una segona visita a Sixena la primavera del 1936 i em va donar una pista per a l'exploració ulterior. Abans, el Crist era invisible, per bé que el prior Moreno, historiador de Sixena, ja n'havia parlat.

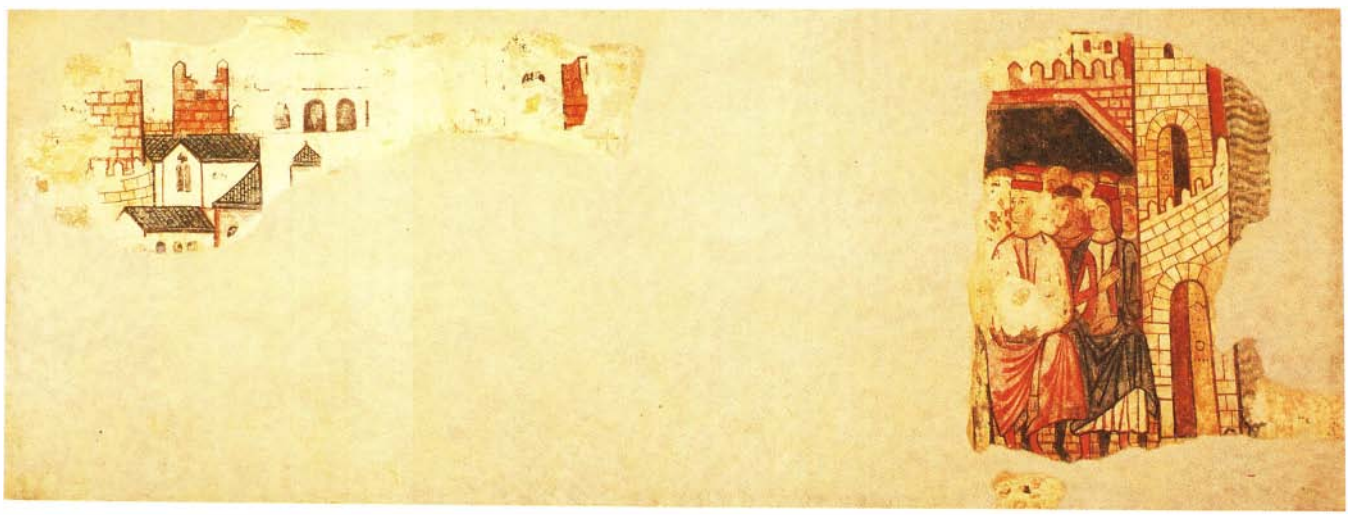


Fig. 6. Palau Aguilar. Plafó fragmentari de pintures murals. Detall de les muralles, la catedral de Barcelona i una reunió de les Corts.

vam trobar un arc de comunicació amb el claustre en què les pintures, aparedades, havien conservat el color original[78].

D'altra banda, dins la diòcesi de Lleida, fou possible adquirir les pintures de tema profà, bèl·lic o amorós, d'un castell o casa forta (MNAC/MAC 68712), amb una part del sostre de fusta policromada corresponent[79].

A Barcelona hi hagué un seguit de troballes d'un gran interès, gràcies a l'adquisició per part de l'Ajuntament de quatre palaus del carrer de Montcada i de l'estudi d'altres de propietat privada al mateix carrer i al de Lledó.

Com a mostra de les pintures murals i de les executades damunt taula d'aquests indrets, amb un copiós repertori heràldic o profà, van passar al Museu d'Art de Catalunya el gran conjunt de pintures murals al·lusives a la Conquesta de Mallorca (MNAC/MAC 74447 i 74448)[80], algunes taules i tauletes del mateix Palau (del llinatge Caldes i després Aguilar)[81], algunes mostres de la decoració del Palau del marquès de Llió, amb combats entre cristians i sarraïns i entre catalans i francesos (MNAC/MAC 113149 i 113150)[82] i mostres dels sostres pintats del Palau Finestres[83] i del núm. 15 del carrer de Lledó, amb fauna, heràldica i escenes de guerra o de joc (MNAC/MAC 107873, 107875 i 107879-107883) i al·legories

78. Reproduïdes en color per W. Oakeshott, *cit. supra*, n. 76, p. 10. L'arxiu Domènech, a Lleida, conserva còpies aquarel·lades en color d'altres composicions realitzades abans del 1936.

79. *L'Art roman. Catalogue* (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Nacional; Santiago de Compostel·la, Palacio de Gelmírez, Catedral, Museo de la Catedral, 1961, p. 212-213 (fitxa catalogràfica per Joan Ainaud). Reproducció fotogràfica parcial a J. Ainaud de Lasarte, *cit. supra,* n. 54, p. 191, i dibuix a J. Sureda, *La pintura románica en Cataluña* (Alianza Forma), Madrid, 1981, p. 378-382. El sostre de fusta resta pendent de restauració.

80. J. Ainaud de Lasarte, *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona*, Barcelona, 1969. Les restes de fragments d'altres sales són també al MNAC. Vegeu també *L'Art roman. Catalogue*, *cit. supra*, n. 79, p. 202-203, i, per a les tauletes, p. 199-200. Cal recordar que el dibuix d'aquestes composicions presenta una clara analogia amb la caixa de sant Càndid, datada el 1292 i procedent de Sant Cugat del Vallès, obra en relleu d'estuc damunt taula que el 1868 va passar al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona i d'allí al Museu d'Art de Catalunya el 1932.

81. Les calderes heràldiques dels Caldes es retroben també en un sostre del palau immediat que pertanyé després al baró de Castellet. Part d'aquest material serà reproduït al volum dedicat a Barcelona dins la col·lecció *Catalunya romànica* 1992.

82. J. Ainaud de Lasarte, *cit. supra,* n. 80, *passim,* i J. Ainaud de Lasarte, *cit. supra*, n. 54, p. 242-245.

83. El MNAC només en posseïa tres fragments; la resta és *in situ*. Vegeu el volum dedicat a Barcelona dins la col·lecció *Catalunya romànica, cit. supra,* n. 81.

dels treballs dels mesos (MNAC/MAC 107874)[84]. Encara, més tard, el marquès de Vilallonga féu ofrena al Museu d'una llarga tira de pintura mural de temàtica moresca trobada al Palau Giúdice del carrer de Montcada.

Amb aquests exemples s'ampliava molt la panoràmica de la pintura catalana del darrer terç del segle XIII, a les portes de la formació o la introducció de l'estil gòtic ja marcat en obres com les de l'anomenat Mestre de Soriguerola.

A més a més de l'aplec de peces del Museu i de fora que formaven un conjunt excepcional, l'aportació econòmica de la Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Estrangers ens va permetre dur a terme l'edició en castellà i en francès d'un extens catàleg en què era inclosa la totalitat de les peces de la secció romànica del Museu d'Art de Catalunya, amb una descripció i una bibliografia detallades[85]. La part de pintura fou redactada per Assumpta Escudero i per mi mateix; un seguit de restriccions posteriors va fer impossible de dur a terme una nova edició actualitzada, a desgrat que altres tècnics havien preparat el text de diversos grups o seccions.

Acabada l'exposició van seguir els increments de pintura romànica.

El 1962 foren adquirits a Josep Bardolet dos fragments de pintura d'Estaon (MNAC/MAC 15831) que en completaven altres que posseïa el Museu, i pel mateix conducte vam adquirir la biga de Cardet (MNAC/MAC 71999), d'una riquíssima i singular decoració pictòrica[86].

Poc temps després, amb Assumpta Escudero, vam emprendre una revisió sistemàtica dels indrets d'on procedien les pintures murals romàniques del Museu, sense creure gaire una afirmació categòrica d'un informe de l'any 1923, segons la qual tots els fragments ocults havien estat arrencats.

Pensàvem en el cas de Pedret i ens semblava possible ampliar el camp d'experiències, que a la Vall de Boí podia comptar amb la cooperació —no sempre fàcil— de les tasques que en el mateix període havien emprès en el domini de l'arquitectura els serveis de l'Estat dirigits per Alejandro Ferrant.

D'altra banda, ens preocupava el fet de contrastar la persistència d'alguns actes depredatoris i de certs casos d'exportació poc ortodoxa.

La cooperació d'alguns elements eclesiàstics dels bisbats d'Urgell i de Lleida ens va permetre una eficaç ajuda, partint de la base de completar conjunts a Barcelona i sobretot a la Seu d'Urgell, per nodrir el futur Museu Diocesà d'Urgell, l'absis d'Aineto i fragments de Sorpe i d'Estaon[87].

D'una manera semblant havia estat possible la reconstrucció i la recuperació de l'absis de Sant Pere de Burgal (MNAC/MAC 113138).

A l'església de Santa Eulàlia de Serra vam trobar i adquirir tots els elements —dispersos i desmuntats— d'un altar romànic pintat complet (MNAC/MAC 121799), amb temes ornamentals i un travesser posterior amb encaixos per a situar-hi un calvari, desaparegut.

El 1963 rescatava d'un lamentable procés de destrucció o d'exportació el que restava dels absis d'Isabarre i Surp, dels quals van quedar a Barcelona dos fragments (MNAC/MAC 69507 i 69492), i la resta era incorporada al Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.

El 13 de febrer del 1964 el Museu adquirí a Pia Espona Casaponsa de Coll les pintures de l'absis de la capella del castell de Marmellar (MNAC/MAC 71990) i el 13 de març del mateix any, a Establiments Maragall, el frontal de Gréixer (MNAC/MAC 69766), darrera de les adquisicions de post-

84. Dues capes de pintura mural i part del sostre són *in situ*. Al MNAC hi ha al·legories del maig i del juny, completes, i quatre més, fragmentàries, que corresponen als mesos de setembre, octubre, novembre i desembre. Maria Lluïsa Carabassa n'ha estudiat un altre fragment al lloc d'origen al volum dedicat a Barcelona dins la col·lecció *Catalunya romànica, cit. supra*, n. 81.

85. *Arte Románico. Catálogo*, (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Nacional; Santiago de Compostel·la, Palacio de Gelmírez, Catedral, Museo de la Catedral, 1961 i *L'Art Roman. Catalogue, cit. supra*, n. 79 (versió revisada posterior a l'edició castellana).

86. Bardolet i Gudiol i Ricart van examinar-la *in situ*.

87. *Museu d'Art de Girona. Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès*, a *Catalunya romànica,* XXIII, Barcelona, 1988, p. 224-232.

guerra que havia fet Lluís Plandiura, en un intent de refer per darrera vegada les seves col·leccions.

El 1966, com a resultat dels convenis amb el bisbat d'Urgell incorporàvem les pintures de l'absidiola sud de Mur, amb l'escena de l'Ascensió (MNAC/MAC 68710), retrobada per Montserrat Barenys, tot completant la decoració de la finestra central, única resta que pogué copiar Joan Vallhonrat el 1919[88], i també una columna figurada de l'absis central (MNAC/MAC 68711) que van oblidar Steffanoni i el seu equip.

També vam poder adquirir en aquesta etapa alguns elements importants d'altres indrets: la capa profunda de l'absis de Santa Maria de Taüll (MNAC/MAC 113140), tan interessant per a conèixer la tècnica de les pintures, fragments diversos i les pintures murals del frontal de la mateixa església[89], que com el de Sant Romà de les Bons, encara *in situ*, imita un teixit islàmic amb cercles, alguns fragments de Sant Climent de Taüll (on en resten molts d'altres en via de destrucció)[90], entre ells la capa del segle XI de la decoració d'un finestral de l'absis central (MNAC/MAC 113142), en una primera etapa de construcció de l'església, molts fragments de Boí, oblidats a les campanyes de Steffanoni[91], fragments importants de Sant Pere de Burgal[92], de Sorpe[93], tot l'arc triomfal de Ginestarre[94], a més del dibuix preparatori de l'absis (MNAC/MAC 113139).

Una gran part de les operacions d'extracció fou duta a terme per Ramon Gudiol, excepte la darrera fase, que dirigí el cap dels Serveis de Restauració del Museu, Joaquim Pradell. Entre un grup eficient de col·laboradors en aquesta especialitat cal esmentar especialment Ramon Vergés.

Al marge de les peces originals i de les còpies, cal recordar l'existència al MNAC d'una petita col·lecció de falsificacions, interessant com a element de referència. Es tracta, d'una banda, d'una sèrie de medallons circulars elaborada sobre una base de "strappo", imitació de pintura com les de Castella (Maderuelo, etc.). La procedència és desconeguda. A més, un fragment amb el bust de la Mare de Déu, en "distacco", que a precs meus va regalar el 1952 el col·leccionista José Weissberger, sabent que es tractava d'una falsificació (MNAC/MAC 48822).

El darrer donatiu de pintures murals al Museu fou fet el 1973 per Josep M. Gudiol i Ricart i va consistir en un fragment d'una gran figura de quadrúpede (MNAC/MAC 113306), procedent de la torre del monestir de San Pedro de Arlanza[95].

Aquest mateix any acabàvem el remodelatge de les sales de la secció d'art romànic del Museu. Fins on el pressupost i l'espai ens ho va permetre, i tenint cura de no interrompre l'accés dels visitants a les sales, ens fou possible de refer els conjunts sovint dispersos o trossejats i establir un cert ordre estilístic i cronològic de les peces; tot, però, segons el nostre parer, inevitablement amb vista a un trasllat de les col·leccions a un altre edifici, per raons d'economia, d'accessibilitat i d'espai, ja que l'estructura dels murs del Palau Nacional ens semblava incompatible amb l'obtenció d'un espai suficient per a esglésies de tres naus com les de Taüll o Boí.

La guia publicada el 1973 dóna una informació detallada de les persones que van intervenir en els diversos aspectes i etapes de l'operació[96]: Lluís Iglesias Mangot, que amb tenacitat, dedicació i enginy va dur a terme la tasca de trasllat dels absis, i l'equip de restauradors ja esmentat, que va recompondre els conjunts dispersos i va integrar les falles i fissures; la conservadora tècnica Maria del Carme Farré, que va participar activament en aquests treballs amb els conservadors Jaume Paixà

88. A la seva correspondència (a l'Arxiu de la Junta de Museus), Vallhonrat explica que un retaule tapava el fons de l'absidiola i que amb prou feines va poder copiar les pintures de la finestra. Destruït el retaule, les pintures foren visibles.
89. Integrades actualment en el conjunt (MNAC/MAC 15863). La resta, en gran part, pendent de restauració.
90. El fragment més interessant és de la part esquerra de l'extradós de l'absis central. En la reconstrucció actual no fou possible de situar un fragment de l'arc triomfal, amb un personatge assegut (dins el MNAC/MAC 15958) perquè la seva situació en origen no és segura.
91. En els murs que separen les naus col·laterals i la central, i un bestiari a l'intradós dels arcs i al tester NW.
92. Tant de la mitja cúpula com de l'arc triomfal i el seu extradós. Hi ha també fragments del fris baix de l'absidiola dreta, alterat per l'acció de la intempèrie.
93. Excepte un fragment del campanar, que va passar a la Seu d'Urgell, la resta dugué el número 113144 del MNAC. A més hi ha algunes mostres de "secondo strappo" a Barcelona i a la Seu d'Urgell.
94. Abans era invisible, darrera el retaule barroc, que es conserva.
95. A Arlanza hi ha encara *in situ* la segona capa de totes les pintures, que caldria estudiar i potser arrencar (perquè estan a la intempèrie) d'acord amb les autoritats de Burgos. Uns dibuixos complets de tota la sala, dels quals hi ha còpia al MNAC, poden facilitar-ne molt l'estudi de l'operació.
96. J. Ainaud de Lasarte, *cit. supra*, n. 54.

i Pere Domínguez. Pel que fa a l'arquitectura de l'edifici, especialment en la modificació de nivells on era indispensable, van intervenir els arquitectes municipals Joaquim de Ros, Ignasi Serra Goday i J. M. Casanovas.

A partir del 1974, no em consta que hi hagués més ingressos de pintura romànica. D'altra banda, molts fragments, alguns de grans dimensions, restaren pendents de muntatge i de restauració, per un seguit de circumstàncies el comentari de les quals surt de l'àmbit del present article per bé que expresso els meus desigs que aquests problemes tinguin una solució favorable i propera.

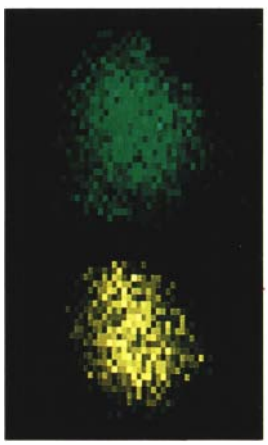
Estudis

Materials pictòrics medievals

Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya

Antoni Morer i Munt i Manuel Font-Altaba

Introducció



La valoració de l'art romànic ha experimentat un gran auge les últimes dècades. A Catalunya aquesta manifestació artística és contemporània al naixement de la pròpia nacionalitat i al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) es conserva un dels conjunts més importants de l'Europa Occidental. Això fa que tingui un gran renom entre nosaltres i també internacional. Aquest creixent interès es reflecteix en la proliferació d'un gran nombre d'estudis, basats, principalment, en la iconografia i en l'estil dels autors. Aquests darrers anys s'ha dut a terme una investigació científico-tècnica dels materials pictòrics emprats en les pintures murals que es conserven en el MNAC. Aquesta "part material" té unes propietats físiques i químiques que són les responsables de la qualitat cromàtica, de l'estat de conservació i, en una paraula, de transmetre amb fidelitat el missatge de l'artista. L'objectiu d'aquest estudi és analitzar els materials, especialment la identificació dels pigments, i esbrinar la seqüència estratigràfica de les capes que integren el conjunt, per tal de deduir la tècnica pictòrica emprada per cada mestre. Aquestes dades objectives permeten de completar els estudis històrics, estilístics i de conservació-restauració, i així contribuir a la seva millor comprensió. Fins ara no s'havia emprès cap investigació sistemàtica d'aquest tipus, si bé s'han dut a terme alguns treballs puntuals però sense continuïtat.

S'han estudiat 39 mostres atribuïdes a 5 mestres diferents. Per facilitar la investigació s'han agrupat en dos conjunts: les mostres del primer grup són localitzades en una reduïda àrea geogràfica de la vall de Boí i corresponen a les esglésies de Sant Joan de Boí, de Santa Maria de Taüll i de Sant Climent de Taüll; les del segon grup, atribuïdes al mestre de Pedret com a únic autor, pertanyen a les esglésies de Sant Pere del Burgal, de Santa Maria d'Àneu i de Sant Quirze de Pedret (fig. 1).

La importància i l'interès que aquestes pintures tenen es deu al fet que representen diferents estils i èpoques del romànic català, a la seva alta qualitat intrínseca i també a la relació que s'observa amb els corrents internacionals de la pintura d'aquella època.

Per a l'estudi puntual de les obres d'art s'ha proposat l'ús d'un gran nombre de tècniques instrumentals. Ara bé, la investigació exhaustiva i sistemàtica de les obres artístiques resta condicionada per dues característiques fonamentals, la unicitat i la poca quantitat de cada mostra. En conseqüència cal utilitzar tècniques no destructives i de provada eficàcia amb una mínima quantitat de material pictòric.

Les tècniques que s'han revelat fonamentals són les microscòpiques. La utilització conjunta de la microscòpia òptica (OM, Optical Microscopy) i electrònica de rastreig (SEM, Scanning Electron Microscopy) permet d'aconseguir els objectius proposats. La OM per llum reflectida en camp fosc ha permès d'observar amb detall la superfície de les pintures i estudiar-ne la mida del gra i l'homogeneïtat dels pigments, així com la tècnica de llur aplicació. D'altra part s'han obtingut seccions transversals de les pintures, prèviament incloses en reïna, les quals, observades amb llum reflectida en camp fosc, donen l'estratigrafia de la pintura. La SEM utilitza la imatge dels electrons rebotats contra la mostra objecte d'estudi, fet que confereix a aquesta imatge una visió estereoscòpica de la superfície. Per tal d'evitar deformacions cal que la mostra sigui conductora, condició que hom aconsegueix ombrejant-la amb una capa d'or o de carboni d'alguns centenars d'àngstroms.

Les mostres del primer grup foren metal·litzades amb or i les del mestre de Pedret, amb carboni. L'equip esmentat porta incorporat un sistema de microanàlisi elemental (EDXA, Energy Dispersive X-ray Analysis) que dóna l'anàlisi química de l'àrea que hom observa i que, en el nostre cas, correspon a algunes desenes de micres quadrades. Aquesta tècnica permet la identificació dels elements presents i la seva localització en cada substrat de la mostra, ja que s'aplica en la secció transversal. Per entendre els valors obtinguts cal tenir en compte que es tracta d'anàlisi "puntual". Per tant, les dades no corresponen a tot el substrat, sinó a l'àrea seleccionada, la qual es considera representativa de tota la capa de pigment o de preparació. Un cop seleccionades les condicions energètiques que corresponen a un element químic concret, que en aquesta investigació té una importància especial, es confecciona un mapa de distribució d'aquest element fent un rastreig electrònic per tota la mostra (mapping). El resultat és una imatge amb una densitat de punts en cada àrea relativa a

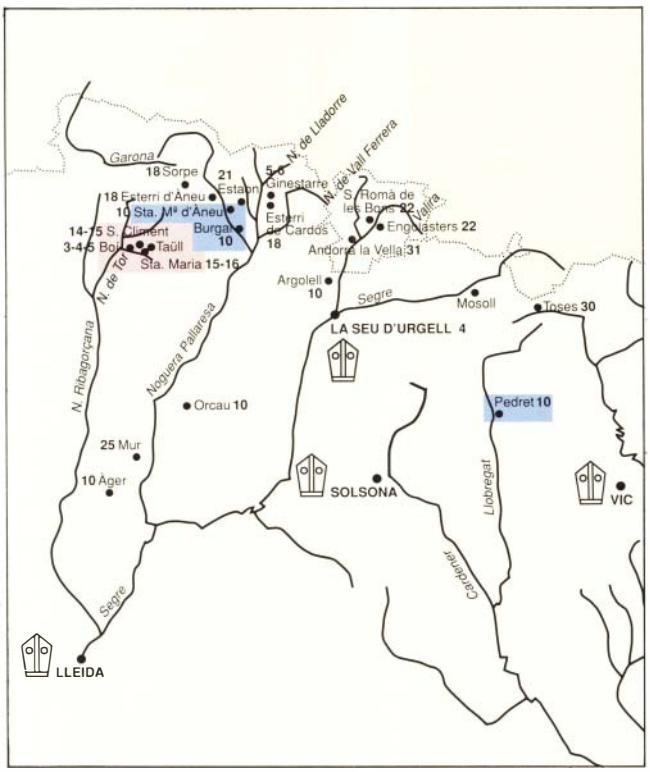


Fig. 1. Esglésies d'on són originàries les pintures murals analitzades. Situació geogràfica.

l'abundància de l'element. Així s'aconsegueixen mapes que indiquen la distribució del Fe, Hg, Ca,..., en el conjunt de la mostra. Per a la investigació d'algunes mostres que requerien un estudi especial s'ha utilitzat la microscòpia electrònica de transmissió (TEM, Transmission Electron Microscopy).

Un altre grup de tècniques utilitzades dins d'aquesta metodologia són la fluorescència i la difracció de raigs X (XRF, X-ray fluoresce, i XRD, X-ray Diffraction). La primera pemet l'anàlisi química elemental, i la difracció fa possible la determinació dels composts presents. En ambdós casos s'apliquen a l'anvers i el revers de la mostra; els resultats obtinguts són globals de tot el conjunt.

El protocol analític emprat en aquesta investigació es fonamenta en la no destrucció dels composts presents tant en la capa pictòrica com en la preparació. Així és possible amb una sola mostra dur a terme tots els assaigs i situar cada compost determinat dins tot el conjunt. La metodologia escollida implica dues parts ben diferenciades: en la primera la mostra seleccionada, sense cap preparació prèvia, és sotmesa successivament a l'observació microscòpica de les cares planes i a l'anàlisi per fluorescència i difracció de raigs X en l'anvers i el revers; un cop realitzades les proves anteriors, en la segona part, la mostra s'inclou en reïna per a dur a terme l'estudi de la secció transversal mitjançant la microscòpia òptica i electrònica.

A l'annex adjunt es donen les condicions tècniques dels aparells utilitzats i els paràmetres idonis per a l'anàlisi de les mostres.

Mostres

En escollir les mostres és important d'assegurar la seva màxima representativitat. L'extracció fou realitzada amb tota cura després d'un estudi preliminar per evitar els punts de restauració i, per tant, els reintegraments posteriors de les pintures. Les capes més profundes de la secció transversal, les quals no són directament accessibles, han de formar part de les mostres ja que aquestes són úniques i serviran per a totes les proves. Ara bé, s'ha de tenir en compte que les pintures murals han estat traspassades i la capa de preparació és formada per les restes del morter antic i pel nou material emprat per a enganxar les teles a la part posterior de les pintures.

A la segona fase de la investigació, estudi de la secció transversal, és necessària la inclusió de la mostra dintre d'un suport per a poder manipular-la amb comoditat. S'utilitza un polímer sintètic amb catalitzador incorporat que polimeritza en fred, i evita així les contraccions brusques i els possibles canvis de fase. Un cop polimeritzada es fa aflorar la secció transversal de la mostra amb un tall a baixa velocitat i regulable, a fi de no introduir deformacions plàstiques en la secció que cal analitzar (fig. 2).

El nombre i l'emplaçament de les mostres analitzades consten en les fig. 3-9. En elles els números indicatius corresponen als següents pigments: vermell 1, ocre 2, negre 3, blanc 6, blau 5, blau clar 55, verd 7 i verd clar 77.

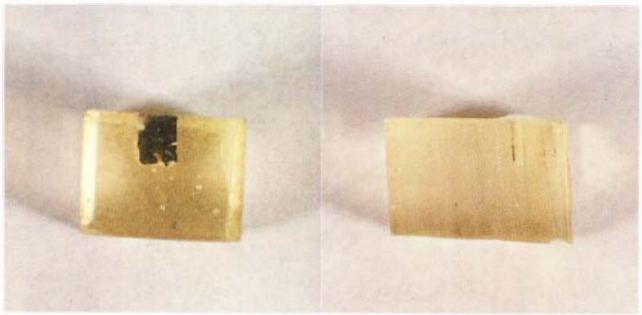


Fig. 2. Mostra de pintura inclosa en la reïna, observada des de dos angles.

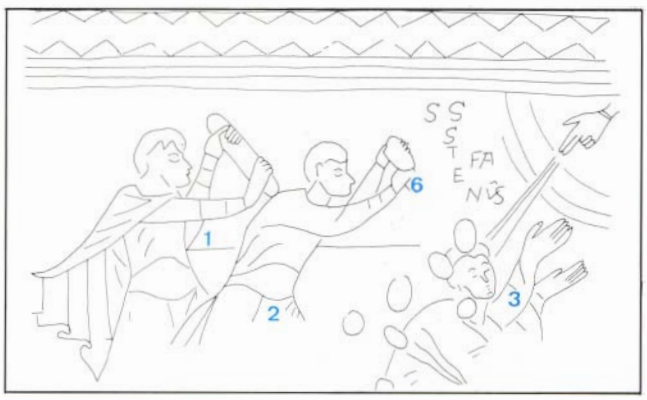


Fig. 3. Església de Sant Joan de Boí. *Lapidació de sant Esteve*. Localització de les mostres 121, 122, 123 i 126 al fresc.

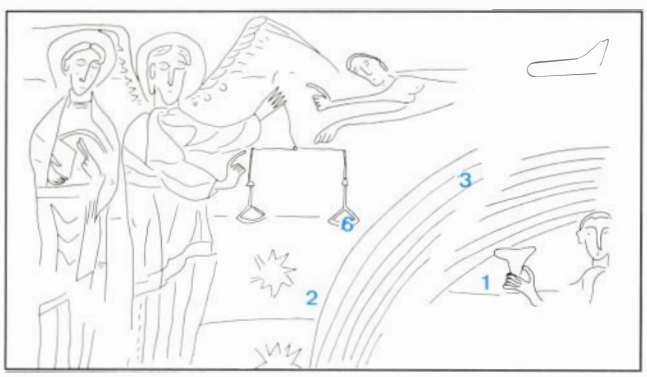


Fig. 4. Església de Santa Maria de Taüll. Pintures del mur meridional. Localització de l'extracció de les mostres 321, 322, 323 i 326.

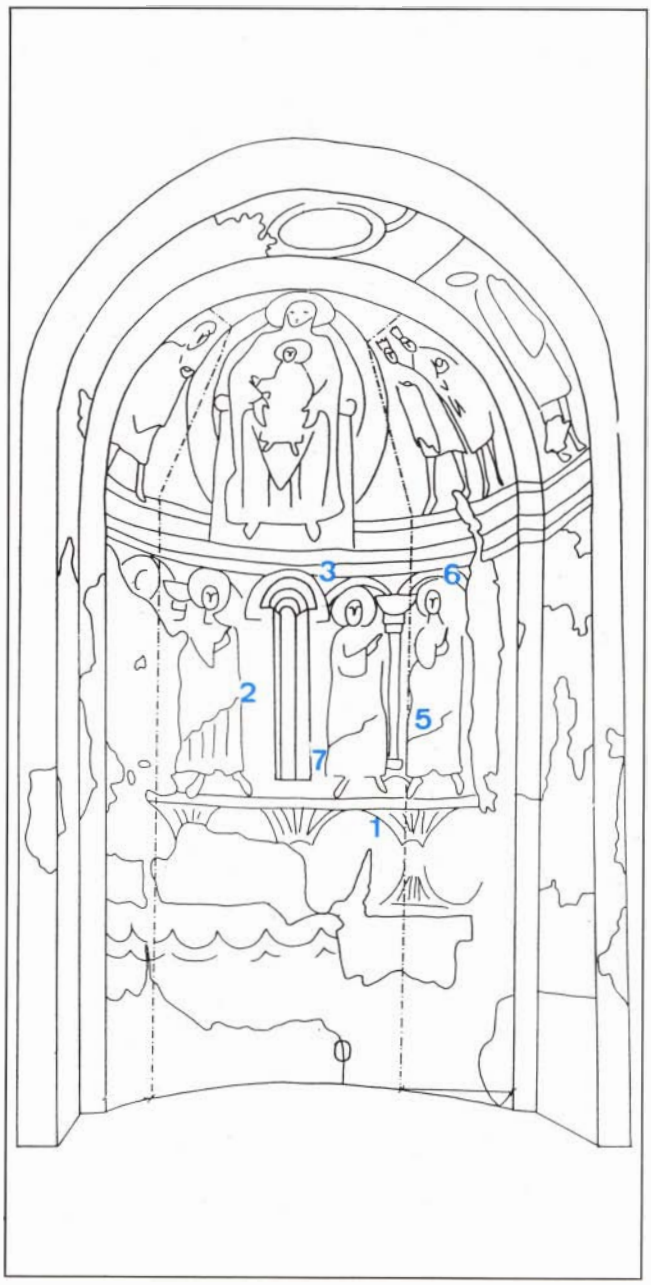


Fig. 5. Església de Santa Maria de Taüll. Absis. Localització de l'extracció de les mostres 211, 212, 213, 216, 215 i 217.

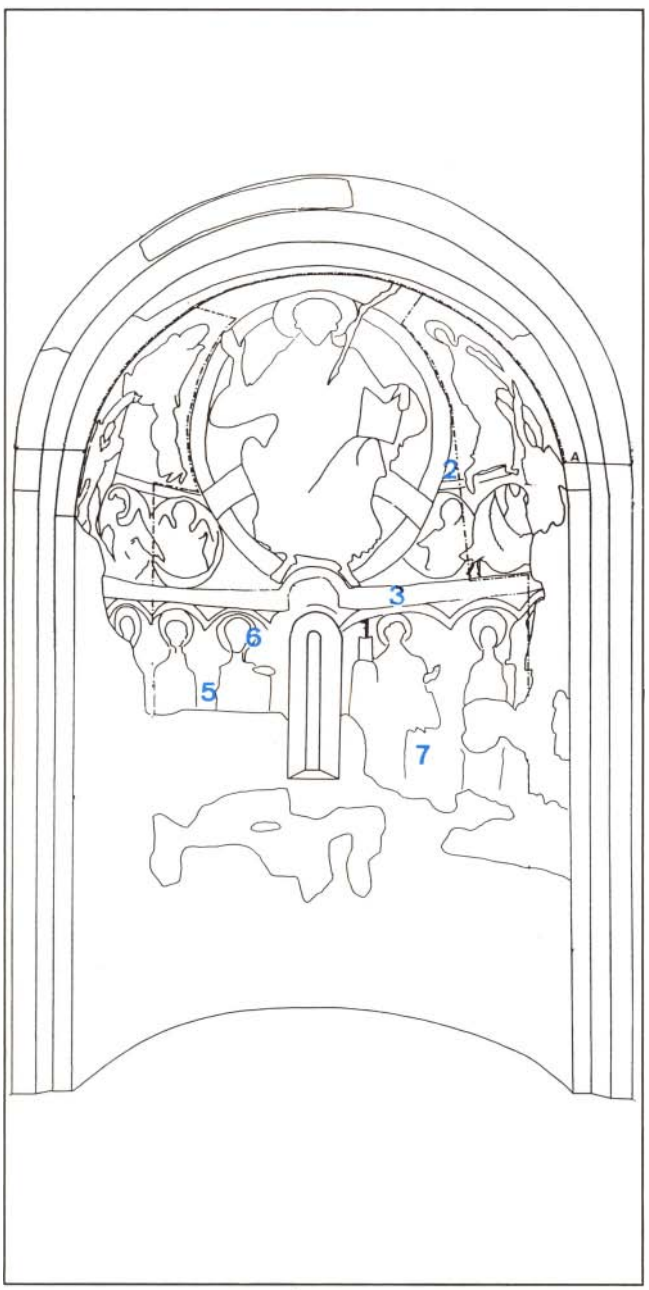


Fig. 6. Església de Sant Climent de Taüll. Absis. Localització de l'extracció de les mostres 411, 412, 413, 416, 415 i 417.

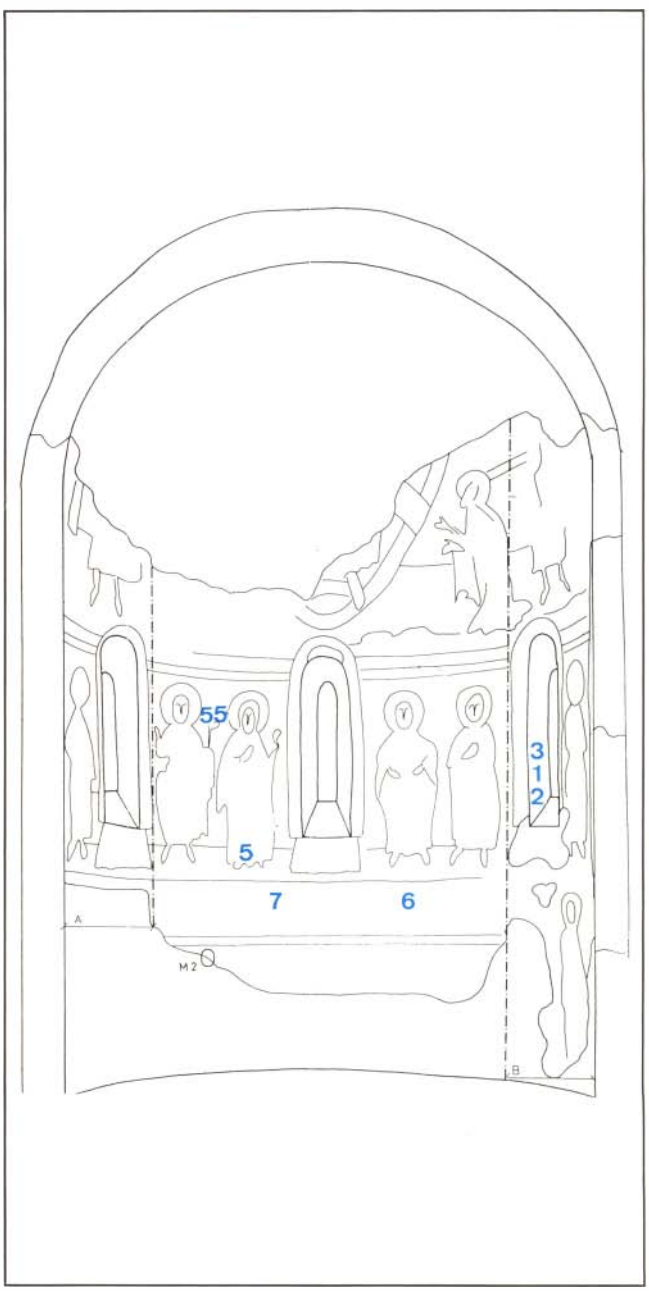


Fig. 7. Església de Sant Pere del Burgal. Absis. Localització de l'extracció de les mostres SP1, SP2, SP3, SP6, SP5, SP55 i SP7.

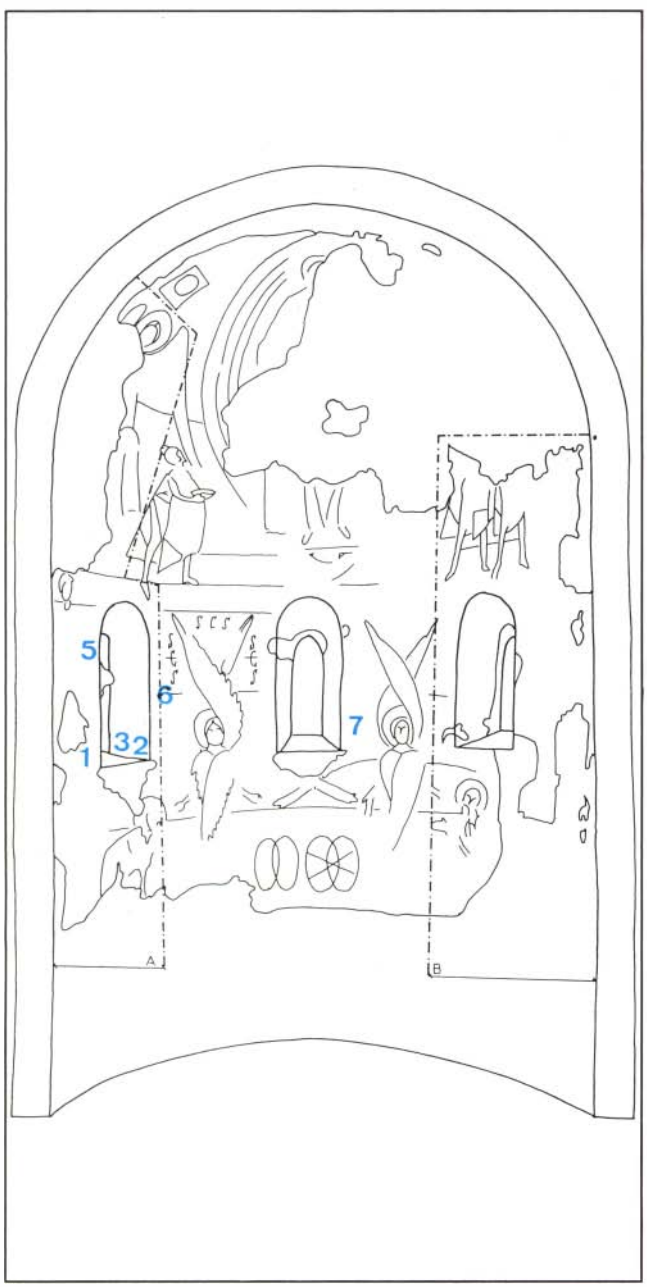


Fig. 8. Església de Santa Maria d'Àneu. Absis. Localització de l'extracció de les mostres SMA1, SMA2, SMA3, SMA6, SMA5 i SMA7.

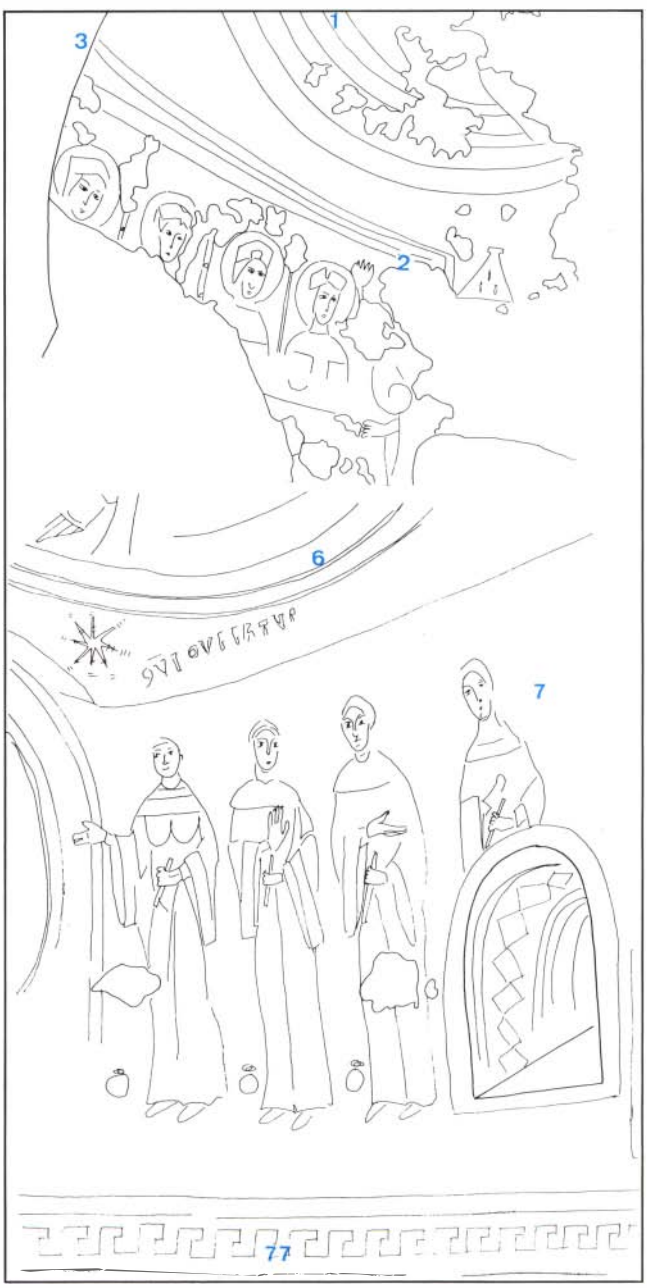


Fig. 9. Església de Sant Quirze de Pedret. Absidiola del lateral dret. Localització de l'extracció de les mostres SQ1, SQ2, SQ3, SQ6, SQ7 i SQ77.

Resultats

1. Mestre de Boí: Pintura que representa la lapidació de sant Esteve, del mur lateral de l'església de Sant Joan de Boí

En les fotomicrografies de la superfície pictòrica (fig. 10), s'observa que en totes les mostres la mida del gra és petita i homogènia i, per tant, la preparació i la mòlta del material foren molt acurades. El pigment vermell es presenta finament fibrós i forma agregats terrosos; l'ocre té forma d'esferuletes irregulars i el pigment blanc és molt cristal·lí. La densitat òptica en tots els pigments és bona i la intensitat del color varia en cadascun d'ells, però en general és alta, excepte en el pigment negre. En totes les mostres el color és uniforme. L'ocre i sobretot el negre presenten pàtines de carbonatació. La deposició del pigment sobre la capa de preparació és homogènia; presenta algunes irregularitats, incrustacions i àrees buides.

Les seccions transversals de les quatre mostres (fig. 11) presenten una estratigrafia molt senzilla: una capa de preparació i a sobre la capa pictòrica. El gruix del pigment oscil·la entre 30 i 50 microns. El mapa de distribució dels elements (fig. 12) estableix la composició elemental de cada substrat. En les taules 1.A i 1.B consten els resultats obtinguts. La capa pictòrica és regular i és formada pel pigment barrejat amb una argila per donar-li una plasticitat més gran i obtenir una millor fixació en el substrat. La capa de preparació és igual en les quatre mostres i té una gran concentració de calci.

Els pigments identificats en la capa pictòrica són l'hematites, mostra 121, la goethita, mostra 122, el carboni d'origen fòssil, mostra 123, i una barreja de composts de calci en la mostra 126. L'anàlisi per XRD confirma la presència de l'hematites en el color vermell i de la calcita i el guix en la de color blanc. En totes les mostres s'ha determinat calcita i quars que constitueixen la capa de preparació però que també s'integren en la capa pictòrica. En la capa de preparació de les mostres 122 i 123 s'ha determinat oxalat càlcic en forma de wedellita.

Taula 1.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %							
		Fe	Ca	Si	Al	K	C	O	S+Au
121	Pig	4,76	23.21	14.26	2.35	—	17.74	16.06	19.51
		6.61	31.90	13.74	1.83	—	17.33	14.46	12.63
	Pre	1.06	50.09	4.74	1.85	—	16.95	12.39	12.88
122	Pig	11.81	37.72	4.32	—	—	19.92	15.91	10.26
		6.24	46.67	5.56	—	—	17.74	8.4	21.34
	Pre	4.40	32.51	18.83	5.89	—	14.72	8.42	15.42
123	Pig	3.07	26.60	10.18	3.17	3.39	20.87	15.50	18.70
		2.62	50.03	9.28	4.10	—	13.00	14.09	6.87
	Pre	3.33	43.90	4.59	3.07	2.59	15.42	19.70	7.49
126	Pig	—	27.99	7.09	2.61	5.30	32.60	12.90	11.57
		—	30.10	5.15	1.43	4.84	28.58	17.59	8.80
	Pre	—	23.79	8.26	1.65	4.99	36.33	14.10	10.85

A la taula 1.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 1.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %			
		Fe	Ca	Si (Al, K)	C + O
121	Pig	**6**(5.68)	**30**(27.65)	**16**(16.50)	**35**(34.52)
	Pre	**1**(1.06)	**50**(50.09)	**6**(6.50)	**30**(29.34)
122	Pig	**8**(9.03)	**40**(42.20)	**5**(4.94)	**30**(31.04)
	Pre	**3**(4.40)	**35**(32.51)	**18**(18.83)	**25**(23.13)
123	Pig	**3**(2.85)	**35**(38.32)	**10**(9.73)	**35**(31.74)
	Pre	**3**(3.33)	**45**(46.97)	**5**(4.59)	**35**(35.02)
126	Pig	—	**30**(29.05)	**8**(6.12)	**45**(45.87)
	Pre	—	**25**(23.79)	**8**(8.26)	**50**(50.49)

A la taula 1.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 1.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

2. Mestre del Judici Final: Pintures del mur lateral de l'església de Santa Maria de Taüll

La morfologia i les característiques òptiques d'aquests pigments són molt semblants als utilitzats pel mestre de Boí (fig. 13). Els colors vermell, ocre i negre tenen el gra regular i visible; en canvi, en la mostra de color blanc és més fi i homogeni. La preparació i la trituració del pigment són deficients. La intensitat del color és baixa i poc

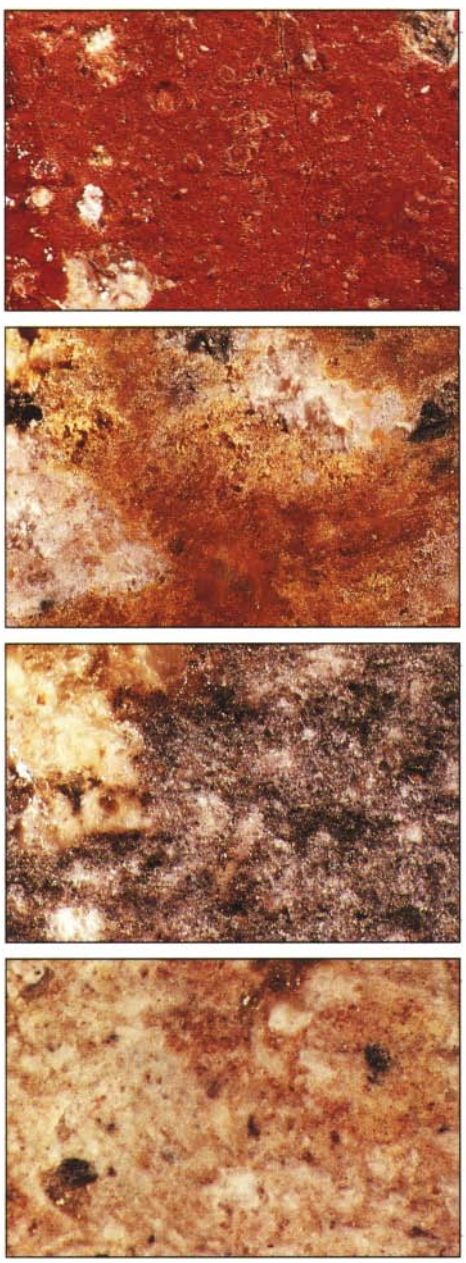


Fig. 10. Mestre de Boí. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (121), ocre (122), negre (123) i blanc (126). Microscòpia de llum reflectida en camp fosc, OM, × 45 augments.

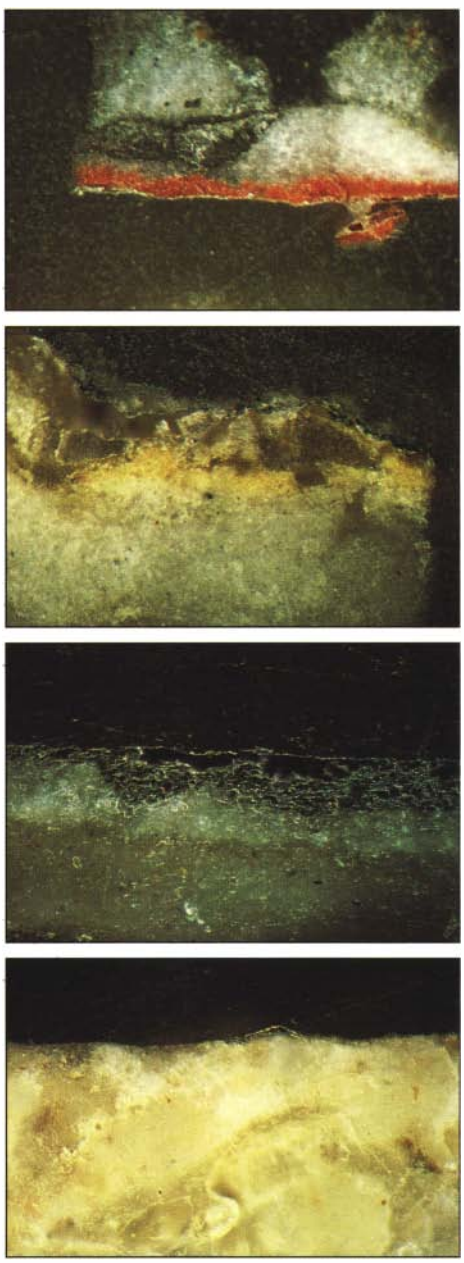


Fig. 11. Mestre de Boí. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (121), ocre (122), negre (123) i blanc (126). Microscòpia de llum reflectida en camp fosc, OM, × 120 augments.

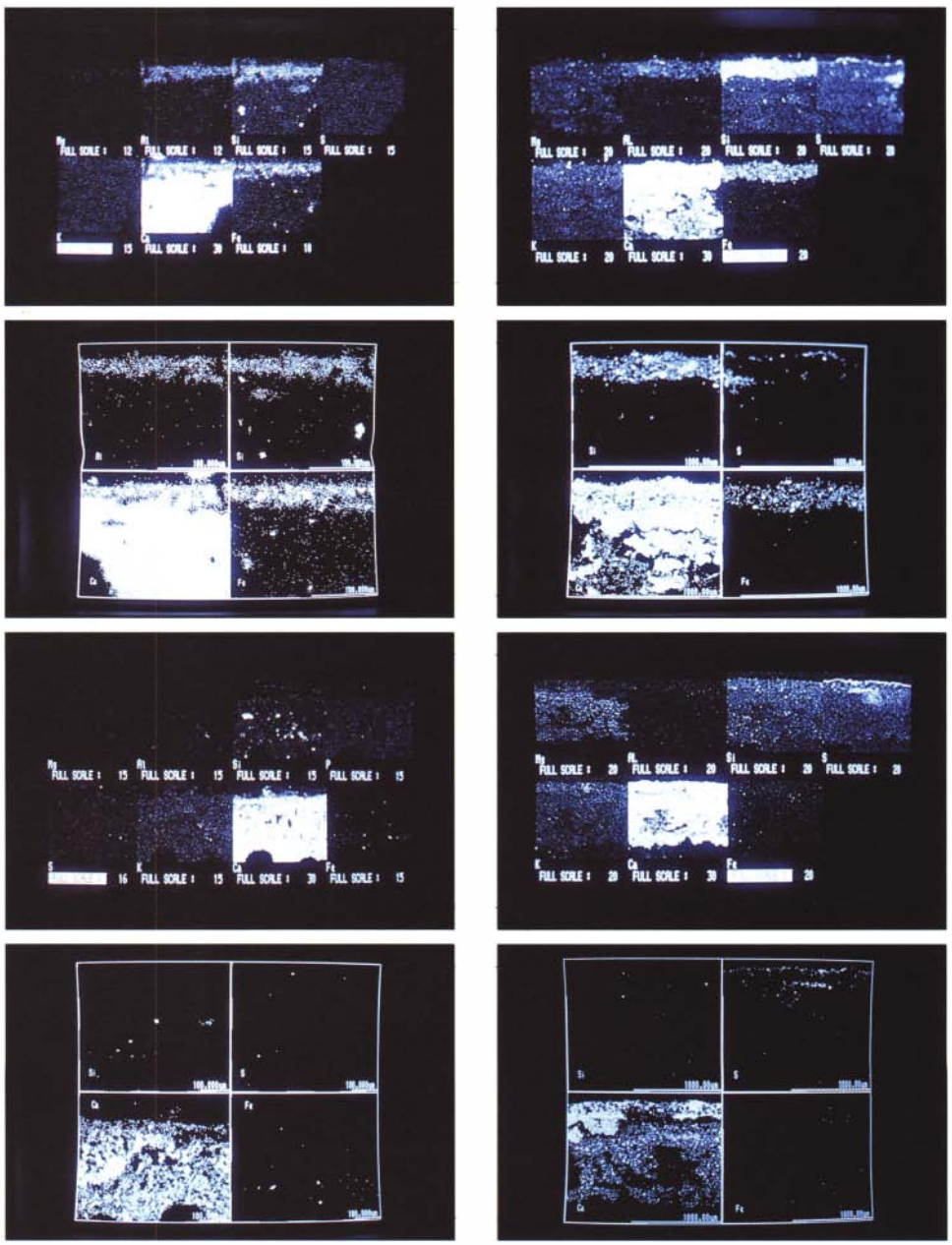


Fig. 12. Mestre de Boí. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 120-300 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (121), ocre (122), negre (123) i blanc (126). Anàlisi dels raigs X emesos, mappings, en microscòpia electrònica de rastreig, SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

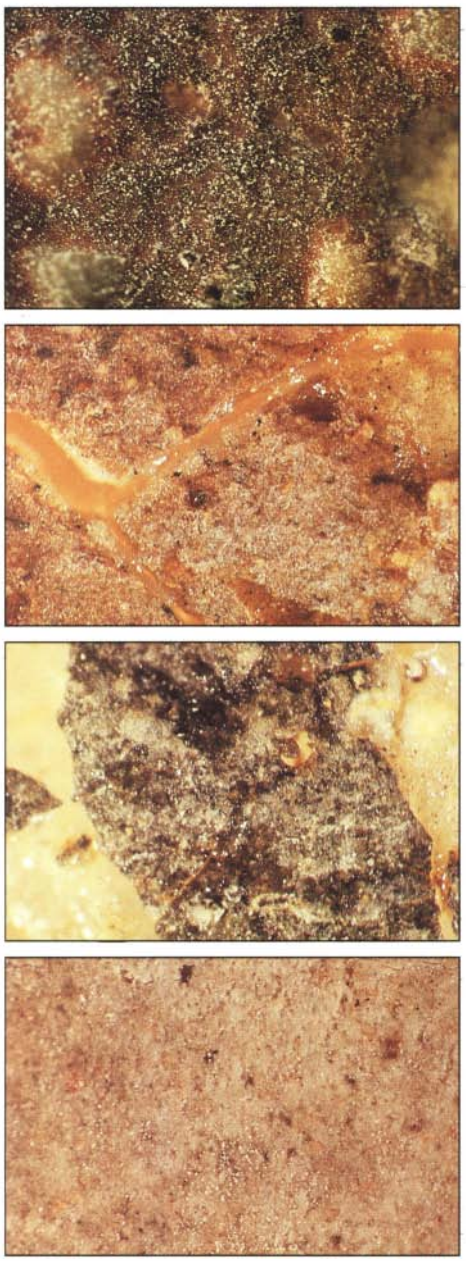


Fig. 13. Mestre del Judici Final. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (321), ocre (322), negre (323) i blanc (326). OM, × 45 augments.

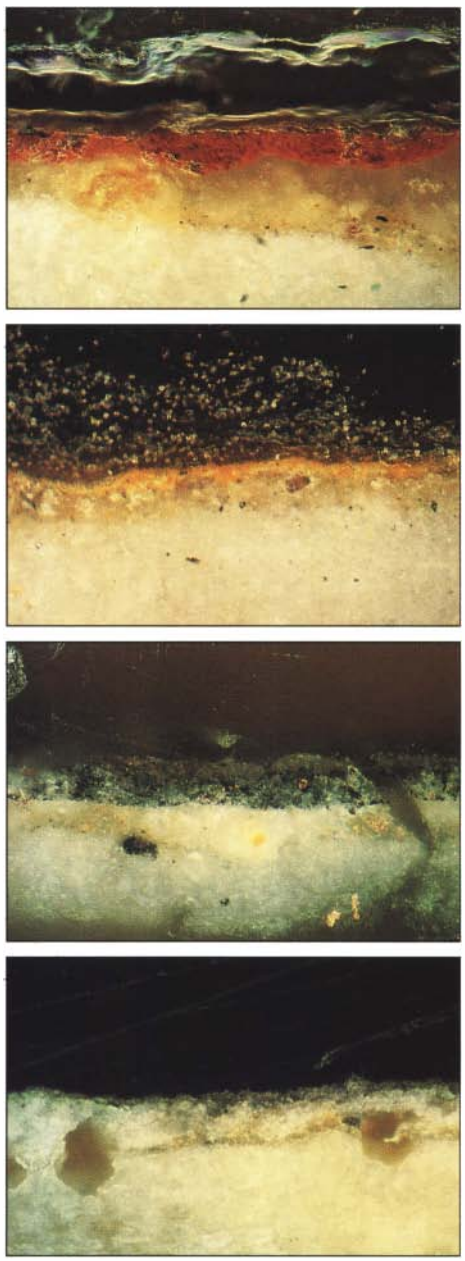


Fig. 14. Mestre del Judici Final. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (321), ocre (322), negre (323) i blanc (326). OM, × 120 augments.

uniforme. Totes les mostres presenten una tonalitat molt fosca. L'aplicació del pigment sobre la preparació no és gaire treballada i la distribució presenta irregularitats.

L'estratigrafia de les quatre mostres és formada per dos substrats (fig. 14). El gruix de la capa pictòrica varia entre 30 i 60 microns. En les taules 2.A i 2.B consten els valors de l'anàlisi elemental, i en la fig. 15 es presenten els mapes de distribució dels elements. En la mostra 326 la capa pictòrica i la de preparació no són ben delimitades i a més la granulometria és diferent a la de la resta de les mostres.

L'agent pigmentari dels colors vermell i ocre són l'hematites i la goethita, confirmats per la XRD. El color negre és format per carboni i el color blanc per calcita i gruix. La calcita i el quars són presents en totes les mostres, en més gran concentració en la capa de preparació.

Taula 2.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %							
		Fe	Ca	Si	Al	K	C	O	S+Au
321	Pig	15.42	17.62	10.66	2.97	2.18	31.98	4.01	15.13
	Pre	2.35	44.84	2.83	—	—	32.03	5.32	12.60
		1.11	39.32	3.71	—	—	34.82	4.14	16.87
322	Pig	11.70	2.35	15.87	5.38	6.79	28.86	7.98	18.75
		10.69	5.27	11.75	4.63	4.75	27.64	7.22	24.90
	Pre	—	21.87	5.29	1.91	1.63	38.01	7.89	19.88
323	Pig	1.10	13.44	3.99	1.80	1.34	49.67	12.80	15.83
		—	23.29	1.89	—	—	40.35	20.68	13.77
	Pre	—	30.82	2.60	—	—	32.98	21.65	11.92
326	Pig	—	25.31	2.10	—	—	37.09	8.87	26.60
		—	18.68	2.80	—	—	26.42	17.02	35.06
	Pre	—	10.34	2.39	—	—	30.46	21.00	35.78

A la taula 2.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 2.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %			
		Fe	Ca	Si (Al, K)	C + O
321	Pig	**16**(15.42)	**18**(17.62)	**16**(15.81)	**36**(35.99)
	Pre	**2**(1.73)	**42**(42.08)	**4**(3.27)	**39**(38.15)
322	Pig	**12**(11.19)	**4**(3.81)	**25**(24.58)	**36**(35.85)
	Pre	—	**22**(21.89)	**9**(8.83)	**46**(45.90)
323	Pig	**2**(1.10)	**19**(18.36)	**6**(6.08)	**62**(61.75)
	Pre	—	**31**(30.82)	**3**(2.60)	**55**(54.63)
326	Pig	—	**22**(21.99)	**3**(2.45)	**45**(44.70)
	Pre	—	**11**(10.34)	**3**(2.39)	**52**(51.46)

A la taula 2.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats en la taula 2.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

3. Mestre de Santa Maria de Taüll: Pintures de l'absis de l'església de Santa Maria de Taüll

Les fotomicrografies de les cares planes (fig. 16 i 16 bis) mostren que el pigment de les mostres 211 i 212 forma aglomerats terrosos. La mostra 215, color blau, es presenta com a agregats cristal·lins i en forma fibrosa radiada. S'observen diferents tonalitats de color, la majoria força transparents. La mostra 217, color verd, és una barreja de pigment blau i ocre amb predomini d'aquest. La preparació i la mòlta del material pictòric de les sis mostres són poc acurades, encara que acceptables. La densitat òptica de tots els pigments és alta i la intensitat del color, en general, és uniforme. L'aplicació dels pigments sobre el substrat presenta petites irregularitats, especialment en la de color vermell, 211 i blau, 215, i configura una capa poc homogènia.

El gruix de la capa pictòrica és irregular i oscil·la entre 50 i 120 microns a les diferents mostres. L'estratigrafia de la secció transversal (fig. 17 i 17 bis) comprèn dues capes: la del pigment i la capa de preparació. En la capa superficial és freqüent la presència de partícules alienes al pigment. A les fig. 18 i 18 bis es poden observar els

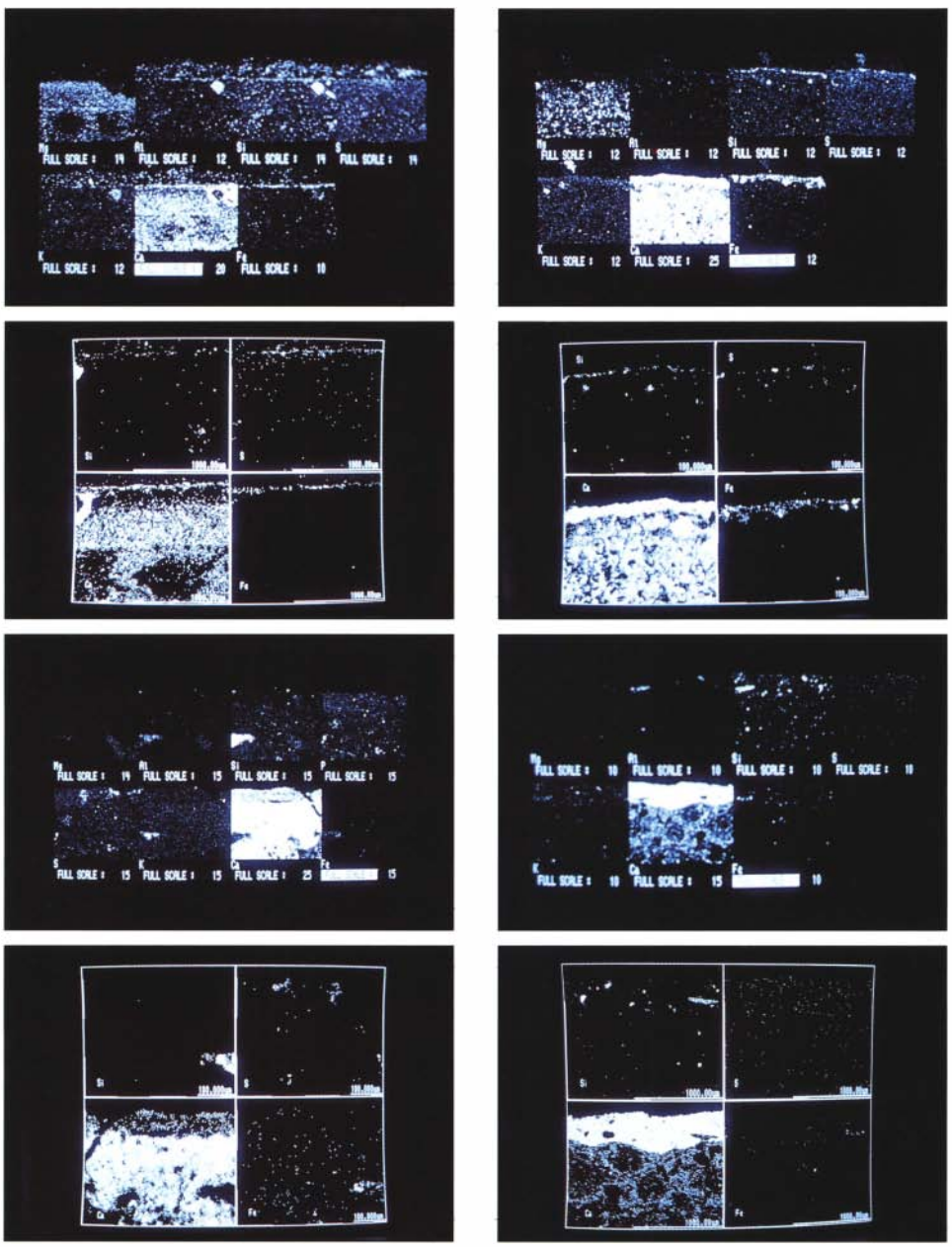


Fig. 15. Mestre del Judici Final. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-350 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (321), ocre (322), negre (323) i blanc (326). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics s'amplien en la reproducció inferior.

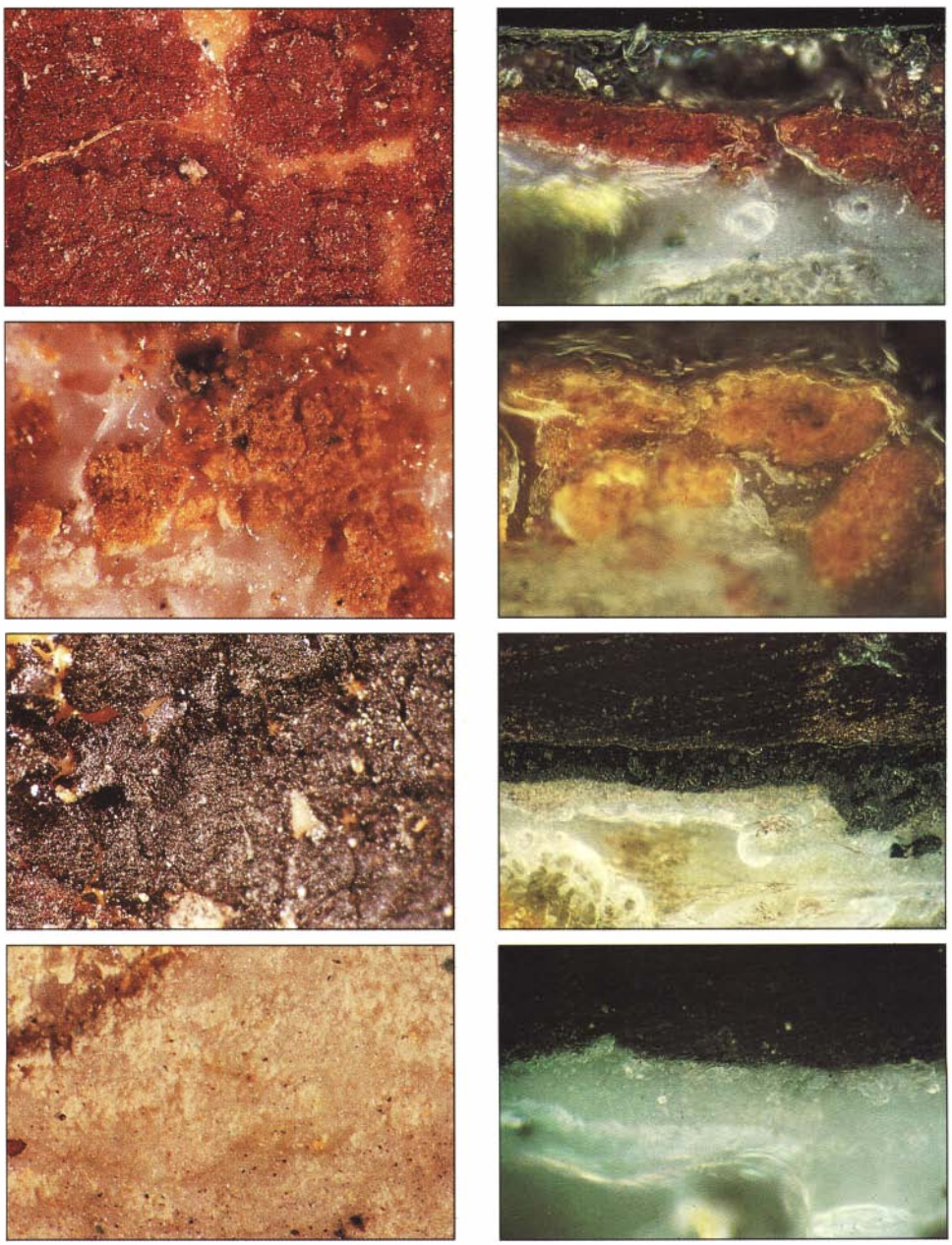


Fig. 16. Mestre de Santa Maria de Taüll. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (211), ocre (212), negre (213) i blanc (216). OM, × 45 augments.

Fig. 17. Mestre de Santa Maria de Taüll. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (211), ocre (212), negre (213) i blanc (216). OM, × 120 augments.

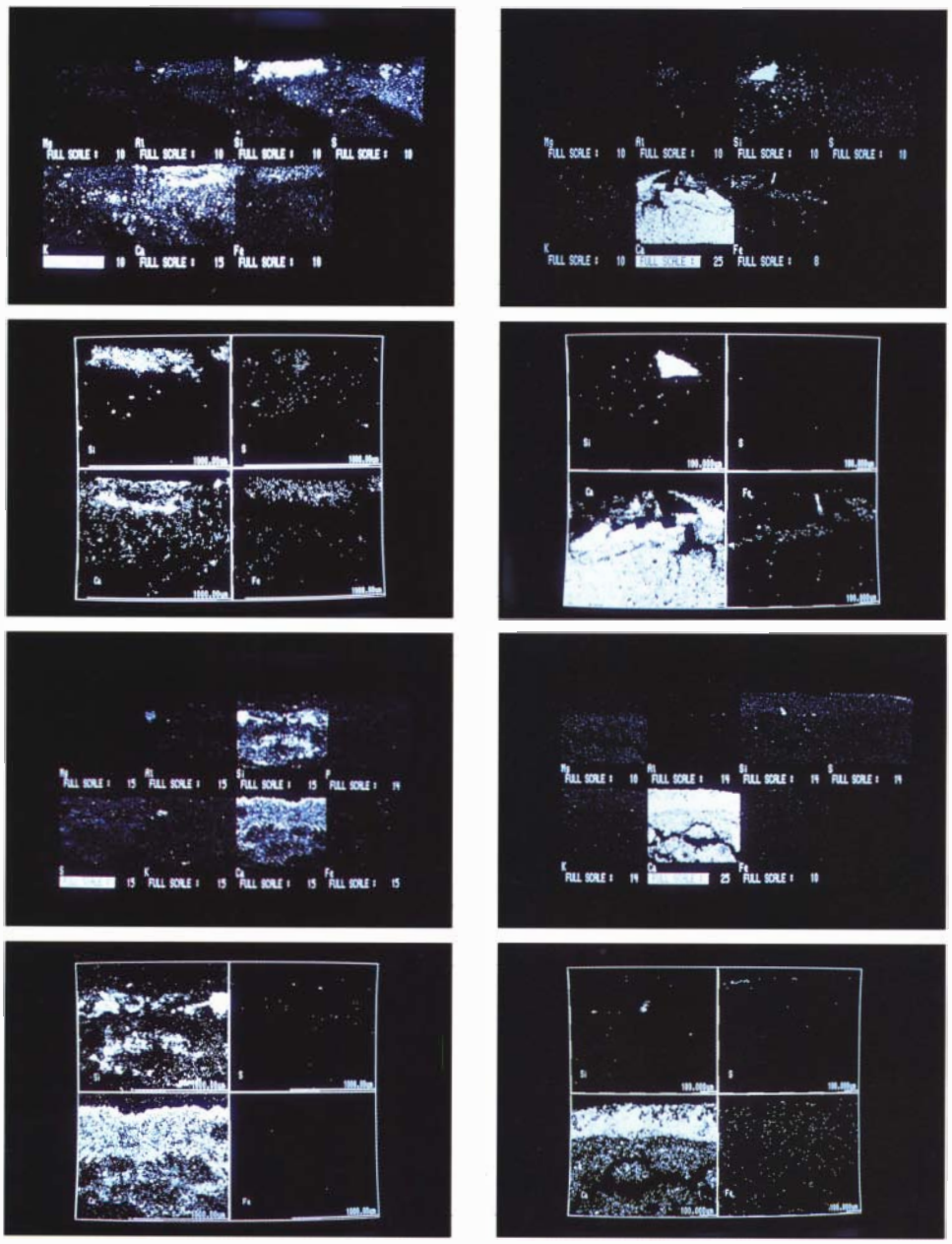


Fig. 18. Mestre de Santa Maria de Taüll. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-250 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (211), ocre (212), negre (213) i blanc (216). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

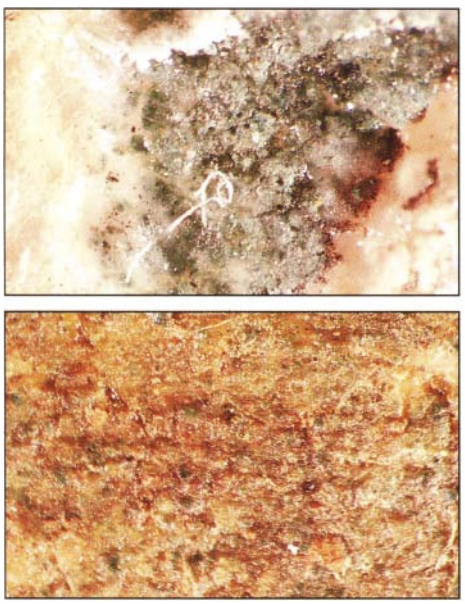


Fig. 16 bis. Mestre de Santa Maria de Taüll. Cares superficials de les pintures dels pigments blau (215) i verd (217). OM, × 45 augments.

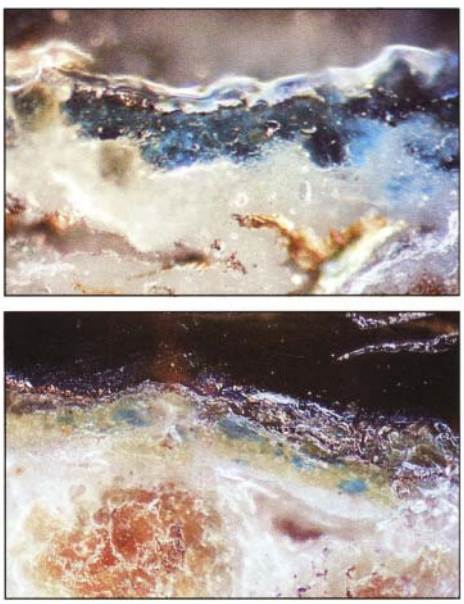


Fig. 17 bis. Mestre de Santa Maria de Taüll. Secció transversal de les pintures dels pigments blau (215) i verd (217). OM, × 120 augments.

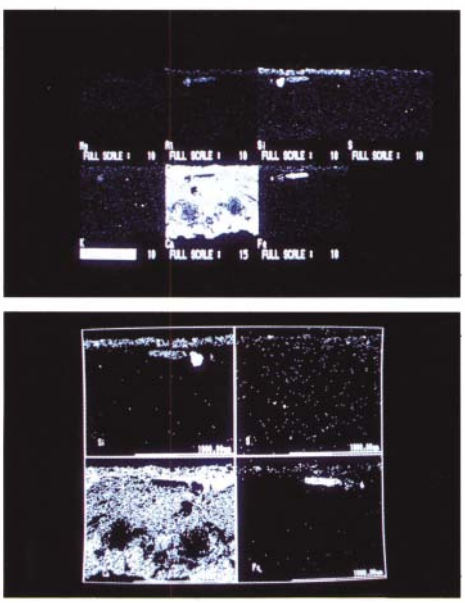


Fig. 18 bis. Mestre de Santa Maria de Taüll. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-250 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments blau (215) i verd (217). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

mapes de distribució dels elements d'aquestes mostres. Es dedueix que la secció transversal no és uniforme en totes elles i no hi ha una separació nítida entre les capes. Els resultats de l'anàlisi elemental, taules 3.A i 3.B, són concordants amb els mapping corresponents.

Els pigments determinats són l'hematites, mostra 211, la goethita, mostra 212, carboni d'origen fòssil, mostra 213, i calcita, guix i quars en la mostra 216. En el color blau i verd la XRD determina una línia dèbil a 14.3 Å. Aquestes dades encaixen amb els valors atribuïts a l'aerinita i amb l'espectre que correspon a aquest material originari del Pirineu català, el qual s'ha utilitzat com a patró en aquesta anàlisi. La mostra 217, a més de l'aerinita, té goethita. La calcita i el quars completen la composició de totes les mostres, barrejats amb el pigment i en la capa de preparació. A les mostres 212, 215 i 216, hi és present l'oxalat càlcic en forma de weddellita.

Taula 3.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %							
		Fe	Ca	Si	Al	K	C	O	S+Au
211	Pig	18.69	10.70	12.89	2.42	2.31	25.17	11.70	16.06
	Pre	2.61	21.94	18.55	1.72	2.77	25.79	12.30	14.28
		—	25.15	3.88	—	—	34,79	17.11	19.07
212	Pig	7.75	13.79	15.68	8.50	5.07	16.59	10.27	21.17
		5.43	14.33	16.96	9.94	4.35	24.15	8.19	14.50
	Pre	—	23.32	3.0	—	—	30.91	16.46	26.23
213	Pig	1.09	16.57	4.16	1.81	—	54.28	11.61	10.45
		—	12.49	3.34	—	—	50.09	21.44	12.61
	Pre	—	51.9	2.80	—	—	19.20	8.89	16.98
216	Pig	—	21.73	1.57	0.58	—	56.93	10.32	10.67
		—	28.17	2.36	—	—	45.32	10.13	14.03
	Pre	—	37.16	1.42	0.32	—	23.58	17.85	21.38
215	Pig	4.90	20.36	18.17	6.14	2.74	17.06	10.62	19.88
		2.08	17.36	13.53	5.79	3.55	20.86	12.64	24.16
	Pre	1.25	12.52	5.50	2.56	—	45.82	10.00	22.29
217	Pig	5.55	19.84	12.19	6.21	4.35	19.50	6.38	25.94
		2.03	13.31	9.65	4.83	3.10	12.77	4.14	21.12
	Pre	1.87	4.96	7.56	4.36	—	43.34	5.26	32.62

A la taula 3.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 3.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %			
		Fe	Ca	Si (Al, K)	C + O
211	Pig	**19**(18.69)	**11**(10.70)	**18**(17.62)	**37**(36.87)
	Pre	**3**(2.61)	**24**(23.54)	**14**(13.45)	**45**(44.99)
212	Pig	**7**(6.59)	**14**(14.06)	**30**(30.25)	**30**(29.60)
	Pre	—	**24**(23.32)	**3**(3.03)	**48**(47.37)
213	Pig	**1**(0.54)	**15**(14.53)	**5**(4.65)	**69**(68.71)
	Pre	—	**52**(51.91)	**3**(2.80)	**29**(28.17)
216	Pig	—	**25**(24.95)	**2**(1.96)	**68**(67.31)
	Pre	—	**38**(37.16)	**2**(1.74)	**42**(41.43)
215	Pig	**4**(3.49)	**19**(18.86)	**25**(24.95)	**31**(30.59)
	Pre	**1**(1.25)	**13**(12.52)	**8**(8.06)	**56**(55.82)
217	Pig	**4**(3.79)	**17**(16.57)	**20**(20.16)	**24**(21.39)
	Pre	**2**(1.87)	**5**(4.96)	**12**(11.92)	**49**(48.60)

A la taula 3.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 3.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

4. Mestre de Taüll: Pintures de l'absis central de l'església de Sant Climent de Taüll

L'observació microscòpica de la cara superficial de tots els pigments (fig. 19 i 19 bis) mostra que el gra és petit i regular. Les característiques morfològiques de la mostra 411, formada per petits cristalls compactes i amb formes fibroses, el diferencien clarament del color vermell dels anteriors mestres. La mostra 417 és una barreja homogènia de dos pigments, l'ocre i el blau. La resta de pigments té la mateixa morfologia que els emprats pels altres mestres però es destaca per l'homogeneïtat del gra i per la tècnica tan depurada que s'observa en la preparació i la deposició. La qualitat cromàtica és d'alta intensitat, amb una gran densitat òptica i una distribució uniforme del color. La deposició dels pigments sobre el substrat de preparació forma una capa pictòrica plana, uniforme i sense irregularitats.



Fig. 19. Mestre de Taüll. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (411), ocre (412), negre (413) i blanc (416). OM, × 45 augments.

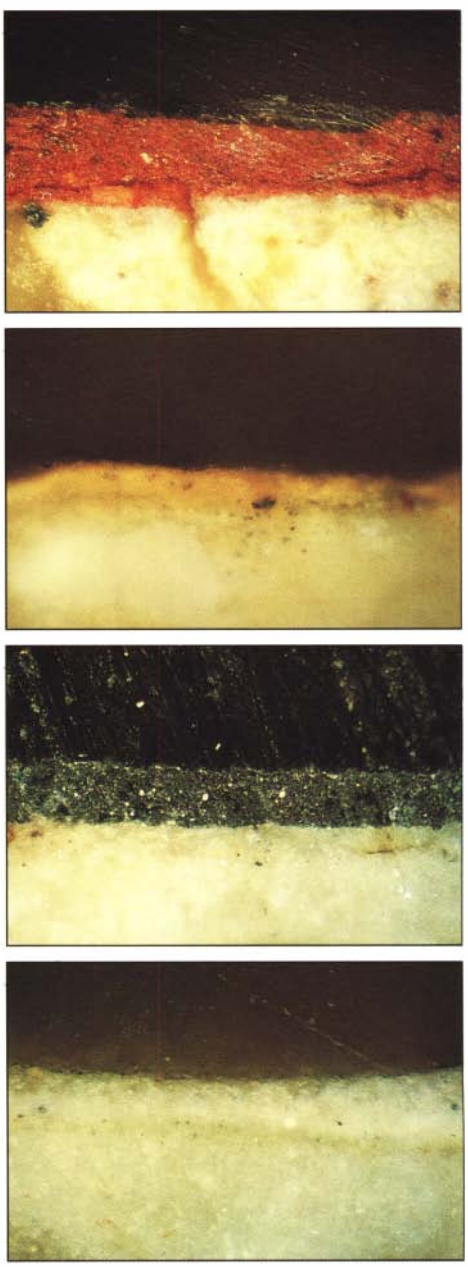


Fig. 20. Mestre de Taüll. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (411), ocre (412), negre (413) i blanc (416). OM, × 120 augments.

La secció transversal és regular i el gruix de la capa pictòrica oscil·la entre 70 i 90 microns (fig. 20 i 20 bis). L'estratigrafia de la mostra 411 és formada per diverses capes pictòriques. A la mostra de color blau, 415, s'observa que sota la capa pictòrica hi ha un substrat de color negre de 10-20 microns, que reforça la coloració del pigment, que triturat és molt transparent. Els resultats de l'anàlisi elemental, taules 4.A i 4.B, concorden plenament amb els mapes de distribució dels elements (fig. 21 i 21 bis).

La mostra de color vermell és formada per dues capes de diferents pigments, el cinabri i a sota l'hematites. Els altres pigments identificats són la goethita (color ocre), el carboni d'origen fòssil (color negre), composts de calci en el color blanc, i aerinita en el color blau i barrejat amb goethita en el color verd. Juntament amb el pigment i en la capa de preparació hi ha la calcita i quars.

Taula 4.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %								
		Hg	Fe	Ca	Si	Al	K	C	O	S+Au
411	Pig	10.54	3.07	4.57	6.60	3.75	2.49	18.82	9.03	41.08
		10.09	2.98	4.90	8.71	5.24	—	20.18	8.07	39.79
	Pre	2.28	2.21	16.78	9.91	6.63	—	19.07	9.15	33.91
412	Pig	—	9.01	33.34	11.48	5.31	2.74	12.78	5.90	19.39
		—	6.34	36.24	7.04	1.94	2.22	14.60	19.49	12.08
	Pre	—	1.20	48.40	3.82	2.26	—	9.59	6.11	24.35
413	Pig	—	2.66	18.87	1.41	—	1.05	44.11	12.56	16.29
		—	—	25.37	2.06	—	1.20	39.80	20.62	10.93
	Pre	—	—	50.25	2.92	—	—	26.31	10.02	10.48
416	Pig	—	—	29.54	1.96	—	—	44.60	10.94	12.93
		—	—	30.24	2.01	—	—	47.70	7.75	12.27
	Pre	—	—	28.43	1.96	—	—	42.25	11.91	15.43
415	Pig	—	11.48	23.49	23.83	2.02	—	13.80	12.31	10.91
		—	2.33	28.72	11.13	2.77	—	16.87	15.76	18.63
	Pre	—	—	36.48	2.56	—	—	32.10	19.09	9.74
417	Pig	—	3.51	18.80	12.93	4.88	2.17	26.10	13.22	18.34
		—	1.28	22.07	3.84	1.93	2.32	33.99	13.41	21.12
	Pre	—	0.90	33.44	2.88	1.52	—	29.65	10.28	21.28

A la taula 4.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 4.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %				
		Hg	Fe	Ca	Si(Al, K)	C + O
411	Pig	**11**(10.29)	**3**(3.05)	**5**(4.73)	**14**(13.38)	**28**(28.05)
	Pre	**3**(2.28)	**3**(2.21)	**17**(16.18)	**17**(16.54)	**28**(28.22)
412	Pig	—	**8**(7.67)	**35**(34.79)	**16**(15.42)	**27**(26.38)
	Pre	—	**2**(1.20)	**49**(48.40)	**6**(6.08)	**16**(15.70)
413	Pig	—	**3**(2.66)	**23**(22.12)	**3**(2.85)	**59**(58.54)
	Pre	—	—	**51**(50.25)	**3**(2.92)	**37**(36.37)
416	Pig	—	—	**30**(29.89)	**2**(1.98)	**56**(55.49)
	Pre	—	—	**29**(28.43)	**2**(1.96)	**55**(54.16)
415	Pig	—	**7**(6.90)	**26**(26.10)	**20**(19.88)	**30**(29.30)
	Pre	—	**3**(2.33)	**29**(28.72)	**14**(13.90)	**33**(32.53)
417	Pig	—	**3**(2.39)	**21**(20.43)	**14**(14.02)	**44**(43.36)
	Pre	—	**1**(0.90)	**34**(33.44)	**5**(4.40)	**40**(39.43)

A la taula 4.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 4.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

5. Mestre de Pedret: Pintures de l'absis de l'església de Sant Pere del Burgal

A les fotomicrografies de les fig. 22 i 22 bis s'observa que el gra és petit, lleugerament irregular i que és distribuït de forma homogènia. Entre les dues mostres de color blau s'observen diferències notables. Les característiques morfològiques del pigment blau fosc, SP5, coincideixen amb l'aerinita. En canvi la granulometria del color blau clar, SP55, és més compacta, presenta forma radiada, i té una brillantor vítria transparent. La mostra de color verd, SP7, és una barreja de color blau i ocre. La densitat òptica de tots els pigments és bona i la intensitat de color que presenten és regular. En sobresurt la del color blau clar per la seva qualitat cromàtica. En general, la deposició dels pigments sobre la capa de preparació no és gaire acurada. El pigment és barrejat amb més o menys quantitat d'impureses.

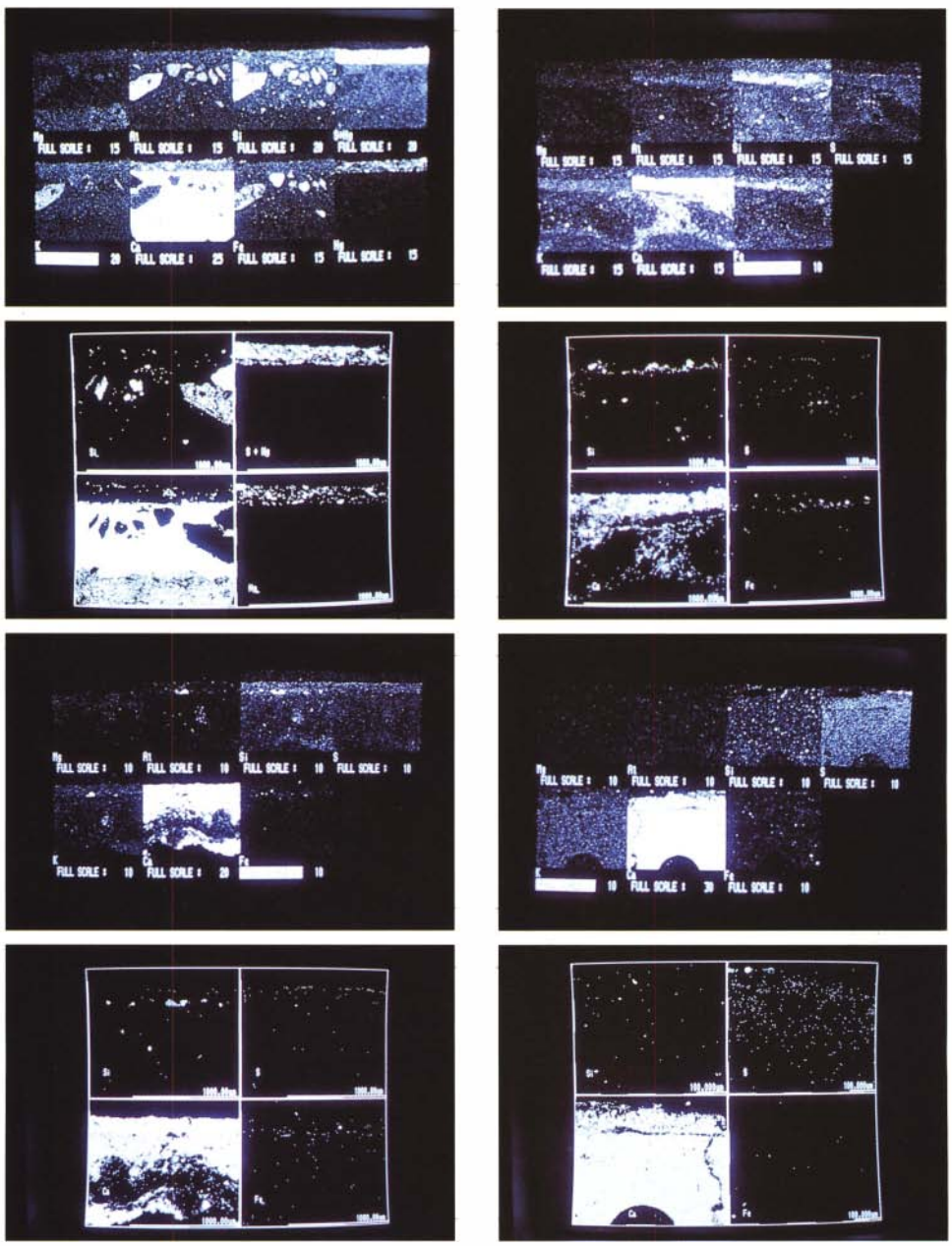


Fig. 21. Mestre de Taüll. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-200 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (411), ocre (412), negre (413) i blanc (416). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics s'amplien en la reproducció inferior.



Fig. 19 bis. Mestre de Taüll. Cares superficials de les pintures dels pigments blau (415) i verd (417). OM, × 45 augments.

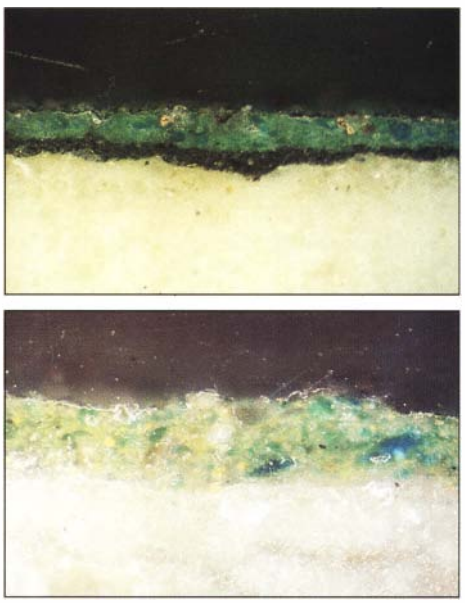


Fig. 20 bis. Mestre de Taüll. Secció transversal de les pintures dels pigments blau (415) i verd (417). OM, × 120 augments.

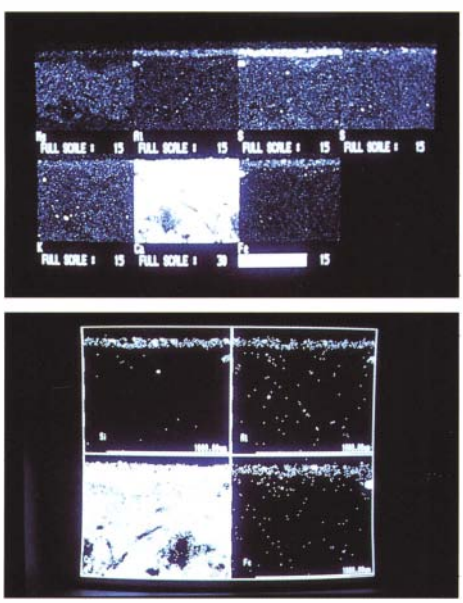
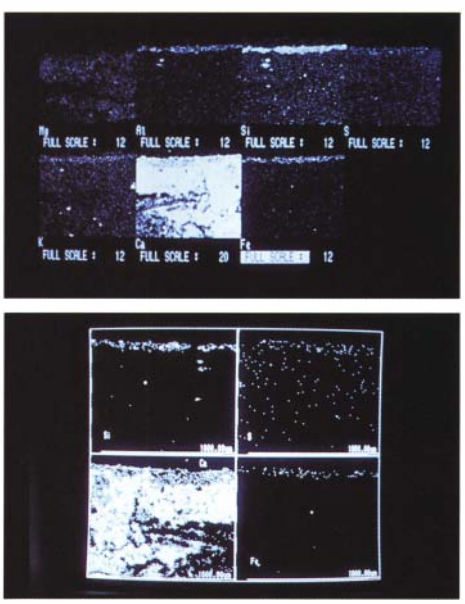


Fig. 21 bis. Mestre de Taüll. Distribució dels elements en les fotomicrografies (×150-200 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments blau (415) i verd (417). SEM/EDXA.



Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

A les fig. 23 i 23 bis s'observa la secció transversal. L'estratigrafia és formada per dues capes ben definides, la superfície pictòrica de 30-60 microns de gruix, i la del substrat de preparació. A les taules 5.A i 5.B es presenten els resultats de l'anàlisi elemental amb les dades semiquantitatives, i a les fig. 24 i 24 bis, la distribució espacial d'aquests elements.

El fet més rellevant és la presència de l'atzurita a la mostra SP55, determinada també per XRD, i en canvi el blau que és barrejat amb l'ocre a la mostra SP7 és aerinita. Els altres composts identificats són l'hematites, la goethita, la calcita i el quars. L'oxalat càlcic, en les formes de weddellita i whewellita, apareix en més o menys concentració en gairebé totes les mostres.

Taula 5.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %								
		Cu	Fe	Ca	Si	Al	K	Mg	S	C + O
SP1	Pig	—	0.43	4.90	40.91	2.96	0.99	1.76	0.43	47.59
		—	0.48	17.49	20.66	3.32	1.27	1.19	0.50	56.84
	Pre	—	0.05	60.49	3.08	0.17	0.15	1.19	0.29	34.55
SP2	Pig	—	2.67	24.26	14.00	9.02	1.67	5.40	2.23	40.70
		—	2.14	13.13	21.54	13.30	3.20	0.47	2.40	43.80
	Pre	—	1.00	30.40	2.11	0.21	—	31.37	1.00	34.74
SP3	Pig	—	0.96	41.43	9.97	5.48	1.14	1.92	1.01	38.00
		—	2.55	15.26	25.29	9.84	2.28	0.45	0.37	43.47
	Pre	—	0.28	61.01	1.47	0.42	0.07	0.96	1.13	34.63
SP6	Pig	—	2.42	31.10	14.19	7.63	1.41	1.90	1.34	39.99
		—	1.04	32.12	10.56	3.17	0.50	11.46	1.09	36.03
	Pre	—	0.08	37.39	0.82	0.57	2.03	25.78	0.96	34.34
SP5	Pig	—	3.95	42.70	9.03	3.17	0.58	0.41	2.01	38.10
		—	2.81	49.25	5.40	3.21	0.25	1.24	1.30	36.50
	Pre	—	0.71	33.91	16.35	5.20	1.07	0.33	1.76	40.00
SP55	Pig	2.46	0.50	19.36	12.73	1.77	—	0.64	2.61	59.27
		2.58	1.27	21.52	17.05	3.14	1.03	0.95	0.03	50.43
	Pre	—	0.07	50.54	8.37	0.68	—	0.85	1.76	37.35
SP7	Pig	—	4.85	16.35	18.06	13.62	3.04	1.43	0.91	41.72
		—	3.94	19.83	16.32	7.32	2.84	2.58	1.87	45.30
	Pre	—	0.04	22.34	21.48	0.51	0.10	13.59	0.81	41.10

A la taula 5.A, consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 5.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %				
		Cu	Fe	Ca	Si (Al, K)	C + O
SP1	Pig	—	**4**(0.45)	**12**(11.19)	**30**(35.05)	**52**(52.21)
	Pre	—	–(0.05)	**60**(60.49)	**4**(3.40)	**35**(34.55)
SP2	Pig	—	**3**(2.40)	**19**(18.69)	**30**(31.38)	**52**(42.25)
	Pre	—	**1**(1.00)	**31**(30.40)	**3**(2.32)	**35**(34.74)
SP3	Pig	—	**2**(1.75)	**28**(28.34)	**27**(27.30)	**41**(40.73)
	Pre	—	–(0.28)	**61**(61.01)	**2**(1.98)	**35**(34.63)
SP6	Pig	—	**2**(1.73)	**22**(21.34)	**20**(18.72)	**38**(38.01)
	Pre	—	–(0.08)	**38**(37.39)	**3**(3.38)	**35**(34.34)
SP5	Pig	—	**4**(3.38)	**45**(45.97)	**11**(10.81)	**38**(37.25)
	Pre	—	–(0.71)	**34**(33.91)	**23**(22.62)	**40**(40.00)
SP55	Pig	**3**(2.52)	**1**(0.88)	**20**(20.44)	**18**(18.37)	**55**(54.85)
	Pre	—	–(0.07)	**51**(50.54)	**9**(9.05)	**38**(37.35)
SP7	Pig	—	**4**(4.39)	**19**(18.09)	**30**(30.06)	**43**(43.51)
	Pre	—	–(0.04)	**23**(22.34)	**22**(22.09)	**41**(41.10)

A la taula 5.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 5.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes, que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

6. Mestre de Pedret: Pintures de l'absis de l'església de Santa Maria d'Àneu

L'observació microscòpica (fig. 25 i 25 bis) mostra que la granulometria és irregular, però la distribució del pigment en la superfície és homogènia. La preparació i la mòlta dels materials emprats són poc acurades. Els pigments presenten un grau de carbonatació superficial alt, que afecta la qualitat cromàtica. La mostra SMA5, de color blau fosc, presenta les característiques mineralògiques de la mostra SP55, atzurita, però en aquest cas, amb una capa de pigment fosc com a substrat.

La secció transversal és formada per dues capes (fig. 26 i 26 bis). El pigment és dipositat directament sobre la capa de preparació i molt

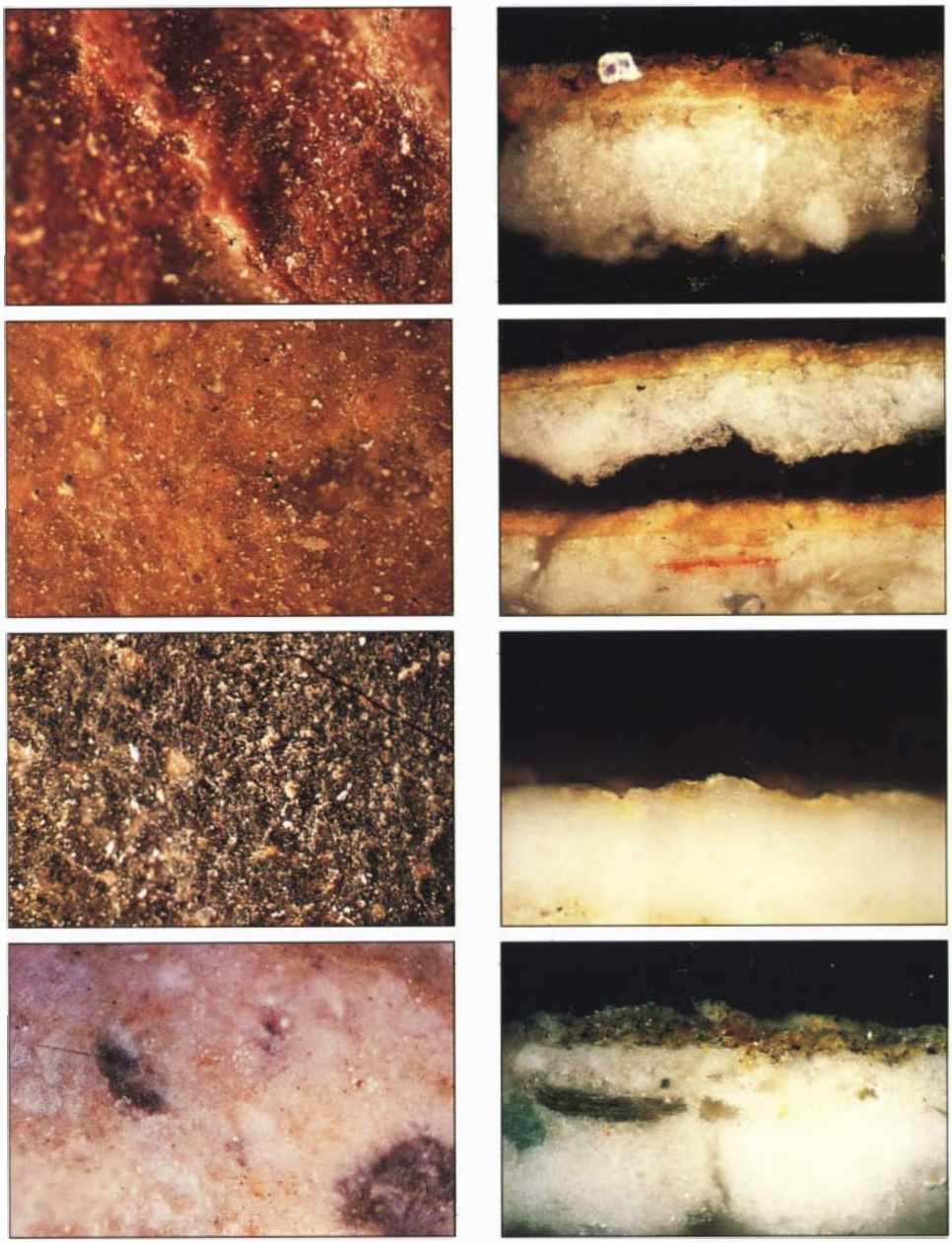


Fig. 22. Mestre de Pedret. Església de Sant Pere del Burgal. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (SP1), ocre (SP2), negre (SP3) i blanc (SP6). OM, × 45 augments.

Fig. 23. Mestre de Pedret. Església de Sant Pere del Burgal. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (SP1), ocre (SP2), negre (SP3) i blanc (SP6). OM, × 120 augments.

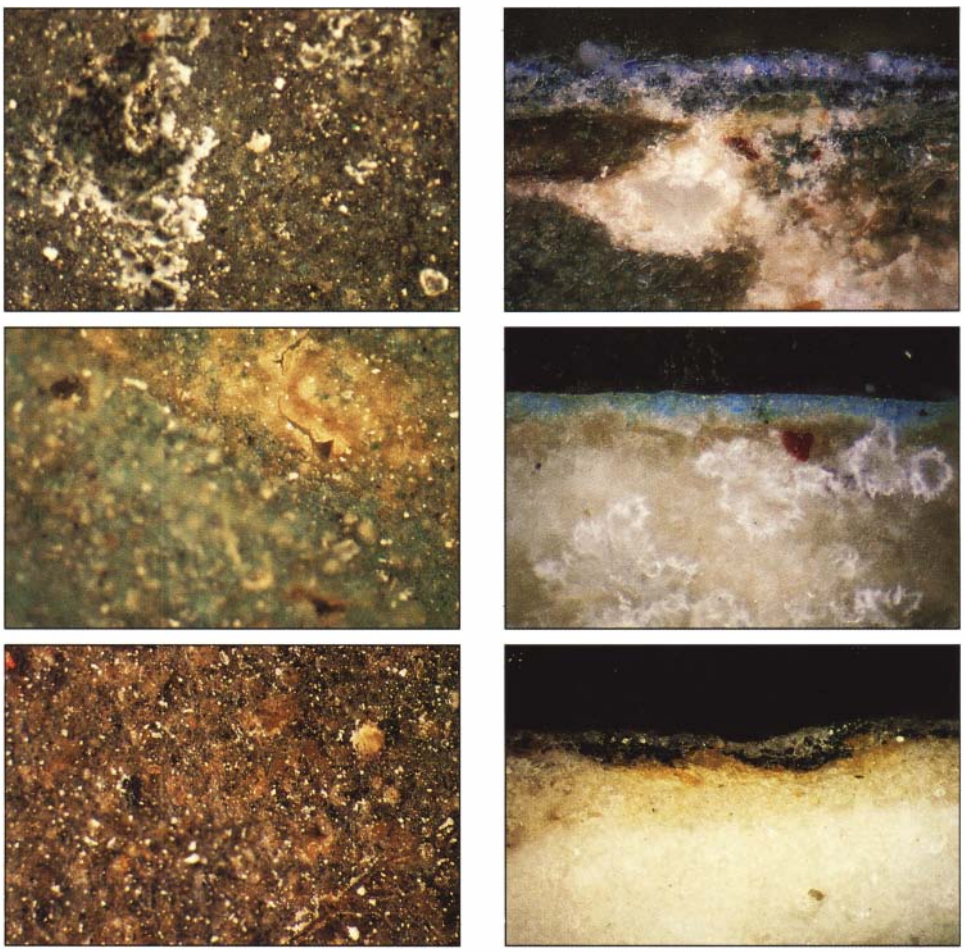


Fig. 22 bis. Mestre de Pedret. Església de Sant Pere del Burgal. Cares superficials de les pintures dels pigments blau (SP5), blau clar (SP55) i verd (SP7). OM, × 45 augments.

Fig. 23 bis. Mestre de Pedret. Església de Sant Pere del Burgal. Secció transversal de les pintures dels pigments blau (SP5), blau clar (SP55) i verd (SP7). OM, × 120 augments.

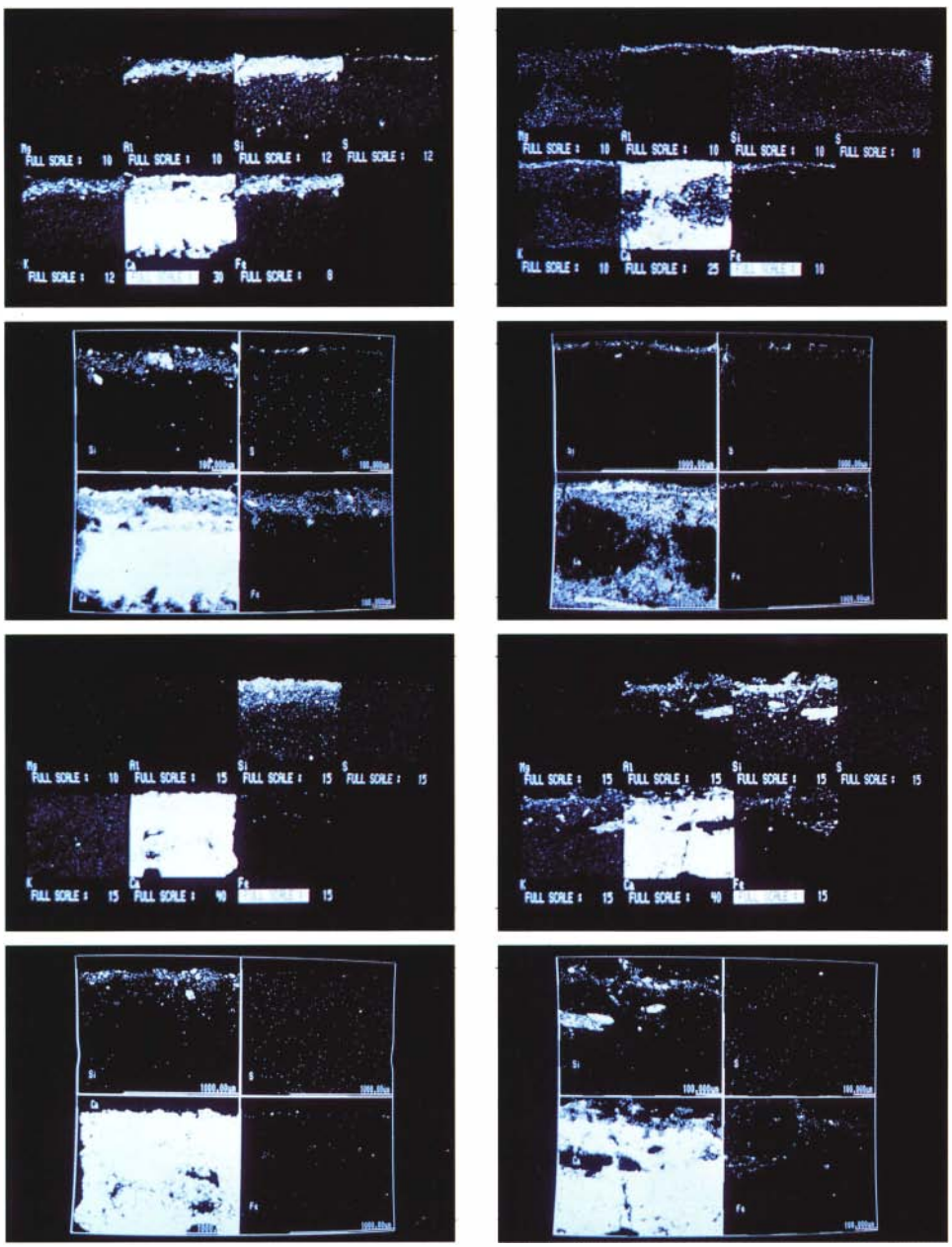


Fig. 24. Mestre de Pedret. Església de Sant Pere del Burgal. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-300 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (SP1), ocre (SP2), negre (SP3) i blanc (SP6). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

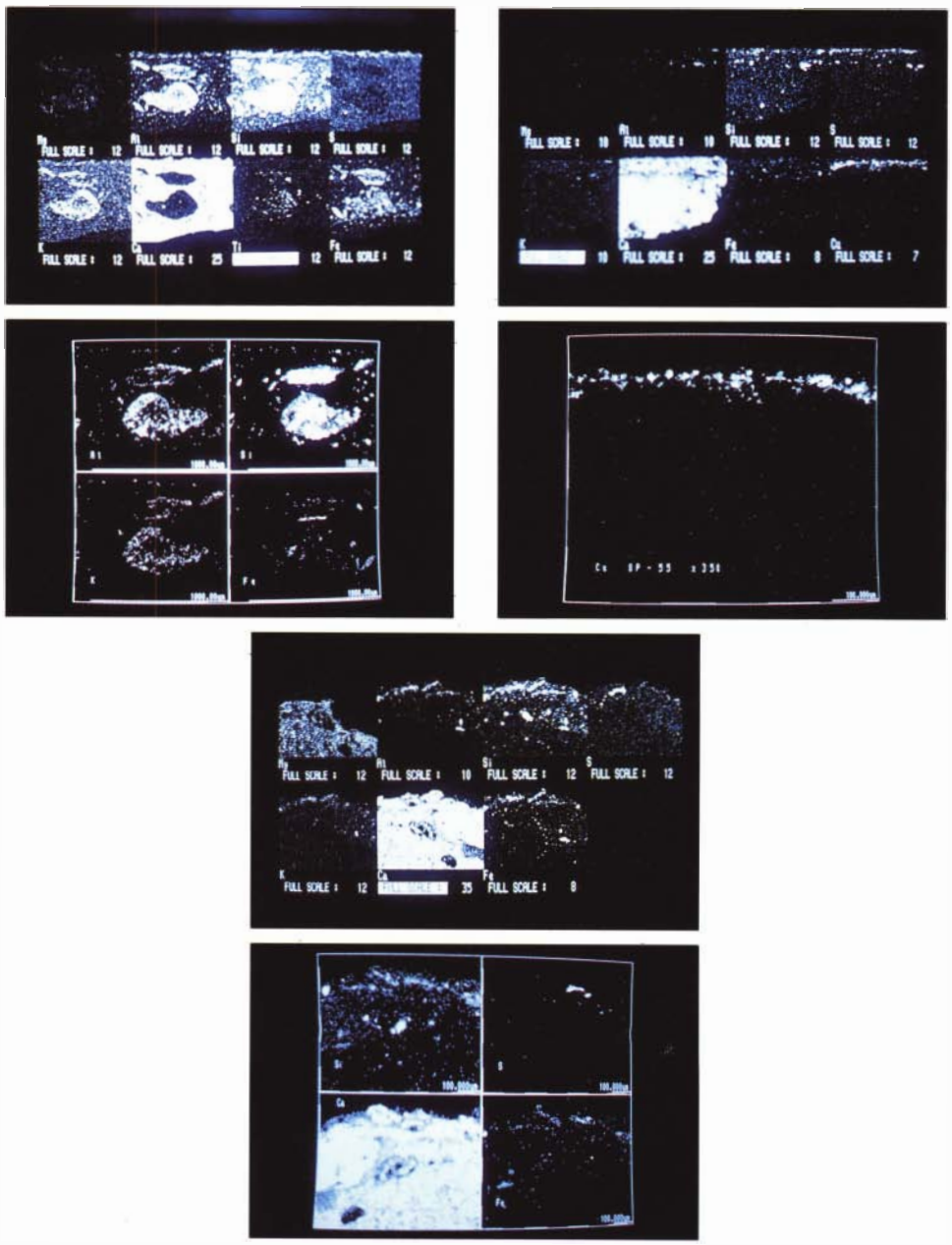


Fig. 24 bis. Mestre de Pedret. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 150-300 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments blau (SP5), blau clar (SP55) i verd (417). SEM/EXDA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

barrejat amb l'aglutinant de calci, posteriorment carbonatat. L'observació del conjunt dels mapping (fig. 27 i 27 bis) indica que la capa pictòrica és ben definida i és regular, excepte en les mostres SMA2 i SMA6. Els resultats de l'anàlisi elemental, taules 6.A i 6.B, coincideixen amb el canvi d'estructura morfològica estudiats en l'observació microscòpica.

Les fases determinades en les diferents mostres són l'hematites, la goethita, el carboni fòssil, l'atzurita i l'aerinita. Els composts acompanyants són la calcita, un silicat, el quars i el guix. La weddellita és present en totes les mostres en quantitats apreciables.

Taula 6.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %							
		Cu	Fe	Ca	Si	Al	K	Mg	S	C + O
SMA1	Pig	—	2.97	17.72	11.30	7.12	2.22	0.67	0.54	57.42
		—	1.56	19.35	12.08	3.56	1.18	0.20	2.69	59.33
	Pre	—	0.03	45.77	1.58	0.36	0.08	0.41	0.44	51.30
SMA2	Pig	—	1.23	11.51	13.57	8.97	1.70	0.51	1.93	60.54
		—	1.59	10.60	12.80	9.92	1.74	0.55	2.11	60.56
	Pre	—	—	35.40	7.56	0.71	0.25	1.18	0.48	54.38
SMA3	Pig	—	1.17	31.45	6.78	3.51	1.00	0.42	0.81	54.83
		—	1.23	24.70	9.17	6.36	1.37	0.54	0.57	56.41
	Pre	—	—	41.73	2.52	1.11	0.43	0.50	1.12	52.53
SMA6	Pig	—	0.19	34.03	6.01	0.28	0.26	5.67	0.26	53.27
		—	0.52	21.85	9.14	1.56	0.38	3.25	1.03	55.89
	Pre	—	0.25	35.48	5.37	1.98	0.65	0.83	1.19	54.21
SMA5	Pig	4.39	0.71	18.51	9.82	4.40	1.27	0.24	2.38	58.13
		2.87	1.05	16.08	14.75	2.38	0.90	—	1.65	59.49
	Pre	—	0.28	36.37	5.13	0.79	0.35	0.82	1.77	54.45
SMA7	Pig	—	1.40	20.86	10.21	6.11	1.45	0.67	1.49	57.76
		—	1.02	21.10	4.76	2.64	1.01	—	7.76	60.55
	Pre	—	0.06	26.15	2.37	0.33	0.29	18.88	0.34	51.54

A taula 6.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 6.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %				
		Cu	Fe	Ca	Si (Al, K)	C + O
SMA1	Pig	—	**3**(2.26)	**18**(18.53)	**19**(18.73)	**58**(58.37)
	Pre	—	—	**45**(44.39)	**3**(2.37)	**52**(51.73)
SMA2	Pig	—	**2**(1.41)	**12**(11.23)	**25**(24.84)	**61**(60.55)
	Pre	—	—	**36**(35.40)	**8**(8.52)	**54**(54.38)
SMA3	Pig	—	**1**(1.20)	**29**(28.07)	**14**(14.08)	**55**(55.62)
	Pre	—	—	**41**(41.73)	**4**(4.06)	**53**(52.53)
SMA6	Pig	—	–(0.35)	**28**(27.94)	**9**(8.81)	**55**(54.58)
	Pre	—	—	**36**(35.48)	**8**(8.00)	**54**(54.21)
SMA5	Pig	**4**(3.63)	**1**(0.88)	**16**(17.29)	**17**(16.75)	**58**(58.81)
	Pre	—	—	**37**(36.37)	**6**(6.27)	**55**(54.45)
SMA7	Pig	—	**2**(1.21)	**21**(20.98)	**13**(13.08)	**60**(59.15)
	Pre	—	—	**26**(26.15)	**3**(2.99)	**52**(51.54)

A la taula 6.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 6.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements, i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes, que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

7. Mestre de Pedret: Pintures de l'absidiola de l'església de Sant Quirze de Pedret

A les fotomicrografies de les mostres analitzades (fig. 28 i 28 bis), la granulometria que s'hi observa és de gra fi. El pigment forma aglomerats que són distribuïts heterogèniament. La diferència entre les mostres SQ7 i SQ77 és deguda a la més gran concentració de pigment blau en el primer cas. Aquesta circumstància permet d'estudiar indirectament el tipus de pigment blau emprat per aquest mestre. La densitat òptica de tots els pigments és bona i la intensitat del color, alta. La deposició sobre la capa de preparació presenta irregularitats.

La secció transversal és compacta i homogènia, però presenta algunes diferències com s'observa en les fig. 29 i 29 bis. El color vermell, l'ocre i el negre tenen un gruix uniforme que oscil·la entre 35 i

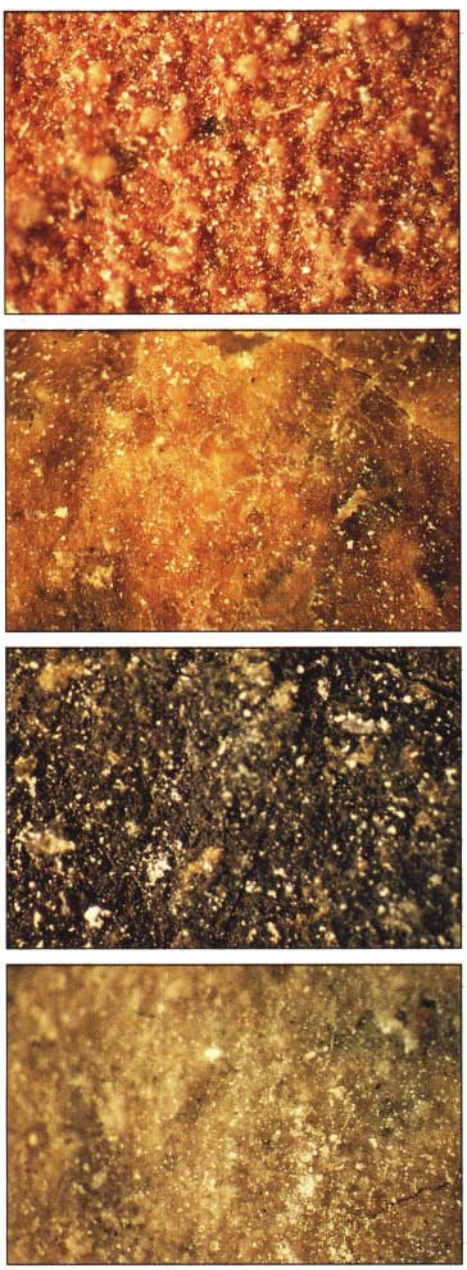


Fig. 25. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (SMA1), ocre (SMA2), negre (SMA3) i blanc (SMA6). OM, × 45 augments.

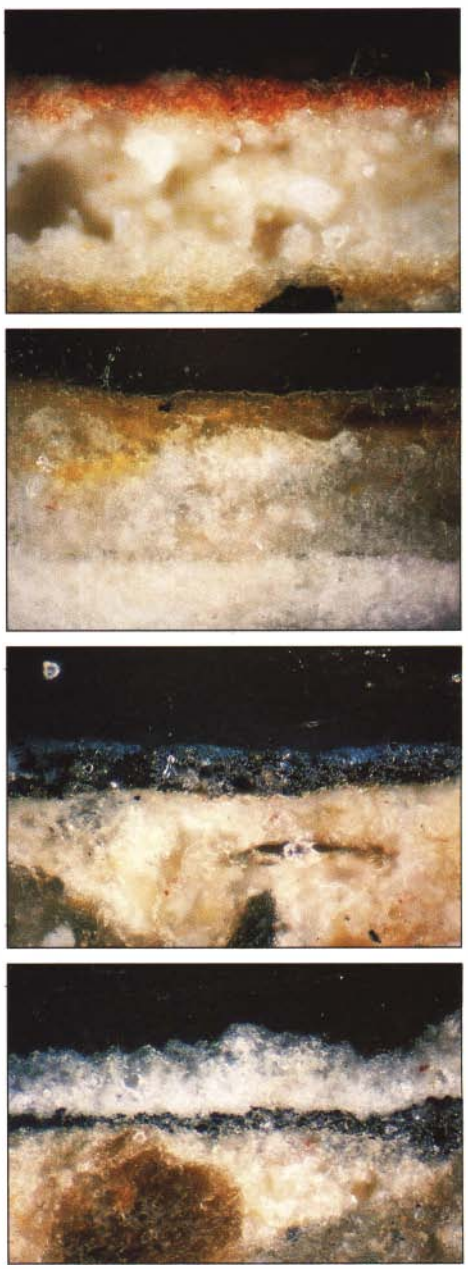


Fig. 26. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (SMA1), ocre (SMA2), negre (SMA3) i blanc (SMA6). OM, × 120 augments.

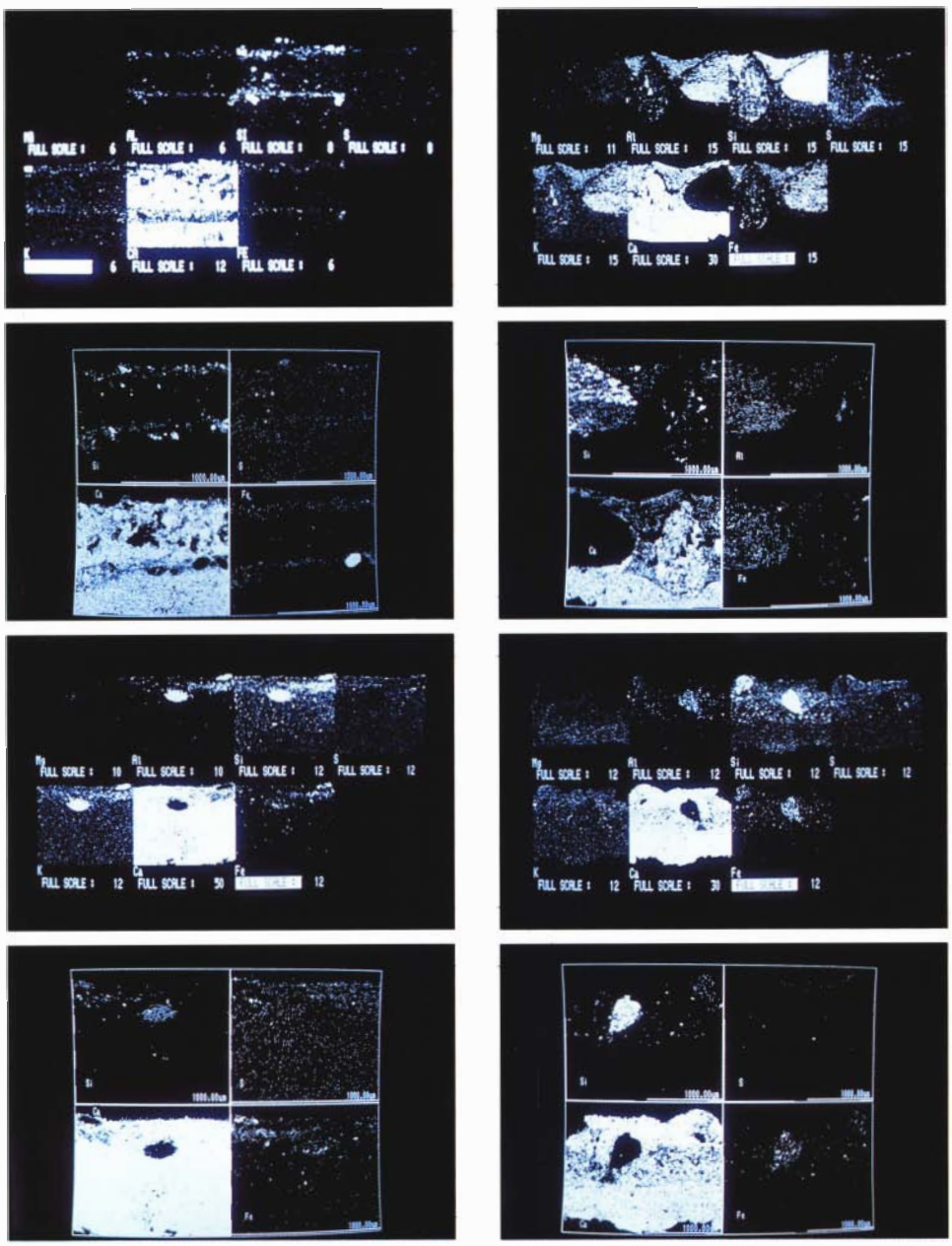


Fig. 27. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 120-200 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (SMA1), ocre (SMA2), negre (SMA3) i blanc (SMA6). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

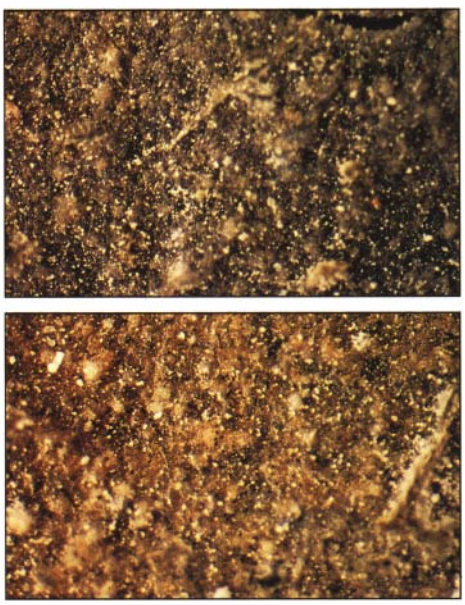


Fig. 25 bis. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Cares superficials de les pintures dels pigments blau (SMA5) i verd (SMA7). OM, × 45 augments.

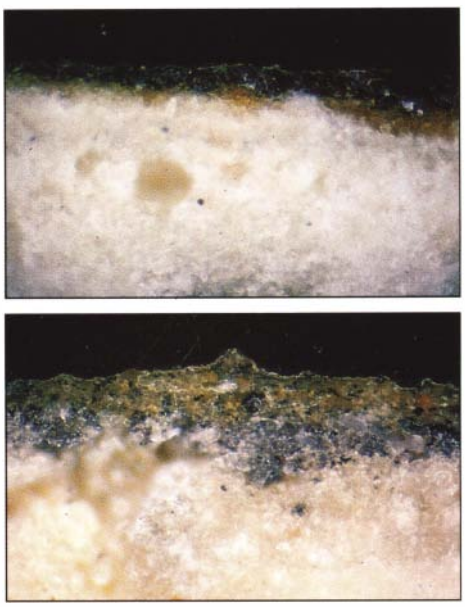


Fig. 26 bis. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Secció transversal de les pintures dels pigments blau (SMA5) i verd (SMA7). OM, × 120 augments.

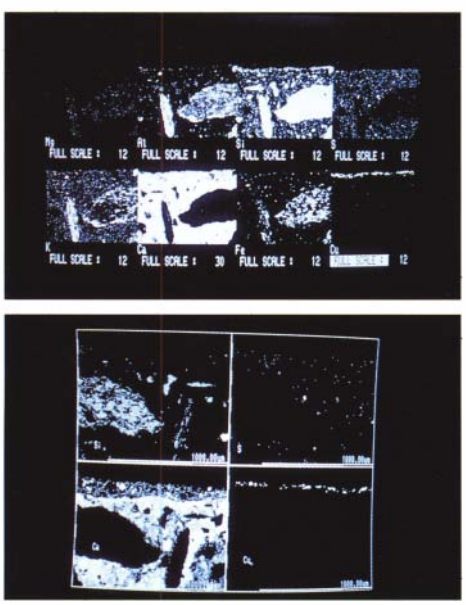


Fig. 27 bis. Mestre de Pedret. Església de Santa Maria d'Àneu. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 120-200 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments blau (SMA5) i verd (SMA7). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

60 microns. El color blanc i el verd fosc tenen un major gruix, i en canvi el verd clar és més prim. El mapa de distribució dels elements (fig. 30 i 30 bis) mostra que el silicat és barrejat amb el pigment. Aquestes dades coincideixen plenament amb els espectres i valors obtinguts mitjançant l'anàlisi elemental, taules 7.A i 7.B.

Les fases determinades microscòpicament i per XRD en totes les mostres són la calcita, el quars i en forma més dèbil el guix. Els pigments identificats en cada mostra són l'hematites, la goethita, l'aerinita i el carboni fòssil. A la majoria de les mostres hi ha weddellita, especialment a la SQ7.

Taula 7.A

Percentatges dels elements identificats en l'estratigrafia de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %					
		Fe	Ca	Si	Al	K	S
SQ1	Pig	9.80	83.37	3.58	1.00	0.41	1.82
		18.12	72.74	5.67	1.50	0.50	1.36
	Pre	0.56	79.08	3.74	1.06	0.50	14.95
		0.61	90.92	6.12	0.26	1.04	1.02
SQ2	Pig	2.01	88.61	6.32	1.70	0.24	0.13
		7.21	19.28	70.90	0.95	1.62	0.04
	Pre	0.48	61.45	37.33	0.08	0.14	0.24
		—	97.63	1.65	0.14	—	0.55
SQ3	Pig	—	66.66	33.33	—	—	—
		—	46.41	53.58	—	—	—
	Pre	—	96.89	3.10	—	—	—
SQ6	Pig	—	55.51	43.68	—	—	0.10
		—	56.19	42.25	—	—	1.55
	Pre	—	72.42	27.27	—	—	0.29
SQ7	Pig	2.97	44.02	45.49	1.39	—	6.16
	Pre	0.08	93.01	6.72	0.13	—	0.06
SQ77	Pig	10.65	47.18	31.93	2.21	6.99	1.02
	Pre	0.30	94.09	2.85	0.24	1.29	1.22

A la taula 7.A consten els elements presents en el pigment i a la capa de preparació, amb els valors estequiomètrics obtinguts en l'anàlisi elemental.

Taula 7.B

Valor representatiu dels elements característics presents a les diferents capes de les mostres.

Mostra-Capa		Elements %		
		Fe	Ca	Si (Al, K)
SQ1	Pig	**14**(13.90)	**78**(78.55)	**7**(6.33)
	Pre	—	**85**(85.00)	**7**(6.39)
SQ2	Pig	**5**(4.61)	**51**(50.44)	**41**(40.86)
	Pre	—	**80**(79.84)	**20**(19.67)
SQ3	Pig	—	**56**(56.53)	**43**(43.45)
	Pre	—	**97**(96.87)	**3**(3.10)
SQ6	Pig	—	**56**(55.85)	**43**(42.96)
	Pre	—	**73**(72.42)	**27**(27.27)
SQ7	Pig	**3**(2.97)	**44**(44.02)	**47**(46.88)
	Pre	—	**93**(93.01)	**7**(6.72)
SQ77	Pig	**11**(10.65)	**47**(47.18)	**41**(41.13)
	Pre	—	**94**(94.09)	**4**(4.38)

A la taula 7.B s'expressa entre parèntesis la mitjana dels valors de cada element, nivell d'anàlisi i mostra, representats a la taula 7.A. Aquest valor es pondera tenint en compte les dades dels espectres i dels mapes de distribució dels elements i el valor resultant es representa amb negreta a la taula. Així es dedueix la composició mineralògica més probable de les fases que integren les diverses capes, que es representen a la taula per l'element més característic de cada compost.

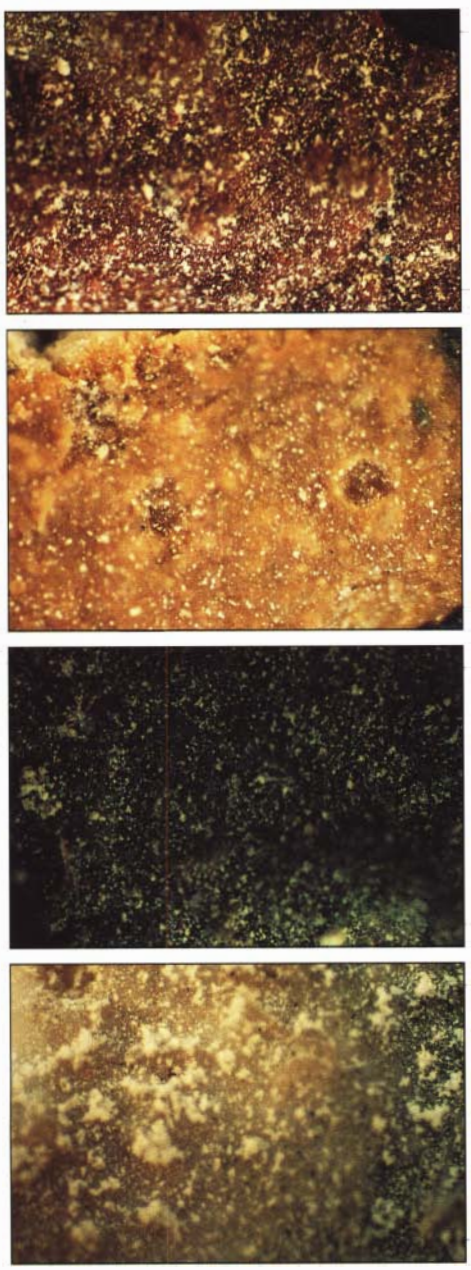


Fig. 28. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Cares superficials de les pintures dels pigments vermell (SQ1), ocre (SQ2), negre (SQ3) i blanc (SQ6). OM, × 45 augments.

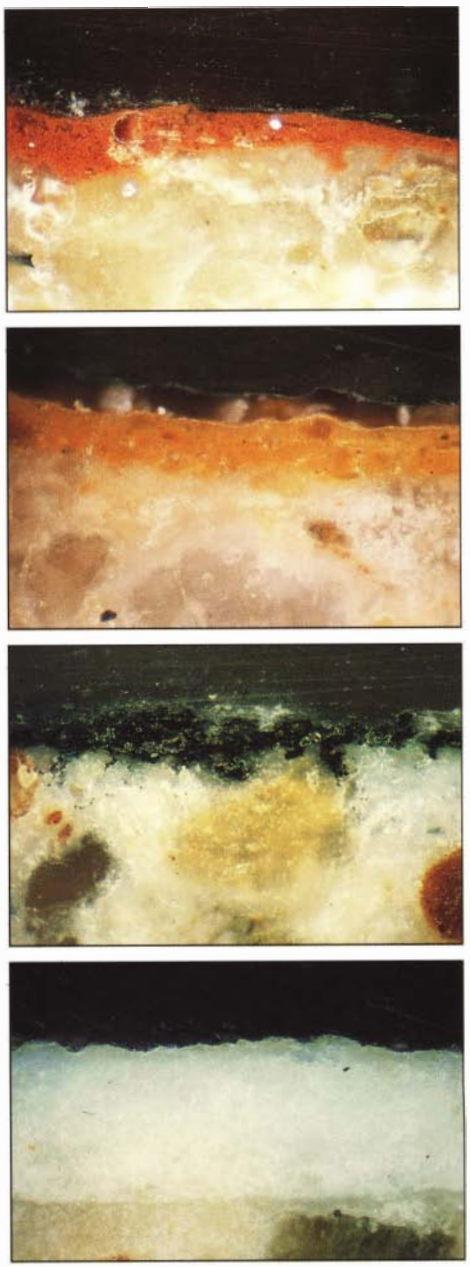


Fig. 29. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Secció transversal de les pintures dels pigments vermell (SQ1), ocre (SQ2), negre (SQ3) i blanc (SQ6). OM, × 120 augments.

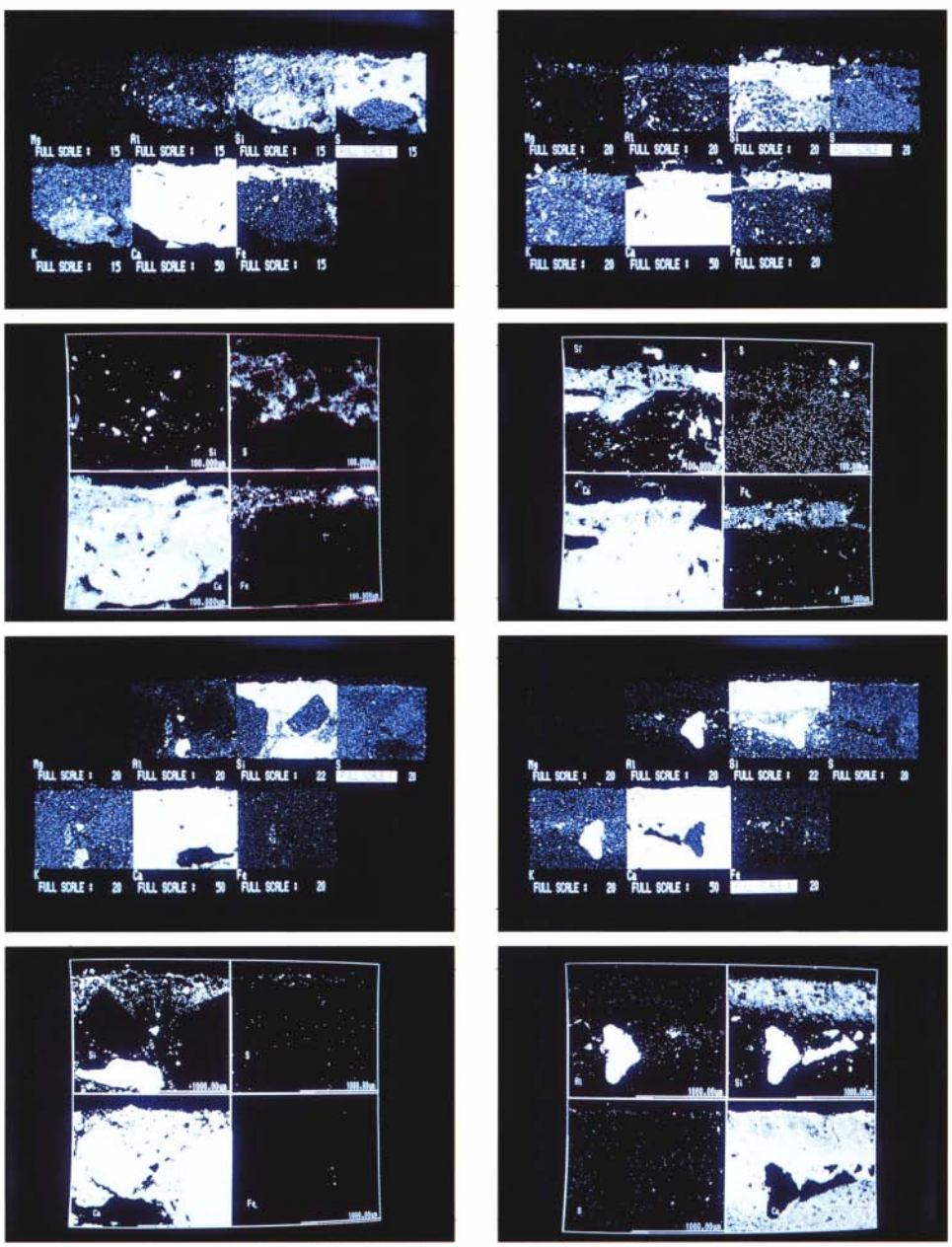


Fig. 30. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 120-300 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments vermell (SQ1), ocre (SQ2), negre (SQ3) i blanc (SQ6). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

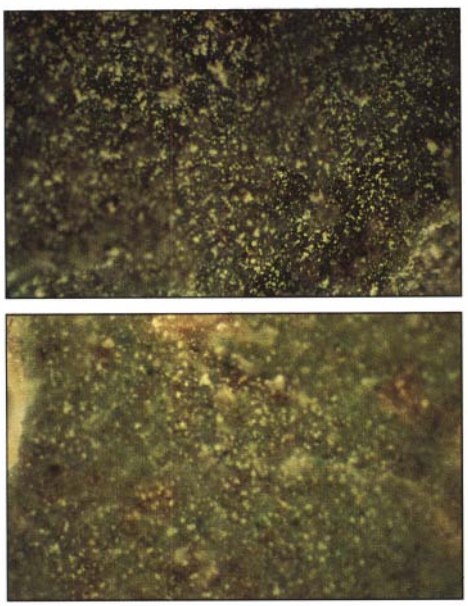


Fig. 28 bis. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Cares superficials de les pintures dels pigments verd (SQ7) i verd clar (SQ77). OM, × 45 augments.

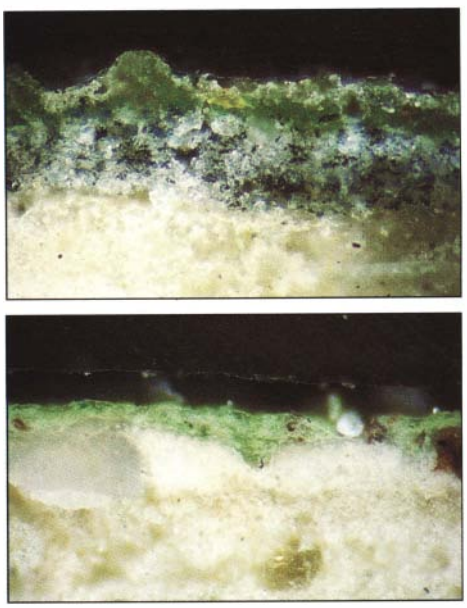


Fig. 29 bis. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Secció transversal de les pintures dels pigments verd (SQ7) i verd clar (SQ77). OM, × 120 augments.

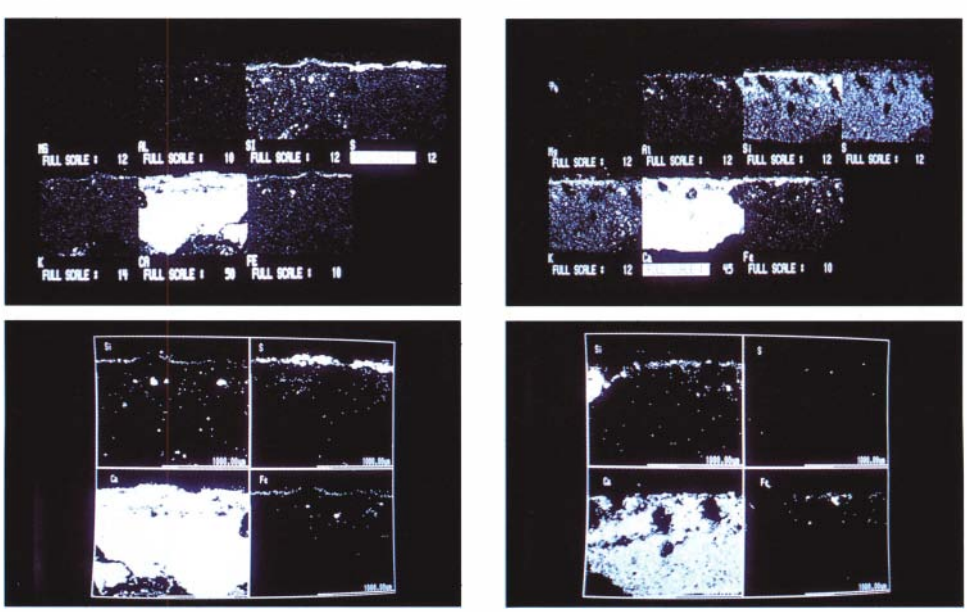


Fig. 30 bis. Mestre de Pedret. Església de Sant Quirze de Pedret. Distribució dels elements en les fotomicrografies (× 120-300 augments) de les seccions transversals de les pintures dels pigments verd (SQ7) i verd clar (SQ77). SEM/EDXA. Els mappings dels elements més característics són ampliats en la reproducció inferior.

Discussió dels resultats

1. Naturalesa dels pigments

Color vermell

S'ha determinat que el pigment que correspon al color vermell, en totes les mostres, és l'hematites, excepte en la 411, que és el cinabri.

A les pintures murals l'hematites, Fe_2O_3, ha estat sempre el pigment vermell. El que han utilitzat aquests mestres es presenta amb un aspecte d'agregats informes i compactes. Els cristalls són petits i dispersos en la càrrega acompanyant. Per això és difícil d'obtenir l'espectre del material per difracció de raigs X. Mitjançant l'anàlisi per SEM s'observa que és format per partícules primàries de forma més o menys arrodonida. És una terra natural que es troba en l'àrea geogràfica d'on són originàries les pintures. És fàcil de triturar i té una gran capacitat de dispersió. L'hematites pot ser hidratada per l'acció meteòrica i dóna coloracions vermell-groguenques, com és el cas de la mostra SP1. Les característiques morfològiques indiquen que l'hematites emprada en aquestes mostres té una procedència diversa i fins i tot és possible que el mateix mestre utilitzi pigment vermell diferent, més o menys hidratat.

El cinabri, HgS, emprat pel mestre de Taüll, és de color vermell escarlata i forma cristalls romboèdrics; els grans tenen una mida apreciable. És brillant i molt opac. No es troba a la regió dels Pirineus i, per tant, l'artista el portava amb ell en els seus desplaçaments o bé li era subministrat. Es pot considerar un material "d'importació" que estableix una diferència, molt important, amb les altres pintures de Taüll i de Boí.

Color ocre

El compost característic que forma el pigment de color ocre de totes les mostres estudiades és un òxid-hidròxid fèrric més o menys hidratat i que varia entre la goethita, $Fe_2O{\cdot}OH{\cdot}nH_2O$, i l'hidròxid, $Fe(OH)_3{\cdot}nH_2O$. La seva composició és comparable, en allò fonamental, a l'hematites del color vermell amb impureses d'alumini i sobretot de sílice. És una matèria terrosa, fàcil de triturar i que pot ser dispersada.

La mida del gra i la seva homogeneïtat varien d'unes mostres a unes altres. En l'observació microscòpica a grans augments, es veu fibrosa i compacta, amb diferents tonalitats a cada mostra. Aquesta variació de la tonalitat del color és deguda a la quantitat d'aigua que conté el material i, en cert grau, a la forma que adquireixen les partícules quan són triturades. Per tant, la tonalitat final del pigment pot ser un paràmetre indicatiu de la diferent preparació i mòlta del pigment.

Color negre

L'agent pigmentari que van utilitzar els mestres per obtenir el color negre és el carbó. L'element que produeix la coloració negra és el carboni, però els autors utilitzaren la seva forma en la natura, que és el carbó. Per aquest motiu s'ha utilitzat el nom de carbó per indicar l'agent pigmentari.

El carbó, a totes les mostres, és d'origen fòssil, ja que s'hi identifiquen traces de ferro i de sofre formant probablement pirites; a la mostra 323 s'hi detecta la presència de fòsfor, que indicaria un origen orgànic (fig. 31). El pigment és format per

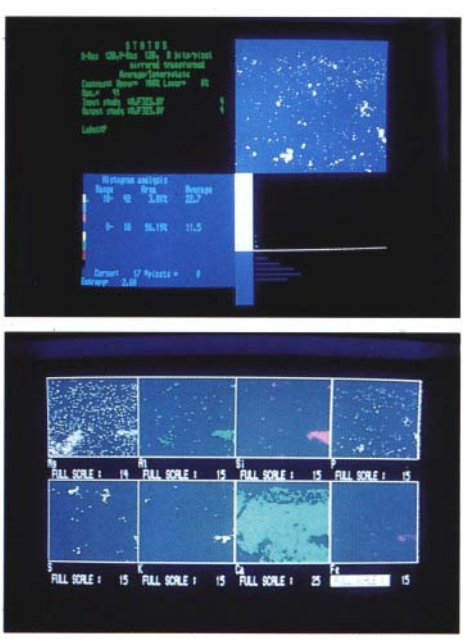


Fig. 31. Microanàlisi per energia dispersiva de raigs X de la mostra 323. S'observa la presència de fósfor en els mappings, que indicaria l'origen orgànic del pigment negre.

un gra fi que, pel fet de no estar uniformement distribuït, presenta diversa qualitat cromàtica. Cal destacar, per la densitat òptica, les mostres SP3 i SQ3 i, especialment, la 413.

Color blanc

En l'observació microscòpica de les mostres de color blanc es fa palesa una diferència clara entre la capa pictòrica i la de preparació, encara que l'element característic en tots dos substrats és el calci. Per microscòpia òptica, la superfície pictòrica s'observa més brillant a causa de l'abundància de sílice. La mida del gra a la capa superficial és més fina. L'anàlisi elemental dóna una major concentració de sílice i de sofre barrejat amb el pigment. Les característiques morfològiques indiquen una barreja de composts. Per tant, es tracta de calcita i probablement guix, amb una gran proporció de sílice.

Color blau

La caracterització dels pigments de color blau va oferir una certa dificultat. En l'observació per microscòpia òptica i en els assaigs per XRF i EDXA s'observa que als espais de color blau hi havia presència d'Al, Fe, Si i Ca amb proporcions relatives tals que, juntament amb la línia de baixa intensitat a 14.3 Å en els diagrames de XRD, feien suposar, com ja vàrem dir en el treball de 1986 l'existència d'una clorita rica en ferro.

Altres autors van classificar aquest pigment blau com aerinita, compost present al Pirineu català i que és pròxim a les clorites riques en ferro. En bibliografia recent, com en els articles d'Azambre i Monchoux, Besteiro, Palet i altres, on es descriuen les seves propietats, la composició química i el diagrama de difracció de raigs X, però no se n'estableix l'estructura cristal·lina d'una manera definitiva. En general no es presenta ben definit, sinó sempre barrejat amb altres minerals diversos (zeolites principalment).

Per aportar dades aclaridores a aquest tema i a fi d'identificar la composició i la procedència del pigment utilitzat en les pintures murals, s'ha dut a terme l'estudi comparatiu entre una mostra del material natural aerinita extret del Pirineu i el pigment de les pintures. Les característiques morfològiques i òptiques d'ambdós són semblants i les línies dels diagrames de XDR del pigment i del material natural són concordants. Aquests resultats coincideixen alhora amb les característiques atribuïdes a aquest pigment en la bibliografia esmentada abans.

Òpticament, tant el pigment de la mostra com el material natural analitzat són de color blau clar, però en les diverses mostres presenten coloracions diverses. La tonalitat depèn de la relació del Fe^{2+}/Fe^{3+}, que en la mateixa aerinita varia d'un dipòsit a un altre. És important de conèixer aquesta relació en els pigments utilitzats, ja que d'ella depèn la intensitat del color. El mètode més adient per comprovar aquesta relació és l'espectroscòpia Mösbauer, que aplicada al pigment de la mostra 415 ha presentat una mitjana d'1.08, mentre que en el mineral de la conca pirinenca ha estat de 0.67. Per tant, l'autor de la pintura va escollir un producte amb un alt contingut de Fe^{2+}, és a dir, d'alta intensitat de color blau (fig. 32).

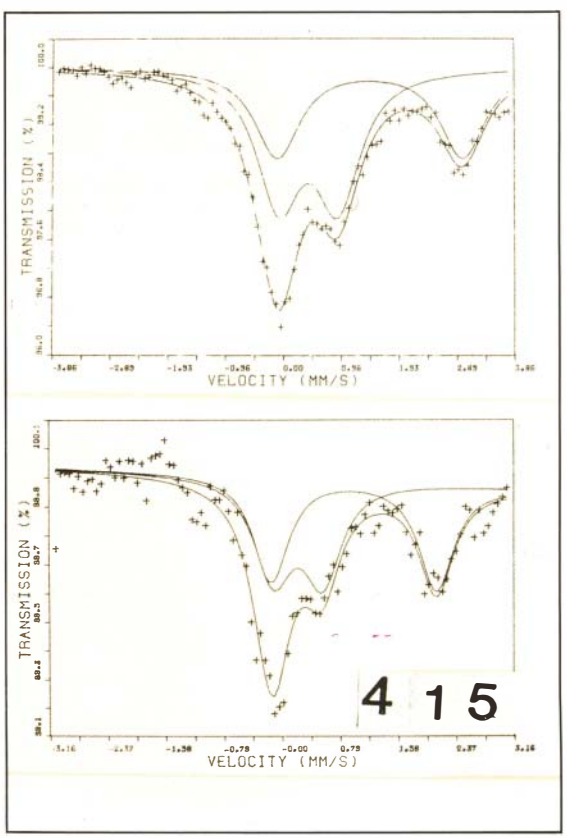


Fig. 32. Diagrames d'espectroscòpia Mösbauer del pigment de la mostra 415 i d'una mostra d'aerinita del Pirineu català. S'observa que la relació Fe^{2+}/Fe^{3+} és de 1.08 en la primera i de 0.67 en la segona. Això indica una selectivitat del mestre per varietats d'aerinita d'alt contingut en Fe^{2+} que dóna un blau més intens.

L'aerinita és una barreja de minerals de tipus secundari, com ara zeolites i altres filosilicats. La seva existència real com a mineral independent ha estat molt discutida, i fins ara encara no ha estat reconeguda com a "espècie mineral" per l'Associació Internacional de Mineralogia (I.M.A.), tot i que fou descrita a final del segle passat per Lasaulx els anys 1876 i 1877, i a la meitat del present per Garrido.

L'atzurita ha estat emprada a les pintures del cercle de Pedret, a les esglésies de Sant Pere del Burgal i Santa Maria d'Àneu. Es diferencia de l'aerinita perquè es presenta en forma radiada i amb brillantor vítria. El mestre no la utilitza per a obtenir la tonalitat verda barrejant-la amb el pigment ocre.

2. Caracterització dels composts de la capa de preparació

Les pintures murals han estat traspassades i consolidades en la cara posterior, per mitjà de teles de cotó i caseïnat de calci. Per tant, la capa de preparació original ha estat substituïda i només en queden algunes restes distribuïdes de forma heterogènia.

La tècnica anomenada "al fresc" era la més utilitzada a les pintures murals del Pirineu català. Consisteix en l'aplicació dels pigments sobre un substrat de calç humida que, per un procés de carbonatació mitjançant el CO_2 ambiental, els fixa en assecar-se. El $Ca(OH)_2$ reacciona espontàniament amb el CO_2, que es dissol en la mateixa aigua i forma una dissolució sobresaturada de carbonat que precipita en forma de cristalls. Les substàncies que acompanyen l'òxid de Ca es consideren impureses. El material natural escollit per a obtenir la calç apagada que s'utilitzarà per formar la capa de preparació pot ser calcita més o menys pura o bé formacions dolomítiques normals en concentracions carbonatades en la natura. Això explica la presència de Mg que s'ha identificat a l'interior d'alguna de les mostres.

A pràcticament totes les mostres analitzades, el substrat és format pel caseïnat de calci emprat en el traspàs de les pintures. Aquest compost ha sofert una certa degradació amb el temps. Els mapes de distribució dels elements identifiquen la presència de S distribuït de forma difusa en la capa de preparació d'un bon nombre de mostres. En altres s'ha determinat per XRD la presència d'oxalat de Ca, en forma de weddellita i whewellita. No hi ha dubte que aquest compost és posterior i d'origen biogènic per l'acció dels fongs en el caseïnat de calci. S'observa que quan augmenta la concentració d'oxalat disminueix la de caseïnat.

3. Caracterització dels composts acompanyants

El quars és una fase present sempre, tant en la capa pictòrica com en la de preparació. Ho demostra la proporció més alta de Si respecte a l'Al i al K. Una porció del silici està en forma de silicat, tal com s'observa en els mappings obtinguts mitjançant TEM (fig. 33), en els quals coincideixen el Si, l'Al i el K.

Es confirma també aquest fet en els mapes de distribució dels elements del SEM/EDXA. Aquests silicats poden tenir orígens diferents, entre els quals cal citar impureses pròpies de la calcita original i/o caolinita afegida pels mestres. En aquest últim cas, es barrejava amb el pigment per donar flexibilitat i adherència a l'agent pigmentari sobre la capa de preparació. Això no obstant, no sembla suficientment explicatiu que la sílice o el silicat s'empressin només per a cohesionar el pigment, sinó que es devien utilitzar per aconseguir "porus" dins de la sal de calci, en els quals es pogués fixar millor el pigment.

Els mapping mostren la presència de S a la majoria de les mostres. Aquest element es troba en una concentració més gran a la capa pictòrica, però no coincideix amb el pigment ni està associat amb el silicat quan hi és present (fig. 34 i 35).

La determinació del compost corresponent i la seva interpretació són un problema difícil de resoldre. Podria tractar-se d'un compost que contribuís a estabilitzar la capa pictòrica, o bé d'una deposició natural provocada pel medi ambiental. La quantitat de SO_2 del medi ciutadà en què s'exposen i emmagatzemen aquestes pintures i l'alt contingut de Ca dels materials pictòrics haurien afavorit la formació del sulfat, que es detecta en unes línies d'intensitat molt feble mitjançant la XRD.

En tractar dels composts que formen la capa de preparació ja s'ha donat una explicació de la presència difusa de S a l'interior de les mostres. Es tracta de la degradació del caseïnat de Ca. Per tant, aquest S té un origen molt diferent del que es troba a la capa superficial de les mostres.

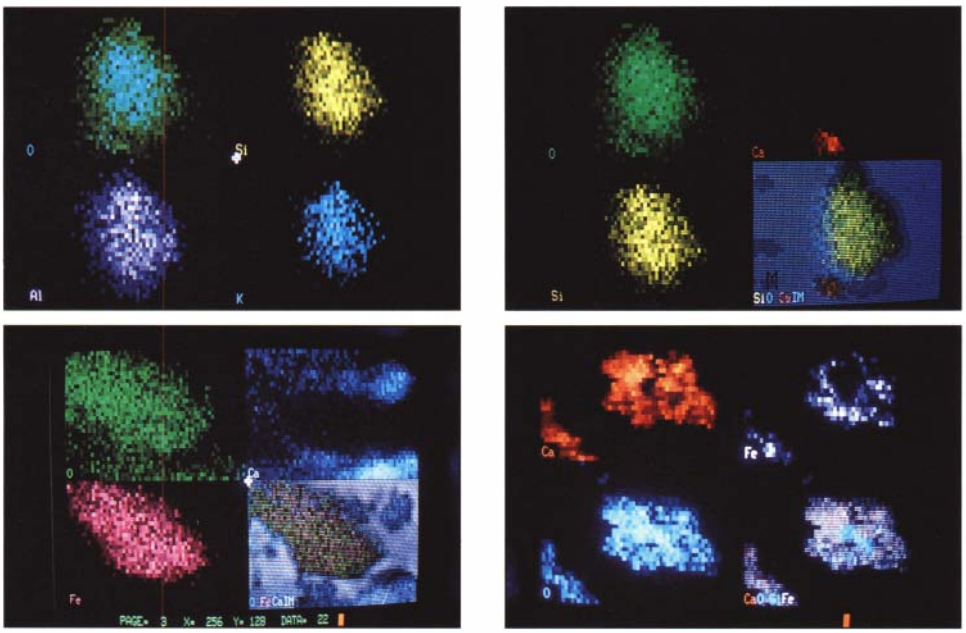


Fig. 33. Distribució dels elements en fotomicrografies de partícules de pigment obtingudes amb microscòpia electrònica de transmissió (TEM/QUEBEC, 30000 augments). S'observa la coincidència dels mappings de Si, Al i K en forma de silicat; la de Si i O formant quars; la de Fe i O, que indiquen la presència d'hematites; i la de Fe, Ca i O pertanyen a l'aerinita.

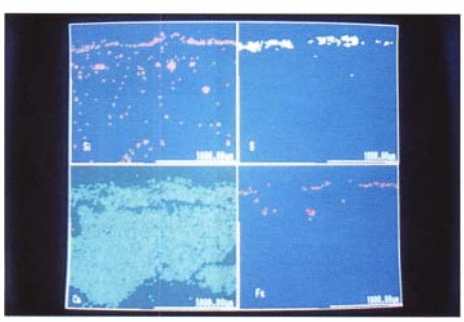


Fig. 34. Mappings de la secció transversal de la mostra SQ7. S'observa la presència de S en la capa superior de la mostra, però sense coincidir amb el pigment.

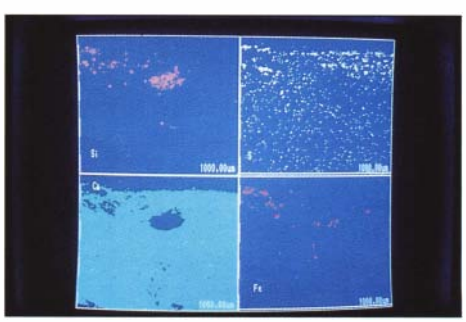


Fig. 35. Mappings de la secció transversal de la mostra SMA3. Els àtoms de S són distribuïts a l'interior de la mostra. Es tracta, probablement, de la degradació del caseïnat de calci utilitzat en el traspàs de les pintures; o és una impuresa natural del morter original?

La presència de S, independentment del seu origen, implica un problema important per a la conservació i la restauració d'aquestes pintures murals. Caldrà un estudi específic, que comprengui un mostreig més ampli, per trobar solucions idònies.

A la taula 8 es recullen les dades obtingudes, agrupades per mestres i esglésies.

4. Tècniques pictòriques

Els mestres o autors que van realitzar aquestes pintures murals foren diferents; aquest fet queda plenament corroborat pels diferents materials que empraren i, sobretot, per les diferents tècniques de preparació i d'aplicació dels pigments.

De les pintures de la vall de Boí sobresurten les atribuïdes al mestre de Taüll. No solament es distingeixen per la naturalesa intrínseca dels pigments, de millor qualitat, sinó també per la tècnica i les característiques estratigràfiques. La capa pictòrica presenta un gruix molt regular en totes les mostres i, en algunes, hi ha una superposició de diverses capes que li permeten obtenir uns efectes cromàtics molt difícils d'aconseguir amb els pigments de què disposava. Aquest efecte és molt notori, per exemple, en el color blau del Pantocràtor, que és aplicat sobre una capa de color negre per aconseguir les diferents tonalitats. El resultat final de la seva depurada tècnica és la gran riquesa i la qualitat cromàtica aconseguida, que permet, fins i tot a un profà en la matèria, distingir i valorar com a superiors les pintures murals d'aquest gran mestre.

Les pintures del mestre de Boí corresponen a una tècnica més primitiva. Fa un ús abundant de les argiles, especialment la caolinita, que barreja en més proporció amb el pigment per donar-li una major plasticitat i obtenir una millor fixació en el substrat.

Les pintures de l'església de Santa Maria de Taüll, les de l'absis i les dels murs laterals, pertanyen a dues tècniques i amb tota seguretat a dos mestres. Les atribuïdes al mestre de Santa Maria presenten una qualitat pictòrica superior, especialment per la gamma de pigments utilitzats, encara que no tant per la tècnica de preparació i deposició dels materials en les diferents capes. En efecte, utilitza els colors blau i verd, però el gra és gruixut i heterogeni. La secció transversal de les mostres denota una tècnica de treball inferior si la comparem amb la del mestre de Taüll. Les atribuïdes al mestre del Judici Final presenten una tècnica més avançada però poc depurada. La varietat cromàtica hi és més reduïda i la granulometria varia d'un pigment a l'altre; de vegades és fi i regular, però es presenta també en aglomerats i fases heterogènies.

Les pintures atribuïdes al mestre de Pedret mostren una policromia rica per la gamma de colors i les diferents tonalitats aconseguides. En les pintures de les tres esglésies s'observa un grau de carbonatació superficial força alt. Per això, la intensitat i la densitat òptica és menor i, en una primera impressió visual, no es destaquen per uns colors vius, sinó per una certa monotonia cromàtica. Utilitza de forma selectiva l'atzurita, excepte a l'església de Sant Quirze, però s'ha de tenir en compte que en aquest cas les mostres no són de l'absis central. L'ús restringit de l'atzurita pot tenir una doble raó de ser: per una part, tenia un cost econòmic molt alt, i per una altra, no es troba a la zona pirinenca.

Les pintures de les tres esglésies presenten diferències en la tècnica pictòrica. La secció transversal de les mostres de l'església de Sant Quirze, observades mitjançant la miscroscòpia òptica, denota un domini de la tècnica superior a les altres dues. Les capes són regulars i uniformes. El pigment es presenta homogèniament distribuït. Ara bé, les imatges i les dades obtingudes amb la microscòpia electrònica mostren una estreta relació entre totes tres. La superfície pictòrica és prima i regular, però el substrat és format per materials poc preparats i heterogenis.

Conclusions

La conclusió general que cal destacar és el caràcter inorgànic de tots els pigments emprats en aquestes pintures murals. Es tracta de materials d'una gran estabilitat, inalterables al medi i a les severes vicissituds climatològiques del seu entorn. Per tant, presenten una gran estabilitat química i tèrmica. Gràcies a aquesta característica, les pintures han resistit, sense cap pèrdua de la seva qualitat cromàtica, durant segles, els traspassos, les consolidacions i els trasllats a altres zones geogràfiques amb característiques climatològiques diferents de les del seu emplaçament originari. Els pigments identificats es mantenen tal com els van aplicar els mestres i a través del seu estudi es fan palesos els coneixements de la primera matèria que tenien els artistes.

Taula 8

Resultats obtinguts, agrupats per mestres i esglésies.

Superfície pictòrica			Secció transversal							Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu				Fases
1. Mestre de Boí: Pintura del mur lateral de l'església de Sant Joan de Boí										
El gra és petit i homogeni. La trituració del material és acurada. La densitat òptica de tots els pigments és bona i la intensitat del color varia en cadascun d'ells. La deposició del pigment sobre la capa de preparació és homogènia però amb algunes irregularitats.	121	hematites, calcita i quars	pigment	vermell	35-50 μm	Fe 6	Ca 30	Si(Al, K) 16	C+O 35	hematites, argila, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	1	50	6	30	
	122	calcita, quars i weddellita	pigment	ocre	45-* μm	Fe 8	Ca 40	Si(Al, K) 5	C+O 30	goethita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	3	35	18	25	
	123	calcita, quars i weddellita	pigment	negre	30-45 μm	Fe 3	Ca 35	Si(Al, K) 10	C+O 35	carboni, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	3	45	5	35	
	126	calcita, guix, quars	pigment	blanc	55-55 μm	Fe —	Ca 30	Si(Al, K) 8	C+O 45	calcita, guix i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	25	8	50	
2. Mestre del Judici Final: Pintures del mur lateral de l'església de Santa Maria de Taüll										
Els colors vermell, ocre i negre tenen el gra regular; el color blanc és fi i homogeni. La trituració del pigment és deficient. La intensitat del color és baixa i poc uniforme. La deposició del pigment sobre la capa de preparació no és acurada i presenta irregularitats.	321	hematites, calcita i quars	pigment	vermell	45-45 μm	Fe 16	Ca 18	Si(Al, K) 16	C+O 36	hematites, argila, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	2	42	4	39	
	322	goethita, calcita i quars	pigment	ocre	25-* μm	Fe 12	Ca 4	Si(Al, K) 25	C+O 36	goethita, argila, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	22	9	46	
	323	calcita i quars	pigment	negre	50-74 μm	Fe 2	Ca 19	Si 6	C+O 62	carboni, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	31	3	55	
	326	calcita, guix i quars	pigment	blanc	45-* μm	Fe —	Ca 22	Si(Al, K) 3	C+O 45	calcita, guix i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	11	3	52	

La majoria dels pigments identificats són terres naturals que es troben fàcilment en aquesta àrea geogràfica, l'hematites, la goethita i l'aerinita. Ja s'ha indicat que el carboni està en la seva forma natural de carbó, tal com posen de manifest els elements que l'acompanyen i que, al mateix temps, indiquen que el seu origen no és orgànic, excepte en la mostra 323.

Taula 8 (Continuació)

Superfície pictòrica			Secció transversal							Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu				Fases
3. Mestre de Santa Maria de Taüll: Pintures de l'absis de l'església de Santa Maria de Taüll										
El pigment de les mostres 211 i 212 forma aglomerats; el de la mostra 215 es presenta en agregats cristal·lins. La mòlta del material pictòric és poc acurada. S'observen diferents tonalitats de color. La densitat òptica és alta i la intensitat del color, uniforme. La deposició dels pigments presenta petites irregularitats especialment en la de color vermell i blau.	211	calcita i quars	pigment	vermell	90-140 μm	Fe 19	Ca 11	Si(Al, K) 18	C+O 37	hematites, argila, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	3	24	14	45	
	212	goethita, calcita, quars i weddellita	pigment	ocre	85-57 μm	Fe 7	Ca 14	Si(Al, K) 30	C+O 30	goethita, argila, calcita i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	24	3	48	
	213	calcita i quars	pigment	negre	60-70 μm	Fe 1	Ca 15	Si(Al, K) 5	C+O 69	carboni, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	52	3	29	
	216	calcita, guix, quars i weddellita	pigment	blanc	85-100 μm	Fe —	Ca 25	Si(Al, K) 2	C+O 68	calcita, guix, argila i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	38	2	42	
	215	aerinita, calcita, quars i weddellita	pigment	blau	100-115 μm	Fe 4	Ca 19	Si(Al, K) 25	C+O 31	aerinita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	1	13	8	56	
	217	calcita i quars	pigment	verd	50-75 μm	Fe 4	Ca 17	Si(Al, K) 20	C+O 24	aerinita, goethita, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	2	5	12	49	

Altres com el cinabri i l'atzurita no són minerals propis d'aquests paratges, sinó materials que els artistes portaven en els seus desplaçaments o bé que els eren subministrats. Tal com ja s'ha expressat abans, poden considerar-se materials "d'importació", els quals justifiquen la diferent qualitat de les pintures i la categoria dels mestres.

Els artistes empraren aquests pigments sense cap transformació prèvia. Els aplicaren en l'estat natural, tal com van arribar a les seves mans. No tenien la possibilitat d'elaborar composts acolorits; per tant, utilitzaven el pigment natural i, en tot cas, realitzaven un tractament mecànic per obtenir un material pictòric amb una granolumetria de millors qualitats cromàtiques. Així, doncs, el fet diferencial entre els mestres es detecta en la preparació dels materials, especialment la trituració, a fi d'obtenir un gra petit, més o menys homogeni.

Els mestres de Taüll i de Pedret es destaquen per la gamma cromàtica i per la naturalesa dels pigments utilitzats, el cinabri i l'atzurita. D'altra banda, aquests pigments, que no són propis del Pirineu i que eren emprats per aquests mestres, proporcionen informació de la procedència dels artistes.

El conjunt dels aspectes analitzats permet d'estudiar més detingudament dues qüestions rellevants: la procedència dels mestres i l'atribució del cercle de Pedret a un mateix autor.

Taula 8 (Continuació)

Superfície pictòrica			Secció transversal								Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu					Fases
4. Mestre de Taüll: Pintures de l'absis central de l'església de Sant Climent de Taüll											
L'observació microscòpica mostra que en tots els pigments el gra és petit i regular. Les característiques morfològiques del color vermell es diferencien clarament del pigment vermell dels altres mestres. La 417 és una barreja homogènia de dos pigments, l'ocre i el blau. La qualitat cromàtica és d'alta intensitat, amb una gran densitat òptica i una distribució uniforme del color. La deposició dels pigments sobre el substrat de preparació forma una capa pictòrica plana, uniforme i sense irregularitats. L'estratigrafia de les mostres 411 i 415 és formada per dues capes pictòriques.	411	cinabri, hematites, calcita i quars	pigment	vermell	90-82 μm	Fe 3	Hg 11	Ca 5	Si(Al, K) 14	C+O 28	cinabri, hematites, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	3	3	17	17	28	
	412	calcita, quars i guix	pigment	ocre	80-85 μm	Fe 8		Ca 35	Si(Al, K) 16	C+O 27	goethita, calcita, quars i guix.
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	2		49	6	16	
	413	calcita i quars	pigment	negre	85-110 μm	Fe 3		Ca 23	Si(Al, K) 3	C+O 59	carboni, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—		51	3	37	
	416	calcita, guix i quars	pigment	blanc	85-105 μm	Fe —		Ca 30	Si(Al, K) 2	C+O 56	calcita, guix i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—		29	2	55	
	415	aerinita, calcita i quars	pigment	blau	60-90 μm	Fe 7		Ca 26	Si(Al, K) 20	C+O 30	aerinita, carboni, calcita i quars
			prepar.	negre blanc	10-20 μm ⩾ 100 μm	3		29	14	33	
	417	calcita i quars	pigment	verd	90-85 μm	Fe 3		Ca 21	Si(Al, K) 14	C+O 44	aerinita, goethita, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	1		34	5	40	

La majoria d'historiadors donen per segura la procedència del nord d'Itàlia del mestre de Taüll. Els resultats d'aquesta investigació no afavoreixen pas aquesta suposició. En efecte, utilitza un pigment, el cinabri, originari del centre d'Espanya i que fou utilitzat i comercialitzat pels àrabs. En canvi, no empra l'atzurita per al color blau, sinó que en el seu lloc fa servir l'aerinita. Les referències històriques dels pigments assenyalen que l'atzurita era molt utilitzada pels artistes de l'àrea septentrional d'Itàlia. Cal suposar que si el mestre de Taüll fos procedent d'aquesta zona coneixeria les aplicacions d'aquest pigment en les pintures murals i, atesa la gran qualitat cromàtica de l'atzurita i el perfeccionisme demostrat per l'autor, és probable que hauria intentat aconseguir-lo, malgrat el seu alt cost, de la mateixa manera que es procurava el cinabri. Podria establir-se la hipòtesi que el mestre de Taüll, atesa la seva categoria tècnica, conegués la reacció química que, en un medi alcalí, transforma l'atzurita, de color blau, en tenorita, de color negre. Amb tot, aquesta reacció no es realitza fàcilment, com ho prova l'existència fins avui dels blaus emprats pel mestre de Pedret. Per tant, és dubtós que aquesta fos la raó per la qual no emprés aquest pigment. Això no obstant, la insistència amb què alguns historiadors defensen la procedència italiana del mestre no permet descartar totalment aquesta hipòtesi.

Taula 8 (Continuació)

Superfície pictòrica			Secció transversal							Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu				Fases
5. Mestre de Pedret: Pintures de l'absis de l'església de Sant Pere del Burgal										
S'observa que el gra de tots els pigments és petit, lleugerament irregular i que està distribuït de forma homogènia. Entre les dues mostres de color blau s'observen diferències morfològiques notables. El blau fosc correspon a l'aerenita; en canvi la granulometria del color blau clar és compacta i té forma radiada. La densitat òptica de tots els pigments és bona i la intensitat de color és regular. Hi sobresurt la qualitat cromàtica del color blau clar. La deposició dels pigments sobre la capa de preparació no és gaire acurada. El pigment està barrejat amb més o menys quantitat d'impureses.	SP1	hematites, calcita i quars	pigment	vermell	55-65 μm	Fe 4	Ca 12	Si(Al, K) 30	C+O 52	hematites, argila i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	60	4	35	
	SP2	calcita, quars i weddellita	pigment	ocre	40-45 μm	Fe 3	Ca 19	Si(Al, K) 30	C+O 52	goethita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	1	31	3	35	
	SP3	calcita, quars i weddellita	pigment	negre	–140 μm	Fe 2	Ca 28	Si(Al, K) 27	C+O 41	carboni, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	61	2	35	
	SP6	calcita, quars i guix	pigment	blanc	40-70 μm	Fe 2	Ca 22	Si(Al, K) 20	C+O 38	calcita, quars i guix
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	38	3	35	
	SP5	calcita, quars i weddellita	pigment	blau fosc	45-50 μm	Fe 4	Ca 45	Si(Al, K) 11	C+O 38	aerinita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	34	23	40	
	SP55	atzurita, calcita, quars i weddellita	pigment	blau clar	30-40 μm	Fe 1	Cu 3	Ca 20	Si(Al, K) 18	C+O 55	atzurita, calcita, argila i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	—	51	9	38	
	SP7	calcita, quars i weddellita	pigment	verd	40-45 μm	Fe 4	Ca 19	Si(Al, K) 30	C+O 43	aerinita, goethita, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	23	22	41	

En relació amb la procedència del mestre de Pedret s'ha de recordar que utilitza l'atzurita per aconseguir alguns efectes cromàtics. Aquest pigment no es troba en la zona del Pirineu. Això fa deduir que el mestre havia conegut l'ús d'aquest pigment en altres indrets, molt probablement al nord d'Itàlia. Es tracta d'un pintor itinerant que, a les pintures del Pirineu, demostra utilitzar materials de qualitat i ser coneixedor de l'ofici. Segons les justificacions històriques aquest fet corroboraria el nexe entre aquestes pintures i les de San Pietro al Mont Civate, si s'arribés a demostrar la presència d'atzurita en aquestes últimes i una tècnica pictòrica similar. Es destaca el fet que l'autor no empri el cinabri, pigment que probablement desconeixia. Per tant, es pot deduir que no procedia del centre, i això ratifica la possible procedència italiana d'aquest mestre.

El mestre de Boí i el mestre del Judici Final són catalogats com a pintors artesans de menor inspiració artística. En efecte, utilitzen pigments locals i la seva tècnica no és tan acurada. Certament, cal pensar que no eren pintors itinerants, sinó formats en la seva àrea geogràfica i treballant en aquesta zona, la qual es destacava en aquell moment per la seva prosperitat econòmica i comercial.

Taula 8 (Continuació)

Superfície pictòrica			Secció transversal							Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu				Fases
6. Mestre de Pedret: Pintures de l'absis de l'església de Santa Maria d'Àneu										
La granulometria dels pigments és irregular, però la seva distribució en la superfície és homogènia. La preparació i la trituració dels materials emprats són poc acurades. Presenten un grau de carbonatació alt. La mostra SMA5 presenta les mateixes característiques morfològiques que la mostra SP55, atzurita. La densitat òptica està condicionada per la carbonatació esmentada i la intensitat del color és regular en totes les mostres. La deposició del pigment sobre la capa de preparació és uniforme i està barrejat amb l'aglutinament de calci.	SMA1	calcita quars, guix i weddelita	pigment	vermell	40-55 μm	Fe 3	Ca 18	Si(Al, K) 19	C+O 58	hematites, calcita, quars i guix.
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	45	3	52	
	SMA2	calcita, quars guix i weddellita	pigment	ocre	45-50 μm	Fe 2	Ca 12	Si(Al, K) 25	C+O 61	goethita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	36	8	54	
	SMA3	calcita, quars i weddellita	pigment	negre	35-50 μm	Fe 1	Ca 29	Si(Al, K) 14	C+O 55	carboni, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	41	4	53	
	SMA6	calcita, quars i weddellita	pigment	blanc	60-75 μm	Fe —	Ca 28	Si(Al, K) 9	C+O 55	calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	36	8	54	
	SMA5	atzurita, calcita, quars i weddellita	pigment	blau fosc	40-40 μm	Fe 1	Cu 4	Ca 16	Si(Al, K) 17	C+O 58	atzurita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	—	37	6	55	
	SMA7	calcita, quars i weddellita	pigment	verd	45-50 μm 90-100 μm	Fe 2	Ca 21	Si(Al, K) 13	C+O 60	aerinita, goethita, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	26	3	52	

És difícil de corroborar la suposada procedència italiana del mestre de Santa Maria, ja que si bé utilitza una gamma més completa de pigments, aquests són locals i, d'altra banda, no hi ha elements indicatius que permetin d'establir vincles entre la seva tècnica pictòrica i la dels mestres italians o els de Berlanga i Maderuelo.

Una de les qüestions plantejades fa referència a l'atribució a un únic mestre de les pintures de les esglésies de Sant Pere del Burgal, de Santa Maria d'Àneu i de Sant Quirze de Pedret. La naturalesa de tots els pigments utilitzats en les tres esglésies és la mateixa. No s'han pogut establir comparacions relatives al color blau, ja que no se'n troba en l'absidiola lateral de Sant Quirze, d'on s'han extret les mostres (cal recordar que l'absis central no és al Museu Nacional d'Art de Catalunya). Tot i aquesta identitat, la qualitat cromàtica dels pigments emprats en les pintures de l'església de Sant Quirze i la seva preparació és superior a la resta. Per exemple, l'hematites del color vermell de les esglésies de Sant Pere del Burgal (SP1) i de Santa Maria d'Àneu (SMA1) està hidratada i adopta tonalitats groguenques; a més, les diferents trituració i preparació del material es reflecteix en les característiques òptiques, que són superiors a Sant Quirze (SQ1). Aquest fet es fa evident en totes les mostres estudiades. L'estudi de la secció transversal ha posat en relleu que el gruix de la capa pictòrica de les pintures de Sant Quirze és més regular i uniforme que

Taula 8 (Continuació)

Superfície pictòrica			Secció transversal							Resultats
	Mostra	XRD-XRF	Capa	Color	Mida	Elements, % relatiu				Fases
7. Mestre de Pedret: Pintures de l'absidiola de l'església de Sant Quirze de Pedret										
La granulometria que s'observa és de gra fi i els pigments formen aglomerats que estan distribuïts heterogèniament. La diferència entre les mostres SQ7 i SQ77 es deu a la major concentració de pigment blau, el qual presenta les característiques morfològiques de l'aerinita. La densitat òptica de tots els pigments és bona i la intensitat del color, alta. La deposició del pigment presenta irregularitats. La superfície pictòrica no és del tot plana.	SQ1	calcita quars i weddellita	pigment	vermell	50-60 μm	Fe 14	Ca 78	Si(Al, K) 7	C+O	hematites, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	85	7		
	SQ2	calcita, quars i weddellita	pigment	ocre	50-55 μm	Fe 5	Ca 51	Si(Al, K) 41	C+O	goethita, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	80	20		
	SQ3	calcita, quars i weddellita	pigment	negre	65-60 μm	Fe —	Ca 56	Si(Al, K) 43	C+O	carboni, calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	97	3		
	SQ6	calcita, quars i weddellita	pigment	blanc	150-150 μm	Fe —	Ca 56	Si(Al, K) 42	C+O	calcita, quars i weddellita
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	73	27		
	SQ7	calcita, quars i weddellita	pigment	verd fosc	120-140 μm	Fe 3	Ca 44	Si(Al, K) 47	C+O	aerinita, goethita, calicita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	93	7		
	SQ77	calcita, quars i weddellita	pigment	verd clar	35-55 μm	Fe 11	Ca 47	Si(Al, K) 41	C+O	aerinita, goethita, calcita i quars
			prepar.	blanc	⩾ 100 μm	—	94	4		

no les altres. La capa de pigment és més compacta i, per tant, la carbonatació del pigment va ser més homogènia. La deposició de l'agent pigmentari sobre la capa de preparació és també més acurada.

Per tant, els resultats de l'anàlisi del material pictòric no permeten d'afirmar amb seguretat que les pintures analitzades pertanyen a un únic autor. Encara que s'utilitzin els mateixos materials, aquests són emprats diferencialment, la qual cosa permet establir dues hipòtesis. Si es pressuposa un únic autor, les diferències de qualitat cromàtica podrien atribuir-se a les condicions de l'àrea geogràfica en què es troba cada església. D'altra banda, la variació de la tècnica pictòrica seria una variable evolutiva del mateix pintor, que en les pintures de Sant Quirze manifestaria la seva plenitud artística. També és possible admetre que diversos autors treballaven en el cercle de Pedret i que les pintures foren realitzades amb una certa interdependència. En tot cas, per aprofundir sobre això, es considera indispensable l'anàlisi dels pigments corresponents a l'absis central de l'església de Sant Quirze de Pedret, que es troba al Museu Episcopal de Solsona, i l'estudi de la resta de pintures murals que també s'atribueix a aquest mestre.

Aquest treball ha estat possible gràcies al suport econòmic dels programes d'investigació CAICYT, Ref. 3815/79, i de la CICYT, Pat.

88-0487 del Ministeri d'Educació i Ciència, i dins del programa de recerca de l'Institut d'Estudis Catalans (I.E.C.). Forma part de la memòria doctoral d'A. Morer i Munt, i s'ha realitzat en el laboratori de físico-química del Servei de Restauració del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i en el Departament de Cristal·lografia, Mineralogia i Dipòsits minerals de la Facultat de Geologia de la Universitat de Barcelona.

Agraïm l'interès i les crítiques que el doctor J. Ainaud de Lasarte i el catedràtic J. Sureda i Pons han fet sobre aquest treball.

Hi han col·laborat els investigadors científics A. Traveria i Cros i F. Plana i Llevat i el doctor J. S. Chinchón y Yepes, de l'Institut de Ciències de la Terra «Jaume Almera», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona.

És d'agrair l'assessorament de M. Marsal i Astort del Departament de Metal·lúrgia de la Universitat Politècnica de Catalunya, i dels doctors R. Fontarnau i Greira i R. Bargalló i Íñiguez dels Serveis Científico-tècnics de la Universitat de Barcelona, en la utilització dels microscopis electrònics de rastreig i de transmissió.

Bibliografia

Una part del treball referent a les esglésies de la vall de Boí s'ha publicat en revistes especialitzades dels camps de la microscòpia electrònica i al *Butlletí de la Societat Catalana de Física, Química i Matemàtiques,* però únicament en aquelles que pertocaven als camps específics corresponents; en el cas del Butlletí, l'any 1986, fou una presentació inicial a la Universitat d'Estiu de Prada de Conflent, de la recerca que s'emprenia; també fou motiu d'un seminari organitzat pel Museu de la Ciència de "la Caixa" (1989). Les publicacions són:

M. Font-Altaba, M. Marsal i Astort, A. Morer i Munt, P. Plana i Llevant, A. Traveria i Cros, "Estudi científic i tècnic de les pintures murals romàniques de la vall de Boí", a *Butlletí de la Societat catalana de les ciències,* VII, 1986, p. 295-318.

J. M. Tura, M. D. de Castellar, M. Font-Altaba, M. Marsal, A. Morer, F. Plana, A. Traveria, «Study of the blue pigment of the mural painting of the vall of Boí (Catalonia, 11th-12th Century) by means of SEM/EDXA", a *Beiträge Elektronenmikroskopischen Direktabbildung Oberflächen,* 21, 1988, p. 293-304.

A. Morer, M. Font-Altaba, M. Marsal, F. Plana, A. Traveria, "Vergleichende Untersuchung einiger Pigmente romanischer Fresken aus dem 11. und 12. Jht", a *Beiträge Elektronenmikroskopischen Direktabbildung Öberflächen,* 23. 1990, p. 145-152.

Bibliografia general per ordre alfabètic

B. Azambre, P. Monchoux, "Precisions minéralogiques sur l'aerinite: nouvelle occurrence à Saint Pandelom (Landes, France)", a *Bulletin de minéralogie,* 111, 1988, p. 39-47.

J. Bermúdez Polonio, *Métodos de difracción de rayos X,* Madrid, 1981.

J. Besteiro, M. Lago, A. Pocovi, "Observaciones sobre una mineralización de aerinita asociadas a rocas ofíticas del pre-Pirineo leridano", a *Boletín de la Sociedad española de mineralogía,* 5, 1982, p. 43-53.

J. Besteiro, M. Lago-San José, A. Pocovi, J. Bastida, J. M. Amigó, R. Moliner, "Nuevos datos mineralógicos sobre un inclasificado aluminosilicato «aerinita» y consideraciones sobre su atribución al grupo de las zeolitas", a *Acta Geológica hispánica,* 20, 1985, p. 257-266.

La vie mystérieuse des chefs d'œuvre. La science au service de l'art (catàleg d'exposició), París, 1985[2], p. 311.

J. Garrido, "Sur l'aérinite", a *Bulletin de la Société française minéralogique et cristallographique,* 72, 1949, p. 401-417.

J. I. Goldstein, D. E. Newbury, P. Echlin, D. C. Joy, C. Fiori, E. Lifshin, *Scanning Electron Microscopy and X-Ray Microanalysis* (Plenum Press), Nova York, Londres, 1984.

H. P. Klug, L. E. Alexander, *X-Ray Diffraction Procedure for polycrystalline and amorphous materials* (John Wiley and Sons), Nova York, 1974[2].

Ch. Lahanier, "Les méthodes de fluorescence X au Laboratoire de Recherche des Musées de France", a *PACT*, 1, Estrasburg, 1977.

Ch. Lahanier, "Application des techniques de fluorescence X", a *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property,* Tòquio, 1979, p. 135-139.

A. Lasaulx, "Aerinit, ein neues Mineral", a *Neus Jahrbuch Mineralogie,* 1876, p. 175, 352-358; 1877, p. 59-62.

W. C. McCrone, J. G. Delly, *The Particle Atlas* (An Arbor Science), Michigan, II, III, 1973; V, 1979.

A. Morer, M. Font-Altaba, R. Fontarnau, M. Marsal, J. S. Chinchón, «SEM and EDXA applied to the study of painting materials used in murals, altarpieces and oil paintings", a *Beiträge Elektronenmikroskopischen Direktabbildung Oberflächen,* 21, 1988, p. 285-292.

A. Palet, E. Porta, E. Guillamet, "L'aerinita, nou descobriment en els pigments blaus de la pintura mural romànica", a *Butlletí Comitè andorrà de ciències històriques,* 2, 1987, p. 84-91.

Powder Diffraction File (JCPDS), "Joint Committee on Powder Diffraction Standards, sets 1-34", a *International Center for Diffraction Data,* Swarthmore, PA 19081, 1984.

A. O. Sandborg, *The EDAX PV9900: a new energy dispersive microanalysis system* (Edax editor), 15, 1985, p. 1-19.

Annex

Condicions tècniques dels aparells utilitzats i paràmetres idonis per a l'anàlisi de les mostres

Microscòpia òptica amb llum reflectida en camp fosc

S'ha operat amb un fotomicroscopi Carl Zeiss, amb accessoris de llum reflectida incorporats i equip vídeo Sony adaptat. Les microfotografies s'han realitzat amb pel·lícula Kodak Ektachrome 50 EPY 135-36 i amb l'equip fotogràfic automàtic incorporat. El revelatge s'ha fet manualment a fi d'obtenir una reproducció fidel del color i de les tonalitats pròpies de cada mostra.

Microscòpia electrònica de rastreig i de transmissió

Per a l'estudi de les pintures de la vall de Boí s'utilitzà un aparell Philips SEM-500, amb analitzador d'energia dispersiva ECON/EDAX, amb programador Texas-Instruments, Nova-2, incorporat. La metal·lització de la mostra es realitzà amb or. Les dades semiquantitatives s'obtenen a partir d'uns patrons de la substància pura.

Per a l'estudi de les pintures del cercle de Pedret s'ha emprat un microscopi Jeol JSM-840 amb un equip de microanàlisi AN-10.000 (Link Systems). En aquest cas les mostres han estat metal·litzades amb carboni. Les dades semiquantitatives s'han obtingut mitjançant patrons que no són de la mateixa substància, i que són utilitzats per fer valoracions de silicats naturals. Per mitjà dels programes ADM i DIGIPAD s'han obtingut i s'han processat mapping en color.

En ambdós casos s'han utilitzat uns voltatges d'acceleració que varien entre 10-25 Kv, i un corrent de sonda de l'ordre de $0.8\text{-}1.2 \times 10^{-9}$ mA. El temps òptim per obtenir els espectres ha estat de 100 s., excepte per al carboni i l'oxigen, que ha estat de 200 s.

L'equip instrumental utilitzat en el TEM és un Hitachi H-80 MT, amb un detector d'electrons secundaris que dóna la imatge del SEM. Associat, hi ha un equip de microanàlisi Quevex-8000, amb un detector Quantum de U.T.W. La part informàtica d'aquest equip permet un cert tractament d'imatges en color.

Fluorescència de raigs-X

S'ha utilitzat un espectrofotòmetre XRF automàtic RIGAKU model Smax. 3080E, proveït de tub Rhodi, tot aplicant-hi un potencial d'excitació de 8 a 45 Kv. i una intensitat de 25 mA. Un cristall analitzador LIF 200 i detector de centelleig.

Difracció de raigs-X

Segons el tipus de mostra de què s'ha disposat inclou dues variants:

A. Mostres planes amb una àrea pigmentada de l'ordre de 0.5×0.5 cm; s'ha obtingut un difratograma convencional amb un equip Philips PW130, amb tub de Cu, detector proporcional i monocromador de grafit.

B. Mostres reduïdes, d'1 a 2 mm^3, en què s'ha treballat amb difracció per transmissió, mitjançant una càmera Guinier-De Wolff amb cristall monocromador de quars, i l'espectre s'ha obtingut sobre pel·lícula fotogràfica.

Estudis

Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)

Joaquim Garriga Riera



Després de la mort del pintor Joan Gascó, el 1529, l'activitat del seu taller vigatà fou prolongada pels seus fills i, sobretot, pel més gran, Pere o Perot.[1] Però, si el bloc essencial de l'obra de Joan Gascó és conegut des de fa temps, fonamentalment gràcies a l'estudi de mossèn Josep Gudiol —vetust i tanmateix imprescindible—,[2] la de Perot i els seus germans resulta encara una incògnita, la qual, a més, gravita sobre l'activitat paterna dels darrers anys, projectant-hi ombres d'incertesa. El mateix Gudiol ja es plantejà el problema de la personalitat artística de Perot Gascó, tot enllaçant-lo amb el dels possibles col·laboradors del seu pare —entre els quals, la intervenció del fill gran i futur continuador del taller fou qualificada per l'historiador d'indubtable i destacada—, però no arribà a publicar-ne mai l'estudi que tenia previst dedicar-hi.[3]

Sobre la biografia i la producció de Perot Gascó, avui hem d'acontentar-nos amb unes comptades notícies —esparses i no sempre directament documentades ni harmonitzables—, quasi totes obtingudes pel mateix Gudiol. D'altra banda, comptem amb el remarcable intent de Chandler Rathfon Post de compilar una monografia estilística del pintor dins la seva monumental *A History of Spanish Painting.*[4] En tot cas, les dades actualment conegudes sobre Perot són enormement precàries i vacil·lants, començant per les referides a la delimitació cronològica de la seva activitat.

L'al·lusió més antiga a Perot apareix en el testament dictat per Pere de Fontaines a Girona el 2 de maig de 1507,[5] gràcies al qual sabem que aleshores Perot, potser aprenent, era al taller d'Aine Bru a Barcelona quan enllestia el retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès —contractat el 1502 i liquidat el 21 d'agost de 1507—. El 18 de març de 1529, Perot és esmentat en el testament que el seu pare atorgà a Vic poc abans de morir.[6] Consta igualment que entre 1538 i 1541 Perot afegí pintures al perdut retaule major del convent vigatà del Carme, que el seu pare deixà inacabat.[7] Gudiol publicà d'altres notícies d'interès, afirmades molt categòricament però sense citar-ne les referències documentals pertinents —malgrat que les posseïa, ben segur, entre el material aplegat per al treball que tenia la intenció d'escriure sobre el pintor—. Segons això, el 12 de gener de 1538 Perot Gascó havia contractat el retaule de la Mare de Déu dels Dolors per a la parròquia de Tavertet, una taula del qual, amb l'*Epifania* i amb un fragment de la *Resurrecció de Crist,* es conserva al Museu Episcopal de Vic.[8] Gudiol assignà també a Perot una *Sagrada Família amb sant Joanet,* ingressada al mateix museu vigatà (fig. 9), i, com un afegitó a la notícia de la paternitat de l'obra, establí els límits de l'activitat coneguda del pintor entre els anys 1522 i 1546.[9] Cal precisar que la data del testament de Pere de Fontaines, suara esmentat, faria re-

1. En el testament dictat el 18 de març de 1529, Joan Gascó llegava "omnes mostres de paper et tot lo arreu del ofici" a parts iguals als fills legítims (Pere, Francesc i Sebastià), a la muller Joana i al fill natural Francesc. J. Gudiol Cunill, "Mestre Joan Gascó", a *Estudis universitaris catalans,* I, 1907, p. 281-301, 358-381; II, 1908, p. 13-38. El text del testament és transcrit en l'apèndix documental de II, 1908, p. 37-38.

2. J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1.

3. "Els textes trets dels antichs manuals notarials també sembla que posen una altra qüestió per esser discutida: la de si en Joan Gascó tingué qui l'ajudés en sa obra pictòrica. Jo no sé si ha de considerar-se com a tal un Pere Joan Verneda [...], Vidal Spital [...], Sebastià Xanxo [...], Pere Garsie [...], Deri Alamany [...]. Qui de cap manera pot dubtarse de qu'estigué en companyia d'en Joan Gascó es son fill gran Pere y immediat successor en el taller de Vich. Ab son pare aquest fill passá l'aprenentatge y l'influencia del vell Gascó pot veures clarament al estudiar l'obra del pintor Perot Gascó" (J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 292). "Potser fora possible atribuir altres pintures del començament del segle XVI al pintor Joan Gascó, però no m'atreveixo a ferho després que per documents y per obres d'atribució indubitable he pogut convèncerm de que'l fill gran del artista objecte d'aquestes planes fou el seguidor y continuador de la seva obra pictòrica. Aixís hi há un punt de contacte entre lo que'ens han deixat abdós artistes y d'atribució en atribució fora fàcil desviarse y arribar més enllà de lo que aconsella la veritat. Y, mentres estich esperant que arribe l'ocasió de parlar den Perot Gascó y dels seus mèrits, dono per acabada aquesta meva contribució al estudi del Art català» (J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, II, 1908, p. 17).

4. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting,* XII, I, Cambridge (Mass.), 1958, p. 231-260.

5. J. Clara, "El testament gironí d'Aine Bru i Pere de Fontaines", a *Revista de Girona,* XXVIII, 1983, p. 18: "[...] una altra caxeta unt té les sues mostres, e més dix que y ha quatre o cinc mostres qui són d'en Pere de Johan Gascó, pintor qui stà ab mestre Aynay Bru".

6. J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1. Un parell d'anys abans, el 1527, Perot s'havia casat amb Elisabet Mercer, filla del mestre de cases de Vic Bernat Mercer (J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 284, n. 1).

7. J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 286.

8. J. Gudiol Cunill, *El Museu Arqueològigh-Artístich Episcopal de Vich en 1922. Memòria [...],* Vic, 1923, p. 9-11: "Dona gran interés a la obra pictórica la circumstancia de constar que ella pertany a la peça superior esquerra de un retaule, dedicat a la Mare de Déu dels Dolors, destinat a la parroquia de Tavertet y contractat als 12 de Janer de 1538 al artista Perot Gascó." Pel tarannà de mossèn Josep Gudiol, acreditat en tantes publicacions seves, i per la mateixa manera de referir la notícia i de donar-ne detalls, no tenim cap dubte que l'estudiós tenia a la vista el document contractual no especificat.

cular aquest límit inicial fins al 1507, i que una altra informació d'arxiu, adduïda per Fortià Solà, sembla contradir el límit final i desplaçar-lo més endavant: el 15 de juny de 1549 Perot hauria contractat, conjuntament amb els seus germans Francesc i Sebastià, un retaule de la Mare de Déu, no conservat, per a l'església de Sant Feliu de Torelló.[10]

A partir de la categòrica atribució feta per mossèn Gudiol de les dues taules conservades al Museu Episcopal de Vic, i no obstant la precària base documental coneguda sobre Perot Gascó, Ch. R. Post es proposà de bastir-ne la personalitat artística —"the edifice of the artist's personality", en expressió pròpia— i li assignà un copiós conjunt d'obres per analogies estilístiques amb les taules esmentades —"on internal evidence", a parer seu—.[11] No cal insistir ara en els recels que suscita l'amplitud i disparitat del catàleg, tan sobredimensionat, que Post adjudicà al pintor, per al qual trobà o s'imaginà una multitud heterogènia de filiacions i d'influències artístiques —algunes de sensiblement fantasioses—.[12] Malgrat el confús perfil estilístic de Perot Gascó que es desprèn d'aquesta publicació, convindria agrair a Post que l'hagués esbossat, no tan sols perquè consolidà l'atribució coherent d'algunes obres,[13] sinó perquè el fet mateix de comptar amb un primer apunt monogràfic sobre el pintor podrà facilitar-ne estudis successius més afinats.

Tanmateix, la personalitat artística de Perot emergida de les dades més ben fonamentades no deixa de provocar algunes perplexitats. Resulta proteica i contradictòria, o com a mínim eclèctica i d'ampli registre, si efectivament ha d'integrar peces en aparença tan distants com l'apressada i arcaïtzant taula de Tavertet i la delicada *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 9) del Museu Episcopal de Vic, indicades per Gudiol, i encara les pintures del *Calvari* procedent de Centelles —del mateix museu vigatà—, que li són tradicionalment atribuïdes amb plausibilitat. En qualsevol cas, i com ja intuí Gudiol, caracteritzar la figura i l'obra de Perot Gascó significarà també, necessàriament, retornar sobre un segment de l'obra adjudicada a Joan Gascó i replantejar-ne l'específica paternitat. La imbricació del treball de Perot amb l'etapa tardana del seu pare —i, encara, amb l'imprecisat treball dels seus germans Francesc i Sebastià en el mateix taller— dificulta la definició distinta de la personalitat del pintor, doncs, però alhora obliga a una nova i acurada anàlisi de la pintura paterna, especialment de la situable en l'últim decenni de la seva activitat, conclòs el 1529.

Esperem que l'estudi sistemàtic sobre Perot Gascó que recentment ha emprès Miquel Mirambell —en el marc de la seva tesi de doctorat a la Universitat de Barcelona— n'aclarirà la problemàtica, i de retop, l'incert panorama en el qual s'insereix. Mirambell continua l'exploració arxivística que Gudiol només encetà —ja n'ha collit algun primer fruit suggestiu, com la documentació de la mort de Perot, entre d'altres troballes d'interès— i ressegueix l'activitat de l'obrador artístic familiar, des de l'etapa dirigida per Joan Gascó fins a la de Perot i els seus germans. La seva investigació podria conduir a una ordenació i una interpretació resolutives de la pintura dels Gascó i del seu entorn conservada fins a mitjan Cinccents, amb l'objectiu de caracteritzar la producció figurativa del nucli vigatà, tan significatiu i ben connectat amb d'altres centres del país.

Mentrestant, voldríem presentar aquí una contribució puntual a la definició artística de Perot Gascó: són només dues remarques, de caire molt específic i divers, en la línia de dis-

9. J. Gudiol Cunill, "Adquisicions del Museo episcopal de Vich", a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans,* II, 1908, p. 569: "Y posat a parlar de pintures es del cas que mencioni també com una adquisició estimable, el quadro sobre taula representant la Sagrada Família, original d'un dels nostres antichs artistes, en Perot Gascó, fill y hereu del Joan Navarro que avuy tenim ja ben conegut [...] Se tracta donchs d'una obra d'un artista que treballà entre 1522 y 1546 y que, per tant, no arriba a esser feta a mig del segle XVI."

10. Vegeu F. Solà, *Història de Torelló,* II, Barcelona, 1948, p. 37-38. La notícia del contracte de 1549 pot suscitar un problema: el terme de 1546 indicat per Gudiol no seria identificable amb l'any de la mort de Perot Gascó.

11. Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 231, 233.

12. Vegeu J. Garriga (amb la col·laboració de M. Carbonell), *L'època del Renaixement. Segle XVI,* a *Història de l'art català,* IV, Barcelona, 1986, p. 150-151.

13. Remarquem, seguint la numeració utilitzada pel mateix Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, les obres següents: la *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 86), la *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (fig. 88), les portes d'armari amb *Profetes i Sibil·les* (fig. 90), *Sant Vicenç i sant Segismon* (fig. 91), i el *Calvari* procedent de Centelles (fig. 93), del Museu Episcopal de Vic; la *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 89), de col·lecció particular de Vic; i la *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 87), de la catedral de Barcelona. Aquesta pintura de la catedral de Barcelona ja havia estat atribuïda a Perot Gascó "con toda seguridad" per J. Ainaud, J. Gudiol Ricart, F.-P. Verrié, *Catálogo monumental de España, La ciudad de Barcelona,* 2 vols., Madrid, 1947, p. 78, fig. 497. Per a D. Angulo, *Pintura del Renacimiento,* (Ars Hispaniae, XII), Madrid, 1955, p. 69-70, les taules de la *Mare de Déu amb el Nen* del Museu Episcopal de Vic serien d'un pintor diferent de Joan Gascó, d'un familiar seu que Angulo anomena Gascó II, al qual adjudica també "el retablo de San Vicente, San Bartolomé ante el ídolo y los profetas y sibilas (1525), del Museo de Vich, y el de San Esteban de Bas". Vegeu també la síntesi recent de S. Alcolea Blanch, "La Sala Gascó del Museu de Vic", a *Revista Vic,* 29 de juny de 1989, p. 35-36.



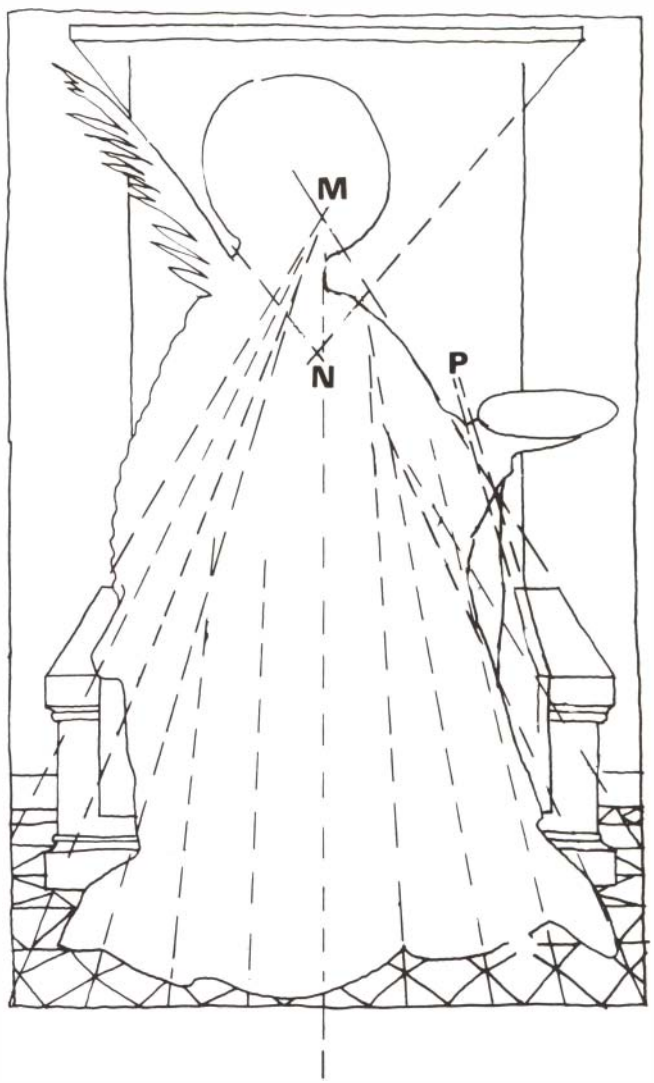


Fig. 1. Joan Gascó. Retaule de santa Llúcia de Sant Joan de les Abadesses. *Santa Llúcia*, 1505. Museu Episcopal de Vic. Esquema de Lino Cabezas.

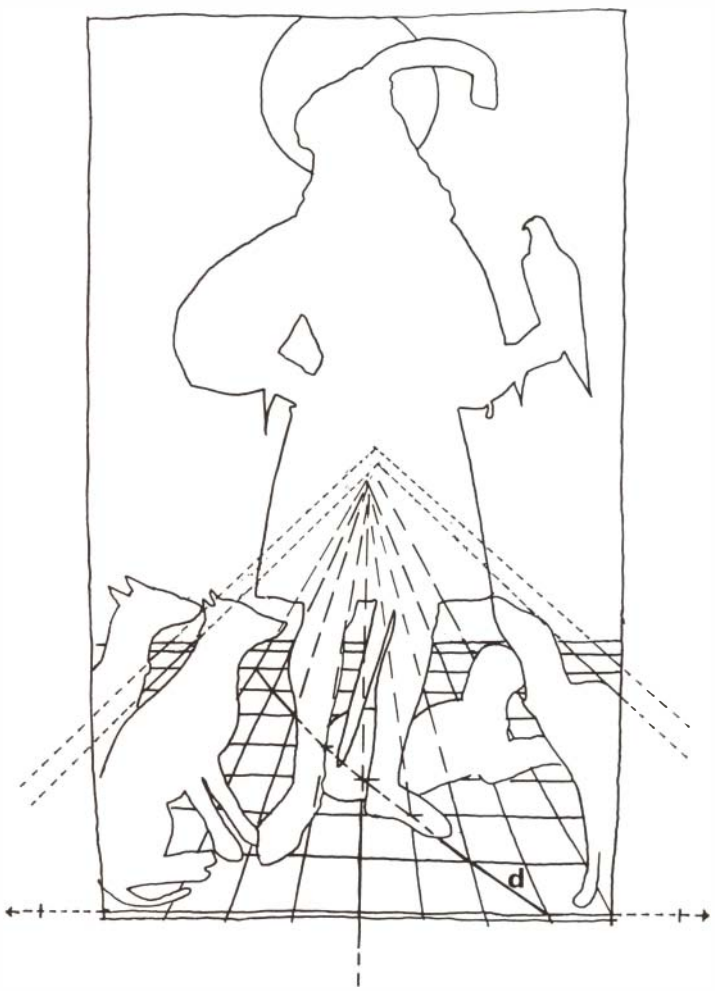
tingir l'estil del treball de Perot del dels treballs del seu pare. La primera, a propòsit de l'estructura espacial de la imatge d'unes pintures que, a parer meu, s'haurien d'adjudicar decididament a Perot, i que en tot cas traeixen un comportament gràfic profundament diferenciat del que el seu pare aplicà de manera sistemàtica en obres ben documentades o d'atribució indubtable. La segona, a propòsit de la paternitat d'un grup de taules d'oratori o de gènere devot, l'atribució de les quals a Perot Gascó ara es referma i es consolida arran d'afegir-hi una nova peça inèdita.

I.

L'organització espacial del quadre resolta per Joan Gascó —encara que deixéssim de banda altres trets del seu estil— presenta un repertori de variacions molt limitat. Esdevé repe-



Fig. 2. Joan Gascó. Retaule de Sant Julià de Vilamirosa. *Sant Julià*, 1508. Col·lecció particular. Esquema de Lino Cabezas.



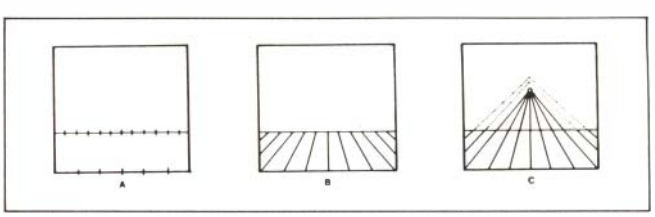


Fig. 2 bis. Explicació del fenomen de la convergència de les ortogonals centrals i del paral·lelisme de les ortogonals marginals (A. de Mesa, "El 'fantasma' del punto de fuga...", a *D'Art,* 15, 1989, p. 42, fig. 23).

titiva fins al punt que una mostra ben reduïda de composicions és suficient per il·lustrar-la i poder-la confrontar amb resolucions espacials que considerem del seu fill Perot amb molta probabilitat. Hem triat, per al cas, les taules centrals

dels retaules de *Santa Llúcia* (fig. 1), de Sant Joan de les Abadesses (1505),[14] i de *Sant Julià* (fig. 2), de Sant Julià de Vilamirosa (1508);[15] les escenes de la *Flagel·lació de Crist* (fig. 3) i de la *Resurrecció de Tabita* (fig. 4) del retaule de Sant Pere de Vilamajor (1513-1516),[16] destruït el 1936; i la taula de *Sant Bartomeu davant del pretor* (fig. 5), del retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic (afegida el 1525).[17]

Com ja observàvem àmpliament en un altre lloc,[18] la formalització espacial de la pintura de Joan Gascó respon a criteris i receptes arcaïtzants, comparada amb els estàndards catalans de la pintura posthuguetiana. Es pot considerar fins i tot regressiva al costat de procediments aplicats en obres anteriors com, per exemple, l'*Alliberament de Galceran de Pinós de la presó sarraïna* del retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-cap a 1502), dels Vergós[19] —en el guardapols del qual intervingué el mateix Gascó—. En els quadres de Joan Gascó, les figures, modelades amb recursos tonals d'efecte volumètric prou convincent, tenen encara unes dimensions relatives molt grans, mentre que els fons hi esdevenen només residuals i són acabats successivament en un disseny autònom. Els fons, de fet, són concebuts "en negatiu", com els fragments de superfície del quadre no ocupats per les figures, i al capdavall com el seu contrapunt ornamental —quasi sempre, significativament, daurat i gofrat en una gran extensió—. Aquesta manca d'entitat específica dels fons en el conjunt del camp figuratiu traeix la seva manca de funció narrativa: Joan Gascó no els considera com l'escenari més o menys espaiós que l'acció o la presència d'uns personatges "reals" exigiria, sinó només com la torna d'una representació que els mateixos personatges, amb la pròpia espacialitat, ja esgoten pràcticament del tot. Els fons no han estat encara incorporats a l'esforç naturalista del pintor —innegable, però concentrat tan sols a evocar el relleu de les figures amb els seus atributs—, i, més que no pas formar i descriure el "lloc" de l'escena representada, contribueixen a tornar-la "preciosa": essencialment, "decoren" el quadre que la conté.

Una tal reducció decorativa dels fons explica que les figures de Joan Gascó tinguin l'únic ancoratge espacial d'un paviment, el qual, d'altra banda, no sempre és interpretable sense ambigüitats com a denotació genèrica d'espai "interior" —oposat a l'"exterior"— i pot esdevenir una mera referència "simbòlica". La feble rellevància espacial i narrativa del fons que assenyalem presenta poques variacions, i encara constatables sobretot en la darrera etapa de l'activitat del pintor: una arquitectura elemental i sumàriament dibuixada apunta en la superfície d'or del quadre, substituint-la en part, en algun episodi del retaule de Sant Pere de Vilamajor (fig. 4), i, amb més decisió —no gaire més—, en pintures posteriors com *Sant Bartomeu davant del pretor* (fig. 5). Aquesta darrera taula, tanmateix, també incorpora una tipologia de figures diferent —per proporcions relatives i per dibuix— de l'habitual del pintor: els soldats que acompanyen el sant, per exemple, reben un cos més estilitzat i d'una altra característica conformació facial.

Els paviments, doncs, són la "superfície de base" que determina pràcticament en exclusiva la profunditat espacial dels fons del quadre de Joan Gascó; no obstant això, reben una atenció gràfica molt limitada i la seva quadrícula serveix una també limitada referència tridimensional a les figures, les quals són disposades més aviat davant que no pas damunt d'aquests paviments, enrajolats amb cairons de senzilla decoració. El pintor els resol —tant si els delinea amb algun rigor, com més expeditivament o a ull— a partir de l'eix de simetria vertical de la composició, llevat que els atributs o accessoris de les figures no el condueixin a un traçat pseudo-oblic o descentrat. Hi preval, per tant, la presentació frontal i centrada dels quadrats en escorç del paviment de base, amb l'ortogonal central coincident amb l'eix vertical de l'obra.

És absolutament improbable que Joan Gascó conegués l'operació amb un únic "punt de fuga" per a tots els plans ortogonals al quadre com a procediment empíric artesà per representar l'efecte perceptiu de la convergència de les paral·leles, perquè mai no la utilitzà, ni plantejà cap caixa espacial unitària que pogués conduir-hi. Ni tan sols no és gens clar que

14. Vegeu J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, II, 1908, p. 14; Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 35-37.
15. Vegeu J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 287, 361-362; Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 20-23.
16. Vegeu F. de Segarra, "Un nou retaule de Joan Gascó", a *La Veu de Catalunya. Pàgina artística,* 12 d'octubre de 1911, n. 95; Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 13-14, 23-29.
17. Vegeu J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 288, 362; Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 33-35.
18. Vegeu J. Garriga, *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI: criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya,* (Tesi de doctorat), Universitat de Barcelona, 1989-1990, p. 909-923 (publicació en microfitxa: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1992, núm. 1421).
19. Vegeu J. Garriga, "Imatges amb 'punt': el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500", a *D'Art,* 16, 1990, p. 68-71.

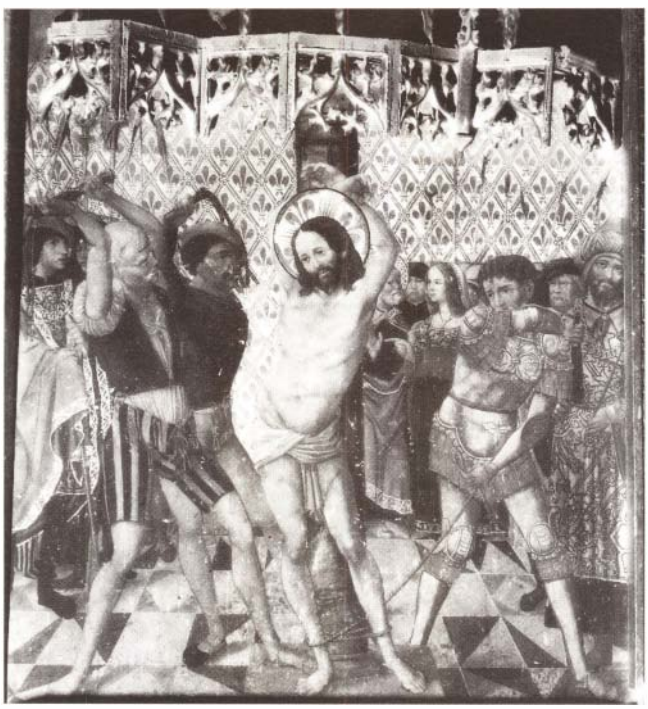


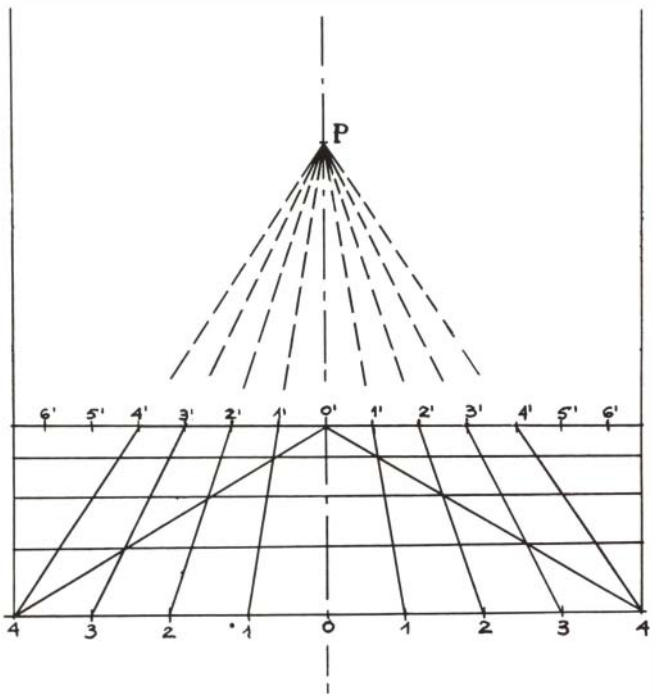


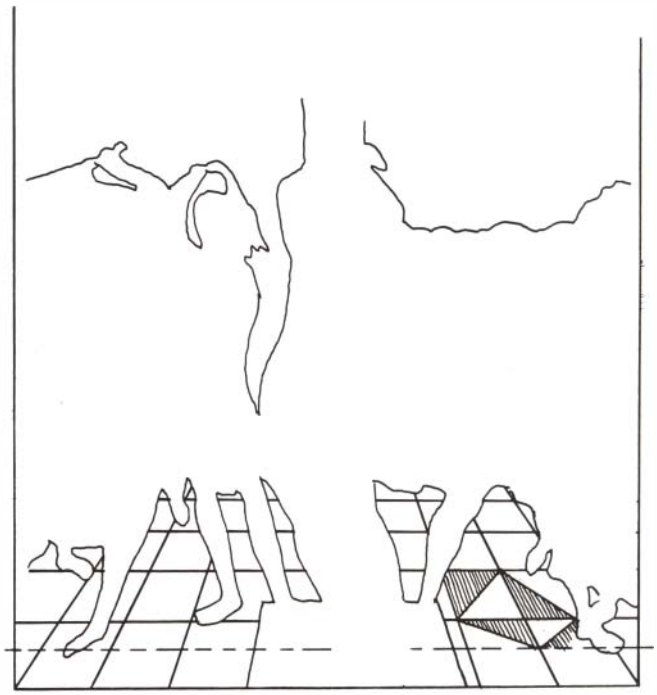
Fig. 3. Joan Gascó. Retaule de Sant Pere de Vilamajor. *Flagel·lació de Crist,* 1513-1516. Destruït el 1936. Esquemes (a), (b) i (c) de Lino Cabezas.

conegués el procediment del "punt" per resoldre les otorgonals d'un sol pla —del pla de base—: potser no es pot excloure completament, però, per indicis en l'obra conservada, encara menys es podria afirmar sense greus equívocs i contradiccions. De fet, totes les quadrícules dels seus paviments ja troben una explicació suficient i plenament satisfactòria a partir només de les receptes gràfiques que eren tradicionals entre l'artesanat europeu des del Trescents, sense necessitat de recórrer a la relativa novetat de l'ús empíric d'un punt —malgrat que aquesta pràctica es divulgà fora d'Itàlia a partir del darrer trentenni del segle XV, que a Catalunya ha estat detectada almenys des de 1490-1500, i malgrat que els Vergós van aplicar-la en el retaule de Sant Esteve de Granollers que Gascó també pintà—.[20]

A vegades, com en la *Santa Llúcia* (fig. 1), la migradesa dels retalls de paviment no obstruïts per la figura i la inexactitud geomètrica tant de la decoració a mà lliure dels cairons com del mateix traçat —format per segments molt curts i de difícil control— traeixen un disseny simplement a ull. El pintor hauria dividit l'horitzontal de base del quadre en parts aproximadament iguals per tirar-hi els petits segments ortogonals de l'enrajolat, escorçant-los d'intuïció. Per això donen convergències tan febles i disperses, clarament negligibles com a indici constructiu —com la de (M), que també comprèn la superfície ortogonal del seient de la figura—. La resta de les ortogonals té direccions diferents i igualment difuses, com

20. Vegeu la nota anterior. Per a una caracterització general del comportament espacial dels tallers de pintors europeus dels segles XIV i XV —en particular, dels italians del segle XIV—, vegeu el vell estudi "panofskyà" de M. S. Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective,* New York, 1940 (reimpr. 1970), p. 134-174, 199-204, i sobretot el més ampli i penetrant de J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space,* Londres, 1972 (1957[1]), p. 23-112, 219-235. Tanmateix, apliquen criteris d'anàlisi no sempre coincidents amb els que proposem aquí o en els treballs citats a les notes núm. 18 i 19, i hi són del tot discordants precisament a propòsit de l'explicació dels paviments "sense punt" —per la pressuposició d'operacions artesanes "amb punt" abans de Brunelleschi—.





(N) per al pla volat del dosser i (P) per al pla del setial. En rigor, doncs, Gascó no hi aplicà cap procediment constructiu.

El paviment de *Sant Julià* (fig. 2), més ampli i acurat no obstant les inexactituds dels rajols també decorats a ull, presenta un traçat geomètric senzill i fàcilment identificable. El pintor no féu recurs a cap punt per representar l'efecte de convergència de les ortogonals, però operà amb un procediment de divisió proporcional de dues rectes paral·leles com el descrit recentment per Andrés de Mesa:[21] dividí l'horitzontal de base en parts iguals, i igualment, bé que en parts més petites, l'horitzontal terminal del paviment. Després uní els punts de les divisions per obtenir les ortogonals de la quadrícula. Per això les ortogonals de tot el sector central, tirades d'una paral·lela a l'altra a partir de dos punts, convergirien sempre, si les prolonguéssim, en un pseudo-punt de fuga. La resta d'ortogonals dels costats dret i esquerre del paviment, en canvi, parteixen d'un dels punts marcats en l'horitzontal terminal, però ja no tenen el suport del segon punt de l'horitzontal de base —perquè queden tallades pels marges laterals del quadre—, i aleshores el pintor les resol a ull, tirant-les més o menys paral·leles a les ortogonals centrals. Quan prolonguem aquestes ortogonals marginals, no convergeixen mai en el mateix punt que les altres, sinó que queden "penjades" (fig. 2 bis). El fenomen, freqüentíssim i ja observat per Erwin Panofsky[22] —però sense trobar l'explicació satisfactòria que ara hi ha donat Andrés de Mesa—,[23] ha estat explicitat en l'esquema del paviment del *Sant Julià.* La clara convergència de les ortogo-

21. A. de Mesa, "El 'fantasma' del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV", a *D'Art,* 15, 1989, p. 29-50, especialment p. 33-35.

22. E. Panofsky, *La perspectiva com a "forma simbòlica",* Barcelona, 1987 (Leipzig-Berlín, 1927), p. 126, 174-176, n. 46-47; E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Madrid, 1975 (Estocolm, 1960), p. 207-208, n. 46-47.
23. A. de Mesa, *cit. supra,* n. 21, p. 39-41.

nals centrals i el fet que les marginals hi resultin "penjades" traeix aquesta antiga pràctica artesana "sense punt" aplicada per Gascó.

Cal precisar, però, que Joan Gascó evita quasi sempre l'aparició d'ortogonals marginals, mitjançant el recurs d'obstruir els sectors laterals del fons. Ho fa, per exemple —i significativament—, en quadrícules traçades amb considerable rigor lineal, com la del paviment de la *Flagel·lació de Crist* (fig. 3), el més ben construït dels que li coneixem malgrat l'apressada decoració a ull dels cairons. La nostra hipòtesi de restitució de la (fig. 3a) permet observar la funció compositiva de l'eix de simetria i el seu reflex operatiu en el traçat del pla de base, remarcat a part a la (fig. 3b). El pintor es manté en l'antiga fórmula artesana suara comentada: ha dividit l'horitzontal de base en parts iguals a dreta i esquerra de l'eix central que passa per 0-0', i igualment l'horitzontal terminal en parts més petites. Després ha tirat els segments ortogonals 1-1', 2-2', 3-3' i 4-4', tant a la dreta com a l'esquerra de l'eix, amb molta precisió geomètrica ja que quan els prolonguem convergeixen exactament sobre l'eix en el punt (P). Les ortogonals que correspondrien a les divisions 5' i 6' de l'horitzontal terminal —les quals, però, resultarien "penjades" per manca dels punts 5 i 6 en la línia de base—, hi són innecessàries, ja que els grups de figures n'ocupen l'espai.

Els intervals de profunditat representats per les horitzontals del paviment del *Sant Julià* (fig. 2) es van reduir a ull, probablement, o a tot estirar per una fórmula de reducció constant del tipus de la *superbipartiens* blasmada per Leon Battista Alberti en el *De pictura,*[24] però no pas pel sistema millor i més evolucionat de la diagonal, com demostra a bastament la curvatura de la diagonal (d). També en la taula de *Sant Bartomeu davant del pretor* (fig. 5), i en quasi tots els enrajolats pintats per Joan Gascó, la seqüència de les transversals es va determinar a ull o amb alguna proporció numèrica, perquè les diagonals (d) dels quadrats es trenquen i es corben. En canvi, la taula de la *Flagel·lació* (fig. 3ab) acredita que el pintor coneixia l'ús de la diagonal per determinar la freqüència de les horitzontals de la quadrícula; probablement operà amb dues diagonals, una per a cada meitat del traçat, a dreta i esquerra de l'eix central de simetria 0-0'. Amb tot, Joan Gascó mai no fou conscient, ni tan sols quan aplicà aquest sistema més afinat de la diagonal, del valor espacial del pla del paviment —com a "lloc previ a les coses", segons l'afortunada expressió de Pomponio Gaurico—:[25] ni de l'abast exacte de la profunditat que significava, ni de les seves virtualitats mètriques per organitzar la composició —per distribuir cada figura i cada cosa al seu lloc, d'acord amb les dimensions i les distàncies relatives—.

No sembla adonar-se gens de la indissociable vinculació espacial entre el paviment i els personatges que l'ocupen, i els dissenya, uns i altres, per separat, com a problemes figuratius independents. Les conseqüències de dislocació i d'amuntegament compositiu són a la vista. Així, per exemple, el gos assegut a primer terme a l'esquerra del quadre de *Sant Julià* (fig. 2) tindria les potes del davant decantades a la seva esquerra, desplaçades al rajol següent, amb feixuga malformació respecte a les de darrera. Seria només un error de dibuix si Joan Gascó hagués assignat als cairons de l'enrajolat un valor de referència mètrica per fixar la posició de les coses, escalar-les en la profunditat representada i reduir-ne proporcionalment les dimensions, però l'"error" —diguem-ne— és de concepte: és equivocació. És molt clar que no els assignava cap valor mètric: els considerava sobretot un recurs de significat genèric o de caràcter ornamental, encara molt pròxim als fons d'or gofrat del quadre.

El traeix la mateixa expeditiva decoració dels rajols, un treball d'"acabat" en el qual Gascó oblida massa sovint que els rajols representen —o que "són"— quadrats en escorç que compassen la superfície de base, tots idèntics tant si apareixen sencers com si tenen parts obstruïdes. En la *Flagel·lació de Crist* (fig. 3), i com a simple il·lustració d'un cas freqüentíssim, destaquem una sola mostra d'aquests "oblits" —la zona ratllada en el gràfic de la (fig. 3c)—: les diagonals que defineixen els dos camps de color de bona part dels cairons no són traçades sempre regularment, seguint els quadrats íntegres de

24. C. Grayson (ed.), L. B. Alberti, *Opere volgari (De pictura),* III, Bari, 1973, p. 36-38. Alberti desautoritza la fórmula artesana *superbipartiens* perquè és aleatòria i aberrant en termes visuals: comporta ignorar la situació del punt de vista, l'alçada del punt de fuga —i de l'horitzó, per tant— i la noció de distància (p. 38: «Non però sanno ove sia certo luogo alla cuspide della pirramide visiva [...] Aggiugni a questo quanto la loro ragione sia viziosa, ove il punto centrico sia più alto o più basso che la lunghezza del dipinto uomo. E sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere, dove non sia certa distanza a vederle»).

25. A. Chastel, R. Klein (ed.), P. Gaurico, *De Sculptura (1504),* Ginebra, 1969, p. 183.



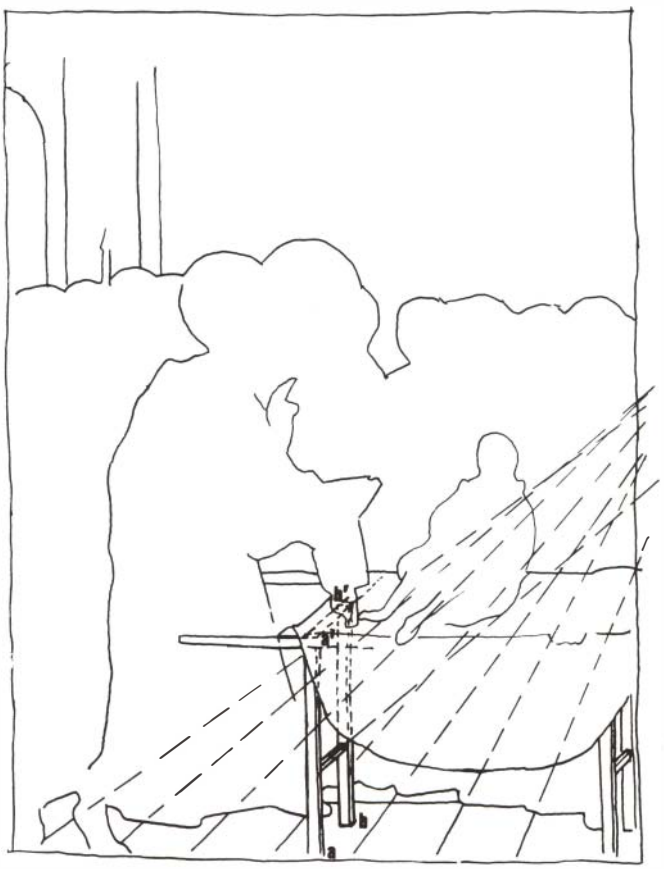


Fig. 4. Joan Gascó. Retaule de Sant Pere de Vilamajor. *Resurrecció de Tabita,* 1513-1516. Destruït el 1936. Esquema de Lino Cabezas.

la quadrícula de base, sinó que s'acomoden als quadrats residuals deixats visibles per les figures un cop acabades. Esdevenen diagonals específiques per a rajols "intersticials", retallats i desigualment quadrats o rectangulars pel sol fet que el peu o la cama d'un personatge n'ocultava una part, o que el marc del quadre en suprimia una franja. Com si, per a la "inconsciència espacial" del pintor, les coses obstruïdes desapareguessin de fet sota l'element que les obstrueix —en comptes de mantenir-se accidentalment fora de la vista, però tothora existents—. I com si el paviment fos assimilable a un fons decoratiu pla darrera les figures, en comptes de definir la superfície damunt la qual es drecen i es distribueixen en l'espai.

Igualment, el fenomen d'"inconsciència espacial" respecte als paviments es pot observar en l'amuntegament dels grups de figures, o en detalls com la posició dels peus dels personatges, que es dissenya amb independència de l'enrajolat del pla de base tant en el sentit de l'amplada com en el de la profunditat. En la mateixa taula de la *Flagel·lació de Crist* (fig. 3), els peus del botxí de l'esquerra amb les cames obertes comprenen l'amplada de quatre rajols quadrats, que és l'espai equivalent, en profunditat, a la distància entre l'horitzontal de base del quadre i la posició del grup de personatges més allunyat del fons. O bé, la cama esquerra del mateix botxí i la cama dreta del de darrera seu s'entrecreuen en una mateixa horitzontal de profunditat, un conflicte espacial que els hauria d'impossibilitar l'acció de flagel·lar. Un idèntic conflicte apareix entre el peu esquerre del primer botxí esmentat i la base de la columna —la qual s'ha de suposar un volum cilíndric i no pas

una làmina plana—, i encara, entre l'entarimat de la columna i el peu dret del soldat de la dreta, el qual, però, si no fos obstruït per la columna, seria trepitjat pel peu esquerre de Crist...

Les constatacions d'aquest caire es podrien multiplicar. En defintiva, resulta una dada manifesta del comportament espacial del pintor que el pla de base o l'escena en general, i el volum dels cossos en particular, són representats en superfície, però a penes tridimensionalment. Gascó no sap consignar les obstruccions en la profunditat figurativa: redueix les dimensions dels volums a superfícies planes, com si fossin un paper pintat davant d'un altre paper pintat —com les bambolines o rompiments d'una escenografia teatral—. Una altra il·lustració d'aquesta "inconsciència espacial" l'obtenim del mateix retaule de Sant Pere de Vilamajor, de l'escena de la *Resurrecció de Tabita* (fig. 4). Ha rebut un paviment frontal traçat a ull, aquí pseudo-oblic —descentrat cap a la dreta— perquè ho feia avinent la presentació "cavallera" del baiard de Tabita. Observem-hi el fet següent: els extrems inferiors de les potes del baiard, (a) i (b), ocupen en el rajol del paviment una profunditat que a penes ateny la meitat de la profunditat representada en el pla horitzontal superior del mateix baiard, cobert per una tela que en deixa ben visibles les barres. Al gràfic s'ha posat en evidència la contradicció, prolongant l'extrem superior de les potes fins al nivell de les barres horitzontals, és a dir fins a (a') i (b').

Un últim exemple, igualment palmari, servit per la taula de *Sant Bartomeu davant del pretor* (fig. 5), podria completar el present esbós de l'espacialitat rudimentària i arcaïtzant de Joan Gascó. L'obtenció de les ortogonals del paviment, traçat i decorat amb cura, respon a la mateixa fórmula de divisió proporcional aplicada en la *Flagel·lació de Crist* (fig. 3ab), només que aquí, si en prolonguéssim les línies, convergirien en un punt (P) descentrat respecte a l'eix de simetria del quadre, perquè l'aparició prèvia de l'escambell i el setial del pretor ha condicionat aquesta presentació subordinada —com el baiard en el cas de la *Resurrecció de Tabita* (fig. 4)—. L'obstrucció dels grups de figures obvia a les ortogonals marginals, però, si haguessin aparegut, sens dubte haurien quedat "penjades" fora de (P), igual que ara hi queden la resta d'ortogonals del quadre. Hi queden totes: no solament les del pla lateral dret —les del dosser del pretor—, o les que modelen el pla del fons —les del motlluratge arquitectònic de l'ídol "diabòlic"—, sinó fins i tot les disposades damunt del mateix pla del paviment —les de l'escambell i del setial del pretor—. En efecte, totes mantenen direccions autònomes i diferents, que donarien convergències enormement difuses, molt allunyades de (P) —com les explicitades a (o) i (q)—, o bé en clamorosa contradicció amb (P) —com les explicitades a (P') i (r), que en realitat responen a la vella recepta de la bisectriu—.

Cada element representat és objecte d'una resolució espacial peculiar i aïllada, doncs, sense l'ombra més lleu de cap consideració visual ni constructiva global per al conjunt del quadre —com en podria haver estat indici, en canvi, una operació amb "punts"—. L'escena representada no s'associa a cap "vista" concreta, sinó a una agregació de "fragments de vistes" separades, a un muntatge d'objectes o parts d'objectes vistos amb mirades independents. Joan Gascó era encara completament aliè a la idea d'operar amb elements de referència com els "punts" fora de l'àrea de dibuix d'un objecte —i "a fortiori" fora de l'àrea del quadre— per determinar-ne l'escorç, la posició o les dimensions relatives. La fragmentació espacial afecta la representació de la profunditat de *Sant Bartomeu davant del pretor* en una mesura encara més negativa que en d'altres composicions de Joan Gascó, perquè aquí el pintor incorporava més elements de referència tridimensional: l'emmarcament arquitectònic amb la fornícula de l'ídol del pla del fons, i el setial amb escambell i dosser del pla lateral dret.

Deixant de banda que les seqüències transversals del paviment s'hagin reduït a ull o amb una fórmula de proporció numèrica —com ja indicàvem abans i es pot comprovar per la curvatura de les diagonals (d)—, convé observar que, malgrat la separació entre els grups de figures i l'arquitectura del fons suggerida per l'enrajolat, les distàncies queden absorbides com en la superfície plana d'un teló pintat. Així, les figures s'amunteguen i s'obstrueixen en llocs sense espai, tot contemplant "davant" seu el simulacre diabòlic que fuig de l'ídol localitzat en la fornícula del fons, "darrera" seu. I, en fi, el dosser —tan ben quadriculat que podríem deduir-ne l'encongida amplada: menor que dos rajols del paviment—, no cobricela pas el setial del pretor, com ben segur que el pintor pretenia descriure, sinó les dues últimes fileres de rajols adjacents a l'arquitectura del fons. És a dir, és "darrera" i no pas "damunt" del pretor.

Les figures de *Sant Bartomeu davant del pretor,* tanmateix, no es corresponen amb els tipus robustos i cepats, d'estatura més



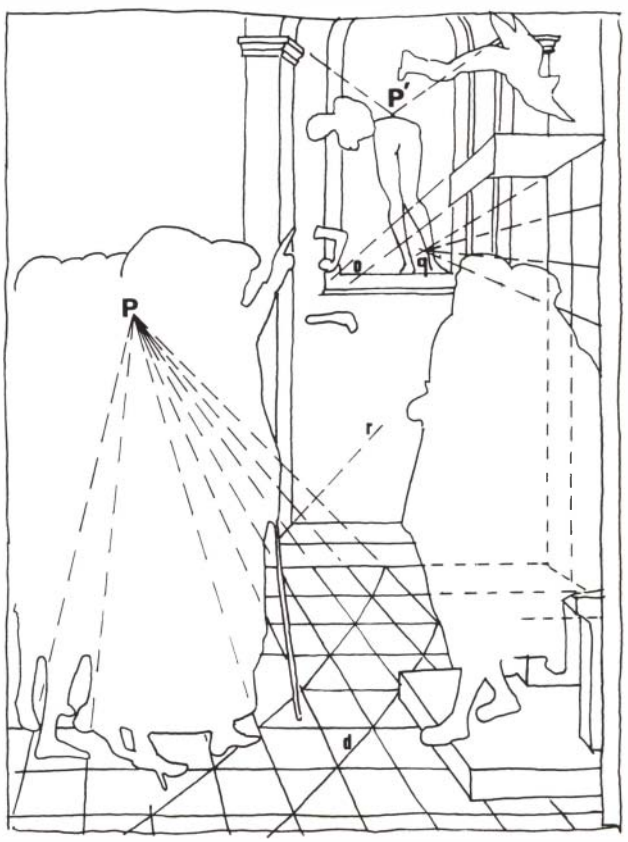


Fig. 5. Joan Gascó i Perot Gascó. Retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic. *Sant Bartomeu davant del pretor,* 1525. Col·lecció particular. Esquema de Lino Cabezas.

aviat baixa i coronada per caps voluminosos, que caracteritzen els treballs documentats i més segurs de Joan Gascó —posem per cas, els dels retaules de Sant Joan de Fàbregues (1502), de Sant Julià de Vilamirosa (1508), de Sant Pere de Vilamajor (1513-1516), o de Sant Andreu de Pruït (1521)—,[26] sinó que aquí presenten unes proporcions més estilitzades, uns cossos esprimatxats i d'anatomia vincladissa i expeditivament resolta —sense descomptar malformacions, com un persistent ressò de la manera de Joan de Borgonya—, unes cares més delicades i repetitives amb característica articulació quasi triangular del nas al front.

Malgrat que la composició espacial i els procediments aplicats en aquesta taula de *Sant Bartomeu davant del pretor* mantenen plena coherència, si no coincideixen amb tot detall, amb la pràctica constant de Joan Gascó —i en això, a parer meu, cal mantenir-li'n decididament la paternitat—, les figures traeixen, amb la mateixa claredat, la intervenció d'un altre pintor. Per la tan diàfana semblança dels trets de les figures, aquest pintor seria també l'autor, entre un cert nombre d'altres obres, del retaule de Sant Vicenç de Borgonyà, prop de

26. Vegeu J. Gudiol i Cunill, *cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 285, 287, 289, 359-363; F. de Segarra, *cit. supra,* n. 16; Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 17-31; J. Garriga, "Joan Gascó, Calvari", a *Millenum. Història i art de l'Església catalana* (catàleg d'exposició). Barcelona, Pia Almoina, Saló del Tinell, capella de Santa Àgata, 1989, cat. núm. 333, p. 420.



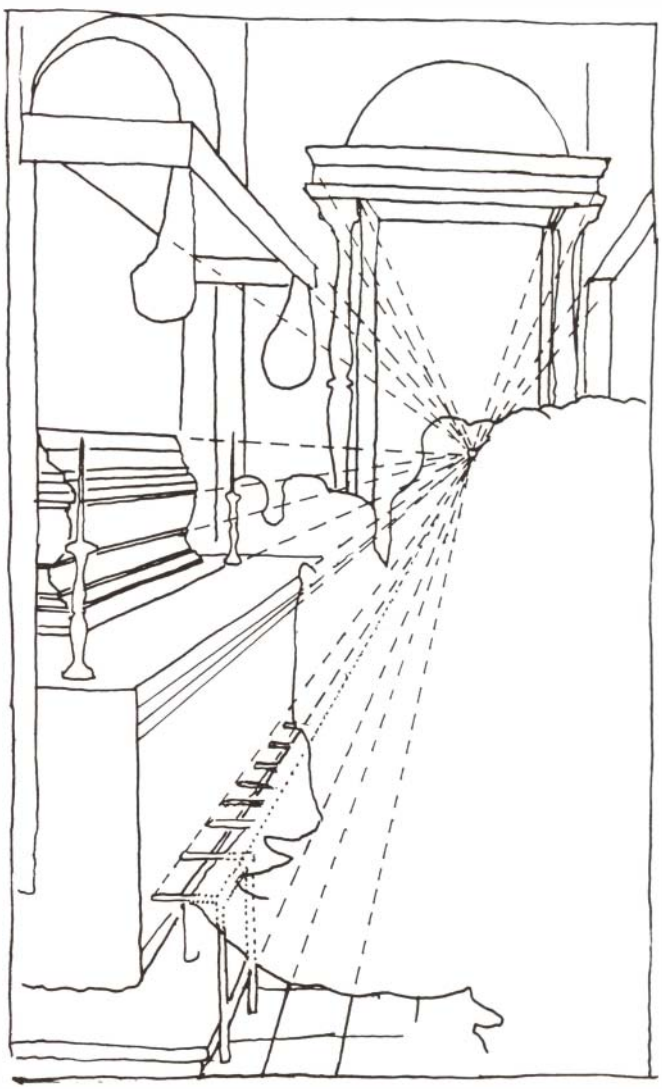


Fig. 6. Perot Gascó. Retaule de Sant Esteve d'En Bas. *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve, post* 1520. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esquema de Lino Cabezas.

Torelló —ara al Museu Episcopal de Vic—,[27] i del retaule de sant Esteve d'En Bas, a la Garrotxa, una taula del qual, la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (figure 6), sobrevisqué a la crema de 1936 i actualment es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya.[28] Analogies d'estil, o

27. El retaule de Sant Vicenç de Borgonyà no és datat. J. Gudiol i Cunill (*cit. supra*, n. 1, II, 1908, p. 14), que l'atribueix a Joan Gascó, el considera només "de temps més avançat" que el de santa Llúcia de Sant Joan de les Abadesses, "costejat l'any 1505 per l'almoyner canonge Atanasi Oliver". Tanmateix, la tipologia estilitzada de les figures, que no s'incorpora en una pintura documentada de Joan Gascó fins en la taula de *Sant Bartomeu davant del pretor*, contractada el 18 de desembre de 1525, faria versemblant la datació a partir de 1525. Conjecturem aquesta cronologia com a mera referència, perquè és evident que l'autor de les figures estilitzades pogué pintar altres obres, ara com ara no conegudes, en dates ben anteriors.

28. El retaule de Sant Esteve d'En Bas tampoc no és datat. Ch. R. Post (*cit.*

fins i tot repeticions puntuals com les rosetes gofrades en el fons d'or —les mateixes que apareixen en el *Calvari* de Pruït—, impregnen aquestes pintures d'un intens "gasconisme", certament, però, com ja assenyalà Diego Angulo, no remeten pas al treball de Joan Gascó, sinó d'un altre pintor familiar seu —que Angulo anomenava Gascó II—.[29] Per les dades conegudes fins ara, el pintor en qüestió s'hauria d'identificar amb Perot Gascó, hereu del taller patern amb "tot lo arreu del ofici", indeterminadament assistit pels seus germans Francesc i Sebastià.

Això explicaria un munt de diferències significatives entre l'esmentada sèrie de taules i el grup d'obra segura de Joan Gascó, però sobretot explicaria aquelles que, si fossin acumulades a l'estil personal d'un mateix pintor, apareixerien incoherents i fins paradoxals: les disparitats entre ambdós grups de pintures en la resolució espacial de l'escena, tant per l'operació amb procediments espacials que de fet són incompatibles, com per la consciència espacial igualment contradictòria que reflecteixen. Només cal comparar, en dues composicions



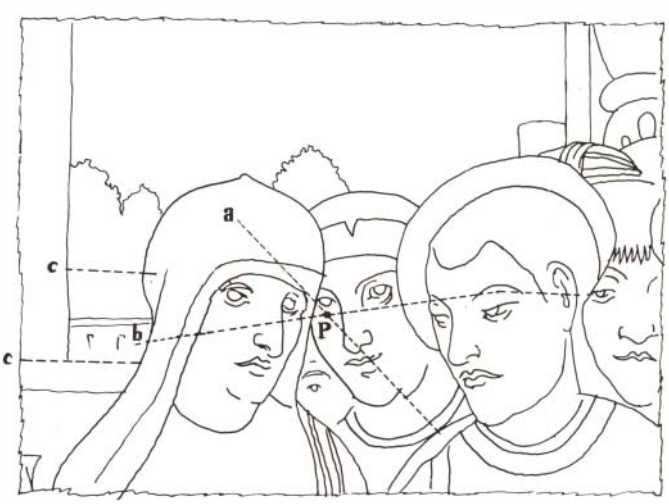


Fig. 6 bis. Perot Gascó. Retaule de Sant Esteve d'En Bas. Detall de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve, post* 1520. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esquema de Lino Cabezas.

d'altra banda tan semblants com el *Calvari* de Pruït (1521) i el *Calvari* de Sant Vicenç de Borgonyà (*post* 1525?), la relació espacial tan diferent de les figures entre si i amb el fons del quadre, o aspectes específics de disseny volumètric dels cossos com la flexió i la posició en terra de les cames drapejades de la Magdalena, agenollada al peu de la Creu. La concepció

supra, n. 4, p. 55-62) no en considera la cronologia, tot i que en comenta eventuals relacions amb el retaule de Sant Esteve de Granollers de la Plana, prop de Gurb, contractat el 20 de novembre de 1520. L'única pintura supervivent del retaule de Sant Esteve d'En Bas, d'entre les cinc que el 1934 Post encara veié *in situ* quatre peces ara perdudes eren a l'església, i la conservada a la rectoria—, representa el prodigi de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve,* un treball al tremp i oli sobre taula de 146,5 cm × 89 cm, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAC 43801. Com en el cas del retaule de Sant Vicenç de Borgonyà, i per la mateixa raó i amb les mateixes reserves indicades a la nota anterior, per al retaule de Sant Esteve d'En Bas es podria conjecturar una data posterior a 1525. De tota manera, ha de ser posterior a 1520 amb tota seguretat, perquè la taula perduda que representava la *Predicació de sant Esteve* repetia la mateixa composició de la *Predicació de sant Feliu a les dones de Girona,* pintada per Joan de Borgonya (cap a 1518-1520) i ara al Museu d'Art de Girona. Dues taules més —la *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve,* també perduda, i la conservada al MNAC, *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* — hi mantenen igualment genèriques afinitats compositives, però l'escena de la *Predicació* en reprodueix detalls inequívocs, com les dones de primer terme assegudes a terra, i s'hauria de considerar posterior.

29. D. Angulo, *cit. supra,* n. 13. J. Gudiol i Cunill (*cit. supra,* n. 1, I, 1907, p. 362; II, 1908, p. 14-16) atribueix a Joan Gascó les taules tant de *Sant Bartomeu davant del pretor* com del retaule de Sant Vicenç de Borgonyà. Ch. R. Post (*cit.* 4, p. 33-35, 41-43) el segueix, però a més publica les taules de Sant Esteve d'En Bas (Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 58-60), que Gudiol no coneixia, i ja hi planteja la possible participació de Perot. M. A. Alarcia, a la fitxa C-12, corresponent a la taula *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve,* del catàleg *El Renaixement a Catalunya: l'art* (catàleg d'exposició), Barcelona, Fundació Joan Miró, 1983, p. 63-65, accepta l'atribució a Joan Gascó de Post i es limita a esmentar el seu dubte sobre la participació de Perot. S. Alcolea Blanch (*cit. supra,* n. 13, p. 33, fig. 11) considera el retaule de Sant Vicenç una obra de Joan Gascó produïda entre 1515 i 1529.

plana i fragmentada de les figures que traeix Joan Gascó en la peça de Pruït es compaginaria molt difícilment amb la notable comprensió de la disposició i l'estabilitat dels volums sobre la superfície de base que acredita l'autor de la peça de Borgonyà —necessàriament un altre pintor, doncs, que nosaltres identifiquem amb Perot Gascó—.

El contrast esdevé encara més estrident, i per tant més necessària la distinció de paternitat, quan en les composicions del grup que assignem a Perot apareix un escenari arquitectònic, com és el cas de la taula *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6) —l'única conservada del retaule de Sant Esteve d'En Bas—, o de la seva pariona *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 7) —coneguda per fotografies—, que mereixen una atenció especial. Cal remarcar de primer antuvi que, contràriament a l'obra de Joan Gascó, aquí l'escala de les figures respecte al conjunt del quadre esdevé més proporcionada, i que l'espacialitat de la representació no es redueix a la simple evocació d'un paviment enrajolat —autònom i intersticial—, ni encara menys a la del relleu de les mateixes figures, sinó que es formalitza en una "caixa espacial" pràcticament completa —en un escenari convincent, al qual manca tan sols el pla ortogonal del sostre—. També s'ha de remarcar d'entrada que les figures són descrites en vinculació espacial envers aquest escenari, ocupant-ne tot l'interior amb evident esforç de distribució en profunditat i d'acomodació de les alçades. El plantejament unificat de la representació, bé que no del tot reeixit, cristal·litza en una construcció de l'escenari unitària, mitjançant procediments artesanalitzats però ja d'innegable ascendència perspectiva.

Respecte al comportament espacial del vell Joan Gascó, no es tracta pas d'una simple correcció de detalls ni de la incorporació d'alguns procediments nous i millors, sinó d'una completa transformació del concepte de la imatge representada i de la tridimensionalitat virtual del quadre, d'una unificació radical de l'escenari que és difícilment improvisable i que correspon a una diferent i ja sedimentada mentalitat compositiva —inexplicable en termes d'evolució, tan sobtada i intensa, en un pintor d'edat avançada que mai no sorprengué amb viratges bruscs d'estil: la seva màxima inflexió s'ha trobat en el retaule de Sant Pere de Vilamajor—.

Convindrà reconèixer també les limitacions del canvi, prou feixugues, que es desprenen de fets com els següents: els celatges del fons són encara traduïts en superfícies d'or gofrat; persisteix el típic atapeïment en les agrupacions de figures, les quals, a més, i no obstant els avenços, encara no són integrades en l'espai arquitectònic amb el rigor unitari que correspondria, ni tampoc no s'ajusten a una escala de reduccions sistemàtica i coherent —especialment, el grup del sector dret del fons, més gran que el personatge agenollat a primer terme—;[30] els arcs traçats en plans ortogonals al quadre reben una presentació frontal —com el del mur esquerre darrera l'altar—, i en general cedeixen a la inèrcia de mostrar sectors no visibles del seu intradós...

Així i tot, la composició de l'involucre arquitectònic de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6) i de la seva bessona *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 7) ja no es podria qualificar de muntatge d'agregats espacials. La seva versió artesana de la construcció amb "punt" —l'operació empírica amb un únic "punt de fuga" per a tots els plans ortogonals al quadre— resulta diàfana, inequívoca: determina totes les línies ortogonals de la caixa espacial, sistemàticament, sense dissociació de cap volum geomètric ni cap combinació incoherent amb velles receptes. Convergeixen amb absoluta precisió a l'únic punt no solament les línies ortogonals de l'enrajolat i dels murs laterals, comptant-hi les del sarcòfag copiosament motllurat de sant Esteve i les de l'altar amb el frontal orlat i el seu dosser, sinó també els petits segments ortogonals de la portalada del fons oberta

30. Això demostra que Perot Gascó és encara lluny de conèixer o d'haver assimilat un aspecte fonamental del sistema perspectiu, el qual proposa de reconstruir com una única instantània visual la totalitat de l'escena i no pas solament el seu escenari arquitectònic. La plena integració de les figures a l'escenari i, per tant, la consideració abstracta de les dimensions d'aquestes figures —la seva identitat geomètrica amb l'arquitectura, als efectes quantitatius— per distribuir-les en profunditat i establir-ne una reducció sistemàtica i exacta d'acord amb la distància, fou l'element de la construcció perspectiva que s'introduí més tard i més dificultosament en medis artesans, en particular fora d'Itàlia. El problema, en realitat, prové de la mateixa incomprensió del concepte de distància en l'operació gràfica i, en definitiva, d'una difusió "artesanalitzada", parcial i mancada de consciència teòrica, de la perspectiva brunellesco-albertiana. Potser s'hauria d'interpretar en aquest context la major insistència didàctica de Jean Pélerin "Viator", a la segona edició del *De artificiali perspectiva* (Toul, 1509; 1a ed.:
problema de la reducció de les figures, i el fet que reservi específicament a les figures —en un escenari de paisatge i no pas arquitectònic— el seu gravat amb la famosa màxima *"Les quantitez et les distances / Ont concordables differences"*, del fol. 28 r. Vegeu-ne la publicació facsímil a W. M. Ivins jr., *On the Rationalization of Sight*, Nova York, 1938 (reimpr., Nova York, 1973), i el comentari de L. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*, París, 1962, p. 328-331.



Fig. 7. Perot Gascó. Retaule de Sant Esteve d'En Bas. *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve, post* 1520. Destruït el 1936. Esquema de Lino Cabezas.

a un paisatge, flanquejada per balustres i encimbellada per timpà apetxinat. Hi convergeixen tots implacablement —llevat dels dos de l'intradós de la porta—, fins al més mínim detall de les línies de profunditat de les cornises superior i inferior de l'arquitrau, dels àbacs i dels capitellets del portal balustrat.

Observem, a més, episodis gràfics puntuals que en el present context artístic resulten molt significatius. Així, la resolució sorprenentment plausible de la petxina del timpà —un tema de dibuix difícil, en el qual naufraguen sovint fins i tot pintors molt ben dotats—. O les acurades el·lipses d'alguns objectes,

delineades amb una vista alta les dels situats per sota l'horitzó —com el primer canelobre de l'altar— i amb una vista baixa les dels situats per sobre l'horitzó —els nusos dels balustres del portal—. O la seguretat amb què s'ha traçat perfectament horitzontal el segment de l'angle d'intradós de la porta del mur dret —l'angle format pels plans vertical i horitzontal del seu tall en el mur—, un problema que tradicionalment rebia l'antiga recepta artesana de la bisectriu, com vèiem a (r) de *Sant Bartomeu davant del pretor* (fig. 5). O bé, encara en *la Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6), el control de l'arrenglerament dels baiards amb les seves barres davant l'altar, regularitzat segons una ortogonal convergent al punt de fuga —exceptuant-ne les tres últimes barres, més curtes—. Respecte als baiards, notem-ne, en fi, la satisfactòria estructuració espacial —l'exacta correspondència d'encaix entre les potes i les barres, a desgrat de l'obstrucció de la tela—, que en el gràfic s'ha distingit amb punts. Aquest nou detall ens desconcertaria, un cop més, si haguéssim d'assignar-lo al mateix autor que, a la *Resurrecció de Tabita* (fig. 4), resolgué el mateix problema de les potes i barres del baiard sense cap preocupació per les relacions de profunditat, per l'estructura dels volums ni pel sentit de les obstruccions. La consciència de la tridimensionalitat dels cossos i de la seva disposició en l'espai que reflecteix la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6) és als antípodes de la producció coneguda de Joan Gascó que hem examinat abans.

L'operació amb un punt per a la convergència de les línies ortogonals al pla del quadre hi resulta d'una evidència absoluta. El punt, desplaçat al terç lateral dret de la composició i per damunt de la meitat de la seva alçada, s'ha fixat just en la comissura inferior de l'ull dret d'un dels personatges del fons. La seva presència i posició exacta són detectables en la restitució de les ortogonals, esquematitzada al gràfic del conjunt de la (fig. 6), però aquí, a més, el punt resulta materialment comprovable en l'obra a simple vista, tant pels senyals existents de la mateixa perforació com per les incisions d'ortogonals que s'hi tallen, marcades sobre la preparació de la taula i transparentades en la superfície de la pintura. El punt i les incisions es poden distingir —bé que amb menys claredat— en fotografies a llum rasant com el detall de la fig. 6 bis, i en l'esquema adjunt s'han posat de manifest: les línies de ratlletes (a) i (b) corresponen a les marques d'ortogonals incises, intersectades en el punt de convergència (P) —i encara prolongades més enllà del punt—. L'ortogonal (a) prové de la superfície superior del dosser, i la (b) d'una motllura central de la tapa del sarcòfag. La pintura deixa visibles moltes d'altres incisions de línies de referència —també d'altres ortogonals, com la d'arrenglerament inicial de les barres del baiard—. Al gràfic només explicitem, per mostra, les dues incisions de (c), que corresponen al carener de teulada dels edificis del fons obstruïts pels personatges —la superior de les quals reprèn encara a continuació de la prolongació de (b)—.

La precisa localització del punt de convergència de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6 i 6 bis) just a l'ull del personatge del fons pot ser tan sols una coincidència casual, però també podria ser un indici de l'origen del model de Perot Gascó —i convé deixar-lo almenys apuntat—. En efecte, podria reflectir, com un ressò, la pràctica d'una tradició nord-europea que més tard apareixerà explícitament recollida en el tractat de Jan Vredeman de Vries: la de situar el punt de fuga en l'ull d'un personatge del fons de l'escena que mira vers l'espectador.[31] Aquesta pràctica, acomodada en el cas de Perot a l'operació amb horitzons alts —un hàbit també septentrional—, es remunta a la idea d'un "punt de fuga" identificat amb l'ull de l'observador a l'interior d'un mirall, la qual conflueix en la concepció d'una perspectiva sense secció de la piràmide visual —per confusió del punt de vista amb el punt de fuga, i de la piràmide visual amb la invertida piràmide perceptiva o virtual—, una perspectiva, doncs, que esdevé la imatge d'un espectador "interior" al quadre.[32] Per això, encara, destacats tractadistes nord-europeus de perspectiva també solen il·lustrar el punt de fuga mitjançant l'ull d'un personatge del mateix dibuix que, d'esquena a nosaltres, espectadors —o de perfil, quan n'és el cas—, és a

31. J. Vredeman de Vries, *Perspective*, 2 vols., Leiden, 1604-1605 (ed. facsímil sense el text, Nova York, 1968), *pars* I, 28, i *pars altera*, 2. Vredeman arriba a dibuixar ulls —uns ullets isolats i a escala— en els punts de fuga, com als gravats de I, 2, i sobretot de I, 3, o de *altera*, 18.

32. Vegeu-ne la penetrant anàlisi de S. Alpers, *El arte de describir: El arte holandés del siglo XVII*, Madrid, 1987 (Chicago, 1983), cap. II: "'Ut pictura, ita visio': el ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual", especialment p. 98-102, que enllaça l'obra de Viator i de Vredeman —a les quals caldria afegir almenys el tractat de Jacques Androuet Du Cerceau— en una característica "tradició nord-europea" de pressuposicions perspectives, basada en la concepció d'un espectador "interior" al quadre. En canvi, la "tradició italiana" formada a partir de Brunelleschi i Alberti —tanmateix, la que els autors nòrdics pretenien explicar i difondre— pressuposa un espectador "exterior" situat a una determinada distància davant del quadre, el qual esdevé la secció de la seva piràmide visual. Per a una exposició d'aquesta problemàtica perspectiva en la tractadística nord-europea, sobre la qual Andrés de Mesa prepara un ampli estudi òptico-geomètric, vegeu, mentrestant, J. Garriga, *cit. supra*, n. 18, p. 460-503.

dir, substituint-nos o representant-nos a dintre del quadre, mira en aquella direcció i hi materialitza el punt.[33]

En canvi, la teoria perspectiva plantejada en el *De pictura* d'Alberti, que parteix de la idea inversa d'un espectador "exterior" dreçat a una precisa distància davant del quadre-finestra —o secció de la seva piràmide visual—, conforma una tradició operativa molt diversa. Ja és conceptualment molt divers, malgrat les aparents semblances, el consell albertià de situar l'horitzó de la pintura —l'alçada del punt de fuga respecte a la línia de base del quadre— a la mateixa altura dels ulls d'un personatge pintat a primer terme a proporció natural, per tal d'acomodar la construcció de la imatge a les condicions visuals de l'espectador.[34] La pràctica derivada d'aquesta indicació d'Alberti, que Samuel Y. Edgerton ha anomenat "horitzó isocèfal", és àmpliament constatable en la pintura italiana des del primer terç del "Quattrocento".[35]

Una qüestió específica i suplementària es desprèn de l'afinitat entre la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6) i el seu parió, malauradament desaparegut, *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 7). La repetició de l'escenari, volguda per a atenir-se a les exigències narratives de representar en tots dos episodis el mateix interior amb el sepulcre miraculós del sant, ha conduït a analogies òbvies, tant en la composició com en la construcció espacial, però no pas a la simple identitat. Podíem haver esperat, d'una banda, una variació més substanciosa i imaginativa de l'escena —sense comprometre la necessària identificació d'un mateix espai—, o bé, d'altra banda, una repetició exacta de l'escenari, sense excloure'n el calc. De fet, el calc hauria estat la solució més còmoda per al pintor, si d'entrada havia descartat el disseny d'una composició nova per representar un mateix interior arquitectònic. No obstant això, ha optat per una tercera via: repetir la composició i l'escenari, però a partir d'una construcció de nova planta, semblant i alhora completament alterada. A la fig. 7, la relació figures-arquitectura retorna a pautes més tradicionals: les figures s'engrandeixen en detriment de l'espai de l'escenari, el qual resulta no solament més obstruït, sinó també més retallat —així, el timpà del portal i l'arc de la zona superior, i encara més dràsticament l'altar, el sepulcre i el dosser del costat esquerre—.

Tanmateix, la diferència més curiosa, perquè obligava a referho tot sense produir cap efecte remarcable de varietat, prové de la posició del punt de convergència de les ortogonals, també desplaçat al terç dret de la composició: ara s'ha alçat encara més i s'ha fixat a l'intradós del brancal del portal, és a dir, no pas als ulls sinó just darrera el clatell de l'únic personatge —un músic, d'altra banda, representat amb els ulls clucs— que es retalla contra el fons de paisatge i el cel d'or gofrat. La destrucció de la pintura no permet una exploració comparable a la de la fig. 6, però el testimoni fotogràfic que se'n conserva i l'esquema restitutiu que adjuntem a la seva reproducció (fig. 7) permeten comprovar els fets essencials que hem comentat. Amb tot, manquen indicis per plantejar una explicació satisfactòria d'aquesta desigual localització del punt en les dues taules bessones. Sembla poc lògic, de part del pintor, introduir una diferència massa lleu per canviar de manera significativa l'aspecte de l'escenari, i, en canvi, suficient per obligar-lo a refer-ne de bell nou tota la construcció. Una possible explicació, que dec a observacions de Lino Cabezas, vindria de considerar-hi l'ús d'un model, potser d'un gravat, que Perot de primer hauria esbossat a ull sobre cada taula i que, després, en cadascuna per separat, hauria adaptat i corregit a partir del seu coneixement de l'operació amb punt.

La migradesa de la quadrícula no obstruïda del paviment de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6) no ens ha permès de conjecturar si Perot Gascó coneixia el procediment de la diagonal per compassar les horitzontals de profunditat. Tanmateix, i tant si aquí va aplicar-lo en el petit interstici lliure d'enrajolat, com si no, els seus recursos constructius generals —prou evolucionats— farien pensar que molt probablement el coneixia. Però cal afegir tot seguit, també, que sembla encara més probable que n'ignorava el significat de distància. En efecte, malgrat que no hem pogut restituir amb la mínima aproximació indispensable la convergència d'aquestes hipotètiques diagonals en l'horitzó, tenim per cert que el pintor no va operar amb punt de distància. No solament perquè l'eventual punt hauria sortit molt enfora de

33. Vegeu J. Vredeman de Vries, *cit. supra,* n. 31, I, 30, i *altera,* 14; J. A. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive,* París, 1576 (ed. facsímil i trad. castellana, Madrid, 1980), *leç.* 3, 18-21, 23, 26, 27, 30-32, 35. No hi és assimilable el tractat de J. Cousin, *Livre de Perspective,* París, 1560 (ed. facsímil, Unterschneidheim, 1974), més "italianitzat".

34. L. B. Alberti, *cit. supra,* n. 24, p. 36: "Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che sia l'altezza dell'uomo quale ivi io abbia a dipignere, però che così e chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in suo uno piano."

35. S. Y. Edgerton jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective,* Nova York, 1975, p. 26-27 ("horizon line isocephaly").

l'àrea del quadre —tot i la distància tan curta realment implícita en la construcció, la qual, d'altra banda, accentua l'efecte de profunditat presentant un espai estret i llarg, com una estança-corredor—, sinó perquè el pintor no sembla gens conscient del mateix problema perspectiu de la distància. És conscient del de la fuga, i en posseeix els recursos de representació adequats, però no pas del de la distància.

Abans n'hem remarcat alguns indicis significatius, que traeixen els avenços del context artesà en el qual es mou el pintor, però també els seus límits. Observàvem, en particular, l'atapeïment dels grups de figures, la seva relació dimensional amb l'escenari i la seva escala de reduccions, encara poc satisfactòries perquè només milloren la pràctica tradicional amb correccions empíriques, a tot estirar, però no canvien el sistema de resoldre el problema —al contrari que en el cas de la fuga—. L'amuntegament de figures és encara enorme en les taules perdudes del mateix retaule que representaven la *Predicació de sant Esteve* —la qual repeteix la composició de la *Predicació de sant Feliu a les dones de Girona* (cap a 1518-1520), de Joan de Borgonya, i en reprodueix detalls com les dones de primer terme assegudes a terra— i la *Invenció del cos de sant Esteve.* Resulta menor en la de l'*Ordenació de sant Esteve,* però torna a ser notable en la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 6), i millora lleument en la *Benedicció dels malalts davant les relíquies de sant Esteve* (fig. 7). En cap cas no apareix una clara consciència del valor del paviment com a referència mètrica per determinar sistemàticament la situació i les dimensions de les figures i coses en la profunditat representada. A la fig. 6, els sis morts que s'incorporen sobre els baiards, encara coberts amb la mortalla, esdevenen innegablement "espaiosos", però potser només perquè el pintor volia descriure la seva relació amb els baiards —que aquí, en certa manera, cobririen l'esmentada funció mètrica—, mentre que la resta dels personatges del fons s'apilen en un lloc sense espai, com cossos sense volum. A més, la reducció de les figures segons la distància s'ha resolt a ull —i amb escassa fortuna—, com és notori. El mateix problema rep una solució més satisfactòria en la composició de la fig. 7, però a canvi d'empitjorar la proporció general de les figures en relació a l'escenari arquitectònic, aquí massa comprimit.

Sembla poc impugnable la conclusió que Perot no solament ignorava la construcció amb punt de distància, sinó que li era aliè el mateix concepte de distància perspectiva. La seva capacitat de representació espacial significa un progrés enorme —un canvi radical— respecte a la del seu pare. Ara bé, es redueix a l'operació amb punt de fuga únic per a la construcció de la caixa espacial i de la volumetria geomètrica associada. Domina una versió artesana del procediment, derivada del mètode perspectiu codificat quasi un segle abans per Brunelleschi i Alberti, però dissociada de les seves implicacions teòriques fonamentals. Una versió molt parcial, materialitzada en el coneixement de la convergència en un sol punt de totes les línies ortogonals al pla del quadre, però limitada a això: no implica la noció de distància amb les corresponents operacions de determinació i control sistemàtics de la profunditat, ni tampoc no integra les figures en el mateix sistema d'imatge unificada que regula la construcció de l'escenari —com si aquesta versió es basés en una divulgació de només la primera fase de la fórmula d'"intersegazione" exposada per Alberti, ignorant-ne la segona i, per tant, també el veritable sentit del conjunt—.

L'absència d'operacions idònies per determinar els valors de profunditat i, en definitiva, la manca del mateix concepte perspectiu de distància associen el comportament espacial de Perot Gascó al de molts pintors coetanis nord-europeus, o de formació artística nord-europea, en les etapes inicials de la difusió de la "perspectiva artificialis" fora d'Itàlia.[36] Si haguéssim de buscar-li un paral·lel a Catalunya, aquest seria sens dubte el pintor estrasburguès d'origen borgonyó Joan de Borgonya (m. 1525), amb el qual Perot —en això, com hem dit, als antípodes del seu pare— presenta nombroses i notòries afinitats.[37]

II.

La segona remarca del nostre escrit pretén el mateix objectiu de contribuir al perfil de la personalitat artística de Perot Gascó, distinta de la del seu pare, amb una altra pinzellada, i ve a

36. Les analogies amb els criteris i procediments espacials aplicats per un gran nombre de tallers europeus del nord dels Alps no són reductibles a la pintura de Perot Gascó, sinó comunes a molts pintors catalans i d'altres àmbits similars, tant d'Espanya com del Sud de França. No obstant l'evident interès del tema, l'entitat i l'amplitud d'aquestes analogies —entre les quals destacaríem l'absència, conceptual i operativa, del factor "distància"— no pot ésser objecte d'un tractament específic, aquí, i hem de limitar-nos a remetre a les al·lusions fetes abans sobre la concepció nòrdica de l'espectador "interior" al quadre i a les de la n. 30 sobre la qüestió de la distància.

37. Per a una anàlisi del comportament espacial de Joan de Borgonya, vegeu J. Garriga, *cit. supra,* n. 18, p. 927-962.

tomb en ocasió d'atribuir-li una taula inèdita i fins ara pràcticament desconeguda (fig. 14). La nova peça amplia i alhora consolida l'atribució a Perot de tot un grup de pintures de gènere devot que representen la "Mare de Déu amb el nen Jesús", en particular amb versions dels temes de la "Sagrada Família amb sant Joanet" i de la "Mare de Déu de la llet".

Una *Mare de Déu de la llet* (fig. 8) del Museu Episcopal de Vic[38], que ja consta en el catàleg de 1893[39] i que mossèn Josep Gudiol assignà a Joan Gascó —amb una lleu reserva, més tard amplificada per Ch. R. Post—,[40] pensem que s'hauria d'atribuir decididament a Perot, com ja havia assenyalat Diego Angulo,[41] per les intenses analogies que l'enllacen amb tota la sèrie iconogràfica considerada. La delicada *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 9) del mateix museu,[42] adjudicada per Gudiol amb contundència a Perot Gascó —probablement amb base documental, que tanmateix no cita—,[43] s'ha convertit d'aleshores ençà en una pedra de toc per a qualsevol aproximació a l'estil del pintor. Justament arran d'aquesta peça, Ch. R. Post inclogué en el catàleg de Perot, per "internal evidence", quatre composicions similars més:[44] una altra *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 10) del museu de Vic —que té els colors d'una àmplia zona central lamentablement erosionats—,[45] una *Mare de Déu de la llet amb sant Joanet*



Fig. 8. Perot Gascó. *Mare de Déu de la llet.* Museu Episcopal de Vic.

(fig. 11) també d'aquest museu,[46] una *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 12) de col·lecció particular,[47] i una nova *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 13) de la catedral de Barcelona,[48] la qual, de fet, ja havia estat atribuïda a Perot Gascó

38. Museu Episcopal de Vic, núm. inv. 1919, tremp i oli sobre taula, 58,5 cm × 42 cm (amb marc, que és l'original).
39. *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich,* Vic, 1893, p. 121-122.
40. J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 1, II, 1908, p. 13, acaba amb l'observació següent: "Dintre les formes gòtiques en poses y draperies que's noten en aquestes pintures, les figures del Diví Nen resulten un contrassentit, puix que les carns abultades y rodones que en elles se veuen estan concebudes en la manera del Renaixement." Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 43 i fig. 15, al peu de la fotografia assigna la peça a Joan Gascó, precisant que fou acabada per Perot, però en el text admet que Perot no solament completà un treball inacabat del seu pare, sinó que en reconduí la representació als propis esquemes. Recentment, S. Alcolea Blanch, *cit. supra,* n. 13, p. 33, fig. 13, ha al·ludit a la pintura com a obra de Joan Gascó, sense cap referència a Perot.
41. D. Angulo, *cit. supra,* n. 13, p. 69-70, adjudica a Gascó II —és a dir, a Perot Gascó— "o a sus colaboradores, en el Museo de Vich, varias Vírgenes con el Niño, en las que los motivos casi rafaelescos se mezclan con recuedos de estampas de Durero".
42. Museu Episcopal de Vic, núm. inv. 4031, tremp i oli sobre taula, 71 × 56,5 cm (amb marc, que és l'original). Procedent de Taradell.
43. J. Gudiol Cunill, *cit. supra,* n. 9, p. 569.
44. Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 233-239, fig. 85-89. S. Alcolea Blanch, *cit. supra,* n. 13, p. 36, fig. 18, 19, considera les pintures de les nostres fig. 10 i 11 de «Pere Gascó i germans (?)», i en tot cas «molt pròximes» a la *Sagrada Família amb sant Joanet* que mossèn Gudiol atribuí a Perot Gascó.
45. Museu Episcopal de Vic, sense núm. inv., tremp i oli sobre taula 80 × 605 cm (amb marc, que és l'original).
46. Museu Episcopal de Vic, sense núm. inv., tremp i oli sobre taula, 57 × 42 cm (amb marc, que és l'original).
47. Col·lecció particular de Vic, tremp i oli sobre taula (mides desconegudes).
48. Catedral de Barcelona (Arxiu, Sala de les Lleudes), tremp i oli sobre taula, 94 × 73 cm (amb marc, que possiblement és l'original).



Fig. 9. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Museu Episcopal de Vic.



Fig. 10. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Museu Episcopal de Vic.

"amb tota seguretat" per altres estudiosos.[49] Per afinitats notòries amb composicions d'aquest grup, proposo d'afegir encara a Perot una taula inèdita de la *Sagrada Família amb sant Joanet* (fig. 14), de col·lecció particular,[50] repetició quasi literal però més acurada del mateix model de la fig. 10 i molt pròxima en qualitat al de la fig. 13. Potser la sèrie es podria ampliar amb una darrera peça igualment inèdita, la *Mare de Déu amb el nen Jesús* (fig. 15), de col·lecció particular o en comerç, si l'estudi directe de l'obra en confirmés la sospita suscitada per la fotografia —que publiquem tan sols a benefici

49. J. Ainaud, J. Gudiol Ricart, F.-P. Verrié, *cit. supra,* n. 13.

50. Col·lecció particular de Barcelona, tremp i oli sobre taula, 76,5 × 54 cm (amb marc, que és l'original). Restaurada el 1991. Hi apareixen algunes correccions o "pentimenti", apreciables sobretot en la figura del Nen Jesús —en l'esquena, en els braços i en alguns retocs de la cara— i en el braç i la cama esquerres del sant Joanet.

d'inventari—.[51] Les obres no són datades, però si calgués conjecturar un ordre cronològic i d'evolució estilística a partir només de l'observació d'aspectes formals de les peces, optaríem per la hipòtesi de seqüència següent: fig. 15, fig. 8, fig. 9, fig. 12, fig. 11, fig. 10, fig. 14 i fig. 13.

Totes aquestes pintures representen el tema principal de la maternitat de Maria, mitjançant l'acolliment afectuós a la seva falda del fill Jesús com un infant nu. En dos casos —(fig. 8, 11)—, la imatge de la maternitat és encara subratllada pel gest de Maria de prémer-se un pit amb la mà, fórmula gràfica tradicional d'evocar l'alletament. Aquí, tanmateix, el tema tan recurrent de la maternitat divina apareix contaminat i sintetitzat en diferent mesura amb altres dos episodis iconogràfics derivats de la literatura apòcrifa i devota sobre la infància de Jesús: d'una banda, amb el retorn de la Sagrada Família d'Egipte a Natzaret —amb l'encontre de Jesús amb Joan Baptista, tots dos infants, en una pausa del camí—, i de l'altra, amb el somni de Jesús a Natzaret, en el qual evoca profèticament la Passió i la prefereix a la llet materna.[52]

Així, en les diferents taules del grup apareixen i es combinen en grau divers un repertori simple i restringit d'elements iconogràfics intercanviables, que a la pràctica esdevenen "modulars". El pintor pot representar l'evocació de la Passió tota sola (fig. 8), o bé compaginada amb la visita de sant Joan petit (fig. 11), i encara completada amb la presència de sant Josep (fig. 12). O pot representar la pausa en el retorn de la Sagrada Família a Natzaret amb el simple encontre amb sant Joan (fig. 9, 13, 14), o combinar-lo amb l'evocació de la Passió (fig. 12). El destí redemptor de Jesús, al·ludit pel somni de la Passió, és explícitament indicat per l'aparició d'un àngel que sosté la Creu, però de fet també es vincula a la presència del Baptista, que segons els evangelis és el "precursor", el profeta per excel·lència, que va anunciar-lo. En efecte, sant Joanet assisteix



Fig. 11. Perot Gascó. *Mare de Déu de la llet amb sant Joanet.* Museu Episcopal de Vic.

directament l'àngel del somni que porta la Creu (fig. 11, 12), o bé el substitueix portant ell mateix a Jesús una petita Creu simbòlica (fig. 9, 13), o el seu equivalent metafòric d'una panera de roses vermelles (fig. 10, 14). L'esmentada consciència profètica del destí redemptor del nen Jesús és intuïda i compartida per Maria i Josep per una altra via, que el pintor també ha representat: mitjançant la lectura i la meditació de les Sagrades Escriptures —els profetes de l'Antic Testament ja van anunciar la Redempció—. Per això la Mare de Déu apareix amb un llibre a les mans, o a prop seu (fig. 9, 13, 15), i

51. Col·lecció particular de Barcelona [o en comerç (1979)], tremp i oli sobre taula (mides desconegudes. Restaurada vers 1978. No situaríem en aquest mateix grup d'autoria, en canvi, la més tardana *Sagrada Família amb sant Joanet i santa Isabel* del Museu Episcopal de Vic (sense núm. inv., tremp i oli sobre taula, 93 × 67 cm), malgrat les dependències tan literals i evidents de les figures del sector central respecte a la nostra fig. 13, com també a les fig. 10 i 14. Per a S. Alcolea Blanch, *cit. supra*, n. 13, p. 36, fig. 21, la peça correspon a «l'òrbita gasconiana», i ja adverteix que és «directament derivada d'una composició de Pere Gascó, conservada a la catedral de Barcelona».

52. Vegeu, per exemple, L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., París, II, 1, 1957, p. 285-287.



Fig. 12. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Col·lecció particular.

sant Josep és abstret en la lectura i el reconeixement del sentit dels llibres sagrats (fig. 9, 10, 12, 13, 14).

La repetició modular d'elements iconogràfics —que no és pas exclusiva de Perot Gascó, naturalment— té aquí el paral·lel simètric de la repetició modular d'elements figuratius i de peculiaritats gràfiques, o de trets característics de l'estil del pintor —del seu taller—. Totes les diferències iconogràfiques, d'una composició a l'altra, representen l'intercanvi —l'afegit, la substitució o la supressió— d'un restringit repertori d'elements formals sorprenentment constants, pocs i sempre els mateixos: molt similars, o gairebé idèntics, a vegades només girats, o simplement repetits. Això traeix l'ascendència comuna d'aquestes pintures, enllaçant-les entre si i al seu origen, més enllà de la variació d'algunes solucions i de la mateixa evolució estilística que també podem constatar-hi. Tant se val en quins aspectes centrem l'atenció: en els esquemes compositius, en la disposició i el tall de les figures, en el disseny de l'àngel portacreu, en l'anatomia dels infants i dels seus membres nus, en la conformació de les cares o de les mans —o de les orelles, ulls i cabells—, en el modelatge dels drapejats, en el grafisme dels nimbes, en el gofrat dels fons daurats, en la resolució del paisatge o en el traçat dels arbres, de la vegetació i dels altres elements... Les repeticions es manifesten en grups —a la manera de mòduls, com dèiem—, ara en dues o tres taules, ara en un parell d'altres, o en quatre o en la majoria, segons quins trets en unes, segons quins en d'altres, unes peculiaritats en aquestes, unes altres en aquelles...

Per exemple, podríem observar la inscripció daurada que orla el nimbe de la Mare de Déu. En els casos de lectura identificable, s'ha pogut comprovar que la inscripció dels diferents quadres és sempre la mateixa. La variació consisteix tan sols en la desigual longitud de la frase, que se subordina a l'espai disponible en l'exerg de cada cercle i, per tant, depèn de la proporció de les lletres i de la tècnica de daurat utilitzada. Quan l'or s'aplicà a la cisa, el text admès és extens, i s'ha escrit, a la fig. 11, *"HOC EST GAUDIUM MEUM ET GLORIA MEA ET LUMEN"* —és a dir, "Aquest és el meu goig i la meva glòria i la (meva) llum"—; a la fig. 14, *"HOC EST GAUDIUM MEUM ET GLORIA MEA ET"*, a la figura 13, *"HOC EST GAUDIUM MEUM ET GLORIA MEA"*, i, a la fig. 10, *"HOC EST GAUDIUM MEUM"*. Les taules amb fons completament daurat i gofrat porten la inscripció picada en lletres gòtiques, que ocupen més espai i, per tant, deixen un text més escurçat. Aquestes són de lectura molt fragmentària i dificultosa a causa de l'erosió de la superficie d'or, però, malgrat tot, el fragment inicial identificable de la fig. 8 també diu *"HOC EST GAUDI..."*, i el de la fig. 9 *"...IUM MEUM ET GL..."*. No hem pogut accedir a les peces de la fig. 12 ni de la fig. 15, igualment amb fons d'or i lletres gòtiques picades, ni hem aconseguit de llegir-ne la inscripció a les fotografies consultades.

La cara de la Mare de Déu de les fig. 11, 13 i 14, i en mesura menor la de les fig. 9, 10 i 12, rep una presentació a tres quarts perfilada per un oval ample i característic, retallat en



Fig. 13. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Museu de la Catedral de Barcelona.



Detall de la Fig. 13. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Museu de la Catedral de Barcelona.

l'horitzontal dels ulls per una aresta molt entrada. Totes porten articulada una aparatosa orella, que afecta semblantment els dos infants, inserida massa amunt i massa enrera. L'oval del rostre de la fig. 8, i sobretot el de la fig. 15, en canvi, són d'un altre tipus, més suau i estilitzat —aquestes dues figures són les úniques que porten els cabells cenyits per una corona de perles i, el mantell que les cobreix és drapejat amb plecs més durs i trencats, d'aire més arcaïtzant que la resta del grup.

A vegades, resulta pràcticament idèntic l'esquema compositiu dels elements principals —d'algun, o de la majoria—. Així, el cos de la Mare de Déu té sempre vista frontal, amb el cap girat a tres quarts, a dreta o a esquerra, i, quan l'enquadrament no talla la seva figura al nivell dels genolls, com en les fig. 9 i 11 —o fins i tot més amunt, com en les fig. 8 i 15—, aleshores les cames també es pleguen en lleus diagonals semblants (fig. 10, 12, 13, 14). La composició de la Mare de Déu prement-se el pit, amb el Nen Jesús girat cap a la Creu que rep de l'àngel (fig. 8), troba una rèplica especular en la fig. 11, inclosos el gest i la catastròfica anatomia de la mà i del pit. A més, el grup de l'àngel portacreu amb el nen Jesús i sant Joan petit de la fig. 11 es repeteix amb poques variants a la fig. 12. Assenyalem de passada que el "contrapposto"

del nen Jesús de les fig. 8 i 11 depèn del conegut gravat d'Albrecht Dürer de la *Mare de Déu del mico,*[53] de 1498, que Joan de Borgonya ja utilitzà en la seva taula homònima del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 16).[54] El grup de la Mare de Déu, el nen Jesús i sant Joanet de la fig. 9 retorna, amb més alteracions d'execució que no pas d'esquema, en la fig. 13, amb la qual tenen abundants coincidències —fins i tot de detall— les bessones fig. 10 i 14. Sant Josep llegeix en les mateixes actitud i posició a les fig. 9, 12 i 13 —a les fig. 12 i 13 porta ulleres—. En realitat, l'únic canvi compositiu del personatge apareix a les fig. 10 i 14, on és representat a l'esquerra del quadre.[55] Remarquem igualment, en fi, la reiteració d'alguns accessoris: la idèntica manera de representar els llibres —tant les pàgines obertes com la decoració reticulada dels talls—, l'idèntic amulet de corall vermell del Nen Jesús (fig. 9, 10, 11, 12, 13), l'idèntic collaret de cordó de la Mare de Déu (fig. 8, 11, 12, 13)...

Els fons poden rebre la decoració daurada més tradicional, com a les fig. 8, 9, 12 i 15, cadascuna amb motius gofrats diferents, o bé la solució més moderna d'una composició paisatgística, com a les fig. 10, 11, 13 i 14. El paisatge de la fig. 11 és encara poc ampli, però els de les fig. 10, 13 i 14 es dilaten en un fondal lacustre de ressò nòrdic, mentre que el de la fig. 13, a més, s'ha elaborat amb una complexitat pròxima a la del fons de la *Mare de Déu del mico* de Joan de Borgonya —suara esmentat— (fig. 16), poblat de minúscules figures i enriquit amb un graciós primer terme de flors. No sé reconèixer en aquest paisatge fantasiós de la fig. 13, amb altiplans irregulars, abruptes turons i cingles rocallosos, la costa nord de Catalunya que Ch. R. Post sosté que el pintor hi evocava,[56]



Fig. 14. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Col·lecció particular.

sinó tan sols les referències paisatgístiques habituals d'ascendència nord-europea, de caire convencional o tal vegada simbòlic més que no pas corogràfic. Unes referències que Perot Gascó pogué assimilar al taller d'Aine Bru, o en eventuals contactes amb l'obra de Joan de Borgonya, i precisament amb la seva ja recordada *Mare de Déu del mico* (fig. 16), amb la qual, d'altra banda, aquesta sèrie de Perot manté encara d'altres analogies —també per a les figures: les mans de la Mare de Déu de les fig. 8 i 11, el perfil de la seva cara

53. A. Bartsch, *Le peintre graveur,* 10, 1866, Leipzig, núm. 42.
54. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAC 5690. Vegeu S. Sebastián, "8. Mare de Déu, amb el nen Jesús i sant Joanet", a *L'època dels genis. Renaixement i Barroc* (catàleg d'exposició), Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 1988, cat. núm. 8, p. 108-112.
55. Replicant Diego Angulo ("Durero y los pintores catalanes del siglo XVI", a *Archivo Español de Arte,* XVII, 1944, p. 329), segons el qual la composició de la fig. 13 hauria derivat de dos gravats d'Albrecht Dürer, Ch. R. Post (*cit. supra,* n. 4, p. 237) puntualitzà que la dependència es limitava a la figura de sant Josep, i que provenia sobretot del boix durerià de la *Sagrada Família,* datat el 1526 (A. Bartsch, *cit. supra,* n. 53, núm. 98; W. Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer,* Nova York, 1963, cat. núm. 341). Això, doncs, permetria de fixar el 1526 com un límit *post quem* no solament per a la pintura de la catedral de Barcelona (fig. 13), sinó també per a les fig. 9 i 12, és a dir, per a tot el grup que inclou la figura de sant Josep amb aquesta composició.
56. Ch. R. Post, *cit. supra,* n. 4, p. 237.



Detall de la Fig. 14. Perot Gascó. *Sagrada Família amb sant Joanet.* Col·lecció particular.



Detall de la Fig. 14. Perot Gascó *Sagrada Família amb sant Joanet.* Col·lecció particular.

de les fig. 11, 13 i 14, les cares de sant Joan petit i els àngels de les fig. 11 i 12, etc.—.

En tot cas, Perot s'ha aplicat minuciosament a aquests fons i hi manifesta un gust i unes habilitats de miniaturista notables —afins, d'altra banda, als del *Calvari* de Centelles del Museu Episcopal de Vic—. El més sumari recorregut pels paisatges de les fig. 10, 13 i 14, els faria prou evidents: el pintor n'ha tancat l'horitzó amb una corona de muntanyes diluïdes en els blaus de la llunyania, els ha encalmat amb aigües engolfades i llenques de terra clapejada d'arbredes, i després els ha puntejat amb un variat anecdotari de motius recurrents. Hi apareixen poderosos penyals i turons de capriciosa morfologia i les inevitables edificacions —el solemne castell enrocat, el gran casal entre els arbres, l'humil poblat en una clariana del bosc, el pont fantasiós ran de la costa...—, però també, a la fig. 13, uns animats episodis de figures: Gascó s'ha entretingut a representar, a la dreta del quadre, un enorme sant Cristòfol



Fig. 15. Perot Gascó (?). *Mare de Déu amb el nen Jesús.* Col·lecció particular.

que travessa l'aigua per un gual amb el Nen Jesús a les espatlles, mentre vora seu un ermità precedit d'un xai s'enfila pel camí, i a l'esquerra ha disposat uns soldats a cavall amb un parell de gossos enjogassats.

En la mateixa fig. 13, el gust pels detalls i "parerga" es trasllada encara al primer terme de la composició, en la paret rocosa guarnida de plantes i flors que fa de setial a la Mare de



Fig. 16. Joan de Borgonya. *Mare de Déu del mico.* Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Déu. Les observacions naturalistes, impregnades d'un doble sentit simbòlic que la pintura flamenca havia popularitzat —a l'estil de les connotacions simbòliques que, a Barcelona, Bartolomé Bermejo ja acumulà en l'esplèndid paisatge de la seva *Pietat* per a l'ardiaca Desplà—,[57] són servides per Perot Gascó amb una considerable eficàcia descriptiva. No hauria de passar desapercebuda, per exemple, la seva fruïció a destriar les

57. Vegeu E. Young, *Bartolomé Bermejo, The Great Hispano-Flemish Master,* Londres, 1975, p. 87, n. 6 (cap. 7). Vegeu també J. Garriga, "Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà", a *Thesaurus. L'Art als Bisbats de Catalunya, 1000-1800* (catàleg d'exposició), Barcelona, Palau Macaia, 1986, p. 166-169.

fulles i tiges de cada vegetal, segons la seva espècie, a ressaltar vigorosament el roser i la clavellina que flanquegen el grup central de la Mare de Déu, a detallar-ne exactament cada tany amb les seves ponzelles i flors, a projectar-ne les ombres sobre el mur de pedra, a escampar-hi papallones i cargols —també símbols de la resurrecció de Crist—, a jugar amb un tàvec encastat a la calba del pacient sant Josep...

La modernització de Perot Gascó respecte al tipus de treballs que havien estat habituals al taller vigatà del seu pare —i fins i tot respecte a allò que era habitual en la pintura coetània del país en el segon quart del segle XVI— no es podria pas qualificar d'esdeveniment revolucionari, ben cert, però els canvis en el sentit "modern" són clars i d'una consistència remarcable. Per exemple, hem de consignar el seu avenç, modest però positiu, en l'atenció a l'estructura anatòmica dels cossos, en la preocupació pel modelatge versemblant dels membres, en el gust per l'escorç i per la varietat compositiva de les figures... O també, en la comprensió dels valors pictòrics i naturalistes del paisatge, en l'acurada descripció dels detalls florals i de la vegetació dels termes pròxims, en el seu esforç per la coherència espacial de la representació —àmpliament comentada més amunt—.

També sembla clar que, malgrat els progressos, el dibuix de Perot Gascó resulta encara convencional i insegur, poc imaginatiu, basat en repertoris i "mostres" de solucions gràfiques alienes que repeteix mecànicament. En aquest sentit, el comportament de Perot és comú i perfectament homologable amb el d'artistes que treballen en contextos profundament "artesanalitzats" com era el seu. Fins i tot considerant que aquest mimetisme repetitiu dels tallers de pintors era coherent i simètric amb les expectatives i criteris dels seus clients, convé remarcar que això, al capdavall, es convertiria per a ells en un llast enormement empobridor, incompatible amb l'esforç de recerca artística i amb la "creativitat" personal. El recurs a les estampes i gravats, un còmode i en aparença innocu succedani del "disseny" de les pròpies representacions —del "disegno" italià—, esdevindria de fet, més que no pas un simple auxiliar del pintor, una feixuga dependència: una limitació estructural de l'activitat artística.

Una darrera matisació, que podria fer de contrapunt a la mediocritat artesana del "disseny" —de la manca de "disseny"— en les composicions i figures de Perot, és referida al color. Obres com la *Sagrada Família amb sant Joanet* de la fig. 14 i sobretot de l'acurada fig. 13, la millor de tota la sèrie, il·lustren a bastament la sòlida tradició i el bon ofici d'on partia. Des del punt de vista de l'estricta "manufactura pictòrica", el seu treball és impecable, o fins i tot excel·lent, com el del seu pare. I traeix aprenentatges en el taller familiar algun episodi de color saborós, però arcaïtzant, com l'encès vermell ataronjat de la vestimenta de sant Josep, tan freqüent en la pintura de Joan Gascó. No obstant això, l'entonació cromàtica general del quadre i detalls com la túnica carminada de la Mare de Déu manifesten que els criteris de Perot en l'ús del color ja s'han de situar en la nova direcció dels gustos "moderns".

No voldríem acabar sense deixar explícitament apuntada una hipòtesi de treball sobre la renovació en sentit "modern", però substancialment indirecta, de Perot Gascó. Els deutes de la formació del pintor envers el taller del seu pare són innegables, però la seva trajectòria tampoc no s'explicaria sense el recurs fonamental a estímuls artístics externs, absorbits fora del context vigatà. A més dels seus contactes documentats, és a dir, a més de l'estada a Barcelona en el taller d'Aine Bru i d'una certa relació amb el pintor gironí Pere de Fontaines,[58] l'obra de Perot reflecteix les informacions difoses gràcies a la circulació de gravats "moderns", però, també —i sobretot— manifesta connexions intenses amb la pintura de Joan de Borgonya, com hi ha hagut ocasió d'observar en nombroses ocasions.

58. J. Clara, *cit. supra*, n. 5.

Estudis

Guillem Mesquida i Munar (1675-1747): biografia d'un pintor mallorquí a l'Europa del primer Setcents[1]

Marià Carbonell i Buades

El pintor Guillem Mesquida no és una figura del tot desconeguda. A Mallorca, la seva pàtria, ha esdevingut gairebé un mite i seria difícil descobrir una col·lecció antiga sense alguna obra seva, encara que moltes pintures resten inèdites i manca per fer un catàleg definitiu dels quadres conservats. Tanmateix, continua essent ignorat per la historiografia castellana i estrangera, tot i que Ceán Bermúdez ja reconeixia, fa quasi cent anys, que "el mérito de las obras de Mesquida es superior al de los demás pintores de su tiempo en España"[2]. Tampoc no és justificada la *damnatio memoriae* que ha sofert a Venècia, ciutat en què va residir durant més de vint anys, encara que en aquest cas l'oblit es pot justificar per l'escàs coneixement que avui dia hi ha de la majoria de pintors del primer Setcents, malgrat la copiosa bibliografia existent per aquest període. Entre 1687 i 1730, es troben relacionats a la *fraglia* o confraria de pintors venecians més de doscents cinquanta artistes, de la majoria dels quals se'n sap ben poca cosa. A Mallorca, en canvi, on Mesquida residí de forma continuada només els últims nou anys de la seva carrera, era ja en vida una figura llegendària. La majoria de les informacions que tenim sobre l'artista es deuen precisament a un contemporani i deixeble —no gaire afortunat, tot s'ha de dir, amb el pinzell—, l'erudit Bonaventura Serra i Ferragut, pintor diletant i fundador, juntament amb Josep de Pueyo i de Pueyo, tercer marquès de Campofranco, de la primera tertúlia il·lustrada a Mallorca[3].



Guillem Mesquida i Munar va néixer a Ciutat de Mallorca el dia 3 d'abril de 1675 en una família de mercaders de la parròquia de Sant Miquel que no devia passar estretors econòmiques[4]. El seu pare, Francesc Mesquida i Ferrer (m. 1696), era fill del notari Joan Antoni Mesquida i de Joana Ferrer i tenia almenys una germana, Caterina, casada amb Ramon Estada i Pont, mercader i jurat per l'estament de mercaders de la Ciutat i Regne de Mallorca els anys 1684 i 1695; tenia un fill anomenat Joan Antoni Estada i Mesquida, igualment mercader i jurat els anys 1703, 1708 i 1727[5]. La família era originària d'Algaida i, segons B. Serra, procedia dels Mesquida de Formiguera, una antiga i respectable casa de la vila. La mare del

1. Aquest article s'ha de considerar una primera aproximació a la figura del pintor Mesquida, una introducció a un estudi que tinc la pretensió d'ampliar en el futur. En qualsevol cas, no l'hauria pogut redactar en la forma actual sense l'ajut amable i desinteressat dels doctors Ettore Merkel, Filippo Pedrocco, Annalisa Bristot, Paola Rossi, Silvia Lunardon, Boulos (A.S.C.P.V.) i G. M. Pilo. Dec un especial agraïment al doctor F. Montecuccoli degli Erri, de Venècia, per haver-me introduït en els arxius de la seva ciutat i, a Ciutat de Mallorca, a Antoni Puente i Munar, cronista oficial de la Ciutat, i a Joan Rotten i Sureda, marquès de Campofranco. La meva estada veneciana ha estat possible gràcies a un ajut de la C.I.R.I.T. de la Generalitat de Catalunya. Un article resseguint l'activitat veneciana del pintor apareixerà pròximament a la revista *Arte Documento* de la Universitat d'Udine (en premsa), amb el títol "Guglielmo Mesquida, un pittore maiorchino nella Venezia del primo Settecento".

2. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), III, Madrid, 1965, p. 140-142. Les notícies biogràfiques i algunes atribucions que apareixen en aquest text no són, però, fiables.

3. B. Serra i Ferragut, *Recreaciones eruditas*, 2 (abans 25), fol. 25 i següents (Biblioteca de Montserrat, manuscrit o Ms. 471). Bonaventura Serra (1728-84), doctor en drets i cronista oficial de la Ciutat i Regne de Mallorca, fou un escriptor prolífic, tot i que la majoria de les seves obres ha restat inèdita fins al present. Els 36 volums de les *Recreaciones eruditas* es troben dispersos en diverses biblioteques. El volum que ens interessa havia format part de la biblioteca dels comtes d'Aiamans abans d'ingressar per compra a la del monestir de Montserrat. Llevat que s'indiqui el contrari, les notícies que s'exposen en aquest article provenen d'aquesta font. D'altra banda, la bibliografia sobre el pintor és escassa i, en general, sempre s'ha basat en les informacions recollides per Serra. Deixant de banda uns pocs articles periodístics sense interès crític, cal recordar les obres següents: A. Furió Sastre, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de bellas artes de Mallorca* (1839), Ciutat de Mallorca, 1946; V. Furió Kobs, *En Guillem Mesquida, pintor mallorquí*, Ciutat de Mallorca, 1919; J. Juan Tous, *Guillem Mesquida*, Ciutat de Mallorca, 1982 (amb bibliografia). A. Furió fou el primer de recollir tota la informació disponible sobre Mesquida i transcriure —amb alguns errors— el catàleg autògraf de les seves obres a partir de textos de B. Serra. En tot cas, no coneixia el volum de la biblioteca de Montserrat que fou utilitzat, en canvi, per V. Furió en una conferència que pronuncià el 23 de gener de 1919 organitzada per la Junta del Museu Diocesà de Mallorca, i publicada el mateix any, tot i que l'usa de forma fragmentària i sense corregir els errors de l'anterior. L'obra de J. Juan és de divulgació, però a l'autor se li ha de reconèixer el mèrit i la bona voluntat d'establir un primer catàleg de les obres conservades de Mesquida, que fotografià i en guardà els negatius (almenys la majoria) a l'arxiu que porta el seu nom, cedit al Museu de Mallorca. Algunes notícies complementàries sobre Mesquida es troben en una obra inèdita de B. Serra: *Glorias de Mallorca*, II (1751), conservat a la biblioteca del marquès de Campofranco (el primer volum fou publicat l'any 1755). La bibliografia sobre B. Serra i la tertúlia il·lustrada mallorquina està reunida a M. Carbonell, "Antoni Ribas i la tradició", a *Antoni Ribas (1845-1911)* (catàleg d'exposició), Ciutat de Mallorca, 1991, p. 49-91 (en part., p. 80-82, n. 14-19).

4. La data del naixement i la del bateig del futur pintor foren confirmades per A. Furió, gràcies als llibres sacramentals de la parròquia. Vegeu: ADM (Arxiu Diocesà de Mallorca), Sacramentals, Sant Miquel, Llibre de baptismes 1666-81, s.f.: "Guillem Miquel Francisco Joachim Masquida fill de Frco. y de Margta. Munar conjuges fonch baptizat per mi el Dr. Anto. Rabassa prev. y vicari als 5 Abril 1675, nasqué als 3 dits, foren padrins el Sr. Miquel Vidal, mercader i la Sra. Juana Masquida y Ferrer".

5. ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Protocols, S-1865, notari Martí Seguí, Llibre de testaments 1651-1700. fol. 293 v°; 1696, 25 d'abril: testament de Francesc Mesquida. A l'hora de redactar la seva última voluntat, Francesc Mesquida nomena marmessors sa muller, sos fills Joan Antoni i Guillem "residint en la Curia

pintor, Margalida Munar (m. 1727), era filla de Guillem Munar i Estelrich, doctor en medicina també d'Algaida, i de Caterina Mir[6]. Aquesta àvia materna del pintor (m. 1695) era filla del mercader Miquel Mir; un cop vídua es tornà a casar amb Mateu Roca, de qui va tenir un fill anomenat Pere Antoni (casat amb Eleonor Campaner)[7]. La germana de Margalida Munar, anomenada Anna Maria (m. 1692), era casada amb un altre mercader, Miquel Vidal —jurat l'any 1686—[8]. El pintor només tenia un germà, Joan Antoni (n. 1673), que continuà la professió paterna i, almenys durant un temps, l'exercici fora de Mallorca[9].

Als dos dies del seu naixement, el futur pintor fou batejat a l'església de Sant Miquel amb els noms de Guillem Miquel Francesc Joaquim. En foren padrins de fonts el seus oncle Miquel Vidal i la seva àvia paterna Joana Ferrer (citada com Joana Mesquida i Ferrer). A la mateixa parròquia va rebre, un any més tard, el sagrament de la confirmació de mans del bisbe Bernat Cotoner, actuant de padrí Jaume Bauçà, prevere i beneficiat de l'església, com va documentar A. Furió. El mateix bisbe el va tonsurar el 12 de maig de 1682 a l'oratori del palau episcopal, la qual cosa indica el destí eclesiàstic que li havia preparat la seva família, que ja comptava amb un hereu. Però finalment no continuà aquesta carrera.

No sabem quan es despertà l'inquietud artística de Mesquida ni com va començar el seu aprenentatge. S'ha especulat amb la possibilitat que el seu primer mestre hagués estat l'argenter Corneli Bolcol[10]. D'aquest flamenc, originari del ducat de Brabant, es tenen poques notícies, però hom no pot dubtar que mantenia estretes relacions amb la família Mesquida: fou testimoni de la redacció del testament del pare del pintor —al qual havia prestat una considerable quantitat de diners—, vivia en una casa propietat dels Mesquida, i va incloure en el seu testament la mare i el germà del pintor[11]. Tanmateix, encara que Bolcol hagués estat el seu primer mestre, Mesquida

romana", dos cunyats (Ramon Estada i Miquel Vidal), sa germana Caterina i dos nebots (Joan Antoni Estada i Miquel Vidal); demana ser enterrat a la capella de N.S. de la Corona de la Seu, al vas dels Bascans "mos majors"; estableix diversos llegats i misses, i deixa com usufructuària la seva muller. Entre els testimonis cridats pel testador, cal notar la presència del flamenc Corneli Bolcol (citat segurament per error com Carles), de qui parlarem més endavant. Francesc Mesquida va morir el 29 d'abril del 1696, vers les cinc de la matinada. L'any 1685 Ramon Estada, mercader, tenia cases majors amb botigues a la parròquia de Santa Creu valorades en 1.400 lliures i era veí del mercader Joan Mesquida (propietari de Can Massà abans d'adquirir i reformar la veïna Can Marcel, en cas de tractar-se del conegut "maulet" Joan Mesquida i Pizà). Vegeu, A. Pascual, "Para el estudio de las casas de aristócratas y mercaderes en la Ciutat de Mallorca durante el siglo XVII", a *Estudis Baleàrics*, 34, 1989, p. 115-147.

6. ARM, Protocols, Ll-375, notari Joan Llompart, Llibre de testaments 1690-1742, fol. 368; 1703, 26 d'agost: testament de Margalida Munar. Un segon testament fou redactat pel mateix notari el 31 d'octubre del 1727 sense variar substancialment l'anterior. La primera vegada nomena marmessors el seu confessor P. Maltes, carmelità, els dos fills, dos cunyats (Miquel Vidal i Caterina Mesquida) i el seu nebot Joan Antoni Estada, "jurat lo corrent any per lo stament de mercaders." Els marmessors del segon testament són els fills, els mercaders Jaume Manente (jurat l'any 1701) i Antoni Sureda, Pere Joan Rius i D. Antoni Orlandis, prevere i beneficiat de la Seu. En tots dos casos demana ser enterrada al vas dels Mesquida de la Seu, on era enterrat el seu marit, i instituеix diverses causes pies i misses com era habitual. En el primer testament fa hereu el fill major, i al pintor li deixa cinc lliures, a més d'alguns mobles i roba de casa, "y açó sempre y quan vingue en Mallorca y no pugue cohabitar ab dit mon hereu, y axi matex en dit cas li lex 10 lliures annuas durant sa vida per lloguer de casas". El segon document ens informa que el fill gran tampoc no residia a l'illa, ja que el fa hereu, "venint en Mallorca a viure y morint aquell sens infans o ab infans y no venint a viure en Mallorca en tal cas instituesch y hereu meu fas tant de la mia heretat com la de dit mon marit a Guillem Mesquida mon fill". La mare del pintor va morir el 2 de desembre del 1727, devers les quatre de la matinada. Aquestes notícies són confirmades en la certificació de la mort de la testadora recollides a l'ACM (Arxiu Capitular de Mallorca), Obres pies 1703-29, fol 200 rº.

7. ADM, Sacramentals, Sant Miquel, Llibre de defuncions, s.f. [juliol 1695]. Els marmessors testamentaris de Caterina Mir eren el fill, la nora i el seu confessor, el trinitari fra Bernat Vaquer. La difunta fou enterrada a la capella de Sant Roc de l'església de Sant Francesc.

8. A. Pascual, *cit. supra,* n. 5, p. 127. L'any 1685, el mercader Miquel Vidal tenia les seves cases majors, amb botigues i un hort, valorades en 1.000 lliures, i una botiga valorada en 500 lliures a la parròquia de Sant Miquel, prop de la casa del mercader Pere-Joan Rius (cases i botigues valorades en 2.300 lliures), elegit marmessor testamentari de la mare del nostre pintor en el seu segon testament del 1727. Miquel Vidal era administrador del "dineret del moll" l'any 1700; aquest dret fou adquirit per subhasta els anys 1704 i 1705 (per 1912 lliures i 1.411 lliures, respectivament) pel mercader Jaume Manente, sens dubte el mateix que l'any 1727 era elegit també marmessor testamentari de Margalida Munar. Vegeu P. de Montaner, *Una conspiración filipista: Mallorca, 1711*, Ciutat de Mallorca, 1990, p. 112-113. Gràcies als llibres sacramentals de la parròquia de Sant Miquel he pogut documentar quatre fills del matrimoni Vidal Munar: Teresa (1687-9), Francesc (mort infant), Miquel (n. 1673, doctor en drets) i Guillem (n. 1676, mercader). La família tenia sepultura al vas dels Vidal, a l'església de Sant Miquel.

9. ADM, Sacramentals, Sant Miquel, Llibre de baptismes 1666-81, s.f.: "Juan Antº Francisco Leo Masquida fill del Sr. Frº Masquida mercader y de la Sra. Margarita Munar coniuges fonch baptizat per mi debax firmat ab licentia del Sr. V[icari] G[general] vui als 16 d'Abril 1673, foren padrins el Sr. Juan Antº Masquida not. apost. y la Sra. Anna Vidal, y nasqué a 11 del dit mes tres ores ans del die. Sr. Guillem Munar." Hem de suposar que Joan Antoni no tornà a Mallorca i que devia morir fora de l'illa. Com a fill gran va heretar el dret de ser enterrat al vas dels Mesquida de la Seu, però la seva defunció no consta en els llibres d'obres pies conservats a l'ACM.

10. J. Muntaner, "Para la historia de las Bellas Artes en Mallorca", a *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 31, 1953-60, p. 143. L'autor afirma amb seguretat —en nota a peu de pàgina— que Bolcol fou el primer mestre de Mesquida, sense indicar la font de la informació.

11. ARM, Protocols, notari Miquel Llabrés, Llibre de testaments 1696-1717; 1696, 14 de desembre: testament de Cornelio Bolcol. L'argenter, fill de Tomàs Bolcol i Adriana Bonesta, instituеix hereves dues germanes seves que residien als Països

no degué aprendre sinó a dibuixar, llevat que hagués assistit al taller d'algun pintor local no identificat. De rudiments de dibuix també en podia haver après de la seva mare, una notable brodadora, segons B. Serra, "de no despreciable dibujo, en que se conoce el gusto que tenía en la imitación del natural".

El cas és que Mesquida decidí, a divuit anys, de traslladar-se a Roma "a estudiar la Pintura debajo la escuela de Carlo Maratti y Benedetto Luti, donde estuve cinco años", com fa constar en una nota autobiogràfica recollida per B. Serra. L'elecció de Roma no és casual i hem de pensar, a més de l'atracció que causava la ciutat sobre qualsevol artista, en la facilitat de comunicació amb Mallorca[12]. L'exemple de Mesquida fou seguit poc després per altres pintors mallorquins, tot i que, després del seu aprenentatge, aquests artistes preferiren tornar al seu país[13]. Tampoc no sembla que l'opció de Maratti fos fortuïta, ja que Mesquida devia conèixer un notable quadre de l'italià, la *Verge del Gonfaló*, de la parròquia de Santa Eulàlia de Palma[14].

Baixos (Adriana i Clara), però: "item lexa per bon amor al Sr. Juan Antoni Mesquida totas las aynas y farramenta de mon art qui tindre lo dia de la mia mort, com son martells, llimas et alt. a totas ses voluntats. Item per bon amor y per la molta assistencia tinch de la Sra. Margalida Mesquida vº del Sr. Francesch Mesquida ni lega a la dita Sra. Margta. Mesquida tot lo que constera deurem mes de trescentes lliures per raho de un debitori en mon favor firmà lo dit son marit de nº de quatrecentes y tantas lliures, a totas ses voluntats. Perçò que sols vull tingue obligatio tant solament de pagar 300 ll. y estas pagara dins el termini de 13 o 14 anys y no vull que mos hereus debaix scrits o ninguna altra persona puguera amolestar la dita Sra. Margta. Mesquida per la cobransa de ditas 300 ll. antes del termini de 13 o 14 anys contadors del dia de la mia mort en havant, ab obligatio empero que degue pagar interes de dita quantitat a raho de 5 per 100". En un codicil fet a l'endemà afegia, entre altres coses, el llegat d'un anell de pedra turquesa a Joan Antoni Mesquida "per la molta assistencia me fa" i una medalla de plata amb una Immaculada a Margalida Mesquida "dueña de la casa ahont yo al present habita". Bolcol, que demanava ser enterrat a la capella de la Concepció de la parroquial de Sant Jaume, morí el 16 de desembre de 1696.

12. És ben sabut que l'illa de Mallorca sempre havia mantingut relacions comercials amb la península italiana, sense comptar les vinculacions polítiques durant l'època medieval i el Renaixement. El bisbat de Mallorca, per exemple, fou detentat algunes vegades per italians. Es poden recordar algunes famílies mallorquines d'origen italià —algunes assentades a Mallorca al segle XVII—: Ascher, Belloto, Brondo, Cotoner, Dameto, Fonticelli, Gallera, Montis, Visconti, etc. Els intercanvis artístics amb Itàlia foren importants fins al segle XV, encara que després s'estancaren. Això no significa, tanmateix, que no arribés pintura barroca italiana. Cal recordar que tres mallorquins arribaren a la dignitat de Grans Mestres de l'orde de Malta i que algunes obres de Mattia Preti, per posar un exemple, foren importades per aquesta via. També es pot esmentar el cas de Jaume d'Olesa, ben conegut gràcies als estudis d'I. López Bascuñana, poeta en castellà i secretari del duc de Medina de las Torres, virrei de Nàpols a la primera meitat del segle XVII, abans d'ocupar una canongia a la Seu de Mallorca. D'altra banda, l'aristocràcia mallorquina era atípica per la seva dedicació, més o menys secreta, al comerç i una de les seves rutes naturals era la italiana, particularment a través de Gènova i Liorna, Palerm i Càller. Vegeu: C. Manera, *Comerç i capital mercantil a Mallorca 1720-1800*, Ciutat de Mallorca, 1988; P. de Montaner, A. Morey, "Notas para el estudio de la mano mayor mallorquina durante los siglos XVI y XVII", a *Estudis Baleàrics*, 34, 1989, p. 71-90.

13. La pintura mallorquina dels segles XVII-XVIII està encara per estudiar, però des de sempre s'han conegut els viatges d'estudi a Roma d'alguns pintors de la generació de Mesquida: Gabriel Femenia i Reus (1692-1787), Miquel Banús i Alou (1683-1753) i Miquel J. Pont i Cantallops (1685-1755). Aquest últim guanyà dos primers premis i un segon premi de dibuix de la romana Accademia di S. Luca entre 1704 i 1706; els tres dibuixos i una prova preparatòria es conserven a la Institució. Vegeu: A Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca,* II, Roma, 1988-1989, p. 41-55-71; A. Cipriani (ed.), *I premiati dell'Accademia, 1682-1754*, Roma, 1989, p. 64. El cas contrari, de pintors italians instal·lats a Mallorca és, en canvi, excepcional fins al segle XIX, quan s'estableixen a l'illa els Parietti i els Carlotta. Potser d'origen italià eren els Cotto, pintors d'arquitectures del segle XVII, en bona part conservades en col·leccions particulars de Mallorca, i de la península italiana procedia l'estuquista i decorador Antonio Soldati, documentat a mitjan segle XVIII. Personatge més interessant és el milanès Giuseppe Dardanone Cavelli, autor de retrats, pintures religioses, túmuls funeraris i cicles de pintura decorativa en cases de la noblesa mallorquina. Vegeu: A. M. Perelló, "Programas pictóricos del Palacio Vivot de Palma de Mallorca", a *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII,* Madrid, 1989. Algunes decoracions atribuïdes a Mesquida o poc conegudes (com la de Can Salas, parcialment desapareguda, o la de Ca n'Olesa) semblen també de Dardanone (a vegades escrit 'Dardarone'). Al seu testament apareix com Joseph Dardanon, "tinent invalido de la Real Artilleria", fill de Ferdinando Dardanon i Angela Maria Cavelli (difunts), natural de Milà i habitant a Mallorca. Les teles aparellades i els colors de pintar els llegava al pintor mallorquí Francesc Estrader "per bon amor y servitut me ha feta y hem fa actualment la Sª Maria Strader". Dardanone, que demanava ser enterrat a la parròquia de Santa Creu, va morir el 14 de gener de 1749 (ARM, Protocols, S-1896, notari Bartomeu Josep Serra, testaments i inventaris 1723-62; 1749, 8 de gener). No se sap la data d'establiment del milanès a Mallorca, però és probable que tingui relació amb la guerra de Successió; l'any 1715 formaven part de les tropes borbòniques que el cavaller d'Aspheld va deixar a l'illa com a guarnició el regiment de Llombardia i el regiment de Milà, però ja des de feia temps arribaven nombrosos presoners de guerra enviats per l'Arxiduc (i sembla que el pintor era a Ciutat ja l'any 1712, si no és equivocada la data d'un pagament per un quadre destinat a l'església de Santa Eulàlia). D'altra banda, a Mallorca hi havia des del segle XVI, a més de les forces permanents, un destacament de l'artilleria reial, arma a la qual pertanyia el pintor. Vegeu F. Weyler, *Historia orgánica de las fuerzas militares de Mallorca*, Ciutat de Mallorca, 1862. En tot cas, sembla clar que Dardanone va treballar per a destacats "botiflers", com Joan Sureda i de Villalonga, i possiblement per a Antoni Fuster de Salas i Berga (propietari de Can Salas) i Salvador Ballester d'Olesa i Descatllar —o el seu fill Nicolau— (propietari de Ca n'Olesa). Tot això permet especular amb la possibilitat de la intervenció de Dardanone en la decoració de Can Berga del Mercat, on està documentat un anònim Senyor Joseph decorant els sostres quan la casa fou reformada per Gabriel de Berga i Safortesa, fill de Gabriel de Berga i Santacília, mort l'any 1706 per defensar la causa felipista. Vegeu: D. Zaforteza y Musoles, *La ciudad de Mallorca. Ensayo histórico toponímico*, II, Ciutat de Mallorca, 1989, p. 158-174. Les bones relacions de Dardanone també s'evidencien en l'elecció dels marmessors testamentaris en les persones de Bartomeu Josep Serra, notari, D. Antoni Escofet, tresorer del Regne, i D. Manuel de Pinós, tresorer de l'exèrcit i de la Reial Hisenda.

14. R. Caldentey, *Santa Eulalia. La parroquia más antigua de Palma,* Ciutat de Mallorca, 1979, p. 33. L'autor examina la possibilitat que el quadre fos importat de

La influència de Maratti en Mesquida és evident i es palesa en l'interès per la forma, en una composició classicista a base de poques figures i en l'autonomia concedida als personatges —encara que el tractament lumínic és més matisat en el mallorquí, sens dubte per influència veneciana, per la cual cosa disminueix la plasticitat de les anatomies—. Se sap que Mesquida realitzà nombroses còpies de Maratti i veurem que s'inspirà en pintures de Maratti per elaborar algunes de les seves obres. Tanmateix, l'única col·laboració segura del mallorquí en una obra del mestre (sempre seguint el testimoni de B. Serrra) seria una *Verge del Roser*, probablement la pintura destinada a l'oratori de S. Zita a Palerm, datada l'any 1695[15].

Abans de continuar cal remarcar que coneixem l'activitat pictòrica de Mesquida a Itàlia gràcies a un catàleg autògraf de les seves obres, amb indicació del tema i del preu i, en algunes ocasions, del client[16]. Per aquest document —de gran interès, encara que no insòlit— sabem que Mesquida, des del mes de desembre de 1694 fins al 10 d'abril de 1698, residí a Roma on executà unes seixanta obres de temàtica diversa (religiosa, mitològica, retrats, natures mortes de fruites i animals) i que, a banda el més que probable aprenentatge amb Maratti, es relacionava amb Benedetto Luti, per a qui va copiar un quadre de flors i dues pintures de P. F. Mola. Del florentí Luti[17], celebrat al seu temps i ara injustament oblidat, a Mesquida l'interessen les mitologies de format mitjà integrades en un paisatge, en les quals suavitza els principis marattescos, dota les figures d'una renovada elegància i incorpora majors efectes atmosfèrics; es manté fidel a aquests esquemes fins a una etapa avançada de la seva carrera. El mallorquí es devia relacionar a Roma amb la colònia espanyola, com pot deduir-se d'una *Verge* realitzada per D. Fernando Montes de Oca, canonge de Sevilla, i un *Sant Andreu* venut a D. Andrés de Aspino (Espino?), canonge de Galícia. Poc més es pot dir d'aquest període, excepte recordar que va pintar un quadre d'animals per a un Mr. Dapret (no Drapet, com per error transcrigué A. Furió), que probablement hem d'identificar amb un pintor del cercle de Maratti, el flamenc François Vernertam (Franz Werner von Tamm), més conegut pel sobrenom de Daprait, "che significa bravo"[18].



Fig. 1. Guillem Mesquida. *Virtuts teologals.* Palma, Museu de Mallorca.



Fig. 2. Guillem Mesquida. *La Pau i la Justícia.* Palma, Museu de Mallorca.

Roma per Mesquida, però per la data de l'encàrrec (1656) és lògic suposar una arribada a Mallorca anterior al viatge del nostre pintor.

15. G. P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Torí, 1976, p. 651-654; A. Mezzetti, "Contributi a Carlo Maratti", a *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1955, p. 331.

16. Aquesta relació es troba en un llibre del pintor (desaparegut?), propietat del seu deixeble B. Serra, qui la va transcriure en un dels seus manuscrits. Fou publicada, amb alguns errors, per A. Furió (*cit. supra,* n. 3) i J. Juan (*cit. supra,* n. 3). El catàleg és incomplet, ja que hi manquen les obres realitzades a Alemanya (cap a 1723-39) i a Mallorca (1739-45), encara que aquestes últimes foren també recollides per Serra, com va descobrir i parcialment publicar V. Furió (*cit. supra,* n. 3, 1919).

17. E. P. Bowron, *The Paintings of Benedetto Lutti (1666-1724)*, Michigan, 1980 (Ph. D. New York Univ., 1979).

El motiu de Mesquida per abandonar Roma no es coneix, però el fet cert és que el 20 d'abril de 1698 ja es trobava instal·lat a Venècia, on residí de forma quasi ininterrompuda durant 25 anys. En tot aquest temps realitzà sols dos viatges: a Bolonya, on va viure entre el maig del 1700 i el gener de 1702, i a Mallorca, des de mitjan 1710 fins al novembre de 1711. El pintor mateix confessa que l'estada bolonyesa responia al desig d'estudiar l'obra dels Carracci, amb la qual cosa referma un ideal classicista del qual mai no arribà a desprendre's, com ho confirmen les obres i el consell que solia repetir a B. Serra, "qui dibuixa bé, sap pintar bé". Durant l'etapa bolonyesa el mallorquí realitzà unes seixanta obres, però en aquest cas no coneixem el nom dels clients, tret de genèriques referències a un Sr. Romoaldo i a unes Sres. Lucia i Margherita, excepte el convent de caputxins per al qual Mesquida va pintar una *Inmaculada*[19].

La pintura més cara de l'etapa bolonyesa fou una *Història d'Alexandre* sobre tela, de quatre pams, venuda per vint pesos. Del mateix període daten els primers assaigs de pintura decorativa aplicada a l'arquitectura, en particular la decoració de sostres, com sembla poder-se deduir d'algunes indicacions del catàleg: "per far la figura a una prospectiva, 2 pessi", "un altra detta, 2 pessi", etc. Els dos únics sostres decorats per Mesquida que es coneixen foren realitzats a l'oli sobre tela[20] (fig. 1, 2), però tenim constància que el pintor dominava altres tècniques (oli sobre coure, tremp, miniatura) i, en particular, el fresc[21]. Hem de suposar que algunes decoracions de



Fig. 3. Guillem Mesquida. *Autoretrat.* Palma, col·lecció particular.

sostres venecians, Mesquida els executà usant aquesta tècnica —encara que no ho especifiqui al seu catàleg—, ja que les obres fetes a l'oli sobre tela sempre són detallades amb claredat. Tanmateix, l'única obra coneguda d'aquesta fase "jovenívola" és un *Autoretrat* (fig. 3) pintat a Venècia poc després de la seva arribada a la ciutat i enviat a la seva mare. El pintor la degué considerar una obra d'aprenentatge perquè en una carta dirigida al seu germà reconeix que el retrat està "mal fet

18. L. Pascoli, *Vite de pittori, scultori ed erchitetti moderni,* II, Roma (1736), 1965, p. 368-378.

19. La notícia prové de B. Serra, que recorda que a casa de Mesquida es guardava la cortina o teló de l'antiga casa de comèdies de Palma (feta amb col·laboració amb Femenia, autor del paisatge) i el "borroncillo de la Concepción de los Capuchinos de Bolognia". No he pogut comprovar si la pintura encara es conserva.

20. Es tracta de dues pintures sobre tela de dimensions regulars, que representen Virtuts i que decoraven dos sostres de la casa de Francesc Pizà i Esteve, adquirides l'any 1896 per l'Ajuntament de Palma quan s'enderrocà la casa —situada prop de la plaça de les Copinyes o de Cort, a la costa d'en Brossa—, i ara cedides en dipòsit al Museu de Mallorca. Les teles daten dels anys 1739-1745, després del retorn del pintor a l'illa, i sembla evident que s'han de relacionar amb el privilegi de noblesa que li fou concedit al client l'any 1739 per serveis prestats a la causa felipista, juntament amb el càrrec de regidor perpetu de Palma (abans havia estat jurat i cònsol de la mar). Francesc Pizà s'havia casat amb Dionísia Mesquida i Sastre-Mulet, filla del maulet Joan Mesquida i Pizà, mercader i ciutadà, i d'Eleonor Sastre-Mulet i Mesquida.

21. Està documentada, per exemple, la decoració al fresc d'una alcova per a la casa mallorquina d'Antoni Ferrandell i Fortuny (m. 1742) —en realitat heretada per la seva muller, Maria de Verí i Gual-Moix (m. 1750)—, reformada vers el 1723. Actualment, la casa, coneguda per Can Maroto per haver succeït aquesta família la de Ferrandell, es troba convertida en hostal i el seu interior, dispers. La intervenció de Mesquida data dels anys 1739-45. Vegeu D. G. Murray, A. Pascual, *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*, II, Ciutat de Mallora, 1988, p. 327.



Fig. 4. Guillem Mesquida. *Baccus i Ariadna.* Palma, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

perquè son quasi dos ains que és fet, però em sembla molt"[22]. És una obra de dibuix correcte, però de tècnica poc refinada[23]. Demostren més maduresa i ambició artístiques les obres que el pintor realitzà en el seu viatge a Mallorca el 1710-11, en la línia dels interessos clar-obscuristes i esquemes marattescos del període romà, com la força del dibuix, una gesticulació elegant i el caràcter estàtic de la composició. El tractament de temes mitològics, com un *Baccus i Ariadna* de col·lecció particular[24] (fig. 4), recorda obres de Luti; en canvi, en les pintures de temàtica religiosa, com el retaule del convent de la Concepció (fig. 5) i una *Pietat* per D. Nicolau, Cotoner i Sureda (fig. 6), es posa en evidència l'afinitat amb Maratti[25].

El que s'ha dit fins ara podria fer pensar que coneixem força bé la producció de Mesquida, però no és així. Resta per localitzar i estudiar, per exemple, la seva producció veneciana, la qual, segons el minuciós catàleg autògraf, arriba a una quantitat de quasi 700 pintures, d'índole i temàtica diverses, sense comptar la decoració de 400 "scatole" en miniatura (capsetes per a tabac o rapè) que a partir del 1709 va realitzar el pintor i amb què aconseguí un benefici de devers 4.500 lires. És difícil de creure que un nombre tan considerable d'obres s'hagi perdut; és més lògic suposar canvis atributius, justificables no sols pel desconeixement del nostre artista sinó també per la seva capacitat d'adaptació al gust venecià del primer quart del Setcents. En ocasions, la seva obra s'aproxima a la del Molinari i en altres casos recorda la del Lazzarini o "fa" el Balestra, per esmentar algun exemple. Tanmateix, malgrat l'oblit sistemàtic que ha sofert, Mesquida no ha estat sempre un pintor ignorat pels venecians del seu temps. Era un personatge ben conegut pel carmelità bolonyès P. A. Orlandi, que l'elogia discretament, tot i recordar-lo com un avariciós:

"Guglielmo Mesquida: Pittor di Majorica, studiò in Roma la pittura da Benedetto Lutti, e fattosi abile nel 1718 venne a Venezia, dove si stabilí e prese moglie, facendo ritratti ben somiglianti, e dipingendo frutti e fiori com figure ed animali vivi e morti. Questa sua universale maniera gli procacciava molti lavori, e come il maggior suo preggio era il copiare la opere di Rubens e Vandych, cosí in ciò era frequentemente impiegato dagli amatori e professori dell'arte. Ma, attesa la insaziabilità dell'umana cupidigia, quella affluenza di commissioni non bastando a contentare l'animo di lui, si partí da Venezia l'anno 1731 per portarsi in Germania, dove scemandoglisi sempre più il numero delle commissioni, dicesi tornato sia alla sua patria"[26].

22. La carta porta data de 5 de juliol de 1700 i havia de ser lliurada al germà del pintor pel cavaller mallorquí Nicolau Dameto, durant un temps resident a Venècia. Fou publicada per V. Furió (*cit. supra,* n. 3, 1919) que la creia enviada des de Roma, però en aquell moment Mesquida residia a Bolonya, encara que considerava Venècia la seva autèntica residència. La carta respon a un requeriment familiar per fer-lo tornar a Mallorca, però el pintor justifica la seva permanència a Itàlia dient que només tornarà quan no hagi de menester res de ningú, cosa que estava a punt d'assolir.

23. El quadre fou propietat de B. Serra que el llegà en el seu testament al marquès de Campofranco, juntament amb un retrat de Dama, i s'ha conservat en la mateixa col·lecció. L'autoretrat de Mesquida fou publicat per J. Juan i en el catàleg de l'exposició *El retrat a Mallorca* (*segles XVII-XIX*) (catàleg d'exposició), Palma, 1984, cat. núm. 16.

24. Aquesta pintura es pot identificar amb la que apareix al catàleg com "un quadro tela imperatore con la istoria di Baco e Ariana per D. Antonio de Ferendell". L'obra era un regal de Mesquida al seu client, el ja esmentat Antoni Ferrandell i Fortuny, per a qui havia realitzat un retrat i una Verge en miniatura per un total de 70 ducats i que continuà essent client després del retorn del pintor a Mallorca.

25. El retaule és en una capella lateral de l'església del convent de la Concepció de Palma, de religioses agustines, i representa la Verge amb els sants Ignasi i Francesc Xavier. Per les dimensions i el preu sembla coincidir amb l'obra citada al catàleg com "un S. Inasio e S. Fran. Xavier tele 12 y 7 per il Can Mox, 85 duc". Es tractaria, per tant, d'una obra encarregada i pagada per la família Gual-Moix (extingida en les de Truyols i Ferrandell) que habitava aleshores en una casa propera al convent, coneguda actualment per Can Servera. És probable que el client fos Ferrando Gual Moix, oncle de Maria de Verí (filla d'Antoni de Verí i Olesa i de Beatriu Gual i Moix) —casada, com s'ha dit, amb Antoni Ferrandell, bon client de Mesquida—.

Malgrat els errors en les dates, el text és de gran interès per diversos motius: confirma l'aprenentatge amb Luti i la dedicació a la natura morta, recorda la versemblança dels retrats i afirma l'abundància d'encàrrecs per la seva "universale maniera". Destaca, a més, l'habilitat de copista de Mesquida. Efectivament, al seu catàleg apareixen nombroses còpies, especialment de Rubens —quasi totes adquirides per un Pietro Lemoles—, però també de Miquel Àngel, Veronese, Guercino, Reni, Barocci, Maratti, Cignani, Mola, Solimena, Bassano, Bamboccio, Rosa, Teniers, Van Dyck, etc. Ara bé, les còpies no representen més del deu per cent de la seva producció i seria injust qualificar el pintor de simple copista.
D'altra banda, l'heterogeneïtat dels models sembla derivar no tant d'una elecció del pintor com de la pluralitat d'encàrrecs. La còpia d'una *Magdalena* de Reni té un interès afegit per al destinatari: "une Madelene tele 7 e 5 c. di Guido per la Sra. Rosalba Cariera". De la pintura, datable a final de 1711, no consta el preu i l'hem de considerar un regal (com un posterior retrat de Carlo Carriera, potser parent de Rosalba). D'això se'n pot deduir una relació d'amistat entre tots dos artistes. Però el biògraf de Mesquida, el tantes voltes esmentat B. Serra, és més explícit quan afirma que "Mesquida tuvo una discípula, eminentísima pintora llamada la Rosalba Carriera, que si es que aún vive, tendrá más de setenta años". No podem abordar aquí un problema encara no resolt, el de l'aprenentatge de la veneciana, però cal ressenyar almenys la familiaritat entre els dos pintors, que es posa també de manifest en alguns retrats femenins. Serra, que escrivia l'any 1751, només podia conèixer detalls de la vida del seu mestre a través del propi Mesquida o dels seus fills, i no hi ha motiu per a dubtar de les seves informacions. El mateix Serra ens informa d'una altra deixeble de Mesquida en miniatura, anomenada Caterina Tassis, sens dubte la mateixa senyora que es relacionava amb la Carriera[27], probablement la baronessa Tassis[28].



Fig. 5. Guillem Mesquida. *Verge amb el Nen i els sants Ignasi i Francesc Xavier*. Palma, església del convent de la Concepció (Foto Arxiu J. Juan).

Una altra font documental que certificava la presència del mallorquí a Venècia era la seva inscripció a la "fraglia" de pintors l'any 1720, més de vint anys després d'arribar a la ciutat, en la qual apareix amb el nom de Guglielmo Spagnolo[29].

26. P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico* (*acresciuto da P. Guarienti*), Venècia, 1753 (1704), p. 319. Les notícies sobre Mesquida semblen degudes, almenys en bona part, a P. Guarienti perquè fan referència al viatge del pintor a Alemanya i al seu retorn a Mallorca.
27. B. Sani, *Rosalba Carriera*, Torí, 1988, p. 290, 291.
28. Els Tassis eren clients de Mesquida: al baró Ferdinando el retratà en dues ocasions (una pintura, per cinc ducats, i regalada l'altra) i per a la baronessa realitzà dos retrats (un de gran, per vint ducats, i un de petit, per cinc), un retrat de la filla i, una còpia de Bassano. Els Tassis habitaven una casa llogada al N. H. Francesco Morosini a la parròquia dels SS. Apostoli per 350 ducats (Venècia: Archivio di Stato: Dieci Savi sopra le Decime al Rialto, B. 429, Cannareggio, SS. Apostoli, 299).
29. G. Nicoletti, "Per la storia dell'arte veneziana. Lista di nomi di artisti tolta dai Libri di tanse o Luminarie della fraglia del pittori", a *L'Ateneo Veneto*, I,



Fig. 6. Guillem Mesquida. *Pietat.* Barcelona o Palma, col·lecció particular (Foto Arxiu Mas).

No va esperar tant de temps, però, per casar-se amb Elisabetta Massoni, coneguda a Mallorca per "la veneciana" i de qui es conserva en una col·lecció particular un retrat fet pel seu marit[30] (fig. 7). El matrimoni es va celebrar l'any 1702 (i no el 1711 com sempre s'havia dit) i fora de Venècia, com ho confirma el "certificato di libero stato" del pintor, expedit per la Curia Patriarcal de Venècia el 28 de juliol d'aquell any[31]. Els dos testimonis presentats per Mesquida declaren conèixer el pintor i que, en el temps que l'han tractat, entre el maig de 1698 i l'agost de 1700, no ha contret cap obligació matrimonial. No es fa referència als anys 1700-1702, ja que en aquesta època l'artista residia a Bolonya, potser la ciutat on va casarse. Els dos testimonis pertanyien a la parròquia de S. Cassiano, la qual cosa sembla indicar que el primer domicili del mallorquí es trobava en el mateix "sestiere". El primer testimoni ens és desconegut; es tracta del bergamasc Bernardino Lolio, de 46 anys i resident a Venècia des de feia 21 anys. L'altre ens interessa més, perquè es tracta del conegut pintor Antonio Balestra, que es declara venecià i de 36 anys (havia nascut a Verona l'any 1666), i que podia conèixer Mesquida des del període romà, ja que el veronès havia passat per l'escola de Maratti i havia obert una escola "di nudo" amb B. Luti i Tommasso Redi; residí a Roma fins al 1695 aproximadament[32]. Balestra no sembla haver influït sobre la cultura gràfica de Mesquida i algunes semblances estilístiques i tipològiques semblen derivar en tots dos casos de la mateixa matriu carraccesca i marattesca, però el veronès podia haver introduït el

1890, p. 378-382, 631-639, 701-712; E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statutti*, Florència, 1975, p. 156.

30. Es tenen poques notícies de l'esposa del pintor, la defunció de la qual es troba registrada a la parròquia de Sant Jaume, de Ciutat, el dia 4 d'abril de 1749. Vegeu: ADM, Sacramentals, Sant Jaume, Llibre de defuncions 1735-51, fol. 124 v°: "Dia 4 abril 1749 mori la sra. Elizabet Massoni v[a] del Sr. Guillem Mesquida mercader, rebé los Sagms. y tingué deguda asistencia, y en poder de Honofre Gomila notari al primer abril 1749 feu les obres pies seguents. P° elegí en marmessors el Dist. Sr. Pere Parets not, y lo Sr. Joan Sarda, lo Sr. Fco. Mesquida y la Sra. Teresa Mesquida sos fills. Elegí sepultura en la igl[a] del Conv. de St. Francesch en lo vas ahont fonch enterreat son marit, la qual vol sia feta a voluntat de dits sos marmessors. Item lexa al molt Rd. Sr. Rr. o vicari 5 s., 5 s. a la terra santa de Jerusalem, item celebrar 100 [misses] baxes, axo es 10 a la capella de N. S. del Carme de 5 en 5 en la caritat de 4s., 20 en la igl[a] de dit Conv. de St. Fco. y las restants 70 a voluntat de dits sos marmessors ab la caritat de 3 s." El llinatge Massoni és poc freqüent a Venècia, i ho és més el de Mazzoni. Gràcies a B. Serra s'ha conservat un arbre genealògic de la família, enviat per Giov. Franc. Massoni de Lucca al seu parent venecià Gaetano Massoni, el mes d'abril de 1747, segurament com a resposta a una petició feta des de Mallorca (única cosa que permet explicar que el document vagi ésser recollit per Serra en els seus manuscrits). Els Massoni eren originaris de Lucca, on encara resideix una branca familiar, però s'havien format altres branques a Palerm i a Venècia, almenys cinc generacions abans de la del nostre personatge.

31. Venècia, Archivio Storico Curia Patriarcale, Sección antica, sèrie Examina Matrimoniorum, any 1702, fol. 297.

32. M. A. Novelli, *Balestra, Antonio,* D.B.I., *ad vocem*, V, p. 547-549 (amb bibliografia); M. Polazzo, *Antonio Balestra, pittore veronese 1666-1740,* Verona, 1978; G. Albricci, "Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra", a *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 13, 1982, p. 74-88; G. M. Pilo, «"Ritratti" e "Figure" dei Carracci interpretati de Antonio Balestra: fra esperienza culturale e "Accademia", a *Paragone*, 4/449, 1987, p. 23-50.

seu amic mallorquí en un ambient cultural que no devia ésser el seu en el primer moment. Cal recordar, en aquest sentit, que Balestra, pertanyent a una família benestant, havia rebut una sòlida formació humanística i literària, era un conspicu bibliòfil, gaudia de l'amistat d'editors i freqüentava intel·lectuals venecians.

L'any 1712 Mesquida habitava una casa de la parròquia de S. Pantalon, llogada a la mateixa església per 36 ducats anuals[33]. El matrimoni Mesquida-Massoni va tenir cinc fills, els dos primers nats amb tota seguretat a Venècia: Francesc, sacerdot i pintor[34], Teresa[35], Marianna[36], Clementina[37] i Margalida[38].



Fig. 7. Guillem Mesquida. *Retrat de dama* (esposa del pintor?). Palma, col·lecció particular.

33. Venècia, Archivio di Stato: Dieci Savi sopra le Decime in Rialto, B. 432, Dorsoduro, S. Pantalon: "Corte di Pretti 327. 1712. Do. Guglielmo Meschita, casa di chiesa. Mostrò et giurò 36 d". Aquesta casa no s'ha conservat pels remodelatges efectuats a la zona.

34. ARM, Protocols, 0-371, notari Sebastià Oliver, llibre de testaments 1775-1800: 1786, 3 de gener: testament de Francesc Mesquida i Massoni. En aquest document Francesc es declara natural de Venècia, nomena marmessors dues germanes —Teresa i Marianna— i un nebot —Ramon de Velasco— i demana ser enterrat al cementiri del Camp Roig de Palma (desaparegut quan es fa construir la Casa de Misericòrdia, al costat de l'Hospital de la Sang). El pare de Guillem Mesquida posseïa un vas a la capella de Nª Sª de la Corona de la Catedral, on fou enterrat amb la seva muller, però devia passar al germà del pintor. La família tenia una altra sepultura, a la capella de Sant Antoni de Pàdua de l'església de Sant Francesc de Palma, adquirida a la família dels Matarons per Guillem Munar (avi matern del pintor) l'any 1662 i que passà a la possessió del pintor i del seu fill Francesc. Vegeu J. de Oleza y de España, "Llibre de Antiguetats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca", a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XXI, 1926-1929, p. 134. L'any 1784 Francesc Mesquida, prevere i comissari del Sant Ofici, cedia gratuïtament, amb l'aprovació del síndic apostòlic del convent de Sant Francesc, Pedro de Catllar-Dameto, la sepultura heretada pel seu pare a Agostí Ruiz (Ruhiz), oficial major de la Reial Comptadoria del Regne. L'acta de cessió (que conté diversos errors de data) és a l'ARM, Protocols, 0-336, notari Joan Oliver i Oliver, Llibre d'Actes 1784-1785; 1784, 2 de gener. Al seu testament, Francesc Mesquida declara deure a sa germana Teresa totes les pensions de nou lliures de censal des del dia que es varen carregar (no diu quan) fins al dia que signà acta de venda a favor de la mateixa Teresa sobre la casa del seu pare, al carrer d'Ecce Homo de la parròquia de Sant Jaume. També declara deure al seu nebot Ramon de Velasco totes les assignacions que havia rebut en nom del segon pel seu sou com a mariner del rei i per les pensions de set lliures i deu sous de censal sobre els béns del seu pare.

35. ARM, Protocols, 0-371, notari Sebastià Oliver, llibre de testaments 1775-1800; 1794, 8 d'abril: testament de Teresa Mesquida i Massoni. La testadora es declara veneciana de naixement i demana ser enterrada al convent del Carme de Palma (al vas del seu gendre). Teresa s'havia casat amb Joan Bravo, sergent major d'Alcúdia, i només tingué una filla, Joaquima Bravo i Mesquida, casada amb Joaquim Vives i Morey (pertanyent a una família de metges i notaris, els descendents dels quals habitaren fins a època recent la casa mallorquina del pintor al citat carrer de l'Ecce Homo). Els marmessors de Teresa eren, a més del procurador d'obres pies i el seu confessor, son marit i sa filla. Teresa ordenava que la filla continués la celebració d'una missa anual a la parroquial d'Algaida en memòria del seu besavi matern, Guillem Munar, per la qual cosa deixava 300 lliures; si sobrava res seria per al nét i fillol, Joan Vives i Bravo. Aquestes 300 lliures eren tot el que la testadora s'havia reservat per a ella quan l'any 1778 féu donació de tots els seus béns a favor de la filla en ocasió del seu matrimoni. Aquest document és a l'ARM, Protocols, M-2219, notari Antoni Muntaner i Muntaner, llibre d'actes 1778-1781; 1778, 20 de novembre, fol. 12. Poc després, el dia 1 de desembre de 1778, Joaquima Bravo i Mesquida atorgava des d'Algaida un poder en favor d'Antoni Aloy, patró mallorquí, per poder "percibir y cobrar, perciba y cobre aquellos seis mil reales vellón que competen a dicha Sª otorgante según el sorteo que se practicó por los Srs. herederos fiduciarios de la Srª Dª Matilde de Bustamante y de Guevara en veinte y ocho de Mayo de mil setecientos setenta y siete con

Per canvi de domicili o per alguna altra raó els fills venecians del pintor no consten en els llibres de baptismes de la parròquia de S. Pantalon[39], però se sap pel mateix Francesc Mesquida que havia estat apadrinat pel conegut senador Zaccaria Sagredo Foscarini (1653-1729), de qui conservava un gravat amb el seu retrat[40]. No tenim constància de cap obra de Mesquida adquirida per Sagredo, un conspicu col·leccionista de pintures, dibuixos i medalles[41], però el catàleg autògraf del pintor no sempre esmenta el nom dels clients; de fet resultaria estrany que l'amistat entre el senador i el pintor no s'hagués traduït en una relació més conforme amb les seves afeccions artístiques. És segur, en canvi, que Mesquida va treballar per alguns parents de Sagredo. Per Giovanni Domenico Tiepolo, per exemple, va realitzar la decoració d'un sostre (tres per quatre braces), que representava *La Religió i les Virtuts*, per valor de 40 ducats[42], i un nebot de Zaccaria es convertí en un dels principals clients del mallorquí. Es tracta de Piero Foscarini (1687-1741), procurador "di supra" (1716), "capitano" a Vicenza (1714), "magistrato alle pompe" (encarregat d'evitar el luxe innecesari dels ciutadans) i poeta encara poc conegut[43]. Per a aquest N. H. Foscarini el mallorquí va pintar un

intervención de Pedro Martir Golorons notario público de la Ciudad de Barcelona con asistencia del señor D. Agustín Zenzano coronel de los Reales Exercitos y Sargento mayor de la Plaza de dicha ciudad de Barcelona, de los dotes para donzellas huérfanas pobres y de buenas costumbres, hijas de militares y viudas de los mismos, dispuesto por la misma señora Dª Matilde en su último testamento…" (ARM, Protocols, M-2219, notari Antoni Muntaner i Muntaner, llibre d'actes 1778-1781; 1778, 1 de desembre, fol. 59). El marit de Teresa Mesquida, el sergent Joan Bravo, va morir a Alcúdia el 6 de gener de 1764, havent deixat com a marmessors sa muller i el tinent Francesc López Valero, i fou enterrat dos dies més tard a la capella del Sant Crist, encara que la llosa sepulcral es conserva a l'entrada de l'església de Santa Anna, enfront del cementiri d'Alcúdia. Vegeu: P. Ventayol Suau, *Historia... de Alcudia*, II, Ciutat de Mallorca, 1928, p. 133 (n). Una Teresa Mesquida consta com a propietària de la possessió d'El Tresorer a Algaida, arrendada el 23 d'agost del 1771 a Pere Roig per 15 lliures i 10 quarteres de blat anuals i no és inversemblant que es tracti de la filla del pintor. Vegeu: J. Juan Vidal, "Dos inventarios sobre los predios de Mallorca del siglo XVIII", a *Fontes Rerum Balearium*, 11/2, 1978, p. 373-432. Aquest rafal no li degué pervenir per herència —si realment la propietària era la filla del pintor Mesquida—, encara que des de final del segle XVI pertanyia a uns Munar d'Algaida, ja que consta que entre 1700 i 1745 els posseïdors n'eren els Ferrandell de Palma (bons clients de Mesquida), que el varen vendre als jurats d'Algaida (juntament amb Son Vidal). Vegeu: A. Sastre de Sa Torreta, *Quaderns d'història d'Algaida. Randa i les seves possessions*, Algaida, 1983.

36. Crec que Marianna era natural de Venècia i que va restar soltera; l'any 1800 encara vivia.

37. Clementina Mesquida va morir encara nena i va néixer sens dubte a Alemanya —a Bon o Colònia—, ja que fou apadrinada pel protector del pintor, Climent August de Wittelsbach, arquebisbe elector de Colònia, que li va imposar el seu nom.

38. Margalida Mesquida (1741-1763) va néixer i va morir a Palma. No deixa de sorprendre l'edat dels progenitors en el moment del seu naixement (el pintor havia de tenir uns 65 anys) i també resulta una mica estrany que quan és batejada sigui declarada "filla llegítima", una dada que sistemàticament és obviada als llibres de baptismes. Vegeu: ADM, Sacramentals, Sant Jaume, Llibre de baptismes 1730-46, s.f.: "Als deu abril mil cetcens quaranta y un jo el Dr. Joseph Martí Tamorer pre. y Rt. baptizí una filla llegitima del Sr. Guillem Masquida natural y habitador en esta Parrº de St. Jaume y la Sº Elisabet Masoni natural de la ciutat de Venesia e habitadora en esta Parrº conjuges, li fonch imposat nom Margarita Casilda Ignasia Cahetana. Asistiren de padrins Dn. Guillem Vidal y Dª Margaritta Pizà, nasqué als dos horas despres de mitja dit dia." Margalida es casà a Alcúdia amb Miquel de Velasco, de qui va tenir dos fills Ramon i Margalida.

39. Agraeixo la informació al rector D. Ferruccio Gavagnin i a l'arxiver de la parròquia, el qual em senyalà que no era infreqüent el baptisme en una església diferent de la pròpia parròquia.

40. Zaccaria Gherardo Sagredo pertanyia a la branca dels Sagredo de S. Sofia. L'arxiu parroquial d'aquesta església (S. Sofia) es conserva ara a la parròquia de S. Felice. Agraeixo al seu rector les facilitats per consultar aquesta documentació, encara que no he pogut localitzar cap notícia referent al pintor ni a la seva família. Un agraïment similar he de dedicar al rector de la parròquia de S. Cassiano, tot i que l'arxiu d'aquesta parròquia tampoc no ha resultat satisfactori.

41. F. Haskell, *Patrones y pintores*, Madrid, 1984, p. 261-266; K. Pomian, *Collectors and Curiosities. Paris and Venice 1500-1800*, Cambridge (Mass.), 1990 (París, 1987).

42. Prèviament, el pintor havia lliurat un esbós o dibuix preparatori al seu client. Giovanni Domenico Tiepolo (1650-1730) era fill del procurador Almorò (1613-60) i de Sofia di Federico Priuli (el matrimoni es celebrà a S. Polo l'any 1634); era casat des del 1668 (matrimoni celebrat a S. Giorgio Maggiore) amb Cecilia Sagredo Foscarini, germana del senador Zaccaria; ocupà el càrrec de "podestà" de Treviso, Verona i Pàdua; pertanyia a la branca dels Tiepolo de SS. Apostoli (Venècia, Archivio di Stato, M. Barbaro: *Genealogie*). No cal dir que aquesta família Tiepolo, de l'antiga noblesa veneciana, no té res a veure amb els pintors del mateix cognom.

43. Molt més conegut és el seu nebot, el "dogo" Marco Foscarini, sobre el qual ha escrit F. Haskell (*cit. supra*, n. 41, p. 257-259). Aquest autor estableix l'any de 1745 com el de la mort de Piero, però M. Barbaro en les seves *Genealogie* (ASV) dóna el de 1741, i assenyala com a desaparegut el palau familiar ai Carmini, que encara es conserva —tot i que en un estat deplorable—. A la Biblioteca del Museo Correr es conserva el testament i l'inventari de les seves pintures (Cod. Cicigna-2686), datats el 27 de març de 1740, un conjunt de cartes i poesies (Cod. Cicogna 2546/VII-XIV-XV-XX) i uns "sonetti amorosi" (Cod. Cicogna-2546/LVI), a més d'altres documents relatius als seus càrrecs. La seva genealogia es pot seguir gràcies a les *Genealogie* de Barbaro i a les fitxes de l'ASV, Avogaria di Comun, Nascite, Libro d'oro. El personatge, Pietro Maria Giuseppe Foscarini, era fill del cavaller Alvise (1652-1712), procurador «di supra» i "capitano" a Vicenza, nét de Giovanni Battista, besnét d'Alvise, rebesnét de Giovanni Battista. Aquest últim, que testà l'any 1602, havia adquirit el palau Foscarini ai Carmini en pública subhasta. La mare de Piero era Bianca Viaro. Per mort o incapacitat dels germans grans (per exemple, Giovanni Battista, anomenat «biscotello», era «mato e servato»), Piero es convertí en l'hereu del palau familiar. Es casà amb Elisabetta Corner Dolfin l'any 1712 i quatre anys més tard va tenir un fill, Alvise Antonio, que no degué sobreviure al pare, ja que les propietats passaren a mans del nebot i futur "dogo", Marco. L'avi patern de Piero Foscarini, Giovanni Battista Foscarini Morosini, era germà de la mare de Zaccaria Sagredo.

retrat, tres mitologies (*Venus i Adonis, Venus i Vulcà, Baccus i Ariadna*) i la decoració de sis sostres (tres sense tema identificat, *Zèfir i Flora, Júpiter i Argos, Virtut i Força*) per un total de 230 ducats, a més del retrat de la seva esposa —anomenada al catàleg, Elisabet Cornar e Foscarini— per 45 ducats.

Els noms esmentats indiquen clarament el tipus de clientela que sol·licitava els serveis de Mesquida. Els preus són també significatius: pel retrat d'Elisabetta Cornar fa pagar 45 ducats, 9 ducats més del que el pintor pagava pel lloguer de la seva casa durant tot un any. És cert que no tota la clientela és igual d'il·lustre i que alguns compradors ni tan sols es poden identificar[44], però aquí interessa de constatar que la carrera veneciana de Mesquida en bona part es fonamentava en l'estima que sentien per les seves obres les famílies patrícies i alguns "connaisseurs". Això explica l'augment del preu dels quadres que s'observa cap al final de l'estada veneciana: *Dido i Enees*, per 70 ducats; *Matrimoni místic de S. Caterina*, per 110 ducats; dues mitges figures de *Judit* i *David*, per 160 ducats; una *Europa*, per 200 ducats; etc. Una part substancial de la producció de Mesquida destinada a nobles és formada per retrats: Maria Contarini —3 retrats—, Elisabetta Contarini, General Contarini, procurador (Alvise?) Contarini, Antonio Gritti, Tiberio Gritti, Andrea Gritti[45], Laura Donà, N. D. Donà e Vendramin, Paolina Zenobio, Lorenzo Riva, Andrea Riva, Regina Conti, duc (Francesco Maria?) della Mirandola, cardenal (Gregorio?, Giovanfrancesco?) Barbarigo, etc. Tanmateix alguns patricis adquirien altres temes de Mesquida: dues natures mortes de fruites, el procurador (Federico?) Corner; una natura morta de flors, el procurador Canal[46]; una bacanal, Pietro Guarienti (de Verona?); sis mitologies (dues bacanals, *Galatea, Mort d'Adonis, Anfítrite, Mercuri i Argos*) i una *Caiguda de Llucifer*, un N. H. Manin; dues mitologies (*Flora* i *Diana*), el general Molin[47]; la decoració d'un sostre, un N. H. R. Gradenigo; etc. Era lògic comptar amb clients estrangers, que es decanten per retrats: Giuseppe Astal (Sthal?)[48], Tommaso i Roberto Brun[49], el cònsol anglès[50], Lord March[51]. Entre els entesos en matèria artística caldria recordar Antonio Zanetti[52] —hem de suposar que "il Vecchio", dibuixant, gravador i col·leccionista, bon amic de Zaccaria Sagredo i dels pintors Marco Ricci i Rosalba Carriera—, a qui Mesquida va regalar una *"Fortuna di mare"*.

Voldria recordar, encara, un altre bon client de Mesquida, de família patrícia però difícil d'identificar, anomenat Antonio Grimani[53]. Del mallorquí va adquirir dues "bambocciate", una natura d'animals vius, un retrat femení, dos quadres amb

44. Que alguns clients eren força modestos queda reflectit en el baix preu d'algunes pintures i en la destinació d'altres. Es pot posar un exemple: per 50 ducats el pintor va fer una *Resurrecció de Llàtzer* i un *Crist a casa del fariseu* «per il Espesial de le Medona a Venetsia», segurament una botiga d'«espècies» com les que apareixen als Cadastres venecians (p. e.: ASV, Dieci Savi alle Decime in Rialto, B. 428, Castello, S. Pietro, n. 540: «bottega da special da confetture tenuta da Iseppo Biffi all'Insegna della Madonna e S. Iseppo»). La botiga per a la qual treballà Mesquida devia ser una apotecaria, com pot deduir-se de la iconografia «curativa» de les pintures.

45. ASV, M. Barbaro, *Genealogie*; ASV, Avogaria di Comun, Nascite, Libro d'oro. Els tres membres de la família Gritti retratats per Mesquida eren fills de Pietro Giovanni (néts d'Alvise, besnéts de Domenico, rebesnéts d'Andrea) i de Sulpizia Maria Nievo (filla de Giovanni): Tiberio Candido (n. 1762, casat amb Elisabetta Colpi a S. M. delle Grazie l'any 1723 i, després, amb Marina Zen), Antonio Natale (1671-1735) i Andrea Domenico (1674-1723, casat l'any 1714 amb Marietta Marvallo). El germà gran, Polidoro (n. 1667) va casar-se a Corfú amb Doria Stamatella, vídua de Giorgio Teotochi, i deixà per hereu el seu fill Pietro (n. 1703). Aquesta branca de la família era coneguda per Gritti di S. Marcilian (S. Marziale).

46. Podria tractar-se del procurador Gerolamo Canal, fill de Piero i d'Elena Donà, de la branca dels Canal di S. Barnaba (no lluny de S. Pantalon, on vivia Mesquida), casat amb Maria Vendramin di Zaccaria di Francesco. Difícilment pot identificar-se el client de Mesquida amb el fill d'aquest Gerolamo, anomenat Zaccaria, procurador només des del 1735.

47. Deu tractar-se del capità general Alessandro Gerolamo Molin (n. 1640) di Alvise di Alessandro i de Foscarina Foscarini di Lorenzo, que habitava la casa Molin a S. Pantalon (ASV, Avogaria di comun, Matrimoni) i era, per tant, veí de Mesquida.

48. Tal volta membre de la família Sthal, mercaders alemanys que establiren una societat mercantil amb el patrici Niccolò Tron. Vegeu W. Panciera, "Vent'anni di bilanci di una impresa laniera del secondo Settecento", a *Studi veneziani*, XIX, 1990, p. 125 i següents.

49. Les dues primeres dames que a Venècia adoptaren la moda de tallar-se els cabells, l'any 1723, foren dues angleses, una d'elles la muller de Roberto Brun. Vegeu: G. Morazzoni, *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, Milà, 1931, p. 28-29. El mercader anglès Roberto Brun residia a Venècia almenys des del 1706, quan va llogar per 280 ducats anuals una casa a la parròquia de SS. Apostoli pertanyent al N.H. Cristoforo Bollini (ASV, Dieci Savi sopra le Decime al Rialto, b. 429, Cannareggio, SS. Apostoli, 239).

50. Es tracta de l'antecessor del famós J. Smith, nomenat cònsol només des del 1744.

51. Lord March es convertí en duc de Richmond l'any 1723 i per a l'adquisició d'algunes obres d'art se serví de l'irlandès O. Mc Swiny. Vegeu F. Haskell, *cit. supra*, n. 41, p. 284-285, 296 i següents.

52. F. Haskell, *cit. supra*, n. 41, p. 335-339.

53. Per les poques dades que es tenen m'inclino a pensar que el client pertanyia a la branca dels Grimani dai Servi, que ocupava un palau desaparegut l'any 1828, després d'haver passat a possessió dels Morosini pel casament, l'any 1772, de Loredana Grimani amb Francesco Morosini di S. Stefano. Vegeu A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 vols., Venècia, 1971. La col·lecció del palau Grimani dai Servi passà al palau Morosini di S. Stefano (habitat a final del segle XVII pel "dogo" Francesco Morosini, "il Peloponnesiaco"), però a la mort de l'última descendent, Loredana Morosini Gattenburg (1884), es va

temes de l'Antic Testament *(Judit, Tamar)*, una marxa de soldats (regalada del pintor) i li encarregà, a més d'alguns treballs ornamentals menors, la pintura de sis sostres (l'un realitzat de forma gratuïta, però l'altre valorat en 100 ducats) i la decoració de tota una cambra (per la notable quantitat de 200 ducats). Almenys per una part de l'ornamentació el pintor va elegir un suport poc habitual, el cuir, i devia resultar espectacular fins al punt que un anòmin G.B.P. redactà "in segno d'ossequioso amore" un sonet i un madrigal, "al merito impareggiabile del signor Guglielmo Misquida [sic], celebre spagnuolo pittore", imprès a Venècia i que B. Serra va poder transcriure[54]. El sonet era redactat "in occasione che in casa del N.H. Signor Antonio Grimani sopra cuoio dipinge Animali, Ruscelli, e Frutta"[55]. La relació d'encàrrecs privats no s'esgota amb aquests exemples, però de diversos retrats i decoracions d'interiors no se sap el client i, d'altra banda, algunes pintures adquirides per particulars podrien haver estat destinades a esglésies. Sorprèn, tanmateix, que Mesquida mencioni al seu catàleg només dos quadres per a esglésies venecianes —i que han desaparegut—: una *Disputa de Jesús amb els Doctors* per S. Luca[56] i una *Cananea* dels pares Camaldolencs[57]. Semblen destinades a esglésies dues "gale di altare" amb la Mare de Déu i sants, venudes per 30 i 60 ducats, i certes pintures amb temes religiosos que, per les dimensions, no semblen aptes per a la devoció en una capella privada, encara que això no és sinó una suposició. És lògic suposar una intervenció de Mesquida a S. Pantalon, essent la parròquia d'un pintor que habitava una casa propietat de la mateixa església, i més tenint en compte que l'edifici era acabat l'any 1686 i que a principi del segle XVIII se n'enllestia la decoració. Aquí aquest problema s'ha d'arraconar fins a l'aparició d'un estudi seriós sobre l'església —moltes pintures no estan documentades i algunes atribucions són poc creïbles—, ja que les males condicions lumíniques de l'interior i l'emplaçament dels quadres a una gran alçada no permeten d'establir hipòtesis plausibles.

Entre 1702 i 1710 Mesquida va tenir una mala experiència, ja que li foren robades almenys quatre pintures: una natura d'animals morts, una còpia de Bassano *(Diana)*, una *Adoració dels Reis* i un *Alexandre i Roxana*. Com si es tractés d'una compensació per les pèrdues, el pintor va establir contacte amb el seus futurs protectors, els Wittelsbach, gràcies als quals participà d'un fenomen freqüentíssim entre els pintors italians, especialment els venecians: l'estada en alguna de les corts centreuropees (i, en menys casos, la francesa i l'anglesa). Abans del 1710, Mesquida ja havia fet un retrat de Max II Emmanuel, elector de Baviera, per deu ducats, i uns anys més tard, després del viatge a Mallorca, una còpia del mateix retrat, per tres ducats. L'elector era fill d'Adelaida Enriqueta

dispersar. Vegeu G. Lorenzetti, *Venezia e il suo stuario*, Trieste, 1990 (1963), p. 501. A l'ASV, Avogaria di Comun Nascite, Libro d'oro, es poden documentar diversos homònims contemporanis amb el nom d'Antonio Grimani: Antonio Baldassare di Giovanni di Francesco di Pietro i de Francesca Barbarigo di Antonio (n. 1681), Antonio Bernardo di Giovanni Carlo di Antonio i de Maria Foscarini di Michele (n. 1688), Antonio Felice Gaetano di Giovanni di Antonio i de Maria Giustinian di Paolo (n. 1689), Antonio Leone di Francesco di Giova. Domenico i de Lucia Navagero di Antonio (n. 1653), Antonio Maurizio di Giovanni Carlo di Antonio i de Maria Pisani di Vicenza (n. 1688), Antonio Michele di Zaccaria di Michele i d'Elena Dolfin di Bernardo (n. 1663), Antonio Norberto di Ermolao di Pietro i de Cecilia Bragadin di Antonio (n. 1645). He optat per Antonio, fill de Giovanni Grimani i Maria Giustinian, però aquesta hipòtesi, de moment, no es pot confirmar. A Venècia existeixen diversos palaus Grimani, sense comptar els desapareguts di S. Boldo, S. Giovanni Battista di Murano i dei Servei.

54. De l'imprès en va publicar una fotografia (encara que sense la transcripció) V. Furió Kobs, *cit supra*, n. 3, p. 24.

55. El text del sonet és el següent:
«Quivi da industre man finti ruscelli / Miro, e frutta immature. Ecco in graditi / Trattenersi i Leoni empi duelli / Ecco le Tigri tra di lor far liti. / Par quell'uva matura, e quale in quelli / Campi fiorisce degl'Iberi liti. / Si espona pur al Cielo aperto, e uccelli / Correr vedransi à sacheggiar le viti. / Tal che all'Eroe, o illustre Fabro, altere / Recan finte campagne onor maggiore / Di quelle, ch'ei possede, e tante, e vere. / Ma, acciò obbietto più degno, e più splendore / Abbia il pennello tuo; fà tu vedere / Qualche ritratto ancor del suo Signore.»
El text del madrigal, dedicat «allo stesso», que segueix el sonet, és el següent:
«Dunque dipinge, o illustre man, l'Eroe / Che, se sia mai, che al viver suo lo stame / Tronchi la Parca infame; / La sua Virtù lo terrà vivo al cuore / E a lo squardo mortal il tuo colore / Orvia dipingi, e il grande Eroe colora / Che quanto il se maggior d'ognun natura / Tanto il pennello tuo, tua saggia cura, / Lo potrà far maggior per arte ancora.»

56. De les antigues descripcions de l'església es dedueix que la pintura de Mesquida només podia estar al presbiteri, amb altres escenes de la vida de Crist, de Giuseppe Scolari, cosa que explicaria la frase «l'altra tavola poi alla destra dell'altar maggiore è de mano incerta» d'A. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia (1733)*, Sala Bolognese, 1980, p. 184. L'autor era cosí del Zanetti relacionat amb Mesquida. Vegeu, també, L. Livan, "Notizie d'arte tratte dei notatori e degli annali del N. H. Pietro Gradenigo", a *Miscellanea di Studi e Memorie. Reale Deputazione di Storia Patria per la Venezie*, V, Pàdua, 1942. L'església de S. Luca sofrí modificacions l'any 1832, sobretot a la façana i en la decoració interior (frescs de Sebastiano Santi). Al presbiteri es conserva el retaule major de Veronese, però n'han desaparegut les decoracions de la parets laterals.

57. Els camaldolencs ocupaven les esglésies de S. Giovanni Battista alla Giudecca, destruïda a principi del segle passat, i de S. Michele al Cimitero (isola dei morti o di S. Michele), fins que el convent fou suprimit al segle XIX (després cedit als franciscans que encara l'ocupen). Vegeu G. Lorenzetti, *cit. supra*, n. 53, p. 801-803.

de Savoia i, com la seva progenitora, un entusiasta de l'art italià. No solament es conformava a adquirir pintura a Itàlia, sinó que féu cridar a Munic pintors com ara Pietro Liberi, Antonio Triva, Pietro Bellotti i Giacomo Amigoni. Tot i això, amb el pas del temps augmentà el seu interès per la pintura francesa[58]. Les visites de l'elector a Venècia degueren ésser habituals durant el seu exili de 1705-14. La seva segona esposa, Teresa Sobieska, va llogar el palau Giustinian a S. Polo com a mínim entre 1709 i 1712[59]. Cap al final de la seva estada a la ciutat, Mesquida va vendre a Max Emmanuel una *Venus i les Gràcies* per 600 ducats, una quantitat excepcional i el preu més alt que cobrà per una obra seva. Poc després va passar al servei de l'elector com a pintor de cambra. No se sap la data exacta de la partença (V. Furió suposava, sense cap prova, que va tenir lloc l'any 1723), però ha de ser per força anterior al 1726, any de la mort de Max Emmanuel.

La carrera de Mesquida a Baviera és encara un misteri per desvelar, encara que no va poder residir-hi gaire temps. A la mort del seu protector, el mallorquí passà al servei del seu fill, Climent August de Wittelsbach (1700-1761), elector-arquebisbe de Colònia[60]. Per a aquest príncep, Mesquida havia realitzat de Venècia estant un retrat i una Verge, i cobrà 150 ducats per cadascuna de les pintures. L'afecció del seu protector per l'art italià és prou coneguda i ben justificada pels encàrrecs fets a Rosalba Carriera, Pittoni, Piazzetta i Tiepolo, encara que per l'arquitectura preferia artistes no italians (F. Cuvilliés, J. C. Schlaun)[61]. També resta per investigar la car-

58. E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Hardmondsworth, 1965; *Kurfürst Max Emanuel von Bayern und Europa um 1700*, 2 vols., Munic, 1976; J. Bourke, *Baroque Churches of Central Europe*, Londres, 1978 (1958); F. Zava Bocazzi, *Residenze e gallerie. Commitenza tedesca di pittura veneziana nel Settecento a Venezia e la Germania*, Venècia, 1986, p. 171-216. Em sembla prou significativa una frase de Max Emmanuel després d'una estada a París: «Je pens imiter le gout de la France en bâtiments et jardins, mais les habitants ne se changent pas.» El pintor Mesquida no és el primer mallorquí relacionat amb Max Emmanuel. L'any 1695, quan aquest era governador dels Països Baixos (1691-1699), es casà amb Teresa Sobieska (en realitat, Teresa Cunigunda, Carolina, Cassimira, Maria, filla de Joan III Sobieski, rei de Polònia), motiu que aprofità per dedicar-li un epitalami (publicat a Brussel·les l'any 1695) el jesuïta mallorquí Nicolau Antoni Oliver i Fullana (1642-1698), aleshores rector del Col·legi de Jesuïtes de Brussel·les, fill de l'erudit escriptor Nicolau Oliver i Fullana (1623-post 1691), doctor en dret, capità d'infanteria, sergent major de S. M. a Brussel·les, «cosmographo» (geògraf) i cronista del rei, autor d'una dotzena llarga d'obres publicades a Brussel·les, Colònia i Mallorca. Vegeu: J. M. Bover, *Biblioteca de escritores baleares (1868)*, II, Barcelona, Sueca, 1976, p. 37-41. Sembla que Nicolau Oliver (el pare) acabà judaïtzant amb el nom de Daniel Judà i que fugí a Amsterdam, després d'abandonar Mallorca —i la seva dona de Porreres—, amb la poetessa Isabel Rebeca Correa, una marrana portuguesa. Vegeu: P. de Montaner, "Ésser noble a Mallorca", a *Revista de Catalunya*, 22, 1988, p. 52-63; P. de Montaner; "Epíleg", a J. Vidal Alcover, *Llibre dels planetes i dels signes. Un tractat d'astrologia mallorquí del segle XVI*. Ciutat de Mallorca, 1991, p. 119-122. El canvi de gust artístic de Max II Emmanuel s'ha d'entendre, almenys en part, com un ressò del canvi de les seves aliances polítiques. La seva primera muller era Maria Antònia d'Àustria (1669-92), filla de l'emperador Leopold I (nét de Felip III d'Espanya i cunyat, per la seva germana Anna, de Felip IV d'Espanya), i de la infanta Maria Teresa (filla de Felip IV d'Espanya), de manera que l'elector de Baviera era un aliat de la corona espanyola. Després de la mort del seu fill Josep Ferran (1692-99), designat per Carles II d'Espanya com a successor, s'alià durant la guerra de Successió amb Lluís XIV de França en contra del seu propi cunyat, Carles VI (és a dir, l'arxiduc d'Àustria). Cal recordar que la seva primera esposa ja havia mort i que Max Emmanuel era cunyat, per la seva germana Marianna (1660-1690), de Lluís Delfí de França, pare del futur Felip V d'Espanya. Com a conseqüència de la derrota de Blenheim (1704) fou desposseït dels seus territoris fins a la Pau de Rastatt (1714), i tornà a Munic l'any 1715, després d'un exili a París entre 1706 i 1714. Aquesta veleïtat política anà acompanyada d'un canvi de gust artístic. En arquitectura, per exemple, Max Emmanuel substituí els antics arquitectes italians (Enrico Zuccalli i Giovanni Antonio Viscardi) per francesos o alemanys formats a París, com Adam Pichler, Joseph Effner o el més conegut François Cuvilliés, aquest últim al servei també de Carles-Albert de Baviera i Climent-August de Colònia. Dels fills no esmentats de Max Emmanuel i la segona esposa mereix un record Joan-Teodor: bisbe de Ratisbona (1723), bisbe de Lieja (1744), cardenal (1746), protector d'il·lustrats i amant de la comtessa Sedlinsky.

59. ASV, Dieci Savi sopra le Decime in Rialto, b. 430, estimo 1712, sestiere di S. Polo: «in Campo S. Polo, n. 129, casa del N. H. Ascanio Giustinian abitada dalla Eletrice Serenissima di Baviera, como l'affitanza pmo. nov. 1709, paga e giurò 360 duc.».

60. Era una tradició entre els Wittelsbach que el fill primogènit succeís al pare com a príncep elector de Baviera i que els fills menors es dediquessin a la carrera eclesiàstica, ocupant les senyories o electorats eclesiàstics més poderosos de l'imperi, en particular el de Colònia (amb els veïns bisbats de les regions de Renània i Westfàlia: Lieja, Hildesheim, Paderborn, Munster, Osnabruck, etc.). Des del segle XVI fins a la segona meitat del segle XVIII, l'arquebisbat de Colònia fou mantingut per cinc prínceps de la família Wittelsbach, seguint una estricta successió d'oncle a nebot. Climent-August havia succeït al seu oncle Josep-Climent (1671-1723), germà de Max II Emmanuel de Baviera, i aquest al seu oncle Maximilià-Enric (m. 1688), germà de Ferran-Maria de Baviera (1651-1679).

61. Climent-August de Wittelsbach va néixer a Brussel·les el 16 d'agost del 1700. Després d'estudiar a Roma, vigilat pel Papa Climent XI, va iniciar una ràpida carrera eclesiàstica: coadjutor (1715) i bisbe de Ratisbona (1716-1719), bisbe de Paderborn i Munster (1719), arquebisbe de Colònia (1723), prebost del capítol de Lieja i bisbe de Hildesheim (1724), bisbe d'Osnabruck (1728). Climent-August, que residia habitualment a Bonn, era també gran mestre de l'Orde Teutònic. Fou ordenat sacerdot l'any 1725 i consagrat bisbe per Benet XIII dos anys més tard a Viterbo. L'any 1725 va assistir a les noces de Lluís XV a Versalles i l'any 1745 a la coronació de Francesc de Lorena. A la mort de l'emperador Carles VI (1740) féu costat al seu nebot, Max III Josep (fill de Carles-Albert de Baviera i Maria Amàlia d'Àustria, filla de l'emperador Josep I), en les seves pretensions a l'imperi i el coronà emperador l'any 1742 a Frankfurt; però, finalment, després de la victòria dels austríacs, va fer les paus i va reconèixer l'emperadriu Maria Teresa (el fill de la qual, l'emperador Josep II, es casà amb Maria Josepa de Baviera, neboda de Climent-Au-

rera de Mesquida sota la protecció de Climent-August, però es coneixen algunes obres d'aquest període, no totes conservades[62]. A Colònia va executar cap al 1737, un enorme fresc sobre la porta dels Reis Mags de la catedral, que representava l'*Adoració dels Reis*, amb ornaments i escenes imitant relleus en bronze, tot desaparegut en la restauració de 1835; la decoració al fresc d'alguns sostres de Schloss Brühl; una cambra de la casa del burgmestre Grot (una *Acadèmia de música*, amb un autoretrat tocant el violí); diverses sales de l'Ajuntament, amb escenes de la *Fundació de Colònia per Agripina* (de les quals es conservaven tres l'any 1863); una tela amb la *Fundació de l'església* per al refetor del convent de franciscans; i un oli amb el *Miracle dels pans i els peixos* per a la cartoixa. Destinats al seu protector eren un *Cupido* de petit format i una *Verge* còpia de Maratti (i que passava per autògrafa de l'italià), a més de les quatre pintures de format ovalat conservades al seu antic dormitori[63]. Al mateix període corresponen un dibuix (col. G. Alomar, Ciutat de Mallorca) i un gravat (col. Juan, Ciutat de Mallorca), signats. El primer, probablement estava relacionat amb la decoració de l'Ajuntament de Colònia i el segon representa una al·legoria de l'elector amb la Justícia i la Veritat i inclou un autoretrat de Mesquida que sosté un retrat de Climent-August.

Després d'uns quinze anys de residència alemanya, Mesquida va decidir tornar a Mallorca, on es trobava el 7 d'octubre de 1739. L'elector de Colònia li havia donat cartes de recomanació per a Felip V, que el pintor no utilitzà, i per a l'irlandès Patrici Laules, governador i capità general de Mallorca, que ja havia mort. No li mancaren, així mateix, suports i encàrrecs de la noblesa local fins a la seva mort. Després de tot, Mesquida havia retornat "con muchísimo fausto", en paraules del deixeble Serra, que ens dóna també un perfil psicològic del personatge: "Su porte, atención y cortesía le conciliaron las voluntades de muchos, y así tenía muchos amigos y otros que frecuentaban su casa, singularmente de caballeros, por sólo el interés que lograban con el gusto de su conversación, y los primeros de sus rasgos. Era hombre muy noticioso en todo género de historias y de una felicísima memoria. Tenía unos chistes que prontísimamente se le ofrecían muy bellos y muy agudos, aunque tal vez salados, pero no que ofendiese; y sobre todo era un hombre de una gran veracidad y sanísima intención. Finalmente por sus prendas sólo era conocido en Italia con el nombre de il virtuoso spagnuolo".

La majoria d'obres de Mesquida conservada data d'aquesta última fase de la seva carrera, però encara no se n'ha realitzat cap catàleg exhaustiu ni rigorós, malgrat els esforços (fins ara els únics) de Jeroni Juan. En algunes pintures que li han estat atribuïdes es palesa una pèrdua de qualitat que pot fer pensar en males restauracions o en la col·laboració del seu fill Francesc, però crec que és necessari adoptar un criteri més estricte i rebutjar aquestes obres (d'altra banda no documentades per les fonts antigues). El problema que se'ns presenta és doble: no es coneixen totes les obres realitzades per Mesquida entre 1739 i 1747, sense comptar les que va enviar des d'Itàlia (com

gust). La divisa de l'arquebisbe era *Non mihi, sed populo* que es justificava pel bé que volia fer als súbdits, encara que és conegut el seu gust per l'ostentació i la magnificència. Actuava més com a príncep que no com a bisbe, encara que ajudà —com tota la família Wittelsbach— a la consolidació de la religió catòlica a Westfàlia i Renània. La seva gran passió, a part de la caça, era l'art, especialment l'arquitectura. L'any 1761, quan projectava un viatge a Baviera, va caure malalt a casa de l'elector de Trèves, i morí entre violents vòmits el 5 o el 6 de febrer al castell d'Ehrenbreitstein. El gust per l'arquitectura l'heretà Climent-August del seu pare, el qual gastà una fortuna durant els últims anys del seu regnat. L'any 1725 va nomenar arquitecte en cap i enginyer del seu estat l'arquitecte J. C. Schlaun (1695-1773), protegit per Franz-Arnold von Wolff Metternich, el seu antecessor com a príncep-bisbe de Paderborn i Münster. L'arquitecte és el responsable de l'engrandiment de Schloss Brühl, residència de l'elector a Colònia (ara residència estatal) i de la construcció del pavelló de caça de Clemenswerth, prop de Sögel, sens dubte per competir amb el Pagodenburg del Nymphenburg, amb Marly-le-Roy i amb el pavelló de Bouchefort, prop de Brussel·les i construït per Boffrand per a Max II Emmanuel de Baviera. Schlaun fou substituït a partir del 1728 (almenys en algunes obres) per F. Cuvilliés, que havia treballat per al pare de l'elector i que és l'autor de la residència campestre d'Oranienburg, a Nordhausen, per al primer ministre de l'elector, el comte Ferdinand von Plettenberg. Altres construccions d'aquesta època són l'església jesuítica de Sant Francesc Xavier, a Paderborn, edificada per A. Hülse, i l'església del Nom de Jesús, a Bon, traçada per l'enginyer Jakob von Candrea. Sobre aquestes qüestions vegeu: M. Levey, "The modello for Tielopo's altarpiece at Nymphenburg", a *Burlington Magazine*, 1957, p. 256-261; *Kurfürst Clemens August* (catàleg d'exposició), Colònia, 1961; H. Vey, "Die Gemälde des Kurfürst Clemens August", a *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1963, p. 200-217.

62. U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler,* XXIV, Leipzig, 1930, p. 430.

63. J. Juan (*cit. supra,* n. 3) fa una relació de les obres de Mesquida a Colònia i a Bon, a partir de notícies recollides per B. Serra i citades per V. Furió (*cit. supra*, n. 3), i assegura que es conserven quatre pintures de format ovalat a l'antic dormitori de l'elector a Schloss Brühl, *Jesús i la samaritana, Oració a l'hort, Somni de sant Josep* i *Verge amb el Nen i sant Joanet.* La penúltima obra és reproduïda en el llibre de J. Juan i l'última il·lustra un altre text del mateix autor (en origen, una conferència). J. Juan, "Guillem Mesquida i Munar, el gran pintor mallorquí. En el tercer centenari del seu naixement", a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XXXIV, 1973-1975, p. 503-507. Sobre la producció alemanya de Mesquida, vegeu E. Strich, *Un pintor mallorquín en Alemania* (Quaderns Arca), Palma de Mallorca, 1992 (en premsa).

afirma B. Serra)[64], i no existeix cap estudi vàlid de la pintura mallorquina d'època barroca[65]. Aquesta última qüestió és inquietant i ha provocat algunes confusions en les atribucions. Cal aprofundir en el coneixement de pintors com Francesc Mesquida (pròxim al pare, però de tècnica mediocre), Miquel Pont (resident un temps a Roma i, pel que sabem fins ara, un correcte dibuixant i un maldestre pintor), Bartomeu Morey (que en les obres conegudes treballa a partir de gravats de Maratti i similars), Josep Dardanone (a qui s'haurien d'atribuir més frisos decoratius i "arrimadillos", a més del de Can Vivot), Gabriel Femenia i Miquel Banús (famosos i de formació italiana, però encara una incògnita), Gregori Bauçà (un ribaltesc que podriem considerar antecedent directe de Mesquida), el dominicà fra Albert Borguny i Castelló i Francesc Herrera (dos autors decididament partidaris del gust rococó), Joan Muntaner i Upé (fill de mallorquí, nat a Roma i, com a pintor, una mica dessabeït) o Guillem Torres (que encara pintava a principi del segle XIX composicions força correctes d'origen abarrocat), per esmentar només els noms més coneguts i que, directament o indirecta, poden vincular-se a pintures fins ara atribuïdes a Mesquida.

En la pintura tardana de Mesquida ben documentada no es nota menyscabament de facultats, al marge de l'interès que puguin tenir les obres. Això és vàlid tant per a retrats (fig. 8, 9) —per exemple el de D. Gregori Gual i Pueyo (col. part., Palma)[66]— com per a pintura narrativa a la manera de dos grans llenços de tema bíblic, una *Rebeca i el majordom d'Abraham al pou* (no Raquel, com diu B. Serra) (fig. 10) i una *Troballa de Moisès al Nil* (col. part., Mallorca)[67], amb records de Solimena i P. F. Mola, de figures més aviat encarcarades i composició poc dinàmica. En canvi, poden descartar-se de les autògrafes obres com la *Sagrada Família amb sant Joaquim i santa Anna*, de la parroquial de Sineu o la *Verge amb sant Gaietà* (Palma, col. part.), entre d'altres, que J. Juan considerava de Mesquida[68]. Un cas similar és la *Santa Eulàlia* del coronament de l'altar major de la parròquia del mateix nom, habitualment atribuïda a Mesquida (que la pintà abans de fer-se el retaule, acabat per l'escultor Gregori Herrera dos anys després de la mort del pintor), però que s'hauria de descartar definitivament. Interessants per la qualitat i el tema —poc freqüent entre els encàrrecs mallorquins de Mesquida— són

64. B. Serra relaciona les pintures de Mesquida d'aquesta època seguint un llibre de comptes i memòries del pintor, que posseïa el seu fill Francesc, i és seguit per V. Furió (*cit. supra*, n. 3) i J. Juan (*cit. supra,* n. 3) que no donen, tanmateix, la llista «in extenso». S'endevina, però, que no és una relació completa pels nombrosos punts suspensius que hi apareixen. Tampoc no és sempre possible d'identificar amb seguretat alguns clients de Mesquida (l'endogàmia de les famílies nobles mallorquines provoca l'existència d'homònims contemporanis) ni seguir els canvis de propietat de les pintures que eren destinades en origen a famílies ja extingides a Mallorca (Güells, Net, Sisternes, Togores, Andreu). En el seu catàleg autògraf, Mesquida recorda dues pintures enviades a Mallorca des de Venècia: «una figura soto in su a Mallorca» i «un coniglio tela metza testa donato al Sr. Güells a Mallorca». Aquest últim potser anava destinat al ciutadà militar Ramon Güells i Montaner (m. 1749), propietari de Can Rosselló, al carrer de Sant Francesc, fins al 1736, i casat amb Maria Mir i Genoví de Pujals (m. 1744); aquest senyor era fill de Joan Güells i de Caterina Montaner i nét de Nicolau Güells i Jaume, ciutadà militar, doctor en drets i oïdor de l'Audiència (1646), d'una família originària de Llucmajor. Per les dates no és probable, en canvi, que el destinatari de la pintura fos un dels fills del matrimoni Güells-Mir: Francesc (canonge), Joan (mut de naixement) ni Ramon (casat contra la voluntat del sogre amb Eufranisa de Catllar-Dameto i Gual, pares de Maria Manuela i de Felip).

65. L'únic estudi a l'abast és el llarg article, en forma de diccionari biogràfic, de J. Juan Tous, "La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)", a J. Mascaró Pasarius (ed.), *Historia de Mallorca*, V. Ciutat de Mallorca, 1970-1975, p. 193-242.

66. El retratat era tinent general dels Reials exèrcits i governador militar de Menorca i ocupà interinament el càrrec de capità general de Mallorca. Era fill d'Agustí Gual-Desmur i Sunyer i de Magdalena de Pueyo. Es casà amb Beneta del Barco i Flores, vídua de Fabián de Cabrera, vescomte de la Torre (de qui tenia tres filles: Casilda, Manuela i María Javiera) i va tenir dos fills, Magdalena (casada amb el marquès de Solleric) i Pere (casat amb Maria Gertrudis de Suelves). D'aquest retrat n'existeix una còpia de menor format i amb algunes modificacions en la posició del retratat a l'Ajuntament de Palma, restaurat per Salvador Torres l'any 1986. Vegeu: *El retrat a Mallorca (segles XVII-XIX)* (catàleg d'exposició), Ciutat de Mallorca, 1984, cat. núm. 17.

67. Es tracta probablement de les dues pintures amb el mateix tema que Mesquida va vendre (el *Moisés* per 40 pesos), a Jordi Abrí-Descatllar i Fuster, Serralta i Nadal, senyor de la Bossa d'or i fill del primer marquès del Palmer. Desconec la data de canvi de col·lecció de les dues pintures.

68. J. Juan publicà en el seu estudi de l'any 1982 la *Verge amb sant Gaietà*, de col·lecció particular i la pintura de Sineu li és atribuïda en el negatiu fotogràfic de l'Arxiu Juan del Museu de Mallorca. Certament són obres molt pròximes a Mesquida, però la tècnica que mostren és poc o gens refinada i alguns detalls no es corresponen a la manera del pintor (les mans massa grans en relació amb les mans diminutes i delicades de Mesquida, les teles sense la qualitat de les habituals en el nostre pintor, etc.). La *Verge amb sant Gaietà* és una còpia de la *Verge lliurant el Nen a sant Estanislau de Kostka* de l'església romana de Sant'Andrea al Quirinale (segona capella al costat de l'Evangeli), obra de Carlo Maratti, documentada l'any 1687, coneguda probablement a través de gravats o bé directament (canviant simplement el rostre del sant protagonista per adequar-lo a la figura de sant Gaietà), i que també va inspirar altres artistes italians (com ara Antonio Balestra en la seva *Verge amb els sants Estanislau de Kostka, Lluís Gonzaga i Francesc de Borja* per a l'església de jesuïtes de Venècia), encara que el prototip és llunyà i es podria remuntar —també per posar l'exemple d'un pintor admirat per Mesquida— a la *Verge amb sant Domènec* de Guido Reni, per S. Luca de Bolonya. Francesc Mesquida disposava de gravats, sens dubte per herència del seu pare. B. Serra recorda que el 13 de setembre de 1773 «compré a Mesquida el Hijo tres estampas del Arçº de Largiliere y otro por 10 pesos y troqué con él las obras de Salvator Rosa por las de Rafael, y la estampa de Susanna, otra de Rafael y una de Carlos Marata. Se han de tocar con tinta de china algunos punticos blancos de dichas estampas».



Fig. 8. Guillem Mesquida. *Retrat de dama* (Elisabet Farnese?). Palma, col·lecció particular.

quatre púdiques mitologies (Palma, col. part.), adquirides per un dels millors clients locals del pintor, Antoni Ferrandell i Fortuny[69]; són obres de dibuix refinat, de composició elegant



Fig. 9. Guillem Mesquida. *Retrat de Gregori Gual i Pueyo.* Palma, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

fetes a partir de poques figures, amb el paisatge acurat, amb protagonistes d'actituds delicades, sense perdre mai l'aire venecià en els colors setinats i en la realització de les teles. Els temes són *Angèlica i Medoro, Zèfir i Flora, Diana i Endimió* i *Rapte d'Europa* (fig. 11, 12, 13). Això a banda, al catàleg de Mesquida predomina la iconografia religiosa i, particularment, els temes més aptes per a la devoció privada.

Així mateix, el pintor va encarregar-se de la decoració més ambiciosa de tres capelles, la de Sant Bartomeu, de la parròquia de Santa Eulàlia, i les de la Puríssima i de Santa Cecília

69. Ja hem esmentat Antoni Ferrandell i Fortuny, casat amb Maria de Verí i Gual-Moix (la seva germana Beatriu es casà amb Miquel Ferrandell i Fortuny i el seu fill Ignasi matrimonià amb la seva cosina Ignàsia Gual-Moix i Puigdorfila), propietari —per herència de la dona— de Can Ferrandell (que reformà) després coneguda per Can Maroto i actualment desmantellada. Al viatge que Mesquida va fer a Mallorca el 1710-1711 pintà un retrat del senyor Antoni, un *Baccus i Ariadna*, també per a ell, un retrat d'Anna Ferrandell (una filla d'Antoni), un retrat i un *Sant Miquel* per a Beatriu de Verí i Gual-Moix (citada com Beatriu Ferrandell i Verí). Entre 1739 i 1742, Antoni (o amb menys probabilitat el seu fill Ignasi) va adquirir les quatre mitologies esmentades, un *Crist triomfant*, una *Samaritana* i demanà al pintor la decoració d'una alcova de sa casa.



Fig. 10. Guillem Mesquida. *Rebeca i el majordom d'Abraham.* Palma, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

de la Seu. La primera, encarregada pel P. Bartomeu Artigues, rector entre 1722 i 1747 i enterrat a la capella[70], es conserva en bones condicions, encara que les pintures estan molt ennegrides, i es compon del retaule amb el sant titular (fig. 14), coronat per un quadret de sant Tomàs d'Aquino, i dues teles laterals representant santa Peronella i sant Miquel (fig. 15) (inspirat en el famós sant Miquel de Guido Reni per S. M. della Concezione de Roma, tot i contenint un bona dosi d'originalitat en el dinamisme de l'acció i en la caracterització dels personatges). L'arquitectura del retaule podria ser també obra de Mesquida, ja que segons B. Serra el pintor era hàbil en escultura.

70. R. Caldentey Cantallops, *Santa Eulalia. La parroquia más antigua de Palma*, Ciutat de Mallorca, 1979, p. 79.



Fig. 11. Guillem Mesquida. *Angèlica i Medoro.* Detall. Mallorca, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

El retaule actual de Santa Cecília de la catedral substitueix un d'anterior siscentista, renovat l'any 1689. Caterina Fuster i Santacília —en realitat, Caterina Fuster i Fortesa, muller d'Arnau de Santacília i Ordoño (?)— havia deixat al seu testament de 1729 un llegat de 300 liures per acabar el retaule, tot i que, tres anys més tard, el seu cunyat Francesc Desclapés encara no havia lliurat els diners. A través d'Eleonor de Santacília i Togores, casada amb D. Gabriel de Berga i Sanglada, el patronat de la capella (dedicada a santa Cecília ja l'any 1397) passà al seu fill, Gabriel de Berga i Santacília, i, des-



Fig. 12. Guillem Mesquida. *Zèfir i Flora.* Detall. Mallorca, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

prés, al seu nét, Gabriel de Berga i Safortesa (m. 1756), el qual va decidir la construcció d'un nou retaule. El projecte era presentat el 6 d'abril de 1740 i dos anys més tard en devia estar acabada almenys l'estructura arquitectònica, ja que l'1 de novembre de 1742 s'hi traslladava la imatge del Sant Crist del Descendiment des de la capella de N.S. de la Grada, i la capella passà a aquesta nova advocació. El cambril del primer cos està cobert amb un *Descendiment* de Ricard Anckermann, emmarcat per les escultures barroques en fusta dels sants Bru, Joan Nepomuscè, Blai i Ramon Nonat (d'autor ignot, com l'estructura del retaule)[71]. Mesquida va pintar la gran *Santa*



Fig. 13. Guillem Mesquida. *Diana i Endimió.* Detall. Mallorca, col·lecció particular (Foto Arxiu J. Juan).

Cecília (fig. 16) del segon ordre i la predel·la amb el *Martiri de santa Cecília* (fig. 17) (de gust encara clar-obscurista i que recorda les obres vigoroses i tenebristes de F. Solimena o de Mattia Preti, com el *Martiri de santa Caterina d'Alexandria* per S. Pietro a Maiella de Nàpols). Pel testament del client sabem que l'emmarcament de la pintura de Mesquida no estava acabat de daurar el maig del 1747[72] i així ha restat fins avui dia. Relacionat amb l'anterior i encara inèdit és un altre *Concert de santa Cecília* de la parroquial de Vilafranca (fig. 18), no documentat però que s'ha d'assignar sense problemes al nostre pintor. En origen, com el descriu Jeroni de Berard[73], el quadre es trobava a la capella del seu nom i tenia un emmarcament de relleus en estuc amb un escut d'armes. Gràcies a aquest detall podem saber que l'obra fou encarregada per

71. P. A. Matheu, *Guías de la Seo de Mallorca. Retablos y capillas*. Ciutat de Mallorca, 1955, p. 61-72.

72. ARM, Protocols, S-744, notari Antoni Joan Serra, llibre de testaments 1710-1756; 1747, 1 de maig: Testament de D. Gabriel de Berga: "...Ítem en atenció de la devoció tinch de acabar de deurar el quadro de Sta. Cecília que es troba en la capella de dita Sta. en la Sta. Ig.ª Cathedral, com y també el quadro de la capella de las Animas en la dita ig.ª del R. Convt. de St. Domingo, en tal cas de no haver perficionats dits quadros de vida mia en tal cas encarrech a mon hereu acapia de perficionar aquells sempre que li aparegue donant libera facultat sens que por esto lo puguen comperlir ni obligar per justicia puis ho dex libre".

73. G. de Berard, *Viaje a las villas de Mallorca (1789)*, Ciutat de Mallorca, 1983, p. 231.



Fig. 14. Guillem Mesquida *Retaule de Sant Bartomeu*. Palma, església de Santa Eulàlia.

Cecília Safortesa i Berga, Dameto i Safortesa (m. 1789), segona muller de Francesc Sureda de Sant Martí i Safortesa, primer marquès de Vilafranca de Sant Martí[74]. L'esbós prepara-



Fig. 15. Guillem Mesquida *Sant Miquel*. Palma, església de Santa Eulàlia, capella de Sant Bartomeu.

74. Francesc Sureda de Sant Martí i Safortesa, Desbrull i Olesa, cavaller de Calatrava i austracista durant la guerra de Successió, fou creat primer marquès de Vilafranca de Sant Martí, l'any 1708 (el títol seria recuperat l'any 1760 pel seu nebot Salvador Sureda de Sant Martí i Cotoner i permutat l'any 1820 pel de marquès de Casa-Desbrull per Antoni Desbrull i Boïl d'Arenós). Francesc s'havia casat amb Violant Gual-Desmur i Cotoner, de Togores i Sureda, i, després, amb Cecília Safortesa i Berga, filla de Tomàs Quint Safortesa i Dameto (segon marquès del Verger) i Eleanor de Berga i Safortesa, hereva de les cases Berga i Santacília a la mort del seu germà Gabriel de Berga (qui pagà el retaule de Santa Cecília de la Seu) i del seu nebot Gabriel de Berga i Berga (tots dos difunts l'any 1756), ja que era més gran que la seva germana Beatriu, casada amb Antoni Dameto i Sureda de Sant Martí. L'àvia paterna de la segona muller de Francesc també es deia Cecília (Dameto i Togores).



Fig. 16. Seu de Mallorca. *Retaule del Descendiment.* R. Anckermann. *Descendiment de Crist;* G. Mesquida. *Concert de Santa Cecília.*



Fig. 17. Guillem Mesquida. *Retaule del Descendiment.* Predel·la. *Martiri de Santa Cecília.* Seu de Mallorca (Foto Arxiu Mas).



Fig. 18. Guillem Mesquida. *Concert de Santa Cecília.* Vilafranca (Mallorca), església parroquial (Foto Arxiu J. Juan).

tori d'aquesta composició es conserva en una col. part. de Palma (fig. 19). La tercera de les capelles és la de la Puríssima de la catedral, pagada per fra Ramon Despuig i Martínez de Marcilla, de Rocabertí i Ram de Montoro (1670-1741), fill del primer comte de Montenegro i de la tercera comtessa de Montoro, elegit l'any 1737 Gran Mestre de l'Orde de Malta[75].



Fig. 19. Guillem Mesquida *Santa Cecília.* Bocet preparatori. Palma, col. part.



Fig. 20. Guillem Mesquida. *Beat Ramon Llull i sant Ramon de Penyafort.* Mallorca, capella de la Immaculada (Foto Arxiu Mas).

Per aquesta capella Mesquida realitzà cinc pintures, ara deteriorades i molt enfosquides: *Sant Joan Baptista, Estigmatització de sant Francesc, Família de la Verge, Ramon Llull amb*

75. Amb relació al retaule es coneix una interessant carta del Gran Mestre de Malta al seu germà Joan, comte de Montenegro i Montoro, datada a Malta el 30 de setembre del 1740, publicada per V. Furió (*cit. supra*, n. 3) i per J. Truyols i Descallar, *Fiestas con que la ciudad de Palma celebró la exaltación de Ramón Despuig Martínez de Marcilla al magisterio de Malta, en el año 1737*, Ciutat de Mallorca, 1952. El text de la carta és el següent: "Herm.º muy querido: Con la carta de Vs. de 17 de Octubr. p:p.º y lo q su hijo mi sobno. Dn, Ramon Despuig me indica con fecha del 16 del misº en assumpto a la nueva planta q Dn. Francisco Sureda me entregó del retablo, que quiero hazer en ntra Capilla de la Purisma. Concepcion, quedo en la inteligencia de que será la unica que al presente hay en esa Isla mas permanente y vistosa, y mucho menos el coste de esta, de lo q seria haziendo la primera por cuias circunstancias combengo gustoso en que se haga dho retablo y quadro como Vs. me lo previene, y pª su efectuacion veo de q tiene ya comprado alguna porcion de madera, y q en teniendo Vs esta mi aprovacion se daria principio a travajar ahi la piedra Jaspe, y que deverá correr por mi cuidado al remitir la piedra de marmol blanco de Genova, y el Baze y Capitelo q se necesitan pª el altar, y pª los Pilares planos de la Figura en bronze dorado de Venecia, y 1500 panes de oro pª la Cupula i los lados de la capilla, añadiendome q me imbiará un modelo de carton del modo de la Capilla, y del quadro y q por hallarse en esa Isla el Pintor Mesquida q es buen Maestro, y haver estado toda su vida en Venecia ha determinado Vs y dho mi Sobº Dn. ramon, el que este haga toda la pintura precisa en la Capilla y Cupula."

Es dedueix, per tant, que el retaule era pagat pel gran mestre de Malta, però l'elecció de Mesquida es deu al seu germà i al seu nebot Ramon (futur tercer marquès de Montenegro). En la visita a Mallorca de 1710-1711, Mesquida ja havia treballat per als Despuig, almenys en un *Adam i Eva*. Podria anar destinat a la mateixa família el retrat de Ramon Despuig, que el pintor va realitzar a Venècia cap al 1714.



Fig. 21. Guillem Mesquida. *Immaculada Concepció*. Mallorca, catedral (abans capella de la Immaculada) (Foto Arxiu Mas).



Fig. 22. Guillem Mesquida. *Assumpció de la Verge*. Saragossa, El Pilar (Foto Arxiu Mas).

sant Ramon de Penyafort (fig. 20) i la *Immaculada* (fig. 21). Aquesta última manté cànons classicistes de Reni i Maratti, i se'n destaquen per la força i la plasticitat les figures dels àngels que sostenen la bola del món, de tractament molt similar al dels àngels de l'*Assumpta* de la basílica del Pilar de Saragossa (fig. 22), adquirida, segons B. Serra, per un tal Lara d'aquella ciutat, i fins ara també inèdita.

Hi ha menys informació de les obres de Mesquida per al convent de franciscans d'Artà. Segons J. de Berard: "La sacristía de esta iglesia, detrás del altar mayor, aunque de sólo 14 pasos de largo y de 6 de ancho, tiene de particular la bóveda del techo que remata en tres planos, con marco grande cada uno, que llaman espejos, todo de yeso y pinturas de tres palmos de alto, en sus paredes, sueltas, obra del famoso Mesquida: una de Nuestra Señora con el Niño, otra de Nuestra Señora bajando el Niño Jesús a Santa Rosa y de mejor gusto, y otra tam-



Fig. 23. Guillem Mesquida *Sants Alexandre, Mansuet, Benigne, Octavi i Constanci.* Artà (Mallorca), convent de franciscans.

bién de Nuestra Señora que lleva el Niño a San Antonio de Viana, con un ángel abajo algo arrodillado, de superior gusto, con ventaja a los demás[76]". Aquestes pintures han desaparegut en data indeterminada, potser per efecte d'una supressió (1821) i de la desamortització (1837) del convent[77]. S'han conservat, en canvi, dues belles obres esmentades per Berard sense esmentar-ne l'autor, però que s'han d'atribuir a Mesquida sense cap escrúpol. Es tracta de la representació dels *Sants màrtirs Alexandre, Mansuet, Benigne, Octavi i Constanci* (Papa, bisbe, clergue i soldats, respectivament) (fig. 23) i de la pintura de les portes de l'armari on es conserven llurs relíquies i hi figura el seu *Martiri* (fig. 24, 25), totes dues a la capella dels Sants Màrtirs, del costat de l'Evangeli de l'església conventual. Les relíquies foren portades de Roma pel missioner artanenc P. Antoni Llinàs (1635-93)[78], però no hi ha més notícies referents a la redecoració de la capella i al canvi d'advocació. Tanmateix, l'anàlisi estilística permet de situar les pintures del convent d'Artà a la fase final de la carrera del pintor.

Això mateix és vàlid per a un *Sant Plàcid* (fig. 26) de l'església de Sant Jaume de Palma, ara amb un emmarcament neogòtic i penjat als peus de l'església, darrera la porta d'entrada, destinat a la capella del mateix nom que estava sota el patrocini de la família Verí[79]. A la capella es traslladà l'any 1843 la imatge de N. S. de les Néus, del convent de Jesús[80] i es degué canviar d'emplaçament, ja que V. Furió (el primer d'atribuir-la a Mesquida) va veure la pintura a la capella de Sant Antoni l'any 1919. Encara que Sant Jaume era la parròquia del pintor —la qual cosa pot fer pensar en un regal de Mesquida— l'obra degué ser encarregada per la família Verí, potser per Ramon de Verí i Safortesa, casat amb Joana Sureda de Sant

76. G. de Berard, 1983, p. 124.
77. J. Rosselló Lliteras, "Supresión de tres conventos franciscanos (Año 1821)", a *Boletín de Historia de la tercera Orden Franciscana*, 2, 1988, p. 29-53.
78. A. Gili i Ferrer, *Antoni Llinàs, missioner de missioners*, Mallorca, 1990. L'autor, a qui agraeixo cordialment les seves informacions i que reprodueix les obres aquí atribuïdes a Mesquida, m'ha expressat els seus dubtes sobre l'autoria dels quadres per la distància cronològica entre l'arribada de les relíquies i l'actuació del pintor, però el vertader problema no era de temps sinó d'oportunitat (també financera) per redecorar la capella. D'altra banda, les desaparegudes pintures de la sagristia que Berard atribueix amb tota seguretat a Mesquida testimonien la presència del pintor a Artà. El mateix Berard cita una còpia de la *Transfiguració de Rafael* de l'altar major de la parroquial de la mateixa vila ("ignórase el autor aunque es creíble fuese de las que concluía el famoso Mesquida"), encara que no he pogut comprovar la veracitat del testimoniatge.
79. Archiduque Luís Salvador, *La ciudad de Palma*, Ciutat de Mallorca, 1984 (1882), p. 193.
80. R. Medel, *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Ciutat de Mallorca, 1989 (1849), p. 57.



Fig. 24. Guillem Mesquida *Portes de reliquiari.* Artà (Mallorca), convent de franciscans.

Martí i Safortesa (germana del primer marquès de Vilafranca de Sant Martí i, per tant, cunyada de la Cecília Safortesa i Berga que pagà la Santa Cecília de Mesquida per a la parroquial de Vilafranca).

No és possible fer aquí un inventari íntegre de la producció conservada de Mesquida, ja que la meva pretensió és només puntualitzar alguns aspectes de la seva biografia i de la seva carrera. Respecte a la primera resten alguns detalls encara enigmàtics i que segurament costarà d'aclarir[81]. Pel que fa a la segona, no es pot oblidar que, en definitiva, Mesquida és un pintor de formació italiana en tots els aspectes (era anomenat "italiano" a Alemanya, escriu en italià, es forma amb Maratti i Luti, etc.) i que amb 25 anys de feina a Venècia difícilment



Fig. 25. Guillem Mesquida *Portes de reliquiari.* Artà (Mallorca), convent de franciscans.

81. El naixement de l'última filla, quan el pintor i sa muller eren d'edat avançada, n'és un exemple. També és estranya la referència de B. Serra a un quadre que posseïa de Mesquida citat en un manuscrit com un retrat de «la judía» i en el seu testament com un retrat de «la veneciana» (hem de suposar que la dona del pintor i que, pel que sabem, no era jueva). Tampoc no es coneix la relació de Mesquida amb el col·legi de pintors de Mallorca, però no deuria de ser gaire fluïda quan en els documents que fan referència al pintor als últims anys de la seva vida no l'esmenten com a pintor, sinó com a mercader, com per exemple en la certificació de la seva mort: ADM, Sacramentals, Sant Jaume, Llibre de defuncions 1735-51, fol. 113: "Dia 27 nov. 1747 morí lo Sr. Guillem Mesquida merqueder, rebé los Sagm. y tingué deguda assistencia y en poder del discret Onofre Gomila nott. als 21 dits feu test. y les obres pies seguens: Pº elegí en marmessors a la Sra. Elizabet Masoni sa muller, Francesch y Theresa Mesquida sos fills, lo Rd. P. fr. Pera Vaquer pre. religiós de St. Francesch y lo Sr. Guillem Vidal son cosí. Elegí sepultura en la iglª del Conv. de St. Francesch en lo va dels Munars que se trobava construit en la capella de St. Roch, lo que ara es de St. Antoni de Padua, la qual sepultura vol sia feta a voluntat de dits sos marmessors. Item lexa al Sr. Ror. o Vicari 5 s. y altres 5 s. per amor de Deu al bassinet de la terra Sª de Jerusalem. Item mane celebrar 200 missas baxes celebradores a voluntat de dits sos marmessors ab la caritat de 3 s."



Fig. 26. Guillem Mesquida. *Sant Plàcid*. Palma, església de Sant Jaume.

no pot ésser considerat venecià. De la mateixa manera que a Mallorca és una figura excepcional, una història de la pintura veneciana del primer Setcents que no consideri la vasta i conspícua producció del mallorquí no pot ésser completa.

Estudis

Projectes de vidrieres pre-modernistes per a la seu de Barcelona

Sílvia Cañellas

Introducció

En els estudis de les obres artístiques no és usual trobar els projectes que les originaren; més difícil encara és que això coincideixi amb un bloc de documentació que ens n'expliqui l'elaboració. Sortosament el present estudi s'ha pogut servir d'un conjunt de 14 projectes i de la documentació sobre unes vidrieres del Pre-modernisme religiós que malauradament no suportaren gaire bé els embats de la Guerra Civil.



Autors

Les inscripcions existents a les aiguades, a les fotografies i als documents de l'època daten aquests projectes entre 1872 i 1879, els situen a la catedral de Barcelona i constaten que els seus autors foren els arquitectes Josep Oriol Mestres i August Font. L'execució en vidre fou realitzada en uns casos pel taller de Ramon Travila i en els altres per la casa de vidrieres d'Eudald Ramon Amigó.

Josep Oriol Mestres

Josep Oriol Mestres i Esplugas (1815-1895) té un lloc clau a la història de l'art de Catalunya com un dels arquitectes a destacar en el moment immediatament anterior al Modernisme. Arquitecte eclèctic, fou un dels primers a utilitzar a Barcelona, en les seves construccions arquitectòniques, les estructures metàl·liques (Camps Elisis, a l'Eixample, avui desapareguts). El seu quefer també estigué impregnat dels corrents historicistes neomedievals que es desenvoluparen en l'arquitectura catalana des d'abans de mitjan segle passat i fins ben entrat el Modernisme. Algunes de les seves obres prengueren alta ressonància, fins i tot popular, i desencadenaren fortes polèmiques (Liceu, façana de la seu).

La seva carrera arquitectònica i les seves obres són força conegudes[1]. Ens cal aquí solament assenyalar que a partir de 1855 es convertí, per tradició familiar, en arquitecte de la catedral, càrrec que ocupà fins a la seva mort, l'any 1895, i en el qual el succeí l'arquitecte August Font[2]. Però la intervenció de Mestres en el camp artístic no es limità a la construcció; fou també autor d'obres no arquitectòniques, amb dissenys que després portaren a terme diferents especialistes[3]. Els projectes que aquí ens ocupen, i que mostren un dels camps artístics més desconeguts d'aquest arquitecte, els hem de situar, així, dins d'aquestes manifestacions i remarcant el caràcter polifacètic de Josep Oriol i Mestres[4].

Mestres realitzà diversos projectes de vidrieres per a la seu de Barcelona; els primers daten ja de 1863[5] i mostren unes formes fortament industrialitzades. De nou anys després són els projectes de les últimes vidrieres rodones de la nau central. Foren portades a vidre pel taller de Ramon Travila i pagades amb el llegat del canonge Tomàs de Puiguriguer. Aquestes, malgrat la manca d'utilització

1. Acabà la carrera, cursada a Madrid, l'any 1841. Fou acadèmic de Sant Jordi i en ser constituïda l'associació d'arquitectes de Catalunya (1874), fou cridat per ser-ne el president. Participà al concurs per la Plaça Reial de Barcelona, on obtingué un accèssit (1848); realitzà l'església parroquial de Les Corts, dirigí les obres del primer Liceu (1847); féu el ja desaparegut Gran saló dels Camps Elisis (1853) a l'Eixample, la desapareguda casa Gilabert (al passeig de Gràcia, 1861), la reforma del que hauria de ser el Banc de Barcelona (1858) a la Rambla de Santa Mònica; la reconstrucció del Liceu de Barcelona després del gran incendi de 1861 damunt l'estructura de l'edifici romàntic de Garriga i Roca, el projecte i direcció de la nova façana de la seu de Barcelona (1887-88); féu també la restauració de l'església de Sant Jaume de Barcelona (1866); el dibuix de la nova façana del Liceu (1874).. Per trobar informació sobre altres obres d'aquest autor és interessant recórrer a l'Institut Municipal d'Història, on i ha un bon fons d'aquest arquitecte.

2. Josep O. Mestres obtingué el lloc d'arquitecte de la seu a la mort de Josep Mas i Vila a qui havia deixat el lloc el pare de Josep O., Josep Mestres i Gramatxes, perquè li mancava el títol acadèmic d'arquitecte. De la mateixa família Mestres havien estat amb anterioritat mestres majors de la seu: Francesc d'A. Mestres i Guitart (fins 1794), Josep Mestres i Ximenes (1794-1804), Josep Mestres i Gramatxes (1814-32). Entre les obres d'arquitectura que féu per a la seu cal destacar l'acabament de la façana principal, costejada pel banquer Manuel Girona qui li encarregà prèviament els estudis dels interiors i exteriors de l'església. Aquesta feina l'ocupà tres anys i donà per resultat uns blocs d'esborranys i dos grans llibres de 42 fulls d'un metre per 75 cm que serviren de base per als treballs engegats tot seguit a la seu.

3. En el camp de l'orfebreria dissenyà la custòdia neogòtica de la seu de Solsona (1854) realitzada per Francesc de P. Isaura; imposà els escultors Vallmitjana en l'esmentada reforma del Banc de Barcelona; realitzà el monument a Antonio López a la plaça de Sant Sebastià; donà les línies generals per a la decoració del sostre del Liceu.

4. Fou autor també d'algunes monografies sobre edificis gòtics: Santa Maria del Pi (1851); monestir de Pedralbes (1882) i claustres de la catedral de Barcelona (1879).

de grisalla, segueixen uns projectes ja molt més lliures de formes, que ens assenyalen que el seu dissenyador ha fet un gran pas tant tècnic, del coneixement del vitrall, com estilístic.

El mateix any inicia també els projectes de les vidrieres de la tribuna sud que no es conclouen totalment fins al 1874 i són realitzades per la casa Amigó, executora a partir d'aquí de tots els altres projectes de vidrieres realitzats a la catedral per Mestres.

L'any 1880 cobra els últims projectes dels quals tenim notícia; són els dissenys dels calats de 9 de les vidrieres de les capelles absidals: un per a la capella de Sant Antoni, un per a la de Sant Miquel, un per a la del Patrocini, dos per a la de Sant Josep, un per a la de Sant Pere, tres per a la de Sant Esteve. Mestres féu també l'estudi del finestral de sobre de la porta major on dibuixà part de la figuració que es podia haver collocat a la llanceta central i que no es portà a terme en ésser el vitrall exteriorment cobert pel gablet de pedra; s'hi féu així, finalment, una vidriera de mosaic.

August Font

August Font i Carreras (1846-1924) fou, com ja hem comentat, el successor de Josep Oriol Mestres en la direcció de les obres de la seu[6]. És d'una generació posterior a la de Mestres i deixeble d'Elies Rogent. La seva obra és igualment força coneguda i estigué, com les dels dos anteriors, immergida en els corrents neomedievals amb treballs clarament neogòtics (obres per a la catedral de Barcelona) i altres de neoislàmics (plaça de braus de les Arenes), mentre en algunes de les seves construccions es mostrà més eclèctic (Palau de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona). Es mantingué sempre al marge dels corrents més innovadors del moment, ja més propers al Modernisme, moviment al qual ell mai s'assimilà[7].

Com passava amb Mestres, la seva tasca de projecció de vidrieres és menys coneguda; es destacà, entre els arquitectes, com un dels que més sovint dissenyaren de mà pròpia les vidrieres a realitzar en els conjunts projectats per ell. Ens trobem, d'aquesta manera, amb altres mostres del seu art fora de la seu, com els projectes conservats de les vidrieres de la façana de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona o el projecte delineat per ell per ser portat en vidre per la casa Rigalt i Granell, aparegut en un dels catàlegs de l'esmentada vitralleria[8].

El primer cop que apareix a la seu, relacionat amb els vitralls és, ja abans de ser nomenat arquitecte de la seu, el 6 de maig de 1879. En aquest moment dirigeix les obres de la reconstrucció de la capella de Sant Joan i Sant Pau, convertida en capella del Sepulcre de sant Ramon de Penyafort i dedicada a aquest sant i a sant Bonaventura. Són precisament aquests dos, els sants que apareixen a la vidriera que és feta en vidre per la Casa Amigó segons el projecte de Font. D'aquest disseny es conserva, a l'Arxiu històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, un primer esborrany acolorit.

5. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Miscel·lània*, 2, plec 26. Es tracta dels projectes de les dues vidrieres laterals de la tribuna de la façana principal, pagades pel canonge Tomà de Puiguriguer (720 duros) i fetes, part a París i part a Barcelona, seguint els projectes de Mestres. D'aquests projectes es conserva, a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, el disseny de part de les traceries, mostrant un vitrall de mosaic de formes molt rígides i industrialitzades. Del mateix any data un apunt amb llapis de la rosassa central de l'absis que també fou projectada per Mestres i de la qual es conserva la forma general del polilobat central. Aquesta última obra fou pagada per Francesc Puig i Esteve qui féu una despesa de 60 rals entre el calat i la vidriera.

6. Fou així l'encarregat de la conclusió de les obres de la façana (torres laterals) i del cimbori de la catedral de Barcelona. Les vuit grans vidrieres d'aquest últim foren confeccionades, ja dins el nostre segle, per la casa Rigalt i Granell i contenien un total de 64 imatges de personatges importants per a la història de la seu. Aquestes vidrieres foren aterrades per la bomba que caigué l'any 1937 als peus de la seu. D'elles es conserven les reproduccions contingudes a la *Memoria sobre la construcción del cimborio de la Catedral de Barcelona* dels Girona (Barcelona, 1915. impremta d'Henrich y cia.) i part dels projectes: uns a l'aquarel·la, altres amb tinta i altres amb llapis.

7. Font fou també acadèmic de Sant Jordi, president de l'Associació d'arquitectes de Catalunya i catedràtic de l'Escola d'arquitectes de Barcelona. Entre les seves obres es destaquen: els desapareguts Banys orientals de Barcelona (1872); la desapareguda casa del marquès de Ciutadilla (1882) de la plaça d'Urquinaona; l'enderrocada casa del marquès del Camp (1882-84) del carrer de la Canuda, cantonada Duc de la Victòria; el Seminari pontifici de Tarragona (1883); el desaparegut Palau de Belles Arts de l'Exposició Universal (1888); el trasllat de l'església de Montsió de Barcelona (1888); el Palauet de les Heures d'Horta a Barcelona (1893-98); les torres laterals de la façana principal i el cimbori de la seu de Barcelona (1895-1915); la Plaça de braus de les Arenes (1899); l'edifici de la Caixa d'estalvis de Barcelona (1902), que fou Premi d'Arquitectura de l'Ajuntament; l'església de la Casa de la Caritat de Barcelona (1903); la casa Bretzens i Fradera al carrer de Pelai (1908), que també rebé el Premi d'arquitectura de l'Ajuntament de Barcelona... Cal destacar que a l'Arxiu històric del Col·legi Oficial d'arquitectes de Catalunya tenen un bon fons de les obres de Font, tant arquitectòniques com dibuixos i projectes diversos entre els quals n'hi ha alguns de vidrieres.

8. El projecte de la vidriera central de la façana dels Sants Just i Pastor es troba a l'Arxiu històric del Col·legi Oficial d'arquitectes de Catalunya; l'altre projecte és esmentat per Vila-Grau (1982).

Fou també dissenyat per ell el vitrall de la tribuna de la música, en el qual es representà David, santa Cecília, sant Gregori, Palestrina i àngels músics; col·locada l'any 1891 fou destruïda pels bombardeigs de la guerra i posteriorment reconstruïda a la postguerra[9].

L'última vegada que trobem August Font relacionat amb els vitralls de la seu és el juny de 1911, quan s'inaugura l'altar dels Màrtirs de la Pàtria, al claustre, fet segons un projecte seu. Un dibuix pintat i imprès en la invitació per assistir a la inauguració és signat per l'arquitecte; el vitrall també podria haver estat projectat per Font poc temps abans i fou pagat per Manuel Mercader i Andrés Garriga i Bachs[10].

Ramon Travila

Hem tractat fins aquí dels autors dels projectes, però els dissenys hagueren de portar-se a la pràctica i això condicionà el mateix projecte, ja que s'hi havia de preveure què es podria fer i què no en el seu moment. És interessant, en aquest sentit, constatar que tot i que existia a la seu un vidrier i llauner, Salvador Noguera i Planas, que s'encarregava regularment de les reparacions rutinàries de les vidrieres, ell no fou, en cap cas, qui portà a vidre les grans obres dels anys 70. Possiblement la tasca de les noves realitzacions li era excessiva[11].

És, probablement, per això, que el primer gran conjunt dels anys 70 fou encarregat a Ramon Travila, vitraller encara avui poc conegut[12], que degué oferir una feina acceptable per un preu reduït. Cal dir que les obres de Travila per a la seu tenen unes limitacions tècniques marcades per l'absència d'esmalts i grisalles i la sola utilització de vidres de gresol i ploms, però amb un acurat tall del vidre, que féu possible a Mestres un repertori de formes molt més ric i creatiu d'aquell apreciable en els projectes de 1863.

Així, Travila cobrà el 31 d'octubre de 1872 la reparació i la nova realització de part de les vidrieres rodones de la seu, obra dirigida i projectada per l'arquitecte Josep Oriol Mestres, que és l'única feina que Ramon Travila féu per a la seu. No realitzà cap reparació per a aquest edifici ni executà tampoc les obres següents projectades per Mestres, que foren portades en vidre per la Casa Amigó.

La Casa Amigó

És molt probable que el taller de Ramon Travila no fos tampoc suficient per a la realització de les següents obres dissenyades per Mestres i també que aquests projectes requerissin les aplicacions d'unes tècniques que el taller de Travila no oferia, o no oferia al mateix preu que la Casa Amigó. Així s'entén que en una cronologia pràcticament paral·lela treballin a la seu dues cases de vidrieres realitzant dos conjunts de vitralleria d'importància.

Sobre el taller que portà a vidre els projectes per a la tribuna i també la vidriera de la capella de Sant Ramon de Penyafort de Font, entre moltes altres obres a la seu, cal dir que es tracta d'una casa de vidrieres amb una tradició ja reconeguda i que tindrà un paper fonamental en el desenvolupament tècnic del vitrall, cosa que fa possible el desvetllament d'aquest art que donarà els seus màxims fruits en els moments immediatament posteriors, durant el Modernisme.

Integren la Casa Amigó («Tienda de vidrios y hojalatería» fins al 1878; després «Fábrica de vidrieras»): Eudald Ramon Amigó, els seus fills Josep i Joaquim i tota una colla de treballadors que resten totalment anònims[13].

9. Segons s'explica al *Full diocesà* del 16-VII-1944 aquesta vidriera fou reconstruïda per a la Casa Oriach de Barcelona l'any 1944, i manté els mateixos personatges dissenyats per Font. Ignorem si la Casa Oriach n'imità també la forma i l'estil, ja que res no s'especifica al respecte i no sabem tampoc com era l'esmentada vidriera. L'observació d'altres de les obres refetes pels Oriach no proporciona gaire ajuda, ja que algunes són pràcticament iguals a les preexistents (llinda de la porta principal de la seu o capella dels Màrtirs de la Independència), mentre altres en difereixen en part (Sant Ramon de Penyafort) o de forma més general (laterals de la façana principal).

10. Segons explica el *Full diocesà* del 14-IX-1941 aquesta vidriera fou malmesa durant la Guerra Civil, i fou reconstruïda l'any 1941, seguint el model que existia anteriorment i pagant novament Andreu Garriga i Bachs. Per a més informació sobre la capella es pot consultar el bloc 2 del volum 30 de la *Miscel·lània* de l'Arxiu de la catedral de Barcelona, on hi ha un recull sobre aquestes obres.

11. Salvador Noguera i Planas surt esmentat als documents de la seu de Barcelona entre els anys 1868 i 1875, on féu diverses reparacions de llauner i amb unes feines de vitraller molt marginals. Pel nom sembla emparentat amb els seus immediats antecessors en el mateix ofici a la seu, com ara Josep Noguera (que hi treballà entre 1819 i 1841) i Andreu Planas (que ho féu entre 1784 i 1807).

12. Cabo (1979) esmenta el "vidrier artístic" Ramon Travila, dient que treballà a l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona fent diverses vidrieres de color per a les capelles de Sant Pacià, de la Mare de Déu de les Neus i de Sant Antoni.

13. Els Amigó tenien en aquestes dates botiga al carrer de la Tapineria, núm. 44 i el taller era situat al carrer de Les Corts, núm. 238. Els documents només ens

Ens consta, per l'anotació de diverses factures, que la casa Amigó fou fundada el 1701. Malgrat això, als nostres documents no en tenim cap notícia anterior a 1872. Si hem de fer cas a Gudiol (1919), Eudald Ramon Amigó s'hauria fet càrrec de l'obrador que hauria fundat Josep Ravella i continuat Francesc Hipòlit Campmajor. Possiblemente l'obrador anà canviant de nom amb el canvi de direcció.

Les últimes intervencions dels Amigó a la seu es produïren l'any 1906, però la vitralleria continuà fins al 1920 quan Peregrí Amigó s'associà amb el vitraller Antoni Oriach (1888-1979), fill de Lluís Oriach (1847-1937) i cap del taller que portà a terme les obres de la postguerra a la seu.

Així, entre els anys 1872 i 1906, el taller dels Amigó realitzà tot un seguit de restauracions i quasi una trentena d'obres de nova elaboració per a la seu[14]. D'aquestes obres algunes seguiren els projectes d'arquitectes (Mestres o Font), altres la d'algun pintor (Agustí Rigalt) i altres foren realitzades seguint el projecte fet al mateix taller.

Les obres realitzades per aquesta fàbrica de vidrieres són nombroses, mostren un interès per la recerca tècnica i, tot i que no ha estat estudiada encara a fons, és clara la seva importància per tal de conèixer l'evolució de la vitralleria del segle XIX; resulta l'estudi clau per entendre l'evolució d'aquest art cap al Modernisme[15].

Rosasses de la nau

La catedral de Barcelona té un total de dinou rosasses a l'entorn de les voltes majors de la nau axial. D'aquestes, una, la central de l'absis, fou refeta ja a la dècada dels seixanta[16]; dotze, sis per cada costat a l'entorn de la central (sobre l'absis i el fals creuer), són reparades els anys setanta; i sis més, les que corren paral·leles a les naus, fetes de nou, projectades per Josep Oriol Mestres i portades en vidre pel taller de Ramon Travila.

Aquestes obres sofriren les conseqüències de l'ona expansiva de la bomba que l'any 1937 caigué al trifori sud, al costat del cimbori; en quedaren molt malmeses i s'hagueren de reparar a corre-cuita a la postguerra immediata. Les reparacions no foren anotades en la documentació que avui tenim i no apareixen referències a aquestes vidrieres fins a les tardanes dates de 1947-1948, a la *Hoja Diocesana*, on s'explica la col·locació i la pintura de les defenses exteriors. Vist tot això, només els projectes conservats i algunes fotografies d'arxiu aparegudes a l'Àlbum fototípic de la catedral de Barcelona (1888), o bé conservades a la Secció fotogràfica de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, són els vestigis que ens poden permetre l'estudi i la comparació amb les restes avui existents.

Cal destacar la repetició actual dels dissenys de les rosasses situades a la mateixa tramada, al sud i al nord, que mostren una certa simetria a partir de la central de l'absis. Aquesta simetria no hem de pressuposar-la existent a final del segle passat, ja que les refetes de la postguerra en són les veritables causants[17].

parlen d'alló que relaciona la seu amb el taller, però no de les feines que s'hi feien; així, és lògic que els treballadors no hi apareguin esmentats.

14. Entre les obres noves hi ha: les tres vidrieres de la tribuna (1872-74), la vidriera de sobre la capella de la Verge de Montserrat (1878), la de la capella de Sant Ramon de Penyafort i Sant Bonaventura, la vidriera de la capella de Sant Jaume i Sant Felip, la vidriera de la capella de Sant Agustí i Sant Domènech, els calats de les vidrieres de la capella de la Mercè, de Sant Antoni, de Sant Marti i Martirià, del Patrocini, de Sant Pere, de Sant Esteve i de Sant Roc (1879), les dues vidrieres, amb els quatre evangelistes, per a la capella de Sant Josep, les dues últimes vidrieres de l'absis (1880), les vidrieres laterals de la capella de Sant Esteve (1881), la vidriera per a la capella de la Magdalena, la vidriera de la capella de Sant Jordi i Sant Ginés (1888), la vidriera del cancell de la porta principal, la vidriera de la capella de Nostra Senyora de Montserrat (1889), la vidriera de Sant Mateu i Sant Cugat (1890), la vidriera de la tribuna de la música (1891), la vidriera de la capella de Sant Pau (1900). Obres que requereixen un estudi a part, no inclòs en aquest article.

15. La relació de feines conegudes fetes per Eualdo Ramon Amigó, més generalment per la Casa Amigó, és força àmplia i variada; en destaquem: la restauració de la vidriera central de l'absis i la confecció de les de la capella de Sant Antoni de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona (1876), les 23 vidrieres del Paranimf de la Universitat de Barcelona (1877), una per a Santa Maria del Mar (1878), el vitrall gran i els dos petits de la façana principal (1879) i la vidriera de la capella de Sant Frederic dels Sants Just i Pastor (1883). Són també obra de la Casa Amigó: els fanals de la plaça Reial, les vidrieres de la Casa de Misericòrdia de Vitòria i vitralls per a Madrid, per a la seu de Lugo, de Segòvia, i per a les capelles laterals de l'església del monestir de Santa Maria de Montserrat; sembla que també prengueren part en les obres de restauració de les vidrieres de Santa Maria de Pedralbes.

16. De la rosassa central de l'absis ens resta, a la Secció de gràfics de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, un dibuix de Mestres datat el 22 de setembre de 1868. S'hi detalla perfectamente la forma de la pedra i el contorn de la vidriera, mentre el disseny de la part vidrada és simplement anotada. Mostra el mateix centre existent avui, una gran Creu capitular voltada d'estrelles, mentre els trilobats laterals són ben diferents dels actuals; ignorem si això es deu a l'acció de la refeta de postguerra o si ja en el projecte definitiu s'havia canviat el disseny d'aquesta zona. Tant la part en pedra com la vidriera foren pagades pel canonge Francisco Puig i Esteve (Arxiu de la catedral de Barcelona. *Miscel·lània,* 2, plec 26).

17. Aquesta simetria és trencada en algunes de les rosasses de la zona absidal que

Procés constructiu

Els problemes financers de l'obra de la seu han estat històricament nombrosos i no eren menors en aquesta època. Així, no és d'estranyar que les realitzacions del moment siguin fetes, tot sovint, gràcies a diferents benefactors. Dins d'aquesta realitat cal entendre l'anunci el 5 de febrer de 1872, a la reunió del capítol catedralici de Barcelona, de l'existència d'una deixa, procedent del testament del canonge Tomàs de Puiguriguer, que llega a la seu, entre altres coses, mil duros per les feines que s'han de realitzar a les vidrieres[18].

El llegat arriba al capítol (13-II-1872) que l'accepta i disposa d'ell per reparar les rosasses, fer noves les que estan malmeses i posar a punt altres vidrieres de la seu; es demana així ràpidament el pressupost d'aquestes feines, que serà signat per l'arquitecte de la catedral, Josep Oriol Mestres (17-III), i presentat al capítol (23-III)[19].

El 5 d'agost de 1872, les actes capitulars ens expliquen que s'ha fet la presentació del pressupost i dels dibuixos per confeccionar les rosasses. El primer romandrà a la sala de reunions perquè els capitulars el puguin observar amb més detenciment; els segons aniran a la Caixa d'obres per ser estudiats i fer-ne allò que es cregui convenient. La Caixa d'obres donarà per bons els dibuixos de les rosasses (26-VIII) i els retornarà, tot remarcant que cal especificar a Mestres que adverteixi a qui les faci que ha d'aproximar els colors tant com pugui a les vidrieres ja existents a l'absis[20].

A final d'any el paleta Francesc Riera (31-X i 10-XI), el vitraller Ramon Travila (31-X), l'arquitecte Josep Oriol Mestres (17-XI) i el picapedrer Josep Canals, presenten els seus comptes. En els dos primers se sumen les partides per la reparació i les corresponents a la nova realització de les rosasses[21]. En el de Mestres s'esmenta el cobrament de 600 rals pels dibuixos, detalls i direcció dels calats de pedra de tres rosasses i de les vidrieres de sis. El del picapedrer és només per una petita part de la seva feina (24, 22 rals)[22].

Pel febrer de 1874, Francesc Riera cobra encara part de les reparacions fetes a les rosasses i el 12 de gener de 1875, amb el pagament de les feines fetes al trifori, apareix la reclamació de Mestres de 150 rals que se li deuen pels dibuixos i detalls de tres de les vidrieres rodones (a 50 rals cada una) i 400 rals més per dibuixos i els detalls dels calats i les vidrieres de quatre més (a 100 rals cada una)[23].

Projectes

Els projectes conservats de les rosasses de la nau es troben en dos papers, de procedències distintes, que contenen cada un el dibuix de dues vidrieres amb diferents dissenys.

La forma en pedra té al centre un gran rodó lobulat (els lòbuls, que són sis, es disposen seguint el diàmetre horitzontal de la rosassa i a 60 graus d'aquesta), sis trilobats disposats radialment, partint de cada lòbul del rodó, i tota una colla de

no degueren sofrir tant els desperfectes dels bombardeigs i és desmentida també per les fotografies anteriors a la guerra que ens mostren una vidriera diferent al costat sud i al nord, com a mínim en l'última tramada de la nau, on avui hi ha el mateix disseny.

18. Amb anterioritat Puiguriguer havia ja pagat altres vidrieres (vegeu la nota 5). La presència de donants no és tampoc nova a la seu: en relació amb els vitralls podem esmentar com a antecedents: el bisbe Pons de Gualba i la casa reial, assenyalats heràldicament als vitralls del segle XIV del centre de l'absis; els donants representats pels seus escuts o retratats als grans vitralls de Sant Andreu i Sant Antoni, respectivament; al canonge Francesc Valeri que deixà un llegat de quantia que serví durant força anys per cobrir les despeses de restauració i les noves realitzacions de vidrieres realitzades per Francesc Saladriga...

19. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars de 1870-78*, fol. 107 (5-II-1872), 108 (13-II-1872), 115-116 (23-III-1872); *Obra de la catedral*, documents diversos per classificar: "Rosetones, 1872". S'explica que el preu és diferent segons que tingui el calat o no. Per les primeres es pagaran 400 rals en total: 70 rals al paleta, 250 al vitraller, 30 al serraller i 50 per la direcció de les obres i els detalls que dissenya l'arquitecte. Per les que no el tenen seran 1.440 rals: 800 rals per al picapedrer, 140 per al paleta, 250 per al vitraller, 150 per al serraller i 100 per a l'arquitecte). En el mateix pressupost s'afegirà el preu de les vidrieres del trifori i el cost de les dues noves vidrieres que Mestres proposa obrir a l'absis i que no es portaran a terme fins a l'any 1880.

20. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars de 1870-78*, fol. 140 (5-VIII-1872 i 26-VIII-1872).

21. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral, Documents diversos*: Caixa des de 1868-71, bloc de 1868-69, comptes núm. 136 (31-X-1872), 134 (10-XI-1872). Francesc Riera cobra, tal com s'havia acordat anteriorment, 140 rals per cada una de les tres primeres rosasses i 70 cada una de les tres restants, mentre que les que es reparen costen 737,48 rals, preu que inclou les feines de paleta i peó i els materials utilitzats (ciment pòrtland, morter, rajoles i calç). Ramon Travila cobra 270 rals per una vidriera rodona feta amb vidres de color, 1.600 per 5 més (a 320 rals cada una) i 220 per canviar vidres a les dotze rosasses antigues. El total puja així 2.090 rals i els parcials resulten apreciablement més alts que els pressupostats per Mestres a principi d'any.

22. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Documents diversos*: Caixa de 1868-71, bloc de 1868-69, comptes núm. 133 (17-XI-1872), 135 (19-XI-1872).

23. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral, documents diversos*: caixa per classificar.

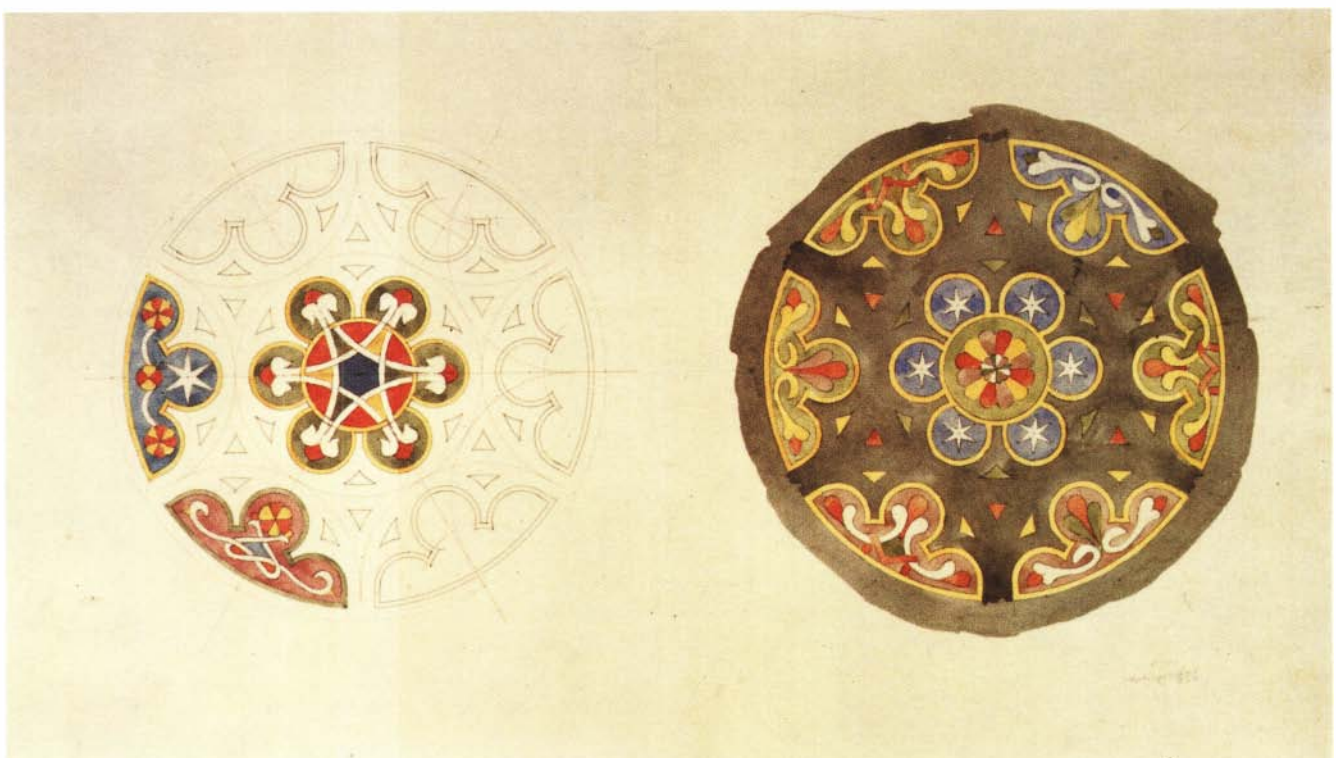


Fig. 1. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (1) per a les últimes rosasses de la nau central de la seu de Barcelona. 1872. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

petits triangles curvilinis; coincideixen així amb les formes de les rosasses altes de les voltes majors de la seu de Barcelona.

La conservació dels projectes és força bona.

Tècnicament som davant de vidrieres de mosaic amb peces de vidre de gresol de colors blau, verd, morat i també groc, vermell i incolor. Es mostra molta precisió en el tall del vidre, seguint corbes i tallant peces força regulars, però sense cap aplicació de grisalla ni tampoc d'esmalts ni gravat.

Els motius representats són senzills dissenys geomètrics, florals, vegetals o estrellats que cal col·locar dins les manifestacions pròpies del segle XIX, amb una certa influència de formes medievals, però també amb una bona aportació de creativitat i combinació d'elements geomètrics i florals. En aquests, malgrat la regularització de diferents motius i la simetria de la majoria dels detalls i de les composicions que en resulten, s'inicien algunes formes curvilínies que ens anuncien el camí cap al Modernisme.

Projecte 1

En el primer d'aquests projectes hi trobem dues rosasses dibuixades en un paper que fa 450 mm × 325 mm, localitzat entre els papers de l'arquitecte Josep Oriol Mestres de la Secció de gràfics de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona. Una de les rosasses es troba totalment pintada a l'aquarel·la, mentre que l'altra només parcialment.

Cap de les dues rosasses representa el projecte final d'una vidriera, sinó diverses possibilitats de colors i formes laterals amb un fons comú, diferent per a cada un dels rosetons.

La rodona de la nostra esquerra té, sobre un centre de camper verd, un motiu format per dues fileres de pètals radials. Els sis lòbuls d'entorn contenen, sobre fons blau, una estrella blanca cada un.

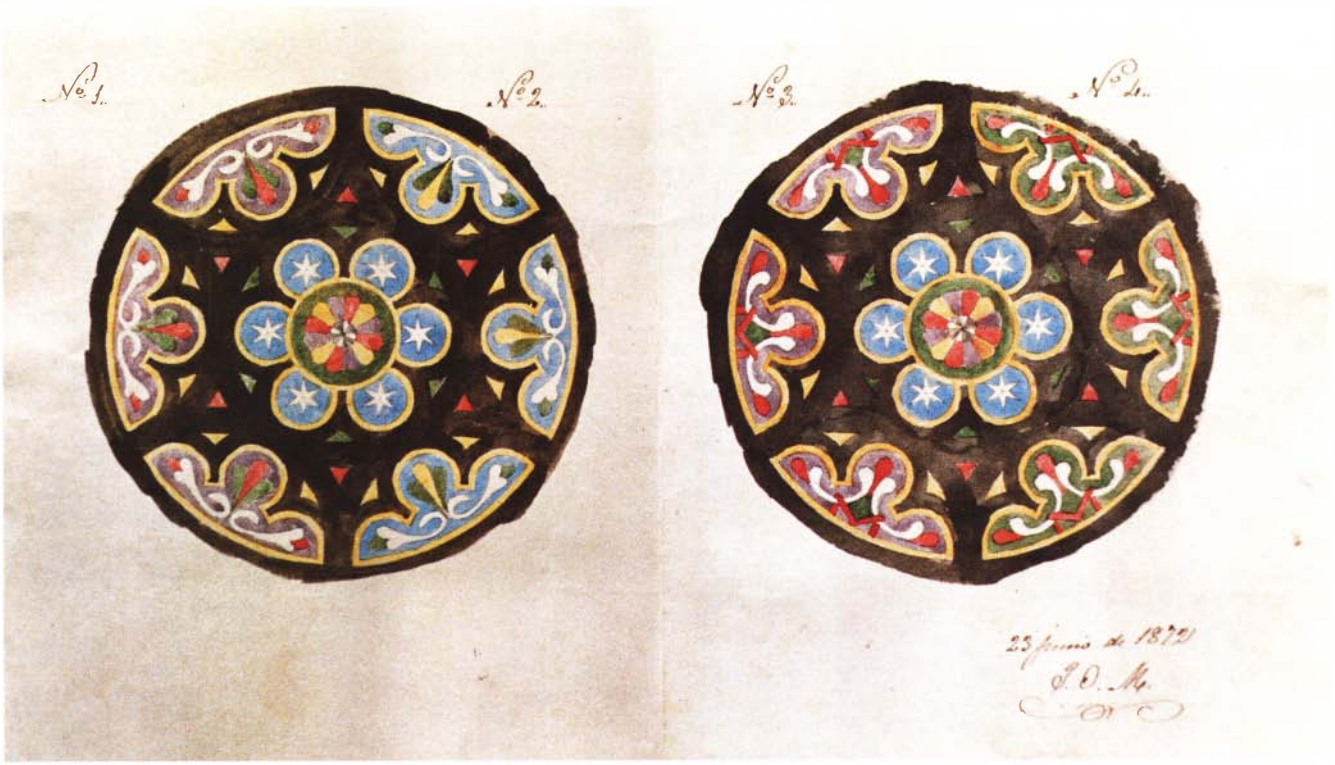


Fig. 2. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (2) per a les últimes rosasses de la nau central de la seu de Barcelona. 1872. Conservat a l'Arxiu de la catedral de Barcelona: cimbori i façana de la catedral i altres obres.

Els trilobats alternen dos dibuixos amb lleugeres variants, tots dos amb abstraccions de formes vegetals. En els uns, les tiges laterals s'enlairen al centre, fent sorgir a cada extrem un pètal de diferent color que les tiges, que es troben enllaçades al centre per una veta en forma d'ema; en els altres, les tiges s'enrosquen lleugerament sobre si mateixes en arribar al centre i d'aquest surten els sèpals d'entre els quals sorgeix un pètal.

Els colors alternen aquí diferents fons amb diverses tonalitats en els motius, per tal de veure quin dóna els millors resultats i quin ha d'ésser l'escollit[24].

La rosassa de la dreta té el centre ocupat per un rodó vermell amb la bordura en groc que conté una estrella curvilínia de sis puntes, el contorn de la qual és fet amb vidre incolor i a l'interior alterna color blau i groc. Els extrems d'aquesta estrella, que acaben en un floró incolor amb el cim vermell, s'endinsen en els lòbuls que tenen el camper verd i la bordura groga. És interessant aquesta solució que unifica el lobulat central i que difereix de la majoria de les rosasses de la seu, amb un resultat molt més creatiu i dinàmic que a les altres.

Els dos trilobats del projecte que estan pintats tenen diferent dibuix. El que es correspon amb l'horitzontal (H) és blau marí, té la bordura groga i conté una estrella de sis puntes blanca (formada per sis romboides) al lòbul interior. Sota d'aquesta una rodona partida en quatre parts radials alterna vermell i groc; d'ella surt, cap a cada costat, una franja blanca arquejada que la uneix amb una altra rodona groga i vermella una mica més gran i de vuit divisions radials. És el mateix motiu que apareix a la fotografia d'arxiu. L'altre trilobat del projecte (6) és rosa, amb la bordura verda i conté al centre del lòbul interior una rodona sexpartida radialment que alterna groc i vermell i amb dos punts laterals (l'un vermell i l'altre groc) de cada un dels quals surt una franja blanca que es creua per sota de la rodona, s'arqueja més avall i es torna a creuar, formant un nus entre el qual apareixen

24. Des de la part alta i seguint les agulles del rellotge: els A i F tenen el fons rosat i els motius blancs, vermells i verds: els B, C i E (el C i l'E són iguals) el fons verd i els motius grocs, vermells i liles: i el 4, el fons blau i els motius blancs, verds i grocs.

fons vermells i blaus; la franja acaba enrotllant-se lleugerament sobre si mateixa a l'interior dels lòbuls laterals.

Projecte 2

El segon projecte de rosasses procedeix de l'Arxiu de la catedral de Barcelona, de la sèrie «Obra de la Catedral: cimbori i façana i altres obres». El paper fa 440 mm × 320 mm, i conté el dibuix pintat a l'aquarel·la de dues rosasses. Al peu hi ha la datació (23-VI-1872) i la signatura de l'arquitecte J. O. Mestres.

Per sobre de les rosasses hi ha la numeració dels models. Cada número correspon a una possible solució diferent dels trilobats del contorn, mentre el centre és, a les dues rosasses, el mateix.

Les quatre solucions es troben relacionades amb la rosassa de l'esquerra de l'anterior projecte. Amb el mateix centre que a aquella, els núm. 1 i 2 coincideixen amb els dissenys de les tiges amb sèpal (B, D, F), mentre els 3 i 4 corresponen a l'altra (A, C, E). Totes les tiges són blanques, i els fons són morats, els dels núm. 1 i 3; blau, el del 2; i verd el del 4; els sèpals són sempre verds i els pètals grocs, el del 2, i vermells els de la resta[25].

Restes actuals

Les restes de les rosasses objecte d'aquests projectes se situen a les dues últimes tramades de la nau de l'església catedral de Barcelona, les més properes al cimbori.

La rosassa situada a la segona volta al nord sembla que és la que millor conserva els dissenys dels projectes. El seu centre és igual que el dels dissenys de les tres rosasses coincidents dels projectes, i els trilobats difereixen només en el color dels sèpals, que són roses, amb el model núm. 2 de l'anterior projecte (i el D del primer).

La rosassa de davant d'aquesta llueix el mateix disseny, però amb una tonalitat al centre més clara, fruit de les intervencions de la postguerra; ignorem quin era el seu disseny a final del segle passat[26].

La rosassa del nord més propera a la porta principal té el centre geomètric, marcat per uns raigs verds i triangles vermells sobre fons blanc i entre bordura groga; aquest disseny no apareix en els projectes vistos. Els trilobats, en canvi, s'acosten força als dels projectes que no tenen sèpal; el fons és, però, blanc, la bordura verda, la tija blava i els pètals verds amb bordura groga. Les fotografies d'abans de la guerra mostren en aquesta rosassa el mateix disseny que hi ha avui, mentre que a la del davant les formes corresponen a les de la dreta del projecte de l'Institut Municipal d'Història, i el de l'H segueix en els trilobats. L'any 1937 aquesta rosassa fou destruïda i la reconstrucció de la postguerra la igualà amb la del seu davant[27].

Vidrieres del trifori sud

Les vidrieres projectades ocuparen tres dels quatre finestrals de la nau sud: el més proper a l'absis i els dos més allunyats d'aquest. En el d'entremig hi havia encara en aquesta època el vitrall dels Quatre Evangelistes, obra dels Fontanet (i Pedro Nuñez) del primer quart del segle XVI[28].

Els vitralls que seguiren els models que tot seguit observarem foren destruïts durant la Guerra Civil per una bomba que caigué l'any 1937 justament davant del finestral més proper a la façana i que féu desaparèixer les vidrieres d'aquesta part de l'església (cimbori, trifori sud, rosasses i vitralls de les capelles del costat sud de la nau).

Procés constructiu

Les vidrieres del trifori sud de la seu de Barcelona són el segon gran conjunt de vitralls que s'emprèn els anys 70 del segle XIX i, com en el primer d'aquests, que fou el de les vidrieres

25. Corresponen així el núm. 1 al F anterior, el 2 al D, el 3 a l'A; el 4 és com els C i F, però amb la tija blanca.

26. Resulta, si més no, estrany que Mestres projectés en aquesta tramada les dues rosasses iguals i no fes igual a la següent. El problema principal és que d'aquesta volta no hi ha fotografies d'arxiu que ens ajudin a esbrinar la forma de la rosassa sud, destruïda per la bomba de 1937.

27. Cal indicar que la fotografia que a l'*Àlbum fototípic de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1888, estampa de Lluís Tasso, es publicà amb el núm. 6 fou positivada invertida, de tal forma que sembla que correspongui a la del costat nord de l'església quan en realitat és la del sud.

28. Dos d'aquests finestrals que ara recobren vidres, havien tancat antigament obres vidrades ja desaparegudes: el de sobre les capelles de Sant Pacià i Sant Jordi (més proper a l'absis) contingué una vidriera amb quatre sants, obra de Nicolau de Maraia de principi del segle XV i la de sobre les capelles dels Sants Roc i Gregori i Sant Agustí (segon des de la porta principal) posseí en altre temps la vidriera dels Tres Reis i les Quatre Sibil·les de Jaume Fontanet i Joan de Burgonya. El més proper a la porta principal sembla que estigué tapiat des del moment d'ésser construït.

rodones de les voltes majors, cal parlar del llegat del canonge Tomàs de Puiguriguer que fou el motor econòmic que féu possible aquestes realitzacions.

Com ja hem vist, l'any 1872 l'esmentat canonge llega a la seu, entre altres coses, 1.000 duros per invertir en les vidrieres; el llegat és rebut pel capítol el 13 de febrer d'aquest any, moment aprofitat per demanar els pressupostos i dibuixos de les vidrieres que, segons es diu, ja eren iniciats[29].

El pressupost (17-III-1872), on també figuren les rosasses comentades, preveu que les vidrieres del trifori costaran un total de 17.240 rals[30].

El pressupost és estudiat pel capítol (23-III) i aviat (5-VIII) es demana ja pressupost a part per al primer dels vitralls del trifori sud, i es comenta la possibilitat d'emprar en ell el llegat de l'arquebisbe Cortés i Borràs. El nou pressupost és acceptat (25-XI) amb un càlcul de 8.780 rals i els projectes són enviats a la Comissió artística de la Caixa d'Obres de la catedral (23-XII) per tal d'ésser estudiats[31].

Mentrestant sembla que s'iniciaren algunes obres als finestrals sense coneixement del capítol catedralici, segons es lamenta aquest en l'Acta capitular del 20 de gener de 1873, on s'ordena la interrupció de l'esmentada obra i de qualsevulla altra que es realitzés a la seu sense el permís exprés del capítol i l'ordre directa dels obrers[32]. Així, l'arquitecte Josep Oriol Mestres és convocat per la Secció artística de la catedral (31-II) perquè assisteixi a la reunió de revisió de la vidriera que es fa per al trifori sud, per tal de veure si és realitzada segons les normes que ell mateix i Elies Rogent havien fixat anteriorment[33].

Cal suposar que la realització de l'obra no fou totalment satisfactòria a l'estima dels dos arquitectes i dels integrants de la Secció artística, ja que les Actes capitulars expliquen (28-IV) que es dóna permís per continuar les obres a la vidriera sempre que es facin les modificacions acordades. Modificacions que no expliquen els documents, si bé deixen entreveure que degueren ser importants ja que el seu preu és superior a una quarta part del total de l'obra vidrada[34].

És probable que, tal com diu un dels projectes, la vidriera estigués a lloc ja el dia 23 d'octubre de 1873, malgrat que els cobraments per aquest es troben resumits, barrejats amb altres despeses, en el recull de comptes del 21 de febrer de 1874[35]. L'aixecament de les bastides per a l'estudi i la col·locació d'aquesta vidriera sembla que féu cridar l'atenció sobre el mal estat de la immediata ja que s'aprofita el moment per reparar-la, feina que costà 100 rals que s'afegeixen al mateix compte de la casa Amigó[36]. El total de despeses per aquesta vidriera no fou, però, abonat aquí, ja que Josep Oriol Mestres reclama encara el 12 de gener de l'any següent 600 rals que se li deuen en concepte d'estudi del finestral i la vidriera[37].

Acabada la vidriera del trifori sud més propera a l'absis i reparada la següent, s'engegaren aviat les feines de confecció de la situada sobre les capelles de Sant Agustí i Sant Gregori i no es trigà gaire a iniciar també l'última, sobre les capelles de Santa Clara i Sant Oleguer. Efectivament, el dia 18 de maig de 1874, el capítol accepta el projecte de la primera d'aquestes, l'envia a la Junta d'Obres que l'estudia i el retorna al

29. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 107, 5-II-1872; fol. 108 v., 13-II-1872.
30. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral. Documents diversos*: per classificar, "Rosetones, 1872". El text explica que el preu de 17.240 rals és el de cada un dels finestrals, però pels pressupostos i cobraments posteriors queda clar que es tracta de tots dos plegats. El compte detalla els pagaments: 2.370 per la feina del picapedrer (traceries, columnes i capitells), 250 per la del paleta, 240 per la del fuster, 380 per la del serraller, 700 pel filat de protecció, 300 pels dibuixos i detalls de direcció i 13.000 pels vidres pintats.
31. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 115 v.; 116 r.: 23-III-1872; fol. 140: 5-VIII-1872; fol. 146 r.: 25-XI-1872; fol. 148: 23-XII-1872. D'aquests projectes se'n conserven dos de datats: el de les traceries (1-X-1872) i un de les llancetes (10-XII-1872) i possiblement dos més sense anotacions ni datació, molt semblants entre ells.
32. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 151 v.: 20-I-1873.
33. Arxiu històric de la ciutat de Barcelona. *Documentació personal*: José Oriol Mestres.
34. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 161: 28-IV-1873. Vegeu també la nota següent.
35. Les feines de paleta són portades per Francesc Riera, el picapedrer és Josep Canals, el serraller Eudald Deop i les feines de pintura les cobra la vídua de Palandarias. Les despeses per la part de vitralleria apareixen en un compte a part procedent del taller d'Eudald Ramon Amigó que puja a un total de 4.360 rals: 980 pels calats i 80 pels vidres més petits d'aquests, 2.000 per les llancetes i 1.300 per les modificacions fetes ja esmentades més amunt.
36. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral. Documents diversos*: per classificar, "Cuenta de las vidrieras y ventanales restaurados... que se han pagado en 21 de febrero 1874", compte núm. 2.
37. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral. Documents diversos*: caixa per classificar.

capítol per tal que Mestres en faci les oportunes rectificacions; el capítol el remet novament a l'arquitecte i aprofita per demanar-li ja el pressupost de la següent vidriera[38].

L'esmentat pressupost sembla que fou força més elevat que els anteriors ja que el capítol demana als obrers (13-VII-1874) que parlin amb Mestres per l'excessiu preu. El pressupost fou finalment acceptat i pujava a 11.854,75 rals[39]. No sabem les raons expressades per Mestres ni, si és que n'hi hagué, la reducció en el preu de la vidriera, però hem de tenir present que no havia estat inclosa en el pressupost primer i que, no havent mai estat oberta, calia fer-hi unes obres de més envergadura que a les anteriors.

Les últimes anotacions referides a la construcció d'aquestes vidrieres les trobem amb data de 12 de gener de 1875, en el resum i recull dels deutes que té la seu per raó de les vidrieres que s'han construït els últims temps, comptes de diferents oficis entre els quals apareixen els de les feines fetes a les vidrieres del trifori sud. El total que es deu pel vitrall sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí és de 5.764 rals[40] i pel de sobre Sant Narcís i la Comunió d'11.864[41].

Cal indicar, per últim, que als peus d'una d'aquestes vidrieres hi havia la inscripció «José Oriol Mestres, Arquitecto. Thomas de Puigguriguer, *canonicus barcinonensis*. Eudaldo R. Amigó. Barcelona MDCCCLXXV» i l'escut de l'esmentat canonge[42].

Projectes

Ens centrem aquí en els 11 projectes en aquarel·la localitzats entre els papers de l'arquitecte de la catedral, Josep Oriol Mestres, que es troben a l'Institut Municipal d'Història.

Els vitralls projectats s'encabeixen en finestres coronelles de quatre llancetes amb les traceries superiors estructurades a partir d'un òvul apuntat verticalment, dins del qual es disposen diferents formes: a la part alta hi té inscrita una repetició de si mateix en més petit, flanquejada per dues llancetes apuntades posades cap per avall; el pis intermedi és format per quatre llancetes curvilínies i l'inferior per dues d'apuntades, més petites. A cada costat de l'òvul, a la part inferior, hi ha una llanceta apuntada, cap per avall, i un quadrifoli. Els forats restants són triangles curvilinis.

Per l'esmentada forma de les traceries, les anotacions i la presència de quatre llancetes, hem de situar els vitralls que foren objecte d'aquests projectes al trifori i concretament al costat sud, ja que és aquest el que es projecta en aquestes dates, mentre que els dos finestrals de característiques iguals del costat nord resten tapiats. La cronologia d'aquestes realitzacions va de 1872 a 1874. Els projectes són de Josep Oriol Mestres i la confecció en vidre, desapareguda, de la casa Amigó.

La conservació del paper, dels dibuixos, de les inscripcions i de la pintura és força bona, malgrat petits talls laterals dels papers deguts al seu envelliment. Alguns presenten també diverses taques d'humitat al fons que no han afectat els dissenys.

La temàtica dels projectes és essencialment decorativa; es basa en dissenys geomètrics i florals i conté petites referències heràldiques que se centren en la seu, Catalunya i Barcelona i en els donants que feren possible aquestes realitzacions.

38. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 175 v.; 176 r.: 18-V-1874; 179 v. i 180 r.: 6-VI-1874. Es conserven també part d'aquests projectes; dos són datats en el mes de febrer de 1874 i dos més, sense data.

39. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars 1870-78*, fol. 180 v.: 13-VII-1874; 184: 19-X-1874 (segons l'anotació del projecte seria 14-X-1874).

40. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral. Documents diversos*: Caixa per classificar. Els 5.764 rals que es deuen pel primer d'aquests vitralls, es reparteixen de la següent manera: 800 per a l'arquitecte Josep Oriol Mestres per l'estudi del calat de pedra i de la vidriera; 370 per al serraller Eudald Deop pel material (bastiment de ferro, barres, claus amb ganxo i xavetes) i per diverses feines; 294 a la fàbrica d'elements metàl·lics d'Andreu Viñas pel filat de protecció fet de filferro galvanitzat; 20 al taller del pintor Palandarias per haver pintat de color negre l'esmentat filat i 4.280 a la Casa de Vidrieres d'Eudald Ramon Amigó per la part de vidre. La no aparició en aquest compte del picapedrer crida l'atenció en observar l'estat del vitrall en les fotografies dels anys anteriors ja que mancava, entre altres coses, de la pedra de les traceries i dels trencallums. És molt probable que els treballs en pedra per a aquest finestral es realitzessin amb anterioritat, molt possiblement de forma simultània amb les feines del primer finestral que sí que a traceries i trencallums, tot i que el cos de les llancetes estava tapiat i possiblement les pedres deteriorades.

41. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Obra de la catedral. Documents diversos*: caixa per classificar. Ens reapareixen aquí els mateixos noms que a la vidriera anterior: 800 per a l'arquitecte per l'estudi del calat de pedra i del vitrall, 192 per les plantilles que treu la casa Amigó (incloent-hi els jornals i el zinc utilitzat) per poder fer les peces de pedra que realitza el picapedrer Joan Vives, que cobra 3.600 rals pel calat i les columnes, 277 pel filat de protecció, 80 per la pintura d'aquest i 4.853 per la part vidrada.

42. J. Mas, *Guía itinerario de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 79.

La creu grega d'argent, patent i concavada sobre fons de gules, és la creu que representa el capítol catedralici de Barcelona; el sautor d'argent ens parla de santa Eulàlia, a qui es dedica la seu, juntament amb la Santa Creu, representada per una creu llatina, que en algun dels exemples sorgeix d'un arbre com recordant l'explicació continguda a la *Llegenda àuria* de Jaume de la Voràgine.

Catalunya és esmentada a través de la creu de gules sobre camper d'argent que simbolitza el seu sant patró, sant Jordi, i amb els quatre pals de gules sobre fons d'or del casal de Barcelona; la ciutat està representada per l'escut quarterat amb el primer i el quart d'argent amb creu de gules i el segon i el tercer d'or amb dos pals de gules.

Els dos ocells damunt un puig que apareixen a la part baixa d'algun dels projectes semblen referir-se al canonge Puiguriguer que en fou el benefactor. Això sembla corroborat per la presència del que voldria ser l'escut complet que apareix al projecte núm. 13, que va timbrat amb un capel de canonge, suposadament negre amb cordons d'igual color i tres borles també negres a cada costat, en dos ordres (1, 2).

En canvi l'heràldica que apareix en el projecte 2 hauria de correspondre a algun donant. Es tracta d'un escut quarterat: el primer quarter, de gules capat en sinople i clavetejat en argent als punts destre i sinistre del punt d'honor i al centre de la punta; el segon quarter, quarterat amb el primer trinxat de sinople i cendrós, el segon d'argent amb un pal de gules, el tercer d'argent amb un pal cendrós i el quart trinxat de cendrós i sinople; el tercer quarter, també quarterat, el primer trinxat de cendrós i sinople, el segon d'argent dextrat en gules, el tercer partit en sinople i cendrós i el quart trinxat de gules i sinoples; l'últim quarter, cendrós, capat en gules i clavetejat en argent en els punts destre i sinistre del punt d'honor i al centre de la punta. El fet que l'escut vagi timbrat amb una tiara ens fa pensar en algun bisbe. El lloc, però, és vacant a la seu en aquests moments i les armes no coincideixen amb cap dels bisbes anteriors i estan molt lluny de les corresponents a Josep Domènech Costa i Borràs (bisbe de Barcelona entre 1850-54) qui apareix esmentat a la documentació explicada com a possible benefactor del primer finestral. De totes maneres sembla que no fou el seu llegat sinó el del canonge Puiguriguer el que serví per pagar aquesta i també les altres dues vidrieres del trifori, ja que és el seu escut el que finalment apareix a tots tres vitralls.

La tècnica de realització dels projectes és el dibuix amb llapis i l'aquarel·la; tots els escrits i part d'un dels projectes són fets amb tinta.

A través de la imatge que aquests projectes ens ofereixen ens podem fer una lleugera idea del resultat tècnic final dels vitralls: es tractaria de vidrieres de mosaic amb domini de formes geomètriques, d'un ric cromatisme contrastat. Realitzades amb vidres de gresol, amb la possible utilització del gravat sobre vidres plaqués (com sembla clar en els motius blancs dins les peces blaves o vermelles del projecte 3), l'aparició d'algun vidre imprès (com sembla entreveure's al projecte 6) i la possible aplicació d'esmalts al foc. Aquesta última cal destacar-la com una característica important de la vitralleria premodernista en el moment de ressorgiment d'aquest art, una pràctica que ha estat sovint rebutjada per l'opacitat conferida als vidres i pel suposat desvirtuament del vitrall com a art independent de la pintura; és un procediment, però, sovint utilitzat per la casa Amigó i per altres tallers del moment i que no sempre donà els resultats negatius que la fama li sol atorgar fent-la responsable de la decadència del vitrall des del segle XVI, quan la pèrdua tècnica anà acompanyada de l'oblit del concepte simbòlic de la llum en el vitrall, que és molt probablement més la causa que no pas l'efecte de l'esmentada decadència.

Els projectes que aquí ens ocupen ressalten per damunt dels altres per la riquesa cromàtica i la finesa d'execució. L'aspecte general que ofereixen ens fan parlar d'un clar neomedievalisme reforçat per la forma del marc arquitectònic on s'encabeixen les vidrieres i els integra amb l'ambient gòtic i neogòtic del conjunt de l'edifici; però no tots els projectes es tanquen de la mateixa manera dins les formes gòtiques: així, alguns detalls recorden clarament aquest art; altres, en canvi, amb uns rics contrastos cromàtics i unes formes geomètriques islamitzants, ens parlen del neoislàmic, també estès en aquests moments, i encara altres interpreten les formes florals amb més llibertat, que ens acosta més al Modernisme, però amb una rigidesa i una simetria que aquell desbancarà. Així, doncs, som davant un conjunt d'obres neomedievals que barreja conceptes de diferents estils en un clar eclecticisme historicista, traspassant les més típiques manifestacions del XIX arquitectònic a la vitralleria i encabint-se en la idea de la integració de les arts en l'arquitectura que dominà gran part de l'art modernista, però que és també herència que aquest rebé de l'art medieval.



Fig. 3. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (3) per a les traceries de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Pacià i Sant Jordi, de la seu de Barcelona. 1872-1873. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

Projecte 3

Paper rectangular que fa 320 mm × 445 mm, amb el projecte de les traceries (repassades en negre) d'un vitrall de quatre llancetes pintat a l'aquarel·la i que es troba aproximadament centrat al plec de paper; el disseny és envoltat d'inscripcions, dibuixos i pintura.

L'anotació que explica que el calat era antic ens fa afirmar que es tracta del projecte per les traceries del vitrall sobre les capelles de Sant Jordi i Sant Pacià, ja que és aquest l'únic que existeix dempeus a la zona del trifori en les fotografies anteriors a l'execució d'aquests finestrals[43]. Això és confirmat per la data d'elaboració del projecte (1-X-1872) i de col·locació de la vidriera (23-X-1873) i per l'anotació que diu que es féu amb alguna modificació, fets que coincideixen amb els documents que expliquen el procés de realització d'aquest vitrall.

El color blau sovinteja per damunt de tots els altres, ocupa els camps i es contraposa al vermell dels cercles centrals del quadrifoliat superior i de les quatre llancetes centrals. Les bordures són totes grogues i els detalls grocs, blancs i vermells. Hi ha algun petit detall morat i està mancat de verd.

El disseny és capçat per la Creu capitular envoltada dels senyals de Catalunya i dels de la Santa Creu (que sorgeix d'una forma vegetal) i santa Eulàlia. La resta és ocupada per motius geomètrics i florals; s'hi destaquen les formes circulars de les llancetes centrals i el mosaic de rombes de les apuntades de la part alta, que és repetit a la cantonada superior dreta, on apareix d'una mida més gran que al centre. El mosaic de rombes és utilitzat a la vitralleria des de temps remots i a la seu en tenim alguns exemples, entre els quals podem destacar el de la vidriera del *Noli me Tanger* a la capella baptismal. Aquí, però, el disseny és més complex; es completa el fons morat, les bordures blanques i les interseccions de les bordures vermelles amb quadrats grocs inscrits.

La base vegetal és formada per tiges grogues o blanques de les quals sorgeixen simètricament diferents pisos de secundàries que acaben en flors blanques o vermelles. Alguns dels lòbuls de les llancetes i els centres dels quadrilobats contenen estrelles blanques.

Mirant amb molt de detall les diverses fotografies de l'època d'aquesta zona es pot arribar a dir que les principals modificacions de les traceries serien fetes al nivell de les llancetes centrals, on, en lloc de les rodones vermelles amb un cercle blanc inscrit i floronat en groc i blanc amb motius florals a sobre i a sota, apareixen formes més quadrangulars, com si la llibertat presa en aquest punt es retallés a favor d'una major geometria, molt més goticitzant, que recorda més el projecte de les traceries del vitrall següent que no aquest mateix.

Projecte 4

Paper mil·limetrat de 235 mm × 310 mm, en el qual es representen diferents motius de les llancetes d'un vitrall; el projecte és datat (10-XII-1872) i signat per Josep O. Mestres.

Segons l'anotació que s'hi troba es tractaria del projecte pels dos últims vitralls del trifori sud, és a dir els dos que es pretenen realitzar

43. La fotografia fou publicada al llibre dels Girona, *Memoria sobre la construcción del cimborio de la catedral Basílica de Barcelona,* Barcelona, 1915, i n'hi ha una còpia també a l'arxiu fotogràfic de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, que té data del 24 de maig de 1864.



Fig. 4. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (4) per a les llancetes de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Pacià i Sant Jordi, de la seu de Barcelona. 1872. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

en aquestes dates, els més propers a l'absis. Les seves formes generals concorden amb allò que és visible en les fotografies de l'època a la primera de les vidrieres de les tribunes, mentre que la segona resulta força diferent. La seva datació (10-XII-1872) correspon també a la cronologia dels projectes de la primera vidriera. Els dissenys d'aquest model i els del que veurem immediatament després coincideixen quasi totalment; podem assegurar que es tracta de la mateixa vidriera.

El dibuix està format per sanefes heràldico-decoratives distribuïdes en diferents llancetes: al centre, lleugerament decantades a la dreta, hi ha dues llancetes pintades a l'aquarel·la; més a la dreta un detall d'una de les formes internes ampliada i només dibuixada amb llapis i a l'esquerra del conjunt dues orles més, també amb llapis, que rectifiquen les pintades amb una major complicació dels detalls i peces de vidre més petites.

Les formes geomètriques bàsiques són rombes a les figures més grans i triangles a les petites de les bordures (en ziga-zaga) i del fons. Algunes de les formes romboïdals tenen els extrems laterals truncats que donen per resultat hexàgons no regulars. Les formes principals de la llanceta B pintada són rombes sencers i les intermèdies són

rombes truncats; a la llanceta A, a l'aquarel·la, les formes s'intercanvien de manera que resulten sencers els rombes intermedis i truncats els grossos que són els únics que contenen els senyals: Creu capitular a l'inferior i sautor de santa Eulàlia al superior. Els dissenys que ocupen les formes grans de la llanceta B són derivacions de motius vegetals geomètrics, situats dins campers quadrifoliats. Les sanefes amb llapis tenen també inscrits els motius de santa Eulàlia i la Creu capitular i a la de més a la dreta apareixen creus llatines.

Els colors resulten d'una tonalitat massa clara (sobretot els verds de les sanefes internes, els morats dels fons, els grocs i els roses) d'on es destaquen solament algunes de les peces blaves i vermelles de les bordures i sobretot les formes més grans que alternen el camper blau amb el vermell i fan destacar així les formes del seu interior, ja dominants per la seva mesura.

Per sobre de la pintura, dins els quadrifoliats de la llanceta B, apareixen algunes rectificacions fetes amb llapis, que assenyalen possibles retocs a l'obra definitiva.

Projecte 5

El paper és de forma rectangular i fa 350 mm × 600 mm.; el disseny és d'una vidriera sencera i està realitzat amb llapis i tinta amb algunes anotacions que el daten (1873) i en donen l'escala gràfica i la mesura del finestral (6 m × 1 m).

El projecte es troba centrat al paper i la part de pedra és repassada amb tinta negra. La major part del dibuix és feta amb tinta, però hi ha algun detall de les traceries i de les llancetes amb llapis.

La datació del projecte i la similitud entre les seves formes i les que són apreciables a les fotografies del moment fan afirmar que es tracta de la primera de les vidrieres del trifori sud, sobre les capelles de Sant Pacià i Sant Jordi.

Tot el vitrall respecta l'eix central, i s'hi repeteixen tots els motius simètricament.

Domina el conjunt una gran creu llatina que, en relació amb el detall de les traceries del primer projecte, ha passat de ser una Creu capitular a ser una Santa Creu i ha crescut: ha passat d'ocupar només el centre de quadrilobat superior a envair-lo, tot desplaçant, així, els altres motius que apareixien al seu entorn. A les dues llancetes laterals apuntades de les traceries s'ha substituït el mosaic de rombes per uns motius florals i un sautor de santa Eulàlia i a les centrals han desaparegut els rodons vermells per convertir-se en escuts caironats floronats amb Creus capitulars inscrites amb estrelles al capdamunt. La creu de sant Jordi ha desaparegut, però sorgeixen dos escuts de Barcelona a les llancetes apuntades inferiors; damunt d'aquests es disposen uns gerros d'on sorgeixen alguns elements florals força naturalistes i no totalment simètrics. Diverses estrelles i motius vegetals completen les traceries.

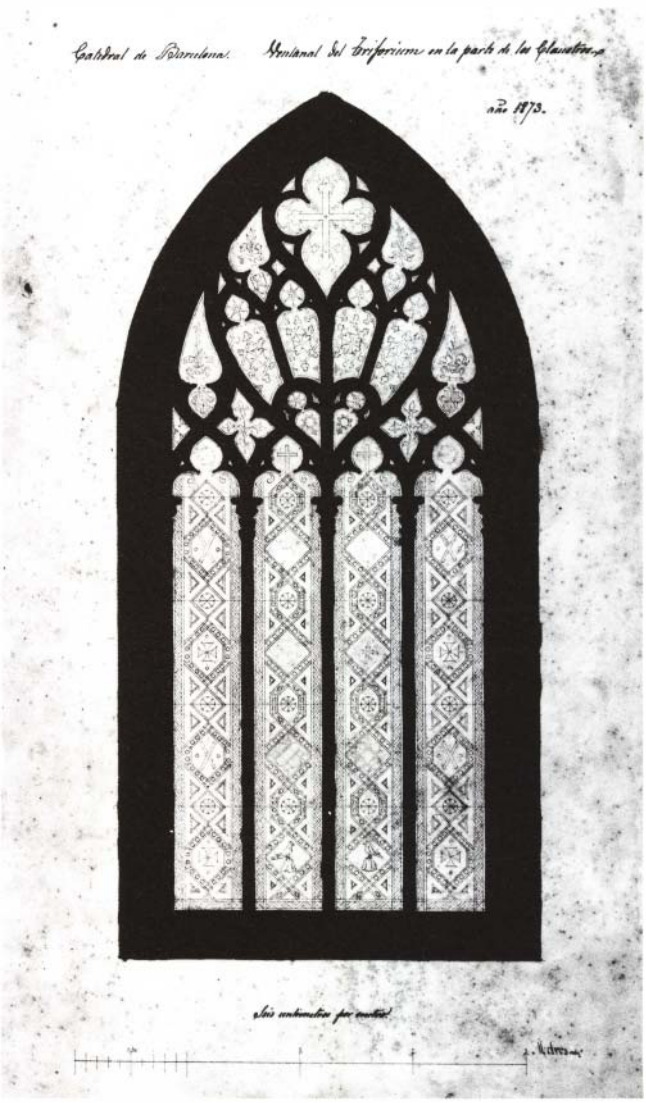


Fig. 5. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (5) per a la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Pacià i Sant Jordi, de la seu de Barcelona. 1873. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

A les llancetes s'alternen, entre sanefes i elements geomètrics, Creus capitulars i sautors a les laterals (coronades per formes circulars), i creus amb formes geomètriques, molt esborrades, a les centrals (coronades per Santes Creus). Als peus d'aquestes llancetes centrals



Fig. 6. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (6) no portat a vidre, per a les traceries de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

apareixen uns ocells enfrontats, cada un damunt un puig, que recorden el canonge Puiguriguer el llegat del qual, hem de suposar, pagà finalment aquest vitrall, malgrat la voluntat inicial del capítol de ferho amb el del bisbe Costas i Borràs.

Cal dir que, a grans trets, les formes que apareixen en aquest disseny i la seva distribució coincideixen amb les de l'anterior a la part de les llancetes: les laterals corresponen a la llanceta A de l'anterior, les centrals a la B. Els canvis afecten només els petits detalls de l'interior dels romboides: totes les formes petites s'han igualat, convertint-se en rodones amb vuit diàmetres inscrits, les grans de les llancetes centrals s'han diferenciat formant les unes les creus i les altres les formes geomètriques esmentades.

Així, si, segons sembla, aquest fou el disseny definitiu del vitrall, els canvis més importants, assenyalats per la documentació, se centrarien en la part de les traceries, tal com s'indica també en el seu projecte.

Projecte 6

El paper és de forma rectangular i fa 310 mm × 440 mm. Al centre apareix el projecte de les traceries d'un vitrall de quatre llancetes.

Alguns trets comuns amb el projecte (7) de les traceries del vitrall sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí i la seva datació (27-II-1874) fan pensar que és un primer pas d'aquest que, segons l'anotació «No sirve» que s'hi conté, fou invalidat, però conservat.

Dominen els tons blaus i morats als campers, els verds i grocs a les bordures i els vermells, grocs i blancs als detalls. Resulta un conjunt extremadament fosc que possiblement hauria presentat problemes de marcada translucidesa en cas d'haver-se realitzat.

Les traceries són remarcades en negre i només apareix sense acolorir la part baixa de l'esquerra.

A la part alta hi ha la Creu capitular, sobre d'ella el sautor de santa Eulàlia i a sota, una creu llatina; recorda així el primer dels projectes vistos, tot i que aquí el camper de la Creu capitular és morat i la bordura molt més ampla que a l'altre exemple. A les dues llancetes superiors dels laterals es disposen creus de sant Jordi. A sota la composició es divideix en dues parts: a la dreta se simulen finestres; a l'esquerra apareixen, entre dissenys geomètrics, el casal de Barcelona i l'escut municipal de la ciutat. A l'entorn diferents dibuixos florals i geomètrics.

El conjunt del projecte, però molt especialment algun dels seus motius, té un caire netament neogòtic. Cal destacar en aquest sentit el color general i molt especialment les finestres coronelles representades a les llancetes centrals de la dreta.

Algunes de les formes geomètriques són comunes al projecte anterior, com la resolució dels escuts caironats de les llancetes centrals, malgrat el canvi heràldic i el fet que aquí s'ornamenti més el camper. Altres motius, en canvi, són molt més originals, com el que apareix a la llanceta invertida inferior que fuig de la regularitat poligonal tot i que conserva una estricta simetria; també, les bordures que envolten els escuts caironats de les llancetes superiors, que resolen les zones més espaioses amb bucles i que seran recuperats en el projecte de l'últim dels vitralls del trifori.

Projecte 7

El paper és de forma rectangular, fa 350 mm × 540 mm i es troba plegat per la meitat. En el plec que ens ocupa hi ha el projecte de vidriera per a les traceries d'una vidriera de quatre llancetes; al contraplec apareix l'anotació d'una rosassa.



Fig. 7. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (7) per a les traceries de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

La localització de la vidriera projectada ve donada per l'anotació «Santa Basílica Catedral de Barcelona. Proyecto de calado y vidriera para el ventanal del *Triforium* sobre las Capillas de San Gregorio y San Agustín» que hi ha al contraplec.

El projecte està centrat en un paper rectangular, i disposat una mica alt en relació amb el centre. Als costats hi ha diferents proves de pintura i a mà esquerra apareix un petit dors de perfil d'un home amb jaqueta i barret fet amb tinta. A la part baixa del paper apareix el dibuix en llapis del detall del lòbul inferior del quadrifoliat superior.

Els motius heràldics coincideixen amb els del projecte anterior, amb la Creu capitular centrada al lòbul superior en situació i colors exactament iguals al primer projecte (3). Al lòbul superior hi ha, com al núm. 6, el sautor de santa Eulàlia. Les llancetes inferiors són iguals que les del primer projecte (3) i les superiors s'han assimilat amb aquestes; les creus de sant Jordi han passat a ocupar les dues llancetes laterals intermèdies acompanyant els escuts de Barcelona de les dues centrals. És interessant aquí la solució donada a les formes, ja que els escuts se situen en una mena d'estendards, com prenent una major importància i el camper és marcat amb petits detalls que en el vitrall s'haurien de convertir en fins dibuixos de grisalla. Cal assenyalar que les dues llancetes de la dreta difereixen lleugerament de les dues de l'esquerra com donant diferents possibilitats abans d'acabar d'afinar el resultat final.

Com hem anat veient, hi ha una gran similitud entre els projectes de les traceries dels dos primers finestrals cosa que fa pensar en la possibilitat que Mestres hagués realment projectat les mateixes formes per als dos vitralls, tal com sembla deduir-se dels comentaris inclosos en els primers dissenys, on es diu que es tracta dels projectes dels dos últims vitralls del trifori, negligint el més proper a la façana principal. Malgrat això, el resultat final que es pot apreciar a les fotografies del moment i l'existència dels següents projectes, ens fan afirmar que finalment no se seguí la intenció inicial.

Si comparem aquest amb l'altre projecte (6) pel mateix vitrall, veiem que els canvis se centren en la desaparició dels elements més originals o que podien suposar majors problemes tècnics; s'acostaria així més a les formes del primer vitrall, però també cal assenyalar l'aclariment dels colors que beneficia la translucidesa i la lluminositat del conjunt.

Projecte 8

És un paper rectangular de dibuix i mil·limetrat que fa 200 mm × 380 mm, amb la representació de dues llancetes d'un vitrall amb sanefes verticals heràldico-decoratives, bàsicament geomètriques, dibuixades amb llapis i amb la meitat inferior acolorida amb aquarel·les. El disseny està desplaçat cap a la dreta i ocupa tota la llargada del paper. El contorn del finestral és remarcat en negre i exteriorment s'han assenyalat els límits dels plafons, que són quatre de rectangulars iguals i un de superior lobulat per cada espitllera, cosa que fa coincidir els vitralls objecte d'aquest projecte amb els del trifori.

El costat esquerre es troba tacat amb proves de pintura i el tros que queda entre les llancetes i l'extrem del paper és ocupat per un dibuix geomètric molt acurat, fet amb llapis, que mostra dos rombes en filera vertical superposats a un tercer i sobre un camper format per motius florals i triangulars. A la part baixa, quatre rombes en filera horitzontal amb un quadrifoliar inscrit a cada un repeteixen el motiu inferior de les llancetes. Aquest disseny amb llapis resulta pràcticament igual a l'existent en les dues llancetes del projecte següent.

Els colors són ben vius i la gamma cromàtica bastant ampla, amb domini dels diversos tons de blaus i el verd pastel, contraposats als vermells i ataronjats. Hi ha també blanc i gris i el groc, que, a part de

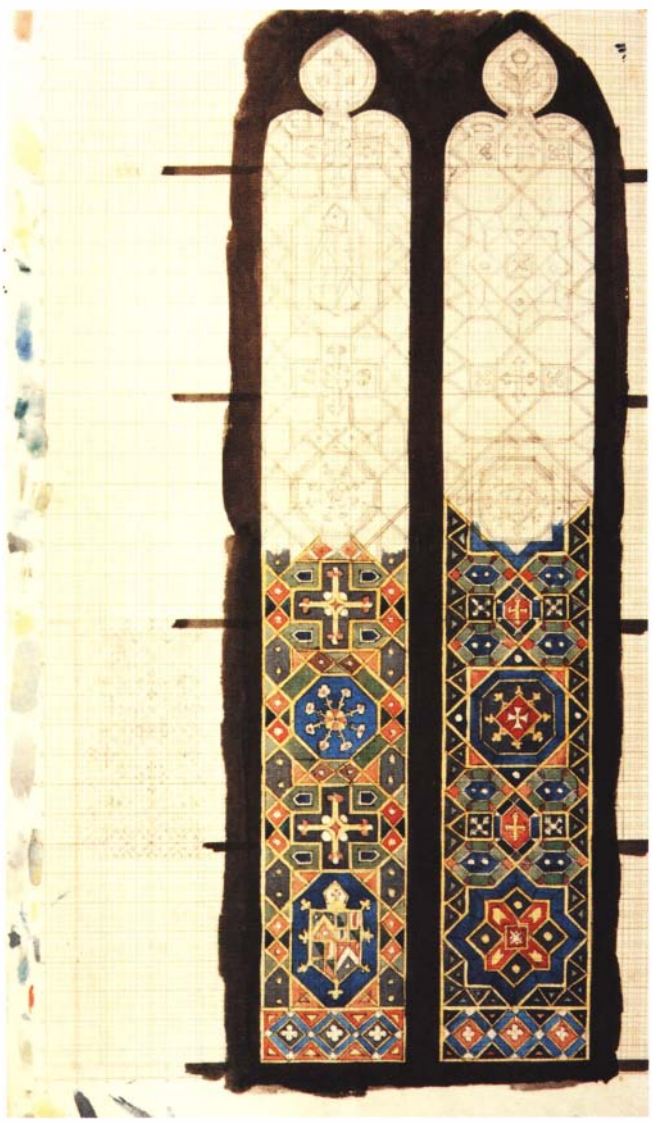


Fig. 8. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (8) per a dues llancetes de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

formar alguns dibuixos, es troba a la bordura de quasi totes les peces. El resultat és cromàticament força equilibrat.

Les sanefes verticals que configuren les dues obertures contenen unes formes centrals més grosses i un conjunt de petites peces poligonals regulars; els conjunts són capçats per formes florals.

Les figures grans de la llanceta B són estrelles octogonals amb diferents figures superposades. La inferior està presidida per un sautor, mentre la superior té al centre una forma romboïdal floronada amb la Creu capitular inscrita.

Entre les figures grans, un romboide, disposat verticalment, conté, sobre fons vermell, una creu llatina groga.

A les figures grans de la llanceta A es juga amb la superposició d'un rectangle i un rombe amb les puntes tallades que s'encreuen. Les dues intermèdies contenen un octàgon blau amb uns motius florals radials (disseny que es repeteix al projecte 9). Separen les formes grans unes creus gregues grogues ornamentades amb detalls grocs i vermells, situades dins formes cruciformes grises. Les figures inferior i superior contenen un escut quarterat (ja descrit) que no saben qui representa, i que fins i tot cal pensar, pel color i les formes definides, que podria ser degut més a la llibertat interpretativa del dissenyador que a un veritable donant fixat.

Projecte 9

El paper, de procedència francesa segons ens indica una anotació d'aquest, és mil·limetrat i de forma quadrada de 272 mm de costat.

S'hi troben pintats els plafons inferiors d'un vitrall de mosaic, de dibuix geomètric, compost per formes quadrangulars i estrelles octogonals amb altres d'inscrites i que contenen diferents dibuixos florals geometritzats, tot tancat per l'ampla franja que forma la bordura exterior i que conté rombes alternants blaus i vermells amb quadrifolis blancs inscrits. Els espais deixats entre les formes més grans són ocupats per rombes quadrifoliats i altres figures poligonals. Totes les formes tenen bordures grogues.

Es tracta, en realitat, d'una ampliació de part de l'anterior (8) amb molt poques variacions, entre les quals cal anotar la desaparició del motiu heràldic del bisbe i l'existència a la sanefa inferior de rombes, que a la llanceta B són ocupats per quadrifolis, però que a la A contenen Creus capitulars.

L'estrella de vuit puntes de l'anterior projecte apareix aquí a la llanceta A com a figura inferior del centre groc de la qual sorgeixen vuit romboides amb bordura groga que alternen camper vermell i morat i que contenen unes formes florals blanques; la figura superior de la B és aquí de color verd, amb aigües fosques, sobre camper blau amb aigües blanques, té inscrits un rombe i un quadrat d'igual mesura que s'encavalquen formant una altra estrella de vuit puntes amb les interseccions de les figures en vermell i el centre en blau amb uns dibuixos florals blancs i un punt central vermell (que recorden la figura superior de la llanceta esquerra de l'anterior projecte).



Fig. 9. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (9) per a dues llancetes de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

La figura superior, sobre fons moradenc amb dibuixos florals blancs, té elements comuns al dibuix amb llapis de l'esquerra de l'anterior projecte i és formada per un rombe verd que conté dibuixos de rosasses amb quadrilobats i als cantells rombes vermells amb quadrifoliats blancs; s'hi inscriu un rombe morat i en aquest un quadrat vermell de costats curvilinis que en conté un de morat amb motius florals blancs. La figura inferior de la llanceta dreta és la mateixa que la superior de l'esquerra però amb algun canvi de color i amb aigües fosques sobre els tons verds i blanques sobre els blaus.

La gamma cromàtica és força extensa amb una bona proporció de verds, blaus, vermells, morats i grocs. Els colors, més vius encara que a l'anterior, s'alternen constantment amb un joc cromàtic força interessant que parteix d'una total simetria dins cada llanceta, seguint els eixos de les formes geomètriques representades. La vivesa dels colors i la seva ràpida alternança, així com la geometrització de formes, ens recorden fàcilment els motius de rajoles i altres arts decoratives del tercer quart del XIX. Cal situar aquest projecte dins els exemples artístics que miren cap a les arts orientals i molt especialment recorda i s'inspira en les manifestacions tagarines.

Cal assenyalar, com a particularitat difícil de postular en els altres projectes, l'aplicació de vidres impresos en l'elaboració d'aquest vitrall; aquesta podria realment ser la solució i l'explicació de les aigües existents en alguns dels fons, blanques sobre els tons blaus i moradencs i fosques en els verds; cal considerar aquí també l'aplicació del gravat en algunes peces on es contrasta el vidre de color amb alguns detalls blancs (massa petits per ésser retallats) i/o els esmalts amb diferents tonalitats de color dins un mateix vidre, com a les formes superiors de les dues llancetes, l'una amb peces verdes i morades i l'altra amb un petit detall vermell al centre d'una peça blanca o blava i gravada.

Per sobre de la pintura apareixen, en les dues figures grans inferiors, unes guixades fetes amb llapis que semblen voler indicar la intenció de modificar algun motiu. A la part alta hi ha l'escala gràfica i una anotació, de mà de Mestres, que explica que cada plafó farà 61 cm × 92 cm, la qual cosa ens diu que, relacionant aquest vitrall amb l'anterior, l'alçada de les llancetes és de més de quatre metres, mesura que coincideix amb la dels vitralls del trifori.

La manca d'anotacions en els dos projectes no ens ajuda a situar exactament la vidriera resultant, però sembla clar que no es tracta de la més propera a l'absis (si no és que en fos un primer intent) ja que el vitrall sencer, vist amb el núm. 5, coincideix plenament en allò que és observable a les fotografies i s'aparta força d'aquest; d'altra banda, les fotografies del moment ens mostren la vidriera sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí unes formes més obertes que en la primera, que semblen acostar-se més a aquest projecte que als altres datats i perfectament situables com a projectes per a aquesta vidriera.

Projecte 10

Paper rectangular que fa 180 mm × 217 mm, ocupat per la part baixa de quatre llancetes d'una vidriera.

El projecte ocupa la quasi totalitat del paper mil·limetrat disposat horitzontalment, i és dividit en quatre columnes dins cada una de les quals es disposen tres motius de diferents sanefes, basats en formes circulars.

La correspondència a la segona de les vidrieres realitzades pel trifori, és a dir pel finestral de sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, ve donada per la datació (febrer de 1874) que correspon amb la de confecció dels projectes d'aquest; els motius són, però, molt diferents dels dos anteriorment estudiats i també mostra diferències remarcables amb el següent, de línies rectes.

Groc, vermell i diferents tonalitats de blau són els colors que dominen a les dues llancetes de la dreta d'aquest projecte, amb una vivesa molt superior a l'altra meitat, on el blau és substituït per un morat clar i el vermell per un taronja també molt suau. El groc hi és, en canvi, més abundant: ocupa totes les bordures, aquí més amples que a les altres dues llancetes. Sembla també clara la presència de vidres

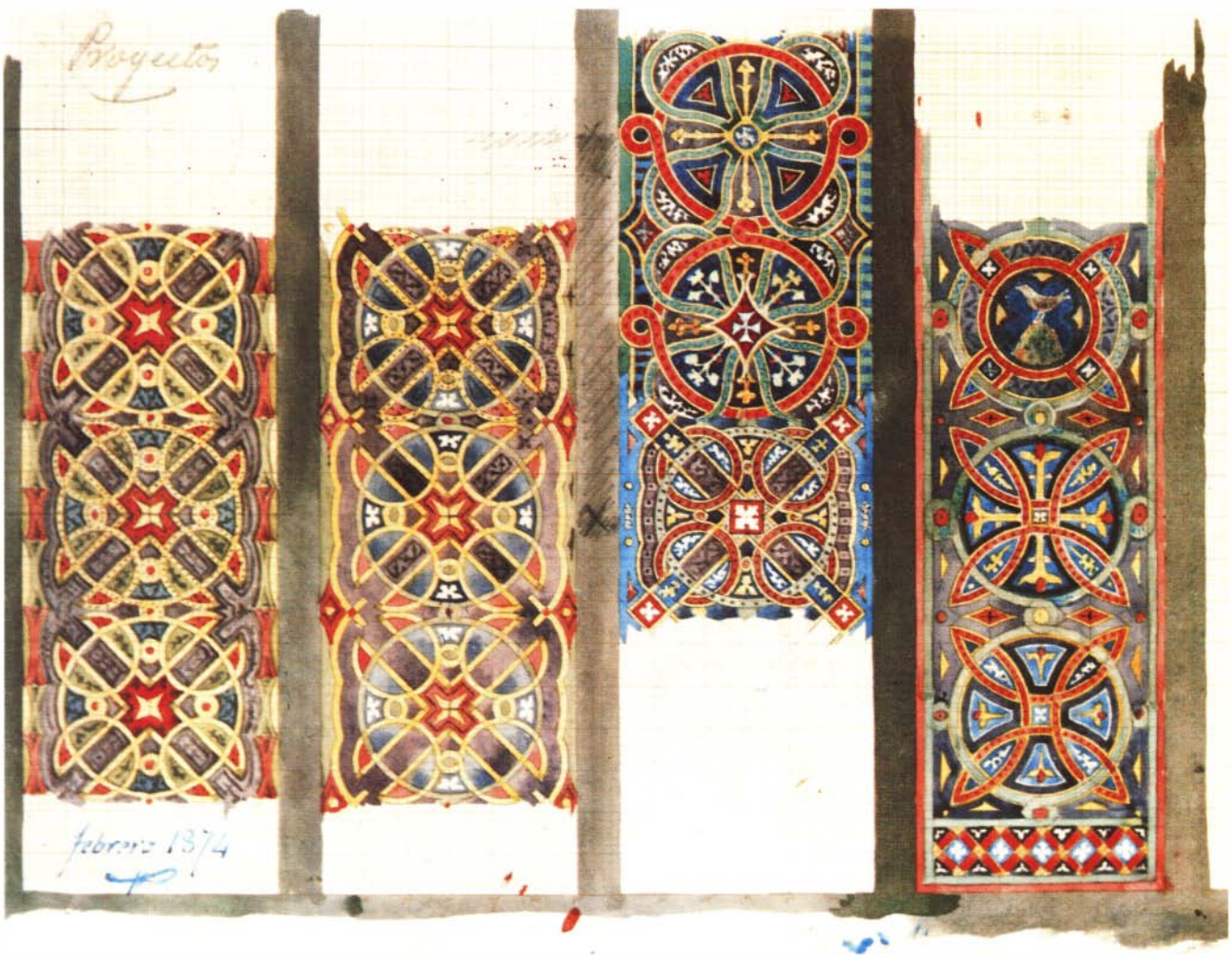


Fig. 10. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (10) per a quatre llancetes (amb motius curvilinis) de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

gravats i l'aplicació de la grisalla com a elements tècnics més destacats.

Els tres motius de la primera llanceta són idèntics amb la sola variació, que les bordures grogues del central es troben puntejades i les dels altres dos, no. El motiu consisteix en un cercle groc creuat per un sautor morat amb bordura groga. Els braços del sautor sobresurten de la circumferència, confonen el seu interior amb el camper de la llanceta i les seves bordures formen una nova circumferència a l'extrem de cada braç, de forma que ocupen part de la rodona central i deixen espai entre elles per uns petits cercles taronges amb bordura groga. A l'exterior d'aquestes formes hi ha una bordura en forma d'H que alterna taronja i verd.

La llanceta B segueix pràcticament el mateix disseny, només amb petits canvis de color, en les diverses formes, en la bordura exterior i en els motius de grisalla de l'interior de les peces de vidre.



Fig. 11. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (11) per a quatre llancetes (amb motiu rectilinis) de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

La llanceta C conté un motiu, l'inferior, molt assemblat als anteriors, si bé amb diferències remarcables de color, i dos més que presenten variants més accentuades. Els motius superiors de la llanceta C parteixen també d'un cercle que aquí es cargola en les horitzontals i verticals sense el sautor dels anteriors ni els cèrcols que en penjaven, els quals s'han convertit en quatre lòbuls amb les bordures enroscant-se en el cercle gran i sorgint d'un centre que, en el superior, es converteix en una creu, mentre que en el central conté una Creu capitular.

A la llanceta D, dins els cercles, apareixen semicercles que s'abracen a l'exterior, formant lòbuls apuntats; les solucions dels dos inferiors difereixen només en petits detalls mentre a la superior tot el centre és ocupat per una rodona groga amb bordura vermella que conté un quadrifoli blau on hi ha inscrit l'ocell damunt d'un puig que ens recorda el canonge Puiguriguer, donant també d'aquesta vidriera.

A la part baixa de la llanceta hi ha una sanefa més ampla, que recorda les existents als dos projectes anteriors, consistent en cinc rombes de color blau celest amb quadrifolis blancs inscrits, amb bordures

vermelles, damunt un fons blau marí amb trifolis blancs. Aquest detall fa refermar la possible coincidència dels projectes en una mateixa vidriera malgrat les diferències marcades entre ells.

Projecte 11

És un paper mil·limetrat rectangular, que fa 295 mm × 220 mm, disposat horitzontalment i ocupat pels fragments del projecte de quatre llancetes formades per sanefes decoratives (i heràldiques) amb motius rectilinis. El de la llanceta A és fet només amb llapis, i els altres tres es troben pintats a l'aquarel·la.

És clar que aquest projecte, d'una vidriera de quatre llancetes, correspon a un dels finestrals del trifori, però només la coincidència de concepte amb l'anterior i el fet que era contigu a aquell, ens pot fer afirmar que, tot i la diferència de les formes, correspon a la vidriera de sobre les capelles de Sant Gregori i Sant Agustí, com l'anterior.

A la llanceta A, fet amb llapis, hi ha un disseny format per formes romboïdals que s'encreuen; és el dibuix exacte de la pintura existent en la llanceta B. Es tracta d'una sanefa situada dins bordura, que es disposa sobre camper blau amb trifolis blancs; en ella, dos rombes taronges amb bordures morades hi acosten les seves puntes fins quasi tocar-se mentre se separen dels dos següents tenint només per contacte l'extrem de les bordures. Al centre dels rombes hi ha una forma vegetal groga. Amb les bordures d'aquests rombes s'encreuen unes altres orles; pintades interiorment en verd, fan forma de zigazaga amb l'extrem interior pla, i donen la imatge de nous rombes que parteixen els anteriors i deixen espais vermells a l'interior i blaus a l'exterior dels rombes principals.

A la llanceta C es repeteixen els mateixos motius generals amb algunes variacions de color (aclariment del verd) i forma: aquí els rombes principals no se separen dos a dos, sinó que tots tenen entre si la mateixa separació que és la que imposa l'amplada de la bordura. Quasi totes les peces tenen dibuixos interiors que hem de suposar que serien el projecte de les grisalles i altres procediments a aplicar.

La llanceta D és una simplificació de les anteriors; hi apareixen els rombes amb bordura, però no les bordures encreuades, que deixen als campers unes formes romboïdals més petites. Als centres dels rombes hi ha algunes referències heràldiques: un escut caironat de Barcelona al més alt, un de sant Jordi al central, i a l'inferior l'ocell damunt el puig del canonge Puiguriguer.

Projecte 12

El paper és de forma rectangular, fa 310 mm × 440 mm i s'hi representa el projecte de les traceries d'una vidriera de quatre llancetes, amb només una meitat projectada; a l'altra només apareix el dibuix de la forma exterior de la pedra.

Les traceries del finestral es troben centrades en el paper, i sota d'elles apareixen les inscripcions que daten el projecte (14-X-1874) i



Fig. 12. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (12) per a les traceries de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Santa Clara i entrada al Santíssim, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

el situen al finestral sobre les capelles de Santa Clara i entrada a la Comunió.

Els colors, que ocupen només la part dreta, són dominats pel vermell i el blau amb detalls grocs, incolors, verds o roses. Hi ha algun camper fosc, quasi negre, possiblement solucionat en el vitrall amb algun esmalt molt fosc, quasi opac. Recorda força el projecte 6, del qual ha pres alguns detalls, com el de les llancetes invertides superiors que contenen una creu de sant Jordi dins una bordura circular amb tres bucles.

La composició és dominada per una gran creu superior, quasi idèntica a la del projecte núm. 5, pel primer vitrall.

Les llancetes del pis intermedi són centrades pels escuts del capítol i de Barcelona, seguint una solució que ja havia estat aplicada als altres projectes, si bé aquí les llancetes tenen entorn una bordura ampla plena de formes geomètriques força detallades i de diferents colors que marquen la possible presència d'esmalts al vitrall resultant.

Més originals són els dissenys de les llancetes apuntades exteriors que contenen, entre bordura groga, uns motius radials grocs i vermèlls al lòbul (blau) i diferents motius florals i vegetals en blanc, groc, vermell i verd i uns trilobats blaus clavetejats en blanc a la llanceta (grisa).

Projecte 13

Es troba en un paper mil·limetrat rectangular, disposat verticalment, que fa 131 mm × 310 mm i en el qual hi ha representades part de dues llancetes d'un vitrall.

Damunt l'aquarel·la i sota unes proves de color, apareix la inscripció feta amb tinta «El proyecto presentado es del 14 octubre 1874», data que coincideix amb la de realització de la vidriera del trifori sobre les capelles de Santa Clara i Sant Oleguer.

Malgrat la vivesa del color i la presència de formes geomètriques, s'allunya més que els altres projectes vistos dels models islamitzants, amb una utilització superior de formes rodones i ovals i amb els ritmes irregulars dels romboides de la llanceta A.

Es tracta de dues sanefes diferents que podrien correspondre, l'una a les dues laterals i l'altra a les dues centrals d'una vidriera de quatre llancetes. El disseny de l'orla B és dominat per cercles, i el de l'A té cercles, òvals i romboides.

El fons de les dues sanefes és d'un blau turquesa molt fosc i la bordura exterior és blanca pintada interiorment amb motius vegetals lleugerament diferents per les dues llancetes. Aquestes orles laterals són interrompudes en alguns punts per unes rodones sexpartides pintades en groc, vermell i verd que en la llanceta A es disposen a l'alçada del centre de les formes ovals i en la B en la separació de les formes circulars a l'alçada del centre de les rodones més grans. A la part baixa de les dues llancetes apareix una franja totalment blanca en la llanceta A i en la B sembla simular un rètol sobre fons blau, flanquejat per dues estrelles blanques. Totes les peces tenen bordures grogues.

A la sanefa A s'alternen peces ovalades (grans) amb altres de rodones (més petites), mentre dues diagonals verdes amb dibuixos interiors creuen aquestes formes; del centre de cada creu surt un motiu floral vermell i blanc decorat en blau, en el qual creix una creu groga floronada amb els extrems vermells; l'espai que queda en els laterals entre les diagonals i els braços de la creu és lobulat i puntejat en blanc. La forma oval central substitueix el seu dibuix interior per una ampla bordura vermella amb rombes blancs, decorats amb quadrifo-



Fig. 13. José Oriol Mestres, arquitecte. Projecte (13) per a les llancetes de la vidriera de la tribuna sud, sobre les capelles de Santa Clara i entrada al Santíssim, de la seu de Barcelona. 1874. Conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.

lis blaus i un ametllat blau central que conté l'ocell damunt un puig (del canonge Puiguriguer). Les formes rodones tenen bordura vermella que s'enrosca en els punts verticals (muntant-se a les formes ovals) i horitzontals. La combinació general de les formes ovalades i rodones amb les creus del fons que s'enllacen les unes amb les altres formant romboides irregulars als fons, recorda vagament les vistes en els projectes 10 i 11, però aquí les formes més arrodonides (núm. 10) es barregen amb els encreuaments que apareixien en les rectilínies (núm. 11).

A la llanceta B les formes ovals són substituïdes per formes circulars grosses, de forma que les diagonals, verdes, que només són visibles al fons i no travessen les figures, marquen rombes aixafats.

Els dissenys interiors de les rodones grans de la llanceta B són diferents entre ells, l'inferior marcat per línies rectes, per lòbuls el del centre i el superior conté l'escut ja comentat de Tomàs Puiguriguer, timbrat amb un capel de canonge.

Vidriera de la capella de Sant Ramon de Penyafort

La vidriera era dedicada a sant Ramon de Penyafort, que fou canonge de la seu i membre de l'orde dels menorets i a sant Bonaventura, bisbe d'Albano i cardenal, de l'orde dels franciscans. A ells correspongué l'adscripció de la quarta capella (des del fals creuer) de la nau sud, després de la renovació de l'antiga dedicada a sant Joan i a sant Pau, on fou col·locada la tomba de sant Ramon de Penyafort l'any 1879; amb el nou sepulcre s'inaugurà l'altar i la nova vidriera[44].

La vidriera, executada per la Casa Amigó i de la qual ens resta tan sols una fotografia dels plafons inferiors, fou destruïda durant la guerra i reconstruïda l'any 1943. Mantingué solament la part de mosaic i canvià totalment les imatges dels dos sants que ara representen sant Ramon de Penyafort i sant Pacià.

Procés constructiu

El 16 de desembre de 1875 apareix a les Actes capitulars de la catedral de Barcelona una anotació segons la qual el canonge Ribes exposa que, seguint els desigs del capítol, voldria aprofitar la tomba de sant Ramon de Penyafort per col·locar-hi les despulles que d'aquest sant té la seu. Per això ha demanat el projecte de l'altar, de la vidriera i de la restauració del sepulcre i ha fet estudiar el conjunt per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, que l'ha aprovat. Proposa finalment realitzar el projecte en l'antiga capella de Sant Joan i Sant Pau i fer-se càrrec, ell mateix, de les despeses; l'oferiment és acceptat amb agraïment pel capítol que li promet ajuda en allò que li calgui en aquesta tasca[45].

No tenim més notícia del vitrall fins al mes de maig de 1879 quan es refereix la translació de les relíquies de sant Ramon a la nova capella i s'explica que el calat del finestral no fou pagat pel canonge Ribes. Un mes després la Casa Amigó estén factura de 1.600 rals a nom del capítol catedralici per la vidriera de colors per a la nova capella de Sant Ramon de Penyafort i Sant Bonaventura; el mateix taller rep posteriorment 14 rals més, pagats per l'Obra, per adobar l'esmentada vidriera. Tota la feina feta a la capella, fou dirigida per August Font i el projecte del vitrall ha estat localitzat entre els papers d'aquest a l'Arxiu històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i porta firma de l'arquitecte[46].

Projecte 14

L'aquarel·la ha estat localitzada entre els papers de l'arquitecte August Font que es troben a l'Arxiu històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

Es tracta d'un paper rectangular de dibuix que fa 145 mm × 310 mm, en el qual hi ha representada una vidriera de dues llancetes, de quatre plafons rectangulars i un de superior lobulat, i traceries superiors compostes per dos triangles curvilinis amb un trilobat inscrit a cada un i una rodona superior que conté un quadrilobat; és el mateix esquema que segueixen les capelles laterals de la nau sud de la catedral de Barcelona.

La conservació del paper i la pintura és força bona, malgrat algunes taques d'humitat que apareixen a les zones sense color.

44. La capella rebé en origen l'adscripció de sant Cristòfor, més tardanament la de sant Pau i santa Paula. Des de 1631 s'anomenà de Sant Joan i Sant Pau i a partir de 1879 de Sant Ramon de Penyafort, qui anteriorment tenia capella a l'altra nau lateral de la seu, la segona des del fals creuer, avui dedicada a Sant Pius X. Per a més informació sobre les capelles i llurs adscripcions és interessant el llibre de J. Mas, *Notes històriques del bisbat de Barcelona, Taula dels altars i capelles de la seu de Barcelona*, Barcelona, 1906.

45. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Actes capitulars de 1870-78*, fol. 365: 16-XII-1875.

46. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Exemplària núm. 7*, fol. 162; *Obra de la catedral. Documents diversos*: caixa des de 1879-80, bloc de 1879-80, compte núm. 226.



Fig. 14. August Font, arquitecte. Projecte (14) per a la vidriera de la capella de Sant Bonaventura i Sant Ramon de Penyafort, de la seu de Barcelona. 1879. Conservat a l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

La tècnica utilitzada pel projecte és el dibuix amb l'acoloriment a aquarel·la d'algunes parts per tal de fer-se una idea del possible resultat en color. Sembla que es tracta d'una primera prova no definitiva.

A partir d'aquest projecte es pot pensar que la vidriera seria de mosaic, feta amb vidres de gresol amb algun detall esmaltat, com ens ho assenyalen els petits dibuixos amb canvi de color en els plafons decoratius, i amb aplicació de grisalla a les vestimentes i a les cares dels sants, així com en altres detalls. Les rodones blaves dels campers són pintades simulant petites cibes, utilització corroborada per una fotografia de la capella d'abans de la guerra en la qual és apreciable la zona baixa de la vidriera, amb la mateixa decoració que la resta del fons. Les tonalitats grises dels hàbits monacals i dels símbols dels sants no són gaire normals en els vidres de gresol i és molt probable que fossin el resultat d'aplicació d'esmalts o grisalla. Tampoc no és clar si els rostres serien fets amb vidre de gresol rosat o si s'utilitzaria la carnació sobre vidre incolor.

La composició és centrada per un sant a cada llanceta, damunt del rètol amb el seu nom. El camper és de motius geomètrics i a l'últim plafó hi apareix un símbol que fa referència al sant central.

La iconografia dels sants i la composició general ens retorna a algunes manifestacions gòtiques: la posició de sant Bonaventura ensenyant el llibre i escrivint-hi alhora o la presència del senyal superior ens recorden també alguna de les antigues representacions de l'absis de la seu. Els sants, però, han perdut els seus atributs, i conserven només el llibre que ens recorda el seu saber, per recuperar el rètol que es troba en moltes representacions romàniques. Hi ha també la presència de l'hàbit monacal (gris) que no sovinteja en les representacions medievals. Un detall a destacar en relació amb les figuracions més antigues és la inexistència aquí de cap dosseret escultòrico-arquitectònic que ens doni referències sobre l'arquitectura que s'estila al moment. És una variació important que permet la utilització de tot el camper en una unitat decorativa en un vitrall mancat de llancetes laterals.

Ens trobem, doncs, davant un vitrall que s'inscriu en el neogòtic i que es permet una curta llibertat creativa al marge dels models medievals.

En relació amb el color hem d'assenyalar que per damunt del verd del fons es destaquen els colors vermell i blau que dominen els dibuixos geomètrics del camper i el groc que omple les bordures. A la zona de les figures domina el gris de les vestimentes.

Si ens centrem en les figures cal dir que sant Ramon de Penyafort és representat a la llanceta A amb hàbit de menoret, amb el dors i el cap només dibuixats i pintat de cintura en avall, porta tonsura i nimbe i a les mans uns fulls i una ploma. Per sota d'ell, sense pintar, un rètol on es llegeix «S. Ramon de Peñaforts» i el motiu decoratiu que omple els altres espais de les dues llancetes; el símbol que li correspon és una llum al·legòrica de la claredat de la seva saviesa. Sant

Bonaventura se situa a la llanceta B i vesteix hàbit de franciscà, amb la caputxa posada i nimbe groc, porta a les mans un llibre que mostra a l'espectador i una ploma amb la qual simula escriure. Al rètol sota d'ell hi ha escrit «S. Buenaventura»; el símbol que li correspon al capdamunt és un capel de cardenal.

Les formes geomètriques de la sanefa del camper es basen en un rombe damunt del qual se superposa un sautor que té els extrems arrodonits i conté una ciba a cada un. Els lòbuls dels capcers de les llancetes són ocupats per formes vegetals. Els trilobats damunt les llancetes contenen a cada lòbul un centre vermell del qual sorgeixen vuit raigs blancs.

A tall de conclusió

Hem vist com entre 1870 i 1888 es realitzaren a la seu un bon nombre de projectes de vidrieres i molts es portaren a terme: les rosasses de la volta principal, els vitralls del trifori sud, el conjunt de les capelles absidals i alguns de les naus laterals com el de Nostra Dona de Montserrat i el de sant Ramon de Penyafort, entre moltes altres, i es realitzaren els dos grans vitralls del final de l'absis[47].

Si a això afegim el fet que en molts casos els finestrals que ara s'omplen de vidrieres eren tapiats des de feia, com a mínim, més d'un segle, queda encara més clar el paper d'aquesta època com un moment de represa constructiva a la seu, després de la inactivitat creadora dels segles anteriors, que és evidenciada documentalment, i amb l'absència de restes posteriors al segle XVI, moltes ja perdudes a principi de segle XIX, algunes fetes desaparèixer en construir a la seu vitralls neomedievals[48].

Des de mitjan segle XIX es veu així el retorn a la creació de vitralls malgrat el temps transcorregut sense cap realització i el sabut desconeixement tècnic del moment en el camp del vitrall, que està en desavantatge respecte als treballs ja fets més enllà de les nostres fronteres tal com mostra el document de 1863 de la seu que ens explica que unes vidrieres projectades per l'arquitecte Josep Oriol Mestres tingueren la part figurada feta a París per més qualitat i menor preu, mentre la part en mosaic pogué fer-se a Barcelona[49].

Els projectes vistos s'encabeixen així perfectament dins l'art del seu moment. Són mostres d'un eclecticisme que és alhora reaprofitament d'antics estils medievals (no sempre geogràficament o cronològicament coincidents) i desenvolupament tècnic. Fan el mateix paper que en arquitectura tenen les construccions d'aquests anys: historicistes per un costat però no negadores de les noves tècniques; eclecticisme estilístic i aprofitament tècnic dels nous materials (sempre però de forma continguda), que són també característiques pròpies dels seus autors.

Es pot dir que ens hem ocupat d'unes poques mostres de les restes que encara podem recuperar de l'art del vitrall d'un moment que no ha obtingut encara el reconeixement i el prestigi que es mereix, sovint amagat per l'esclat imminent de les noves formes «modernes»; ha estat oblidat, i no ha rebut ni tan sols l'atenció que li cal com a antecessor del moment d'or de la vitralleria contemporània i agent de desenvolupament tècnic sense el qual no hauria estat possible la vitralleria modernista, de la qual és no solament el precursor sinó també, en molts aspectes, l'avançada[50].

47. D'ells es conserven avui una mínima part: els projectes de les rosasses de Mestres, dels quals queden poques restes en vidre, els del trifori, també de Mestres, amb els vitralls desapareguts i el de Sant Ramon de Penyafort de Font, amb una obra en part refeta a la postguerra i que solament conserva la part de mosaic de l'original. Ens han arribat també petites anotacions amb llapis d'alguns vitralls, com el central de la façana principal o la rodona central de l'absis o la també rodona de la capella del Santíssim. S'han conservat també algunes de les vidrieres realitzades en aquests anys, entre les quals cal destacar les dues últimes vidrieres de l'absis i les dels quatre evangelistes de la capella de Sant Josep, entre diverses restes fragmentàries i refetes, disperses per diferents finestres de la seu.

48. És el cas de la vidriera de la capella de Sant Pau o de la de Sant Martí; a la primera, els mateixos documents expliquen que el canonge demanà permís per substituir-la per una altra de "millor gust", potser senzillament més al gust del segle XIX; la segona, visible a una fotografia de l'*Àlbum fototípic de la catedral de Barcelona,* Barcelona, 1888, fou treta per posar-n'hi una de feta per la Casa Amigó.

49. Arxiu de la catedral de Barcelona. *Miscel·lània*, 2, plec 26.

50. S'ha vist com, en moltes sentits, el Pre-modernisme és no sols precursor sinó també avançada del Modernisme; així la reivindicació de Rigalt sobre la supeditació de les arts decoratives a l'arquitectura és, en certa manera, ja aplicada per Mestres i el disseny de vitralls que realitzaran alguns dels arquitectes més destacats com ara Gaudí o Domènech i Montaner, tindran els seus antecessors directes en els projectes de Mestres i Font.

Bibliografia

Àlbum fototípic de la catedral de Barcelona, Barcelona, 1888, estampa de Lluís Tasso Serra.

L. Cabo i Delclos, *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut en el temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona,* Barcelona, 1979.

F. Fontbona, *Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*, a F. Miralles (ed), *Història de l'art català,* VI, Barcelona, 1983.

M. Freixa, *El Modernismo en España* (Cátedra Cuadernos de Arte, 20), Madrid, 1986.

J. Gudiol, «De vidrieres i vidriers catalanas», a *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 492, 1919.

J. Mas, *Notes històriques del bisbat de Barcelona, Taula dels altars i capelles de la Seu de Barcelona,* Barcelona, 1906.

J. Mas, *Guía itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916.

J. Pintó i Xandri, A. Bastardes i Parera, *Basílica de Sta. María del Mar de Barcelona. Vitralls. Vidrieras. Stained Glass Windows* (Sèrie monogràfica "Sta. Maria del Mar", 2, Vitralls), Barcelona, 1907.

J. Vila-Grau, «Apuntes sobre el vitral modernista catalán», a *Cuadernos Guadalimar*, 15, 1979, p. 73-77.

J. Vila-Grau, *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Barcelona, 1982.

J. de la Vorágine, *La Leyenda dorada,* 2 vols., Madrid, 1984, núm. 29, 30.

Entorn al Museu

Entorn al Museu

Adquisicions del Gabinet Numismàtic de Catalunya-MNAC

Maria Clua Mercadal
Teresa Marot

La integració del Gabinet Numismàtic de Catalunya en el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha possibilitat de tornar a iniciar una política d'adquisició de peces, que permetrà d'anar augmentant els fons de materials numismàtics, ja prou rics. La política d'adquisicions s'orienta a completar les importants col·leccions de monedes i medalles catalanes, però sense oblidar mai les sèries foranes. Tindran una especial atenció nominals com per exemple el florí d'or de Florència, que a més d'assolir un gran èxit en els seus estats d'origen, també influiran o serviran de model en les encunyacions d'altres països. Presentem ara les primeres quatre adquisicions de monedes d'aquesta nova etapa del Gabinet Numismàtic de Catalunya.

Nomisma Histamenon de Romà III Argir (1028-1034), de la seca de Constantinoble

Anvers: +IhSXPSREX REGNANTIhM ; Crist nimbat assegut de front en un tron, beneint amb la mà dreta i sostenint els Evangelis amb la mà esquerra.

Revers: ΘKЄƃOHΘ' RѠMANѠ Verge nimbada de front, coronant l'emperador Romà III, a dalt ΜΘ .

Or; 4'22 gr; 22 mm; eixos: 12 h.

Referència bibliogràfica: C. Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, II, París, 1970, núm. 43/Cp/AV.



Fig. 1. Romà III Argir (1028-1034), *nomisma histamenon* de Constantinoble, MNAC/GNC 50173

L'adquisició d'aquesta peça, d'una excel·lent conservació, enriqueix i completa la col·lecció de moneda bizantina del Gabinet Numismàtic de Catalunya. La seva gran bellesa, i alhora la seva reconeguda importància comercial en tot el món medieval, fan que les emissions bizantines siguin altament preades.

Des dels inicis, l'Imperi bizantí s'apunta com un estat ric i poderós vers l'obscura alta Edat Mitjana d'Occident. La moneda d'or bizantina, de tradició romana, esdevingué la base d'un sistema monetari complet i eficaç, utilitzat no tan sols dins dels territoris de l'Imperi, sinó també més enllà de les seves fronteres[1].

La moneda d'or bizantina, basada en el patró del *solidus* romà, és fortament apreciada per l'elevat valor i l'estabilitat monetària. Fins ben entrat el segle XIII, es converteix en una divisa de gran prestigi acceptada arreu de la Mediterrània. Alhora, altres estats van adoptant el model d'aquesta moneda en els seus amonedaments aurífers, com ara el dinar islàmic, o el tarí italià. Malgrat que el *solidus* és el patró bàsic en la moneda d'or, al llarg dels segles es van creant noves denominacions monetàries. Els mateixos bizantins anomenaven *nomisma* qualsevol moneda d'or, malgrat que la puresa del metall, el seu pes o el seu disseny haguessin variat.

Sota l'emperador Nicèfor II Focas (963-969) s'introduí l'*histamenon*, caracteritzat per un bon pes, a més de la utilització d'un tipus de cospell gros i prim respecte a l'anterior *tetarteron*, de pes més feble i mida més reduïda.

Malgrat que l'elevada finesa de l'or, 24 quirats, era una de les característiques en els amonedaments bizantins, a mitjan segle XI, la puresa del metall s'anà desmillorant fins arribar a utilitzar or de menys de 8 quirats en les emissions de final de segle. L'emperador Romà III, emissor de la moneda que presentem, és l'últim emperador que encunyà moneda d'or d'elevada qualitat. L'alteració de l'or practicada pels seus successors desembocà en un ràpid desprestigi internacional de la moneda bizantina[2].

En general, la iconografia utilitzada en la moneda bizantina és d'una gran uniformitat, alhora que irradia una forta càrre-

1. Sobre la importància del sistema monetari bizantí durant tota l'Edat Mitjana, vegeu M. F. Hendy, *Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300-1450*, Cambridge, 1985.
2. A l'Imperi bizantí, la puresa de l'or és essencial per entendre l'evolució del valor de la moneda. Aquest aspecte ha estat molt ben estudiat per C. Morrisson *i* altres, *L'or monnayé 1. Purifications et altérations de Rome à Byzance*, París, 1985.

ga ideològica, tant política com religiosa. La moneda, a més de ser un objecte de valor i d'intercanvi, esdevé un clar instrument de propaganda a mans del poder imperial. El Crist nimbat assegut al tron, que apareix a l'anvers de la moneda, es convertí en una imatge molt utilitzada a partir del segle X, on es féu pal·lès el poder de l'autoritat divina. Aquest missatge es repeteix en l'escena del revers, on la Verge corona, amb la mà dreta, l'emperador vestit amb *sakkos* i *loros*, que es posa la mà dreta sobre el pit com a signe de respecte vers la Verge. (T. M.)

Florí d'or de la ciutat de Florència de l'any 1434

Anvers: +. *FLOR-ENTIA*; flor de lis.

Revers: *S. IOHA-NNES. B*; Imatge de sant Joan baptista de front. Al costat esquerre del cap, la marca d'assajador, un anyell amb dos caps.

Or; 3'53 gr; 19 mm; eixos: 8 h.

Referència bibliogràfica: *Corpus Nummorum Italicorum*, XII, *Toscana (Firenze)*, Milà, 1932, núm. 109.



Fig. 2. Florí d'or de Florència, 1434, MNAC/GNC 109844

El florí adquirit pel Gabinet Numismàtic de Catalunya va ser encunyat a Florència durant el segon trimestre de l'any 1434 pel mestre de seca Bartolomeu Alessandri, de qui apareix la marca d'assajador al revers de la peça: un anyell amb dos caps. Aquest florí és un bell exemple de les encunyacions d'or fetes a la ciutat de Florència, que arribaran a ser un model a seguir per altres països, molt especialment per la Corona d'Aragó.

L'origen d'aquesta moneda està al segle XIII a Itàlia, on les importants transaccions comercials internacionals obliguen l'aparició d'una moneda forta i valuosa. Les ciutats de Gènova i Florència van crear peces d'or pur, amb gran prestigi i d'alt valor, com ara el "genovino" i el "fiorino" respectivament. L'any 1252 es va crear el "fiorino" o florí d'or amb una llei de 23 3/4 quirats, una talla de 64 per marc i un pes teòric de 3'50 grams, que més tard va oscil·lar entre els 3'33 i els 3'55 grams. La seva tipologia seguia la mateixa que la del florí de plata, a l'anvers una flor de lis, símbol parlant de Florència, amb la llegenda *FLORENTIA,* i al revers la imatge de sant Joan baptista, patró de la ciutat, amb la inscripció *S. IOHANNES. B.* Aquesta peça es va encunyar fins a mitjan segle XVI, en què l'alt nombre d'imitacions i de falsificacions en van fer difícil la circulació[3].

De primer el florí sols va circular per Itàlia, però aviat va arribar a altres indrets i es convertí en una divisa internacional. També va ser una peça força copiada per altres llocs com: la Vall del Roine, els Països Baixos, Renània,
gria i la Corona d'Aragó. El rei Pere III el Cerimoniós, l'any 1346, va encunyar per primer cop, a la seca de Perpinyà una moneda d'or de pes, tipologia i nom similars al florí de Florència. Altres seques de la Corona com ara Barcelona, València, Mallorca i Tortosa també van batre florins. Aquesta peça es va fabricar i va circular àmpliament fins a temps de Ferran II i fou una moneda força considerada tant al territori de la Corona com a l'exterior[4].
(M.C.M.)

Coronat de Ferran I de Nàpols (1458-1494)

Anvers: *+CORONATVS:qVIA.LEGITIME:CERTAVIT:;* Ferran assegut en un tron, coronat per un cardenal i assistit per un bisbe.

Revers: *+FERDINANDVS:D:G:R.SICI:E:VN;* creu potençada, a sota petita *m*.

Plata; 3'94 gr; 27 mm; eixos: 4 h.

3. Per ampliar la informació sobre el florí i la seva importància en l'economia de l'Europa dels segles XIII-XV, es pot consultar l'obra de Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, París, 1976.
4. Sobre el florí encunyat a la Corona d'Aragó, vegeu les obres de J. Botet i Sisó, *Les monedes catalanes,* II, Barcelona, 1909, i de M. Crusafont i Sabater, *Les monedes de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516),* Madrid, 1982.

Referència bibliogràfica: *Corpus Nummorum Italicorum*, XIX, *Italia Meridionale Continentale, Napoli,* I, Roma, 1940, núm. 102/156.



Fig. 3. Ferran I (1458-1494), coronat de Nàpols, MNAC/GNC 109845

Ferran, fill natural d'Alfons el Magnànim i proclamat rei de Nàpols i Sicília, creà una nova moneda d'argent, anomenada coronat per la seva referència a l'escena de coronació que apareix a l'anvers de la moneda. Una vegada més, l'encunyació de moneda, privilegi del sobirà, es convertí en un vehicle per transmetre el seu poder i afermar la seva autoritat.

Després de la petició del papa Calixt III que Ferran fos coronat, l'any 1462 el parlament dels Barons, juntament amb els papes Eugeni IV i Nicolau V, en van acceptar la legitimitat reial. L'acte de coronació, dirigit pel cardenal Sabino Orsini com a delegat papal, va tenir lloc a Barletta l'11 de febrer del 1462. L'al·lusió d'aquesta cerimònia històrica queda ben definida a l'escena de l'anvers de la moneda, on Ferran, assegut en un tron sostenint el ceptre i el globus cruciforme, rep la corona de mans del cardenal, acompanyat també per un bisbe. La llegenda monetal fa una clara referència a la pretensió de Ferran d'ésser coronat sota el pretext de la seva legitimitat: *coronatvs qvia legitime certavit*. La creu potençada envoltada de la titulatura reial al revers de la moneda, és un motiu sobradament utilitzat en la iconografia monetal d'època medieval.

El coronat, malgrat tractar-se d'una moneda d'argent de forta tradició medieval, ja presenta els primers indicis característics dels amonedaments de l'època moderna. L'abandó de l'epigrafia gòtica per a l'ús de les lletres capitals romanes en les llegendes, i l'inici artístic renaixentista es convertiren en uns dels trets definidors de la moneda moderna[5].

Ferran I de Nàpols va fer abundants emissions de coronats, i el seu successor Alfons II de Nàpols, per bé que no tants, també en continuà encunyant. El gran volum de fabricació de coronats va provocar l'aparició de petites marques o símbols per distingir els diferents tallers, assajadors o emissions. Una petita *m* sota la creu del revers indica, possiblement, la marca d'emissió o el distintiu de l'assajador.
(T.M.)

Tàler de l'arxiduc Leopold (1607-1632), de la seca de Hall

Anvers: *LEOPOLDVS:D:G:ARCHIDVX:AVSTRIAE;* l'arxiduc, a la dreta, coronat i amb ceptre. Davant, la data 1.6.3.2.

Revers: *DVX:BVRGVNDI:COMES:TIROLIS;* escut d'armes coronat.

Plata; 28'39 gr; 42 mm; eixos: 12 h.

Referència bibliogràfica: J.S. Davenport, *European crowns 1600-1700*, Londres, 1974, núm. 3338.



Fig. 4. Leopold d'Àustria-Tirol (1607-1632), tàler de Hall, MNAC/GNC 38249

El tàler comprat pel Gabinet Numismàtic de Catalunya és datat concretament l'any 1632 i va ser encunyat a la seca de Hall sota l'autoritat de l'arxiduc Leopold d'Àustria, comte del Ti-

5. Per una visió general, però acurada, del pas de la moneda medieval a la moderna, vegeu Ph. Grierson, *Coins of Medieval Europe*, Londres, 1991, p. 177-216.

rol (1619-1632) i bisbe de Passau i d'Estrasburg (1607-1625). Aquesta titulatura apareix reflectida a les inscripcions de les llegendes, tant de l'anvers com del revers de la moneda. La imatge de l'arxiduc es pot considerar un fidel retrat realitzat d'una forma acurada i amb tot detall. La bellesa de la peça, unida al seu valor nominal, fan d'aquesta gran moneda de plata un bon exemple de les noves peces aparegudes a principi del segle XVI a Centreuropa.

Durant el segle XV la moneda a Europa seguia la tradició marcada a l'època medieval: cospells prims i iconografia gòtica. Quan el Renaixement va arribar al món de la moneda va originar un canvi en la iconografia de les peces, i afectà també al numerari de billó que va passar a ser de coure, i, en conseqüència, es van encunyar noves peces com: la "lira" a Itàlia, el "teston" a Alemanya i el "guldiner" al Tirol. Aquesta última peça, antecedent directe del tàler, va ser batuda per primer cop a Hall per l'arxiduc Segismon del Tirol, l'any 1486.

A mitjan segle XV, mercès a les noves tècniques per tractar el mineral, les mines de l'Europa central —Tirol, Saxònia i Bohèmia— van ser fortament explotades. L'any 1519, les mines de Sankt Joachimstahl, amb una gran producció d'argent, permeten a Bohèmia l'encunyació d'una moneda forta de plata, el tàler. El nom deriva del lloc d'on era extret el metall. El tàler tenia 935 mil·lèssimes, un pes de 31'7 gr i un mòdul de 41 mm. Era, doncs, una peça de mida gran i de molt valor, que es va convertir en una moneda bàsica per a l'edat moderna[6]. La seva estimació en plata equivalia al "gulden" d'or, metall difícil de trobar i d'importar cap a Centreuropa.

El tàler es va expandir per tot Europa i provocà l'aparició de noves peces de plata amb un valor similar, com ara "dollar", "daalder", "piastra", "talari", "tala", "tallero"... Amb la incorporació, l'any 1545, de les mines de plata del Potosí, al Perú, l'Imperi espanyol creà una peça de similars característiques que s'anomenà "real de a ocho", peça que circulà per tot el món[7]. El model monetari del tàler va ser la divisa més emprada durant 400 anys a tots el mercats comercials. A Centreuropa aquest valor es va mantenir, amb certes variacions, fins a final del segle XIX, principi del XX, en què va ser substituït pel "marc" alemany i el "franc" suís.
(M.C.M.)

6. Sobre els inicis de l'encunyació del tàler es pot trobar més informació a les obres de J. S. Davenport, T. Sondergaard, *Large size silver coins of the world*. Galesburg, 1972, i de Ph. Grierson, *Numismatics*, Oxford, 1975, p. 29-33.
7. La influència del tàler sobre altres monedes és ben documentada als llibres I i II de l'obra d'E. i VI. Clain-Stefanelli, *Monnaies européennes et monnaies coloniales américaines entre 1450 et 1789,* Suïssa, 1978.

Un ploraner gòtic de probable procedència catalana

M. Rosa Terés i Tomàs





Anònim
Segona meitat del segle XIV
Ploraner
Escultura d'alabastre
30,5 cm (alçada) × 2 cm (sòcol) × 12 cm (amplada)
Donació al MNAC de l'"Asociación de Profesionales en Arte Antiguo y Moderno" (APROARTE) el 23 de juny de 1992

L'"Asociación de Profesionales en Arte Antiguo y Moderno" (APROARTE) ha fet donació d'un ploraner d'estil gòtic al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aquesta feliç circumstància ha servit per a enriquir les col·leccions d'escultura del Museu, que no tenia cap més peça amb les característiques de la que ara ens ocupa.

Es tracta d'una escultura d'alabastre, treballada en alt relleu i amb la part posterior llisa, que representa un home vestit amb gramalla i caputxa, la indumentària habitual dels integrants

dels seguicis fúnebres, tantes vegades reproduïts dins del marc de la plàstica baix-medieval. El tractament dels plecs de la túnica, poc abundants i de caient ben recte, sense deixar entreveure les formes del cos, ens apropa al que podria ser un dels resultats estilístics no gaire afortunats de la segona meitat del segle XIV i ens manté encara lluny de l'espectacularitat volumètrica de les noves modes borgonyones. Porta corretja, creuada al davant, de la qual penja una espasa molt ben conservada; aquesta presenta una croera de braços corbats cap a la punta, que es féu molt més habitual al segle XV, davant les croeres rectes, més freqüents durant el segle anterior[1].

El seu semblant és trist, té els ulls aclucats i una boca petita, acompanyada d'un gran bigoti i d'una barba de rínxols molt sumaris i tractament superficial. De fet, no hem trobat exemples de ploraners de la segona meitat del segle XIV —època que, en un principi, podria semblar adequada per a la peça que presentem— que mostrin els ulls tan aclucats, tret d'algun cas aïllat[2]; en canvi, és un detall expressiu que és més usual a partir del segle XV avançat.

Amb les dues mans s'acaricia la cara, potser fent referència a un dels rituals funeraris més freqüents i controvertits de la societat medieval, que consistia a gratar-se el rostre fins a fer-se sang, i que el rei Alfons X el Savi ja havia prohibit a les seves *Partidas*. De ploraners representats en el moment de gratar-se o acariciar-se la cara amb totes dues mans, —la qual cosa pot ésser difícil de diferenciar—, n'hi ha bastants en escenes funeràries de sepulcres castellans de final del segle XIII i principi del segle XIV (Palazuelos, Matallana, etc.)[3], però dins l'àmbit catalano-aragonès dels segles XIV i XV els exemples conservats són molt escassos.

La construcció de monuments sepulcrals es generalitzà a partir del segle XIII, primer als regnes de Castella i Lleó i, una mica més endavant, a la Corona catalano-aragonesa, on foren molt abundants tot al llarg dels dos segles següents. A més de la imatge jacent del difunt a la tapa del sepulcre, la resta d'espais disponibles (tant a la caixa com al mur del fons de l'arcosoli) s'omple de relleus amb escenes religioses o referides a la cerimònia del funeral.

La plàstica gòtica sentí una gran predilecció per la figura del ploraner que, molt sovint, es convertí en el protagonista gairebé exclusiu de les comitives fúnebres. En podem veure decorant molts dels sepulcres conservats, o, lluny del seu context, en museus i col·leccions particulars. La varietat d'opcions iconogràfiques i estilístiques és lògicament molt extensa, però sempre existeix un seguit d'elements comuns que els fan inconfusibles, com ara la utilització de la caputxa i la gramalla, cada cop més folgada i ricament plegada, i una gesticulació variada, que forma part de les convencions utilitzades per a manifestar el dol[4].

A la Corona d'Aragó, on sembla que es podria situar la procedència inicial del nostre ploraner, existeixen abundants exemples de sepulcres amb la presència rellevant d'aquests endolats (el sepulcre dels Queralt a Santa Coloma, Tarragona; el de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, a Saragossa; el d'Hug de Cervelló, a Vilafranca del Penedès; el del bisbe Ramon d'Escales, a Barcelona; el del bisbe Berenguer d'Anglesola, a Girona; o el del bisbe Bernat de Pau, més tard, a la mateixa catedral gironina). Encara se'n coneixen més i els documents ens parlen d'altres que han desaparegut.

Aquest seria el cas del Panteó Reial que Pere el Cerimoniós féu construir al monestir de Santa Maria de Poblet. Les tombes foren destruïdes a partir de l'any 1835 i pràcticament fetes de nou per l'escultor i col·leccionista Frederic Marès. Per tant, cal estudiar-les a partir de la documentació, sortosament molt nombrosa[5], de gravats i descripcions anteriors a la seva destrucció[6], i també d'algunes restes conservades en museus i

1. M. de Riquer, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, 1968, p. 144-147. Tanmateix, hem trobat algun cas de croera corbada en obres del segle XIV, per exemple en un segell de Pere el Cerimoniós de l'any 1337 (*cit. supra*, làm. 54).
2. Un dels ploraners del sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, a la "Parroquieta" de la Seu de Saragossa, obra de Pere Moragues (1379), presenta una expressió força semblant i, curiosament, també es cobreix la cara amb les dues mans.
3. C. J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 8-56.
4. P. Quarré, *Les pleurants dans l'Art du Moyen Age*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1971 (*passim*).
5. A. Altisent, *Història de Poblet*, Abadia de Poblet, 1974, p. 262-296. En aquesta obra es fa una rigorosa interpretació de la documentació pobletana.
6. P. Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Catalunya*, Barcelona, 1839, p. 254-304. Tal com explica l'autor, qui va veure els sepulcres abans de la destrucció, aquests adornaven els seus fronts amb imatges de ploraners i amb altres escenes referents al funeral.

col·leccions que, potser, tenen l'origen en el cenobi pobletà. A més d'un important grup d'escultures fragmentàries que guarda el mateix monestir, consten com a provinents de Poblet dos ploraners a París (Museus del Louvre i de Cluny), tres a Berlín (Museu Dahlen) i dos més adquirits per la Generalitat de Catalunya. El grup es podria incrementar amb algunes restes conservades al Museu Marès de Barcelona i al Museu Episcopal de Vic, i amb unes poques peces de col·leccions particulars catalanes.

Però tota aquesta informació pot ésser insuficient a l'hora d'intentar estudiar el Panteó de Poblet, i encara més si tenim en compte que hi treballaren diversos artistes (Mestre Aloi, Jaume Cascalls o Jordi de Deu, entre d'altres). Si bé moltes de les peces que hom creu que procedeixen de les tombes reials han estat atribuïdes a Jaume Cascalls, que hi treballà entre 1349 i 1379, cal acceptar que existeixen diferències d'estil i de mans, lògiques en una obra d'aquesta envergadura.

Consegüentment, l'escultura donada al MNAC podria haver format part del conjunt esmentat, però, de moment, no estem en condicions de precisar més sobre la seva filiació estilística. Tanmateix, ja hem vist com la producció funerària a la Corona d'Aragó fou molt més extensa, de manera que hom no pot descartar la possibilitat d'altres procedències, més si tenim en compte que, sovint, hi treballaren els mateixos artistes. Amb el que hem exposat no hem pretès sinó presentar la peça i la seva problemàtica, tot posant les bases del que n'haurà de ser l'estudi aprofundit.

Adquisició d'un tríptic gòtic d'escola italiana

Rosa Alcoy



Taller d'Antonio Veneziano
Actiu a Itàlia entre 1369/1370-1388 i probablement a Espanya al final del segle XIV
Tríptic de la Mare de Déu de la Llet

Darrer terç del segle XIV
Pintura al tremp sobre fusta d'arbre fruiter (potser cirerer)
50 cm × 40 cm
Adquisició del 17 de desembre de 1991

Rosa Alcoy

Les petites dimensions (50 cm × 40 cm) d'aquest tríptic de la Mare de Déu de la Llet, retallat alguns centímetres a la zona dels encaixos, el caracteritzen com a altar portàtil, probablement fruit d'una devoció particular. La seva estructura, que havia de permetre l'obertura i tancament, es troba normalitzada a Itàlia al llarg del segle XIV en produccions que arriben a tenir un caràcter industrial i que sovint situen la Mare de Déu amb el Nen com a titular, acompanyada de figures de sants que no exclouen una cort angèlica, i que converteixen aquestes peces en visions de síntesi de les grans composicions toscanes de la «Maestà». En el nostre cas Maria, asseguda mentre alleta el nen, és acompanyada de dues santes, la Magdalena amb el pot dels perfums i una segona figura amb palma de màrtir, i dos sants que ocupen el primer terme.

D'aquests és possible identificar sant Joan Baptista, amb filacteri a la mà i assenyalant l'Infant, com li pertoca per la seva qualitat de Precursor i darrer dels profetes, i un segon personatge que, pel poc que resta de la seva representació, podria identificar-se sense completa seguretat amb sant Jaume, atès el bastó de peregrí que aferra amb la mà dreta. En aquesta mena de produccions el compartiment central també pot ser ocupat per una escena, i els batents de tancament enclouen episodis fonamentals com la Nativitat, l'escena del Calvari —quan la titularitat correspon a la Verge— o bé la representació d'altres sants d'especial devoció, com seria el cas d'aquest tríptic, on cal fer notar la presència de sant Antoni abat amb un llibre i la crossa en tau que li pertoca, i sant Cristòfor amb el nen a l'espalla i en acció de travessar el riu. Els pinacles laterals es dediquen a una visió compartimentada de l'Anunciació, seguint un esquema que fou habitual en les arts figuratives italianes i que permet dividir l'escena traient partit de l'espai real que separa Gabriel de la Verge anunciada. El coronament intermedi és la part de la peça més il·legible, tot i que, malgrat les llacunes, sembla evident que cal descobrir-hi la presència del Crist de Dolor. En aquest sentit, no podem passar per alt la disposició dels braços nus estesos cap avall, a banda i banda del tors, i la voluntat de mostrar els palmells de les mans, que s'afegeixen com a dades pròpies del tema, a més de les restes del que havia de ser la caixa del sepulcre, que intuïm en el nivell inferior de la imatge. L'esquema que dibuixen els braços de Crist, sense que es tracti sempre d'una imposició del marc, fou utilitzat semblantment pel Mestre de la Misericòrdia, en una taula de la col·lecció Duveen de Nova York, així com per altres pintors, entre els quals Cenni di Francesco i Giuliano di Simone.

El tema del Crist de Dolor té especial sentit en el programa iconogràfic que intenten sintetitzar aquests altars i que s'inicia amb el subjecte cabdal de l'Encarnació. A partir d'aquest inici de la història de la salvació, en què no s'oblida el paper de la Mare immaculada, valorat especialment en la figura de la Llet, la visió simbòlica del crucificat emplaçat de mig cos sobre el sepulcre projecta un record ambivalent sobre el fidel, que la vincula a la vegada als temes indissociables de la mort i la resurrecció. Per tant, en unes taules de dimensions reduïdes es contempla el fonamental de les creences cristianes.

Abans de la Restauració el tríptic adquirit pel MNAC es trobava fixat a un suport modern que impedia analitzar l'estat de l'exterior del moble i la possible existència de restes d'altres pintures que ara visibles i molt perdudes, tingueren en altres obres, tanta importància com les que es troben a l'interior del tabernacle. És el cas d'algunes peces atribuïdes a Duccio,[1] per bé que el conjunt que ens interessa respongui clarament a una tradició arrelada amb particular intensitat en els obradors florentins que ens recordarien les aportacions de Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, el Mestre del Bargello i un llarg etcètera que perpetua i sovint estandarditza algunes propostes compositives i temàtiques.

Es desconeix cap dada documental o de procedència d'aquesta peça anterior al seu emplaçament a la col·lecció Parcent de Ronda (Màlaga). Quan l'obra fou donada a conèixer, D. Fitz Darby proposà com a autor de la pintura Ferrer Bassa, tesi que fou recollida per Ch. R. Post amb alguns dubtes que assenyalaven com a probable l'àmbit o taller del mestre de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes, l'única obra documentada del pintor català en aquell moment.[2] L'opció d'aquest important investigador americà podria justificar-se en algunes coincidències formals, que remeten al tipus de pinzellada i, en la mateixa línia argumental, a alguns trets fisionòmics que comparteixen els sants del tríptic i algunes de les figures de Pedralbes (sant Aleix), explicables en funció de dependències vagament comunes en què la figura de Giotto i els seus múltiples seguidors es deixa sentir en els diferents moments de la conjuntura postgiottesca. Tanmateix, cap de les

1. D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy, *Art in the Making. Italian painting before 1400,* (catàleg d'exposició), Londres, National Gallery, 1989, p. 90, n. 4.
2. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting,* II, Cambridge (Mass.), 1930 p. 206, fig. 143.

raons adduïbles no és suficient per a admetre l'atribució d'aquest altar portàtil a Ferrer Bassa. Josep Gudiol i Ricart desacreditaria la hipòtesi en resituar la peça en un marc aliè a Catalunya, i que ens acosta a l'escola pictòrica andalusa de la segona meitat del segle XIV.[3] La peça és encara poc o mal coneguda per la crítica internacional, però, tot i això, és possible recolzar l'estat de la qüestió en algun altre parer contrari a les filiacions pro-catalanes, que situarien la seva realització amb anterioritat al 1348, data de la mort de Ferrer Bassa.

Ja el 1975 Miklòs Boskovits considerà la possible relació del tríptic Parcent amb Antonio di Francesco, anomenat també Antonio Veneciano, i el seu taller.[4] La via oberta per M. Boskovits ens situa, ara per ara, en el camí més ajustat i que cal desenvolupar en futures anàlisis de l'obra. D'una banda, serà possible desmentir una cronologia dins del segon quart del segle XIV, obligada per l'esment de Ferrer Bassa qui, tot i el grau d'italianització del seu llenguatge, no pot equiparar-se en allò que toca a resultats específics amb una producció que deriva de l'atmosfera florentina de la segona meitat del segle XIV, en què es poden contemplar i explicar resultats com els de Lorenzo di Bicci, Pietro Nelli i el mateix Antonio Veneciano,[5] després d'haver assistit a la implantació dels esquemes propis de la generació de l'Orcagna, Jacopo di Cione, Andrea Bonaiauti o Niccolò di Pietro Gerini.

Al marge de la tipologia del tríptic, és notable la proximitat de la Mare de Déu de la Llet del MNAC a models com els que utilitza Pietro Nelli, actiu des dels anys seixanta-setanta, en el fresc del tabernacle dei Lippi a Macia [església de la Mare de Déu de Novoli (Florència)].[6] Així mateix, pot ser oportú recordar la grandiloqüència de Lorenzo di Bicci, documentat des del 1370, en l'Anunciació de l'Isabella Gardner Museum de Boston, que accentua la volumetria dels cossos, especialment en el cas de l'àngel, i ens acosta així a la proposta que comentem.[7] Pel que fa a sant Cristòfor, remetem a una taula amb aquest mateix sant, considerat protector contra la mala mort, atribuïda a Antonio Veneziano i venuda a Londres a la casa Sotheby.[8]

L'aproximació al cercle de Veneziano, que recolzaríem en tant que les característiques estilístiques de l'obra així ho aconsellen, té una sèrie de conseqüències que no poden passar inadvertides. Entre elles la biografia d'un pintor que, si bé des del 1369-1370 es trobava actiu a Itàlia, on degué formar-se dins el marc florentí a què hem anat al·ludint, almenys a partir del 1389 apareixeria a Espanya, on potser treballà fins al moment de la seva mort.[9] Les capelles de San Blas i del Baptisme de la catedral de Toledo ofereixen alguns dels treballs que hom ha considerat alguna vegada producte d'aquest moment d'activitat, que implica col·laboracions com la de Rodríguez de Toledo i permet al·ludir al polèmic Starnina. En conseqüència, hem d'atendre a la possibilitat que el tríptic en qüestió no fos obligadament importat d'Itàlia, davant del fet que es tractés en realitat d'una producció hispànica d'un mestre originari de la Toscana. La connexió d'aquest altar amb les arts florentines del darrer quart del trescents és doblement important si tenim en compte a l'hora de determinar la seva paternitat la trajectòria d'un pintor que ens acosta a alguns problemes nuclears de la historiografia del gòtic hispànic, com és el periple de Gherardo Starnina, arribat a la península i documentat a València (1398-1401), i que, segons les fonts vasarianes, fou deixeble declarat del nostre Antonio di Francesco.[10]

Per acabar advertiré que hi ha almenys dues raons fonamentals que permeten valorar l'adquisició d'aquest retaule portàtil i la seva satisfactòria integració en els fons del MNAC. La primera té a veure directament amb l'estat de la qüestió que hem pogut

3. J. Gudiol i Ricart, *La pintura gótica,* Madrid, 1955, p. 191, fig. 157.
4. M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento,* Florència, 1975, p. 254, n. 289, fig. 298. L'autor adverteix aquí que coneix la peça solament a través de fotografies i exposa el seu parer amb algunes lògiques reserves.
5. Per un recull de la bibliografia recent, vegeu la nota enclosa a *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento,* II, Venècia, 1986, p. 553, on es sintetitzen les seves principals aportacions a Siena, Florència o Pisa.
6. M. Boskovits, *cit. supra,* n. 4, p. 419, fig. 102.
7. M. Boskovits, *cit. supra,* n. 4, p. 331, fig. 111.
8. M. Boskovits, *cit. supra,* n. 4, fig. 170b.
9. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance-Florentine School,* I, Londres, 1963, p. 206.
10. F. Bologna, "Un altro pannello del Retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gherardo Starnina?", a *Prospettiva,* 2, 1975, p. 43-52; G. Bonsanti, "Uno stendardo di Antonio Veneziano", a *Paragone,* 419-421-423, 1985, p. 53-56. També F. Sricchia Santoro, "Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo", a *Prospettiva,* 1976, p. 11-29; M. Boskovits, "Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?", a *Paragone,* 307, 1975, p. 3-15; J. van Waadenoijen, "A proposal for Starnina: exit the Maesteo del Bambino Vispo?", a *The Burlington Magazine,* 851, 1974, p. 82-91; J. van Waadenoijen, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze,* Florència, 1983.

revisar prèviament. Al·ludeixo a la recuperació d'una pintura que ha estat atribuïda, en un passat més o menys recent, a Ferrer Bassa, al seu taller o al seu cercle immediat d'influència. En conseqüència, tot i que sembla necessària una revisió d'aquests plantejaments, és important de retenir la relació historiogràfica que des d'antic uneix la peça a un important episodi de l'art gòtic català, relatiu a la introducció de l'italianisme post-giottesc. D'altra banda, la possibilitat de proposar una altra classificació per al petit conjunt de Ronda no devalua aquesta producció ni per ella mateixa, ni tampoc pel que fa a la seva significació general dins dels fons del Museu.

La pintura hispànica de les darreres dècades del segle XIV oberta al nou moment estilístic que anomenem Gòtic Internacional, recull també noves influències italianes, madurades en la segona meitat del segle, i que trobaren singular acollida a Toledo, València o Andalusia. Així, la taula de la Mare de Déu de la Llet és representativa no només com a pintura italiana del segon Trescents sinó també com a obra dels mestres italians actius en el marc peninsular en el darrer quart del segle. La seva presència en el Museu omple una plaça vacant que permetrà donar una visió més contrastada d'aquestes diverses realitats que conviuen contemporàniament. Una pintura que embranca encara amb la Itàlia del primer Trescents i que mestres arrelats en aquest, com Taddeo Gaddi, projectaren en les dècades següents, pot ajudar a enfocar millor el sentit de les pervivències catalanes d'un italianisme senès o les noves subtileses que comportà la penetració dels «estils» de l'Internacional.

La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna, d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)

Joan Bosch i Ballbona



Antoni Viladomat i Manalt
Barcelona, 1678-1755
La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna
Oli sobre tela
0,79 × 1,32 m (amb el marc 0,905 × 1,44 m)
Adquisició ingressada al MNAC/MAC el gener de 1992

Antoni Viladomat —perquè, com raonarem, és a ell que cal concedir la paternitat del quadre— desplegà una vastíssima activitat de creació pictòrica, en part executada gràcies a la participació d'un obrador disciplinat a pintar a la manera del mestre. Deixà una producció tan abundant que tot i les greus amputacions que sofrí en els lapses destructius compassats al llarg del segles XIX i XX, encara n'ha sobreviscut una part ben copiosa, això sí, dispersa i engrunada en diverses col·leccions privades, museus i esglésies. Ara per ara, la basílica de Santa Maria de Mataró amb l'annexa capella dels Dolors i, sobretot, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (tant el MNAC com el Gabinet de Dibuixos i Gravats) contenen el gruix més generós de l'obra preservada del mític però desigual mestre barceloní. Però no podríem oblidar les mostres que li guarden les capelles de Sant Narcís i dels Dolors de la catedral de Girona, la Col·lecció M. de Cabanyes de Vilanova i el Museu del Castell de Perelada —sèries de la "Història de Josep"—, o manifestacions força més reduïdes del talent del mestre al fons del Museu de l'Abadia de Montserrat, per triar-ne alguns exemples d'entre les peces remarcables pel seu més ampli horitzó creatiu[1].

1. Vegeu el més complet estat de la qüestió sobre els reculls dels productes d'Antoni Viladomat a S. Alcolea i Gil, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», publicada en dos volums monogràfics d'*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* XIV, XV, 1959-1960, 1961-1962, especialment XV, p. 194-212, 287-323.

Joan Bosch i Ballbona

Dins del Museu Nacional d'Art de Catalunya l'aplec de pintures del mestre més emblemàtic de l'època del Barroc al Principat es comporta com un nucli valuosíssim, com el sector més homogeni, dens i personalitzat de les seves col·leccions d'art català d'època moderna, com un dels moments que el fons museístic reflecteix amb més potència la realitat de l'evolució de les arts figuratives del nostre país. De tal manera que gràcies a la seva estructura i a la seva projecció el Museu Nacional hauria d'aspirar a desenvolupar un paper decisiu tant en el manteniment de la memòria del pintor com en la dinamització d'iniciatives orientades cap a un més profund coneixement dels seus itineraris creatius i del seu emmarcament epocal —reptes pendents, com tants altres, per a la nostra historiografia. Es comprendran, doncs, el sentit i la necessitat de la present adquisició com també de totes aquelles que poguessin eixamplar les encara limitades col·leccions d'art català de les èpoques del Renaixement i del Barroc al museu. En el cas del nou llenç de Viladomat es tracta, a més, d'una compra tocada per l'oportunitat si pensem en la raresa de les aparicions en el mercat de l'art d'obres de mestres catalans de primera fila.

La pintura ha estat restaurada pel Centre de restauració del MNAC. Ha passat per successives etapes de «desrentelatge», «rentelatge», neteja i restauració. En el moment del seu ingrés la capa pictòrica presentava un greu enfosquiment causat pels envernissaments que havia rebut al llarg del temps i que li van ocasionar el ressecament i la deformació del suport. D'entrada, també es féu evident que l'obra havia estat ajustada a un nou bastidor i a un marc de forma el·líptica. Una operació que devia comportar la retallada dels caires i la reducció de l'antic format. L'examen a la llum ultraviolada va detectar que dues onades de repintats havien manipulat greument el treball original. La primera intervenció, força antiga, es produí segurament quan el quadre fou adaptat al nou marc, i comportà el repintat de l'Esperit Sant. La segona intervenció, molt més recent —com evidencien els ultraviolats— fou ben barroera i maldestra i s'orientà a «rejovenir» l'aspecte de l'antiga pintura amb nombrosos repintats que pretenien ocultar antigues llacunes —i el considerable desgast de la superfície pictòrica— que en alguns sectors deixaven veure la característica preparació vermellosa de les teles de Viladomat i de la pintura catalana de l'època.

En el pacient i complicat procés de neteja de la tela els efectes de les dues fases de repintat que malmetien, amagaven i distorsionaven sectors decisius de la peça —rostre de santa Anna, fons, antic colom de l'Esperit Sant, plecs de les vestidures—, s'han eliminat. Així, ha estat possible recuperar el treball original de Viladomat, el cromatisme, l'ofici amb què treballà les figures, i detalls insospitats fins ara ocults pels vernissos, els afegits i les brutícies, com l'Esperit Sant, l'aurèola de sant Joaquim i el fons original. Finalment, l'obra passà per la fase de reintegració, aplicada a «trateggio» en els sectors més decisius del llenç.

El pintor hi ha representat, al centre, asseguda i sobrevolada per l'Esperit Sant, la Verge Nena amb el cap inclinat i amb les mans creuades sobre el pit, flanquejada pels seus pares, santa Anna i sant Joaquim, i per alguns angelets. Un moment del cicle de la infància de la Verge tractat des d'un biaix immaculista —ben representatiu per tant del "renaixement mariològic" impulsat per l'espiritualitat post-tridentina fermament consolidada al primer del segle XVIII. Talment ho evidencien la presència de l'Esperit Sant o els solemnes gestos de presentació fets pels vells pares de Maria que semblen lliurar-la al món devot, tot proclamant el paper central de llur filla en la història de la Redempció. Sant Joaquim i santa Anna acompanyen la Verge com a silenciosos testimonis de tan pura concepció justament abans d'abandonar el cicle de la iconografia mariana[2]. Significativament Viladomat ha caracteritzat la Verge en aquella edat que es considerava òptima per a encarnar episodis al·lusius al controvertit misteri («de diez a doce años, en la que ordinariamente se nos representa la hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza»)[3]. Així, entre tants d'altres, l'havien plasmada Zurbarán —amb una major simbologia apocalítica— o Luca Giordano a la seva famosa *Destinació de la Verge* de l'església romana de Santa Maria in Campitelli. L'escenificació que els personatges de Giordano fan del tema hauria de permetre conjecturar, almenys d'entrada, si seria possible batejar la tela de Viladomat també com una

2. M. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 142.

3. La frase és del pare Juan de Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, 1730, i la cita M. Trens, *cit. supra*, n. 2, p. 142. Aquella caracterització és recurrent en la iconografia dels temes immaculistes des del segle XVII. Així, per exemple, Francisco Pacheco es pronunciava en semblant sentit: «Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta señora en la flor de su edad, doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel», F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, editat per Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990, p. 576.

"Destinació de la Verge", veient el gest de santa Anna i l'actitud devota de sant Joaquim i tot i l'absència respecte de l'esplèndida tela del napolità de l'airosa figura del Pare Etern.

Malgrat que la coneixença per part d'Antoni Viladomat del món de Luca Giordano —si més no dels ressons— és notòria i al marge que sovint el pintor català es manifesti tocat per l'encís plàstic de l'exhuberant món del Barroc romà —influx clar en aquesta obra que la Verge Nena recorda tant la Immaculada del gravat de 1662 que François Spierre realitzà a partir d'un dibuix de Pietro da Cortona[4]—, la seva personalitat artística orienta el tema cap una interpretació diversa, distintiva, particular. L'abrandada i teatral retòrica del Barroc que en altres ocasions emmirallà Viladomat deixa pas a un tractament contingut i sincer i també senzill i casolà, per dir-ho amb un terme que hauria apreciat Raimon Casellas. La "Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna" s'ha d'emmarcar, precisament, en un compacte i amplíssim grup d'intervencions —destinades sovint a programes iconogràfics de tema marià o josepista per a ambients conventuals— tocades per l'esperit càndid i recollit que tanta fortuna proveí en vida al seu autor i que, segurament, és una de les claus que ens fan entendre el seu genuí emplaçament dins de la història de l'art —equidistant tant de l'avantguarda com dels rutinaris treballs d'altres obradors autòctons— i que permeten intuir el procés que convertí aquest solvent pintor en un mite historiogràfic. No és difícil adonar-se de com la contenció expressiva, la interpretació original de colorit, la manca d'afectació, la presentació una mica «naïf» dels seus temes, o, en fi, de com la lectura original que el seu art suposava en un ambient artístic abocat a seguir llunyans i mediatitzats ecos del tardobarroc internacional, es prestaven a les ponderacions dels artistes acadèmics i projeccions simbòliques amb què crítics com A. Fontanals o Raimon Casellas adornaren aquest sincer pintor barceloní[5].

La tela de la *Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna* és una obra inèdita que fins ara havia passat desapercebuda. No sembla possible relacionar-la amb cap de les intervencions que la historiografia ha concedit a Antoni Viladomat[6]. Tampoc no sabem ni les circumstàncies de la seva creació ni la peripècia que la tela ha viscut fins als nostres dies. De tota manera, que hàgim esgrimit d'antuvi el nom del pintor a propòsit del quadre que ara s'incorpora a les col·leccions del MNAC manifesta com l'obra no posa, a parer nostre, cap obstacle a una atribució tan precisa. I no solament això, sinó que, pel que hem dit, la nova tela s'endevina paradigmàtica, emmarcable dins del conjunt de la producció segura —gairebé en podríem dir autògrafa— del mestre. Per a demostrar-ho podríem invocar les semblances de la Verge Nena amb la *Immaculada* de Mataró, amb el Crist de la tela de *Crist entre els doctors* de Montserrat i amb la *Dolorosa* del MNAC; del sant Joaquim amb el sant Felip Neri de la capella mataronina, o del tractament del vestit de santa Anna amb moltíssimes figures femenines de Viladomat. L'estil i la qualitat del quadre es corresponen amb els episodis que en la seva trajectòria pictòrica podríem batejar com a clàssics. Així, harmonitza amb els cicles de sant Francesc, amb els sectors que li són indiscutibles a la capella dels Dolors i a la basílica de Santa Maria de Mataró, amb els clipeus dels sants del retaule de sant Narcís de la seu de Girona o amb l'esmentat llenç del *Crist entre els doctors* del Museu de Montserrat. Amb les pintures, en fi, d'una qualitat més plausible i d'una paternitat exacta, indubtable. Una sèrie de creacions datables convencionalment —fins ara no s'ha afrontat l'empresa d'establir una puntual datació del catàleg del pintor i resulta impossible dilucidar l'evolucionar dels seus productes, entre 1720 i 1740, els anys dels seus esforços més agraïts.

4. Una font documentada per J. Bosch i Ballbona, «Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana», a *Estudi General. Girona revisitada,* 10, 1990, p. 157: «Immaculada amb Pare Etern» del *Missale romanum* de 1662.

5. Vegeu Raimon Casellas, «Orígens del Renaixement barceloní», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 43-75 i la lectura que d'aquella interpretació fem a «Sobre Antoni Viladomat (1678-1755), arran de l'exposició», a *Revista de Catalunya*, 53, 1991, p. 83-97, especialment p. 88-89.

6. Vegeu, sobretot, els repertoris publicats per J. Fontanals del Castillo, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877, que recullen les atribucions mencionades per la historiografia anterior (Ponz i Ceán, especialment); i els completíssims de S. Alcolea i Gil, *cit. supra*, n. 1.

La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic

Francesc Quílez

El present estudi se centra en el pintor barceloní Antoni Viladomat i Manalt (1678-1750), proclamat per la historiografia de totes les èpoques com un artista dotat d'unes facultats i unes condicions extraordinàries. Però com que el pes d'aquesta unanimitat crítica mai no se sustentà sobre una base documental prou sòlida, volem incidir en el fet que la gran celebritat obtinguda per Viladomat ha estat promoguda per la difusió de les opinions que sobre la seva obra han expressat diversos erudits, més que no pas a una valoració real i objectiva de la seva producció artística.

Poques vegades en el decurs de la història de l'art català un artista ha suscitat un nombre tan important d'opinions favorables. Aquestes han contribuït a configurar una imatge mítica del pintor tot i que fins el present no s'ha realitzat un estudi crític del seu catàleg. Les opinions que Ponz, Ceán, Fontanals del Castillo, Casellas, Feliu Elias[1] i Rafael Benet, entre altres, ens han llegat de l'obra de Viladomat, fan interessant que ens plantegem les causes d'aquest interès per un artista que, més enllà d'aquest entusiasme, evidencia un gran nombre de limitacions i deficiències tècniques. Quan ens endinsem en la lectura de totes aquestes opinions i estudis, es consolida la idea que la preocupació fonamental d'aquests comentaristes ha estat la de projectar la seva pròpia sensibilitat estètica, al marge d'un interès per conèixer i analitzar els postulats artístics en què es fonamentà l'activitat del nostre pintor. Aquest fenomen ha acabat convertint la figura de Viladomat en el protagonista del que podria definir-se com una "invenció literària", car l'artista s'ha vist fins a cert punt "reinventat" amb la intenció de refermar uns principis ideològics que desborden el marc dels judicis merament artístics. Si més no podem afirmar un coneixement aproximat del que Fernando Marías[2], referint-se a la figura del Greco, denomina la "història del pintor", però, malauradament, el nostre coneixement del Viladomat històric és encara molt insuficient.

Abans d'analitzar en detall aquest conjunt d'opinions, volem incidir en una anècdota que corrobora fins a quin punt la sobrevaloració de la pintura del barceloní es fonamenta en criteris de prestigi intel·lectual i d'adhesió a aquells que la proclamen. Ens referim al llegendari episodi recollit per alguns erudits de final del segle XVIII i que explica com el considerat millor pintor europeu de l'època, Anton Rafael Mengs (1729-1779), valorà de forma entusiàstica les pintures de Viladomat, exposades al desaparegut convent gran de Sant Francesc de la ciutat de Barcelona[3]. Tot i que no comptem amb elements que permetin de pronunciar-nos categòricament sobre la manca d'autenticitat de l'anècdota, sí que podem apuntar com a molt improbable que a un pintor de característiques tan erudites com era Mengs, li suscités la seva admiració un artista local i d'una certa mediocritat. Només cal revisar algunes de les formulacions de l'alemany per trobar prou bases que justifiquen aquest dubte[4].

1. Vull agrair a Bonaventura Bassegoda la gentilesa que ha tingut de permetre'm consultar una còpia del manuscrit escrit per Feliu Elias. És probable que aquest assaig monogràfic titulat: *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, recentment trobat a la localitat rossellonesa de Perpinyà, sigui el mateix que ja va poder consultar en el seu moment Rafael Benet. L'autor de la segona gran monografia destinada a l'estudi de la figura i l'obra de Viladomat al·ludeix a l'existència d'aquest manuscrit en els següents termes: "El señor Serra (Francesc) es el propietario de unas cuartillas biográficas y de bien trazada crítica debidas a don Felío Elías." R. Benet, *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, 1947, p. 9. Una primera lectura, encara del tot insuficient, de l'obra d'Elias permet apuntar algunes consideracions molt indicatives del sentiment que desvetlla en aquest crític la figura i l'obra de Viladomat. Ja al prefaci de la seva obra, l'autor defineix el seu treball com un exercici literari en què predominen tots els components característics de l'assaig, en detriment de les aportacions inèdites o d'una metodologia fonamentada en un estudi documental. Una de les principals virtuts de l'obra d'Elias és la seva capacitat per descobrir un aspecte superficialment tractat per Fontanals, el de la tècnica pictòrica utilitzada per l'artista. Al capítol VIII del seu estudi descobrim una interessant i innovadora aproximació als tipus de procediments i recursos tècnics emprats per Viladomat.

2. F. Marías, "El Greco y los ojos de la razón", a *El largo siglo XVI,* Madrid, 1989, p. 612.

3. L'elogi fou esmentat per l'escriptor valencià Antoni Ponz i Piquer en els següents termes: "Pasando Don Antonio Mengs por esta ciudad de Barcelona fue a ver dicha obra; dijo que, seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad." A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1947, p. 1047. Sembla que el punt de partida d'aquell comentari està en les afirmacions fetes por Josep Farriols en un discurs pronunciat a l'Escola de la Llotja, l'any 1803. Hi afirmava que el pintor Manuel Tramulles, que havia acompanyat Mengs en la seva visita al convent de Sant Francesc, li va sentir dir la següent asseveració: "Fue el mejor pintor que tuvo España en su tiempo. Repricóle Tramullas nombrándole varios españoles y extranjeros, que entonces tenían crédito en la Corte, pero le atajó Mengs, diciéndole: ¿Me cree Ud. a mí o no?", R. Casellas, "Orígens del renaixement barceloní", a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 49. En aquesta projecció de l'ideari de Mengs no podem infravalorar les relacions existents entre el que fou secretari de l'Academia de Bellas Artes de San Fernando i el propi pintor. Un episodi d'aquesta relació el constituí la sol·licitud feta per Ponz a Mengs, requerint-li el parer sobre les obres pictòriques existents en el Palau Reial de Madrid. A. R. Mengs, *Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz*, Aranjuez, 1776. La carta fou publicada per primer cop al volum IV del *Viaje a España*.

4. Per a les nostres reflexions sobre alguns dels aspectes del pensament de Mengs ens hem basat en l'edició dels seus escrits d'art, publicats a instàncies de José Nicolás de Azara, l'any 1780, a Madrid. L'edició consultada ha estat l'editada a Madrid, l'any 1989. A. R. Mengs, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, 1989.

És prou coneguda la interpretació de Mengs sobre el fenomen de la bellesa artística com un sentiment de caire objectiu, car si bé la finalitat legítima de tota contemplació estètica rau en la satisfacció dels sentits, segons l'alemany aquesta experiència immediatament es recondueix envers una experiència de caire espiritual o anímic. En l'obra d'art, els valors morals assoleixen una representació empírica i, en un sentit plenament platònic, la bellesa representada en ella impulsa l'espectador a endinsar-se en un món intel·ligible que supera les limitacions mateixes a les quals es veu sotmesa la producció estètica. És aquesta una interpretació del sentiment de la bellesa coincident amb la que uns anys més tard formulà Immanuel Kant en la *Crítica del Judici* (1790), quan establí una diferenciació entre una satisfacció reduïda al món dels sentits, plaer sensual, que és valorada com a inferior si la comparem amb una experiència estètica, la del plaer estètic, que desencadena en l'espectador una activitat de signe intel·lectual, presidida pel lliure joc de les seves facultats representatives. En el cas de Mengs, però, per tal d'aconseguir aquest valor, l'obra cal que se cenyeixi a uns paràmetres ben definits. La realitat artística emula el model natural, però a la vegada el supera en reproduir només les seves parts més sublims. D'aquí ve que les obres clàssiques, on aquestes qualitats de perfecció s'evidencien, justifiquin una pràctica creativa en la qual elles, i no ja la realitat, esdevenen el model a imitar[5]. El desenvolupament del sentit artístic passaria necessàriament, doncs, per l'estudi de les obres realitzades per aquells mestres que havien estat capaços de superar el propi model natural i entre els quals se situarien les figures de Miquel Àngel, Rafael, Correggio i Tiziano, entre altres. Aquest exercici mecànic del coneixement de les qualitats pictòriques dels grans mestres es complementava amb una activitat de signe intellectual, de manera que la via més adequada d'educació del gust artístic es definia com l'assoliment d'un alt nivell d'erudició acompanyat d'una sòlida formació teòrica.

Resulta del tot inversemblant pensar que Mengs pogués veure en Viladomat una personificació del perfil d'artista tal com ell mateix el formulà. Una justificació més probable de l'anècdota consistiria en l'afany d'alguns dels partidaris de l'alemany per legitimar i acreditar l'obra de Viladomat. Aquest interès s'haurà de comprendre a la llum dels esdeveniments que culminaren en la creació de l'Escola de Nobles Arts, fundada l'any 1775 a Barcelona i que, com moltes altres Acadèmies d'aquesta mateixa època s'erigí sota l'influx directe de les teories artístiques de Mengs, i es primà l'exercici de la còpia d'obres d'art com una activitat formativa[6]. Si bé des del moment de la creació de l'Escola de la Llotja el propi pintor alemany fou un dels més imitats, aviat sorgí la necessitat de comptar amb un paradigma artístic del qual poder disposar de les seves obres *in situ*, i circumstancialment un dels pintors catalans de qui es conservarà, a partir de 1835, un nombre més considerable de produccions serà, precisament, Antoni Viladomat. A ulls del futur academicisme noucentista aquest presentava, per tant, un doble avantatge: es tractava d'un artista nacional i, a més, oferia un ampli repertori de models a imitar. És probable que els nous alumnes matriculats a l'Escola disciplinessin el seu gest amb la còpia directa de les obres atribuïdes al pintor i dipositades a l'edifici de la Llotja, fins al

5. L'obra que millor mostra aquesta filosofia d'actuació artística és l'escrita per l'arqueòleg i teòric de l'art, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). En les seves reflexions sobre el principi de la imitació de l'art grec en la pintura i l'escultura, obra publicada l'any 1754, contemplem la importància concedida pel seu autor al món antic. Aquest estudi és fonamental per a comprendre el principi de l'ideal artístic que anys més tard veurem reproduït en l'obra de Mengs. No podem oblidar l'existència, entre tots dos erudits, d'uns grans vincles d'amistat iniciats a l'època de la seva respectiva estada a Roma, a l'entorn de l'any 1755. Winckelmann exercirà un gran ascendent sobre el pintor, modelant l'orientació de la seva futura doctrina artística. En les seves reflexions, l'autor postula la necessitat d'imitar als antics i ho fa amb una certa insistència, com es pot comprovar en diferents passatges de l'obra. J. J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, 1987, p. 18-19.
És molt significativa la importància concedida per l'erudit a l'obra d'artistes com Rafael i Miquel Àngel, perquè han demostrat la seva filiació clàssica. La imatge positiva d'aquests artistes contribuirà a prefigurar un model que tindrà la seva continuïtat, i posterior formulació teòrica en l'obra de Mengs.

6. La influència exercida per Mengs sobre l'ideari de l'Escola de Nobles Arts (1775) és indiscutible. Aquest ascendent, però, tindrà sempre una orientació molt més operativa que no pas teòrica. Podem afirmar que la política d'actuacions d'aquesta institució manté sempre una fidelitat a molts dels postulats teòrics defensats pel pintor alemany. De la lectura d'alguns dels acords adoptats per la direcció de l'escola, en la seva primera etapa, hom pot deduir l'interès existent a disposar d'obres del que és considerat com el principal inspirador de la filosofia academicista. Segons explica Alcolea, des del moment de la mort de l'artista, succeïda a Roma l'any 1779, la Junta desplega la seva activitat diplomàtica amb el propòsit d'adquirir alguns dels seus dibuixos. S. Alcolea i Gil, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, I", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, 1959-1960, p. 112-113. També resulta molt simptomàtica la presència de moltes còpies d'algunes de les pintures realitzades per Mengs i que cal atribuir al pintor Francesc Lacoma i Sans. En la seva etapa com a pensionat de l'Escola, a l'Academia de San Fernando, aquest artista envià moltes d'aquestes reproduccions com una demostració inequívoca de la importància concedida al principi de la còpia de les obres d'altres artistes, en el procés de formació i educació artística. Una relació detallada d'aquestes obres pot consultar-se a *Catálogo de las obras en pintura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña,* Barcelona, 1847.

punt que el principi de l'emulació artística transformà l'obra del barceloní en un referent visual imprescindible en el procés de formació. Si no es podia recórrer directament a la contemplació de les produccions d'aquells artistes que havien estat considerats per l'estètica neoclàssica com a paradigmes d'actuació, els alumnes podien exercitar la pràctica d'aquest principi amb la imitació d'algunes composicions de l'únic pintor català que "havia estat legitimat per l'opinió autoritzada del mestre alemany"[7].

Aquest procés de consolidació de la figura de Viladomat a Barcelona, es fonamentà, ja a final del XVIII, amb el testimoni d'erudits que, en parlar del nostre artista, recolliren el judici atribuït a Mengs. Citem, per exemple, l'obra de Ceán Bermúdez en relació amb els elogis dedicats a l'obra de Viladomat[8]. En l'exposició de mèrits que li atribueix Ceán, volem detenirnos en l'anàlisi de dos d'aquests reconeixements. El primer consisteix a destacar l'autodidactisme de Viladomat, un motiu que a partir d'aquests instants esdevindrà una constant a l'hora de valorar la seva personalitat. Segons Ceán, el pintor progressa en la seva evolució pictòrica gràcies al seu propi esforç i amb independència dels seus mestres o, fins i tot, entrant en conflicte amb algunes de les posicions defensades per ells. En aquesta actitud autodidacta Ceán veu un signe inequívoc d'oposició a una determinada forma d'entendre el fenomen artístic: aquella que nega la possibilitat d'explotar les pròpies potències de l'artista i el seu geni característic. L'erudit efectua una afirmació de la superioritat del geni, per bé que no hem de confondre l'accepció del terme amb el sentit que pren dins de l'àmbit propi del romanticisme; es tracta de remarcar la disposició natural de l'individu, que no pot ser sotmesa a unes mesures coercitives, ni tolera la imposició d'unes activitats indignes com serien les de "moler colores y preparar lienzos". D'una forma indirecta, Ceán nega la validesa d'uns principis que, segons el seu pensament, reprodueixen una mentalitat anacrònica, perquè se sustenta sobre uns postulats d'actuació gremialista.

L'altre mèrit ressenyat per Ceán evoca la dimensió universal de la pintura de Viladomat, capaç de suscitar un sentiment d'admiració entre tots els pintors arribats de diferents països europeus[9]. Ceán incorporava amb aquesta imatge, un lloc comú en un gran nombre de tractats. Ens referim a la idea de transformar determinats espais artístics en llocs emblemàtics, com serà, en el cas que ens ocupa, el destinat a acollir les obres pictòriques del cicle de Sant Francesc.

L'opinió expressada per l'escriptor Leandro Fernández de Moratín[10] ens permet descobrir algunes de les claus interpretatives d'aquesta percepció de la figura del pintor barceloní. La casuística incorporada pel dramaturg sintonitza amb una sensibilitat protoromàntica, molt coincident amb la manifestada per alguns dels pensadors il·lustrats de la seva època. Resulta convenient reproduir un dels fragments d'una de les cartes enviades per l'autor al crític i historiador Ceán Bermúdez. En aquesta epístola, Moratín s'expressa en aquests termes: "(…), ví las pinturas de Viladomat, en el claustro de San Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa (…), y cuando este elogio recae sobre un artíficie que no tuvo un maestro que le enseñase, ni vió las galerías de Italia, ni salió en su vida de Cataluña, ni allí encontró quien le hiciese competencia, es menester confesar que en tales casos la naturaleza lo hace todo, y que el que nació con disposiciones favorables para sobresalir, si no halla quien le enseñe los preceptos del arte, él los encuentra."[11] Aquesta formulació retòrica tindrà una repercussió importantíssima en la historiografia posterior; l'orientació crítica donada pel pensament il·lustrat determinarà la percepció definitiva del fenomen Viladomat. Cal observar que Moratín desplega un gran nombre d'aquests instruments *retòrics,* i fins i tot magnifica la importància de Viladomat en considerar-lo com "el mejor pintor de Europa", quan en realitat la frase atribuïda a Mengs havia estat la de "el mejor pintor de su tiempo". També és destacable la importància atorgada a l'obra artística exposada en el claustre del convent de Sant Francesc. Aquest espai assolí les condicions pròpies d'un lloc de veneració artística, reproduint d'a-

7. Es pot afirmar que el tema de la fortuna acadèmica de l'obra i la figura de Viladomat és un fenomen que sorgeix en el moment mateix de la creació de l'Escola de Nobles Arts. Alguns episodis d'aquesta veneració han estat reproduïts per Alcolea en la seva tesi. S. Alcolea i Gil, *cit. supra*, n. 6, p. 116, 181.

8. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, V, Madrid, 1800, p. 236-241.

9. "Todos los pintores que han venido de Italia y Francia por Cataluña han celebrado sus obras con entusiasmo", J. A. Ceán Bermúdez, *cit. supra,* n. 8, p. 238-241.

10. L. F. de Moratín, *Epistolario* (Las cien mejores obras de la Literatura Española, 73), s. d.

11. Es tracta d'un fragment extret d'una de les cartes enviades per l'escriptor al seu amic Ceán. L'epístola és datada a Montpeller el 20 de març de 1787 i ha estat reproduïda al seu epistolari. L. F. de Moratín, *cit. supra*, n. 10, p. 20.

questa manera el tòpic vasarià de la Capella Sixtina pintada per Miquel Àngel[12]. En tots dos casos es denota una mateixa sensibilitat estètica; l'obra dels dos pintors aconsegueix una dimensió didàctica i formativa, es constitueix en una escola per als futurs artistes. Moratín també posa l'accent en l'autosuficiència i el didactisme del pintor català com a dues capacitats que li permeten d'igualar el propi model natural, sense efectuar un procés preliminar de formació artística. És aquest un argument destinat, indirectament, a erosionar el poder i l'autoritat de les encara preexistents societats gremials. La jerarquització com a principi d'actuació i cohesió social entrava en contradicció amb el propòsit d'afavorir la llibertat i la iniciativa personal. Aquest és un principi filosòfic de procedència il·lustrada, que afecta tots els dominis de l'activitat humana. Moratín afirma amb vehemència i un xic d'orgull el sedentarisme de Viladomat com una qualitat que supera el camp artístic per constituir-se en un argument patriòtic. Les veleïtats nacionalistes de l'escriptor acaben per convertir la figura de Viladomat en un pretext que supleix altres insuficiències i frustracions personals o col·lectives, com era el tema de la identitat nacional. Així, la sobrevaloració de la pintura de Viladomat també pot presentar una argumentació discursiva de signe patriòtic. Si el segle XVII és considerat com un període molt fructífer a nivell artístic i la valoració crítica d'aquest temps històric és molt positiva, coincident amb el protagonisme assolit per les escoles espanyoles en el context europeu, en el segle XVIII assistim a la inversió d'aquest procés. La "invasió" d'artistes forans és contemplada, per determinats apologistes de l'art hispànic, com un fenomen molt negatiu. D'alguna manera l'obra pictòrica de Viladomat permet atenuar o, fins i tot, frenar un sentiment de "frustració", o de "decadentisme" hispànic. Des d'aquesta perspectiva no és estrany el paral·lelisme efectuat per la crítica posterior entre Velázquez i Viladomat, considerats com a prototipus de dos pintors que saben adaptar el seu enginy a la peculiaritat de la seva realitat social. La sobreestimació de la importància de Viladomat es justifica perquè amb la seva obra estimula la recuperació de l'orgull "patriòtic".

Haurem d'esperar a la segona meitat del segle XIX per obtenir la primera aproximació de la historiografia catalana a la figura de Viladomat. L'obra de Fontanals del Castillo[13] marca l'inici d'una nova etapa en què assistim a la creació i definitiva consolidació romàntica del mite de Viladomat. L'estudi realitzat per Fontanals, tot i els seus indiscutibles mèrits, acusa un defecte molt característic de la literatura d'aquesta època: el de l'ús d'una metodologia en què es valoren més els factors literaris que no pas els històrics. L'articulació d'una prosa molt florida, adornada amb una reiteració d'adjectius i adverbis és una constant en Fontanals. La importància de la seva obra, independentment de la seva millor o pitjor fortuna crítica, la justifica el seu indiscutible valor històric. Es tracta de la primera gran monografia destinada a l'estudi d'un artista català, inaugurant d'aquesta manera una tradició sense precedents en la historiografia catalana. Per valorar adequadament la importància del meritori esforç realitzat per Fontanals, hem de recordar que haurà de transcórrer gairebé mig segle per contemplar l'aparició de la segona monografia dedicada a l'estudi de l'obra d'un altre pintor català, en aquest cas de Lluís Borrassà[14].

L'edició de l'obra d'en Fontanals pot explicar-se per un cert efecte de mimetisme, provocat per l'edició, uns anys abans,

12. La Capella Sixtina assoleix una condició i un simbolisme de connotacions mítiques. El pintor que s'acosta a ella troba, en aquest espai, l'art pictòric en el més alt grau de perfecció. La nova escola de l'art permet observar, d'una forma total i unitària, tots aquells principis artístics que en la naturalesa es troben dispersos.
És inevitable no derivar en una actitud de sacralització cap a un espai que desvetlla tal sentiment d'admiració. Els pintors interessats en l'assoliment del nivell més alt de perfecció pictòrica es troben obligats a l'observació directa —viatge a Roma— o indirecta —gravats on es reprodueix aquesta obra— de la nova tradició artística, exemplificada en les pintures de Miquel Àngel.
La imatge idolatrada de l'espai claustral del convent de Sant Francesc, tot salvant les distàncies, respon al mateix criteri d'actuació.

13. J. Fontanals del Castillo, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877. El pròleg del manuscrit de Feliu Elias, *cit. supra*, n. 1 conté una informació molt valuosa sobre la destinació i les vicissituds sofertes per l'obra de Fontanals. Segons indica Elias, el llibre havia de constar de dos volums, dels quals només es va poder editar el primer. El manuscrit d'aquest segon volum inèdit fou copiat per l'historiador i polític Josep Pella i Forgas, qui va pagar al posseïdor del text, el gendre de Fontanals, vint pessetes pels drets de còpia. Feliu Elias va poder consultar aquest exemplar, copiat per Pella, quan era a mans d'en Ramon Pella, fill del polític. Les pàgines manuscrites consultades per Elias anaven precedides per una nota del propietari en què informava, a més dels fets ja relatats, de les causes que havien impossibilitat l'edició de la segona part de l'obra de Fontanals. La publicació del llibre es va interrompre a la pàgina 240 perquè el seu editor, Celestí Verdaguer, es va arruïnar un cop publicat el primer volum en una edició excessivament luxosa que va dificultar-ne la posterior comercialització. F. Elias, *cit. supra*, n. 1, prefaci, fol. VII-X.
La tesi doctoral de S. Alcolea conté un apèndix documental en què es reprodueixen alguns dels capítols inèdits de l'obra escrita per Fontanals. Alcolea va poder consultar el manuscrit, segurament el transcrit per Josep Pella, a la biblioteca dels "Amics dels Museus de Barcelona". S. Alcolea i Gil, *cit. supra*, n. 6, p. 322.
14. J. Gudiol i Cunill, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, 1925.

d'una obra en què es glossava la figura del pintor Pablo de Céspedes[15]. El model literari seguit pel seu autor, Tubino, influirà directament l'adoptat per Fontanals. Totes dues obres reprodueixen un discurs academicista —no podem oblidar la condició d'acadèmics dels dos autors—, que s'ordena seguint una certa disposició seqüencial d'uns episodis biogràfics. També coincideixen a reproduir el model literari més propi del gènere biogràfic, utilitzant com a font d'inspiració la reconstrucció i el to èpic de molts dels tractats escrits amb anterioritat, com és el cas de l'obra de Vasari. Amb tot, és possible que tinguessin presents altres models més pròxims, per exemple el de la tradició hispànica, exemplificat en l'obra de Palomino.

L'obra de Fontanals detecta una gran preocupació a incorporar un discurs molt historicista, segurament condicionat pel destí inicial de l'obra[16]. La reconstrucció de la vida de Viladomat és convenientment dramatitzada amb la intenció de transformar-la en una peça literària que satisfaci la demanda d'una comunitat científica, molt preocupada en el desplegament d'un coneixement de signe erudit en el qual predominava una voluntat, seguint les directrius marcades per Pau Milà i Fontanals, de fer de la matèria històrica una disciplina abocada a una interpretació positivista dels fets històrics. Aquesta orientació de la historiografia catalana també cercava satisfer el gust, d'un públic més popular interessat a identificar-se amb uns personatges literaris idealitzats. En aquest sentit és significatiu el capítol on es relaten algunes de les vicissituds experimentades per Viladomat en l'etapa que s'estén de l'any 1704 al 1720[17]. Fontanals interpreta tot aquest moment històric com un període culminant en el procés de formació artística del pintor. No ens ocupem en aquest moment d'efectuar una valoració ni un judici sobre la versemblança d'algunes d'aquestes opinions. El que ens interessa destacar és la projecció sentimental realitzada per l'autor. Aquest intenta suplir una situació històrica presidida per la inexistència a Catalunya d'un poder monàrquic, convertint la provisional i curta estada de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona en un fet que repercutirà directament i positivament en la transformació estilística del pintor català. Fontanals edifica, a l'entorn d'aquest episodi, un relat mític amb què intenta alterar la percepció habitual de la imatge del pintor com una personalitat artística allunyada del contacte amb la cultura pictòrica europea, i reduït a un àmbit d'actuació geogràfic de tipus domèstic. El localisme del nostre pintor, el seu immobilisme, són elements convenientment corregits per l'autor tot introduint el factor del cosmopolitisme i l'heterodòxia visual com a conseqüència directa de l'arribada a Barcelona d'un nucli d'artistes més familiaritzats amb una sensibilitat i una cultura molt més "avantguardistes"[18]. Tampoc no es pot descartar la hipòtesi de l'existència d'un cert interès a establir un paral·lelisme entre la figura d'un pintor de Cort, com era el cas de Velázquez, i un artista que també mantindrà una relació, encara que esporàdica, amb un ambient cortesà. Aquest interès podia provenir del desig d'homologar la figura del pintor català, situant-la en un estatus idèntic al de Velázquez. Si Castella disposava d'un emblema nacional, Catalunya també podia

15. F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, 1868.

16. El mateix autor, al pròleg de la seva obra, ens dóna una clau interpretativa de la importància concedida a la narració històrica. Segons indica el propi autor, el positivisme històric es justifica perquè "fueron escritas para un concurso público del Ateneo Catalán que se celebró en ese año, y enviadas a ese concurso para que fueran juzgadas", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, pròleg de l'obra. El tema d'aquest concurs era: "Estudio documentado y crítico de un período de la historia de Cataluña". Tot i la capa de vernís històric aplicada per l'autor, l'obra fou desestimada per l'Ateneu, que considerà que no s'ajustava al lema del concurs. Segons indica Feliu Elias, el manuscrit fou presentat l'any 1871 i, malgrat la seva desestimació, Pau Milà i Fontanals s'entusiasmà amb ell. F. Elias, *cit. supra*, n. 1, fol. XI-XII.

17. J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13. El capítol tercer titulat: "Un periodo heroico y otro dieziséis años del pintor. 1704-1720", p. 84-117, és el destinat a glossar aquest període tan fructífer de la trajectòria pictòrica del pintor.

18. El tema del cercle d'artistes arribats a Barcelona i que formaven part del seguici d'acompanyants de l'arxiduc Carles d'Àustria ha estat motiu d'una de les principals fixacions mostrada per tota la literatura artística. La necessitat de posar a la figura de Viladomat una etiqueta de pintor cortesà ha alterat la visió objectiva de tot aquest període. El primer autor a apuntar la influència exercida pel grup d'artistes que acompanyava l'arxiduc Carles fou Ceán. Aquest autor reduïa aquesta influència a un únic artista, el bolonyès Bibiena del qual indicava el següent: "... y con motivo de haber llegado à Barcelona Fernando Bibiena sirviendo al archiduque Cárlos, le enseñó la arquitectura y perspectiva, que poseía con la inteligencia que es notorio", J. A. Ceán Bermúdez, *cit. supra*, n. 8, p. 237. De les afirmacions de Ceán, Fontanals en va efectuar una lectura apassionada i entusiasta en què valorava com a decisiva, per a l'evolució artística del pintor, el contacte amb aquest cercle d'artistes. Aquesta atmosfera cortesana era reproduïda per Fontanals en aquests termes: "Y Antonio Viladomat hallaba en las conversaciones —siempre típicas y fecundas entre los que cultivan el arte—, y de los artistas que admiraba, en las lecciones que le daban, en los dibujos que le enseñaban (...), la revelación artística, que servía de botafuego a sus expansivas facultades", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, p. 104-113.
Tota aquesta influència artística es fonamenta sobre una base especulativa, i fins al moment present no existeix cap verificació empírica de les possibles relacions existents entre Viladomat i Bibiena. En el seu estudi, Fontanals afirmava que Viladomat havia ajudat Bibiena en la decoració de l'església barcelonina de Sant Miquel Arcàngel. Malauradament aquesta decoració es va perdre un cop fou enderrocat el temple, l'any 1868.

sentir-se orgullosa de comptar amb un pintor autòcton, transformat en un signe d'identitat col·lectiva[19].

Una de les convencions literàries presents en l'obra de Fontanals és la de la conversió del barceloní en un heroi. La introducció d'un gran nombre d'anècdotes en el relat respon a una reproducció retòrica dels models biogràfics. Alguns dels episodis protagonitzats per l'artista, com és el de la seva participació en la realització de les pintures del cicle de sant Francesc, són recursos literaris que intenten suscitar i induir a una identificació simpàtica protagonitzada pel lector[20]. És molt important destacar que el discurs literari de Fontanals es fonamenta sobre una base documental molt incerta. Les fonts bibliogràfiques en què beu l'autor són, a grans trets, les obres de Ponz, Ceán, i tractats artístics anteriors com els de Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* (1714), o el de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633)[21]. Aquesta dependència i fidelitat mantinguda per l'autor a les fonts tradicionals afectarà, fins el punt de condicionar, el tipus d'aproximació realitzada per la crítica posterior, fortament influenciada pel seu ascendent.

El següent episodi d'aquest itinerari serà el protagonitzat pel crític modernista Raimon Casellas. Aquest escriptor contribuirà, amb els seus articles, a sensibilitzar l'opinió dels cercles erudits sobre un període, de la història de l'art, molt poc valorat i injustament tractat. L'activitat de Casellas com a historiador de l'art, centrada en l'estudi de l'obra de Viladomat, contribuí decisivament a gestar una imatge molt distorsionada de la figura del pintor. L'autor, en un estudi publicat a l'*Anuari d'Estudis Catalans*[22], instrumentalitzava la figura del creador amb el propòsit de convertir-lo en el veritable artífex del llenguatge artístic renaixentista en la seva expressió catalana. Casellas intentava reconstruir una època, la del segle XVIII, utilitzant un nucli argumental en què predominava un factor de relativitat històrica[23]. Algunes de les reflexions i intuïcions apuntades per l'autor incidien en un aspecte molt interessant i destacable: les manifestacions artístiques de les diferents realitats històriques acusaven la influència de factors històrics, que determinaven l'existència de diferents ritmes en la seva evolució. Casellas donava opció a interpretar la història de l'art com un fenomen plural, alterant el signe de la interpretació tradicional que considerava l'existència d'un únic model de desenvolupament artístic. No creiem, però, que mostri interès a efectuar una anàlisi rigorosa de tota aquesta conjuntura històrica. La seva és una aproximació en què tenen prioritat uns postulats apriorístics que metodològicament condicionen tota la interpretació d'aquest període. Per a projectar moltes de les seves idees, el crític es veu obligat a efectuar una modelació, i, en moltes ocasions, una deformació del seu propi objecte d'estudi. Casellas no realitza una lectura crítica de la seva principal font d'informació, l'estudi de Fontanals del Castillo. Ans al contrari, accepta, sense reserves, la validesa de les tesis de l'obra i fins i tot n'altera elements quan necessita justificar alguns dels components del seu ideari artístic[24].

19. No deixa de constituir una relativa sorpresa constatar que el sentiment d'admiració envers la figura del pintor sevillà no es veié refrendat amb l'edició d'una monografia posterior a l'estudi de Fontanals. Cronològicament, la primera aproximació a l'estudi de l'obra de Velázquez fou la realitzada l'any 1855 per Stirling-Maxwell. W. Stirling-Maxwell, *Velázquez and his works,* Londres, 1855. La crítica, però, considera l'obra escrita per Cruzada Villaamil com la primera monografia sobre el pintor. G. Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885.

20. La famosa anècdota sobre la realització de les pintures del cicle de Sant Francesc és reproduïda per Fontanals d'aquesta manera:"Es fama que los pintó Antonio Viladomat a una onza (dobla) cada cuadro, —premio indigno de tal empresa, paga del jornal más vil—, y que empleó en todos los lienzos un mes para cada pieza," J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, p. 179.

21. L'edició de l'obra de Palomino consultada ha estat la publicada l'any 1947. A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947. L'edició de l'obra de Carducho consultada ha estat la publicada l'any 1979. V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1979.

22. L'article de R. Casellas titulat "Orígens del renaixement barceloní" aparegué publicat, per primer cop, l'any 1907 a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, p. 43-75. El mateix article fou reeditat a la revista *Gaseta de les arts*, entre els anys 1925 i 1926, en diferents números de la revista.
Per a la realització d'aquest treball també hem tingut presents els diferents articles publicats pel mateix Casellas a la revista *Empori.* R. Casellas, "Els últims barrochs", a *Empori*, I, 1907, p. 17-24, 89-96; II, 1908, p. 169-180.

23. Els escrits apareguts a la revista *Empori* centren la seva atenció a efectuar una mirada retrospectiva de l'art del segle XVIII. Hi advertim una preocupació, per part del seu autor, a reivindicar les manifestacions artístiques d'aquest segle, mostrant un interès molt menor en la pròpia figura de Viladomat.

24. El gust estètic de Casellas no tolera l'estil literari utilitzat per Fontanals del qual arriba a manifestar el següent: "Aquest llibre, extranyíssim per la seva crítica y extranyíssim per la manca de coordinació y estil," R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra,* n. 22, p. 52.
Malgrat exterioritzar el seu descontentament amb les formes literàries emprades per Fontanals, Casellas reprodueix i perpetua molts dels llocs comuns presents en l'obra d'aquest autor. La constant presència de determinats temes, com ara la cultura artística de Viladomat, la seva erudició, la seva imatge de pintor àulic, la importància concedida al seu taller com a embrió del que serà un període molt fructífer de l'art català, o la consideració de Viladomat com un pintor realista permeten reconèixer la reiterada projecció de l'obra de Fontanals, així com la seva influència en moltes de les consideracions formulades per Casellas.

La personificació d'un estil renaixentista autòcton, dotat de les seves peculiaritats i d'una identitat molt marcada, constitueixen elements indispensables per a bastir un edifici crític. L'autor institucionalitzà un estil artístic de signe nacionalista, amb la qual cosa desbordà el marc estricte de la figura de Viladomat i derivà en un projecte de construcció d'una història de l'art català regida per la seva pròpia dinàmica. En aquesta activitat de reconstrucció nacional, Casellas contempla l'obra de Viladomat com una aportació fonamental en el procés d'identitat artística. Amb aquesta finalitat hem d'interpretar la curiosa teoria formulada pel crític d'art que considera Viladomat com el creador d'un ordre artístic personal. Casellas dóna a la figura del pintor un atribut que ja havia estat apuntat per Fontanals: el d'una sòlida formació intel·lectual. El seu virtuosisme com a pintor es complementa amb una dimensió erudita i una gran capacitat teòrica. El descobriment del pintor com a teòric de l'art obliga Casellas a efectuar un exercici d'acrobàcia discursiva en què predominen les veleïtats especulatives, les consideracions aventurades sobre el coneixement i la familiaritat del pintor amb alguns dels principals tractadistes artístics, principalment aquells que aborden en les seves obres la temàtica arquitectònica[25].

Casellas projectava una imatge del pintor coincident amb el seu interès per crear les bases d'una futura història de l'art català, i en què Viladomat seria contemplat com una figura mítica. El pintor havia contribuït amb la seva activitat, a engrandir el procés de construcció de la gran "epopeia" catalana. La interpretació artística suggerida per Casellas servia per incrementar el nucli de la polèmica existent entre "modernistes" i noucentistes: i això, en un moment en què la sensibilitat artística identificava l'art medieval i, més concretament, el període romànic amb un art pròpiament nacional, en detriment de l'estètica barroca, considerada com una època de menor importància o fins i tot de decadència artística. El segle XVIII era observat pels crítics amb un gran apassionament que dificultava la necessària distància per valorar-lo amb prou objectivitat. Aquest sentiment passional presentava sempre unes connotacions molt negatives vers aquest període, i en algunes ocasions derivava en un sentiment d'animadversió cap a un temps històric presidit per la pèrdua de les llibertats nacionals.

Casellas intentava contrarestar l'efecte d'aquestes opinions amb una argumentació que es fonamentava en el caràcter diferencial de l'art català. Segons l'escriptor, les manifestacions artístiques catalanes, d'aquesta època es diferenciaven clarament de l'antiga orientació artística molt influïda per les fórmules compositives d'ascendència "xurrigueresca". Es tractava, doncs, d'establir una certa dicotomia entre les produccions més genuïnes i aquelles que havien estat directament influïdes pel "colonialisme" artístic castellà[26]. L'art del vuitcents era interpretat en clau d'equilibri clàssic, i es distanciava, d'aquesta manera, de les desviacions extravagants i desmesurades del barroc castellà. El divuit català es caracteritzava, o almenys així ho interpretava Casellas, per ser un art dominat per uns atributs artístics com ara l'ordre, la conveniència, la mesura, i gairebé podríem afegir el "seny". La pintura de Viladomat exemplificava convenientment aquestes virtuts i esdevenia un model perfecte d'aquest llenguatge compositiu amb reminiscències clàssiques. El pintor era reconvertit en l'exponent màxim de la pintura catalana d'aques-

Ell mateix explicita en un dels seus articles les fonts bibliogràfiques utilitzades. En aquest paràgraf al·ludeix directament a la importància de l'obra de Fontanals, i reconeix d'aquesta manera el que és un recurs habitual al llarg de tota la seva obra. Les fonts que nodreixen la cultura artística de Casellas es redueixen a la lectura de les obres de Ponz, Ceán i el ja esmentat Fontanals. R. Casellas, "Els últims…", *cit. supra*, n. 22, 1908, p. 175.

25. La relació dels tractadistes coneguts per Viladomat era, segons pensava Casellas, molt important en termes numèrics. El crític apunta a un coneixement dels tractats de: D. de Sagredo, *Medidas del romano* (1526); J. Vignola, *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1562); L. B. Alberti, *De re aedificatoria*; A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570) i una possible traducció de l'obra de Vitrubi, segurament la realitzada per D. de Sagredo l'any 1539. En aquesta relació s'hauria d'incloure un tractat més contemporani, l'escrit per Ferdinando Galli Bibiena, editat l'any 1711 a Parma i titulat *L'Architettura civile.* Hem d'apuntar que Casellas entra en contacte amb aquesta tradició artístico-literària per via indirecta. Tota la informació referida a aquest tipus de manifestació literària és extreta de l'obra escrita per M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1882-1891). L'edició de l'obra de Pelayo consultada ha estat l'editada a Madrid, l'any 1950.

26. Casellas divideix, artísticament, el segle XVIII en dos períodes sensiblement diferenciats, i situa la data de 1745 com la línia divisòria de totes dues èpoques. Mentre el primer cicle és descrit en termes pessimistes, desesperançats, gairebé apocalíptics, l'art català viu immergit en una situació de colonialisme artístic, símptoma d'un mal més profund que afecta totes les estructures polítiques i socials del Principat i que es remunta en el temps al "lamentable" episodi del Compromís de Casp. Aquesta tendència s'inverteix a partir de 1745, període contemplat amb un inusual optimisme per part del crític. L'elecció d'aquesta data per situar l'inici del redreçament artístic, tot i el seu caràcter arbitrari, és una conseqüència de la definitiva consolidació i maduració del llenguatge artístic formulat per Viladomat. A partir d'aquest moment la seva doctrina artística, el seu paper "d'apostolat" comença a divulgar-se i a afectar les diverses manifestacions, tant pictòriques com arquitectòniques, realitzades a Barcelona.

ta època, perquè, contemplant les seves produccions, hom podia reconèixer la presència d'aquells paradigmes estètics.

El reconeixement de Viladomat com a mestre, creador d'una escola i una tradició catalanes, recupera una dimensió exemplar. Casellas proclama el magisteri artístic del pintor utilitzant una paràfrasi bíblica en què arriba a comparar la figura del creador amb la del propi Jesucrist. Com aquest últim, Viladomat exerceix una activitat d'apostolat que imparteix al seu taller, convertit en un cenacle on es reuneixen els seguidors de la seva doctrina[27]. Així, amb les seves actuacions, mostra el camí que han de seguir les generacions posteriors.

El crític insisteix en la seva consideració de la figura de Viladomat com una personalitat capaç d'exercir un ascendent sobre les futures "promocions" artístiques; però fa un pas més important quan acusa el pintor de ser el "culpable" directe d'una renovació artística que marcarà l'orientació i l'evolució posterior de l'art català. Casellas situa l'inici d'aquest procés de redreçament en l'interval de temps que va de l'any 1720 al 1721, coincidint amb un moment d'assimilació i consolidació del seu llenguatge artístic.

Segons explica, la influència de Viladomat es deixarà sentir al llarg de tot el segle XVIII, i les seves solucions plàstiques desbordaran el marc pictòric per a influir directament l'activitat arquitectònica de la ciutat de Barcelona. L'autor descobreix la presència de Viladomat en la major part de construccions més emblemàtiques realitzades a Barcelona a partir de la segona meitat del segle XVIII. L'erecció d'edificis com l'església de Sant Felip Neri (1721-1752), descrita per ell com "una mostra ben galana de tal iniciació vers l'ordre, la serenitat, la pulcritut lluminosa", a la qual segueix l'edificació de l'església de Sant Miquel del Port (1753), el temple de la Mercè (1765-1775) o el Palau de la Virreina (1772-1776) constitueixen proves testimonials de l'assimilació i la sistematització de les influències exercides per Viladomat. Seguint el fil conductor d'aquest argument discursiu hauríem de completar aquesta relació d'edificis arquitectònics amb obres posteriors, com les del Palau Moja (1774-1789), el Palau Marc i el remodelat edifici de l'antiga Llotja (1774-1802).

El protagonisme atribuït a l'artista, en aquesta transformació del paisatge barceloní, obeeix a unes motivacions de signe diferent. D'una banda, sembla existir un fonament objectiu basat en la suposada utilització de l'ordre corinti en alguns dels fons arquitectònics de les seves obres pictòriques, tot i que de l'observació de les mateixes no es dedueix un predomini d'aquest tipus de citacions. Casellas ho interpreta com una manifestació d'una determinada voluntat artística per part del pintor, que tradueix en les seves pintures una experiència basada en l'acumulació d'uns coneixements teòrics. En la seva apologia de l'ordre corinti, el crític projecta el desig d'edificar un ordre artístic nacional que respongui satisfactòriament a un ideal estètic de signe popular. L'antic ordre clàssic és definit per Casellas, reproduint les opinions de Vitrubi, com un ordre que "imita l'exquisitat d'una donzella, ja que les donzelles, tenint, per la poca edat, airosos y esbelts els membres, són susceptibles de major delicadesa y elegancia en l'ornament"[28]. En opinió del crític, l'ús d'aquest ordre clàssic s'explica com un efecte de la influència exercida per Ferdinando Galli sobre el pintor. Viladomat desplega la seva condició d'erudit, d'esteta nacional, seguint les pautes de la doctrina impartida per l'artista bolonyès. En el coneixement del tractat escrit per Bibiena és on pot trobar-se la font d'inspiració, la llum que permet aclarir algunes de les teories artístiques del pintor català[29]. La proximitat del bolonyès proporciona els

27. "Perque aquesta es la veritat tant o mes que d'un taller de pintura, aquell obrador ofereix tots els aspectes d'un veritable cenacle, ja que d'ell varen sortir els humils apòstols que de bell nou havien de sembrar, segons els estils del temps i el poder de les propies forces, l'idea d'art ja esventada dels esperit públich a causa de grans adversitats," R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 44.

28. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 58.

29. Casellas atorga molta importància i significació al paper exercit per l'arquitecte de l'arxiduc Carles d'Àustria, Ferdinando Galli (1657-1743). La teoria de l'ús de l'ordre corinti, cal contemplar-la —seguint el discurs de Casellas— com el resultat més immediat del magisteri exercit per l'escenògraf. La formulació d'aquesta teoria, deduïda per Casellas de la seva observació i anàlisi d'algunes de les obres de Viladomat, se sustenta sobre un coneixement i assimilació dels postulats teòrics desplegats per Bibiena. En el seu tractat d'arquitectura, editat a Parma l'any 1711, existeix un absolut predomini de l'oferta operativa en detriment d'una concepció teòrica de l'activitat artística. Aquesta supremacia del sentit pràctic converteix la seva obra en un receptari de solucions dirigides a resoldre els problemes derivats de l'ofici pictòric. La inclusió de diagrames, dibuixos i altres instruments auxiliars justifiquen plenament la dimensió didàctica de la seva obra. Una de les preocupacions fonamentals del seu tractat consisteix en la creació d'un espai figuratiu, utilitzant com un aparell instrumental el sistema perspèctic, que presenta un aspecte marcadament escenogràfic.
La figura de Bibiena ha estat prou estudiada per la historiografia italiana. L'interès d'aquesta, però, s'ha limitat a la seva activitat a la Península Itàlica i ha descartat l'ampliació d'aquest horitzó historiogràfic al seu periple català que, malaurada-

components imprescindibles per transformar Viladomat en un pintor erudit. L'artista pot entrar en contacte amb un llenguatge classicista i possibilitar, amb la seva funció mediadora, la incorporació de l'art català a la dinàmica i al ritme d'evolució artístics seguits per l'art europeu. Adaptant les fórmules compositives a les seves pròpies peculiaritats, efectuant un procés de convergència artística en què descobrim la presència de la tradició autòctona i la modernitat forana, el pintor se'ns presenta com un arqueòleg en la seva "missió" de recuperador de les fórmules artístiques de signe clàssic. Aquest llenguatge renaixentista s'introdueix per la via de la intel·ligència, de l'acció reflexiva, és el producte final de l'acte de desplegar les facultats pròpies d'un teòric i no penetra pas per la via del mimetisme. Aquesta caracterització esdevenia un signe extern en què es podien reconèixer algunes de les categories estètiques definidores de l'art de Viladomat. El seu gust "asserenat, pulcre", la seva bellesa "sòbria i equilibrada" eren adjectius utilitzats per Casellas amb la intenció de definir el seu estil artístic i extrapolar els seus mèrits, fins a convertirlos en una expressió de la pròpia idiosincràsia catalana.

La sublimació d'uns determinats valors ètnics sintonitza amb un gust estètic i una sensibilitat humana que remarca la importància de la senzillesa, la humilitat i la sobrietat de caràcter com a signes d'identitat de la col·lectivitat catalana. El crític descobreix en Viladomat el model antropològic d'una societat idealitzada, la comunitat petita, que es distingeix pel seu sentiment de desconfiança cap al fenomen de la modernitat, interpretat com una agressió directa a tot un conjunt de valors tradicionals. En un fragment d'un dels seus articles Casellas descriu la seva inquietud en aquests termes: "Jo ja sé que avuy formen llegió, ben nombrosa, ben brillanta, els homes nous que impulsats ab generosa inquietut per l'ideal d'una vida plenament urbana, menyspreuen, per puerils i per vulgars, els retrets anecdòtichs referents a les rudimentaries societats d'ahir.»[30]

El literat ens transmet una imatge del pintor en què és fàcil entreveure les idees configuradores del seu propi pensament. La seva interpretació i percepció del fenomen Viladomat constitueix una autèntica declaració de principis que desborda el marc de la crítica artística. L'art del barceloní és la manifestació més inequívoca d'una forma d'entendre i de sentir la realitat, una cosmovisió que deixa entreveure la imatge d'un ideal estètic de signe popular. En l'activitat artística desplegada pel pintor hom pot redescobrir les actituds i condicions seculars del temperament català. Viladomat encarna les virtuts més tòpiques de l'antropologia defensada per Casellas. El pintor personifica unes condicions i unes facultats artístiques que s'allunyen dels paràmetres tradicionals de la teoria romàntica de l'art. En l'estètica romàntica el fenomen artístic presenta una difícil explicació lògica; la llei de la causalitat universal resulta insuficient per explicar el comportament de l'artista. La pràctica artística té un fonament mistèric, és impensable trobar justificació racional en una activitat que es regeix per un factor subjectiu. La figura del geni és la màxima expressió de la sensibilitat i emoció artística; el comportament d'aquest subjecte és imprevisible perquè no es demostra per una llei natural. El corol·lari de l'estètica romàntica és el següent: hom pot reconèixer la condició genial d'un artista per les seves creacions artístiques, però no podem comprendre les lleis que regeixen la seva actuació[31].

Allunyant-se d'aquesta interpretació idealista, Casellas realitza una lectura antropològica. Pel crític el comportament de l'artista es regeix seguint els dictats que marca el sentit comú. Viladomat no actua mai dominat per l'impuls ni l'entusiasme arrauxat del geni, ans el contrari, la constància, l'esforç i la

ment no ha gaudit d'un tractament tan favorable. Hom pot trobar un interessant recull bibliogràfic a G. Briganti, *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milà, 1990, p. 723-724.

La data de l'edició del tractat de Bibiena, posterior a la seva estada a Barcelona, obliga Casellas a efectuar un exercici de malabarisme discursiu, argumentant que si bé el tractat del bolonyès es publica en una data posterior, Viladomat podia conèixer perfectament el contingut del seu sistema artístic després de consultar anotacions manuscrites del seu propi autor o, fins i tot, un coneixement trasmès per via oral. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 64. Aquesta teoria es fonamenta sobre dos pilars intencionadament renaixentistes: un mòdul canònic i la recuperació naturalista de la figura humana, conseqüència de l'estudi anatòmic i de les relacions proporcionals.

30. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra,* n. 22, p. 44.

31. L'estètica romàntica posterior a Kant efectuarà una exaltació entusiasta de la figura del geni. El propi Kant, en la seva *Crítica del judici* (1790) realitzarà la primera aproximació al tema; I. Kant, *Crítica del judici*, Barcelona, 1977, p. 214-227. La fortuna d'aquesta figura serà tal que tots els posteriors teòrics de l'art abordaran en les seves obres el tema del geni. Entre el gran nombre de filòsofs idealistes interessats en aquesta qüestió esmentem els noms de Friedrich Schiller i les seves *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* (1795). L'edició que nosaltres hem consultat ha estat la catalana, publicada l'any 1983 a Barcelona. La qüestió del geni trobarà una formulació acabada en la filosofia artística de Schelling. Aquest autor, a la seva obra *El sistema de l'idealisme trascendental* (1800), dedicarà un ampli espai a analitzar aquest tema.

racionalitat són principis que regeixen totes les seves realitzacions. Al model de l'artista dominat per un estímul "irracional", Casellas oposa el model de Viladomat com un pintor que es regeix per una voluntat metòdica, gairebé cartesiana. L'activitat artística deixa de ser interpretada en clau romàntica i es valora com el resultat d'un esforç sostingut i d'un treball sistemàtic. Viladomat exemplifica el triomf de la idea de l'equilibri, l'ordre i la mesura com a principis d'actuació, en detriment de valors tan romàntics com els de l'entusiasme, l'espontaneïtat o la desmesura. L'aplicació del mètode "escolàstic", un terme utilitzat per Casellas amb molta freqüència, esdevé una manifestació paradigmàtica d'una activitat presidida pel rigor, el mètode i la disciplina com a normes de conducta. Les obres artístiques realitzades per la figura del geni provoquen un indiscutible sentiment d'admiració i de satisfacció estètica; però, com a contrapartida, aquesta emoció no facilita el procés de proximitat amb el seu creador. L'expressió de les seves facultats artístiques el distancia més del públic, perquè aquest no sent l'impuls d'identificar-se amb una actitud que li resulta del tot incomprensible. A diferència d'aquest, Viladomat se'ns presenta com un artista que no renuncia mai a la seva condició de "menestral". La seva pintura causa admiració i satisfacció perquè exterioritza tot un sistema de valors immergit en una cultura d'ascendència popular, perquè ens transmet el ser i estar de l'home català al Món. És important, doncs, tenir present que Viladomat és convertit en objecte de culte no perquè sigui un home dotat d'unes condicions especials o unes facultats artístiques incomparables; tot al contrari, per Casellas la importància de Viladomat l'acredita la possibilitat de poder establir una permanent comparació amb el model popular[32], de redescobrir en cada gest dels personatges representats, l'existència d'una forma de relacionarse amb el món, que ens resulta familiar, perquè és la nostra pròpia cosmovisió. En definitiva, Viladomat és, fent servir una imatge literària, el mirall on es reflecteix una idiosincràsia catalana d'extracte domèstic. Per il·lustrar aquest grup d'idees resulta convenient reproduir un paràgraf molt significatiu d'un dels articles de Casellas, aquell en què descriu el perfil antropològic de Viladomat en aquests termes: "Solament ell, ab la seva fe, ab la seva voluntat, ab la seva energia, podia dur a terme la fadigosa missió. Un geni s'hauria consumit, desesperat, en mig d'aquella estulticia; pero com que era un talent ple d'equilibri, un enteniment no sols va resultar el més apropòsit per a l'obra d'iniciació, sino per adreçar la decadència del temps. Un orgullós hauria desertat un medi inhàbil, sino hostil, a tota reflorida artística; però ell era un treballador humil, constant y ab paciencia va esmerçar la vida en ensinistrar la gent de l'avenir"[33].

A ulls de Casellas, Viladomat, amb les seves qualitats humanes i artístiques, pot ser considerat com un membre molt significatiu d'un corrent artístic que, iniciant-se en època medieval amb figures com els pintors Lluís Borrassà, Jaume Huguet i d'altres, mostra la seva continuïtat amb l'aparició de Viladomat, un cop superat un període d'estancament, d'anquilosament, entre els segles XVI i XVII. Casellas no estableix diferències entre èpoques artístiques que responen a sensibilitats i formulacions artístiques diferents. La coincidència, entre aquests períodes, s'explica perquè ambdós deriven d'un mateix fonament comú, el de la tradició artística catalana. En aquest cas, el vocable tradició presenta una accepció positiva. En la formulació del pensament d'en Casellas el terme evoca algunes de les teories apuntades pel moviment pre-rafaelita anglès[34], però també presenta una dimensió més emblemàtica. El crític considera Viladomat com el catalitzador d'un moviment de regeneracionisme, tot i exercir una funció de nexe, d'entroncament amb el gloriós passat d'època medieval. Amb la seva contribució possibilita el que ell mateix defineix com un "miracle d'autogènesi". L'art pictòric de Viladomat, sense renunciar a la seva intrínseca personalitat, aquella que deriva

32. La qüestió de l'extracció popular de Viladomat és un dels tòpics més recurrents de tota la literatura artística. El primer autor que apuntà la condició social de l'artista fou Fontanals, qui en un paràgraf de la seva obra s'expressava en aquests termes: "Era catalán con ello y popular en pintura, pues arrancaba del pueblo para devolver al pueblo su raudal de inspiración; y estaba en pleno carácter de aquel arte nacional llanamente religioso y altamente popular", J. Fontanals del Castillo, *cit. supra*, n. 13, p. 181.

33. R. Casellas, "Orígens del...", *cit. supra*, n. 22, p. 75.

34. No era el propòsit d'aquest article abordar la qüestió del pensament estètic de Casellas, ni delimitar els pressupòsits teòrics dels diferents corrents estètics existents a Catalunya en el període de temps que va de la fi del segle XIX a l'inici del segle XX. La nostra incidència sobre aquesta problemàtica ha intentat ser molt tangencial, encara que del tot inevitable perquè les opinions i els judicis estètics expressats per Casellas exterioritzen la voluntat estètica d'un determinat període històric.
Una forma adequada d'acostar-se a tota aquesta problemàtica és la lectura de l'obra de J. Castellanos, *Raimon Casellas i el modernisme*, 2 vols., Barcelona, 1983. Del mateix autor es poden consultar els articles, "Raimon Casellas entre modernisme i noucentisme", a *Serra d'Or,* desembre de 1970, i "Modernisme i Estetocràcia", a *Recerques*, 12, 1982, p. 117-136. Un actualitzat estat de la qüestió es pot seguir a *El modernisme* (catàleg d'exposició), Barcelona, Museu d'Art Modern, 1990-1991.

de la tradició autòctona, és capaç de situar-se en un grau superior d'evolució, prefigurant la trajectòria futura de la modernitat. Casellas harmonitza dos vocables, tradició i modernitat, considerats a priori com antagònics, amb la intenció de projectar el camí de tota la modernitat artística posterior, sense oblidar, però, la necessitat d'arrelar-se en el passat històric. Resulten molt significatius els termes discursius utilitzats per l'autor a l'hora de descriure el paper de mediador exercit pel pintor: "Però l'aparició d'en Viladomat en mitx de tanta misèria fa l'efecte d'un prodigi, d'un miracle d'autogènesi (...); Viladomat representa, d'una manera determinada i fixa la represa del nostre art pictòric pel camí de la seva evolució, fins arribar a les escoles modernes"[35]. La reivindicació de l'activitat artística com una manifestació popular permet efectuar una exègesi de les virtuts terapèutiques del fenomen artístic. Es tracta d'afirmar, seguint alguns dels postulats teòrics del pensament modernista, el caràcter artesanal de l'activitat artística. El paper de protagonisme atribuït per Casellas al taller de Viladomat, considerat com un centre de divulgació doctrinal, es justifica perquè és inevitable no pensar immediatament en la funció exercida per la germandat pre-rafaelita.

Ens agradaria completar aquest breu estudi amb una aproximació a l'obra escrita pels autors posteriors, centrant-nos en les figures de Feliu Elias i Rafael Benet. En l'estudi realitzat per Elias sorprèn, com un efecte dominant, la mirada crítica amb què contempla l'obra i la figura del pintor. L'autor es distancia dels escrits panegírics elaborats pels seus predecessors i ens proporciona una visió inusualment negativa de la figura de Viladomat. En molts fragments de la seva obra fa servir expressions que causen un cert impacte per la violència amb què arriba a desqualificar algunes de les actituds adoptades pel pintor[36]. El discurs d'Elias presenta, però, un aspecte important que cal destacar: intenta, si més no, resituar la figura del pintor desvirtuant la imatge més convencional que el caracteritza com un artista dotat d'unes condicions incomparables; que li permeten realitzar una gran quantitat d'obra pictòrica. Elias apel·la al sentit comú per evidenciar la irregularitat de la producció artística de Viladomat, efectuant una lectura crítica del seu catàleg d'obra i destacant la importància dels seus col·laboradors i ajudants, com un factor que cal tenir present en el moment d'establir un judici de la seva ingent producció. La conclusió a què arriba sembla del tot encertada. És impensable considerar Viladomat com l'autor de totes les obres que li són atribuïdes, sense que aquesta delimitació creativa impliqui una superior qualitat artística de les obres realitzades pel mestre, en detriment de les composicions sorgides del seu taller. Elias no estableix una jerarquia de valors a l'hora de jutjar la producció artística dels col·laboradors de Viladomat; tot al contrari, arriba a afirmar que la mediocritat del seu obrador és un efecte directe de la negativa influència que sobre aquest exerceix el pintor. Aquesta reflexió ocupa l'atenció d'una bona part de les seves observacions i comentaris crítics, entre els quals es va configurant una idea molt provocadora però al mateix temps molt suggerent: el problema de la paternitat de moltes de les obres atribuïdes al pintor. Resulta molt difícil destriar quina és la part d'obra realitzada pel mestre i quina la produïda pels seus col·laboradors, perquè totes elles participen d'un mateix principi d'actuació, constitueixen un tribut a la necessitat de satisfer una gran demanda artística. Aquest interès destinat a incrementar la productivitat del seu taller és, segons l'opinió d'Elias, la principal causa de la mediocritat artística de Viladomat.

En la monografia de Benet descobrim l'existència d'un rigor metodològic superior, producte d'una sensibilitat artística més crítica. L'autor intenta articular un discurs dominat per una indiscutible neutralitat metodològica, tot i que sembla inevitable la presència de determinats llocs comuns, convertits en una constant que domina qualsevol aproximació històrica a la figura de Viladomat. Benet insisteix en la dimensió popular del realisme pictòric de Viladomat com un atribut artístic que l'acosta a la figura de l'altre gran pintor realista, el sevillà Diego Velázquez[37]. L'obra de Benet conté un paràgraf molt significatiu que pot interpretar-se com un intent d'efectuar una lectura més ajustada de l'art de Viladomat. Tot i reconèixer els seus indiscutibles mèrits, Benet els matisa amb la següent afirmació: "... No obstante, sería contraproducente querer hacer de Viladomat un gran pintor a pesar de sus cualidades ingénitas y el potencial de positiva originalidad con que dejó sellada su obra. No fue mi biografiado lo que se llama un genio de la pintura, pues es evidente que le faltan

35. R. Casellas, "Els últims...", *cit. supra*, n. 22, p. 18.

36. F. Elias, *cit. supra*, n. 1, fol. 236: "Devegades el salt en la barroeria és tan profund que l'obra ateny el repulsiu, produeix verament fàstig, un fàstig fisiològic. Hom es sent aleshores inclinat a repudiar tota la pintura de Viladomat i irritat hom es sent irreflexivament violentat contra l'artista.".

37. Una mostra de les afinitats estilístiques entre tots dos pintors es pot veure a R. Benet, *cit. supra*, n. 1, p. 36.

extrínsecas cualidades para que pueda ser considerado como tal. Su arte, en ningún caso puede parangonarse, ni de lejos, con el de las grandes lumbreras."[38]

Amb la seva actitud Benet obria les portes a una nova forma d'abordar l'estudi de la figura i l'obra de Viladomat, més coincident amb les noves orientacions metodològiques desplegades per la historiografia contemporània[39].

Pensem que la present reflexió pot desvetllar la necessitat d'efectuar una revisió d'algun dels molts problemes que suscita la "qüestió" Viladomat. Amb l'elecció d'un determinat tema, el de la història dels comentaristes del pintor, hem volgut acotar una d'aquestes dificultats. Caldria completar aquesta activitat crítica amb altres aspectes com ara: l'establiment del seu catàleg d'obra, un instrument imprescindible per delimitar la seva personalitat artística i, com a conseqüència, saber el lloc ocupat per l'artista en el marc de la història de l'art català del vuitcents; o les bases sobre les quals se sustenta la seva cultura visual, cosa que implica investigar la seva filiació artística, així com el nivell i la procedència dels diferents corrents d'influència que, d'una forma directa o solapada, es deixen sentir en diferents moments de la seva activitat. Únicament hem apuntat algunes de les moltes qüestions que acompanyen la realització d'un estudi sobre el tema. Creiem que la resolució satisfactòria d'aquests problemes pot passar pel naixement d'una actitud metodològica presidida per l'objectiu de resituar històricament la figura d'un artista, que, mediatitzat en èpoques diferents, fou transformat en un emblema de moltes batalles particulars i col·lectives en què malauradament el gran sacrificat, com en aquest article s'ha intentat demostrar, fou el propi pintor.

38. R. Benet, *cit. supra*, n. 1, p. 36.

39. En aquesta nova línia d'actuació s'inscriu el brillant estudi realitzat per Joan Bosch, i destinat a abordar alguns aspectes de la producció artística del pintor. És encomiable el seu esforç per emmarcar la figura de Viladomat en el context d'una cultura figurativa tardobarroca d'ascendència italiana. Amb aquesta iniciativa s'altera la imatge tradicional d'un artista que cultiva una pintura allunyada dels paràmetres estètics europeus. J. Bosch, "Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: D'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana", a *Estudi General. Girona revisitada*, 10, 1990, p. 141-166.

La colección de grabados yakusha-e del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sergio Navarro Polo

Los grabados que se estudian en el presente artículo formaron parte de la colección de grabados japoneses conservados en la antigua Sección de Grabados del Museu d'Art Modern, ahora transferidos al Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Originalmente, estos grabados fueron estudiados en nuestras Tesis de licenciatura y Tesis doctoral.

Varios términos japoneses definen la relación entre el teatro kabuki y los grabados japoneses de los períodos Tokugawa (1615-1868) y Meiji (1869-1912). Actualmente, se suele utilizar el término "shibai-e" (pinturas de teatro) con el mismo significado que se utilizaba el término "kabuki-e" (pinturas de kabuki) durante el período Tokugawa. Los grabados también eran conocidos en esta época por el término "yakusha-e" (pinturas de actores), que utilizaremos en este artículo.

La gran cantidad de grabados que se ha conservado hasta nuestros días ha permitido establecer una enorme diversidad temática en los grabados "yakusha-e". Por ejemplo, un mismo actor se representa actuando en el escenario, en los camerinos del teatro, en la vida cotidiana, asistiendo a alguno de los eventos que tenían lugar en Edo (la actual Tokyo) o en sus giras teatrales en Kamigata (área de Osaka y Kyoto).

Teatro kabuki y ukiyo-e presentan una evolución paralela, no en vano son dos manifestaciones culturales apoyadas y financiadas por la nueva clase social de la burguesía comercial, en japonés "chonin", que florece en Osaka y Kyoto durante el período Tokugawa.

El teatro kabuki tiene su origen en una danza conocida como "furyu-odori", popular desde finales del siglo XVI. A comienzos del siglo XVII, una vez acabada la guerra civil de unificación, prominentes compañías de bailarinas acudían a Kyoto.

Hacia 1603 una de las más famosas bailarinas, Okuni de Izumo, ejecutó la danza "Kabuki odori" en el recinto del santuario Kitano Tenmangu de Kyoto. Esta danza imitaba la moda y los gestos de los delincuentes juveniles de estos años, de hecho Okuni bailaba con vestidos de hombre. En esos mismos años existía otro tipo de danzas, llamadas "Onna kabuki" (Kabuki de mujeres), que fue prohibido algunos años más tarde por la conducta inmoral de estas bailarinas, de las que Okuni procuró separarse.

Estas danzas se bailaban en las riberas secas del río Kamo, en el distrito de Shijo Kawaramachi, donde se levantarán los futuros teatros para kabuki. Algunas de estas bailarinas eran, al mismo tiempo, prostitutas por lo que el gobierno prohibió en 1629 toda asociación entre kabuki y prostitución. Sustituidas por jóvenes actores, aparece un nuevo tipo de teatro conocido como "Wakashu kabuki".

Sin embargo, estos actores pronto sustituyen a las prostitutas ofreciendo tales servicios, de manera que el gobierno se vio obligado a emitir un nuevo edicto de prohibición de este teatro en 1652, coincidiendo con la muerte del tercer shogun Tokugawa Iemitsu, famoso por su afición hacia los homosexuales y su apoyo a este teatro.

Esta doble prohibición posibilitó en 1653 la llegada al teatro kabuki de actores maduros, conociéndose con el nombre de "yaro kabuki", antecedente directo del teatro kabuki actual. La llegada de estos actores coincide con la era Genroku (1688-1704), época de máximo esplendor de la cultura japonesa durante el período Tokugawa. El teatro floreció en las tres grandes ciudades: Edo, Osaka y Kyoto y por emulación en otras localidades y provincias se establecieron pequeños teatros.

Sakata Tojuro y Serizawa Ayame dominan los teatros de Kamigata e Ichikawa Danjuro y Nakamura Shichisaburo son las principales estrellas en los teatros de Edo. Una clara diferencia entre el teatro de Kamigata y de Edo se comienza a perfilar en estos años. Un estilo suave y refinado, casi amanerado, conocido como "wagoto", basado en ciertos caracteres masculinos de escenas de amor predominante en Kamigata. Es un estilo realista que proviene de los dramas de cortesanas, muy apreciados en Osaka y Kyoto. En el "aragoto", un estilo rudo y violento distintivo del teatro de Edo, predomina un tipo de héroe en el que se han exagerado de manera irreal los valores sobrehumanos.

Una fecha clave para el desarrollo del teatro en Edo y Kamigata es 1673, cuando Ichikawa Danjuro V interpreta el papel de "Kintoki" en la obra "Shitteno osanadachi" en el teatro Nakamuraza de Edo y crea el estilo aragoto. Se cree que en 1678 Sakata Tojuro interpreta el papel de Izaemon en la obra "Yugiri nagori no shogatsu", comenzando las representaciones en estilo wagoto.

Los años posteriores a la era Genroku, la llamada era Kyoho (1716-1736), sumen al kabuki en un progresivo manierismo, pero también en una mayor sofisticación. Durante estos años comienza a recibir una fuerte influencia literaria del teatro bunraku creado en las mismas fechas y muy popular en Osaka. Hacia mitad del siglo XVIII se inventan muchas de las nuevas técnicas utilizadas en el kabuki moderno, como el escenario giratorio, la pasarela "hanamichi", las trampillas y el mecanismo para elevar a los actores.

El último e importante dato del kabuki durante estos años es el progresivo desplazamiento del centro del kabuki de Kamigata a Edo, hecho que supone una progresiva pérdida de la iniciativa teatral en Osaka y Kyoto y una mayor influencia del teatro en Edo.

Los primeros años del siglo XIX, eras Bunka y Bunsei (1804-1830), marcan un nuevo florecimiento del teatro kabuki en las tres grandes ciudades de Japón. Las giras de los más importantes actores, como Nakamura Utaemon III, Sawamura Sojuro III y Bando Mitsugoro III, la competencia entre las grandes compañías teatrales, la generalización de las representaciones en edificios religiosos hicieron extremadamente popular el kabuki durante estos años.

Nuevos dramaturgos, como Namiki Gohei I en Kamigata y Sakurada Jisuke y Tsuruya Nanboku IV en Edo, ayudaron a este florecimiento. Fueron particularmente celebradas las historias de fantasmas, como "Tokaido Yotsuya kaidan". Se trata de obras basadas en hechos reales y contemporáneos que incluyen elementos fantásticos ampliamente conocidos por el público.

La figura principal en el campo del "ukiyo-e" (grabados en madera), refiriéndonos a la cronología de los grabados conservados en esta colección, es Utagawa Toyokuni, quien cambió su propio estilo durante este período, evolucionando desde un estilo que hacía énfasis en la individualidad del actor a otro en el que predomina la asociación del actor con el teatro, aumentando considerablemente la producción de dípticos y trípticos frente a los grabados de una sola hoja en su primer estilo.

Uno de sus mejores discípulos es Utagawa Kunisada (1786-1864), llamado Toyokuni III. Kunisada añade al marcado perfil en el dibujo de su maestro una originalidad y creatividad que le alzan al liderazgo en la escuela Utagawa.



Fig. 1. U. Kunisada. Nakamura Utaemon IV interpretando la danza Hikinuki Sanbaso. 1841. MNAC/GDG/1753/G

La carrera artística de Kunisada es casi incalculable atendiendo a la cantidad de obras realizadas y muy variada en cuanto a la temática, pero no siempre logra mantener un mismo nivel de calidad. No obstante, Kunisada es el dominador del grabado teatral en la segunda mitad del siglo XIX. La colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva una interesante muestra de la obra de este artista.

Una de las obras de mayor calidad representa al actor Nakamura Utaemon IV (1798-1852) en la danza "Hikinuki Sanbaso", interpretada en el teatro Ichimuraza de Edo en enero de



Fig. 2. U. Kunisada. Bando Mitsugoro IV en el papel de "Tofuya Sanbu". 1833. MNAC/GDG/2260/G

1841 (fig. 1). Utaemon cambiaba de kimono durante la ejecución de la danza.

Durante el segundo cuarto del siglo XIX hubo una gran rivalidad entre los actores Utaemon IV y Bando Mitsugoro IV (1800-1863), a quien podemos ver interpretando el papel de "Tofuya Sanbu" (fig. 2) en la obra "Take no Haru Yoshiwara



Fig. 3. U. Kunisada. Namban joruri mitate. 1847-1848. MNAC/GDG/1748/G

suzume", que se representó en el teatro Kawarazakiza de Edo en septiembre de 1833.

Una interesante variante de los grabados de teatro son los "mitate-e" (pinturas de imitación) en las que los actores se representan en lugares famosos, como personajes legendarios o en papeles que no interpretan en la fecha de publicación del grabado. Varios grabados "mitate-e" se conservan en esta colección.

"Namban joruri mitate" (fig. 3) toma su título de un estilo de balanceo de la mano derecha y el hombro mientras se adelan-



Fig. 4. U. Kunisada. Eijumitate juninotoko. Benkei Dazaemon. 1847-1848. MNAC/GDG/2005/G



Fig. 5. U. Kunisada. "Yuranosuke", "Kumagai" y "Jiraiya". 1854. MNAC/GDG/2006/G

ta el pie derecho y la misma operación para el lado izquierdo. Este estilo es muy utilizado por la escuela de danza Shigayama.

Otra famosa serie de Kunisada es "Eijumitate juninotoko" (fig. 4) en la que se representan diez actores interpretando otros tantos papeles de "otokodate", un héroe popular protector de los débiles frente a los villanos. En el caso del grabado de esta colección se representa a "Benkei Dazaemon".

Un tercer grabado representa a tres actores interpretando tres conocidos papeles correspondientes a diferentes obras. Estos papeles son, de derecha a izquierda: "Yuranosuke", líder de los 47 ronin (samurai sin jefe) en la obra "Kanadehon Chushingura"; "Kumagai", en la obra "Ichinotani futaba gunki", basada en la guerra entre los clanes Taira y Minamoto; "Jiraiya", quien aparece en diversas obras relacionadas con la venganza de los hermanos Soga (fig. 5).

Del período de la Reforma Tempo se conservan varios grabados en esta colección. La fig. 6 representa al actor Ichikawa



Fig. 6. U. Kunisada. Ichikawa Kondanji IV en el papel de "Oba Omine". 1855. MNAC/GDG/2259/G



Fig. 7. U. Kunisada. "Terutehime" y "Koshimoto Kaoyo". 1847-1848. MNAC/GDG/2004/G

Kondanji IV (1812-1866) interpretando el papel de "Oba Omine" en la obra "Ise ondo koi no minato", cuya primera representación tuvo lugar en mayo de Ansei 2 (1855) en el teatro Nakamuraza de Edo.

La fig. 7 representa a dos actores "onnagata" en los papeles de "Terutehime" y de "Koshimoto Kaoyo". Tras la prohibición del Onna kabuki los papeles femeninos tenían que ser realizados por actores varones especializados en este tipo de actuación. Reciben el nombre de "onnagata" e interpretan papeles femeninos y papeles masculinos de personas de carácter suave.

Durante este período estuvo prohibido que el nombre de los actores apareciese escrito en los grabados, motivo por el que sólo aparece el nombre del papel interpretado en los cartuchos que hay junto al actor.

Hasegawa Munehiro (activo entre 1848-1867) es un artista que trabaja en Kamigata. Discípulo de Utagawa Hirosada



Fig. 8. H. Munehiro. Bando Hikosaburo V en el papel de "Ran no kata". 1859. MNAC/GDG/2047/G

(activo entre 1820-1860), apenas se conocen datos sobre su vida. La obra de Munehiro representa al actor Bando Hikosaburo V (1832-1877) interpretando el papel de "Ran no kata" en la obra "Gishinden yomikiri koshaku", una de las muchas versiones de la conocida "Kanadehon Chushingura". Esta obra se representó en el teatro Shijo Kitagawa Shibai de Kyoto en mayo de 1859 (fig. 8).

Bibliografía consultada:

M. Gunji, J. Suzuki, H. A. Link, *Kahuki though the Theatre Prints: Collection of the Honolulu Academy of Arts. James A. Michener Collection,* Tokyo, 1990.

A. S. Halford, *The Kabuki Handbook,* Tokyo, 1972.

Kokuritsu gekijo shozo. Shibai hanga to zuroku, 5 vols., Tokyo, 1979-1991.

E. Lancman, J. Raz, *Kabuki Prints, Ukiyoe, Yakusha-e,* Tel-Aviv, 1983.

S. Miyage, *The kabuki Drama,* Tokyo, 1961.

M. Narazaki, M. Ozawa, S. Kikuchi, J. Suzuki, Sugimoto, *Utagawahaten,* Tokyo, 1986.

S. Navarro Polo, *Catalogación histórico-crítica de los grabados japoneses del Museo de Arte de Cataluña,* Tesis de licenciatura inédita, 1983.

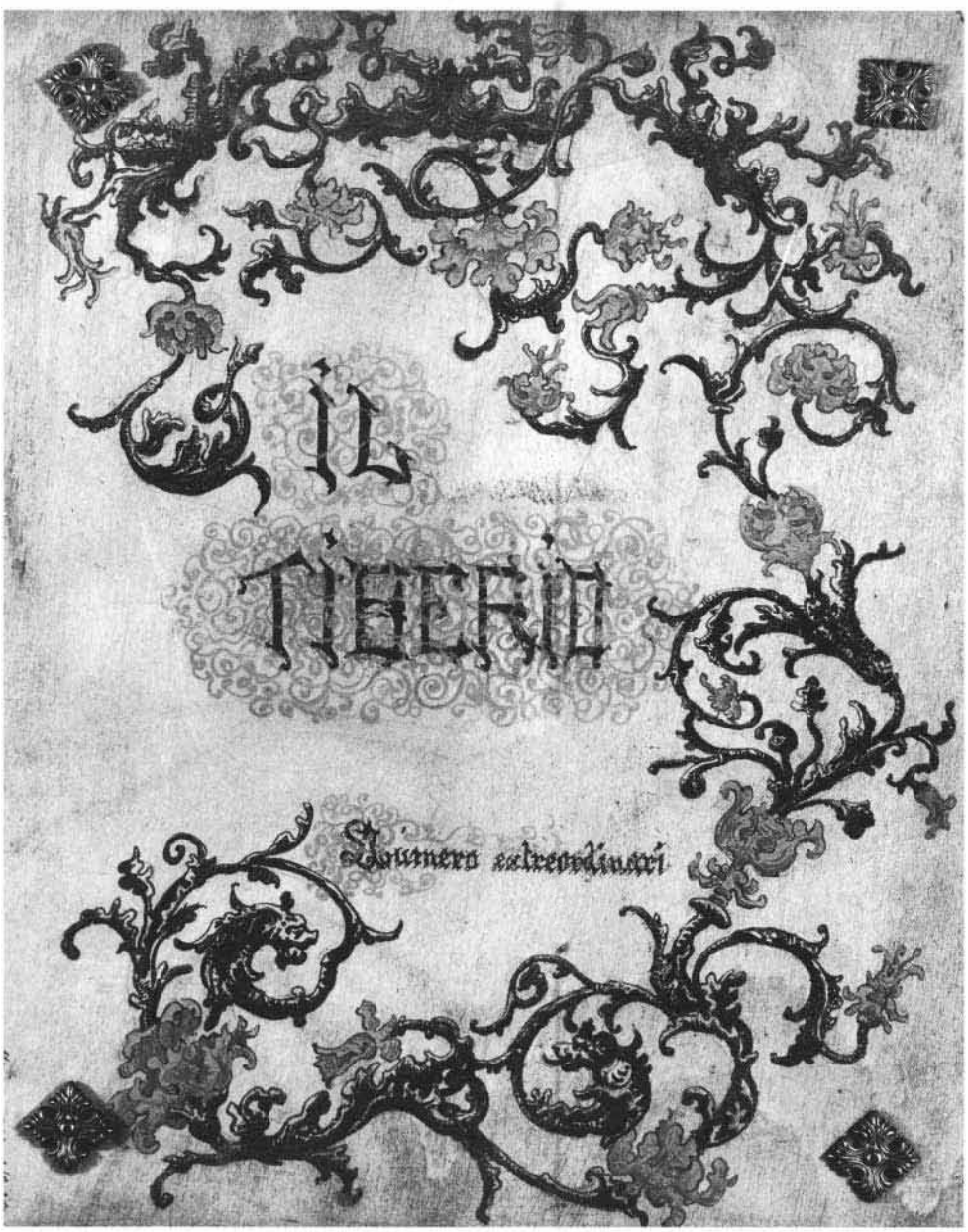
S. Navarro Polo, *Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona,* Tesis doctoral inédita, 1987.

J. Nojima, *Kabuki jinmei jitten,* Tokyo, 1988.

J. Suzuki, "Kunisada, Kuniyoshi, Eisen, Eizan, Sadahide hoka", a *Ukiyo e taike,* X, Tokyo, 1974.

Adquisició d'un número extraordinari de la revista manuscrita *Il Tiberio* (1898)

Francesc Fontbona



19 de març de 1898
Il Tiberio
Revista feta a mà

28,6 × 22 cm. (coberta)
Adquirida a l'antiquari Artur Ramon el 2 de gener de 1992 i ingressada al Museu el dia 10.





Il Tiberio va ser una revista feta tota ella a mà i en exemplar únic que els amics i companys del pintor Pere Ysern i Alié li enviaven regularment cada quinzena, quan aquest era a Roma perfeccionant el seu aprenentatge[1]. Va començar a sortir el 15 de novembre de 1896 i s'acabà l'1 de maig de 1898. En total, n'hi hagué trenta-sis unitats, numerades de l'u al trenta-cinc, amb un número bisat, el 23 bis. En tornar Ysern de Roma va fer donació de la col·lecció a Ramon Riera, que n'havia estat l'inspirador i l'ànima. Els seus hereus la conservaren fins a les acaballes del decenni dels seixanta, data en què passa a mans d'un col·leccionista privat de Barcelona, on la col·lecció es conserva encara avui.

El que en podríem dir el consell de redacció l'integraven Ramon Riera, Marian Pidelaserra, Gaietà Cornet, Ramon i Juli Borrell, Emili Fontbona, Josep-Víctor Solà Andreu, Filibert Montagut i Joan Comellas; i la inflexible constància amb què aparegué era deguda a la voluntat de Riera. Tots ells i el mateix Ysern s'havien conegut a l'acadèmia de dibuix barcelonina de Pere Borrell del Caso, de qui foren deixebles devots, i donaren cos a un grup artístic que es caracteritzava per la seva general aversió —amb l'única i moderada excepció de Montagut— envers la moda simbolista imposada pels modernistes. Xavier Nogués, incorporat al grup quan aquest ja estava format, no participà en les tasques d'*Il Tiberio*.

1. Sobre aquesta empresa artística, vegeu el meu article "*Il Tiberio*, o un rebuig del Modernisme", a *Serra d'Or*, 175, abril de 1974, p. 43-53, reproduït després, sense les il·lustracions, al meu llibre *La crisi del Modernisme artístic*, Barcelona, 1975, cap. 3.

Il Tiberio, que prenia el títol del malnom que els amics donaven a Ysern, contenia cròniques de les activitats del grup i d'actualitat, crítiques d'art i escrits diversos, i estava molt il·lustrada amb dibuixos normalment acolorits. Tenia per missió mantenir informat Ysern mentre durés la seva estada a Roma. És, tot i el to humorístic en què sol estar redactada, un document únic i de primera mà per a conèixer la vida artística de la Barcelona de fi de segle i, especialment, l'ideari d'aquells joves artistes, molts dels quals havien de tenir, per camins diversos, un lloc destacat en la vida artística catalana.

En si mateixa, la insòlita revista és un cas excepcional pel seu contingut, per la seva durada —un any i mig— i pel fet que s'hagi conservat fins ara malgrat els avatars que el conjunt ha hagut de sofrir durant el segle escàs que ha passat des de la seva redacció.

A part del gruix de la col·lecció, hi ha, a més a més, com a mínim, dos números extraordinaris independents, que no foren enviats a Ysern. Un d'ells és dedicat a Ramon Borrell (del 31 d'agost de 1897), i es conserva amb la resta de la col·lecció; l'altre (del 19 de març de 1898) és dedicat a Josep-Víctor Solà Andreu (1878-1960), que el va conservar sempre i l'acabà donant al seu deixeble Josep Bestit. Aquest darrer és l'exemplar adquirit ara pel MNAC.

L'exemplar té una coberta en fusta dissenyada per Marian Pidelaserra i Brias (1877-1946), que també hi té quatre dibuixos a llapis: dues vistes de poble i dos caps de vell, així com el text "No poguen lligar caps", d'historiat títol i tot ell orlat. Van signats amb el malnom de Pidelaserra: "Tupí" o "Marian del Tupí".

Hi ha també una introducció il·lustrada amb una imatge caricaturesca de sant Josep, ja que el motiu del número extraordinari era celebrar el sant d'en Solà. Va a càrrec d'en Ramon Riera i Moliner (1875-1937), autor també de l'escrit igualment il·lustrat "Lo Trencazo de'n Pep" i de dos dibuixos més: la caricatura d'una dona lletja i un cap de vell.

Gaietà Cornet i Palau (1878-1945) va fer-hi una historieta amb ninots i tres textos il·lustrats, dos en vers i un en prosa, signats amb el seu cognom o amb el seu malnom de "Trompeta", un dels quals parodia el Modernisme. Juli Borrell i Pla (1877-1957) va fer-hi un dibuix acadèmic, un cap de vell semblant als que també feren allà mateix Pidelaserra i Riera. El seu germà Ramon Borrell i Pla (1876-1963) hi aportà un vers còmic de felicitació.

De Filibert Montagut en aquest extraordinari d'*Il Tiberio* hi ha un evocador cap femení i un conte sentimental il·lustrat, "Lo primer petó"; i de Joan Comellas i Viñals hi ha un dibuix d'un castell, força inhàbil, i el text intitulat "Primer article extraordinari. San Pep Solà", il·lustrat amb una caricatura de l'autor i una altra del destinatari.

Per fi, i contra el que passava als altres números, Pere Ysern i Alié (1875-1946), l'autèntic "Tiberio", va participar en la revista, on va fer dos escrits —un d'ells, "Pompeia", il·lustrat—, així com un cap, signat i datat a Roma.

Per un Museu Nacional de Bells Oficis

Oriol Bohigas

Els primers anys 50 s'inicià a Catalunya l'interès pel disseny industrial —o, simplement, pel disseny—, com un ressò relativament matiner del que succeïa a Europa i a Amèrica, o, més ben dit, del que passava entre les noves generacions artístiques de Milà, que aleshores exercien una gran influència en l'evolució de l'arquitectura catalana. Potser, però, el primer crit d'alerta el llançà el nostre constant anticipador, Alexandre Cirici, quan l'any 46 des de la revista *Ariel* proclamava un dels eslògans bàsics del disseny industrial: "cal donar un lloc dins la cultura al tocadiscs, al lavabo, a la forquilla, al barret, a l'ampolla, no menys que a un monument".[1] La frase era una reivindicació de l'art aplicat, però també un esborrany dels temes nous que plantejava el disseny en esmentar elements, la formalització dels quals passava per la industrialització, la manufactura o la seriació.

De tota manera, l'art aplicat a l'objecte d'ús té una història tan o més llarga que l'art d'expressió autònoma. La seva reivindicació doncs, només té sentit a partir de la interpretació de les dues situacions històriques que van provocar la davallada de les arts aplicades. Per una part, la degradació de l'artesania en els països industrialitzats i l'aparició de nous processos productius banalitzats, i per l'altra, la creixent expansió de l'hegemonia d'un art volgudament autònom, que havia evolucionat des de la pintura cortesana fins a l'art privatitzat amb el toc burgès de la pintura de cavallet.

Hom pot considerar l'artesania i les seves aproximacions com una de les línies característiques de l'"unselfconcious process" tal com el definí Christopher Alexander,[2] un procés en el qual les formes vénen determinades més que per voluntats personals de creació, per una resposta col·lectiva —allargassada en el temps i en l'espai— a la necessitat de compensar i corregir les irregularitats i els desajusts entre els diversos elements que componen l'entorn, per un esforç a homogeneïtzar-los dins de la necessària artificialitat de la vida humana civilitzada. Així, una bona part de les formes essencials per a la supervivència i el confort s'han creat al llarg de la civilització segons un procés en el qual les transformacions són només sectorials, tot seguint una permanència evolutiva dels tipus, determinada per unes decisions en les quals promotor, constructor i usuari formen una unitat operativa i, en molts casos, se superposen en una sola manualitat. No hi ha invencions totals ni personalitzades, sinó transformacions promogudes per la lenta i sectorial evolució de les funcions, dels materials, dels sistemes i àdhuc dels gustos. Per això l'artesania és, sobretot, un dels factors més aclaridors en els diagnòstics etnològics i la seva qualitat artística s'acaba condicionant a l'adequació social i cultural.

Però hi ha un moment en el qual els països de civilització avançada arriben a una situació tan complexa i evolucionada que l'"unselfconcious process" ja no dóna solució als nous temes ni és capaç d'utilizar els nous mitjans de producció. Aquests nous mitjans —de la manufactura a la industrialització— i la nova escala de valors del consum —de la dessacralització del manual a la seriació banaltizada dels adjectius artístics— fan que la mateixa artesania arribi a negar les arrels etnològiques i, en certa manera, es margini, doncs, de la cultura.

En ocasió de l'Exposició de Londres de 1851 s'inicià el debat i els artistes denunciaren la degradació de l'art aplicat produït acríticament pels processos industrials. Els homes d'"Arts and Crafts" adoptaren una posició numantina i certament antihistòrica, esperançats en la reivindicació de la vella artesania —aquesta vegada amb autors recuperats de les autonomies artístiques— en contra de la vulgaritat adotzenada de la màquina. Serà un testimoni moral molt important, abnegat, però assentat en l'error de considerar encara vàlids els mètodes de l'"unselfconcious process", al qual s'afegeix ara un trasbals metodològic: l'afirmació de la paternitat artística en contra de l'anonimat dels vells oficis.

El nou sistema social i cultural no s'engega fins una generació més tard, quan la indústria és acceptada com a instrument d'un "selfconcious process" i, sobretot, quan els pioners de les avantguardes del segle XX implanten la nova metodologia del disseny, en la qual l'autor —l'arquitecte, l'enginyer, l'artista— se situa adequadament en la fase projectual del producte. El disseny és un mètode de creació formal, que nega substancialment el de l'artesania i les seves aproximacions perquè al llarg del procés en separa clarament tres estadis: la resposta radical a unes noves necessitats amb criteris d'innovació més que no de transformació sectorial, el projecte com a instrument transitiu i, finalment, la producció industrial i la distribució.[3]

1. A. Cirici i Pellicer, «L'art de la saviesa», a *Ariel,* juny de 1946.
2. Ch. Alexander, *Notes on the Synthesy of Form,* Cambridge, 1964.
3. Per a una anàlisi del procés operatiu d'aquests estadis, vegeu: O. Bohigas, *Proceso y erótica del diseño,* Barcelona, 1972.

La recerca d'un nou estament cultural per a l'art aplicat fou una de les grans aventures de la segona meitat del segle XIX i gairebé fins a l'eclosió de les avantguardes. Aquesta aventura és la base de la promoció de moltes de les exposicions de l'època i, àdhuc, de la creació d'aquells primers museus que prenen un caràcter propi i una autonomia respecte a les grans galeries que provenien de les col·leccions cortesanes.

És molt significatiu que el punt culminant d'aquest desfici per l'art aplicat coincideixi amb el període en el qual hom no ha resolt encara radicalment els problemes entre art i indústria, és a dir, quan el tema es desenvolupa en el camp de la reivindicació dels artistes plàstics corresponents a les disciplines més tradicionals, obrint una batalla per trobar en la indústria o en la neoartesania un camp d'intervenció dels pintors i els escultors. Quan l'art aplicat —o diguem-ne, ja, l'art industrial— troba el nou camí del disseny i quan, simultàniament, l'"art per l'art" pren una jerarquia cada vegada més arrelada a la participació artística de la burgesia i àdhuc de les noves transformacions socials, els museus i les exposicions es converteixen en mostres de pintura i escultura i els "objectes artístics" desapareixen com a tals. A partir de la transformació proclamada per la Bauhaus són els arquitectes i llurs aproximacions els que s'apoderen del terreny, segurament perquè són els que, en llur estructura professional, havien treballat sempre segons la metodologia del projecte com a document transitiu per a una producció relativament autònoma amb pròpies exigències a tot el procés. Tardarem anys a veure incorporat el disseny en l'actualitat de les exposicions i els museus; segurament, fins que no s'hi decideix ostentosament el MOMA de Nova York.

Això voldria dir que el nou estatus cultural de l'art aplicat s'aconsegueix quan definitivament s'aparta de l'artesania, dels bells oficis, de les arts decoratives i assumeix una nova categoria basada en el mètode projectual i industrial. Però això no és completament cert. Gairebé diria el contrari: això passa en el moment en què el disseny torna a acceptar una jerarquia artística de certa autonomia —i, amb el disseny, algunes línies de tendència de l'arquitectura recent— i quan la pintura de cavallet i l'escultura de saló deriven cap a fórmules menys privatitzades, més pròximes al disseny, des de la seriació fins a la producció a partir del projecte, la reproducció mecànica i àdhuc la discutida integració en l'arquitectura o en el paisatge. És a dir, quan s'esborren les fronteres —abans tan clares i, sobretot, tan proclamades— entre el disseny i les arts plàstiques de tradició més acadèmica, és a dir, entre els bells oficis i les belles arts.

Aquesta supressió de fronteres és, potser, avui, un dels atractius de l'art més viu o, almenys, més suggerent. Ja fa temps que el disseny s'ha declarat obertament contra aquella racionalitat formal que semblava derivar-se només de les adequacions funcionals i àdhuc de les referències productives i socials. És ben cert que aquestes adequacions i aquestes referències sempre s'havien interpretat subtilment, és a dir, amb la voluntat de crear un estil nou, de fer-ne una línia d'artisticitat. Però, a partir dels anys 70, aquest esforç d'artisticitat es converteix en un manifest impudorós i desvergonyit. Des del "Radical Design" i la creació de la revista *Modo* a l'explosió del grup "Memphis" i la teoria del neo-artesanat postindustrial —per esmentar, altre cop, el lideratge italià—, els objectius del disseny canvien fonamentalment; posen a primer terme un gest artístic molt emparentat amb les últimes evolucions de les ja no anomenades belles arts i mantenen a segon terme mètodes funcionals i productius. Una cadira deixa de ser un producte d'ús de creació industrial i esdevé un objecte artístic manufacturat, que fa esclatar les limitacions de l'ús cap a una significació artística. Un joc de te deixa de preocupar-se per les estrictes condicions d'ús i passa a ser un paisatge d'"objectes artístics". I l'arquitectura —secularment arrelada al mètode del disseny— s'esforça a convertir-se en una operació entre l'artesania i la pintura. Aquest tema arrenca de moltes experiències americanes, des dels arquitectes de la costa del Pacífic, fins a totes les fórmules derivades de la gran influència de l'obra i els textos de Robert Venturi.

No es tracta ara de judicar els valors d'aquestes evolucions recents. No cal dir que responen a una reducció d'aquella voluntat ètica que explicava algun dels factors de l'avantguarda, ja que, malgrat els esforços de canvi radical i la voluntat d'espaterrar, són conseqüència d'una nova actitud recolzada més en les necessitats d'una acceleració del consum que en uns esforços de servei a les necessitats col·lectives. L'important és que —al marge de llurs components ètics i polítics— aquestes tendències marquen avui dia uns nous aspectes del disseny, que es relacionen profundament amb la simètrica evolució de les belles arts i que, en realitat, demostren una voluntat conjunta de transformar —o superar— les bases ètiques, metodològiques i estilístiques d'aquell moviment modern que sovint s'autodenominava emfàticament "funcionalisme". Una cita

de François Burkhardt defensor d'aquest "nou disseny" acabarà de precisar la nova situació. L'ús de l'objecte "se ha transformado en una referencia a la pertenencia a un grupo social determinado, incluso un subgrupo. En efecto, la relación entre el objeto y las personas hoy quiere ser personalizada, por lo que los productos ya no pueden ser neutros, fríos, contenidos y anónimos. Un producto puesto en el mercado, a menudo saturado hoy en día, debe imponerse a través de cualidades que resalten la diferencia, es decir, especificidades y evocaciones que van mucho más allá de las exigidas por la demanda del diseño funcionalista. Esta diferencia es de orden cultural. Se manifiesta por una plusvalía del objeto que la adición de cualidades técnicas, ergonómicas, económicas, funcionales y estéticas, ya no pueden satisfacer por sí solas".[4]

Paral·lelament, les belles arts canvien de públic i de mètode, es col·lectivitzen seguint un camí contrari al seu anterior procés de privatització, però arribant a solucions diferents a les de llurs orígens. A mida petita la difusió de les reproduccions mecàniques, i, a mida gran, el nou protagonisme de les tècniques tan complicades en l'ús dels materials, en l'estructura, en la construcció, han tergiversat els mètodes de la pintura i de l'escultura. I algunes obres amb finalitat expressament museística, els muntatges i les operacions efímeres, la nova aplicació arquitectònica, les operacions basades en el desplaçament o el canvi d'escala no han produït menys transformacions metodològiques. I, encara, dins de la gran pintura i la gran escultura, cal atendre la preponderància de la línia de l'art útil i la del reduccionisme, que per elles soles marquen una aproximació cap als mètodes del disseny.

En resum, doncs, podem afirmar que la creació d'objectes d'ús —el camp que hom ha anomenat cultura material— ha passat per tres fases successives. La primera fou la de l'artesania anònima, arrelada a fets etnològics i lentament derivada cap a successives participacions personals més "artístiques", que donen un significat d'alta cultura a tota l'evolució de l'art aplicat. La segona arrencà de la gran crisi i, alhora, el gran progrés de la industrialització, que es resolgué en el disseny, en el qual se separà el projecte i la producció i es palesà un "selfconcious process" amb pretesa racionalitat analítica i amb bases industrials científiques. La tercera seria l'assoliment d'un nou estatus cultural amb l'anada cap a la personalització i els valors simbòlics, superant l'hegemonia teòrica de la funció i la producció.

*
**

Les exposicions i els museus de nova creació, a partir de mitjan segle XIX, són, en bona part, una resposta a les inquietuds que es generaven al voltant de l'art aplicat. L'exemple més important fou el museu d'arts aplicades que Henry Cole fundà a South Kensington el 1855, punt d'arrencada del que havia de ser el Victoria and Albert Museum i de tantes altres iniciatives paral·leles a tot Europa.

A Catalunya, molt primerencament —d'acord amb l'empenta industrialitzadora de la nova burgesia catalanista i amb referències directes a l'empenta cultural dels anglesos d'"Arts and Crafts"— aparegué la mateixa frisança al voltant de les noves formes i els nous mètodes de l'art aplicat. La primera exposició d'arts industrials se celebrà el 1822 a la Llotja, organitzada per la Junta de Comerç. L'experiència s'arrelà intensament i fins a l'Exposició Universal de 1888 se'n celebraren més d'una dotzena, sempre subratllant la importància de les arts industrials, però gairebé sempre intentant de reunir tot el ventall de l'art de l'època i, sovint, denominant-se "Exposiciones de Bellas Artes e Industrias Artísticas". Continuaren intensament en el període central del Modernisme, fins al 1911, i sempre anaren acompanyades d'investigacions, conferències, viatges d'estudi, per actualitzar a Catalunya el problema de l'art i la indústria. Els prohoms activadors d'aquest període, en el qual el nou art aplicat era el tema fonamental per a la visió modernitzada de tot l'art, eren Josep L. Pellicer, Francesc Miquel i Badia i Salvador Sanpere i Miquel, l'empenta dels quals fou després mantiguda per la gent del Modernisme ple.[5]

Tot aquest període és marcat també per la creació dels primers museus de Barcelona. Deixant de banda el Museo Provincial de Antigüedades, que malvivia a l'antiga església de

4. F. Burkhardt, «El nuevo diseño. ¿Diseño del postmodernismo? Las nuevas tendencias del diseño español», a J. Capella, Q. Larrea, *Nuevo diseño español,* Barcelona, 1991, p. 8, 9.

5. Per a la història detallada d'aquestes exposicions vegeu: P. Bohigas Tarragó, *Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de arte de Barcelona,* Barcelona, 1945. O. Bohigas, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista,* I, Barcelona, 1968, 1983[3], p. 43, 55.

Santa Àgata i el Museu Martorell, que era una donació —la qual l'Ajuntament es limità a gestionar—, l'any 1891 l'alcalde Joan Coll i Pujol —una persona clau, en la fundació dels nostres museus— inaugurà els tres primers museus municipals: el de Belles Arts al Saló de la Reina Regent a la Casa de la Ciutat, el de Reproduccions Artístiques d'Arquitectura, Escultura i Arts Sumptuàries a l'antic Palau de la Indústria de l'Exposició de 1888 i el d'Arqueologia, a la planta baixa del Palau de Belles Arts.[6] En la primera reorganització racional dels Museus Municipals, amb la Comissió de Biblioteques, Museus i Exposicions constituïda també el 1891 i promoguda (com tantes aventures culturals de la ciutat) per Carles Pirozzini —un funcionari emèrit que avui tothom sembla haver oblidat— hom reagrupà els materials tan heterogenis en quatre museus: el d'Història, que anà a l'antic restaurant de l'Exposició, el Martorell, que es reduí a les Ciències Naturals, el de Belles Arts i Indústries Artístiques, al Palau de Belles Arts de la Ciutadella, i el de Reproduccions Artístiques que continuà a l'antic Palau de la Indústria.

Hom pot comprovar, doncs, que també en l'ordenació dels museus, les indústries artístiques continuaven tenint un paper preponderant; més encara quan, en el primer ajuntament catalanista de 1901 —sota l'empenta de Francesc Cambó, Josep Pella i Forgas i Josep Puig i Cadafalch— es constituí el 12 d'abril de 1902 la Junta de Museus i Belles Arts, la qual, com a primer acte ordenador, aconseguí la nova instal·lació del Museu Provincial, al costat del museu municipal, i la inauguració d'un Museu d'Arts Decoratives a l'antic arsenal de la Ciutadella, que fou el punt de partida —un cop establerta la participació conjunta de l'Ajuntament i la Diputació a la nova Junta de Museus el 1907— del Museu de Belles Arts Antigues i Modernes, inaugurat el 1915 i que és la base de l'actual Museu d'Art de Catalunya.

Fins aquí ens movem encara dins d'una interpretació del problema art-indústria alineat a les dues vies angleses marcades per John Ruskin i William Morris i, més endavant, pels primers canvis imposats per l'"Art Nouveau" en la seva versió catalana que fou el Modernisme. Però Josep Puig i Cadafalch —l'agent operatiu de l'orsianisme en aquest camp— ha d'obrir el pont cap a uns nous conceptes que s'aclareixen definitivament amb el Noucentisme i, especialment, en l'obra refundadora de Joaquim Folch i Torres. L'interès per les arts industrials esdevé aleshores la punta de llança per explicar tot el valor social de l'art. L'«obra del Museu», entesa com una «obra de cultura», implica que el contingut de la institució expliqui la totalitat d'aquesta cultura i, per tant, el tema art-indústria —consolidat un nou estatus cultural per als objectes d'ús— deixa de ser un problema a resoldre i passa a ser la més contundent explicació d'una història social i cultural i la incitació cap a una nova civilitat. Eugeni d'Ors deia que a la ciutat clàssica les arts són sempre «aplicades». I a això, naturalment, s'hi afegia la contemporaneïtat de tot el pensament —que era precisament el pensament polític d'Enric Prat de la Riba— derivat dels lemes orsians de l'«obra ben feta», l'«amor a l'ofici», «l'home que treballa i que juga» i «el culte a la ciutat».

L'acció i el pensament de Joaquim Folch i Torres és l'exemple més clar d'aquesta nova actitud a Catalunya, que es pot definir segons quatre factors simultanis.

El primer és una certa aposta per la modernitat. És a dir, no es tracta ja d'enyorar i reivindicar l'art preindustrial ni de corregir els errors de la màquina, sinó d'acceptar les noves circumstàncies com a configuradores de l'actualitat i del futur. Amb motiu del Congrés de Govern Municipal de 1909, Folch publica un article a *La Cataluña* titulat «La Madre del Arte Nuevo», que Mercè Vidal, en un estudi recent, comenta amb molt d'encert. Dels «objectes nous» n'han de néixer, segons Folch, les línies definitives de la «moderna Venus». Vet ací aquestes línies definitives: «Si fuéramos a buscar formas donde apoyar profecías, yo levantaría mis ojos al cielo, y al ver cruzar por los espacios ese pájaro extraño, elegante y ligero llegado de los misteriosos países de lo futuro, me diría: Allí duermen» [...] «Abriría mis ojos ante el mar inmenso y al contemplar las férreas mazas acorazadas de los buques ingenieriles aún, pero elegantizándose en sus formas al perfeccionarse en el sentido utilitario, diría: Allí duermen». Mercè Vidal comenta: «La remor que prenen els paràgrafs de Joaquim Folch a mig camí entre la prosa poètica i el manifest, ens evidencia un Folch plenament antiruskinià i alhora un Folch pro-Marinetti, avantguardista "avant la lettre"».[7] La mateixa au-

6. P. Bohigas Tarragó, «Resumen histórico de los Museos de Arte de Barcelona», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* V, 1, 2, 1947, p. 129 i següents.

7. M. Vidal i Jansà, *Teoria i Crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres,* Montserrat, 1991, p. 75, 76.

tora encara cita dues frases contundents de Folch del 1910: «Fem néixer d'un cop l'art amb la màquina, que serà l'art de les nostres democràcies» i «Crec que ja s'ha cridat prou contra les màquines, la veu de Ruskin, la Saint George's Guild, és un record de poesia. La màquina ha triomfat».[8]

Un segon factor és l'esforç d'integració social: la vida s'incorpora a l'art quan l'art s'incorpora a la vida. Interpretant Eugeni d'Ors, Mercè Rius escriu: «Les arts aplicades no són aquelles que sacrifiquen la bellesa artística a les necessitats vitals, sinó les que saben infondre bellesa a la vida». Fer bell allò útil i col·lectivitzar l'ús de la bellesa és un ideal noucentista d'integració social. «Puix que la bellesa pertany a l'urbs com a ens social, la societat en rebrà els beneficis, i només a través seu l'individu. Hi va haver un temps en què potser convenia la privatització de l'art. L'invent del quadro de cavallet marcà aquesta conjuntura, arrencant les obres recloses als convents i posant-les en mans privades. Però ara s'escau el fenomen invers. Allò privatiu d'alguns redunda en privació per als altres quan el dret a gaudir de la bellesa només es pot satisfer dins l'espai urbà —a redós de les institucions».[9] Folch i Torres diu en el seu article «Cap a la glòria dels oficis» de 1913, —una mena de resum i justificació dels projectes de pla d'estudis de l'Escola Superior de Bells Oficis, l'instrument pedagògic que posa en pràctica tot aquest ideari—: «Hem intentat puntualitzar lleugerament tot un programa d'actuació artística nacionalista, i en aquesta labor hi són especialment interessants els oficis d'art, els productes dels quals són ja concretament dins del concepte de l'art per a la vida (...) Per començar l'obra de l'Art Nacional que hem iniciada, convé nodrir les files dels obrers, convé proveir de forces espirituals els obradors, convé que entre els argenters i els ebenistes, entre els fusters i els vidriers, entre els ciselladors i els teixidors, hi visquin els creadors, donant formes a l'eina i donant a l'eina la glòria d'empunyar-la».[10] Ho postil·la molt bé Mercè Vidal: «La defensa de la catalanitat de l'art i l'art en funció de la vida; per tant, com a valor moral i compromís social, combatent l'art per l'art, el decadentisme i l'anarquisme, són expressió de la qualitat moral, educadora i civilitzadora que s'atorga a l'art». En aquestes darreres cites ja queda exposat el tercer factor que calia assenyalar: l'art —l'aplicat, el popular, el de presència urbana, l'art mural descriptiu i pedagògic, els símbols, els records— com a instrument d'identificació de la nova societat —de les noves formes de civilització— en aquella Catalunya ideal plantejada pels noucentistes. I l'art popular ha de prendre un nou estatus museístic, perquè és la base social de l'art i, per tant, un element de solidaritat de totes les classes socials en la identitat d'un país. Folch arriba a proposar que el Museu d'Art Popular sigui el Museu Nacional de Catalunya.

Finalment, hi ha un factor que podríem anomenar estilístic. L'art aplicat en el Noucentisme interpreta la nova presència de l'artista com un desplaçament iconogràfic: l'ornamentació tradicional i les reminiscències dels dibuixos tradicionals o acadèmics se substitueixen per la simplicitat d'allò que és autèntic a la cultura contemporània. Autenticitat «artística» i, per tant, modernitat sense situacions híbrides, encara que sigui en aquell món restringit —evidentment recelós amb les avantguardes— que volia provenir només de Cézanne i Renoir. En certa manera, la més característica versió de tota la teoria del «bon gust», sobre les tres categories orsianes: la gràcia, la bellesa i l'elegància.

Podria semblar que aquesta actitud noucentista respecte a l'art aplicat i el disseny era molt emparentada amb el que proclamaven les avantguardes, especialment, els homes de la Bauhaus. I no és cert. De moment hi ha una diferència estilística prou considerable, fonamentada en diversos paràmetres, però, sobretot, en el tracte que hom donava a l'ornamentació i en la validesa de l'estilització de formes més o menys arrelades a la tradició clàssica.

Estaríem, doncs, més a prop de "Sezession" i l'"Art Deco", encara que sempre amb unes característiques pròpies tan acusades que el fan, en certa manera, estereotipat i gairebé tòpic. Ja l'any 1912, el jove J.V. Foix ironitzava sobre l'estil noucentista: «El noucentisme té un no sé què encara d'afectat. En art, per exemple, dóna, entre nosaltres, un decorativisme pairal, mairal i mediterrani, més pobret que alegret, amb donzelles trenades camacurtes i guerrelles, i amb gruixos de cansaladera als turmells. I terradets per a fer-hi volar l'estel o aviar-hi coloms, amb balustrades de terrissa pobra».[11] Aquest esforç en el «decorativisme» —potser justificador o conse-

8. M. Vidal i Jansà, *cit. supra*, n. 7, p. 110, 111.
9. M. Rius, *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, 1991, p. 159.
10. J. Folch i Torres, «Cap a la glòria dels oficis», a *La Veu de Catalunya: pàgina artística*, n. 176, 1 de maig de 1913.
11. J.V. Foix, *Catalans de 1918*, Barcelona, 1965, p. 31.

qüència d'un catàleg formal molt estricte— és també un indicador de la prioritat de l'art aplicat, que vessa fins i tot sobre les arts tradicionals.

Una altra diferència amb les avantguardes era, segurament, el substrat social i polític. Entre l'Europa socialdemòcrata i la Catalunya derivada de Prat de Riba i de Torras i Bages només trobarem coincidències operatives, però no precisament ideològiques. I, a més, a Catalunya, la campanya a favor de la socialització de l'art anava unida a la campanya de la nacionalització de l'art. No podem oblidar aquest fet cada vegada que Catalunya s'esforça a trobar camins de redreçament.

Aquesta nova interpretació noucentista de l'art aplicat i dels bells oficis s'emmarca també en tot l'escenari d'una política cultural i pedagògica prou coneguda per no haver-hi d'insistir ara: l'ambiciós programa de la Universitat Industrial, amb l'Escola del Treball, l'Escola Superior de Bells Oficis i tantes altres derivacions, d'algunes de les quals, malgrat els desgavells polítics, en perduren residus prou significatius.

En el mateix programa d'establiment de museus hom pot veure semblants intencions. Si bé durant el període de la Mancomunitat la tasca de Puig i de Folch fou la de densificar i solidar continguts, durant la República la tasca fonamental fou la inauguració de nous estatges amb uns criteris de selecció científica. Aquesta tasca fou gairebé miraculosa. En cinc anys, Folch i Torres inaugurà el Museu d'Arts Decoratives a l'ex-Palau Reial de Pedralbes, el Cau Ferrat i el Maricel de Sitges, el Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc i el Museu d'Arqueologia al Palau de les Arts Gràfiques de l'Exposició del 29. I deixà iniciats, a mig endegar —interromputs per la guerra— un Museu Tèxtil a Sant Cugat, un Museu d'Instruments de Música al Palauet Albéniz, un Museu d'Arts Sumptuàries a l'església de Santa Àgata i un Museu d'Art Popular al Poble Espanyol.

Tots aquests museus responien a un programa, les intencions del qual s'expliquen molt bé en la sèrie d'articles que el propi Folch publicà a la premsa diària i al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Sense necessitat d'entrar en detalls, queda ben clar que hi havia un interès a mostrar la cultura artística fonamentalment a través de les grans peces de l'art aplicat, les arts decoratives i sumptuàries, l'art popular. Àdhuc el Museu d'Art de Catalunya, que podria semblar de criteris més convencionals, fou instal·lat de manera que el mobiliari, la ceràmica, l'escultura ornamental, els teixits donaven un suport a tota la història de l'art català, segons uns mètodes museogràfics que eren aleshores certament nous i àdhuc revolucionaris. D'altra banda, la presència dels grans murals romànics emmarcats en els corresponents àmbits arquitectònics acabava de confirmar el valor d'aquella relació entre l'art i la vida quotidiana tan defensada pels noucentistes.

En resum, doncs, a Catalunya, l'interès per l'art aplicat ha passat per dues etapes, molt arrelades a les respectives circumstàncies socials i àdhuc polítiques, que són generals a tot l'àmbit europeu però que aquí tenen alguns signes propis. L'etapa de la lluita per la solució del conflicte art-indústria correspon a la Renaixença i al Modernisme, és a dir, als esforços de reconstrucció del país, fent concloure en un sol programa una tradició revitalitzada i una modernitat industrial i cultural. L'etapa en la qual l'objecte decoratiu i industrial és el fonament per a una socialització de l'art, una penetració de la nova civilitat, correspon a la Catalunya ideal que, sobre les bases del Noucentisme, arribà a les aproximacions polítiques de la Mancomunitat i la República. És indubtable que són dues etapes paral·leles als fenòmens europeus —des d'"Arts and Crafts" fins a les derivacions de la "Sezession" i àdhuc l'"Art Deco"— però enlloc com a Catalunya tot això no tingué unes justificacions de política cultural tan arrelades, ni enlloc la política cultural no era tant a la base de tota una política de reconstrucció nacional.

Aquestes dues etapes corresponen a la primera de les tres fases que he assenyalat en finalitzar el primer capítol d'aquest text. Les altres dues —les que ja corresponen a la metodologia del disseny— també han estat —i són— molt vives a Catalunya. Els episodis són prou recents i coneguts: els anys 50, es produí l'aproximació al disseny de racionalitat analítica amb bases industrials científiques, i els anys 80, l'eclosió bastant sorollosa d'un disseny de personalització i de continguts simbòlics en el qual hom retroba l'artesania, l'ornamentació i la integració d'altres experiències artístiques contemporànies, ben lluny de l'hegemonia de la funció i la producció. I cal reconèixer que aquestes darreres fases han pres una força considerable i, àdhuc, un prestigi internacional.[12] Ara l'art aplicat —el disseny nou— ja no és un instrument per recolzar

12. Per a un resum de la situació actual del disseny, vegeu: J. Capella, Q. Larrea, *cit. supra*, n. 4.

altres canvis i altres redreçaments. Si em permeteu l'exageració un punt irònica, diria que potser donem resposta a la voluntat d'imperi que anunciaven, agosarats, Prat de la Riba i Eugeni d'Ors.

*
**

Sembla, doncs, evident que l'art aplicat i la seva història té avui a tot el món un nou estatus i que l'anàlisi que en podem fer esdevindrà un factor decisiu en els símptomes culturals. D'una altra banda ha quedat clar que, a Catalunya, aquesta mena d'art ha tingut un itinerari interessant i intens i, àdhuc, una especial significació, la qual culmina avui amb l'espectacular irrupció del nou disseny. Però cal afegir, encara, un altre factor: al llarg dels darrers cent anys hom ha acumulat a Barcelona moltes col·leccions —públiques i privades— que testifiquen aquest itinerari i que són magnífics documents de tota la seva història.

Joaquim Folch i Torres, quan encara no era director dels museus i només n'era bibliotecari, inicià la primera sistematització de tot aquest material, donant-li la importància que li corresponia. Aleshores aquesta sistematització equivalia a una primera classificació temàtica i àdhuc a una subdivisió en petits museus especialitzats. Aquesta idea s'anà perllongant, malgrat les vicissituds de la nostra cultura, i avui Barcelona disposa de molts museus petits organitzats segons aquells criteris: el de Ceràmica, el Tèxtil i d'Indumentària, el d'Arts Decoratives, el d'Arts Gràfiques, la col·lecció de carruatges, etc. Tots ells són municipals i llur contingut és importantíssim, acuradament seleccionat, molt superior al que llurs migrats establiments permeten exposar.

Aquest sistema tan fraccionat no sembla avui gaire operatiu. Al contrari, sembla francament extemporani, almenys, per dues raons. La primera raó és que la subdivisió temàtica no permet explicar en tota la seva globalitat el que representa la cultura material i l'aventura de l'art en aquest camp de llarga tradició però de significació molt moderna i d'especial arrelament a l'itinerari històric de Catalunya. La segona és que la mida d'aquests museus no permet una acció investigadora i una transmissió cultural de prou envergadura: hi ha aquell problema que els especialistes en diuen un desaprofitament de l'economia d'escala.

Convé, per tant, canviar radicalment el sistema. Convé organitzar un gran museu de les Arts Aplicades, o de les Arts Industrials, o de les Arts i els Oficis, o de les Arts Sumptuàries, o de les Arts Decoratives, o dels Bells Oficis, o del Disseny, si és que volem donar sortida a les diferents etapes de denominació, tant cronològiques com conceptuals. En un primer estudi dels continguts disponibles hom ha comprovat que aquest nou museu podria ja disposar de més de cent mil peces d'altíssima qualitat i admetria immediatament la incorporació d'altres col·leccions i, sobretot, de la producció recent del nou disseny, que aquests darrers anys ha estat tan fructífera a Catalunya.

Podria ser organitzat segons un criteri alhora cronològic i metodològic —explicant aquella unitat cultural en cada episodi històric— però podria tenir també derivacions temàtiques, de manera que hom pogués llegir autònomament l'evolució específica de la ceràmica o dels teixits o les derivacions en els oficis d'una forma, una textura o una organització productiva. D'una altra banda, el contingut és prou abundós per permetre que al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu d'Art Contemporani de Barcelona hi hagués també aquelles peces significatives que permetessin entendre la relació entre els retaules gòtics i la ceràmica o els teixits, entre les pintures de Cases i Rusiñol i els mobles d'Homar, o entre l'art de les avantguardes i el mobiliari que paral·lelament produïen els arquitectes del GATCPAC.

Per posar en funcionament aquest museu cal, evidentment, un estudi aprofundit dels continguts i una proposta d'organització per fases successives, tot donant prioritat a una sistemàtica d'investigació i de divulgació, d'unificació de criteris i de les responsabilitats que hauran d'anar-se integrant. Però caldrà trobar un emplaçament adequat quan el programa sigui ben definit. I en aquesta decisió caldrà seguir la proposta «montjuïquista» formulada tossudament —i amb una intel·ligència anticipadora— per Joaquim Folch i Torres fa molts anys. A Montjuïc hi ha un edifici magnífic, mal aprofitat, que es podria convertir en un museu ideal: l'antiga fàbrica Casarramona al carrer de Mèxic, una obra gairebé emblemàtica del Puig i Cadafalch encara a cavall del Modernisme i el Noucentisme, amb uns espais i unes estructures de tipologia tan clara que semblen ja anticipar una prefiguració museística.

Aquest museu, atenent el tema i l'envergadura, hauria de situar-se, evidentment, en la categoria d'un Museu Nacional. I, probablement, caldria incloure'l com una segona secció del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El Palau Nacional i la fàbrica Casarramona serien, així, un conjunt orgànic, en el qual es podria llegir la

totalitat de la història de l'art català i la seva relació —influències i ressonàncies— amb els grans corrents internacionals.
Finalment, queda la qüestió del nom que caldria donar a aquest museu, nom que, com hem vist, pot tenir versions molt diverses d'acord amb les diferents aproximacions històriques. Un homenatge a la tradició potser més política, més arrelada a la reconstrucció del país, seria adoptar la fórmula noucentista de Museu dels Bells Oficis. Però potser seria un homenatge més just i més comprensiu dir-ne Museu Joaquim Folch i Torres, perquè fou ell qui en confeccionà els continguts i qui n'ordenà la teoria, encara que fos en la sectorialització de les col·leccions temàtiques. Un museu Folch i Torres en un edifici de Puig i Cadafalch seria un doble homenatge als dos grans propulsors dels nostres museus.

Miscel·lània

Une église pré-romane et romane méconnue en Poitou : St. Hilaire de Gourgé

Hélène Rousteau

Le Poitou est connu pour ses nombreuses églises en calcaire aux riches façades sculptées. Pourtant, au cœur de cette région, un ensemble d'édifices fait exception. Le granit est roi dans la Gâtine de Parthenay. L'ancien prieuré de Saint-Hilaire de Gourgé est un des plus beaux ornements de Gâtine. Il domine le Thouet, petit affluent de la Loire.

Le site est ancien : une implantation gallo-romaine est attestée par de nombreuses découvertes archéologiques[1]. Les premiers textes évoquant Gourgé datent de l'époque carolingienne. Un diplôme de 889 mentionne le village mais non l'existence d'une église[2]. En 942, parmi les biens assignés en partage aux chanoines de St-Hilaire de Poitiers figure l'église de Gourgé[3]. Sous le règne du duc d'Aquitaine Guillaume Tête d'Etoupe (935-963), une autre charte mentionne l'existence de cette église[4]. L'évêque de Poitiers, Pierre II, en 1120, confirme la possession de certains prieurés — dont celui de Gourgé qui appartenait auparavant à l'abbaye de Saint-Hilaire de Poitiers — à l'abbaye de Bourgeuil[5]. Pendant les guerres de religion, en 1568, l'église se trouve en



partie détruite[6]. Tels sont les éléments historiques principaux dont nous disposons jusqu'au XIXe siècle[7]. Cet édifice malgré son attestation ancienne n'a été, jusqu'à nos propres travaux, que très rarement étudié. Seul un érudit, au XIXe siècle, J. Berthelé, s'est penché d'une façon approfondie sur lui[8]. Malgré ses diverses reprises, il présente un intérêt fondamental pour comprendre l'histoire de cette région.

L'église tripartite divisée au moyen de piliers quadrifoliés (fig. 1), courants en Poitou, indique quatre travées, dont l'une au niveau du transept[9]. Le chœur est muni d'une travée droite ouvrant sur une abside profonde (5 m/ 3,50 m) et sur deux absidioles (2,99 m/2,33 m absidiole nord et 2,99 m/2,11 m absidiole sud) (fig. 2). Des arcades en plein cintre assurent le passage entre les différentes parties du sanctuaire (2,20 m de large). L'ouverture principale se trouve actuellement à l'ouest mais une porte, partiellement bouchée reste visible dans la façade sud (fig. 3).

Les dimensions, l'élévation indiquent de nombreuses restaurations du XIXe s. : le transept, la façade occidentale — située à l'emplacement de l'ancienne —, l'escalier menant au clocher[10], des bâtiments annexes pour l'exercice du culte sont construits. L'intérieur de l'église a été, en outre, entièrement repeint et les sculptures des chapiteaux, soulignées par des traits de couleur épais.

L'ensemble médiéval reste dominant cependant. La façade sud (fig. 4), percée d'un portail légèrement sculpté, le plus important vraisemblablement dès

1. Dès 1862, des objets gallo-romains sont trouvés, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest,* 1er trimestre, 1863, p. 207-210.
2. Parmi les domaines donnés par Eble et le roi Eudes, Gourgé est cité alors que l'église de Gavriacum est clairement mentionnée *« Gavriacum cum ecclesia in honore sti Hilarii », Mémoire de la Société des Antiquaires de l'Ouest,* 1847, p. 13.
3. *« villas et ecclesias a predecesionibus nostris delegatas(…) villas cum ecclesis id est(…) gurgiacum », Mémoire de la Société…, cit. supra,* n. 2, p. 23-24.
4. *« tempore Ludovici et Karoli insipiente fuit Willelmus Karoli insipientis(…) sunt autem ecclesiae(…) Gurgiaci ecclesia sancti Hilarii »,* J. Besly, *Histoire des comtes de Poitou et ducs de Guyenne contenant ce qui s'est passé de plus mémorable en France depuis l'an 811 jusqu'au royaume de Louis le Jeune,* Paris, 1647[1] ; Niort, 1840[2], p. 245.
5. J. Berthelé, *Recherches pour servir à l'histoire de l'art en Poitou,* Paris, 1889 ; B. Ledain, *La Gâtine historique et monumentale,* Paris, 1876, p. 50.
6. « Le lendemain jour de lundy les dites troupes de Dontellot pillèrent la maison du dit seigneur du Fresne environ VI heures du soir, brûlèrent l'église de Gourgé et toutes les autres du pays illée environ où ils firent un grandissime dommage », B. Ledain, « Journal de Denis Généreau, notaire à Partenay », dans *Mémoire de la Société des Statistiques des Deux-Sèvres,* 1862, p. 30-31.
7. Conseils de fabriques, Archives départementales.
8. J. Berthelé, *Le chevet de l'église de Gourgé* (Mémoire lu à la séance de la Société des Statistiques des Deux-Sèvres), dans *Revue Poitevine et Saintongeaise,* I, 10, 1884, p. 317-327 ; J. Berthelé, *Note sur le chevet en petit appareil de l'église de Gourgé* (lu à la séance de la Société Nationale des Antiquaires de France du 17-XII-1884), dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France,* 1884, p. 294-296 ; J. Berthelé, *cit. supra,* n. 5, p. 11-30.
9. Longueur de la nef : 32,50 m dans l'œuvre, largeur de la nef : 11,30 m, largeur du chœur : 12,10 m, amplitude du transept : 24,10 m.
10. Il n'y avait pas d'escalier dans l'église primitive mais un trou d'homme est visible dans le cintre de la dernière travée est.



Fig. 1. St. Hilaire de Gourgé. Nef. Vue vers le sanctuaire et piliers quadrifoliés.



Fig. 2. St. Hilaire de Gourgé. Choeur et piliers quadrangulaires.

le Moyen Age, est rythmée par trois fenêtres de dimensions inégales. La première, à l'ouest, est assez petite, étroite et chanfreinée, la seconde plus grande et ébrasée, la dernière de même dimension que la précédente mais non ébrasée et très régulièrement clavée. Elles sont toutes, au sud comme au nord, très ébrasées à l'intérieur, selon un processus très courant en Poitou. Deux contreforts reposant sur des dosserets séparent les baies les unes des autres. L'appareil moyen, de granit gris, en pierres de taille est disposé en assises régulières. Des modillons, sous la corniche, et des chapiteaux à feuilles d'eau, superposées les unes aux autres, au niveau du portail assurent la décoration ; les archivoltes ne sont même pas sculptées.

La façade nord (fig. 5) reprend, dans son élévation, le même ordonnancement ; les fenêtres sont néanmoins plus étroites. En outre, les deux baies les plus à l'ouest sont dotées d'un linteau monolithe échancré dans lequel est taillé un arc brisé, tandis que la dernière adopte les mêmes dimensions et dispositions que son symétrique au sud.

Deux éléments diffèrent dans la présentation par rapport à la façade sud. Dans la dernière travée à l'ouest, une porte, en premier lieu, bouchée, de faible dimension, clavée régulièrement, est encadrée par deux contreforts d'angle montés sur dosseret. Cette ouverture est donc plus ancienne que le reste de la façade. En outre, dans la partie basse du mur, dans les deux autres travées, figure un petit appareil cubique, en granit et schiste régulièrement disposé mais non taillé. Cet appareil se retrouve dans la partie inférieure du chevet.

Le chevet (fig. 6) est construit en deux parties distinctes. Elles sont réunies par un petit glacis. La partie supérieure a été fortifiée, probablement au XIVe s., au cours de la guerre de Cent Ans qui a fait des ravages dans tout le Poitou[11]. Il s'agit d'un appareil de moellons irrégulier, sans assise, et joint par très peu de mortier. Des meurtrières et corbeaux sont encore visibles.

Le chevet, dans la partie basse, est construit de façon identique à la partie inférieure du mur nord. Des joints rubanés y sont encore visibles (fig. 7). Des

11. R. Crozet, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest,* 1951.

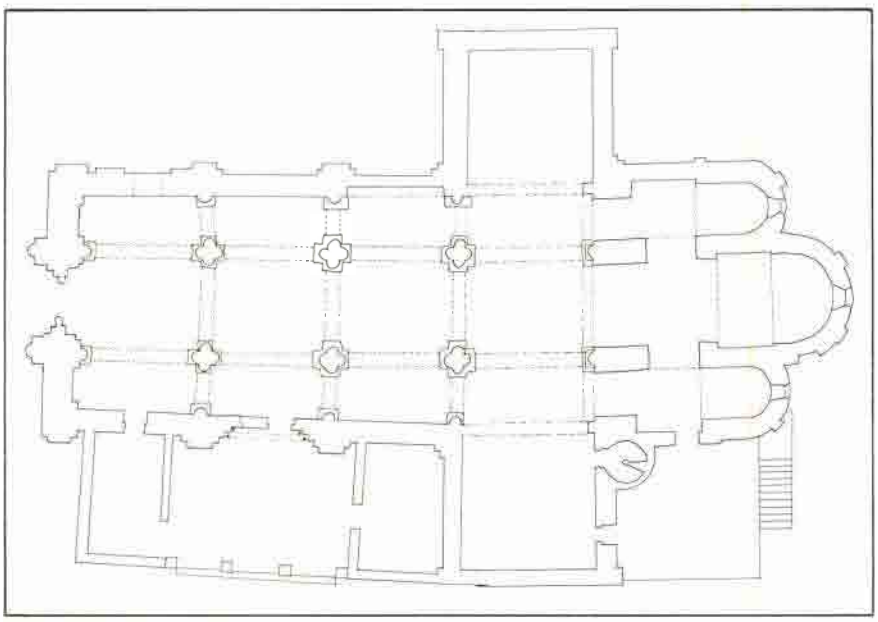


Fig. 3. St. Hilaire de Gourgé. Plan de l'église.



Fig. 4. St. Hilaire de Gourgé. Façade sud.



Fig. 5. St. Hilaire de Gourgé. Façade nord.



Fig. 6. St. Hilaire de Gourgé. Chevet.

insertions de calcaire et des arases de briques montrent, dans la partie la plus sacrée de l'édifice un souci, une recherche de polychromie (fig. 8). L'abside et les absidioles sont toutes trois percées, chacune, d'une baie en plein cintre, non ébrasée, mais indiquant des signes de reprises (surtout au niveau de l'absidiole nord).

Deux églises poitevines présentent d'étroites parentés avec celle de Gourgé. Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) possède un chevet (abside profonde et unique) au petit appareil cubique, légèrement équarri et disposé en assises ré-



Fig. 7. St. Hilaire de Gourgé. Chevet avec joints rubanés.



Fig. 8. St. Hilaire de Gourgé. Chevet. Polychromie de l'appareil.

gulières. Elle est datée de la fin du IXe s. ou du début du Xe s[12]. Plus proche de Gourgé, à 20 km au nord et sur le Thouet, Saint-Généroux (fig. 9) est construite en pierres de taille de petite dimension. Les proportions, la présentation du chevet montrent d'étroites similitudes avec celui de l'église de Gourgé. Saint-Généroux date du Xe siècle.

Des contreforts, en calcaire, soulignent le chevet. Le calcaire, au XIIe siècle, n'est jamais utilisé pour les contreforts en Gâtine. Il est parfois préféré au granit pour les murs de l'édifice lorsqu'il s'agit d'un établissement religieux prestigieux comme le prieuré de Parthenay-le-Vieux (fig. 10, 11). Il sert aussi abondamment en matière de sculpture, même dans de petits édifices ruraux. Aux Xe et XIe s., il est, en revanche parfois choisi pour les contreforts ; il rehausse la polychromie ; son utilisation montre aussi que le prieuré, à cette époque, a quelque puissance. L'un des contreforts peut paraître incongru. Il est beaucoup plus élevé que les autres et se trouve en retrait par rapport à l'absidiole nord qu'il ne semble pas vraiment contrebuté. Le clocher, de forme carrée, situé sur la travée avant le chœur témoigne de deux époques de constructions. La partie haute constituée de moellons de schiste rouge a été construite en 1607 après les guerres de religion[13]. La partie basse masquée partiellement par les fortifications, est dotée d'un appareil régulier, noyé dans du mortier, dans une partie du mur sud. Elle semble de la même époque que le chevet (partie basse). Cette partie haute n'est pas visible à l'intérieur de l'édifice.

Le sanctuaire, à l'intérieur, est nettement différencié de la nef au moyen d'un arc triomphal en plein cintre. Cet arc (haut de 2,20 m) possède un clavage très régulier, visible dans le clocher (fig. 12, 13).

Les piliers massifs bien maçonnés, les arcades séparant les absidioles sont en calcaire (visible très partiellement sous l'importante peinture du XIXe s.). Les longs claveaux taillés et disposés avec soin, joints par du mortier à dominante jaune adoptent la même présentation que ceux de l'arc triomphal.

12. C. Heitz, *La France Pré-romane,* Paris, 1987, p. 201.

13. 1607, date indiquée par une inscription aujourd'hui dissimulée par un abat-son mais remarquée en décembre 1884 par le R. P. Ladislas, J. Berthelé, *cit. supra,* n. 5, note 1, p. 14.



Fig. 9. Saint-Géneroux Chevet.

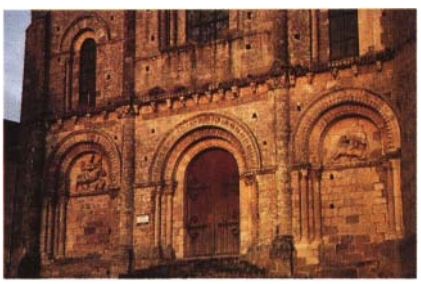


Fig. 10. Parthenay-le-Vieux. Partie inferieure de la façade occidentale.



Fig. 11. Parthenay-le-Vieux. Façade sud.



Fig. 12. St. Hilaire de Gourgé. Arc triomphal vu du clocher.



Fig. 13. St. Hilaire de Gourgé. Appareil de l'abside.

Lors du voûtement de la nef en berceau brisé, des arcades en arc brisé ont été posées sur les cintres pré-romans. Ces deux étapes sont visibles dans les absidioles sud et nord. L'utilité des piliers adossés au mur, de même disposition mais moins massifs que ceux supportant le clocher, devient compréhensible lorsque les supports sont mis en relation avec les arcades aveugles. Celles-ci, inscrites dans les murs nord et sud reprennent les dispositions des grandes arcades. Elles pourraient constituer des arcs de décharge mais elles ne serviraient à rien à cet emplacement. L'absence de peinture à certains endroits du mur permet d'apercevoir un appareil de remplissage — gros moellons mal disposés joints avec peu de mortier —. Il est aussi visible à l'extérieur. Enfin, le mur nord, le sud ayant été repris partiellement au XIXe, est moins épais dans cette partie de l'édifice.

J. Berthelé avait effectué des fouilles avant l'érection du transept et avait trouvé des traces de mur au niveau de

l'actuel transept. Il les avait interprétés comme étant des absidioles perpendiculaires au sanctuaire. Il n'a laissé aucun plan[14]. Plutôt que des absidioles perpendiculaires, je pense qu'il s'agit d'un transept. Il compléterait parfaitement le chœur. A l'extérieur, il est vrai, aucune trace d'arrachement n'est visible, mais au sud, la sacristie empêche toute observation et le haut contrefort de calcaire adossé au mur nord peut avoir été édifié pour cacher une trace d'arrachement. L'autre mur du transept se trouverait, comme l'avait noté J. Berthelé, à l'emplacement du mur est du transept actuel. Le transept pré-roman serait tombé très tôt, dès le XIe s., mais il arrive fréquemment que cette partie soit la première détruite (fig. 14).

Les croisillons pourraient adopter le même module que celui de la croisée du transept et reproduiraient ainsi les dispositions indiquées dans le plan de Saint-Gall (vers 817)[15] ou à Ligugé (Vienne) (fig. 15)[16].

En raison des nombreuses similitudes avec d'autres édifices, mais aussi des textes concernant cet édifice, le prieuré, richement doté lors de son érection, peut avoir été construit entre 889 et 942. Il en reste la partie basse du chevet et du mur nord.

Au début du XIe s., des contreforts sont posés, le transept est déjà tombé. Au cours du même siècle mais plus tardivement, la nef est prolongée, une porte encadrée de deux contreforts est percée. L'église n'est alors toujours pas voûtée.

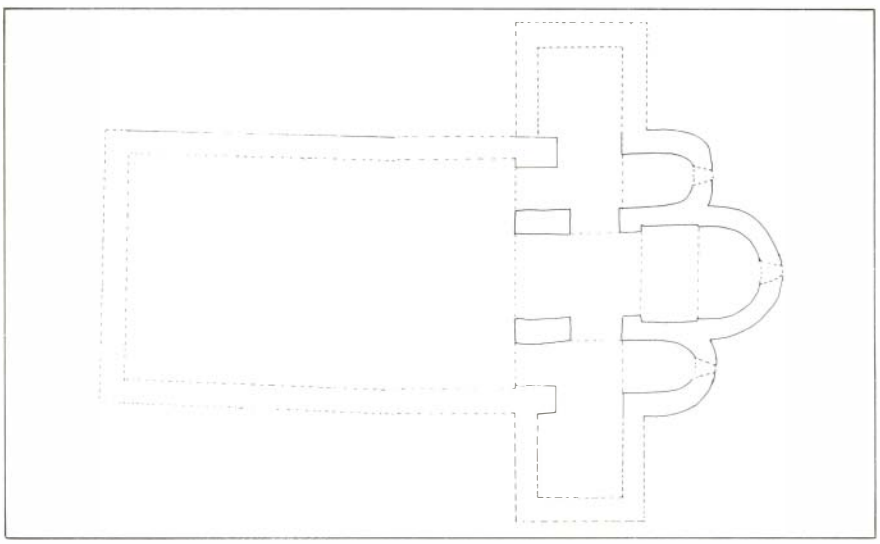


Fig. 14. St. Hilaire de Gourgé. Plan de l'église de l'époque carolingienne.

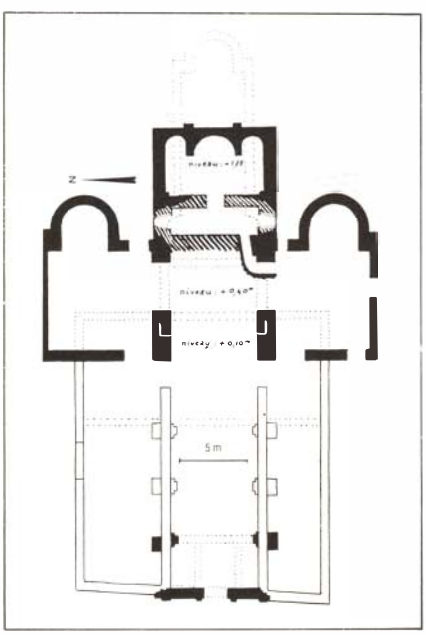


Fig. 15. Lingugé. Plan de l'église de l'époque carolingienne, dans C. Heitz, *La France Pré-Romane,* Paris, 1987.

Au XIIe s. (deuxième moitié), les murs sont restaurés, réhaussés, les contreforts posés, l'église enfin voûtée. Elle présente alors des traces d'archaïsme (linteau monolithe échancré) et un décor qui montre des travaux faits à l'économie.

Le prieuré de Gourgé, au sein d'une région peuplée plus tardivement, est un exemple fondamental pour l'histoire de la Gâtine dont elle est le plus ancien exemple, et prend place parmi les édifices pré-romans du Poitou[17].

14. J. Berthelé, *cit. supra,* n. 5, p. 17.
15. C. Heitz, *cit. supra,* n. 12, p. 167-168.
16. C. Heitz, *cit. supra,* n. 12, p. 199.

17. B. Ledain, *La Gâtine historique..., cit. supra,* n. 5, 1889[2], p. 23, écrivait : « Rien n'y ressemble aux autres églises de la région. C'est la seconde édition de la célèbre église de St-Généroux sauf l'ornementation et le petit appareil ». Voir en général : X. Barral i Altet, éd., *Le paysage monumental de la France autour de l'an mil,* Paris, 1987.

El conjunt monumental de Miralles i les seves pintures italianitzants

Montserrat Pagès i Paretas

A Miralles, al terme de Castellví de Rosanes (Baix Llobregat), es conserva un magnífic conjunt monumental, format per un antic castell gòtic, bastit entre la fi del segle XIII i la primeria del XIV, que fou reformat a la primeria del XV per tal de convertir-lo en convent augustinià. Entre les obres que hom hi efectuà aleshores destaca la construcció d'una capella i la seva decoració amb unes esplèndides pintures murals, que foren realitzades per un mestre italià que podem incloure en el gòtic internacional.

El castell-convent de Miralles s'aixeca en un pla a la dreta de l'Anoia, sobre la moderna autopista, que, per la riba dreta del riu, perpetua el traçat de l'antiga Via Augusta romana[1]. Des de Miralles hi ha comunicació visual directa, a llevant, amb l'antic castell de Castellví de Rosanes, centre de la baronia de Castellví dins la qual Miralles era inclòs; també es pot veure l'antic castell de Rosanes, sobre Martorell, i el monestir fortificat de Rocafort, també a Martorell, i, al nord, la muntanya de Montserrat.

Tot i ser de la baronia de Castellví, el 1210 la quadra de Miralles pertanyia a Guerau Alemany de Cervelló, i a la fi d'aquesta centúria a Bernat de Miralles, mort el 1311, en temps del qual, segurament, es devia realitzar la construcció



del castell gòtic que ens ha pervingut. El sarcòfag gòtic d'aquest Bernat de Miralles i de la seva mare, Alamanda, muller que fou de Pol de Miralles, es conserva actualment al Museu Municipal de Martorell. A semblança d'altres castells gòtics de la comarca, com la Torre del Baró de Viladecans o el castell de Cornellà, el de Miralles s'organitza entorn d'un pati central quadrat, a les quatre ales del qual es disposen les sales i dependències pròpies de la residència fortificada. El portal adovellat d'accés és a la façana de llevant, flanquejat a banda i banda per belles finestres geminades, els arquets de les quals, d'un gòtic incipient, són com els de la torre de l'Hospital de Cervelló, a Olesa de Bonesvalls (Garraf). Els murs del castell de Miralles són de bell i sòlid carreuat i es conserven en bon estat a la planta i al primer pis; en canvi, el segon permet només de reconèixer l'alçada original. A més, en l'estructura arquitectònica bàsica, s'hi destrien alguns elements propis de la fortificació, com les espitlleres, algunes de les quals remarcables per la seva disposició original: n'hi ha dues d'esbiaixades a banda i banda d'un angle i una altra, al mateix indret però al pis de sobre, oberta precisament al caire del mateix angle.

Al començament del segle XV, dos frares del convent de Sant Agustí de Barcelona[2], Joan Casany i Francesc Corones, adquiriren de Guillem Codorniu de Gelida la quadra i el castell de Miralles a fi de construir-hi un convent d'agustins, segons les disposicions de Bertran Nicolau, mercader barceloní, que fou el fundador de la Casa de Déu o convent augustinià de Miralles. Els dos frares escollits per Nicolau havien fet un intent anterior d'establir-se a Sant Pere de la Gornal, que no reeixí perquè, segons es diu, el lloc era malsà i les seves terres estèrils. Aleshores, previ avís al seu benefactor, Bertran Nicolau, i comptant amb el seu beneplàcit, els dos frares vengueren el lloc del primer convent i adquiriren, amb tots els drets i jurisdiccions, la quadra de Miralles, on el 1414 hi traslladaren el convent, amb el mateix títol de Casa de Déu, sota la invocació de la Mare de Déu de la Gràcia[3].

El 1424, a la mort del primer prior de Miralles, Joan Casany, quan Bertran Nicolau ja era mort[4], el convent de San

1. Sobre la Via Augusta al seu pas per Martorell i Castellví de Rosanes, vegeu G. Fabre, M. Mayer, I. Rodà, «A propos du pont de Martorell: la participation de l'armée à l'aménagement du reseau routier de la Tarraconaise orientale sous Auguste», a *Epigraphie Hispanique. Problèmes de méthode et d'édition,* Bordeus, 1981 (París, 1984), p. 282-288; M. Pagès i Paretas, «Una torre romana a Castellví de Rosanes dominant la Via Augusta sobre el pas del Llobregat», a *Fonaments*, VII, 1988, p. 153-158.

2. L'antic convent de Sant Agustí de Barcelona és on hi ha emplaçada actualment la Biblioteca General d'Història de l'Art del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a l'actual carrer del Comerç, núm. 36. Del convent gòtic se'n conserva part de l'església, que resultà malmesa pel bombardeig de 1714, i una ala del claustre, del 1474, incloses dins l'edifici neoclàssic posterior dedicat a usos militars.

3. J. Massot, *Compendio historial de los hermanos de nuestro padre San Agustín del Principado de Cataluña,* Barcelona, 1699, p. 155-160.

4. Bertran Nicolau, que havia realitzat també sengles deixes per a l'obra de la Cartoixa de Montalegre i per a la fundació del monestir de Sant Jeroni de la Murtra, consta com a difunt en un Manual de Notari dels anys 1421-1422, conservat a l'Arxiu Històric de Ter-

Agustí de Barcelona intentà apoderar-se dels béns de la fundació de Nicolau i dissoldre el convent de Miralles. El plet durà fins al 1432, quan el papa Climent VIII, a qui havia apel·lat la comunitat de Miralles, dictaminà en contra de la dita dissolució i manà que li fossin restituïts els seus béns. Després d'aquest dictamen, el convent de Sant Agustí de Barcelona que ja s'havia venut la quadra i el lloc de Miralles a Berenguer Miquel, cavaller i ciutadà de Barcelona, hagué de tornar-los a adquirir al procurador del dit cavaller, que aleshores era a Sicília, i restituir-los a la comunitat de la Casa de Déu de Miralles.

Les obres que al llarg del segle XV els agustins de Miralles realitzaren a l'edifici de l'antic castell són principalment la construcció de la capella i la seva decoració amb pintures murals; la reforma de les sales gòtiques del primer i del segon pis, amb la construcció o refecció dels enteixinats policromats, on consta l'anagrama del fundador, Bertran Nicolau; la construcció de la llotja gòtica del primer pis, que recorda la del segon pis de la Llotja barcelonina; i la construcció d'una nau adossada a la banda nord del castell, a la part exterior de la qual es bastí una magnífica portalada de mig punt amb grans dovelles i una fina motllura gòtica a l'intradós. Després d'aquestes obres, a Miralles no se'n tornaren a realitzar d'importants fins molt avançat el segle XVIII, quan el 1774 es bastí, al costat mateix del convent gòtic, una església monumental de nau única, de 21 m i escaig de llargada, coberta amb volta de llunetes, amb quatre capelles per banda. El 1886, quan visità el convent el canonge Barraquer[5], a l'altar major d'aquesta església hi havia el retaule gòtic dedicat a la Mare de Déu, a sant Agustí i a sant Nicolau de Tolentí que avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya[6] i que el 1462 fou contractat per Antoni Lloyne, pintor habitant a la vila d'Avigliana, del ducat de Savoia i diòcesi de Torí, però resident a Barcelona[7]. Dues taules laterals d'aquest retaule són al Museu de Peralada. Del mobiliari restant, que aleshores encara es conservava a l'església (no sabem si en el seu emplaçament original), el canonge Barraquer destaca un crucifix de bona escultura, que hi havia



Fig. 1. Convent de Miralles. Vista parcial de la capella (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

rassa, que dóna fe que l'hospital d'aquesta població i la seva capella del Sant Esperit havien estat fundats per Bertran Nicolau, mercader barceloní (Vegeu S. Cardús, *Belleses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*, Terrassa, 1955, p. 13).

5. C. Barraquer, *Las casas de Religiosos en Cataluña,* II, Barcelona, 1906, p. 308-311. I, del mateix autor, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX,* IV, Barcelona, 1916-1918, p. 85-88.

6. El retaule de Miralles (MNAC/MAC 5088), que el canonge Barraquer veié encara a Miralles el 1901, el 1910 ja era en una col·lecció particular barcelonina. Ingressà al Museu d'Art de Catalunya formant part de la col·lecció Plandiura, el 1932.

7. Sobre el retaule de Miralles, vegeu, a més de J. Gudiol i Ricart, S. Alcolea i Blanch, *La pintura gótica catalana,* Barcelona, 1986, cat. núm. 653; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting,* VII, Cambridge (Mass.), 1938, p. 610-614; XII, 1958, p. 681, 682. També, R. Mesuret, «Antoni de Lonhy», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* IX, 1, 2, 1951, p. 13-17; J. Ainaud de Lasarte (sense signatura), *Exposición de primitivos mediterráneos* (catàleg d'exposició), Barcelona, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata, 1952, cat. núm. 112.

a la primera capella del costat de l'Epístola, i un llenç dedicat a sant Nicolau de Tolentí pintat per Viladomat.

Actualment a Miralles ja no es conserva cap dels llenços ni de les escultures que hi veié el canonge Barraquer. A més de l'església, solament hi resta la bella i sòlida arquitectura gòtica del castell transformat posteriorment en convent i, així mateix, part de les pintures murals que decoraven la primitiva capella d'aquest, murals que encara es conserva *in situ,* al seu lloc d'origen.

La capella gòtica del convent augustí de Miralles és situada a la planta baixa, a l'ala nord de l'antic castell. La seva estructura original és d'una nau rectangular, coberta amb un enteixinat pla que se sosté damunt de quatre arcades diafragmàtiques apuntades. En un moment indeterminat hom va tapiar amb obra l'arc diafragmàtic central i l'antiga capella va ser dividida en dues estances. És a la de llevant que es conserven les pintures murals. Les que hi havia a ponent, i que amb tota evidència foren realitzades en un moment posterior per una altra mà força més inexperta, foren venudes fa uns anys al comerç d'antiguitats[8]. Les que hi ha *in situ,* tot i haver estat mencionades per historiadors de Martorell[9] i, fins i tot, algun dels murals reproduït en publicacions locals[10], han restat inèdites, potser perquè els seus darrers propietaris impedien d'accedir-hi i d'estudiar-les[11].

En l'emmarcament d'un dels murals consta, repetidament alternat amb l'escut de la ciutat de Barcelona, l'anagrama del fundador del convent, el mercader barceloní Bertran Nicolau, per la qual cosa, i tenint en compte el seu estil i les vicissituds històriques del convent, sembla que les pintures d'aquesta part de llevant de la capella haurien de datar-se no gaire temps després de la seva fundació. Aquest mural és el del tram nord-occidental, conservat quasi sencer. S'hi representen les figures dels sants metges, Cosme i Damià, als extrems i els arcàngels Miquel i Rafael al mig. Aquest mural és actualment el que es destaca més de tot el conjunt dels conservats, que entren de ple en el gòtic internacional, tant per la seva monumentalitat, com per la seva qualitat, tot i que l'anàlisi estilística revela la mateixa mà en la major part dels altres murals. L'artista que hi treballà, segurament amb el seu taller, tot i que la mà del mestre es veu pertot arreu, devia ser italià, puix que l'italianisme és la característica més destacada d'aquestes pintures, com es revela en la representació dels sants metges. Però hi ha altres factors que confirmarien aquests orígens del pintor, com els temes decoratius de les sanefes d'emmarcament de les escenes, típicament italians i del segle XV, i la introducció d'un cert esperit pre-renaixentista en el tractament d'algunes figures.

El cicle narratiu s'inicia a la paret meridional, al primer tram de la qual es representa una imatge sintètica de la Creació, amb un Déu pare cofat amb alta mitra, que llueix llarga barba i cabellera negres. És acompanyat d'un estol d'àngels, a l'esquerra, i a la dreta hi ha aus diverses i, vora la font de la vida de la qual vessa aigua en abundància, entre altres animals diversos un unicorn. Per completar una representació simbòlica de la Trinitat, sobre la font hi ha un ocell nimbat en la posició característica de l'Esperit Sant. Al seu costat es veu un "pentimento" de la font. Déu Pare beneeix amb la dreta la figura que hi ha a la part inferior de la composició, de la qual només es conserva el rostre. Sembla que és el d'Eva, en el moment en què aquesta és creada a partir d'una costella d'Adam, el qual hauria figurat, doncs, a la part inferior, avui totalment perduda. Al costat de la Creació hi ha el Pecat Original, amb una Eva de llarga i espessa cabellera que ofereix la poma a Adam, la cara del qual, de perfil i en primer pla, apareix a la part inferior. La dona és representada dreta davant de la copa d'un gran arbre. L'escena del costat sembla que ha de correspondre a l'Expulsió del Paradís. S'hi veuen Adam i Eva nus, llurs cossos tractats amb un naturalisme de gran qualitat, així com els rostres, de dibuix molt detallat, girats de perfil cap a algú que hi

8. Les pintures de Miralles que foren venudes al comerç d'antiguitats són quatre plafons amb sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada, l'Anunciació, l'Epifania i els Sants Innocents davant d'Herodes, conservats en una col·lecció privada barcelonina. Vegeu J. Gudiol i Ricart, S. Alcolea i Blanch, *cit. supra,* n. 7. cat. núm. 694. S'hi confon la localització amb el castell de Miralles de la comarca de l'Anoia. Però a les fitxes de l'Institut Amatller s'identifica correctament el lloc de procedència de les pintures amb el castell de Miralles, al Baix Llobregat.

9. I. Clopas Batlle. «La "Casa de Dios" o "Convento de Agustinos Calzados de Miralles"», a *Dyonisos,* 139, octubre de 1972, p. 3, 12; F. Balanza, «¡Salvem Miralles!», a *Solc*, 44, 1976, p. 20-25.

10. F. Balanza, *cit. supra,* n. p. 22; M. Pagès i Paretas, «Miralles», a *Butlletí del Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat*, 1990, p. 12-13.

11. Els propietaris actuals, Vicenç Piquet i Roser Palau, que hi tenen una residència d'infants minusvàlids, sempre han demostrat un gran interès per la conservació de les pintures de Miralles i han donat tota mena de facilitats per al seu estudi, a partir de la primera visita que hi realitzàrem el 22-X-1989 acompanyats pel regidor de Cultura de l'Ajuntament de Castellví, Josep M. Mitjans i de Joan Ainaud de Lasarte, de l'Institut d'Estudis Catalans, a partir de la qual adreçàrem un informe al Director del Patrimoni Artístic de la Generalitat de Catalunya, Eduard Carbonell.



Fig. 2. Convent de Miralles. Capella. Primer mural amb la Creació, el Pecat Original i l'Expulsió del Paradís (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

havia en un pla superior, que no s'ha conservat, que devia ser l'àngel enviat per Jahvé per expulsar-los del Paradís, les portes del qual deu representar la gran arquitectura gòtica, amb pinacles i frondes, que hi ha al darrere.

Al tram següent, sobre la porta original d'entrada a la capella, d'arc carpanell, es representa el Diluvi Universal, amb la inscripció *DILUVIO*. Hi ha una gran arca de fusta, a manera de casa, surant sobre les aigües, per la finestreta de la qual mira Noè. A les aigües hi ha algunes figures que truquen a les parets de l'arca i algunes caixes o objectes surant, a més d'una au negra que hi sobrevola, possiblement un corb. Al fons, un bosc atapeït d'arbres, de copes fosques, i a la dreta una gran arquitectura grisa: la porta fortificada d'una ciutat emmurallada. L'escena, el perfil inferior de la qual és còncau per l'existència de la porta, avui tapiada, és emmarcada per una sanefa floral amb fulles roges. Al costat dret del diluvi, en vertical, ocupant tot l'espai disponible entre la porta i l'arcada següent, hi ha la figura monumental de sant Cristòfol (*S. CRISTOFANUS*), de perfil, que travessa a peu el riu portant sobre les espatlles el Nen Jesús, descalç i vestit de blanc, amb la capa roja voleiant-li al vent i una bola blanca a la mà dreta; tots dos braços els té sobre el cap del gegant, el qual, amb barba i cabell molt negres, duu vestit curt de color grana i el bastó florit en una mena de palma. La sanefa que emmarca el sant és semblant a la del Diluvi però amb les fulles grogues.

Als dos trams orientals de la paret nord hi ha, en el primer, el mural mencionat dels quatre sants, Cosme (*S. CHOSIME*) i Damià (*S. DAMIÀ*), els sants metges, als extrems, i, al mig, en una mena de plafó distintament emmarcat, les figures dels dos arcàngels vestits de blanc, amb les ales també blanques i capa roja: a l'esquerra Miquel, amb una pesant armadura metàl·lica i subjectant les balances, i a la dreta Rafael amb la llança a la mà dreta, identificats també per sengles inscripcions (*S. MICHAELE, S. RAFAEL*) damunt de llurs caps. Els sants metges, amb el cos entregirat cap al centre, porten, sobre el vestit roig fosc, una toga d'un roig lleugerament més clar. Es cobreixen el cap amb una mena de llarga toca, roja com la toga, que sobre el front duu el mateix ribet que la vora de les mànigues i el coll. Amb una mà aguanten el birret negre i amb l'altra un vas o pot d'apotecari. Els rostres són d'un dibuix de gran qualitat i en el tractament dels plecs i vestidures es constata un afany de volumetria. Altres detalls, com els cabells voleiadissos dels arcàngels, que seran més propis de l'art renaixentista, de fet apareixen ja en el gòtic internacional. Aquest mural dels sants metges i els arcàngels conté en els emmarcaments una ornamentació típicament italiana, amb rams florals de concepció força classicitzant, molt normal de trobar en el gòtic internacional italià. En el dels arcàngels són d'un blau cel sobre fons roig i als quatre costats hi ha l'anagrama de Bertran Nicolau. A l'emmarcament exterior, sobre un fons també roig, bé que més fosc, els rams són de color d'or i als nuclis s'alternen diferents colors: negre, rosa clar, groc pàl·lid i blau cel. Les tires de rams són



Fig. 3. Convent de Miralles. Capella. Primer mural. Detall de la Creació (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 4. Convent de Miralles. Capella. Primer mural amb el Pecat Original i l'Expulsió del Paradís (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

interrompudes per anagrames del fundador, distribuïdes a ritmes regulars, i als angles de l'emmarcament hi ha escuts de la ciutat de Barcelona.

Del darrer mural de la façana de tramuntana en manca la major part, al centre. Era emmarcat per una cinta blanca amb el revers vermell cargolada sobre el seu eix. Dins aquest emmarcament, a l'esquerra, hi ha part de la figura de sant Joan Baptista (*S. IOVANE*), adult, no sabem si en l'escena del bateig de Crist, perquè la part dreta de la composició s'ha perdut. El sant porta una mena de pellissa d'anacoreta[12] i un drap vermell a l'entorn de la cintura. A l'altre extrem del mural, sobre un fons també blau, hi ha part de l'arbre de Jesè o genealogia de Crist. En resten, a la part dreta, quatre branques, sobre cadascuna de les quals es representa un dels reis de Judà, ancestres de Crist, que no llueixen altre atribut que llur corona. Cadascun d'ells porta el vestit de diferent color i estan representats diferentment. A sota hi ha tres figures, un home, amb barba i cabells negres i vestit de blanc, més gran que les altres figures i més pròxim al tronc; darrera seu, un jove rei adolescent, imberbe, que li porta la capa, i al costat d'aquest una jove vestida de blanc amb llarga cabellera rossa. El jove rei i la noia llueixen aurèola de santedat.

La paret capcera de llevant presenta només una mínima part de les seves pintures. Es conserva, vora la paret meridional, la part inferior d'una monumental figura masculina amb els peus nus, que sosté una espasa a manera de bastó amb la mà dreta, la qual cosa ens indica que deu tractar-se de sant Pau apòstol. A la part inferior del vestit d'aquesta figura, la capa pictòrica, que s'havia bufat, fou fixada i consolidada, restauració perfectament apreciable al natural i en fotografia, realitzada pel Servei de Restau-

12. El vestit de sant Joan, segons els evangelis, era de pell de camell (Mt. 3:4 i Mc. 1:6), cosa que els artistes han plasmat de diverses maneres. La pellissa que porta a Miralles és semblant a la del sant Joan Baptista de G. Starnina als frescs de la col·legiata d'Empoli (Florència).



Fig. 5. Convent de Miralles. Capella. Segon mural, amb el Diluvi Universal i sant Cristòfol (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 6. Convent de Miralles. Capella. Representació dels arcàngels Miquel i Gabriel, entre els sants metges, Cosme i Damià (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 7. Convent de Miralles. Capella. Detall de sant Cosme (foto de l'autora).



Fig. 8. Convent de Miralles. Capella. Detall de sant Damià (foto de l'autora).

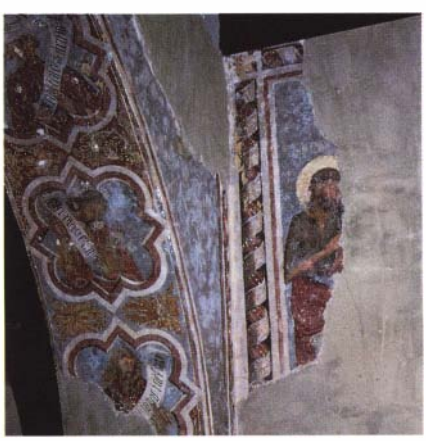


Fig. 9. Convent de Miralles. Capella. Sant Joan Baptista i, intradós de l'arc amb profetes i ancestres de Crist (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 10. Convent de Miralles. Capella. L'Arbre de Jesè (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 11. Convent de Miralles. Capella. L'arbre de Jesè. Detall del personatge situat vora la soca de l'arbre de Jesè, probablement el mateix Jesè (foto de l'autora).



Fig. 12. Convent Miralles. Capella. L'arbre de Jesè. Un dels reis de Judà de l'arbre de Jesè (foto de l'autora).



Fig. 13. Convent de Miralles. Capella. Paret de llevant. Figura que ha estat restaurada, probablement sant Pau (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

ració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya[13]. Aquesta figura, junta-



Fig. 14. Convent de Miralles. Capella. Intradós de l'arc de diafragma amb efígies de profetes i ancestres de Crist (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).



Fig. 15. Convent de Miralles. Capella. Intradós de l'arc de diafragma. Dos dels profetes (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

ment amb la decoració de sanefes de tipus ornamental de tot el conjunt, es mostra ja clarament imbuïda d'esperit renaixentista. El tractament dels volums del seu cos, modulats a través de la túnica o mantell vermell que l'embolca-lla, ho denota palesament, així com el tractament naturalista dels peus. Si es tracta efectivament de sant Pau, la figura de l'altra banda de la finestra, de la

13. La fixació d'aquest fragment pictòric fou una actuació d'urgència realitzada entre 1990 i 1991 pel Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, en un procés les fases principals del qual foren filmades amb vídeo. El susdit Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, a més, pel juny de 1991, realitzà una segona campanya a Miralles, que consistí en una neteja del mural dels sants metges, el qual, com els altres de la capella, és un fresc amb retocs de tremp. Totes dues operacions foren realitzades per Marta Serra, sota la supervisió directa del director del Servei, Josep M. Xarrié. Es conserva el diari de totes dues fases d'intervenció, que ens ha estat facilitat per la documentalista Mireia Mestre. Voldríem fer constar que agraïm a tots ells la seva col·laboració.



Fig. 16. Convent de Miralles. Capella. Carcanyol de l'arc de diafragma. L'evangelista Joan, al seu escriptori, fent punta a la ploma acompanyat de l'àliga (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

qual resta un minúscul fragment de drap o roba groga, tractada amb el mateix modelatge que la vermella, seria probablement sant Pere.

L'arc diafragmàtic que divideix en dos trams aquesta part oriental de la capella també ha conservat les pintures. En la seva cara de llevant, sobre un fons d'un blau grisós clar, es representen el sol i la lluna; aquesta, amb rostre, major i quasi perduda, a cadascun dels carcanyols. A la cara de ponent hi ha, a l'esquerra, l'evangelista Joan, representat de perfil assegut al seu escriptori, amb l'àliga nimbada. I a la dreta l'evangelista Mateu, en una representació de perfil simètrica, que el mostra assegut a l'escriptori, acompanyat de l'àngel del seu símbol. A l'intradós de l'arc, a banda i banda de la clau on coincideixen sengles gablets pintats, hi ha quatre polígons lobulats que contenen efígies de profetes o ancestres de Crist, el primer dels quals, a dalt de tot de la banda nord, és el rei David, amb la seva lira, l'únic que és representat sense cartel·la; i, sota seu, Salomó, identificat pel turbant. En cadascun d'ells es veu l'esforç del pintor per diferenciar el personatge per mitjà dels rostres, de la indumentària, del color i la manera de dur agençats els cabells, de la corpulència o el gest. Als carcanyols que deixen els polígons hi ha rams daurats sobre un fons alternativament roig o blau i a la part vertical de l'arc s'imita amb grisalles una pilastra clàssica, amb acants i estries.

L'enteixinat conserva restes molt malmeses de policromia, amb l'anagrama de Bertran Nicolau. Pel que es pot veure encara, les bigues llargues mostraven una mena d'escacat decoratiu a les cares laterals i a la inferior la mateixa sanefa cargolada que emmarca alguns dels murals. Entre biga i biga, les tauletes tenen primer un rengle de flors amb els pètals en hèlix, després un rengle de cercles. El motiu del tercer rengle s'ha perdut.

Respecte d'aquestes pintures de factura italiana, s'ha de destacar que el conjunt és molt homogeni estilísticament i que pertot es veu la mà d'un sol mestre, que es pot reconèixer en el dibuix molt fi d'uns rostres de gran qualitat i bellesa. Probablement el mestre es féu ajudar pel seu taller, però la presència d'aquest quasi no es detecta en el conjunt de l'obra, que revela un estil consistent i



Fig. 17. Convent de Miralles. Capella. L'evangelista Mateu escrivint el seu evangeli acompanyat de l'àngel (foto: Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya; fotògraf: Carles Aymerich i Barba).

constant. I pel que fa a la datació, m'inclinaria a creure que aquestes pintures haurien de ser no gaire posteriors a la fundació del convent. El problema és saber si poden ésser datades amb anterioritat al 1424 (moment en què el convent de Sant Agustí de Barcelona s'apropià dels béns de Miralles) o si han de ser datades després del 1432 (retorn dels béns a la comunitat de Miralles). En tot cas, pensem que no poden ser gaire posteriors a aquesta data. I, d'altra banda, sembla que la lògica històrica tendiria a suggerir una data primerenca.

Una última qüestió. Com s'explica que les pintures dels dos trams de ponent,

les que foren venudes al comerç d'antiguitats, siguin d'una altra mà tan sensiblement inferior? Es podria suggerir com a hipòtesi que la decoració de la capella de Miralles hagué d'interrompre's a mig fer i que això hauria pogut esdevenir-se en el moment en què, mort el primer prior, el 1424, el convent de Sant Agustí de Barcelona s'apropià del de Miralles i vengué les seves possessions. Un cop Miralles fou retornat a la seva comunitat, el 1432, el mestre italià ja no hi devia ser i, aleshores, en un moment o altre, es decidí de buscar algú altre que l'acabés, encara que fos un pintor molt menys dotat artísticament i amb menys recursos.

Contra la hipòtesi que les pintures actualment conservades a Miralles poguessin datar-se tan aviat podria adduir-se la seva modernitat, és a dir que aleshores mateix es fes a Catalunya el que es feia en algunes regions del nord d'Itàlia. Tanmateix, això no seria res d'anormal si es té en compte que el fundador del convent fou un mercader barceloní. Els mercaders catalans del segle XV tenien consolats en molts ports i ciutats europees i, respecte d'Itàlia, els principals interlocutors del comerç d'aquests mercaders foren les regions de Venècia, la Toscana de l'eix Florència-Pisa i Gènova[14]. Creiem que és en aquest àmbit, ampliat amb la Llombardia i el Piemont, que s'han de buscar les comparacions i possibles models per a les pintures de Miralles.

14. Vegeu C. Carrère, *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, 2 vols., Barcelona, 1977, 1978. També, M. del Treppo, *I mercanti catalani* e *l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Nàpols, 1972.

El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya

Eva Figueras Ferrer

Els estudis sobre la història del gravat coincideixen a designar l'obra de Manuel de Rueda *Instrucción para gravar en cobre*[1], publicada l'any 1761, com el primer manual calcogràfic escrit a Espanya. Es tracta, bàsicament, d'una traducció de les fonts bibliogràfiques franceses, entre les quals cal destacar la d'Abraham Bosse[2].

En aquest article tenim la satisfacció de publicar un manuscrit espanyol, inèdit fins ara, que precedeix un segle l'obra de Manuel de Rueda. Es titula *Método para gravar al agua fuerte y sobre marfil* i forma part dels fons de la Biblioteca Nacional de Madrid amb la referència ms. 9338.

És curiós assenyalar que al catàleg del segle XIX de l'esmentada biblioteca, el manuscrit es va registrar com *Método de abrir láminas por agua fuerte y buril, y modo de estampar.* L'interès radica en el fet que, a continuació del títol, apareix de forma ratllada l'anotació "dos tratados semejantes" i les referències, també ratllades, "a.192" i "a.202".

La posterior catalogació de la Biblioteca Nacional va separar els "dos tratados semejantes" i els va enregistrar com dues obres diferents. La primera, que correspon al manuscrit o també ms. 9338, va recuperar el seu títol originari esmentat anteriorment i la segona, titulada *Uso de los colores para pintar de miniatura,* correspon en la catalogació actual al manuscrit número 9335. No hi ha cap dubte que els actuals ms. 9338 i ms. 9335 són els a. 192 i a. 202 del registre del segle XIX, com es pot comprovar en les anotacions ratllades en els propis manuscrits i la coincidència del format, del tipus de lletra, de la vitel·la, de la tinta... Es pot concloure que els dos manuscrits van ingressar a la Biblioteca de manera conjunta.

Tant en el registre antic com en el modern de la Biblioteca Nacional, l'obra es cataloga com si fos del segle XVIII. Tanmateix, és indubtable que els dos manuscrits es varen escriure el segle anterior. El principal argument que ens permet de remetre la redacció dels manuscrits al segle XVII és el contingut[3], Molts passatges del text sobre gravat fan pensar que l'autor coneixia directament el tractat d'Abraham Bosse del 1645, però, en canvi, res no fa pensar que conegués la reedició augmentada que va fer Ch. N. Cochin el 1745[4] de l'obra de Bosse, versió que serà difosa per Espanya i que utilitzarà Manuel de Rueda per al seu tractat. Ch. N. Cochin amplia gairebé el doble l'obra de Bosse tot configurant un marc teòric en què es defineix un estil de representació molt concret que serà el característic en els manuals de gravat del segle XVIII[5], del tot absent, en canvi, en l'esperit del segle XVII[6], en el qual es propugna la llibertat del gravador, actitud palesa en el manuscrit de què tractem.

El coneixement de l'obra de Bosse per part de l'autor del manuscrit es veu reforçat per la inclusió de dues estampes al final de l'obra datades el 1642 i el 1643[7].

L'adscripció del manuscrit al segle XVII ha estat corroborada per Manuel Sánchez Mariana —cap del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional— i per Amadeu J. Soberanas i Lleó —conservador de Manuscrits i Arxiu de la Biblioteca de Catalunya— que, a partir de l'anàlisi de la lletra i de les filigranes del paper, han exclòs la possibilitat que el text sigui tan tardà com la catalogació de la Biblioteca Nacional suggeria.

Segurs, doncs, que el manuscrit pertany al segle XVII, intentarem de precisar millor els anys en què va poder ésser redactat. Aquesta precisió parteix del convenciment que el manuscrit va pertànyer a Joan-Josep d'Àustria, fill de Felip IV.

El 1680, un any després de la mort de Joan-Josep d'Àustria, es va realitzar

1. Manuel de Rueda, *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo, con un nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, à imitación de la pintura; y un compendio histórico de los más célebres Gravadores, que se han conocido desde su invención hasta el presente,* Madrid, 1761.
2. A. Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des Eaux Fortes, & des Vernix Durs & Mols,* París, 1645.
3. Aquest argument i d'altres es poden seguir de forma més extensa en la meva tesi doctoral, en la qual s'estudien i es confronten els tractats calcogràfics escrits a Espanya: *Estudi crític/analític de la bibliografia espanyola sobre la tècnica del gravat calcogràfic: Aportacions sobre la seva incidència en l'ensenyament oficial superior,* juliol de 1991.
4. A. Bosse, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin. Et de la gravûre en manière noire,* revisada, corregida i augmentada per Ch. N. Cochin, París, Ch. A. Jombert, 1745.
5. M. de Rueda, *cit. supra,* n. 1, p. 24-42, 114-143; F. Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, con la descripción de varios autores, así nacionales como extrangeros, para el uso de la juventud española,* Madrid, 1788, p. 207-226.
6. J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura,* 1680-1691.
7. A. Blum, *Catalogue de l'œuvre gravé d'Abraham Bosse,* París, 1924, "Les Graveurs" (cat. núm. 356) i "L'impression des planches en taille-douce" (cat. núm. 205).



Graueurs en taille douce au Burin et a Leaue forte

una taxació dels seus béns, entre els quals consten els següents:

> «Un libro en quarto, mano-escrito, intitulado *Método para gravar el agua fuerte y sobre marfil*»[8].

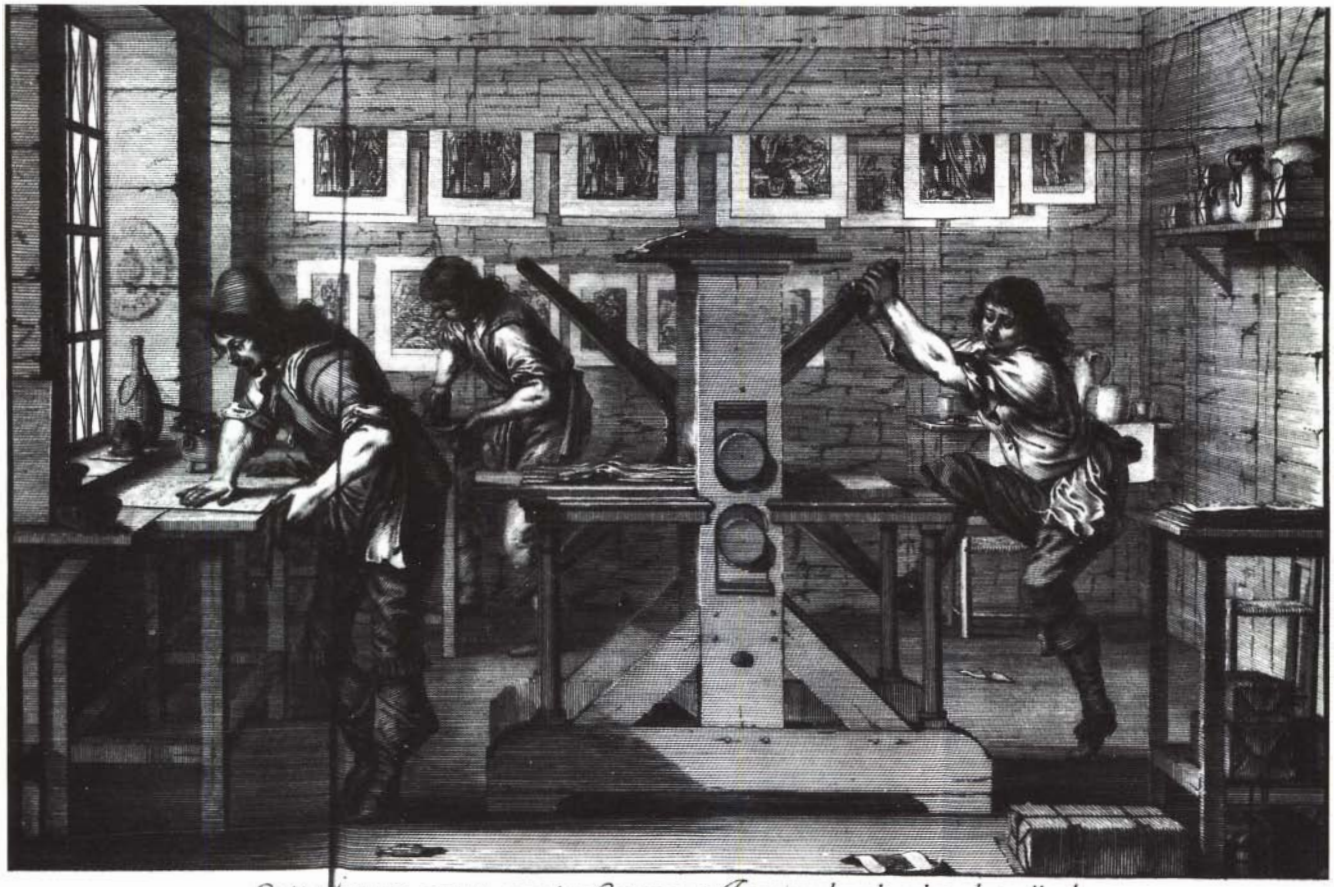
> «Un librito mano-escrito, que tracta Modo de hacer diferentes colores para la miniatura, y otro librito impreso en francés, *Tratado de la miniatura*»[9].

Aquestes són les úniques obres que surten en la taxació de béns. Advertim que els títols dels manuscrits són idèntics als ms. 9338 i ms. 9335 i recordem que els dos textos van entrar conjuntament en la Biblioteca Nacional. Sense cap mena de dubte es tracta de les mateixes obres.

Tenim de forma clara un límit de l'antiguitat: una de les dues estampes d'A-

8. C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas,* Madrid, 1914, p. 390.

9. C. Pérez Pastor, *cit. supra,* n. 8, p. 188.



Cette figure vous montre Comme on Imprime les planches de taille douce,

Lancre en eſt faite dhuille de noix,bruſlée et de noir de lie de vin,dont le meilleur vient Dallemagne L'imprimeur prend de Cete ancre auec vn tampon de linge,en ancre ſa planche vn peu chaude,leſſuye apres legerement auec dautre linge,et acheue de la nettoyer auec la paume deſa main.Celà fait il met cette planche a lenuers ſur la table de ſa preſſe,apliqüe deſſus vne feuille de papier trempe et repoſé,et Couure cela dune feeuille dautre papier et dun ou deux Langes,puis en tirant les bras de ſa preſſe il fant paſſer ſa table auec ſa planche entre deux rouleaux

braham Bosse amb què s'il·lustra el text, *Les Graveurs*, està datada el 1643.

Si acceptem que els manuscrits pertanyien a Joan-Josep d'Àustria i si tenim en compte que es va morir el 1679, conclouríem que els textos varen ésser redactats entre el 1643 i el 1679.

Continuant amb aquesta suposició, ens resulta més fàcil d'entreveure l'autor dels tractats:

Sabem que, amb motiu de la insurrecció de Catalunya, Felip IV va iniciar un viatge en què va efectuar una perllongada estada a Saragossa on va conèixer, per mitjà de Velázquez, Jusepe Martínez, que seria nomenat, el 1644, pintor de cambra i mestre de Joan-Josep d'Àustria[10].

Jusepe Martínez, malgrat destacar-se com a pintor, sabem que va aprendre a gravar a Itàlia, coneixement que més tard transmeté a Joan-Josep d'Àustria, a qui hom atribueix una reproducció de

10. Sobre Jusepe Martínez, vegeu: V. Carderera Solano, «Noticia de Jusepe Martínez y Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», pròleg a la seva edició dels *Discursos practicables del nobilísmo arte de la pintura,* Madrid, 1866; J. Gállego, edició, pròleg i notes a la reedició de *Jusepe Martínez. Discursos practicables del nobilísmo arte de la pintura,* Madrid, 1988; J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario*

Jacques Callot[11]. A instàncies del seu senyor i deixeble, Jusepe Martínez va escriure els *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* que no es publicaren fins al 1854. És molt plausible, conseqüentment, que Joan-Josep d'Àustria també li encarregués la redacció d'un tractat sobre gravat i un altre sobre miniatura, per a facilitar, d'aquesta manera, el seu aprenentatge. És important de tenir en compte, també, que l'estil i el contingut del ms. 9338 són semblants als dels tractats d'Abraham Bosse i que Jusepe Martínez va poder tenir accés a aquest manual ja que va mantenir una estreta relació amb Juan Vicencio Lastanosa[12], erudit i col·leccionista d'Osca i promotor de reunions artístiques, del qual sabem que tenia un exemplar del tractat francès a la seva biblioteca particular.

Si fos certa aquesta hipòtesi tindríem la satisfacció de conèixer l'autor del primer tractat de gravat calcogràfic espanyol. Malauradament, però, no tenim cap mostra de la lletra del pintor aragonès per a poder-la contrastar amb la del manuscrit. Aquesta comparació ens permetria de provar el que, de moment, és només una atribució hipotètica.

El què ja és un fet indubtable és la distinció —que caldria tenir en compte d'ara endavant— entre el primer tractat escrit a Espanya i el primer editat a Espanya, el qual continuaria essent el de Manuel de Rueda de l'any 1761. És una gran satisfacció per a nosaltres de fer possible la publicació del primer manual calcogràfic espanyol.

Método para abrir al agua fuerte[13]

1. Modo de preparar y pulir las láminas

Harás que un calderero forje y bata la lámina de la hechura y tamaño que la hubieres menester, de modo que sea como un canto de real de a ocho mayor que lo que se hubiere de grabar en ella, procurando que sea del cobre mas fino y limpio que se hallare, y poniendo todo cuidado en que se bata muy por igual sin que apenas quede señal del martillo y dejándola como del grueso de un real de a dos a lo menos.

Si no hubiere platero[14] que lo haga la pulirás en esta forma: frótala muy bien con una piedra de amolar y aceite hasta que no haya ninguna desigualdad ni señal del martillo, si hubiere quedado alguna. Límpiala con un migajón de pan para quitarle el graso del aceite. Vuélvela a frotar con piedra pómez y agua en lugar del aceite hasta que quede sin el menor rasguño; luego haz lo mismo con un carbón en lugar de la piedra pómez y, por último, brúñela muy bien con el bruñidor grueso de acero —de que va el dibujo de la p. —[15] y aceite. Vuélvela a limpiar con un migajón de pan y quedará que se puede ver en ella.

Envuélvela luego en papel o lienzo guardándola aun del aliento hasta que quieras barnizarla (como se dirá adelante) porque cualquier grano que tuviese la echaría a perder.

2. Dos recetas para hacer el barniz con que se barnizan las láminas y el modo de barnizarlas

Instrumentos

Una cazuela vidriada.
Otra cazuela o albornia con agua clara.
Un palillo limpio para revolver los ingredientes cuando se derriten.
Un pedazo, como una tercia o media vara, de lienzo grueso que no sea tupido.
Un pedacillo de lienzo fino blanco como orlanda.
Un pedacillo de tafetán doblete negro.
Un poco de hilo de cartas.
Lumbre mansa en un brasero o chimenea.
Unas trebedes.
Un almirez ordinario.
Unas plumas de ala o cola de gallina o pichón, que no sean ni muy blandas ni muy fuertes.

Ingredientes para una receta

Cera blanca en grumo, dos partes y media.
Pez de Borgoña, dos partes: ésta no corres-

histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, III, Madrid, 1800, p. 78; Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de J. A. Ceán Bermúdez,* II, Madrid, 1889-1894, p. 37; A. Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado,* Madrid, 1988, p. 378-379; A. Gallego, *Historia del grabado en España,* Madrid, 1970, p. 191.

11. V. Carderera Solano, *cit. supra,* n. 10, p. 45; J. Gállego, *cit. supra,* n. 10 , p. 22; J. Carrete Parrondo, F. Checa Cremades, V. Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII),* (Summa Artis, XXXI), Madrid, 1987, p. 388.

12. Segons A. Gallego, *cit. supra,* n. 10, p. 192-200, Lastanosa encarrega a Jusepe Martínez, entre altres obres, l'altar de la capella de casa seva a la seu d'Osca. V. Carderera, *cit. supra,* n. 10, p. 41, informa que el pintor aragonès envia des de Saragossa a l'erudit i col·leccionista d'Osca uns llibres d'estampes i «tres papeles míos, pues por ahora no tengo otros mejor impresos».

13. És una obra anònima en què no figura l'any de redacció. Consta de 18 bifolis manuscrits, dels quals 15 són enquadernats i tracten del gravat a l'aiguafort; dos hi són afegits posteriorment i amplien el contingut del manual amb fórmules de vernís i aiguafort, i el darrer bifoli versa sobre el gravat en ivori. S'hi inclouen dues il·lustracions dibuixades en llapis i acolorides amb aquarel·la sobre vitel·la fina i dues estampes d'Abraham Bosse.

14. En la majoria dels tractats calcogràfics dels segles XVII i XVIII s'esmenta la diferència entre l'ofici del calderer, que talla i bat el metall, de l'argenter, que el poleix, del gravador i de l'impressor. Sovint, però, en una mateixa obra es descriuen nocions de les diferents especialitzacions, per si el gravador ho hagués de dur a la pràctica.

15. Al text original l'autor deixa un espai en blanc cada vegada que indica les pàgines de les il·lustracions. Nosaltres, amb l'objectiu d'ésser el màxim de fidels amb l'original hem mantingut aquests espais buits.

ponde en español a este nombre ni se ha hallado sino en Francia y se llama la "poix de Bourgogne".
Espalto o carne momia (que es lo mismo), dos partes.
Pez resina, una parte: y se dice lo mismo que de la pez de Borgoña, llámese en francés de la "poix resine".

Ingredientes para otra receta

Cera blanca en grumo, tres partes.
Resina, dos partes.
Espalto, dos partes.
Pez grieda o pez coca (que es lo mismo), una parte.
Estos materiales se conocen y hallan en España por estos nombres.

Operación

Machaca muy bien separadamente la pez de Borgoña y la pez resina (o los otros ingredientes correspondientes en la segunda receta), y muele el espalto en el almirez hasta que se reduzca a polvo. Pon la cazuela a fuego muy manso sobre las trebedes; hecha en ella la cera, la pez de Borgoña y la resina machacadas, o los otros dos ingredientes. Cuando empezaren a derretirse, que haya ya algo líquido de ellos en la cazuela, hecha en ello un poco del espalto hecho polvo y ve revolviendo alrededor con el palillo los ingredientes que se habrán unido en un grumo, continuando en ir hechando de los polvos del espalto en lo que se va derritiendo para que se incorpore bien con ello. Luego que se hubiere derretido todo, de manera que no haya quedado ningún grumillo de los ingredientes, haz que tengan el lienzo grueso entre dos personas sobre la cazuela con agua clara y vuelca sobre el la otra cazuela de los ingredientes derretidos. Cuélalos así sobre el agua haciendo que retuerzan el lienzo poco a poco encontradamente los que tienen —como cuando las mujeres enjugan la ropa— para que vaya pasando y cayendo en el agua lo derretido. No conviene estrujar tanto el lienzo que salgan las hezes[16].

Toma después el material que ha caído en el agua, haciendo que todo entre en ella para que se hiele, y se forman de entre las manos unas pelotas tamaño que las quisieres —pueden ser el de una goma de borrar. Envuelve cada pedazo en un poco del lienzo fino, sobre el que pondrás otra cubierta del tafetán negro: apriétalas bien y átalas muy fuerte con el hilo de cartas, como quien hace una muñequilla, y guárdalas así en parte limpia para servirte de ellas como sigue.

3. Modo de poner el barniz sobre la lámina

Ase la lámina con un tornillo de relojero o platero (que va dibujada a pág.) por uno de los lados cogiendo solo la parte de ella que bastase para que tenga firme el tornillo y poderla asir de él. Ponla sobre unas brasas y, cuando tocando con la punta del dedo a un borde de la lámina sintieres que empieza a recibir calor, aplica a ella sin quitarla del fuego la muñequilla del barniz estregándola. Como con el calor de la lámina se irá derritiendo, ve pasando y repasando por toda ella hasta que tenga barniz por todas partes. Pero no ha de ser mucho fino cuanto la cubra bien ni importa que queden algunas desigualdades que precisamente dejará la muñequilla por donde pasare, porque éstas se han de igualar luego con una de las plumas corriendo la punta de ella muy ligeramente por encima de ellas arrimando con ella el barniz a la parte por donde tienes asida la lámina para que cubra lo que no hubieres podido tocar con la muñequilla. Aunque es de advertir que nunca podrás igualar tan enteramente con la pluma estas desigualdades del barniz, que no queden algunas (incluso) también de la misma pluma, pero esto no importa[17].

Toma inmediatamente una vela de sebo —que para este efecto has de tener encendida— y volviendo la parte barnizada de la lámina hacia abajo teniéndola del tornillo, aplica la llama de la vela a ella —cuanto no toque el pábilo— y ve pasándola por toda ella ahumándola, con (lo cual) el barniz se iguala y la lámina queda negra.

Vuélvela a poner sobre el braserillo como un credo, apártala y déjala enfriar[18]. Quita el tornillo (que) no importa que quede sin barniz lo que cubría porque aquello se ha de cubrir después con el ingrediente que se dirá.

4. La forma en que se han de fijar las láminas para grabar en ellas

Haz labrar de pino o otra madera blanda, una tabla bien llana y de grueso bastante para que con el tiempo o la humedad no se tuerza. El tamaño puede ser como de medio pliego de marquilla, con que se servirá para todas las láminas que ordinariamente se pueden hacer. Esta tabla ha de tener un hondo sobrepuesto de madera por todos cuatro lados de la altura bastante para que puesta una tablilla encima no pueda tocar a la lámina: Esta tablilla ha de ser de siete a ocho dedos de ancho, de madera fuerte como peral o encina, y del grueso preciso para que cargando la mano sobre ella no se doble, y que por uno de los lados de su longitud acabe como en cuchillo o regla del ancho del canto de un real de a ocho; el largo ha de ser el bastante para que cargue sobre los bordes de la tabla en cualquier postura que se aplique y ha de estar a regla vista por ambos lados. Ésta sirve para que cuando se ha grabado se repose sobre ella la mano mudándose como es menester. También sirve de regla para guiar por ella las líneas rectas largas que se ofrecen tirar en lo que se graba[19].

16. El fet de comparar l'acció d'escórrer el vernís amb el d'escórrer la bugada denota un llenguatge molt col·loquial. Els detalls de l'explicació fan pensar que l'autor té una experiència molt directa en allò de què parla.

17. Després d'aplicar el vernís amb el canell és necessari, malgrat les indicacions de l'autor, anivellar-lo i igualar-lo. Per a aquesta operació, en substitució de la ploma d'au que s'esmenta al text, és preferible posar un paper fi damunt la planxa envernissada i fregar-lo amb el palmell de la mà, tal com feia Jacques Callot.

18. La planxa fumada es torna a posar un moment damunt el foc perquè el vernís s'endureixi.

19. La caixa que esmenta l'autor per gravar damunt la planxa envernissada i preservar-la de possibles

Nota: *Que en lugar de esta tablilla puedes servirte de un cartón bien igual, que repose sobre la misma lámina (porque no la quitará el barniz) y que sea del tamaño que puedas asentar la mano sobre él y mudarle a donde fuera menester. El canto puede estar hecho a regla con que te servirá de ello y la tablilla para las líneas que no fueren muy largas. Y como viene a quedar la mano más baja sobre el cartón y sobre la tablilla, se lleva la aguja con más suavidad.*

Pon la lámina sobre la tablilla igualmente clabada con cuatro tachuelillas por las cuatro media más de ella de manera que la sujeten con sus cabezuelas (y para clavarlas con mayor facilidad y para arrancar después, se dijo que la tabla fuera de madera blanda). Guárdala con gran cuidado de suerte que no la toque nada, así mientras no grabares en ella como grabando, pues cualquier rasguñillo seria de inconveniente porque al hechar el agua fuerte (como se dirá adelante) comería en lo descubierto del cobre y después, al imprimir, haría un borrón en las estampas. Pero ya sucedido el daño, se puede remediar en esta forma: Derrite dos partes de sebo y una de trementina, con abvertencia a que si es verano haya algo menos de sebo y, si invierno, menos de trementina. Con un pincel cubrirás subtilmente la parte donde se hubiere quitado el barniz y la que quedó descubierta del tornillo, con lo que no lo penetrará el agua fuerte. Mas no puede grabarse sobre ello porque queda muy levantado y desigual[20], y así, se habrá de suplir después con el buril (si fuere menester) como se dirá adelante.

5. Modo de estarcir o calcar el original que se ha de abrir o grabar, y dibujarlo sobre la lámina barnizada

Muele muy bien lápiz colorado y haz con el una muñequilla para estarcir y frotar con ella un papel que sea algo mayor que el original.

Luego, vuélvele a estregar con un pañico blanco para igualar lo colorado, porque no ha de haber tanto lápiz que solo con poner el papel encima de la lámina la manche, sino que pasando por las espaldas una aguja señale limpio el barniz.

Si quisieres calcar el original al revés para que lo estampado tenga la misma vista que él, pon un papel blanco debajo del original y debajo de ambos el colorado, la cara colorada hacia arriba.

Nota: *Si no importase que el original se manche con aceite puedes también calcarla con más facilidad sobre la lámina al revés dándole con aceite de linaza con que usas los perfiles por las espaldas como por la faz y haciendo lo demás que se dice en este párrafo lo tocante al papel colorado.*

Préndelos por dos o tres esquinas con alfileres dejando una o dos sueltas (según fuere lo grande el dibujo) para poder levantar y ir viendo lo que se va calcando. Ve pasando con una aguja o punta (es mejor de plata fina que los plateros llaman copela porque presta algo y no rompe el papel, aunque se apriete) todos los perfiles del original, los cuales se irán señalando en el papel blanco y quedarán en él al revés.

Si quisieres calcarle al derecho, pon debajo del original el papel colorado, la cara colorada hacia abajo, y debajo de él el papel blanco, y haz lo que va dicho. Y también lo puedes hacer con el original poniéndole por las espaldas los polvos del lápiz, porque con un migazón de pan se pueden quitar después, con que no se maltratará.

Para dibujarle sobre la lámina harás así: Si quisieres dibujarle al revés pondrás el papel colorado sobre ella, la cara colorada hacia abajo y, sobre él, el papel que calcaste al revés, el dibujo hacia arriba, ajustándole muy bien de medio a medio de la lámina. Pegando con cera las dos o tres esquinas de los papeles contra la tabla (como se ha dicho de los alfileres), pasarás con la aguja los perfiles del dibujo con que se irán señalando en la lámina.

Nota: *Que también puedes dibujar al revés el original (si fuera estampa o papel) o el dibujo que hubieres sacado de ella, dándole ligeramente con un poco de aceite de linaza, haciendo lo demás que se dice en este punto, porque con el aceite lo verás tan claramente por las espaldas como por la faz dejándola secar antes.*

Si quisieres dibujarle al derecho, pon el papel colorado encima de ella (como va advertido) y sobre él el original y haz lo que se ha dicho.

Y si hubieres puesto los polvos de el lápiz en las espaldas del original no es menester más que ponerle encima de la lámina y ejecutar lo mismo.

También se puede dibujar sobre la lámina con albayalde, muy remolido al agua, con un pincel delgado[21]. Y para quitar lo que necesitare de enmienda, no es menester más que dos o tres veces y pasar sobre ello un pincel limpio y seco.

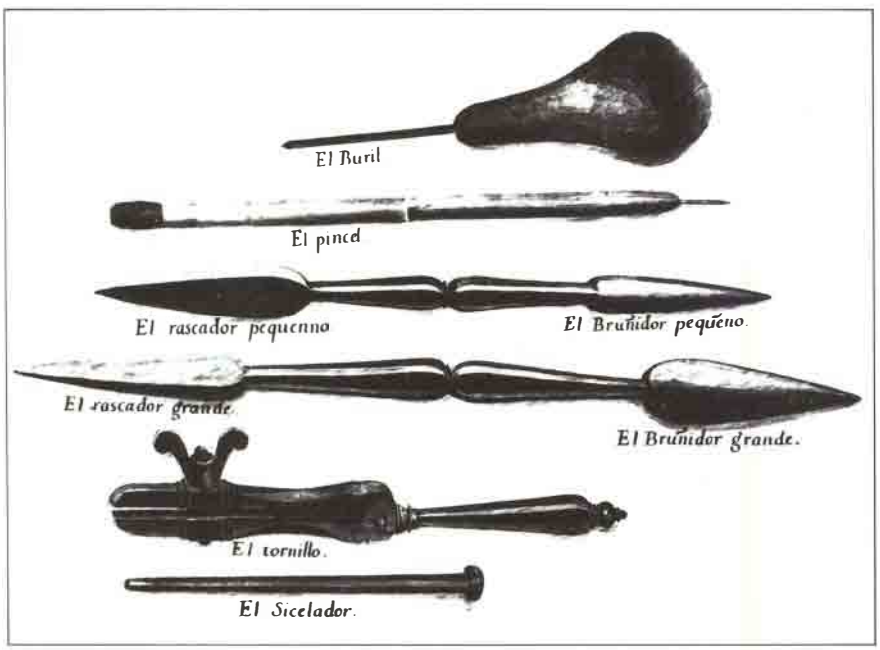
6. Modo de acomodar las agujas para grabar con ellas (cuyo dibujo va a pág.) y el método de grabar con ellas

En cuanto a las agujas no son menester más de tres; Dos de las gruesas que usan los sastres y otra, la más gruesa que hallares. Pon-

cops i ratllades és l'única vegada que apareix descrita en un tractat calcogràfic. Altres teòrics proposen de recolzar la planxa en un cavallet, A. Bosse, *cit. supra*, n. 4, p. 44, o, simplement, d'interposar, entre la mà i la planxa una badana fina, M. Rueda, *cit. supra*, n. 1, p. 90.

20. Un segle més tard, Manuel de Rueda esmenta el vernís de Venècia (o de pintar) com una «invención utilísima porque se puede gravar encima, y el agua fuerte hace su efecto con tanta limpieza como en el resto de la planxa», M. Rueda, *cit. supra*, n. 1, p. 90.

21. És l'únic tractat clàssic que coneixem en què es comenta la modalitat de dibuixar directament sobre la planxa amb pinzell. En el manual de Bosse es parla de la mateixa composició de blanc d'Espanya i aigua però no per a dibuixar sinó per a emblanquinar la planxa envernissada en comptes d'ennegrir-la i, d'a-



las en tres palillos redondos del grueso de la punta de un dedo meñique y de un geme de largo y que salga fuera la aguja como el grueso de un dedo, sin contar lo que empieza a disminuir hacia la punta porque esto se ha de romper para que el tronco de las agujas quede más fuerte y no blandee. Se han de volver a sacar, después, las puntas en una piedra de amolar, a la una lo más subtil que fuere posible (aunque después has de apagarla en la misma piedra el vivo de manera que no encarne tanto en el cobre porque al usar de ella puedas traer la mano con más libertad) y la otra algo menos, y a la tercera bien gruesa. En el otro cabo de los palillos pondrás un pincel suave y limpio para limpiar con él las rebabas del barniz, que se levantan cuando se graba[22].

También se suelen hacer otras agujas en forma de escoplo plano con que, sabiendo torcer a tiempo la mano, se hacen rasgos que parte de ellos sean delgados y parte gruesos segun lo pide la obra. Lo cual no se puede ejecutar con las que acaban en punta porque siempre señalan iguales.

La señal para conocer que las puntas de las agujas están buenas es que aplicándoles a la superficie de la uña y dando un reyeloncillo hacia arriba encarna en ella. Pero esto no se entiende con las más gruesas porque como ésta lo ha de quedar mucho más que las otras dos no podrá tener tan aguda la punta. Cuando con el uso se embotaren las volverás a afilar como queda dicho.

En cuanto a la forma de grabar no se puede dar método fijo, sino decir por mayor que se hace como quien dibuja con la pluma, tallando con la aguja en el barniz y aunque rasque en el cobre no importa[23].

Que se pasen primero todos los perfiles: que si son países se empiece a sombrear por lo más lejos, sirviéndose para esto y para las partes más claras de la aguja más delgada. Y si en la obra hubiere algunas que debieren quedar tan bajas que apenas se perciban, aprieta la aguja al dibujarlas para que señale bien en el cobre con que no será necesario que las coma el aguafuerte (como se dirá adelante).

Que se lleve la mano firme: que las plumeadas (donde lo requieran) sean muy iguales y sin confusión; que lo que hubiere de quedar recortado lo quede, como también lo que hubiere de acabar con ternura que se use de la aguja más delgada como va dicho; de la mediana para los demás y de la gruesa para lo que lo pidiere en los primeros términos.

Nota: *Que para hacer algunas plumeadas de las cuales parte ha de ser gruesa y parte subtil y delgada (como usaba Callot en sus obras) te puedes servir de la aguja más subtil yendo quitando con ella el barniz proporcionadamente en las partes donde la plumeada ha de ser gruesa.*

Que se limpien las agujas siempre que se les pegare algo del barniz para ver mejor lo que se obra con ellas. Que en los principios se imiten cosas fáciles donde se disciernan bien todos los golpes y el método con que están hechas las sombras y todo lo demás. Y que si hubiera invierno y tiempo de mucho frio y hielo tengas cerca fuego porque sino con la gran frialdad saltarán al pasar la aguja algunas partecillas del barniz, y sería el inconveniente dicho.

Nota: *Si hubiere sol, lo mejor es poner a él un rato la lámina antes de trabajar en ella*

questa manera, emular un full de paper blanc. Tradicionalment, aquest procediment ha estat atribuït a Rembrandt.

22. La combinació d'una punta i un pinzell en un mateix mànec és una novetat que no s'ha repetit en cap dels manuals calcogràfics escrits a Espanya fins al nostre segle. L'autor descriu aquesta eina complementant-ho amb una il·lustració.

23. Aquesta aptitud de no oferir cap norma sobre com gravar ens confirma que el text és del XVII i no posterior. En els manuals del divuit, com Rueda o la reedició de Bosse (1745), més important que transcriure un reguitzell de receptes és oferir una teòrica que codifiqui un estil, que no és sinó que el classicisme dominant en el segle il·lustrat.

porque la humedad y fuerza del aguafuerte no la doble.

Y finalmente, como en este arte no hay forma de enmendar bien lo que se errase, es menester ir muy poco a poco y no poner la aguja sobre la lámina sin haber antes considerado lo que se quiere hacer con ella.

La forma de remendar lo que se hubiere errado, ya se ha dicho que es cubriéndolo con el sebo y la trementina. También con el método de retocar las láminas con el buril se dirá también como se puede enmendar algo.

7. Modo de echar el agua fuerte sobre lo grabado

Nota que esta operación conviene comenzarla con harto día porque requiere tiempo y que es la más dificultosa de todo el arte, no pudiéndose dar reglas fijas en los temples del agua fuerte porque depende no solo de su más o menos fortaleza, sino de la del cobre, comiendo el aguafuerte en el más blando y sucediendo muchas veces en una misma lámina haber partes más duras que otras. Lo general es que siempre come más la agua donde las plumeadas de lo grabado están en cruz y más espesas. La mayor atención se debe poner en que la agua fuerte que se hecha al principio sea bien templada con agua clara, importando menos que tarde más tiempo en obrar, que no el que lo haga tan apresuradamente que profundando mucho desde luego las partes que han de quedar más tiernas pierda la obra su perfección. Para dar resguardo de este peligro has de tener prevenida una cazuela o albornia grande con agua clara donde quepa la lámina para lo que se dirá adelante.

Desclaba la lámina de la tabla donde la has grabado y clávala en otra de cualquier madera que sea por lo menos de una pulgada de grueso (porque la humedad y fuerza del agua fuerte no la doble) y algo mayor que la lámina. Derrite a fuego lento tres partes de cera amarilla y una de trementina, y dando forma de paredilla o de una pasta capaz de rodear todos los bordes de la lámina como una pulgada de ancho, ve poniéndola alrededor de ella como un dedo apartada de la lámina y ve aprentándola con los dedos por la parte de afuera hacia adentro para que se vaya arrimando al borde de la misma lámina. Tendrás mucho cuidado que no cubra nada de lo grabado y que se una bien por los asientos apretándola mucho por todas partes de manera que no se pueda salir ni rezumar el agua fuerte por debajo y para que no se te pegue la cera a los lados, los humedecerás con agua o saliba[24].

A una de las esquinas de esta paredilla de cera, formarás uno como pico de jarro por donde puedas vaciar el agua fuerte más comodamente (como se dirá adelante). Para asegurar más que no se pueda rezumar nada sírvese de la misma mezcla de sebo y trementina que se dijo para cubrir los defectos, derritiéndola y yendo poniendo de ella con un pincel por todas las junturas de adentro de los asientos de las paredillas de cera, por las partes donde se pareciere que están más delgadas y por los ángulos, reforzando todo lo que vieres lo necesita. Y si hubiere cosas que hubieren de quedar casi imperceptibles en lo grabado, las cubrirás también con esta mezcla para que no las coma el aguafuerte, como se dijo atrás.

Hecho esto, toma en un vaso o redoma de vidrio agua fuerte. La buena se conoce en que echando un poco de ella en el pie de un vaso y un dinerillo o pedacillo de cobre dentro le hace saltar luego hacia arriba y le empieza a gastar. Témplala con otro tanto de agua común, lo cual podrás hacer con comodidad con un crisolillo de platero tomando de ambas cantidades lo que bastare a que echando en la lámina haya como medio dedo sobre ella.

Si vieres que por algun accidente, de ser demasiado fuerte el agua o por la calidad del cobre, empieza a trabajar el agua prontamente (que se conoce en que se hace sobre lo grabado un moho verdoso que se va después llenando de ampollas o otras veces se reconoce hormiguear mucho el agua sobre ello), y si vieres que este moho se descubre con prontitud, vacía luego el agua por el pico de la lámina en el mismo vaso donde la mezclastes y mete un lado de la lámina en el barreño de agua clara. Teniéndola pendiente ve echando encima desde lo alto el agua con un vaso o escudilla para que la limpie mejor del agua fuerte.

Vuelve a aguarla más en el mismo vaso en que la primera vez la aguastes, échala de nuevo sobre la lámina y gobiernate así, advirtiendo que para asegurar la obra ha de tener el agua al principio tan poca fuerza que en el espacio como de media hora no empiece a reconocerse el moho dicho. Advierte que ese y las otras señales dichas suelen verse unas veces en unas partes y no en otras porque depende (como se ha advertido) de la calidad del cobre.

Y así, lo que has de observar es que en habiéndose cubierto de ese moho las que han de quedar menos señaladas, no debes trabajar el agua sobre ellas sino como un cuarto de hora.

Nota: *Que has de tener mucho cuidado de observar porque partes empieza a trabajar el agua (porque nunca empezará por todas al mismo tiempo) y no dejarla comer en ellas más tiempo del que fuere menester, según el términio en que estuvieren cubriéndolas cuando llegaren a perfección; porque si dejases el agua fuerte sobre ellas, como sobre las demás que empezaren después de ser comidas el agua, quedarían muy fuertes y echarían a perder la obra.*

Vuélvela después a vaciar como se ha dicho, rae con la punta del palillo un poco del barniz sobre las partes que han de quedar más tiernas, reconoce lo que las ha profundado el agua y si no te pareciera bastante lavada la lámina con el agua clara sobre el barreño como se ha dicho, déjala secar al aire o a la vista del fuego, aunque no cerca de él. Tapa con el sebo y la trementina la parte que descubriste con el palillo, vuelve a echar la misma agua fuerte sobre la lámina y déjala tra

24. Com ja vam comentar unes pàgines enrera *cit. supra,* n. 16, aquest detall d'humitejar la cera amb saliva, així com altres del text, denoten que l'autor coneix l'ofici i que sovint es val de l'experiència personal en el moment de descriure determinades situacions.

bajar otro rato. Vuelve a hacer todo lo dicho y, en pareciéndote que las partes que han de ser más tiernas o claras en prefección, lava y enjuga la lámina como queda advertido. Cubre muy sutilmente con el sebo y trementina todas estas partes teniendo dos pinceles, uno más sutil que el otro, para hacerlo con más sutileza donde fuere menester, teniendo el original delante para observar mejor todo lo que has de cubrir para que quede tierno y claro.

Hecho esto, vuelve a echar el agua sobre la lámina, déjala trabajar el tiempo que te pareciere hasta que los segundos refuerzos o términos de la obra queden bien, descubriendo con el palillo un poco sobre ellos como va dicho. De ordinario no es menester que el agua esté tanto tiempo como la primera vez por haberle comido ya desde el principio. En estando éstos en perfección, cúbrelos con el sebo y la trementina y haz todo lo que va dicho en los primeros, y así, consecutivamente hasta los obscuros o términos más fuertes.

Pero es tan irregular esta operación que, a veces, especialmente en partes, de la primera vez que trabaja el agua fuerte suele quedar bien toda la obra como haya empezado a comer por todas partes a un tiempo. Pero, otras veces, es menester ir cubriendo todos los terminos que tuviere (que pueden ser ordinariamente tres o cuatro); en las figuras y retratos siempre ésto es necesario. Y la última vez que echares el agua bastará que éste coma media hora[25].

Para quitar el moho de sobre lo grabado lo harás limpiándole sutilmente con la punta de una pluma suave o soplando sobre el agua, porque con el soplo se apartará el moho y se verá lo grabado[26].

25. De les dues maneres de procedir en l'aiguafort per aconseguir els diversos tons —per reserves o per l'addició de línies—, l'autor explica la de les successives reserves en vernís, tal com també ho utilitzava A. Bosse, *cit. supra*, n. 4, p. 46. La segona modalitat, que consisteix a anar afegint els traços més subtils a mesura que es produeixen els diferents banys d'àcid, la trobem explicada en un full afegit al manual sense relligar.

26. Veure la nota 24.

En pareciéndote que están en perfección, vacía el agua, quita las paredillas de cera, ponla sobre unas brasas y, cuando empiece a tomar calor, quita todo el barniz con un paño, limpiándola muy bien con él. Luego, ponla sobre el paño, toma un orillo de fieltro arrollado que por uno de los lados haga una superficie plana, como la palma de una mano, atado fuertemente con un cordel por en medio. Echando un poco de aceite sobre la lámina la frotarás muy bien con él y, luego, la limpiarás con un migajón de pan y, después, con un paño limpio, con que se acaba la operación del agua fuerte.

Modo de imprimir las láminas y repararlas con el buril o el rascador o un hierrecillo con que cicelan los plateros en caso que sea menester usar de alguno de estos dos últimos instrumentos; y de los dibujos de todos ellos, como de la forma de tomar el buril los hallarás a pág.

Receta para hacer la tinta

Intrumentos para ella

Dos ollas nuevas donde quepan cuatro o cinco litros de licor.
Unas parrillas.
Unas palas.
Un cuchillo.
Una piedra y modelador en que los pintores muelen los colores.
Un barreño con agua.
Lumbre en un brasero o chimenea.
Un capazo.
Un cedazo de boticario.

Ingredientes

Aceite de linaza cuatro libras.
Rasuras de vino que los boticarios llaman tártaro, que las mejores y las más excelentes són de Alemania.

Operación

Echa dos libras de aceite en la olla, ponla a hervir a fuego moderado. Tenla a él hirviendo hasta que encendiendo una pala y aplicándola a él aceite se encienda con ella el aceite. Déjala arder hasta que se haga bien espeso y, en estándolo, apártala del fuego.

Haz la misma operación en la otra olla con las otras dos libras de aceite, sólo que no la has de dejar arder tanto para que quede más líquido.

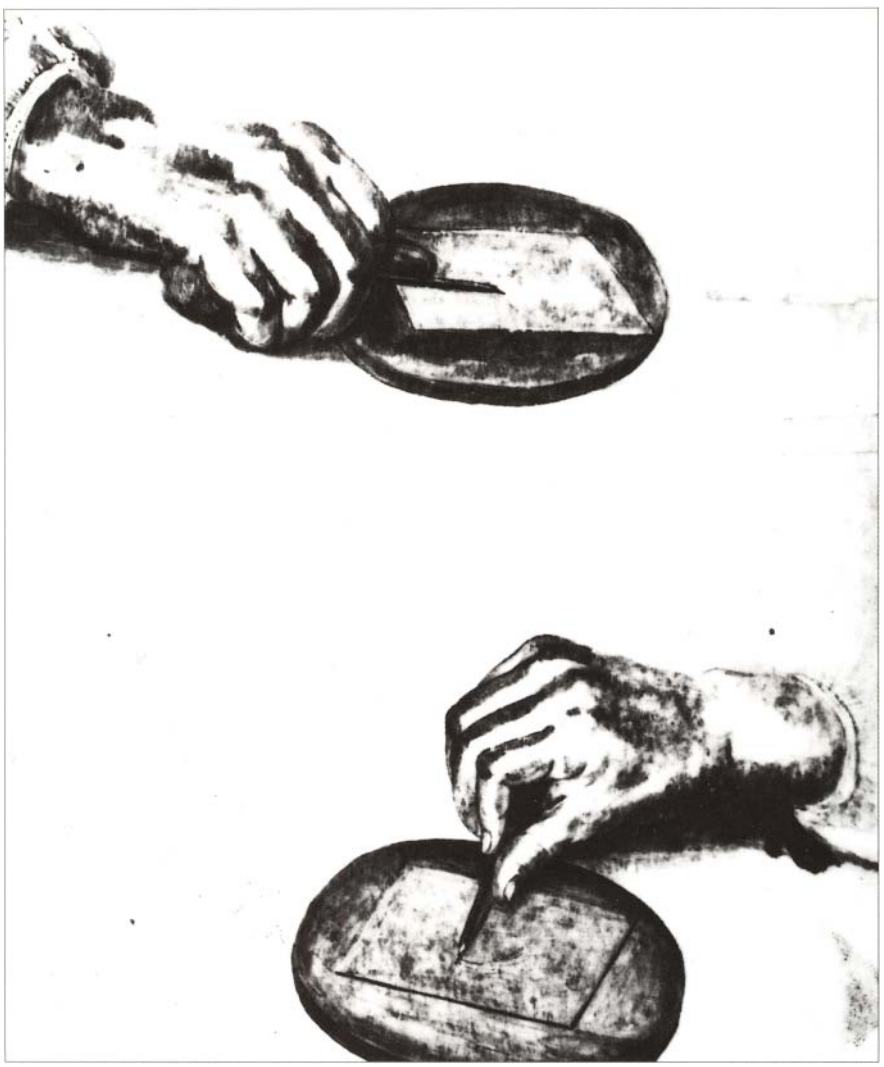
Pon al fuego las rasuras sobre las parrillas (y, si no las hubiere, hasta sobre las mismas brasas) y tenlas así hasta que dejen de humear. Échalas prontamente en el barreño con agua y tenlas en ella tres días, mudando el agua de veinticuatro en veinticuatro horas. Ponlas en el capazo y déjalas enjugar en él a la sombra. Muélelas muy bien al agua. Déjalas secar y pásalas por el cedazo. Mézclalas bien con el aceite menos espeso. Muélelas otra vez con dicho aceite yéndole mezclando con el más espeso hasta que esté en buen punto, lo cual se conoce en que levantando un poco con la punta del cuchillo, no corra ni se detenga mucho.

Modo de imprimir las láminas

Toma papel del mejor de que se sirven los impresores en la cantidad de las estampas que quisieres tirar, separándole en hojas que sean por todas partes tres o cuatro dedos mayores que la lámina. Mójalas bien en agua clara y ponlas después todas juntas bien estendidas entre dos o tres pliegos de papel grueso, y déjalas así ocho o diez horas antes que hayas de imprimir.

Pon la tinta dicha en un vaso o escudilla. Calienta la lámina sobre lumbre mansa hasta que apenas la puedas sufrir en la mano. Pon con un palillo en cuatro o seis partes de la lámina un poco de la tinta sin apartarla del fuego y en reconociendo que la tinta se ablanda y empieza a derretirse, aparta la lámina. Ponla sobre un bufete y con la muñequilla que has de tener prevenida de badana llena de salvado, ve apretando a golpes y extendiendo la tinta por toda la lámina, recorriendo todas sus partes para que participen de la tinta. Y si no hubiere bastante con la que pusiste primero, puedes añadir más.

Límpiala con un papel extendido, pasándole y repasándole por encima de la lámina para que no quede tinta en los campos de ella.



Para perfeccionarlo, pasa después, por encima, la parte inferior de la palma de la mano, teniéndola extendida y abierta, llevándola siempre hacia una parte y, así, quedará limpia la lámina y sin más tinta que en las partes grabadas. Después la volverás a limpiar los bordes muy bien con un paño para que al imprimir no se manche la estampa.

Pon la lámina sobre la prensa, lo grabado hacia arriba (y un papel debajo). Pon encima de ella, uno de los papeles mojados bien de medio a medio, y sobre el los dobleces de la bayeta que tendrás ya ajustada en la prensa. Cárgala dando vuelta a la rueda y, en habiendo pasado la lámina, levanta la bayeta y con tiento levanta el papel tomándolo con entre ambas manos y asiendo al mismo tiempo los que pusiste encima. Hallarás en él impresa la estampa que grabaste en la lámina. Saca la lámina, vuelve a cargarla de tinta y haz todo lo demás que se ha dicho, repitiendo en cada estampa y prosiguiendo así hasta lo que quisieres imprimir[27]. Y advierte que cuando dejares de imprimir, has de volver a limpiar la lámina muy bien con el aceite y el orillo y, después, con el pan, para quitarle toda la tinta y que no se seque dentro del grabado.

Para retocar las láminas con los instrumentos dichos o los que de ellos fueren menester harás así: Imprime tres o cuatro estampas con todo cuidado para reconocer bien los defectos que tuvieran, porque si fuese una sola podría ser que por mal impresa sacase algunos que no consistiesen en la lámina sino en la impresión. Cotejando tres o cuatro podrás conocer lo que hay que enmendar en ella.

En la forma de corregirlo no se pueden dar reglas particulares, y así, sólo se te advierte lo siguiente: Haz una almohadilla de la hechura de un pan, llena de arena y cubierta de badana, de manera que quede dura y sobre la cual pondrás la lámina para retocarla con él[28].

Éste le tomarás como usan los plateros, apoyándole el dedo pulgar y corriéndolo por él hacia fuera y hacia adentro, como fuera menester. Es mejor que el cabo del buril no tenga todo el redondo que le da el torno, sinó que después se le corte un pedazo en llano; y ésto ha de ser a la parte misma donde tiene el corte el buril para que le puedas llevar más bajo y paralelo a la lámina[29], como se ve en el dibujo pág.

Los defectos de lo grabado ordinariamente pueden proceder de una de estas cinco causas: 1. Por haber quedado algunas partes de-

27. És interessant de constatar que la manera d'entintar i estampar una planxa de metall a mitjan segle XVII és idèntica a la d'ara, i és la que es repeteix en la majoria dels tractats calcogràfics que coneixem fins a l'actualitat.
28. L'autor es refereix al burí, el qual, per a conduir-lo més fàcilment damunt la planxa, recomana de recolzar-la sobre un coixinet de cuir omplert de sorra.
29. L'autor es refereix al mànec de xampinyó que és el característic del burí.

masiado claras, 2. o demasiado profundas, 3. o recortadas, habiendo de acabar con suavidad, 4. o suaves, habiendo de ser recortadas, 5. o que habiendo comido el aguafuerte donde no debiera por descuido de cubrirlo con el sebo y la trementina, o por otra cosa es menester borrarlo enteramente.

Para el primer defecto te servirás del buril, profundando con él las plumeadas o las partes de ellas que no lo estuvieren harto o haciendo otras plumeadas nuevas si fuera menester.

Nota: *Que para las plumeadas que no estuvieren muy profundas basta servirte del bruñidor. Mojando la punta en aceite se quitarán mejor y con más suavidad que con el rascador y, sin hacer rayas. También te puedes servir de un bruñidor pequeño de que usan los relojeros, y es lo mejor.*

Para el segundo te servirás del raspador, raspando muy sutilmente lo que estuviere demasiado fuerte y teniendo advertencia de tomar a lo largo lo grabado, y no de través, porque no ensanche las plumeadas. Cuando estuviere en muy hacerlo muy sutilmente, después echar una gota de aceite encima y bruñir lo que hubieres raspado con el bruñidor sutil, que está al otro cabo del hierro del rascador.

El tercer defecto es casi preciso en el modo de abrir el aguafuerte porque no se puede con la aguja sobre el barniz terminar los golpes de manera que se vayan perdiendo con la suavidad imperceptible, que en partes se requiere, si no es usando de las agujas en forma de escoplo que se ha dicho. Y así te servirás también para su enmienda del buril, poniéndole como es los últimos tercios de cada plumeada y corriéndole por ella con sutileza hasta que termine en la suavidad necesaria.

Para el cuarto defecto harás la misma diligencia a la trocada, profundando más el buril sobre el remate de cada plumeada.

El quinto defecto es el más dificultoso de corregir y nunca quedan en entera perfección. Pero remediarlo como se pudiere en esta forma: Tira dos líneas rectas (con lapiz o otra cosa que señale) en cruz, a ojo, de manera que su concurrencia sea sobre el defecto y que lleguen por todas cuatro partes a los bordes de la lámina. Señala en los bordes de la faz de las espaldas los puntos donde se hubieren terminado las líneas en la faz grabada. Tira por ellas otras dos líneas, cuya concurrencia te mostrará en las espaldas de ella donde está el defecto que se ha de enmendar[30]. Pon la lámina sobre la almohadilla dicha, las espaldas hacia arriba, y dando con el cicelador con un martillo sobre la faz haga corcova hacia arriba. Luego, con el raspador irás raspando todos los golpes que hubieres de borrar hasta que no quede señal y, después, con el martillejo muy suavemente, poniendo encima de la misma parte un pedacillo de madera o hierro bien plano, la volverás a igualar con lo demás.

Siguen los dibujos de los instrumentos de que se ha hablado en este cuaderno y dos estampas que conciernen al mismo arte donde hallarás la forma de imprimir, la hechura de la prensa y la receta de la tinta, aunque dicha suscitamente.

De la receta del barniz[31] ni de la forma de echar el agua fuerte en las láminas no te servirás, porque no es el método tan bueno como el que aquí va dicho.

A continuació transcriurem els dos bifolis afegits al final del text. La lletra és completament diferent de la de la resta del manuscrit i coincideix amb la de les notes que hi trobem afegides als marges.

Segons Manuel Sánchez Mariana, aquesta lletra correspon a una cal·ligrafia del segle XVIII. Probablement es tracta d'un segon autor que, ja el segle divuit, va afegir les notes al text per alguns aclariments i correccions i va ampliar-lo amb el procediment de l'aiguafort en vernís dur de Bosse. Mètode que, recordem, l'autor del manuscrit el desaconsella adduint que no és tan bo com el que ell explica en el seu manual.

El contingut d'aquesta ampliació fa pensar que es tracta d'una còpia manuscrita de les breus indicacions que Antonio Palomino incorpora al segon volum de l'obra *El museo pictórico y Escala óptica,* publicat l'any 1761[32].

Méthodo para calcar un dibujo con más facilidad y sin maltratarle

Da aceite común a un papel muy fino, sin cargarle más del que fuere menester para que se transparente bien. Sécala al amor del fuego o al sol (Nota: que si no está muy seco mojará el dibujo y así, antes de ponerlo sobre él le pondrás sobre otro papel para reconocer si le mancha o no). Pónle sobre el dibujo, pegándoles bien con la cera por las partes que fuere necesario para que no se mueva.

Nota: *Que si está acertado el papel por donde le quisieres pegar, no pegará bien y así en este caso es neceser después de haberle apretado contra la cera poner otro poco encima del papel y apretar una con otra cortando el papel de manera que se comuniquen en alguna parte de la cera de arriba con la de abajo.*

30. Per indicar el defecte a l'esquena de la planxa és molt més senzill d'utilitzar el compàs de gruixos.

31. Les dues làmines gravades que acompanyen aquest manuscrit són d'Abraham Bosse, el qual descriu, en el seu tractat calcogràfic, la tècnica del seu mestre, Jacques Callot: amb el vernís dels "luthiers" —la base del qual no és la cera sinó l'oli de llinosa—, més dur que el negre i resistent a l'"échoppe", Bosse va obtenir uns efectes molt semblants als del burí. El vernís dur no va tenir gaires continuadors i aviat, després de Bosse i dels seus successors més immediats, va deixar d'utilitzar-se. Tanmateix, és la fórmula clàssica que es repeteix en la majoria dels manuals de gravat, fins i tot en els actuals.

32. A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala óptica,* II, Madrid, 1988, p. 512-516.

Pasa todos los perfiles muy sutiles, y justamente con una punta de lápiz negro. Si no quisieres sacarle al revés, dale por las espaldas con el polvo de lápiz colorado, el cual, no confundirá los perfiles del negro. Ajústale sobre la lámina asegurándole también con la cera y pasa los perfiles con la aguja de plata sin apretar, porque señalan bien y facilmente.

Si le hubieres de calcar al revés, después de haber tomado los perfiles en el papel con el lápiz negro, los repasarás todos por las espaldas con el mismo lápiz, luego le frotarás por la faz, con los polvos del colorado y lo calcarás al revés como va dicho.

Méthodo más práctico para dar el Agua fuerte

Acomoda con las murallejas de cera una laminilla barnizada en toda forma para echar el agua fuerte, (el cual) si pudiere ser del mesmo cobre de la lámina de la obra, será mejor. Haz en ella tres o cuatro perfiles con las agujas: El uno, como los más sutiles de la obra, el otro, como los medianos, y el otro, como los más gruesos de ella.

Mezcla agua fuerte de la mejor con otra tanta agua clara. Héchala sobre la laminilla y teniéndo un reloj en mano, observa cuando el agua comienza a hacer el moho sobre los perfiles, o, alguno de ellos (que es señal que empieza a trabajar). Y si fuera antes que haya pasado un cuarto de hora, quita el agua fuerte, mézclala con un poco de agua clara, seca la laminilla y tapa los perfiles con la mixtura de la cera y resina.

Haz en otra parte otros de la misma forma y vuelve a echar el agua, repitiendo esto, con aumentar o disminuir la fuerza del agua, según y cuantas veces fuera menester, hasta reducirla a tal punto que no empiece a trabajar hasta un cuarto de hora o algo menos. Entonces echa de esta agua fuerte en la lámina de la obra, y déjala trabajar una ora, (con lo cual) habrá comido lo bastante por todas partes. Pero has de advertir que para servirte de éste méthodo, dando el agua fuerte solo una vez, ha de estar grabada la obra con todos sus gruesos y delgados según el original, sirviéndote para ensanchar las líneas y perfiles donde fuere menester.

Modo pára hacer el barniz para cortar de agua fuerte

Toma cinco onzas de pez griega, cinco de resina de pino o, a falta de ésta, resina común. Hacerlo derretir todo junto en una olla vidriada sobre la lumbre mansa meneándolo de cuando en cuando.

Estando bien derretido, has de hechar cuatro onzas de aceite de nueces, la más añejosa que se hallare, y mezclarlo bien sobre la lumbre media hora o algo más. Después déjala cocer hasta que parece (que) toma cuerpo todo junto. Quítala de la lumbre y dejala que se enfríe y tocando con el palo frio que se hace un hilo como el arrope. Después de frio, pásalo por un lienzo nuevo, fino y tupido y cuélalo en cosa vidriada y apretar el colador que caiga bien. Cuanto más añejo el barniz es mejor.

Después unta la lámina con el barniz y con la palma de la mano se ha de frotar para unirlo. Después se pone la lámina sobre lumbre mansa, en hueco la lámina, y que la lumbre esté alrededor y no debajo. Y empezando a humear, probar si está algo duro con una punta de aguja y se verá si está bastante seco o incorporado con la lámina. Procura que a la lámina no le caiga polvo, y, mientras está en la lumbre, poner un toldo encima.

Después de untada la lámina se ha de humear para que coja negro con una vela de sebo y, después de humeada, se pone a la lumbre como se ha dicho arriba…

Para impedir que no coma el agua fuerte

Toma una escudilla vidriada y echa un poco de aceite de comer. Ponla sobre la lumbre y, estando bien caliente el aceite, echa un poco de sebo de flor bien derretido. Y meneando con un palo dejas caer dos gotas sobre cosa fria: Si las gotas quedan juntas es señal de tener bastante sebo y, si estubiere duro, echar aceite y que cuezca una hora.

Modo de hacer agua fuerte para abrir la láminas

Se toma azumbre y media de vinagre, el más fuerte que haya. Seis onzas de sal armoníaco, el más blanco que se hallare, transparente y limpio. Seis onzas de sal blanca común de comer. Cuatro onzas de cardenillo, ha de ser muy puro y seco, sin arenillas. Ponerlo todo junto muy molido y meterlo en una olla vidriada buen rato más grande (de) lo que se hecha, que sobre la mitad o más, porque cuando cuezca levanta y se perdiese todo si no hubiese tanto hueco.

Se hace cocer en grande lumbre muy encendida para que cuezca aprisa tres herbores grandes y no más. Y cuando se juzga que quiere levantar se descubre la olla y con un palo limpio que no haya tocado la grasa se revuelve dos o tres veces y se tiene cuidado que no se vaya por encima. Por esta razón, ha de ser la olla más grande, porque empezando a hervir se levanta mucho.

Después, quitarla de la lumbre y dejarla enfriar. Echarlo en una redoma de hierro tapada con pergamino mojado. Es menester dejarlo pasar dos días antes de servirse de ello. Después probarla en una lámina puesto el barniz y si parece está fuerte hecharle vinagre ordinario.

Para quitar el barniz de la lámina, en estando grabada, se van estregando muy sutilmente con carbón de pino.

Nous documents sobre Santa Maria de Jonqueres de Barcelona

Joan Bassegoda i Nonell

El convent i església de Santa Maria de Jonqueres, de l'orde femení de les Comanadores de Santiago, formaven un agradable conjunt en la zona del baluart de Jonqueres i prop del torrent del mateix nom. La seva història i la seva forma van ser estudiades per l'arquitecte Miquel Garriga i Roca per tal de presentar-se al concurs convocat per la Societat Econòmica d'Amics del País el 17 d'abril de 1864. Pel setembre del mateix any Garriga lliurà el seu treball, consistent en una memòria històrica i nou plànols que corresponen a: planta d'emplaçament (escala 1:250); núm. 1 planta de l'església; núm. 2 façana lateral; núm. 3 secció longitudinal; núm. 4 secció transversal vers l'absis; núm. 5 secció transversal vers el cor; núm. 6 detalls de la porta, sepulcres i altres; núm. 7 una altra secció longitudinal; núm. 8 i detalls del claustre; núm. 9. Tots a escala 1:100. El premi de la Societat d'Amics del País fou adjudicat el 19 de novembre de 1864. La memòria i els plànols de Garriga restaren inèdits fins a l'any 1899 en què l'Associació d'Arquitectes de Catalunya els va publicar en el seu Anuari de 1899[1].

Tres anys després del concurs, el bisbe de Barcelona Pantaleó Montserrat i Navarro, va fer una nova distribució parroquial de la ciutat i creà la parròquia de la Immaculada Concepció, a l'antiga església del convent de Jonqueres, la qual, des de l'exclaustració el 1835, havia passat a ús de l'exèrcit.

Tots aquets fets són coneguts i han estat estudiats diverses vegades, entre elles a



Fig. 1. Santa Maria de Jonqueres. Porta. 1869.

la tesi doctoral de Glòria Camarero sobre Miquel Garriga i Roca[2].

Però la consulta dels arxius de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Barcelona, dipositat en aquesta Reial Acadèmia, permeten de donar a conèixer nous fets a l'entorn del monestir de Jonqueres.

Al llibre de Josep Grahit i Grau sobre la Comissió de Monuments[3] s'explica l'intent d'instal·lar el Museu Provincial d'Antiguitats al claustre de Jonqueres, aleshores caserna militar, segons un acord del 23 de febrer de 1867. Tanmateix, l'any següent ja es parlà d'aprofitar la Reial Capella de Santa Àgata, com al final es va fer fins al 1932, en què va traslladar-se al Palau Nacional de Montjuïc.

El 4 de maig de 1867 la Comissió de Monuments inicià els estudis sobre el monestir de Jonqueres, que semblava amenaçat per l'obertura d'un nou carrer. Va ser el vocal de la Comissió Josep de Manjarrés i de Bofarull (1816-1880) qui, juntament amb l'arquitecte Josep Oriol Mestres i Esplugas, redactaren l'estudi sobre Jonqueres que la Comissió remeté el 25 de maig de 1867 a la Reial Acadèmia de San Fernando de Madrid. L'estudi històric anava acompanyat d'un plànol de planta fet per Mestres. Aquesta memòria, però no pas el plànol, fou reproduïda per Grahit en el seu llibre. Aleshores el claustre tenia 28 arcs en la part més llarga i 18 en la més estreta.

El *Diario de Barcelona*[4] del 22 d'agost de 1868 va publicar una nota en què deia que, tot just creada la parròquia de la Concepció, alguns feligresos havien parlat del trasllat a l'Eixample de l'església de Jonqueres, però calia l'autorització de les Ordes Militars, car el temple, utilitzat per l'Exèrcit, era propietat de les Comanadores de Santiago. El projecte es basava en les diferències de preu entre els terrenys de Jonqueres i els de l'Eixample. El 28 del mateix mes la Comissió designà els senyors Claudi Lorenzale i Oriol Mestres per tal que

1. *Anuario de la Asociación de arquitectos de Cataluña,* Barcelona, 1899, p. 45-75.

2. G. Camarero Gómez, *Aspectos de la arquitectura en Barcelona durante el siglo XIX: Miguel Garriga y Roca (1808-1888)* (tesi doctoral Departament d'Història de l'Art), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1988 (inèdita).

3. J. Grahit y Grau, *Comisión de monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Barcelona,* Barcelona, 1947, p. 61, 64, 66-67, 94, 96, 188.

4. *Diario de Barcelona,* 230, 22 d'agost de 1868, edició de la tarda, p. 7837 (1ª).

n'informessin. El 9 d'octubre de 1868 els comissionats informaren de la seva conversa amb el rector, que els comunicà la intenció de conservar el monument.

Mentrestant, el setembre de 1868, es produí el cop d'Estat revolucionari que destronà Isabel II. La Comissió tingué notícies que la Junta Revolucionària Provincial de Barcelona volia ordenar la demolició dels convents de Jerusalem i Jonqueres i de l'església parroquial de Sant Miquel. El 12 d'octubre de 1868 la Comissió dirigí un ofici a la Junta Revolucionària Provincial, al governador civil, al president de la Diputació, a l'alcalde, al president de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts i a les Acadèmies de San Fernando i de la Història de Madrid, en què demanava que les autoritats desistissin de tal idea, que podia deixar a la ciutat sense monuments. Proposaven de trobar nous usos per als edificis religiosos i així agermanar l'art amb la utilitat pública.

La contesta de la Junta Revolucionària és espectacular. No havien rebut el comunicat de la Comissió i sí el que adreçaren al governador civil, cosa que els molestà moltíssim. Textualment, l'ofici adreçat a la comissió el 18 d'octubre de 1868 deia: «Creería empero faltar a los deberes que le impone la suprema representación con que el pueblo la invistió si hubiera deliberado con motivo de una comunicación que no puede aceptar por su forma irrespetuosa y descortés. La Comisión debe tener presente que la Junta Revolucionaria Provisional de Barcelona tienen carácter de suprema y que, al dirigirse al Gobernador Civil directamente y a la Junta sólo por traslado, significa que desconoce una autoridad que esa Comisión debería atender y respetar más. En este concepto la Junta ha acordado se devuelva la comunicación referida teniendo en cuenta que, solo por un abuso de confianza, pueden haber estampado su nombre al pié de tal escrito, las personas que lo suscriben.»

Com pot veure's, aquells revolucionaris no estaven acostumats a manar i els havien pujat una mica els fums al cap.

Per la seva part, la Comissió de Monuments, aterrida pel caire de l'ofici de la Junta, s'apressà a excusar-se en ofici de 19 d'octubre. Manifestaven, lleialment que mai no tingueren voluntat d'ofendre, ni amb la forma ni amb les paraules, cap corporació i que reconeixien plenament la seva suprema autoritat. Signen aquest humiliant ofici Marià Aguiló i Josep Puiggener, president i secretari de la Comissió.

L'endemà la Junta contestà acceptant les excuses i amb el desig de consultar la Comissió quan calgués. Signa el vicepresident de la Junta, el bakuninista Joan Rubau i Donadeu.

Però quan els de la Comissió de Monuments començaven a respirar tranquils els caigué una nova bomba al damunt. El 21 d'octubre, la Junta remeté un nou ofici en què fixava a les 12.00 hores d'aquell dia l'acte de la demolició dels convents de Jonqueres i Jerusalem i l'església de Sant Miquel, i invitava el president de la Comissió a designar un representant per assistir a l'acte i ajudar la Junta sobre la conveniència de conservar algun detall artístic o històric d'importancia.

Curiosament aquella revolució és coneguda com "La Gloriosa". La Comissió designà Elies Rogent pel convent de Jonqueres i, en cas que no ho pogués fer, Oriol Mestres. Aquesta designació es va fer amb data de 22 d'octubre de 1868. El 24 la Comissió oficià a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid i del què passava amb els tres edificis.

El 4 de novembre l'Acadèmia es dirigí a la Comissió lamentant els fets i palesant la inutilitat de les seves gestions al Govern Provisional de Madrid. Recomanava que es fessin fotografies i dibuixos i que es recollissin els fragments més importants.

El bisbe Pantaleó Montserrat i Navarro, que regí la diòcesi de Barcelona de 1864 a 1872 agraïa, en ofici de 5 de novembre de 1968, a la Comissió de Monuments el seu interès pels edificis religiosos amenaçats[5].

Las fotografies les envià a Madrid la Comissió el 19 de desembre de 1868. De Jonqueres hi enviaren una foto de la porta de l'església, un altra del conjunt d'edificis i una del claustre.

El 7 de març de 1879 se celebrà sessió plenària de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona i, en un dels apartats de l'acta, es llegeix que l'Acadèmia havia rebut una comunicació de la Comissió de Monuments sobre el salvament dels monuments amenaçats amb la demolició. Demanaven a l'Acadèmia que designés dos membres per a formar part d'una reunió per a tractar d'aquest greu problema. Foren designats Elies Rogent i Amat i Francesc X. Llorens i Barba. També s'informà de la petició del rector de la parròquia de la

5. Arxiu de la Comissió Provincial de Monuments de Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, lligall 8.



Fig. 2. Santa Maria de Jonqueres. Façana. 1869.

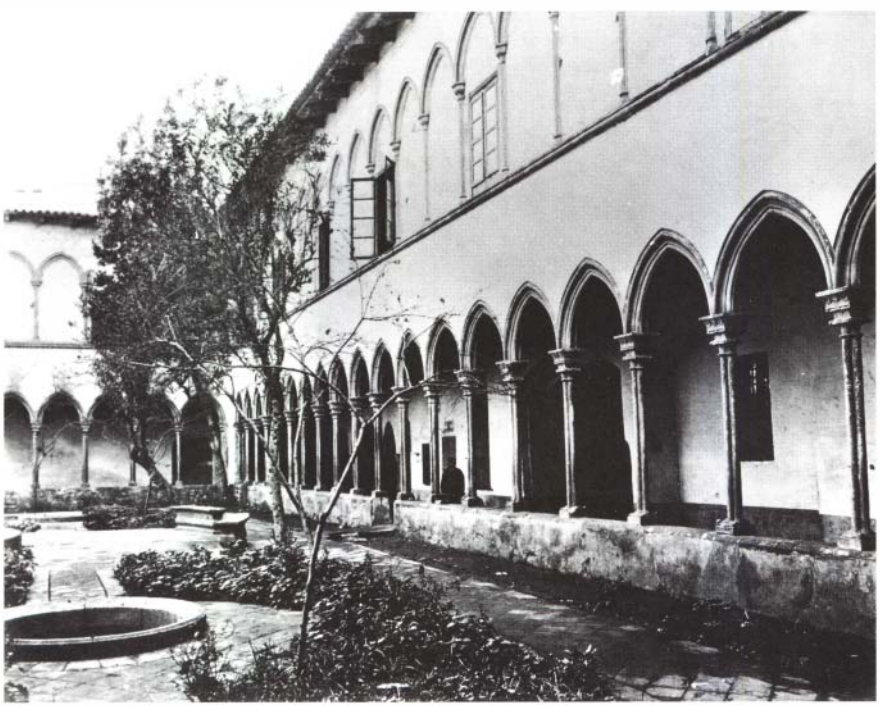


Fig. 3. Santa Maria de Jonqueres. Claustre.

Concepció dels plànols del convent de Jonqueres, que s'havia d'enderrocar i reconstruir-lo a l'Eixample.

S'acordà enviar els plànols, quan estiguessin enllestits, però Francesc de P. Villar i Lozano hi votà en contra perquè la tramesa del plànols significava una acceptació de l'enderroc de l'edifici[6].

El 29 de juny de 1869 es va col·locar la primera pedra de l'església parroquial de la Concepció al carrer d'Aragó i el 15 d'agost de 1871 es va celebrar la inauguració de l'església desmuntada i novament bastida sota la direcció del mestre d'obres Jeroni Granell i Mundet[7]. L'any 1879 es va situar al costat esquerre de l'església el campanar que havia estat de Sant Miquel, amb moltes modificacions, que dirigí el mestre d'obres i arquitecte Emili Sala i Cortés. Finalment el 1888 restà instal·lat el claustre entre el carrer de Llúria i l'església. Com que l'espai era més reduït que no a Jonqueres, el claustre de 25 × 12 arcs fou limitat tant sols a 13 × 6. És a dir que les mesures originals de 32 × 18 metres quedaren en 19,50 × 9,70 metres[8].

És, per tant, a Jeroni Granell i Mundet i a Emili Sala i Cortés a qui es deu el trasllat i el muntatge de l'església, el claustre i el campanar del convent de Jonqueres i l'església de Sant Miquel als

6. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, llibres d'actes de les sessions plenàries, acta de 7 de març de 1869.
7. R. Grau, «Arquitectura que caminà cap a l'Eixample», a *Barcelona 10, Districte segon. Eixample Barcelona,* juny de 1986, p. 6.
8. J. Rubio Coll, *Restauración. Claustro de la parroquia de la Inmaculada Concepción,* Treball del curs de Restauració de Monuments, 6è any, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Febrer de 1992 (Arxiu de la Càtedra Gaudí).

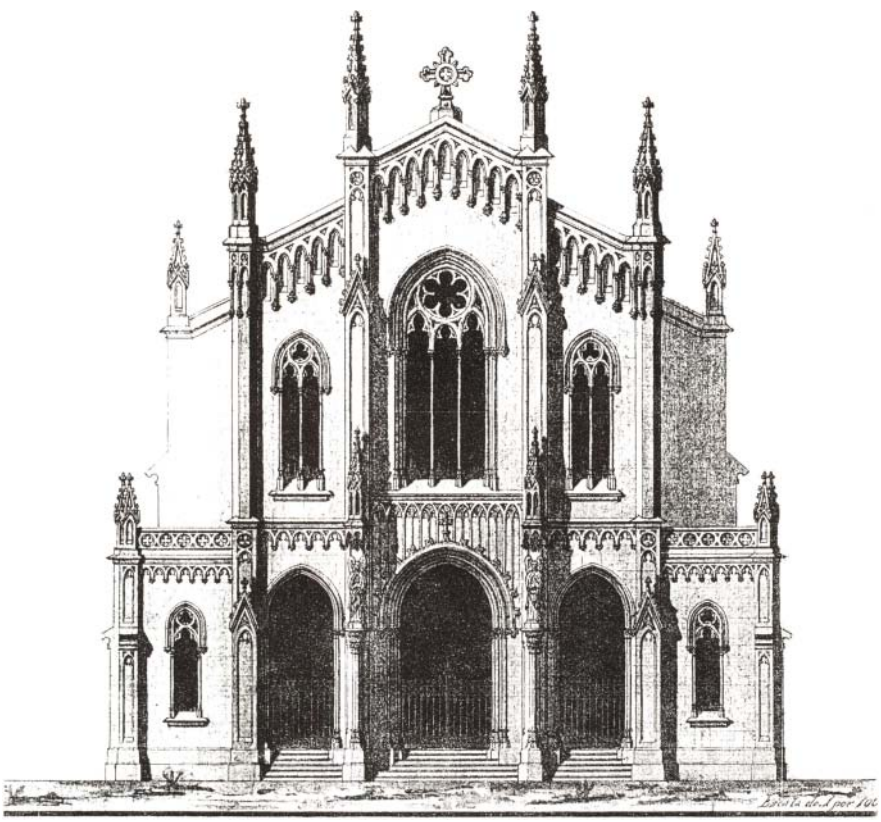


Fig. 4. Santa Maria de Jonqueres. Porxo. Projecte d'Antoni Serrallach.

carrers d'Aragó i Llúria. Però hi hagué altres actuacions professionals. El 14 de juny de 1869, Josep Buxareu i Gallart, arquitecte, dibuixà el plànol de situació, l'alçat, els porxos, el claustre i els jardins. El 30 de juliol de 1874 Emili Sala i Cortés dibuixà la façana amb el campanar de Sant Miquel. Pel juny de 1897 Enric Sagnier i Villavecchia dibuixà la façana de la casa parroquial[9] i pel març de 1906 l'arquitecte Antoni Serrallach va projectar la capella del Santíssim al carrer de Llúria i un porxo al d'Aragó[10].

Quan el dia de la Mare de Déu d'Agost de 1871 es va inaugurar la parròquia, solament hi havia l'església sense campanar i part del claustre que romania obert sobre el carrer d'Aragó. A Jeroni Granell i Mundet el va ajudar en la tasca del trasllat el seu col·lega el mestre d'obres Antoni Robert i Morera. Aquest trasllat es va fer concretament entre juny de 1869 i agost de 1871. Les fotografies que manà fer l'Acadèmia de Belles Arts per a enviar a la de San Fernando de Madrid són del desembre de 1868 i els dos dibuixos de Lluís Rigalt i Farriols de l'església i el claustre de Jonqueres, encara caserna militar, van ser signats el febrer de 1869. A la porta del convent hi havia el 1868 dos rètols amb les inscripcions «Comandancia General de las Fuerzas Populares de esta Provincia» i «Batallón Franco Voluntarios de Cataluña núm. 1». Darrera del mur es pot veure l'alta palmera que inspirà uns versos de mossèn Cinto Verdaguer:

> ¿Hont es lo campanar de Santa Caterina,
> que com lo dit d'un àngel t'assenyalava'l cel?
> ¿què has fet d'aquells retaules i volta gegantina?
> n'has fet un born per vendre, y has fet una sentina
> del místich Sant Miquel.
>
> L'artístich Dormitori de Sant Francesch cremares,
> de gòtichs claustres, places i magatzems ne fas;
> lo fill veu fer teatre del temple de sos pares;
> avuy llences les monges, arreu com ahíls frares;
> demà ¿a qui llençaràs?
>
> Com palma tu florexes, superba Barcelona
> te regà a divuit segles la santa religió;
> si de ta soca allunyes la font que saba't dona,
> cayguda de tes branques l'esplèndida corona,
> t'assecaràs com jo[11].

L'església de la Concepció té un altar major neogòtic projecte de Jeroni Granell i Mundet amb una imatge, destruïda el 1936 i restaurada a partir de 1940, de Joan Samsó (1834-1908) que l'esculpí el 1878. També l'altar va ser destruït el 1936 i reconstruït després de la guerra.

Dintre de la dissort que significà la demolició dels convents de Jonqueres i Jerusalem i de l'església de Sant Miquel, cal considerar que una part de tals edificis es va salvar. L'església i el claustre de Jonqueres, amb el campanar de Sant

9. Arxiu Administratiu Municipal de Barcelona, Expedients Sèrie Foment n.as (25 esp.), (85-D).
10. A. Serrallach, *Proyecto de pórtico para la iglesia de la Concepción,* Barcelona, Arxiu Càtedra Gaudí.
11. J. Verdaguer, «La palmera de Junqueres», a *Pàtria*, 1888, i *Obres completes de Jacint Verdaguer,* Barcelona, 1943, p. 425-427.

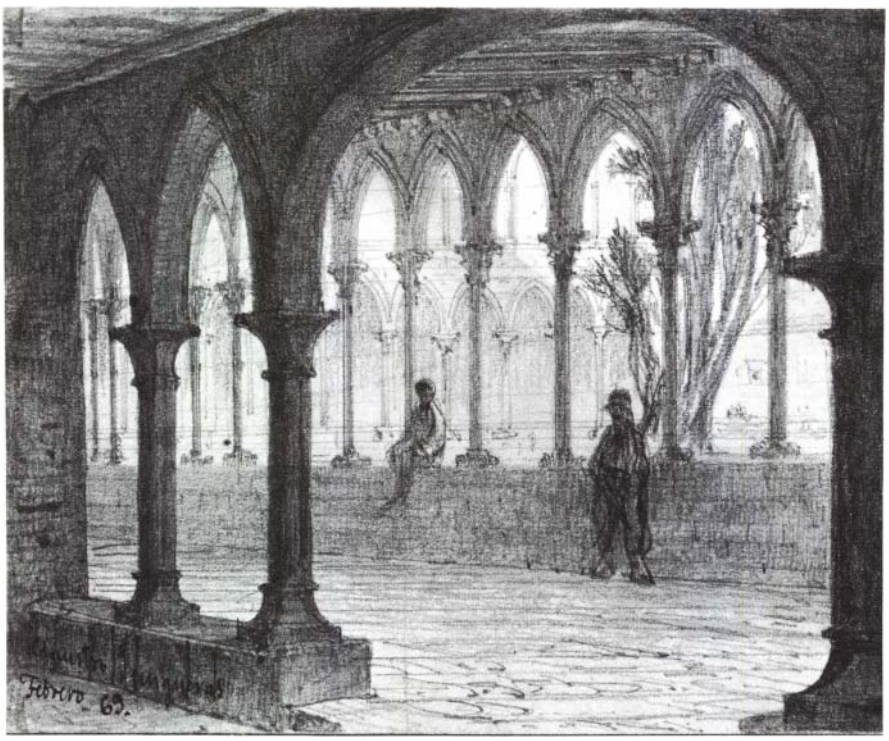


Fig. 5. Lluís Rigalt i Farriols. Claustre de Jonqueres. Febrer de 1869.

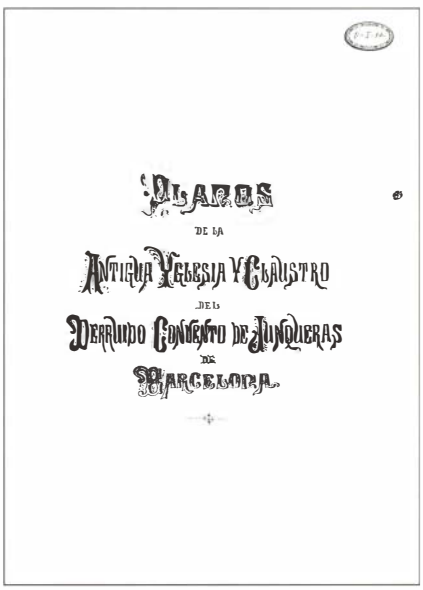


Fig. 6. Joan Torras. Portada de l'àlbum dels plànols. 1870. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.



Fig. 7. Santa Maria de Jonqueres. Caràtula de l'àlbum dels plànols.

Miquel, al carrer d'Aragó. El claustre de Jerusalem al pati del Col·legi de Sant Miquel al carrer de Rosselló i Muntaner i la porta renaixentista de Sant Miquel a l'església de la Mercè, al carrer Ample.

Els dibuixos de Joan Torras i Guardiola, fets a la tinta xinesa damunt paper tela, es conserven a la biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona dintre d'una enquadernació d'època i han restat inèdits fins ara. L'àlbum en qüestió conté també les tres fotografies que s'enviaren a les Acadèmies de Madrid, però aquestes s'havien publicat amb anterioritat[12].

A més, el Museu de l'Acadèmia conserva els dibuixos de Lluís Rigalt i Farriols. Són en total quatre i foren estudiats el 1956 per Antoni Ollé i Pinell[13].

Els originals de la memòria i plànols de Miquel Garriga i Roca es conserven a l'arxiu de la Societat Econòmica d'Amics del País al carrer de Sant Sever núm. 5 de Barcelona.

12. L'unica referència sobre aquets plànols és a: J. Bassegoda Nonell, *Arquitectos catalanes del siglo XIX Juan Torras Guardiola (1827-1910)*, Barcelona, 1972.
13. A. Ollé Pinell (amb dibuixos de Lluís Rigalt Farriols), *Catálogo de los que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge*, Barcelona, 1956.

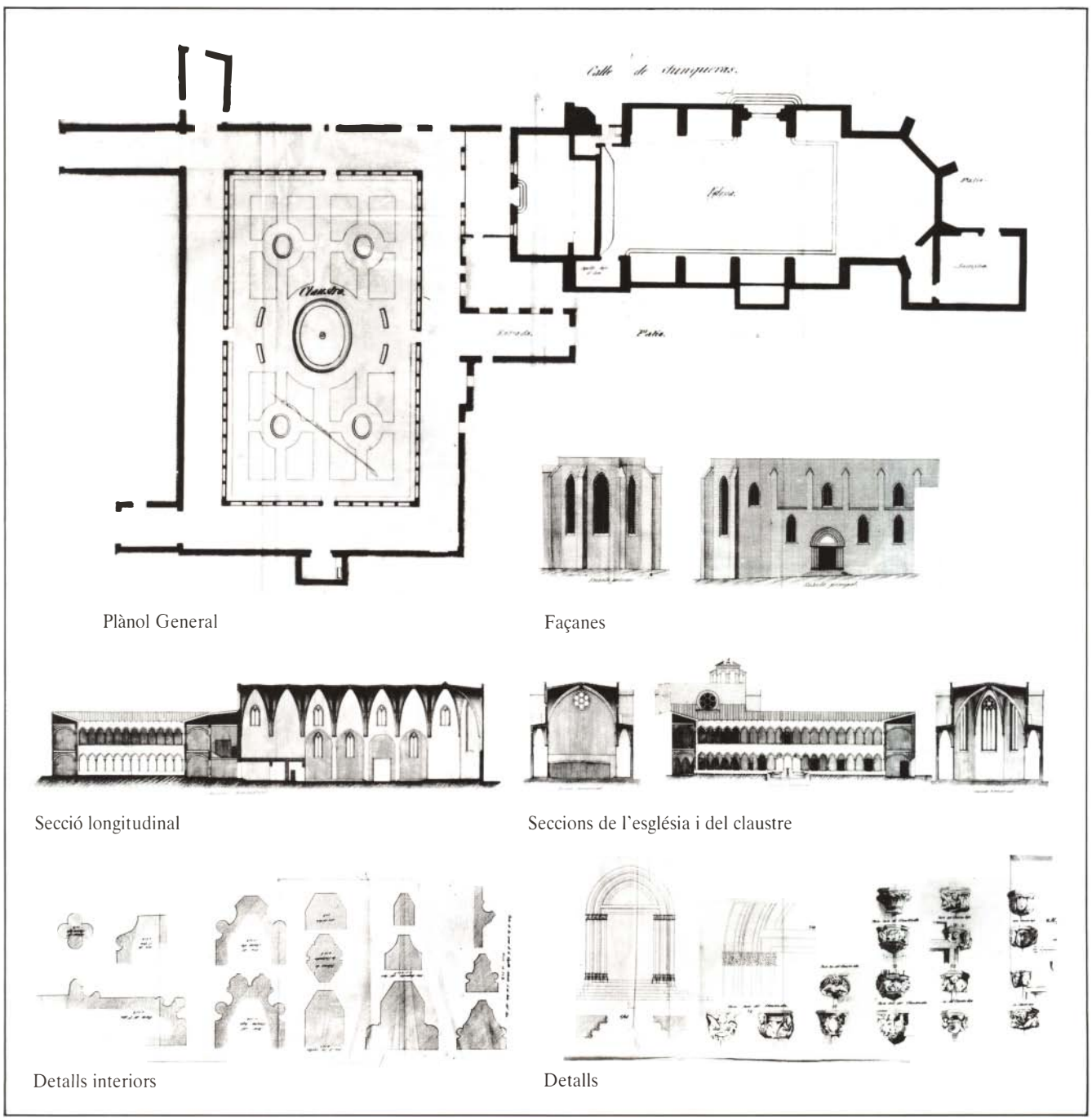


Fig. 8. Santa Maria de Jonqueres. Plànol general. Façanes. Secció longitudinal. Seccions de l'església i del claustre. Detalls interiors. Detalls.

Le *Magasin pittoresque*

Le Moyen-Age vu au travers de ce périodique illustré du XIXe siècle (1833-1890)

Chantal Kerrand

Parmi les périodiques qui se créent au début du XIXe siècle, le *Magasin pittoresque* est sans doute l'un des plus originaux de son temps ; orné de très nombreuses gravures sur bois, cet hebdomadaire inaugure l'ère de la presse illustrée à bon marché. Par sa longévité (1833-1938), sa forme, qui privilégie l'image, l'éclectisme et le pittoresque, par son programme, enfin, au service de l'instruction et de la morale, ce magazine est particulièrement révélateur de l'évolution de la pensée et de la culture qui était proposée aux lecteurs bourgeois du siècle dernier.

C'est à cette époque que naît un regain d'intérêt pour le Moyen-Age. Alors que l'on redécouvre avec passion les grandes épopées chevaleresques, les poèmes épiques et les cathédrales gothiques, alors que l'on prend conscience d'un patrimoine à étudier et à sauvegarder, que l'on crée pour cela des institutions nationales, le *Magasin pittoresque* offre à ses lecteurs quelques centaines de pages sur le sujet et, plus particulièrement, sur l'art monumental médiéval.

Une étude approfondie de tous ces articles permet de cerner l'influence de la progression des études officielles chez les rédacteurs du périodique, l'évolution du goût pour tel ou tel type de monument, en quelque sorte, de savoir quelle culture on livre à l'opinion publique au fil du XIXe siècle.

Le « Magasin pittoresque » d'Edouard Charton

Lorsqu'Edouard Charton, ancien disciple fervent du saint-simonisme, accepte de prendre la direction du *Magasin pittoresque*[1], il veut avant tout

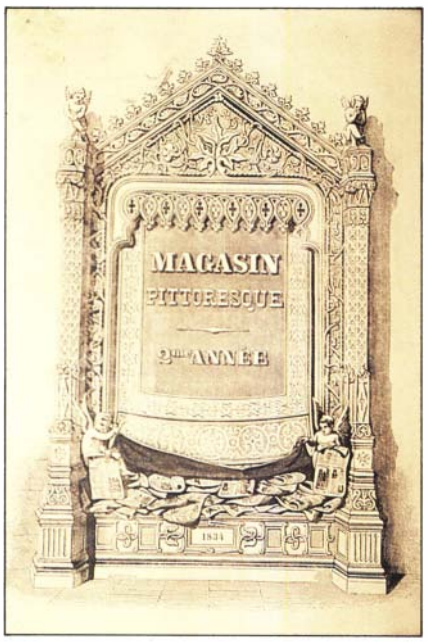


Fig. 1. Couverture du *Magasin Pittoresque* (recto). Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1834.

« servir la cause de l'instruction et de l'éducation », aider la classe sociale la plus démunie. Etudier la personnalité de cet homme généreux, c'est comprendre le caractère et les objectifs de la revue, tellement ce journal, qui est son œuvre, lui ressemble[2].

En effet, E. Charton (1807-1890) est un être curieux de tout, ayant une grande culture générale, mais aussi un homme sensible et modeste. Venu étudier la philosophie et le droit à Paris, il participe à des associations de bienfaisance comme la « Société de la Morale Chrétienne ». Il devient rédacteur en chef du journal de ce corps ainsi que du *Bulletin pour l'Instruction élémentaire*, noyau de la future Académie des Sciences Morales et Politiques, dont il sera membre en 1876. E. Charton y côtoie de grandes personnalités telles que le Duc de la Rochefoucault-Liancourt, alors président, ou MM. de Broglie et Guizot. Travaillant au journal *Globe*, il fréquente également de jeunes libéraux promis, comme lui, au plus brillant avenir.

Sa nature généreuse et bonne va le sensibiliser, un temps, aux doctrines saint-simoniennes, il en deviendra même « l'apôtre convaincu ». Mais la vie politique lui ouvre ses portes. En mai 1832, E. Charton est nommé surnuméraire au Ministère des Travaux publics et du Commerce, qu'il quitte bientôt pour le Ministère de la Justice.

1. Sur Edouard Charton, on consultera son autobiographie (*Le Tableau de Cébès,* Paris, 1882), les discours prononcés à ses funérailles par F. Passy, P. Boudier, A. Perrin, M. Lesbazeilles, *Edouard Charton, sénateur, membre de l'Institut, le 11 mai 1807 - 27 février 1890,* Versailles (s.d.), 1890 ; les articles du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* III, p. 1040-1041, du *Dictionnaire universel des contemporains* par G. Vapereau, Paris, 1893 ; de R. de Remusat, *Notice sur la vie et les travaux de M. Charton,* Paris, 1892 ; de J.-F. Laffitte, « La jeunesse d'un saint-simonien », dans *Revue de Paris,* 15 mars 1911, du *Dictionnaire de biographie française,* Paris, 1959, et surtout l'article de M. P. Dupin, « Un publiciste et homme politique saint-simonien : Edouard Charton », dans *Versailles. Revue des Sociétés des Amis de Versailles,* 62, 1976, p. 23-29 ; 63, 1977, p. 26-30. Voir également sur le *Magasin pittoresque*, S. Guiochet, *L'image de l'Afrique dans le Magasin pittoresque (1833-1890) - De l'inconnu au montré,* Thèse de doctorat de Littérature Française, XII, Paris, 1982 et P. Kaenel, « J.-J. Grandville et le *Magasin pittoresque* d'Edouard Charton », dans *La Gazette des Beaux-Arts,* 132è année, février 1990, p. 77-98.

2. Extrait des « Ephèmérides d'une histoire du *Magasin pittoresque* » par E. Charton, VI, 2è série, 31 décembre 1888.

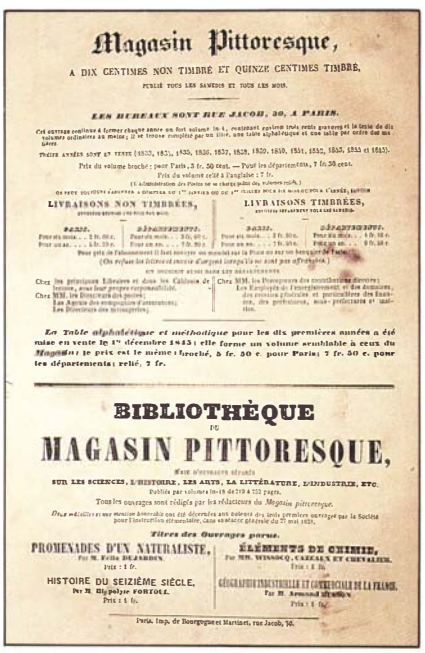
C'est à cette époque qu'il crée le *Magasin pittoresque,* « sa création la plus originale, et (…) son œuvre principale »[3], même s'il fonde d'autres recueils dans le cours de sa vie : *l'Illustration* (1843-1944) créée avec Adolphe Joanne et les éditeurs Dubochet et Paulin ; *L'Ami de la maison* (1856) ; *Le tour du monde* (1860-1890)… etc.

La Révolution de Février 1848 le projette soudain Secrétaire général au Ministère de l'Instruction publique. Deux mois plus tard, il est élu Sénateur de l'Yonne. Sa carrière politique suit alors les aléas des différents régimes. On le voit ainsi protester, en décembre 1851, contre le coup d'Etat de Napoléon III (Victor Hugo y fait allusion dans *l'Histoire d'un crime* (chap. II)). Pour ce que sa conscience lui dicte, il risque l'exil ; en fait, il se retire à Versailles. Cet homme si charitable qui ne peut rester tranquille, y crée une caisse des écoles pour combler le manque de vêtements ou de livres des enfants. Il fonde une bibliothèque populaire « une des plus importantes et des plus prospères de France », et pour cela, commence par puiser dans ses propres livres, choisissant les meilleurs, attrayants, instructifs et moralisants. Enfin, il institue des conférences.

La chute de Napoléon III le ramène à la politique comme député (1871) puis comme sénateur ; il préside la gauche républicaine. Il meurt à Versailles le 27 février 1890.

C'est dans cette philosophie humanitaire et généreuse qu'il faut replacer la création du *Magasin pittoresque*.

3. Discours prononcés aux funérailles d'E. Charton, *cit. supra,* n. 1, p. 8.



Magasin Pittoresque,

A DIX CENTIMES NON TIMBRÉ ET QUINZE CENTIMES TIMBRÉ.

PUBLIÉ TOUS LES SAMEDIS ET TOUS LES MOIS.

LES BUREAUX SONT RUE JACOB, 30, A PARIS.

LIVRAISONS NON TIMBRÉES, LIVRAISONS TIMBRÉES,

BIBLIOTHÈQUE DU MAGASIN PITTORESQUE,

SUR LES SCIENCES, L'HISTOIRE, LES ARTS, LA LITTÉRATURE, L'INDUSTRIE, ETC.

PROMENADES D'UN NATURALISTE, ÉLÉMENTS DE CHIMIE,

HISTOIRE DU SEIZIÈME SIÈCLE,

Fig. 2. Couverture du *Magasin Pittoresque* (verso). Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1834.

Revue à l'image de son fondateur

Créé en 1833 à l'imitation du *Penny magazine* de Charles Knight (Londres, 1832), le *« Magassin pittoresque* à deux sous par livraison » constitue, en France, le premier périodique illustré bon marché, dont les sujets abordés soient aussi variés qu'instructifs ou divertissants (fig. 1, 2). Cet hebdomadaire de huit pages, format *in quarto*, généralement conservé sous forme de volumes reliés par année se recommande « à tout le monde » ; il est cependant « plus particulièrement destiné à tous ceux qui ne peuvent consacrer qu'une humble somme à leurs menus plaisirs »[4]. Le fondateur du magazine souhaite faciliter l'accès aux connaissances des couches sociales les plus défavorisées, afin qu'ils puissent participer à la direction de l'Etat. Pour lui, le savoir est la solution à de nombreux maux ; il faut donc instruire.

Les *Magasins* ne sont cependant pas des ouvrages austères. Il faut davantage les considérer comme des revues distrayantes, les « rapprocher de cette sphère d'éducation qu'on pourrait presque appeler éducation de luxe, et qui, s'adressant au cœur, à l'imagination et au goût, a pour but principal d'enrichir de distractions pures et instructives les loisirs de la vie intérieure et du foyer domestique, riche ou pauvre »[5]. Ce qui distingue le *Magasin pittoresque* de ses confrères, c'est de ne pas divertir le lecteur avec des fadaises mais au contraire de satisfaire ses curiosités culturelles.

Véritable encyclopédie illustrée, on dénombre plus d'une quinzaine de rubriques au sommaire des premières livraisons : Peinture, Sculpture, Numismatique, Architecture, Musique, Théâtre, Poésie, Variétés littéraires, Morale, Pensée, Biographie, Institution, Législation, Histoire, Moeurs, Coutumes, Langues, Ecritures, Etymologie, Voyages, Géographie, Histoires naturelles, Curiosités naturelles, Astronomie, Marine, Variétés scientifiques, Commerce, Industrie, Mécanique. Cette grande diversité dans les textes est la preuve d'une volonté d'aborder la culture sous tous ses angles. Manuel

4. « A tout le monde », dans *Magasin pittoresque*, I, 31, décembre, 1833.
5. « Avant-propos », dans *Magasin Pittoresque*, I, 31 décembre 1833.

technique, guide de voyages, ou roman-feuilleton, le *Magasin pittoresque* sait de plus varier les méthodes d'approche et adopter les modernités journalistiques de l'époque.

Abordant les sujets les plus éclectiques dans un souci constant de grande érudition, E. Charton n'hésite pas à faire appel à ses très nombreuses connaissances sorties pour la plupart des grandes écoles. Il suffit de se référer à sa biographie pour constater combien il lui est facile de côtoyer le milieu des érudits. Tous spécialistes dans un domaine, ils deviennent, à l'occasion, rédacteurs du *Magasin pittoresque*.

Cependant, si nous pouvons juger de la qualité du bureau rédactionnel et apprécier la collaboration de spécialistes distingués, ceci, grâce à la liste qui figure dans les tables, il nous est impossible d'évaluer la part de chacun, aucun article n'étant signé.

Place privilégiée de l'illustration

A la différence des textes, les illustrations ne restent pas anonymes ; pleinement revendiquées comme des œuvres artistiques, elles sont co-signées et par le dessinateur et par le graveur. Il faut dire que l'illustration est véritablement l'atout majeur du *Magasin pittoresque* en même temps que sa raison d'être ; c'est l'une des conditions *sine qua non* du succès pour ce magazine.

Reconquise et perfectionnée autour des années 1779 par l'anglais Thomas Bewick, la gravure sur bois de bout est en passe de devenir le premier moyen de reproduction dans l'édition[6]. En effet,



Fig. 3. Château de Coucy. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1863, p. 141.

cette pratique donne plus de précision et plus de finesse aux illustrations que ne le permettaient les gravures autrefois taillées au canif selon le fil du bois. De plus, contrairement à la lithographie et à la gravure sur acier, de réalisation certes plus facile, le dessin saille en relief ; il peut donc être imprimé en même temps que le texte. Aucune contrainte d'emplacement, au contraire, l'illustration peut « s'infiltrer dans le texte, (…) y pousser des racines ou des rameaux et (…) transformer l'espace de la lecture en un espace de spectacle, un cadre imagé (…) donnant au texte son écho immédiat »[7].

En France, ce genre de gravure est délaissé ; E. Charton va donc créer son propre atelier pour subvenir aux besoins du *Magasin pittoresque* : quatre à cinq gravures par semaine. Ces illustrations sont de formats et de styles toujours différents. La variété des genres n'exclut cependant pas une certaine constante dans les réalisations, à savoir la qualité extrêmement descriptive ; elle correspond à la volonté d'E. Charton de donner à voir le monde, d'offrir « une illusion de réalité »[8] (fig. 3) aux lecteurs les plus défavorisés. La gravure ne perd de son mimétisme que lorsqu'il s'agit de traduire une œuvre artistique ; la reproduction gagne alors en stylistique.

En fait, le fondateur du *Magasin pittoresque* veut de la variété dans ses images, de la qualité également. Pour cela, non seulement il fait appel aux meilleurs graveurs sur bois existants en France, MM. Best, Andrew et Leloir, mais encore il s'adresse aux dessinateurs les plus prestigieux : J.-J. Grandville, Gavarni, Tony Johannot, Karl Girardet, Freeman, Yan'Dargent[9].

E. Charton délègue un rôle primordial aux illustrations. Tout d'abord, l'image n'est pas là seulement comme pur ornement de la page, elle devient source de sens, « langage universel des gens peu lettrés » que le texte rebute. « Parole condensée »[10] que l'on mémorise plus facilement, l'illustration est un remar-

6. P. Gusman, *La gravure sur bois en France au XIXè siècle,* Paris, 1929, constitue l'ouvrage le plus complet sur le sujet ; on pourra également consulter W. A. Chatto, *A treatise on wood engraving,* Londres, 1839 ; J.-E. Bersier, *La gravure, les procédés, l'histoire,* Paris, 1963.
7. M. Melot, « Le texte et l'image », dans *Histoire de l'édition française,* III, 1985, p. 298.
8. P. Kaenel, *cit. supra,* n. 1, p. 79.
9. Plus de soixante-dix d'entre eux sont aujourd'hui célèbres et figurent dans le *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914* (1983) de MM. Osterwalder, G. Pussey et B. Moissard.
10. « Des moyens d'instructions — Les livres et les images », dans *Magasin pittoresque*, I, 31, décembre, 1833, p. 99.

quable outil pédagogique. Ensuite, elle est source d'évasion ; elle « représente des choses absentes comme si elles étaient devant nos yeux, et que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles et de grandes dépenses » (fig. 4)[11]. Objet esthétique, la gravure sur bois permet enfin de se former un jugement critique, de s'initier à une « teinture de Beaux-Arts qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer »[12].

L'Art du Moyen-Age occidental dans le *Magasin pittoresque*

Pendant qu'E. Charton crée ce qui va devenir l'un des principaux périodiques illustrés de son temps, une véritable vogue pour le Moyen-Age est en train de naître. Il ne s'agit plus seulement de la curiosité de quelques érudits locaux comme Arcisse de Caumont, fondateur de la « Société française d'archéologie »[13] ou encore de quelques poètes romantiques[14], mais bien plutôt d'une



Fig. 4. Eglise de Saint-Antoine de Padoue. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1864, p. 177.

réelle prise de conscience de l'existence fragile d'un patrimoine médiéval.

La Monarchie de Juillet décide d'intervenir[15]; afin d'étudier et de sauvegarder les témoins de l'histoire de France, elle nomme le 23 Octobre 1830, Ludovic Vitet, Inspecteur des Monuments historiques ; Prosper Mérimée lui succède en 1834. Pour les seconder, des commissions sont créées : d'une part, le « Comité des Monuments inédits de la Littérature, de la Philosophie, des Sciences et des Arts » (1835), chargé de dresser l'inventaire des monuments menacés, d'autre part, la « Commission des Monuments Historiques » (1837), destinée, quant à elle, à leur sauvegarde « matérielle ». Le gouvernement subventionne ainsi des travaux de conservation et de remise en état. C'est à cette époque également qu'est créée la chaire d'archéologie médiévale (Jules Quicherat, 1847) ; elle officialise, par là même, l'enseignement de cette nouvelle discipline.

Le *Magasin pittoresque,* révélateur de son époque et contemporain de ces premières études, ne peut rester muet devant cet engagement pour le Moyen-Age. Au contraire, il va contribuer à sensibiliser ses lecteurs, donc l'opinion publique, aux problèmes de sauvegarde et vulgariser les premières théories sur l'art.

Répertoriés année par année, tous les articles des *Magasins* abordant, peu ou prou, le Moyen-Age constituent aujourd'hui un fonds d'étude important. Etabli sur plus d'un demi siècle, du fait du succès de la revue, cet inventaire méthodique permet d'évaluer cinquante ans plus tard l'étendue de la vogue médiévale, d'apprécier ses répercussions dans les milieux moins élitistes, de juger enfin du niveau des connaissances.

11. « De l'utilité des estampes et de leur usage », dans *Magasin Pittoresque*, IX, 1841, p. 243.
12. M. Melot, *cit. supra,* n. 7, p. 308.
13. Voir A. de Caumont, *Cours d'Antiquités monumentales professés à Caen,* Caen, 1830-1831 ; X. Barral i Altet, « Les étapes de la recherche au XIXè siècle et les personnalités », dans *Atlas des monuments paléochrétiens de la Gaule,* Paris, 1991; X. Barral i Altet, « La naissance de l'archéologie médiévale comme science historique : Les premiers manuels d'archéologie en France », dans *Colloque. Le temps où l'Histoire se fit Science (1830-1848),* Paris (à paraître); L. Passy. « Discours à la Société des Antiquaires de Normandie », dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie,* XXII, 1901-1902.
14. C'est au roman historique que le Moyen-Age doit sa renaissance, et pour commencer, à Walter Scott ; il est le premier à voir ressuscité la période médiévale dans ses écrits. Citons encore C. Nodier, A. de Vigny (*Cinq mars,* 1826), Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX,* 1829), et surtout Victor Hugo, le réalisateur de *Notre-Dame de Paris,* 1831.
15. Voir J.-P. Bady, *Les monuments historiques en France* (« Que sais-je ? 2205) ; F. Berce, *Les premiers travaux de la Commission des monuments historiques, 1837-1848, Procès-verbaux et relevés d'architectes,* Paris, 1979 ; J. Hubert, «Archéologie médiévale », dans *l'Histoire et ses méthodes,* 1961 ; P. Léon, *La vie des monuments français,* Paris, 1851 ; L. Reau, *Histoire du vandalisme — Les monuments détruits de l'art français,* Paris, 1959 : consulter également les ouvrages collectifs tels que le *Congrès archéologique de France,* XCVIIè session tenue à Paris en 1934, I et II, Paris, 1936, et le catalogue de l'exposition : *Le Gothique " retrouvé "* (catalogue d'exposition). Paris, Hôtel de Sully, 31 Oct. 1979 — 17 Fév. 1980 et les publications périodiques : *Annales archéologiques* de M. Didron (1844) ; *Arte médiéval,* Rome ; *Bulletin monumental,* Paris ; *Cahiers archéologiques,* Paris ; *Cahiers de civilisation médiévale,* Poitiers ; *Revue de l'art,* Paris..

Études et statistiques des sujets traités

Si parmi les diverses connaissances que délivre le *Magasin pittoresque*, le Moyen-Age fait partie des sujets plus particulièrement abordés, il n'en demeure pas moins qu'au fil des ans, l'engouement s'estompe (tableau 1). Entre 1833, année de création du journal, et 1890, date à laquelle E. Charton décède (Le *Magasin pittoresque* perd, à partir de ce moment, de son unité), le nombre d'articles sur le « médiéval » accuse une baisse de 75 %. Cette diminution n'est cependant pas constante ; on distingue en fait deux périodes plus fastes :

La première débute avec la naissance du magazine et s'achève en 1847 ; elle ne correspond qu'au quart de la période étudiée et regroupe pourtant plus du tiers des articles « médiévaux » (37,8 % du total). Elle possède notamment les six années les plus importantes avec au sommet l'an 1841 et ses 68 articles.

La seconde, plus brève, 1874 à 1881, montre une recrudescence du nombre des articles après la diminution quasi-constante de ceux-ci — (Deux pics viennent en effet rompre cette baisse, l'un en 1865-1866, l'autre en 1871-1872 ; nous y reviendrons) —. Cette remontée des valeurs atteint son apogée en 1880 avec 54 articles mais reste en deçà des premiers tomes.

L'explication de ces variations tient au fait que pendant les quinze premières années de sa publication, le *Magasin pittoresque* accorde la teneur de ses écrits aux nouvelles aspirations du jour : le Moyen-Age. Mais celles-ci sont passagères et l'intérêt décroît ; la diminution du nombre des articles le prouve.

Les deux pics de 1865-1866 et 1871-1872, et surtout celui de 1880, s'inscrivent dans un autre contexte. On peut y voir l'intérêt soudain de quelques rédacteurs curieux du Moyen-Age. Mais, dans ce cas, la hausse est imprévisible. On peut également concevoir que ce soit l'actualité qui fournisse parfois le sujet de plus nombreux articles, comme par exemple, la découverte d'un bas-relief près d'Issoire (1865, p. 91), d'une boucle de bouclier du VIe siècle ou d'une fibule scandinave (1871, p. 80 et 98), la restauration d'un monument comme celle entreprise par Viollet le Duc au château de Pierrefonds (1871, p. 36 et 91) ou encore la nécessité de conclure une série importante. Cependant, la thèse de Philippe Gourdin offre une ouverture plus intéressante encore; en posant dans un article: « Les mérovingiens de Viollet le Duc sont-ils les mauvais Allemands qui ont humilié la France en 1870 ? », il nous propose en effet, sans le savoir, une autre explication[16].

Au XIXe siècle, on assiste au réveil des nationalités. Certains peuples conquièrent leur indépendance, d'autres cherchent à réaliser leur unité perdue : les Allemands sont de ceux-là. Mais la Prusse va plus loin dans son désir d'unification germanique ; elle semble vouloir « reconstituer l'Empire de Charles Quint ». Le Danemark et l'Autriche annexés (1864-1866), la France est menacée. Dans son *Mémoire sur la défense de Paris* (1871), Viollet le Duc présente la guerre de 1870 comme le prolongement d'autres conflits entre la France et l'Allemagne depuis le Ve siècle : « Vous les allemands avez continué votre marche d'envahisseurs longuement préméditée ». Si le célèbre architecte assimile sans réserve les Prussiens de 1870 aux mérovingiens, on peut concevoir que cette idée ait été partagée et ait provoqué, dans les esprits... dans les articles, la résurgence du Moyen-Age. En effet, c'est dans un contexte analogue, dans les années 1800, que l'Allemagne s'est penchée sur son passé médiéval. Parce que les guerres napoléoniennes ébranlaient son unité, elle a redécouvert le Moyen-Age, « refuge des aspirations nationales ».

Cette hypothèse justifierait à la rigueur le pic de 1865-1866, assurément celui de 1871-1872, mais elle s'avère plus discutable pour les années 1879-1881. Peut- être faut-il voir dans ce dernier grand souffle d'intérêt pour le Moyen-Age l'espoir d'un renouveau. Cinquante ans après la Monarchie de Juillet, la IIIème République, née au milieu de la tourmente de la guerre et de la Commune, subventionne peut-être à son tour le retour vers ce prestigieux passé médiéval. Il ne s'agit plus d'assouvir un esprit de conquête mais bien plutôt de montrer comment un pays se relève après l'invasion...

Le tableau 2 nous donne davantage de renseignements sur le contenu des articles et sur les préférences du lectorat. Nous pouvons ainsi constater que le théâtre et la musique (arts relativement mineurs au Moyen-Age puisque diffusés par les ménestrels et autres troubadours) ne représentent, en 58 ans,

16. P. Gourdin, « Les mérovingiens vus par le XIXe siècle : l'exemple de Viollet le Duc », dans *Archéologie aujourd'hui, Moyen-Age,* 2, Actes des VIè Journées nationales de l'A.F.A.M., p. 25.

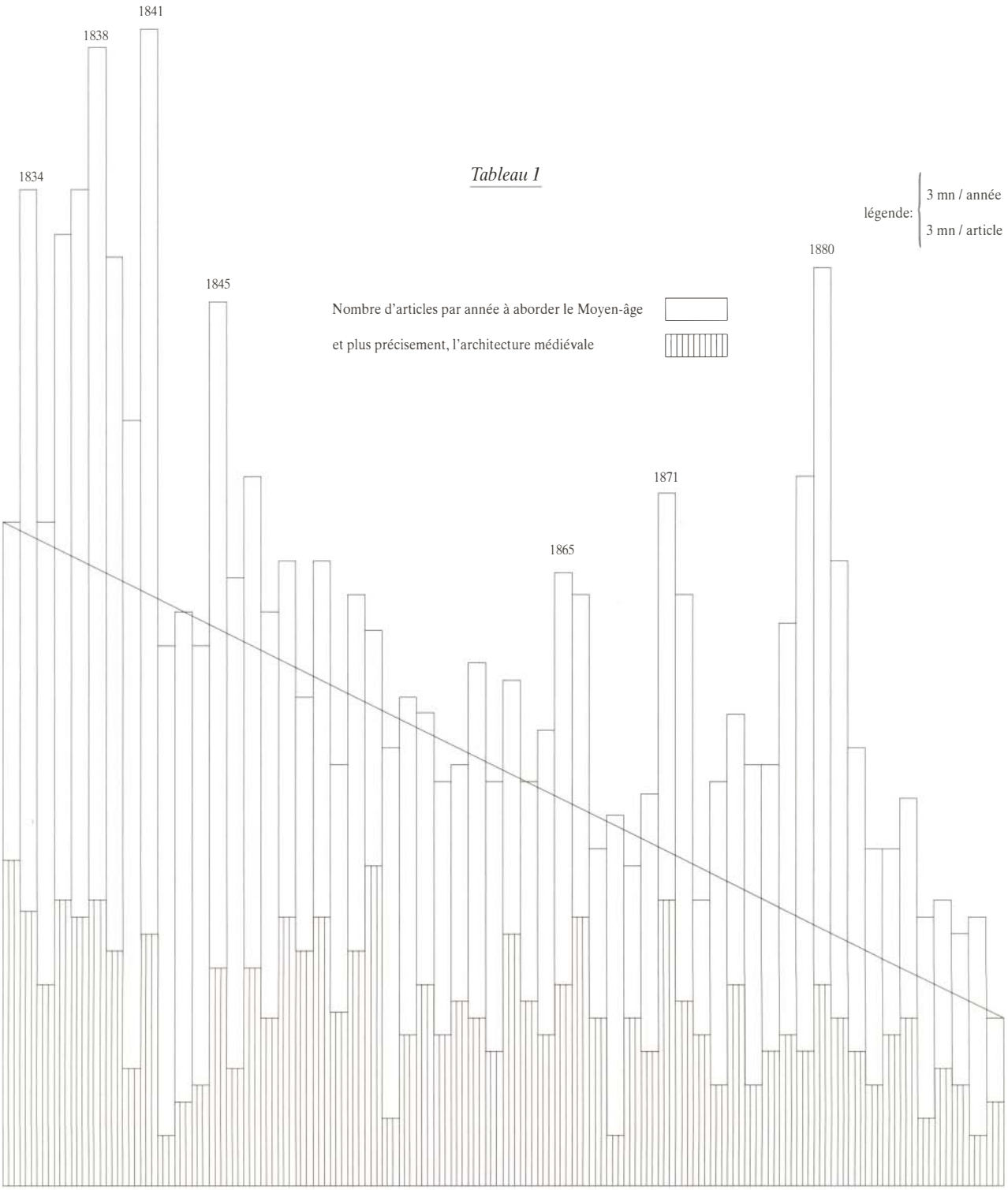
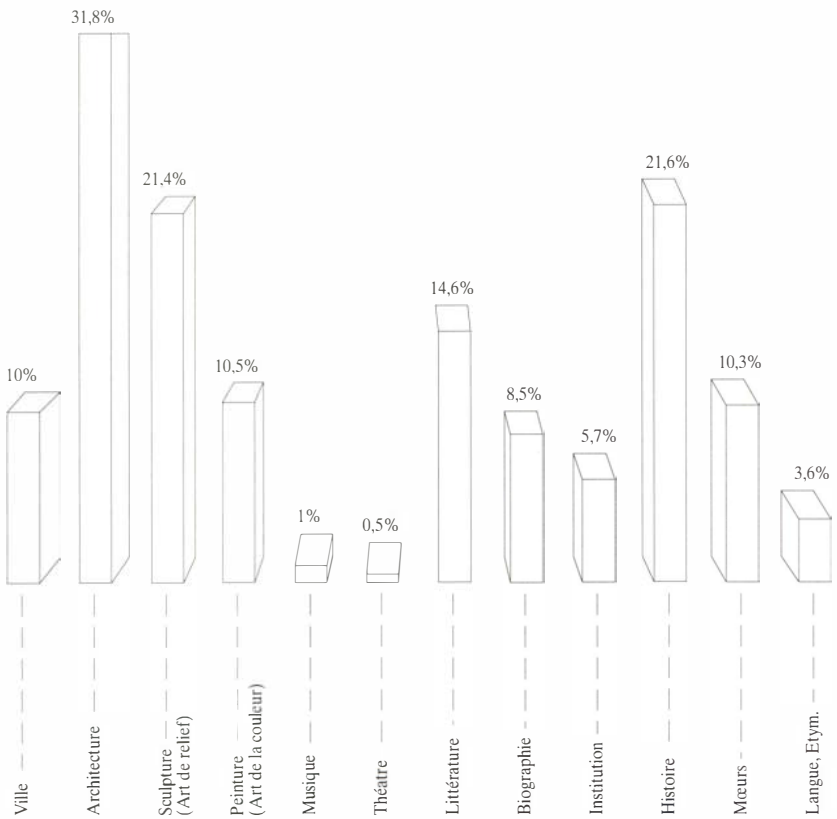

1841
1838
1834
1845
1880
1871
1865
Nombre d'articles par année à aborder le Moyen-âge
et plus précisement, l'architecture médiévale
légende:
3 mn / année
3 mn / article

Tableau 1

Tableau 2

Nombre d'articles par rubrique en 1833 et 1890



qu'une dizaine d'articles chacun. La littérature par contre se montre plus riche. Pourtant très proche des disciplines précédentes (il existe très peu de différence entre les chansons (musique) et les poèmes, parfois chantés, que nous avons enregistrés avec les fabliaux, les romans et les légendes médiévales), cette rubrique regroupe un septième des écrits sur le Moyen-Age. Il faut souligner à ce propos, que ce chiffre correspond sans doute à une demande de la part des lecteurs du *Magasin pittoresque*. Est-il nécessaire de rappeler que ce sont les romans épiques qui ont fait rêver les Romantiques instigateurs à leur tour de la vogue médiévale ? Il s'agit de satisfaire le lectorat en même temps que de le sensibiliser à une certaine culture. Ainsi, à peine commence-t-on à faire paraître dans leur texte original les chansons de geste, qu'E. Charton les publie dans son magazine à deux sous. « Berte au grand pied », éditée en 1832, paraît dès 1837 dans le tome V du *Magasin pittoresque* (p. 378-394).

Cet exemple donné pour illustrer le rôle alloué à la littérature, nous permet également d'apprécier l'importance accordée au parler médiéval. Dans une bonne soixantaine d'articles, il est fait allusion en effet à l'origine de la langue française, à l'étymologie de certains termes ou à la forme de l'écriture. C'est de la curiosité, comme celle qui pousse le lecteur à s'intéresser aussi aux institutions ancestrales (une centaine d'articles abordent ainsi l'administration, la législation, l'enseignement ou l'organisation des métiers) et, plus encore, à la vie quotidienne ; les us et coutumes médiévales sont pour l'homme du XIXe siècle une source d'évasion dans le temps. Un dixième des articles sur le Moyen-Age traitent des mœurs.

Plus encore que ceux-ci, plus encore que la littérature, l'histoire constitue une rubrique particulièrement féconde en écrits ; 21,65 % des articles évoquent un grand événement historique. Notons que nombreux sont les textes à traiter simultanément de deux ou trois thèmes à la fois. Ainsi, un exposé historique pourra occasionner la biographie d'un personnage célèbre (8,5 % de l'inventaire). Jeanne d'Arc, dans ces domaines, obtient la palme des honneurs.

Enfin, dans l'opinion publique, le Moyen-Age, c'est avant tout les images qu'il nous a laissées de lui, à savoir, ces monuments qui font encore, plusieurs siècles plus tard, l'émerveillement des spectateurs.

Les tableaux 3, 4 récapitulent de façon détaillée ce que nous avons inscrit sous les rubriques très restrictives de Peinture et Sculpture. Ils se suffisent à eux-mêmes. Par contre, il faut bien souli-

Tableau 3

Peinture —Arts de la couleur— (10,56 % du total des articles inventoriés)

Miniature, dessin et carte	99 articles	49,5 %
Sujet médiéval mais rélatisation du XIXe	28 articles	14 %
Tableau, peinture	21 articles	10,5 %
Vitrail	14 articles	7 %
Polychromie	9 articles	4,5 %
Monogramme, Alphaber, Rébus...	6 articles	3 %
Fresque	6 articles	3 %
Gravure	5 articles	2,5 %
Mosaïque	3 articles	1,5 %
Tapisserie	3 articles	1,5 %
Divers	6 articles	3 %
Soit :	200 articles	100 %

Tableau 4

Sculpture —Arts du relief— (21,39 % du total des articles inventoriés)

Sculpture	94 articles	23,20 %
Orfèvrerie, trésor, chasse et objet du culte	63 articles	15,55 %
Tombeau	61 articles	15,06 %
Numismatique	50 articles	12,34 %
Objets usuels, ferronnerie, émaillerie	43 articles	10,62 %
Neógothique ou Salon du XIXe siècle	22 articles	5,43 %
Triptyque, jubé, meubles...	19 articles	4,69 %
Ivoire sculpté	13 articles	3,21 %
Armure	11 articles	2,7 %
Bénitier, fontaine	9 articles	2,2 %
Reliure	6 articles	1,5 %
Musée ou variété	6 articles	1,5 %
Autre bizarrerie	8 articles	2 %
	405 articles	100 %

gner le côté superficiel de ces sujets. De très nombreux articles ont ainsi été répertoriés parce qu'ils présentaient une illustration médiévale, mais bien souvent, sans commentaire de la part du rédacteur. Cela fausse les données.

La rubrique Architecture est sans conteste la plus importante que nous ayons répertoriée sur le thème du Moyen-Age. Que ce soit entièrement, partiellement, ou seulement par une illustration, plus de six cents articles font ainsi référence à l'art monumental. Le tableau 1 nous donne une idée de ce que représente chaque année le thème architectural par rapport à l'ensemble de l'inventaire. Sujet privilégié, on constate alors qu'à la différence du mouvement général qui va decrescendo, celui-là, bien que très irrégulier, garde relativement le même intérêt entre 1833 et 1890.

Quelle architecture plaît davantage ? (tableau 5).

L'architecture religieuse est beaucoup plus représentée que l'architecture militaire, et plus encore que l'architecture civile. Les églises (fig. 5), les cathédrales surtout (fig. 6), les monastères ou les basiliques rencontrent en effet un écho largement plus favorable auprès du public que les châteux ou les fortifications, les maisons ou les hôtels de ville. Cette prédominance de l'art religieux s'explique par son plus grand nombre sur le terrain mais, très probablement aussi, par le réveil du catholicisme que Montalembert représente[17].



Fig. 5. Eglise de Saint-Père. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1845, p. 25.

Avant de vouloir étudier l'architecture médiévale de façon plus approfondie, rappelons que les articles sur le monumental sont souvent, au même titre que ceux sur la peinture et la sculpture, très succincts. Nous avons ainsi répertorié près de cent cinquante exposés qui, en guise d'illustrations, présentent des ruines et peu d'explication. Le tableau suivant permet d'évaluer le fond sur lequel nous allons continuer cette étude.

Si l'architecture religieuse, déjà mieux

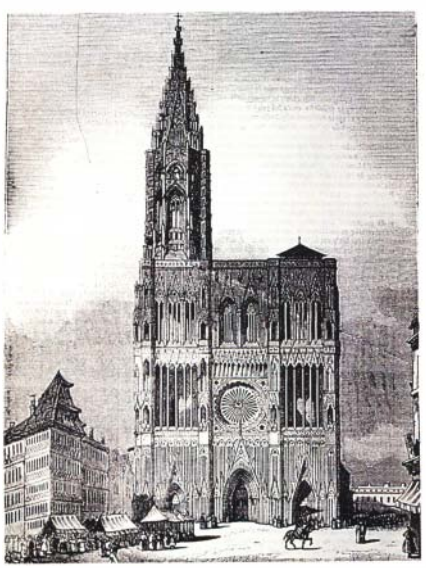


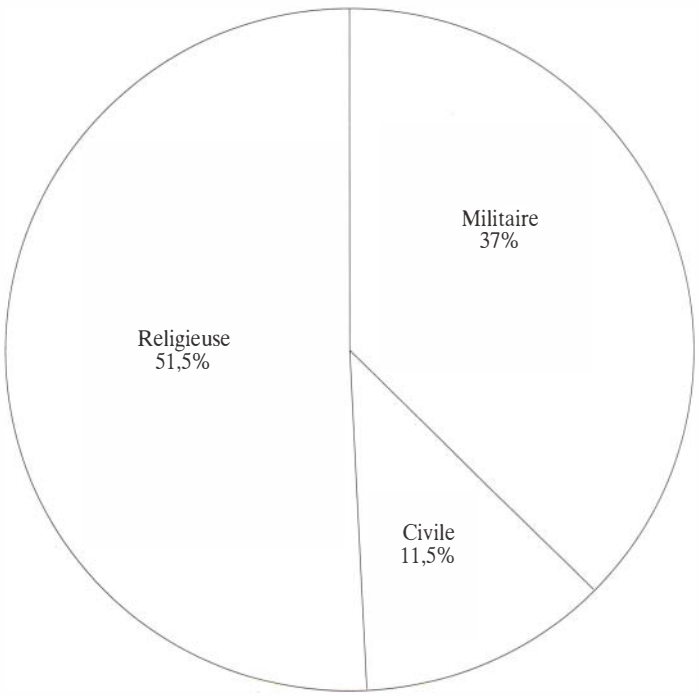
Fig. 6. Cathédrale de Strasbourg. Interieur. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1834, p. 68.

représentée quantitativement, est également davantage décrite (presque trois fois plus d'articles que l'art militaire, et

17. De Montalembert, « Du vandalisme et du catholicisme dans l'art », lettre à Victor Hugo (1833).

Tableau 5

Graphique pourcentage de l'ensemble architectural:



plus de cinq fois plus que l'art civil), nous pouvons estimer qu'elle est l'objet de plus d'attention et est donc mieux connue au XIXe siècle.

La connaissance de l'Art monumental médiéval au XIXe siècle à travers le *Magasin pittoresque*

Rédacteurs de prestige et ouvrages de référence

Si le *Magasin Pittoresque* est révélateur des goûts de l'époque, comme nous l'avons montré plus haut, examiner les quelques centaines d'articles qu'il publie sur l'art monumental médiéval, revient donc à analyser les premières connaissances sur le domaine, à étudier les théories qui étaient véhiculées et vulgarisées dans l'opinion publique au cours du XIXe siècle.

Cette remarque est d'autant plus vraie que, pour rédiger ces articles sur l'art médiéval, Edouard Charton n'hésite pas à faire appel aux premiers grands spécialistes en la matière ; l'examen de la liste des rédacteurs le prouve. Il suffit de citer les noms d'Arcisse de Caumont, de Jules Quicherat et de Prosper Mérimée pour se faire une idée du niveau de qualification des collaborateurs au jour-

nal. Ces premiers représentent les deux grands modèles de l'enseignement archéologique du XIXe siècle tandis que le troisième symbolise à lui seul la position de l'Etat au sein de la Commission des Monuments Historiques. Cette éminente collaboration ne se limite pas à ces trois noms. Afin de bien montrer qu'Edouard Charton s'adresse aux meilleurs pédagogues, on peut encore citer les archéologues, Léon de Laborde, Ferdinand de Guilhermy, Charles Lenormant, le directeur des Beaux Arts Charles Blanc, Henri Courmant… Peut-on douter de la qualité des articles ?

La participation de ces éminentes personnalités à la rédaction d'un périodique populaire pourrait surprendre, surtout si l'on rappelle que les articles n'étaient pas signés. En fait, il faut voir dans cette collaboration désintéressée, l'œuvre de militants. Il s'agit pour eux d'initier à l'art médiéval des lecteurs à priori peu au fait des découvertes archéologiques, afin qu'ainsi, instruits des rudiments artistiques, ceux-ci soient plus à même de s'intéresser à la sauvegarde du patrimoine.

Avant de vouloir analyser les premières théories médiévales, il faut encore rappeler que, dans le *Magasin pittoresque*, seulement 45,5 % des articles sur l'architecture médiévale comprennent une description, même sommaire du monument, soit pas même la moitié (tableau 6).

Généralement, une gravure ouvre l'exposé : il s'agit le plus souvent d'un paysage monumental, animé en premier plan par quelques personnages en activité (fig. 7) ; c'est ainsi que selon les goûts de l'époque, on présente un site

Tableau 6

Pourcentage d'articles d'écrits

Architecture médievale	Religieuse	Militaire	Civile	Total
Nombre d'articles	331	237	75	643*
Nombre d'articles avec description	193	65	36	294
Pourcentage d'articles décrits	58 %	27 %	48 %	45,5 %

* Pour simplifier les calculs, nous avons divisé l'article en deux lorsque celui-ci traitait de deux types d'architecture : le total exact des écrits sur l'art monumental médiéval n'est en fait que 604.



Fig. 7. Palais de Justice de Rouen. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1834, p. 109.

touristique. Un historique, plus ou moins approfondi, énumère ensuite les grands moments dont l'édifice a été le théâtre de l'action. Parfois, des anecdotes souriantes viennent égayer le récit et marquer dans les mémoires quelques notes importantes. La description se limite le plus souvent à une évocation générale et très vague, ou à une phrase élogieuse totalement dénuée d'arguments critiques ; tout au plus, nous indique-t-on une date, mais il est bien rare que celle-ci ne soit pas optimiste. On vieillit les monuments soit par ignorance, soit par fierté. C'est du style : la cathédrale d'Anvers (fig. 8), construite vers le milieu du XIIIe siècle, est « l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture gothique ». D'une part, la formule est passe-partout, d'autre part, on estime aujourd'hui postérieures les dates de construction du monument (XIV-XVIe siècle)[18].

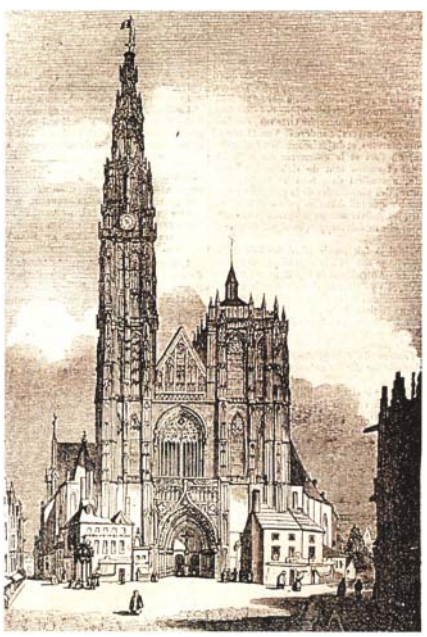


Fig. 8. Cathédrale d'Anvers. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1833, p. 65.

18. *Magasin pittoresque*, I, 31, décembre, 1833, p. 65.

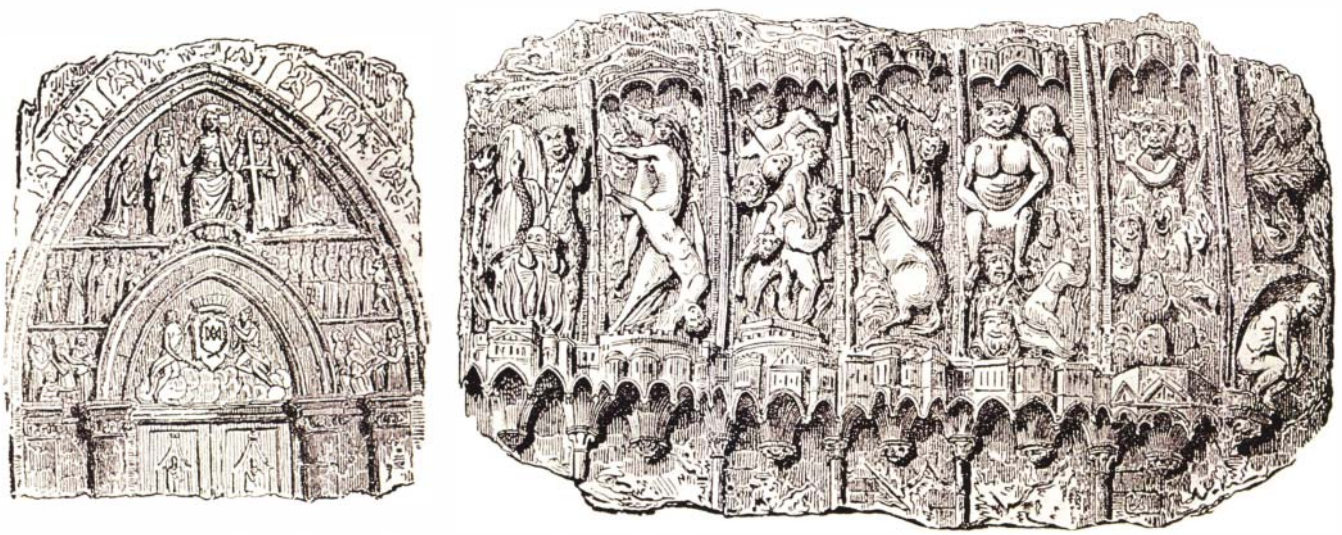


Fig. 9. Sculptures de Notre-Dame de Paris. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1833, p. 84.

Parfois, le rédacteur s'attarde davantage sur les points forts de l'édifice ou, plus exactement, sur ce qui émerveille le plus dans le monument ; ce peut être ses dimensions exceptionnelles ou certaines de ses parties estimées particulièrement réussies (fig. 9, 10). Toujours est-il que, ce que l'on comprend sous le terme de « description » est extrêmement limité dans les articles non spécialisés. Il s'agit le plus souvent d'une présentation comparable à celle que réalisent les guides touristiques[19] pour vanter les beautés d'un site. C'est cette vision romantique du Moyen-Age que dans plus de la moitié des articles, le *Magasin pittoresque* vulgarise, sensiblement de la même façon que le Baron Taylor, 15 ans plus tôt, avec ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*[20].

D'autres articles plus approfondis nous permettent en revanche de juger des premières théories sur l'architecture médiévale, les *Études d'architecture en France ou Notions relatives à l'âge et au style des monuments élevés à divers époques de notre histoire* de MM. Léon Vaudoyer et Albert Lenoir, constituent à cet effet l'ouvrage de référence en même temps que le seul dossier complet publié sur l'architecture pendant toute la période étudiée[21].

Si nous tentons de retenir brièvement les principales conceptions qui sont véhiculées sur l'art médiéval, nous pouvons commencer par l'architecture religieuse ; c'est dans ce domaine, en effet, que les connaissances s'avèrent les plus poussées.

En 1839 le *Magasin pittoresque* propose ainsi une classification des édifices chrétiens ; il distingue quatre périodes.

La première, la plus longue dans le temps (Ve - XIIe siècle) est également

19. Cette conception, E. Charton la doit peut-être à son ami Adolphe Joanne. Associé à la création du journal *l'Illustration* (1843), rédacteur au *Magasin pittoresque,* cet homme est surtout connu en tant qu'auteur du premier guide français de voyage, « l'Itinéraire descriptif et historique de la Suisse » (1841), ancêtre direct de nos actuels « Guides bleus ».

20. Voir F. Chaudon, *Le voyage romantique,* VII, Paris, 1986 ; Dibdin, *Voyage bibliographie, archéologique et pittoresque en France,* 1825 ; C. Nodier, J. Taylor, A. de Cailleux, *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France,* 21 vols., Paris, 1820-1878. Pour une vision plus générale: X. Barral i Altet, I. Jendron, *L'art du voyage,* édité à l'occasion du 150è anniversaire des Guides Bleus, Paris, 1991.

21. « Études d'architecture en France » par L. Vaudoyer et A. Lenoir: *Monuments chrétiens :*
– Style latin, 1839, p. 196.
– Style roman, 1839, p. 259.
– Style ogival ou gothique, 1839, p. 334, 355 et 397.
– Dernière période (XV-XVI), 1840, p. 59.
Couvents et abbayes, 1840, p. 164.
Architecture civile:
– Habitations particulières, 1840, 299.
– Palais publics et Hôtels de ville, 1841, p. 225.
– Epoque Transition, 1841, p. 378.
Architecture militaire, 1841, p. 27-66.

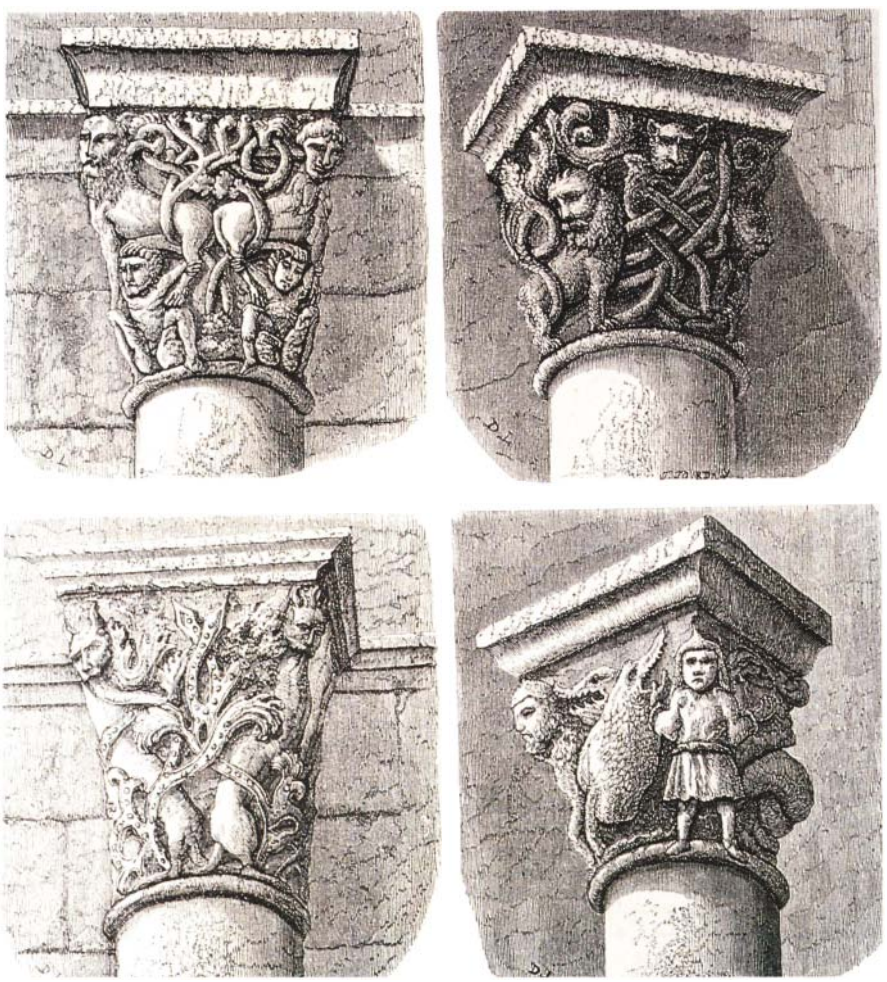


Fig. 10. Chapiteaux de l'église de Soulac.
Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1864, p. 269.

la moins développée ; dans l'ensemble des *Magasins,* trois pages seulement lui sont consacrées. Alors que nous distinguons l'art mérovingien, de l'art carolingien, de l'art pré-roman avec l'art ottonien et le premier art roman méridional, les érudits du XIXe siècle regroupent tout sous la dénomination de « style latin ». Selon eux, c'est « l'imitation plus ou moins sévère de l'architecture antique (qui) caractérise la première période chrétienne » ; héritage romain du plan basilical, mode de construction analogue à celui usité par les romains. L'étude est uniquement basée sur l'apparence, à la manière d'Arcisse de Caumont ; il n'y a pas d'analyse de la structure, pas de référence non plus à la couverture de l'édifice charpenté ou voûté.

La seconde période (XIe-XIIe et même début XIIIe siècle) concerne ce que nous appelons encore aujourd'hui, le ‹ style ». Formée des « anciens principes romains et des nombreux emprunts faits à l'art byzantin », cette architecture est pour les archéologues, ‹ le type le plus vrai de l'art chrétien, (…) elle est rationnelle dans ses principes, ample dans sa composition et, noble et sévère dans son ensemble ». Ce qui la caractérise, plus que l'apparition du déambulatoire ou du clocher, ce sont certains éléments du décor : « les formes romanes sont mâles et sévères ». Les arcs sont « le plus généralement des demi-cercles complets bien que dans quelques cas exceptionnels, l'ogive apparaisse ». Les décors peints ou sculptés sont évoqués mais ce qui n'est parfois qu'une spécificité régionale est admis comme typique de l'art roman : c'est le cas notamment des façades décorées de galeries d'arcatures fréquentes dans le Poitou et la Saintonge.

La troisième période (milieu XIIIe-XIVe siècle) [elle débute pour nous dès la seconde moitié du XIIe siècle] concerne le « style ogival ou gothique ». Elle est de loin la plus étudiée car la plus appréciée. N'oublions pas que c'est au XIXe siècle qu'a resurgi le néo-gothique.

Pour la première fois, l'évolution de la voûte y est abordée. Dans un article, le *Magasin pittoresque* effectue bien la distinction qui existe « entre l'ogive considérée comme forme isolée et l'ogive constituant tout un système d'architecture ». Il s'agit bien de montrer l'originalité de l'utilisation de l'arc-brisé. Pour résumer tout les articles, le style gothique se marque d'une façon générale par un « accroissement » : nefs et gale-

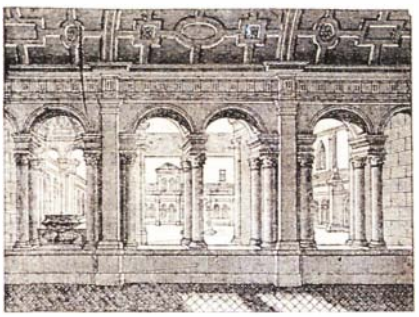
ries doublées, chœur agrandi, chapelles multipliées, etc… On touche même aux limites de la grandeur gothique en abordant la polémique que soulèvent les arcs-boutants; ceux-ci passent, vus de l'intérieur, «pour une merveille de construction et l'application d'une science avancée », mais de l'extérieur « comme une imperfection ».

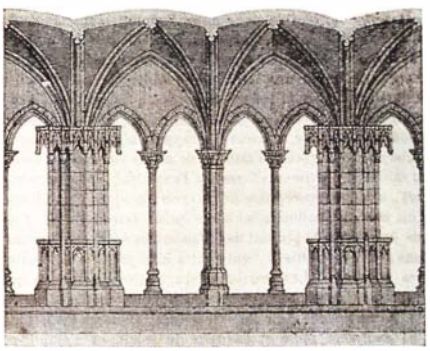
La dernière période (XVe-XVIe siècle) concerne enfin les monuments d'une décadence. Il n'y a aucune différence notable avec ceux des siècles précédents mais seulement une perte d'unité. C'est un « assemblage confus de lignes rompues et d'ornements divers sculptés sur toutes les surfaces » ; on le compare à une véritable dentelle d'où son appellation de « gothique fleuri ».

Dans cette étude sur les édifices religieux, les couvents et abbayes disposent d'une analyse particulière ; c'est ainsi que la distribution et la fonction des monuments sont longuement développées (fig. 11).

Bien que souvent évoquée, l'architecture militaire médiévale demeure cependant méconnue. Les fortifications et les châteaux ne sont décrits qu'en fonction des vestiges restants (fig. 12). Les articles évoquent l'historique des monuments, leurs caractères défensifs mais peu leurs particularités. Au XIXe siècle, on considère en fait que ces châteaux sont « bien plus remarquables par leur situation, la disposition de leurs masses, l'importance et l'étendue de leurs constructions que par la recherche des détails que l'art a pu y introduire » (fig. 13).

L'architecture civile médievale est vraiment le parent pauvre de l'art monu-





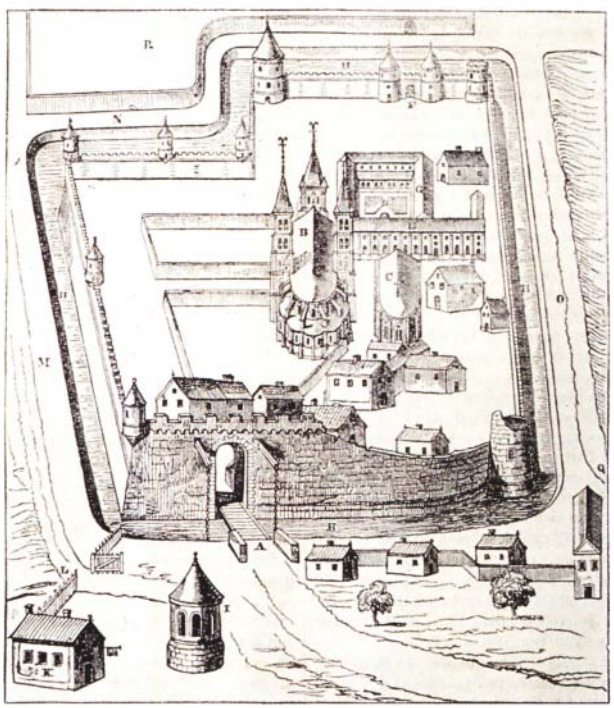


Fig. 11. Etude d'architecture en France. Abbaye. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1840, p. 164.

mental. Sous-représentée dans l'ensemble des articles publiés par le *Magasin pittoresque*, elle demeure pourtant relativement bien étudiée, (proportionnellement plus que l'architecture militaire). « Véritable expression des mœurs, des goûts et des usages propres aux différents pays, à toutes les époques de l'histoire », les habitations particulières et les hôtels de ville ont droit à de longues descriptions. Ce n'est pas tant l'interieur qui est étu-

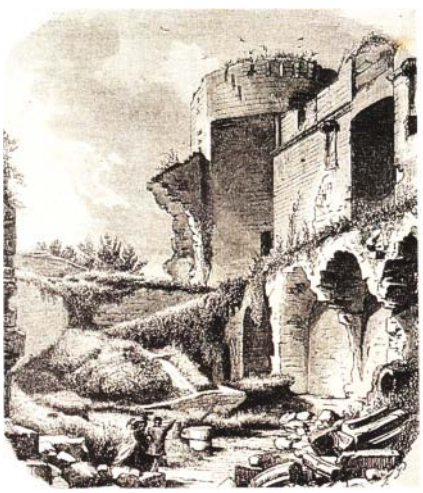


Fig. 12. Château de Coucy. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1863, p. 181.



Fig. 13. Ruine du Château de Saint-Ulrich. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1863, p. 261.

dié mais bien plutôt les façades avec tous leurs systèmes décoratifs, les porches avec leurs corniches, leurs encorbellements et leurs colombages (fig. 14).

Ce que l'on peut dire pour conclure, c'est que d'une façon générale, la manière d'aborder les monuments du Moyen Age est très proche de celle mise au point par Arcisse de Caumont ; l'archéologue-rédacteur se base essentiellement sur l'apparence de l'architecture, sur son décor et jamais sur les caractères internes de la construction, comme le suggère Jules Quicherat dès les années 1850. L'étude succincte se fait à partir d'exemples choisis pour leur beauté ou leur pittoresque et dont on tire ensuite quelques généralités. Ceux-ci ne vérifient pas une théorie déjà établie, ils l'élaborent au contraire, en partant de leur analyse. L'idée de classement n'évolue donc pas entre 1833 et 1890.

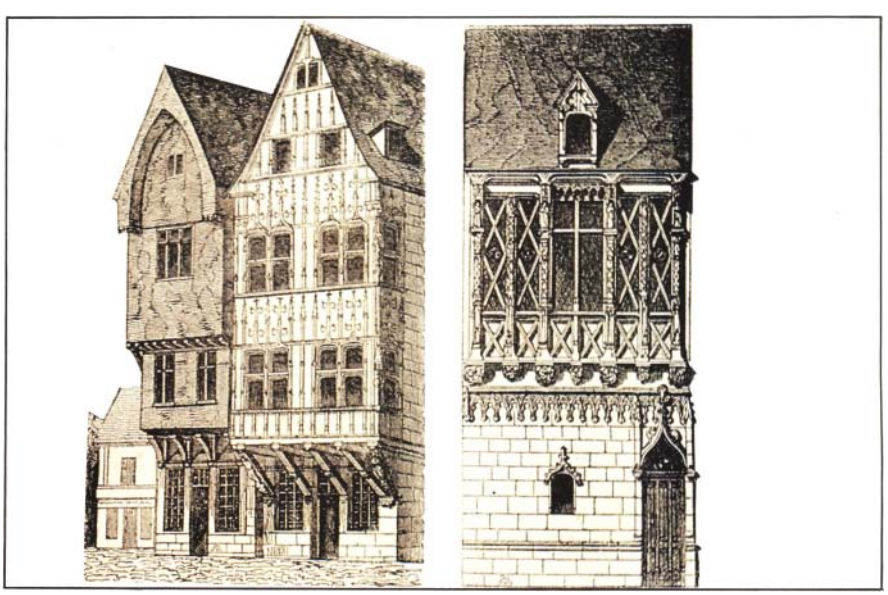


Fig. 14. Etude d'architecture en France. Maisons médiévales. Extrait du *Magasin Pittoresque,* 1840, p. 301.

Miscel·lània

D'Enric Sagnier a Salvador Andreu. Notes sobre la urbanització de l'avinguda del Tibidabo de Barcelona

Santi Barjau

Proemi

El 27 de juny de 1927 s'inaugurà al cim del Tibidabo, al recinte del seu parc d'atraccions, un monument dedicat a Salvador Andreu i Grau. Aquest personatge barceloní era conegut per les seves pastilles contra la tos i tothom l'anomenava "Dr. Andreu", però el monument no era dedicat a homenatjar el farmacèutic sinó l'home de negocis que havia fet possible la urbanització d'un dels vessants de la muntanya.

La composició del monument va ser obra de l'arquitecte Enric Sagnier Villavecchia (1858-1931), amb la col·laboració de l'escultor Eusebi Arnau. El conjunt mostrava la figura en bronze de Salvador Andreu dempeus damunt una peanya de pedra buixardada. En aquesta hi havia un relleu al·legòric i una inscripció. A banda i banda de la peanya, un mur baix acabat en volutes servia de base per a una parella de lleons, també de bronze[1].

Aquest monument és un dels últims puntals d'una relació bastant sovintejada entre el promotor immobiliari i l'arquitecte. En aquest article prendrem peu en aquesta relació professional per aprofundir en alguns aspectes poc coneguts de la urbanització de l'avinguda del Tibidabo.

Sagnier i els seus clients

L'obra d'Enric Sagnier va tenir una extensió considerable. El seu catàleg comprèn no menys de 300 edificis de tot tipus, com habitatges plurifamiliars, edificis públics, xalets, esglésies i convents, sense comptar un nombre elevat d'intervencions de caràcter menor[2]. En afrontar l'estudi d'aquest conjunt cobra naturalment una gran importància la personalitat d'alguns clients que li van encarregar assíduament obres de tipologies ben variades.

Alguns d'aquests clients actuaven en parcel·les concretes de l'activitat arquitectònica sagnieriana. És destacable el cas de Dorotea de Chopitea, que estava a l'origen de moltes construccions religioses de Sagnier. Amb Francesc Moragas, l'arquitecte s'introduí en el camp social amb la construcció de cases barates i dels edificis de la Caixa de Pensions. Josep Barba és un exemple de constructor-promotor immobiliari que treballà pel seu compte, llogant o venent a tercers les cases ja construïdes.

Salvador Andreu fou, en el camp de l'arquitectura domèstica, un cas especial per la seva activitat continuada, l'ampla visió urbanística i la brillantor dels resultats —especialment econòmics. El seu quefer com a promotor immobiliari no ha estat convenientment estudiat, malgrat haver donat forma —i no sols a través d'arquitectures— a una de les zones-símbol de la ciutat de Barcelona: la que va des de la Rotonda i el Tramvia Blau fins al Temple del Sagrat Cor i la Talaia.

En aquesta tasca, el doctor Andreu es va servir d'un equip de tècnics variat. A més de Sagnier va confiar en altres arquitectes com Joan Rubió i Bellver o Adolf Ruiz i en enginyers com Ròmul Bosch i Alsina o, especialment, Marià Rubió i Bellver.

L'actuació d'Enric Sagnier a les ordres d'Andreu no es va limitar a la construcció dels xalets de l'avinguda del Tibidabo que més tard comentarem. Amb tot, és en aquesta zona on la seva relació donà com a fruit les obres més destacades[3].

El doctor Andreu

No és el cas d'haver de fer aquí la biografia detallada del doctor Andreu. Com a anècdota és prou ben coneguda, gràcies a un parell o tres de publicacions que destaquen les seves dades més característiques com a industrial emprenedor, com a promotor immobiliari i com a músic aficionat[4].

Salvador Andreu i Grau (Barcelona, 1841-1928) aconseguí fama i fortuna gràcies a unes pastilles contra la tos de gran èxit comercial. L'ús sistemàtic de

1. El monument al doctor Andreu va ser mutilat durant la Guerra Civil i les escultures, foses per a fer-ne municions. Vegeu J. Fabre, J. M. Huertas, P. Bohigas, *Monuments de Barcelona*, Barcelona, 1984, p. 72-73.

2. Hem estudiat la seva obra a S. Barjau Rico, *Enric Sagnier i Villavecchia 1858-1931* (tesi de llicenciatura) (inèdita), Universitat de Barcelona, febrer de 1986. Una visió resumida de la figura de l'arquitecte es troba a S. Barjau, *Sagnier* (Gent Nostra, 102), Barcelona, 1992.

3. Altres obres que Sagnier va construir a Barcelona per al doctor Andreu són: un grup de tres cases al carrer d'Aribau 226-228, de 1915-1917 (AAB 15932); un edifici d'habitatges al carrer de Tuset 17, de 1923 (AAB 25821) i, finalment, un projecte no realitzat per l'ampliació d'una casa preexistent a la Diagonal, 379 (AAB 40607).

4. J. Mínguez, *Doctor Andreu* (Quaderns Blaus, 6), Barcelona, 1926; J. A. Mas Yebra, «El Dr. D. Salvador Andreu y Grau», a *Barcelona Atracción*, 210, 1928; P. Cantarell, *Preludio del funicular del Tibidabo*, Barcelona, 1958. També J. M. Carandell, *El Parque de Atracciones del Tibidabo*, Barcelona (inèdit). És curiosa l'absència de notícia sobre Andreu a l'Enciclopèdia Espasa.

la publicitat[5] va fer que la difusió de les "Pastilles del Doctor Andreu" s'estengués per Espanya i pel mercat sud-americà[6].

De mica en mica Salvador Andreu anà diversificant els seus interessos econòmics amb inversions en el negoci de la construcció. Es dedicà assíduament a edificar a la zona de l'Eixample barceloní els primers anys. La seva actuació en aquest camp no es va limitar a la construcció: també afavoria els seus interessos de manera indirecta. Com a president de la Junta de Propietaris de l'Esquerra de l'Eixample[7] va impulsar el cobriment de la Riera d'en Malla i la conseqüent urbanització de la Rambla de Catalunya, on vivia.

També edificà a Puigcerdà, on tenia una vil·la d'estiueig actualment convertida en hotel. Va esmerçar més tard la seva dedicació a la urbanització d'algunes zones de l'ex-vila de Gràcia: construí immobles al seu carrer Gran, que així començà a tenir l'aspecte menestral que el caracteritza.

Finalment centrà la seva atenció especuladora al municipi de Sant Gervasi de Cassoles, que el 1897 va ser annexionat al de Barcelona. L'operació de més envergadura fou la transformació de l'antiga finca del "Frare Blanc" en ciutat jardí, amb l'obertura de l'avinguda del Tibidabo, la creació del Parc d'Atraccions i l'habilitació d'uns mitjans de transport adequats a la zona de muntanya.

Andreu assolí amb el temps una posició social que consolidà a través del seu matrimoni amb Carme Miralles. L'afició musical de tota la família es posava de manifest en les festes i vetllades que se celebraven a la mansió que el doctor Andreu es féu construir al passeig de Sant Gervasi, a prop de la finca "Frare Blanc". Entre altres músics, Enric Granados va ser-ne assidu[8].

Salvador Andreu va morir el 1928 mentre preparava la participació dels seus laboratoris a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.

L'operació Frare Blanc

La urbanització de l'avinguda del Tibidabo és una de les operacions importants de l'època del Modernisme però no ha estat prou estudiada com a conjunt. Això ha fet que es perpetuessin errors i malentesos en l'atribució i la datació de les peces individuals d'arquitectura que es construïren en aquells terrenys. L'interès que han despertat des de sempre les construccions més notables de l'avinguda no hauria d'eclipsar l'estudi i el coneixement del conjunt[9].

Aquí no abordarem en detall els fonamets conceptuals d'aquesta mena d'operacions urbanitzadores que a l'època van significar un instrument especulatiu i qualificador d'espais segregats per un segment concret de la societat. Tampoc no ens referirem a les altres mostres que es realitzaren al mateix temps en altres llocs de Barcelona i de Catalunya[10].

Especialment ens referirem a alguns aspectes relacionats amb els inicis de la urbanització, i farem una revisió del catàleg d'arquitectures que conformen l'avinguda del Tibidabo.

Salvador Andreu vivia des del principi dels anys 90 en una casa rodejada de jardins situada al passeig de Sant Gervasi, 44 (actualment desapareguda; coincidia amb el xamfrà del carrer de Folgueroles). Malgrat certa oposició de la seva família, que al principi no veia clara l'opció per aquell indret solitari, Andreu va fer-s'hi construir una casa parada amb gran luxe ja que confiava en la imminent revalorització del barri. La sala de música era especialment rica. Al costat de la torre hi va construir també els seus nous laboratoris.

Ignorem l'autor del projecte d'aquesta mansió, però sabem que, més tard, fou ampliada i millorada per l'arquitecte Adolf Ruiz i Casamitjana (1869-1937), arquitecte amb títol de 1893. El juliol de 1899 Salvador Andreu demanà el permís municipal per bastir un quiosc, al jardí de la possessió, sota projecte de Ruiz[11]. El setembre de 1912 presentà una instància en què sol·licitava autorització per realitzar-hi unes obres d'am-

5. J. Mínguez, *cit. supra*, n. 4, p. 29.
6. J. Mínguez, *cit. supra*, n. 4, p. 30; *90 años de industria farmacéutica Dr. Andreu 1866-1956*, s.p.i., p. 2.
7. Era propietari de quasi un centenar de cases: J.M. Carandell, *cit. supra*, n. 4, p. 12.

8. El doctor Andreu havia construït un locat expressament com a sala de concerts i acadèmia per a Granados a la mateixa avinguda del Tibidabo, en localització desconeguda: J. Mínguez, *cit. supra*, n. 4, p. 41.
9. La millor anàlisi de l'operació urbanitzadora del Tibidabo és la continguda a I. Solà-Morales Rubió, *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del Gaudinismo*, Barcelona, 1975. La documentació referent a Rubió es conserva a l'arxiu històric del COAC.

10. Entre altres cal destacar el Parc Güell, amb la intervenció de Gaudí; la Societat Anònima Sant Pere Màrtir, constituïda el 1918 amb la finalitat d'urbanitzar una altra de les elevacions de la serra de Collserola, on també es preveia un funicular que pugés fins al cim; la colònia Busquets de Vallvidrera; i les diverses temptatives d'urbanitzar la muntanya de Montjuïc.
11. AAB: expedient 42 AH.

pliació a càrrec del mateix arquitecte: construcció d'un cos lateral, d'un porxo d'entrada, i d'una mansarda decorativa no destinada a habitatge.[12]

El veïnatge de la nova casa dels Andreu-Miralles amb la falda del Tibidabo va fer que el farmacèutic s'interessés per aquests terrenys i pretengués urbanitzar-los al seu torn, a fi de millorar el caràcter del barri.

El projecte consistí a establir una línia de comunicació amb el cim de la muntanya i habilitar els solars necessaris als terrenys més fàcilment edificables de la zona baixa. Amb aquesta intenció, Andreu va gestionar la compra d'una finca d'uns deu milions de pams quadrats que partia del passeig de Sant Gervasi, on actualment hi ha la casa coneguda com "La Rotonda", i arribava quasi fins al cim del Tibidabo[13].

La finca rústica "Frare Blanc", limitada pels torrents de l'Infern i del Maduixer, rebia el nom d'una antiga masia que havia estat ocupada per religiosos dominics. Per fer front a les despeses de compra del terreny i sobretot a les de la seva urbanització, que incloïa el cobriment dels torrents, la construcció de les infrastructures de canalització i l'estesa del tramvia i del funicular, Andreu va decidir associar-se amb altres inversors[14].

La "Sociedad Anónima El Tibidabo" va quedar constituïda el 20 de febrer de 1899. Entre els socis capitalistes de l'empresa es trobaven personalitats destacades de la Barcelona del moment, i en alguns casos també rendistes immobiliaris de renom: per exemple Romà Macaya, administrador del Ferrocarril-cremallera de Montserrat, que participà en la societat amb 50.000 pessetes, la mateixa quantitat que hi aportava el doctor Andreu; l'enginyer Ròmul Bosch i Alsina, autor d'un projecte previ de ferrocarril al cim del Tibidabo, que hi invertí 25.000 pessetes, igual que Teodor Roviralta; la resta d'inversors aportaren altres quantitats a l'empresa. Els noms dels principals accionistes van ser donats als carrers de la urbanització[15].

La Societat Anònima El Tibidabo, amb un capital nominal de 3.000.000 de pessetes, va adquirir, doncs, la finca (juntament amb altres de menors) i va començar els treballs per transformar-la en una ciutat-jardí. El Banc Arnús-Garí va ser la societat financera que donava suport a l'operació i, en un moment de crisi, va facilitar a Andreu la compra de les accions no col·locades. Així, el promotor es va convertir també en el soci majoritari i va assegurar la materialització del projecte.

Inici conflictiu

La dificultat de documentar el procés de formació de la urbanització del Tibidabo prové del fet que la seva gestació no està reflectida de manera directa en la documentació municipal[16]. La zona on s'assenta la intervenció d'Andreu encara no tenia, a final del segle XIX, un potencial evident com a sòl edificable i en conseqüència l'Ajuntament no havia elaborat cap planificació d'obertura de carrers. Això feia que el terreny en qüestió fos encara classificat com a despoblat o zona rural.

Els promotors de la seva urbanització es van acollir a aquest fet per poder realit-

12. AAB: expedient Urbanització i Reforma, caixa 50, núm. 10 (= Foment 1417).

13. El traçat de l'avinguda del Tibidabo és obra de l'enginyer Marià Rubió i Bellver. Més tard es confià al seu germà Joan el disseny d'una altra secció de la urbanització: vegeu I. Solà-Morales Rubió, *cit. supra*, n. 9, p. 43.

14. El cim es destinava a parc d'atraccions, amb zones de jardí i una petita colònia, al vessant oposat de la muntanya, ocupada pels empleats de la companyia. També es reservava superfície al mateix cim del mont per al temple del Sagrat Cor. En espais propers es va planificar la construcció d'un sanatori, hotels... És interessant de veure com els inversors van preparar bé el terreny per rendibilitzar l'operació. A fi de conjurar l'aïllament de la zona, hi van atreure certs equipaments "perifèrics" que de retruc justifiquessin també l'arribada d'altres línies de tramvia des de la ciutat. Així, per exemple, cal entendre la donació de 80.000 pams quadrats feta per Andreu per a la construcció de l'Asil de Santa Llúcia per a cecs (construcció de Josep Domènech i Estapà, de 1904-1909, actual seu del Museu de la Ciència). En la mateixa línia es pot interpretar el donatiu de Camil Fabra, marquès d'Alella, que va permetre a l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona la construcció de l'observatori astronòmic (obra del mateix arquitecte de 1902-1904).

15. Els carrers, en un primer moment, foren designats amb números que corresponen als següents noms actuals:

1	Mas Yebra
2	Josep M. Florensa/Garcia Mariño
3	Romà Macaya (abans dit també Paseo Inglés)
4	(carrer inexistent)
5	Bosch i Alsina/Ribas Perdigó
6	Josep Garí
7	Adrià Margarit
8	(carrer inexistent)
9	Teodor Roviralta
10	Manuel Ramon
11	Lluís Muntadas
12	Carles Pirozzini
13	Comte de Sert
14	Marqués de Lamadrid
15	carrer núm. 15 (!)
16	Gallarza
s/n	Manuel Arnús
s/n	Lleó XIII

16. La documentació de la S.A. "El Tibidabo" ha estat heretada per l'actual empresa que explota el parc d'atraccions. No sembla gaire abundant però pot donar nova llum sobre el procés d'urbanització de la muntanya i n'hem començat l'estudi. Agraïm l'amabilitat del senyor Planas i de la senyoreta Anna Malagrida que n'han facilitat la consulta.

zar l'operació amb llibertat, al marge de l'Ajuntament i sense haver de satisfer els drets de construcció que exigien les ordenances municipals. Normalment (segons les ordenances de 1891, article 111) calia presentar a l'Ajuntament un projecte d'urbanització amb indicació de les noves vies que es pretenia obrir en un terreny, i un cop aprovat, demanar els permisos corresponents a les noves edificacions.

La S.A. "El Tibidabo" va obrar d'una altra manera i va realitzar sense permís les obres, considerant que es tractava d'un terreny rústic, encara no sotmès a alineacions. Amb aquesta convicció, la societat va començar les obres de cobriment del torrent Maduixer i l'obertura del vial principal.

Podem conèixer amb cert detall el procés seguit, a través d'un expedient de l'Arxiu Administratiu de Barcelona —que anomenarem abreujadament AAB[17].

El 14 de maig de 1900 l'Ajuntament de Barcelona va tenir coneixement de l'afer per primer cop a través d'una instància de denúncia presentada contra la S.A. "El Tibidabo" per obres executades sense permís. El denunciant era el procurador Joaquim Casades i Gramatxes, que actuava en nom de Romuald Lafarga i Vergés. Aquest tenia concedida la demarcació de nou "pertenencias" de la mina de ferro "Ifigenia", coincident en subsòl amb la finca "Frare Blanc". A la instància es demanava un certificat legal on constessin les dates en què la societat "solicitó y obtuvo del



Ayuntamiento que V.E. dignamente preside, la autorización o permiso para abrir una vía o calle, plantada de árboles, en la barriada de San Gervasio" i les condicions del permís, ja que entenia que la urbanització era un servei encomanat per llei als ajuntaments. Altrament, s'exigia una explicació al fet de no haver-se demanat ni concedit tal permís "en el inesperado caso de que así resulte".

Una setmana més tard, el 21 de maig de 1900, Salvador Andreu va presentar una instància en la qual explicava el projecte que es construïa en terrenys de la S.A. "El Tibidabo". Segons el promotor, com a propietaris d'una finca classificada en zona rural tenien tot el dret a fer-hi vials interiors i edificar-hi cases. Per fer-ho no els calia permís, ja que les façanes no donaven a carrers aprovats oficialment pel municipi, que era el que exigia explícitament l'article 275 de les ordenances.

Les instal·lacions previstes, com ara el tramvia i el funicular, serien igualment per al servei exclusiu dels habitants de la finca i, per tant, no requerien permís de cap mena. Únicament, quan tota la urbanització fos acabada, els seus propietaris es plantejarien la possibilitat de fer donació a la ciutat dels vials oberts.

En un acord de l'Ajuntament signat pel seu alcalde Coll i Pujol el 3 de gener de 1901 es demanava a Andreu que legalitzés les obres fetes als torrents, ja que es tractava de terrenys no privatitzables, malgrat discórrer per una finca particular. Igualment es comunicava a la societat que segons l'article 111 de les ordenances no es podria fer la barriada, en tant que pertangués al terme de Barcelona, si no es presentava un projecte.

En instàncies presentades els dies 17 i 18 d'abril de 1901, Adrián de Rafael Moore i Joaquim Casades comunicaven a l'Ajuntament que la S.A. "El Tibida-

17. AAB: expedient Urbanització i Reforma, caixa 49, núm. 3116 de 1899-1900.

bo" no sols no havia legalitzat res, sinó que continuava les obres amb gran activitat i anunciava "a son de bombo y platillo" la pròxima inauguració de la urbanització, del tramvia i del funicular. Aquest fet va tenir lloc el 29 d'octubre de 1901[18].

En instància de 9 d'octubre de 1901, el doctor Andreu havia tornat a manifestar els seus arguments. Opinava que no era aplicable l'article 274 de les Ordenances Municipals: per construir en un despoblat que no donés a una via pública no calia permís, com es deduïa implícitament de l'article 275 ("No podrán construirse casas fuera de poblado con frente a vías públicas sin el correspondiente permiso")[19]. I els vials no eren encara públics, ja que pertanyien a la societat que els havia fet.

Mentrestant, ja havia començat la construcció d'algunes de les torres. El dia 24 de novembre de 1902, la Comissió de Foment de l'Ajuntament va emetre un dictamen que demanava la suspensió de les obres iniciades per Lluís Muntadas, Eulàlia Roviralta i Manuel Arnús, fins que no s'aprovessin les noves alineacions del sector[20].

En un darrer escrit de consideracions (datat el 16 de març de 1903) el representant de la S.A. "El Tibidabo" exposava que, en la seva opinió, havia actuat dins de la legalitat malgrat no demanar permisos i que la seva acció urbanitzadora havia estat en benefici de la ciutat, ja que havia resolt el problema de l'accés al temple i a l'observatori de la muntanya. Finalment afirmava que aconsellaria als compradors de parcel·les que demanessin permisos, tot i que no ho creia legalment necessari.

L'expedient municipal finalitza amb un dictamen de l'Ajuntament de 4 de juny de 1903 pel qual es concedien permisos als següents sol·licitants: Lluís Muntadas, Eulàlia Roviralta, Manuel Arnús, Ferran i Ramon Fabra i Puig, Salvador Andreu, Enric Soler (o Sala?) i S.A. "El Tibidabo".

Primeres construccions

Aquests noms corresponen als dels propietaris de les primeres construccions que es realitzaren a la futura avinguda del Tibidabo. Encara no es pot indicar amb seguretat en tots els casos la localització de la casa, el facultatiu i la cronologia exactes, però creiem poder-ho fer de manera aproximada.

—El xalet de Lluís Muntadas es troba a l'actual número 48 de l'avinguda i és fruit d'un projecte de Josep Puig i Cadafalch que dóna a la casa l'aspecte de certes construccions rurals catalanes del segle XVIII. Les cronologies d'aquesta obra donen la data de 1901-1902, si bé a l'AAB hi ha un expedient de juliol de 1902 de petició per verificar obres interiors, aixecar el mur de tanca i afegir dos cossos laterals al xalet del Tibidabo. Això pot significar que Puig no realitzà l'edifici de nova planta sinó que reformà una construcció prèvia de la finca "Frare Blanc".

—Eulàlia Roviralta (o Rubiralta, segons que es llegeixi a la instància o al plànol) es féu construir una casa de petites dimensions, a l'actual número 61. El projecte era de Joan Rubió i Bellver i, dins de la seva modèstia, té interès per l'esgrafiat. L'expedient també és de juliol de 1902.

—La torre "El Pinar", de Manuel Arnús, va ser projectada per Enric Sagnier. Normalment es data entre 1902 i 1904, però podem pensar que, com les anteriors, ja era començada el 1901. Se situa en un emplaçament privilegiat, al costat de l'estació inferior del funicular. L'arquitecte hi va fer una de les seves millors obres amb rics contrasts de colors i materials.

—La casa que construeixen els germans Fabra i Puig també dóna a aquesta plaça del funicular. A diferència de les anteriors, no té cap lligam amb el Modernisme. Es tracta d'un projecte de Salvador Viñals.

—La darrera de les cases d'aquesta primera etapa és més problemàtica. El propietari seria un tal Enric Soler, o Sala. De manera molt hipotètica podríem pensar que es tracta de l'única casa no identificada a les fotografies més antigues i que actualment porta el número 22 de l'avinguda del Tibidabo. No en podem dir el nom de l'autor, que bé podria ser Josep Domènech i Estapà.

Durant uns quants anys el nom de Sagnier no torna a aparèixer relacionat amb Andreu a la documentació consultada. No és fins al període que coincideix amb la primera guerra mundial que Sagnier construeix altres xalets de gran luxe a la urbanització del Tibidabo. Alguns d'aquests són, a més, encomanats directa-

18. A. Giménez, *El tranvía del Tibidabo*, Barcelona, 1991, p. 14.
19. *Ordenanzas Municipales de Barcelona de 1891*, Barcelona, 1891, p. 25, 58.
20. D'aquest dictamen es dedueix que Muntadas, Roviralta i Arnús havien presentat instàncies de petició de permís. Les dues primeres han estat localitzades (AAB 790-2P i AAB 811-2P), però la tercera, no.

ment pel doctor Andreu. De tota manera la seva relació va continuar a través d'altres canals. Quan Sagnier va començar la construcció del temple del Sagrat Cor al cim de la muntanya va caldre facilitar-ne el transport dels materials i de la mà d'obra. En aquesta ocasió la S.A."El Tibidabo" va permetre que s'utilitzés el seu funicular per a aquesta finalitat[21].

L'actuació de l'arquitecte Enric Sagnier a les ordres de Salvador Andreu, susceptible encara de ser coneguda amb més profunditat, és una petita mostra de les relacions entre promotors i arquitectes de l'època del Modernisme a Barcelona. Aquest període de creixement urbà coincideix amb un dels moments de màxima esplendor artística de la ciutat, en la qual els promotors, compromesos en la millora de la imatge urbana per motius econòmics i de representativitat, tingueren un paper essencial. La urbanització de l'avinguda del Tibidabo i la resta d'equipaments i instal·lacions d'oci que van sorgir-hi relacionades són un dels casos més interessants, globalment, en el conjunt de la ciutat.

Apèndix

Aproximació a un catàleg d'edificis de l'avinguda del Tibidabo

No podem encara donar referències de tots els xalets de la urbanització, però a fi d'aclarir tant com sigui possible la paternitat de les construccions que flanquegen l'avinguda del Tibidabo i acabar amb alguns malentesos presents en la bibliografia anterior donem aquí una relació de les que actualment tenim localitzades. No fem esment de les cases construïdes després de la mort del doctor Andreu[22].

Av. del Tibidabo, 1
Peticionari: Salvador Andreu. "Café del Apeadero". Desaparegut.
Datació: 1907. Facultatiu: Marià Rubió (enginyer).
Font: AAB 2990-6P

Av. del Tibidabo, 2-4
P: Salvador Andreu. Hotel Metropolitan ("La Rotonda").
D: 1906-1912? F: Adolf Ruiz.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 165, abril de 1906, p. 116-117[23].

Av. del Tibidabo, 17-19?
P:
D: 1930. F: Josep M. Sagnier Vidal.

Av. del Tibidabo, 21
P: Salvador Andreu.
D: 1915-1918. F: Enric Sagnier.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 270, gener de 1915, p. 24.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 1919, p. 191.

Av. del Tibidabo, 22
P: Enric Soler?.
D: 1902?. F: Josep Domènech i Estapà?
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 120, juliol de 1902, p. 215.

Av. del Tibidabo, 23-25
P: Senyors Bernat i Creus.
D: 1906. F: Josep Masdeu (mestre d'obres).
AAB 2677-6P

Av. del Tibidabo, 24-28
P: Ignasi Coll Portabella.
D: 1915-1918. F: Enric Sagnier.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 272, març de 1915, p. 72.

Av. del Tibidabo, 27 (?)
P: Senyors Bernat i Creus.
D: 1906. F: J. Pérez Terraza (mestre d'obres).
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 163, febrer de 1906, p. 64[24].

Av. del Tibidabo, 29
P: Adrià Margarit.
D: 1907. F: Miquel Madorell.
AAB 1352-7P

Av. del Tibidabo, 30
P: Joan Llusà.
D: abans de 1918. F: Josep Pujol i Brull.
Ref.: *Anuario para 1918*, Associació d'Arquitectes de Catalunya, anuncis, p. 50 vers.

Av. del Tibidabo, 31
P: Teodor Roviralta ("El Frare Blanc").
D: 1903-1913. F: Joan Rubió.
Bibl.: I. Solà-Morales, *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del Gaudinismo,* Barcelona, 1975, p. 31-35.

Av. del Tibidabo, 33
F: Nicolau M. Rubió i Tudurí.

Av. del Tibidabo, 36
P: Salvador Andreu.
D: 1915-1918. F: Enric Sagnier.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 1919, p. 174.

21. J. Canals i Pujol, «Hace cien años: orígenes del Tibidabo», a *Tibidabo*, 367, 1986, p. 17.

22. Esperarem a tenir més ben datades totes les cases per aventurar altres hipòtesis de creixement de la ciutat-jardí.

23. La cronologia d'aquest edifici singular és del tot dubtosa. Potser es va obrir com a hotel en data més tardana, però creiem que ja era acabat cap a 1910. Vegeu el retrat d'Adolf Ruiz realitzat per Francesc Serra (*L'Artista al seu taller, Fotografies de Francesc Serra* (catàleg exposició), Barcelona, 1990, p. 81), en el qual apareix una fotografia de la Rotonda aparentment acabada, penjada a la paret al costat d'un calendari de 1912. La data de 1918, atribuïda modernament a aquest edifici, és la de la seva presentació a una exposició de belles arts.

24. Cirici, al seu llibre sobre el modernisme, atribueix a Sagnier la torre situada al número 27 de l'avinguda del Tibidabo, amb el nom de casa Joaquim Coll (A. Cirici, *El arte modernista catalán,* Barcelona, 1951, p. 104, 105). Segurament l'origen del seu error és a l'article dedicat a Sagnier per l'Enciclopèdia Espasa, que li atribueix la "sumptuosa" casa de Joaquín Coll. Aquesta casa és la dels números 24-28 i no és classificable com a modernista.

Av. del Tibidabo, 37
P: Gaietà Fornells.
D: 1903. F: Joan Rubió.
Bibl.: I. Solà-Morales, *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del Gaudinismo,* Barcelona, 1975, p. 42.

Av. del Tibidabo, 44-46
P: Eusebio López i Díaz de Quijano.
D: 1906-1910? F: Enric Sagnier[25].
Av. del Tibidabo, 48
P: Lluís Muntadas.
D: 1901-1902. F: Josep Puig i Cadafalch.
AAB 790-2P

Av. del Tibidabo, 56
P: Hermenegild Casacuberta.
D: 1906. F: Joan Rubió.
AAB 2318-6P

Av. del Tibidabo, 61
P: Eulàlia Roviralta.
D: 1902. F: Joan Rubió.
AAB 811-2P

Av. del Tibidabo, 71
P: Joan Llimona.
D: 1906. F: Josep Masdeu (mestre d'obres).
AAB 1638-6P

Av. del Tibidabo, ?
P: Teodor Roviralta.
D: 1912. F: Lluís de Miquel (mestre d'obres).
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 242, setembre de 1912, p. 288.

Av. del Tibidabo, ?
P: Eduardo Filvà.
D: 1912. F: Antoni de Falguera.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 241, agost de 1912, p. 256.

Pl. del Funicular
P: Ferran i Ramon Fabra.
D: 1903. F: Salvador Viñals.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 127, febrer de 1903, p. 60.

Pl. del Funicular
P: Salvador Andreu. Cafè restaurant.
D: 1902. F: Joan Rubió.
AAB 552-2P

Pl. del Funicular / carrer de Manuel Arnús
P: Evarist Arnús ("El Pinar").
D: 1902-1904. F: Enric Sagnier.
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 150, gener de 1904, p. 4.

C. de Teodor Roviralta
P: S.A. "El Tibidabo". Asil de l'Empar de Santa Llúcia.
D: 1904-1909. F: Josep Domènech i Estapà.

P: Filomena Portugués.
D: 1903. F: Lluís de Miquel (mestre d'obres).
Ref.: *Arquitectura y Construcción*, 137, desembre de 1903, p. 378.

C. de Garcia Mariño, 4
P: Enric Ainaud i Sánchez.
D: 1906. F: Enric Sagnier.
AAB 1995

Pl. de la Central.
P: Romà Macaya i Gibert, en nom de la Societat Anònima "El Tibidabo". Edifici social de la urbanització. Desaparegut.
D: 1902. F: Joan Rubió.
AAB 830-2P

25. El *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic de la Ciutat de Barcelona* atribueix de passada a Sagnier les cases de l'avinguda del Tibidabo 44-46. Es tracta de dues mansions per a membres de les famílies Sert i López. Per ara no podem confirmar ni negar documentalment l'atribució a l'arquitecte d'aquestes cases, que creiem datables entre 1906 i 1910.

El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres*

Milagros Guardia

Les destruccions del patrimoni artístic català al llarg de la Guerra Civil de 1936-1939 foren enormes, gratuïtes i absurdes. Aquest fet és encara dolorosament present en la nostra consciència col·lectiva. Però també cal recordar i donar a conèixer l'entusiasme i la professionalitat d'aquells que van afrontar el conflicte des de llocs de responsabilitat en la defensa del patrimoni artístic.

Recentment ha estat publicat l'informe, fins ara inèdit, que J. Gudiol presentà el 1941 en tornar de França i dels Estats Units, en el qual exposa la seva activitat al llarg de la Guerra Civil a favor del salvament i la conservació del Patrimoni Artístic català[1]. La sol·licitud de depuració i rehabilitació dels seus títols professionals foren la causa de la redacció. En aquest informe, Gudiol dóna notícies sobre les activitats del servei de Salvament de la Generalitat durant els primers mesos de la guerra. Aquestes dades ja havien estat recollides al llibre de Joseph i Mayol *El salvament del Patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*[2], car l'autor coneixia el text inèdit.

Volem presentar aquí una altra memòria-informe, també inèdita fins ara, sobre les mateixes activitats, de la qual és autor el qui fou director del Museu d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres[3]. El motiu de la carta i de l'informe era la sol·licitud de revisió de la continuada inhabilitació professional que patia, amb les evidents conseqüències econòmiques i personals.

En cap dels dos casos la solució obtinguda no fou positiva, perquè ni a Gudiol no li fou reconegut el títol d'arquitecte, ni a Folch no li foren reconeguts els seus drets com a funcionari anteriors a la guerra.

El testimoni de Folch i Torres, en tota la seva cruesa humana, esdevé, per la minuciositat i el rigor, una font d'informació important per al coneixement de les tasques acomplertes per la Comissaria de Cultura del Govern de la Generalitat republicana i, sobretot, dels afers a l'entorn de l'exposició d'art català medieval de París (1937). Malgrat el to administratiu i fred del text, propi de qui ret comptes d'una activitat professional, hi trobem una clara defensa de la seva actuació enfront de greus i injustes acusacions motivades per raons de caire polític i ideològic.

Per això volem aplegar, sense pretendre anotar el text de Folch i Torres, les notícies conegudes per altres fonts i vies sobre alguns dels aspectes que són la base del seu informe, per tal que puguin servir per comprendre, situar i potser alhora contrastar el text.

Creiem que, malgrat la peculiaritat del contingut de la memòria, la seva publicació pot ser un homenatge a l'activitat professional del qui fou el primer director del Museu d'Art de Catalunya i ànima del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* del qual la revista que s'enceta amb aquest número és, en part, una continuació.

L'Exposició d'art medieval català a París, 1937

El mes de setembre de l'any 1936, abans de començar el procés de trasllat de les obres procedents del Palau Nacional de Barcelona cap a l'església de Sant Este-

---

* El text de J. Folch i Torres que presentem ha estat trobat als arxius personals de M. Mateu a la Biblioteca del Castell de Peralada per Jaume Barrachina, conservador de les col·leccions d'art. Agraïm a J. Barrachina la gentilesa de donar-nos a conèixer aquest text i facilitar-ne la seva publicació. Ens consta, pel doctor J. Ainaud, que és còpia del document que es disposità a l'Ajuntament de Barcelona i que ara es conserva amb la documentació de la Junta de Museus.
Quan ja estava redactada aquesta presentació ha aparegut publicat l'estudi de M. Vidal i Jansà, *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres,* Barcelona, 1991, on es dedica el capítol 7.4., p. 351-371 al tema que aquí ens ocupa, tot utilitzant el document que ara publiquem sencer.

1. J. Gudiol, «En su defensa: La intervenció de Josep Gudiol en el Salvamento del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil», a *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart* (Opera Minora, 1), Barcelona, 1987, p. 87-115.
Altres escrits del mateix autor sobre el tema ja havien estat publicats abans:
J. Gudiol, «El salvament dels monuments de Catalunya medieval i diverses conseqüències», a *Arquitectura i urbanisme,* Barcelona, desembre de 1936, p. 188-206. La memòria-informe adreçada a V. Gassol l'agost de 1936, publicada amb retocs (segons l'autor) a *Le Sauvetage du Patrimoine historique et artistique de la Catalogne,* Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, s.l., 1937. Resten inèdites la «Memòria sobre l'estat dels Museus i concentracions comarcals d'obres d'art de Catalunya», lliurada el juny de 1937 al Departament de Cultura de la Generalitat; i la carta adreçada al marquès de Lozoya per J. Gudiol des de Saint Benoît sur Loire, amb data 5 de març de 1939 (Arxius del SERPAN, caixa 83, segons J. Alvarez Lopera, «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la guerra civil. I. El período revolucionario (Julio 1936-Junio 1937)», a *Cuadernos de arte* , XVI, 1984, n. 22, p. 533-593, 581.
2. Barcelona, 1971.
3. L'informe fou adreçat a les autoritats pertinents l'any 1942, però Folch i Torres n'envià una copia a l'alcalde de la ciutat de Barcelona, aleshores Miquel Mateu, per tal de procurar-se el seu ajut personal. Aquesta còpia és la que es conserva a l'arxiu personal de Miquel Mateu i que utilitzem aquí gràcies a la gentilesa de la família Mateu. La còpia és mancada de la documentació que s'esmenta a l'informe.

ve d'Olot[4], es va prendre la decisió d'organitzar una exposició d'art medieval català a París. La iniciativa sorgí de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Ventura Gassol n'era el cap aleshores), però no sabem fins a quin punt hi intervingué des del primer moment el comissariat de Propaganda. Ben segur que més endavant hi participà de manera molt important, si més no per aprofitar l'avinentesa d'una bona defensa enfront de les acusacions fetes des del bàndol dels revoltats i a la premsa internacional sobre les destruccions del patrimoni artístic.

La Generalitat es refermà en la decisió el mes de novembre i s'iniciaren les gestions per tal de dur-la a terme. Bosch Gimpera, per suggeriment de Ventura Gassol, s'encarregà de les gestions a París i aconseguí que A. Dézarrois, cap dels Museus Nacionals de França, es comprometés a oferir el Jeu de Paume des Tuileries per exhibir les col·leccions d'art medieval[5]. Mentrestant, el consell de ministres del Govern de la República, aleshores a València, havia pres l'acord de negar el permís sol·licitat per la Generalitat de Catalunya. Bosch Gimpera i Pere Coromines, d'acord amb Ventura Gassol, van decidir de pressionar sobre el govern per tal que aquest revisés l'acord previ. Una visita a Azaña, president de la República, a la seva residència temporal a la seu del Parlament català a Barcelona, els animà a anar a València amb cartes de recomanació adreçades a Indalecio Prieto. Les entrevistes amb aquest i amb altres ministres (Irujo (Justícia), Jesús Hernández (Instrucció Pública) i els tres ministres de la C.N.T. van donar el resultat que es pretenia. El dia 9 de desembre de 1936, el consell de ministres aprovà l'exposició i hi donà el patronatge oficial.

La recança del govern a deixar sortir obres d'art d'Espanya ja s'havia manifestat a l'inici de la guerra, quan rebutjà l'oferiment del Secretariat General de l'Office International des Musées de la Societat de Nacions, de crear sota el seu control un abric internacional per a un conjunt d'obres[6]. Segons Bosch Gimpera, Prieto es mostrà especialment inflexible i contrari a la sortida d'obres fora d'Espanya, car volia evitar que a l'estranger es pogués interpretar com una maniobra per vendre-les[7].

El dia 26 de gener de l'any 1937 es va fer públic un decret de la Conselleria de Cultura de la Generalitat en què el nou conseller, A. M. Sbert, donava a conèixer el projecte de l'exposició i les seves finalitats, entre les quals figurava la de «...mostrar la personalitat nacional i els sentiments de respecte i fervor per la cultura, que els horrors de la guerra no han pogut esvair»[8]. Hi constaven com a responsables de l'organització la Conselleria de Cultura i el Comissariat de Propaganda, en estret contacte amb el ministeri d'Educació Pública de la República francesa. En el mateix decret s'informava de la composició del comitè: President de la Generalitat, Conseller Primer, Conseller de Cultura, Comissari general de Museus, Comissari-rector de la Universitat, Comissari de Propaganda, Cap de la Secció de Museus del Departament de Cultura, Secretari de relacions exteriors de la presidència, però sense donar el nom dels qui en aquell moment ocupaven aquests càrrecs i que eren: L. Companys, J. Tarradellas, A. M. Sbert, P. Coromines, P. Bosch Gimpera, J. Miravitlles, J. Folch i Torres i R. Closas. També s'a-

4. El Palau Nacional acollia, en aquells moments, no tan sols els fons i col·leccions del Museu d'Art de Catalunya, sinó també un conjunt extraordinari d'obres confiscades per la Generalitat a les esglésies i a col·leccions privades, arran dels esdeveniments de l'inici de la guerra civil. Constituïa el principal dipòsit d'obres d'art de Barcelona. Tots els autors estan d'acord en considerar Folch i Torres el responsable i incitador del trasllat d'una secció important del dipòsit a Olot. La raó adduïda fou la situació perillosa del Palau, massa pròxim al castell de Montjuïc, però segons J. Gudiol («En su defensa...», *cit. supra,* n. 1, p. 109), més que la conveniència del trasllat pesà la compromesa posició del mateix Folch, que era objecte d'una campanya de desprestigi des de l'òrgan de la CNT, *La Solidaridad obrera* (juliol i agost de 1936). El trasllat s'inicià els primers dies d'octubre de 1936 i es prolongà fins al mes de desembre. L'església de Sant Esteve d'Olot es convertí en el dipòsit de les obres, mentre que els serveis tècnics i l'oficina de la comissaria s'instal·laren a la casa Solà. Alguns funcionaris, com J. Borralleras, restaren a Olot al davant dels serveis fins el final de la guerra (P.B.T., necrològica de J. Borralleras a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* V, 1, 2, 1947, p. 183 i següents). Vegeu també sobre aquests afers: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* octubre de 1936, p. 301-318; novembre de 1936, p. 349-351; M. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 2; J. Álvarez Lopera *cit. supra,* n. 1.

5. P. Bosch Gimpera, *Memòries,* Barcelona, 1980, p. 216 i següents.

6. C. Pi i Sunyer, *La Guerra 1936-1939. Memòries,* Barcelona, 1986 (Mèxic, 1975[1]), p. 157 i següents.

7. P. Bosch Gimpera, *cit. supra,* n. 5, p. 217.

8. Vegeu *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* gener de 1937, p. 32-33; febrer de 1937, p. 63. Mentrestant, Ventura Gassol, que fou el promotor de l'exposició, havia hagut de deixar el seu càrrec de conseller de Cultura i exiliar-se a París (24 d'octubre de 1936), d'on ja no tornaria més. Les constants i perilloses amenaces de què era objecte per raó de les seves posicions ideològiques i de determinades decisions polítiques van aconsellar la seva sortida, sota l'aparença d'una missió que li encarregà L. Companys. Sobre aquest tema vegeu E. Fort i Cogul, *Ventura Gassol, un home de cor al servei de Catalunya,* Barcelona, 1979, p. 225 i següents, esp. 269 i següents; M. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 2, p. 127 i següents; P. Bosch Gimpera, *cit. supra,* n. 5, p. 218; A. Manent, «L'església catalana al 1936», a *Qüestions de vida cristiana,* 131-132, 1986, p. 109 i següents, entre d'altres. Ventura Gassol fou, malgrat tot, nomenat president de l'exposició a París.

nunciava la creació d'una comissió executiva a París i es delimitaven clarament les competències i les funcions de la Conselleria de Cultura i del Comissariat de Propaganda.

El dia 2 de febrer es nomenava la comissió de París, formada per V. Gassol (exconseller de cultura i president de la comissió), P. Picasso, P. Casals, J. M. Sert, J. Folch i Torres, J. Roig (secretari administratiu), M. Font (auxiliar de la presidència), i s'hi afegia el nom de J. Gudiol com a secretari tècnic adjunt del comitè de Barcelona. Al comitè definitiu també hi havia J. Puig i Ferrater. A París s'organitzà un comitè d'honor en el qual, a més de A. Dézarrois, que actuava de comissari general de l'exposició, s'hi van incloure: G. Huisman, H. Verne, P. Valéry, H. Bonnet, H. Focillon, J. Cassou i P. Lavedan.

El projecte de l'exposició, del qual era responsable Folch i Torres, ja estava en curs. La selecció de les obres es féu a partir dels fons del Museu d'Art de Catalunya i dels conjunts aplegats al Palau Nacional de Barcelona que ja havien estat parcialment traslladats a Olot. A més s'hi van afegir obres d'altra procedència, que Folch encarregà a J. Gudiol de recollir i de fer portar a Olot, d'on havia de sortir l'expedició cap a París[9].

El dia 7 de febrer, J. Folch i Torres marxà a París amb el seu ajudant Deogràcies Civit per tal d'organitzar el muntatge de l'exposició al costat de A. Dézarrois i de J. M. Sert. Les obres sortiren d'Olot en tres camions el dia 27 del mateix mes, acompanyades per M. Joseph i Mayol i amb un acurat desplegament de mesures de seguretat tant pel que fa a la frontera espanyola com al llarg del recorregut per França. L'arribada va tenir lloc quatre dies després al Jeu de Paume de París[10].

El día 18 de març l'exposició ja estava preparada i la inauguració oficial es féu el 20 de març. El ressò a la premsa internacional i el nombre de visitants són una prova de l'enorme èxit que tingué[11]. A causa dels compromisos que el Jeu de Paume ja tenia contrets amb anterioritat, l'exposició es va haver de clausurar el dia 20 de maig, malgrat l'augment progressiu del nombre de visitants. El govern francès oferí la possibilitat de traslladar les obres al castell de Maisons Laffitte per donar continuïtat a l'exposició. La major capacitat de les noves sales permeté d'ampliar també el contingut de la mostra, i es van traslladar a París, des d'Olot, tres camions més amb obres, entre les quals es poden esmentar les pintures murals d'absis romànics (Sant Climent i Santa Maria de Taüll) i les joies medievals de la custòdia de la catedral de Barcelona[12]. La renovada exposició fou inaugurada el dia 22 de juny i clausurada el mes de novembre del mateix any 1937 i va ésser inclosa dins l'itinerari de la gran Exposició Internacional de París de 1937.

L'acceptació pel govern de la República, en aquest cas, de l'augment del conjunt d'obres expatriades a París, no ha estat encara ben explicat[13]. Aquest fet representa un parèntesi molt breu dintre una línia molt clara del govern, mantinguda fins als darrers moments de la guerra, de refusar la dispersió del patrimoni artístic a l'estranger[14]. La Genera-

9. J. Gudiol, «En su defensa...», *cit. supra,* n. 1, p. 112.

10. M. Joseph Mayol, *cit. supra,* n. 2, p. 152 i següents, ho comenta amb detall.

11. Amb motiu de l'exposició de París es publicaren les obres i catàlegs següents:
Ch. Zervos i altres, *L'Art de Catalogne, de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle,* París, 1937; A. Dézarrois, *L'art catalan,* París, 1937; *L'Art Catalan du Xè au XVè siècle* (catàleg d'exposició), Maisons-Laffitte, Musée National, 1937 (als dos volums es recullen estudis introductoris i el catàleg del Jeu de Paume, elaborat per J. Folch i Torres); *L'Art Catalan a París* (catàleg d'exposició), París, Musée du Jeu de Paume, 1937; «Le Gouvernement de la Catalogne expose à Paris cinq siècles d'art catalan», a *Diario de Barcelona,* número extraordinari 1937; *Le Sauvetage..., cit. supra,* n. 1.
Vegeu, a més, les informacions sobre l'exposició aparegudes al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* l'any 1937: gener, p. 32-33; febrer, p. 63; març, p. 96; abril, p. 127-128; juny, p. 192; juliol, p. 209-220; agost, p. 255-256; octubre, p. 313-318.
Sobre l'exposició, en general, vegeu: M. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 2, p. 149-163; i J. Álvarez Lopera, *cit. supra,* n. 1, p. 533-593, especialment 576-579.

12. Sobre el tema de les joies de la Custòdia de la catedral, a més del testimoni aportat per J. Gudiol i J. Folch, vegeu M. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 2, p. 28-29.

13. J. Álvarez Lopera, *cit. supra*, n. 1, p. 579. Suggereix l'explicació que en aquells mateixos moments el govern de la República, arran de les pressions internacionals canalitzades per J. M. Sert, tenia el projecte d'organitzar una exposició al Museu del Louvre d'un conjunt de 144 obres del Museu del Prado i d'El Escorial, entre d'altres, que no s'arribà a realitzar.

14. Fracassaren totes les iniciatives que pretenien la sortida d'obres a l'estranger. A més de les que hem esmentat fins ara, coneixem els oferiments per part de governs o museus d'altres països per organitzar mostres diverses a partir del conjunt que s'aplegà a París. Bosch Gimpera comenta la proposta de Kendrick i Hawkes del Museu Britànic (*cit. supra,* n. 5, p. 224-225). J. Pijoan, d'acord amb Folch, Coromines i amb Pi i Sunyer van promoure una iniciativa (estiu de 1938) que pretenia portar als Estats Units un conjunt d'obres del dipòsit d'Olot, tot aprofitant una exposició organitzada als Cloisters de Nova York. C. Pi i Sunyer, *cit. supra,* n. 6, p. 159-160. Cal assenyalar que Pi i Sunyer, tot i que es refereix en detall a aquest tema, no recull la proposta de trasllat d'una part del Patrimoni Artístic català al castell de Salses, prop del Portús, comentada a l'informe que presentem.
Les motivacions explícites del govern de la República eren que, arran del decomís de col·leccions privades, el Patrimoni artístic havia augmentat molt, i que els seus antics propietaris, aprofitant l'avinentesa, po-

litat, ben al contrari, manifestà, sempre que en tingué l'ocasió, la voluntat de treure del país almenys un conjunt prou representatiu de l'art català per assegurar-ne la protecció[15]. Les pressions internacionals pesaren alhora sobre el Govern de la República i sobre el de la Generalitat, però el primer es mantingué inflexible.

Els episodis de la clausura de l'exposició i de l'ordre de repatriació de les obres, que Folch i Torres exposa amb tot detall, s'entenen dins aquesta constant divergència de criteris sobre el Patrimoni Artístic que van mantenir el govern de la República i el de la Generalitat.

Les col·leccions medievals catalanes restaren a París fins al final de la guerra. El SERPAN (Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional) se'n féu càrrec el mes d'octubre de 1939[16]. Tots els afers d'aquest últim període són coneguts ara pel testimoni de Folch i Torres, que és confirmat en alguns detalls per altres autors. En concret, Joseph i Mayol sosté que a la reunió tinguda a París el febrer de 1939 amb el director general de Belles Arts del govern de Burgos (aleshores Eugeni d'Ors), per decidir la forma de lliurar les obres dipositades a Maisons Laffitte, hi eren presents Joaquim Folch i Torres, J. M. Sert, A. Dézarrois i ell mateix[17]. També C. Pi i Sunyer ens comenta el traspàs del fons guardats a París que es féu a E. d'Ors, i es refereix a una nota oficial que aquest redactà en la qual donava compte del «zel i la competència amb què foren guardades», document que Folch i Torres inclou en el seu informe[18].

Durant els mesos que Folch restà a París, des del final de la guerra fins que el SERPAN s'ocupà de la recuperació de les col·leccions, es desfermà a la premsa espanyola una campanya en contra seva i de J. Gudiol, entre d'altres responsables del Patrimoni Artístic de la Generalitat. No cal dir que cadascun d'ells, en els seus respectius informes, van insistir en la pròpia defensa. Una part de la memòria de Folch és dedicada a explicar en detall l'afer de l'obertura de l'urna de sant Narcís a Girona, així com la seva responsabilitat en la qüestió de les joies de la custòdia de la catedral de Barcelona, els dos assumptes principals pels quals havia estat atacat[19].
Un últim afer en el qual Folch i Torres intervingué, encara que no de manera directa, fou el trasllat del conjunt d'obres custodiades al dipòsit d'Olot a d'al-

dien reclamar-les o vendre-les a l'estranger.
De manera sobtada i unilateralment, el govern de la República, sensible a les pressions internacionals, el mes de gener de 1939, quan ja el final de la guerra era pròxim, decidí el trasllat de tot el Patrimoni artístic espanyol que havia seguit l'èxode del govern, i també el d'una part significativa del Patrimoni artístic català. La Generalitat hagué d'acceptar l'operació, amb la qual no estava d'acord per les pèssimes condicions en què s'havia de fer en aquells moments de desgavell general.
Sobre el tema de les diferències entre la política de patrimoni artístic del Govern de la República i la de la Generalitat, interessen els estudis de J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española,* Madrid, 1982; J. Álvarez Lopera, *cit. supra,* n. 1; J. Álvarez Lopera, «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la guerra civil. II. La fase de normalización (Julio 1937-Marzo 1938)», a *Cuadernos de arte,* XVII, 1985-86, p. 15-26; J. Álvarez Lopera, «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la guerra civil. La evacuación del P.H.A. catalán», a *Cuadernos de arte,* XVIII, 1987, p. 11-24; M. Rossell, «La política cultural de la Generalitat (1931-1939), pressupostos ideològics», a *L'Avenç,* I, abril de 1977, p. 10-17; M. Rossell, «Estudi introductori», a *La Generalitat de Catalunya. II. La política cultural,* Barcelona, 1977.
15. C. Pi i Sunyer, a les seves memòries, *cit. supra,* n. 6, p. 157 i següents, comenta que la Generalitat sempre estigué disposada a augmentar, amb motiu d'exposicions de diferent ordre, el nombre d'obres custodiades a l'estranger, amb tota la garantia per a la seva conservació. En relació amb aquest tema dóna a conèixer el projecte que, veient els esdeveniments de la guerra durant l'any 1938, la Generalitat elaborà per expatriar un conjunt molt important d'obres que omplirien 90 camions i que es podia dur a terme en un mes.
16. M. Chamoso Lamas, «El Servicio de Recuperación y defensa del Patrimonio artístico Nacional», a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* LI, 1943, p. 172-212, 259-294, parla de la rapidesa de les gestions dels agents del servei que van permetre la recuperació del tresor dipositat per les autoritats a Maisons Laffitte. Cal precisar, però, que quan es decidí la sortida de les obres de París ja havien transcorregut uns mesos, durant els quals hi hagué temps d'organitzar l'exposició de les obres del Museu del Prado a Ginebra i retornar-les a Madrid (principi de setembre).
17. En aquesta reunió es decidí que Dézarrois lliuraria les obres a Eugeni d'Ors com a representant de la nova Junta de Museus i a J. Folch i Torres com a director del Museu segons el testimoni de J. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 2, p. 162-163, que fou present a la reunió. La documentació sobre l'exposició de París fou lliurada a d'Ors el dia 8 de març de 1939. Joseph i Mayol no comenta res sobre la seva activitat a París després de la sortida d'Espanya en acabar la guerra, tot i que hi restà fins a les darreries del mes de març, M. Joseph i Mayol, *Opus IV. Exode 1939. De retorn a Catalunya,* Barcelona, 1974.
18. Aquest informe no és inclòs al text que presentem, ja que Folch no n'adjuntà còpia al plec adreçat a M. Mateu.
19. P. Coromines, comissari de Museus de la Generalitat, càrrec que ocupà quan la Generalitat decidí dissoldre la Junta de Museus (30 de juliol de 1936), fou també objecte d'atacs a la premsa (P. Coromines, *Diaris i records. La República i la Guerra Civil,* Barcelona, 1975). Sobre aquests atacs, vegeu: *La Vanguardia Española* (final de febrer i març de 1937) i *Solidaridad Nacional* (1939). En relació amb les joies, vegeu n. 12. Sobre l'obertura de l'urna de sant Narcís de Girona, vegeu: J. Clara, «L'ex-col·legiata de Sant Feliu i la guerra civil», a *Revista de Girona,* 97, 1981, p. 255 i següents, amb apèndix (p. 258-260) amb l'acta notarial de l'obertura del sepulcre de sant Narcís, 21 agost 1936; i també Ch. Zervos, *cit. supra,* n. 11, p. 12-13 i *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona,* novembre de 1936, p. 313.

tres localitats més pròximes a la frontera amb França durant l'any 1938. La decisió d'aquest nou moviment d'obres, molt mal acceptada per alguns, fou presa arran de la instal·lació a Olot, a principi de l'any 1938, d'efectius i indústries militars que feien témer per la seguretat del dipòsit[20].

El Mas Perxes d'Agullana, Can Figuerols de Seva, Can Pol de Bescanó i, sobretot, el Mas Descals de Darnius, foren els llocs escollits com a últims dipòsits del Patrimoni Artístic català abans de la seva expatriació parcial en direcció a Ginebra, decidida el mes de gener de 1939. Aquests llocs foren, a més, la darrera estació de l'èxode que iniciaren els membres del govern de la Generalitat i elements escollits de la intel·lectualitat catalana[21]. D'altres, entre ells Folch i Torres, van preferir la no menys difícil i humiliant opció de l'exili interior. N'és una prova l'informe que segueix.

Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona durante el período 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940*

J. Folch i Torres

Al producirse en Barcelona los hechos revolucionarios de oposición al levantamiento nacional (19 de julio de 1936) se impuso desde el primer momento la visión de las turbas rojas asaltando los templos, los conventos y las casas particulares.

Ante tales acontecimientos, el Director de los Museos de Arte de Barcelona (cuyos antecedentes, como hombre de derecha, son sobradamente conocidos en dicha ciudad) juzgó deber suyo aprovechar la situación que le daba su cargo para acudir, con los medios disponibles por los servicios de su dependencia, al salvamento de las obras artísticas de los templos y de las colecciones privadas, que se hallaban en inminente peligro de destrucción.

A tal efecto, el día 21 de julio, acudió a sus oficinas y, reclutando su personal, se presentó con él a la Generalidad, pues juzgó prudente que la acción que se proponía no pudiera ser considerada como una simple iniciativa del Museo, sino como una actuación del Consejo de la referida institución política, que no podía ser sospechosa a las turbas.

El mismo día 22 pudo ya acudir con el personal de la brigada de transportes del Museo, y un camión a la misma adscrito (y ayudado, además, por un grupo de jóvenes artistas voluntarios), al salvamento del Museo del Seminario Conciliar, cuyo edificio se había en parte incendiado. Salváronse las obras del Museo, excepto algunas que al ser trasladadas a la Generalidad (como las otras lo fueron) fue asaltado el camión que las llevaba e incendiado. Ello aconteció en la Plaza Nueva, ya cerca del lugar de su destino.

Esta reacción de las turbas ante la acción salvadora iniciada hizo comprender al Director cuán difícil era la tarea emprendida, y como

20. J. Borralleras, que era l'encarregat del dipòsit d'Olot, manifestà la seva oposició al trasllat (P.B.T., *cit. supra,* n. 4, p. 185). J. Gudiol, «En su defensa...», *cit. supra*, n. 1, p. 114) qualifica de "bogeria" la decisió. L'operació de trasllat s'inicià els primers mesos de l'any 1938. Les col·leccions aplegades a Olot foren dividides de la següent manera: Agullana concentrà els conjunts provinents del Museu Arqueològic de Barcelona i d'Empúries, però també sabem que s'hi va portar una selecció de retaules medievals; a Seva es dipositaren els conjunts que havien de constituir el Museu Marítim de Barcelona; a Bescanó hi portaren principalment obres procedents de Tarragona que arribaren directament o indirecta des dels dipòsits de Barcelona. El conjunt més nombrós d'obres fou instal·lat a Darnius sota la custòdia de J. Subias (vegeu C. Pi i Sunyer, *cit. supra,* n. 6, p. 157 i següents; 218 i següents; J. Álvarez Lopera, «La evacuación del P.H.A...»). El mes de febrer de 1939, quan el Govern de la Generalitat va rebre l'ordre d'expatriació d'una part significativa del patrimoni artístic català, es féu una selecció sobre els conjunts aplegats en aquests centres, a més d'altres provinents de la resta de Catalunya. És ben sabut que les presses, la manca de camions i la rapidesa del moviment de les tropes enemigues varen impedir que sortissin tots les que estaven previstos. A Darnius el SERPAN trobà, el mateix mes de febrer, caixes preparades amb obres suficients per omplir 20 camions (vegeu M. Chamoso Lamas, *cit. supra,* n. 16).

21. Vegeu les memòries de C. Pi i Sunyer, *cit. supra,* n. 6; P. Bosch Gimpera, *cit. supra,* n. 5; M. Joseph i Mayol, *cit. supra,* n. 17; A. Rovira i Virgili, *Els darrers dies de la Catalunya Republicana (memòries sobre l'èxode català),* Buenos Aires, 1940.

* El text és una transcripció del manuscrit.

fue acertada su decisión de no establecer los servicios de la misma en los locales del Museo, puesto que ello podía haber atraído allí a los incendiarios, con peligro de que sus desmanes se extendieran a las colecciones de arte, principalmente religioso, que constituyen las colecciones del mismo.

A pesar de las dificultades que el salvamento ofrecía, el personal del Museo (y algunos colaboradores voluntarios que al mismo se habían unido) no cejó en la noble empresa que se le había señalado, y ello sin disponer de fuerza armada alguna que les protegiera. Cuando se pedía fuerza contestaban que no la había disponible de manera que, según frase que se propaló aquellos días entre el personal afecto al servicio, se trataba de llevar a cabo una tarea, en algo parecida al intento de «hacer abrir las ostras, por la persuación».

Tras los primeros contactos entre el personal del Museo y las turbas que incendiaban y robaban casas y templos, pudo observarse cómo en determinados casos, el discurso recomendando «el respeto a las obras de arte que habían de destinarse al Museo del Pueblo» surtía efectos útiles. Así se decidió usar del sistema, procurando estimular a los asaltantes para que entregasen lo que tenían en sus manos con intención de robarlo o destruirlo. Dichos estímulos además se extendieron a base de publicar sueltos de propaganda en el mismo sentido en la prensa roja, procurando ensalzar (y a los solos fines indicados) la más insignificante iniciativa de salvación de una obra de arte por parte de los incendiarios.

Con la misma exacta intención el Director del Museo, que desde hacía algunos años venía colaborando en el diario barcelonés *La Vanguardia*, como redactor de una sección fija quincenal titulada «Museos y Colecciones», publicó allí unos artículos cuyo contenido se ha querido hoy interpretar como prueba de su adhesión al movimiento rojo.

Es evidente que quien, desde un lugar directivo de una de las más salientes instituciones de cultura de la ciudad, dirigía en aquellos momentos una acción de salvamento del carácter de la expuesta no podía realizar tal cometido, ni apareciendo por inhibición como desafecto a los rojos, ni proclamando a voces, los principios en beneficio de los cuales actuaba en realidad. Ello, en uno u otro caso, hubiera bastado a inutilizarle, pues apasionadas y enfurecidas las masas con las cuales era preciso «tratar» en aquellos momentos, y en determinados casos, bastaba una denuncia de cualquiera, interpretando las verdaderas intenciones de quien dirigía el salvamento, para poner en peligro su vida, inutilizándole para el servicio que un imperativo de conciencia y de patriotismo le imponían.

Partiendo pues de la necesidad de dicho servicio (que tantas obras artísticas salvó de destrucción segura y que hoy han podido ser reintegradas a sus propietarios por el Servicio Nacional de recuperación artística) debían, para hacer posible la realización del mismo, superarse (no sin esfuerzo) escrúpulos y repugnancias que los sentimientos y la actuación de toda una vida, sirven a explicar. Por todo ello, el Director del Museo prosiguió su colaboración en *La Vanguardia*, aprovechándola a los fines indicados, por considerar que a la causa que España estaba debatiendo en aquellas horas le era «mayor bien» la obra de arte de su patrimonio salvada, que «mal pudieran serlo» (si en ellos lo había) los conceptos escritos por quien tiene para desmentirlos toda su actuación anterior, posterior y coetánea a tales escritos.

Algo de las verdaderas intenciones de quien tales conceptos escribía, debieron de comprender sin duda, y a pesar de ellos, los «responsables» de las organizaciones sindicales, por cuanto, constituidos (por primera vez en su historia) los Comités de Bellas Artes de las mismas, éstos acudieron a la Generalidad (en visita, siete veces repetida) exigiendo la destitución del Director del Museo al que acusaban (?) de ser «hombre de derechas». Al mismo objetivo iban dirigidos los sueltos contra el Director publicados en el diario *Solidaridad Obrera* (segunda quincena de agosto y primera de septiembre de 1936) anunciándose en uno de ellos que si la Generalidad no resolvía el asunto ya se cuidarían de resolverlo ellos «a su modo».

Los servicios de Bellas Artes de la región autonóma habían sido organizados por una ley reciente, que atribuía la jefatura del Servicio de Monumentos y Defensa del Patrimonio Artístico al que fue arquitecto de Monumentos de la antigua Diputación Provincial y acumulaba la de Museos (se trataba de tres o cuatro antiguos museos provinciales) a la Dirección de los Museos de Arte de Barcelona.

En consecuencia, los trabajos de salvamento que el 21 de julio de 1936 empezaron a realizarse no correspondían por oficio al Director de Museos, sino al del Servicio de Defensa del Patrimonio. Convaleciente pero este funcionario de heridas sufridas en un accidente de automóvil reciente, no podía hallarse en su puesto (al cual acudió a los ocho días o diez días). Por ello, el Director del Museo, sin consulta previa, ni orden de ninguna clase, y sí por su sola y libre iniciativa, acudió a prestar los servicios indicados.

Consideró además el Director que la acción debía ser rapidísima por otra razón, y era ella la de que al darse cuenta las organizaciones revolucionarias de que las obras de arte valían dinero y eran vendibles en el extranjero, las guardarían para sí, con grave peligro de su extradición y venta a otros países.

En efecto, noticias recibidas de Perpignan en el mes de septiembre decían que allí se hallaban algunos anticuarios franceses dispuestos a comprar lo que pasara y, lo que es peor, a orientar la actuación de los ladrones hacia el logro de determinados objetos bien conocidos. Entre éstos decían haberse señalado la preciosa Cruz de Vilabertran, que hoy, gracias a los servicios del Museo, ha podido ser reintegrada al Obispado de Gerona.

Hacia mediados de septiembre (1936), ya en su normal funcionamiento el Servicio de defensa del patrimonio artístico y salvadas (por lo menos provisionalmente) las principales obras inscritas en el catálogo de la riqueza artística de la región, la preocupación del Director del Museo fue de trasladar a los locales del mismo (Palacio Nacional de Montjuich) todos cuantos objetos se habían reuni-

do y que, en malas condiciones para su seguridad y conservación, se hallaban hacinados en los depósitos provisionales que se establecieron en la Generalidad.

Al procederse a dicho traslado pudo observarse (pasados los primeros días) una rara coincidencia de grupos que, viniendo dispersos, se reunían a la puerta del Museo a título de curiosos que presenciaban la descarga de camiones. Rara de ordinario en aquel lugar la presencia de público, ello puso en guardia a la Dirección.

Comentaban los grupos, la acción salvadora del Museo, con tendencia poco tranquilizadora. Decían que «allí se guardaban las cosas del clero, que el "Pueblo destruía" y ello con intención de devolvérselo a los curas». Estos grupos, que fueron en aumento, llegaron en un caso a instigar la destrucción de «todo aquello», visto lo cual se hizo intervenir la fuerza de Mozos de la Escuadra que custodiaba el edificio, impidiéndose su formación en los días sucesivos.

¿Podía sospecharse desde este momento la existencia, por parte de determinados elementos, de todo un plan táctico para apoderarse del «Control» del Museo, ya que en el mismo se había logrado reunir, al primer momento, mucho de lo que los anticuarios de Perpignan y los Comités de Bellas Artes, señalaban como bueno?

En realidad esa posibilidad había sido prevista desde los primeros días, como ya se ha indicado, lanzándose por ello el Director a una actuación rápida y a la disolución de la Junta de Museos, sustituyéndola por un Comisario, que taponaba las veintidós plazas de que aquella Junta era constituida.

«Plan»; parecía que lo había:

Desde la aparición de los nombrados Comités de Bellas Artes se había manifestado por ellos «un interés por la posesión de las obras artísticas», ya que organizaron por su cuenta servicios de salvamento, y aparte algunos objetos entregados a la Generalidad en los primeros días de su actuación, lo restante lo guardaron para ellos.

Tardos en obrar, pero, cuando comenzaron su «gestión» (?) el Museo tenía ya en su poder las piezas más importantes; es por ello que el «control» del Museo podía interesarles.

Por ello, pedían al Consejero de Cultura de la Generalidad, en sus repetidas visitas, la destitución del Director, que por su celo y autoridad en Cataluña y por ser «de derecha» y por ser persona decente, estorbaba sus planes. Por ello, reclamaban la sustitución de la disuelta Junta de Museos («llena de grandes burgueses») por otra a base de sus representantes. Por ello, los grupos a la puerta del Museo, trataban de producir un incidente violento, por el cual se manifestara «la desconfianza del Pueblo», para con los dirigentes de la institución. Por ello, enfin, intentaron la formación de un Comité de Personal del Museo, cuya iniciativa fracasó, por la actitud digna y leal de los funcionarios.

He aquí deducida de los hechos, la posibilidad de un plan, que podía poner en peligro la institución y todo cuanto en los locales de la misma se había logrado reunir.

Fue en previsión de ello, y a los primeros días de su actuación que el Director comprendió, que era necesaria la disolución de la Junta de Museos existente. Naturalmente constituida (desde su fundación en el año 1907) por ocho personas de extracción política (4 concejales y 4 diputados) y catorce de carácter técnico (Presidentes de las Academias, Coleccionistas, Representantes de entidades artísticas y culturales) éstos últimos eran por su significación y tinte social y político (cuando particularmente lo tenían) de los que «se llevaban al paseo»; de manera que era segura su sustitución y por elementos cuya procedencia se podía suponer.

Por ello, el Director propuso al Consejero de Cultura, con la disolución antedicha, el nombramiento inmediato de un Comisario. Fue propuesto para el cargo, el que era Presidente de la disuelta Junta, por ser personalidad de izquierda, a la cual hubiera sido a los interesados muy difícil, el recusar.

Visto (no obstante y las precauciones tomadas) que las maniobras, posiblemente dirigidas a «controlar» el Museo, no cejaban, hacia fines de septiembre el Director decidióse por una solución radical, tendiendo a hacer desaparecer la institución como Museo, y reduciéndola a un simple depósito de las colecciones del mismo y de las que se había logrado salvar.

El proyecto, implicaba en primer lugar, el poner en refugio, en una población o lugar (apartado de Barcelona, lo más posible) todos aquellos tesoros.

Ello, al mismo tiempo que hacía injustificada toda nueva administración, y todo organismo representativo, permitía, alejar de los ojos codiciosos, la presa que ambicionaban; y la reducción del personal (muy necesaria, en un tiempo en que, era un sistema para apoderarse de los organismos, el llenarlos de funcionarios «idóneos»). Además, todo el personal subalterno de guardería, limpieza, etc., podía disolverse traspasándolo a otros servicios, y con ello se lograba evitar la presencia de «delegados» posibles, que sin conocimiento de los superiores, podían actuar.

Además, la solución prevenía los efectos de la guerra. Vecino el Museo de la fortaleza de Montjuich y de los depósitos de municiones anexos, no era difícil suponer lo que en efecto sucedió; esto es, que por efectos de los bombardeos aéreos la techumbre del edificio se hundió.

Esta previsión fue la que sirvió de único motivo para hacer viable el plan. Lo propuso el Director al Comisario, y tras largas dudas y gestiones, un informe técnico (pedido por la Comisaría a una autoridad militar roja) determinó el acuerdo del traslado, por parte del Consejo de la Generalidad, que aceptó asimismo la propuesta del lugar de instalación del depósito en Olot, formulada también por la Dirección.

Comenzó el traslado a primeros de octubre, y se terminó a últimos de diciembre de 1936.

El depósito de las obras de arte se instaló en el templo de San Esteban de aquella ciudad,

que había sido completamente desvalijado e incendiado por las turbas.

Habilitado el local a tal objeto, con algunas reparaciones en su techumbre, se evitó el que se le dieran otros destinos, a la vez que se aseguró la conservación de todo cuanto en él había resistido al incendio.

Se instalaron alrededor del templo doce bocas de incendio; se estableció un servicio permanente de bomberos (procedentes de Barcelona) con todo el material necesario, y se montó una guardia permanente de Mozos de la Escuadra, que residían en el mismo edificio.

Con el fin de evitar suspicacias, y salir al paso de desconfiadas reticencias, se constituyó en Olot un «Patronato» de guarda del tesoro, en el cual, además de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento, formaban los Directores de las Escuelas de Bellas Artes y Artes y Oficios, el del Instituto, el del Museo de Olot, etc., presididos por el Comisario de Museos.

Instalados los objetos en estanterías especiales, se procedió a completar la numeración de cada pieza y a establecer las fichas definitivas de las mismas, con indicaciones en ellas, cuando eran conocidas (y lo eran en la mayoría de los casos) de procedencia y propiedad. Además se estableció una especie de expediente de cada ejemplar notable, o de cada colección salvada.

De estos ficheros y documentación se incautó el Servicio Nacional de recuperación artística, que los utiliza hoy, en cumplimiento de su cometido.

Junto al depósito de Olot, fueron instaladas, en el segundo piso de Casa Solá, las Oficinas de la Comisaría de Museos, con las secciones técnica, administrativa y de restauración.

Con ello, se había logrado:

I. Hacer que desapareciera de Barcelona, una masa enorme de materiales artísticos, cuyo valor moneda posible, siendo en cualquier momento reconocido por determinados elementos, podía excitar su codicia y decidirlos a su posesión.

II. Suprimir en apariencia la institución «Museo»; a fin de evitar la intervención en la administración de la misma de elementos indeseables, que a través de un Comité de empleados (que se intentaba) o en otra forma, podía apoderarse de su gobierno y disponer, con apariencias de legalidad y a su antojo, de cuanto se había salvado, y

III. Situar en un medio político y social, mucho más tranquilo que Barcelona, y mucho menos expuesto a los peligros de la revolución roja, y de la guerra, todas las obras de arte tan esforzadamente salvadas.

Aparte los objetos trasladados a Olot (que fueron los reunidos por los servicios del Museo) y los que al mismo entregaba el Servicio de Patrimonio Artístico, fueron salvados también, importantes núcleos de obras artísticas, en Tarragona, Lérida, Tarrasa, Manresa, Reus, Cervera, Tortosa, etc.

En cada una de las poblaciones indicadas, no faltó, en el momento de mayor peligro, un pequeño núcleo de ciudadanos beneméritos, amigos del arte, que acudió a evitar la destrucción. Alrededor del personal del Museo local (donde lo había) o de la Escuela de Bellas Artes (donde existía) se sumaron los voluntarios constituyendo «Comités» o sin constituirlos, que hicieron comprender a los revolucionarios que incendiaban la barbaridad que iban a cometer.

El Comisario de Museos, quiso girar una visita a tales localidades y examinados los depósitos de obras de arte, intentó su traslado al depósito de Olot. A ello, se opuso la más cerrada resistencia por parte de los Comités locales, y se desistió del propósito, confiando en que el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, cumpliría su misión en relación a los mismos.

Con este motivo, el Director del Museo, acompañando al Comisario, visitó la ciudad de Gerona, donde un grupo de beneméritos funcionarios y algunos artistas, se habían constituido en «Comité de Protección artística», salvando cuanto pudieron.

Fue visitada, entre otras, la Iglesia de San Felio, hallándola en un estado de lamentable despojo; puesto que gran parte de su mobiliario había sido incendiado, quedando únicamente, encima la mesa de su altar, el arca conteniendo la reliquia insigne de San Narciso, patrón de la ciudad.

Informose al Director de aquella rara excepción, contestándole (persona de su confianza) que sin duda, la popularidad que tenía en Gerona, la devoción al Santo, detuvo a los incendiarios, pasando, la reliquia (como el templo) al «Comité de Incautaciones» que se había apoderado de las llaves del edificio y de las del arca de la reliquia, que era de plata.

Añadía la información que el tal «Comité de Incautaciones» (que tenía establecida alrededor del arca, una guardia de milicianos con fusiles al hombro) debía deliberar sobre lo qué se hacía con ella, y que se sabía, que la mayoría opinaban por la desaparición, bien que ninguno de ellos, por sí solo, se atrevía a decidirlo y menos a ejecutarlo.

Casi segura su pérdida, el Director del Museo de Barcelona sintió el impulso, normal dada su catolicidad, de intentar (por lo menos) la salvación de la reliquia y pidió al Comisario una orden escrita que le permitiera intervenir, con alguna probabilidad de éxito.

No se logró pero, la orden que se deseaba, ni hallóse autoridad alguna que quisiera oponer un mandato formal, permitiendo el apoderarse del arca y de su contenido. Únicamente, ante la insistencia del Director, el Comisario redactó una orden, en la cual se justificaba la intervención, a base de una investigación arqueológica en presencia de médicos, añadiéndose en ella, que una vez hecha tal investigación, los restos humanos se reunieran en una caja de madera y que ésta con aquéllos, sellada, fuese depuesta, en uno de las sepulturas subterráneas de la propia iglesia de San Felio.

Acudió a los pocos días el Director a Gero-

na, ya en posesión de la Orden de la Comisaría de Museos, siendo recibido por los del «Comité de Incautaciones», armados con fusiles. Con contrariedad manifiesta, se informaron de lo dispuesto, deliberando entre ellos, sobre si debían o no permitir (?) lo que se disponía. Al fin, parecieron acceder, y reclamada por el Director la presencia de un Notario y de dos médicos municipales, que estaban en servicio, se procedió al examen del arca, en la forma en que la expresada acta notarial detalla.

Practicada la investigación, al disponer las cosas, para el cumplimiento de la parte más interesante del asunto (ello es, el traslado de las reliquias en una sepultura subterránea de la Iglesia) el «Comité de Incautaciones» se opuso a su ejecución, en la forma que en el acta ya indicada, se declara.

Desgraciadamente, el intento de salvar de desaparición o destrucción, la preciosa reliquia de San Narciso, había fracasado.

Conste pero, que este esfuerzo, fue el único que se hizo para salvar la de San Narciso. El acta notarial de la cual existe copia en los archivos de la Junta de Museos, da testimonio del hecho.

En el mes de septiembre de 1936, se inició por la Comisaría de Propaganda de la Generalidad, la idea de celebrar en París una exposición de arte catalán antiguo.

El objetivo de la Exposición, era según se declaraba el de desmentir (aprovechando los buenos servicios de salvamento realizados por el Museo de Barcelona) las informaciones publicadas por la prensa derechista francesa y por la de Europa y América, relativas a las destrucciones de monumentos y obras artísticas, perpetradas por los revolucionarios rojos.

La Dirección del Museo de Barcelona, conocía la existencia del proyecto y sabía además, que se trataba de realizarlo, evitando su intervención; y justamente este deseo, la puso en alarma, pues conocidos los peligros a que podían hallarse expuestas las obras de arte salvadas, si se llevaban al extranjero, mayores podían ser éstos, si no había hallado de ellas, quien procurara evitarlos.

En el mes de noviembre (1936) la idea había cuajado ya y la Comisaría de Propaganda, comunicó al Consejo de la Generalidad que había establecido un contrato con el Museo del Louvre de París, para celebrarla, instalándola en uno de los locales del mismo. La exposición debía tener lugar en los meses de abril y mayo de 1937.

Al terminar el mes de noviembre (1936), el Comisario de Museos, manifestó al Director de los mismos que el proyecto existía. El Director se opuso a él (hasta allí donde su condición de funcionario lo hizo posible), exponiendo toda una serie de razones, entre ellas, la de los peligros y dificultades del transporte y el hecho insensato de exponer en París, como una gloria, los materiales artísticos «salvados por los rojos de las furias de... los mismos rojos». Insistió además, en el mal efecto que podía producir en un medio de refinada sensibilidad artística e histórica, como es la capital de Francia, el poner a contribución para fines de «propaganda» política, obras de arte, que en su mayoría tenían un carácter de reliquias veneradas del pasado histórico y religioso de la Cataluña medieval; cosa que bajo muchos puntos de vista, podía aparecer como una grosera profanación, propia de gente inculta y determinar, en la opinión intelectual y artística de Francia y en la internacional, efectos contraproducentes.

Nada de lo expuesto fue atendido y a fines de diciembre (1936) el Comisario de Museos, manifestó al Director, que el Consejo de la Generalidad parecía estar decidido a que la Comisaría de Propaganda celebrara la exposición y que no debían oponerse a ello obstáculos de ninguna clase.

Ante el hecho inevitable de la exposición, el Director de los Museos, juzgó deber suyo el no apartarse de las obras que iban a pasar la frontera, y hacer por lo tanto, todo lo necesario para evitar que le separasen de ellas, pues era evidente que dichas obras corrían (por muchos conceptos) peligros mayores y más inmediatos que no aquéllas, que con gran inquietud y pesar, se veía obligado a dejar en Olot, al salir para el extranjero.

Porque es lo cierto, que no podía abandonar los depósitos de Olot, muy tranquilo. A pesar de la máxima fidelidad del personal que dejaba encargado de su custodia, y de no dudar de la buena intención que respecto a ellas, podían tener las personas que en aquel momento ejercían los cargos de máxima autoridad sobre las mismas, tales condiciones podían cambiar de un momento a otro, dada la situación de la política en Cataluña en aquellos días.

Obligado a decidir en la duda, se inclinó al peligro más concreto que el momento ofrecía y decidió hacer todo lo posible, para acompañar las obras que salían de España.

A principios de enero (1937) el Director del Museo fue convocado a una reunión en el local de la Comisaría de Propaganda, con objeto de tratar de la realización de la exposición en París. Asistieron a la misma, entre otras personas, el Consejero de Cultura, y el Comisario de Museos.

El Director expuso ante los reunidos, los puntos de vista ya expresados, añadiendo, que para salvar los inconvenientes que éstos presentaban, había una sola solución y que era ésta; la de alejar de la exposición toda idea de propaganda, limitándola a una simple manifestación en Francia, de lo que era el arte de la Cataluña medieval. Para ello, era indispensable que la Comisaría de Propaganda, no interviniera para nada, y que fuese el Consejo de la Generalidad, quien, por su Comisario de Museos y los servicios de la misma, la realizara.

Sintiéronse estimulados por la propuesta, el Consejero y el Comisario y se acordó aceptarla, de manera que la exposición tendría un carácter netamente artístico, y su realización, por lo tanto, se confiaba a la Comisaría de Museos, que por medio de los Servicios del Museo de Barcelona, la llevaría a cabo.

Se había logrado pues, que las obras de arte que iban a pasar la frontera, no escaparan al control del Director del Museo.

Reunido el Consejo de la Generalidad, tomó el acuerdo de celebrar la Exposición de arte catalán en París, constituyéndose un Comité en Barcelona y otro en la capital de Francia. El Consejero dio orden por oficio al Director, de que se trasladase a París para organizar todo lo relativo a la exposición, saliendo dicho funcionario para este destino el 7 de febrero de 1937.

Llegado a París el Director, después de establecer los contactos normales con las personas de la Dirección de Museos Nacionales de Francia y Conservadurías del Museo del Louvre (con muchos de los cuales tenía ya relación anteriormente) les expuso confidencialmente sus temores. Lo mismo hizo con relación a algunas personalidades de la Oficina Internacional de Museos establecida en París (Dependencia del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual) y de la cual, el expresado Director forma parte, en calidad de miembro experto.

Cabe decir, que en todas estas personalidades, de renombre en el mundo de la museografía, halló la más segura comprensión y las mejores disposiciones, para ayudarle a salvar cualquiera de los peligros previsibles.

Visitados los locales del Museo del Jeu de Paume (Dependencia del Museo del Louvre en los jardines de las Tuillerías) donde la Exposición debía de ser instalada, formuló, de acuerdo con la capacidad de los locales, el plan metódico de la misma, que en un principio debía de ser dedicada únicamente a la pintura y a la escultura de los períodos románico y gótico.

En este punto pero, animado por la cooperación que determinadas personalidades le habían ofrecido, en favor de la defensa de las obras artísticas que iban a ser trasladadas a Francia (dado el caso de que algo se intentara contra ellas) y inquieto al mismo tiempo, por todos cuantos tesoros habían quedado en los depósitos de Olot y en las arcas de la Generalidad, decidió incluir en la lista de las obras de arte que debían ser expuestas, algunas piezas capitales de la orfebrería catalana, que por la calidad preciosa de sus materiales, podían ofrecer un mayor peligro de desaparición, en determinados momentos.

Por esta sola razón, se estableció en la Exposición de París, una sección de orfebrería, pidiendo a la Generalidad, y a tal objeto, algunos ejemplares que guardaba en sus arcas, y que no habían sido entregados al Museo, por razón se decía, de su calidad preciosa.

Figuraba entre los referidos objetos, la Custodia de la Catedral de Barcelona.

Ésta, como es sabido, se guardaba en la Sala del Tesoro de nuestra Catedral, junto con otras preciosas alhajas.

La Catedral fue desde los primeros momentos de la revolución roja, custodiada por fuerzas de policía, y su situación inmediata al edificio de la Generalidad, permitía acudir a su defensa exterior (por las fuerzas de Mozos de la Escuadra que custodiaban el mencionado edificio del Gobierno) si se hubiera intentado asaltarla.

Es por esta razón, que el Director del Museo, no se ocupó de la Catedral, en los primeros momentos, pues consideró que otras obras de arte se hallaban en peligro más inminente que las que en ella se guardaban.

Hacia mitad del mes de septiembre el Servicio de Monumentos y Defensa de Patrimonio Artístico de la Generalidad, juzgó necesario intervenir en la Catedral y a su cargo estuvo todo cuanto al salvamento de las obras artísticas en la misma guardadas, se refiere.

De éstas, unas fueron entregadas al Museo y ellas constan en los ficheros que de todo lo reunido se formaron; y otras se dijo que, por su calidad preciosa, fueron llevadas y guardadas en las arcas de la Generalidad.

Entre las que se entregaron al Museo, figuran la Custodia y la imagen de plata de Santa Eulalia, que con ser ambas de materia preciosa, se supone, que, por su tamaño, no pudieron ser guardadas en las arcas indicadas.

Pude dar razón de cuándo y cómo fue entregada la Custodia de la Catedral al Museo, el Capataz de la brigada eventual de transportes del Museo, Antonio Poveda, pues el Director del Museo no recuerda la fecha, ni si, desde la Generalidad, fue llevada al Palacio Nacional de Montjuich y desde allí a los depósitos de Olot y fue ya directamente desde la Catedral a Olot, pues él se hallaba desde el 7 de octubre en esta última población.

Lo que afirma el Director del Museo es que, la Custodia llegó últimamente y que se colocó en Olot, entre los objetos que se estaban aún inventariando y puede añadir que al recibirla en París notó que en los inventarios y documentos de Aduana, se indicaba hallarse dicho objeto aún pendiente de inventariación.

Al abrir la caja que la contenía notó la falta de los grandes brillantes que había alrededor del «Viril», y bien que podía suponerse, que éstos, por ser de gran valor, se habían desmontado para ser guardados en las arcas de la Generalidad (como las otras muchas joyas que adornaban la Custodia) consideró deber suyo hacer notar la falta de los mismos, de una manera pública.

No era fácil tal cosa, pues la constatación en los inventarios y en el catálogo, hubiera sido un acto «fascista» suficiente a separar al Director de los objetos que tanto le había costado salvar y acompañar a Francia. Halló pero una solución, y ésta fue, la de publicar en el Catálogo de la Exposición de Arte Catalán, celebrada en el Museo del Jeu de Paume de París, una fotografía de la Custodia, hecha con anterioridad a la revolución y en la cual aparecían visibles los brillantes.

Ya liberada Cataluña, al llegar a París el Consejero de la Generalidad, el Director del Museo fue llamado por él y le hizo entrega de un documento, en el que le parece recordar, que se decía, que algunas cajas conteniendo obras de arte de materia preciosa que se guardaban en las arcas de la Generalidad, fueron llevadas al depósito de obras artísticas que se había situado en el pueblo de Darnius.

Este documento (al solo fin de facilitar las

tareas del Servicio de Recuperación) el Director del Museo, lo entregó en Maison-Laffitte el día 8 de marzo de 1939, al Excmo. Sr. Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes, que debe tenerlo en su poder.

Se sabe, que una gran parte de las cajas que había en el mencionado depósito de Darnius fueron llevadas a Francia, por el gobierno de Negrín, para ser entregadas a un Comité Internacional que las refugió en Ginebra y que desde Ginebra, el Servicio de Recuperación, las dirigió a Madrid, no sabiendo el Director si a estas horas están en Madrid, o ya en Barcelona.

Ello lo expone con el deseo de ayudar a orientar los trabajos que se hagan, para recuperar los brillantes que faltan a la Custodia de la Catedral de Barcelona.

El transporte de los objetos señalados en la lista de las obras que debían figurar en la Exposición de París, se hizo en camiones cerrados, desde el depósito de Olot al Museo del Jeu de Paume de París. Dirigió y acompañó la expedición, personal del Museo o individuos del cuerpo de mozos de la escuadra sin uniforme y autorizados por el Ministro de Francia. Durante el trayecto, las fuerzas de la guardia móvil francesa de todas las «prefecturas» del tránsito, fueron avisadas, presenciando el paso de los camiones, en todas las poblaciones donde había «puesto» de las mismas. En las poblaciones donde los camiones pernoctaron, éstos se rindieron en el patio de los cuarteles de la «guardia móvil», donde permanecieron hasta la continuación del viaje.

En Olot, al ser cargados los camiones, un funcionario de la Aduana Española, tomó inventario detallado de cuanto se depositaba en los mismos, estableciéndose una lista por camiones. Éstos fueron sellados. En la Aduana francesa, fue establecida otra lista, entrando los objetos en concepto de temporalidad y para figurar en una exposición.

Estos documentos de las aduanas española y francesa, constituyeron desde el primer momento, una base firme de comprobación, de cuántos y cuáles habían sido los objetos expatriados.

Se inauguró la Exposición de Arte Catalán en París a mediados de abril, publicándose un Catálogo de la misma, en el cual constaban todos los objetos expuestos. Algunos, que no lo fueron (por falta de capacidad de los locales) no constaban en el Catálogo, pero sí en la lista de aduana ya citada.

La Exposición permaneció abierta hasta mitad del mes de mayo (1937). Fueron despachadas 60.000 entradas a 10 francos y agotada una edición de 10.000 ejemplares del Catálogo que se vendía a 15 francos el ejemplar. Según las condiciones fijadas por el Louvre (y de las cuales se tratará después) estos ingresos, los recaudaba la caja de los Museos Nacionales de Francia.

Antes de la llegada a Francia de las obras de arte en cuestión, el Director de Barcelona, consideró indispensable examinar cuáles habían sido los tratos o contratos establecidos, entre el Consejo de la Generalidad, y las autoridades francesas, para la celebración de la Exposición.

El conocimiento de tales documentos, era indispensable al Director, tanto, para no intervenir en alguna maniobra que hubiere sido irreparable para España, como para saber a qué atenerse, si llegaba un momento en que era necesario evitar alguna, que en igual sentido se propusiera.

Pidió pues a tal efecto los documentos a la Consejería y le dijeron que los tenía la Comisaría de Propaganda. Los hizo pedir a la Comisaría de Propaganda y contestaron que no podían disponer de ellos.

Inquieto por tal contestación, se valió de su amistad con el Director de los Museos Nacionales de Francia, para exponerle el caso y pedirle le dejara examinar el expediente de la Exposición de Arte Catalán, que debía de obrar en sus archivos.

Examinado el tal expediente, resultó que no existía contrato alguno, y que todo lo que constaba en él, se reducía a:

I. Una nota dando cuenta de la visita que hizo al Director de los Museos Nacionales de Francia, un delegado de la Comisaría de Propaganda de la Generalidad en París, proponiendo la celebración de una exposición de arte catalán, en el museo del Louvre.

II. Nota de una recomendación (hecha por teléfono) emanando de la jefatura del Gabinete del Presidente del Consejo de Ministros de Francia, al Director de Museos Nacionales, para que se adoptara la propuesta que había formulado verbalmente, el ya citado delegado de la Comisaría de Propaganda de la Generalidad, y

III. Copia de una carta, que el Director de Museos Nacionales de Francia, había dirigido al ya citado delegado de Propaganda, fijando las condiciones en que el Museo del Louvre podría acoger la Exposición de arte catalán, propuesta.

Estas condiciones, señalaban como a cargo de la Generalidad, únicamente los gastos de transporte de los objetos. La instalación de la Exposición, custodia, publicidad, edición de carteles y catálogos, etc. a cargo de los Museos Nacionales de Francia. Estos recaudaban íntegro, el producto de las entradas y de la venta de todo el material editado por los mismos.

No existía en el expediente, ni existió nunca, ningún documento de la Generalidad ni de dependencia suya, aceptando o rehusando tales condiciones. Ante el caso, el Director del Museo, juzgó mejor que fuera así, y así lo comunicó al Director de Museos Nacionales de Francia, rogándole que dejara las cosas como estaban y firmase el recibo de las obras, al pie de un inventario de las mismas. Esto se realizó en septiembre de 1937.

Tal documento, que daba el Servicio de Museos Nacionales de Francia, la responsabilidad de los objetos recibidos, se juzgó de mayor interés y conveniencia, que el suscitar el establecimiento de algún contrato con alguna institución u organismo determinado, puesto que el Inventario de los objetos recibidos, hacía responsable de los mismos a la Dirección francesa, no sólo ante unas instituciones contratantes hoy, que podían dejar de existir mañana, sino ante España y ante el mundo y en todo momento.

La Dirección del Museo de Barcelona, además juzgó necesario prevenir a las autoridades de Bellas Artes de Francia, contra posibles ofertas tentadoras de compra de los objetos expuestos, que pudieran hacerse y que (en un caso conocido por el Director) se hicieron. Esta confidencia, tenía por objeto saber cual sería la actitud de dichas autoridades, si el caso se planteaba en Francia.

Dentro la oficiosidad y el carácter confidencial del asunto, sus respuestas fueron satisfactorias, pues en último caso, todas las personalidades consultadas, ofrecían poner sus nombres al pie de un documento público, por el cual se denunciara el hecho, ante la opinión mundial.

No satisfecho con ello, hacia octubre de 1937, tuvo una ocasión para informarse discretamente, de lo que en las altas esferas del gobierno francés podría opinarse sobre el caso indicado antes, resultando del informe, que «en ningún caso se consentiría que en Francia fuesen vendidos los objetos en cuestión, puesto que el Museo del Louvre los había acogido para una exposición, y no podía tal institución aparecer, como encubriendo una combinación poco honrosa ante el mundo.»

Esta parece ser que fue —según se dijo— la contestación del Ministro de Educación Nacional y Bellas Artes.

Todas estas fuerzas de defensa, de carácter moral, con las cuales el Director del Museo de Barcelona, juzgó que podía contar, si el caso llegara a producirse, le hicieron comprender, que para defender las obras de arte salvadas de la revolución por los servicios a su cargo, disponía de más medios en Francia que no en España.

Tenía en Francia, una situación entre las autoridades de los servicios oficiales de Bellas Artes, y entre los elementos del «Instituto de Cooperación Intelectual» y de la «Oficina Internacional de Museos». Contaba con la amistad y el interés entusiasta, de una personalidad artística de tanto relieve en Europa, como es el eminente pintor español D. José M.ª Sert, relacionado además personalmente con las más altas personalidades del mundo artístico europeo y americano. Poseía en Francia libertad de acción para acudir donde fuera necesario, y medios para mover una campaña de prensa, la más prestigiosa.

En cambio nada hubiera podido hacer en Barcelona. Además allí, amenazaban sus depósitos de Olot, todos los azares de la política en Cataluña, donde una continua lucha para la preponderancia en el Gobierno, de los diversos grupos políticos y sindicales del llamado «frente antifascista» ponía cada día en peligro el estado de cosas establecido. Nadie podía saber quien fuera el que mañana alcanzaría el gobierno, ni lo que este posible gobierno de mañana pensaría en relación a la parte del patrimonio artístico de la región, que con tanto esfuerzo y a costa de tantos peligros se había podido salvar. En una reunión celebrada en la Generalidad, en los primeros meses de la guerra, el Consejo había consultado a los representantes de todos los grupos «antifascistas», si se consideraba que era deber de la Generalidad, ayudar económicamente al Gobierno central en sus necesidades de guerra, a lo cual se contestó que sí, añadiendo, uno de los delegados que uno de los medios de ayuda, debía hallarse en la venta al extranjero de las obras de arte, que se habían reunido.

Aparte de ello, en cualquier momento podían producirse disturbios y movimientos violentos de masas, que el llamado gobierno, no evitaba. En Olot mismo, al anuncio de que los buques de la escuadra nacional, intentaban bombardear las costas de la Bahía de Rosas, para proteger un supuesto desembarco, se produjo una concentración súbita de milicianos de todos los pueblos de las vecinas montañas, cuyo paso por la población dejó huellas trágicas, y que del mismo modo que asaltaron la cárcel, podían haber asaltado los depósitos de obras de arte, allí existentes.

Además se habían iniciado los bombardeos aéreos y en Olot, se anunciaba la instalación de una fábrica de pólvora y se organizaban algunas pequeñas industrias de armamento. Inútil cuanto se hizo para evitar los establecimientos indicados, que normalmente debían atraer las represalias de la aviación nacional. Ante lo que se llamaban «necesidades de guerra» se sonreía misteriosamente a los temores expuestos, y en verdad, la causa de la defensa de las obras de arte salvadas, era de muy difícil sostener en aquel ambiente.

Por todo ello, el Director del Museo de Barcelona, atento a sus responsabilidades morales y llevado por su afán de hacer cuanto humanamente pudiera, llegó a la conclusión de que en Francia, podía responder de la salvación de todo cuanto se había reunido, o por lo menos, comprometer en ello su responsabilidad. Esto lo llevó a la conclusión de que todo su esfuerzo debía dirigirse a lograr, que se trajera a Francia (y a título de refugio por durante la guerra) todo lo que había logrado reunir en los depósitos de Olot, y todo lo más importante de lo que fuera de ellos, quedaba en diversos lugares de Cataluña.

De este pensamiento estaba informado el pintor Sert y por él, la Embajada Nacional en París. En aquellos días (Mayo de 1937) la Exposición de arte catalán se hallaba abierta en el Museo del Jeu de Paume y el número extraordinario de visitantes, le estimuló a trazar un plan técnico y económico del traslado a Francia de los tesoros de arte reunidos en Cataluña. La fórmula exterior del plan era la de refugiar en Francia por durante la guerra, las colecciones de los Museos de Cataluña. Estas colecciones deberían de ser expuestas en Francia, eso es, visibles para el público y sin posibilidad a sustracciones ni ventas clandestinas. Estas exposiciones se justificaban a base de que dichos museos, bien que trasladados en otro país, seguían siendo vivos, a la vez que producían (como la de París producía) ingresos suficientes a su sostenimiento, de manera que podía aspirarse a mantener al lado de los objetos, todo el personal técnico y administrativo básico de la institución, es decir, aquel que constituye el fundamento de los cuadros de servicio, tan difícil de organizar, y más de mantener durante la guerra.

Francia acababa de inaugurar la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París y acudía a ella, gente de todo el mundo, y las

exposiciones de nuestros museos, repartidas en series monográficas en las principales ciudades históricas de aquella nación (centro de turismo) podían producir los medios económicos que la realización del proyecto exigía. Se ofrecía pues a la Generalidad, llevar a cabo la operación sin gasto alguno de su cargo y aún con descarga del sostenimiento del personal afecto al servicio propuesto.

A mitad de Mayo de 1937 terminaba el plazo señalado a la Exposición de arte catalán de París. Ante el éxito de la misma, el Conservador del Museo del Jeu de Paume M. Dezarrois, conocedor de los proyectos del Director de Barcelona, y dispuesto a secundarlos con el mayor entusiasmo, solicitó de la Dirección General y ésta del Ministro, una prórroga que diera tiempo a la realización de los planes indicados antes.

La gestión fue laboriosa, por razón de que, el Gobierno francés, había comprometido en favor del Gobierno austríaco, los locales del Jeu de Paume para celebrar una exposición histórica del arte de aquel país, para los meses de junio y julio. Con verdadero interés, las autoridades de Bellas Artes de Francia, conocedoras así mismo del proyecto ya expuesto, insistieron, hasta acudirse por el Ministerio de Asuntos Extranjeros francés, a la Embajada austríaca, que no pudo renunciar a lo comprometido, por razón de hallarse ya en París, las obras que, procedentes de los Museos de Viena, debían ser expuestas.

Entonces, de acuerdo con el Director de Barcelona, se propuso la prórroga de la Exposición catalana en un nuevo local. Se justificaba dicha prórroga, en el enorme interés que la dicha exposición había despertado y en la conveniencia de tenerla en Francia, como una atracción más, por durante la Internacional de Artes y Técnicas. Correspondiendo a las gestiones con tanto celo realizadas, por M. Dezarrois, Conservador del Jeu de Paume, por M. Verne, Director de los Museos Nacionales, y de la Escuela del Louvre, y por M. Huismanns, Director General de Bellas Artes, el Ministerio decidió que la Dirección de Bellas Artes solicitara del Presidente del Comité Catalán en París, para que esto lo transmitiera a la Generalidad si era necesario, que quisiera continuar manteniendo la Exposición en Francia, por durante la Internacional de Artes y Técnicas de París; que no siendo posible mantener dicha exposición catalana (y por las razones ya indicadas) en el Museo del Jeu de Paume se ofrecía el Castillo de Maison-Laffitte en las inmediaciones de París, etapa (dicho Castillo) de una serie de ellos alrededor de la capital (Versalles, Saint-Germain en Laye, Malmaison, etc.) en los cuales se organizaban exposiciones extraordinarias, para implantar un circuito de turismo con nuevos elementos de interés. Que la Dirección de Museos Nacionales, corría con todos los gastos de traslado de las obras, e instalación de las mismas en Maison-Laffitte, con los servicios de custodia, etc.

«Verbalmente», el Director de Bellas Artes de Francia comunicó la propuesta al Presidente del Comité de la Exposición catalana y éste lo transmitió «por teléfono» al Consejo de la Generalidad, que accedió.

Procedióse pues a desmontar la exposición del Jeu de Paume y a su transporte en el Castillo de Maison-Laffitte que se instaló con esplendor. Esta segunda etapa fue inaugurada a primeros de julio de 1937.

Aprovechando la circunstancia del traslado a un nuevo local (que dijo ser de mayor capacidad), el Director de Barcelona manifestó que tenía necesidad de más material. Estableció pues una nueva lista, que ocupó tres grandes camiones y para completar la sección de orfebrería, pidió las joyas de la Custodia de la Catedral de Barcelona, que se guardaban en las arcas de la Generalidad. De dichas joyas, se entregaron sólo las más antiguas, por razón —dijeron— que las otras no correspondían a los límites de época de la Exposición (siglos X al XV).

La noticia de que la exposición se prorrogaba determinó en Barcelona una campaña insidiosa contra el Director del Museo, según la cual éste trataba de evitar la devolución de las obras, para entregarlas a los nacionales.

De hecho pero, se había logrado retrasar seis o siete meses, el reintegro de estas obras de arte principales, a un lugar donde su conservación peligraba, y a aumentar, con tres grandes camiones más, el tesoro puesto a refugio. Además, se disponía del tiempo necesario para plantear y realizar, si era posible, el plan propuesto.

Visto el éxito de prensa, que en realidad tuvo la Exposición catalana (y ello sin relación a las finalidades que la determinaron) el Comité de la misma en París, quiso editar un opúsculo, reproduciendo los comentarios de los periódicos. Esta circunstancia fue aprovechada por el Director para publicar en el mismo, el Catálago todo lo que se hallaba expuesto en Maison-Laffitte, y como por error, introdujo en el mismo, la lista completa de las obras expuestas y de aquellas que por falta de capacidad de los locales disponibles en el Castillo, se hallaban en reserva. Dicha lista, absolutamente completa, rebatía exactamente sobre las listas de las aduanas española y francesa, que se establecieron (como se ha dicho ya) a la primera expedición y se repitieron a la segunda. En consecuencia, quedaba publicada la lista completa de cuantos objetos habían salido de los depósitos de Olot, y otros, para pasar a Francia.

Al mismo tiempo, el Director de Barcelona insistió, cerca de la Dirección de Museos Nacionales de Francia, para que estableciese y firmase el documento de recibo de todos aquellos tesoros, que tenía en uno de los locales de su jurisdicción y custodiados por personal a sus órdenes.

En efecto, durante el mes de agosto el Conservador del Museo del Louvre, M. Paul Vitry, asistido de su ayudante, Mlle. Charageat, estableció un inventario completo de cuanto se había llevado al Castillo, expuesto o en reserva, que rebatía así mismo exactamente, sobre el inventario publicado en el opúsculo mencionado antes y las listas de las aduanas.

Existían pues:

I. Catálogo de la Exposición Catalana en el Jeu de Paume.

II. Inventario en el opúsculo titulado «L'art Catalán a París».

III. Listas de las aduanas española y francesa.

IV. Inventario establecido por la Dirección de Museos Nacionales de Francia.

Este inventario último lo firmó M. Verne Director de dicho servicio. La copia del mismo fue entregada por el Director al Sr. Jefe Nacional de Bellas Artes el día 8 de marzo de 1939. Otra copia, obra en los Archivos de la Dirección de Museos Nacionales de Francia sito en el Museo del Louvre de París.

Los documentos de Aduanas y las listas de objetos establecidas por las mismas (junto con una copia del inventario de Maison Laffitte, publicado en el opúsculo «L'Art Catalan a París») fue entregado así mismo al Jefe Nacional de Bellas Artes, el día 8 de marzo de 1939.

Proseguidas las gestiones para llevar a la práctica el plan de refugio en Francia de todas las obras de arte salvadas de la revolución roja en Cataluña, en septiembre de 1937, el Director de Barcelona, había recibido oficiosamente, oferta de las autoridades de Bellas Artes, de Francia, de la posibilidad de disponer del Castillo de Salsas, cerca de la frontera del Perthus, para depositar, en el primer momento, las obras que se fueron trayendo de Olot, o de otros depósitos. Este Castillo, vecino de Perpignan, ofrecía admirables condiciones para el caso. El «Service de Monuments Historiques» de Francia, al cual pertenece, hubiera accedido gustoso a tal utilización. Estaba prevista la custodia del mismo, por fuerzas de gendarmería de la Comandancia de Perpignan. Situado en Olot, el núcleo principal y casi único de obras a trasladar, los portes se hacían económicos, dada la distancia relativamente corta de Olot a la frontera y de la frontera al depósito de Salsas proyectado.

Las garantías que se ofrecían no podían ser otras que las mismas que se habían logrado para los materiales expuestos en Maison Laffitte, eso es: un recibo de la Dirección de Museos Nacionales de Francia, al pie del inventario de las obras entradas. Apurar más las cosas, tratar de establecer tratos o contratos con poderes determinados, era contraproducente.

En este estado las cosas, el Director de Barcelona creyó llegado el momento de plantear la cuestión, empezando por comunicar su proyecto al Presidente del Comité de la exposición catalana en París, que lo aprobó y lo apoyó en todo momento.

Vista esta actitud y de acuerdo con él, lo expuso al Comisario de Museos, en visita que éste hizo a Maison-Laffitte. El Comisario pero, se opuso resueltamente al proyecto, y por una serie de razones de distinto carácter, siendo la principal de ellas, la de que «por pertenecer gran parte de las obras en cuestión, a particulares, muchos de los cuales se hallaban refugiados en el extranjero, éstas al llegar a Francia, podían ser reivindicadas por ellos, y ya en posesión de ellas, venderlas, cosa que equivaldría a su pérdida para España».

Con este criterio fue informado, por el Comisario, el Consejero de Cultura. Comentado el proyecto (al ser conocido entre algunos elementos de Barcelona), la campaña contra el Director del Museo subió de punto, insistiéndose cerca de dicha autoridad para que ordenara la vuelta a Barcelona de dicho funcionario, la gestión del cual se juzgaba por algunos, «peligrosa».

Llegó el mes de octubre (1937) y con él, la fecha señalada para la clausura oficial de la Exposición de Artes y Técnicas de París, que llevaba consigo la terminación del plazo señalado a la de arte catalán de Maison-Laffitte. Prorrogada otro mes, pero, la exposición de París, incierta su reapertura en la primavera de 1938, sin decisión el Consejero de la Generalidad, las cosas se sostuvieron hasta el mes de noviembre, en el mismo estado.

En esta fecha (noviembre de 1937) el Consejero de Cultura estuvo en Maison-Laffitte y el Director del Museo de Barcelona, le expuso la realidad de la situación, con su proyecto y la necesidad de llevarlo a la práctica. Declaró el Director, que sólo podía responder de la conservación de los objetos, si estos eran trasladados a Francia y que de no hacerse así, pesaría sobre el propio Consejero, ante el porvenir, la responsabiliad de los daños que se produjeran. Que en cuanto a las obras que se hallaban expuestas en Maison-Laffitte, de ninguna manera aceptaría la responsabilidad de llevarlas a Barcelona, y que si esto se hacía, se reservaba el derecho en Francia, de protestar públicamente exponiendo las razones que le inducían a tal posición.

Para comprender la presión que el Director de Barcelona podía ejercer sobre los elementos responsables de la Generalidad, debe tenerse en cuenta el prestigio público que a ese funcionario había dado su gestión al frente del Museo de Barcelona.

Ingresado por concurso al servicio del mismo, en 1912, a su actividad se debía la formación de las grandes colecciones de arte de Barcelona. Perseguidas pieza a pieza por los más apartados rincones de las iglesias del Pirineo catalán, retablos góticos y pinturas murales románicas, afluían a los locales antes vacíos del Museo Barcelonés, hasta llegar a convertir éste en un exponente magnífico de la historia del arte medieval en Cataluña.

Además, su conducta durante la revolución roja en Barcelona, al frente del personal de su Museo, era de todo el mundo conocida y los coleccionistas privados que vieron sus colecciones salvadas y los elementos eclesiásticos, que a sus esfuerzos debieron la conservación de obras de arte insustituibles, constituían el centro de la opinión del país, un testimonio que daba al Director una autoridad moral considerable en todo lo que a la buena conservación de tales obras de arte se refería. Por ellas trabajó denodadamente con peligro de su propia vida, para poderse mantener en el puesto, que un deber moral le señalaba en aquel momento.

Además, su actuación como creador del Museo de Barcelona era conocida en los centros museográficos de Europa. Miembro de algunas academias internacionales como la So-

ciedad Hispánica de Nueva York, la de Bellas Artes de Lisboa, el Instituto Internacional de Cooperación intelectual de París, el Instituto de Arqueología Musulmana de Damasco, la Cámara Internacional de Expertos en Arte, etc., le situaba bien en Francia, para actuar con todo su prestigio en defensa de las obras de arte de su país, que él mismo salvara de los horrores de la revolución roja. Sus libros, los artículos publicados en revistas extranjeras, su concurrencia a los Congresos Internacionales de Historia del Arte, daban más valor a su voz si ésta se alzaba, en favor de aquello, al culto de lo cual había dedicado toda su vida.

Ello, y no otra cosa, explica la actitud indecisa de los responsables de la Generalidad y del Ayuntamiento de Barcelona, a su respecto.

Así siguieron las cosas indecisas, durante meses. El Director del Museo había expuesto claramente sus planes y aún que nada se decidía respecto a ellos, era lo cierto, que ninguna orden formal le obligaba a devolver a Barcelona, las obras de arte que seguía custodiando en Maison-Laffitte.

No parecía por de momento útil modificar tal situación. Cuantas personas sensatas conocían el estado real de las cosas, así lo aconsejaban. Todo parecía mejor que llevarlas a una crisis, cuyo resultado hubiera sido la separación del Director de los objetos que guardaba y la vuelta de éstos a Barcelona, o cosa aún peor, como hubiera sido, la separación del Director, sustituido por otra persona encargada de la custodia en Francia de las obras, cuya devolución, a fin de cuentas, nadie exigía.

Algunas personalidades interesadas en el asunto, opinaban así, entre ellas, D. Felipe Rodes, de la Embajada Nacional en París, informado al día de cuanto ocurría. El Excmo. y Rdmo. Sr. Obispo de Gerona, y su representante en París el Rd. Lamberto Font. D. José Mª. Sert, pintor. El Excmo. Sr. D. Miguel Mateu, actual alcalde de Barcelona y otros.

De todas maneras, a los primeros meses del año 1938, al decidirse la no-reapertura de la Exposición de Artes y Técnicas de París, desaparecía el motivo con que el Consejero de la Generalidad, cubría su indecisión y sorteaba las exigencias de los que en Barcelona dirigían la campaña contra el Director del Museo.

Esta no cejaba, y a través de las informaciones que de ella se tenían en París, más que de devolver los objetos de Maison-Laffitte a Barcelona, de lo que se trataba era de sustituir al Director en su función de custodio en Francia por otra persona.

No podían pues seguir las cosas por más tiempo en tal estado, pues era posible una decisión irreparable, a la cual era mejor adelantarse, tomando la iniciativa en el pleito y en vistas a posibles actitudes a tomar.

Por ello, hacia el mes de abril de 1938, el Director del Museo redactó un documento dirigido al Consejero de la Genealidad y al Comisario de Museos, en el cual exponía una parte de su plan y pedía su realización inmediata declinando en caso de que no se aceptara todas las responsabilidades, y pasándolas al Consejero y al Comisario referidos. Anunciaba además, que de tal documento enviaba copias certificadas a la Oficina Internacional de Museos, dependencia del Instituto de Intercambio Intelectual de la Sociedad de Naciones, para que fuesen guardadas en sus archivos, y a resulta de las responsabilidades a determinar en el porvenir.

A primeros de junio (1938) el Consejero de Cultura visitó al Director en Maison-Laffitte y le expuso las dificultades que se oponían a la realización de su proyecto, y entre ellas, la de que el Gobierno Central se oponía a su ejecución. Sospechaba el consejero que alguno de los elementos dirigentes de la campaña que se hacía contra el Director, conociendo el proyecto de éste y temiendo su aceptación por la Generalidad, había acudido a la Dirección de Bellas Artes central, comunicándolo y añadiendo determinadas sospechas.

Ello parece ser que determinó una comunicación de la Dirección central general de Bellas Artes a la Generalidad, en la que se discutía a la misma su competencia para celebrar una exposición en el extranjero. Se pedía además cuáles eran las garantías que para el reintegro de las obras de arte de Maison-Laffitte tenía del Gobierno francés y se ordenaba la repatriación de las mismas, inmediata y la prohibición de expatriar otras, bajo ningún concepto.

La Consejería de Cultura contestó al documento soslayando la cuestión. Dijo que se trataba de una exposición del Museo de Barcelona, de acuerdo con el del Louvre. En cuanto a los restantes conceptos, jugaron los preceptos del Estatuto de Cataluña, y... venía la firma.

No había pues, posibilidad de realizar el plan propuesto; así lo manifestó el Consejero al Director.

Ante el caso, el Director declaró al Consejero, que puesto que en Barcelona no le era posible actuar según su criterio en relación a las cosas de su cargo, que no podía aceptar ninguna responsabilidad por todo cuanto allí quedaba y que en consecuencia decidía permanecer en Maison Laffitte, custodiando y respondiendo plenamente de cuanto allí se hallaba depositado. Que en cuanto a reintegrar a Barcelona o a Olot los referidos objetos de Maison-Laffitte, se negaba rotundamente a ello, y que si se hacía no sería sin su protesta pública, pues no estaba dispuesto a consentir que por razón de debilidad e indecisión, se llevara, allí donde podía destruirse, lo que en Francia estaba seguro y dignamente expuesto a la admiración pública y al interés de los hombres de estudio.

En agosto de 1938, el Comisario de Museos, visitó al Director en Maison-Laffitte, y le aconsejó y le rogó que depusiera su actitud y volviese a Barcelona, reintegrándose a su cargo. La contestación del Director fue igual a la que hizo al Consejero.

Pocos días después de la visita del Comisario y hallándose éste aún en Francia, el Director recibió una comunicación de la Comisaría de Gobernación del Ayuntamiento de Barcelona.

Milagros Guardia

Debe aclararse que el cargo de Director del Museo de Barcelona es de plantilla municipal, puesto por el Ayuntamiento a las órdenes de la Junta de Museos (sustituida en aquel momento por el Comisario) que fue siempre institución mixta del Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona y lo era, (desde la República) del Ayuntamiento y de la Generalidad.

En esta comunicación se daba traslado de un acuerdo de la Comisión Municipal referida que decía, que de no estar el Director de los Museos reintegrado en su puesto en Barcelona, antes del día 8 de septiembre, quedaría destituido, por abandono del cargo, con pérdida de todos sus derechos de funcionario.

El Director no contestó tal comunicación. (Del caso dio cuenta la radio y la prensa nacional, elogiando la gestión del Director y su actitud.)

Este siguió acudiendo diariamente a su servicio del Castillo de Maison-Laffitte.

A primeros de septiembre dejó de percibir su sueldo de funcionario municipal, que no percibe aún en esta fecha.

A mediados de octubre (1938) volvió el Consejero a París manifestando al Director, que el acuerdo de la Comisión de Gobernación no se había elevado al pleno consistorial y que no tenía efectos. Que la Generalidad había oficiado al Ayuntamiento declarando que los servicios del Director le eran necesarios en Maison Laffitte. Que el Ayuntamiento se limitaba a suspender su sueldo y que la Generalidad pagaría sus gastos de residencia en Francia.

Ante la imposibilidad de llevar a realidad el plan propuesto, el Director de Barcelona aprovechó de la presencia del Consejero de Cultura en París para hacerle presente la necesidad de repartir en varios núcleos las obras de arte que se hallaban en Olot, por razón de que podían, hallándose todas juntas, ser destruidas de una vez en cualquier momento. Además le advirtió que ante la intensificación de los bombardeos aéreos y determinados acontecimientos que se producían en diversos lugares de Cataluña, era prudente que aquellos núcleos de obras de arte, que por razones de política, no pudieron ser reunidos en los primeros momentos de la revolución, a los del Museo, se concentrasen y se pusieran en mayores seguridades, que aquellas en que estaban (Tarragona, Gerona y otros).

Para dar mayor fuerza a su indicación, unos días después dirigió una carta al Consejero en igual sentido.

Esta indicación fue atendida y el depósito de Olot se desglosó en tres, siendo los otros dos los de los pueblos de Darnius y Agullana, cerca la frontera del Perthus, y ello por razón de que el Consejero, convenía interiormente, en que pudiera llegar un momento en que la propuesta del Director de llevarlo todo a Francia, fuese necesario aceptarla, si se querían salvar los objetos de arte.

En Darnius y Agullana, además, parece ser que se llevaron las obras de arte principales, que se habían reunido en Tarragona, Gerona y otras localidades y que habían quedado allí, como ya se ha dicho, al cuidado del Servicio de Patrimonio Artístico.

Al iniciarse a fines del año 1938, la operación de los ejércitos nacionales, que trajo consigo la total liberación de Cataluña, el eminente pintor español D. José M.ª Sert, expuso al Director del Museo, sus grandes temores por los daños que podían sufrir los depósitos de obras de arte existentes en Cataluña, al producirse los trágicos momentos de la evacuación de poblaciones por los rojos.

Los temores del Sr. Sert se referían no sólo a los depósitos organizados alrededor de los Servicios de los Museos de Barcelona, sino también a aquellos donde se hallaba la flor del Museo del Prado y de las grandes colecciones españolas, y que iban siguiendo las repetidas fugas del Gobierno de Negrín.

El Sr. Sert manifestó al Director del Museo, que tenía un plan, para ver si lograba sacarlo todo de España, a fin de sustraerlo a una posible hecatombe, y lo expuso. Este se basaba, en una oferta que había recibido del Secretario de la Sociedad de Naciones, de influir sobre el ministro de Negrín, Álvarez del Vayo, al llegar éste a la reunión que se anunciaba en Ginebra, aquellos días; pero que esta presión debía ser reforzada por la que le hicieran los Ministros de Francia, Inglaterra y Bélgica. El Secretario de la Sociedad de Naciones, añadía, que obtendría del Consejo de la misma, la facultad personal de ofrecer los locales de la Sociedad, para depositar las obras, las cuales quedarían allí bajo su responsabilidad personal y no en poder de la referida Sociedad.

El Director del Museo de Barcelona, se ofreció al Sr. Sert por todo cuanto pudiera hacer, manifestándole pero, que vistos los antecedentes del fracaso de su proyecto, toda insistencia sobre el mismo punto de vista, podría parecer sospechosa a Barcelona y más en aquel momento, en que el final de la guerra se aproximaba. En consecuencia juzgaba contraproducente su abierta intervención en el asunto.

El Sr. Sert (con quien el Director siguió manteniendo contacto constante), con un fervor meritísimo, trabajó en un plan, movilizando las grandes corporaciones artísticas e intelectuales de Francia, Inglaterra y Bélgica, las cuales visitaron a sus respectivos ministros de asuntos extranjeros, rogándoles que en la próxima reunión de la Sociedad de Naciones, insistieran sobre Álvarez del Vayo, para que accediera a poner a salvo todas aquellas obras de arte español, que por sus valores constituyen parte del patrimonio artístico de Europa. Se insinuó que convenía hacer pesar sobre el gobierno Negrín, el hecho de que, negarse a tal sugestión, equivaldría a hacerse responsable ante el mundo, de las destrucciones de obras artísticas que podrían producirse.

Llegó la reunión de la Sociedad de las Naciones, y los Ministros aludidos significaron a Álvarez del Vayo, lo que los elementos intelectuales de sus respectivos países les habían pedido. Se negó de momento, del Vayo, diciendo como siempre, que los rojos ganarían la guerra, pero, que al volver a España, no pudo pasar ya más allá de Figueras,

o por lo que sea, lo cierto es que Negrín sintió la amenaza de lo que diría Europa si rehusaba el ofrecimiento, y accedió al traslado de las obras de arte.

Para tratar con Negrín se constituyó alrededor del Secretario de la Sociedad de Naciones un Comité Internacional de personalidades de los grandes Museos de Europa y el Sr. Sert (que estaba autorizado por una alta autoridad nacional). Este Comité recibió las obras en la frontera del Perthus, durante los últimos días de la retirada marxista a Francia, trasladándolas desde la frontera a Ginebra.

En estos mismos días, el Consejo de la Generalidad (que permaneció en Olot unos días después de la entrada del Ejército Nacional en Barcelona) decidió pasar la frontera.

Al llegar a París, el Consejero de Cultura hizo telefonear al Director del Museo de Barcelona (que se hallaba en su puesto de Maison-Laffitte) preguntándole si tenía medios de hacer llegar al Estado Mayor Nacional, que operaba en la provincia de Gerona, una indicación: Contestó que sí, el Director. Esta indicación consistía en señalar a las fuerzas nacionales de liberación la situación exacta de los locales en donde se hallaban los depósitos de las obras de arte, reunidas por los Servicios de Museos de Barcelona y de Defensa de Patrimonio Artístico, en Olot, Darnius y Agullana, advirtiendo que la guardia que había en los mismos, haría señales de rendición a fin de evitar cualquier ataque que pudiera perjudicar las obras de arte refugiadas.

El Director se puso inmediatamente al habla por teléfono con el Sr. D. Felipe Rodes, de la Embajada Nacional en París, comunicándole los datos... Pero siete horas más tarde comunicaba el Consejero anulando lo dicho, pues se había enterado de que, ya ausente el Consejo de la Generalidad, Negrín había dado órdenes para que se llevaran a Francia las obras de los referidos depósitos.

De lo que se llevó de ellos no podemos dar información exacta. El Comité Internacional, que recibía las obras españolas en la frontera, señaló muchos camiones procedentes de Darnius y de Agullana. Una versión dice, que, tres de estos camiones salieron de Darnius o de Agullana (no se sabe de cuál de las dos poblaciones) y no pasaron la frontera. Otra versión dice que la pasaron, pero que aprovechando la confusión de aquellos momentos, no se rindieron al mencionado Comité Internacional.

Ya en Ginebra, las obras, el Director del Museo de Barcelona fue solicitado por varios miembros del Comité Internacional para que fuese allí a establecer el inventario de las cajas procedentes de Cataluña, negándose a ello el Director si la orden no le venía de una autoridad nacional.

Una vez en Ginebra, los objetos fueron entragados a nuestra Embajada en Berna, y una vez separados los que habían de constituir la magnífica Exposición del Museo del Prado (que se celebró después en la primera de dichas ciudades) se repatriaron a España los restantes.

Desaparecida la Generalidad de una parte, sin reconocer Francia el Gobierno Nacional, e internado en Francia el Gobierno Negrín, la situación de las obras de arte, que el Director de los Museos de Barcelona custodiaba en Maison-Laffitte, era delicadísima. Ante el caso, y de acuerdo con el Director de Barcelona, el Rdo. Lamberto Font, delegado en Francia del Sr. Obispo de Gerona, lograba que el Nuncio de S.S. en Francia, hiciese al Ministro francés la petición de que nada fuese entregado al Gobierno de Negrín. El Ministro así lo prometió al Legado Apostólico.

Al mismo tiempo y en previsión de que el reconocimiento de Franco por Francia tardara en ser la realidad deseada, el Director propuso a las autoridades de Bellas Artes de Francia una solución, que permitiera repatriar a Barcelona liberada ya las obras de arte de sus Museos y de las iglesias de Cataluña que se hallaban en Maison-Laffitte. Esta consistía en reconocer a la Junta de Museos de Barcelona (constituida por las nuevas autoridades nacionales) como propietaria de una parte y responsable de otra parte de las obras de Maison-Laffitte.

Tal propuesta fue considerada viable en principio por la Secretaría de la Dirección de Museos Nacionales y a reserva de lo que decidiese la Dirección General de Bellas Artes, diciéndoselo confidencialmente, que si se presentaba persona con poderes de dicha Junta de Museos de Barcelona, reconstituida en la forma ya indicada, podrían entregarse, pues no existía (ya que así lo había procurado el Director) contrato alguno entre los poderes públicos de ambos países y al Museo del Louvre le constaba en cambio, que las obras de arte de Maison-Laffitte, era el Museo de Barcelona quien las había traído, siendo propietario de las unas (según constaba en los catálogos del mismo anteriores a la revolución roja) y responsable de las otras, puesto que su Director las había traído a Francia personalmente.

En consecuencia, si por razones políticas el reconocimiento por Francia del Gobierno Nacional se hubiere demorado, se había logrado la posibilidad de que las obras de arte escaparan a los peligros que constituían para ella, la situación de Negrín en Francia, y la de ser repatriadas a Barcelona, ya liberada antes de la terminación total de la guerra.

Faltaba pues, reconstituir en Barcelona su antigua Junta de Museos (fundada en 1907 y que fue sustituida por la Comisaría de Museos durante la revolución y la guerra) y que una persona con poderes de las mismas acudiera a la Dirección de Bellas Artes, de Francia, a reclamar los tesoros artísticos, que el Director de Barcelona seguía custodiando en Maison-Laffitte.

Durante los primeros días de febrero de 1939, el Director preparó las informaciones necesarias para preparar en Barcelona las gestiones conducentes a los ya indicados fines.

Estando en ello recibió de un amigo una comunicación telefónica, dándole cuenta de que el Director del Servicio Nacional de Bellas Artes, Excmo. Sr. D. Eugenio d'Ors, se hallaba en París, y que le había preguntado

si estaba dispuesto a tener con él una conversación.

Aceptó gustoso el Director, que vio en tal entrevista la solución del asunto y apresurose a acudir a la cita fijada por dicha autoridad nacional.

Informó el Director al Sr. Jefe de Bellas Artes del estado de las cosas, recomendándole especialmente la constitución en Barcelona de la antigua Junta de Museos y la comparescencia en París de persona con poderes de la misma, que se presentara a reclamar las obras de arte de Maison-Laffitte, seguro que le serían entregadas.

Salió el Jefe de Bellas Artes para Ginebra, diciendo que a su llegada a España procedería a la solución del asunto, y a primeros del mes de marzo, volvió dicha autoridad a París con los referidos poderes de la Junta de Museos de Barcelona, nuevamente constituida.

Pero llegó tarde; durante el tiempo que el Jefe de Bellas Artes estuvo en Suiza y en España, se habían desarrollado las conversaciones «Jordana-Berard»; el Gobierno Nacional era reconocido felizmente, y en los acuerdos de los dos hombres de Estado, existía uno, por el cual el Gobierno francés se comprometía a entregar al Gobierno español todas las obras de arte del patrimonio artístico de España, que los azares de la guerra habían llevado a Francia.

La solución antes propuesta, pues, a más de innecesaria era de realización imposible. El Museo del Louvre ya no podía entregar los objetos a la Junta de Museos de Barcelona. Las cosas debían seguir un cauce diplomático y, por lo tanto, no cabía otra solución que la de esperar, que los dos gobiernos realizaran sus acuerdos.

Así lo manifestó el Director al Jefe Nacional de Bellas Artes, el cual pero, visitó al Director General de Bellas Artes y el de Museos Nacionales de Francia, haciendo constar ante él su personalidad y rogándoles (después de agradecerles cuanto habían hecho en favor de los objetos de arte depositados en Maison-Laffitte) que quisieran continuar el depósito, en las mismas condiciones de seguridad y afecto, en que lo hicieron hasta aquel momento. Añadió que encargaba al Director de Barcelona la continuación de la custodia de los mismos, declarándole dichas autoridades francesas que le felicitaban por su acierto en confiar tal misión al expresado funcionario.

El Jefe Nacional de Bellas Artes entregó al Director del Museo de Barcelona el oficio del cual se adjunta fotocopia, por el que se elogia su gestión anterior y se le encarga la continuación de la misma. Además, dicha autoridad visitó el Castillo de Maison-Laffitte, entregándole el Director la documentación de Aduanas y los inventarios ya indicados.

Una parte de la prensa francesa publicó la visita del Jefe Nacional de Bellas Artes a Maison-Laffitte a título de toma de posesión por el mismo de las obras de arte españolas depositadas allí.

Salió para Ginebra y España el Jefe de Bellas Artes, manifestando al Director que se pusiera en contacto por escrito con las autoridades del Museo de Barcelona, que el haría lo mismo y ello al fin, de que, formulado el presupuesto y proyecto de transporte de los objetos de Maison-Laffitte a Barcelona, votasen las cantidades necesarias y preparasen el personal indispensable a la operación.

Esperó el Director los resultados de la visita del Jefe de Bellas Artes, y entretanto estableció el proyecto y presupuesto del transporte. Figuraban en el mismo, las gestiones que el Ministerio y la Embajada española, debían hacer como a cosa previa y fuera del alcance del Museo. Las condiciones que se exigían del personal que debía hacer el embalaje de las obras, y las de los vehículos que debían transportarlas, pidiéndose presupuesto a varias casas especializadas en tales operaciones.

Visto pero que no recibía noticia alguna, a final del mes de marzo se dirigió al Ponente de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, Excmo. Sr. D. F. Bonet del Río, Vice-presidente de la Junta de Museos, del cual recibió contestación el 28 de abril. De ella se adjunta fotocopia.

Ante la contestación, acudió el Director a la Embajada, poniéndose en relación con el Excmo. Sr. del Castillo, Ministro Consejero, que le encargó el proyecto y el presupuesto del transporte de los objetos de Maison-Laffitte a Barcelona.

Obedeció y cumplió el Director el encargo, presentando el proyecto, ya de antes preparado y aguardó nuevas órdenes que no venían, después de escribir al Ponente de Cultura de Barcelona y al Jefe Nacional de Bellas Artes, dándoles cuenta de sus gestiones.

Por fin, el 28 de junio recibió del Ponente de Cultura y vice-presidente de la Junta de Museos de Barcelona, la carta de la cual se adjunta fotocopia, y acudió a presentarse al Excmo. Sr. D. Miguel Mateu, alcalde de Barcelona, cuando fue avisado por él, el día 2 de julio, de que se hallaba en París.

El Sr. Alcalde de Barcelona, en su entrevista con el Director, manifestó a éste, que en efecto le había llamado para hablar con él de lo relativo al reintegro a Barcelona de los objetos de Maison-Laffitte, pero que poco antes había estado en la Embajada de España en París, donde le manifestaron que tenían orden «de Burgos» de no tratar nada, de lo relativo a Maison-Laffitte, con el mencionado Director. Añadió además que le habían dicho, que un Delegado del Servicio Nacional de Recuperación Artística, se hallaba en París para hacerse cargo de todo lo relativo a tal asunto.

El Director, manifestó al Sr. Alcalde que, puesto que era así, su misión en Francia había terminado y que por lo tanto volvía a Barcelona a reintegrarse a su cargo y a presentar los documentos necesarios a su depuración como funcionario, según ordenaban las disposiciones emanadas del Gobierno Nacional. Añadió además, que si en toda ocasión se había negado a separarse de los objetos que él salvó, y que para salvarlos logró que permaneciesen hasta aquel momento en Maison-Laffitte, no tenía inconvenien-

te en separarse de ellos ahora, pues sabía que ningún peligro les afectaba y que serían reintegrados a Barcelona.

El Sr. Alcalde, dijo al Director que no abandonara su puesto y que siguiera en Maison-Laffitte hasta nueva orden, añadiendo que si la Embajada de España y el Servicio de Recuperación iban a Maison-Laffitte a hacerse cargo de los objetos, que los entregara sin oponer a ello ninguna dificultad.

Así se dispuso el Director de Barcelona a hacerlo.

Pasaron sin novedad el mes de agosto y el de septiembre permaneciendo el Director de Barcelona en su puesto de Maison-Laffitte. El Delegado del Servicio de Recuperación Artística no compareció por el Castillo de Maison, a hacerse cargo de los objetos que allí existían.

Extrañábale al Director que, siendo él persona con la cual «por orden de Burgos» la Embajada no podía tratar, pudiera permanecer meses enteros teniendo en su poder y disponiendo libremente de cuantas obras de arte, tenía a su disposición en Maison-Laffitte (fin de enero de 1939 a 13 de octubre de 1939).

El 29 de septiembre pero, recibió el Director un aviso telefónico de su amigo el eminente pintor D. José M.ª Sert convocándole para acudir a su domicilio de París. Fue allí y el Sr. Sert, expuso al Director que nuestra Embajada en París había recibido orden del Ministro Nacional de Negocios Extranjeros de que se trasladasen inmediatamente a España todas las obras de arte que se hallaban depositadas en el Castillo de Maison-Laffitte. Que la Embajada había confiado al Sr. Sert la ejecución de dicho encargo. Que el Sr. Sert había manifestado que, para ejecutarlo, se pondría de acuerdo con el Director de Barcelona que custodiaba los objetos. Que la Embajada manifestó al Sr. Sert que tenía orden de no tratar para nada de lo que con este asunto se relacionaba con el mencionado Director. Que el Sr. Sert contestó serle indispensable la colaboración del mismo. Que la Embajada contestó que, en caso de que los utilizara, no se enteraba oficialmente de ello y que el asunto llevaba la gran urgencia que la situación política internacional aconsejaba.

Expuesto ello, el Sr. Sert, preguntó al Director si estaba dispuesto a trabajar en tales condiciones.

Contestó el Director que para todo lo que fuese apresurar la repatriación de las obras de arte, con tanto esfuerzo por él mismo salvadas, no le importaba dilucidar las condiciones en que debía hacer el servicio y que se ponía totalmente a las órdenes del Sr. Sert.

Al día siguiente (30 de septiembre) el Director de Barcelona empezaba los trabajos de desmontaje de la Exposición de Maison-Laffitte, a pesar de las dificultades que la movilización militar oponía a la organización de los mismos. En efecto decretada ésta, requisados todos los servicios de transporte, ocupados todos los obreros especialistas del embalaje en los trabajos de refugio de las obras de arte de los Museos de París, no era fácil llevar adelante la tarea, ni ésta hubiera sido posible sin el contacto constante del Sr. Sert con la Embajada y ésta y aquél en contacto con las autoridades de Bellas Artes de Francia, que una vez más dieron prueba de su interés por los tesoros artísticos españoles.

Por fin, el día 12 de febrero los objetos de Maison-Laffitte, debidamente embalados e inventariados, se hallaban cargados en nueve grandes vagones y estos puestos sobre vía y en tren formado en la estación de Poisy, cercana a Maison-Laffitte, en el departamento de «Seine et Oise».

El Museo del Louvre, que como se ha dicho, había, establecido en septiembre de 1937 un inventario de cuanto constituía la aportación del Museo de Barcelona, mandó un delegado (Mlle. Charageat) que hizo con el Director del Museo de Barcelona la comprobación de que, cuanto se hallaba allí en aquella fecha, salía ahora. Exacto el inventario de recibo (1937) con el de salida, se redactó un documento, que firmó el Director de los Museos Nacionales M. Werne, y del cual dio recibo el delegado de la Embajada Sr. Sert.

Dos días antes de terminarse los trabajos, el Jefe del Servicio Nacional de Recuperación Artística, D. Pedro Muguruza, se personó en el Castillo de Maison-Laffitte. Prevenido de esta visita por el Sr. Sert y rogado por el mismo, el Director de Barcelona, de que no se hallara presente durante la visita, se retiró, volviendo dos horas después a continuar su trabajo.

De hecho pues, el Director del Museo llevó a Francia por orden de la Generalidad las obras de arte que se hallaban en Maison-Laffitte, y se mantuvo a pesar de todo, a su lado hasta el día 12 de septiembre de 1939 en que se hizo cargo de ellas el Excmo. Sr. Jefe del Servicio de Recuperación.

Las obras recuperadas son las que él se llevó a Francia, ni una más ni una menos. El Inventario que de ellas tenía con recibo firmado, el Museo del Louvre, es el que sirvió al Louvre para presentarlo a la firma del delegado de la Embajada de España en París, al hacerse cargo de los objetos repatriados, y éste se firmó según demuestran las fotocopias y copias adjuntas de los documentos originales.

Felizmente, los objetos de Maison-Laffitte, conducidos por el Jefe del Servicio de Recuperación Artística, partieron de Francia el día 12 de Septiembre, llegando a Barcelona el día 15.

El Director del Museo salió de Maison-Laffitte el día 13 de septiembre, llegando a Barcelona el 16, presentándose al Excmo. Sr. Alcalde de la ciudad el día 18, por no ser laborable el 17.

Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst. Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts

Andrea von Hülsen

Unter diesem Titel fand im Liebieghaus Museum alter Plastik in Frankfurt am Main eine Colloquienreihe mit internationalen Beiträgen statt, veranstaltet von dem Herbert Beck und seiner wissenschaftlichen Referentin Kerstin Hengevoss Dürkop. Ziel des Projekts ist eine Revision der Kunstgeschichtsschreibung zunächst zur Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, langfristig der europäischen Bildhauerkunst überhaupt. Zur Diskussion gestellt wurden in den vier dreitägigen Colloquien ein Stilbegriff, der von den in den Standardwerken der kunstgeschichtlichen Historiographie verankerten Paradigmen, Topoi, Termini, Konzepten und Kriterien zu regionalen Bildhauerschulen, zu Formen und Arten des Einflusses, zum Prozeß der Innovation in der Formensprache und zu Künstlerpersönlichkeiten geprägt ist. Dabei zeigte die Zusammenstellung der Einzelbeiträge das erweiterte Blickfeld mit Berücksichtigung der geographischen, sozialgeschichtlichen und wirtschaftspolitischen Einflußfaktoren. Das Paradigma „Stil" als Leitbegriff der Bildhauergeschichte war Leitmotiv der Colloquien und Brennpunkt zugleich.

Ausgangspunkt der Tagungskonzeption waren die Gesamtdarstellungen zur europäischen Skulptur. Diese entbehren, ihren Entstehungszeiten entsprechend, nicht der Tendenzialität: so gehen die frühen Überblicksdarstellungen von Künstlermonographien und Schulgeschichten aus (G.H. Chase und C.R. Post, History of Sculpture, Harvard 1925 oder Th. Müller und A. Feulner, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953), worauf seit den sechziger Jahren eine konsequente Ablösung der Einheitsstilkonzeption durch den Stilpluralismus folgte. Zunehmend werden seitdem Fragen der Rezeption und Präsentation in den Blick genommen (z.B. in H.D. Molesworth und P.C. Brookes, European Sculpture, London 1965), oder durch eine weitgehende gattungsspezifische Klassifizierung innerhalb der Skulptur (Reiterdenkmäler, Portraitbüste etc.) Akzente gesetzt (z.B. in John Pope-Hennessy (Hrsg.), History of Western Sculpture, 4 Bde., New York 1967-70).

In den Vorträgen und Diskussionen, die seit November in den Räumen des Liebieghauses stattfanden, wurde der Versuch unternommen, resümierend und zugleich diskursiv einen Stilbegriff zu prägen, der diese Aspekte umfaßt, zugleich jedoch stärker die kunstgeographischen Zusammenhänge in den Blick nimmt. Die Vorträge behandelten also sowohl Charakteristika der Formprägung, das soziale Umfeld von Künstler und Auftraggeber, die Rezeption älteren Formengutes, technische Möglichkeiten, neue Bearbeitungsmodi, den Kunstmarkt als auch die Umsetzung neuer Inhalte.

Diese veränderte Herangehensweise an die Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts läßt Möglichkeiten des Erkennens neuer Zusammenhänge offen, ohne daß inhaltlich der alte Begriff der *Kunstlandschaften* wiederauflebt.

Thematisch breit gefächert waren die Beiträge der ersten Tagung, in deren Mittelpunkt Fragen nach Bewertung, Umgang und Zugänglichkeit von Skulptur standen. In den Vorträgen wurden sowohl Fragen der theologischen Legitimation handwerklicher Künste am Beispiel der Schriften des Benediktiners und Goldschmiedes Theophilus erörtert (Bruno Reudenbach, Hamburg), als auch eine Gegenposition zu Rosario Assuntos Postulat einer „ästhetischen Theorie im Mittelalter" formuliert (Martin Büchsel, Frankfurt). In seinem letzten Vortrag in Europa entwickelte Tom Lyman (Atlanta) Kriterien, anhand derer der Einfluß häretischer Bewegungen auf Form, Funktion und Inhalt von Skulptur im westlichen Mittelmeerraum festgemacht werden kann.

Ein weiterer Themenkomplex griff die Fragen einer spezifischen Bettelordensskulptur auf: So gibt es bei den deutschen Zisterzienserklöstern trotz des in den Statuten des Ordens festgeschriebenen Skulpturenverbots noch im 13.Jahrhundert eine Blütezeit der Entstehung von Marienskulpturen, die in der mariologischen Mystik Bernhards von Clairvaux begründet ist (Bernd Nicolai, Berlin). Auch für das in Bologna geschaffene Grabmal des heiligen Dominikus gilt, daß sich die Dominikaner nicht so sehr an der in den Statuten festgelegten Idolatriekritik als vielmehr an den bildhaften Wirkungsmöglichkeiten orientierten (Klaus Krüger, Rom). Mehr im Sinne eines kunsttopographischen Überblicks über die Skulptur in polnischen Zisterzienserklöstern waren die Ausführungen Zygmunt Swiechowskis (Warschau) auf dem zweiten Colloquium im Dezember.

Untersuchungen zu Zusammensetzung und Organisation einer Werkstatt sowie zum Selbstverständnis der Bildhauer fielen ebenfalls in den Bereich des ersten Colloquiums. Einen Einblick in die Organisation und Zusammenarbeit innerhalb einer Bildhauerwerkstatt gab Nicola Coldstream (London) am Beispiel des Grabmals der Königin Eleanor in Westminister Abbey dar. Albert

Dietl (Rom-München) legte mit einer Auswertung von 580 Künstlerinschriften des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien einen fundierten Beitrag zu Untersuchung des Künstlerselbstverständnisses vor. Unter Beachtung von rhetorischen Topoi, Vorlagenfragen und Inschriftenträgern konnte er differenzierte Aussagen zu der durch Inschriften vermittelten Selbstwahrnehmung der Künstler treffen. Rückschlüsse auf den Bauvorgang des Portalbereichs der Westfassade von Amiens zog Wilhelm Schlink (Freiburg) aus den beobachtbaren technischen Praktiken: zum einen lag ihm zufolge eine maßstäbliche Bauzeichnung der Konzeption des Portalbereiches zugrunde, zum anderen ließ die differenzierte Einsetzung der Skulptur dort keine Serienfertigung zu.

Für das zweite Colloquium bildeten die Entstehung, Verteilung und Gestalt von Kunstzentren den thematischen Schwerpunkt: Wallfahrtsorte, Höfe und Städte stellen solche Zentren dar. Am Beispiel Santiago de Compostelas wurde exemplarisch die Entstehung eines ,,Zentrums" mit künstlerischen und technischen Innovationen an einem Wallfahrtsort erläutert (Serafín Moralejo-Alvarez, Santiago de Compostela); als Nukleus der romanischen Skulptur mit einer eigenen Formensprache stellte Horst Bredekamp (Hamburg) den spanischen Hof im 11. Jahrhundert vor. Im Verlauf des Colloquiums gelang es bisher nicht, eine Definition für ein ,,Kunstzentrum" zu erarbeiten, die zutreffende Kriterien für alle Untersuchungsräume bereithielte - zu unterschiedlich sind die wirtschaftlichen, politischen und geographischen Ausgangsbedingungen der einzelnen vorgestellten Standorte (Köln, Lüttich, Mailand, Jerusalem, Konstantinopel).

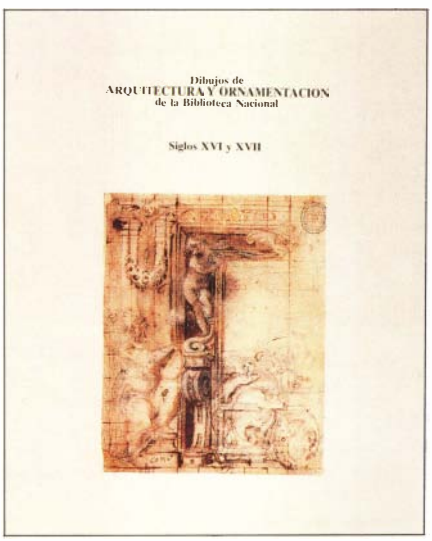
Eng verbunden mit der Frage eines Kunstzentrums ist der Bereich seiner Ausstrahlung, die Weiterleitung stilistischer Paradigmen und Motive. In diesem Zussammenhang ist die Entscheidung der Veranstalter begrüßenswert, den östlichen Mittelmeerraum mit Byzanz und Israel nicht als bloßes Vorlagenreservoir, sondern als eigene Zentren ins Blickfeld zu nehmen, so daß die dort vorhandene Skulptur in die entstehungsspezifischen Kontexte eingeordnet wurde (Vorträge von Urs Peschlow (Mainz), Zehava Jacoby (Haifa), Horst Hallensleben (Bonn)). Schließlich waren einige Beiträge den Rezeptionsmöglichkeiten antiker Motive (Salvatore Settis, Pisa), der Entstehung, Weitergabe und des Zwecks von Musterbüchern am Beispiel der Sammlung des Villard de Honnecourt (Carl. F. Barnes jr., Rochester) und einer Revision der stets postulierten Übertragung von Cluny-spezifischen Paradigmen in die Skulptur des Rhone-Tals gewidmet (Ilene Forsyth, Ann Arbor).

Nicht alle Referate können in diesem Überblick der ersten beiden Colloquien gewürdigt werden; außer den Genannten sprachen bisher noch Otto Karl Werckmeister (Evanston), Christian Feldmann (Hamburg), Franz Niehoff (Münster), Peter Springer (Oldenburg), Peter Jelzer (Zürich), Theo Jülich (Darmstadt), Philipp G. Lindley (Leicester), Andrew Martindale (Norwich), Mechthild Modersohn (Hamburg), Ma Luisa Melero Moneo (Barcelona), Helga Möbius (Berlin), Andrea von Hülsen (Göttingen), Beat Brenk (Basel), Thomas Raff (Augsburg), Linda Seidel (Chicago), Klaus Niehr (Berlin), Karl-August Wirth (München), Angela Franco Mata (Madrid). Diese und die der Colloquien vom 24-26. April 1992 und vom 29.-31. Mai 1992 werden publiziert.

Bibliografia

Bibliografia

Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII, I (catàleg d'exposició), Madrid, Biblioteca Nacional, 1991, 421 pàgines.



Fins a èpoques ben recents els historiadors de l'art espanyols han dedicat poca atenció a l'estudi del dibuix i, en general, hi ha una tendència a valorar-lo només com una primera imatge gràfica en el procés de creació de l'obra definitiva. En altres indrets els estudis sobre dibuix es remunten a la segona meitat del passat segle i a inicis de l'actual, a través de catalogacions sistemàtiques de col·leccions públiques (com el catàleg de Wickhoff dels dibuixos de l'Albertina de Viena) i de redaccions de monografies d'artistes (les de Passavant i Fischel sobre Rafael, la de Frey sobre Miquel Àngel) o d'escoles (com l'excepcional estudi sobre el dibuix florentí de Berenson del 1903). En una segona etapa, i com a resultat del trasbals polític que afectava el continent, les investigacions sobre dibuix continuaren a l'àrea anglosaxona (catàlegs de les grans col·leccions Windsor i British Museum), en ocasions a càrrec d'alemanys emigrats (corpus dels dibuixos venecians dels segles XV i XVI de Tietze). A partir de la Segona Guerra Mundial els millors estudis s'han centrat en el dibuix italià, en bona part gràcies als esforços de L. Grassi. A la Península Ibèrica, sense oblidar el caràcter pioner d'E. Lafuente Ferrari, els iniciadors d'aquest tipus d'estudi han estat el desaparegut D. Angulo i A. E. Pérez Sánchez (cal destacar la catalogació de dibuixos espanyols d'època moderna, publicada a Londres en 4 volums, a part els treballs en solitari de Pérez Sánchez) i, més recentment, M. Mena Marqués (especialista sobretot en dibuix italià). No cal dir que resta encara un llarg camí per recórrer fins al coneixement detallat dels dibuixos conservats a l'estat espanyol. Una tasca prioritària, que pot generar futurs estudis monogràfics, ha de consistir en la catalogació sistemàtica de les diverses col·leccions públiques i privades.

Ens arriba ara el catàleg d'una part de la col·lecció de dibuixos de la Biblioteca Nacional de Madrid, una obra extraordinària per diversos motius, com l'acurada edició, el rigor crític dels col·laboradors o la selecció, tan suggerent com unitària. El catàleg va precedit d'una introducció redactada per E. M. Santiago, cap del servei de dibuixos i gravats de la Biblioteca Nacional i directora d'aquesta obra, que serveix de presentació, però que és alhora una autèntica ressenya. En el volum s'estudien 550 dibuixos en 520 fitxes, agrupades en cinc seccions: dibuixos espanyols (109), dibuixos italians (175), dibuixos francesos i holandesos (6), quadern de G. V. Casale (161) i quadern d'A. García Reinoso (69). Un conspicu nombre d'aquestes obres era conegut i publicat, però una part important dels dibuixos eren desconeguts o no s'havien estudiat. Només dels dibuixos italians, 150 s'estudien per primera vegada i 41 han rebut una nova atribució. L'inventari se centra en els dibuixos d'arquitectura i ornamentació (no de figura) dels segles XVI i XVII i és el primer dels tres volums previstos (dedicats el segon al segle XVIII i el tercer, als segles XIX i XX) de la mateixa sèrie. Els dibuixos d'arquitectura i ornamentació de la Biblioteca Nacional són més de 1.600 i constitueixen una desena part del fons total de la institució, aproximadament, parcialment coneguts a través de catalogacions sectorials dels ja esmentats Angulo, Pérez Sánchez i M. Mena. La importància de l'obra que ens ocupa resideix en la seva exhaustivitat i en el rigor crític que ha guiat els responsables. Però un catàleg d'aquesta mena interessa també en relació amb la història del col·leccionisme. La major part dels dibuixos i gravats de la Biblioteca Nacional procedeix de la magnífica col·lecció del pintor V. Carderera (1796-1880), deixeble de Maella i Madrazo, protegit del general Palafox i del duc de Villahermosa, i conservador i restaurador d'importants monuments en temps de la desamortització. Gairebé tots els dibuixos que ara es publiquen pertanyien a la col·lecció d'aquest personatge, molts d'ells adquirits durant els nous anys de la seva estada italiana, tot i que algunes de les obres del catàleg havien format part de les col·leccions dels pintors Manuel Castellano (1828-1880) i José de Madrazo (1781-1873), aquest últim també resident a Itàlia una llarga temporada. La procedència dels dibuixos justifica el predomini de la temàtica d'ornamentació sobre els dissenys d'arquitectura i de les obres italianes (en

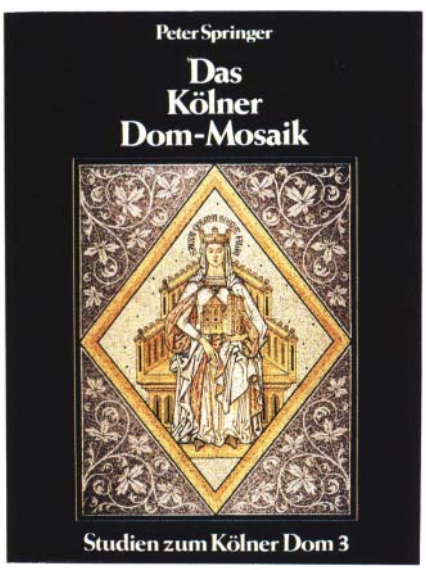
particular, romanes) sobre les espanyoles. Seria massa prolixa una relació dels dibuixos importants o de gran qualitat que es presenten al catàleg, però no es pot obviar la presència d'autors com G. L. Bernini, Domenico i Carlo Fontana, P. da Cortona, C. Ferri, C. Maratti, C. Rainaldi, G. B. Mola, etc., entre els italians, i G. Becerra, J. Gómez de Mora, S. Herrera Barnuevo, C. Coello, A. Cano, F. Rizi, A. del Castillo, A. Palomino, etc., entre els espanyols. Particular interès tenen alguns dels dibuixos: projecte per al campanar de Sant Pere del Vaticà atribuït a Bernini (fins ara catalogat com a anònim italià), projecte d'altar atribuït a P. da Cortona (abans anònim italià), projecte per a la capella baptismal del Vaticà de C. Fontana (fins ara anònim italià), projecte per a la Capella Sixtina de S. M. Maggiore de Roma de D. Fontana (també nova atribució), dues traces de retaule de G. Becerra (entre les quals es destaca la del desaparegut retaule de les Descalzas Reales de Madrid), una planta de l'Alcázar de Toledo (abans atribuïda a Juan de Herrera i ara assignat a D. de Alcántara a partir d'un projecte herrerià), les plantes de J. Gómez de Mora per al palau d'Aranjuez, traça del retaule major de Guadalupe (ara atribuït a Gómez de Mora), algunes traces de T. Ardemans, etc. Així mateix cal destacar la inclusió de sis quaderns de dibuixos o "taccuini": tractat de perspectiva d'anònim florentí del segle XVII (16 dibuixos), còpia cinccentista italiana de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola (12 dibuixos), quadern anònim andalús de final del segle XVI (49 dibuixos, probablement sevillans, de gran interès per a la història de l'arquitectura renaixentista espanyola), tractat d'arquitectura del milanès G. B. Montano (45 dibuixos, d'inicis del segle XVII), quadern d'A. García Reinoso (69 dibuixos italians i espanyols dels segles XVI al XVIII) i "taccuino" cinccentista del servita i arquitecte florentí Fra G. V. Casale (161 dibuixos, la majoria de Casale, que conformen el quadern més important dels que s'han esmentat).

La publicació d'aquest volum coincideix amb el cent cinquantè aniversari del naixement d'A. M. de Barcia (1841-1927), autor del primer catàleg de la col·lecció de dibuixos de la Biblioteca Nacional (1906), que recollia prop de 10.000 originals, i a qui va dedicada l'obra. Més que dignes successors del seu esperit crític i del seu afany intel·lectual han estat els col·laboradors que han fet possible aquest nou catàleg: Agustín Bustamante i Fernando Marías (dibuixos del Renaixement espanyol i quadern de Casale), Virginia Tovar (dibuixos espanyols del segle XVII), Manuela Mena (dibuixos del Barroc italià), Delfín Rodríguez (dibuixos italians dels segles XVI i XVII, quaderns de Montano i García Reinoso), Natividad Galindo (dibuix de Palomino), Carmen Hidalgo (filigranes del paper), T. Galiana i I. Zaragoza (índex). Una obra tan complexa exigia la intervenció de diversos especialistes i són inevitables algunes desproporcions (per exemple, en l'extensió de les fitxes, tot i que en general s'ajusta a la importància del dibuix estudiat) i alguns comprensibles oblits bibliogràfics (E. Filippi i I. M. Veldman sobre van Heemskerck, H. Wrede-R. Harprath sobre el Cod. Coburgensis, V. Juren sobre el Cod. Chumczansky, R. W. Gaston (ed.) sobre P. Ligorio, Actes del Congrés C.I.H.A. del 1979 sobre escenografia barroca (ed.) A. Schanapper–, els estudis sobre escenografia del Barroc espanyol –coord. A. Egido–, A. M. Nagler i A. R. Blumenthal sobre art teatral mediceu), que, tanmateix, no afecten de manera important els resultats finals i poden, d'altra banda, estimular el debat (com ho haurien de fer les noves propostes atributives). El catàleg ha estat possible gràcies a l'ajut de la Fundació Cultural COAM i d'una empresa constructora; esperem que un mecenatge similar faci possible la ràpida publicació dels volums que han de continuar aquest notable treball d'investigació, i ens permeti conèixer i gaudir d'un mitjà gràfic d'expressió que no sempre és valorat en els termes més justos.

Marià Carbonell i Buades

Bibliografia

P. Springer, *Das Kölner Dom-Mosaik, Ein Ausstattungsprojekt des Historismus zwischen Mittelalter und Moderne* (Studien zum Kölner Dom, 3), Colònia, 1991, 544 pàgines, il·lustracions.



Durant el segle XIX, en el moment en què Ingres i Delacroix rehabiliten la pintura religiosa, decorativa i monumental, el retrobament amb l'Edat Mitjana es generalitza. Dins aquest marc, la tècnica del mosaic amb la seva policromia i les seves possibilitats cromàtiques torna a interessar els artistes. És la restitució d'un art que havia conegut els seus moments més forts durant l'Antiguitat i l'Edat Mitjana. El Neoclassicisme ja havia descobert el mosaic antic i l'Escola Imperial de Mosaic francesa l'havia propiciat. Ben entrat el segle XIX, les restauracions dels monuments medievals porten a descobrir i a estudiar els paviments musius romànics de l'Edat Mitjana. Així, l'art del mosaic entra aleshores dins el context neomedieval com una tècnica apreciada que, a Catalunya, per exemple, es continua amb el Modernisme. Així, durant la restauració de la basílica de Ripoll, hom troba natural de refer el mosaic romànic del presbiteri, l'any 1888, de la mateixa manera que es decideix decorar amb aquesta tècnica el paviment de la cripta de la Sagrada Família de Barcelona. És una nova presa en consideració de l'art del mosaic que es generalitza a Europa durant la segona meitat del segle XIX (X. Barral i Altet, "Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIXe siècle: la découverte et la restauration des mosaïques médiévales", a *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus des séances 1985*, París, 1985, p. 780-862).

A Alemanya, el monument que representa millor aquest fenomen és la catedral de Colònia. Exemple d'edifici no acabat durant l'Edat Mitjana, els homes del segle XIX es van plantejar de completar-lo i de restituir-lo. Els debats i les polèmiques sobre la reconstrucció i la restauració de la catedral de Colònia ompliren bona part de les revistes que, a partir dels anys 40 del passat segle, es destinaven a estudiar l'Edat Mitjana, tant a Alemanya com a Anglaterra o a França. Aquest cas fou considerat com una bona mostra del que s'havia de fer amb el que quedava d'un edifici medieval fins a deixar-lo tal i com l'Edat Mitjana hauria volgut veure'l. Així, es plantejà amplament el tema de la decoració, que integrava tant la policromia mural com el mosaic. A França, en canvi, els debats se centraven més sobre policromia i vitralls, tal com per exemple es veu a la Sainte-Chapelle de París. A Alemanya, el paviment de mosaic de la catedral de Colònia és un gran monument del segle passat, entès com una mena d'homenatge a l'Edat Mitjana, que ens il·lustra particularment, no tan sols de com els erudits d'aleshores veien l'iconografia medieval, sinó també sobre el funcionament dels tallers de mosaic a les darreries de segle.

El llibre que Peter Springer ha dedicat al paviment de mosaic de la catedral de la ciutat alemanya és el primer estudi exhaustiu, des de tots els punts de vista, d'aquesta obra decorativa neomedieval de primera importància. També contribueix a considerar que certes produccions artístiques del segle passat no són només imitació de l'Edat Mitjana, sinó creació i que, a més, ens ajuden a entendre les posicions dels comitents de les grans obres decoratives monumentals del segle XIX. L'estudi que Peter Springer ha consagrat als tallers de Renània a través del mosaic de Colònia mostra que, a més dels obradors de Venècia i els del Vaticà, en altres regions d'Europa s'imposava una tècnica de vegades mal anomenada industrial. Recordem que, a França per exemple, s'havia cridat mosaistes italians per a realitzar la decoració de l'Òpera de París de Garnier. Però, mentre esperem que d'altres estudis monogràfics siguin consagrats als grans conjunts de mosaics del segle passat, insistim una mica més en l'originalitat i el contingut de la monografia de Peter Springer.

La catedral de Colònia havia quedat inacabada des del segle XIII i, a partir del 1842, hom decidí de continuar-la i fer d'aquest acabament una fita nacional. Fou una utopia que en altres llocs també seduí en el marc de monuments de tan ample significat per a la història passada del país. Però, al costat del repte, intervingué ràpidament el debat de quin contingut donar, sobretot, a la part decorativa, car els homes del segle XIX sabien prou bé que un edifici medieval

no estava acabat si no hi havien intervingut les imatges i la policromia. Així, a partir de 1872, els projectes de decoració es multiplicaren i, en el cas que ens ocupa, es començà a estudiar quin grau de simbologia i d'imatges s'havia de donar a un paviment que es volia semblant als mosaics d'Itàlia. A principi dels anys 80 es concedí l'obra a August Essenwein, que no la conclouria, essent substituït a la seva mort per Fritz Geiges. Essenwein, que era un bon coneixedor de l'art medieval, ens interessa per la seva múltiple faceta d'arquitecte, artista i historiador de l'art.

Però, Essenwein sabia que un paviment d'un gran edifici no és només una obra que es concebeixi sobre el paper. El conjunt del paviment només es pot abraçar d'un sol cop d'ull des de les parts altes de l'edifici, mentre que el visitant el descobreix a mesura que camina i només veu al mateix temps els pocs metres quadrats que envolten els seus peus. És interessant, doncs, de veure de quina manera es planejà la decoració, es programà la iconografia i s'apropà als paviments de l'Edat Mitjana. La manca de models directes fou, potser, un dels primers problemes, donat que els mosaics de paviment medievals eren aleshores poc coneguts. Avui sabem que diverses esglésies romàniques de Colònia havien estat decorades amb paviment d'aquest tipus i que just el de Sant Gereó va interessar molt durant el segle XIX arran de la seva descoberta. L'any 1873, Aus'm Weerth publicava precisament un estudi sobre aquest mosaic en el qual també en donava a conèixer d'altres de medievals, sobretot, italians. No és inútil recordar que la gran monografia d'Ongania amb les reproduccions molt detallades del paviment de Sant Marc de Venècia, es publicava l'any 1881, amb la base dels dibuixos de Moretti fets el 1879. Estem, doncs, en un moment en què les inquietuds d'Essenwein tenen ja elements de comparació i d'estudi.

Essenwein concep la nau principal i les naus laterals amb un paviment senzill, sense decoració, mentre que —com a l'Edat Mitjana— la decoració del presbiteri i de les seves capelles laterals es preveu luxosa i rica d'imatges plenes de contingut. Tot això, amb un progressiu creixement, a mesura que s'apropa de l'altar. Aquesta és la manera medieval de decorar els paviments de les esglésies, dels quals s'exclouen les representacions de Déu, de la Verge o dels Sagraments. A Colònia, el paviment recorda una mena de tapís enciclopèdic executat en aquest cas exclusivament amb tessel·les de colors abundants de la fàbrica Villeroy & Boch.

La decisió de decorar amb un mosaic de tessel·les el sòl de la catedral de Colònia implica en ella mateixa un cert anacronisme, ja que les grans catedrals gòtiques no van utilitzar aquest tipus de tècnica per a decorar el terra. Els mosaics de tessel·les corresponen bàsicament als edificis romànics, doncs els gòtics utilitzen més aviat el paviment de ceràmica. Una de les poques excepcions és el paviment de la catedral de Siena, prou conegut en el moment en què es prenen les decisions sobre el de Colònia. Però, a la ciutat alemanya no s'opta per un terra amb incrustacions com en el cas de Siena, sinò per un de tessel·les.

La iconografia representa aspectes de la cosmografia (per exemple el sol, les hores del dia, els signes del zodíac, elements i altres) en el creuer. En la part interna del presbiteri queden incloses les representacions dels homes que, pel pas del temps, l'edat i els esdeveniments han canviat la fesomia, seguides per les esglésies principals de les nacions cristianes i pels representants de l'orde mundà amb el rei, envoltats pels rius d'Europa. L'orde eclesiàstic hi està representat pel Papa envoltat pels rius del Paradís. Aquestes figuracions immediatament davant l'altar principal es completen pels costats dels altars amb els representants dels estaments eclesiàstics i profans.

Separada d'aquests cicles hi ha una representació de la crònica històrica en la part del presbiteri, on es mostra, per ordre cronològic la història sagrada. Aquí hi ha en tretze grans requadres en la part superior i en els més estrets que es disposen entre ells la representació de la història del bisbat de Colònia. Consisteix en la imatge del bisbe Maternus (segle IV) seguida de les dels arquebisbes i mestres d'obres de la catedral i completada amb nombroses inscripcions en llatí. La contraposició d'aquestes dues seqüències històriques s'orienta obertament en les teories de Johann Gustav Droysen.

La interpretació d'aquesta iconografia constitueix una part essencial de l'estudi de Peter Springer que relaciona les imatges del mosaic no només amb la iconografia medieval, sinó sobretot amb la realitat concreta de final del segle XIX. Aquest és un aspecte bàsic que contribueix a ubicar perfectament la filosofia subjacent en el concepte del mosaic. El paviment de Colònia tradueix el nivell de reflexió sobre l'estètica i la filosofia medievals i il·lustra molt bé la concepció i recepció de l'Edat Mitjana, a portes del segle XX.

Interessant també és la dissertació sobre

la fàbrica de mosaics Villeroy & Boch, situada a Mettlach/Saar que avui és una de les empreses productores de ceràmica més importants del món. Com era freqüent en totes les empreses especialitzades en els mosaics de final de segle, aquesta també es dedicava a restaurar els paviments musius antics trobats a les proximitats, per tal de practicar la tècnica antiga o medieval, d'una banda, i de l'altra, d'ampliar l'horitzó de feina de l'empresa.

A més de descriure minuciosament el paviment de la catedral, Springer estudia els altres mosaics de la regió executats durant el segle passat i les seves decoracions, algunes d'elles del mateix estil, fetes en edificis comparables. Una de les més interessants és, sense cap dubte, la dels paviments de Sant Martí el Gran de Colònia, fets el 1885, de la fàbrica Villeroy & Boch; i també la del de Santa Maria del Capítol de Colònia o la del de la Frauenkirche de Nuremberg o la de la catedral de Braunschweig. Cadascun d'aquests projectes decoratius no es refereix només al paviment, sinó que planteja tota la decoració interior de l'edifici religiós com una totalitat —mobiliari, decoració mural, vitralls, elements litúrgics—. Sobre aquests punts, l'estudi de Springer és també molt important ja que la major part de les realitzacions va ser destruïda durant la guerra i generalment no va ser restituïda després.

Acompanyada d'una àmplia campanya fotogràfica, aquesta recerca, exhaustiva, es fonamenta en un projecte d'investigació que va molt més lluny de la descripció i l'estudi del paviment de Colònia. Aprofitant els nombrosos esbossos i el ric material d'arxiu conservat, l'autor entra en la problemàtica més ampla de l'historicisme alemany i de tot el moviment neomedieval, tant des del punt de vista ideològic com tècnic. Ens trobem davant d'una contribució bàsica també per a la història del mosaic que ve a omplir un buit en la bibliografia general d'Història de l'art.

Xavier Barral i Altet

Bibliografia

Faut-il restaurer les ruines? Entretiens du Patrimoine. Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, Le Plessis-Robinson, 1991, 338 pàgines, 169 il·lustracions, 99 en color (30 × 24 cm).



Des del 1987 la Direction du Patrimoine del Ministeri francès de Culture, Communication, Grands Travaux, organitza el mes d'octubre un important col·loqui que, sota el títol genèric d'*Entretiens du Patrimoine,* permet la trobada i l'intercanvi d'idees dels conservadors, arquitectes, historiadors de l'art i arqueòlegs, amb els responsables de diverses institucions i associacions culturals, per tal de fer front als problemes vinculats a l'estudi, la conservació i la valoració del patrimoni històric i monumental.

Els darrers *Entretiens* se celebraren la tardor passada a l'abadia de Fontevraud, per a discutir sobre la utilitat del patrimoni, i amb motiu d'aquesta reunió es presentà l'edició de les actes de la reunió precedent, la tercera, celebrada a Caen, durant tres dies, l'octubre del 1990, que havia estat dedicada al problema de si cal restaurar o no les ruïnes *(Faut-il restaurer les ruines?).* La col·lecció de les actes dels col·loquis de la Direcció del Patrimoni es publica, amb la col·laboració de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites i de l'Association pour la Connaissance et la Mise en Valeur du Patrimoine, i la difusió va a càrrec de les Editions Picard.

Passem a comentar aquest recent volum, que porta per títol *Faut-il restaurer les ruines?*, per tal com hem cregut que mereix ésser conegut per la qualitat i la quantitat dels treballs que inclou, essent a la vegada una bona mostra representativa del disseny gràfic actual de França.

Prèviament hi ha l'obertura, la introducció i el preàmbul escrits, respectivament, per Christian Dupavillon, Jean-Pierre Babelon i Joël Thoraval, en els textos dels quals s'expliquen els objectius que han conduït a reunir 273 participants: conservadors regionals dels monuments històrics, caps de serveis de restauració, directors i subdirectors d'antiguitats, de monuments i de museus; directors de laboratoris, tècnics, enginyers del CNRS, inspectors de monuments, conservadors del patrimoni, arquitectes i arqueòlegs, càrrecs universitaris i municipals, documentalistes, sociòlegs, delegats de diverses societats protectores de l'entorn i el paisatge, historiadors de l'art, consellers, juristes i periodistes especialitzats, majoritàriament francesos, amb alguns belgues, brasilers, grecs i italians, un alemany, un suís i un arquitecte barceloní.

L'obra resta subdividida en quatre grans seccions o apartats: 1) "Ruine historique, ruine symbolique", on s'agrupen dotze treballs, sotmesos a debat. 2) "Conservation, lisibilité", amb vint-i-cinc treballs més, referents majoritàriament a l'actuació en llocs concrets, amb el corresponent debat. 3) "Restitution, invention", amb setze treballs i l'oportú debat. I 4) "Reconstruction, réutilisation", amb dotze treballs més i la discussió. La "clôture" inclou els resums dels quatre apartats, proporcionant una visió general dels temes i els problemes abans de donar per acabada la reunió amb les conclusions més generals.

Les ruïnes formen part de la cultura occidental, amb la seva càrrega de simbolisme, ¿com és possible conservar-les, completar-les, utilitzar-les, sense fer-los perdre el seu caràcter, el seu valor arquitectònic i poètic? La ruïna és un record del temps que transcorregué al qual semblen oposar-se la reconstrucció i la reutilització. D'aquí ve el propòsit dels reunits de no limitar-se a descriure exemples concrets, sinó d'elaborar una doctrina de restauració, de manteniment, de reutilització, cosa gens fàcil per la disparitat de criteris i la divergència de necessitats. La descentralització administrativa ha portat a França a plantejar-se nous problemes, a cercar nous suports, a dialogar amb les col·lectivitats locals, amb l'opinió pública, amb les associacions locals i regionals...

Un problema, bàsicament deontològic, el de si cal o no restaurar les ruïnes, duu Léon Pressouyre (p. 20-23) a reflexionar entre l'estètica i la història, entre el si i quan hom ha d'intervenir en les estructures esdevingudes inutilizables per a les funcions normals. Els progressos de la ciència i els avenços tècnics, fan desitjables restauracions que fa poc semblaven utòpiques. El col·loqui pre-

tenia, a la fi d'una exploració prèvia, aportar respostes que poguessin guiar les polítiques de restauració durant algun temps, tenint present que cada cas concret requereix una reflexió i una programació adequades.

Iniciant la primera part del llibre, dedicada a la "ruïna històrica, ruïna simbòlica", Bruno Foucart (p. 24-28) recorda que els sentiments de l'home envers les ruïnes, els segles XIX i XX, han experimentat una evolució en quatre fases, des del romanticisme emotiu fins la restauració amb sentit utilitari, passant per una fase asèptica creada per l'arqueologisme i per un retorn a les fonts. A continuació hom recorre a experiències alienes. Glynn Coppack (p. 29-31) examina les polítiques de conservació dels monuments històrics a Anglaterra, que han tendit, amb preferència, a la simple preservació de les ruïnes monumentals tal com ens han pervingut, rebutjant, en principi, les intervencions restitutives que poden contribuir a falsificar la història. Dos exemples d'intervencions puntuals: el del convent de Gloucester, convertit en taller artesà del segle XVI, i el de la casa d'un mercader de la darreria del segle XIII a Southampton, constitueixen, de fet, excepcions que cal tenir presents. Pel que fa als criteris seguits a Alemanya, serà bo de llegir el treball de Michael Petzet (p. 32-35), on hom pot veure l'enfrontament de la teoria amb les necessitats derivades de les destruccions de la Segona Guerra Mundial.

Entre les solucions arbitrades per a exemples concrets cal remarcar Athina Christofidou (p. 36-41) i Georgie Marinou (p. 42-45) pel que fa al nucli de Mistra, un dels darrers centres de civilització bizantina, del qual té cura l'administració grega, orientada per un comitè científic, amb la col·laboració de les Universitats d'Atenes. Els treballs realitzats, o en curs, en aquestes ruïnes susciten problemes molt complexos (fonaments, humitat, estucs i pintures, portes i finestres, cobertes, etc.), especialment pel que respecta a les restitucions. Tot seguit, Benjamin Mouton (p. 46-49) presenta el cas de l'aqüeducte de Maintenon, a Versalles, convertit en element decoratiu d'una zona enjardinada. Alain Gigot (p. 50-53) fa una proposta, a partir del mètode de l'anastilosi, a propòsit de la torre de l'homenatge del castell de Coucy que voldria convertir en símbol de la pau i reconciliació.

Michel Parent (p. 54-56), partint de l'etimologia del mot *ruïna*, reflexiona sobre els contextos culturals de les ruïnes, diferents en l'espai i en el temps, amb conceptes implicats en el destí de l'arquitectura, tan oposats com el d'efímer i el de perdurable. Bruno Saunier (p. 57-58) i François Voinchet (p. 59-61) retornen a l'exemple del castell de Murols, a l'Auvèrnia, degradat per l'afluència d'un turisme multitudinari, no obstant les contínues intervencions, i proposen una coberta respectuosa de les ruïnes per tal d'evitar que continuï la degradació. L'abadia de Villers-la-Ville, constitueix, en canvi, sense cobertes, un exemple de restauració-conservació d'una ruïna que tracta de mantenir tot l'ambient romàntic, segons Claudine Donnay-Roemans (p. 62-65). Segueix un breu però no pas menys significatiu debat, que aporta respostes a preguntes concretes.

La segona part del llibre, dedicada a la "conservació llegidora", que permeti saber sempre què hi ha de vell i de nou o sobreposat, comença amb tres reflexions: d'un inspector general de monuments (Yves Boiret, p. 70-71), d'un arqueòleg (Marc Gauthier, p. 72-73) i d'un sociòleg (Henri-Pierre Jeudy, p. 74-75), que, respectivament, glossen: la compaginació del rigor científic amb la imaginació controlada, el lloc del visitant que vol comprendre i identificar i el paper de la salvaguarda que cerca la perdurabilitat a través del temps. Segueixen també els exemples concrets. Guy Barruol (p. 76-77) presenta el priorat medieval de Saint-André de Rosans, on successives campanyes d'excavacions han permès de fer una dissecció acurada, seguida de les tasques de conservació que resumeix Alain Tillier (p. 78-81), amb tres propostes de restauració diferents.

René Dinkel (p. 82-89) tracta d'il·luminar els problemes de consolidació dels murs medievals a Alsàcia, per tal d'establir formes i cronologia, destinades a servir de guia als restauradors. Daniel Lefebvre i Charles-Tanguy Leroux (p. 90-92) mostren tres possibles solucions per a la protecció dels vestigis del túmul que cobria el dolmen dit la Table du Marchand, a Locmariaquer. Jacques Naveau (p. 93-95), en funció de l'autenticitat, ofereix el cas del temple romà de Jublains, concebut com a relíquia arqueològica, afegint-hi la proposta d'una superestructura vidrada Christiane Schmukle-Mollard (p. 96-98). La gestió com a monument històric del conjunt del vilatge d'Oradour-sur-Glane, conservat "en el millor estat de destrucció possible" per tal que servís de testimoni de la violència per a les generacions futures, és objecte d'una glossa de Jean François Marguerin (p. 99-101). Etienne Poncelet (p. 102-103) i Pierre Leman (p. 104-107) mostren les tasques de consolidació, protecció i arranjament per a la visita del fòrum romà de Bavay, i n'especifiquen els tipus d'intervenció.

Dominique Ronsseray (p. 108-110) i Jean-Marie Gassend (p. 111-113) expliquen el procés de rehabilitació del jardí arqueològic de la vil·la romana de Grassi, a Ais de Provença, en un entorn rodejat per construccions modernes, amb una escenografia didàctica planejada conjuntament per arquitectes i arqueòlegs. Antoine Galeras mostra (p. 114-118) l'arranjament de la cripta arqueològica del subsòl de la catedral de Sant Pere de Ginebra, després de realitzar unes excavacions arqueològiques de gran volada (iniciades el 1976), fins a traçar un ampli itinerari per a la visita del públic, del qual encara sols una part resta oberta. La col·laboració d'arqueòlegs i d'arquitectes aquí ha estat fonamental, com ho ha estat a Sant Bertrand-de-Comenges, Valcabrère (Alta Garona), segons que ens expliquen Marie-Geneviève Colin, Christine Dieulafait i Bernard Voinchet (p. 119-123). Aquest darrer relaciona el tema amb els problemes de l'urbanisme i la presentació al públic dels jaciments urbans, bo i referint-los també amb l'amfiteatre gal·lo-romà de Tolosa de Llenguadoc.

La conservació i la presentació dels vestigis de la vil·la romana de Saint-Romain-en-Gal, en el seu estat als segles II-III de la nostra era, és l'objecte de Jean-Gabriel Mortamet (p. 124-127) en fase prèvia a la creació d'un Museu *in situ*, mentre Mario Lolli Ghetti (p. 128-134) mostra els treballs de conservació realitzats a la Vil·la Adriana de Tívoli, una de les més famoses *villae* imperials romanes, amb solucions semblants. Frédéric Didier (p. 135-139) assenyala com millorar la presentació del lloc d'Alèsia, on combateren Cèsar i Vercingètorix, i Jean-Paul Jacob (p. 140-142) i Jean-Pierre Dufoix (p. 143-147) presenten la problemàtica de la revalorització de *Glanum* i es pregunten si s'han de restaurar les ruïnes del més petit dels seus temples geminats.

Tres altres aspectes encara completen aquesta segona part del volum. El cas dels recintes fortificats, exemplificat a Provins per Jacques Moulin (p. 148-152), que reivindica la connexió del monument amb l'ambient en el qual sorgí i que el rodeja, i hi afegeix elements nous (com baranes de fusta i de ferro) en funció del desenvolupament turístic. Un projecte de turisme cultural per a salvar les restes arqueològiques de la vila dels primers camperols neolítics del llac de Chalain és presentat, a continuació, per Claude Mordant i Pierre Pétrequin (p. 153-155). I, finalment, l'alcalde de Caen, Jean Marie Girault (p. 156-159) ofereix el panorama de la reconstrucció de la ciutat, després de la destrucció de 1944. Com la primera part, també aquesta fou seguida d'un debat, centrat ara en bona part sobre *Glanum*, Provins i els priorats de Ganagobie i Saint-André de Rosans.

La tercera part, sota el títol "Restitució, invenció", s'inicia amb el treball de Jean-Marie Pérouse de Montclos, que observa que el rigor científic ha de controlar la creació imaginativa (p. 166-169) dels artistes i arqueòlegs enganyosos; cal preservar, ens diu, abans que restituir, i reconstruir tan sols els elements documentats amb precisió. Jean Louis Déotte (p. 170-173) examina el paper de Walter Benjamin i el col·leccionisme patrimonial. François Verdier (p. 174-175) ens parla de la ruïna més bella de França: l'abadia benedictina de Saint-Pierre de Jumièges, únic símbol representatiu de la renovació espiritual de Normandia en començar el segle XI, objectiu simultani dels demolidors dels inicis del segle XIX i dels antiquaris romàntics. Dominique Moufle (p. 176-177) ens mostra els criteris de preservació de les esmentades ruïnes, les principals causes de degradació i els estudis en curs. Fani Mallouchou-Tufano (p. 178-183) presenta la metodologia dels treballs realitzats al Partenó d'Atenes. Dominique Ronsseray (p. 184-187) s'estén en les operacions per a preservar *in situ* el mosaic romà més gran de França situat a les ruïnes del priorat de Ganagobie, als Alps de l'Alta Provença. Dominique Larpin (p. 188-191) descriu el projecte de restauració i de reutilització del gran claustre i les cel·les monacals de l'antiga cartoixa de La Verne, a la comuna de Collobrières. Jean-Pierre Jouve (p. 192-195) explica la reconstrucció del campanar barroc de l'església de Saint-Jacques de Reims. Georges Duval (p. 196-201) resumeix la intervenció a l'abadia de Bernay i les diverses solucions proposades.

Marie-Hélène Didier i Pierre Colas (p. 202-205) recullen el procés de protecció de les restes del conjunt baptismal de Saint-Jean-Baptiste de Corte. François Voinchet (p. 206-207) recorda la protecció efectuada i l'obertura al públic del castell de Trévoux, i Caroline Piel (p. 208-213) els problemes de conservació dels vestigis dispersos del castell de Sarcus.

Les restitucions "científiques" d'edificis desapareguts, no obstant els avenços metodològics, ens diu Monique Chatenet (p. 214-217), resten encara molt hipotètiques, a causa de la recreació que representen. Colette Di Matteo (p. 218-221) es pregunta com i si caldria restituir la fletxa desapareguda del campanar nord de la basílica de Saint-Denis —motiu d'ampli debat—, mentre Jac-

ques Lavedan (p. 222-223) recorda la història de la desaparició d'aquesta part de la façana del monument.

Un apunt d'Anne Tronche sobre les ruïnes imaginàries en l'art contemporani (p. 224-227) i el corresponent debat, clouen aquesta part. La quarta part del volum, corresponent a la quarta sessió del col·loqui, sota el tema "Reconstrucció, reutilització", tracta d'encetar els problemes que presenta un programa de reaprofitaments o reutilització pràctica de les ruïnes monumentals. Jean-Michel Musso (p. 232-233) introdueix el tema de les ruïnes reconstruïdes mitjançant un programa molt elaborat per a ésser reutilitzades i la nova funció que se'ls atribueix, bo i assenyalant les diverses solucions possibles en aquests casos: intervenció discreta o invisible, mimetisme, pastitx, forma reinterpretada, "acompanyament", aportacions contemporànies, etc.

Segueixen els exemples pràctics aplicables, adduïts per Pierre Pinon (p. 234-239); la restauració moderada de l'amfiteatre de Grand, per Michel Goutal (p. 240-244); la del castell de Nedde, per Gabor Mester de Parajd (p. 245-249); la de l'església dels predicadors d'Arles, per Jean Rouquette (p. 250-251); la del monestir de Sant Pere de Roda, per José Antonio Martínez Lapena (p. 252-255), destinada a convertir-lo en Museu del propi monument —única intervenció catalana, amb cobertes originals, de la qual no es féu ressò el debat—; la del castell de Chinon, per Arnaud de Saint-Jouan (p. 256-261); la del castell de Blandy-les-Tours, per Jacques Moulin (p. 262-265); la del castell de Puy du Fou, per Pierre Prunet i Claude d'Anthenaise (p. 266-269); la de les torres del castell de Falaise, per Bruno Decaris (p. 270-274); l'antiga abadia de Gigean, per Dominique Larpin (p. 275-279) i els castells d'Alsàcia, per Michel Jantzen (p. 280-283). Tots ells ofereixen solucions molt variades, des de deixar els conjunts arqueològics inserits en el paisatge que els rodeja fins a proporcionar-los cobertes tèxtils transparents o no, refer-los del tot per a convertir-los en ecomuseus. El debat que seguí (p. 284-291), en el qual intervingueren vint-i-quatre participants, fou el més ampli i variat de tots.

La clausura (p. 294-306) es concentrà en quatre reports, referents a les quatre parts o temes; en resumiren les aportacions Max Polonovski, Gérard Aubin, Isabelle Balsamo, Bruno Decaris i Jean-Michel Musso. La perspectiva general fou de Benjamin Mouton (p. 304-306), que introduïa un debat "provocador" de propostes per a l'avenir, ple de suggeriments. En aquest darrer debat (p. 307-312) hi participaren vint-i-set dels assistents, partidaris de les diverses tendències avui en ús amb garantia científica, que mostraren divergents punts de vista sobre els treballs en curs i els programes respectius.

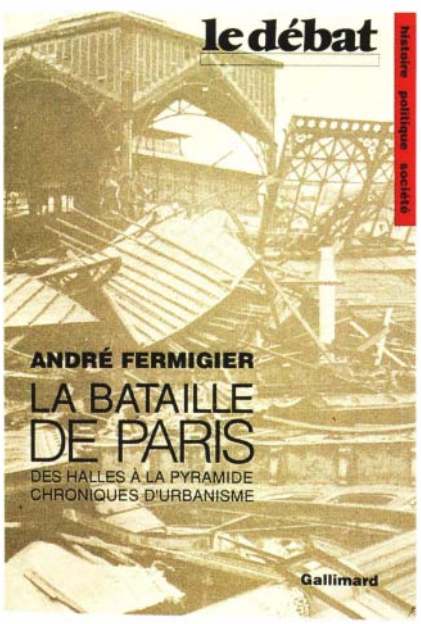
Unes conclusions generals (p. 313-319) redactades pel president dels *Entretiens,* Jean-Pierre Babelon, insisteixen en la necessitat de retornar sobre els aspectes tècnics de les restauracions, i presenten unes reflexions personals entorn dels programes i les realitzacions exposades i dels problemes debatuts. Christian Dupavillon, director del Patrimoni digué les paraules de clausura dels tres dies de reunió, que s'inclouen en el volum (p. 320-322), seguides de la llista dels participants (p. 324-334) amb les corresponents adreces, títols i càrrecs.

Aquest volum, en poques paraules, ens mostra una visió panoràmica de les restauracions realitzades a França, principalment des dels anys 80, i ofereix excel·lents materials, gràfics i escrits, per a la reflexió sobre els problemes de la restauració monumental i de la conservació de les ruïnes per tal d'evitar llur degradació continuada i cercar-ne, quan calgui, un aprofitament. La comparació amb els treballs realitzats a Itàlia, a Grècia, a Alemanya o a Anglaterra podria ampliar-se a altres àmbits més llunyans com els del món islàmic o de l'Europa nòrdica i oriental, per no esmentar el nostre propi àmbit, tan sols representat per un sol exemple, com hem vist.

Manuel Riu i Riu

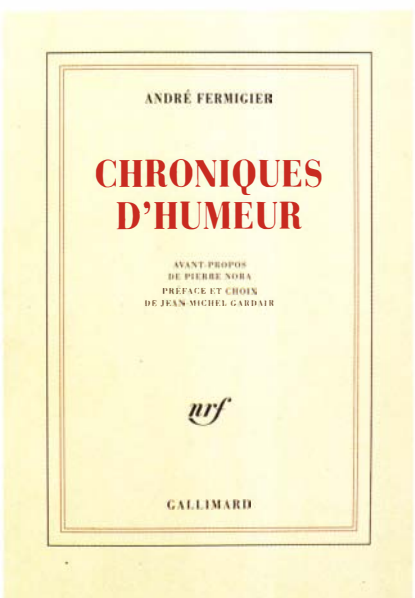
Bibliografia

A. Fermigier, *La bataille de Paris. Des Halles à la Pyramide, chroniques d'urbanisme* (Le débat), París, 1991, 396 pàgines, il·lustracions.



Caldria primerament presentar André Fermigier (1923-1988), sobretot per als qui no han estudiat o ensenyat mai a l'Institut d'Art i d'Arqueologia de la Universitat de París o per als qui no han sigut lectors habituals de *Le Monde* o del *Nouvel Observateur*. Fermigier ensenyà durant molt de temps llengua i literatura franceses a l'estranger (Alexandria, Copenhague i Florència). En retornar a París, el 1954, entrà com a crític d'art al *France Observateur,* amb el pseudònim André Ferrier. D'altra banda, dirigí la sèrie *Art* de la col·lecció *Livre de Poche* i fou responsable dels *Classiques Folio* i de la col·lecció *Poésie* a les edicions Gallimard. La seva carrera de periodista a *l'Observateur* finalitzà el 1973, data en la qual entrà a *Le Monde*. El 1984, aquest diari refusà de donar-li suport en la seva campanya contra la piràmide del Louvre i Fermigier se n'allunyà. En aquesta mateixa època ensenyava història de l'art contemporani a la Sorbona.

A. Fermigier, *Chroniques d'humeur*, París, 1991, 389 pàgines.



Fermigier no es dedicava pas, a priori, a la crítica arquitectònica. En principi, el seu objecte d'estudi eren sobretot les arts plàstiques i més tard, paulatinament, s'anà introduint en el camp de l'arquitectura i l'urbanisme. Personatge brillant, viu i despert, parlava sempre amb el cor i tenia una gran sensibilitat. El seu caràcter sorgia amb molta força als seus escrits, on dipositava tot el seu esperit, reforçat per un gran do d'observació. Efectivament, arreu, es fes el que es fes, res s'escapava del seu to acerb, tot estava subjecte a la crítica i a l'observació. Malgrat aquest to personal, Fermigier coneixia bé els temes que abordava, estava sempre ben documentat. La seva cultura era remarcable i podia tractar amb la mateixa facilitat temes tant multidisciplinaris com especialitzats.

El to i les característiques dels seus escrits no deixaven indiferent, de la mateixa manera que també els temes que hi tractava i les petites lluites i polèmiques marcaren el seu temps. Fou un dels primers a interessar-se per l'arquitectura del segle XIX i per la noció de patrimoni, la qual a la seva època representava ben poc per al públic i per al poder d'aleshores. En aquest sentit, lliurà una veritable batalla amb els seus escrits per a la defensa d'aquests conceptes. El seu coratge també es va fer patent a la seva reflexió sobre els nous projectes parisencs. El modernisme, l'avantguarda com a institució el revoltaven, sobretot quan implicaven la destrucció de l'arquitectura del segle XIX. Gràcies a ell, el públic i el poder van prendre consciència del passat recent. Fermigier esdevingué un símbol d'aquesta reivindicació, ja que parlà en nom de la sensibilitat d'un públic que, ara per ara, és cada vegada més nombrós. Fermigier contitueix un punt de referència per a tots els qui avui s'interessen pel patrimoni arquitectònic parisenc del segle XIX i els seus escrits són encara els més conseqüents del conjunt d'opinions que es resisteix a la transformació de París. S'adverteix també la seva clarividència i la seva luciditat en referència als elements contra els quals lluitava. Des del principi advertí al públic i al poder de les conseqüències que podien tenir un urbanisme anàrquic i una arquitectura sense sentit per a la ciutat de París i per als parisencs. Ens podem adonar avui que tenia raó.

Allò que més impacta des del començament, és la diversitat del seu estil i del seu to. Sap ser divertit, seriós, ens fa viure les seves emocions i les seves impressions. El personatge és sencer i els seus moments són forts. Aquesta facilitat ve acompanyada de nombroses referències literàries i artístiques que guien o recolzen les seves eleccions, les justifiquen i els hi donen to. És així que apareixen sense ordre Renard, Hugo, Sand, Rousseau, Michelet, Bossuet, Flaubert, Stendhal, Maupassant, Valéry, Larbeau, Gide, Nerval, Racine, Montaigne, Rabelais, Baudelaire, Mallarmé, Virgili, Ciceró, Proust, Saint-Simon i Mme de Sévigné. Es refereix igualment als més grans artistes i als textos més fonamentals: Braque, Picasso, Pevsner, Calder, Mies van der Rohe i Le Corbusier, però també esmenta Ruskin i sobretot Viollet-le Duc.

Fermigier barreja amb facilitat diversos tons, les seves referències literàries i artístiques, les seves crítiques, una bona documentació i, sobretot, la seva experiència personal. Així, per exemple, trobem sovint una reflexió molt puntual sobre un personatge en concret, al mig d'una demostració científica.

Les dues obres que presento, publicades amb pocs mesos d'interval, s'inserten dintre d'un conjunt de tres volums que han d'agrupar, per petició de Fermigier, les seves cròniques extretes de l'*Observateur* i de *Le Monde*. El conjunt, organitzat per Pierre Nora, constarà de tres recopilacions de caràcter ben diferent. La primera, amb el títol *La Bataille de Paris*, recull els articles sobre la lluita per a la defensa del patrimoni del segle XIX a París, fins a la perduda batalla contra la piràmide del Louvre (els articles comencen el 1967 i van fins el 1985). Aquests articles van estar escollits i introduïts per François Loyer. La segona, *Arts et Artistes*, inclourà textos agrupats per Françoise Cachin i no ha sortit encara. Es tracta de les cròniques d'art i dels principals informes de les exposicions. I finalment, la tercera, *Chroniques d'humeur* presentada per Jean-Michel Gardair, recull un conjunt de cròniques de temes diferents com la gastronomia, les guies de viatge, els museus provincials o l'ensenyament a les escoles. Es tracta d'una selecció dels moments forts del personatge (entre 1961 i 1984).

I. La bataille de Paris

A partir de l'any 1962, França coneix una profunda mutació econòmica i cultural. Amb un entusiasme sense precedent, es construeix un elevat nombre de grans complexos formigonats, els quals agrupen en poc espai un màxim de gent. Les regles d'implantació trenquen definitivament i voluntàriament amb el passat. Per a la realització d'aquestes noves construccions es necessiten grans espais i, per tant, es produeixen nombroses destruccions, en detriment del patrimoni arquitectònic. Quan aquestes transformacions creen un nou paisatge i canvien essencialment els barris insalobres, això no molesta ningú, però la indignació sorgeix quan es tracta de París i de la seva tradició hausmaniana.

L'esdeveniment que va fer prendre consciència de l'amplitud dels canvis fou, durant el mític 1968, l'afer de la destrucció de Les Halles. Això sobrepassà el camp de l'arquitectura: el poder atacava el cor de la ciutat.

Aleshores mentre escriu al *Nouvel Observateur*, Fermigier ja tracta els problemes d'urbanisme. A mesura que les condicions generals canvien i la política cultural del gaullisme i la confiança excessiva dins del dinamisme de l'època es transformen, l'època descobreix l'arquitectura i s'interessa per la història, de manera que Fermigier es converteix en un defensor del patrimoni i de l'art del segle XIX. Aquesta conversió es veu beneficiada per la presència de Michel Guy, aleshores secretari d'Estat de cultura al govern de Giscard-d'Estaing.

De Les Halles a Beaubourg i a la Piràmide

L'any 1967, una exposició al Grand Palais agrupa tots els grans projectes arquitectònics i urbanístics de la ciutat de París. En aquell moment, la sensibilitat de Fermigier per l'art del segle XIX no està encara prou desenvolupada i no es declara totalment en desacord amb els projectes que indiquen destrucció dient que "de tota manera, això no seria pitjor del que hi havia abans". Però, critica la manca d'imaginació dels projectes, les torres i Les Halles de les que, segons ell, "tot el futur de París depèn". Un altre problema fonamental que el preocupa: quin lloc tindria la família en aquestes complexes dimensions inhumanes?

La decisió governamental de transferir el mercat central de París, conegut com Les Halles, fora de la ciutat, a Rungis, el 1959, permet l'aparició de nombrosos projectes per a ocupar la superfície alliberada. Molts, però, s'introdueixen de manera forçada al barri, ja que no tenen en compte el teixit urbà, ni tampoc la vida del barri antic. L'altre moment clau és la discussió sobre la plataforma de Beaubourg, la biblioteca pública i el futur Museu d'Art Modern. Tot això

sensibilitza Fermigier, el qual reacciona contra els primers projectes proposats i el 22 de novembre de 1967 defineix cinc punts de renovació urbana que resumeixen les seves orientacions. Un d'aquests consisteix a pensar en termes de restauració i no de renovació. Una restauració per a cada conjunt. No està en contra de les obres noves, però quan aquestes reemplacen construccions massa velles, cal que ho facin conservant les proporcions existents. Creu també, que el futur del barri només pot definir-se en relació amb la seva natura actual i històrica, la qual cosa ha d'implicar unitats lleugeres que conservin la trama existent. Així mateix, pensa que és necessari conservar les perspectives arquitectòniques de París i que escollir l'orientació d'un barri és essencial. La Porte Maillot podria acollir una ciutat de negocis, que funcionaria com una zona de lligam entre el centre i la Défense. Finalment, pensa que la ciutat necessita equipaments culturals democràtics i que, Les Halles, s'adaptarien a aquesta funció.

Concretament, totes les orientacions aplicades a Les Halles porten Fermigier a criticar determinats aspectes, la qual cosa el duu, per exemple, a refusar els projectes d'instalar-hi el ministeri de finances i el d'un centre de comerç internacional, ja que aquests no corresponen a l'orientació que ha de prendre el barri i perquè el buidarien de vida. D'altra banda, els arquitectes proposats fins aleshores no li semblen adients, donat que no aporten respostes als problemes existents i només proposen monuments arquitectònics, sense definir veritablement un programa d'urbanisme. El desig d'equilibrar la zona de renovació (al qual correspon la destrucció del poder) amb la zona de restauració, de manera que el barri mantingui la seva fesomia, també és qüestionat per Fermigier. Així mateix, creu que la plataforma de Les Halles i la de Beaubourg haurien de ser tractades independentment, ja que són dos barris diferents. Quant al subsòl, considera que hauria de ser explotat per tal de satisfer els partidaris de les superfícies lliures de comerços i despatxos i per tal de construir un nus ferroviari per al tren exprès regional (RER) i simultàniament hauria de deixar la superfície per a què la gent pogués passejar-s'hi, distreure's i per a realitzar tot el que suposa la vida de barri; per tant, suggereix conservar els pavellons perquè aquests donarien oportunitats a un urbanisme espontani i democràtic.

Pel que fa a Beaubourg, Fermigier proposa una biblioteca d'informació i de lectura pública a la plana de Beaubourg, en el marc de l'orientació cultural que hauria de tenir el centre de la ciutat.

Lluita també per a la construcció del Museu d'Art Modern que li falta a la ciutat, i del qual serà un dels principals defensors. Primer partidari d'un concurs internacional, estarà content de veure que el projecte Beaubourg és objecte d'un concurs en el qual intervenen noves cares en el panorama arquitectònic. Fermigier aprova des del principi el projecte Piano-Rogers.

Els seus articles sobre la defensa de Les Halles també van acompanyats d'una campanya contra la construcció de torres a París o d'autopistes. Suggereix eliminar progressivament tota la circulació del centre de la ciutat, i reemplaçar-la pels transports públics. No creu en les solucions de les administracions d'obres públiques. La seva opció tindria l'avantatge d'alliberar el centre de la ciutat que està envahït pel parc mòbil. Està en contra dels cinturons, de les vies ràpides i dels aparcaments. És així que es rebela contra la declaració del president de la República francesa el 1971 "s'ha d'adaptar París als cotxes", noció que s'oposa totalment a les conviccions de Fermigier.

Vol demostrar que els grans conjunts, les grans ciutats de dimensions inhumanes, porten a l'anarquia, redueixen la gent al nerviosisme i a la falta de contacte, i ajuden a la proliferació d'una violència incontrolable. Els grans conjunts maten la vida comunitària, al igual que la identitat de les grans ciutats. D'aquesta manera, es posa en contra dels projectes de torres com la Défense, la Halle-aux-Vins, el projecte d'un hotel a l'estació d'Orsay (defensa ràpidament la conservació de l'antiga estació), el barri de Maine-Montparnasse, les vores del Sena al barri XV, el sector de la plaça d'Italie, la Porte Maillot i el Bon Marché.

És, doncs, la noció d'identitat de la ciutat, dels barris, allò que preocupa Fermigier. Desitja una ciutat amb la qual cadascú es pugui identificar, en la qual tothom trobi el seu lloc, una ciutat de dimensions humanes, en la qual la gent tingui temps de gandulejar, de veure i de viure. Una ciutat on també cadascú pugui donar la seva opinió.

Reclama, a través dels seus curts articles recollits en aquest llibre, un programa d'unitat i una coherència, un veritable programa urbanístic.

Poc a poc, Fermigier s'orienta radicalment cap a la defensa de la noció de patrimoni del segle XIX. La seva ètica és la

de l'apropiació del passat: existeix una apropiació espontània del patrimoni des que va perdre el seu primer significat, i esdevé missatge artístic. Comprèn que la creació no pot existir si no existeix un lligam entre el passat i el futur. En un article escrit el 20 de febrer de 1975 amb motiu de l'exposició "Architectures parisiennes du XIX siècle" a l'Hôtel de Sully, Fermigier desenvolupa el tema dins del conjunt, i fa un recordatori històric digne d'un gran historiador.

Però, Fermigier perd la batalla de la piràmide del Louvre. Després de la Batalla de Les Halles, escriu menys i ignora l'arribada arquitectònica del post-modernisme. La seva revolta esclata de nou el 1984 amb la publicació d'un primer article sobre el projecte de remodelació del grand Louvre de Biasini i Pei. Està en contra de la piràmide i del projecte del subterrani que considera com "la casa dels morts".

El 28 de gener de 1985, quan és secretari de l'Associació per a la renovació del Louvre, publica un nou article, després d'haver deixat *Le Monde* un any abans. Els mitjans de comunicació veuen en aquest nou debat més el producte de la lluita política entre la dreta i l'esquerra, que no pas una batalla estètica. Per a Fermigier aquesta piràmide de vidre serà per sempre més un element estranger, impossible d'integrar-se a l'arquitectura històrica.

Els problemes d'urbanisme i d'arquitectura continuen essent molt semblants des de fa 30 anys i, tot i que Fermigier va defensar la imatge de la ciutat, la seva unitat i coherència estan encara avui en perill de destrucció. D'altra banda, tal com Fermigier va preveure, París s'està tornant una ciutat morta en les mans d'uns quants que decideixen. París esdevé un immens barri de despatxos.

II. Chroniques d'humeur

En aquest segon recull, el to és una mica diferent ja que no es tracta de defensar grans causes. Parla dels plaers literaris, culinaris, artístics i turístics, dels quals la literatura n'és el primer.

Fermigier no amaga les seves pròpies contradiccions. Escriu el que pensa en cada moment, els seus rampells, els seus pressentiments, les seves passions i els seus excessos. És, doncs, molt difícil de situar: detesta el camp però en parla molt bé, detesta el soroll que fan els nens i en canvi els admira en una escultura de Carpeaux, també diu odiar els animals domèstics, però els admira en la pintura.

Fermigier té grans coneixements de temes molt variats. Passa amb facilitat de la música de la Callas a l'arquitectura de Garnier, de l'escultura de Carpeaux a la museografia de Georges-Henri Rivière, un model per a ell, tant per la seva sensibilitat com per la seva passió poètica per l'objecte. Però, hi ha un personatge a qui Fermigier admira per damunt dels altres, Viollet-le-Duc, al qual anomena "l'arquitecte de la virtud" i a qui compara amb els gegants del segle com Hugo, Ruskin, Michelet i Renan.

La literatura és el seu camp predilecte, no en va l'ha ensenyada molt de temps. Per a ell el llatí és la millor eina per l'educació intel·lectual. Discuteix apassionadament sobre Michelet o Proust, de qui demostra tenir un gran coneixement, tant del personatge com de l'obra. En coneix els defectes, les mentides, però això no li impedeix de viatjar per seguir-ne les traces. Parla també de Racine, a qui considera massa metòdic, i de Gide del qual admira el fons sòlid encara que no arribi per a ell a l'alçada de genis com Ruskin i Flaubert, del qual admira el fort temperament, o com Loti, el qual aconsella com a literatura de vacances, i Stendhal, al qual consagra un article complet i li retreu la seva falta de convicció, tot admirant-ne, però, que sigui un dels primers autors francesos a interessar-se per l'urbanisme i pels monuments de les ciutats i dels pobles.

El turisme i la gastronomia són els terrenys en els quals es destaca més el caràcter privat de Fermigier, ja que les seves crítiques es recolzen en una llarga experiència personal. Les qualitats culinàries requerides són la tradició, la simplicitat, les coses senzilles. Li agrada la cuina simple, sana i saborosa, tot i que darrera d'aquesta imatge de simplicitat es nota, mirant els diferents menús que ens descriu, que els gustos de Fermigier no són gens econòmics. Ens trobem davant d'un expert en gastronomia. La seva subjectivitat i el caràcter de Fermigier fan que no dubti en criticar algunes guies com ara *Michelin*, degut a l'existència d'establiments que gaudeixen d'estrelles i als quals ell no en donaria cap. De fet, les guies de viatge apareixen sovint als seus articles, tant les guies artístiques com les literàries i, malgrat les critica sovint, n'admet la utilitat. D'altra banda, a l'hora d'escollir un viatge, Fermigier prefereix sempre França i les regions amb un passat intens i una història rica. Li agrada la descentralització.

Fermigier vol prendre's temps per a viure, per a mirar i observar. Estima la vir-

tud, forma per excel·lència del gust francès, així com la mesura i la parsimònia. És també molt humà preocupant-se tant de l'arquitectura i del paisatge com de la qualitat de vida de la gent. Mentre lluita contra els grans projectes de París, els seus arguments són tant estètics com socials. Defensa la gent, sobretot aquells que no tenen cap possibilitat de defensar-se per si mateixos, ni de protestar o de ser escoltats.

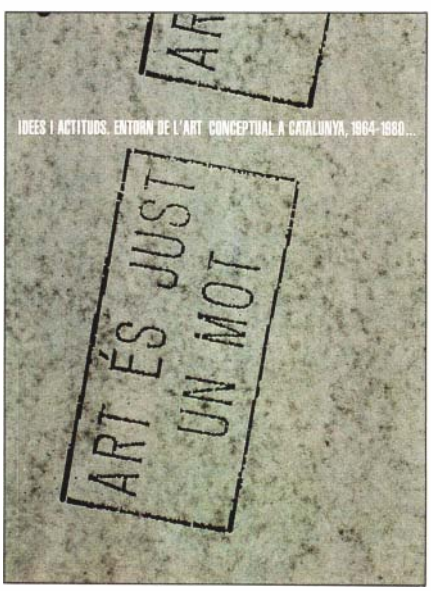
Els dos volums de reculls de cròniques periodístiques que ressenyo són un exemple de periodisme ben entès i de feina ben feta a través dels diaris; constitueixen també una demostració d'apropament de totes les facetes de la Història de l'art al gran públic. La compilació d'aquests escrits evita la pèrdua dels mateixos i constitueix un esforç per a donar coherència a l'obra d'un home, André Fermigier, que no deixa indiferents els seus interlocutors. Aquells que havien estat alumnes seus recorden amb admiració l'apassionament de Fermigier, no tant per la totalitat de l'art com per certs períodes i per determinats artistes. Aquells que havíem estat els seus joves col·legues recordem el seu coratge quan, durant l'inici dels setanta, sabia defensar les nostres conviccions encara que no les compartís.

Durant força anys els lectors de *Le Monde* interessats per l'art van poder comparar els articles molt diferents de dos remarcables historiadors de l'art convençuts pel periodisme, André Fermigier i André Chastel. Ara és possible recordar aquestes lectures car hom acaba també de publicar un recull d'articles d'André Chastel publicats al diari *Le Monde* entre 1950 i 1975, acompanyat d'un prefaci de Marc Fumaroli, sota el títol *Reflets et regards* (París, Editions de Fallois, 1992, 271 pàgines).

Xavier Barral i Altet

Bibliografia

P. Parcerías (ed.), *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* (catàleg d'exposició), Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992, 353 pàgines.



Pasarán muchos años, tal vez diez o quince, antes de que vuelva a hacerse una gran exposición dedicada al arte conceptual en Cataluña. Incluso me aventuraría a vaticinar que difícilmente se repetirá, puesto que con el paso del tiempo, ciertos artistas quedarán, obviamente, minimizados. También es cierto que estamos al comienzo de lo que debería ser, transcurrido ya un período de tiempo superior a los veinte años, una reconsideración histórica de los movimientos de recuperación de la vanguardia en Cataluña que tuvieron lugar entre 1948 y 1972 es decir, entre Dau al Set y el arte conceptual. De ahí que una exposición como *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, planteada como una revisión histórica en sus objetivos, deba comentarse con la extensión y el rigor científico que se merece.

«Por primera vez» —leemos en la presentación de la muestra— «se revisa históricamente la aportación de las ideas "pobres", "conceptuales" y de "nuevos comportamientos artísticos" que surgieron en Catalunya durante el período 1964-1980». Por tanto, la intención es, desde su planteamiento, visiblemente histórica y crítica. Sin embargo, la exposición *Idees i Actituds...* ni ha constituido una reconstitución objetiva de los hechos artísticos en torno al arte conceptual, ni se ha configurado como una interpretación teórica (que debiera realizarse urgentemente) de las diversas propuestas artístico-políticas de entonces, ni, finalmente, tampoco ha mostrado una acertada selección de obras que hubiera sido guiada por su estricta calidad artística.

Sin negarle el mérito que le corresponde, que consiste en haber abordado un tema complejo por primera vez de forma global y haber mostrado algunas obras difícilmente reunibles, la exposición, por lo que venimos diciendo, ha perdido una excelente oportunidad de hacer una verdadera aportación historiográfica o museográfica respecto al arte conceptual en Cataluña. Baste señalar que, como revisión histórica, esta iniciativa ha resultado sumamente incompleta y parcial, puesto que una buena parte de sus protagonistas no han sido consultados, ni tampoco parece haber sido consultada la totalidad de los materiales y documentación existente. Lo cual resulta inexcusable cuando los protagonistas de la historia están todos vivos. En mi caso concreto, siendo la autora de uno de los dos libros básicos que sobre este movimiento se publicaron en España (*La poética de lo neutro*, 1975) y de más de cuarenta artículos en la prensa especializada y no especializada, los contactos con el comisariado de la muestra se redujeron a una simple petición de que revisara mi bibliografía sobre el tema. Al repasar la documentación, salieron a la luz varios documentos y obras inéditas que presté a la exposición, sin que ello, por increíble que pueda parecer, motivara ningún deseo de intercambiar impresiones por parte de la comisaria. Por otro lado, artistas directísimamente implicados en el movimiento, como García Sevilla o Ramón Herreros, tampoco fueron consultados.

Antes de pasar a analizar lagunas inexcusables, digamos que si la exposición se hubiera guiado, no por criterios históricos, sino por artistas y obras, tampoco la selección resulta convincente. Porque si se olvidan, como en la muestra se hace, nombres como los de Alicia Fingerhut, Olga Pijuan, Miquel Cunyat u otros conceptuales de corta (aunque en algún caso, interesante) trayectoria, o bien casos como los de Dorothée Selz, o bien obras relacionadas a la estética pobre, como las *Capses per obrir, capses per tancar*, de Frederic Amat, expuestas en la Galería Aquitania en 1971, no se entiende como se enaltecen, en cambio, figuras como la de Jordi Cerdà, de escasísimo interés ya en los momentos —epigonales, todo sea dicho— en que apareció, un juicio éste unánimemente compartido por la crítica de entonces y de ahora.

Históricamente hablando, el catálogo desperdicia la ocasión de analizar un fenómeno del cual puede hacerse ya un balance crítico. El artículo de Mercè Vidal y Alícia Suárez es, sin duda, la mejor contribución a esta publicación, y es-

tá marcado por la corrección historiográfica que siempre ha caracterizado a estas dos críticas de arte.

Cuestiones en el olvido

Sin embargo, cuando yo digo «desperdiciar» es porque nadie se ha planteado los temas conflictivos (y los realmente interesantes) que surgieron a raíz de aquel momento histórico. Uno de ellos sería el de su demarcación en la historia del arte catalán e internacional. ¿Cuál fue el peso del arte conceptual catalán y su posición en la escena catalana, española y europea? Ahí es donde Pilar Parcerisas, comisaria de la muestra, aventura la teoría de un «Conceptual del Sur», teoría plagada de curiosas afirmaciones como las que transcribo a continuación. Según Parcerisas: «Emergeix aleshores una nova generació d'artistes que no pertanyen ja en la seva majoria a la burgesia catalana detentora fins aleshores de la clau d'accés a l'art». También afirma que «ni Dau al Set (...) ni l'informalisme no van aconseguir, com a moviment de postguerra, d'implantar una idea d'avantguarda com a projecte global que deixés sentir el seus efectes en la societat». Parcerisas no es tan joven como para haber olvidado el franquismo, aunque incluso a un historiador joven no se le puede perdonar que no distinga entre 1948 —año de emergencia de Dau al Set— y 1971-1972. Pretender que en 1948 el minúsculo grupo de Dau al Set, en la inmediata postguerra española, planteara «un proyecto que dejara sentir su efecto en la sociedad española (o catalana) de su época» es una simple necedad. Por otro lado, la pretensión de transformación ideológica o social de una parte del conceptual catalán no dejó de ser —no podía ser de otro modo— más que una pura utopía. Los asistentes a los actos conceptuales eran quince o veinte personas; a lo sumo, treinta o cuarenta. De esto a incidir en la sociedad va un largo trecho... Más adelante, Parcerisas también afirma que «no es produeix, a Catalunya almenys, una imitació directa de les tendències de l'art internacional, ja que no es coneixia, com ho corroboren les entrevistes amb els artistes que es publiquen en el catàleg d'aquesta exposició». Parcerisas debería saber que el 80 % de los artistas niega sus influencias, incluidos los más grandes, véase Tàpies. Pero no es sólo la memoria de lo vivido —García Sevilla «sabiéndose» el *Artforum* de memoria y comentando una a una las piezas de Vito Acconci (especialmente una en que el artista se masturbaba en público), sino simplemente una ojeada a las propias piezas la que le hubiera dado la medida del mimetismo catalán respecto al del extranjero. Un mimetismo que, por otro lado, se extendía a todo el occidente civilizado: todos los artistas de entonces trabajaban con fotos, hacían mediciones de su cuerpo, «registraban» acciones cotidianas banales, etc., es decir, *había un estilo conceptual internacional*, difundido básicamente por *Artforum, Artpress*, etc. y por el libro de Lucy Lippard, *Six Years, The dematerialization of the Art Object* (1973). En general la obra de Vito Acconci, relacionada con experiencias subjetivas, frustraciones y represiones, tuvo un gran impacto en García Sevilla, Francesc Torres y Àngels Ribé. Y ya no digamos la de Herman Nitsch y Beuys en Jordi Benito, al que también la estética del dolor de Gina Pane no le era ajena en obras como su participación en Banyoles en 1973. Las fotografías de fragmentos de una escalera, de Michel Snow, tomados desde distintas distancias, recuerdan mucho a las visiones también fragmentadas, del cuerpo de Montse, la mujer de García Sevilla. Y así, los ejemplos serían innumerables. Finalmente, la comisaria afirma también que «es constata [en el momento del arte conceptual] l'accés d'una nova classe social a l'art, principalment classe mitjana procedent del món dels oficis, d'artesans i menestrals, la qual cosa explicaria, d'una banda, l'àmplia base de cultura material sobre la qual reposa una part de l'art català». He aquí una deducción que a Djanov le hubiera encantado; un buen ejemplo, en todo caso, de materialismo mecanicista bastante estremecedor. Me pregunto qué deberíamos hacer, según esta teoría, con Antoni Tàpies, hijo de la alta burguesía y padre de la cultura material del arte catalán de postguerra. El hacer depender el amor por los objetos y la cultura material, un rasgo evidentemente recurrente en el arte catalán, de la procedencia social de los artistas es un puro dislate. También lo es atribuir una única clase social al grupo de artistas conceptuales en donde Portabella, Muntadas, García Sevilla y Fina Miralles, como mínimo, pertenecían a familias burguesas acomodadas (lo cual, por otro lado, no me parece constituir ningún elemento diferencial a menos de que se pruebe lo contrario).

Parcerisas clasifica, correctamente, tres períodos dentro de este momento histórico, uno de 1954 (no sé el porqué de fecha tan temprana, si no es el incluir a Tàpies como antecedente del arte pobre) hasta 1971, otro, propiamente de arte conceptual, de 1971 a 1975, y otro de 1976 a 1980...

En el primero, las experiencias con medios alternativos en los casos de Llena, Galí (de quien, lamentablemente, no se

muestra ninguna obra en la exposición), Gubern o Jové no se relacionan más que de pasada con sus sucesores conceptuales. Sin embargo, hubiera sido necesario trazar con precisión la línea antecedentes-sucesores. Sorprende cómo nadie ha preguntado qué relaciones existieron entre el grupo llamado «del Maduixer» (Galí, Llena, Gubern, etc.) y el grupo conceptual. En realidad, algunos conceptuales no conocían apenas este grupo; mientras otros, como Pazos, estableció una buena relación con Antoni Llena (en 1970), a partir de las actividades de éste último en la escuela EINA, en la que Pazos fue alumno. Otros, como Jordi Pablo, me pedían en una carta durante mi estancia en París (invierno de 1975-1976) que le hiciera de «intermediaria» con Miralda, cuya presencia en la exposición Antòlogica de l'objecte le parecía básica («2-Trucar o veure a Miralda, en Xifra, i Rabascall. Digue'ls-hi que tinc interès molt gran en què participin, de Xifra i Rabascall no conec res per tant m'ha sigut impossible en aquest primer text dir més, penso ampliar-ho amb el que em digui M.ª Lluïsa Borràs que ara està a Barcelona. D'en Miralda insisteix per favor; penso que la seva participació és bàsica. Per qüestions d'espai aniria molt bé que portés un objecte recobert de soldadets i si pogués fer un pa de color. 3-Falten omplir dues conferències. Què o qui posaries?» (...).

El «Àmbit de Recerca»

Otro tema apenas tratado es el del Àmbit de Recerca de la Fundació Miró. Este grupo aglutinaba a toda una serie de artistas y críticos jóvenes, entre los que se contaban Jordi Pablo, Frederic Amat, García Sevilla (quien elaboró un muy interesante programa de Centro de información), Alícia Suárez, Mercè Vidal, Carles Hernández Mor y yo misma, entre otros. Creada el 12 de mayo de 1971, la Fundación Joan Miró manifestaba, en sus estatutos, ser un lugar abierto al arte más joven («una atención particular se concederá a la búsqueda y experimentación en el campo del arte para lo cual se organizarán y presentarán este tipo de trabajos. De este modo la Fundación cumple una de sus finalidades: poner en contacto al artista con su público y ser un centro de encuentro y de debate»), así como un Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. Los entonces jóvenes opinábamos que no era ni lo uno ni lo otro (un deseo que, lamentablemente, aún no se ha visto cumplido). Bajo la dirección de Francesc Vicens se instituyó la creación de este Àmbit de Recerca que, tras numerosísimas reuniones, se desveló como el resultado de una política que hoy podríamos calificar de despotismo ilustrado: algo así como «dejemos a los jóvenes que participen, pero, evidentemente, no en las cuestiones importantes», lo cual no hubiera constituido un problema si la Fundación no hubiera dado a entender lo contrario (puesto que fue F. Vicens quien nos contactó, y no a la inversa) (para una crítica a ello, ver mi artículo «Fundación Juan Miró, ¿dónde vas?», en *Viejo Topo*, 4 de enero de 1977).

Evidentemente, nuestras aspiraciones de participación en la programación y gerencia de la Fundación eran totalmente utópicas. Sin embargo, el grupo elaboró un documento —firmado el 29 de noviembre de 1976, cuyo original obra en mi poder ya que fue redactado por Carles Hernández Mor y por mí, recogiendo los puntos principales de las innumerables reunidas mantenidas— y que fue dirigido al Patronato de la Fundació. En él se mencionaba que la mayoría de jóvenes que había trabajado en el Àmbit de Recerca, cuyos resultados más visibles fueron la exposición *Art amb nous mitjans* y *Primera Antològica de l'objecte*, estaban totalmente desmoralizados sobre la posibilidad de seguir realizando proyectos de interés en la Fundación. También se explica claramente en el documento cómo el núcleo inicial del Àmbit fueron las reuniones del Instituto Alemán durante el curso 1973-1974, quiénes eran sus participantes, su edad y sus disciplinas específicas y, cosa curiosa, se afirma: «tenemos un poder de convocatoria bastante amplio en relación a los artistas consagrados», lo cual era cierto. La Comisión inicial de Coordinación del Àmbit de Recerca estaba formada por X. Olivé, S. Pau, J. Parera, J. Rubió, L. Utrilla, S. Gubern, V. Combalía, J. P. Viladecans, y F[Fina] Miralles. En un apartado del documento, titulado *Crítica*, se explicaba la falta de diálogo entre el Àmbit de Recerca y la Comisión Delegada de la Fundación, la inexistencia de medios para hacer los catálogos de las exposiciones del Àmbit, la falacia de la «autonomía» en principio acordada al grupo (ya que todo documento había de poseer el beneplácito de la dirección) etc. y el presupuesto totalmente insuficiente —200.000 ptas.— destinado a las actividades del futuro curso. Constatábamos la diferencia entre el «lujo asiático» de ciertas exposiciones y la precariedad de las nuestras, que veíamos —no sin razón— como un medio para guardar las apariencias acerca de las relaciones entre la Fundación y el arte joven. Aún el documento (que no reseño para no cansar al lector, pero que será publicado en otro lugar) establecía: a) Situación de los artistas actuales en Cataluña; b) Posible significado del

Àmbit de Recerca y c) Algunos proyectos (cuya validez sigue intacta hoy en día). El documento fue redactado en catalán y traducido al francés, puesto que lo que nos interesaba, fundamentalmente, era llamar la atención de miembros del Patronato tan prestigiosos como Sir Roland Penrose o J. J. Sweeney. De los problemas financieros y de programación de la Fundación se había hecho ya eco el diario *Tele/expres,* el viernes 16 de julio de 1976, en un artículo de J. M. Huertas Clavería titulado «La Fundació Miró, a medio gas».

La selección de obras

En cuanto a la selección de las piezas de la muestra *Idees i Actituds…,* lo más flagrante es el hecho de no haber sido incluidas las dos otras más importantes, más paradigmáticas, del arte conceptual en Cataluña: la fotografía del asesinato de Carrero Blanco, de García Sevilla (1973-1974) y la obra *113*, del Grup de Treball. El «Carrero Blanco» (pues así fue como era llamada por todos nosotros entonces), se titulaba, sin embargo, *Lectura por semblanza y contacto de letras, piedras y colores,* y pertenecía a una serie titulada *Semblanza/Contacto*, lejanamente inspirada por la lectura de *La rama dorada*, de Frazer. Fue realizada, según el artista, el mismo día en que se publicó la noticia (extraída de *La Vanguardia*) del atentado, y fue expuesto en la Sala Tres de Sabadell en 1974. Así consta en el dosier de todo el trabajo (que obra en mi poder) en donde, de mano de García Sevilla, está escrito: «Victoria, esta serie fue realizada en la sala Tres de Sabadell.»

Y si una exposición ha de ser siempre algo más que una mera acumulación indiscriminada e indiferente de objetos, es decir, una ocasión para evaluar e interpretar la historia, entonces nos parece que una de las cuestiones obvias sobre esta pieza, dado su carácter políticamente implicado (a pesar del tono objetivo de su presentación y del bagaje semiológico con el que venía arropada) era recordar dónde y cuando fue mostrada. Porque no es lo mismo mostrar una obra en 1974, con el general Franco vivo, que en 1977. Pues bien, en el catálogo, por ejemplo, sólo se habla de la galería G y de la Bienal de París, exposiciones ambas de 1977. Y sin embargo, el artista la presentó, como acabamos de mencionar, en 1974, un hecho que es más plausible si pensamos que la sala Tres era un lugar marginal, periférico, el típico reducto utilizado por los artistas conceptuales. En 1977, siendo yo «correspondante» (una figura casi homóloga a la de comisaria) de la Bienal de París (y no en 1975, como Pilar Parcerisas y Simon Marchán afirman en el catálogo) en donde escogí a García Sevilla, a Fina Miralles y a Jordi Pablo para representar a España, la obra también se expuso, a pesar de que no consta en catálogo. La publicación, en el catálogo de *Idees i Actituds…*, de un texto en lengua francesa de García Sevilla sobre esta pieza, sin ninguna explicación aclaratoria, induce a una evidente confusión. Este texto me fue enviado por García Sevilla en ocasión de la preparación de mi artículo «Les avantgardes en Espagne» en la revista francesa *Art Press* (aparecido en enero-febrero de 1976) en donde hice reproducir, también, el Carrero Blanco. Puesto así, por las buenas y en francés, tal vez haga pensar a algún joven historiador despistado que García Sevilla se negara a hablar o escribir en castellano.

Si he citado el Carrero Blanco es porque se trata de una de las más significativas obras del arte conceptual implicado, junto a la titulada *113* del Grup de Treball y a la de Alberto Corazón (con imágenes del dictador Francisco Franco).

113 es, en realidad, una de las pocas obras artísticamente mencionables del Grup de Treball. Se basa en el enunciado de la profesión de 113 personas, miembros de la Asamblea de Catalunya, que fueron detenidas en la iglesia de Santa María Medianera de Barcelona. La comisaria dice no considerarla, «arte, sino testimonio». Y sin embargo, si tuviera algún conocimiento de arte conceptual internacional, vería que prácticamente está calcada de una obra de Dan Graham, en la que éste último va enumerando los componentes de un texto (1 adjetivo, 3 adverbios, o gerundios, 363 letras de alfabeto…). A pesar del constante mimetismo de las obras del Grup de Treball respecto al arte internacional, en esta obra se daba, como mínimo, la combinación de la denuncia «real», extraida de la vida cotidiana, con un cierto procedimiento poético (metonimia).

Arte y política

Porque si en algo fue distinto el arte conceptual catalán al realizado en el extranjero, fue porque, debido a nuestras particulares condiciones históricas, algunas de sus componentes aprovecharon este nuevo lenguaje para una denuncia política. Este era el caso del Grup de Treball, que constituyó, sin embargo, tan sólo uno de los tres grupos o vertientes que se dieron en aquellos momentos. El Grup de Treball estaba fuertemente politizado; de hecho, era una fracción política que se aprovechó, si se me permite la expresión, de



Fig. 1. García Sevilla. *Viatge a Madrid. 1974* (Obra inédita, reproducida con la autorización del artista).

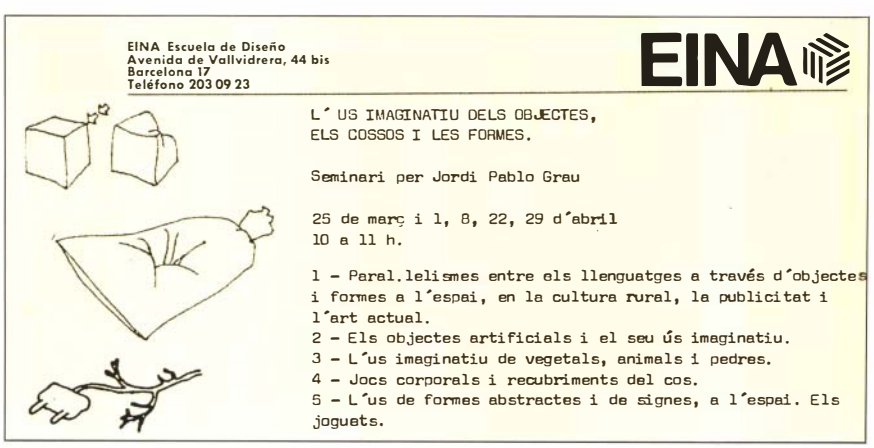


Fig. 2. Jordi Pablo. *Tarjeta invitación de un seminario en la escuela EINA.*

las inquietudes del arte joven entonces emergente para reclutar miembros. Carles Santos y Pere Portabella eran sus ideólogos; tenían diez o quince años más que todos nosotros. Muchos de los que asistíamos a las reuniones éramos conscientes de la manipulación política de que éramos objeto (manipulación, o «contaminación», por otro lado, frecuentísima en aquellos momentos de finales de la dictadura); esto hizo que algunos no quisieran pertenecer al grupo, a pesar de compartir unos objetivos comunes y unas similares ideas de izquierda (en mi caso, yo no quería, además, perder mi status de crítica de arte independiente) sin que por ello no hubieran lazos de amistad con varios de sus componentes. García Sevilla incluso redactó un texto en contra del Grup de Treball mientras otros manifestaron de inmediato sus diferencias ideológicas y personales (Carlos Pazos). Algunos artistas ya mínimamente «reconocidos» como Muntadas y F. Torres, utilizaron, por así decirlo, la plataforma de difusión que suponía el Grup de Treball. Con el paso de los años, es curioso comprobar cómo una andadura como la de F. Torres muestra una cierta contradicción entre su participación en el Grup de Treball (con sus imperativos de obediencia, firmas colectivas, etc.) y su obra personal, en donde precisamente ponía en cuestión esta ideología en cierto modo totalitaria propia de cualquier grupo político.

Para resumirlo existían tres fracciones. La distinción que en su época yo misma

(con Alícia Suárez y Mercè Vidal) hice de sus diferencias, publicada en *Guadalimar* («Manifestaciones experimentales y marginales», en *Guadalimar*, 27, diciembre de 1977), sigue siendo válida hoy en día: «En 1973 —escribía— la Informació d'Art Concepte a Banyoles aglutina tres tendencias bien diferenciadas dentro de una etiqueta que —sólo por su conexión con actos experimentales y por la presencia de escritos en las exposiciones— suele llamarse *conceptual*. La primera, defendida por el grupo de Abad, Benito, Mercader, Muntadas, Portabella y Santos, entre otros, preconizaba una desmitificación del objeto y de la actividad artística, denunciaba el mercantilismo del arte y proponía la inserción del artista en una praxis social más amplia; la 2.ª, defendida por García Sevilla y Ramón Herreros, parecía, en cambio, fascinada por la semiótica y la lingüística, ciencias entonces en boga y tenía puntos de contacto con el conceptualismo más tautológico de un Kosuth, por ejemplo. Otros artistas —como Carlos Pazos, Olga Pijuan, Luis Utrilla y Miquel Cunyat— se decantaron hacia unas experiencias principalmente corporales, con escasa teorización». No podemos seguir parafraseando un extenso artículo, pero sí citemos que ahí se distinguían no sólo contenidos, sino desarrollos diversos; por ejemplo, se constataba cómo, con la llegada de la democracia y por tanto las libertades, los artistas conceptuales en lugar de «explotar» las nuevas posibilidades de trabajo en equipo y en lugares alternativos, se lanzaron a una «fiebre por la exposición» y a un anhelo de fama (y cito textualmente) «completamente opuesto a las premisas que algunos de estos artistas habían firmado.»

Dicho de otro modo: todo el debate interno, los cambios de posición de los componentes de los varios grupos nos han sido escatimados en el catálogo (y en la muestra) *Idees i Actituds*. Sencillamente porque las preguntas de la comisaria a los artistas son de una generalización o banalidad alarmantes y porque no se han consultado, ni leído, a mi entender, los materiales en su totalidad. Con todo, una idea general del clima ideológico del momento la ofrece el excelente artículo de Carles Hernández Mor en el catálogo, titulado «Escriptura (ideologia política, les reunions) i art conceptual a Catalunya».

Finalmente, apenas se ha hecho mención de las fuertes discusiones que enfrentaron a muchos de nosotros con el grupo Trama, en el que, además de Grau, Rubio, Broto y Tena participaron Alberto Cardín y Federico Jiménez Losantos. Mientras la mayoría del Grup de Treball militaba en el PSUC, algunos de los de Trama lo hacían en Bandera Roja. Su otro apodo, el de «cosmos» (por cosmonautas) hacía alusión a su procedencia de otros lugares de España. El Grup de Treball opinaba que no comprendían la situación catalana; los «cosmos», en cambio, según Cardín, «pretendíamos un debate profundo del fenómeno artístico bajo las coordenadas del marxismo y del psicoanálisis» y «tildábamos al Grup de Treball de superficial e intuitivo en sus planteamientos» (comunicación personal de Alberto Cardín a la autora en otoño de 1990). Con el transcurrir de los años, creo que tanto tenía de discurso políticamente «ortodoxo» el del Grup de Treball como de una cierta pedantería y sentido críptico (a la manera Telqueliana) el del discurso de los cosmos. Tengo además dos recuerdos que, a pesar de ser anécdotas, no carecen por ello de significado: uno, el de Xavier Grau comentando una exposición y afirmando «no li veig l'especificitat» (palabra clave en aquellos momentos) y otro, el de una violenta discusión entre Carles H. Mor y yo misma «contra» los Cosmos, sobre la especificidad del hecho artístico, en una sala del Ateneo barcelonés, con una audiencia compuesta únicamente por dos jubilados y dos abuelitas del barrio (el interés por estos temas no fue en modo alguno accidental ni esporádico: en 1975 y 1976, Carles H. Mor firmó una serie de artículos bajo el seudónimo *Ubac* en los que polemizó sobre el contenido de una literatura que se llamara progresista).

Pero volviendo al tema de la selección de las piezas, otros desaciertos, a nuestro entender, atañen a los criterios cronológicos. Todos aquellos que participamos en el movimiento conceptual, ya fueran artistas o críticos, dimos por muerto el movimiento en 1977, a raíz de la exposición *Muermos*, en la galería G de Barcelona. El título, puesto por García Sevilla, hacía alusión al desconcierto de los artistas, algunos de los cuales (García Sevilla el primero) se pasarían a la pintura inmediatamente después. La polémica se había acabado, las condiciones políticas que motivaron unas opciones ideológicas también estaban cambiando, y los artistas que surgieron a partir de 1977 fueron, por regla general, mucho más mediocres. Yo nunca consideré a Noguera, por ejemplo, un artista conceptual, sino un artista discreto (incluso con obras posteriores de un cierto interés) cuya utilización del barro tenía que ver con su raigambre artesanal (Noguera era alfarero de profesión); Carles Pujol también surgió más tarde, hacia 1975-1976. Otros artistas, si bien se iniciaron en esta época, no son

tampoco conceptuales, sino que su trabajo linda con el de otras disciplinas, reinterpretadas o «modernizadas», como en el caso de Benet Ferrer, cuyo trabajo consistía, simplemente, en relizar objetos cotidianos en barro.

En cuanto a las obras de la exposición, lamentablemente no disponemos de un mayor espacio para comentarlas. Pensamos que obras como la que Fina Miralles presentó en la Bienal de Venecia, o las de la serie *Amor/Mort* eran, sin lugar a dudas, mucho más importantes artísticamente hablando que los flojos *Paisatges* de 1979, cuando la artista entró en un gran desconcierto estilístico. Las de la serie *Amor/Mort* si aún existen, pueden ser —a pesar de su mayor ingenuidad— comparadas a trabajos de artistas neoconceptuales norteamericanas. También de Eulalia —bien representada en la muestra— se hubiera podido enseñar alguna pieza más. Del grupo parisino (Benet Rossell, Xifra, Rabascall, Miralda, Selz), ¿porqué no enseñar sus magníficas películas?, ¿porqué no mostrar fotografías de sus fiestas y rituales? En este capítulo, debemos mencionar que la muestra *Idees i Actituds...* ha ampliado fotografías de la época y ha «reconstruido» algunas piezas perdidas. Pero los «remakes», ya se sabe, sólo son válidos si se avisa al espectador; de lo contrario, rozan la impostura. O son, cuando menos, sospechosos.

La crítica: sospechosas ausencias

El capítulo de las tergiversaciones no estaría completo si no mencionáramos un «abracadabrante» artículo de Joaquim Dols en el catálogo y que versa sobre el conceptual y la crítica de arte. Dols se esfuerza en vano por hallar «una crítica conceptual» en el ámbito catalán. Olvidando que una crítica de arte es siempre una crítica de arte, aunque sea deudora de metodologías diversas, Dols acaba por atribuir esta crítica conceptual... al Grup de Treball! (una salida francamente surrealista). Ciertamente, hubo en estos momentos un trasvase de prácticas entre artistas y teóricos, como sucedió con el grupo Art-Language, unos artistas que se limitaban a presentar como obras de arte sus escritos teóricos. Pero lo que entendemos por crítica de arte fue, en el extranjero, durante la época conceptual, o bien una reflexión sobre el movimiento emergente, como los textos de Catherine Millet o bien, típico reflejo de la filosofía positivista entonces en boga, un simple recuento de los proyectos de varios artistas del movimiento, como la del famoso libro de la crítica norteamericana Lucy Lippard. De España, Dols tan solo habla de sí mismo, un poco de Cirici y, de refilón, del grupo G. 4. (Suárez, Vidal, Canyellas, Borrajo) y del grupo T. M. G. F. D. (Triadó, Miralles, Gudiol, Fontbona, Dols).

No hubiera ni siquiera mencionado el tema, pero el descarado «barrido» que Dols hace de mis casi cincuenta artículos me obliga a realizar lo que él no hace: una pequeña autocrítica. Escritos entre los 20 y los 25 años, aproximadamente (es decir, entre 1972 y 1977) aún son piezas medianamente legibles, lo cual no es poco. Sin embargo, el mismo distanciamiento que me condujo a no afiliarme al Grup de Treball, así como mi incipiente admiración por la literatura crítica sajona y su descripción «fáctica» de los acontecimientos artísticos, decantaba mis artículos hacia una aparente «neutralidad» que, finalmente, no lo era tal. El mimetismo respecto al arte extranjero, la fascinación cientificista por parte del conceptual internacional, el carácter utópico de la rebelión antimercado en el conceptual foráneo, fueron algunas de mis denuncias puntuales (por ejemlo en el documento *A modo de propuesta crítica sobre el arte conceptual*, escrito en mayo de 1974) que luego recogería en mi libro *La poética de lo neutro* (Barcelona, Anagrama, 1975).

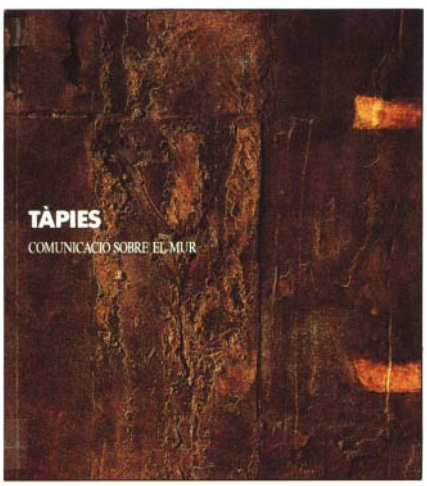
Pero, ya que hablamos de tergiversaciones, no podemos dejar de mencionar otras dos: mi libro *El descrédito de las vanguardias* (Barcelona, Blume, 1980) del cual soy la recopiladora, viene entrado en la bibliografía por: Marchán, Simón; y de la revista *ARTILUGI*, que por cierto ha sido calificada por Antonio Saura como «la más importante de la transición española» se afirma: «Entre sus responsables figuran V. Combalía, A. Suárez, M. Vidal y C. H. Mor». Y sin embargo, tan sólo tenían que haber mirado los créditos, en los que se lee «Equip de redacció: V. Combalia, A. Suárez, M. Vidal». Dicho de otra forma: nosotras no éramos «algunos de sus responsables», sino sencillamente sus autoras y co-directoras. Rafael Tous ideó la maqueta y C. H. Mor estaba al frente de la sección literaria.

Esperemos, por tanto, que unas jóvenes generaciones menos atormentadas por envidias o amnesias parciales relean, como se merece, este interesante capítulo del arte catalán. A mí sólo me resta decir, como Mario Amaya en su famosa reseña de la muestra *Blam! The explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964* (*Studio International*, n.º 1007, diciembre 1984): «No, señora Haskell, vuelva a clase e inténtelo otra vez».

Victoria Combalía

Bibliografia

Tàpies. Comunicació sobre el mur (catàleg d'exposició), Barcelona, Fundació Tàpies, 1992, 321 pàgines.



Hi ha exposicions que esdevenen paradigmàtiques i úniques tant per les característiques, l'oportunitat i la necessitat, com per la dificultat que representa dur-les a terme. *Tàpies. Comunicació sobre el mur* és una d'aquestes mostres en què es planteja, de manera exhaustiva i per primer cop, la producció tapiana dels anys cinquanta i seixanta —la de les anomenades pintures matèriques— que va ser, precisament, la que li conferí fama i renom internacionals.

Les obres d'aquest període són les que defineixen més clarament l'estil personal de l'autor, allò que fa que pugui ser reconegut i diferenciat dels altres. Un estil que esclata i pren cos en un moment determinat de l'evolució creativa personal. Des del punt de vista de la crítica, dels col·leccionistes, dels museus i dels afeccionats aquest estil té valor quan hom considera que fa alguna aportació —més o menys nova, més o menys original— a la cultura artística del moment.

L'aportació de Tàpies i allò que, generalment, es considera més propi de la seva obra —i el motiu pel qual és més reconegut pel gran públic— són els quadres-mur, les pintures matèriques o, per utilitzar un concepte que ja ha fet fortuna, les tàpies de Tàpies.

Per això aquesta exposició és un paradigma de l'obra de Tàpies; precisament perquè planteja i ensenya els quadres i el període que han definit i han marcat l'estil personal de l'autor i, alhora, allò que es considera una *aportació* destacable a la pintura abstracta i a la història de l'art de la segona meitat del nostre segle.

L'exposició

L'exposició és única perquè reuneix per primer cop les obres clau de l'època esmentada i perquè és molt difícil de poder-les veure totes en una mateixa mostra, ja que la majoria pertany a diferents col·leccions, galeries, institucions i museus i, per tant, està escampada per tot el món. Vegeu, si no, la relació de les obres cedides i podreu comprovar que hi ha pintures procedents de Washington, València, Düsseldorf, Zuric, Bilbao, Madrid, Barcelona, Rotterdam, Los Angeles, Nova York, Stuttgart, Amsterdam, Sant Pau de Vença, Saint Gallen, París, Weiden, Florència o Lugano.

La mostra també és oportuna i necessària perquè calia reunir i ensenyar conjuntament aquestes peces, tot valorant-les en el context de la seva època, per tal que el públic pogués fer-se càrrec exactament de la importància i dels valors de l'obra tapiana.

Tots aquests motius converteixen l'exposició en una experiència gairebé irrepetible.

El gruix més important i fonamental —que n'és la tesi principal— el constitueïx el conjunt de quadres realitzat entre 1954, any en què Tàpies va fer les primeres pintures matèriques, i 1967, moment a partir del qual s'evidencia una certa inclinació cap a obres més objectuals. Tot i això, s'ha d'advertir —com es fa en el prefaci del catàleg— que la noció de pintura matèrica no respon a una categoria cronològica, sinó a una manera de treballar. Potser per això s'inclouen algunes peces anteriors i posteriors a aquestes dates.

L'exposició, que va ser presentada a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, del 23 de gener al 29 de març, ha anat després, en el moment d'escriure aquestes línies, a l'IVAM de València —institució que coprodueix la mostra— i més tard a la Serpentine Gallery de Londres on ha romàs fins al dia 9 d'agost.

La concepció i la direcció de la mostra han estat a càrrec de Manuel J. Borja-Villel, qui és també director del Museu de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.

El catàleg

Però el motiu d'aquest escrit no és comentar sols l'exposició sinó també el catàleg que s'ha editat per a aquesta ocasió.

Es tracta d'un volum de 321 pàgines que cataloga i reprodueix en color les 83 peces que componen la mostra. El format, de 32 cm × 28 cm, i el gruix donen a l'obra una presència objectual destaca-

ble i la situen en aquest terreny indefinit entre el catàleg, el llibre i l'objecte que comença a proliferar entre les millors publicacions d'aquest gènere.

El disseny gràfic ha estat a càrrec de Salvador Saura i Ramon Torrente —que han resolt el projecte amb la reconeguda eficàcia i benfer— i l'ha editat Edicions de l'Eixample, S.A.

El text és constituït per tres articles: «Comunicació sobre el mur», de Manuel J. Borja-Villel; «Matèries de reflexió: els murs d'Antoni Tàpies», de Serge Guilbaut, i «Converses amb Antoni Tàpies (1985-1991)», també de Borja-Villel. Tots tres es complementen perfectament i donen diferents visions i anàlisis que s'interrelacionen tot remetent-se els uns als altres.

El volum es completa amb una llista d'exposicions actualitzada i una copiosa bibliografia en què podem trobar una relació d'escrits del pintor —llibres i articles—, una recopilació dels textos dels catàlegs de les seves exposicions i també entrevistes, declaracions, llibres, revistes i articles que parlen de la seva obra. A més a més hi ha els textos traduïts al castellà i a l'anglès.

El títol genèric de l'exposició i del catàleg, «Comunicació sobre el mur», és manllevat d'un text escrit per Antoni Tàpies l'any 1969. La revista *Essais* li havia sol·licitat aquest text per tal d'incloure'l en un número dedicat a la idea del mur com a forma d'expressió en l'art contemporani. Posteriorment va ser inclòs al llibre *La pràctica de l'art*[1] que recollia diversos escrits del pintor. A causa de la importància del text i també al fet que, en aquests moments, el llibre s'ha exhaurit i resta pendent d'una nova impressió, creiem que hauria estat convenient d'incloure'l al catàleg.

Les pintures matèriques des del punt de vista de l'autor

Les pintures matèriques de Tàpies tenen la virtut de representar simbòlicament tot un estat de les coses i un període històric determinats, a més de ser el reflex de l'estat d'ànim i de l'esperit de revolta de l'autor.

Cal cercar la gènesi d'aquestes obres en l'experimentació personal i en la manera de treballar del pintor. «Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèssima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. (...) Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de grans de pols, de sorra. (...) I la sorpresa més sensacional va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs»[2].

En els orígens i en la presa de consciència de la capacitat expressiva d'aquesta troballa intervenen tant els records i les sensacions personals com el reconeixement i la valoració de l'obra d'altres artistes o de certs moments i estils de la història de l'art.

«Si he de fer història de com es va anar concretant en mi la consciència d'aquest poder evocador de les imatges murals, m'he de remuntar molt enllà. Són records que vénen de la meva adolescència i de la meva primera joventut tancada entre els murs en què vaig viure les guerres. Tot el drama que patien els adults i totes les cruels fantasies d'una edat, que enmig de tantes catàstrofes semblava abandonada als seus propis impulsos, es dibuixaven i quedaven inscrits al meu voltant. Tots els murs d'una ciutat que per tradició familiar em semblava tan meva foren testimoni de tots els martiris i de tots els retards inhumans que s'infligien al nostre poble»[3].

Entre els antecedents artístics llunyans o propers, Tàpies reconeix diverses admiracions i algunes possibles influències.

Paul Klee l'interessa «quan s'endinsa en el que podríem dir "l'anàlisi de la natura entre bastidors"»[4]. Allò que més el va impressionar de Klee fou adonar-se «que era una persona amb una capacitat d'anàlisi de les coses molt profunda, i això em va atreure molt. Vaig procurar llegir-ne els escrits, els diaris. Els diaris dels artistes sempre m'han estat molt útils per seguir-ne l'evolució. També em va impressionar el fet que fos tan pintor, que fes servir bé els elements propis

1. A. Tàpies, *La pràctica de l'art*, Barcelona, 1970.
2. A. Tàpies, *cit. supra,* n. 1, p. 127.
3. A. Tàpies, *cit. supra*, n. 1, p. 126.
4. M. J. Borja-Villel, «Converses amb Antoni Tàpies (1985-1991)», a *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (catàleg d'exposició), Barcelona, Fundació Tàpies, 1992, p. 48.

de la pintura, i amb tanta varietat. Klee ha estat un model constant per a mi»[5].

Klee no va ser ni l'únic ni el més admirat dels artistes que interessaven Tàpies, encara que sí que va ser un dels primers. «Més endavant, però, vaig descobrir l'aspecte més "pictòric" d'Ernst, que és el que em va interessar de debò. Parlo de l'Ernst dels *frotagges* i dels *forêts*, un Ernst que va ser determinant en la conformació de la meva sensibilitat artística i que va suposar un gran incentiu en la meva recerca de l'expressió pictòrica a través dels elements materials del quadre»[6].

Tàpies també reconeix entre les seves admiracions —i en aquest cas més vinculades a l'art català— Gaudí, Jujol, Miró i l'art romànic. «En l'art romànic buscava, sobretot, un tipus d'art màgic i comunicatiu que consignés la transformació de la ment de les persones que el contemplen. (...) La pintura romànica posseeix aquesta màgia, aquest do —que a mi m'entusiasma— de gairebé terroritzar l'espectador, i comunica molt bé el sentit misteriós i sagrat de les coses»[7].

També hauríem d'esmentar —entre altres objectes del seu interès— la filosofia oriental. Ramon Llull, el món científic, la música de Wagner, Cage o Scelsi, la pintura de Caravaggio, Zurbarán o Ribera, etc. Entre els seus contemporanis, Tàpies menciona —per raons i aspectes diversos— Dubuffet, Burri, Tobey o Kline.

Les pintures matèriques i el seu context històric

Segons el nostre parer, cal situar l'aportació de Tàpies —i assoleix tota la seva importància— en la dècada dels anys cinquanta, en una època i una cultura de postguerra que va tenir la seva màxima expressió a Europa.

Des dels seus inicis, ja es detecta en l'obra de Tàpies una certa inclinació a valorar les textures, els materials i l'aparença tàctil de les coses. Això es posa en evidència a les obres —també presents a l'exposició— que s'inclouen en l'apartat *Orígens i referències* del catàleg. És el cas, per exemple, de *Pintura-relleu*, de 1945 i de *Composició* o *Collage de l'arròs i cordes*, de 1947. «Però és els anys 1954-1955 quan es posa més de manifest i sembla que es magnifica aquella voluntat matèrica amb pintures com són *Blanc amb taques roges* (1954), *Pintura* (1955) o *Gran pintura grisa. Núm. III* (1955)»[8].

La primera vegada que es van exposar les pintures matèriques de Tàpies va ser a la Biennal Hispanoamericana de l'any 1955.

Abans d'acabar la dècada dels cinquanta, les pintures matèriques ja havien assolit reconeixement i prestigi internacionals; l'obra de Tàpies ja era coneguda tant a Europa com a Amèrica.

El text de Serge Guilbaut, inclòs al catàleg, és molt aclaridor i ajuda a comprendre el substrat d'idees, experimentacions i esdeveniments que es troben en la gènesi de les pintures matèriques i, sobretot, permet fer-se càrrec del context històric, polític i cultural en què estava immergit el pintor. En aquest escrit Guilbaut explora, a més, les raons i la diversistat de motius pels quals l'art de Tàpies assoleix l'èxit, tant a França com als Estats Units.

La clau s'ha de situar entre 1950 i 1951, quan Tàpies passa un any a París, gràcies a una beca que li havia concedit l'Institut francès de Barcelona.

«Quan l'any 1950 arriba a París, Tàpies, sense saber-ho, com tants d'altres pintors americans, alemanys o italians, arriba a un centre artístic tancat en ell mateix, assetjat no sols pels dubtes sobre el futur, sinó també per intensos debats intel·lectuals que forcen els artistes i escriptors a situar-se en relació a un munt de discursos estètics definits molt sovint pels discursos polítics contemporanis. És una batalla de foc enmig de la guerra freda»[9].

Aquest ambient prolífic i efervescent empenyia tothom a pensar, definir-se, triar, debatre o interpretar les teories i la realitat circumdant. Era un moment de manifestos i contramanifestos, un moment en què internacionalment —i per tant, també a París— els pintors s'havien escindit en dues grans opcions: l'art abstracte i l'art figuratiu. Un moment en què es discutien aferrissadament conceptes, tendències i opcions

5. M. J. Borja-Villel, *cit. supra*, n. 4.
6. M. J. Borja-Villel, *cit. supra*, n. 4.
7. M. J. Borja-Villel, *cit. supra*, n. 4, p. 49.
8. M. J. Borja-Villel, «Comunicació sobre el mur», a *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (catàleg d'exposició), Barcelona, Fundació Tàpies, 1992, p. 13.
9. S. Guilbaut, «Matèries de reflexió: els murs d'Antoni Tàpies», a *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (catàleg d'exposició), Barcelona, Fundació Tàpies, 1992, p. 33.

com, per exemple, el realisme socialista, el realisme burgès, l'abstracció geomètrica, l'abstracció informal, etc.

Tàpies arriba a aquest París amb l'experiència de la pràctica d'un singular surrealisme tardà —Dau al Set— i prové d'un país que travessa una particular postguerra i una no menys curiosa guerra freda.

Sembla evident, doncs, que el nostre pintor en va sortir estimulat i enriquit i que l'heterogeneïtat conceptual d'aquell ambient el va dur a replantejar la seva obra que, fins aleshores, encara era deutora de conceptes que —internacionalment— ja havien deixat de ser discutits i interessants.

La lluita que Tàpies establí amb la pintura i amb la pròpia manera de treballar a partir d'aquell moment —que el dugueren als quadres-mur— participava d'una manera més o menys conscient d'un cert tarannà que duia a la negació del concepte del quadre-finestra que des del Renaixement havia caracteritzat la pintura occidental.

Com molt bé explica Guilbaut, «a partir dels anys trenta el mur es va convertir en la clau de volta dels artistes compromesos en la definició d'un art modern. La finestra romàntica, símbol del somni privat, feia lloc al mur públic. D'uns anys ençà, els artistes s'entestaven no sols a decorar-los, bé amb frescos polítics (els mexicans, Fernand Léger, Picasso, Matisse, Amblard) bé decoratius (com els artistes geomètrics abstractes), sinó també a prendre'ls com un espai utòpic de representació (Pollock) o un espai fictici declaratiu (Dubuffet, Brassaï). El mur havia esdevingut indefugible dins la cultura occidental, s'imposava a tothom i s'omplia amb totes les significacions possibles»[10].

Tàpies va omplir aquest mur de grafits, escriptures, xifres, guixades, lletres, empremtes, objectes i signes diversos carregats de significats i relacionats amb la seva sensibilitat i la seva història personal. A més, el pintor donà als seus murs una coloració molt determinada i restringida que s'adeia amb les seves idees i els seus conceptes. «La tria d'uns colors determinats no és gratuïta. El fet que hagi arribat a realitzar quadres només amb gris s'explica, en part, com a reacció enfront del colorisme que caracteritzava l'art de la generació precedent, molt amiga dels colors primaris. També era un intent d'allunyar-se de l'impacte de la publicitat i les contínues senyalitzacions amb l'ús d'un color més interioritzat, la penombra, la llum dels somnis i del nostre món interior»[11].

Aquest conjunt d'elements és el que dóna a les pintures matèriques de Tàpies un caràcter particular, una originalitat i una força expressiva que les caracteritza i que fa que les poguem distingir de les de qualsevol altre pintor. Un caràcter que ha influït —en un moment o un altre— a molts altres pintors del nostre país i que ha definit tota una època de la pintura catalana.

Epíleg

Per tot això, el catàleg i l'exposició esdevenen imprescindibles per a tots aquells que s'interessin de debò per l'obra de Tàpies, per als que vulguin comprendre-la i valorar-la i desitgin situar la seva aportació en el context històric que li pertoca.

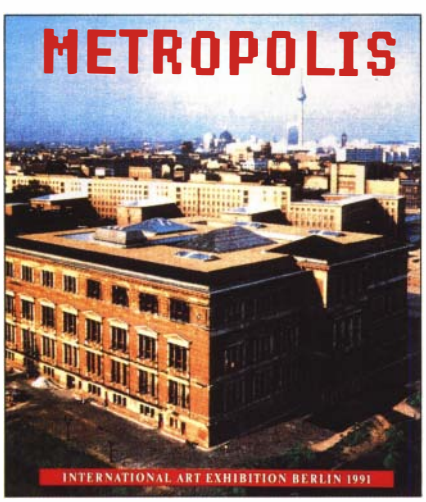
Aquesta és, per tant, una oportunitat per anar al gra i oblidar-se de petites polèmiques anecdòtiques sobre mitjons o futures escultures que encara són en fase de pre-maqueta. Són qüestions que no alteren gens ni mica la importància i la valoració de l'obra del pintor; una obra i un pintor que ja han esdevingut clàssics de la història de l'art de la segona meitat del segle XX.

Daniel Giralt-Miracle

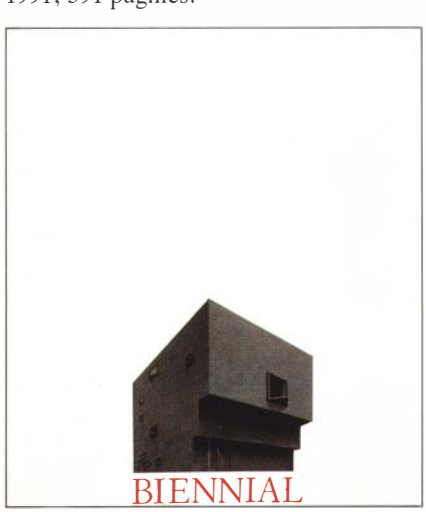
10. S. Guilbaut, *cit. supra*, n. 9.
11. M. J. Borja-Villel, *cit. supra*, n. 4, p. 52.

Bibliografia

Ch. M. Joachimides, N. Rosenthal (ed.), *Metropolis. International Art Exhibition Berlin, 1991* (catàleg d'exposició), Berlín, Martin-Gropius-Bau, Nova York, 1991 (versió alemanya, Stuttgart, 1991), 337 pàgines.



R. Amstrong, J. G. Hanhardt, R. Marshall, L. Phillips, *1991 Biennial Exhibition* (catàleg d'exposició), Nova York, Whitney Museum of American Art, 1991, 391 pàgines.



La dècada dels anys vuitanta ha propiciat un creixent protagonisme de les grans exposicions que, per sobre d'altres mitjans de difusió de l'obra, han anat marcant les pautes, imposant les tendències, modelant el gust i conformant la sensibilitat dels nous temps.

Allò que al si de les avantguardes històriques, des del Fauvisme al Surrealisme, eren els manifestos, o allò que en el context de les neoavantguardes generades arran de la Segona Guerra Mundial, des de l'Expressionisme abstracte a l'Art conceptual, eren les proclames de crítics i d'historiadors, en la conjuntura més contemporània, en plena postmodernitat, són les exposicions. I en dir exposicions ens referim a les grans confrontacions internacionals, que, bé organitzades sota la iniciativa de les institucions públiques, bé promogudes per institucions privades, han estat les encarregades de copsar l'actualitat diària, però també de recapitular sobre l'art de l'immediat passat o de fer una prospecció sobre el futur de l'art.

La dècada dels vuitanta es pot explicar a partir dels artistes, dels corrents estilístics, dels centres culturals, però també a partir d'un seguiment de les grans exposicions que l'han jalonada, seguiment que començà a l'exposició que el 1981 va aplegar a Londres una extensa mostra internacional d'art contemporani amb el títol *A New Spirit in Painting*[1] i va concloure deu anys després, el 1991, amb *Metropolis*[2] a Europa i la *Biennial Whitney*[3] als Estats Units.

Entre aquestes, altres importants exposicions han testimoniat i han deixat constància del què, del com, del per què de les diferents manifestacions artístiques dels nous temps. I entre aquestes mereixerien una menció especial *Zeitgeist*[4] (Berlín, 1983), *Vanguardia/Transvanguardia*[5] (Roma, 1982), les *Documenta 7 (1982)* i *8* (1987) de Kassel[6], la mostra *Zeitlos*[7] (Berlín, 1988) i les diverses Biennals, la *Biennal de Venècia*—, o la ja mencionada *Biennial Whitney* de Nova York.

1. *A New Spirit in Painting* (catàleg d'exposició), Londres, Royal Academy, 1981. La mostra va reunir, al costat de vells mestres, Philip Guston, Willem de Kooning, Roberto Matta, Balthus o l'últim Picasso, una plèiade d'artistes de les noves generacions, entre els quals es destacaven el grup de neoexpressionistes italians, alemanys i americans.

2. Del 20 d'abril al 21 de juliol de 1991 es va presentar al Martin-Gropius-Bau de Berlín la mostra *Metropolis*, comissariada per Christos M. Joachimides i Norman Rosenthal. *Metropolis*, amb el subtítol *International Art Exhibition Berlín 1991* va reunir 70 artistes de 20 països.

3. La *1991 Biennial Exhibition*, que des del 2 d'abril al 30 de juny es va presentar al Whitney Museum of American Art de Nova York, va ser comissariada per Richard Armstrong, John G. Handardt, Richard Marshall i Lisa Phillips. Es va plantejar com un resum «de dècada» a partir de les aportacions de més d'un centenar d'artistes nord-americans, de les tres últimes generacions.

4. *Zeitgeist* va reunir a Berlín (1983), al Martin-Gropius-Bau, 45 artistes del panorama internacional. Els comissaris en van ser: Christos M. Joachimides i Norman Rosenthal. Entre els artistes participants es destacava, a part de les figures capdavanteres, Joseph Beuys i Andy Warhol, el grup de transavantguardistes italians (Paladino, Chia, Clemente, Cucchi), el de neoexpressionistes germànics (el grup «Neue Wilde» de Colònia, Bömmels, Dahn i Tannert, i el dels «Heftige Malerei» de Berlín, Salome, Fetting, Hödicke, Middendorf, Lüpertz, Baselitz), a més del grup dels artistes nord-americans de la «New Image».

5. *Vanguardia/Transvanguardia*, presentada a Roma el 1982 va significar el llançament internacional de la transavantguarda italiana. El mateix any, es publicava a Milà el text programàtic, un vertader manifest de la nova tendència, signat pel crític i historiador Achile Bonito Oliva.

6. Especialment significativa per la consolidació de les maneres neoexpressionistes de principi de la dècada dels vuitanta va ser la *Documenta 7* de Kassel, celebrada en aquesta localitat alemanya entre els mesos

Exposicions que amb els seus catàlegs –ben documentats, ben il·lustrats, encara que un xic mancats de revisions històriques profundes— es van convertint en una de les fonts documentals imprescindibles per a tots aquells estudiosos que volen sistematitzar i historiar un panorama més enllà de la «puntualitat» del més immediat present.

La *Biennial Whitney* i *Metropolis:* termòmetre d'una època

Si les exposicions *A New Spirit in Painting* i *Zeitgeist* van ser un fidel reflex de la nova sensibilitat que niava a principi de la dècada dels vuitanta, una sensibilitat recorreguda d'aires calents, de fórmules expressionistes que alhora descobrien tradicions obertes en el si del territori antropològic on vivia l'artista[8], sens dubte la creativitat i les maneres artístiques de final dels vuitanta/principi dels noranta han quedat radiografiats en dues mostres importants, l'una a Nova York —la *Biennial Whitney*— i l'altra a Berlín —*Metropolis*— acompanyades de catàlegs ben documentats[9].

Malgrat que totes dues exposicions es van plantejar des de perspectives no coincidents, la *Biennial Whitney* com un recorregut a través d'alguns capítols de l'art americà de les últimes dècades, i *Metropolis* com a punt de partida, prospecció de l'activitat artística en un futur, el que sí que és cert és que contemplarles, estudiar-les i reflexionar-hi ens pot proporcionar un material de primera mà, reflex fidedigne dels discursos, de les poètiques i de les semàntiques de l'art més rigorosament actual.

Biennial Whitney / Metropolis: paral·lelismes i confrontacions

El refredament de l'aura

Allò que d'entrada es constata contemplant ambdues exposicions i llegint els texts dels seus respectius catàlegs és la confirmació d'un cert refredament de «l'aura»[10], així com un reconeixement implícit de la via Duchamp per sobre de la via Picasso[11]. El perfil d'artista que comença a treballar cap a la segona meitat de la dècada dels vuitanta, que és el tipus d'artista que domina a *Metropolis* i a la *Biennial Whitney*, no busca una relació immediata i gestual amb les obres d'art: la subjectivitat, allò visionari, el sofriment, el dret a la impetuositat ja no són valors en alça. Frases com les pronunciades el 1982 pel crític Hilton Kramer al catàleg *Zeitgeist* «allò místic, eròtic, al·lucinatori torna a ser benvingut en el terreny de la pintura que ara rebutja la pulcritud analítica a favor d'allò purament físic, de l'excés»[12] a penes tenen, doncs, sentit.

El paper de la filosofia

En la consolidació d'aquest «refredament de l'aura», a part qüestions sociològiques, econòmiques o purament contextuals, no es pot oblidar l'important protagonisme dels filòsofs, des de Walter Benjamin que, ja el 1936, al seu assaig *La obra de arte en la época de su*

---

de juny i setembre de 1982. Rudi Fuchs, el seu comissari, va seleccionar 175 artistes; entre ells, un sol espanyol, Miquel Barceló, que va iniciar així la seva consolidació internacional. La *Documenta 8* de Kassel (juny-setembre 1987) va suposar la consagració de les noves maneres antiexpressionistes, per un costat properes a tot un nou repertori de neos, des del neogeo a la neo-objectística, així com també la consolidació de l'art posmodern activista.

7. La mostra *Zeitlos*, celebrada a Berlín el 1988, representà un contundent cop contra la pintura i contra aquella retòrica expressionista, mitologista i subjectivista que uns anys abans havia caracteritzat la mostra *Zeitgeist.* L'exposició, a través d'obres de Jan Vercruysse, Wolfgang Laib, Mucha, Beuys, Judd, Sol le Witt, centrava el seu programa d'investigació en una recreació de l'objecte i en una apropiació de l'espai ambiental.

8. D'aquí ve la denominació de *genius loci* per qualificar la inspiració derivada del territori cultural de l'artista. Vegeu A. Bonito Oliva, «Así. El estado del arte y de la crítica», a *Lápiz*, 61, 1989, p. 2-27.

9. La mostra a l'entorn de la *Biennial Whitney* es va complementar amb un llibre-catàleg amb assaigs teòrics i estudis de David A. Ross, Richard Marshall, Richard Armstrong, Lisa Phillips i John G. Hanhardt. El catàleg, de 392 pàgines, inclou, a més, documentació gràfica de totes les obres exhibides i *curriculum* de cada un dels autors en els quatre apartats estructuradors de la mostra: Pintura, Escultura, Fotografia, Film i Vídeo.
El catàleg de *Metropolis* consta de 337 pàgines. En un primer bloc es presenten estudis teòrics de Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wolfgang Max Faust, Achille Bonito Oliva, Christoph Tannert, Boris Groys, Jeffrey Deitch, Vilém Flusser, Dietmar Kamper, Paul Virilio. En un segon bloc, es mostra documentació gràfica de totes les peces exhibides, seguint l'ordre alfabètic dels seus autors. Un tercer bloc recull les biografies i bibliografia de cada un dels artistes. En un altre bloc, s'inclou una relació de tots els treballs presents a la mostra, bloc que és completat per una selecció bibliogràfica sobre els artistes i. en general, l'art de tot el període.

10. José Luis Brea, a *Las auras frías*, confirma el «refredament de l'aura» primer a la mostra *Zeitlos*, Berlín, 1988, i posteriorment a *Metropolis,* Berlín, 1991. J. L. Brea, *Las auras frías*, Barcelona, 1991, p. 133, 186-87.

11. Vegeu N. Rosenthal, «The Principle of Restlessness», a *Metropolis. International Art Exhibition Berlin, 1991* (catàleg d'exposició), Berlín, Martin-Gropius-Bau, 1991, p. 13-17; L. Phillips, «Cultura under siege», a *1991 Biennial Exhibition* (catàleg d'exposició), Nova York, Whitney Museum of American Art, 1991, p. 15-17.

12. H. Kramer, *Zeitgeist* (catàleg d'exposició), Berlín, 1983.

reproducibilidad técnica[13] és un dels primers que diagnostica la desaparició de l'aura de l'obra d'art, fins a McLuhan, quan parla de la fenomenologia tecnosocial que es deriva del «refredament» de l'aura i de la seva desacreditació[14]. També Umberto Eco, en *Apocalípticos e Integrados*[15] enfronta el punt de vista apocalíptic, el rebuig apocalíptic dels mitjans de masses que transmeten trivialització, superficialitat i neutralització de continguts, i el dels integrats, defensors dels productes de l'actual civilització, fruit no tant d'un procés de trivialització, sinó de descodificació.

Reconeixent o no la possible influència d'unes determinades àrees de pensament sobre la plàstica, el fet cert és que cada dia es potencia més un nou repertori de mitjans, vinculats amb la civilització post-industrial i deslligats de l'obra única amb tot el que això implica de ruptura de la unicitat i de l'aura. Com, si no, podem explicar el progressiu protagonisme del mitjà fotogràfic, la incorporació del vídeo, d'elements de disseny i d'una plural objectualitat derivada de la iconografia quotidiana i de consum, en una clara superació dels mitjans manuals tradicionals?

La *Documenta 7* com a precedent

La *Documenta 7,* celebrada a Kassel el 1982[16] i coneguda també amb el nom de *Bateau Ivre*, va ser prou lúcida per, en plena eufòria dels neoexpressionismes (bé en la modalitat alemanya —«Neue Wilde»—, bé en la italiana —«Transavantguarda»—) presentar una pluralitat de discursos que tenien més valor com a aposta de futur que no com a signe de present. La presència, un poc fora de context, de figures com Richard Artschwager, el matrimoni Becher, amb les seves neutrals i asèptiques fotografies de fàbriques i entorns fabrils, de Jenny Holzer, Rebecca Horn, Barbara Kruger, o Gerhard Merz ja deixava entreveure el naixement d'una nova sensibilitat, el recurs als nous mitjans freds o «cool» que definirien l'art a partir de la segona meitat de la dècada dels vuitanta.

«Everything goes»

A través de la confrontació *Biennial Whitney / Metropolis,* es pot, tanmateix, constatar la consolidació de la fórmula «everything goes» (tot s'hi val), per justificar l'absència de normes a l'hora de categoritzar el que és i el que no és art[17]. Ja en el seu assaig sobre postmodernitat i arquitectura, R. Venturi[18] donava la benvinguda a aquesta actitud de «no enjudiciament», que suposava una pluralitat i una llibertat estètiques més enllà de la intransigència ètica practicada per les neoavantguardes. El moment actual sembla, en efecte, decantat a aquesta manca de criteris però és el preu que es paga per la llibertat, encara que no deixin de ressonar idees contràries, com la d'André Gide[19] quan va afirmar: «L'art mor de llibertat. Si tot s'hi val, si tot és art, llavors res no és art».

Pensament concèntric

La *Biennial Whitney* i *Metropolis* van deixar una vegada més constància, tant en les obres com en els textos inclosos en els respectius catàlegs que el procediment de la citació, procediment propi de la postmodernitat, continuava essent clau per explicar l'arrelament dels diferents llenguatges i discursos del present. De fet, es podria aplicar molt bé la sentència del crític alemany C. Amann[20] quan deia que l'artista actual, davant la impossibilitat de transgredir el passat, s'havia de conformar en saber-se besnét de les «avantguardes», nét de la «crisi», fill del «desencant» i contemporani de la «desconstrucció». Seguint el fil de les teories d'Amann, les actuals generacions d'artistes se sentirien orfes del «límit» (condemnats a no poder alliberar-se de la llosa del passat) al mateix temps que hereus de l'experiència dels «límits», és a dir, hereus de la memòria. L'art seria, així, resultat d'un «pensament concèntric» (la història no s'autorepresentaria com una línia), aquell que, incapaç d'enfilar la seva energia en

13. W. Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936), Barcelona, 1967.
14. «Els mitjans artístics tradicionals, els derivats de pràctiques pictòriques o escultòriques enteses com a compartiments —afirma McLuhan a *El medio es el mensaje*— han deixat pas a una pluralitat de nous mitjans, vinculats amb els "mass-media", amb la fotografia, la tecnologia, la indústria o l'electrònica». Vegeu. H. M., McLuhan, *El medio es el mensaje*, Madrid, 1967, p. 12.
15. U. Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1965), Barcelona, 1973, p. 58-65.
16. El text de Germano Celant explica molt bé la doble via, pictòrica i objectual, que es posa en evidència en la *Documenta 7* de Kassel. Vegeu, G. Celant, «A Visual Machine. Art Installation and its Modern Archetypes», a *Documenta 7* (catàleg d'exposició), Kassel, 1982, p. XIII-XVIII.
17. El lema «everything goes» sembla ser un dels que defineix millor l'espai teòric de la postmodernitat. Així es fa palès en els estudis de K. Honnef, *L'art contemporain*, Colònia, 1988, p. 188-190; A. de Vicente, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, 1989, p. 113-117. Sobre aquest tema també es pot consultar AA.VV., *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, 1988.
18. R. Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Barcelona, 1978.
19. A. Gide, a J. F. Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños,* Barcelona, 1987, p. 49.
20. J. C. Amann, a *Kalías*.

una sola direcció, s'expandeix concèntricament com una el·lipse, mantenint el centre per, periòdicament, retornar-hi. Com podríem, si no, explicar la diversitat dins la unitat, la pluridisciplina dins les ortodòxies que caracteritza l'art actual, l'art de *Metropolis* o de la *Biennial*? I és així com assoleixen tot el seu significat els conceptes d'eclecticisme, d'apropiacisme, de simulacre, de contaminació, conseqüència d'un pensament dèbil i fragmentari, aquell que va ser tan lúcidament definit a principi dels vuitanta per G. Vattimo[21].

El recurs a la citació

La citació és, en efecte, norma habitual en l'actual territori de les arts, però, a diferència de l'eclecticisme polimorf de principi de dècada, el de l'anomenada «transavantguarda calenta», els últims anys s'ha optat per una citació molt selectiva, que implicava una reduïda gamma de manifestacions de les neo-avantguardes: el retorn als expressionismes (neo-expressionismes), a la geometria (neo-geo), al conceptual (neo-conceptual), a l'abstracció dura (neo-abstracció), al pop (neo-pop), al minimal (neo-minimal), a l'objecte (neo-objectística), i el recurs als mitjans derivats de la tecnologia (fotografia, video). De fet, la poètica discursiva dels «neos» implicava un reconeixement de diverses vies de comportament, la via Duchamp, la via Beuys i la via Warhol[22], tot un vertader triangle, un «triangle hermenèutic amb els vèrtexs ben ajustats: l'ocasió d'aproparse a una reflexió sobre el lloc de la pràctica, i de treballar des d'un vertader grau "zero"»[23].

Biennial Whitney

Cada dos anys, des de 1983, els espais del Whitney Museum of American Art de Nova York es buiden de les seves col·leccions permanents per servir de marc a allò que es planteja com «una panoràmica provocativa i valuosa de l'actualitat de l'art americà»[24]. Una panoràmica que, a la passada convocatòria, la de 1991, es va distribuir pels quatre pisos del museu. Instal·lacions de l'última generació implicada en un postmodernisme activista van ser disposades a la planta baixa. El primer pis el van ocupar artistes de renom i de prestigi reconegut, artistes que van resplendir durant les dècades dels 60 i dels 70, des de Jasper Johns o Robert Rauschenberg fins a Chuck Close, sempre, però, amb obra recent. Destacats representants de final dels setanta i principi dels vuitanta mostraven la seva obra al tercer pis, i la quarta planta va ser dedicada a aquells artistes que varen realitzar les seves primeres mostres al llarg dels vuitanta sense encara gaudir d'un reconeixement públic. No hi havia, doncs, cap argument ni cap tesi monotemàtica que aglutinés els més de 70 artistes i les més de 200 obres presentades[25].

Els artistes consagrats

En l'espai dels «consagrats», els comissaris Richard Armstrong, John G. Hanhardt, Richard Marshall i Lisa Phillips van voler posar èmfasi en alguns dels moviments que més havien arrelat en la sensibilitat artística nord-americana de les últimes dècades: el pop, el minimal, la «Colour Field Painting» i l'hiperrealisme, amb una referència explícita a dues figures cabdals i paradigmàtiques, Jasper Johns i Robert Rauschenberg. Amb obres de 1990 i de 1991, la seva presència era justificada en un triple nivell: com a representants de les neoavantguardes de postguerra, com a pioners del pop, i com a reivindicadors de la poètica duchampiana. Roy Lichtenstein representava el corrent pop, Ellsworth Kelly i Frank Stella, la «Colour Field Painting» i Chuck Close, Alex Katz i Philiph Pearlstein, l'hiperrealisme.

La presència d'aquests artistes no es va plantejar únicament per les seves aportacions a uns estils ja consolidats, ja tancats, sinó per la radicalitat i la permanent actualitat de les seves etapes recents. Així es va poder constatar com Jasper Johns, sense renunciar al mitjà pictòric, continuava aportant noves solucions a la relació figuració-abstracció, com Robert Rauschenberg continuava donant vida als seus «combine paintings» (fig. 1), com Roy Lichtenstein, sense variar ni un pam la «seva mirada pop», la va maximalitzar, metamorfosant-la en gran composició mural. Poques diferències respecte a les seves «obres d'època» presentaven les peces d'Ellsworth Kelly, Alex Katz o Philip

21. El debat a l'entorn del pensament «dèbil» el va iniciar Gianni Vattimo a *Il pensiero debile,* Milà, 1983. Part de les seves idees estan recollides en el seu text *El fin de la modernidad,* Barcelona, 1987.
22. N. Rosenthal, *cit. supra*, n. 11, p. 15.
23. J. L. Brea, *cit. supra*, n. 10, p. 24.
24. R. Marshall, «Introduction», a *1991 Biennial Exhibition* (catàleg d'exposició), Nova York, Whitney Museum of American Art, 1991, p. 8-9.
25. Al capítol que Richard Marshall signà amb el nom de «Circa 1991» s'explicava molt somerament quin havia estat el fil conductor a l'hora de presentar els 70 artistes: reflectir l'estat de la qüestió de l'art americà de les últimes dècades, més enllà dels interessos mercantilistes i comercials. Vegeu R. Marshall, «Circa 1991», a *1991 Biennial Exhibition* (catàleg d'exposició), Nova York, Whitney Museum of American Art, 1991, p. 12.



Fig. 1. De l'històric Robert Rauschenberg (Texas, 1925) es van presentar a la *Biennial Whitney* treballs realitzats el 1989, de la sèrie de «combine paintings», fets amb materials diversos, com aquest *Yellow visor*.



Fig. 2. *Watson and the Shark I*. Una de les tres escultures que van conformar la participació de Frank Stella (Massachusetts, 1936) a la *Biennial Whitney* de Nova York, 1991.

Pearlstein. Tot al contrari de les de Frank Stella (fig. 2), que en el seu procés de volumetritzar la línia i alliberar-la de la planimetria del suport arribava a unes composicions escultòriques i espacials anticipadores d'alguns dels trets de l'anomenat «baroque minimal»[26].

La pintura: primera i segona meitat de dècada

La pintura va ocupar un lloc destacat en la *Biennial* del 91, tot i que clarament en inferioritat de condicions respecte a la neo-objectística de final de dècada. Els comissaris no van voler trencar el discurs cronològic de la història de la pintura americana des del principi de la postmodernitat fins al moment actual. Així, el pas entre la pintura hiperrealista i els diferents «neos» de la segona meitat dels vuitanta era molt ben explicat a través d'un recorregut per la pintura anomenada «Pattern Painting» o «Pattern And Decoration» (Lanigan Schmidt, Jim Shaw o Philip Smith), centrada en una recuperació del potencial expressiu de les formes ornamentals i decoratives, i de tècniques tradicionalment considerades com artesanes[27], per continuar amb l'anomenada «New Image» (Carlos Alfonzo, Jennifer Bartlett, Elisabeth Murray, Joseph Glasco o Joan Mitchell), una síntesi entre forma abstracta i contingut al·lusiu a partir d'una renovada interpretació de l'estil de Pollock[28]. En aquest recorregut per la pintura de la primera meitat dels vuitanta no hi podia faltar una mirada vers l'art del «graffiti», amb obres últimes de Keith Haring, un dels més genuïns re-

26. Vegeu H. Vlugt, «Minimal Baroque», a *La Giovanne Scultura Olandesa* (catàleg d'exposició), Venècia, La Biennale di Venezia, 1988.

27. Amb la inclusió d'alguns dels representants de la «Pattern Painting», la *Biennial* volia reconèixer el treball no excessivament aplaudit d'un col·lectiu d'artistes —pont entre l'hiperrealisme i les maneres neoexpressionistes dels vuitanta, que van ser els primers d'oposar-se a les fórmules reduccionistes, minimals i conceptuals de la tradició americana. Vegeu. D. Wheeler, *Art since mid-century*, Nova York, 1991, p. 283-288.

28. És de constatar que cap del artistes capdavanters de la «New Image», aquells que segons Barbara Rose havien sabut assumir el repte de la pintura de Pollock (Susan Rotenberg, Robert Moskowitz o Donald Sultan), eren presents a la *Biennial*, que es va acontentar mostrant artistes de segona fila. Vegeu. B. Rose, «La pintura americana. Los años ochenta», a *American painting: The Eighties* (catàleg d'exposició), Madrid, Barcelona, 1979.

presentants d'un art que va sorgir de les pintades a les estacions de metro novaiorqueses. Els seus gargots, «tags» i, en general, figures caricaturesques de ferms contorns, ben aviat van arribar a les galeries per tornar posteriorment, aquesta vegada amb missatges socials, als murs públics[29].

D'una altra banda, la *Biennial* va voler recrear, amb la inclusió de tots els seus principals representants, Julian Schnabel, David Salle i Eric Fischl, el moment en què l'art nord-americà es va fer permeable als corrents neo-expressionistes europeus de principi dels vuitanta[30]. L'exposició ens va mostrar un Schnabel polifacètic, un Schnabel escultor que, sense renunciar a la idea de «collage», va depurar la seva obra de la rèmora eclecticista però no del caràcter escenogràfic i barroc. Salle va demostrar continuar essent seduït per les formes «transparents», una superposició de diversos estrats, imatges de procedència diversa i d'estructura lingüística plural. La presència de Fischl va confirmar la continuïtat sense ruptures d'un quefer que, des d'una metarepresentació de la realitat, volia incidir en aspectes banals i quotidians de l'«american way of life».

Per completar el mapa pictòric dels vuitanta, la *Biennial Whitney* va deixar un ampli testimoni d'aquelles propostes que, arran de l'esgotament dels rescalfats neo-expressionismes, van agafar com a objecte de citació els models minimalistes, geomètrics i conceptuals de les avantguardes americanes dels anys 60 i 70, sense oblidar l'inevitable filtre «warholià», ni el paper de la tecnologia.[31] L'objectivitat, la neutralitat, la impersonalització, el reduccionisme, la racionalització i l'objectivació de la concepció perceptiva, que tant havien caracteritzat les pràctiques minimalistes i conceptuals dels anys 60, es van palesar, bé a les obres neo-geo de Peter Halley, amb una temàtica, sempre idèntica, relacionable amb diagramàtiques icones de l'època de la simulació[32], les neo-pop de Carrol Dunham, Larry Johnson, o les clarament apropiacionistes, sota el signe d'un «retorn de Hank Herron»[33], i centrades en còpies mecàniques i exactes d'artistes de les avantguardes dels anys 60, representades en aquest cas per l'artista Louise Lawler que va partir de còpies de Warhol i Johns. L'exposició tampoc no va oblidar altres parcel·les d'una pràctica activa i «cool» de la pintura: la neo-abstracció, com a síntesi de la pintura de Pollock i de les tendències mínimes i monocromàtiques de Newmann o Rothko, va ser-hi representada per Pat Steir i Philip Taaffe, el neo-conceptual, derivat de la utilització plàstica de la paraula, va quedar reflectida en l'obra de Glenn Ligon, i l'art social qüestionador del mercat directament implicat al postmodernisme activista, al col·lectiu Tim Rollins + K.O.S., present amb gravats i pintures de temàtica social i política[34].

La neo-objectística

Potser un dels aspectes en què la *Biennial Whitney* va demostrar estar més implicada en l'esperit dels nous temps va ser en el protagonisme que va assolir l'objecte com a derivació última del «ready made» duchampià i una forta implicació en les poètiques minimalistes i conceptuals[35].

En aquest sentit, la *Biennial* va ser un bon aparador per a una multiplicitat de

29. Entre els diferents creadors —Basquiat, Scharf— que van conformar el moviment «graffiti and getto», els comissaris de la *Biennial* van optar per presentar els últims treballs que Haring havia realitzat abans de morir, el 1990. Aquests treballs, potser els més pictòrics de la seva producció, eren com un parèntesi dins el caire que havien agafat les seves últimes obres: grans composicions murals amb denúncia social implícita.

30. La relació de pintors seleccionats a la Biennial coincideix amb un dels pocs estudis generals publicats sobre l'art del període, i especialment quan es fa referència als que es consideren màxims representants dels neo-expressionismes americans, els equivalents dels salvatges o llibertaris alemanys («Heftige Malerei», «Mulheimer Freiheit») i dels transavantguardistes italians. Vegeu. D. Wheeler, *cit. supra*, n. 27, p. 315-316.

31. El pas del neo-expressionisme a la neo-abstracció, amb tot el que significava de recuperar els models reduccionistes derivats d'un Rothko o un Newman, va quedar molt ben reflectit a l'article que Kramer va publicar a Pittsburg al 1985. Vegeu H. Kramer, «Internationalism in the Eighties», a *Carnegie Internacional* (catàleg d'exposició), Pittsburg, 1985, p. 85-86.

32. La majoria dels artistes inclosa en aquest apartat de la mostra va ser esmentada a l'estudi de J. Saltz, *New York's New Art* (amb assaigs de Peter Halley), Nova York, 1986. Vegeu també P. Halley, «Notes on Abstraction», a *Arts*, 1987, p. 35-39.

33. Gregory Battcock, a *Art Idea* (1973) va esmentar el primer cas d'apropiacionisme «fora d'època»: el treball de Frank Herron i el seu «original» procediment de copiar mecànicament l'obra de Frank Stella. Vegeu, G. Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, 1977. També al respecte R. Smith, «Appropriations über Alles», a *Village Voice*, 11, 1983, p. 73.

34. Lisa Phillips, dedica un llarg assaig al posmodernisme activista. Vegeu. L. Phillips, «Culture under Siege», a *1991 Biennial Exhibition* (catàleg d'exposició), Nova York, Whitney Museum of American Art, 1991, p. 15-17. Vegeu també K. Larson, «Coming to America (Tim Rollins and K.O.S.)», a *New York*, 20, 1989, p. 123.

35. Malgrat que cap dels texts del catàleg esmenti Achile Bonito Oliva, la referència a una de les seves últimes publicacions, *Superarte*, és prou evident, especialment pel que fa al capítol «Le Metamorfosi dell'art: rapporti e differenze». Vegeu, A. Bonito Oliva, *Superarte*, Milà, 1989, p. 16-24.



Fig. 3. La participació de Jessica Stockholder (1959) a la *Biennial Whitney* es va centrar en dues instal·lacions fetes a base de matèries naturals i orgàniques. En la imatge, un detall de *Recording Forever Pickled,* de 1990.



Fig. 4. Una nova visió de la instal·lació de Jessica Stockholder a la *Biennial Whitney*.

propostes «fora format», que tant s'implicaven amb l'objecte com requerien l'espai circumdant. Aquesta nova modalitat, entre objectual i espacial que el crític italià Achile Bonito Oliva va denominar «neo-objectística»[36] va ser la que va comptar amb més presència dins la *Biennial*. En tots els casos, l'objecte es solia solapar amb opcions mobiliàries, ensamblístiques, maquinals, residuals, acumulatives: un cert culte a l'objecte trobat, reconstruït, alterat, amb les tècniques del bricolatge, de l'acumulació, de les alienacions, de les superposicions, de reflexions a l'entorn del problema de la producció en sèrie, a l'entorn del món de la quantitat, de l'objecte manufacturat, d'unes pràctiques objectuals dominades pel mestissatge, pel caràcter híbrid de les propostes, amb un sentit d'apropiació vers realitats no artístiques.

Artistes com Dawn Fryling, Christian Marclay, John Miller, Cady Noland, Rona Pondick, Allen Ruppersberg, Nayland Blake o Alen Rath, amb aportacions personals, van refermar el caràcter tecnològic de la producció artística més amb la intenció de fomentar processos de penetració dins el panorama quotidià que no de provocar-ne l'alteració.

Per definir aquest tipus d'art, Achile Bonito Oliva va encunyar també la denominació de «transavantguarda freda»[37], en contraposició a la «transavantguarda calda» típicament europea. En aquest sentit, els artistes americans de les noves recuperacions objectuals, més que no pas mirar la tradició, es van deixar seduir per l'acumulació d'objectes derivats del «landscape» urbà de la societat americana. Cady Noland, amb la seva instal·lació *This Piece Has No Title Yet* (1989) va presentar una acumulació d'objectes prefabricats, efecte de la producció industrial com a reflexió d'una societat de consum en un estadi molt avançat. Altres propostes, com la de Jessica Stockholder (1959) (fig. 3) (*No Title,* 1990) implicaven la idea de bricolatge artístic. El bricolatge es convertia així en l'única òptica possible que permetia a l'home de transitar dins del confús panorama dels objectes de consum (fig. 4).

36. A. Bonito Oliva, *cit. supra*, n. 35, p. 7-12, 36-38.

37. A. Bonito Oliva, *cit. supra.*, n. 8, p. 22-27.



Fig. 5. *How to Remember Tomorrow* (1989-1990) és el títol genèric de la instal·lació presentada per Allen Ruppersberg (Cleveland, 1944) al si de la *Biennial Whitney*, instal·lació que recull la iconografia neo-pop de l'artista.

L'artista americà de la neo-objectística alliberava l'objecte de la cadena de consum ordinari per situar-lo en una cadena més elevada, la del consum estètic. L'art com a consum es va fer palès en la instal·lació d'Allen Ruppersberg, *How to Remember a Better Tomorrow, Sets and Props* (1989-90), un artista que consumeix l'objecte desfuncionalitzant-lo vers el curt circuit estètic (fig. 5). La utilització d'aparells de vídeo, de prestatgeries metàl·liques per part de l'artista Nayland Blake —*Still Life*, 1990— és una clara confirmació que l'artista vol assegurar al consum el seu moment d'aura, de preciositat que l'objecte d'ús no produeix. En aquesta línia, els artistes americans de l'última generació fan un pas endavant respecte els artistes pop. Ja no interessen tant les imatges derivades dels «mass media» (còmic, publicitat), sinó les directament relacionades amb la indústria, amb l'electrònica, com en les propostes de Daw Fryling o en les de Alen Rath (sintetitzadors, aparells de vídeo, altaveus) dels quals es vol emfasitzar la necessitat d'un consum residual, residu com allò que resta del consum corrent.

La *1991 Biennial Whitney* va cooperar a la consolidació de l'art postmodern activista[38] a través de la instal·lació del col·lectiu «Group Material», un col·lectiu que des que va iniciar les seves activitats el 1979 i des de la reivindicació d'una temàtica involucrada en l'habitatge, l'educació, la sanitat, ha lluitat per la legitimació de l'activisme polític dins el món de l'art[39], alhora que ha demanat que l'artista es deslligui del mercat i prengui postura en benefici de la seva societat. Així, la instal·lació *AIDS Timeline* (1989-90), que va ocupar tota la planta baixa del Whitney Museum amb la participació de quatre artistes (Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres i Karen Ramspacher) no va variar el format de mostres habituals del grup, mostres difícilment comercials i col·leccionables (pòsters, fotos, llibres, samarretes, joguines i alguna pintura) pel seu caràcter efímer i immaterial, mostres a través de les quals es volien examinar processos socials i polítics involucrats en la creació de l'obra d'art: el racisme, el militarisme, el feminisme, els drets dels homosexuals, els «homeless», l'especulació, l'apartheid o, en el cas concret de la *Biennial,* la SIDA.

El mitjà fotogràfic i el vídeo

La *Biennial Whitney* no va fer sinó constatar les bones relacions pintura-fotografia i confirmar el nou perfil d'artista-fotògraf, un artista amb una bona formació intel·lectual, amb un projecte de treball concret, que sol treballar en sèries, bé a l'entorn dels gèneres de la història de l'art, bé a l'entorn de temes o conceptes puntuals.

La fotografia s'usa així com a suport, com a mitjà d'expressió i, en tots els casos, el seu ús respon a unes determinades característiques filosòfiques. Allò que diferencia aquests artistes dels fotògrafs professionals és, diríem, el procés ideològic que els ha portat a definir-se com fotògrafs. L'important no és tant la

38. L. Phillips, *cit. supra*, n. 34, p. 20-21.

39. W. Olander, «Material Word», a *Art in America*, 1989, p. 123-128.



Fig. 6. La participació de Cindy Sherman (New Jersey, 1954) a la *Biennial Whitney* es va centrar en una selecció de treballs fotogràfics realitzada des de 1989 i que pertany a la seva sèrie de retrats anònims, com aquest *Untitled*, de 1989.

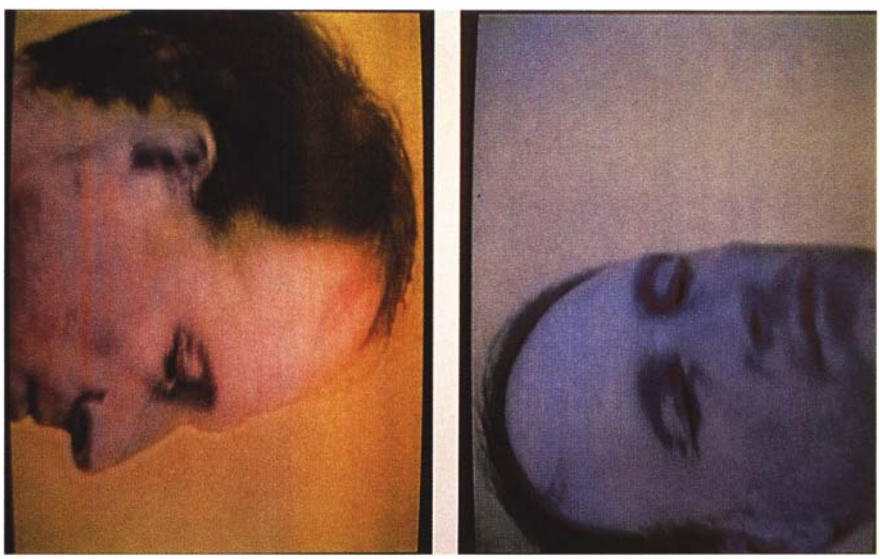


Fig. 7. El treball videogràfic de Bruce Naumann (Indiana, 1941) va quedar ben explicitat al si de la Biennial amb una instal·lació anomenada *Raw Material-"MMMM"* (1990), la qual acompanyaven obres objectuals d'idèntica temàtica - *Andrew Head / Andrew Stacked*.

utilització de la fotografia com a mitjà d'expressió, sinó el procés de la seva «elecció». Per això no importa tant el coneixement d'unes tècniques, ni el propi pes de la història de la fotografia, sinó la seva major o menor implicació en la història de l'art, en els seus gèneres.

A la *Biennial Whitney* van ser interessants les reflexions sobre el concepte de gènere, de representació, de format. Jeanne Dunning i Cindy Sherman (fig. 6) van aportar una reflexió al gènere del retrat; Bill Fontana i Sally Mann van fer el mateix respecte al paisatge, en el doble vessant de paisatge interior i exterior; John Coplans i Lorna Simpson van incidir en el propi cos en una nova versió del «body art» però en format fotogràfic. En realitat, sempre bateguen uns mateixos problemes, els de realitat, identitat, representació, però fora de mitjans convencionals com la pintura i partint d'un mètode tan realista com la fotografia per redefinir noves alternatives a la creació.

Pel que fa al vídeo-artistes i a les vídeo-instal·lacions, la *Biennial* va optar per una sòbria i poc arriscada representació. Els vídeo-artistes es van decantar per un mestissatge de gèneres, imatges de l'espai, del moviment. La vídeo-instal·lació de Bruce Naumann (*Raw Material-MMMM*, 1990) (fig. 7), una imatge del cap de l'artista girant i taral·lejant amb els ulls clucs, volia incidir en temàtiques d'art corporal. Per la seva part, Gary Hill va confrontar imatges corporals i texts, en una poètica clarament conceptual[40].

Metropolis

Els mateixos comissaris —Christos M. Joachimides i Norman Rosenthal— que el 1982 van organitzar al Martin-Gropius-Bau de Berlín l'exposició *Zeitgeist*[41], exposició que va donar la benvinguda a les noves maneres expressionistes, càlides, subjectives i passionals de principi de dècada, van ser els que, deu

40. A part de la presència dels «vídeo-artistes» Bruce Naumann i Gary Hill, la *Biennial Whitney* va presentar una selecció de films en una secció denominada «Video Gallery». Del total de 34 filmacions destacarem les de Mike Kelley, Peter Hutton, Pat O'Neikk, Janice Tanaka, i d'Antoni Muntadas i Francesc Torres, els dos únics espanyols, residents a Nova York, presents a la mostra.
41. vegeu n. 3.

anys després (1991), a l'exposició *Metropolis,* a la mateixa ciutat, Berlín, i al mateix espai —el Martin-Gropius-Bau— van intentar copsar el nou «esperit del temps»[42], un temps recorregut d'aires freds[43], reivindicador de la voluntat experimental i de la via objectual; en una paraula, de la via Duchamp per sobre de la via Picasso inicialment defensada[44]. Contràriament a l'exposició *Zeitgeist*, que duia implícita una idea de «tendència», la pictoricista-calenta, *Metropolis* es va plantejar des d'una major pluridisciplina, com un pols a l'actualitat, una actualitat caracteritzada pel seu caràcter obert, polivalent, mancat de dogmatismes[45]. Des d'aquesta perspectiva, el muntatge es va articular prenent el pati central com a nucli, com a centre de «formes espectacle», a partir del qual es generaven dos recorreguts: el de les sales perifèriques, dedicades a les formes mes clàssiques, més imbricades en un «art pur», pintura i escultura (Ed Ruscha, Gerhard Richter, Georges Baselitz, per posar uns exemples) i el de les formes més «contaminades», treballs que incorporaven l'objecte i arribaven a usurpar l'espai, així com els suports i els llenguatges dels «mass media».

La mostra, però, no es va acontentar a ser testimoni/crònica d'una època. La pretensió última era la prospecció, en el sentit de perfilar les directrius de la praxis artística del futur. Així, a través dels diferents treballs presentats, treballs agrupats en tres macro-gèneres (a) pintures, amb ús de fotografies o sense, b) objectes, treballs tridimensionals, escultures i c) instal·lacions i espais, no únicament es volia mirar el present, plantejar una anàlisi de l'art que es feia des de Nova York, des de Colònia, des dels magatzems de l'Est de Londres, des de la nova Berlín reunificada, sinó pronosticar el futur. Els comissaris Christos M. Joachimides i Norman Rosenthal, a la presentació del catàleg[46], parlaven de l'exposició com un mitjà per desenvolupar estratègies en la història de les idees, d'estratègies de representació, de presentació, de confrontació, de diàleg, de sorpresa. Present, futur, però també un reconeixement del deute amb el passat. I va ser des d'aquesta òptica que Rosenthal, a l'article «The Principle of Restlessness» inclòs en el catàleg de *Metropolis*[47] parlava de l'existència de pares i avis en l'art del segle XX (Duchamp, Beuys, Warhol) que col·lectivament informaven de moltes de les coses que apareixen entre els joves artistes de l'exposició: des de l'art objecte, a senyals de fluxus i Pop-art, o herències minimals, conceptuals, «poveres» i altres formes d'art que han usat tot tipus de tècniques i mitjans des de la fotografia fins al vídeo.

L'exposició, malgrat que es va plantejar com una mostra internacional amb 70 artistes de 20 països[48] va voler posar l'accent en un triple eix: Nova York-Colònia-Berlín, a través de la presentació de dues generacions de creadors, la dels anys seixanta/setanta, amb aquells artistes (Ed Ruscha, Ian Hamilton Finlay, Janis Kounellis, George Baselitz i Gerhard Richter) que, segons els organitzadors, aportaven prou perspectiva històrica i artística a l'exposició, al mateix temps que es podien considerar com a models de la generació més jove, la dels vuitanta/noranta.

La pintura

Respecte a la *Biennial Whitney*, a *Metropolis* la inclusió del mitjà pictòric no es va plantejar ni amb un criteri cronològic ni amb un de discursiu. La pintura «pura» es va reduir a constatar el treball recent d'alguns dels que varen ser destacats representants dels neo-expressionismes eclèctics i contaminants de principi de dècada (G. Richter, Julian Schnabel, G. Baselitz (fig. 8), Albert Oehlen, Juliao Sarmento, Jiri Georg Dokoupil), expressionismes en què es confonien constantment les cites a la tradició i a la modernitat. *Metropolis*

42. El nou «esperit del temps», abans de *Metropolis*, va ser progressivament constatat i testimoniat en els estudis de Lawrence Alloway (1984), Sandy Nairne (1987), Germano Celant (1988) i Thomas C. Druyen (1990), entre altres. Vegeu, L. Alloway, *Network. Art and the Complex Present*, Michigan, 1984; S. Nairne, *State of the Art, Ideas and Images in the 1980 s.*, Londres, 1987; G. Celant, *Unexpressionisms. Art beyond the Contemporary*, Nova York, 1988; T. C. Druyen, *Die Wahrnehmung der Pluralität. Abschied von Zeitgeist*, Aquisgrà, 1990.

43. En la confirmació, en paraules del crític José Luis Brea, del refredament de l'aura (J. L. Brea, *cit. supra,* n. 10, p. 25) van ser importants, entre altres, les teories del pensador Jean Baudrillard. Vegeu J. Baudrillard, *Cool memoires. 1980-1985*, París, 1987.

44. Vegeu C. M. Joachimides, «The Eye Low on the Horizon», a *Metropolis. International Art Exhibition Berlin, 1991* (catàleg d'exposició), Berlín, Martin-Gropius-Bau, 1991, p. 11.

45. Aquesta relació de l'exposició amb el context social va quedar palesa en el text de Vilém Flusser, inclòs al catàleg *Metropolis*. Vegeu V. Flusser, «The Status of images», a *Metropolis. International Art Exhibition, Berlin 1991* (catàleg d'exposició), Berlín, Martin-Gropius-Bau, 1991, p. 48-50.

46. Vegeu C. M. Joachimides, *cit. supra*, n. 44, p. 11-12; N. Rosenthal, cit. supra, n. 11, p. 13-18.

47. N. Rosenthal, *cit. supra,* n. 11, p. 15-16.

48. Rosa Olivares, a la revista *Lápiz* va comentar que *a priori,* l'exposició no implicava cap risc. Es va reunir el millor de cada país, els artistes més ben situats, completant el puzzle del paisatge cultural de la societat actual. R. Olivares, «Protect me from what I want», a *Lápiz*, 78, 1991, p. 62-63.



Fig. 8. Procedent de la Kunsthaus de Zuric, la mostra *Metropolis* va presentar una instal·lació de Georg Baselitz anomenada *"45"*, consistent en la suma de 20 quadres de format (200 × 182 cm) i temàtica idèntics.

també va dedicar un important espai a les noves vies pictòriques, una barreja de figuració, abstracció, gest, monocromia, art-paraula, que tant es podien trobar a les pintures neo-geo de Ian Davenport, Günter Forg o Peter Halley (fig. 9), a la neo-abstracció d'un Ross Blekner o Imi Knoebel, al neo-conceptual d'un Richard Prince com al nou art social de Mike Kelley. En general, es podia constatar un triomf de les fórmules eclecticistes, revisionistes, en una paraula, dels neos, neo-geo, postpop, nova-geometria, geometria jove[49], neo-minimal, neo-con[50].

Pintura i fotografia

En molts dels treballs que es van presentar a *Metropolis* es va constatar una tensió entre pintura i fotografia. Es tractava d'inserir les complexes concepcions pictòriques dins el mitjà fotogràfic. En una era dominada per una acumulació d'informació, d'imatges, d'idees, d'objectes, el creador se sent com un manipulador d'imatges que barreja sense pudor els més diversos mitjans, manuals i mecànics, pictòrics i fotogràfics, tecnològics i electrònics[51].



Fig. 9. *The River's Edge*, de 1990, és un bon exemple del treball neo-geo del també nord-americà Peter Halley (1953) que va presentar a *Metropolis*.

L'art és, primer de tot, un procés essencialment lingüístic i en aquest procés el més important és la comunicació d'un missatge, a través d'un llenguatge pictòric, escultòric, objectual, fotogràfic o espacial (fig. 10).

En aquest sentit la fotografia es presenta com un dels mitjans més adients per expressar el que sembla ser preocupació essencial d'un cert sector d'artistes: una tornada a la figuració[52] i una recuperació de la pintura de gènere. L'exposició

49. Davant l'esgotament de les maneres expressionistes, cap a mitjan dècada dels vuitanta va començar a donar mostres de renovada vitalitat l'abstracció geomètrica, per alguns crítics, com J. Lebrero Stäels, denominada neo-geo, post-pop o nova geometria. Vegeu J. Lebrero Stäels, «Abstracción geométrica de los años 80», a *Lápiz*, 47, 1988, p. 42 i següents.

50. Sota la denominació genèrica «neo-con» tant es podia aplicar el significat de neo-conceptual, com el de neo-conservadorisme, actiu especialment sota «l'era Reagan». Vegeu, M. A. Staniszewski, «Neo-conservadores y neo-conceptuales», a *Lápiz*, 57, 1989, p. 26-27.

51. L'apogeu de la tecnologia, l'electrònica i la seva integració en el món de les arts plàstiques va ser confirmada a les exposicions D. Galloway (ed.), *Artware. Kunst and Elektronik* (catàleg d'exposició), Düsseldorf, Viena, Nova York, 1987; G. Hattinger, P. Weibel, M. Russel (ed.), *Ars Electronica* (catàleg d'exposició), Linz, 1990 i a publicacions com M. Lovejoy, *Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Londres, 1989.

52. Vegeu R. Olivares, «El arte de fin del milenio», a *Lápiz*, 84, 1992, p. 40.

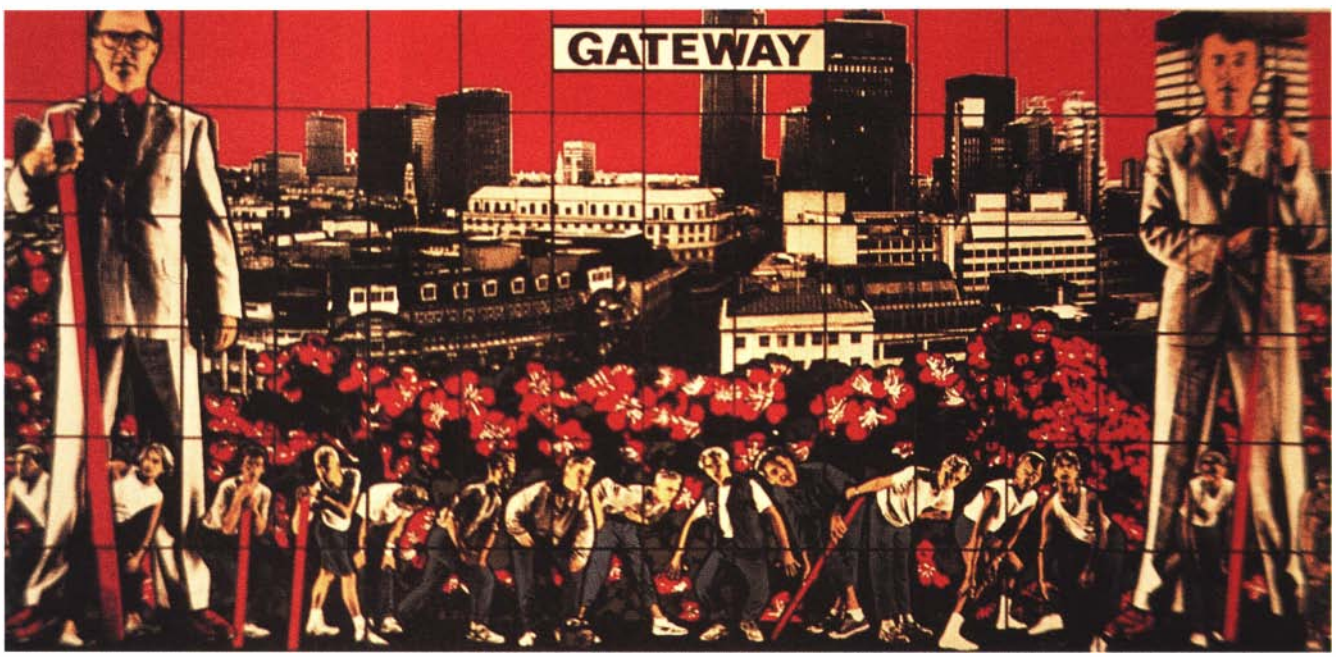


Fig. 10. El treball fotogràfic de Gilbert & George (1943 i 1942) va quedar àmpliament mostrat en *Metropolis* amb tres monumentals peces. A la imatge, *Class War,* de 1986 i de 363 × 1010 cm.

Metropolis va presentar el treball d'una quinzena d'artistes que van començar a treballar a principi dels anys vuitanta i que, encara que procedents d'altres llenguatges artístics, van prendre la fotografia com a tema central. El més freqüent és que no siguin fotògrafs i que ni tan sols facin ells mateixos les fotografies. Simplement usen la fotografia i ho fan a partir d'un projecte ideològic i conceptual: no es tracta tant de la utilització del mitjà fotogràfic, sinó de la seva elecció com a mètode d'investigació en base a redefinir un nou «art de gènere». El retrat, a *Metropolis*, va ser reivindicat per Thomas Ruff (fig. 11) i per Cleg & Guttmann, el primer sota un vessant de retrat individual, i el segon des de la modalitat de retrat col·lectiu. Ruff retratava en un pla curt personatges anònims, anul·lant tota possible escenificació i tota possible càrrega vivencial —biogràfica. La parella Clegg & Guttmann va practicar una fotografia que reconstruïa els gèneres de la pintura barroca del segle XVII, especialment la pintura holandesa de Frans Hals i de Rembrandt. Amb els seus retrats en grup, a partir de personatges de les altes finances, del poder, els dos artistes americans, alhora que volien demostrar com continuava essent vigent el concepte de gènere a l'actualitat, van plantejar un joc entre realitat i aparença, en una barreja de cultura, desig i memòria.

El paisatge com a retrat de grup de la natura va tenir també adeptes a *Metropolis* entre els artistes Peter Fischli, Da-



Fig. 11. A la sèrie *Retrats* pertany aquesta aportació fotogràfica de l'alemany Thomas Ruff (1958) que es va exhibir a *Metropolis*.

vid Weiss, Massimo Kaufmann i Bill Viola. El paisatge—monument va ser l'objectiu fotogràfic d'Ulrich Görlich i Jeff Wall. Cindy Sherman, després de les seves «autorepresentacions», va incidir en el gènere de la natura morta, recreant visions quasi microscòpiques i derivades d'organismes vius. Els interiors domèstics en blanc i negre van constituir el punt de mira de Jean Marc Bustamante i els exteriors de fàbriques van ser l'objectiu de Reinhard Mucha.

La neo-objectística

Una bona part dels treballs que es podien contemplar a *Metropolis* van operar dins una poètica arrelada en l'objecte, l'espai i, en general, en l'anomenada «nova escultura». A partir d'una reivindicació de l'objecte quotidià, industrial, de la societat de consum, dels «mass media», un nucli d'artistes va practicar l'art del «bricoleur», incidint en les possibilitats associatives, acumulatives, ensamblístiques de l'objecte industrial (Georg Herold, John Kessler, Olaf Metzel, Cady Noland, Bill Woodrow).

Metropolis confirmava així la forta presència de l'estètica quotidiana enmig del treball artístic. Tot, sense exclusions, tenia dret a formar part del món de l'art: ninots (els *Popples* de Jeff Koons —fig. 12—), mobles (com el cas de les «furniture-sculpture» de John Armleder, Richard Artschwager —fig. 13—, Franz West, Rachel Whiteread o Haim Steinbach), visions de ciutats (les fotografies del Picadilly Circus de Londres de Jenny Holzer —fig. 14—), sota un comú denominador d'una vindicació del paisatge urbà (d'aquí ve el significat de *Metropolis*), amb tot el que això implica d'espai on l'home escenifica la seva quotidianitat, la seva relació amb la violència, la religió, el cos humà, el sexe, la soledat[53]. Totes les qualitats tradicionalment associades a l'art (autonomia, autenticitat, innovació) cedien el protagonisme a objectes híbrids, producte d'un mestissatge estilístic, objectual. Podríem parlar així d'«art-works»[54], d'un tipus d'art vehiculat a l'article de consum com a referència al consum de l'art:



Fig. 12. La iconografia neo-pop i neo-kitsch del nord-americà Jeff Koons (1955) va estar també present a *Metropolis*. A la imatge, un *Apilament,* de 1988.



Fig. 13. A l'anomenada «Furniture Sculpture» pertany aquesta peça del nord-americà Richard Artschwager (1923) titulada *High Backed Chair,* 1988, que es va presentar a la mostra *Metropolis* de Berlín.

«En una societat en què totes les relacions socials estan mediatitzades —va deixar escrit en el catàleg de *Metropolis* W. M. Faust— l'art s'acaba convertint en un fenomen de marketing, en un fenomen de mercat»[55].

L'exposició va voler reproduir també una certa experiència d'artificialitat, vehiculada a un context de «vida metro-

53. R. Olivares, *cit. supra*, n. 48, p. 63.

54. Donald Judd i Joseph Kosuth a principi dels vuitanta van encunyar la denominació d'«art work» per explicitar la nova producció, ni estrictament pictòrica ni escultòrica, vehiculada a l'univers profà dels objectes.

55. W. M. Faust, «Metropolis and the Art of our Time», a *Metropolis. International Art Exhibition Berlin, 1991* (catàleg d'exposició), Berlín, Martin-Gropius-Bau, 1991, p. 22.



Fig. 14. La presència de la nord-americana Jenny Holzer (1950) a l'exhibició *Metropolis* es va centrar en fotografies d'instal·lacions seves realitzades als carrers de Londres. A la imatge, *Installation: Times Square* (1982).

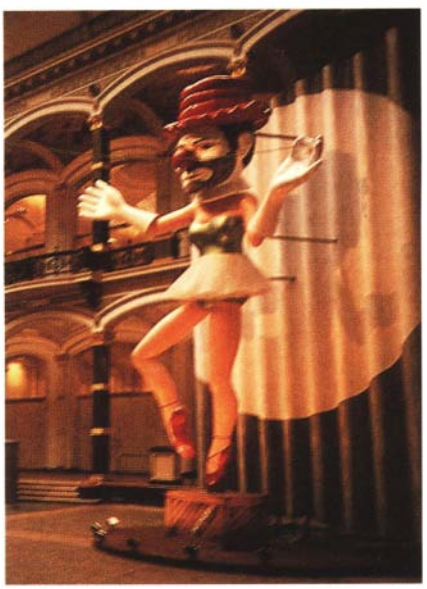


Fig. 15. L'espai central del Martin-Gropius-Bau va quedar ocupat per aquesta *Ballerina* del nord-americà Jonathan Borofsky (1942), realitzada el 1990.

politana», que a més donava la benvinguda a la tecnologia[56], com així va quedar palès en les instal·laciones i propostes objectuals de Jon Kessler, entrecreuades d'elements irònics i fins i tot conceptuals. De fet, una de les característiques de *Metropolis* respecte a la *Biennial Whitney* va ser la forta càrrega intel·lectual que presidia una bona part de creaciones artístiques, tant en el vessant objectual com en l'espacial, és a dir, el projecte ideològic que batega en les diferents propostes artístiques.

L'escultura-instal·lació

La modalitat d'escultura-instal·lació amb connotacions tant derivades de la poètica minimal com de la conceptual va comptar amb una plural i desigual representació en el si de *Metropolis*: la dimensió metafísica de l'espai, un espai mitjançant el qual es feien visibles les idees sobre art, va ser explorada per James Lee Byars; Ian Hamilton Finlay va fer de l'espai una reflexió sobre l'ordre i la fi de la violència, a partir d'al·lusions a la civilització i a les idees; Jan Fabre, Dimitri Prigov, Jonathan Borofsky (fig. 15), i les seves figures circenses van plantejar alegories tridimensionals, frontereres i d'elevades dosis de teatralitat. Mickey Kelley en la instal·lació *Pay for your Pleasure* (1988) va utilitzar l'espai per establir un diàleg entre elements d'un art social i d'una història cultural (fig. 16). D'aquí ve la utilització de frases cèlebres de pensadors i filòsofs de tota la història que deixaven clar el paper transgressor de l'artista. La resposta a la societat de consum la va donar el muntatge d'Olaf Metzel, tot un estímul a una reflexió sobre les relacions socials a partir de les possibles relacions art/vida quotidiana.

Conclusions

L'art, sembla deduir-se enmig d'aquesta infinita pluralitat de recursos lingüístics, d'aquesta multiplicitat d'experiències, que hem vist tant a Nova York com a Berlín, a la *Biennial Whitney* com a *Metroplis*, no és quelcom aïllat; tot al contrari, més aviat es tractaria d'un art que tant estableix contactes amb la societat de consum com es dirigeix al públic en forma de missatges socials, que tant parla d'enyor cap a la bellesa, com re-

56. D. Galloway (ed.), *cit. supra*, n. 51; G. Hattinger, P. Weibel, M. Russel (ed.), *cit. supra*, n. 51; M. Lovejoy, *cit. supra*, n. 51.



Fig. 16. *Pay for Your Pleasure*, de 1988, és la instal·lació que, procedent del Museum of Contemporary Art de Los Angeles, va presentar a *Metropolis* el nord-americà Mike Kelley (1954).

membra imatges de destrucció i violència, que juxtaposa optimisme i desesperació. L'art forma part de la realitat i es combina amb altres realitats. L'art, i això podria ser una de les conclusions a partir de l'anàlisi de les dues exposicions, s'ha d'entendre primer de tot com un procés lingüístic, un procés que té uns significants, les formes, uns significats, els missatges, però sobretot un codi, sense el coneixement del qual ens seria del tot impossible ni tan sols de comprendre la base d'aquesta piràmide punxeguda que és l'art en aquest final de mil·lenni. Si a principi de dècada la producció artística es deixava contaminar per la pròpia història de l'art, en aquesta nova tessitura ho fa amb la realitat quotidiana i també amb el propi art. Els llenguatges artístics, conscients de la força de la comunicació, es posen al servei de les idees, del pensament, de l'espai de la reflexió. El llenguatge de l'art experimenta un procés de contínua evolució, els diferents llenguatges es contaminen fins a formar una sola llengua, feta d'unitat i de diversitat; en definitiva, de llibertat.

Anna Guasch

Resums/Resúmenes/Abstracts
Llistat d'autors • Crèdits fotogràfics

Les ceràmiques importades de la vil·la romana de Darró (Vilanova i la Geltrú) des de final del segle I d.C. al segle VI d.C.

Ma. Montserrat Gumà

Resum

El present article estudia les relacions comercials que mantenia, a l'època romana, la *villa* de Darró [Vilanova i la Geltrú (el Garraf)] amb els centres productors de la Mediterrània, a partir de l'anàlisi de les ceràmiques importades que hi han arribat procedents principalment del nord d'Àfrica i de les Gàl·lies.

Al mateix temps, i tenint en compte les diferents fases cronològiques distingides en l'evolució temporal i espacial de la *villa*, s'examina quin era el flux d'aquest comerç exterior i la seva incidència en cadascun dels moments.

Resumen

En el presente artículo se analizan las relaciones comerciales mantenidas en época romana, por la *villa* de Darró [Vilanova i la Geltrú (el Garraf)] con los centros productores de cerámica del Mediterráneo, a partir del análisis de las cerámicas importadas procedentes, principalmente, del norte de África y de las Galias.

Al mismo tiempo, y teniendo en cuenta las distintas fases cronológicas diferenciadas en la evolución temporal y espacial de la *villa,* se examina cuál era el flujo de este comercio exterior y su incidencia en cada una de las etapas.

Abstract

The present article studies the commercial linkings that established, in the Roman period, the *villa* of Darró [Vilanova i la Geltrú (el Garraf)] with the manufacturing centres of the Mediterranean, from the analysis of the imported pottery coming mainly from the North of Africa and Gaul.

At the same time, and taking into account the well defined chronological periods differentiated in the time and space evolution of the *villa,* it is checked out the going on of the exterior trade and its incidence in each moment.

L'aurore de l'art roman dans le royaume d'Aragon

Fernando Galtier Martí

Resum

La formació de l'art romànic a Aragó coincideix amb un moment històric molt dens, ple d'esdeveniments sobretot de caràcter polític, religiós i cultural que, entre altres conseqüències de singular relleu, van conduir a la formació del regne. Molts van ser els fenòmens concomitants que van incidir en les formes singulars en què l'art romànic cristal·litzà a Aragó, per la qual cosa no poden ser aliens a l'historiador de l'art.

Les ràtzies musulmanes de l'any 999 en el comtat d'Aragó i les del 1006 en el de Ribagorça van provocar-hi la lògica reacció dels habitants, la profunda militarització de la societat i la natural proliferació de castells, que van ser construïts amb formes pre-romàniques evolucionades i amb d'altres de més innovadores, aportades pels mestres llombards.

En el pla de l'arquitectura religiosa, la transició de l'art preromànic al romànic va tenir una evolució paral·lela a l'arquitectura dels castells. Les societats occidentals pamplonesa i aragonesa, arrelades a la tradició hispànica, van aprofundir en les seves formes artístiques inveterades, destinades ben aviat a esdevenir caduques davant el nou corrent llombard. La societat oriental o ribagorçana, vinculada des dels seus orígens al món català, no va fer sinó reproduir-ne les manifestacions artístiques fins que van veure's desplaçades per la impetuosa entrada en escena de l'art llombard, la vena estètica més creativa que en aquell moment va desenvolupar el migjorn europeu.

Resumen

La formación del arte románico en Aragón coincide con un denso momento, plagado de acontecimientos, sobre todo de carácter político, religioso y cultural, que condujeron, entre otras consecuencias de singular relieve, a la formación del reino. Muchos de esos fenómenos concomitantes incidieron en las singulares formas en las que cristalizó el arte románico en Aragón, por lo que no pueden ser ajenos al historiador del arte.

Las razzias musulmanas de 999 en el condado de Aragón y de 1006 en el de Ribagorza provocaron la lógica reacción de sus habitantes, que condujo a una profunda militarización de la sociedad, con la natural proliferación de castillos que se construyeron tanto con formas prerrománicas evolucionadas como con otras más innovadoras, aportadas por los maestros lombardos.

En el plano de la arquitectura religiosa, la transición del arte prerrománico al románico tuvo una evolución paralela a la castellológica. Las sociedades occidentales, pamplonesa y aragonesa, arraigadas en la tradición hispánica, profundizaron en sus inveteradas formas artísticas, destinadas a devenir pronto caducas frente a la nueva corriente lombarda. La sociedad oriental o ribagorzana, vinculada desde sus orígenes al mundo catalán, no hizo sino reproducir sus manifestaciones artísticas hasta que éstas se vieron ensombrecidas por la arrolladora entrada en escena del arte lombardo, la vena estética más creativa que en aquel momento desarrolló el mediodía europeo.

Abstract

The formation of Romanesque art in Aragon is contemporary to a dense moment, full of events of political, religious and cultural nature and that led among other consequences of the same importance to the formation of the kingdom. Many phenomena that happened at the same time influenced on the particular ways that crystallized in the Romanesque art in Aragon; such phenomena can not be avoided by the historian of art.

The muslims' attacks in 999 against the Earldom of Aragon and in 1006 against that of Ribagorza caused the natural response of their inhabitants, which led to a deep militarization of the society, with the abundance of castles that were built from the evolution of the Preromanesque ways as well as to the more innovators that were brought into by the Lombard masters.

As regards to the religious architecture, the transition from Preromanesque art to the Romanesque had parallelism as regards to the building of castles. The Western, Pamplonese and Aragonese societies settled in Hispanic tradition deepened in their artistic ways which were going to remain no longer before the new Lombard current. The Eastern or Ribagorzan society linked form its origins to the Catalan world reproduced its artistic manifestations until they were darkened by the sweeping arrival of the Lombard art, which was developed in the Southern Europe.

No obstant això, lluny de constituir-se plenament, l'art llombard va manifestar a les terres ribagorçanes els mateixos problemes que a la resta de regions europees en què va germinar i que eren fruit de la seva naturalesa novella i debutant. A Ribagorça, aquests problemes van augmentar a causa de la crisi que va patir el país.

L'annexió del comtat ribagorçà al poder pamplonès va provocar, juntament amb el desarrelament de la seva cultura tradicional, la implantació de l'art llombard a la zona occidental del regne i un intercanvi de formes artístiques que va fer possible el madur polimorfisme que caracteritzà l'art aragonès de la segona meitat del segle XI.

No obstante, el arte lombardo, lejos de estar plenamente constituido, reprodujo en las tierras ribagorzanas los mismos problemas que en las restantes regiones europeas donde germinó y que eran fruto de su misma naturaleza primeriza y debutante. Problemas que en Ribagorza se vieron acrecentados por la crisis en la que se vio sumido el país.

La anexión del condado ribagorzano al poder pamplonés provocó, junto al desarraigo de su cultura tradicional, la implantación en la zona occidental del reino del arte lombardo y un intercambio de formas artísticas que hicieron posible el maduro polimorfismo que caracterizó al arte aragonés de la segunda mitad del siglo XI.

However, Lombard art, far from being fully developed, reproduced in the Ribagorzan lands the same problems as in the rest of European regions, a clear consequence of its beginner nature. Problems that in Ribagorza were enlarged by the crisis undergone by the country.

The annexation of the Earldom of Ribagorza to the Pamplonese authority caused, together with a detachment of its cultural traditions, the establishing of Lombard art in the Western society and an interchange of artistic ways that made it possible a mature polimorfism that characterized Aragonese art in the second half the 11th century.

Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Joan Ainaud de Lasarte

Resum

A l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 es presentaren els frontals romànics, base del futur Museu Episcopal de Vic (1891). Els Museus de Barcelona ja en posseïen quatre el 1906. El 1907, l'Institut d'Estudis Catalans i la Junta de Museus de Barcelona endegaren la còpia i publicació de les pintures murals romàniques catalanes. Aquesta tasca va despertar la cobdícia dels traficants. Per tal d'impedir danys i expoliacions, la Junta va rescatar-ne totes les que va poder.

El 1923 es féu la primera presentació d'un gran conjunt de pintures murals —incloent les de Taüll— al Parc de la Ciutadella.

L'adquisició de la col·lecció Plandiura el 1932, juntament amb altres adquisicions i dipòsits, motivaren la nova installació del 1934 al Palau Nacional de Montjuïc.

Les investigacions posteriors a la guerra van permetre ampliar les col·leccions. A partir del 1960 es troben a Barcelona valuosos exemplars de pintura mural i damunt taula de tema profà (segle XIII), donats a conèixer en la magna exposició internacional d'art romànic patrocinada pel Consell d'Europa el 1961 a Barcelona i a Santiago de Compostel·la. Tot això va possibilitar l'ampliació dels estudis i la nova presentació del 1973.

Resumen

En la Exposición Universal de Barcelona de 1888 se presentaron los frontales románicos, base del futuro Museo Episcopal de Vic (1891). Los Museos de Barcelona ya poseían cuatro en 1906. En 1907, el Institut d'Estudis Catalans y la Junta de Museos de Barcelona pusieron en marcha la copia y publicación de las pinturas murales románicas catalanas. Esta tarea, sin embargo, despertó la codicia de los traficantes. La Junta rescató todas las que pudo con el fin de impedir daños y expoliaciones.

Un gran conjunto de pinturas murales —incluyendo las de Taüll—, se presentó por primera vez en 1923 en el Parque de la Ciudadela.

La adquisición de la colección Plandiura, en 1932, junto con otras adquisiciones y depósitos motivaron la nueva instalación de 1934, en el Palacio Nacional de Montjuïc.

Las investigaciones posteriores a la guerra permitieron ampliar las colecciones. A partir de 1960, se encuentran en Barcelona valiosos ejemplares de pintura mural y sobre tabla de tema profano (siglo XIII), dados a conocer en la magna exposición internacional de arte románico, patrocinada por el Consejo de Europa en 1961 en Barcelona y Santiago de Compostela. Todo ello facilitó la ampliación de estudios y la nueva presentación de 1973.

Abstract

In the World Exhibition of Barcelona in 1888, there were shown the Romanesque altar frontals that were the base for the future Museu Episcopal of Vic (1891). The Museums of Barcelona had 4 altar frontals in 1906. In 1907, the Institut d'Estudis Catalans and the Junta de Museus de Barcelona started to copy and to publish the Romanesque Catalan wall paintings. This job aroused the greed of those who dealt illegally. In order to avoid damages and destruction, the Junta recovered as many paintings as possible.

In 1923, there took place the first exhibition of a great whole of wall paintings —including those from Taüll— in the Parc de la Ciutadella.

The acquisition of Plandiura collection in 1932, together with other acquisitions and store, led to the new installation at the Palau Nacional de Montjuïc in 1934.

The researches after the war allowed to enlarge the collections. Since 1960, there can be found in Barcelona worthy samples of wall paintings with profane subjects 13th. century shown at the huge international exhibition of Romanesque art sponsored by the Council of Europe in 1961 in Barcelona and Santiago de Compostela. All this allowed to enlarge studies and the new presentation of 1973.

Materials pictòrics medievals

Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya

Antoni Morer i Munt i Manuel Font-Altaba

Resum

S'ha dut a terme una investigació dels materials pictòrics emprats en les pintures murals de les esglésies de la vall de Boí i de les atribuïdes al cercle del mestre de Pedret (segles XI i XII). L'objectiu és l'anàlisi dels materials, especialment la identificació dels pigments, i l'estudi de la secció transversal per tal de deduir la tècnica pictòrica emprada per cada autor. S'han estudiat 39 mostres atribuïdes a 5 mestres, mitjançant tècniques no destructives.

L'estudi de la superfície de les mostres s'efectuà per microscòpia òptica de llum reflectida en camp fosc i per fluorescència i difracció de raigs X; aquestes tècniques permeten conèixer la morfologia i l'homogeneïtat del gra, la intensitat i la uniformitat del color i identificar els elements i les fases cristal·lines presents. La secció transversal de les mostres també fou estudiada per la microscòpia òptica, amb la qual cosa s'observà la morfologia i les característiques cromàtiques dels estrats, els quals s'observen per microscòpia electrònica del rastreig i són microanalitzats per un equip EDXA adjunt, que permet la identificació dels elements en cada substrat.

Els resultats obtinguts mostren que tots els pigments utilitzats, excepte el cinabri i l'atzurita, són terres naturals que es troben a l'àrea geogràfica d'on són originàries les pintures: hematites, goethita, aerinita, carboni, calcita i guix. La variació en la tonalitat del color és deguda a la diferent preparació i trituració prèvia del pigment, al diferent grau d'hidratació i a la deposició sobre la capa de preparació. Per tant, la granulometria i la qualitat cromàtica aconseguida per cada artista són paràmetres

Resumen

Se ha efectuado una investigación de los materiales pictóricos utilizados en las pinturas murales de las iglesias del valle de Boí y de las atribuidas al círculo del maestro de Pedret (siglos XI y XII). El objeto de este estudio es el análisis de los materiales, en especial la identificación de los pigmentos, y el estudio de la sección transversal para deducir la técnica pictórica usada por cada autor. Se han estudiado 39 muestras, atribuidas a 5 maestros, con técnicas no destructivas.

El estudio de la superficie de las muestras se ha efectuado por microscopía óptica de la luz reflejada en campo obscuro y por fluorescencia y difracción de rayos X; estas técnicas permiten conocer la morfología y homogeneidad del grano, la intensidad y uniformidad del color, e identificar los elementos y las fases cristalinas presentes. La sección transversal de las muestras se estudió por microscopía óptica en las mismas condiciones, observándose la morfología y las características cromáticas de los estratos, los cuales se observan por microscopía electrónica de rastreo y se microanalizan por un equipo EDXA adjunto que permite identificar los elementos en cada sustrato.

Los resultados obtenidos muestran que todos los pigmentos usados, con excepción del cinabrio y de la atzurita, son tierras naturales que se hallan en el área geográfica de la que son originarias las pinturas: hematites, goethita, aerinita, carbono, calcita y yeso. La variación en la tonalidad del color es debida a la preparación y trituración diferente previa del pigmento, al grado diferente de hidratación y a la deposición sobre la capa de preparación. Esto hace que la granu-

Abstract

Research on pictorical materials used on the mural paintings of the valley of Boí churches and the ones attributed to Pedret master (11th-12th centuries) has been done. Analysis of the samples, specially the pigment identification, was our objective to deduce the pictoric technique used for the authors. By non-destructive techniques, 30 different samples attributed to 5 masters have been analysed.

Painting faces were studied by optical microscopy of reflected light at dark field, and by X-ray fluorescence and diffraction. Morphology and homogeneity of the pigment grains, intensity and uniformity of pigment colour and identification of atomic elements and crystalline phases have been made with these techniques. From cross-section of the pictoric materials, morphology and chromatic characteristics of layers were studied by optical method and analysed by scanning electron microscopy with EDXA microanalyzer.

All pigments used with the exception of cinnabar and azurite, were natural materials situated on paintings geographic area: hematites, goethite, aerinite, carbon, calcite and gypsum. Colour tonality variations were due to previous different preparation and trituration of pigment, to differences in hydratation degree and to the deposition on the preparation layer. Granulometry and chromatic quality attained for every artist were differential parameters between them. Cinnabar and azurite, used by Taüll and Pedret masters, are not on the paintings geographic area and they may consider as "importation material", establishing a very important diffe-

diferenciadors entre ells. El cinabri i l'atzurita, utilitzats pels mestres de Taüll i de Pedret, no es troben en la regió i es poden considerar materials "d'importació"; cal establir una diferència molt important amb la resta dels artistes a causa de la seva possible procedència.

És notable destacar la qualitat de la tècnica d'aquests artistes en estudiar la secció transversal de les mostres. Hi ha capes pictòriques d'un gruix molt regular, mentre que en altres casos el seu gruix és irregular amb deposició no uniforme del pigment. Cal indicar que el mestre de Taüll utilitza una superposició de diverses capes que li permeten obtenir efectes cromàtics molt difícils d'aconseguir amb els pigments de què disposava; el resultat final que aconsegueix aquest artista és la gran riquesa i la qualitat cromàtica de la seva obra.

La distribució dels àtoms de S en les diferents capes de la secció transversal no ha permès d'establir el comportament i l'actuació d'aquest element. Seria interessant un posterior estudi específic de les seves funcions i del seu origen, bé en les capes més superficials, bé en les zones internes del pigment.

lometría y la calidad cromática conseguida por cada artista sean parámetros diferenciadores entre ellos. El cinabrio y la atzurita, utilizados por los maestros de Taüll y de Pedret, no se encuentran en la región y pueden considerarse materiales de "importación", estableciendo una diferencia muy importante con los restantes artistas al proporcionar información sobre su procedencia.

Es notable destacar la calidad de la técnica del artista al estudiar la sección transversal de las muestras. Hay capas pictóricas de un grueso muy regular, mientras que en otros casos su grueso es irregular con deposición no uniforme del pigmento. Es de interés indicar que el maestro de Taüll utiliza una superposición de diversas capas que le permite obtener efectos cromáticos muy difíciles de conseguir con los pigmentos de que dispuso; el resultado final conseguido por este artista es la gran riqueza y calidad cromática de su obra.

La distribución de los átomos de S en las diferentes capas de la sección transversal no ha permitido establecer el comportamiento y actuación de este elemento. Consignamos el interés de un estudio posterior específico de sus funciones y de su origen ya sea en las capas más superficiales, o en las zonas internas del pigmento.

rence with the other artists and giving information to their source.

Technical quality of artists was detectable by the study of the cross-section of the samples. There are pictoric layers with a regular wide and other ones with an irregular wide and non uniform deposition of the pigment. Taüll master used a superposition of layers which gave a special chromatic effects difficult to obtain with the type of pigment he has; the final result was the splendor and high chromatic quality of his work.

The S atoms distribution in the different layers of the cross-section has not permitted us to establish its behavior. It would be interesting a later specific study of its functions and its origin either on the superficial layers or in the internal areas of the pigment.

Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)

Joaquin Garriga Riera

Resum

El pintor Perot Gascó, fill i successor de Joan Gascó (m. 1529) al taller més actiu de Vic entre 1500-1550, encara és molt poc conegut, igual que la seva pintura —sovint confosa i assignada al catàleg patern—. Paral·lelament a la recerca documental, doncs, caldria analitzar de nou les obres atribuïdes tant a Perot com al vell Joan Gascó, per poder-ne confrontar l'estil i destriar amb fonament les assignables a cadascun. Aquí volem contribuir a aquesta caracterització artística de Perot Gascó amb dues observacions molt precises i diferents. La primera analitza la resolució espacial de les seves escenes, profundament distinta de la constant del seu pare. La segona, arran de publicar una obra de Perot fins ara desconeguda, remarca la modularitat compositiva i altres afinitats d'una sèrie de pintures d'oratori que també li són clarament adjudicables.

Resumen

El pintor Perot Gascó, hijo y sucesor de Joan Gascó (m. 1529) en el taller más activo de Vic entre 1500 y 1550, es todavía poco conocido, al igual que su pintura —a menudo confundida y asignada al catálogo paterno—. Así pues, paralelamente a la investigación documental, sería preciso analizar de nuevo las obras atribuidas tanto a Perot como al viejo Joan Gascó, para poder confrontar su estilo y seleccionar con fundamento las asignables a cada uno de ellos. Deseamos aquí contribuir a esta caracterización artística de Perot Gascó con dos observaciones muy precisas y diferentes. La primera analiza la resolución espacial de sus escenas, profundamente distintas de la que es constante en su padre. La segunda, con motivo de la publicación de una obra de Perot hasta hoy desconocida, pone de relieve la modularidad compositiva y otras afinidades de una serie de pinturas de oratorio que también le son claramente adjudicables.

Abstract

The painter Perot Gascó, Joan Gascó's son and successor (died in 1529) at the most active workshop in Vic between 1500-1550, is still not very well known, the same as his painting —which is often confused and assigned to his father—. Together with the documentary research, it should be convenient to check out again the works assigned to Perot as well as those of the old Joan Gascó, in order to confront the style and distinguish with foundation the works assigned to both of them. Here, we want to take part in this artistic characterization of Perot Gascó with two specific and different remarks. The first one analyses the space resolution of his scenes, strongly different from his father's. The second one, due to the publication of a Perot's work which was unknown until now, underlines the compositive modularity and other similarities of a group of oratory paintings that are also clearly assigned to him.

Guillem Mesquida i Munar (1675-1747): biografia d'un pintor mallorquí a l'Europa del primer Setcents

Marià Carbonell i Buades

Resum

L'article consisteix en una revisió crítica de la biografia i la producció coneguda del pintor mallorquí Guillem Mesquida i Munar (1675-1747). L'artista, format a Roma amb C. Maratti i B. Luti, desenvolupà una dilatada activitat a Venècia durant vint anys, abans de passar al servei dels príncep-electors de Baviera i de Colònia, fins al retorn al seu país l'any 1739. Se'n publiquen noves notícies, extretes d'arxius de Mallorca i Venècia, i algunes obres inèdites.

Resumen

El artículo consiste en una revisión crítica de la biografía y la producción conocida del pintor mallorquín Guillem Mesquida i Munar (1675-1747). El artista, formado en Roma con C. Maratti y B. Luti, desarrolló una dilatada actividad en Venecia durante veinte años, antes de pasar al servicio de los príncipes-electores de Baviera y Colonia, hasta el retorno a su país en el año 1739. Se publican nuevas noticias, extraidas de archivos de Mallorca y Venecia, y algunas obras inéditas.

Abstract

This article is a critical review of the biography and known production of the Mallorcan painter Guillem Mesquida i Munar (1675-1747). This artist studied in Rome and was active for twenty years in Venice before he entered the court of the elected Princes of Bavaria and Cologne, where he remained until his return to Spain in 1739. New information found in Mallorcan and Venetian archives is included in the article, as well as several previously unknown works.

Projectes de vidrieres pre-modernistes per a la seu de Barcelona

Sílvia Cañellas

Resum

L'article se centra en l'estudi de 14 projectes, que serviren per a l'elaboració d'algunes vidrieres de la seu de Barcelona i en la seva documentació.

Els autors dels projectes foren els arquitectes J.O. Mestres i A. Font i l'elaboració en vidre fou del taller de R. Travila, en uns casos, i de la Casa Amigó, en d'altres.

Realitzades totes entre 1872-1879, només se'n conserven algunes i parcialment, ja que una bomba n'aterrà l'any 1937 la major part.

Totes elles foren, i els seus projectes encara són, exemples de pre-modernisme religiós, moment artístic que fou antecedent i avançada de l'esclat modernista.

Resumen

El artículo se centra en el estudio de 14 proyectos, que sirvieron para la elaboración de algunas vidrieras de la catedral de Barcelona, y en su documentación.

Los autores de los proyectos fueron los arquitectos J.O. Mestres y A. Font, y la elaboración en vidrio estuvo a cargo del taller de R. Travilla, en unos casos, y de la Casa Amigó, en otros.

Las piezas fueron realizadas alrededor de 1872-1879. Hoy en día sólo se conservan parcialmente algunas, ya que en 1937 una bomba destruyó la mayor parte.

Todas ellas fueron —sus proyectos lo son— ejemplos del premodernismo religioso, momento artístico que fue antecedente y avanzada de la irrupción modernista.

Abstract

The article focuses on the study of 14 projects, that were used to elaborate some stained-glass windows of la Seu of Barcelona, and for its documentation.

The authors of the project were the architects J.O. Mestres and A. Font and the elaboration of the glass was done at R. Travila's workshop, in some cases, and in other cases at Casa Amigó.

All of them were made about 1872-79, and just some of them are kept partially since a bomb destroyed most of them in 1937.

They all were and its projects are still exemples of religious premodernism, artistic period that was previous and foreword of the modernist irruption.

Adquisicions del Gabinet Numismàtic de Catalunya-MNAC

Maria Clua Mercadal
Teresa Marot

Resum

La integració del Gabinet Numismàtic de Catalunya en el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha permès emprendre una política d'adquisició de peces destinada a completar la col·lecció amb monedes de rellevant prestigi internacional.

Presentem les quatre monedes adquirides recentment. El *Nomisma Histameñon* de Romà III Argir (1028-1034), de la seca de Constantinoble, el qual va ser de gran valor durant el segle XI; el florí d'or de Florència, del 1434, el precedent del florí de la corona d'Aragó; el coronat de Ferran I de Nàpols (1458-1494), com a document d'una escena històrica; i el tàler de l'arxiduc Leopold d'Àustria (1607-1632), de la casa de Hall, que va ser una important divisa de plata durant l'Edat Moderna.

Resumen

La integración del Gabinete Numismático de Cataluña en el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha permitido emprender una política de adquisición de piezas, destinada a completar la colección con monedas de relevante prestigio internacional.

Presentamos las cuatro monedas recientemente adquiridas. El *Nomisma Histamenon* de Romano III Argiro (1028-1034), de la ceca de Constantinopla, fue de gran valor durante el siglo XI; el florín de oro de Florencia de 1434, precedente del florín de la Corona de Aragón; el "coronato" de Fernando I de Nápoles (1458-1494), como documento de una escena histórica; y el táler del archiduque Leopoldo de Austria (1607-1632), de la ceca de Hall, que fue una importante divisa de plata durante la Edad Moderna.

Abstract

The integration of the Numismatic Division of Catalonia in the Museu Nacional d'Art de Catalunya has allowed to take on a policy of acquisitions of numismatic items, mainly to complete the collection with coins of great international prestige.

We show you the four recently bought coins. The *Nomisma Histamenon* of Romanus III Argyrus (1028-1034), from the Constantinople mint; it had great value during the 11th century; the golden florin from Florence of 1434, the previous Florin of the Crown of Aragon; the "coronato" of Fernando I of Napoli (1458-1494), as a documment of a historic scene; and the "tàler"of the Archduke Leopold of Austria (1607-1632) from the Hall mint, an important silver coin during the Modern Age.

Un ploraner gòtic de probable procedència catalana

M. Rosa Terés i Tomàs

Resum

L'"Asociación de Profesionales en Arte Antiguo y Moderno" (APROARTE) ha fet donació d'un ploraner gòtic al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es tracta d'una escultura d'alabastre, treballada en alt relleu, que, estilísticament, connecta amb la producció catalana de la segona meitat del segle XIV. Tanmateix, caldrà precisar el seu grau de vinculació amb el Panteó Reial de Poblet i amb els artistes que hi treballaren.

Resumen

La "Asociación de Profesionales en Arte Antiguo y Moderno" (APROARTE) ha hecho donación de un plañidero gótico al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Se trata de una escultura de alabastro, trabajada en alto relieve, que, estilísticamente, conecta con la producción catalana de la segunda mitad del siglo XIV. Asimismo, habrá que precisar su grado de vinculación con el Panteón Real de Poblet y con los artistas que en él trabajaron.

Abstract

The Association of Professionals in Antique and Modern Art (Spanish acronym: APROARTE) has made the Museu Nacional d'Art de Catalunya the donation of a Gothic mourning figure done in high relief. Stylistically the piece is related to Catalan production from the second half of the 14th century. Thus, the degree of its relationship to the Panteó Reial de Poblet (Poblet Royal Pantheon) and to the artists working there will need to be determined.

Adquisició d'un tríptic gòtic d'escola italiana

Rosa Alcoy

Resum

La recent adquisició d'aquest tríptic portàtil, centrat per la Mare de Déu de la Llet, suposa un avanç important pel que fa a la representació de la pintura gòtica italiana al MNAC. L'anàlisi de l'obra —abans a la col·lecció Parcent (Ronda)— ha permès de revisar i contrastar les atribucions fins ara proposades. Va ser associat per una part de la crítica a l'activitat de Ferrer Bassa i situat, per tant, en el marc de la pintura catalana del segon quart del segle XIV. Tanmateix, la seva factura és més propera a les escoles florentines de la segona meitat del Trescents i, concretament, a les realitzacions connectades amb la producció d'Antonio Veneziano. En conseqüència, caldrà insistir en aquesta segona via d'estudi oberta ja per M. Boskovits.

Resumen

La reciente adquisición de este tríptico portátil, centrado por Nuestra Señora de la Leche, supone un avance importante en lo que respecta a la representación de la pintura gótica italiana en el MNAC. El análisis de la obra —anteriormente en la colección Parcent (Ronda)— ha permitido revisar y contrastar las atribuciones propuestas hasta el momento. Fue asociado por una parte de la crítica a la actividad de Ferrer Bassa y situado, por tanto, en el marco de la pintura catalana del segundo cuarto del siglo XIV. Sin embargo, su elaboración está más cercana a las escuelas florentinas de la segunda mitad del Trescientos y, concretamente, a las realizaciones conectadas con la producción de Antonio Veneziano. En consecuencia, habrá que insistir en esta segunda vía de estudio abierta ya por M. Boskovits.

Abstract

The recent acquisition of this portable triptych, with the Madonna of the Milk in the middle, means an important advance with regard to the Italian Gothic painting in the MNAC. The analysis of the work —before in the Parcent collection (Ronda)— has allowed us to revise and check the proposed attributions so far. For the one part of the criticism it was attributed to Ferrer Bassa and placed, therefore, in the Catalan painting frame of the second fourth of 14th century. Nevertheless this painting is nearer to Florentine schools of the 14th century and, to be exact, to the works connected with Antonio Veneziano's production. As a consequence of that, it will be necessary to insist on this second line of study already opened by M. Boskovits.

La Verge Nena entre sant Joaquim i santa Anna, d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)

Joan Bosch i Ballbona

Resum

La tela *La Verge nena entre sant Joaquim i santa Anna*, adquirida pel MNAC, és una obra inèdita que fins ara havia passat desapercebuda. S'ha de situar en el catàleg d'Antoni Viladomat (1678-1755), on harmonitza, per estil i qualitat, amb els episodis que en la seva trajectòria podríem considerar com a clàssics, datables entre el 1720 i el 1740. Aquesta nova obra, sortida en bon estat del mercat d'antiquaris, consolida el fons que el MNAC conserva del més emblemàtic pintor del segle XVIII català, un dels aplecs més importants de l'obra salvaguardada del mestre barceloní.

Resumen

La tela de *La Virgen Niña entre san Joaquín y santa Ana* adquirida por el MNAC, es una obra inédita que hasta ahora había pasado desapercibida. Debe situarse en el catálogo de Antoni Viladomat (1678-1755), donde armoniza por estilo y calidad con los episodios que pueden considerarse clásicos en su trayectoria, datables entre 1720 y 1740. Esta nueva obra, salida en buen estado del mercado de anticuarios, viene a consolidar el fondo que el MNAC conserva del pintor más emblemático del siglo XVIII catalán, una de las series más importantes de la obra salvaguardada del maestro barcelonés.

Abstract

The painting of *The Child Virgin between saint Joachim and saint Anne,* acquired for the MNAC, is an unpublished work of art which has been unnoticed so far. It has to be placed in the Antoni Viladomat's catalogue (1678-1755) being harmonized in style and quality with the episodes of his life which we should considere classical and dated from 1720 and 1740. This new work acquired, in good state, from the antiquarian market consolidates the MNAC fund on the most emblematic Catalan painter from 18th century whose wellkept work constitutes an important contribution from our Barcelona master.

La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic

Francesc Quílez

Resum

El pintor Antoni Viladomat i Manalt fou proclamat, amb una sorprenent unanimitat, com una personalitat dotada d'unes facultats i condicions artístiques incomparables, sense que el pes d'aquesta fortuna crítica es fonamentés sobre una base documental prou sòlida.

L'origen d'aquesta incertesa històrica cal buscar-lo en les manifestacions atribuïdes al pintor Anton Rafael Mengs. L'autoritat i el prestigi intel·lectual de Mengs varen possibilitar la gestació d'un corrent d'opinió, embrió del futur academicisme barceloní, que coincidia a manifestar la seva incondicional adhesió a algunes de les idees artístiques formulades per l'alemany, entre les quals destacava, per la seva dimensió sentimental, la valoració positiva de la pintura de Viladomat.

La historiografia catalana posterior, llevat del cas de Feliu Elias, va preservar una actitud de fidelitat i de compromís en el desig de projectar una imatge distorsionada i sobredimensionada de la figura de Viladomat. Fontanals i Casellas, amb la seva projecció històrica, intentaven suplir les absències d'un període històric que es presentava sota el signe del decadentisme; un propòsit que ja havia determinat, en una època anterior, el sentit dels judicis estètics expressats per insignes erudits com Ceán Bermúdez o Leandro Fernández de Moratín, autors que intentaven entreveure en el pintor català el reflex del seu propi ideari artístic o fins i tot la seva pròpia concepció del món.

Resumen

El pintor Antoni Viladomat i Manalt fue proclamado, con sorprendente unanimidad, una personalidad dotada de incomparables facultades y condiciones artísticas, sin que el peso de tal fortuna crítica se fundamentara en una base documental suficientemente sólida.

El origen de esta incertidumbre histórica debe buscarse en las manifestaciones atribuidas al pintor Anton Rafael Mengs. La autoridad y el prestigio intelectual de Mengs contribuyeron a la gestación de una corriente de opinión, embrión del futuro academicismo barcelonés, que manifestaba su incondicional adhesión a algunas de las ideas artísticas formuladas por el alemán, destacando por su dimensión sentimental, la valoración positiva de la pintura de Viladomat.

La historiografía catalana posterior, salvo en el caso de Feliu Elias, preservó una actitud de fidelidad y compromiso en el deseo de proyectar una imagen distorsionada y sobredimensionada de la figura de Viladomat. Fontanals y Casellas, con su proyección histórica, intentaban suplir las ausencias de un período histórico que se presentaba bajo el signo del decadentismo; un propósito que ya había determinado, en época anterior, el sentido de los juicios estéticos expresados por insignes eruditos como Ceán Bermúdez o Leandro Fernández de Moratín, autores que intentaban entrever en el pintor catalán el reflejo de su propio ideario artístico o, incluso, su propia concepción del mundo.

Abstract

The painter Antoni Viladomat i Manalt was proclaimed, with a surprising unanimity, a person with incomparable artistic faculties and nature, without the weigh of this critical fortune was based on a solid enough documentary —assumption basis.

The origins of such historic uncertainty should be looked for among the works assigned to the painter Anton Rafael Mengs. Mengs' authority and intellectual prestige allowed the gestation of a current of opinion, embryo of the future Barcelonian academism, that coincided in showing the unconditional linking to some of the artistic ideas by the German artist, standing out his sentimental dimension, the positive valuation of Viladomat's painting.

The later Catalan historiography, except Feliu Elia's case, kept an attitude of fidelity and compromise with the wish of projecting a distorsioned and an overdimensioned vision of the figure of Viladomat. Fontanals and Casellas, with their historic projection, tried to fill the absences of a historic period that showed itself under the sign of decadence; an aim that had determinated, in a previous time, the sense of aesthetics judgements expressed by important wise men such as Ceán Bermúdez or Leandro Fernández de Moratín, authors that tried to guess in the Catalan painter the reflection of his own artistic ideology, or even though, his own conception of the world.

La colección de grabados yakusha-e del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sergio Navarro Polo

Resum

A l'article hem estudiat els gravats ukiyo-e (xilografies japoneses del període de Tokugawa, 1612-1868) de tema de teatre kabuki conservats en la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La col·lecció inclou tota una mostra de gravats realitzats per un dels artistes més importants d'aquest període, Utagawa Kunisada (1786-1865). També compta amb un interessant gravat de Hasegawa Munehiro (act. 1848-1867), representant de l'escola Kamigata-e (gravats teatrals de Kyoto i Osaka).

Resumen

En el artículo hemos estudiado los grabados ukiyo-e (xilografías japonesas del período Tokugawa, 1612-1868) de tema de teatro kabuki conservados en la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La colección posee una interesante muestra de grabados realizados por uno de los más importantes artistas de este período, Utagawa Kunisada (1786-1865). También se conserva un interesante grabado de Hasegawa Munehiro (act. 1848-1867), representante de la escuela Kamigata-e (grabados teatrales de Kyoto y Osaka).

Abstract

This article describes the Ukiyo-e prints (Japanese woodblock prints from the Tokugawa period, 1612-1868) related to Kabuki theater, part of the collection in the Department of Drawings and Engravings of the Museu Nacional d'Art de Catalunya. Included in the collection are prints by one of the most important artists of this period, Utagawa Kunisada (1786-1865). There is also an interesting print by Hasegawa Munehiro (active 1848-1867), from the Kamigata-e school (prints about theatrical subjects from Kyoto and Osaka).

Adquisició d'un número extraordinari de la revista manuscrita *Il Tiberio* (1898)

Francesc Fontbona

Resum

Aquest article repassa el naixement i la vida de la revista *Il Tiberio,* creada pels amics de Pere Ysern i Alié quan aquest era a Roma perfeccionant el seu aprenentatge. L'inspirador i ànima d'aquesta iniciativa fou Ramon Riera, en mans del qual van revertir els trenta-sis números del tiratge d'aquesta revista feta de manera artesanal i en exemplar únic.

Resumen

Este artículo repasa el nacimiento y la vida de la revista *Il Tiberio*, creada por los amigos de Pere Ysern i Alié cuando éste estaba en Roma perfeccionando su aprendizaje. El inspirador y el alma de esta iniciativa fue Ramon Riera, en cuyas manos revertieron los trenta y seis números del tiraje de esta revista realizada de manera artesanal y en ejemplar único.

Abstract

This article covers the birth and life of the magazine, *Il Tiberio,* founded by friends of Pere Ysern i Alié when he was in Rome completing his apprenticeship. Ramon Riera was the guiding spirit behind this endeavor and, under his direction, a single handcrafted copy of each of the thirty-six issues was produced.

Per un Museu Nacional de Bells Oficis

Oriol Bohigas

Resum

L'art aplicat ha estat un fenomen importantíssim en la formulació de tot l'art modern i, per tant, en la concepció dels continguts dels museus de tot el món. A Catalunya la història de l'art aplicat —des de la teoria política i cultural dels «Bells Oficis» fins a l'actual internacionalització del disseny industrial— té una especial importància, superior a molts altres països europeus, i està arrelada als grans esdeviments de la Renaixença i, especialment, a la creació dels museus. Avui dia l'art aplicat té una nova interpretació moderna, conseqüència de la superació de les fórmules més domèstiques i burgeses del «quadre de cavallet», cap a la serielització, la monumentalitat urbana i museística i els sistemes de reproducció. A Barcelona hi ha molts museus dedicats sectorialment a l'art aplicat amb continguts valiosíssims, però amb una escala estructural insuficient. Urgeix la creació d'un gran Museu Nacional de Bells Oficis —que podria portar el nom de Joaquim Folch i Torres— que reunexi tots aquells continguts amb una visió d'acord amb la modernitat conceptual de l'aplicació artesana i industrial de l'art.

Resumen

El arte aplicado ha supuesto un fenómeno importantísimo en la formulación de todo el arte moderno y, por tanto, en la concepción de los contenidos de los museos de todo el mundo. En Cataluña la historia del arte aplicado —desde la teoría política y cultural de los «Bellos Oficios» hasta la actual internacionalización del diseño industrial— tiene una especial importancia, superior a muchos otros países europeos, y está arraigada a los grandes acontecimientos de la «Renaixença», especialmente, a la creación de los museos. Hoy en día el arte aplicado tiene una nueva interpretación moderna, consecuencia de la superación de las fórmulas más domésticas y burguesas del «cuadro de caballete», hacia la serialización, la monumentalidad urbana y museística y los sistemas de reproducción. En Barcelona hay muchos museos dedicados sectorialmente al arte aplicado con contenidos valiosísimos, pero con una escala estructural insuficiente. Urge la creación de un gran Museo Nacional de Bellos Oficios —que podría llevar el nombre de Joaquim Folch i Torres— que reúna todos aquellos contenidos con una visión de acuerdo con la modernidad conceptual de la aplicación artesana e industrial del arte.

Abstracts

Applied art has been an extremely important phenomenon in the formulation of all modern art and thus in the conception of all of the world's museums. In Catalonia the history of applied art —from the political and cultural theory of the fine arts to the current internationalization of industrial design— has a special importance. This is in fact greater than in many other European countries and is rooted in the great events of the Renaissance —especially in the creation of museums. Today, applied art has a new, modern interpretation, the consequence of moving beyond domestic and bourgeois formulas of the "canvas on the easel" to serialization, urban and museological monuments and systems of reproduction. In Barcelona there are many museums sectorially dedicated to the applied arts with highly valued contents, but lacking in structural scale. The creation of a large National Museum of Beaux Arts is needed. It might bear the name of Joaquim Folch i Torres. In any case, it will have to bring together all those contents with a single vision in line with conceptual modernity of the artisanal and industrial application of art.

Une église pré-romane et romane méconnue en Poitou : St. Hilaire de Gourgé

Hélène Rousteau

Resum

L'article fa un repàs succint de la història de l'antic priorat de Saint-Hilaire de Gourgé, exemple fonamental per a la història de la Gâtine —d'on és l'edifici pre-romànic més antic—, des de l'època galo-romana fins el segle XIX, reflectit en la mateixa arquitectura de l'edifici. D'altra banda, es descriuen dues esglésies més de la zona de Poitou, estretament emparentades amb la de Gourgé: Saint-Pierre-les-Eglises (Vienne), del final del segle IX o del principi del segle X, i Saint-Généroux (a 20 km de Gourgé), del segle X.

Resumen

El artículo repasa sucintamente la historia del antiguo priorato de Saint-Hilaire de Gourgé, ejemplo fundamental para la historia de la Gâtine —de donde es el edificio prerrománico más antiguo—, desde la época galo-romana hasta el siglo XIX, que se refleja en la misma arquitectura del edificio. Por otra parte, se describen dos iglesias más de la zona de Poitou, estrechamente emparentadas con la de Gourgé: Saint-Pierre-les-Eglises (Vienne), de finales del siglo IX o de principios del siglo X, y Saint-Généroux (a 20 km de Gourgé), del siglo X.

Abstract

The article briefly reviews the history of the ancient priory of Saint Hilaire de Gourgé, the oldest pre-Romanesque building in the region of Gâtinais and a landmark in its history, from the Gallo-Roman times until the 19th century, as is reflected in the architecture of the building itself. Two other churches from the area of Poitou related to the Gourgé church are also described: Saint-Pierre-les-Eglises (Vienne), from the late 9th century or early 10th, and Saint Generoux (20 km from Gourgé), from the 10th century.

El conjunt monumental de Miralles i les seves pintures italianitzants

Montserrat Pagès i Paretas

Resum

El castell gòtic de Miralles fou reformat vers el 1414, quan s'hi instal·là el convent agustinià de la *Domus Dei* o Casa de Déu de Miralles, fundat pel mercader barceloní Bertran Nicolau. La capella del convent conserva les pintures dels dos trams de llevant, d'estil gòtic internacional, d'un gran italianisme, amb escenes del *Gènesi*, sant Cristòfol, els sants metges Cosme i Damià i els arcàngels Miquel i Rafael, en un mural que duu l'anagrama del fundador; també, sant Joan Baptista, l'arbre de Jesè, sant Pau i altre apòstol i els evangelistes Joan i Mateu.

Resumen

El castillo gótico de Miralles fue reformado hacia 1414, cuando se instaló el convento agustiniano de la *Domus Dei* o Casa de Dios de Miralles, fundado por el mercader barcelonés Bertran Nicolau. La capilla del convento conserva las pinturas de los dos tramos de levante, de estilo gótico internacional —de un gran italianismo—, en un mural que lleva el anagrama del fundador donde se encuentran representadas escenas del *Génesis*, san Cristóbal, los santos médicos Cosme y Damián y los arcángeles Miguel y Rafael. También se conservan escenas de san Juan Bautista, del árbol de Jesé, de san Pablo y otro apóstol, y de los evangelistas Juan y Mateo.

Abstract

The Gothic castle of Miralles was improved about 1415 when the Augustinian convent *Domus Dei* of Miralles was set up there founded by the Barcelonian trader Bertran Nicolau. The chapel in the convent keeps the paintings on two sections of the eastern side, of an international Gothic style, and Italian influence. There are scenes from the *Genesis*, Saint Christopher, the doctors Saint Cosme and Saint Damian and the archangels Michael and Raphael. The last four figures painted on a wall painting with the founder's anagram. There can also be seen Saint John the Baptist, Jese's tree, Saint Paul and another apostle and the Evangelists Saint John and Saint Mathew.

El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya

Eva Figueras Ferrer

Resum

Els estudis sobre la història del gravat coincideixen a designar l'obra de Manuel de Rueda *Instrucción para gravar en cobre*, publicada l'any 1761, com el primer manual calcogràfic escrit a Espanya. Es tracta, bàsicament, d'una traducció de les fonts bibliogràfiques franceses, entre les quals cal destacar la d'Abraham Bosse.

En aquest article tenim la satisfacció de publicar un manuscrit espanyol, inèdit fins ara, que precedeix un segle l'obra de Manuel de Rueda. Es titula *Método para gravar al agua fuerte y sobre marfil* i forma part dels fons de la Biblioteca Nacional de Madrid amb la referència ms. 9338.

El manuscrit va ésser redactat entre el 1643 —data d'una de les estampes que l'il·lustren, titulada *Les Graveurs*, d'Abraham Bosse— i el 1679, quan mor Joan-Josep d'Àustria, a qui, segons la taxació dels seus béns, pertanyia l'obra.

El que ja és un fet indubtable és la distinció —que caldria tenir en compte d'ara endavant— entre el primer tractat escrit a Espanya i el primer editat a Espanya, el qual continuaria essent el de Manuel de Rueda de l'any 1761.

Resumen

Los estudios sobre la historia del grabado coinciden en designar la obra de Manuel de Rueda *Instrucción para grabar en cobre,* publicada en 1761, como el primer manual calcográfico escrito en España. Se trata, básicamente, de una traducción de las fuentes bibliográficas francesas, entre las que debemos destacar la de Abraham Bosse.

En este artículo nos complace publicar un manuscrito español, inédito hasta ahora, que precede en un siglo a la obra de Manuel de Rueda. Se titula *Método para gravar al agua fuerte y sobre marfil* y forma parte del fondo de la Biblioteca Nacional de Madrid, con la referencia ms. 9338.

El manuscrito fue redactado entre 1643 —fecha de una de las estampas que lo ilustran, titulada *Les Graveurs* de Abraham Bosse— y 1679, cuando muere Juan-José de Austria, a quien, según la tasación de sus bienes, pertenecía la obra.

Es ya un hecho indudable la distinción —que debería tenerse en cuenta a partir de ahora— entre el primer tratado escrito en España y el primero editado en España, que continuaría siendo el de Manuel de Rueda de 1761.

Abstracts

The studies about the history of engraving coincide in pointing out Manuel de Rueda's work *Instrucción para gravar en cobre (Instructions to engrave on copper)*, published in 1761, as the first calcographic handbook written in Spain. Basically, it is a translation of the bibliographic French sources among them ouststands Abraham Bosse's.

In this article, we are pleased to publish a Spanish manuscript, not-known until now, which is previous to Manuel de Rueda's work in one century. Its title is *Método para gravar al agua fuerte y sobre marfil*, and it is part of the National Library of Madrid's fund with reference ms. 9338.

The manuscript was written between 1643 —date of one of the pictures that illustrate it called *Les Graveurs* by Abraham Bosse— and 1679, when Joan-Josep from Austria died, to whom according to the inventory of his belongings, he was the owner of the work.

Undoubtly, there should be made the distinction —it should be taken into account from now on— between the first essay written in Spain and the first essay published in Spain, which would be Manuel de Rueda's of 1761.

Nous documents sobre Santa Maria de Jonqueres de Barcelona

Joan Bassegoda i Nonell

Resum

Basant-se en els documents dels arxius de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Barcelona, Societat Econòmica d'Amics del País i Càtedra Gaudí, l'autor dóna a conèixer precisions fins ara inèdites sobre l'església i convent de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona, especialment pel que fa al trasllat des del seu emplaçament original, en el torrent de Jonqueres, a l'Eixample de Barcelona, on continua com a seu de la parròquia de la Immaculada Concepció.

Resumen

En función de los documentos de los archivos de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi, Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Barcelona, Societat Econòmica d'Amics del País y Càtedra Gaudí, el autor da a conocer precisiones, inéditas hasta el momento, sobre la iglesia y convento de Santa María de Jonqueres de Barcelona, especialmente en lo que respecta al traslado desde su emplazamiento original, el torrente de Jonqueres, al Ensanche de Barcelona, donde continúa como sede de la parroquia de la Inmaculada Concepción.

Abstract

According to the documents from the registry of the Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Barcelona, Societat Econòmica d'Amics del País i Càtedra Gaudí, the author reports unknown aspects about the church and the convent of Santa Maria de Jonqueres of Barcelona especially as regards to the moving from its original place at Jonqueres to the Eixample of Barcelona where it is still the see of the Immaculate's parish.

Le *Magasin pittoresque*

Le Moyen-Age vu au travers de ce périodique illustré du XIXe siècle (1833-1890)

Chantal Kerrand

Resum

L'article fa un estudi del periòdic il·lustrat *Magasin pittoresque,* creat l'any 1833, que va néixer de l'interès per l'Edat Mitjana, pel redescobriment de les epopeies cavalleresques, pels poemes èpics i per les catedrals gòtiques, i alhora per prendre consciència del patrimoni que cal estudiar i protegir. Simultàniament, aquesta anàlisi aprofundida del contingut del periòdic permet observar la influència dels estudis oficials entre els redactors, l'evolució dels gusts per un o altre tipus de monument i, en definitiva, quina cultura s'oferia a l'opinió pública durant el segle XIX.

Resumen

El artículo estudia el periódico ilustrado *Magasin pittoresque,* creado en el año 1833, que nació del interés por la Edad Media, por el redescubrimiento de las epopeyas de caballería, por el de los poemas épicos y por el de las catedrales góticas, y a la vez para tomar conciencia del patrimonio que era necesario estudiar y proteger. Simultáneamente, este análisis profundo del contenido del periódico permite observar la influencia de los estudios oficiales entre los redactores, la evolución de los gustos por uno u otro tipo de monumento y, en definitiva, qué cultura se ofrecía a la opinión pública durante el siglo XIX.

Abstract

The article is a study of the illustrated periodical *Magasin pittoresque* which first appeared in 1833. It stemmed from an interest in the Middle Ages, in chivalric epics, in epic poetry, in Gothic cathedrals and it had the purpose of fostering awareness of the art treasures to be studied and protected. As thorough an analysis of the contents of the periodical as this also reveals how influenced the editors were by the official studies being made at the time as well as the evolution of preferences for one monument as opposed to another, in short, the culture which was exposed to the public opinion during the 19th century.

D'Enric Sagnier a Salvador Andreu. Notes sobre la urbanització de l'avinguda del Tibidabo de Barcelona

Santi Barjau

Resum

L'avinguda del Tibidabo, a Barcelona, fou edificada en línies generals entre 1901 i 1928. És una mostra destacada d'urbanització de l'època del Modernisme. Se n'han destacat sovint algunes peces essencials projectades pels grans arquitectes del període, però rarament ha estat contemplada com a conjunt. L'article n'explica els orígens, lligats a la figura del farmacèutic Salvador Andreu, i esbossa la seva vinculació amb l'arquitecte Enric Sagnier. L'apèndix cataloga les construccions de l'avinguda.

Resumen

Entre 1901 y 1928, se edificó en líneas generales, la avenida del Tibidabo. Es una destacada muestra de urbanización de la época del Modernismo. A menudo se han puesto de relieve algunas piezas esenciales proyectadas por los grandes arquitectos del período, pero raramente se ha contemplado como conjunto. El artículo explica sus orígenes, relacionados con la figura del farmacéutico Salvador Andreu, y esboza la vinculación de éste con el arquitecto Enric Sagnier. El apéndice cataloga las construcciones de la avenida.

Abstract

The Tibidabo Avenue, in Barcelona, was built unecessary between 1901 and 1928. It is an outstanding sample of *Modernisme*. There had often been highlighted some important pieces projected by the great architects of the period, but rarely has it been seen as a whole. The article tells us about its origins linked to the figure of the chemist Salvador Andreu, and it outlines his linking with the architect Enric Sagnier. The appendix catalogues the buildings of the avenue.

El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres

Milagros Guardia

Resum

Presentació i edició d'un text original de J. Folch i Torres, el contingut del qual és un resum de la seva activitat professional com a director dels Museus d'Art de Barcelona durant els anys de la Guerra Civil espanyola. En ell es comenta en detall l'exposició sobre Art medieval català a París, de l'any 1937, que ell organitzà, i que contenia un conjunt d'obres del Museu d'Art de Catalunya i d'altres que havien estat aplegades de col·leccions eclesiàstiques i privades durant els primers mesos de la guerra, i que restaren a París sota la seva custòdia fins a la repatriació l'any 1939. Es tracta d'un document adreçat a les autoritats polítiques com a descàrrega de responsabilitats per a la seva depuració com a funcionari de l'Ajuntament de Barcelona, càrrec que no aconseguí mai.

Resumen

El artículo presenta la edición de un texto de J. Folch i Torres, cuyo contenido es un resumen de su actividad profesional como director de los Museos de Arte de Barcelona durante la Guerra Civil española. En él se comenta detalladamente la exposición, organizada por Folch, sobre Arte medieval catalán celebrada en París en 1937, que contenía un conjunto de obras del Museu d'Art de Catalunya y otras que habían sido reunidas de colecciones eclesiásticas y privadas durante los primeros meses de la guerra; todas ellas permanecieron en París bajo su custodia hasta la repatriación de 1939. Se trata de un documento dirigido a las autoridades políticas como descarga de responsabilidades por su depuración como funcionario del Ayuntamiento de Barcelona, cargo que nunca consiguió.

Abstract

Presentation and edition of a J. Folch i Torres' original text. Its content is a summary of his professional activity as a director of the Art Museums in Barcelona during the Spanish civil war. It details the exhibition on Medieval Catalan Art held in Paris, in 1937, and organized by J. Folch i Torres. The works in display were from the Museu d'Art de Catalunya and other works that had been compiled from ecclesiastic and private collections during the first months of the war. They were kept in Paris under Folch i Torres's custody until their repatriation in 1939. Is is a document addressed to the political authorities to get rid of his responsabilities and in order to obtain his cleansing as an office in the Town Hall of Barcelona. However, he never achieved such cleansing.

Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst. Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts.

Andrea von Hülsen

Resum

El títol de *Discussió sobre la història dels escultors europeus. Escultura dels segles XII i XIII* fa referència a una sèrie de colloquis que es va celebrar al Liebieghaus Museum de Frankfurt am Main.

La finalitat del projecte residia en una revisió dels escrits de la història de l'art de l'escultura europea dels segles XII i XIII, recolzant-se en els aspectes sòcioculturals, geogràfics, estilístics, iconogràfics, etc. de l'època.

Resumen

El título *Discusión sobre la historia de los escultores europeos. Escultura de los siglos XII y XIII* se refiere a una serie de coloquios que se celebró en el Liebieghaus Museum de Frankfurt am Main.

El objetivo del proyecto residía en una revisión de los escritos de la historia del arte de la escultura europea de los siglos XII y XIII, apoyándose en los aspectos socioculturales, geográficos, estilísticos, iconográficos, etc. de la época.

Abstract

Discussions on the history of european sculptors. Sculpture in the 12th and 13th centuries is the title of a series of conferences held at the Liebieghaus Museum in Frankfurt am Main.

The project consisted of revising what has been written about the art history of European sculpture in the 12th and 13th centuries, basing it on the sociocultural, geographic, stylistic and iconographic aspects of that time.

Llistat d'autors

Ainaud de Lasarte, J.,
Vice-president de la Junta de Museus de Catalunya

Alcoy, R.,
Universitat de Barcelona

Barjau, S.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Barral i Altet, X.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bassegoda i Nonell, J.,
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Bohigas, O.,
Regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona

Bosch i Ballbona, J.,
Universitat de Lleida

Cañellas, S.,
Universitat de Barcelona

Carbonell i Buades, M.,
Universitat Autònoma de Barcelona

Clua Mercadal, M.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Gabinet Numismàtic de Catalunya

Combalia, V.,
Universitat de Barcelona

Duran i Farell, P.,
President del Patronat del Museu Nacional
d'Art de Catalunya

Figueras Ferrer, E.,
Universitat de Barcelona

Font-Altaba, M.,
Universitat de Barcelona, Institut d'Estudis Catalans

Fontbona, F.,
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Galtier Martí, F.,
Universitat de Saragossa

Garriga Riera, J.,
Universitat de Barcelona

Giralt-Miracle, D.,
Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Guardia, M.,
Universitat de Barcelona

Guasch, A.,
Universitat de Barcelona

Gumà, Ma. M.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Von Hülsen, A.,
Max-Planck Institut für Geschichte, Göttingen

Kerrand, C.,
Université de Rennes 2

Marot, T.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Gabinet Numismàtic de Catalunya

Morer i Munt, A.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Navarro Polo, S.,
Kanda University of International Studies, Chiba, Japó

Pagès i Paretas, M.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Quílez, F.,
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Riu i Riu, M.,
Universitat de Barcelona

Rousteau, H.,
Université Paris X - Nanterre

Terés i Tomàs, M. R.,
Universitat de Barcelona

Crèdits fotogràfics

Arxiu Càtedra Gaudí

Arxiu de la catedral de Barcelona

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Arxiu Jeroni Juan (Museu de Mallorca)

Arxiu Mas

Santi Barjau

Marià Carbonell i Buades

Patrice Coll

Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya

Manuel Font-Altaba

Maria Montserrat Gumà

Fernando Galtier Martí

Joaquim Garriga Riera

Anna Guasch

Laboratorio Fotográfico de la Calcografía Nacional de Madrid

Antoni Morer i Munt

Montserrat Pagès i Paretas

Hélène Rousteau

Servei Fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (J. Calveras, M. Mèrida, J. Sagristà)

Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona

Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya

Electa



MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya