



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La conservació del revers

### Criteris de restauració del suport de tela de la pintura catalana moderna com a testimoni històric i artístic

Núria Pedragosa Garcia



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**





UNIVERSITAT DE BARCELONA

DEPARTAMENT DE PINTURA  
SECCIÓ CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ

PROGRAMA DE DOCTORAT:  
METODOLOGIA I TÈCNIQUES ARTÍSTIQUES

# LA CONSERVACIÓ DEL REVERS

CRITERIS DE RESTAURACIÓ DEL SUPORT  
DE TELA DE LA PINTURA CATALANA MODERNA  
COM A TESTIMONI HISTÒRIC I ARTÍSTIC

TESI PRESENTADA PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTORA EN BELLES ARTS  
NÚRIA PEDRAGOSA GARCIA

DIRECTORA DE LA TESI: DRA. GEMA CAMPO FRANCÉS

BARCELONA, NOVEMBRE 2005

VOLUM I



# VOLUM I

## INTRODUCCIÓ

### CAPÍTOL 1 : EL REVERS DELS SUPORTS DE TELA

<b>1.1 . El revers del llenç i la seva conservació .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 . El revers del llenç i la seva representació plàstica .....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 . La morfologia del revers: el suport .....</b>	<b>25</b>
• El llenç i la seva composició	
• La preparació i les seves variants	
• El bastidor i les seves tipologies	
<b>1.4 . La fabricació i la comercialització dels suports de tela a Catalunya i França durant el segle XIX i principis del XX.....</b>	<b>45</b>

### CAPÍTOL 2 : ELS REVERSOS DE LES PINTURES SOBRE TELA DE LA COL·LECCIÓ PERMANENT D'ART MODERN DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

<b>2.1. L'univers d'estudi per un itinerari alternatiu.....</b>	<b>55</b>
<b>2.2. Descripció cronològica de les teles de suports, bastidors, inscripcions i restauracions històriques: des de l'academicisme a l'avantguardisme.....</b>	<b>63</b>
<b>2.3. Les etiquetes .....</b>	<b>165</b>
• Les etiquetes de museu	
• Les etiquetes de la Guerra Civil	
• Les etiquetes de llegats, donacions i adquisicions	
• Les etiquetes d'exposicions	
<b>2.4. Els marcs.....</b>	<b>185</b>
• Els marcs i la museologia moderna	
• Notes històriques i alguns exemples identificadors dins de la col·lecció d'art modern del MNAC	
• La documentació de l'estat de conservació dels marcs i la seva restauració	
<b>2.5. Galeria de reversos.....</b>	<b>201</b>

## **CAPÍTOL 3 : CRITERIS I TÈCNiques PER A LA CONSERVACIÓ DEL SUPORT DE TELA I EL SEU REVERS**

<b>3.1. Entorn dels criteris de restauració dels suports de tela.....</b>	<b>271</b>
• Notes sobre els criteris de restauració de pintura sobre tela al segle XIX i principis del XX a Catalunya	
• La pràctica tradicional del reentelat i altres procediments de consolidació de suports de tela als Museus d'Art de Barcelona	
• Sistemes de documentació i les primeres publicacions relacionades amb els processos de restauració a Catalunya	
• Contrast de criteris de restauració aplicats al cas d'unes pintures robades	
<b>3.2. Els elements degradants i els seus efectes.....</b>	<b>297</b>
<b>3.3. La identificació de les fibres que componen la tela per a la planificació de la intervenció.....</b>	<b>301</b>
• Anàlisis de fibres de pintura moderna	
<b>3.4. Procediments de restauració del suport per a la conservació integral del revers.....</b>	<b>327</b>
• Els tractaments preliminars	
• Les intervencions aplicades a l'estructura del bastidor	
• La consolidació parcial del suport de tela	
• Les alternatives al reentelat tradicional	
• Els tractaments de recuperació dels materials inclosos al revers	
• La protecció del revers	
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>347</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>351</b>

## **VOLUM II**

### **CATÀLEG DE REVERSOS: PINTURA MODERNA DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

## NOTES EXPLICATIVES

- El període artístic general dins del qual se circumscriuen les obres pictòriques que han servit de material d'estudi per a aquesta tesi, és anomenat *art modern* i es refereix a la pintura del segle XIX i primeres tres dècades del segle XX. La selecció s'inicia amb obres de pintors academicistes dels inicis del 1800, com les de Josep Bernat Flaugier, i acaba amb les obres del període coincident amb la Guerra Civil, com les de Juli González del 1939.
- Els títols de les obres i la seva cronologia coincideixen amb les del *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern* (Ajuntament de Barcelona, 1984). En algun cas observareu canvis respecte d'aquestes dades perquè he constatat modificacions en la nova museografia de l'actual exposició permanent d'art modern del MNAC.
- La numeració entre claudàtors **[000]** correspon al número del catàleg que té cada obra en el volum II d'aquesta tesi. Aquesta numeració s'ha incorporat darrere el títol de l'obra determinada el primer cop que aquesta s'esmenta, concretament en el subcapítol 2.2, perquè es visualitzi paral·lelament la imatge general del revers i el seu contingut en forma de fitxa del volum II que s'està relatant i relacionant dins el text d'aquest subcapítol.
- El terme *reentelat* emprat en restauració no és del tot correcte, però el seu ús és plenament acceptat, superant l'acceptació dels termes *folrat* o *entelat*. S'usa com a expressió per definir l'estadi d'una obra a la qual s'ha aplicat una tela nova al dors, o bé que s'ha tornat a entelar quan ja existia un reentelat anterior.





## INTRODUCCIÓ

Cada quadre conté diferents tipus d'informació. El missatge estètic és el que acostuma a centrar l'atenció dels analistes, però no és l'únic. Existeix tot un altre cúmulo de dades que poden donar-nos coneixement. El suport de l'obra pictòrica n'és un, i el revers és la superfície d'aquesta matèria. Les diverses capes de preparació que fan de coixí a la pintura, les diferents tipologies de bastidor i de tela de suport, les inscripcions de l'artista al dors, el marc o els segells distintius que ha anat reunint l'obra d'art, constitueixen una font de coneixement essencial, una autèntica cara oculta de la pintura. Però de la mateixa manera que no hi ha cap revers idèntic, hi ha un fenomen d'envelliment col·lectiu que els iguala. També existeix una xarxa interna que relaciona les obres entre si quan es troben agrupades en una mateixa col·lecció i el temps hi va deixant la seva empremta.

L'objectiu d'aquesta tesi és justament indagar sobre els indicis històrics, teòrics i físics d'aquestes traces en els reversos dels quadres, defensant la necessitat de preservar-les i també mostrar les tècniques que poden fer possible la seva conservació. El meu interès en aquest aspecte de la conservació integral de la pintura moderna prové de la meua dedicació a la conservació-restauració primer al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat des de 1982 i posteriorment al Museu Nacional d'Art de Catalunya restaurant pintura moderna d'una manera intermitent des del 1998, i més intensament des del 2001. Aquest treball en continuïtat en l'àmbit de la pintura catalana moderna m'ha permès anar coneixent molts reversos de pintures de cavallet, les seves particularitats i peculiaritats, les dades que contenen i les mesures de conservació adequades per conciliar l'estabilitat de la pintura amb el manteniment de les traces històriques i artístiques del revers.

La investigació d'aquesta tesi se centra en pintura catalana sobre tela cronològicament situada entre els inicis del segle XIX i la dècada dels anys trenta del segle XX a través de la col·lecció permanentment exposada del Museu Nacional d'Art de Catalunya. És especialment important resseguir la repercussió que té, des del punt de vista dels materials, l'evolució industrial catalana amb els consegüents efectes comercials. De la utilització del lli o el cànem es passà a la incorporació del cotó com a element innovador per l'abaratiment que comportava. Apareixerà una estandardització dels formats que trencarà amb la tradició artesana dels pintors que havien emprat uns suports més rígids, tendint

cap a materials més lleugers. Aquests i altres elements característics de la morfologia dels suports de les pintures mereixeran l'atenció de la primera part de la tesi.

En el segon capítol procedirem a l'anàlisi detallada dels reversos d'obres concretes i de pintors representatius de l'època estudiada, a partir de la selecció establerta pel projecte museogràfic del MNAC. La informació bibliogràfica específica sobre reversos de pintures sobre tela i els materials artístics a Catalunya, així com sobre els procediments pictòrics, és relativament escassa, cosa que obliga a recollir la majoria de dades de primera mà directament del material analitzat. El treball de camp esdevé així una fase necessària, que sorprèn i satisfà pel que té d'inexplorat i per la voluntat que aquesta recerca documental esdevingui un marc de coneixement per a futures investigacions. Com he dit, cada revers és diferent i resulten significatius els lligams que relacionen uns i altres artistes que han treballat paral·lelament o han compartit unes escoles i ciutats determinades.

Aquests materials de què parlem no romanen estables. Es degraden, com la pintura, amb la diferència que s'ha desenvolupat una cultura de la fixació, neteja i conservació de la capa pictòrica, i, en canvi, s'ha oblidat sovint la permanència d'aquests altres signes testimonials que són els materials de suport i els reversos de les pintures. La confusió sobre aquest altre aspecte ha fet que s'hagi abusat de sistemes dràstics d'intervenció, com el reentelat, que eliminava bastidors originals i cobria teles amb elements inscrits al dors, només amb la justificació d'una restauració expeditiva. La tesi recollirà, en la tercera part, la crítica i anàlisi d'aquestes pràctiques documentant "l'estat de la qüestió", amb una explícita voluntat de crear consciència científica sobre la necessitat de mantenir intacta aquesta informació. La generació de restauradors en la qual m'incloc ja ha modificat sensiblement una pràctica molt corrent en el passat que no pretenia res més que reparar danys i "allargar" la vida de les pintures amb els mitjans de què es disposava. El criteri actual ha millorat aquest concepte amb l'aplicació de mesures de conservació preventiva respectant les traces del passat, tant les de l'envelliment natural com els senyals històrics de la mateixa peça. El codi deontològic internacional imposa la necessitat de la documentació prèvia per a una millor planificació abans de la intervenció. És a dir, si volem transmetre amb vehemència que el revers és un bé a preservar, cal conèixer-lo en tots els seus elements, els visibles i els morfològics. Per això he incidit en

l'anàlisi de les fibres del teixit dels suports d'algunes de les obres, un procés encara obert. Aquesta informació, potser no tan important per als historiadors, és però essencial per als restauradors que han de diagnosticar i aplicar els tractaments més adequats per garantir la estabilitat de cada obra.

La progressiva consciència dels conservadors-restauradors per trobar solucions idònies a la degradació de les obres, està creant un interessant camp d'investigació pràctica en el qual professionals de països diversos experimenten noves tècniques que puguin harmonitzar una continuïtat física dels materials de suport tèxtils. És per això que aquesta part dedicada als criteris d'intervenció desenvoluparà mètodes actuals com la sutura de fils amb adhesius termofusibles i la documentació sistemàtica dels reversos que enceten una via imprescindible per a resguardar íntegrament el patrimoni artístic sobre tela.

L'última part d'aquesta tesi consisteix en el Catàleg de reversos de la col·lecció permanent d'art modern del MNAC. És un inventari visual i indexat dels objectius i l'abast d'aquesta tesi i resulta, en si mateix, una obra inèdita. Juntament amb la Galeria de reversos - que selecciona i mostra en detall els reversos més significatius, i més bells, de la col·lecció - fa visualitzar tot allò que, en ser documentat, proposa la necessitat ineludible de conservar-ho.

Aquest treball d'investigació ha estat possible gràcies a la col·laboració dels conservadors d'art modern i a la direcció del MNAC que em van permetre procedir a l'estudi en profunditat de cadascun dels reversos. Però probablement aquest estudi no hagués estat possible si no hagués coincidit amb la circumstància del trasllat d'obres d'art modern des del seu antic emplaçament a la Ciutadella fins al Palau Nacional, un procés en el qual vaig participar directament. Això em va donar l'oportunitat única de "veure" tots els reversos alhora i procedir a la seva documentació i anàlisi. Aquesta tesi és, per tant, el resultat d'aquesta coincidència entre una voluntat d'investigació personal i un moment irrepetible en la història del Museu. I suposa, per tant, la culminació d'una empresa integradora, que és deutora de tots aquells que, amb complicitat científica i personal, m'han encoratjat i regalat la seva part de coneixement. El resultat final d'aquesta tesi és com una devolució, un fer públic i extensiu l'elaboració organitzada d'aquesta informació, que només ha estat possible per la generositat de totes les persones que es poden reconèixer en aquesta comesa.



## **CAPÍTOL 1 : EL REVERS DELS SUPORTS DE TELA**



## 1.1. El revers del llenç i la seva conservació

El revers de les pintures s'escapa de la nostra percepció i del nostre judici d'una manera gairebé implacable. Quan al revers del quadre apareix algun signe personal de l'artista sol ser considerat com un afer accidental que no pretén transcendir a la categoria d'obra d'art, igual que els projectes fallits no realitzats, els esbossos damunt d'un fragment de paper, o les anotacions personals en un bloc de notes. És rar saber d'aquestes traces, si no és que hi posem un especial interès i, tot i així, el món de la documentació més especialitzada no es troba preparat per satisfer l'ull curiós, a causa de la manca de referents sobre els materials emprats pels artistes i les marques o signes que ha deixat la història damunt la seva carcassa posterior. La importància i la fama de l'artista fa transcendir aquestes traces relacionades amb la seva obra, i les eleva a la categoria d'anècdotes, escapant-se sovint del seu control - el de l'artista - i de la seva voluntat de fer-ne quelcom susceptible de ser exposat.

Però el revers de les obres d'art interessa els historiadors de l'art, els restauradors, els especialistes de conservació preventiva i, cada cop més, aquells que busquen el sentit de les obres també en el seu procés. Hi ha estudis que, d'un temps ençà, han volgut reivindicar l'estudi científic de les obres d'art. Des d'un punt de vista general i més centrat en la seva composició física, ens hem de referir a l'estudi clàssic de Madelein Hours *Analyse scientifique et Conservation des Peintures*<sup>1</sup> i a *La vie mystérieuse des chefs d'oeuvre*<sup>2</sup>, de la mateixa autora. Un dels moments culminants de la recerca d'aquesta conservadora es troba en la descoberta d'un autor desconegut mitjançant les tècniques d'anàlisi física. Unes pinzellades que cobreixen la inscripció de la signatura al revers de la tela, observades amb l'infraroig, permeten desxifrar el nom de l'autor fins aleshores desconegut. Un cas espectacular de la importància de considerar el revers d'un quadre i la seva informació inscrita, a partir del treball conjunt d'un físic que aplica els mètodes d'anàlisi i del conservador-restaurador, juntament amb l'historiador, que els relaciona i interpreta.

---

<sup>1</sup> HOURS, M., *Analyse scientifique et Conservation des Peintures*, Office du Livre, Fribourg, 1977.

<sup>2</sup> HOURS, M., *La vie mystérieuse des chefs d'oeuvre. La science au service de l'art*, París, 1985.

L'estudi integral dels reversos té la seva obra precursora en *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, de Jacqueline Marette.<sup>3</sup> Concretament hi analitza el suport estructural dels retaules medievals, entre els quals molts de Catalunya conservats al MNAC, amb estudis de caracterització de fustes i sistemes de construcció. Per tractar-se d'una publicació del 1961, i reconeixent la seva autora que en el moment de l'edició ja portava més de quinze anys en la investigació, admira pel seu abast. Entre d'altres tallers i autors europeus que aquest estudi inclou, hi destaquen figures com Jaume Huguet, Bernat Martorell, Pere Serra, Pere Nunyes, Lluís Borrassà i Aine Bru. És remarcable la difícil recopilació de fotografies generals i de detall dels reversos dels retaules i les anàlisis microscòpiques a partir de les quals deduïm que la principal atenció de l'autora se centra en la naturalesa de les fustes i la consegüent adscripció a una procedència geogràfica; els signes de les eines de tall, els sistemes d'encaix de les diverses posts, la presència d'estopes i endrapats, les preparacions i els tipus de travessers.

Proper al tema d'aquesta tesi, hem d'esmentar l'aportació de l'estudi centrat en el suport tèxtil de pintura francesa des dels segles XVII fins al XX, de Katrina Vanderlip, en que analitza les fibres del suport d'unes cent setze pintures i les relaciona amb l'evolució de la fabricació tèxtil i els seus comportaments sota paràmetres com la resistència a la tracció i la humitat, entre d'altres.<sup>4</sup>

Entre els treballs més enfocats a l'estudi metodològic dels suports de tela i els tractaments adaptats a la seva naturalesa, cal tenir en compte l'obra experimental de Giovanna C. Scicolone,<sup>5</sup> juntament amb altres autors: *Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti cellulosici*.<sup>6</sup> L'indagació gira entorn de tots els factors de degradació de la cel·lulosa i estudia la morfologia de les fibres i els materials emprats per a la restauració específica dels suports de tela en funció del grau de polimerització corresponent a la cinètica de la degradació operada en l'obra. Igualment des d'aquest mateix punt de vista físic, també

---

<sup>3</sup> MARETTE, J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*. Editions A. & J. Picard, 1961.

<sup>4</sup> VANDERLIP, K., "A Study of French Painting Canvases". *Journal of the American Institute for Conservation*, 1, Vol 20, 1980, p. 3-20.

<sup>5</sup> Giovanna C. Scicolone és professora del Departament de restauració de Pintura sobre tela (antiga i contemporània) i d'obres polimàtiques a l'Escola per la Valorització dels Béns Culturals. Lombardia. Brescia. Itàlia.

<sup>6</sup> SCICOLONE, G. C. et al., *Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti cellulosici*, Firenze, 1993.



aplicat a la pintura sobre la tela, els estudis d'Alan Roche<sup>7</sup> arriben a les anàlisis més acurades per al coneixement del comportament mecànic de les fibres tèxtils dels suports i les preparacions en relació amb els factors mediambientals. Les obres d'art viuen estretament relacionades amb els paràmetres d'humitat i temperatura, que produeixen canvis en la seva estructura, una fatiga que es manifesta quan es degraden de diverses maneres, com l'oxidació i el clivellat de l'anvers, entre d'altres.<sup>8</sup>

Marion F. Mecklenburg<sup>9</sup> també estudia el comportament físic del lli, entre d'altres materials pictòrics, amb l'observació cabdal que el lli és un dels únics materials tèxtils que respon a les proves mecàniques respecte a la humitat relativa, de manera oposada als altres materials que formen el conjunt d'una pintura. A més, esbrina la repercussió que els canvis mediambientals confereixen a les pintures quan viatgen per motiu exposicions temporals en *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*.<sup>10</sup>

La definició dels factors d'alteració que posen en perill el conjunt orgànic que suporta la superfície pintada, és un dels temes sempre tractat als congressos dedicats a la conservació i restauració d'objectes culturals. Un dels principals investigadors dels efectes dels agents de l'envelliment, els tests de mesures i sistemes de prevenció, ha estat Gerry A. Hedley, que ha difós els seus estudis a través de la publicació especialitzada *Studies in Conservation*.<sup>11</sup> També, juntament amb C. Villers i V. R. Mehra, ha realitzat estudis sobre l'evolució històrica de les teles emprades en pintura com *Artists' canvases: their history and future*.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> A. Roche és conservador-restaurador, enginyer especialitzat en l'avaluació de l'estabilitat mecànica de la pintura aplicada a la conservació preventiva.

<sup>8</sup> ROCHE, A., *Comportament mecanique des peintures sur toile. Dégradation et prevention*, CNRS, París, 2003.

<sup>9</sup> M. F. Mecklenburg és conservador a l'Smithsonian Center for Materials Research and Education, Washington. EUA.

<sup>10</sup> MECKLENBURG, M.F.; TUMOSA, C., "Mechanical Behavior of Paintings Subjected to Changes in Temperature and Relative Humidity", *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*, National Gallery of Art, Washington, 1991.

<sup>11</sup> HEDLEY, G. A., "Relative humidity and stress/strain reponse of canvas paintings; uniaxial measurements of naturally aged samples", *Studies in Conservation*, n. 33, IIC, London, 1988.

<sup>12</sup> VILLERS, C.; HEDLEY, G. A., *Measured Opinions*, UKIC, London, 1993.

Portem força dècades de sensibilització quant a la importància dels criteris de consolidació dels suports de tela i és important citar Gustav Berger<sup>13</sup> com el pioner en la investigació teòrica i pràctica tant dels nous materials termoplàstics per a la consolidació integral dels suports de tela com de reentelats translúcids, alternativa al reentelat tradicional fet amb tela de lli que oculta el revers original de les pintures.

Els processos de consolidació dels suports tenen un dispositiu regulador en els criteris d'intervenció, que sempre estan en discussió en els fòrums de congressos, seminaris i reunions especialitzades. Els primers que se'n van fer ressò a nivell mundial i que van tractar el tema amb claus veritablement contemporànies van ser els participants amb les seves aportacions als diferents congressos com el de Greenwich<sup>14</sup> de 1974 o els successius congressos triennals de l'ICOM-CC com el de Copenhaguen<sup>15</sup> de 1984, en el que Westby Percival-Prescott presenta una comunicació centrada en algunes alternatives al reentelat<sup>16</sup> proposant intervencions puntuals en front del massa dràstic sistema de reentelar. També cal assenyalar l'article *Lining Adhesives: Their History. Uses and Abuses*,<sup>17</sup> de C. K. Keck,<sup>18</sup> el 1977 que va ser un valorat exemple de crítica que ressegueix els greuges històrics per la tergiversació del missatge plàstic que els reentelats conferien a l'obra. Keck analitza com l'ocultació devalua l'obra tant per la pèrdua del revers original com per l'aplanament de la capa pictòrica en ser planxada. Per altra banda, cal no oblidar que aquesta pràctica del reentelat i les transposicions de suport va ser imposada durant el segle XIX com a mètode de prevenció, i que acabava sent la justificació visible, de cara al propietari de la pintura, que el restaurador havia intervingut realment en aquella obra. Era evident que en el moment de procedir a aquestes intervencions no es tenia consciència de la repercussió que tenia tal agressió, ni de l'ocultació de les informacions originals que aquesta pràctica suposava.

---

<sup>13</sup> BERGER, G. A., *La foderatura. Metodologia e tecnica*, Nardini, Firenze, 1992.

<sup>14</sup> Reprints 7th.Triennial Meeting. *Conference on comparative lining techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974.

<sup>15</sup> *Reprints 7th.Triennial Meeting*. ICOM-CC, Copenhaguen, 1984.

<sup>16</sup> BOISSONAS, P. B.; PERCIVAL-PRESCOTT, W., "Some alternatives to lining", *Reprints 7th Triennial Meeting*, Copenhaguen, 1984.

<sup>17</sup> KECK, C., K.; "Lining Adhesives: Their History. Uses and Abuses", *Journal of the American Institute for Conservation*, Washington, Vol. 17, 1977. p. 45-52.

<sup>18</sup> C. K. Keck és professora de conservació de pintura a Cooperstown, New York.

Una de les mostres del valor que el món anglosaxó ha donat als testimonis, en aquest cas històrics, en el vessant del coneixement del comerç artístic, és l'estudi de les marques de fabricant estampades al revers de pintures sobre tela del segle XIX. L'article de N. E. Müller,<sup>19</sup> estudia les llistes dels comerciants o catàlegs de vendes<sup>20</sup> de materials artístics de Boston entre 1823 i 1887; consisteix en un inventari raonat de les marques a base de plantilles que apareixen estampades al revers de les teles. Les documenta i relaciona per identificar i datar pintures quan aquestes no contenen cap altra mena d'informació que permeti documentar-les.

Al Seminari Internacional de Conservació de Pintura del 2005 a València<sup>21</sup> es va reflectir l'actual situació de convivència de diverses disciplines que enfoquen el mateix subjecte. La pràctica i la teoria segueixen sense acabar-se de trobar, tot i que comparteixen la voluntat d'actualitzar els mètodes tradicionals de reentelar, el criteri de màxim respecte cap a l'obra, l'observació de la reversibilitat (si és que aquesta existeix) i de la compatibilitat dels materials emprats, l'estudi dels valors de tensió i de la cinètica del deteriorament de la cel·lulosa i en definitiva l'aplicació de les noves tecnologies.

És interessant aquesta reflexió de Konrad Laudénbacher,<sup>22</sup> un dels conservadors-restauradors participants en el seminari que acabo d'esmentar:

"...De cualquier modo no existen estudios exhaustivos que planteen esta problemática; pero el experto no ignora los datos que le aporta la tela a la hora de localizar y fechar una obra de arte. La estructura del lienzo determina de una forma esencial la superficie de la pintura. Por ello no es lícito ignorar que la elección del soporte ha de ser entendida en el marco de las intenciones del artista, y posee un contenido informativo de carácter histórico parecido al de la elección de una técnica pictórica."<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> N. E. Müller és conservador del Museu de Worcester, Mass.

<sup>20</sup> MÜLLER, N. E., "Checklists of Boston Retailers in artist's materials: 1823-1887". *Journal of the American Institute for Conservation*, Washington, Vol. 17, 1977. p. 53-69.

<sup>21</sup> DD. AA., *Seminari Internacional de Conservació de Pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

<sup>22</sup> K. Laudénbacher és conservador en cap de la Neue Pinakothek. Doerner Institut de Munic.

<sup>23</sup> Citat a DD. AA., *cit. supra*, n. 21, Laudénbacher, K., "Reentelado, parches y remedios. 'Mucha tela'", p.111-118.

Dins la mateixa comunicació, hi ha encara l'observació que als fons de les antigues pinacoteques europees el percentatge d'obres reentelades és altíssim. Sabem que al Museo del Prado una obra no reentelada és excepcional, i així ho expressen els conservadors-restauradors en les reunions. Potser la comparança seria més equitativa amb les obres de pintura sobre tela que pertanyen a col·leccions de pintura moderna com la del Casón del Buen Retiro per tractar-se d'obres de la mateixa època que les que aquí tractem. En el grup d'obres catalogades en aquesta tesi –més de dues-centes cinquanta- n'hem comptabilitzat únicament vint i dues de reentelades. Aquesta dada és, sens dubte, un indicador optimista cara a la pintura catalana moderna però no succeeix el mateix amb pintures d'altres èpoques, sense oblidar que a les reserves hi ha un nombre important d'obres molt malmeses en el seu suport i que esperen intervenció amb els criteris més adequats per preservar la seva informació integral.

Dins la pintura moderna, cal assenyalar la monografia sobre el pintor rus Kazimir Malevitx que documenta un nombre important dels reversos de les obres d'aquest artista que formen part de la col·lecció del Museu de l'Estat rus a Sant Petersburg.<sup>24</sup> En aquest llibre es cataloguen una cinquantena de reversos que prenen un especial protagonisme ja que Malevitx usava el dors de l'obra com a espai per a pintar notes i inscripcions. Això és una dada a tenir en compte: els artistes més experimentadors adopten el revers d'una manera quasi compulsiva i transgressora, cosa coneguda però poc documentada i que planteja reptes en els processos de conservació i restauració, així com en les tècniques expositives. El conjunt d'obres presentades en l'exposició temporal sobre el moviment Brücke (MNAC, 2005)<sup>25</sup> comptava amb un alt percentatge de reversos pintats i amb gran quantitat d'inscripcions i etiquetes, cosa que hem pogut comprovar des de la praxis en l'elaboració dels informes del seu estat de conservació.

---

<sup>24</sup> DD. AA., *Kazimir Malevich in the State Russian Museum*, St. Petersburg, 2000.

<sup>25</sup> DD. AA., *El naixement de l'expressionisme alemany. Brücke*. MNAC – Museo Thyssen Bornemisza, Barcelona 2005. [catàleg d'exposició].

## 1.2. El revers del llenç i la seva representació plàstica

El pensament a través dels assaigs entorn del revers del quadre, situa els orígens de la seva representació i el seu valor simbòlic en el gènere de les *vanites* que es practicava com a natura morta a principis del segle XVII. Concretament el pintor Cornelius Norbertus Gijsbrechts (cap a 1600-1678) que s'assentà a Dinamarca, procedent d'Alemanya i originari d'Anvers, pintà quadres amb aquesta temàtica, i jugà a fons la carta del *trompe-l'oeil* amb un dels seus quadres de més impacte quant a temàtica i resolució estilística – *Revers de quadre* (cap a 1670-1676)-<sup>1</sup> (fig.1), fent que l'espectador cregui que està veient el veritable revers d'un quadre. Observant en directe aquesta obra que està exposada a la Col·lecció permanent del Museu d'Art de l'Estat de la ciutat de Copenhaguen, entenem el que l'historiador de l'art Víctor I. Stoichita interpreta sobre el joc i la perplexitat amb què Gijsbrechts ha volgut experimentar:

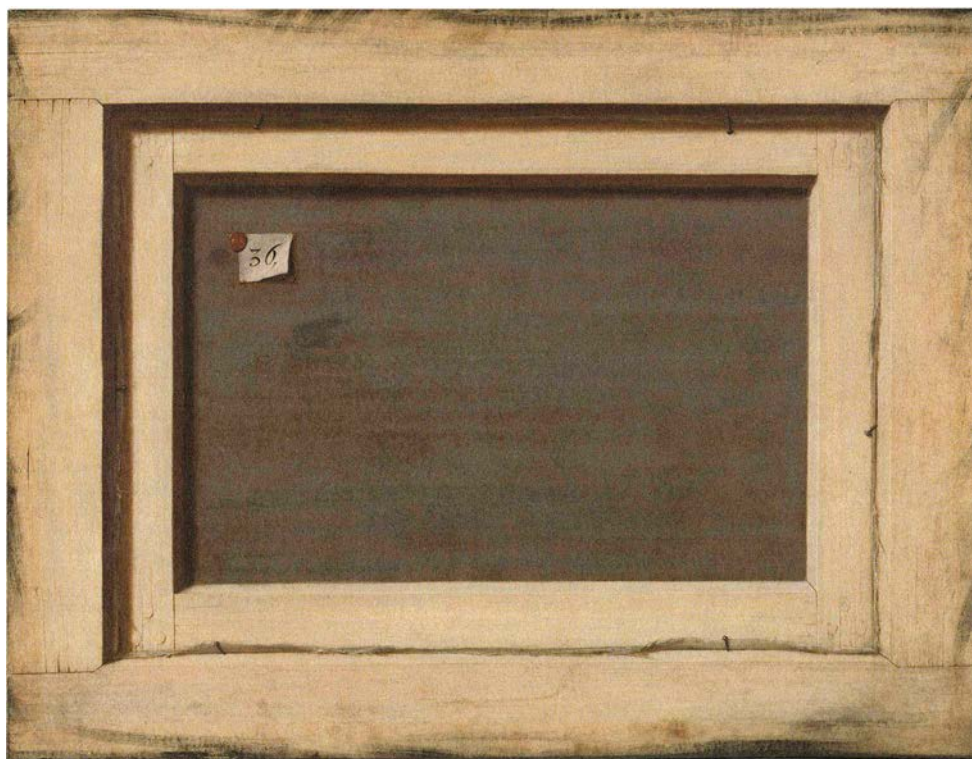


Fig.1. Cornelius Gijsbrechts. General anvers de l'obra *El revers de quadre*. (cap a 1670-1676). Museu de l'Estat de Copenhaguen.

<sup>1</sup> GRETHE, A., *Blaendvaerker Gijsbrechts Kongernes Illusionsmester*. Statens Museum for Kunst, Copenhaguen, 1999. [catàleg d'exposició]. Reproducció de la pintura a la p. 6; dades de l'obra a la p. 85. Pintura a l'oli sobre tela de dimensions 66,4 x 87 cm. Núm. Inv. 1989. Restaurat el 1979.

“... Este es, precisamente, el juego que el pintor propone al espectador. El cuadro debía ser ‘expuesto’ como simulado. Colocado al nivel mismo del suelo, sin marco, el cuadro tenía que engañar. El aficionado al arte que se le acercase debía sentir el deseo de darle la vuelta para ver lo que el cuadro representaba. Al hacerlo, hallaba sólo una tela (real) tensada sobre el bastidor. Entonces comprendía que lo que había visto era la ‘representación’ de lo que en aquel momento estaba viendo y tocando. Al volver a mirar el cuadro, tras un momento de vértigo y perplejidad, lo percibía como ‘representación’. Finalmente sabía que se trataba de una ‘imagen’. Pero esta imagen representa ‘nada’”.<sup>2</sup>

Aquesta idea del revers com a representació del “no res” de la pintura, com a imatge absoluta de l’absència de contingut iconogràfic, és una aportació enriquidora per a aquesta tesi que defensa la importància del revers físic de les obres d’art sense oblidar el seu caràcter documental i plàstic. Perquè “no res és alguna cosa”, com s’expressava sovint en les paradoxes que il·lustren el clima intel·lectual europeu en el qual Gijsbrechts va viure la seva maduresa.<sup>3</sup>

Gijsbrechts va executar pictòricament altres reversos inserits en composicions bigarrades d’objectes amb molt color i virtuosisme tècnic. Va crear peces destinades a gabinets de curiositats però aquesta és la més suggeridora per la seva simplicitat conceptual i pel seu caràcter integral i extraordinari.

Els reversos, com a motiu iconogràfic, es troben com un ínfim degoteig de fragments de vides quotidianes del món dels artistes, de com ells volen representar els seus aparells i eines, l’interior del seu taller o el seu entorn. L’exemple màxim conegut és Velázquez retratant els reis dins el quadre *Las Meninas* (1656), on s’autoretrata alhora i, a diferència de molts pintors que es mostren pintant de cara a l’espectador, l’autor mostra el revers del quadre. El fragment de revers és suficientment ampli com per donar certes informacions que no passen desapercebudes al coneixedor. Les dimensions del quadre representat són tan considerables que reposa a ran de terra i el cavallet consisteix en un senzill suport de fusta que, si es pogués contemplar totalment, seria una mena de trípode, model adequat per subjectar quadres de gran format. Les bandes del llenç giren amb molt poca tela sense donar a entendre el tipus de

---

<sup>2</sup> STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000. p. 264.

<sup>3</sup> STOICHITA, V. I., *cit. supra*, n. 2.; p. 266.

clavat que la subjecta damunt del bastidor fix, amb dos travessers horitzontals vistos i segurament un de vertical que no s'arriba a veure.<sup>4</sup>

Goya també mostrà el revers del llenç quan pintà el seu autoretrat de dimensions reduïdes, datat cap a 1790. Però, en aquest cas, el pla de la superfície que pintà es pot dir que serveix de marc, de franja que delimita i justifica la mateixa iniciativa del pintor per plasmar el moment però donant pocs detalls de la seva "cuina" pictòrica.<sup>5</sup>

Sense allunyar-nos de la nostra tria d'obres documentades al catàleg annex, hi trobem representat un suport amb la tela preparada per a ser pintada, en *Autoretrat* (cap a 1800), de Salvador Mayol (fig. 2), i a *La família del pintor* (cap a 1800-1810), de Francesc Lacoma Sans (fig. 3). En aquestes obres els autors es representen acompanyats del semiperfil de la tela imprimada deixant a la vista la subjecció dels gavarrots arran d'aresta.



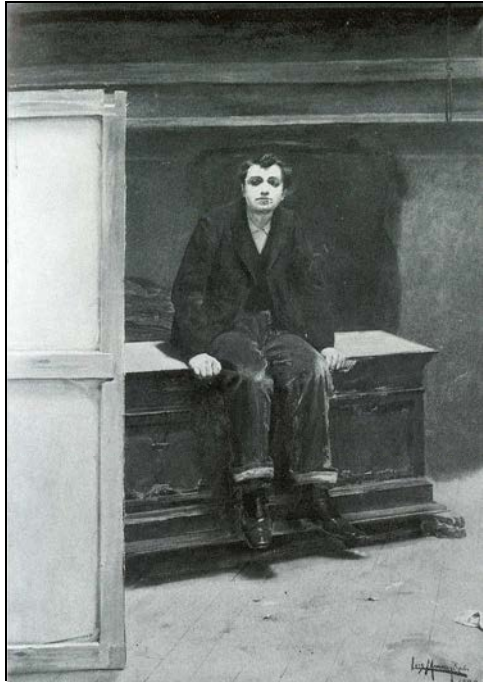
Fig. 2. Salvador Mayol. Detall d'*Autoretrat*.



Fig. 3. Francesc Lacoma Sans. Detall de *La família del pintor*.

<sup>4</sup> Diego Velázquez, *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV*, Núm. Inv. 1174, *Catàleg Museo del Prado*, 1996. p. 420-421, oli s/ tela, de dimensions 318 x 276 cm.

<sup>5</sup> Francisco de Goya, *Autorretrato ante su caballete*, cap a 1790-1795, oli s/ tela, 38 x 25 cm, *Guia Museo de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando*. Reproduït al *Catàleg de la Real Academia de San Fernando de Madrid. El libro de la Academia*, p.117.



Resseguint les obres catalogades del fons d'art modern del MNAC hi podem trobar exemples de representacions de reversos, un dels més explícits dels quals, es troba a *Ocell de golfa* (1898) (MNAC/ MAM 10907), de Lluís Masriera Rosés (1872 – 1958) (fig. 4).

Fig. 4. Lluís Masriera. *Ocell de golfa*. Oli sobre tela, 205 x 150 cm.

Retrobem aquests materials de suport representats com un tema visual en els quadres de Ramon Casas, que introdueix amb naturalitat el món del pintor com a rerefons d'objecte en algunes de les seves obres. El 1890 pinta *Retrat de Ramon Casas pare de l'artista*, al fons del qual s'hi recolza una tela vista pel seu revers.<sup>6</sup> A *Nu femení* (1994), que es troba al Museu del Cau Ferrat, la model queda emmarcada a la part superior per un fragment de guitarra i un revers de bastidor amb tela.<sup>7</sup> A l'obra *Entre dues llums* (1994), la franja dreta queda delimitada per una tela damunt d'un cavallet i l'esquerra per un violoncel, i a *Autoretrat* (cap a 1920),<sup>8</sup> amb el pintor ja en una fase vital madura, apareixen al fons esbossats un grup de bastidors (fig. 5, fig. 6 i fig.7).<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Ramon Casas, *Retrat de Ramon Casas pare de l'artista*, oli sobre tela; 200 x 100 cm; Pertany a la Col·lecció Caixa de Manresa; COLL,I.; DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Ramon Casas. El pintor del modernisme*, MNAC i MAPFRE, Barcelona - Madrid 2001. Fitxa de catalogació i reproducció, p. 92-93. [catàleg d'exposició].

<sup>7</sup> Ramon Casas, *Nu femení*; oli sobre tela; 54,7 x 46 cm; Museu del Cau Ferrat, Sitges; COLL,I., DOÑATE, M.; MENDOZA, C. *cit. supra*, n. 6. Fitxa de catalogació i reproducció, p. 136-137. [catàleg d'exposició].

<sup>8</sup> LAPLANA, J. C., *Las colecciones de pintura de la abadía de Montserrat*, 1999. p. 176 (reproducció). Oli sobre tela de 98,5 x 70 cm. N. R. 200.406, Museu de Montserrat, procedent de la donació Sala Ardiz.

<sup>9</sup> Ramon Casas, *Entre dues llums*; oli sobre tela; 73,5 x 60, 6 cm; Col·lecció particular; COLL, I., DOÑATE, M.; MENDOZA, C. *cit. supra*, n. 6. Fitxa de catalogació i reproducció p. 146-147. [catàleg d'exposició].





Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Imatges de les obres de Ramon Casas: Fig. 5. *Retrat de Ramon Casas pare de l'artista*. Fig. 6. *Entre dues llums*. Fig. 7. *Nu femení*.

Rusiñol també inclou la representació d'un revers en l'únic autoretrat que se li coneix, *Figura femenina* (cap a 1894), de la col·lecció permanent del MNAC, on el pintor apareix reflectit en un mirall mentre pinta la model, en un dispositiu visual especulatiu que li permet mostrar el revers de l'obra que està pintant (fig. 8a, 8b).

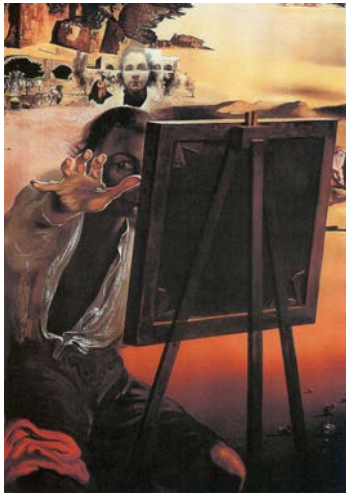


Fig. 8a



Fig. 8b

Fig. 6 Santiago Rusiñol. Imatge general i fragment de l'obra *Figura femenina*. Fig. 8a. General anvers. Fig. 8b. Detall del mirall.



Un revers de tela representat en la seva totalitat, el trobem a *Impresiones de África* (1938)<sup>10</sup> de Salvador Dalí, en una composició de l'època plenament surrealista. Representa un revers amb el detall de les falques dobles pròpies d'un bastidor de bona qualitat (fig. 9).

Fig. 9. Salvador Dalí. *Impresiones de África*.

L'evolució de les avantguardes dóna una importància primordial a la matèria i l'experimentació sense limitacions de procediment; així el revers ja no apareix com a representació més o menys realista, sinó exhibint-se en la seva forma real, com a la sèrie de teles cremades de 1973 de Joan Miró. En aquest cas l'artista s'expressa a través de la suggeridora plasticitat que proporcionen les textures de la tela calcinada deixant a la vista el bastidor que els fa de suport (fig. 10a i 10b).<sup>11</sup> Gimferrer diu d'aquestes obres:

“Miró parteix d'una deterioració sistemàtica i completa del suport per bastir l'obra (...) les teles cremades no són sinó una nova manifestació de l'esperit que suscità la dèria 'd'assassinar la pintura'”.



Fig. 10a

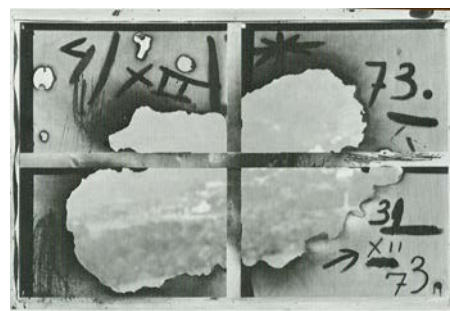


Fig. 10b

Fig. 10a i 10b. Joan Miró. Imatges de l'anvers i del revers de l'obra *Tela cremada II* de la sèrie de teles cremades de 1973.

<sup>10</sup> Pertany al Boijmans van Beuningen Museum de Rotterdam. Reproduït a *Dalí 2004*. Venècia, 2004. Ed. Bompiani. p. 3. [catàleg d'exposició].

<sup>11</sup> GIMFERRER, P., *Miró, colpir sense nafnar*, Editorial Polígrafa, Barcelona, 1978. p. 106-111.

Aquesta voluntat escultòrica, tridimensional, de Miró, també es fa visible en l'ideari informalista, tal com Antoni Tàpies ja ho havia materialitzat en algunes de les seves composicions de l'any 1962 - *Pintura sobre bastidor* i *Pintura sobre bastidor de fusta*.<sup>12</sup> Tàpies ens presenta, en el primer quadre, un bastidor d'unes dimensions de 130 x 81 cm amb el llenç muntat a la vista des del revers; hi manquen les falques, però el travesser, en forma de creu, omple l'espai d'una manera molt suggestiva que li permet aplicar uns relleus a base de motlures en sorra compactada als encaixos centrals, superior i inferior, trencant la monotonia línia amb el canvi cromàtic que això comporta. En el segon quadre, de 60 x 73 cm, es repeteixen de la mateixa manera tots els elements, però amb un format més quadrangular, amb les motlures matèriques als angles (fig. 11 i fig. 12). Aquestes no són les úniques obres de l'artista en què empra el revers com a subjecte de l'anvers; cap a 1971 realitza *Pantalons sobre bastidor*.<sup>13</sup>

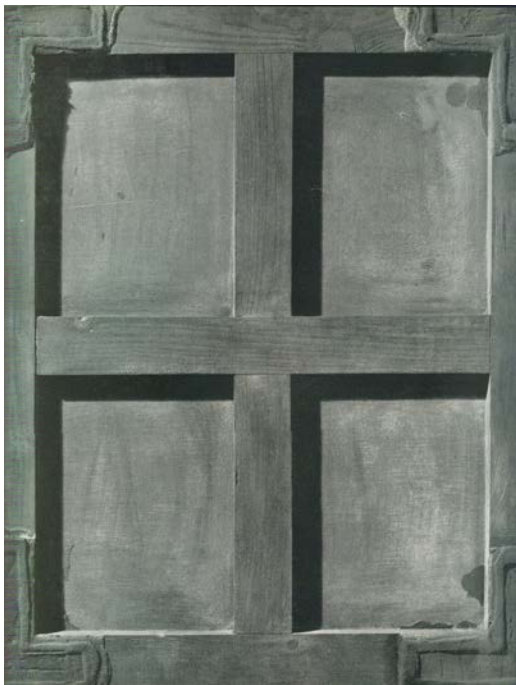


Fig. 11

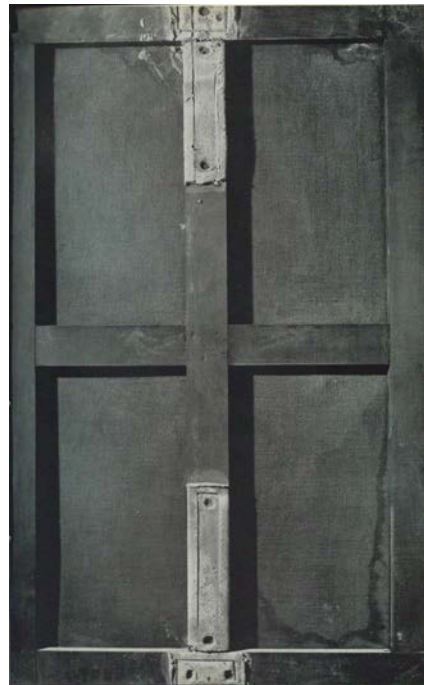


Fig. 12

Imatges de les obres d'Antoni Tàpies: Fig. 11. *Pintura sobre bastidor*. Fig. 12. *Pintura sobre bastidor de fusta*.

El tema de la interrelació entre anvers i revers explorat com a escultura amb el marc-finestra com a element integrat en l'espai real del paisatge, el trobem

<sup>12</sup> TEIXIDOR, J., *Antoni Tàpies, Boiserie, Papiers, Cartons et collages. Collection*. Sala Gaspar. Barcelona, 1965.

<sup>13</sup> Obra que pertany a la col·lecció de la Fundació Antoni Tàpies.

desenvolupat en algunes obres de Perejaume i present en les idees suggerides a l'exposició *Deixar de fer una exposició* (2000), realitzada al Museu d'Art Contemporani de Barcelona. En part del contingut d'aquesta mostra, el marc de l'obra i el revers es troben al punt de mira de la reflexió endegada sobre el lloc de l'art inserit en la natura.<sup>14</sup> També pren una especial força el revers aparent d'una pintura sobre tela que en realitat és una roca - element tridimensional i inorgànic - que es contraposa al que normalment es troba representat com una simple capa pictòrica: l'obra *Diorama Neuschwanstein* (1989) es pot descriure com bastidor, tela i pedra (fig.13), elements rarament units per fer una escultura.



Fig. 13. Perejaume. *Diorama Neuschwanstein*.

La reflexió d'E. Trias<sup>15</sup>sobre l'anvers i el revers entesos com a quadre frontissa en l'obra de Marcel Duchamp *Grand verre* (1913) giren entorn de les qualitats de la seva transparència que deixa veure l'obra d'una manera total. Per als restauradors aquesta obra de 227 x 175 cm presenta una paradoxa molt singular: en trencar-se el vidre successives vegades, Duchamp va voler deixar-ne les esquerdes com a elements integrants de l'obra, a mode d'atzar objectiu.<sup>16</sup> A propòsit d'una altra obra titulada *À regarder (de l'autre côté du verre), dans un oeil de pres, pendant presque une heure*, Trias diu:

“Al plasmarse sobre el vidrio una composición pintada... la composición posee la sorprendente virtud de mostrarse en dos posiciones nítidamente diferenciadas: en su anverso y en su reverso. De manera que resulte posible, con solo girar ciento ochenta grados la posición de la observación, contemplar el reverso mismo de lo que

<sup>14</sup> PEREJAUME., *Deixar de fer una exposició*. MACBA. Barcelona, 1999. [catàleg d'exposició]. p. 162. *Diorama Neuschwanstein*, de 50 x 70 x 90 cm.

<sup>15</sup> TRIAS, E., *El hilo de la verdad*. Destino. Barcelona 2004. p. 227-243.

<sup>16</sup> RAMIREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid 1993. En un dels capítols, 'Rotura y reparación del Gran Vidrio' tracta l'aspecte d'atzar del trencament del vidre i com el mateix Duchamp el restaura cap a 1938.p. 166-169.

en el anverso se muestra; es decir, el reverso de la pintura misma trazada y esparcida por una de las caras de la superficie del cristal.”

La reflexió de Trias també gira entorn de la visió del revers de l'obra tèxtil amb els signes deixats per l'artesà en el moment de fer els canvis de fils i avalua aquesta imatge com a l'espectre del que és l'anvers.

Per als restauradors, algunes obres contenen aquesta imatge espectral al seu revers per la migració dels olis que impregnen el teixit i deixen entreveure la fisonomia del retrat, o d'alguna altra representació, d'una manera difosa però real. Són obres que plantegen veladament la qüestió de la relació directa entre revers i anvers, i que podríem fer extensiva a totes les pintures citades en aquest apartat com *Retrat de la senyora Anita* de Benet Mercadé (1872) (fig.14a, 14b), o *Autoretrat* de Francesc Jubany (no datat) (fig.15a, 15b): fins a quin punt en un quadre que representa un revers, aquest correspon al seu revers real?



Fig. 14a



Fig. 14b



Fig. 15a



Fig. 15b

Imatges de les obres amb el revers tacat per la migració dels materials oleaginosos. Fig.14a. Detall anvers. 14b. Detall revers de *Retrat de la senyora Anita* de Benet Mercadé. 15a. Detall anvers. 15b. Detall revers d'*Autoretrat* de Francesc Jubany, MNAC/MAM 113711.

De tots els quadres al·ludits anteriorment el que planteja aquesta qüestió d'una manera més complexa i paradoxal és l'obra, ja citada, de Cornelius Gijsbrechts. Ens podríem fer ara la pregunta: quina relació hi ha entre l'obra titulada *Revers de quadre* i el seu propi revers? Una indagació en les fonts documentals del Museu d'Art de l'Estat de la ciutat de Copenhaguen ens ha permès conèixer un informe dels restauradors sobre aquest quadre, en el qual es presenta i es comenta el seu revers real. La primera constatació que es desprèn d'aquest informe és que ens trobem davant d'un quadre que, tot i comptar amb més de tres cents anys d'antiguitat, s'ha conservat intacte, sense cap reentelat, i que, per tant, esdevé un dels casos extraordinaris de conservació d'un revers històric. El motiu d'aquesta conservació extrema sense cap incident ni cap voluntat de donar-li el destí que han tingut moltes obres de la història de la pintura clàssica, és que els successius responsables de la seva conservació devien intuir que hi havia un joc de miralls entre el revers i l'anvers de l'obra de Gijsbrechts i que s'havia de mantenir intacte. Efectivament, i com podem comprovar en comparar l'anvers, amb llum rasant, i el seu revers, podríem deduir que en aquest cas el revers real del quadre va servir de model al seu anvers, com es demostra veient que el bastidor pintat és igual que el que sustenta l'obra. Ara bé, el bastidor pintat és de dimensions inferiors al real, ja que a l'anvers també hi és representat el revers d'un hipotètic marc amb el detall de les puntes còniques que simulen la subjecció d'una tela mig desfilada.

En aquest cas és el restaurador qui pot avaluar amb més exactitud aquest aspecte físic de l'obra i la descripció d'aquest revers essencial: un llenç d'una tela mitjanament prima muntada damunt d'un bastidor fix de llistons simètrics, amb els encaixos units amb metxes o a mitja mossa clavades amb claus de forja.<sup>17</sup> La tela, de fils prims i trama densa, gira damunt dels llistons i la tensió, juntament amb la seva ductilitat, ha fet que als punts on està clavada a base de gavarrots, aquesta hagi cedit i s'hi hagin format petites ondulacions. Els punts de subjecció no es troben al marge del perfil del bastidor, sinó al mig de la fusta. Curiosament aquesta és una de les poques diferències entre el revers i la seva representació: en l'obra pintada la tela simulada amb *trompe-l'oeil* està tallada arran del bastidor. La capa de preparació, que no cobreix del tot la tela, és del tipus acolorit, tal com es feia a l'època. Intuïm que aquesta imprimació és la

---

<sup>17</sup> Els bastidors mòbils encara no estan implantats, tot i que els seus inicis de fabricació estan documentats a Itàlia cap a mitjan segle XVIII.

mateixa que el pintor ha deixat nua a l'anvers.<sup>18</sup> Al centre del dors de la tela, hi podem veure estampat el número d'inventari, –“Jnv Nr.1989 /KMS” -, sigles que corresponen a la catalogació del Museu d'Art de l'Estat (fig. 16).<sup>19</sup>

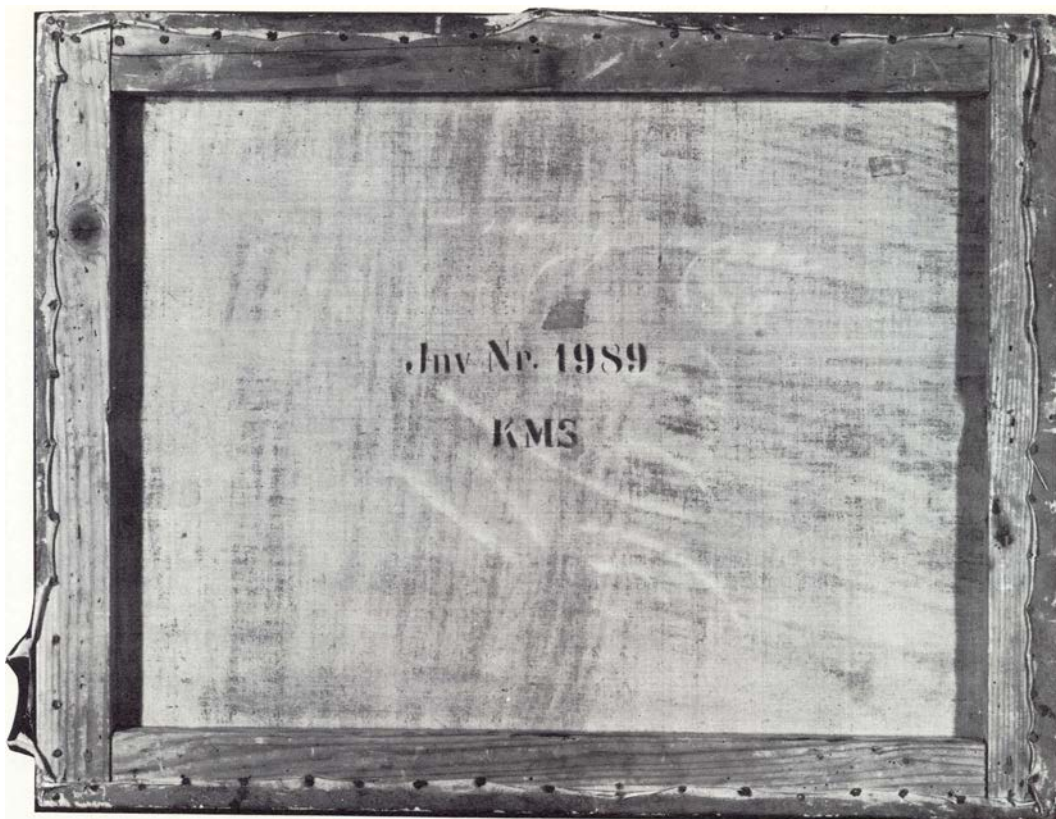


Fig. 16. Cornelius Gijssbrechts, *Revers de quadre* (cap a 1670-1676). Imatge general del revers de l'obra.

Com hem dit, l'obra es conservava intacta fins al moment en què va ser sol·licitada per a una exposició, i, per aquest motiu, va ser examinada i restaurada l'any 1979.<sup>20</sup> La fotografia amb llum rasant remarca el seu estat de conservació inicial, amb la fortuna de no haver estat mai restaurada i, per tant, no portar problemes afegits d'intervencions amb criteris equivocats (fig. 17). A banda dels clivellats per l'envelliment, el principal problema era una deficient adherència entre la capa pictòrica i la tela de suport. El procés de restauració va consistir en una fixació amb cola d'esturió, una neteja general i la posterior

<sup>18</sup> La visió directa de l'obra m'ha ajudat en l'afirmació d'aquesta apreciació que, a través d'una fotografia, seria més arriscada.

<sup>19</sup> DD. AA., *Restaureringsbilleder*, Statens Museum for Kunst. Copenhagen, 1984. Reproducció fotogràfica del revers de l'obra p. 89. El número que apareix al centre de la tela és el número d'inventari del Museu.

<sup>20</sup> *Cit. supra*, n. 19, p. 87, fotografia amb llum rasant, i relat del procés de restauració a p.113-114.

reintegració cromàtica. Cal assenyalar la particularitat de l'emmarcament, que va comportar un tractament especial: se li va eliminar una motllura inadequada que trencava l'efecte desitjat pel pintor, i se l'emmarcà amb un marc neutre que deixava intacte el concepte de la seva nuesa (fig. 18). En resum, un cas exemplar de com l'aplicació d'uns criteris de restauració han preservat la intenció estètica d'una obra singular.

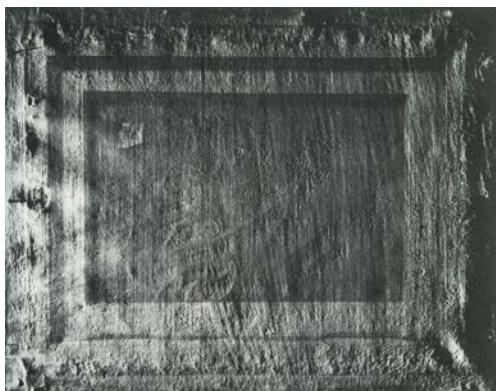


Fig. 17. Cornelius Gijsbrechts. *Revers de quadre*. Imatge de l'anvers de l'obra abans de la restauració amb il·luminació rasant.

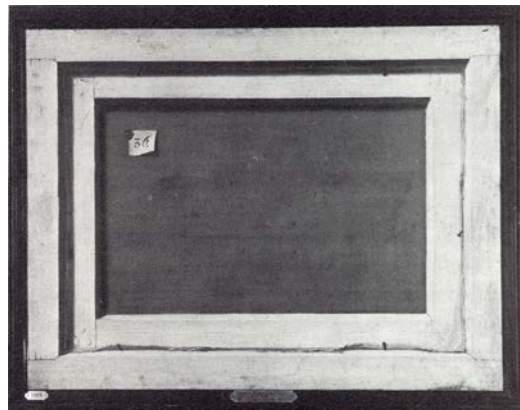


Fig. 18. Cornelius Gijsbrechts. *Revers de quadre*. Imatge de l'anvers de l'obra després de la restauració amb marc.



### 1.3. La morfologia del revers: el suport

El revers representat iconogràficament és reconegut fàcilment com a tal perquè tothom identifica la morfologia de la cara oculta del quadre, és a dir, com és el que no es veu de l'obra d'art. En aquest sentit el revers és una estructura formada pel llenç amb una capa de preparació que generalment traspassa a través del teixit, subjectat a un bastidor de fusta a base de claus o gavarrots i un marc que fa les funcions d'estricta protecció pel dors a més de decoració i acompanyament per l'anvers. El que segueix vol ser una definició genèrica de la morfologia i el lèxic aplicats als materials que al llarg del proper capítol aniran apareixent.

Les principals fonts bibliogràfiques es troben recollides i comentades per Silvia Bordini a la publicació *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*.<sup>1</sup> Els manuals i estudis especialitzats en història de les tècniques artístiques fan una valoració panoràmica dels orígens de l'ús del suports de tela situant-los a la Venècia del segle XV.<sup>2</sup> En l'àmbit espanyol la tradició de la utilització de la tela, la trobem documentada en un escrit de Francisco Pacheco,<sup>3</sup> mestre de Velázquez a la Sevilla del *Siglo de Oro*, essent aquest manual del 1638 un bon exemple d'obra destinada als artistes des del punt de vista teòric però també pràctic. L'èxit de la pintura sobre tela és fruit d'una evolució natural que té a veure amb la facilitat de manipulació durant el procés de creació pictòrica, amb la seva capacitat de mobilitat en el transport, enrotllant-la simplement, i també amb els costos i conservació dels materials. El pintor Pacheco, alhora que poeta, es pot considerar un veritable erudit que té també el seus criteris de conservació i restauració de pintura, encara que avui ens semblin absolutament desfasats.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BORDINI, S., *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.

<sup>2</sup> MALTESE, C. (Coordinador), *Las técnicas artísticas*. Madrid 1980, p. 310-311. També és un resum panoràmic a VILLIERS, C., "Artists canvases. A history", Ottawa, ICOM Conservation Committee, 1981, cap.1.

<sup>3</sup> PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Càtedra, Madrid 1990. "La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy util por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias..."

<sup>4</sup> PACHECO, F., *cit supra*, n. 3, "...y muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años."

Però el fet és que la pintura sobre tela s'imposaria definitivament i que els pintors buscarien els referents per usar millor els procediments pictòrics en l'intercanvi de coneixements per la via de l'aprenentatge en escoles i acadèmies a més de la consulta dels manuals més difosos, com ara el d'Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), *Museo Pictórico y Escala Óptica*, considerat un dels tractats més influents entre els escrits en castellà.<sup>5</sup>

### **El llenç i la seva composició**

Cal fixar, en primer lloc, la terminologia que defineix i descriu les propietats del suport. La paraula *llenç* no es refereix a cap material específic del camp del tèxtil sinó que s'aplica a nombrosos teixits de fibra relativament gruixuda i de trama densa i resistent. En pintura, el terme *llenç*, indica una tela sovint amb una o diverses capes de preparació, llesta per usar-se; també pot emprar-se per designar un quadre a l'oli acabat.<sup>6</sup> Aquest llenç, pel que fa al període de temps que ens ocupa, està teixit a base de fils fabricats a partir de fibres d'origen vegetal com el lli, el cànem o el cotó. Val a dir que no s'ha acostumat - almenys amb anterioritat al segle XIX- a fabricar tela expressament destinada a l'ús específic de la pintura.

### Tipologia de les fibres

El teixit dels suports està realitzat a base de fils que provenen del tractament artesà o industrial de matèries primeres d'origen vegetal. Aquestes matèries són les fibres amb les quals, com ja hem dit, es fabriquen els fils i posteriorment els teixits, donant-los un aspecte, tacte, servei i cost determinats. Les fibres tèxtils presents en els suports que formen el conjunt estudiat de pintura moderna són totes de tipus cel·lulòsic.<sup>7</sup> La naturalesa d'aquestes fibres vegetals, tractades per a fer de suport, varia segons el seu origen; les més habituals (en general i en concret entre les obres catalogades en aquesta tesi) són les fibres de líber o liberianes<sup>8</sup> com el lli, el cànem i el jute, que provenen del tractament de la tija de

---

<sup>5</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1988.

<sup>6</sup> MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, 1988.

<sup>7</sup> Tot i que les fibres artificials es comercialitzen ja des de 1885 i que durant la primera meitat del segle XX es desenvolupen amb força, només farem esment d'una part molt específica de les cel·lulòsiques per tractar-se de les presents en els suports del nostre estudi.

<sup>8</sup> GARCÍA HORTAL, J. A., *Constituyentes fibrosos de pastas y papeles*, Terrassa, 1988. En aquest manual de l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers Industrials de Terrassa (Especialitat Paperera i Gràfica), esmenta que el terme *líber* o *liberià* no és del tot correcte des del punt de vista botànic i es troba relativament en desús en favor del terme *floema*, més definidor. En el camp de la

les plantes, els noms botànics de les quals són *Linum usitatissimum*, *Cannabis sativa* i *Chorchorus capsularis*, respectivament. La secció transversal de les fibres liberianes revela la seva morfologia: des de la capa externa fins al centre es compon del floema, el càmrium, la part llenyosa o xilema i el feix de fibres corticals o feix de floema, amb una forma poligonal.

L'altra fibra emprada entre les de tipus cel·lulòsic és el cotó, que consisteix en filaments de la llavor de la planta de nom botànic *Gossypium*: es tracta de la part de les fibres més llargues d'aquesta llavor, ja que les anomenades *linters*, més curtes, són desestimades per a la filatura per ser d'una qualitat inferior.<sup>9</sup> La secció transversal esquematitzada de la fibra consta d'epidermis, escorça, teixit parenquimàtic amb feixos fibrovasculars i forma oval plana.

L'experiència de l'observació visual i el tacte d'una tela ja permet saber si una fibra és de cotó o és liberiana; per exemple, el cotó sol ser més o menys blanc o groguenc, de fibres més curtes que les liberianes, però que formen un subtil borrisol que no passa desapercebut al tacte. El color de les liberianes va del to gris marró al verd o bé més ataronjat segons el seu origen o tractament. També podem valorar dels teixits, en general, la seva lluïssor o aspecte mat, la seva fredor o calidesa, l'aspror o suavitat, la rigidesa o flexibilitat. Podem observar la combustió de la fibra per comprovar el seu comportament. El cotó i el lli també reaccionen de diferent manera a la tracció brusca i sobretot a la humitat. Aquest darrer aspecte és el que justifica la necessitat de saber la naturalesa de les fibres, ja que segons siguin de cotó o liberianes actuarem en els procediments de conservació-restauració.

La descripció de l'aparença i morfologia dels diferents tipus de fibres - lli, cànem, jute i cotó -, així com la metodologia emprada per analitzar-les al microscopi tintades amb un reactiu químic, estan desenvolupades al tercer capítol de la tesi, dedicat a la identificació de les fibres.<sup>10</sup> El desenvolupament de les anàlisis està basat en les mostres significatives extretes dels suports de les obres catalogades en aquest estudi mirant d'aconseguir una panoràmica per extreure

---

conservació – restauració s'utilitza molt més el terme *cel·lulòsic/a* que els dos esmentats anteriorment encara que *liberià/na* també s'empra regularment.

<sup>9</sup> LÓPEZ i SOLER, M. , *Manual de teixits*, Barcelona, 1989.

<sup>10</sup> Vegeu anàlisis químiques de fibres de les obres estudiades i les seves imatges a l'apartat 3.3. del tercer capítol, p. 306-325.

conclusions entorn de la relació entre el tipus de tela escollit, els trets estilístics del pintor i els factors de la seva fabricació industrial.

#### Notes sobre la filatura i el tissatge: els lligaments i les seves tipologies

El procés de l'elaboració del fil de lli parteix de la recol·lecció manual o mecanitzada, segons l'àmbit en què es realitza la producció, i consisteix a deixar assecar les piles de les tiges tallades durant un període de 10 a 14 dies. L'extracció de les fibres de les tiges (un procés també dit enriuat) pot ser biològica - i llavors hi intervenen la humitat i el sol -, o bé química. Amb el feixos de tiges lligades, es fa la ruptura de la seva estructura; se submergeixen en aigua durant uns dies, s'assequen, se separen les tiges llenyoses de les fibres més netes, s'amassen, es fa la *rastrilla* i s'assequen. Posteriorment es trenen formant l'estopa de la qual es fan les troques de cordill que serviran per elaborar el fil.<sup>11</sup> Aquest procés d'industrialització del lli i de les altres fibres liberianes s'inicià durant el segle XVIII i s'estengué majoritàriament al segle XIX, i permetria elaborar peces de teixit d'amplada i llargada superiors que les fetes amb els antics telers.

El cultiu del lli, a l'època que ens ocupa, el segle XIX, es produí en països amb clima humit. Les fonts documentals gairebé sempre ens esmenten Bèlgica com a indret proper de procedència a la zona europea, i la costa del nord de Galícia i Granada en l'àmbit espanyol.

Pel que fa al cotó, les primeres operacions per obtenir-lo se centren en el tractament dels filaments que passen per una màquina que separa les parts que resten de llavors i altres partícules llenyoses de la flor. S'obté la borra, les fibres de la qual són més curtes que les de les liberianes. Els Estats Units d'Amèrica són els líders de producció mundial de cotó a l'època que estem tractant.

Com podem comprovar en el catàleg de les obres estudiades, el lli és el material tèxtil majoritari que trobem fent de suport en el gran grup de pintura moderna catalana. Les fibres del cànem, el cotó i el jute apareixen per aquest ordre de major a menor utilització. Les possibles variants que discernim entre uns teixits i

---

<sup>11</sup> Coneixements extrets, entre d'altres, de *Procés de la filatura del lli*, conferència a càrrec de Joan Ruiz, professor de disseny tèxtil al centre Teixidors de Terrassa. Escola de la Diputació. Per veure el procés mecànic industrial de les fibres tèxtils de lli, vegeu GARCÍA HORTAL, J. A., *Constituyentes fibrosos de pastas y papeles*, Terrassa 1988. p. 92.

altres estan determinades per la barreja d'aquestes fibres vegetals i pels diferents acabats que els fabricants han establert.

Cal pensar que les característiques de les fibres contribueixen a les propietats de la tela que configuren. Les referències per analitzar-les, les trobem en la comparació dels patrons establerts que posen en relació les diverses morfologies de les fibres naturals observades al microscopi. Les propietats descrites a la bibliografia consultada, giren al voltant de la longitud de les fibres, la seva elasticitat quant a allargament i ruptura, la seva capacitat higroscòpica quant a l'absorció de la humitat, la seva resistència i tenacitat; també estan estudiades en relació amb el seu pes, densitat, recuperació elàstica, i altres factors diferenciadors a través de taules comparatives. A més, trobem barems de resistència a la llum, a l'abradió, a l'envelliment, als fongs i els insectes que les poden afectar, i d'altres que fan referència a la reacció als dissolvents o a les propietats tèrmiques.<sup>12</sup> Totes aquestes qualitats tindran a veure amb la relació que la matèria tèxtil establirà amb l'obra pintada i la seva durabilitat i conservació.<sup>13</sup>

Les fibres que formen els fils de les teles destinades als llenços per a pintors tenen unes característiques especials: les ideals, com les del lli, són llargues, rígides i aspres, cosa que fa que el teixit sigui més dur i resistent que el destinat a la indumentària, o a la llar. Aquest fils s'obtenen a través del procés de la filatura.

Una de les característiques que defineixen l'adequació dels fils a la seva funció és la torsió. Aquesta es defineix com l'ordre espiral de les fibres al voltant de l'eix del fil. Hi ha dues menes de torsions dels fils: en forma de S o en forma de Z. Identificar aquestes característiques en el moment d'analitzar la morfologia d'un llenç ens ajuda a apreciar la qualitat d'una fabricació i a justificar un comportament determinat. Els fils poden ser simples o de diversos caps. També

---

<sup>12</sup> HOLLEN, N.; SADDLER, J.; LANGFORD, A. L., *Introducción a los textiles*. Limusa. Mexico, 1987, p. 13-26. També a LEMONNIER, M. L.; VIGUIER, R., *Les textiles et leur entretien*. Jacques Lanore. Paris, 1988. p. 10-34.

<sup>13</sup> Descartem, per poc usuals en aquest període estudiat, les fibres artificials, que de tota manera no hem d'ignorar perquè alguns teixits que s'empren per a la restauració pertanyen a famílies de fibres artificials, com les de polièster.

poden presentar-se combinats produint un teixit mixt.<sup>14</sup> Poden estar pentinats conferint al teixit un aspecte compacte i uniforme. Una variant en la configuració del teixit és la possibilitat que estigui blanquejat, tintat o merceritzat,<sup>15</sup> cosa que revertirà en l'aspecte de l'acabat de la tela de forma no sempre positiva per a la seva conservació, i pel debilitament que aquests processos causen a les fibres. Cal tenir en compte que els fils també s'impregnen d'alguna mena d'aprest com el midó o olis, agents destinats a facilitar l'encreuament que es forma en l'operació del tissatge mitjançant la mecànica del teler. En definitiva: en observar les varietats d'acabats de les teles de suport, i amb aspectes com tacte, tons, graus de brillantor, etc., només es pot pensar que els processos de fabricació emprats han transformat i afegit qualitats a les ja diferents de cada fibra original (fig. 1a, 1b, 1c, 1d).



Fig.1a



Fig.1 b

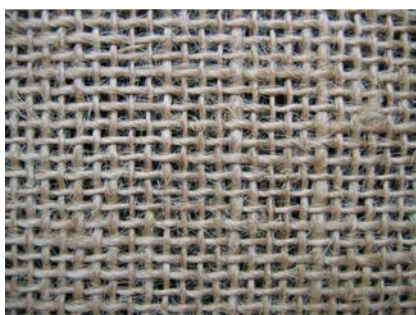


Fig.1c



Fig.1d

Fig. 1. Imatges d'alguns tipus de teixits de tafetà en diverses fibres: 1a) lli, 1b) cànem, 1c) jute i 1d) cotó.

El tissatge d'aquestes fibres consisteix en la disposició dels fils en forma vertical paral·lela, anomenada *ordit*, i l'aplicació perpendicular dels fils del lligament a

<sup>14</sup> DD. AA., *Suporti nelle arti pittoriche*. Mursia. Milano,1990. Capítol dedicat a les teles mixtes. p. 100-103.

<sup>15</sup> STOREY; JOYCE, *Manual de Tintes y tejidos*. Hermann Blume. Madrid, 1989. Capítols dedicats al blanquejat industrial al segle XIX, p. 39; al procés de mercerització patentat cap a 1850 per John Mercer, p. 58.

través de la passada que constitueix la *trama*. Els lligaments poden ser molt variats.<sup>16</sup> Però els que trobem a les teles de les pintures estudiades són lligaments fonamentals, com el de tipus tafetà (fig. 2 a), o de tipus sarja (fig. 2 b) amb la variant de ser fils dobles, o en la combinació de fils de diversa naturalesa. El lligat en forma de tafetà consisteix en l'encreuament de fils més senzill : cada fil de trama passa, alternativament, per sobre i per sota de cada fil de l'ordit (fig.3). Altres lligaments comuns són el ras, també fonamental, i els reps d'ordit, reps de trama i panamà, derivats, aquests, dels lligaments bàsics.<sup>17</sup>

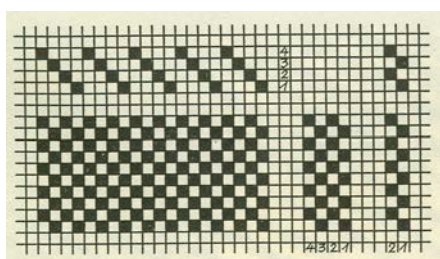


Fig. 2 a

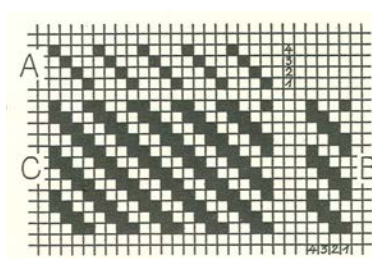


Fig. 2 b

Fig. 2. Esquemes de lligaments: a) lligament de tafetà, b) lligament de sarja.

Hi ha lligaments derivats del tafetà, com és l'estoreta en la qual en lloc d'un fil cada vegada se n'encreuen dos o tres, tant en el sentit de la trama com en el de l'ordit (fig. 4). La sarja és el lligament que s'obté per mitjà d'un escalonat que forma ratlles en diagonal amb més o menys relleu, que té invariable la unitat dels fils.<sup>18</sup> No podem oblidar altres tipus de lligaments com el teixit en forma d'espiga que, si bé no es troba entre els suports estudiats, en tenim alguns exemples rars entre les obres dels artistes que tractem però fora del catàleg de reversos annex d'aquest treball, per trobar-se a les reserves del MNAC.



Fig. 3. Detall de teixit de tafetà.



Fig. 4. Detall de teixit de tafetà amb fils dobles.

<sup>16</sup> Varietats citades a DÁVILA CORONA, R. M.; DURAN PUJOL, M.; GARCIA FERNANDEZ, M., *Diccionario Histórico de telas y tejidos. Castellano-catalan*. Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y turismo, 2004.

<sup>17</sup> BARENDSE, R.; LOBERA, A., *Manual de artesanía textil*. Editorial Alta Fulla. Barcelona, 1987. p. 51-54.

<sup>18</sup> HOLLEN, N.; SADDLER, J.; LANGFORD, A. L., *cit supra* n. 12. p. 13-26. També LEMONNIER, M. L.; VIGUIER, R., *cit supra*, n. 12. p. 100-105.

Com ja hem dit, les fibres amb què s'han teixit les peces de tela que fan de suport a les obres de la col·lecció d'art modern sempre són el lli, el cànem, el jute i el cotó. El lligat del teixit d'aquests quadres analitzats apareix indefectiblement en forma de tafetà d'un sol fil, o tafetà de doble fil; sarja d'un sol fil o sarja de doble fil. El nombre de fils per centímetre quadrat és en general més elevat en el sentit de la trama que en el de l'ordit. Cal afegir la possibilitat que els fils es presentin mesclats: és a dir que els de l'ordit estiguin elaborat amb fibres de cotó i els de la trama amb fils de fibres de lli o cànem

Els manuals de tecnologia del teixit de més utilitat per adquirir els coneixements necessaris per a caracteritzar les fibres i els teixits que fan de suport a les obres d'art que estem tractant, són els de caire tècnic més assequible. Un d'ells és el *Manual de teixits*,<sup>19</sup> on trobem una aproximació descriptiva on normalment apareixen mostres reals de teixit, gràcies a les quals podem reconèixer l'aparença física i tàctil de les teles que estem acostumats a identificar en les obres modernes estudiades. En els manuals d'enginyeria tèxtil les variables de combinacions de lligaments s'anomenen de manera més precisa amb variants més complexes perquè fan sanefes de diversa forma. Així, en teixits de fil de fibres de cotó, apareixen les varietats anomenades calicó, lona, loneta, fil a fil, estoreta, panamá, etc., que podríem emparentar amb la tipologia del llenç de diferents obres realitzades al voltant de 1880, quan el cotó apareix en l'època de l'eclosió del mercat amb la voluntat d'abaratiment de materials.

Pel que fa al cànem, trobem les variants dels diferents tipus de canemàs.<sup>20</sup> Ens crida l'atenció la presència de l'arpillera com a tela de suport en algunes obres, perquè no hem d'oblidar que aquesta és una tela que servia per confeccionar sacs i fardells i, per tant, és d'aparença rústica, un fet matèric que va ser utilitzat expressivament per alguns artistes d'avantguarda. El canemàs també denota una certa rusticitat, amb els fils oberts que donen una aparença poc densa.

---

<sup>19</sup> LÓPEZ i SOLER, M., *Manual de teixits*, Barcelona, 1989. Dossier amb mostres consultable a Biblioteca del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona.

<sup>20</sup> El canemàs en una varietat de lligament a base de fils dobles teixits en forma de tafetà amb la variant del canemàs penélope, que consisteix en la mateixa retícula però amb fils dobles separats entre ells, emprat domèsticament amb la finalitat de fer brodats amb punt de creu.



Cal pensar que els teixits que fan de suport a les obres d'art no han estat realitzats, almenys en origen, per fer aquesta funció. Però en alguns dels manuals genèrics sobre tipologies dels teixits es refereixen habitualment al teixit de lli com la "tela de pintor" per excel·lència. El mostrari realitzat per Maria del Carme López i Soler descriu aquesta tela de pintor de la següent manera:

"Gènere de lli, amb lligament tafetà, de densitat molt regular. La tela un cop estesa sobre un marc es poleix per igualar el gra del teixit, i se li donen diverses capes d'una preparació especial, que l'aïlla i pot així conservar després la pintura. Com que té la base de lli, garanteix la durada de les pintures, perquè la matèria que ha passat per un procés de descomposició, evita el perill de fer-se malbé amb el temps perquè no es podreix".<sup>21</sup>

Altres obres de consulta general de la tipologia tèxtil dediquen també una entrada a la "tela de pintor". Així, en el text de 1949 del *Diccionario de tejidos*, hi apareix - precedint la *tela para sombrillas* i la *tela para velas* - la *tela para pintar*, donant el mateix protagonisme al lli però sense oblidar les altres varietats que ja hem esmentat:

"...aunque algunas variedades de estas telas son tejidas en yute o en algodón, el artículo clásico corresponde a una tela con hilos de lino de tisaje manual; su producción por tisaje mecánico es casi nula y los artistas prefieren principalmente las telas producidas por tisaje manual con la hilaza del lino previamente escogida; las calidades belgas de enriado con agua corriente son las preferidas...con ligamento tafetán debe ser muy regular de densidad, resultado que sólo se obtiene por tejedores manuales muy expertos."<sup>22</sup>

En resum, cal considerar la necessitat del coneixement detallat d'aquesta morfologia tèxtil pel que fa a la descripció dels processos de fabricació del material que fa de suport a la pintura moderna. Aquesta informació resulta especialment necessària de cara a establir els criteris per a la conservació de les obres de què tracta aquest estudi.

---

<sup>21</sup> LÓPEZ i SOLER, M., *cit. supra*, n. 19., p. 99.

<sup>22</sup> CASTANY SALADRIGAS, F., *Diccionario de tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1949. p. 416. (l'autor és perit químic i d'indústries tèxtils).

### Els suports de tela i les tècniques artístiques

Pel que fa als artistes i l'elecció dels suports de tela, alguns manuals de procediments pictòrics ens revelen el que recomanen i, per tant, els criteris aplicats pels pintors que els han utilitzat. En l'àmbit català, en el període en el qual es desenvolupa la pintura que estudiem, hi destaca el manual *Curso completo teórico práctico de diseño i pintura*, de Josep Soler Oliveras i A. F., que fa les següents apreciacions quant al suport de tela:

“De todas las superficies en que se pinta es el lienzo estirado y clavado en su bastidor el que más comodidades y mejor disposición reúne por sus fáciles aparejos y poderse en muy poco volumen trasladar rollado de un lugar a otro: debe ser crudo y fino mediante atendido el grandor del cuadro; no muy tupido, pero si muy igual y fino de hilo, sin prensa o cilindrio [sic] de cuyas todas cualidades lo hay si se sabe escoger, tejido en el país. Hágase en cuanto se pueda el cuadro de una sola pieza, buscando por ello el de mayor ancho, y no bastando, se unirán sus piezas cosiéndolo siempre por el canto vivo a lo largo de la pieza y al punto que llaman por sobre con hilo sencillo, crudo, fuerte y delgado para que relieve menos, no cogiendo nunca las orillas del lienzo mas que después de lo que se estira y plancha la costura, con lo que quede así toda la pieza unida, sin conocerse enteramente por donde”.<sup>23</sup>

Existeix una certa davallada de l'ús del lli motivada per corrents de renovació tèxtil en l'àmbit de la indústria europea. La tela de lli, així com el cànem, deixen de ser la matèria tèxtil més estesa, i es passa al teixit de cotó, que presenta unes característiques de fabricació mecàniques més competents. Aquest període és transitori ja que cap a 1844 a Alemanya, i cap a 1867 a França, es té notícia de fabricació de tela de lli per a pintors concretament comercialitzada per la marca Lefranc.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> SOLER OLIVERAS, J. I A. F., *Curso completo teórico práctico de diseño i pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco*. P. J. S. O y A. F. Imprenta de José Torner , Bajada de Regomí. Barcelona, Marzo, 1837. p. 32. Soler y Oliveras era professor i acadèmic de la Nacional Acadèmia de Sant Carles de València.

<sup>24</sup> CODAGELLI, M. C.; TORRIOLI, N., “Introduzione al supporti tessili”, p. 9-46 i p. 87-89 i a la publicació de DD.AA., *I Supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*. Mursia. Milà, 1990.

Curiosament, algunes fonts, com F. Goupil, un dels autors de manuals de procediments artístics de força difusió, assenyala el cànem com a més idoni per als grans formats perquè és més resistent, i desaconsella el lli.<sup>25</sup>

Les tendències evolutives que segueixen els materials tèxtils que fan de suport estan caracteritzades per una fabricació a gran escala que marca les pautes, però també per l'elecció dels pintors que busquen experimentar amb els diferents tipus de textures donades pel gra de la tela. La pràctica i l'observació ha demostrat que els pintors trien un determinat gra segons diversos factors, com les dimensions de l'obra i els efectes que pretenen produir. El gra llis farà ressaltar preferentment els efectes brillants de la llum i farà córrer el pinzell més ràpidament amb una major transparència; el gra gruixut permet que la pintura es dipositi en el suport amb més quantitat i pugui crear així un efecte de relleu. És molt excepcional que els artistes deixin escrites teories sobre els materials i les seves aplicacions. L'artista Giorgio de Chirico en el seu *Petit traité de technique de peinture*,<sup>26</sup> es posiciona en front als tres tipus de tela que, ell mateix defineix en absorbents, semiabsorbents i no absorbents,

### **La preparació i les seves variants**

La preparació o imprimació és la primera capa que es dóna a una superfície que s'ha de pintar, com la tela, i està destinada a obturar els porus i a assegurar l'adherència de les capes posteriors. Està constituïda bàsicament per una càrrega inert i un aglutinant.<sup>27</sup> Ja en el manual de Francisco Pacheco es destacava la importància d'aquesta base per a la millor conservació de les pintures:

“La experiencia me ha enseñado que todo aparejo de yeso de harina o de ceniza se humedece y se pudre con el tiempo...No tengo por malo antes de darle la cola, estando el lienzo bien estirado, pasarle la piedra pomiz quitándole las hilachas y, luego, darle de cola. La mejor imprimación y mas suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza, dando una mano

<sup>25</sup> GOUPIL, F. *Peinture à l'huile. Traité Méthodique et raisonné*. Paris. Le Bailly, 1903. p. 6.

<sup>26</sup> DE CHIRICO, G. *Petit traité de technique de peinture*. Somogy editions d'art, Paris, 2001. p. 12-13.

<sup>27</sup> CASTELL, M.; FUSTER, L.; GUEROLA, V., *El estuco. La restauración de pintura sobre lienzo*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia 2004. Font bibliogràfica d'utilitat per a definicions documentades històricament com: “Cargas inertes”, p. 53-56 i “Aglutinantes”, p. 57-60. / També a GUMÍ, J.; LLUÍS I MONLLAÓ, R., *Diccionario de técnicas artísticas*. Col·lecció Massana. Edicions 62. Barcelona, 1988.

con cuchillo muy igual y, después de bien seco el lienzo, la piedra pomiz le va quitando las asperezas y desigualdades...También digo que sin cola se puede muy bien aparejar un lienzo con las tres manos de emprimadura, que habemos dicho, aunque la cola flaca lo hace más suave...Esta es la mejor emprimación y la que yo usaría siempre, sin más invenciones, porque veo conservados mis seis lienzos del claustro de la Merced, sin haber hecho quiebra ni señal de saltar desde el año de 1600 que se comenzaron, que me basta para aprobar la seguridad deste aparejo de barro.”<sup>28</sup> [sic]

L'aprest és una capa intermèdia entre la tela i la imprimació, una capa aïllant de cola que fa d'agent igualador de l'absorció del llenç. Les denominacions relatives a aquesta capa de preparació inclouen el terme *aparellar*, que procedeix dels manuals antics com el d'Antonio Palomino, que explica el “modo de imprimir o aparejar los lienzos, y otras superficies para pintar”.<sup>29</sup>

Les dues possibilitats existents a l'hora de verificar la tipologia d'una preparació depenen de si aquesta ha estat realitzada pel mateix artista o els ajudants, o si està fabricada a l'engròs de forma industrial. Però durant el segle XIX, sigui en una tipologia o l'altra, les imprimacions estan fetes a base d'un aglutinant que pot ser cola animal o vegetal, cola de tipus proteic com la caseïna i/o substàncies oleaginoses. Aquests aglutinants porten generalment afegides unes càrregues que fan de massa perquè la preparació adquireixi cos. En resum val a dir que les dues variants possibles, segons el tipus d'aglutinant, pot ser la preparació magra i la preparació grassa. Normalment el fet que la preparació sigui artesana coincideix amb la naturalesa magra del material, i si és industrial, aquesta sol ser grassa. Els aglutinants de tipus gras tenen la particularitat que són insolubles un cop secs.<sup>30</sup>

El que canvia és que en el cas de la preparació industrial la factura a gran escala desenvolupa tècniques de més abast i els additius responen a fórmules per obtenir una millor rendibilitat, tant del producte com dels resultats artístics que proporcionarà al pintor. A la tela la preparació ha de ser flexible i, per tant, està imprimada amb materials oleaginosos. Encara que també trobem preparacions

---

<sup>28</sup> PACHECO, F., *cit. supra*, n. 3, p. 480-482.

<sup>29</sup> PALOMINO, A., *cit. supra*, n. 5. p. 125 i 127.

<sup>30</sup> Això també passa amb la preparació a base de caseïna que, si bé tenim notícia que es podia emprar, no apareix clarament en el grup estudiat.

de teles a base de materials magres com la cola amb càrregues de guix o carbonat càlcic com a pigment blanc d'origen mineral i altres additius.

Les càrregues que fan possible imprimir una tela per a pintar a l'oli solen ser carbonats o sulfats a més de pigments. El carbonat càlcic ( $\text{CaCO}_3$ ), sinònim de creta, blanc d'espanya o pols de marbre, sol ser més opac i uniforme que el sulfat. El sulfat de calci ( $\text{CaSO}_4$ ), sinònim de guix mort, guix de pintor o guix de daurador, és més sensible a la humitat. Els pigments blancs també fan la funció de càrregues, sobretot en les preparacions de tipus gras on hi són en petites quantitats. El blanc de plom (carbonat bàsic de plom) és un dels més emprats per ser un pigment que afavoreix l'assecat de l'oli escurçant el temps d'espera per a poder aplicar les capes de color.<sup>31</sup> També és molt emprat el blanc de titani - a partir de 1920- , el blanc de zenc (o la barreja dels dos) i la baritina (sulfat de bari) des de mitjan segle XIX, com a allargadors de la pasta per imprimir. Hi ha també la possibilitat d'afegir-hi essència de trementina, oli de llinosa o la cerosa considerada ordinària que és l'esmentat carbonat de calç, típica càrrega de les imprimacions del segle XIX. La cerosa és una càrrega molt densa d'un blanc fred que va cap al blau-gris, que es pot considerar ideal si no fos per la seva toxicitat; es fabricava sotmetent les làmines de plom a l'acció dels vapors de l'àcid acètic en presència de l'aire.<sup>32</sup> El període d'assecat que cal esperar oscil·la segons la resta de materials emprats però pot arribar a ser de sis mesos (aquest detall ens fa pensar en l'avantatge que significa adquirir el suport imprimat de fàbrica). El blanc de Litopó és un altre pigment blanc emprat en les pastes per imprimir des de 1850; compost per sulfur de zenc i sulfat de bari en proporcions variables i obtingut per precipitació simultània dels dos components.<sup>33</sup>

La preparació és un estrat intermedi entre el suport i la capa pictòrica, que considerem molt lligat a la tela perquè serveix de sistema de presentació quan el pintor adquireix la tela.<sup>34</sup> El *modus operandi* dels pintors moderns fa que la preparació es pugui veure tant des del revers, perquè pot traspasar el teixit de

---

<sup>31</sup> BÉGUIN, A., *Dictionnaire technique de la peinture*. Paris, 1984. El terme *céruse* es troba documentat tècnicament i històricament, vegeu p. 246.

<sup>32</sup> DELAMARE, F.; GUINEAU, B., *Les matériaux de la couleur*. Découvertes Gallimard, 1999. p.150.

<sup>33</sup> BÉGUIN, A., *cit. supra*, n. 31. p. 749. En francès *lithopone*, creat per G. B. De Douhet de Romanges.

<sup>34</sup> La presentació comercial dels suports en tela oferia a l'artista una elecció: bastidors exempts; rotlles de tela imprimada o no; i la tela muntada damunt de bastidor.

la tela, com des de l'anvers, perquè el pintor la deixa a la vista com a tret del seu estil expressiu. Però el punt on es fa més palesa la seva naturalesa és al cantell o banda sobrera per on se subjecta al bastidor. És en aquest marge d'on se solen prendre les mostres per analitzar o on es pot veure el seu grau d'adherència, color i estat de conservació. El gruix de la preparació és una dada que cal tenir en compte per comprendre l'elecció de l'artista i els resultats finals combinats amb l'evolució de l'estat de conservació de l'obra. El color de la preparació és un factor que ha anat variant al llarg del temps i que sempre ocupa un lloc en els estudis i tractats de tècniques artístiques.<sup>35</sup> La seva funció és visual, perquè aquesta capa primera serà el fons de partida sobre el qual s'acumularan les capes successives de pintura i el seu to sempre tendirà a "respirar" des del fons cap a la superfície decantant el grau de fredor o escalfor del seu cromatisme.

Amb relació a aquest aspecte crucial, el color de la preparació, a les obres catalanes estudiades hi hem detectat l'existència de les següents variants:

- La preparació acolorida d'un to rosat vermellós, un exemple de la qual el trobem a l'època acadèmica, i que està clarament realitzada artesanament, com la present en l'obra de Vicente López *Retrat del Marques de Labrador* (fig. 5a, 5b).
- La preparació de color marró, sèpia o gris pròpia d'obres de mitjans del segle XIX és apreciable a la pintura inacabada de Fortuny, *Paisatge de Granada* (fig.6). També *La toilette* de Canals (fig.7), obra de principis del segle XX, presenta visible a través dels fragments no coberts amb pintura a l'oli una tonalitat sèpia de la preparació.
- La preparació blanca, que és la dominant i més característica del conjunt que estudiem, i que percebem grassa, normalment en la de factura industrial, o magra, segons sigui el procediment emprat per l'artista de forma artesana, com és l'exemple de *Retrat del marxant Dalmau*, de Mela Mutermilch (fig. 8). També la podem apreciar observant les bandes laterals com a *Tornant del tros de Llimona* (fig. 9a) o des de l'anvers com a *La batalla de Tetuan* de Fortuny (fig. 9b).

---

<sup>35</sup> VILLARQUIDE, A. , *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. Nerea. San Sebastian, 2004. p. 69.



Fig. 5a



Fig. 5b

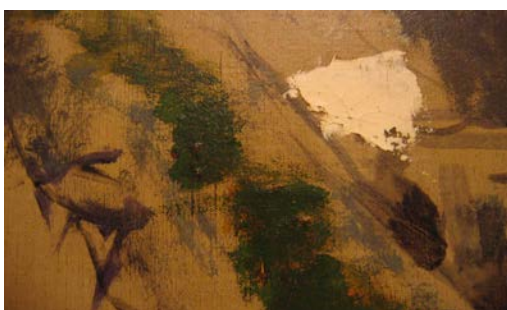


Fig. 6



Fig. 7

Fig. 5 a i b, 6 i 7. Imatges de les varietats de preparació més freqüents.

A part d'aquestes variables relacionades amb el color, cal també tenir en compte si l'imprimació és artesana o industrial. Val a dir que la preparació artesana quasi sempre es reconeix perquè la pasta d'imprimació no cobreix la franja de tela que gira damunt el lateral del bastidor on van emplaçats els gavarrots, claus o puntes còniques que la subjecten. Les anàlisis estratigràfiques i de granulometria poden donar una informació molt precisa de la seva morfologia.



Fig. 8. Detall de preparació artesana.

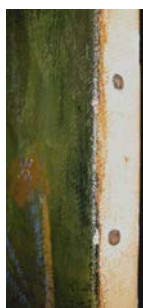


Fig. 9a Detall de preparació industrial



Fig. 9b Detall de preparació a la vista des de l'anvers

## El bastidor i les seves tipologies

Per fer una definició genèrica hem de dir que el bastidor és l'estructura sustentadora que serveix per fixar i tensar la tela que constitueix el suport d'una pintura. Quasi sempre és de fusta, format per elements rectilinis o corbs, units als extrems, i que poden estar reforçats per travessers. Els més antics o de menys qualitat són fixos<sup>36</sup> i no permeten modificar la tensió de la tela. Els bastidors mòbils, apareguts cap a mitjan segle XVIII, comporten diferents sistemes d'expansió, com el de les falques, que és el més freqüent.

Els elements rectilinis o corbs van units als angles a base de diversos sistemes de metxes o encaixos. Aquests formen una cavitat o caixa on van allotjades les falques que, exercint-hi pressió, poden obrir els llistons tensant el llenç que va subjectat a base de gavarrots o claus al llarg del seu perímetre. Quan les dimensions o qualitat del bastidor ho requereix, aquest porta un o diversos travessers amb les seves corresponents falques.

Els llistons dels bastidors més antics o de poca qualitat són de secció rectangular, cosa que ha ocasionat el frec de l'aresta interna amb la tela i la consegüent marca a la capa pictòrica. Per evitar aquesta anomalia s'introdueixen els llistons amb cantell bisellat o arrodonit i els de secció trapezoïdal.<sup>37</sup> Aquest disseny l'hem observat al grup estudiat, però en molts casos un dels principals problemes de deformació de suport és la marca del bastidor per la cara anterior de la capa pictòrica.

Les tipologies dels encaixos del bastidor estan molt lligades a l'àrea geogràfica en què es fabrica i es distribueix. No existeix una nomenclatura universal per definir cada format de bastidor. És una part del quadre que queda poc especificada en els manuals de procediments pictòrics en el marc de l'ensenyament de Belles Arts, tant en la bibliografia clàssica com en la més recent. Aquesta absència s'explica pel fet que la tipologia del bastidor no ha estat considerada sistemàticament en l'estudi integral d'una pintura, i per tant la seva denominació es deixa només en la mera descripció formal o geogràfica.

---

<sup>36</sup> Als bastidors fixos també se'ls anomena *bastigis* i els encaixos van subjectats amb claus o cola.

<sup>37</sup> GUMÍ, J.; LLUÍS i MONLLAÓ, R., *Diccionari de tècniques artístiques*. Col·lecció Massana. Edicions 62. Barcelona, 1988. p. 27.



Les denominacions genèriques internacionals no són homogènies atès que aquest és un component molt lligat a la fabricació autòctona on el pintor es trobi ubicat. Així, com que el teixit és un producte amb un procés de fabricació complex i susceptible de ser importat de diversos indrets, el bastidor sempre ha estat manufacturat més o menys en sèrie, però sense una tecnologia de tallers d'ebenisteria sofisticada. Aquest enginy evoluciona des d'un simple teler fix fins a l'estructura que porta inclosa el sistema de falques per tensar la tela que, per les seves característiques higroscòpiques que la fan encongir o dilatar subtilment, necessita aquesta simple regulació.

Es pot dir que la seva morfologia ha arribat estancada fins als nostres dies, i és difícil diferenciar-ne la cronologia si no és que porta alguna marca molt específica del seu origen de fabricació. Els elements més importants que caracteritzen els bastidors de les obres presents a l'estudi que ens ocupa tenen a veure amb el tipus de fusta, que pot ser de pi, roure o fruiter; les seves formes, que poden ser rectangular, quadrangular, ovalada o circular; els tipus d'encaix, els travessers, els sistemes de subjecció de la tela, els tipus de falques i les marques comercials que hi apareixen estampades.

Pel que fa a la nomenclatura de les formes més autòctones de l'encaix dels angles, és adequat recórrer a informacions de mestres especialitzats i propers al tipus de pintures que estem estudiant. Com hem dit, l'àmbit geogràfic on es construeix el bastidor resulta ser un factor determinant per a la seva morfologia. La tradició pedagògica catalana ha establert unes tipologies que Antoni Pedrola recull al seu manual de procediments pictòrics,<sup>38</sup> classificant els bastidors de les pintures catalanes en tres tipus en relació amb les àrees geogràfiques d'influència: l'espanyol, amb encaix en forma de cua d'oronella, el francès i el belga. Per la seva banda, Joaquim Pradell,<sup>39</sup> a través d'escrits inèdits al voltant de la restauració de pintura sobre tela, classifica també els encaixos en aquesta mateixa direcció: de metxa a l'espanyola o mitja moxa, metxa francesa i bastidor fix.

---

<sup>38</sup> PEDROLA, A., *Materials, procediments i tècniques pictòriques*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcanova, Barcelona, 1990, p. 36-41. Antoni Pedrola i Font, Doctor i catedràtic de procediments pictòrics de la Facultat de Belles Arts de Barcelona fins 1993.

<sup>39</sup> Joaquim Pradell i Ventura va ser Cap del Servei de Restauració del Museu d'Art de Catalunya des del 1967 fins al 1986.

Les tipologies dels bastidors en l'àmbit francès, les trobem especificades al *Dictionnaire Technique de peinture* d'André Béguin.<sup>40</sup> França és la principal àrea d'influència dels artistes catalans i la variant del seus bastidors autòctons és considerable dins del grup estudiat. Segons aquest diccionari hi ha el bastidor ordinari, amb els angles encolats, i el mòbil amb falques; quant a l'encaix cita la forma *à mi bois* (que correspondria al terme català *mitja mossa*). També explicita, referint-se a les proporcions, dues categories de formats: els mètrics - amb fraccions simples de metre -, i els proporcionals amb punts com els descrits més endavant també presents en l'àmbit català. Pel que fa a les tipologies d'encaixos, una de les publicacions més específica en terminologia de pintura sobre tela, a l'apartat dedicat a la descripció del bastidor, anomena les tipologies com: *à clefs*, *à tenons* i *à mortaises*.<sup>41</sup>

Per la nostra part, aquest treball de recerca ens permet establir un catàleg complet de tots els encaixos observats dins del grup de pintures del segle XIX i principis del XX, mirant d'anomenar-los en coincidència amb les descripcions relacionades anteriorment. Els encaixos de la col·lecció del MNAC presenten una tipologia força uniforme, però amb algunes variacions subtils. Entre el 1800 i el 1936 els bastidors presenten sobretot canvis de qualitat quant a la seva fabricació material, tant en el tipus de fusta emprada, que majoritàriament és de pi, com en la forma d'encaix dels angles. Per altra banda, el principal indret de localització de la seva elaboració és Catalunya, i en menor mesura, França, Espanya i Itàlia.

Pel que fa a l'encaix, el que més predomina és el de tipus espanyol, amb falques senzilles, seguit del francès amb falques dobles o amb falques senzilles, i molt rarament l'encaix en forma de bisell (algunes fonts l'anomenen *inglet*) més propi de països del centre d'Europa. L'encaix fix es troba present a totes les èpoques i quasi bé sempre correspon a una opció de menor qualitat. L'encaix espanyol presenta una unió anomenada *mitja mossa*, sempre amb falques simples i un bisellat intern per evitar que els llistons puguin marcar-se a la tela. El bastidor francès quasi sempre porta falques dobles, travessers, fins i tot en dimensions reduïdes que aparentment no ho requereixen, i un bisellat extern.

---

<sup>40</sup> BÉGUIN, A., *cit. supra*, n. 31, p. 250-252.

<sup>41</sup> HULOT, J. F.; BERGEAUD, C; ROCHE, A., *La dégradation des peintures sur toile. Méthode d'examen des altérations*. Paris, 1997.

El sistema de subjecció més freqüent de la tela al bastidor, i centrats en el grup estudiat, és amb gavarrots de ferro, els claus doblegats i les puntes còniques. L'aparició de les grapes com a element substitutiu per assegurar la fixació de la tela sol indicar una restauració recent.

Tot aquest important bagatge d'informació quedarà reflectit molt detalladament al segon capítol. Però de manera resumida podem dir que hi ha autors molt caracteritzats per utilitzar una mena de bastidor determinat, com els de la marca comercial que quasi sempre empen Casas i Rusiñol, o bé el cas del pintor Josep de Togores, del qual hem comprovat un predomini d'ús del bastidor fix. Aquesta és una mostra de les variants que hem observat (fig. 10a, 10b, 10c, 10d, 10e, 10f).



Fig. 10 a



Fig. 10 b



Fig. 10 c



Fig. 10 d



Fig. 10 e



Fig. 10 f

Fig. 10 a) encaix espanyol amb falques senzilles, b) encaix espanyol en forma ovalada, c) encaix francès amb falques dobles, d) encaix francès amb falques senzilles, e) encaix a bisell i f) encaix fix.

Durant el segle XIX el grau de comercialització dels bastidors experimenta una línia ascendent molt significativa i s'estandarditzen els formats mitjançant una numeració i una nomenclatura - figura, paisatge i marina - que fixen unes proporcions de mesures sobre la base del gènere pictòric per al qual aquell bastidor pot servir.<sup>42</sup> Aquesta denominació de format estàndard, segons el tema, ens anuncia en si mateixa una concepció més seriada dels gèneres pictòrics, que corresponen a una demanda més àmplia i més funcional, com una espècie de denominació comuna que identificaria l'encàrrec del propietari de la futura obra, l'acceptació de l'artista del tipus d'obra que se li demana i la classificació del comerciant que ja té el material en estoc. L'existència fundada d'aquests barems fa més original i significatiu el gest de l'artista que no els segueix i que experimenta amb encreuaments inesperats entre el motiu i el format. Ha estat d'utilitat comparar totes les obres que hem estudiat amb una llista de mesures de dimensions estàndard, una comprovació que ens revela que aquestes mesures proporcionals no sempre coincideixen. És en el període modernista quan la coincidència amb les normes estàndards és més acusada.

Si la construcció del bastidor és una operació relativament simple, quan adopta la forma rodona o ovalada requereix un treball d'ebenisteria més singular. Aquest tipus de format es troba més present als grups de pintures del romanticisme i posteriorment entre els pintors de l'escola de la Llotja, i responen a un gust decorativista que donava gran importància a la morfologia del marc i a l'aparellament de les obres per a l'ornamentació d'interiors a la moda. La major part d'aquests bastidors corresponen a retrats i al·legories, i en menor mesura, a alguns paisatges.

---

<sup>42</sup> Els comerços sempre tenien i tenen la llista d'aquestes mesures. Ex.: 12 F (61x50 cm), 12 P (61x46 cm), 12 M (61 x 38 cm).

#### **1.4. La fabricació i la comercialització dels suports de tela a Catalunya i França durant el segle XIX i principis del XX**

El teixit és l'única part del suport sotmesa a una cadena de fabricació industrial important i d'abast internacional. Els sistemes de fabricació tèxtil, en general, tenen una àmplia bibliografia, però la relació específica amb els suports deriva cap a articles i altra bibliografia que, o bé tracten el tema tangencialment, o bé se circumscriuen a etapes i àmbits llunyans de la nostra producció artística catalana. Durant el període estudiat és quan es produeixen els canvis fonamentals en la indústria, i això, naturalment, repercuteix en els materials.<sup>1</sup>

Quant al desenvolupament dels telers, s'havia produït un salt qualitatiu molt important amb la màquina Jacquard.<sup>2</sup> En un principi el relligador i impressor francès J. M. Jacquard (1752-1834) va perfeccionar la mecanització del teler, i cap al 1801 el va exposar a París, amb un èxit relatiu. El seu enginy permetia prescindir de la figura del teixidor encarregat d'estirar els llaços i on veritablement va triomfar va ser a Anglaterra, on coincidí amb la implantació de la màquina de vapor inventada per J. Watt el 1769, originadora, entre d'altres factors, de la revolució industrial.

A Catalunya l'eclosió de la indústria tèxtil es va endarrerir considerablement. Però, com ja és sabut, aquesta indústria esdevindria un motor decisiu en tots els aspectes del segle XIX i principis del XX. A l'Exposició Universal de París de 1867, al catàleg general de la secció espanyola s'esmenta el cotó i la seva teixidoria com a matèria emergent per a "vestidos (incluso los tejidos) y otros objetos para uso de las personas", citant Catalunya com una de les províncies, en aquell moment, dedicades a aquesta fabricació. La procedència del cotó emprat pels fabricants espanyols era Nova Orleans, però també apareixen Motril i Granada com a abastidors, entre d'altres. El principal sistema de fabricació era la força hidràulica i de vapor amb telers mecànics i manuals. Però una dada important que s'ha de tenir en compte és la que precisa que el teixit a mà havia desaparegut, i havia estat substituït completament pel treball mecànic. El mateix catàleg conté, per separat, la categoria dels filats de lli i canem, i descriu el panorama de la seva fabricació de la següent manera:

---

<sup>1</sup> ENDREI, W., *L'évolution des techniques du filage et du tissage ( du Moyen age a la revolution industrielle)*. Mouton & Co. Paris, 1968.

<sup>2</sup> BARELLA i MIRÓ, A., *Sinopsi històrica de la tècnica del teixit*. Barcelona, 1983. p. 560.

“La producción de lino y cáñamo es hoy muy corta, efecto sin duda de la escasez de fabricas de hilatura y de compradores, siendo de temer que los pocos lineares que existen como escaso resto de los que en otro tiempo ocupaban muy dilatados terrenos, vayan desapareciendo gradualmente para dar lugar a otros productos...Las pocas hilanderías de alguna importancia que hay establecidas se encuentran en Barcelona...Además existen en muchos pueblos tejedores que trabajan a mano por cuenta propia, mas no se sabe ni aproximadamente a cuanto asciende esta producción , pudiéndose asegurar que es de bastante importancia”. [sic]<sup>3</sup>

A l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, la presència dels teixits va prendre un protagonisme molt significatiu. Revisant el contingut dels pavellons a partir dels catàlegs que es conserven de l'esdeveniment, podem comprovar la gran quantitat de firmes catalanes del tèxtil que en són expositores, amb fàbriques situades al Maresme o al llarg del riu Llobregat. Però entre els productes referenciats i les seves aplicacions, no s'hi troben especificades les teles per a pintar.

Amb tot, no hi ha cap dubte que la importància social i econòmica de la indústria tèxtil es manifestaria de manera molt rellevant amb relació a la pràctica artística, tant des d'un punt de vista clientelista - la burgesia tèxtil és una de les principals activadores del comerç i l'encàrrec d'obres d'art-<sup>4</sup> com també pel que fa a algunes vocacions artístiques sorgides en el seu entorn, com ara les de Llimona, Casas, Rusiñol, Pidelaserra o Nonell, tots ells emparentats amb famílies dedicades al ram. Però la influència també es faria notar en el fet que les demandes tecnològiques de fabricació de les teles per a pintar esdevindrien una font de perfeccionament per a l'especialització industrial.

De tota manera, aquesta vivacitat en la fabricació del suport de tela no conserva gaires testimonis referencials, a diferència del que passa en el món anglosaxó, on hi ha alguns estudis modèlics sobre el tema, encara que malauradament no podem buscar-hi dades equiparables a la situació catalana. Els estudis anglesos sobre els suports de tela fabricats per la marca Winsor & Newton comptaren amb

---

<sup>3</sup> *Exposición Universal de 1867. Catálogo General de la Sección Española.* Publicado por la Comisión Régia de España. Imprenta General de CH. Lahure. Paris, 1867.

<sup>4</sup> Alguns col·leccionistes d'art català estan relacionats amb la indústria tèxtil. Com per exemple Josep Sala i Ardiz, de la fàbrica de filats Caralt Sala, principal nodridor del Museu de Montserrat amb la seva donació.

les cròniques i documents originals, que ens detallen la història de la fàbrica, les diferents qualitats de teles que fabricaven i imprimaven, i els pintors que les utilitzaven. Feren aquests estudis per contribuir als aspectes de datació i atribució de les pintures.<sup>5</sup> També hem d'esmentar els estudis americans sobre la fabricació de suports de tela i les seves marques estampades al revers.<sup>6</sup>

El mateix podríem dir dels suports fabricats per Lefranc & Bourgeois a França.<sup>7</sup> A la Biblioteca Forney de París, especialitzada en les arts i els oficis, hi trobem a la secció d'il·lustracions i gravats alguns catàlegs de materials artístics supervivents de neteges, trasllats i tancaments de comerços. És interessant un opuscle commemoratiu editat el 1925, a 150 anys de la fundació el 1775 de la factoria Lefranc & Bourgeois, però plenament coetani dels períodes estudiats. Descriu els grans magatzems als tallers de la zona de Malakoff, a París, on s'efectuaven les operacions de preparació dels aglutinants, que, juntament amb les càrregues de guix i de cerosa pura, eren la forma de preparació més utilitzada. També s'hi fa esment dels grans telers - 42 x 4 m de dimensió i 450 unitats alhora- que possibilitaven l'assecat amb un sistema d'aireació, com a mètode modern de gran abast. Aquests catàlegs es fan ressò dels avantatges de la cerosa des del punt de vista industrial en la pintura a l'oli, però amb connotacions de secretisme quant a les proporcions i altres additius. Aquest establiment francès no figura com a proveïdor directe dels nostres artistes; no està relacionat directament amb els materials de les obres estudiades, però sí que les seves descripcions són equiparables al nostre àmbit, sense perdre de vista que moltes de les obres presents al MNAC han estat gestades i realitzades a París. Ens referim a la considerable quantitat d'obres de l'època en què els pintors fan les seves estades a la capital francesa com a lloc de coneixement, i on realitzen algunes de les seves obres més significatives. És el cas de Casas i Rusiñol, i més tard de Pidelaserra i Anglada Camarasa.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> COBBE, A., "Colourmen's canvas estamps as an aid to dating paintings: a classification of Winsor & Newton canvas stamps from 1839-1920". *Studies in conservation*. Vol 21, 1976. p.85-94. També HARLEY, R. D. ; "Artist's prepared canvases from Winsor & Newton 1928-1951". *Studies in conservation*. Vol 32, n. 2. 1987. p. 77-85.

<sup>6</sup> MAYER, R., "Some notes on nineteenth century canvas makers". *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1942, vol.10, p. 131-137. També MÜLLER, N. E., "Checklists of Boston Retailers in artist's materials: 1823-1887". *Journal of the American Institute for Conservation*. Vol. 17, 1977. p. 53-69.

<sup>7</sup> VANDERLIP DE CARBONNEL, K., "A study of french painting canvases", *Journal of the American Institute for Conservation*, 1980, vol 20, n. 1, p. 8-9.

<sup>8</sup> La generació anterior, amb Fortuny com a cas paradigmàtic, ha trobat els seus referents de formació a Itàlia. Però els materials artístics que van emprar, tant el mateix Fortuny, com els

És interessant comparar els catàlegs de les fàbriques de suports de tela i altres materials artístics com l'esmentada Lefranc & Company, el catàleg de la qual és del 1863,<sup>9</sup> i la posterior Bourgeois Ainé, de 1888, amb el catàleg del 1910 de la casa Texidor de Barcelona (fig. 1). En els catàlegs francesos les dimensions dels bastidors varien en uns centímetres respecte de les mesures estàndard de la casa Texidor. Però s'hi segueix el mateix criteri de relacionar les proporcions dels formats. En el primer cas sense denominar encara el motiu temàtic, i, ja en el de Bourgeois Ainé i en la de Texidor, s'hi fa constar la relació amb les denominacions de figura, paisatge i marina.

Al catàleg de materials francesos es pot comprovar com les qualitats de les teles s'especifiquen acuradament, per a millor informació dels artistes. Així, una tela d'un material adquireix les atribucions de *ordinaire*, *demi-fin*, *coutil*, *fine forte*, *fine*, *tres fine* i *extra fine*. Aquesta precisió s'explica per la fluïdesa que existia entre els cançons de l'època i els artistes més importants (fig. 2). En el cas dels impressionistes, com Renoir i molts d'altres, prefereixen comprar la tela enrotllada i tallar-la amb unes tisores de sastre per muntar-la al bastidor.<sup>10</sup>

**Bastidores para la pintura al óleo, con y sin tela**

Con tela N.º 816 Sin tela N.º 817

Número	Dimensiones				Figura regular	Bastidores sin tela				Bastidores con tela												Número									
	Figura	Paisaje	Marina	Pesetas		Pesetas				Tela número 1				Tela número 2				Tela número 3													
						F.	P.	M.	F. R.	F.	P.	M.	F. R.	F.	P.	M.	F. R.	F.	P.	M.	F. R.										
																							F.	P.	M.	F. R.	F.	P.	M.	F. R.	F.
1	22x27	27	18x27	27		1'10	1'10			1'25	1'15			1'35	1'50			1'45	1'40			1'35	1'30			3					
4	21x33	33	21x33	33	18x33	33			1'10	1'10	1'10			1'20	1'20	1'25			1'40	1'40	1'45			1'40	1'40	1'35		4			
5	28x35	35	21x35	35	20x35				1'10	1'10	1'10			1'35	1'35	1'30			1'40	1'40	1'35			1'50	1'45	1'40		5			
6	32x40	40	28x40	40	21x40				1'40	1'40	1'40			1'75	1'70	1'35			1'55	1'50	1'45			1'60	1'55	1'50		6			
8	38x46	46	32x46	46	27x46	46			1'40	1'40	1'40	1'40	1'40	1'85	1'80	1'70	1'80			1'95	1'90	1'85			2'00	2		8			
10	46x55	55	35x55	55	30x55	55			1'40	1'40	1'40	1'40	1'40	1'90	1'80	1'95	2'20	2'00	1'95	2'15	2'55	2'10	2		2'15	2		8			
12	50x61	61	38x61	61	33x61	61			1'45	1'45	1'40	1'40	1'40	2'15	2	1'90	2			2'45	2'45	2'45	2'50	2'50	2'55	2'55	2'10	2	2'25	10	
15	54x65	65	43x65	65	36x65	65			1'45	1'45	1'40	1'40	1'40	2'15	2	1'90	2			2'45	2'45	2'45	2'50	2'50	2'55	2'55	2'10	2	2'30	12	
20	60x73	73	48x73	73	40x73	73			1'75	1'75	1'40	1'40	1'40	2'70	2'45	2	2'20	2'80	2'60	2'45	2'70	3'30	3'00	2'50	3'15	2'90	2'70	2'20	2'80	15	
25	65x81	81	51x81	81	44x81	81			1'75	1'75	1'40	1'40	1'40	3	3	2'60	2'45	2'90	3'30	2'80	2'65	3'15	4	3'30	3'10	3'75	3'40	2'90	2'75	3'30	20
30	73x92	92	56x92	92	48x92	92			2'35	2'35	2	2	2	3'55	2'65	2'85	3'10	3'85	3'20	3'00	3'25	4'00	3'80	3'60	4'00	4	3'35	3'15	3'50	25	
40	81x100	100	61x100	100	56x100	100			2'35	2'35	2	2	2	3'55	3'80	3'55	3	3'85	4'25	3'85	3'30	4'00	5'20	4'00	3'95	4'50	4	3'45	4'20	40	
50	89x116	116	70x116	116	61x116	116			3	2'35				2'35	4'70	3'70	3'95	5'25	4	4'35	6'10	4'95	5'30	6'50	4'25	5'50	4	4'55	10	50	
60	99x136	136	80x136	136	70x136	136			3	3'55	3			3	5'80	4'80	5	6'10	5'30	5'60	7'85	6'10	6'85	6'70	5'50	6'50	4	5'85	50	60	

Fig.1

membres de l'escola de Roma, no porten incorporats els signes comercials que informin de la procedència italiana dels suports. Això és un tret diferenciador entre els dos països a l'hora de concebre l'organització comercial corresponent.

<sup>9</sup> BOMFORD, D.; KIRBY, J.; LEIGHTON, J.; ROY, A., *Art in the making, Impressionism*. London, 1990. p. 44-50. [catàleg d'exposició].

<sup>10</sup> BOMFORD, D.; KIRBY, J.; LEIGHTON, J.; ROY, A., *cit. supra*, n. 9, p. 46-47.



TOILES POUR PEINTURE A L'HUILE TENDUES SUR CHASSIS										
NUMÉROS	DIMENSIONS			TOILE ORDINAIRE			TOILE 1 <sup>re</sup> FINE	TOILE FINE		
	FIGURE	PAYSAGE	MARINE	CHASSIS	CHASSIS	CHASSIS	CHASSIS	CHASSIS	CHASSIS	
				ordinaires carrés	à clés, carrés modèle déposé (1)	ordinaires ovales	à clés, carrés modèle déposé (1)	à clés, carrés modèle déposé (1)	à clés, ovales anciens	
1	m. 0 22 × 0 16	m. 0 22 × 0 14	m. 0 22 × 0 12	fr. c. 60	fr. c. 65	fr. c. 1 50	fr. c. 70	fr. c. 85	fr. c. 3 50	
2	0 24 × 0 19	0 24 × 0 16	0 24 × 0 14	65	75	1 60	80	1	3 75	
3	0 27 × 0 22	0 27 × 0 19	0 27 × 0 16	70	85	1 75	95	1 20	4	
4	0 33 × 0 24	0 33 × 0 22	0 33 × 0 19	80	1 05	2	1 20	1 50	4 75	
5	0 35 × 0 27	0 35 × 0 24	0 35 × 0 22	90	1 25	2 25	1 40	1 75	5 50	
6	0 41 × 0 33	0 41 × 0 27	0 41 × 0 24	1	4 50	2 50	1 70	2 20	6	
8	0 46 × 0 38	0 46 × 0 33	0 46 × 0 27	1 30	1 75	3	2 10	2 70	6 50	
10	0 55 × 0 46	0 55 × 0 38	0 55 × 0 33	1 50	2 25	3 75	2 70	3 55	8 50	
12	0 60 × 0 50	0 60 × 0 46	0 60 × 0 38	1 80	2 55	4 25	3 10	4 15	9 50	
15	0 65 × 0 54	0 65 × 0 50	0 65 × 0 46	2	3	4 50	3 60	4 85	11	
20	0 73 × 0 60	0 73 × 0 54	0 73 × 0 50	2 50	3 50	5 75	4 20	5 70	12 50	
25	0 81 × 0 65	0 81 × 0 60	0 81 × 0 54	2 80	4 15	6 75	5 05	6 80	14	
30	0 92 × 0 73	0 92 × 0 65	0 92 × 0 60	3 30	5 45	7 50	6 30	8 55	15	
40	1	1	1	4 25	6 40	9	7 55	10 15	20	
50	1 16 × 0 89	1 16 × 0 81	1 16 × 0 73	5 25	7 65	11	9 35	12 75	22	
60	1 30 × 0 97	1 30 × 0 89	1 30 × 0 81	6 25	8 95	13	11 05	15 15	28	
80	1 46 × 1 14	1 46 × 0 97	1 46 × 0 89	8 20	11 60	16	14 30	19 70	32	
100	1 62 × 1 30	1 62 × 1 14	1 62 × 0 97	10	14 65	20	18 05	24 80	36	
120	1 95 × 1 30	1 95 × 1 30	1 95 × 1 14	12	18 15	22	22 20	30 30	40	

(1) Voir figure, page ci-contre.

NOTA. — Les Châssis hors mesure sont livrés dans les 24 heures de la réception de la Commande.

Fig. 2

L'activitat comercial relacionada amb els materials per a la pintura i altres especialitats artístiques es reparteix entre les botigues especialitzades de creació naixent, i també les drogueries, que abastaven un ventall més ampli de productes, com els aliments, la farmàcia, les espècies exòtiques, els productes químics per a la neteja, l'extinció dels insectes, etc. Una de les de més anomenada era la casa Dalmau Oliveres.<sup>11</sup> Aquesta firma va tenir molta iniciativa i va aconseguir obrir sucursals en diferents punts de la Barcelona més cosmopolita i també en altres ciutats com Palma de Mallorca. La seva publicitat es fa palesa a l'exposició de 1888 i la de 1929.<sup>12</sup> Com a droguers tindrien una activitat molt diversificada, amb alguns productes molt famosos com les sals litíniques o el Politus, que es fabricaven a Rubí. També va fundar una impremta. Però una part important de la seva oferta tenia com a destinataris el món de les arts. Així ens ho revela una de les fotografies antigues publicades en l'obra *Establecimientos Dalmau Oliveres, S. A. 1883 – 1983*,<sup>13</sup> on, en un dels tendals, es llegeix: "colores, barnices y pinceles." També podem comprovar diferents llistes de preus tant de pigments, colors d'anilines (violetes, taronges, grocs i vermells), productes com *G. B. Moewes* de Berlín i pintures de fàbriques

<sup>11</sup> Cap a 1928 la botiga estava situada als baixos de la Casa Fuster del carrer de Salmerón, al mateix local on havia estat la fàbrica i establiment de vendes Mobles Vidal.

<sup>12</sup> A l'Exposició Universal de 1888, l'empresa hi apareix publicitada sota el nom de B. Bufill i Cia, amb qui s'havia associat el 1883 en un establiment del carrer Dagueria. Posteriorment l'empresa es va establir al passeig de la Indústria, amb el seu nom definitiu.

<sup>13</sup> SANS PUIG, J.; *Historia de una empresa centenaria E. D. O. S. A.* Imprenta Moderna. Barcelona, 1983. p. 81.

alemanyes com *Fabricas reunidas de colores Ultramar*, com de pinzells (marca S. Rosenfeld), brotxes i paletines, a més de productes químics de diversa categoria que podríem relacionar més fàcilment amb el món de la restauració de materials artístics que el de la pintura de creació. Val a dir que un jove Joan Miró hi va treballar entre 1909 i 1911, però les seves inquietuds de seguida el van allunyar de l'establiment.<sup>14</sup>

Les marques comercials de materials artístics que apareixen als reversos de les obres estudiades en aquesta tesi, en forma d'etiquetes o estampades, tenen una relació directa amb el món dels ensenyaments artístics i dels llocs de concentració dels pintors. Entre aquestes marques sovinteja la presència de la marca amb el nom d'Alejandro Planella,<sup>15</sup> (fig. 3) que correspon al comerç barceloní fundat el 1833 amb local situat al carrer Ample, en una zona molt pròxima a l'edifici de l'Escola de la Llotja, al Pla de Palau, on es deuria desenvolupar la vida d'estudiants de Belles Arts de mitjan segle XIX. Cal assenyalar que la marca Planella apareix al revers de l'obra de Picasso *La primera Comunió* (1896).<sup>16</sup>



Fig. 3

No lluny d'aquest establiment, al número 3 del carrer de Regomir, estava situat el comerç, ja esmentat, Hijos de José Texidor, fundat el 1874, que més tard es traslladaria al número 10 del carrer de Fontanella amb el nom de Modesto Texidor, i que, encara, posteriorment, ho faria al 16 de la ronda de Sant Pere, i que finalment canviaria el seu nom pel de Viuda Texidor i Casa Texidor (fig. 4a, 4b, 4c). La seva publicitat dels inicis consistent en el bust de Fortuny, potser

<sup>14</sup> SANS PUIG, J.; *cit. supra*, n. 13, p. 31- 32. Explica com Alexandre Cirici se'n fa ressò a l'obra *Miró mirall*. Ed. Polígrafa S. A. Barcelona, 1977, p. 17.

<sup>15</sup> LLUÍS i MONLLAÓ, R.; GUMÍ, J., *Identificación de las obras pictóricas. Estudio Pinacológico de una época*, Editorial AUSA, Barcelona, 1996, p. 16 i 19. L'autor ens dona notícia sobre el fundador del comerç, Nicolau Planella i Travé, pintor, fill de pintor i germà d'escultor. Diu que aquesta particularitat podria ser el motiu de fer-lo decidir a obrir la botiga especialitzada en productes de deficient distribució i, en alguns casos inexistents, en el mercat local. També hi apareix una reproducció d'una etiqueta de l'interior d'una carpeta de dibuix.

<sup>16</sup> L'obra de Picasso, *La primera Comunió*, MPB 110.001, oli sobre tela, 118 x 168 cm inclou a la seva fitxa aquesta observació. Catàleg de pintura i dibuix del Museu Picasso, p. 201.

buscava un punt de connexió entre l'any de la mort del mític l'artista i el del naixement de la botiga, apareix als catàlegs de l'Exposició Universal de Barcelona.

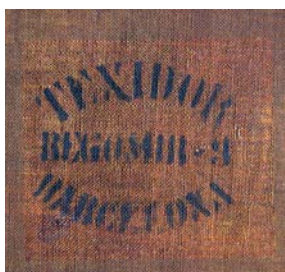


Fig. 4a



Fig. 4b



Fig. 4c

Entre els altres comerços que apareixen reiteradament com a proveïdors de materials pictòrics a Barcelona, i que es referencien en el següent capítol, destaca l'establiment fundat per Juan Parés el 1840. La guia de Barcelona, *El consultor* (1857), registra Juan Parés com a mercader d'estampes i repeteix referència com a mercader d'objectes per al dibuix. L'any 1900, el periodista Trullol i Plana descriu així l'establiment:

“Recordamos perfectamente el modesto establecimiento de estamperia, láminas litográficas, marcos y útiles para la pintura...en el fondo...los famosos grabados de Goupil...”<sup>17</sup>

A banda de Texidor, Planella (fig. 5a), Bertrand (fig. 5b) i Rigol Ginebra (fig. 5c), presents als reversos estudiats, sabem de l'existència de l'Antiga Casa Lloret, la Casa Beco i Guardiola, entre d'altres establiments referenciats de l'època, que sabem presents a altres reversos d'obres conservades a la reserva del MNAC.



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 5c

<sup>17</sup> MARAGALL, J. A., *Història de la Sala Parés*. Editorial Selecta. Barcelona, 1975, p. 18.

De fora de Catalunya,<sup>18</sup> trobem inscrits en els reversos d'algunes teles, tant de la col·lecció exposada, com a la reserva, marques estampades al revers de comerços com la casa Revuelta (fig. 6a) de Madrid que veiem en Madrazo; Viquer de València i els comerços parisencs Lucien Lefebvre (fig. 6b), que veiem en Togores; Pignel Dupont (fig. 6c), que veiem en Casas, Rusiñol o Nonell; Foinet et Fils (fig. 6d), en Sunyer; E. Lafontaine (fig. 6e), en Pidelaserra i Tasset & Lhote (fig. 6f), que veiem en Sisley. Aquesta dada certifica la relació establerta entre alguns pintors i els comerços que els fornien.



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c



Fig. 6d



Fig. 6e

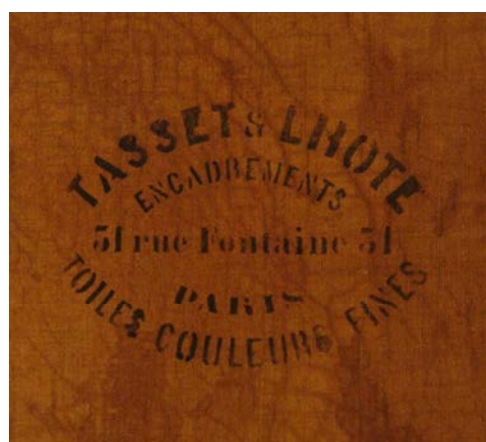


Fig. 6f

<sup>18</sup> LLUÍS MONLLAÓ, R.; GUMÍ, J., *cit. supra*, n. 15, p. 20-25, publica imatges de les diverses marques estampades al dors de teles.

**CAPÍTOL 2: ELS REVERSOS DE LES PINTURES SOBRE TELA DE LA  
COL·LECCIÓ PERMANENT D'ART MODERN DEL  
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**



## 2.1. L'univers d'estudi per un itinerari alternatiu

El grup de pintures escollides per a aquesta tesi pertany a la Col·lecció d'Art Modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Vaig triar com a material d'estudi les obres seleccionades pels conservadors del museu per a figurar a l'exposició permanent de segles XIX i XX per la raó que aquestes són les obres que s'han hagut de traslladar durant l'any 2004 des de l'edifici de l'antic Arsenal del parc de la Ciutadella fins a la seu definitiva del MNAC al Palau Nacional de Montjuïc. I, per tant, he pogut dedicar-me de manera sistemàtica a l'estudi i manipulació dels seus reversos.

En tota empresa d'aquestes característiques s'ha de fer un control i una posta a punt que inclou totalment o parcialment les operacions per a les quals és necessària forçosament la manipulació: revisió de l'estat de conservació, restauració amb les consegüents fotografies, ocasionals anàlisis físiques o químiques, l'embalatge, el trasllat i el desembalatge, la presentació a les sales d'exposició definitives i finalment l'*accrochage* als murs de les sales degudament climatitzades. Aquest moviment organitzat de peces de la col·lecció d'art modern català ha permès l'observació i enregistrament de tot el procés de restauració, tant de l'anvers com del revers de l'obra, amb els diferents desperfectes, les particularitats de cada revers i les imatges finals de les obres ja restaurades.

Aquest grup estudiat és suficientment ampli com per exemplificar les variants que sorgeixen a mesura que evolucionen els materials i les tècniques pictòriques al llarg de més d'un segle. Aquesta pot ser una font més de coneixement, complementària o principal, per a esbrinar l'autenticitat d'algunes obres i també per a documentar-les, restaurar-les i conservar-les millor de cara al futur. Considerant el revers com part integrant de l'obra, s'hi poden trobar molts dels elements claus de la seva identitat:

- la naturalesa dels materials emprats com la tela i la preparació amb la repercussió que poden tenir en la capa pictòrica i la seva textura i acabats;
- la tipologia del bastidor a més de les observacions al sistema de clavats, relacionat amb l'elecció de l'artista;

- la signatura del mateix autor i altres inscripcions relacionades amb la datació, el títol o la dedicatòria, les empremtes i altres senyals produïts contemporàniament o posteriorment a la realització de l'obra ;
- esbossos o obres relacionades amb l'aprofitament de la tela;
- les restauracions històriques (reentelats, etc.) i les restauracions més recents;
- les etiquetes i els altres elements afegits posteriorment i que fan de testimonis de la seva història, com ara les etiquetes de diversa categoria i funció, a més de signes lligats a la seva fortuna crítica
- i el marc, que, tant per la seva morfologia com per la informació que conté, té categoria de revers i de suport.

Pràcticament cada obra citada en el text es troba exposada a la Col·lecció Permanent d'Art Modern del MNAC. El volum d'obres catalogades en aquesta tesi, dues-centes cinquanta-sis, és representatiu per la seva qualitat intrínseca i pel seu valor tècnic, artístic, històric, social, etc. Però vull fer una breu consideració sobre les altres obres de la col·lecció que estan a la reserva. Segons el Catàleg de pintura del MAM,<sup>1</sup> publicat l'any 1987, hi ha relacionades dues mil nou-centes cinquanta-quatre obres pictòriques a les quals cal afegir obres procedents de donacions posteriors com les de Martí Alsina, el llegat Pere Daura, la Col·lecció Riera i dipòsits temporals com els de la Col·lecció Carmen Thyssen - Bornemisza. És molt probable que dins d'aquest gran volum d'obres s'hi trobin dades significatives, marques desconegudes, alguna inscripció entre d'altres testimonis: és a dir, una font d'estudi de cara el futur, que pot consolidar una línia d'investigació més en el si del museu. A l'esmentat catàleg de pintures del MAM, en l'apartat d'observacions de cada fitxa tècnica de l'obra, sovint s'afegeixen algunes dades del revers relatives a la presència d'inscripcions o alguna nota sobre la seva fortuna crítica. Voldria assenyalar el valor que pertoca a aquesta feina pionera en el reconeixement del revers, que aspiro a completar i sistematitzar en aquest treball, almenys en un nombre d'obres representatiu. En l'actualitat ha crescut l'interès per la documentació completa d'una obra, i això permet un territori de confluència entre els conservadors, els documentalistes i els restauradors.

---

<sup>1</sup> *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern.* Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.



La dinàmica d'aquest estudi ha comportat que algunes vegades es fes necessari consultar els reversos de les obres dels mateixos autors que pertanyen al fons de les reserves del museu. Quasi la totalitat de l'obra no exposada del segle XIX i XX ha estat emmagatzemada provisionalment des de l'any 2000 en dependències condicionades a la zona duanera de la Zona Franca de Barcelona. Ara bé, les reserves en general, considerant també les d'altres museus, són espais amb uns equipaments estructurals poc adequats per a l'estudi de les obres d'art i molt menys encara per a l'estudi dels seus reversos. Les graelles mòbils són una forma de conservació correcta i consensuada per la comunitat museística internacional. Però la simple col·locació espaiada de l'obra no ocupant la cara esquerra i dreta del pannel, és a dir, posant-la de manera que no coincideixin els reversos, en facilitaria la visió i l'estudi integral.

#### Metodologia i procés de catalogació

El títol de cada obra consignada en aquest treball va seguit d'un número de catalogació relacionat amb les fitxes que, per ordre alfabètic d'autors, es troben recopilades al segon volum d'aquesta tesi - el Catàleg de reversos- i que procedeix de la base de dades elaborada com a treball de camp. D'aquesta manera, es poden visualitzar alhora les explicacions i relacions entre les diferents obres i els seus autors, i les imatges generals d'anvers i revers que figuren a la fitxa tècnica en forma de catàleg.

Per elaborar aquesta recopilació de dades sobre el revers i els materials inclosos a les pintures del segle XIX i XX de la Col·lecció Permanent d'Art Modern del MNAC, he creat unes fitxes a mida perquè s'adaptin a les necessitats del treball de camp sobre els reversos. Aquests formularis difereixen de la fitxa del MNAC perquè es tracta d'un examen enfocat cap a un aspecte determinat i exclusiu: el suport més els materials inserits en el seu revers. La fitxa tècnica del Departament de Restauració i Conservació Preventiva tracta els diferents aspectes de l'obra posant de relleu l'estat de conservació i el procés de restauració, cosa del tot imprescindible. Tot i així considero absolutament complet l'apartat de descripció del suport en les fitxes de restauració d'aquest departament.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Fitxa creada inicialment el 1992 que s'ha anat perfeccionant en diverses etapes fins al 1996. Grup de treball format per Benoît V. de Tapol, Marta Serra, Anna Carreras i Paz Marqués.

Des del 2001, any en que és va iniciar la campanya de restauracions<sup>3</sup> amb vista a la nova instal·lació de la col·lecció d'art modern, s'ha anat sistematitzant tot el procés de documentació i restauració de les obres, una informació que ha estat una font de coneixement essencial per a aquest treball. A més, en aquest procés s'ha fet una presa de mostres de material tèxtil de cada obra catalogada que, en procedir amb l'anàlisi adequada, pot determinar la naturalesa exacta de les fibres recollides.

La recopilació de dades en directe s'ha fet amb la següent fitxa:

Núm. catalogació:
Núm. d'inventari: MNAC/MAM
Autor:
Títol:
Data:

Suport:	Teixit:	Preparació:
Observacions del suport:		
Tipus de bastidor:	Tipus de falques:	
Observacions del bastidor:		
Restauració:		
Observacions de restauració:		
Inscripcions :		
Marca:		
Etiquetes:		
Marc:		
Dimensions del marc:		
Observacions del marc:		

S'han introduït les dades en una base informàtica per poder manejar-les quantitativament i filtrar els registres per grups temàtics. Això ha permès fer els informes en forma de fitxa amb les imatges corresponents d'anvers i revers, que són les entrades que es relaten a continuació.

Un primer bloc d'identificació amb el número de catalogació propi d'aquesta investigació, proporcionat per la base de dades que servirà per fer referència a una obra dins del text del treball. També hi consten l'autor, títol i data de realització de l'obra i les dimensions sense marc. Seguidament es relaciona el número d'inventari que durant l'estudi servirà per localitzar l'obra dins del catàleg del fons del museu.

<sup>3</sup> Un treball que he compartit entre el 2001 i el 2004 amb Carmina Admella, Núria Canyameres, Ya Hui Liu i Elena López, restauradores del MNAC.

El segon bloc està dedicat a la descripció del material d'estudi, i comença pel suport, identificant la naturalesa de la fibra amb la qual està elaborada la tela amb un camp tancat amb les variants existents, un altre camp obert per a les observacions referent al nombre de fils per centímetre quadrat i alguna altra valoració descriptiva. A continuació es refereixen el tipus de lligat amb què està teixida la tela en un camp tancat amb les variants corresponents i el model de preparació, en cas d'existir, i el seu color de base. Altres apartats informen del tipus de bastidor, de falques i de les observacions relatives a l'existència de travessers o altres variants. També es documenten les diverses restauracions que pot presentar cada obra, en un camp tancat amb les variants per anomenar succintament les intervencions a què ha estat sotmesa (pedaç/os, bandes de tensió perimetrals, reentelat, etc.) i, complementàriament, un apartat per a les observacions a fi de poder-les matisar més detalladament. Seguidament s'han reservat uns camps oberts per a les inscripcions, per transcriure exactament el que es pot llegir de forma objectiva, les marques, si és que hi apareixen, i les etiquetes tenint en compte el seu nombre, la seva raó, el seu origen i el contingut de les que es puguin identificar. En algun cas puntual aquesta informació ha quedat incompleta per manca d'accés, dificultats en la comprensió de text, per l'excessiva llargària d'algunes llegendes o per l'escassa importància de la seva transcripció (com seria el cas de les empreses de transports modernes) que podria anar en detriment d'altres elements documentats també importants.

Inventari	001	Autor	ANGLADA CAMARASA, H.		
Títol	Granadina				
Dimensions cm	193'5 x 123'5	Data	Cap a 1914	Inv. MNAC/MAM	156066
Suport material	Mixta	Teixit	Tafetà	Preparació	No visible
Observacions suport	La tela preparada està muntada al revés i la capa pictòrica està dipositada pel que hauria d'haver estat el revers. Microscopi òptic amb reactiu / tintat Herzberg. Liberiana.				
Encaix bastidor	Francès	Falques	Dobles		
Observacions bastidor	Travessers en forma de creu				
Restauració	Pedaç/os amb lli				
Observacions restauració	Intervenció per incidència de transport (2004)				
Inscripcions	Números diversos			Marca comercial	No
Etiquetes	Deu: a) Núm. Inv.; b) Exp. No identificada; c) Exp. Etiqueta empresa Macarron; d) Il·legible París; e) 1406; f) 7				
Marc	Talla llisa de fusta i daurats	Dimensions marc cm:	201 x 131		
Observacions marc	Perfil pla. Pàtina damunt full metàl·lic. Porta placa metàl·lica (referent a donació)				

Finalment he establert un tercer bloc dedicat a la peça annexa que correspon al marc, les seves dimensions i tipologia, així com a les observacions per complementar-ne la descripció, la seva singularitat o el seu signe de pertinença a un grup determinat (com és el cas del conjunt de pintures que provenen de l'adquisició Plandiura).

La fotografia digital ha estat l'eina decisiva per a poder fer amb fluïdesa les operacions de buidat d'informació dels reversos. A través de les imatges es pot dedicar més temps a esbrinar el contingut singularitzat de cadascun dels reversos, independentment del possible fet que l'obra ja no sigui directament consultable. He de lamentar una qualitat desigual en algunes d'aquestes imatges, per sota de la que proporciona la fotografia realitzada amb pel·lícula i suport de paper fotogràfic. Però la tecnologia digital ha permès un sistema d'ampliació del detall que era especialment necessària en aquesta investigació, la qual ens permet accedir a la visió i el reconeixement en primer pla macro d'inscripcions i dades significants.

#### Obres en altres suports

Considerem que una obra té un suport de tela quan, situat el punt de vista al revers de la pintura, ens trobem davant d'una estructura formada pel llenç amb una capa de preparació que generalment no es veu, subjectat a un bastidor de fusta a base de claus o gavarrots i amb un marc que fa les funcions de protecció i també d'acompanyament estètic. Aquesta definició descriptiva, m'ha portat a deixar de banda tota aquella obra en la qual el suport de tela està encolat damunt de fusta, cartró o bé un conglomerat d'aquests dos materials.<sup>4</sup> El motiu de l'omissió té a veure amb el canvi de concepte de revers que això suposa (lleugeresa, interrelació immediata entre pintura, preparació i tela) i també, com a conseqüència, de les tècniques de restauració específiques que divergeixen si es tracta d'un material o altre. El reentelat, el reforç de bandes, l'empelt i la sutura són els tractaments de restauració que inclou aquest estudi, i no tenen cabuda en aquesta altra mena de suports opacs.

S'ha de convenir que les obres pictòriques sobre tela i bastidor que centren aquest estudi són el suport per excel·lència emprat pels artistes moderns

---

<sup>4</sup> El cartró premsat que originàriament es comercialitzà anomenant-se *English millboard*, o *French millboard*, també era molt emprat amb la tela preparada i adherida a punt per a pintar.

catalans, i que el nombre d'obres sobre fusta o altres materials rígids és molt baix. La proporció en la col·lecció permanent aquí estudiada, és de dues-centes cinquanta-sis obres pintades sobre tela exposades, per només vint-i-sis obres pintades sobre cartró, fusta o conglomerat de diversa naturalesa. Aquest grup minoritari està format per algunes taules com les de Romà Ribera o Francesc Miralles, autoretrats sobre cartró de Gimeno i obres de Nogués, Torné Esquiús o Juli González, autors tots ells que, per altra banda, es troben representats entre les obres sobre tela estudiades. Però, tot i així, dues de les pintures emblemàtiques del MNAC formen part d'aquest grup reduït, i ens resistim a bandejar-les: es tracta de *L'Odalisca* (1861) i *La Vicaria* (1868-1869) de Fortuny. La primera és un oli sobre cartró de l'època de pensionat de l'artista a Roma. La textura de la capa pictòrica del seu anvers fa l'efecte d'estar dipositada damunt de quelcom molt més noble i rígid que un cartró gris corrent.<sup>5</sup> *La Vicaria*, en canvi, és una pintura a l'oli sobre fusta de roure que va ser restaurada per Briotey, un restaurador del Museu del Louvre, fent una transposició consistent a eliminar l'esmentat suport, que presentava signes d'atac xilòfag, per un plafó de fusta de caoba.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> De Fortuny hi ha dos petits retrats, *Flora Esteve* i *Laureà Esteve* (1856), obres conservades a la reserva, pintats a l'oli damunt de suports preparats de la marca Picot Mathieu de París. El cartró de *L'Odalisca*, a banda de ser més gran, presenta un aspecte menys adequat. Vegeu ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N. ; "Estudi dels materials pictòrics i els instruments que conté la taula de treball de Fortuny" i de TAPOL, B. "Pigments i colorants de la segona meitat del segle XIX: primera aproximació a la paleta de Fortuny" a *Fortuny 2003 – 2004*, MNAC. p. 433-455. [catàleg d'exposició].

<sup>6</sup> MESTRES, A., *La Vicaria de Fortuny. Notas históricas*, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Barcelona, 1927, p. 16.



## **2.2. Descripció cronològica de les teles de suport, bastidors, inscripcions i restauracions històriques: des de l'academicisme a l'avantguardisme**

Totes les imatges de detall i moltes de generals que exposarem a continuació han estat preses durant el període de trasllat i la posada a punt de cara a la reobertura de la col·lecció permanent d'art modern. Com hem dit, el sistema digital ha facilitat d'una manera decisiva les operacions per la seva agilitat i per la possibilitat d'arxivament informàtic que, per altra banda, ha suposat un treball previ de dos anys entre l'inici d'aquest treball de camp de dades i visual, i el moment de quedar les obres definitivament emplaçades. Però tots sabem que no hi ha feines definitives en un museu, i que els moviments i canvis per qüestions museogràfiques i museològiques, entre d'altres qüestions relacionades amb la conservació preventiva, poden propiciar revisions i reculls de dades que aportin més informació sobre els materials constitutius de les obres artístiques i els elements presents al revers de les mateixes.

La successió cronològica d'aquest capítol que ara s'inicia segueix la mateixa disposició que a les sales del Museu, subdividida per corrents estilístics amb artistes catalans, però amb la inclusió d'algun altre artista que s'hi relaciona com a contrapunt o complement. Les etiquetes i els marcs mereixen uns apartats temàtics independents tot i que apareixen algunes vegades referenciats en algunes de les anàlisis monogràfiques per artistes i moviments. I clourem aquest recorregut descriptiu pels reversos del MNAC amb una selecció visual dels més emblemàtics, i perquè no dir-ho, dels de més bellesa, que conformen una possible, però improbable, "Galeria de reversos".

La idea que m'encoratja a l'hora de construir aquest relat que segueix és que pugui llegir-se o explicar-se en clau de guia d'una altra mirada. Aquest itinerari alternatiu pretén fer aflorar aspectes de les obres d'art que, lluny de ser marginals, contenen informacions sobre la tècnica dels pintors i alhora documenten la història singular de cada obra, la seva fortuna crítica i les grans tendències dels procediments pictòrics.

### El predomini d'obres reentelades en l'academicisme

La majoria de pintors academicistes de qui tenim obres exposades a les sales de la col·lecció permanent del MNAC tenen relació amb l'Escola de la Llotja que entre 1775 i 1800 s'anomenava Escola Gratuïta de Disseny. El període

acadèmic es caracteritza per la qualitat en els materials de base de les seves obres i també per la gran imposició de la tècnica pictòrica a l'oli, que és el principal procediment per a la pintura de cavallet.

Representants d'aquest corrent acadèmic són pintors com J. Bernat Flaugier (1757-1813), que fa retrats i també pintures de tema religiós, Vicente López Portaña (1772-1850), de qui comptem amb retrats, Salvador Mayol (1775 -1834), que també va realitzar nombroses pintures del gènere costumista, Francesc Lacoma Sans (1784-1812), retratista però d'una molt curta trajectòria vital, Francesc Lacoma Fontanet (1784–1849), Antonio Mercar (1788-?) i especialitzat en bodegons de flors i Bernardo López Piquer (1801–1874), retratista.

Els reversos estudiats d'aquests pintors ens mostren uns teixits manufacturats sempre de lli o cànem seguint els preceptes tradicionals marcats, no solament pels manuals de procediments pictòrics, sinó també aplicats amb l'ofici que marca la tradició artesana imposada per la transmissió entre generacions. Es percep una certa irregularitat en les teles consistent en fils de gruix fluctuant tant a la trama com a l'ordit amb nusos i petits defectes propis d'una procedència manufacturera en vies de perfeccionament. Sovint aquestes teles són gruixudes i de teixit més o menys serrat que a voltes deixa escolar pel revers les preparacions aplicades pels mateixos artistes o ajudants. Encara ens arriben preparacions de colors terrosos, com les típiques del precedent període barroc emprades per partir d'una base acolorida i càlida adient amb les composicions amb figures en les quals, quasi sempre, les robes són part important de la composició. Aquestes preparacions també són adequades com a base per a les composicions de retrats, gènere al qual pertanyen la major part de les obres que ens ocupen. D'aquest període, un exemple de preparació acolorida, cap a un to rosat, el trobem en l'obra de Vicente López, *Retrat del marquès de Labrador, ambaixador espanyol al Congrés de Viena de 1815 (cap a 1835)* [113] en el qual per l'anvers es transparenta sota les pinzellades blanques de la roba, el color rosat de la preparació. La formació acadèmica d'aquest pintor fa que sigui impecable en el seu procediment i, per tant, en l'ús artesà dels seus materials. El revers de la seva obra *Retrat de Manuel Fernández Varela, ardiaca de la diòcesi de Madrid* (no datat) [112], presenta restes de la pasta de la imprimació a més d'unes inscripcions damunt de la tela de suport (fig. 1a, 1b, 1c).





Fig. 1a

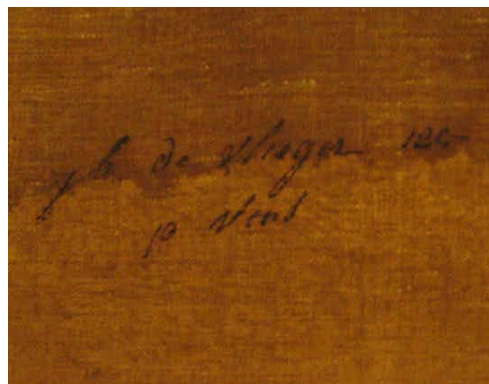


Fig. 1b

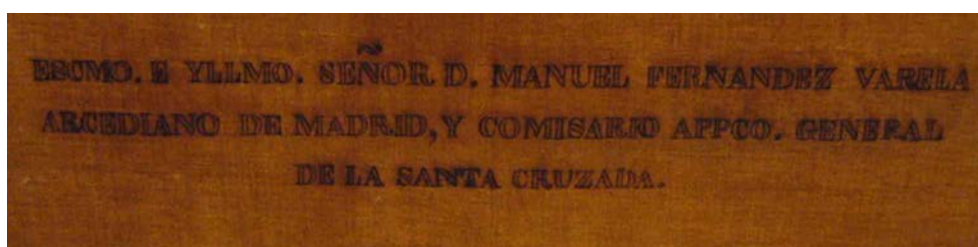


Fig. 1c

Els bastidors que creiem que són originals de l'època, es veuen força desenvolupats en el seu grau d'efectivitat i molt desiguals entre ells, cosa que corrobora que l'estandardització que haurà de provocar la industrialització massiva encara està per arribar. Els encaixos són variats amb algun de fix, tot i que l'enginy de les falques mòbils per tensar la tela, ja funciona amb tota normalitat. Trobem l'encaix espanyol, i també el de tipus francès, coincidint amb la ubicació geogràfica de l'artista, o bé per relació amb el país veí. Fins i tot un encaix que considerem de procedència belga o europea però del qual no sabem el motiu d'aquest hipotètic origen.

Els bastidors corresponents a obres dels pintors Flaugier, Lacoma Sans o Mayol no semblen els originals, i això coincideix amb el fet que aquestes peces van ser reentelades. Quan es conserven els bastidors d'origen, aquests són febles i amb antigues reparacions. Malauradament les vicissituds històriques que van comportar accidents a les obres, o tan sols l'envelliment dels seus materials, van provocar la necessitat de restaurar-ne profundament moltes. Trobem un alt nombre de precaris pedaços i reentelats a conseqüència dels quals s'han esdevingut substitucions de bastidors originals. Un exemple d'obra reentelada d'aquesta època el trobem en la pintura del pintor d'origen provençal Josep

Bernat Flaugier,<sup>1</sup> *Retrat del rei Josep I* (1808) [062], tot i que en aquest cas es tracta d'un reentelat absolutament necessari. Una de les vicissituds accidentals de l'obra va ser l'esquinçament del llenç en diverses direccions que va afectar el rostre del retratat, essent segurament el motiu de tal agressió el convuls moment històric que es produí en la transició de la dominació francesa a Catalunya, de la qual el retratat era un dels seus representants públics (fig. 2a, 2b).<sup>2</sup> Seguint amb la lectura d'aquest revers, hem d'assenyalar la hipòtesi del bastidor no original per causa del reentelat antic.<sup>3</sup> Per una banda, el bastidor sembla posterior a l'època de la pintura, però per una altra, el fet que porti adherides etiquetes com la de l'Exposició de Arte Antigo de 1902, amb les dades de Francesc Fàbregas, anterior propietari, ens fa pensar que el travesser nou es va posar únicament per reforçar l'estructura del bastidor, i que la resta és original ( fig. 3).



Fig. 2a



Fig. 2b



Fig. 3

<sup>1</sup> Flaugier va ser director de l'Escola de Dibuix de la Llotja durant l'últim període de la seva vida.

<sup>2</sup> FONTBONA, F., *Història de l'art català. Edicions 62. Vol. VI.* Barcelona, 1983, p. 14-15. Vegeu la completa informació que dóna l'autor sobre els fets i les fonts de documentació. També esmenta la col·lecció de Francesc Fàbregas, de la qual prové l'obra abans d'ingressar als Museus de Barcelona, cosa que queda reflectida a l'etiqueta adherida al revers del bastidor.

<sup>3</sup> La documentació tècnica d'aquesta restauració consisteix en algunes fotografies en blanc i negre conservades a l'arxiu del MNAC, però no n'existeix cap en què es pugui observar el revers abans de ser reentelat.

Una de les principals característiques pel que fa al revers de les pintures d'autors de la primera meitat del segle XIX és que el reentelat hi és present en major mesura que en conjunts d'obres d'èpoques posteriors. És obvi que la principal raó en sigui la seva antiguitat, si les comparem amb les obres del segle XX; però també hi ha una possible causa d'això: els criteris antics i de prioritats a l'hora de dur a terme les restauracions. A banda de la seva antiguitat en relació amb altres obres que es consideraven en aquell moment contemporànies, també cal tenir en compte el seu interès amb vista a les exposicions del moment. D'entre les obres reentelades que corresponen a aquest període cal assenyalar *La família del pintor* (cap a 1800-1810) [105], de Francesc Lacoma Sans, i *Autoretrat* (cap a 1800) [136], de Salvador Mayol, que es troben amb els reversos coberts per reentelats més o menys antics, afegint així dubtes sobre l'originalitat dels bastidors. Tot i així, aquest últim encara conserva etiquetes tan importants al seu revers com les de les exposicions "Un siglo de arte olvidado de pintura catalana (1750-1850)"<sup>4</sup> (fig. 4) i la de "Autorretratos de pintores españoles" [sic].

Cal afegir respecte d'aquesta obra una particularitat d'interès per a aquest treball, que consisteix en la preparació vista a l'anvers que el pintor va deixar, no sabem si intencionadament, de la mà que subjecta la paleta i que apareix únicament dibuixada a la zona inferior dreta de la composició. Aquest fragment de preparació suposa un valuós testimoni de procediment en fase d'elaboració, exemplificant, dins d'una mateixa obra, dos estadis corresponents al dibuix i a la posterior aplicació del color (fig. 5).



Fig. 4



Fig. 5

Una altra característica dels pintors acadèmics és el fet que alguns d'ells pertanyen a una mateixa família ja que, com hem dit abans, és un període en què la pintura i les altres especialitats artístiques es consideren, per damunt de tot, un ofici que s'ha de transmetre de pares a fills o en el si d'una

<sup>4</sup> Exposició realitzada el 1951.

nissaga.<sup>5</sup>Aquesta importància del parentesc és visible en el cas de Vicente López Portaña pare i Bernardo López Piquer fill. En l'obra del segon *Retrat de José M<sup>a</sup> Díez de Aznar, conseller dels reis Carles IV i Ferran VII (1832)* [111], ens crida l'atenció, observant des de l'anvers, una costura longitudinal vertical, que denota la unió entre dues teles formant una franja estreta a la banda esquerra. Tractant-se d'un format mitjà, és probable que el pintor l'afegís per obtenir una superfície més quadrada per al retrat de mig cos. Aquestes accions ens remetent a les feines de taller i als rudiments artesanals. El bastidor, que respon a la varietat belga o europea, molt poc freqüent dins del conjunt d'obres dels segles XIX i XX, no deixa que puguem observar el cosit perquè aquest queda just sota del llistó del mateix.

Francesc Lacoma Sans i Francesc Lacoma Fontanet tenen, malgrat la coincidència del nom i del lloc i la data de naixement (que havia comportat que alguns estudis els confonguessin), unes biografies divergents.<sup>6</sup> El primer, Lacoma Sans, compta amb una pintura interessant per a aquest treball, però que no figura a l'exposició permanent. A la seva obra *Autoretrat (1805)*, conservada a la reserva, ens crida l'atenció una inscripció referent al testimoni d'autoria situada en el suport on l'autor de la inscripció, el senyor Morrà, hi escriu: "Retrato de Franco Lacoma y Sans, y de su tio Antonio Lacoma, se retrató / en el año 1805 teniendo de edad / 21 año, y medio. Sr Morrà any 1805 y tenint 21 any i mitg" (fig. 6a, 6b, 6c).

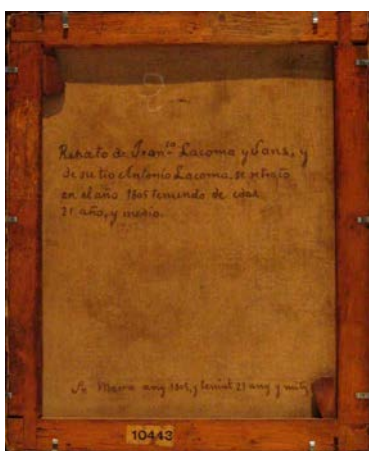


Fig. 6b



Fig. 6a

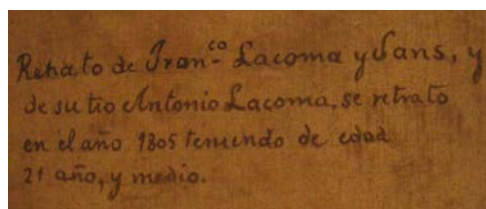


Fig. 6c

<sup>5</sup> No s'ha d'oblidar que les associacions gremials eren les que tenien el major poder pel que fa a les qüestions d'ordre regulador i de defensa corporativa.

<sup>6</sup> En el seu documentat estudi sobre els dos pintors, Santiago Alcolea estableix la filiació de cadascun d'ells i descriu els textos que van incitar a la confusió. ALCOLEA, S; *Notas biográficas sobre los Lacoma*; Anales y Boletín de los Museos de Arte, vol IX, Barcelona, 1951, p. 149-157.

En el cas de Lacoma Fontanet, observem l'exclusiva presència de bastidors d'encaix francès en concordància amb el fet que va treballar principalment en aquest país, on va estar pensionat. D'aquesta època son les seves natures mortes exposades com *Gerro amb flors* (1805) [102], *Natura morta* (1808) [103] i *Natura morta* (1814) [104].<sup>7</sup>

L'obra *Retrat del pintor Zacarías González Velázquez (1764-1834)* (no datat) [144] del pintor madrileny Antonio Mercar (1788- ?), coetani dels anteriors, té un bastidor de tipus francès que certifica la influència d'aquesta escola també a Madrid, i duu una inscripció emplaçada al revers, amb la dedicatòria del mateix autor, que es conserva visible gràcies al fet que l'obra no ha estat reentelada. A la inscripció hi diu: "El Sr. D Zacarías Velazquez, / Director General de la R. Academia / de Sn Fernando, y Pintor de Cámara / de S. M./ Por su amigo / Anto Mercar." També porta una etiqueta amb data de l'any 1928 de la Caja General de Reparaciones, amb seu a Madrid, i l'adreça "Serrano 114", amb la referència de Lázaro Galdeano [sic]<sup>8</sup>(fig. 7a, 7b).

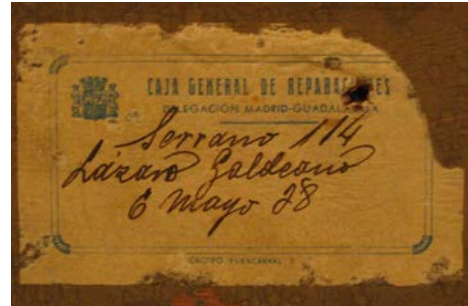


Fig. 7a

Fig. 7b

L'anàlisi formal dels reversos dels pintors academicistes ens revela un seguit de dades: que es troben en gran mesura restaurats en profunditat en èpoques diverses; que els materials tèxtils de base no responen encara a la mena de teixits de fabricació industrial, tot i que l'era industrial pròpiament dita ja es troba

<sup>7</sup> Aquest pintor va ser professor de "flores y adornos" a l'Escola de la Llotja i, segons les cròniques de Frederic Marés, repartia flors fresques a cada alumne per tal de fer les seves composicions. MARÉS, F.; *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona. Barcelona, 1964.

<sup>8</sup> El Museu Lázaro Galdiano està obert al públic des de 1950, i situat al carrer esmentat a l'etiqueta; conté la col·lecció de José Lázaro Galdiano i és, a més, el palauet on aquest vivia i conservava la seva col·lecció.

en fase de desenvolupament, i que la tècnica pictòrica encara presenta trets de la forma de fer de períodes precedents.

### El romanticisme i el gust pels formats ovalats

Retrats i paisatges són els principals motius representats pels pintors romàntics que treballen per un cercle d'encàrrecs relativament minoritari. Les obres estudiades d'aquest període pertanyen a pintors com Josep Arrau Barba (1802-1872), Antonio M. Esquivel (1806-1857), Joaquim Espalter (1809-1880), Pelegrí Clavé (1811-1880), Lluís Rigalt (1814-1894), Claudi Lorenzale (1814-1889), Federico de Madrazo (1815-1894) i Juan Cordero Hoyos (1824- 1884).

Un tret comú de les setze obres exponents d'aquesta tendència, són les superfícies pictòriques molt llises sobre teles mitjanament primes i de teixits densos de clara factura industrial. Els tipus de bastidors predominants són els d'encaix a l'espanyola, tret d'algunes excepcions. Hi destaquen els formats ovalats que recorden una certa moda molt relacionada amb l'estil decorativista o, si més no, amb la forma reservada als retrats en gravats, daguerreotips i miniatures. Les obres que concentren més aquesta particularitat són les de Claudi Lorenzale *Al·legoria de l'hivern* (cap a 1857) [116] i *Dona i fills de l'artista* (cap a 1860-1865) [117]. Les obres d'aquest autor es caracteritzen estilísticament per ser planes, amb poca matèria i amb les pinzellades molt foses i contornejades sobre fons llisos i monocroms que deixen entreveure el gra de la tela de suport, com es manifesta a *Autoretrat* (1840) [114], en que va vestit a la manera natzarena, i *Autoretrat* (1843) [115], obres que, juntament amb altres del pintor, influïrien, tant en el tema com en la tècnica pictòrica i de materials, en el jove Fortuny, de qui Lorenzale va ser mestre a l'Escola de la Llotja.

Però més original és l'ús que fa Lluís Rigalt del format ovalat, en aplicar-lo a un petit paisatge titulat *Muntanyes de Montserrat* (no datat) [199]. Aquesta variant ovalada d'obres paisatgístiques va molt lligada a la tendència del moment de formar parelles o *pendants* amb la intenció de decorar salons amplis. En són exemple dues obres, *Ruïnes* (1865) [197] i *Paisatge* (1866) [198], d'identiques dimensions i marcs, que tenen una forma arrodonida per la part superior i interior del marc. Aquestes obres són importants pel teixit de lligament de sarja fina i perquè al revers dels bastidors trobem per primera vegada (en el context cronològic que estem desenvolupant) una marca barcelonina de comerç de materials artístics: Alejandro Planella, un establiment especialitzat en objectes

per a dibuix, pintura i matemàtiques. En el revers dels dos quadres apareixen etiquetes de l'establiment amb diferents dissenys i amb l'adreça il·legible (fig. 8)<sup>9</sup>.

Aquesta és una de les informacions més interessants que podem trobar en un revers d'aquesta època, perquè certifica un tipus de producció creixent i una progressiva estandardització dels materials artístics. Els dos bastidors idèntics, de 102 x 155 cm, van ser adquirits segurament en el mateix moment. Una tercera obra del mateix any, *Paisatge* (1866), que es troba a la reserva del Museu, té exactament les mateixes mesures. El fet que no corresponguin a les dimensions estàndards de figura, paisatge i marina,<sup>10</sup> que caracteritzaran la pintura posterior, ens apunta que potser encara no estaven normalitzades les dimensions de cada gènere. Pel que fa



Fig. 8

als materials, l'estil de Rigalt, definit per pintar dibuixant, és molt afí a la textura llisa que li proporciona aquesta mena de teles amb el teixit regular i dens i les preparacions primes.

Troblem una altra marca de comerç al revers de l'obra de Federico de Madrazo (1815 – 1894) *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny* (1867) [118]. A la part posterior central de la tela hi figura un segell estampat amb les lletres característiques a base de plantilla i pintura negra. La marca i l'adreça són el principal i únic missatge “Revuelta / Madrid / Infantas 36”. El fet que a mitjan segle XIX comptem amb referències tan explícites de comerç ens corrobora que el sistema es troba en ple desenvolupament, almenys a les grans capitals on aquest tipus de comerços es troben al centre urbà i prop dels llocs de producció i ensenyament artístics. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

L'altra obra exposada de Federico de Madrazo *Retrat de Carlota Quintana Badia* (1869) [119], datada dos anys més tard, no presenta el revers a la vista pel fet d'estar reentelada i amb un bastidor amb travessers dobles horitzontals

<sup>9</sup> Sabem que aquest establiment estava situat al carrer Ample, just al costat de l'Escola de la Llotja. LLUÍS MONLLAÓ, R.; GUMÍ, J., *Identificación de las obras pictóricas*. Barcelona, 1996, p. 16 i 19.

<sup>10</sup> Al subcapítol dedicat a la tipologia dels bastidors 1.3., i també al dedicat al comerç de suports 1.4., del primer capítol, s'hi explica el sistema de formats estàndards.

que no sembla l'original. Unes taques de vernís s'han escolat a la part inferior, a través de la tela, evidenciant una de les zones malmeses que deurien motivar la intervenció de reentelat. Per indagar si aquesta tela porta la mateixa o alguna altra marca comercial a la tela original, hauríem de recórrer a tècniques radiològiques.

Quant als bastidors en general, trobem un clar predomini dels d'encaix espanyol: del conjunt d'obres, tretze presenten aquest tipus d'encaix, i tres del sistema anomenat francès. Una de les obres amb aquesta mena de bastidor francès és *Autoretrat* (1837) [005] de Josep Arrau al revers de la qual hi figura una inscripció exponent dels costums i procediments dels pintors romàntics: "J. Arrau et Barba / Pictor Barcins 1837." La conjunció *et* està en concordança amb la forma *Pictor*, en llengua llatina les dues, a més del senyal que porta damunt de *Barcins*, que fa la funció d'indicar una abreviatura. Aquest senyal, de reminiscències medievals, concorda amb el que sabem de la biografia d'aquest pintor científic que va assajar mètodes en el camp de la restauració i conservació d'antiguitats.<sup>11</sup> Cal pensar, tal com hem dit amb anterioritat, que el bastidor és d'encaix francès per elecció de l'artista. Encaix francès no vol dir que estigui elaborat necessàriament al país veí. Com és habitual, les falques perdudes o molt malmeses pels insectes xilòfags han estat reproduïdes durant el procés de restauració prenent com a model alguna d'antiga, i les fibres del teixit en forma de tafetà són de tipus lliberià, és a dir, de lli o de cànem (fig. 9) .



Fig. 9

Però també podem concloure la qüestió tenint en compte la possibilitat que ja existís la importació d'aquesta estructura de suport, que, sense ser altament sofisticada, requeria una certa especialització en la mecanització, i més si

---

<sup>11</sup> De Josep Arrau Barba, en fem un especial esment al tercer capítol, dedicat als criteris i tècniques de restauració de suports, per ser un rellevant artífex de la restauració d'obres d'art a Catalunya.



precisem que a França portaven avantatge. Aquesta possibilitat d'importació es veu reforçada per la comprovació que justament els bastidors francesos són sempre els de dimensions més reduïdes, mentre que els de dimensions més grans sempre són d'encaix espanyol. En definitiva, podem afirmar que els rudimentaris telers fixos del segle XVIII ja havien caigut en desús entre els pintors més professionals, i que ben entrat el segle XIX estaven imposats els bastidors de qualitat tant de fusta com de sistema de tensat.<sup>12</sup>

Aquestes inscripcions/signatura al dors són característiques de l'època, i les retrobem en diverses peces exposades, com a l'obra de Joaquim Espalter *Retrat d'Octavi Carbonell i Sanroman* (1842) [056], on consten les dades biogràfiques del retratat i la signatura del retratista: "Octavio Carbonell y Sanroman / nació el 11 de julio de 1828 / Joaquin Espalter lo hizo / Barcelona Mayo de 1842", (fig. 10a) i a l'*Autoretrat* (1824) [059] del pintor Esquivel, on figura la data i la signatura: "Agosto de 1824 / Antonio Esquivel / por el mismo" (fig. 10b).

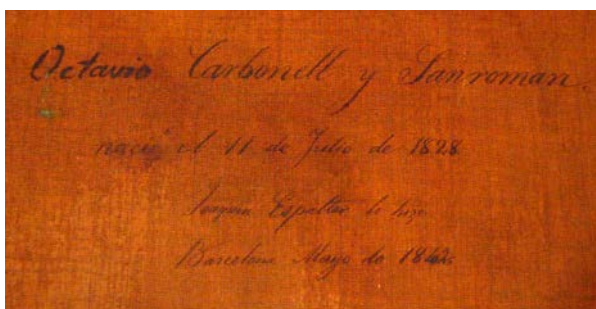


Fig. 10a

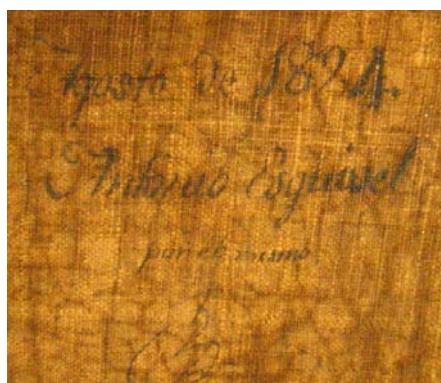


Fig. 10b

Al bastidor de *Retrat de cavaller* (1830) [188], una obra d'autor desconegut, hi figura la inscripció "en Junio de 1830". Que la inscripció estigui ubicada al bastidor dóna més garanties sobre la versemblança de la data.<sup>13</sup> Aquest autor desconegut s'ha associat a una procedència anglosaxona però això no concorda amb la tipologia francesa del bastidor, amb encaixos simètrics i doble falca.

<sup>12</sup> CALVO, A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serval. Barcelona, 2002. p. 80-83.

<sup>13</sup> A la fitxa del catàleg del fons del Museu d'Art Modern s'especifica a les observacions que la inscripció es troba al revers del marc.

En contrast amb la factura tèxtil de les obres fins ara estudiades, hem d'assenyalar el revers de la tela del pintor mexicà Juan Cordero Hoyos *Venus i el colom* (1867) [047], que suposa una exemple de la manera de fer artesana, amb la tela elaborada a base de dues peces cosides i amb la costura aplanada longitudinalment. Aquest recurs emprat en formats relativament grans - i aquest ho és, ja que té unes dimensions de 208 x 138 cm - ens remet a una tècnica de fabricació menys desenvolupada que la catalana.<sup>14</sup>

En síntesi, podem valorar el període del romanticisme com un moment en què s'inicia la pràctica de l'adquisició de materials artístics en incipients comerços, i que això suposa un avantatge per als artistes que gaudeixen d'un reconeixement social notable, que tenen una clientela amb els consegüents encàrrecs. Molts d'ells estan lligats a les escoles oficials ja plenament implantades a les grans ciutats com Barcelona, Madrid, València, o Sevilla.

#### Fortuny i l'escola de Roma

Marià Fortuny Marsal (1838-1874) va ser un artista polifacètic i experimentador que va gaudir de molt èxit comercial durant la seva breu trajectòria vital. La seva tècnica pictòrica és molt acurada, amb obres de detall miniaturista i oli dens, però també té obres realitzades a base d'aplicacions de pasta dissolta i esbossada. Entre les deu obres sobre tela que s'han estudiat, n'hi ha de les dues menes, però totes tenen el suport llis donat per les textures de les teles de lli de fils primis i teixit de tafetà amb l'entrellaçat de la trama i l'ordit estrets. El quadre *El col·leccionista d'estampes* [066] (vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.), que es troba al MNAC és un exemple de les primeres, amb les seves pinzellades detallistes, mentre que *Paisatge de Granada* [070], encara que inacabada, exemplifica la segona manera de fer, amb traços més empastats. El seu gust per la textura llisa queda provat en l'elecció de la fusta preparada per ell mateix, com en la versió de *El col·leccionista d'estampes* (1867) que es troba al Museu Puixkin de Moscou,<sup>15</sup> a *La Vicaria* (1870) (MNAC/MAM 10698), o a *L'elecció de la model. La Modela*

---

<sup>14</sup> Amb tot, durant molt de temps es va adjudicar l'autoria d'aquesta obra al pintor català Pelegrí Clavé.

<sup>15</sup> Hi ha tres versions d'aquest quadre: cronològicament, la primera - sobre fusta - es conserva al Museu Puixkin de Moscou; la segona - sobre tela - està al MNAC i la tercera, també una tela, pertany a la col·lecció del Museum of Fine Arts de Boston. Les tres peces, que mantenen lleugeres però significatives variacions iconogràfiques entre elles, van ser reunides amb motiu de l'exposició *Fortuny* al MNAC (2003-2004). p. 152-159. [catàleg d'exposició].

(1873-1874), actualment a la Galeria d'Art Corcoran de Washington. No oblidem les petites tauletes preparades com a *tableautin* que van gaudir de molt èxit en el comerç internacional. Molts d'aquests suports per fer notes a *plein air* pertanyen a les caixes portàtils, una d'elles de la marca Giossi de Roma.<sup>16</sup> També són de superfície llisa els suports cel·lulòsics de tota mena, des del paper de dibuix per a aquarel·la als cartons, com el de l'*Odalisca*, de l'època de pensionat a Roma, o els cartons, de la marca Picot Mathiéu (fig. 11a) originària de París, suport de l'obra *Retrat de Laureà Esteve i Nadal* (1856) (fig. 11b), que constitueix un dels pocs suports amb marca visible de comerç de materials artístics.



Fig. 11b

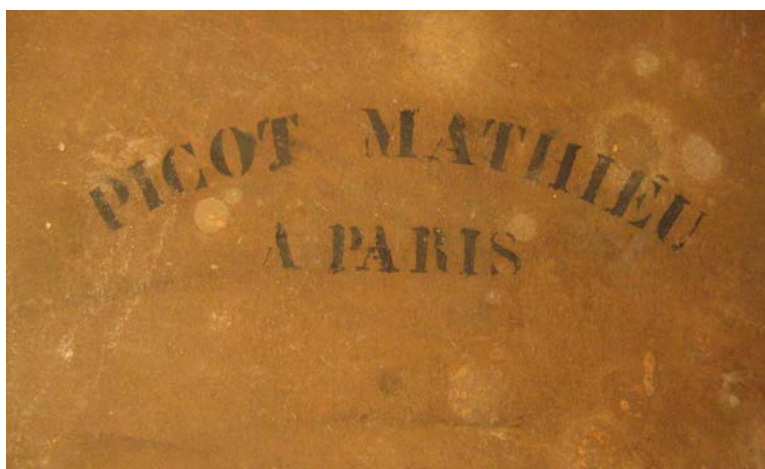


Fig. 11a

Des del punt de vista de les teles i els bastidors, comprovem que dues de les obres, *Autoretrat* (cap al 1858) [063] i *Bust d'home. Al·legoria de Bacus* (cap al 1868) [067], tenen un mateix tipus d'estructura que ens sembla relativament inusual. No responen al model de bastidor de les típiques proporcions de llistó de secció plana, sinó que aquesta és quadrada. L'encaix és espanyol i la fusta és de roure, poc comuna, amb falques petites que van encaixades en un emplaçament força reduït. Aquests bastidors deuriem haver estat encarregats a Roma, on Fortuny es trobava en període de formació. L'encàrrec a mida de bastidors és un costum propi d'aquest artista durant la seva primera època. Sabem, a través de la seva correspondència, que en un moment determinat de la seva activitat encarrega tretze bastidors a mida per muntar-hi unes teles que pinta a Madrid. A través d'una carta,<sup>17</sup> demana a Attilio Simonetti que encarregui uns bastidors, tenint cura d'especificar les dimensions especials:

<sup>16</sup> ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., "Inventari de materials que conté la taula de treball de Fortuny". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, p. 121-133.

<sup>17</sup> Carta de Fortuny a Attilio Simonetti. Madrid 1868, 28 de mayo. Museu d'Art Modern de Barcelona. n. inv. 107779.

“Lunedí prossimo parto per Roma, già o mandato il bagagli, e solo aspetto l’aviso del imbarco. O gran smania de essere arrivato e stabilito nel mio studio. Farai que stia tutto in ordine, voglio dire pulito e isgombro di oggetti inutili.

Ordina al falegname dei telari a ciò che quando io venga li trovi fatti e possa mettere gli studii che o fatto a Madrid. Ecco le misure

77 x 58 cm / 73 x 55 cm / 103 x 62 cm / 80 x 65 cm / 100 x 67 cm  
79 x 65 cm / 60 x 47 cm / 114 x 90 cm / 141 x 81 cm / 59 x 42 cm  
89 x 64 cm / 104 x 84 cm / 220 x 100 cm.”<sup>18</sup>

Les dimensions dels bastidors que Fortuny encarrega en aquell moment, i que per cert no corresponen a cap obra de la col·lecció que ens ocupa, no s’ajusten a cap proporció estàndard. Però, si més no, ens expliquen per què els bastidors de les obres *Autoretrat* (vegeu la reproducció del revers general i detalls de l’obra a Galeria de reversos 2.5.) i *Bust d’home. Al·legoria de Bacus* són tan diferents d’altres quadres seus posteriors: probablement els suports d’aquestes dues obres van ser fabricats per un fuster romà sota les directrius de l’autor.

El detall dels bastidors d’encàrrec, revelat a través de la seva fluïda comunicació epistolar, ha significat una pista per conèixer un aspecte interessant de la seva vida de taller a Roma i del comerç italià del moment, que potser encara no estava desenvolupat com a altres països europeus. Per fonts bibliogràfiques sabem que la dimensió estàndard emprada pels estudiants de l’acadèmia de París era l’anomenada *toile de prix* – el format estàndard més antic – que té la seva correspondència coetània amb el format *imperatore* emprat a Roma. Sembla que les dimensions d’aquesta darrera són 135 x 85 cm. Encara més reduïda és la *tela da testa* de 30 x 25 cm.<sup>19</sup>

Els estudis dels restauradors i els conservadors aporten la dada cronològica que ens indica que el quadre *Bust d’home. Al·legoria de Bacus* és posterior en uns

---

<sup>18</sup> Traducció publicada per González & Martí, p. 71. *Fortuny*, 1989: “Parto para Roma el próximo lunes; ya he enviado el equipaje y solo espero el aviso de embarque. Tengo ganas de estar allí ya instalado en el taller. Haz que todo esté en orden, quiero decir libre y limpio de objetos inútiles. Pide al carpintero bastidores, para que cuando llegue estén a punto y ponga los estudios que he hecho en Madrid.”

<sup>19</sup> COLDAGELLI, M. C.; TORRIOLI, N., “Introduzione ai supporti tessili”, Capítol dedicat a les teles confeccionades i l’estandardització dels formats dels bastidors a DD. AA., *I supporti nelle arti pittoriche*. Mursia, Milan, 1990. p. 84-85.

deu anys aproximadament<sup>20</sup> a l'*Autoretrat*. Amb motiu de l'exposició *Fortuny* realitzada al MNAC els anys 2003-2004, es van fer estudis tècnics consistents a radiografiar *Bust d'home*, i aquests van revelar l'existència, a la capa subjacent, d'un paisatge amb un temple clàssic envoltat de vegetació.<sup>21</sup> Això ens dóna a entendre que Fortuny va aprofitar una pintura inacabada, el revers de la qual conté una inscripció força enigmàtica consistent en una superposició de paraules inintel·ligibles.

Fortuny es troba plenament identificat amb el grup d'artistes que transiten pels dos conceptes de pràctica de l'art: l'artista artesà que experimenta al taller els diversos procediments pictòrics, de gravat o ceràmica a més de "restaurar"<sup>22</sup> ell mateix alguna de les seves obres o antiguitats i l'artista modern que està obert a conèixer, adquirir i emprar els materials comercialitzats que es troben al seu abast.<sup>23</sup> Amb relació a aquesta actitud dual, Fortuny utilitzava alguna eina relacionada amb el muntatge del seus suports de tela, un tipus d'instrument que s'ha conservat en la taula de treball que va donar a la Junta de Museus el seu fill Marià Fortuny i Madrazo, acreditant-ne l'autenticitat. En aquesta taula, que hem inventariat en un treball anterior,<sup>24</sup> ens criden l'atenció unes tenalles especials per muntar la tela damunt del bastidor, cosa que ens fa pensar que per a Fortuny era una activitat usual muntar-se la tela ell mateix, ajudat probablement pel seu jove cunyat Ricardo.<sup>25</sup> De la llista o catàleg de la subhasta del seu material del taller i domicili de Roma, ens crida l'atenció la presència d'uns anomenats *telaio*, bastidors exempts de tela que deuria tenir en estoc al seu taller, i també de rotlles de tela per pintar:

"Metri 2.60 per 1.35, tela Napolitana per dipingere, ed altro pezzo come sopra un poco piu fina. Lunga Met. 2.40 per 1.43

---

<sup>20</sup> QUÍLEZ, F., *Fortuny 2003*, [catàleg d'exposició], p. 190-193.

<sup>21</sup> Documentació tècnica del Departament de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC: anàlisi radiogràfica (20 kV, 10 mA, 120 s 1200 mAs), realitzada pel doctor Antoni Morer i Munt, cap del Departament de Conservació Preventiva i Recerca del MNAC.

<sup>22</sup> GRACIA, C., "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragmentos*, Madrid, 1986, p. 56-65.

<sup>23</sup> ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., "Estudi dels materials pictòrics i els instruments que conté la taula de treball de Fortuny" a *Fortuny*, Barcelona 2003 – 2004. [catàleg d'exposició].

<sup>24</sup> Núm. inventari de la taula de treball MNAC / MAM 14613. Vegeu *cit supra*, n. 16, p. 121-133.

<sup>25</sup> Vegeu *cit. supra*, n. 23. Hem pogut comprovar com Fortuny dóna instruccions a Ricardo de Madrazo perquè retoqui obres seves o hi faci modificacions.

Tela per dipingere alta 1.83 per Met. 1.08 e due altre piu piccole con telari.

Sei dette mezzane come supra."<sup>26</sup>

En aquest *Elenco*, els preus i el nom del comprador figuren al marge de la llista d'objectes subhastats, una relació molt significativa perquè permet imaginar els elements que componien el taller de Fortuny . Aquest taller deuria ser un meravellós exemple de l'estil del seu temps, però en la col·lecció de fotografies anònimes que existeixen d'ell quasi ens és impossible visualitzar eines, materials i altres objectes artístics relacionats amb la seva tècnica pictòrica, que sí que figuren en l'*Elenco*. Probablement l'artista va fabricar una certa escenografia donant més importància fotogràfica a les seves col·leccions d'antiguitats.

*La batalla de Tetuan [064]* és un quadre emblemàtic, en primer lloc per a les seves grans dimensions - 300 x 972 cm –, i per la seva temàtica de crònica bèl·lica. Aquest gran llenç és una obra inacabada, que l'artista va conservar al seu taller de Roma quasi com a teló de fons, com podem comprovar per fotografies existents.<sup>27</sup> Després de la seva mort va ser adquirida per la Diputació de Barcelona, l'entitat que l'hi havia encarregat l'obra, i va arribar a la ciutat l'any 1875. El seu estat de conservació i condicions d'embalatge ja devien ser deficients en el moment de l'arribada, ja que d'aquest mateix any ja es té notícia que Alejandro Planella, el comerciant de materials artístics, la va emmarcar i li va fer una primera restauració que, segons la crònica de premsa, va consistir en una neteja i una envernissada general.<sup>28</sup> Aquesta dada ens confirma el nou costum d'exercir com a restauradors d'alguns comerciants com una ampliació de serveis que consistia en, a banda de la venda de materials i eines, emmarcar, restaurar i assessorar els artistes. Això ens exemplifica com la restauració era exercida per pintors anònims i també pels comerciants de pintures que, a voltes, també provenien del món de la creació artística. Uns anys més tard, es va procedir a una restauració profunda de *La batalla de Tetuan*, amb la consolidació del suport folrant la tela. Les condicions de conservació van imposar un reentelat

---

<sup>26</sup> Venècia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fons Mariutti-Fortuny, *Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica anzione degli oggetti d'Arte, Antichita' e studio appartenuti al celebre pittore Mariano Fortuny*, Roma, 22-26/2/1875. [catàleg de subhasta].

<sup>27</sup> Sèrie de fotografies d'autor desconegut del taller de Fortuny, conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.

<sup>28</sup> "Barcelona" a *Diario de Barcelona*, Barcelona 16/7/1875 (edició matí), p. 7388.

que es va realitzar el 1914, dirigit per Josep Dalmau i Rafel (1867-1937),<sup>29</sup> conegut també com a marxant d'art. Tenim notícia d'aquest reentelat a través d'una crònica particular titulada "Reentelatge del quadre den Fortuny" [sic], i també hem pogut contemplar diverses fotografies de l'operació, que va despertar força expectació.<sup>30</sup> Per causa de les seves dimensions van haver d'utilitzar el bastidor original com a teler on subjectar la tela nova. L'actual bastidor, que sosté aquest gran llenç amb quatre travessers verticals i un horitzontal, és el que van haver de muntar i desmuntar quan l'obra va ser enrotllada el 1936 per ser traslladada a Olot durant la Guerra Civil.<sup>31</sup> En el reentelat normalment es desaconsella l'operació d'enrotllar un llenç, però suposem que les circumstàncies de perill extern deurien pesar més que els danys interns que es poguessin ocasionar en el trasllat. Aquest viatge d'anada i tornada d'Olot no seria el darrer moviment que va fer aquesta obra que, atès el seu gran format, provoca que qualsevol trasllat s'hagi de planificar meticulosament. Entre d'altres, va ser peça excepcional a l'exposició de Dalí de 1962 al Saló del Tinell de Barcelona, aquest cop sense enrotllar.<sup>32</sup> El darrer d'aquests moviments, qui sap si l'últim, s'ha produït l'any 2003 en ser traslladada l'obra al Palau Nacional de Montjuïc des del Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella, amb motiu de l'exposició *Fortuny*, i ja definitivament com a peça essencial de la col·lecció permanent del MNAC.

Els bastidors de *El col·leccionista d'estampes*, *Retrat del pintor Joaquim Agrassot* i *Ferrador marroquí* tenen la mateixa morfologia amb el tipus de tela i l'encaix francès, segurament adquirits durant la seva estada a París. En canvi, *Paisatge de Granada* i *La senyoreta del Castillo al seu llit de mort [072]*, pintats a Granada, comparteixen el mateix tipus de tela i un bastidor amb l'encaix espanyol, entre d'altres característiques. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de la segona a Galeria de reversos 2.5.).

---

<sup>29</sup> Vegeu AINAUD, J., "Història de la restauració a Catalunya". *De Museus*, n. 2, 1989, p. 49-53. Hi apareixen reproduïdes dues fotografies que testimonien el procés. També VIDAL, J. *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern*. Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 1993. p. 121-123.

<sup>30</sup> Pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14/2/1914.

<sup>31</sup> VIDAL, M., *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la guerra civil*. Ajuntament de Barcelona 1994. Fotografia de Joan Vidal i Ventosa, p. 60. També cal assenyalar la notícia "Peculiaritats del trasllat d'una obra gegantina" al *Full informatiu del MNAC*, Núm. 7, gener - febrer 1993 amb motiu de la seva participació en l'exposició *Fortuny i Sans Cabot a La batalla de Tetuan*.

<sup>32</sup> GIBSON, I., *La vida excessiva de Salvador Dalí*. Empúries Narrativa. Barcelona, 1998. p. 686-688. Comenta les vicissituds entorn de l'obra que Dalí realitza inspirant-se en *La batalla de Tetuan*, i com vol que les dues s'exposin aparellades.

Pel que fa a *La Matança dels Abenserraigs* [069] i *Paisatge de Portici* [071], presenten, malauradament, antics reentelats, cosa que elimina tota conjectura sobre el tipus de bastidor i revers de la tela original, ja que aquests han estat renovats amb tot el que comporta de pèrdua de possibles inscripcions i altres signes que puguin ajudar a avaluar part de la seva història.

En referència a les inscripcions i manipulacions posteriors a la mort de Fortuny, hem d'esmentar la inscripció de la mà del seu fill, Mariano Fortuny i Madrazo al revers del ja citat *Autoretrat*, una pintura no signada, amb la finalitat de testimoniar que l'obra pertany al seu pare.

Els bastidors de les obres de Fortuny realitzades a Roma tenen el sistema de tensió a base de doble falca, i la tela de lli o de cànem hi està muntada amb puntes doblegades, (fig. 12) produint així un sistema de clavat poc freqüent.



Fig. 12

Aquesta mateixa disposició es retroba en obres d'altres pintors que pertanyen a l'anomenada escola de Roma, influïts per Fortuny no únicament per la seva temàtica i estil sinó també, com podem comprovar, per l'assimilació dels seus procediments en la construcció del suports. Un exemple d'aquesta relació es troba en les obres *Estudi* (1978) [130], d'Arcadi Mas i Fondevila (1852- 1934); *Primavera romana* (cap a 1874-1884) [074], de Baldomer Galofre (1846-1902); *Tipus marroquí a cavall* [158], de Tomàs Moragas (1837-1906); *Platja de Blanes* (cap al 1894) [201] i *Estudi de Sitges* (cap al 1896) [202], de Joan Roig Soler (1852-1909), i finalment amb l'obra *Enterrament de Fortuny* (1874) [241], de Ramon Tusquets, un quadre que reconeix la filiació de tots aquests autors respecte a la figura del pintor desaparegut. Cal assenyalar l'alt percentatge de



reentelats que observem dins d'aquest grup, un fet que ens impedeix una visió completa del seus reversos .

Vistos de forma general, podem valorar els suports dels quadres de Fortuny com unes realitzacions exemplars quant a tècnica d'execució i estat de conservació. Això es deu a l'excel·lent qualitat dels materials que emprava, les seves extraordinàries dots i el zel amb què sempre ha estat tractada la seva obra, tant en vida de l'artista, com després de la seva mort. Entre el seu llegat destaca el fet d'evidenciar la importància de la formació acadèmica i la necessitat de conèixer i aplicar els procediments pictòrics més correctes per a cadascuna de les obres plantejades. Aquest aspecte de l'obra de Fortuny influiria decisivament en els pintors de l'escola de Roma.

#### Materials austers en l'escola realista

Les obres estudiades de l'estil realista relacionat amb pintors de l'escola de la Llotja aborden temàtiques i gèneres diversos: escenes històriques, religioses o retrats com els de Benet Mercadé (1821 – 1897), retrats com els realitzats per Antoni Caba (1838 – 1907), o com els de Simó Gómez (1845 –1880), natures mortes de flors com les de Josep Mirabent (1831-1899), o paisatges urbans estil *vedutte* com el *El pla de la Boqueria* (1873) [010], d'Aquile Battistuzzi (?– 1891). Totes són pintures a l'oli de factura llisa, dibuixada, amb pocs empastats, que difereixen a les superfícies pictòriques de les obres de l'escola de Roma que, com ja hem dit anteriorment, estaven realitzades a base de pinzellades i tocs amb pasta per expressar millor la lluminositat ambiental. La majoria d'aquests artistes tenen en comú el lligam, com a professors, amb l'escola de la Llotja,<sup>33</sup> un fet que devia facilitar els seus contactes amb els encàrrecs de pintura decorativa, tant privada com oficial.

La composició de temàtica històrica i religiosa, *L'església de Cervara (Estats Pontificis)* (1864) [138], de Benet Mercadé, presenta un suport de tela de lli prima muntada sobre un bastidor d'encaix espanyol i reforçat amb un travesser a causa de les seves grans dimensions. La tela del suport d'aquesta pintura és de la mateixa qualitat que la dels altres quadres que observem en aquest grup d'obres realistes: a base de lli amb teixit de tafetà de fils prims i factura regular,

---

<sup>33</sup> MARÉS, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona, 1966. Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona. Barcelona, 1964.

cosa que indica un perfeccionament en la fabricació tèxtil. Els trets estilístics d'aquests pintors són afins amb les superfícies llises d'aquests materials, ja que utilitzen el dibuix com a base de la seva forma d'expressió. Aquesta manera de pintar provoca que en alguns dels seus reversos s'hi pogués reconèixer el contorn del rostre i les taques de les faccions expressades a l'anvers i traspassades al dors de la tela. Aquest efecte simptomàtic el trobem en els reversos de les obres *Retrat del pintor Ramon Padró (1848-1915)* [017], de 1867, d'Antoni Caba (fig. 13a i 13b), en el *Retrat de la senyora Anita amb vestit vermell* (1872) [140], de Benet Mercadé, i en altres quadres d'aquest període que es troben a la reserva del MNAC. Aquesta particularitat tan notòria dels reversos només pot trobar explicació en els materials i les tècniques utilitzades per aquests artistes, amb bases i fons amb una certa quantitat de betum judaic o, en el millor dels casos, amb ombres naturals i torrades molt diluïdes amb essència de trementina i olis propensos a l'oxidació, i que per migració impregnen les fibres cel·lulòsiques del suport.



Fig. 13a



Fig. 13b

Entre els pintors representants de l'escola de la Llotja, Antoni Caba, professor de color i composició, és l'únic de qui tenim prova d'ús d'un suport adquirit en un comerç: es tracta de la marca comercial Planella, el segell de la qual apareix estampat al dors de l'obra *Retrat de Lluïsa Dulce i Tresserra, marquesa de Castellflorida* (cap a 1880) [019]. El fet que aquesta marca no aparegui en forma d'etiqueta de paper sinó estampada a base de trepa, ens assenyala una evolució comercial que més endavant veurem sense excepció: les marques comercials estan estampades i no en etiquetes adherides. Per altra banda, les dimensions de la tela -130 x 80 cm - ja coincideixen amb la numeració estàndard,

concretament un 60, però és curiós com el pintor va triar el format marina<sup>34</sup> en comptes del format figura, que és el que correspondria al gènere representat. Hem de deduir que quan es tracta de la representació d'una figura de mig cos o de cos sencer, els pintors s'inclinaven per un format més allargat.

Els reversos examinats de les obres de Caba i de Mercadé demostren la sobrietat i la qualitat del material emprat en concordància amb l'ortodòxia dels procediments pictòrics propis de l'escola de la Llotja. Tant el *Retrat del pintor Ramon Padró (1848-1915)*, com el *Retrat del pintor Joaquim Vayreda (1843-1894)*, de 1870 **[018]**, i l'*Autoretrat*, no datat **[020]**- i amb un reentelat antic- porten bastidors de senzilla fusta de pi, el mateix sistema d'encaixos a l'espanyola i el mateix tipus de tela prima que propicia la transparència que ja hem comentat .

Una excepció en la tipologia del suport del grup d'obres que ens ocupa es troba en el bastidor d'encaix francès del ja citat *Retrat de la senyora Anita amb vestit vermell (1872)* de Mercadé. Dos anys més tard, Mercadé torna a retratar el mateix personatge menestral en *Retrat de la senyora Anita (1874)* **[141]**, obra molt malmesa i de qualitat inferior pel que fa tant als materials de base, com al tractament de la capa pictòrica. També cal assenyalar el fet que l'obra *Retrat de Tereseta (cap a 1872)* **[139]** ha necessitat bandes de reforç per pal·liar els desperfectes de les vores completament cremades per l'efecte corrosiu de l'oxidació dels gavarrots de ferro.

Les marques d'envelliment són també molt visibles a *Gran gerro amb flors* (no datat) **[155]** de Josep Mirabent, professor de pintura decorativa a l'escola de la Llotja. Aquesta obra típica dels seus quadres de flors té un revers marcat pel pas del temps amb nombrosos pedaços i un material amb els components oxidats amb el consegüent efecte de ressecament i aspecte trencadís que contribueix a fer visible aquest envelliment.

Pel que fa als formats, destaquen en les obres exposades de Simó Gómez, alguns bastidors ovalats com el *Retrat de dona (1873)* **[083]** que, juntament amb l'obra de tema al·legòric de Caba *El triomf del Dia sobre la Nit precedit de*

---

<sup>34</sup> En aquell moment l'estandardització està força imposada i els suports que porten marca de comerç, observen els formats figura, paisatge i marina; aquestes proporcions queden explicades als apartats 1.3. i 1.4. del primer capítol.

*l'Aurora* (1882), ens recorden el gust amb reminiscències romàntiques que amb anterioritat trobàvem en obres del mateix format de Claudi Lorenzale i Lluís Rigalt. *Retrat de dona* porta reforços recents en forma de bandes perimetrals i aquesta operació de restauració ens ha permès examinar la particularitat dels encaixos d'aquesta mena de bastidors i resoldre la consolidació de la tela aplicada al format ovalat (fig. 14).



Fig. 14

Una característica recurrent en l'estil de Simó Gómez és el fons monocrom de la majoria dels seus quadres exposats, com ara *Els jugadors de daus* (1874) [084], una tècnica que l'emparenta amb la pintura espanyola del segle XVII. La sobrietat monocroma dels seus fons accentua l'efecte de les figures il·luminades, una impressió que, segons narra el pintor Joan Brull, un dels seus deixebles, Simó Gómez obtenia d'il·luminar realment als seus models en el seu estudi del Poble Sec, a Barcelona, sobre un fons desproveït de qualsevol element compositiu.<sup>35</sup>

Entre les altres obres exposades de Gómez, destaca un bastidor poc usual d'encaix a cartabò que també s'anomena *belga* o *d'estil europeu* a *Retrat del moblista Francesc Vidal i Javellí (1848-1914)* (1875) [085], una pintura que fa parella amb l'obra de reserva *Retrat de Mercè Puig de Vidal* (1873), en que la retratada era esposa de l'anterior; les dimensions de les dues obres són idèntiques però la cronologia no és coincident.

Simó Gómez va morir jove, als trenta-cinc anys. Una de les seves últimes obres és *El guitarrista* (1877) [086]: al revers s'hi conserva l'etiqueta de l'exposició de

<sup>35</sup> Simó Gómez va concursar per una càtedra de la Llotja competint amb Antoni Caba, que va ser qui finalment la va aconseguir. Tot i així, Simó Gómez exercirà la funció corresponent entre 1876 i 1880. FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*. Vol. VI, Edicions 62, p. 140-143.

1923 on figuren les dades de la Sra. vda. de Carles G. Vidiella (fig. 15), un dels amics amb qui es reunia, juntament amb altres intel·lectuals, al seu taller del Poble Sec.



Fig. 15

En síntesi, els reversos dels pintors de l'escola de la Llotja apareixen enfosquits pel predomini de matèria oleaginosa de pigments terres amb additius greixosos que s'empraven per als fons foscos. La necessitat estilística dels motius representats i de la pintura monocroma del fons explica que els seus reversos s'impregnin de matèria oxidada, un fet que ha provocat la necessitat de successives restauracions, fruit d'utilitzar un tipus de tela massa prima per al tipus d'efecte pictòric buscat. Els contorns apareguts en una part dels reversos donen testimoni d'aquesta particularitat.

#### Martí Alsina i els efectes de la producció artística massiva

La pràctica de la pintura de Ramon Martí Alsina (1826-1894) concentra tots els elements del que es podria considerar el tòpic de la pintura catalana del moment: una tècnica solvent i expeditiva, una infraestructura logística capaç d'atendre la demanda d'obra pictòrica, una personalitat ambiciosa que estendria la seva fama en l'àmbit tant local com espanyol i una voluntat de crear escola. L'època de la Restauració va reunir les condicions propícies per a la consolidació d'aquest tipus de perfil artístic. A mitjan segle XIX, la creixent indústria tèxtil reforçà una burgesia local que adquirí béns per a la decoració de les seves cases modernes, entre els quals destaca la pintura de cavallet, que substituiria progressivament la tradició de la pintura mural decorativa. Estava de moda entapissar les parets amb teixits que ja procedien de les fàbriques catalanes, i en el ventall d'adornaments possibles hi trobem, a banda de mobles, gerros i plantes, el gust per les parelles de quadres de més o menys petit format.

En aquest context de multiplicació de la demanda es desenvolupà el treball de Martí Alsina, un pintor de tremp realista, precursor del paisatgisme entès com una pràctica inspirada en el contacte directe amb la natura i els seus canvis de llum damunt de la vegetació i el mar. Va exercir de professor a la Llotja a través de diverses assignatures, i va ser considerat una mica polèmic per les seves idees avançades;<sup>36</sup> això el va portar, entre d'altres qüestions a impartir els seus coneixements a la seva acadèmia particular. Però va ser, sense cap dubte, un dels principals beneficiaris de la progressiva demanda d'obres d'art: la seva producció total s'estima en uns quatre mil quadres.<sup>37</sup>

Per tant ens trobem davant d'un artista molt prolífic, i aquesta és una de les claus que explicaria les característiques dels seus procediments i materials observats. Va organitzar industrialment la seva producció, arribant a tenir set tallers, situats estratègicament en diferents llocs de Barcelona, la Barceloneta i Sants, cadascun d'ells amb característiques adequades per a la captura directa del paisatge urbà, rural i marí. Així, al taller de la Barceloneta hi acudia, segons narra Folch i Torres, en dies d'oratge per pintar marines; i algunes vistes urbanes, com *Vista de Barcelona des d'un terrat de la Riera de Sant Joan* (1889) [127], les realitzava des del seu taller al centre neuràlgic de la ciutat. Aquesta simultaneïtat creativa el portava a tenir quadres en procés de realització en cadascun dels set tallers que posseïa. Aquesta efervescència de producció, amb els ajudants de taller que això implicava, explica que en els seus reversos no hi apareguin gairebé mai marques de comerç: el més raonable és pensar que un cop adquirida la tela preparada en rotlles es muntessin als tallers en els bastidors corresponents. Però hi ha excepcions a aquesta tendència general, i una d'elles la trobem en unes tauletes rígides d'una mena de conglomerat de cartró fusta, *Matí d'estiu* (1861) (fig. 16a) i *Paisatge d'estiu* (1861) (fig. 16b), que es troben a la reserva del MNAC: són de la marca Muller de París, probablement adquirides en un dels seus escassos viatges a la capital francesa. Les dues obres són de dimensions idèntiques i formen una típica parella tant vista per l'anvers, amb la complementarietat iconogràfica i la mateixa posició de la

---

<sup>36</sup> Martí Alsina va ser professor de dibuix a la sucursal del carrer Doctor Dou depenent de l'escola de la Llotja, i va portar a cap un sistema innovador a l'hora d'exercitar el dibuix eliminant la còpia de làmines. Van ser alumnes seus Vayreda, Armet, Urgell, Galofre, Tusquets i Torrecassana, entre d'altres. Tots ells esdevindran destacats paisatgistes.

<sup>37</sup> FOLCH I TORRES, J., *El pintor Martí i Alsina*, Publicacions de la Junta Municipal d'Exposicions, Barcelona, 1920.

signatura, com pel revers, amb la marca comercial que certifica que van ser adquirits al mateix temps (fig. 16c).<sup>38</sup>



Fig. 16a



Fig. 16b



Fig. 16c

Les obres estudiades de Martí Alsina des del punt de vista del reconeixement dels elements estructurals i del seu revers són significativament desiguals. Comptem amb nou obres exposades de l'artista, i per tant revisades a fons, i en total al MNAC se'n conserven una setantena.<sup>39</sup> *Ruïnes del Palau* (cap a 1859) [120] i *Ruïnes de l'església del Sant Sepulcre* (1862) [122] són de temàtica similar i dimensions idèntiques -71 x 124 cm- i provenen també de la mateixa adquisició de 1910; més aviat responen al tipus de pintura de crònica paisatgística, per deixar constància d'edificis a punt de desaparèixer, i no pas a la mena de quadres eminentment decoratius; el fet que un d'ells estigui reentelat ens priva de tenir la informació sobre la simultaneïtat o no dels seus suports. *Born Vell* (no datat) [124] i *El Bornet* (no datat) [123] s'emparenten per la seva unitat de temàtica urbana però també, com en el cas anterior, difereixen pel fet de que *Born Vell* està reentelada. En canvi, a *El Bornet* podem apreciar el bastidor original de tipus espanyol, amb les falques i les etiquetes antigues, en una construcció de baixa qualitat. Un tractament maldestre que encara es fa més visible a *Camí de Granollers* (no datat) [121] en què es pot comprovar com es va aprofitar un tros de tela ja preparada encara que no donés del tot les dimensions del bastidor (fig. 17).

<sup>38</sup> Aquest aparellament s'ha mantingut en el temps i si resseguim la seva fortuna crítica, constatem que en la seva difusió a través d'exposicions temporals els dos quadres solen viatjar plegats. Un cas exemplar és a l'exposició "El Manifest groc", MINGUET, J. M., Fundació Miró (2004) [catàleg d'exposició], on aquesta parella de quadres exemplificava el postulat antiart de Dalí, Gasch i Montanyà. De Vayreda, *L'arbre tort* p. 119; de Martí Alsina *Matí d'estiu*, p. 123.

<sup>39</sup> Existeixen obres procedents de la donació dels seus descendents el 2001, i s'observa també la desigual qualitat entre les teles.



Fig. 17

En canvi *La migdiada* (no datat) [126], un dels seus quadres més emblemàtics, amb un format quadrat, poc habitual, presenta elements d'interès en el seu revers que ens informen dels requeriments als quals el quadre ha estat sotmès al llarg de la seva història. Diverses etiquetes informen de la seva presència en exposicions temporals.

El ja citat *Vista de Barcelona des d'un terrat de la Riera de Sant Joan* és una nota poc elaborada que va ser reentelada antigament per poder donar-li una dimensió d'obra acabada i per tant "vendible". Aquesta obra correspon a l'època de més pressió quantitativa de l'obra del pintor, quan ell mateix anotava com s'havia de procedir en cadena per poder donar resposta a la seva necessitat d'augmentar la producció i la venda:

"Anotar y clasificar los dibujos y arreglarlos en forma de obras vendibles (...) pintar dos paisajes, un dia cada uno cien duros, retratos de figura dos dias cada uno, arreglar apuntes para que parezcan cuadros, muchas marinitas pequeñas a venticinco duros..."

En una llista de coses que calia fer durant el dia hi ha una nota significativa:

"preparar trabajos para los ayudantes".<sup>40</sup>

Aquest sistema de treball també es feia extensible a les obres de temàtica històrica que eren fruit d'encàrrecs: "Proyectar cuadros de historia vendibles a las corporaciones públicas. Diputación, Ayuntamiento..." Sens dubte un dels quadres històrics importants de Martí Alsina el constitueix *La Companyia de Santa Bàrbara* (1891) [128], obra de grans dimensions (de 597 x 405 cm), que està pintada sobre una sola peça de tela amb teixit de sarja, a la qual es van

---

<sup>40</sup> FOLCH I TORRES, J., *cit. supra*, n. 37.



afegir unes bandes de tela de lli<sup>41</sup> destinades a frenar el deteriorament de les vores de la tela original a causa del muntatge i desmuntatge cada cop que ha estat traslladada. El format de la tela, en una sola peça, ens indica que la grandària que permetien els telers mecànics era considerable. Però també existeix la possibilitat que Martí Alsina fes encàrrecs especials per disposar d'un suport sense costures ni afegits.<sup>42</sup>

Complementàriament amb els suports de Martí Alsina, comptem amb dues obres de Carlos de Haes (1829-1898), pintor fonamentalment paisatgista i del qual hem pogut revisar els reversos de *Muntanyes d'Astúries* (1872) [096] i *Paisatge Flamenc* (1879) [097]. Carlos de Haes, que havia estat professor de paisatge a l'Escuela de San Fernando de Madrid, representa la mateixa tradició que el pintor català, però en l'àmbit madrileny. En les seves obres reconeixem la mateixa qualitat mitjana amb bastidors d'encaix espanyol i teles de factura industrial amb teixit de tafetà de fils prims i densos. *Muntanyes d'Astúries* és una obra que ha necessitat de moltes intervencions de consolidació de suport, cosa que fa del seu revers un mostrari de pedaços antics - uns set en total - que es conserven com a testimoni de intervencions històriques. A la reserva del MNAC es guarden nombroses marines de petit format del mateix autor on reconeixem les mateixes estratègies per reconvertir obres sobre retalls de tela preparada i fer-los esdevenir quadres convencionals a base de reentelar-los i muntar-los sobre un bastidor. Tant en el cas de Carlos de Haes com en el de Ramon Martí Alsina, la qualitat mitjana dels materials emprats ens signifiquen d'una manera precisa les servituds de la producció massiva, destinada a satisfer les necessitats dels mateixos tallers i dels col·leccionistes d'intenció decorativa.

### El paisatgisme i l'inici de la estandardització dels materials

Els pintors paisatgistes de l'escola d'Olot tenen en comú la influència reconeguda - i en alguns casos el mestratge directe - de Ramon Martí Alsina. Aquesta relació va ser especialment intensa en el cas de Joaquim Vayreda que tindria el carisma suficient per atraure més tard diversos pintors emergents cap a l'interès pel paisatge i cap el nucli cultural d'Olot, que va esdevenir lloc de

---

<sup>41</sup> Aquesta intervenció consistent en el reforç perimetral utilitzant acetat de polivinil no està documentada. Podria ser dels anys setanta.

<sup>42</sup> El MNAC conté en els seus fons una obra inacabada, *El gran dia de Girona*, MNAC/MAM 12084 (no datada), que es conserva enrotllada a la reserva, que és de dimensions encara superiors - 540 x 1190 cm -, de la qual desconeixem les característiques del suport.

trobada, motiu pictòric i al mateix temps un centre de formació de tendència, a partir del Centre Artístic Cultural d'Olot i més tard de l'Escola Pública de Dibuix. Els artistes dibuixaven i pintaven a *plen air* combinant aquesta pràctica amb el treball en el taller.

Els pintors paisatgistes representats en aquest àmbit són Josep Berga (1837-1914), Modest Urgell (1839–1919), Joaquim Vayreda (1843-1894), Josep Lluís Pellicer (1842-1901), Josep Armet (1843-1911), Francesc Torrescassana (1845-1918), Jaume Morera (1854-1927) i Laureà Barrau (1864–1957) i el francès Louis Eugène Boudin (1824-1898).

Joaquim Vayreda és el principal autor dels paisatgistes que es troben exposats permanentment. En total es presenten vuit obres, de les seixanta-cinc que conserva el MNAC, amb la coincidència comuna en els seus quadres del tipus d'encaix a l'espanyola del bastidor i una tela de qualitat mitjana. Ens trobem doncs, davant d'una tipologia de revers molt similar a la de Martí Alsina, amb qui Vayreda coincideix en els procediments i en una producció quantitativa remarcable. En una aproximació a la seva tècnica pictòrica, hem d'assenyalar que Vayreda fa apunts a l'aire lliure però acostuma a enllestir les seves teles al taller, un espai on el pintor efectuava diferents activitats relacionades amb l'art.<sup>43</sup>

Joaquim Vayreda va perfeccionar els seus coneixements a Barcelona, amb Martí Alsina i també va viatjar a París durant el període de la seva formació; per tant, la seva tècnica i el seu estil es van veure influenciats per les novetats que podia assimilar fora del seu entorn local, on possiblement no podia comptar amb una oferta gaire àmplia de materials artístics. És el gran d'una nissaga de pintors, i el seu taller a la casa pairal familiar d'Olot encara es conserva actualment.<sup>44</sup> A diferència del que passa amb alguns materials de Fortuny conservats pel seu fill,<sup>45</sup> en aquest cas els altres membres de la nissaga van

---

<sup>43</sup> Sabem que Joaquim Vayreda i Josep Berga, en un cert moment de les seves trajectòries artístiques, es dedicaren a la restauració de pintures religioses *in situ* o, si més no, a donar les directrius pertinents perquè es fessin recuperacions i remodelacions en algunes esglésies olotines; CARBONELL, J. A.; GONZALEZ LLÀCER, J., *Joaquim Vayreda*, Editorial AUSA, Sabadell, 1993. p. 64 i p. 119-121.

<sup>44</sup> Joaquim Vayreda i Vila (1843-1894), el seu germà Marià Vayreda i Vila (1853-1903) i el fill del primer, Francesc Vayreda i Casabó (1888- 1929). A la reserva del MNAC es conserven obres de tots ells.

<sup>45</sup> Marià Fortuny Madrazo va donar als Museus de Barcelona, entre altres objectes artístics, la taula de treball del seu pare. Es conserva al MNAC, núm. inv. 14613.

utilitzar l'espai, i els materials, amb continuïtat natural.<sup>46</sup> Una recerca al taller demostra que els materials pictòrics que s'hi conserven no pertanyen tant a l'època de Joaquim Vayreda, com a la dels posteriors membres de la nissaga que en van aprofitar el material fungible.

Com veurem seguidament, en l'obra de Joaquim Vayreda present al MNAC abunden les dimensions petites i mitjanes, però cal destacar-ne dues de més grandària que fan parella almenys des del punt de vista del revers i del marc: es tracta de *Recança* (1876) [246] i *L'estiu* (1877) [248], en les quals al dors del bastidor hi figuren els números a base de plantilla "481 M" i "482 M", respectivament (fig.18), potser enumerant alguna catalogació. Els bastidors són d'igual construcció i mateixes dimensions -128 x 263 cm -<sup>47</sup> amb inscripcions fent referència a l'adreça de l'antic propietari, Coma Cros, que és qui va donar les obres als Museus de Barcelona el 1947 (fig.19). La primera porta bandes de reforç per causa del seu desgast per haver estat desmuntada successives vegades. En síntesi, volem donar a entendre que les obres poden haver sigut paral·lelament creades amb els mateixos materials i per tant amb el mateix aspecte de dors, però que les derivacions de la seva fortuna crítica pot fer que els seus reversos es vagin diferenciant amb el pas del temps, apareixent elements singulars, restauracions i fins i tot la una pàtina diversa.



Fig.18



Fig.19

<sup>46</sup> Al catàleg de l'exposició antològica de Marian Vayreda i Vila, hi ha un article sobre la tècnica pictòrica del mateix autor on relaten els materials existents a l'actual taller relacionant-los amb dades històriques de comerç i industrialització general d'aquests mateixos materials. ROVIRA, P., *Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Olot, Girona, 2003. [catàleg d'exposició].

<sup>47</sup> Aquestes dimensions no responen a les estàndard, però en canvi aquests suports són clarament industrials. Observem com les dimensions difereixen d'unes llistes a altres en els manuals de procediments pictòrics.

Les obres se succeeixen amb materials molt similars sobretot quant als bastidors, que són indefectiblement d'encaix espanyol. *Inici de primavera* (1877) [247], *La sega* (cap a 1881) [249], *Processó de col·legiales* (cap a 1890) [251], *L'espantaocells* (cap a 1883-1885) [250], *La terrassa* (cap a 1891) [252] i *Arbres en flor* (1892) [253], tenen la particularitat de ser formats no estàndards respecte dels paisatges en general, que si que ho són, inclòs el format marina, més apaïsat, tal com ja ha quedat explicat anteriorment. Els materials artístics procedeixen de la fabricació industrial, tal com s'aprecia en les proporcions, el tipus de preparació i de muntatge. Però no trobem la prova definitiva de les marques comercials i això indicaria que el comerç olotí està més simplificat que el de les grans capitals europees. Únicament trobem excepcional el revers de *L'espantaocells*, en el qual la tela és de teixit amb lligament de sarja, cosa que dóna una textura diferent a la capa pictòrica, tal com podem apreciar a la imatge de detall (fig. 20a, 20b).



Fig. 20a



Fig.20b

En canvi al revers de l'obra *Un país. Record dels Pirineus* (1866) [004] del pintor paisatgista Josep Armet, hi veiem la marca Planella al bastidor en forma d'etiqueta, idèntica que la de l'obra de Lluís Rigalt anteriorment descrita, i que també és del mateix any 1866. Això, si més no, ens dóna una certa idea de com d'imposat estava aquest comerç entre els pintors que es movien físicament entre el carrer Ample i l'escola de la Llotja. Aquesta referència no ens deixa indiferents, tot i tractar-se d'un fet anecdòtic. Així, doncs, ja portem observades tres marques Planella, una a l'àmbit del romanticisme en forma d'etiqueta en un quadre de 1866, aquesta del paisatgista Armet del mateix any també en forma d'etiqueta i una altra a l'àmbit de l'Escola de la Llotja en forma de tampó datada entorn del 1880. Es tracta de la significativa evolució de disseny i presentació que va fer aquest decisiu comerç de l'època a l'hora d'etiquetar els seus productes.

De Berga, company de Vayreda, hem pogut observar un revers típicament comercial de qualitat econòmica en *Paisatge d'Olot* (1906) [012]. Aquesta obra és posterior en uns vint-i-cinc anys a les principals de Joaquim Vayreda que hem comentat anteriorment, i això es nota per la mena de preparació amb la presència del blanc de litopó<sup>48</sup> damunt d'una tela de cotó de qualitat senzilla. El bastidor és d'una fusta de pi molt corrent, que reafirma la seva diferència (fig. 21).



Fig. 21

De Modest Urgell, pintor de gran producció amb uns temes paisatgístics amb elements compositius molt reiterats, hem observat els reversos de *El toc d'oració* (no datat) [244] i *Paisatge* (no datat) [243]. En el primer, dipòsit del Museo del Prado,<sup>49</sup> el revers apareix semicobert per una pintura negra i amb unes lletres relacionades segurament amb l'esmentat museu escrites amb la mateixa pintura. Al dors del *Paisatge* hi figura un preu - cosa poc freqüent - inscrit a llapis, que indica "A 1000 pesetas", l'import que es devia pagar en una de les primeres transaccions abans que l'obra ingressés al Museu d'Art Modern de Barcelona per la via d'un llegat, el 1971 (fig. 22).



Fig. 22

<sup>48</sup> Aquest pigment blanc juntament amb la cerosa, és el material de preparació més emprat quan ja s'havia imposat la cadena de producció dels suports de tela. Vegeu l'apartat dedicat a les imprimacions al subcapítol 1.3. del primer capítol, "La preparació i les seves variants".

<sup>49</sup> Una inscripció, que si no fos perquè està realitzada a base de llapis i el llenguatge no és exactament actual, podria semblar fortuïta i completament aliena a l'autor. Hi diu "Barcelona es bona si lo bolso sona."

*Zito. Silenzio, che passa la ronda* (1869) **[178]** de Pellicer està pintat a Roma en la seva època de pensionat, i presenta un revers amb una tela i un bastidor robustos, sense marques i pocs indicis de procedència italiana que per altra banda queda confirmada amb la signatura -“Pellicer / Roma 1869” a l’angle inferior dret de l’anvers. Les nombroses taques indiquen restauracions antigues tant del suport com de la capa pictòrica. En comparació l’obra de Torrescassana coetània de l’anterior, *Paisatge* (1864) **[240]**, té un revers sense etiquetes ni marques, un senyal que l’obra no ha viatjat.

Les dues obres de Jaume Morera, *Peñalara* (cap a 1904) **[159]** i *Mercat de Santa Coloma de Queralt* (no datat) **[160]**, presenten uns reversos que contenen inscripcions i etiquetes que documenten la donació de la vídua de l’artista l’any 1928. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l’obra a Galeria de reversos 2.5.).

L’obra de Laureà Barrau, *Solitud* (1891) **[009]**, és un cas excepcional de lectura del revers. Si analitzem l’anvers, el quadre es troba en un bon estat aparent, sense cap ressò traumàtic. Però és a través del revers que podem conèixer la seva història recent, en presentar una important intervenció de suport consistent en unes bandes de tela de lli aplicades per unir les parts tallades per un esquinçament total al perímetre extern de l’anvers de la tela. Aquesta agressió vandàlica al contorn del quadre es deu al fet que aquesta obra formava part del grup de pintures que van ser robades el 1981 del Museu Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú, on aquesta obra estava dipositada.<sup>50</sup> La magnitud d’aquest robatori és poc habitual tant per la seva agressivitat com pel nombre d’obres implicades i per la forma de procedir, retallant les obres pel contorn i extraient-les dels marcs, que van quedar exempts de les seves corresponents teles però amb els bastidors encara dipositats al seu interior. En un capítol posterior d’aquesta recerca s’aprofundirà en els reptes que una acció d’aquest tipus suposa per a la restauració integral de les obres d’art.

El complement fora de l’àrea local catalana, l’aporta l’obra de Boudin *Le parc Cordier à Trouville* (cap a 1885-1888) **[015]**. És una de les obres que ens dona la pauta del bastidor i resta de materials francesos pel fet de tenir la certesa de la seva procedència. A partir d’aquest moment reconeixem perfectament les seves

---

<sup>50</sup> GASSÓ, M., “El Museu Víctor Balaguer: el dipòsit d’obres del Museo del Prado”, *De Museus*, n. 1, 1988, p. 87.

característiques: encaix simètric, llistons bisellats, dobles falques, travesser/s - encara que es tracti d'un petit format- i tela fina (fig. 23).



Fig. 23

### L'anecdotes i els concursos de pintura

El moment social i històric que viu la Barcelona del tombant de segle propicià una gran demanda d'obres d'art per decorar els interiors de les noves cases i seus socials. El moviment industrial relacionat amb la fabricació tèxtil es trobava en ascensió. Això va fer que cresqués la demanda de pintures de cavallet, les més adients amb l'expressió del luxe i el refinament burgès lligat al món emergent dels negocis. Per una banda, els pintors s'havien popularitzat, i per l'altra, es percebia en els materials una estandardització dels formats; es regulà el comerç i aparegueren establiments especialitzats exclusivament en materials artístics i per consegüent, una certa competència per dotar les ciutats grans amb sales condicionades per exposar obres d'art, vendre materials artístics, reproduccions i emmarcar les mateixes obres.

Aquest àmbit, representat per pintors com els germans Josep Masriera (1841-1912) i Francesc Masriera (1842-1902), Romà Ribera (1849-1935), Josep Cusachs (1851-1908), Joan Ferrer Miró (1850-1931), i Manuel Cusí (1858-1922), es caracteritza per una temàtica amable anomenada *de asunto* en què la dona és representada amb tot detall en la seva vida quotidiana, generalment envoltada de luxe. La tècnica pictòrica és a base de pinzellades minucioses i detallisme dibuixat que descriu mobiliari i interiors sumptuosos. És per aquest motiu que les teles primes de teixits llisos són adequades en aquest cas. Es percep la barreja de fibres com a conseqüència de l'abaratiment del producte.

L'obra de Ferrer Miró *Exposició pública d'un quadre [061]*, (no datada però entorn de 1888), mostra en la seva representació pictòrica de l'anvers allò que socialment s'havia posat de moda: la comercialització de l'art per a la burgesia i

el sistema d'exhibició de reproduccions que provocaven l'atenció popular. L'obra guanya la medalla d'or de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Al seu revers es conserva l'etiqueta de l'adquisició immediata del quadre feta per la Diputació Provincial de Barcelona el 1889 (fig. 24). Com a símptoma de l'èxit de l'obra, que resulta paradigmàtica per a la història de l'art català - el mateix Ferrer Miró va fer-ne una altra versió - comprovem com ha estat força difosa i requerida per exposicions temporals, encara que això no hagi quedat reflectit al seu revers a base de les corresponents etiquetes. El revers de l'obra conserva totes les traces originals: el bastidor d'encaix espanyol de l'època amb una tela fina de bona qualitat en la qual s'entreveuen traces de la pintura de l'anvers i el marc original certificat per l'etiqueta primerenca de quan va ser incorporat a la col·lecció dels Museus de Belles Arts de Barcelona. La cura general d'aquest revers està en concordança amb l'aprenentatge acadèmic a Roma de l'artista i la importància que Ferrer Miró donà al mètode i a la tècnica, com es comprova en la seva dedicació a la pedagogia artística amb obres de divulgació provada com són quaderns de mètode, dels quals hem trobat constància a catàlegs comercials de productes artístics com el de Texidor de l'any 1910, on apareix la col·lecció de disset quaderns de dibuix de Ferrer Miró sota el títol *Dibujo al alcance de todos*.<sup>51</sup>



Fig. 24

Era un moment d'exposicions oficials que organitzava l'Ajuntament de Barcelona amb gran èxit de públic. Les obres guanyadores en les diferents modalitats passaven a formar part de les col·leccions municipals. Exemple d'això són *Hivern de 1882* (1882) [132], de Francesc Masriera, quadre que va ser adquirit a

<sup>51</sup> Consultat a la reserva de gravats de la Biblioteca de Catalunya, el quadernet de dibuix resulta ser molt bàsic i porta data de 1907. Al catàleg de la casa d'E. Vda. Texidor de Barcelona de 1910, hi comprovem que valia 0,20 cèntims, i la dotzena, 2 pessetes.



l'Exposició Universal de 1888, i que conserva en el seu revers el bastidor original i les etiquetes de diverses exposicions representatives de l'art català en les quals l'obra s'exposà, com “Un siglo de arte español 1856-1956” i “Un siglo de cultura catalana 1880-1980”, entre d'altres etiquetes que pel seu estat de conservació resulten il·legibles. *Detall de Llavaneres* (1891) [134], de Josep Masriera, adquirit a la primera Exposició General de Belles Arts de Barcelona de 1891, porta en el seu marc original l'etiqueta de l'Exposició Hispano-francesa (fig.25). Per altra banda l'obra *Al costat de l'estufa* (1896) [049] de Manuel Cusí va ser adquirida a la tercera exposició de Belles Arts de Barcelona, va participar, com ho certifica l'etiqueta en “Un siglo de cultura catalana 1880-1980”, i presenta una restauració integral de les bandes que ens recorda que aquesta obra formava part del grup d'obres robades el 1981, un episodi ja relatat anteriorment.



Fig. 25

Als reversos d'algunes d'aquestes pintures de l'anecdòtisme de la Col·lecció d'Art Modern apareix per primera vegada la marca Texidor, fundada l'any 1874 pel pintor Josep Texidor Busquets (1826-1907).<sup>52</sup> Hi comprovem l'existència de dos dissenys de logotip diferents en pocs anys separats entre si. Al revers de l'obra de Romà Ribera *Epíleg d'un ball de màscares* ( cap a 1891) [195], hi podem veure la marca Texidor / Regomir 3 / Barcelona; en canvi a *En presència del Senyor* (1891) [133] de Francesc Masriera, datada a l'angle inferior dret (1891), hi apareix la marca més evolucionada tal com la seguirem trobant més endavant amb la forma d'una paleta i la mateixa adreça de Barcelona (vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Retrobem la marca a base de plantilla i pintura de color negre al revers de *De*

<sup>52</sup> LLUÍS MONLLAÓ, R i GUMÍ, *Identificación de las obras pictóricas*, p. 16-25. Vegeu el recull d'informacions relatives a les botigues de materials artístics d'aquesta època. Es tracta d'una activitat comercial que el mateix autor, Ramon Lluís Monllaó, ha conegut per transmissió oral i per veïnatge al carrer Regomir, on es trobava originalment la botiga Texidor i alguns tallers d'artistes ubicats, concretament, al Pati Limona.

*soirée* ( cap a 1891) [196] de Romà Ribera, datada cap a 1894 (vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Aquest canvi de logotip el comprovem en veure al dors de la pintura de Dionís Baixeras, pintor agrupat amb el Cercle Artístic de Sant Lluç, que amb l'obra *Fent mitja* datada el 1888 [007], ens mostra la marca amb la forma circular. Cal pensar que entre l'any 1874 i 1891, aproximadament, es va emprar un disseny, i a partir d'aquest últim any hi van introduir el símbol de la paleta de pintor, que no era precisament original, perquè aquesta icona es repeteix recurrentment per a representar tot allò relacionat amb la matèria plàstica artística, apareixent representant la casa Planella, l'establiment Vda. Lloret i la fàbrica de teles per a pintar E. Soler, de la mateixa època, a banda de molts altres establiments arreu.

Si hem d'escollir alguns trets generals dels reversos dels pintors aplegats dins de l'anecdotesme, aquests són una sensible reducció de formats, una qualitat alta de materials necessària per al tipus de pintura detallista destinada a compradors acomodats i la presència de marques comercials. Dins d'aquest perfil encaixa el pintor Josep Cusachs, l'obra del qual *Esperant el retorn*, no datada [048],<sup>53</sup> porta el distintiu comercial F per indicar que es tracta d'un format de figura, i que segons les mides comprovem que efectivament correspon l'estàndard "10 Figura" (fig.26).



Fig. 26

Josep Cusachs és un del pintors que van ser fotografiats al seu taller per Francesc Serra.<sup>54</sup> Crida l'atenció d'aquesta fotografia la disposició del pintor en l'acte de pintar, la presència del militar-model al fons i la distribució de diversos cavallets com a referència del gust dels artistes per començar a mostrar les eines dels seus procediments. Aquesta imatge creada per Serra sobre el pintor

<sup>53</sup> Aquest quadre fa parella, tant pel tema representat com per les idèntiques dimensions, amb *De facció al camp*, que està datat pel mateix artista el 1904, i que es conserva a la reserva del MNAC.

<sup>54</sup> SERRA, F., *Nuestros artistas. Reportaje gráfico, documental y anecdótico*. Edimar SA. Barcelona, 1954.

Cusachs ens avisa de la creixent professionalització dels pintors, de la seva consideració social i de l'atenció sobre els seus tallers, un fet demostrable per la difusió fotogràfica que els divulguen.<sup>55</sup> Aquesta tendència de "l'artista al seu taller" té un antecedent en les famoses fotografies del taller de Fortuny, el pintor de referència a qui els germans Josep i Francesc Masriera feren un homenatge explícit incloent el seu bust a la façana del seu estudi - temple al carrer Bailèn de Barcelona, que encara es conserva.

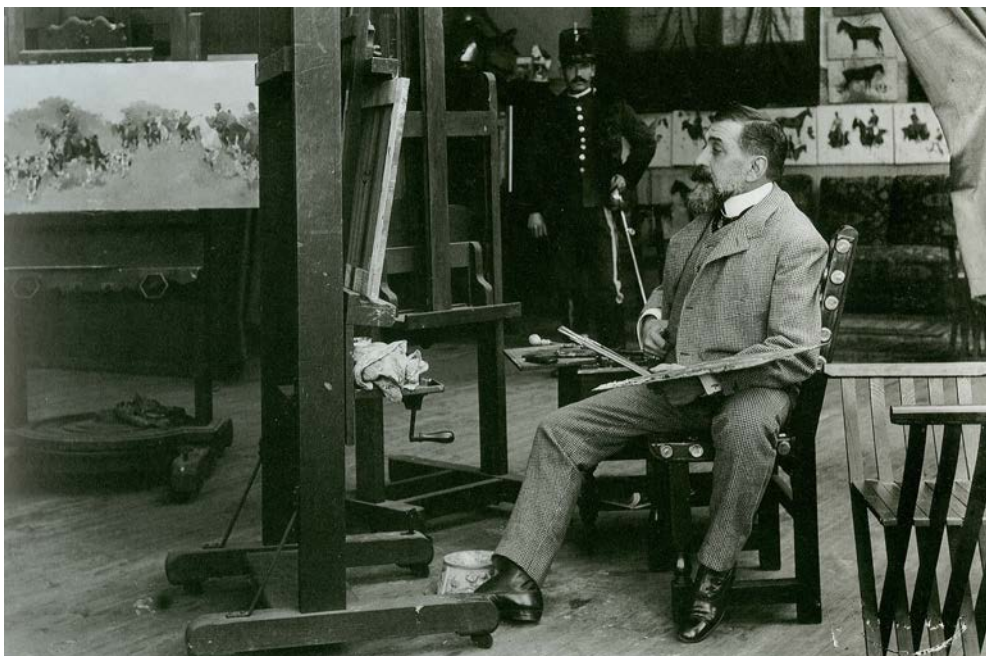


Fig. 27

### El nucli creador del Cercle Artístic de Sant Lluç

En les obres d'aquest col·lectiu d'artistes s'hi troba un alt percentatge de testimonis de suports procedents del comerç de Barcelona. La marca Texidor es troba al revers de *Fent mitja* (1888) [007] de Dionís Baixeras (1862 – 1943), la marca Planella és visible al revers d'alguns quadres de Joan Llimona (1860-1926), i la marca Bertrand apareix al dors de les obres de Sebastià Junyent (1876-1956) com *Clorosi* (cap a 1899) [100]. Quan aquestes marques són absents, com és el cas del revers de l'obra de Lluís Graner *Retrat del crític d'art i escriptor Raimon Casellas* (1894) [092], no podem concloure que no s'utilitzi material comercialitzat: al contrari, tota la morfologia de la tela indica que prové d'un comerç especialitzat.

<sup>55</sup> SERRA, F., *L'artista al seu taller*. Lunberg Editores. Barcelona, 1990. [catàleg d'exposició].

Les obres representatives d'aquesta època coincideixen en el poc gruix de la matèria, en unes superfícies llises amb les pinzellades llargues i foses entre elles. És per això que veiem una inclinació molt clara d'aquests pintors cap als suports fets a base de teixits prims que, juntament amb unes capes de preparació amb càrregues poc denses, deixaran córrer el pinzell per donar abast a les zones de color.

Als reversos trobem detalls que les connecten amb dades referents al seu pas per altres col·leccions, com en l'obra *Paisatge* (1864-1931) [075] d'Enric Galwey, on hi ha escrit a llapis el nom Plandiura al marc, al costat del nom del pintor. La referència nominal al col·leccionista Lluís Plandiura no és habitual en les moltes obres del seu llegat que constitueixen el gruix principal de la col·lecció del MNAC.

Joan Llimona és un dels pintors a qui hem pogut comptabilitzar més marques estampades dels comerços i fabricants com Planella, Bertrand i Texidor. Gràcies a l'exposició dels germans Llimona realitzada el 2004 al MNAC,<sup>56</sup> hem pogut aprofundir en els seus suports i més concretament en els reversos de tela, d'una manera més panoràmica perquè, com hem dit en altres ocasions, les exposicions monogràfiques d'un o diversos autors relacionats, ofereixen un moment únic de convergència. Les d'obres procedents de diverses col·leccions es poden comparar d'una manera més palpable i directa.

De l'època de joventut en què Joan Llimona s'exercita a base de petits formats, hem pogut revisar els suports de *Carrer Dellaba (Venècia)* (1883) (fig. 28) i de *Noia pescant* (cap a 1880-1885) (fig. 29), que presenten bastidors d'encaix a l'espanyola amb teles de característiques econòmiques que ens donen la prova que el pintor s'havia d'adaptar als materials amb què comptava en aquell moment, tal com comenta en una carta al seu amic Carles Pirozzini en què li descriu, il·lusionat, la representació de l'anvers de *Carrer Dellaba (Venècia)*, però descontent del suport escollit, quan diu:

“...- lástima que la forma de la tela es poco simpática y el tamaño demasiado pequeño”.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> DOÑATE, M., et. al. *Joan Llimona (1860-1926) Josep Llimona (1864-1934)*. MNAC 2004. [catàleg d'exposició].

<sup>57</sup> DOÑATE, M. et al. *cit. supra*, n. 56 p. 82.



Fig. 28



Fig. 29

En el cas de l'obra de grans dimensions - 282 x 178 cm - *Mort del rei Claudi. Episodi de Hamlet*, realitzada a Roma l'any 1881, el suport es troba molt deteriorat per causa de la baixa qualitat en la seva construcció, tant pel llenç com pel precari bastidor ja d'origen.

*Lectura*, de 1891, ja és d'una millor qualitat tot i que no porta cap de les menes de marques comercials que més tard quasi sempre apareixen en els seus reversos. Aquesta obra va ser adquirida a l'Exposició General de Belles Arts del mateix de l'any 1891, en la qual va guanyar la segona medalla: això és el que expliquen les restes d'una etiqueta força gran al revers de la tela, que també hem vist en altres obres, i que per les seves dimensions i el lloc poc adequat de la seva col·locació, ha anat desapareixent dels reversos de la col·lecció.



Fig. 30

A l'obra *Tornant del tros* (1896) [109], la situació del tampó de la marca de comerç Planella al dors pren un significat especial, a causa de l'estranyesa que produeix que estigui invertida respecte de la posició de l'anvers. Però aquest gir de 180 graus no es deu a cap error sinó a la particularíssima història d'aquesta obra. Es tracta d'un quadre que l'autor va pintar damunt d'un altre que ja havia

---

exposat a la sala Parés , en la primera mostra organitzada pel Cercle Artístic de Sant Lluç el 1893. L'obra s'havia titulat *La mort sobtada* i la recepció crítica que va rebre quan es va exposar va ser molt negativa, i molt particularment l'efectuada per l'influent Raimon Casellas.<sup>58</sup> Aquesta recepció tan ferotge contra *La mort sobtada* va induir Llimona a prendre la dràstica decisió de destruir-la, i va triar una manera radical d'operar: pintar un nou quadre sobre l'anterior amb un estil marcadament diferent. En fer-ho, va girar la tela 180º per aprofitar millor les taques de color i també per distanciar-se de les figures que volia tapar. Aquest és un gest molt lògic des del punt de vista d'un artista que pren aquesta decisió, i cal tenir-lo en compte alhora d'estudiar les obres que presenten penediments a les seves capes subjacents, ja que els restauradors les podem analitzar amb reflectografia d'infraroig.<sup>59</sup>

*Tornant del tros*, *La novícia* (1898), *Pasturant* (cap a 1901) i *Avemaria* (tríptic) (1903) (fig. 31), entre d'altres, presenten en comú la marca Planella al revers.



Fig. 31

La marca Bertrand figura al revers de *Noia llegint* (quadre no datat) que es conserva a la reserva del MNAC.

<sup>58</sup> En una columna publicada el 2 / 12 / 1893 al diari *La Vanguardia*, Casellas hi escriu: "El lienzo de hoy, detestable como obra de arte, resulta ridiculo como obra de enseñanza y predicación...El Llimona apostólico ha destrozado al Llimona artista..."

<sup>59</sup> A l'article del catàleg a propòsit de l'exposició sobre els germans Llimona, s'hi fa un estudi detallat de les dues obres superposades i s'hi pot consultar la reflectografia d'IR realitzada pel doctor Antoni Morer, que permet visualitzar per primer cop fragments de la pintura subjacent. ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., "Tornant del tros i La mort sobtada", p. 25-32 a DOÑATE, M. *et. al.*, *cit. supra*, n. 56. [catàleg d'exposició].

En canvi, *L'esposa* (1906) [110] i *Noia asseguda en un prat* (quadre no datat)<sup>60</sup> porten la marca Texidor, cosa que ens confirma que Llimona no tenia un únic proveïdor.

Una altra fase d'obres de formats més grans realitzats per Llimona com *Catalunya* (1913) (fig. 32), *Conversió* (1919), *El safareig* (1921) i *La Guerra!* (1922) presenten reversos on apareixen dibuixos a carbonet. Concretament, al revers de *Catalunya* apareixen dues figures, una agenollada i l'altra dreta. Al revers de *La Guerra!* hi ha l'esbós al carbonet d'una pescadora i unes barques, un típic gest de taller que explica la constant reflexió i meditació sobre els seus projectes i la concepció del seu treball com un procés en transformació, una característica lligada a un col·lectiu com el del Cercle Artístic de Sant Lluç on existia un intercanvi d'idees estètiques i procediments.



Fig. 32

### La lleugeresa de materials en el Simbolisme

Els pintors del simbolisme es caracteritzen pels temes de les seves representacions, un món ideal amb personatges majoritàriament femenins embolcallats amb gases i movent-se entre boires. Els paisatges misteriosos evocuen una atmosfera onírica creada a l'interior del taller de l'artista lluny del paisatge real de l'exterior. És rellevant constatar la relació existent entre aquestes representacions i els materials pictòrics i les formes d'aplicació que les faciliten.

<sup>60</sup> DOÑATE, M. *et. al. cit., cit. supra*, n. 56. p.74-75. [catàleg d'exposició].

Josep Maria Tamburini (1856-1932), Alexandre de Riquer (1856-1920), Joan Brull (1863–19219), Joaquim Vancells (1865–1942), Adrià Gual (1872-1943), Ramon Pichot (1871–1925) i Sebastià Junyent (1876–1956), van ser alguns dels principals artistes catalans que en algun moment de la seva carrera es van expressar sota els paràmetres simbolistes. Tot i la reduïda representació aquí exposada, les lectures del reversos ens aporten el tret general de les capes pictòriques molt llises, poc denses, que es disposen damunt d'uns suports de tela notablement lleugers si els comparem amb suports d'altres moviments artístics. Tal és el cas de l'obra de Joan Brull *Somni* (cap a 1905) [016] exemple idoni d'aquest desenvolupament que ens ocupa. Tot i les seves dimensions importants, el bastidor és feble i això ens indica una certa austeritat de mitjans. La pintura cobreix la superfície en forma de veladures de manera que entreveiem completament la capa de preparació i la textura de la tela. *Somni* és una obra de 200 x 147 cm, i en canvi el seu pes deu ser molt inferior al de qualsevol obra de les mateixes dimensions (fig. 33a i 33b).



Fig. 33a



Fig. 33b

En l'obra de Vancells *Febrer: Paisatge* (1891) [245], aquesta qualitat lleugera del suport també és una característica notable, ja que podem observar pel revers la preparació grisa que es transparenta, a causa de les característiques del teixit amb un lligat molt poc dens entre l'ordit i la trama i amb uns fils primers.

En l'obra d'Adrià Gual *La Rosada* (1897) [093], a banda del marc elaborat pel mateix autor amb la tècnica del retaulisme, que comentarem en el capítol dedicat als marcs, hi trobem un sistema del reforç de la tela consistent en un folrat sense adherir. Això consisteix en una tela doble que fa que el suport sigui més ferm a l'hora de manipular-lo. Pot tractar-se d'una antiga restauració anterior al seu



ingrés al MNAC per la donació que en va fer Joan Antoni Maragall el 1970, perquè les etiquetes del revers es troben adherides damunt del paper *kraft* que es posa posteriorment a les intervencions de suport en l'àmbit de la restauració privada i dels establiments de marcs. També pot ser que aquesta particularitat de suport l'hagi ideat el mateix autor, o bé que va voler aprofitar el bastidor sense eliminar una tela desestimada. La manera de comprovar-ho seria radiografiar, o bé desmuntar el conjunt, cosa que queda pendent per a futures proves d'estudi i caracterització de materials (fig. 34).



Fig. 34

Únicament l'obra *Clorosi* (cap a 1899) [100] de Sebastià Junyent presenta al seu revers una marca de qualitat com Bertrand, que ja hem observat en obres de Joan Llimona. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

L'obra *Ofrena* (cap a 1898) [179], de Ramon Pichot, presenta un anvers amb pinzellades llargues cobrint la tela però amb gruixos molt moderats en consonància amb la resta d'autors representats en aquest àmbit. Val a dir que aquí es repeteix el tipus de bastidor senzill de dimensions considerables no estàndard, però les marques d'haver estat reclavat i les bandes pintades i desiguals del contorn ens indiquen que potser el pintor va adaptar el format un cop realitzada l'obra damunt d'un altre bastidor.

En el mateix àmbit estilístic podem comparar aquest autors amb Julio Romero de Torres (1880-1930), que excepcionalment compta amb una obra representada en forma de retaule: *El retablo del amor* (cap a 1910), el qual no figura al catàleg annex, però que ens interessa per comentar com aquest procediment, el del retaule, ha pogut trobar en el segle XX un suport lleuger a base de sis teles pintades a l'oli, que permeten una considerable lleugeresa, tot i sumar unes dimensions considerables (398,5 x 284 cm). L'impacte estètic d'aquesta obra es

deu en gran part a l'encreuament de dos sistemes de representació que semblaven antagònics: el format del retaule, que aporta al conjunt un aspecte medievalista, que podria donar impressió de pesantor (per la memòria dels retaules dels suports sobre fusta o pedra), i la pintura sobre tela que li proporciona una lleugeresa tangible i una presència singular.

Així com Romero de Torres té un pseudoretaule de suport de tela, Alexandre de Riquer pinta amb una variant de suport tèxtil destinat a la imitació del tapís. Aquest consisteix en una tela teixida com si fos gènere d'entapissar on representa, amb una policromia poc variada amb efectes daurats a base de purpurines, nimfes de diverses classes portant diferents atributs (fig. 35). A les sales d'exposició únicament en tenim una mostra - *Composició de nimfa alada davant sortida del sol* (cap a 1887) - o *Esquema japonitzant [200]*, de la mateixa sèrie -, del conjunt que existeix a la reserva. Aquesta modalitat de tela la trobem al comerç sota la marca Mommen, i n'hi ha de blanca i també de color gris.<sup>61</sup> La tècnica pictòrica que es recomana en aquest cas és l'oli, però queda molt mat, absorbit per un tipus de tela de suport que sembla que no porti preparació per donar millor l'efecte de tapís per a la decoració. Aquesta mateixa modalitat, la trobem també a les pintures religioses de les escenes de la vida de la Verge a l'interior de la Capella de la casa Cendoya, que es troba exposada en la seva totalitat a la sales d'art decoratiu modernista del MNAC.



Fig. 35

Els reversos dels pintors simbolistes presenten menys etiquetes als seus reversos que els d'altres moviments artístics representats a la col·lecció. És una dada que ens crida l'atenció i que confirma, per la via del revers, que són obres que han estat poc reivindicades pels corrents avantguardistes posteriors, i això

---

<sup>61</sup> La referència, la trobem al catàleg *Precios corrientes de la casa Viuda de E. Texidor*, Barcelona, 1910.

les ha mantingut allunyades dels moviments que generen les exposicions temporals.

### Ramon Casas

Ramon Casas (1866-1932) és un dels artistes més representatius de la primera generació dels modernistes, i també un dels que compta amb major presència dins del recorregut dels àmbits d'Art Modern del MNAC. De la quinzena d'obres estudiada cal assenyalar com queden reflectits alguns trets de la dinàmica de l'autor amb relació a les eleccions dels seus suports de tela i el seu rendiment estilístic. Les superfícies pictòriques són llises; a voltes algunes semblen esmaltades amb fons diluïts en què s'entreveu la textura de la tela. Crea uns contorns fosos fent difuminats i combina amb pinzellades que accentuen els efectes de llum.

La panoràmica que exemplificarà aquest aspecte de la seva tècnica artística abraça aproximadament la meitat de la seva llarga carrera: des del seu *Autoretrat* (1883) **[029]**, tan primerenc, fins a un dels seus retrats més coneguts, *Retrat de Dolors Vidal, esposa de Miquel Utrillo* **[044]**, que correspon al 1911, quan el pintor tenia quaranta-cinc anys.

La primera observació a partir dels seus materials es refereix al seu poder adquisitiu: ja des de molt jove Casas usa suports de bona qualitat procedents del comerç més ben establert de la ciutat de Barcelona, com és la casa Texidor, que té la seva seu encara al número 3 del carrer Regomir.

De la seva fase d'aprenentatge a París en tenim dues obres a les sales permanents: *Autoretrat* i *Interior d'un taller* (cap a 1884) **[030]** (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). El suport d'*Autoretrat* està reentelat, tot i que sabem, amb seguretat, que l'obra va ser realitzada a París.<sup>62</sup> Però no existeix documentació prèvia a l'operació de cobriment del revers. El fet de procedir de la Col·lecció Plandiura també ens fa pensar en un reentelat força antic, ja que aquest col·leccionista disposava d'un restaurador que tenia cura dels seus quadres i que podria haver efectuat

---

<sup>62</sup> Obra realitzada als disset anys, en la primera estada a París, on estudiava en el taller del pintor Carolus Duran.

aquesta operació.<sup>63</sup> Tot i aquesta opacitat, podem deduir que aquesta tela va viatjar de París a Barcelona, i que devia ser enrotllada o plegada, cosa que es nota perfectament quan contemplem l'anvers de l'obra i veiem les seqüeles d'una possible manipulació accidentada.

L'altra obra de la seva joventut adscrita a la bohèmia parisenca, no datada, com és la ja esmentada *Interior de taller*, porta la característica marca Texidor al dors, i la numeració estàndard 30 F,<sup>64</sup> tal com assenyala el tampó a base de pintura negra. Hi ha un debat iconogràfic al voltant de la ubicació exacta del taller representat en el quadre, sobre si és a París, o a Granada.<sup>65</sup> En qualsevol cas, el fet que la marca de la tela sigui de Barcelona ens proporciona una dada més sobre el transport dels seus materials que Casas solia fer en aquests temps d'aprenentatge. Sense cap dubte, *Interior d'un taller* ha estat exposada a riscos, ja que al revers podem observar-hi quatre pedaços, un de dimensions considerables.

De *Retrat de Montserrat Carbó* (1888) [031] hem de fer ressaltar el tipus de tela, de color molt clar, possiblement de cotó, potser tant clara pel procés de blanqueig a què va ser sotmesa la tela abans de la seva destinació a la pintura.<sup>66</sup> No porta cap segell de marca concreta, cosa que contrasta amb la percepció que tenim d'un Casas que guarda una certa fidelitat en comprar suports preparats; concretament, a Barcelona a la casa Texidor, i a París a la Pignel Dupont. Aquesta casa francesa de productes artístics es trobava al número 17 de la *rue Lepic* de París i comprovarem com Rusiñol, amic i company de Casas, en els temps d'estada a la ciutat també s'hi proveeix. Aquest comerç era dels més importants del moment, i la qualitat dels seus materials és remarcable; ens crida l'atenció que el seu logotip recorri a la forma de paleta amb els pinzells, que recorda la paleta que és marca de fàbrica de la casa Texidor. La marca Pignel

---

<sup>63</sup> Cap al 1918, Lluís Plandiura va donar suport econòmic a l'intent d'extreure pintures murals romàniques del seu emplaçament original. Per això va contractar un equip de restauradors privats italians, encapçalats per Franco Steffanoni de Bèrgam, amb dos auxiliars, Arturo Dalmati i Arturo Cividini. Les operacions, que finalment van ser controlades per la Junta de Museus, es van perllongar fins a 1923. Arturo Cividini va restar a Catalunya. Concretament va treballar a Vic per encàrrec de Josep M. Gudiol i per Plandiura, i posteriorment es va establir a Palma de Mallorca. AINAUD, J. "Història de la restauració a Catalunya", *De Museus*, Núm. 2, p. 50, 1989

<sup>64</sup> Comptem amb un catàleg de la casa Texidor de 1910 (aquest establiment es va fundar el 1874) i podem comprovar les dimensions de 73 x 92 cm, que efectivament, és un format 30 Figura.

<sup>65</sup> COLL, I.; DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Ramon Casas. El pintor del modernisme*, MNAC i MAPFRE, Barcelona – Madrid, 2001. [catàleg d'exposició].

<sup>66</sup> Vegeu punt 1.3. "El llenç i la seva composició". p. 26-28.

Dupont la trobem en els suports de les obres *Interior* (1890) [033] (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.) i *Plein air* (cap a 1890-1891) [034]. L'obra *La mandra* (cap a 1898-1900) [041] està realitzada damunt d'un suport adquirit al mateix establiment perquè és de la mateixa tipologia que els altres documentats amb la marca Pignel Dupont, tot i que, en el cas d'aquesta obra, no porta el segell, potser un fet casual, o bé que aquest es troba ocult a sota d'alguna de les etiquetes. L'obra *Sacre Coeur* (cap a 1890) [032] està damunt d'un suport francès, però tampoc porta la marca anteriorment esmentada; en canvi, conté un signe comercial, la mesura 15 F estampada al dors de la tela que, per altra banda, presenta l'aspecte del cotó (fig. 36a, 36b).



Fig. 36a



Fig. 36b

La marca Texidor de Barcelona es va alternant cronològicament amb la Pignel Dupont de París, i la trobem novament al dors del suport de *Primero pasarás sobre mi cadáver* (1893) [035].

L'obra *Plein air* és una de les més emblemàtiques del pintor (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.), de la qual ell mateix diu en una carta a la seva germana Elisa:

“es de lo peor que he hecho este invierno, si bien resulta algo vendible, por eso la mandé allí.”<sup>67</sup>

La va enviar juntament amb altres dues obres a la Primera Exposició General de Belles Arts de Barcelona celebrada el 1891 i al revers encara s’hi poden apreciar els quatre punts de cola amb les restes de paper de la gran etiqueta que es col·locava damunt de la tela a totes les obres que van participar en aquesta exposició. On va pintar l’obra queda absolutament provat amb la marca Pignel Dupont estampada al dors i el bastidor francès que la subjecta.

Existeix un grup d’obres realitzades en teles i bastidors d’una qualitat inferior amb la tela més prima i el bastidor de fusta pinàcia més senzilla amb vetes més fines. Aquestes corresponen a obres com *Nu femení* (1894) [037], però també hem comprovat aquesta qualitat senzilla en peces de Casas que es troben a la reserva del MNAC, com *Bust de dona* (cap a 1892) i *Estudi* (1899).



Aquest *Estudi* de 1899 es pot veure en el fons d’una de les fotografies que es conserven del seu taller del passeig de Gràcia. En la mateixa imatge i en d’altres fotografies realitzades posteriorment s’hi poden entreveure, apilats sobre les taules i contra les parets, els materials que Casas feia servir per a les seves obres de diferents formats.<sup>68</sup> En una part d’aquest taller s’editava la revista d’art *Pèl & Ploma*, primer setmanal, i a partir del número 96 mensual, que Casas va promoure amb Miquel Utrillo. En alguns dels números de la revista s’hi publicita la marca de pintures a l’oli en tub Doctor Schonfield,

amb un dibuix fet per Casas; en canvi no s’hi troba cap referència a la divulgació de les teles i els bastidors. Això és una constant de tots els temps: les pintures són les més anunciades i els suports queden més amagats: si bé es comercialitzaven, no utilitzaven les formes naixents de la publicitat.

<sup>67</sup> COLL, I.; DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *cit. supra*, n. 65, p. 96. [catàleg d’exposició].

<sup>68</sup> DOÑATE, M. “El taller de Ramon Casas” a *cit. supra*, n. 65, p. 49 – 58. [catàleg d’exposició].

Els retrats de cos sencer que Casas acostumava a fer en formats molt allargats corresponen a mides especials, com *Retrat de la senyora Baladia* (cap a 1907) [043] i *Retrat de Dolors Vidal esposa de Miquel Utrillo*. També és un format de mides especials *Corpus. Sortida de la processó de l'església de Santa Maria* (cap a 1896-1898) [039], obra que conté la prova d'haver estat allotjada a Darnius durant el període de la Guerra Civil.

Un cas a banda és el de *Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem* (1897) [040] pel seu tractament pictòric, que oscil·la entre el cartellisme i el mural decoratiu destinat al local on es reunien, Els Quatre Gats, al carrer Montsió de Barcelona.

El suport es va realitzar a base de dues peces de teixit cosides (fig. 37), segurament sense pensar que allò seria una marca longitudinal molt visible a la superfície de l'obra ja que quan aquesta va ser retirada del mur per qüestió de reformes va ser reentelada per remuntar-la damunt d'un bastidor per convertir-la en quadre. En aquesta operació se li va suprimir una franja important a la zona dreta amb el consegüent repintat de la inscripció a l'anvers i una part de la roda de la bicicleta.<sup>69</sup>



Fig. 37

A l'obra *Estudi del natural per al retrat del rei Alfons XIII* (1904) [042] que Casas va realitzar a Madrid, crida l'atenció el tipus de tela de suport de gra gruixut que no hem vist en altres ocasions anteriors, ni en la seva pròpia carrera ni en la d'altres artistes presents a la col·lecció del MNAC. Es tracta de jute, amb l'aparença d'una arpillera, amb un color i textura singulars que acaba donant a l'obra una impressió visual i tàctil particular. Aquest retrat, considerat una de les obres majors de Casas, no pot aïllar-se de la textura de la tela, amb el gra gruixut perfectament visible en l'anvers, i que crea un espai intermedi entre l'esbós i l'obra acabada (fig. 38).

<sup>69</sup> Formava parella amb una altra que es troba en una col·lecció particular en la qual els dos personatges també són representats en un cotxe *cit. supra* n. 2, p.170.



Fig. 38

Aquest retrat de rei resumeix perfectament un dels trets de la modernitat de Casas, fruit de la comprensió de les possibilitats estètiques i el caràcter visualment determinant en triar i usar els materials emprats. Per això mateix, des de les seves primeres obres fins a les darreres es manté una mateixa preocupació per

l'ús qualitatiu de teles i suports, obtinguts a través del comerç especialitzat. No sempre però aquesta qualitat matèrica assoleix una visibilitat experimental. Però no hi ha cap dubte que conèixer la composició i la tipologia de les seves teles ens ajuda a referenciar el seu estil i a comprendre millor els viaranys de la seva obra.

### Santiago Rusiñol

De la primera generació dels artistes modernistes, Santiago Rusiñol (1861-1931) és el més polifacètic. Va practicar un activisme cultural que va anar des de la literatura i la crítica d'art, fins a les festes modernistes, passant per la pràctica de la pintura, que és la que ens ocupa. El fil conductor dels reversos i els seus materials té molt a veure amb els seus desplaçaments que van ser una constant recerca del model paisatgístic, en concret en llocs com París, Sitges, Mallorca, Arenys de Munt, Aranjuez, etc., presents en aquest grup. En el cas de Rusiñol tenim constància de pertinença d'autor només observant els reversos: tots presenten grans similituds que ens informen amb claredat que pertanyen al mateix artista, i que aquest tenia una estreta relació amb Casas durant un important període de la seva carrera.

En una carta de 1885 a la seva promesa Lluïsa Denís, hi queda reflectida la seva voluntat seriosa d'assolir una obra amb l'afany que sigui exposada a la Sala Parés:

"Mañana mismo mandaré el bastidor para que lo recorten de abajo, y volveré a colocarlo y barnizarlo enseguida a fin de que cuando vengas esté a punto de ser



colocado. Ya se me figura verle en nuestra casa, con un rico marco entre grupos de ropas, plantas y antiguedades, colocadas bajo nuestra mutua dirección...”<sup>70</sup>

Aquesta carta ens comunica que el jove Rusiñol, que havia estat deixeble de Tomàs Moragas a la seva acadèmia, tenia els suficients coneixements per abordar un retrat de cos sencer de 182 x 100 cm, i que el fet de retallar un bastidor no deixa d'estar dins de la normalitat de la vida quotidiana dels artistes, cosa que explica que sovint trobem indicis de reclavament als perímetres de les bandes de subjecció o franges de tela pintada que giren darrere del bastidor.

Quatre anys més tard, Rusiñol s'instal·là a París, on compartí la seva experiència amb Ramon Casas. Sabem per les seves biografies com de diferents van ser per a un i per a l'altre els inicis, amb l'oposició de la família de Rusiñol a la perspectiva que aquest exercís l'ofici de pintor, i les facilitats i el suport familiar, en canvi, amb què va comptar Casas. Resulta suggeridor imaginar, en la seva etapa parisenca, els dos artistes compartint estudis i materials. A més, van signar conjuntament una obra pintada a quatre mans, en la qual la representació dels suports juga un paper primordial. En aquesta obra, *Retratant-se* (1890) (fig. 39), els dos artistes s'estan retratant l'un a l'altre a *plein air* i recolzen les seves teles en unes cadires. Aquest mode de subjecció de la tela convertint la cadira en cavallet agradava Rusiñol, perquè existeixen moltes fotografies d'ell en què adopta el mateix precari sistema de sosteniment.<sup>71</sup> Però també hem pogut comprovar l'existència de nombroses fotografies del pintor instal·lat a l'aire lliure amb cavallets de campanya del tipus plegable.



Fig. 39

<sup>70</sup> DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona 1997-1998. [catàleg d'exposició]. p. 110.

<sup>71</sup> *Cit. supra*, n. 70. p. 264, 269. També a LAPLANA, J. de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. Ed. Mediterrània. 2004. p. 83.

De Rusiñol comptem amb una dotzena de reversos estudiats: des de *Laboratori de la Galette*, que data de 1890, fins a *Pati blau*, *Arenys de Munt* de 1913; és a dir, que cobreixen un període de vint-i-tres anys de la seva carrera.

Les primeres obres d'aquest grup són totes realitzades a París i els seus suports estan adquirits al mateix establiment - Pignel Dupont, del carrer *Lepic* 17 al barri de Montmartre - que observem en els reversos de Casas. Cinc obres en total porten un bastidor d'encaix francès, amb una tela de molt bona qualitat procedent d'aquest comerç, qüestió que queda fixada per la marca estampada al revers. Aquestes obres que porten distintiu són: *Laboratori de la Galette* [205], *Retrat de Miquel Utrillo* (1890-1891) [204], *Entrada al Parc del Moulin de la Galette* (cap a 1891) [206], "*La Butte*" (1892) [208] i *Figura femenina* (1894) [210]. Això no vol dir que no hi hagi excepcions com *En campanya* (1891) [207], que es tracta d'una obra de petit format pintada damunt d'una tela muntada en un bastidor d'encaix espanyol de qualitat força senzilla. Això exemplifica una alternància en les qualitats i els sistemes de bastidor adquirits al mateix establiment, o potser en algun altre de París. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de les obres *Laboratori de la Galette*, *Retrat de Miquel Utrillo*, "*La Butte*" i *Figura femenina* a Galeria de reversos 2.5.)

A l'obra *Interior de Sitges* (1894) [211], hi observem una tipologia de bastidor d'encaix francès amb falques dobles, de poca qualitat sense segell de marca, però amb el número nou estampat, xifra que indica que es tracta d'un format estàndard. Les petites intervencions de restauració que presenta semblen antigues per les seves característiques i sistema de presentació. També presenta la particularitat de ser d'encaix francès amb les dobles falques però d'una qualitat inferior ja que va desproveït de travessers i la tela és poc densa i amb fils prims que deixen transparentar la preparació pel revers (fig. 40a i 40b).



Fig. 40a



Fig. 40b

És indubtable que moltes obres de Rusiñol que pertanyen a altres museus i col·leccions porten el distintiu comercial Pignel Dupont al seu revers. Hem comprovat la seva existència al travessar del bastidor de *L'estudi d'Erik Satie* que va ser pintat a París el 1891 (fig. 41a, 41b, 41c).



Fig. 41a



Fig. 41c

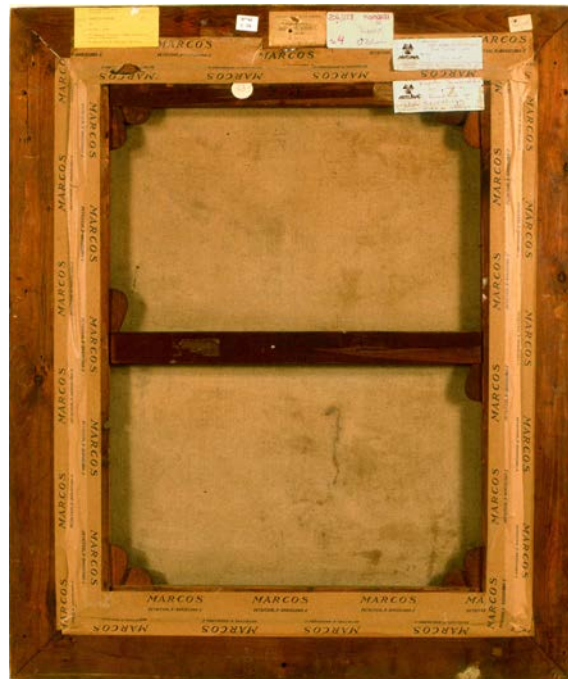


Fig. 41b

És de remarcar que l'obra *Retrat femení* porti la marca francesa estampada a la tela, però que en canvi el bastidor sigui d'encaix espanyol. Com hem dit ja en altres ocasions, els encaixos es fabriquen més o menys als dos països, i el pintors triaven el sistema que els era més afí. La qualitat queda molt patent quan comparem dos reversos de formats similars com ara *Entrada al Parc del Moulin de la Galette* (que és de qualitat idèntica a *Plein air de Casas*) i *En campanya*. El fet de portar travessers en forma de creu en un format petit només queda justificat per una alta qualitat i un preu que no abunda en el conjunt estudiat. Aquesta mena de reforç pot resultar innecessari i alguna raó estètica deuria influir en la tria.

*Novel·la romàntica* (1894) [212] i *Una romança* (1894) [209], tot i la seva diferència de format, coincideixen en data i també en qualitat de suport, com si haguessin format part d'una mateixa partida o comanda d'adquisició. A això, hi hem d'afegir l'acabat final que les agermana amb el mateix model de marc, cosa que ens fa pensar en la pròpia elecció de l'artista de cara a la seva exposició i venda. Al revers de la primera hi hem detectat l'etiqueta que amb motiu de la

Guerra Civil identifica les obres que es van evacuar de Barcelona i que en tornar van ser marcades l'any 1939. (Vegeu la reproducció del revers de l'obra *Novel·la romàntica* a Galeria de reversos 2.5.)

*Masia blanca. Bunyola (Mallorca)* (1902) [213] té un suport previsiblement autòcton, ja que Rusiñol va produir força obra en aquesta illa. En aquest cas podem veure directament la seva preparació des de l'anvers.

*L'embarcador* (1911) [214], que representa un jardí d'Aranjuez, presenta al revers l'etiqueta amb el nom de l'autor escrit, un tipus d'identificació que associem a la col·lecció Plandiura perquè en alguna altra obra apareix la mateixa etiqueta amb el nom del col·leccionista (fig. 42). La tela de suport d'aquesta obra és idèntica a la de *Pati blau. Arenys de Munt* (1913) [215], però els



Fig. 42

bastidors difereixen molt, cosa que demostra com Rusiñol transportava les seves teles, però com, en canvi, els bastidors podien ser muntats posteriorment. El bastidor d'aquest darrer quadre podria no ser l'original; procedeix de la col·lecció Plandiura de la Garriga, i va ser adquirit el 1964, i en aquest període de temps podria haver-se produït el canvi de bastidor.

Tant en el cas de Rusiñol com en el de Casas, la seva relació com a pintors és paral·lela a les semblances i diferències dels seus reversos amb l'excepció, entre d'altres, que, per ara, no hem comprovat en les obres de Rusiñol cap marca que no sigui la francesa Pignel Dupont. La coincidència de les marques en les seves obres de joventut és una primera constatació d'aquesta vinculació. Posteriorment la fortuna crítica dels dos pintors també ha seguit camins molt propers i això explica que les seves obres coincidissin en moltes exposicions temporals de tots els temps, com així ho certifiquen algunes de les etiquetes dels seus reversos.

En aquest mateix àmbit, com a obra complementària relacionada amb la resta, s'exposa *Amigues* (cap a 1896), d'Ignacio Zuloaga, (1870-1945) [256] que va ser amic de Rusiñol. *Amigues* porta un bastidor d'encaix espanyol amb un travesser central, com a reforç necessari, ateses les grans dimensions de la tela (220 x 170 cm). Aquesta peça està realitzada damunt d'una tela força prima que resulta adequada per a donar lleugeresa a una obra a la qual no li cal un suport

més robust, ja que la capa pictòrica és molt poc matèrica. La forma de dipositar la capa pictòrica deixa molt visible la capa de preparació per transparència sobretot a les zones dels fons (fig. 43a i 43b). Això ha provocat amb el pas del temps que es marqui el travesser, sent aquest un problema freqüent de deformació del suport.

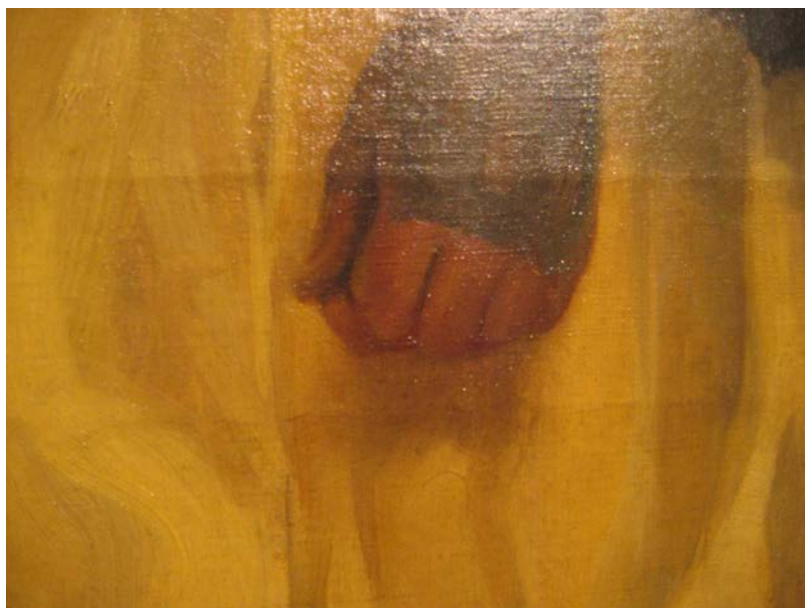


Fig. 43a



Fig. 43b

### Pidelaserra i altres pintors paisatgistes

El pintor Marian Pidelaserra (1877-1946) és un dels principals artistes catalans assimilats als impressionistes francesos. La seva trajectòria en aquest sentit és força breu, però reuneix totes les condicions per anomenar-lo impressionista, si més no en la primera de les tres etapes de la seva llarga trajectòria artística.

En el grup estudiat únicament observem set de les seves obres, tot i que en coneixem algunes de la resta conservades a la Reserva del MNAC, i altres de diferent procedència que van coincidir en l'exposició monogràfica de l'artista realitzada al MNAC l'any 2002-2003,<sup>72</sup> que va permetre copsar molts aspectes de la seva tècnica pictòrica i la relació entre els seus suports i els efectes plàstics de la seva pintura. La significativa panoràmica de reversos que va proporcionar aquesta puntual reunió d'obres de Pidelaserra ens revela alguns aspectes prou significatius del seu procediment pictòric.

Pidelaserra passà per un període de formació en què s'exercità en el dibuix i la representació realista,<sup>73</sup> i també es desplaçà a París amb els seus amics Emili Fontbona i Pere Ysern, on dugué a terme obres en formats petits alternant la rigidesa de fustes i cartrons amb teles adquirides al comerç de materials artístics de la ciutat. Però volem fer esment de les importants dimensions - 153,5 x 182,5 cm - de l'oli *Retrat d'en Emili Fontbona* (1901),<sup>74</sup> segons la fitxa tècnica del qual està pintat a París. En aquesta grup de formats i suports és adient assenyalar l'obra *Retrat de Pidelaserra davant la finestra del seu taller* (cap a 1901), pintada damunt de cartró, i que representa la doble signatura de Pere Ysern i Marian Pidelaserra, exemple d'obra compartida i on, un cop restaurada, s'hi ha pogut comprovar l'existència de la signatura d'Ysern.<sup>75</sup>

Dins del conjunt estudiat del període de París concentrat entre el 1900 i el 1901, hi ha obres com *Un tros de París a vista d'aucell (Hivern: dia emboirat)* (1900)

---

<sup>72</sup> CASAMARTINA, J.; FONTBONA, F.; MENDOZA, C.; ROMERO, J. M., *Marian Pidelaserra 1871-1946*. MNAC i MAPFRE 2002-2003. [catàleg d'exposició].

<sup>73</sup> VERRIÉ, F.-P., *El pintor Pidelaserra. Ensayo de biografía crítica*, Barcelona, 2002. Després d'una breu assistència a l'Escola de la Llotja i posteriorment a l'acadèmia de Martínez Altés, Pidelaserra entra finalment a l'acadèmia de Pere Borrell del Caso on roman entre els catorze i els dinou anys. Amb els companys Fontbona, Isern, Nogués, Gual i altres formaren el grup "El rovell de l'ou".

<sup>74</sup> *Cit. supra*, n. 72. p. 50-51. Col·lecció Fontbona.

<sup>75</sup> *Cit. supra*, n. 72, p. 58-59. Museu de Montserrat [núm. Reg. 200.54].

[181], que porta un senzill bastidor fix desproveït del sistema d'encaix per tensar i que contrasta amb l'obra que sembla associada per la mateixa temàtica, *El pati d'un hospital a vista d'aucell (Hivern: dia gris)* (1900) [182], en què el suport és un correcte bastidor d'encaix francès amb dobles falques com el d'*Un carrer de Paris (sol d'hivern)* (1900) [183], o *Retrat del Pintor Pere Ysern* (1901) [184].

Uns dels suports que demostren la seva procedència, per la marca de comerç francesa estampada als seus reversos són *Retrat del pintor Pere Ysern* (1900) [180] i *Un dia d'hivern en el Jardí de Luxenbourg* (MNAC/MAM 4093), obra conservada a la reserva del MNAC (fig. 44a, 44b, 44c). Ambdues porten el segell d'E. Lafontaine, comerç situat al 123 del Boulevard Saint Germain. Amb motiu de l'esmentada exposició monogràfica (MNAC i Mapfre 2002-2003), vam tenir ocasió d'observar altres reversos i localitzar la mateixa marca a l'obra *Banyes verds (sol de matí)* (cap a 1900) (fig. 44d, 44e, 44f) que pertany a una col·lecció particular. La comparança indica que potser el bastidor del primer es va substituir quan l'obra va ser restaurada.



Fig. 44a



Fig. 44b



Fig. 44c



Fig. 44d



Fig. 44e



Fig. 44f

La pintura *La família Deu*, que va realitzar a Barcelona el 1902 [185], entra dins de la categoria de gran format, amb unes dimensions de 200 x 280 cm, i ens hi crida l'atenció l'encaix francès, que normalment veiem en quadres més petits, i la relació entre la bona qualitat del suport i el fet que es tracta d'una obra ambiciosa que Pidelaserra va fer per encàrrec del seu oncle, Narcís Deu i Mata, que va ser qui va adquirir part de la seva obra parisenca. Com gairebé bé sempre passa amb les obres grans, no porta etiquetes: és significativa la de la darrera exposició del 2002, com a única, tot i que l'obra s'ha desplaçat per diverses exposicions<sup>76</sup> des del seu ingrés al MNAC. Aquesta obra s'ha inclòs a la col·lecció permanent després d'un llarg període a la reserva, i el seu estat de conservació, quant al suport, és molt bo.

Després de l'etapa parisenca, Pidelaserra adoptà la tècnica puntillista per a la realització de paisatges. D'aquesta època són les vistes del Montseny que pintà el 1903, en les quals és significatiu el detall de la numeració que ell mateix va pintar al revers, al centre de la tela, com a signe de serialitat. Són obres on exercita el puntillisme amb diverses fases lumíniques del dia, que va exposar a l'Ateneu barcelonès el 1903.<sup>77</sup> Altres obres de la mateixa sèrie, de les quals desconeixem el revers en la seva totalitat, porten aquesta dada.

La irregular qualitat de suports de l'obra de Pidelaserra té un significatiu paradigma en els quadres *Retrat de la meva mare* i *Retrat del meu pare*, els dos de 1903,<sup>78</sup> que en la seva fitxa tècnica són descrits com pintures sobre fusta i tela. Aquests suports estan fets a base d'una tela adherida damunt de diverses fustes ajuntades de forma poc ortodoxa, potser empès pel desig d'aprofitar materials, o bé per tal d'engrandir un lateral un cop iniciada la composició.

De cap a 1914 són diversos paisatges que Pidelaserra pintà damunt fusta de tall gruixut, que evidentment queden fora de la nostra tria de pintures sobre tela, però que no deixen d'interessar-nos ja que semblen una mena d'assaig de l'autor de procedir amb la rudesia que emana d'algunes de les seves obres. Per altra banda, cal pensar que el gest de prémer el pinzell per a l'efecte de les petites pinzellades en forma de punts més o menys allargats, potser el va portar

---

<sup>76</sup> *Cit. supra*, n. 72, p. 118-119.

<sup>77</sup> *Cit. supra*, n. 72, p. 128-139.

<sup>78</sup> *Cit. supra*, n. 72, p.120-123. Col·lecció particular.



cap a aquesta mena de suport més rígid, hipòtesi que no hem pogut comprovar per manca de referències escrites sobre la seva metodologia de treball. Ens referim a *Baix Llobregat, Alt Llobregat i Badia Mallorquina*.

De les seves etapes posteriors hem pogut veure suports econòmics de dimensions mitjanes o grans, de tela de cotó damunt de bastidors, que han envellit acusant defectes estructurals de fustes assecades prematurament amb deformacions que han produït alteracions de la capa pictòrica unides a problemes de conservació global: ens referim a *La família* (1924), o a *Nena estiuejant* (1925), entre d'altres. La qualitat del suport encara minvarà més en obres dels anys trenta i quaranta coincidint amb l'evolució dels materials artístics cap a la varietat, les possibles dificultats relacionades amb la Guerra Civil i la postguerra subsegüent unides a l'elecció de l'autor de qualitats econòmiques. A *La vida de Jesús* pintada entre 1939 i 1942, una de les obres de la sèrie de temàtica religiosa hi trobem un clar exemple d'això.

En artistes com Casas o Rusiñol, hi veiem uns suports coherents amb una mena de tranquil·litat i solvència material. En el cas de Pidelaserra, hi detectem suports de qualitats molt diferents i de línia normalment barata. És inevitable relacionar la precarietat amb què alguns d'aquests suports estan realitzats amb les dificultats de venda que van tenir les seves obres en els successius períodes marcats per moltes decepcions. No en va és un pintor que comptà amb l'experiència d'haver destruït una obra seva a causa d'una crítica desfavorable.

D'Eliseu Meifrèn hem d'assenyalar *El Marne* (quadre no datat) [137], obra amb una tela de suport poc freqüent amb un teixit de dobles fils a la trama i fil senzill a l'ordit i color molt clar corresponent a un possible procés de blanqueig. Però es tracta d'una de les poques obres que porta anotat el preu al revers. Aquesta dada és una mica anecdòtica però serveix per comprovar què hi ha de real i útil inscrit en els reversos, i si podem donar crèdit a la seva aportació en tant que document.<sup>79</sup> (Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Aquesta idea d'usar el revers com a testimoni de valoració, troba el seu vessant irònic en el dors de *Nuestro jardín de Palma* (quadre no datat), de col·lecció particular, on el pintor s'ha autocaricaturitzat amb una inscripció que

---

<sup>79</sup> Ens sorprèn no trobar als arxius el catàleg de l'Exposició de Primavera del Saló de Barcelona de 1933. Aquesta és una de les informacions que queden obertes a noves aportacions.

comença dient “con un valor sin igual, pinto/este original (...) /He dicho/ Meifren”.[sic]

De Joaquim Sorolla (1863-1923) tenim una obra de grans dimensions: *Retrats d'Elena i Maria amb vestits de valencians antics* (1908) [220]. El fet d'observar l'obra sense el marc ens demostra que ha estat muntat damunt del bastidor posteriorment i el format ajustat ja que la pintura queda completament tallada a les vores i el llenç presenta signes d'haver estat reclavat diverses vegades. El motiu d'aquesta incidència es troba en els nombrosos viatges que aquesta obra va fer, just després d'haver estat realitzada a Madrid, per diverses ciutats nord-americanes com Nova York, Buffalo i Boston, i que ens informen de la seva fama internacional.<sup>80</sup>

Ricard Canals (1876-1931) també és seguidor de l'estil impressionista i coetani de Pidelaserra; paral·lelament, coincideix en emprar majoritàriament bastidors d'encaix francès com en *Nen malalt (Octavi, fill de l'artista)* (cap a 1903) [022], *Cafè concert* (cap a 1903) [023] o *Al bar* (cap a 1910) [026]. Entre les seves obres destaca un format ovalat poc usual, el de *Retrat de la senyora Amorous, cunyada de l'artista* (cap a 1903) [024], evocant l'estil dels retrats de belles dames típic del romanticisme. És un bastidor procedent de la Casa Texidor quan aquest establiment estava situat al carrer de Fontanella 10. (Vegeu la reproducció del revers general i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

L'obra *La toilette* (cap a 1903) [025] està reentelada, però no sembla fet amb la tècnica de reentelat que trobem en obres tractades als laboratoris del Museu d'Art de Catalunya de l'època. Procedent de la Col·lecció Plandiura, hi reconeixem l'estil de procediment del reentelat de *Autoretrat*, de Casas, també originari de la mateixa col·lecció i, com ja observàvem en aquest cas, fruit de l'activitat del restaurador,- pot ser el mateix Arturo Cividini-, que tenia cura, durant un temps, de les obres de la col·lecció artística de Lluís Plandiura.<sup>81</sup> De Canals hem observat una varietat de lligament a la tela de suport molt poc freqüent en forma d'espiga en l'obra *El bany* (no datat) que es conserva a la reserva.

---

<sup>80</sup> La seva casa-taller a Madrid és un indret actualment convertit en museu i s'hi pot veure, a través de fotografies i estris de treball, una aproximació a la seva tècnica pictòrica.

<sup>81</sup> AINAUD, J., “Història de la restauració a Catalunya”. *Revista de Museus*, n. 2, 1989. p. 50.

Com a complement del grup comptem amb l'obra d'Alfred Sisley (1839-1899), que conté al revers tota l'essència que podem esperar d'una obra representativa de l'impressionisme francès. Així doncs, a l'obra titulada *A Saint-Mammès. Sol de juny* (1892) [218] no li falten detalls susceptibles de ser documentats i conservats: la tela i el característic bastidor francès de bona qualitat amb la marca Tasset & Lhote<sup>82</sup> estampada al dors, una inscripció amb el títol original de l'obra i etiquetes franceses, a més de la de l'Exposició d'Art Francès de 1917 a Barcelona, on va ser adquirida per a passar a formar dels museus d'art de la ciutat i ha esdevingut la pintura més representativa de l'impressionisme al MNAC. (Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.)

### Mir i l'experimentació a *plein air*

Joaquim Mir (1873-1940) és un pintor experimentador i temperamental alhora que bon coneixedor del seu ofici, cosa que es nota en la seva manera de triar i manipular els materials pictòrics. La seva vitalitat desbordant i la seva forma de fer apassionada fan que els seus reversos apareguin tacats d'empremtes i pinzellades produïdes en traslladar les teles, un moviment intrínsec a la seva forma de comprendre la pràctica pictòrica a l'aire lliure o en interiors on es refugiava a pintar segons l'època de l'any. Les diligències per aprofitar la llum i les sessions intenses per acabar l'obra en el període determinat suportades per

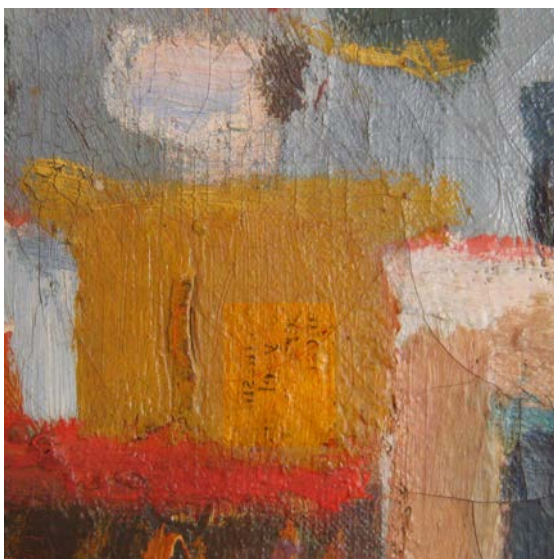


Fig. 45

la seva resistència física, l'han perpetuat com un treballador arrauxat que dipositava grans quantitats de matèria pictòrica a l'oli damunt del suport de tela. Amb la pintura tendra, podia abandonar l'obra descuidadament, i és per això que hem observat algun fragment de paper de diari adherit a la superfície pictòrica (fig. 45) com a *Poble escalonat* (cap a 1909) [153].

<sup>82</sup> Establiment de materials artístics situat al número 31 del carrer Fontaine de París.

Després de tot el recorregut pictòric que ens precedeix, ens trobem en un dels moments en què la textura i el color estan tractats amb més voluptuositat. I això, com molt bé deuria saber Mir pel seu aprenentatge teòric, requeria uns suports fermes per mantenir el pes de les acumulacions de pasta oleaginosa. Aquestes estan dipositades a base de pinzellades netes juxtaposades i amb tendència a ser curtes i vigoroses.

El conjunt que hem estudiat de l'artista consta d'una desena d'obres que van des de 1896, data de *L'hort del rector* [145], fins a 1910, any de realització de *La joia*. Aquest període no és gaire llarg però representa un moment de plenitud quan pinta a Barcelona, Mallorca i el Camp de Tarragona. Entre l'una i l'altra hi ha una certa escalada de textura que es transmet des de l'anvers fins al revers de diverses maneres. L'esmentada *L'hort del rector* i *La sèquia* (1897) [146] presenten idèntics bastidors i teles que semblen procedents del comerç encara que no porten cap distintiu que ho indiqui. Les teles són força primes i això ha provocat el clivellat inestable tan característic de les capes pictòriques d'algunes obres de Mir. *El Laberint (Horta, Barcelona)* (cap a 1898) [147] i *La cala Encantada* (Mallorca) (cap a 1901) [148] presenten la mateixa qualitat de tela però els bastidors, tot i ser de dimensions similars als anteriors, porten un travesser que reforça l'estructura d'una manera efectiva. *Or i atzur* (cap a 1902) [149] i *El roc de l'estany* (cap a 1903) [150] porten bastidors que van ser muntats amb posterioritat a la realització de les pintures. Això explica que a *Or i atzur* el travesser central impedeixi la visió del número que porta pintat al centre del revers de la tela (fig. 46) ; a més a més, el color de la fusta indica factura més recent encara que no estigui documentada. Un tipus de fusta que també detectem a *El roc de l'estany*, amb la mateixa tipografia per al número, aquí perfectament visible, i amb la signatura del pintor. (Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).



Fig. 46

*Cel de trons* (cap a 1907) [151] i *La bassa nova* (cap a 1907-1913) [152] porten uns bastidors originals que devien haver estat encarregats a un fuster per la irregularitat dels seus muntatges i encaixos; posteriorment Mir deuria muntar-hi les teles. Aquestes són més denses que les anteriors, per proporcionar un bon coixí a una capa pictòrica amb força textura i gruix. *Poble escalonat* presenta la particularitat d'una tela de color clar amb el teixit dens, i que sembla haver estat

muntada posteriorment a la seva realització. *La joia* (cap a 1910) [154] està pintada damunt d'una tela robusta a base de doble fil que fa que la cara anterior tingui una textura amb el gra molt marcat que travessa el gruix de la capa pictòrica (fig. 47a i 47b).

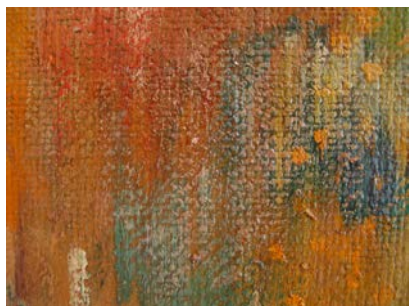


Fig. 47a

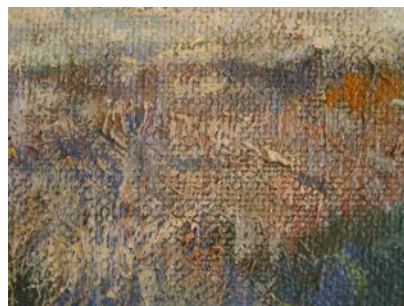


Fig. 47b

Mir encarrega els bastidors i munta ell mateix el llenç preparat que li proporciona el comerç del moment.<sup>83</sup> Un exemple d'aquesta mena de bastidors característics els tenim a *La joia*, en què el travesser i els llistons tenen un gruix una mica superiors als estàndards.

Les traces del pintor en la manipulació dels seus suports apareixen profusament. L'obra *Poble escalonat* encara conserva un fragment de cordill amb un nus que probablement va fer la funció de subjecció a un teler provisional, o bé que era un sistema del pintor per assegurar la tela durant les sessions a l'aire lliure. (Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

Algunes vegades trobem la marca del comerciant del suport estampada al dors. Com per exemple la marca belga Claessens<sup>84</sup> a base de tinta blava que hem vist al revers de *La font del Bolcadó. Alforja*.<sup>85</sup> Aquesta apareix ubicada en qualsevol punt del revers, com una prova més que el pintor ha tallat un fragment de tela per muntar-la ell mateix. Això és possible a partir d'una tela encarregada en

---

<sup>83</sup> HERNÁNDEZ, N., "Aproximació a la tècnica de Joaquim Mir". *Mir a Andorra*. Andorra 2003. p 50. [catàleg d'exposició]. Gràcies a les seves notes sabem que, instal·lat a Vilanova, sol·licitava els suports de fusta i els bastidors a un artesà anomenat Ramon Artigas, al qual passava els seus encàrrecs per escrit.

<sup>84</sup> Aquesta marca belga era, i és, considerada de molt bona qualitat segons les informacions facilitades per l'establiment Piera, fundat l'any 1941. El senyor Joan Piera havia estat, inicialment, empleat a la botiga de materials artístics Lloret (Vda. Lloret) al carrer Sagristans.

<sup>85</sup> MIRALLES, F., *Mir a Andorra*, Viena Art, Barcelona 2003, capítol de HERNANDEZ, N., Apareix reproduïda la marca Claessens al revers d'una tela i també un dels cavallet del pintor que conserva el seu deixeble Salvador Massana. [catàleg d'exposició].

rotlles, ja preparada per al comerç. En algunes obres de la reserva, com per exemple a *Sol i ombra. Estudi* (1894), s'hi detecta la marca Texidor estampada al revers, amb el travesser per damunt, prova de que va ser muntada al bastidor després de ser retallada (fig. 48a).

Els reversos de Mir quasi mai estan exempts de signes de la seva activitat apassionada i gestual. Ja hem parlat de les empremtes causades per la manipulació dels materials quan la pintura encara estava tendra. En algun altre cas es detecten taques al dors pel fet de descarregar els pinzells de pintura (fig. 48b). La relació entre el suport i la capa pictòrica queda reflectida al capítol dedicat a la tècnica pictòrica de Mir, a *A propósito del color cadmio*, en que l'autora relaciona els factors de tècnica pictòrica que es trasllueixen a la bibliografia existent sobre Mir.<sup>86</sup>



Fig. 48a



Fig. 48b

Però menys anecdòtic que l'anterior particularitat de les empremtes de pintura al dors és el seu costum d'escriure el títol de l'obra al revers a base de carbonet, com en el cas de *El gorg de la trona* (cap a 1919) (fig. 49a), *El solei* (cap a 1919) (fig. 49b) o *El patiet rosa* (cap a 1920). En algunes obres hi afegeix la data i el dia de la setmana (fig. 49c), una manera de fixar la concentració temporal amb què aquella obra havia estat realitzada.

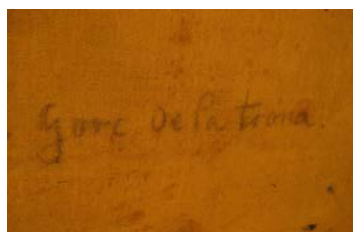


Fig. 49a

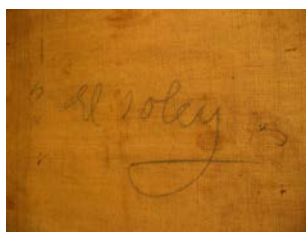


Fig. 49b



Fig. 49c

<sup>86</sup> HERNANDEZ, N., "A propósito del color cadmio". p. 45-57. MIRALLES, F., *Mir*, MAPFRE, Madrid, 2004. [catàleg d'exposició].

### Suports robustos per una pintura expressiva

Darío de Regoyos (1857-1913), Francisco Iturrino (1864-1924), Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) i Nicolau Raurich (1871-1945) pertanyen a la generació de pintors posteriors al modernisme que s'expressen amb una marcada profusió de textures i de color.

Ens trobem davant d'un conjunt d'obres amb el denominador comú de textures de pintura a l'oli amb un cromatisme molt expressius, sobretot en Raurich, que amb la seva obra *Mar llatina* (cap a 1906) **[191]** ens n'ofereix un exemple extrem. Teles on es nota un tipus de fabricació tèxtil molt variada, tant a base de lli com amb barreja de cànem o de cotó, però sense la presència de marques comercials estampades al dors.

De Darío de Regoyos, del qual hem estudiat quatre reversos, hem d'assenyalar que la qualitat dels materials és molt irregular i que les teles i els bastidors són d'una qualitat senzilla i poc acurada. *El xàfec. (Badia de Santoña)*(cap a 1890) **[192]** es troba reentelada, probablement per causa de les vicissituds de l'obra, que el mateix autor va reduir a conseqüència de l'esquinçament que va patir durant el transport de Mèxic a Bilbao durant el retorn de l'exposició commemorativa del centenari de la independència de Mèxic, el 1910.<sup>87</sup>(Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). El reentelat i el canvi de bastidor van esborrar la traça d'aquesta exposició, però altres etiquetes ens informen dels moviments posteriors de l'obra. Una numeració amb retolador coincideix amb el número de catàleg de l'exposició Regoyos de Barcelona, realitzada el 1986. Trobem la mateixa marca al bastidor de *Pancorbo: el tren que passa* (cap a 1901) **[193]** i *Matinada de Divendres Sant a Orduña* (cap a 1903) **[194]**. En aquesta última obra el revers conté una gran inscripció que ocupa tota la seva àrea, feta segurament pel mateix artista, amb el títol de l'obra "N.../ Madrugada del / Viernes Santo / en Orduña". El fet que el bastidor travessi aquesta inscripció ens indica que va ser col·locat posteriorment.

*Dia de camp* (cap a 1916) **[099]**, d'Iturrino, és un exemple de com el cotó sol usar-se per abaratir el cost de producció. El bastidor d'aquest quadre va quedar obsolet, i la tela es va haver de muntar damunt d'un bastidor nou. Aquesta obra

---

<sup>87</sup> Catàleg de pintura dels segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern, p. 839. A les observacions trobem la dada referent a la inscripció que figura al revers del bastidor manuscrita pel mateix Regoyos "El aguacero. Bahía de Santoña" en llapis i també aporta les mides originals de - 90 x 120 cm - que el mateix pintor va reduir.

porta al revers la signatura del seu autor amb un número, i conserva les etiquetes originals que figuraven a l'antic bastidor, que han estat traspassades al nou per tal de no perdre les dades que contenen.

*Florera* (1935) [003], d'Hermen Anglada Camarasa és una peça excepcionalment ben conservada i elaborada amb uns materials i un procediment pictòric impecables. Les obres anteriors del mateix autor, *Granadina* (1914) [001] i *Papallona de nit* (no datada) presenten la tela clavada al bastidor de forma inversa (fig. 50a), amb la capa pictòrica dipositada pel que hauria d'haver estat al revers. Això fa que la preparació sigui visible al dors de la pintura (fig. 50b) provant que Anglada Camarasa volia experimentar amb l'efecte matèric



Fig. 50a

de la textura de la tela sense preparar (fig. 50c), perquè l'oli impregnés les fibres i esdevingués mat. Aquesta manera de procedir pot també obeir a la possibilitat que el pintor aprofités una tela exempta que havia estat subjecta a un bastidor, i que la invertís per eludir les traces dels forats del gavarròs.

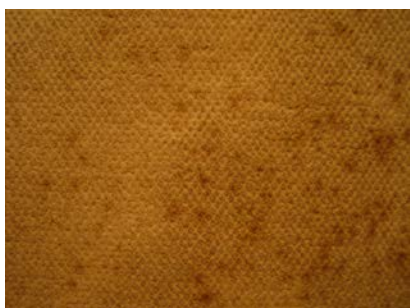


Fig. 50b



Fig. 50c

La forma allargada no estàndard del bastidor de *Granadina* coincideix amb dues altres peces que es troben a la reserva, *Retrat de Magda Jocelyn* (1904?) i *Papallona de nit*. Els bastidors de les tres obres són del mateix fabricant i de molt bona qualitat amb travessers en forma de creu i encaix francès. Conjuntament amb *La família Deu* de Pidelaserra, aquestes són de les primeres obres de grans dimensions amb bastidor d'encaix francès que veiem dins la col·lecció, i fins ara la deducció que hem fet és la de la importació de petits formats independentment de que es puguin fabricar a Barcelona. Aquesta tipologia de bastidor és la que més va usar Anglada Camarasa ja des dels seus temps d'aprenentatge a París.



Un exemple notori del gust del pintor per aprofitar i construir els suports es troba en el revers de *Els Lledoners de Bóquer* (cap a 1918) **[002]**, on es manifesten perfectament els cosits que uneixen quatre fragments de teles, totes de la mateixa tipologia, formant una gran superfície que, per l'anvers, s'evidencia a través de les llargues fissures que traspassen les costures de les teles. A més d'aquesta particular visibilitat de la seva estructura, el revers d'aquesta obra conté inscripcions i etiquetes que informen de la seva àmplia difusió internacional. (Vegeu la reproducció del revers de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

Nicolau Raurich també aplica una gran quantitat de matèria pictòrica a les seves teles. Però així com Anglada Camarasa alterna zones llises molt gruixudes a base d'espàtula que tenen la lluïssor de l'esmaltat amb d'altres amb pinzellades denses, Raurich aplica la pasta amb un gest diferent. *Mar llatina* presenta gruixos que, com una catifa petrificada, semblen un tapís de llana solidificada que confereix una tal tracció a la tela que l'ondula i la deforma irreversiblement (fig. 51a, 51b). Els clivellats que hi observem tenen una forma quasi de cràter produïda per l'evaporació dels olis i diluents amb el pas del temps. A *Terrer llevantí* (cap a 1921) **[190]** la pintura presenta uns gruixos que el pintor Perejaume ha vinculat de manera precisa i expressiva amb la lava volcànica.<sup>88</sup>



Fig. 51a



Fig. 51b

Al taller de Raurich, que es va conservar fins els anys vuitanta del segle passat, van restar-hi fotografies d'indrets de la platja de Sant Pol i altres que portaven al seu revers taques de pintura, com a signe inequívoc que el pintor les emprava

<sup>88</sup> PEREJAUME., "Visions", p. 60-70; a MORENO, T. ; MENDOZA, C ; DOÑATE, M.; PEREJAUME; *Nicolau Raurich 1871-1946. Visions mediterrànies*. MNAC i Fundació Caixa Sabadell. Barcelona, 1996. [catàleg d'exposició].

com a eina de treball.<sup>89</sup> La reivindicació del *plein air* es fa visible en la manera de posar davant del fotògraf: en la primera sèrie fotogràfica de Serra, Raurich apareix irònicament pintant enmig de les cols en un hort. En d'altres fotografies el pintor duu una de les capses de campanya que en aquesta època tenien una gran difusió al mercat de productes artístics, i amb les quals realitza les nombroses notes de color que esdevindran una producció molt significativa del pintor.

Raurich solia fer en els reversos de les seves obres anotacions per identificar les obres quan havien de ser transportades per les exposicions temporals en les quals participava (fig. 52a, 52b).



Fig. 52a

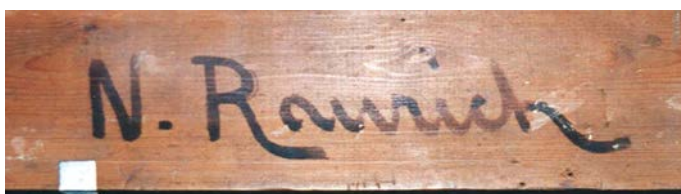


Fig. 52b

Des del punt de vista de la conservació i la restauració, els suports i les textures matèriques de Raurich, presenten una problemàtica específica a causa de les ondulacions i deformacions que pateixen i del seu pes. És una característica extrapolable a tot aquest grup de pintors que experimenten buscant teles gruixudes que sustentin les seves contundents expressivitats cromàtiques.

---

<sup>89</sup> En el catàleg citat es transcriuen les cartes i notes que es van conservar en el seu taller al voltant del seu concepte de la pràctica pictòrica *Cit. supra*, n. 2, p. ...

## Francesc Gimeno

Una part del període de formació de Francesc Gimeno (1858-1927) transcorregué a Madrid,<sup>90</sup> entre els anys 1884 i 1887, aprenent amb Carlos de Haes, pintor paisatgista del qual hem parlat anteriorment. També va fer de copista al Museo del Prado per copsar la pintura espanyola del segle XVII. Els paisatges de joventut de Gimeno encara estan a prop de l'academicisme, i no han assolit la llibertat del *plein air*, si el comparem amb altres artistes que l'han practicat coetàniament encara que uns anys més joves que ell, com és el cas de Nicolau Raurich (1871-1945) o Joaquim Mir (1873-1940).

Els reversos de les obres revisades de Gimeno, corresponen a l'època posterior al citat període de formació i denoten l'esclat cromàtic que l'artista desenvolupà un cop passats els primers anys d'experimentació en què emprà materials més aviat bastos.<sup>91</sup> Aquests reversos corresponen a set pintures a l'oli realitzades entre 1898 i 1918, però a la reserva del MNAC se'n conserven una quinzena, que s'estenen des de la seva etapa vayrediana<sup>92</sup> fins a alguns dels darrers autoretrats, tema que solia repetir amb assiduitat.

Els formats que utilitza no són, generalment, de dimensions estàndard, i tenen una qualitat molt deficient pel que fa al material de suport, sent, en canvi, els pigments a l'oli de correcta factura industrial, tot i que sabem que havia assajat de fer-se'ls ell mateix.<sup>93</sup> Utilitzava moltes menes de suports senzills sobretot a l'hora de dibuixar. Quant a les teles, va aconseguir bons resultats malgrat les dificultats que sovint va patir. Un sistema que va emprar va ser el de subjectar fragments retallats de tela preparada comercialment a base de quatre xinxetes en un suport rígid. És per això que moltes de les seves obres estan reentelades i encara veiem els orificis de les xinxetes als quatre angles. Exemples d'aquesta mena de procediment quant al suport són les obres *Llegint el diari* (1916) **[076]**, *Nena dormint* (no datada) **[082]** i *Retrat de dona* (cap a 1898) **[077]** (fig. 53). Totes elles han estat segurament reentelades amb anterioritat al seu ingrés al

---

<sup>90</sup> FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*. Vol. VII. L'autor defineix el pintor com a postmodernista i marginal.

<sup>91</sup> Segons LLUÍS MONLLAÓ, R., GUMÍ, J., *Identificación de las obras pictòricas*. Barcelona, 1996. Gimeno empra betum, també anomenat asfalt. Aquest material es solidifica i deriva cap a una tonalitat fosca irreversible.

<sup>92</sup> CARBONELL, J. A., *Francesc Gimeno (1858-1927)*, Diccionari Ràfols, Barcelona, 1989.

<sup>93</sup> *Cit supra*. n. 1., Francesc Gimeno fa de pintor decorador per tenir una font d'ingressos regular. Empra pigments en pols de tipus industrial i oli de llinosa del que s'utilitza per pintar portes, finestres i persianes. p.119.

MNAC atès que s'hi reconeix un sistema diferent a l'aplicat al museu, un sistema que consisteix a tallar les bandes sobrants de la tela nova per emmascarar l'evidència de l'operació, que sempre s'ha considerat una devaluació de valor de l'obra. A banda d'això, a l'obra *Llegint el diari* s'hi detecta el típic acabat amb l'empaperat del perímetre amb una pàtina d'envelliment que tergiversa nefastament la naturalesa cromàtica original de l'obra (fig. 54).

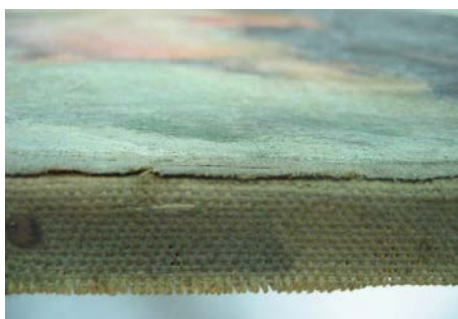


Fig. 53



Fig. 54

A l'obra *Retrat de dona* l'anterior restauració queda més clara, i creiem que la capa pictòrica respon a l'original creat per l'artista. Al revers d'aquesta obra podem observar-hi diversos signes de la seva història, amb etiquetes d'exposicions emblemàtiques de l'artista, i fins i tot el que podrien ser les marques de la seva mà amb la mateixa pintura negra de la signatura (fig. 55, 56).



Fig. 55



Fig. 56

*Vallcarca* (1998) [078] i *Vallcarca (Les Parres)* (obra no datada, cap a 1898) [079] també anomenada simplement *Vallcarca*, com l'anterior, són dues obres aparellades per la seva correlació temàtica, per la tipologia del seu bastidor, pel tipus de marc, idèntic, i pel fet que van ser adquirides el 1928. Les dues obres porten inscripcions al revers, que quedaven ocultes com sovint passa per la cinta de paper *kraft* que es posa al revers de l'emmarcat. Aquestes inscripcions es van recuperar a conseqüència d'una restauració amb motiu de la reobertura de les

col·leccions del MNAC el 2004. En canvi, les teles i els bastidors provenen del comerç i són de qualitat baixa, amb tela de cotó o barreja i la fusta del bastidor de la varietat més econòmica.

Segons hem pogut saber a través de la seva biografia, Gimeno va tenir alts i baixos en la seva carrera pel que fa a la seva acceptació en el mercat artístic, o més aviat pel seu caràcter absolutament desinteressat. Alterna treballs de pintura decorativa i de pintura de parets – per compte d'empreses com la de Joan Parera Santacana – amb la pintura artística. La seva dedicació és intermitent en algunes èpoques, cosa que es manifesta no solament en la desigual qualitat dels seus suports, sinó també en la matèria de les seves pintures. La senzillesa de materials és visible a *Portal de Santa Caterina* (1918) [081] i *Un poble Empordanès* (cap a 1918) [080], dues obres molt similars pel seu format quadrat – no allargat, com és més habitual en els paisatges de l'època –. Aquestes dues obres amb suports de baixa qualitat pateixen repercussions en l'adherència de les capes pictòriques. Probablement, com és habitual en altres obres de Gimeno, els clivellats de la superfície de l'anvers són deguts a les tensions dels fils del teixit que s'han deformat per la seva feblesa davant de la tibantor dels gavarrots de subjecció i el pes acumulat a la franja inferior (fig. 57).



Fig. 57

Gimeno va realitzar nombrosos autoretrats dos dels quals estan exposats a la col·lecció permanent, però que queden fora de les obres que estem analitzant perquè presenten un suport rígid corresponent als típics cartrons folrats que es venien preparats als comerços de materials artístics. En concret, al revers del seu *Autoretrat* de 1925 hi ha una etiqueta de la marca Texidor, l'única prova de marca comercial que hem trobat en les seves obres.

Uns escrits personals seus ens donen una idea de la seva manera d'entendre la matèria pictòrica i la seva funció:

“Casi todo, en pintura, no es tanto la idea que organiza como el material que se pone en la obra, por esto entiendo que la pintura no es intelectualista. Más que invento es inventario. Con la función de reflejar y profundizar en la realidad óptica.”[sic]<sup>94</sup>

### Els reversos personals de Nonell

Les obres del pintor Isidre Nonell (1872-1911) són sorprenents quant a la bigarrada quantitat de dades que acumulen els seus reversos. Sempre hi ha alguna cosa que ens hi pot cridar l'atenció, ja sigui una autocaricatura, o bé alguna inscripció, dibuix o etiqueta interessants. Això no és cap novetat inexplorada en el camp dels conservadors de museu: a l'exposició monogràfica que es va fer l'any 2000 sobre l'artista al Museu d'Art Modern del MNAC ja es va fer una interessant recerca de les informacions inscrites al dors d'alguns dels seus quadres, amb l'objectiu de detectar quines d'aquestes obres van formar part de l'Exposició del Faiang Català el 1910 a Barcelona,<sup>95</sup> i se'n va fer una relació. Una de les traces que s'han conservat era l'etiqueta adherida al bastidor de les pintures que acreditava les obres que van formar part d'aquesta exposició.<sup>96</sup>

Amb la col·laboració del departament de documentació fotogràfica i dels conservadors d'art modern, s'han pogut prendre nombroses imatges de reversos de pintures sobre tela de Nonell, tant del MNAC com d'altres museus i col·leccions privades, arran de l'exposició esmentada de l'any 2000. Aquest pintor destaca per damunt d'altres artistes quant a una mena d'arqueologia potencial del dors dels seus quadres. No estem parlant únicament de les inscripcions i les etiquetes, sinó també d'altres signes que ha anat dipositant el pas del temps, com restauracions i sobretot la pàtina que acaba per instal·lar-se al revers per causa de la desprotecció a la qual sovint els quadres estan sotmesos.

Les teles i els bastidors amb les seves marques que Nonell va emprar són una font d'informació que ens evoca la vida quotidiana de l'artista:

---

<sup>94</sup> CARBONELL, J. A., *cit. supra*, n. 92. p. 43.

<sup>95</sup> DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Isidre Nonell 1872-1911*, MNAC. Barcelona, 2000. [catàleg d'exposició].

<sup>96</sup> *Cit. supra*, n. 95. Vegeu la reconstrucció del catàleg de l'Exposició del Faiang Català de Barcelona a p. 295-300. [catàleg d'exposició].

“Arrenglerades arràn de terra estaven les teles girades, mostrant el bastidor de fusta nova, amb la tela grisa tivanta i els caps grossos dels claus. Un sofà de palla, unes cadires de boga, un balancí i una taula a una banda, amb els pots de pinzells, els tubs de colors i uns quants llibres.” [sic]<sup>97</sup>

La fusta nova ha esdevingut fusta fosca amb un alt grau de sequedat de les fibres llenyoses, i la tela grisa s’ha tornat marró fosc per l’efecte de l’oxidació dels vernissos que han impregnat el seu teixit. A propòsit d’això hem de fer esment de la relació entre la seva tècnica pictòrica i el suport de tela, assenyalant particularment com emprava els olis i els dissolvents amb la pasta pictòrica. La textura densa del teixit amb lligament de fils en forma de tafetà quasi sempre queda oculta sota de pinzellades en formes diverses, però sobretot són característiques les formes en ziga-zaga. Nonell podia realitzar tot el plantejament de l’obra en una sola sessió, o canviar-la totalment també en una sola sessió.<sup>98</sup> Els diferents graus de dissolució de la pintura - a voltes amb un excés de diluent - superposada en sessions successives sense observar els temps d’asseccament entre elles, ha generat, amb el temps, els clivellats entre les diferents capes pictòriques i la capa de preparació.

La constant morfològica dels seus suports és gairebé sempre la tela de lli sol o amb mescles d’altres fibres, muntada sobre bastidor de dimensions estàndard o especials, clavada a base dels típics gavarrots de ferro, que sovint es mantenen d’origen malgrat la inevitable oxidació. La seva procedència és industrial amb marques comercials com les barcelonines Planella i Texidor, o la parisenca



Fig. 58

Pignel Dupont, estampades amb tinta negra damunt del revers de la tela. Hem de dir que entre una cinquantena de reversos estudiats, hem trobat unes vuit marques comercials inscrites, i nombrosos senyals de numeració estàndard, cosa que ens fa pensar en algun altre proveïdor poc donat a la publicitat. La marca de comerç que detectem a l’inici de la

<sup>97</sup> PLANA, A., *L’obra d’Isidre Nonell*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1917. p. 67. Fa una descripció del seu taller, ja que el va conèixer directament.

<sup>98</sup> LLUÍS MONLLAÓ, R.; GUMÍ, J., *cit. supra*. n. 91, p. 174.

seva trajectòria és la ja anomenada Planella (fig.58), que es mostra parcialment al revers de la nota de color desproveïda de bastidor, *Acadèmia Artística Lliure de Barcelona* (1894). La marca Pignel Dupont es troba al revers de *Pobres esperant la sopa* (1899),<sup>99</sup> que Nonell pintà durant la seva estada a París (fig. 59a, 59b, 59c). També veiem la marca Texidor estampada al revers de les obres conservades a la reserva del MNAC *Adormint-se* (1904) (fig. 60a, 60b) i *La Manona* (1904). Durant la confluència de les obres de Nonell a l'exposició del 2000 al Museu d'Art Modern de la Ciutadella, vam poder comprovar l'existència de la marca Texidor a *Estudi (gitana)* (1901),<sup>100</sup> *Estudi de gitano* (1901), *Gitano* (1901)<sup>101</sup> i *Gitana vella* (1905).<sup>102</sup>



Fig. 59a



Fig. 59b

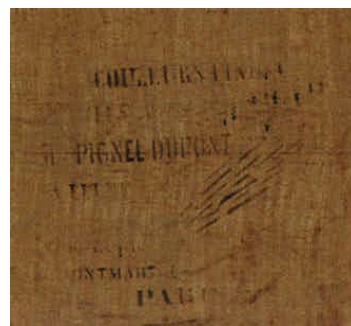


Fig. 59c



Fig. 60a



Fig. 60b

<sup>99</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, l'obra Núm. de catàleg. 21, pertany al Museu de Montserrat, p. 100-101.

<sup>100</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, l'obra Núm. de catàleg. 27, pertany a Oriol Galeria d'Art, Barcelona, p. 112-113.

<sup>101</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, l'obra Núm. de catàleg. 30, pertany a Col·lecció particular, p.118-119.

<sup>102</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, l'obra Núm. de catàleg. 49, pertany a Col·lecció Crèdit Andorrà. p. 156-157.



Ens trobem davant d'un pintor que empra els materials que li proporciona el comerç en consonància plena amb el desenvolupament de l'època. El fet que no sempre aparegui una marca no vol dir que les teles no siguin industrials, perquè això dependrà dels hàbits operatius del botiguer o de les procedències dels materials.<sup>103</sup> Comprovem com els formats es mantenen dins de les proporcions estàndard establertes com figura, paisatge i marina.<sup>104</sup> Aquest altre fet, però, no vol dir que apliqués sistemàticament la temàtica al tipus de format sobre el que treballava: per exemple, *Gitaneta* (1901)<sup>105</sup> té les dimensions de 65 x 50 cm, és a dir d'un 15 P (paisatge) i es tracta d'una figura de mig cos. Detectem una certa evolució en els seus formats, que tenen unes dimensions petites i mitjanes a l'inici, que més endavant són teles força grans i mitjanes amb la presència d'alguns cartrons i xapats en pasta de fusta i cartró, i que finalment tenen uns formats força reduïts - al voltant dels 46 x 55 cm o 50 x 61cm -, i que corresponen a les figures 10 i 12, respectivament, en els quals pintà tota una sèrie de natures mortes.

Les inscripcions de Nonell emplaçades als reversos, tant de les teles, com dels bastidors i dels marcs, són unes de les empremtes més genuïnes de l'artista. En la seva variant de caricatura se n'ha reproduït alguna fotografia als estudis monogràfics.<sup>106</sup> Sembla com si la majoria dels seus quadres portés inscrita alguna marca personal. Molts duen la seva signatura i la data rubricada amb la mateixa pintura del fons del quadre; amb aquell to blau verdós tan característic seu. El gest sempre és precís i amb la direcció no necessàriament d'acord amb el sentit de la composició. En alguns quadres la signatura del revers va en sentit perpendicular a la composició de l'anvers. En alguna obra en què la signatura està feta al revés, seria interessant comprovar-hi amb reflectografia d'infraroig si el pintor va aprofitar aquella tela per pintar-hi una nova composició girant l'acabada; aquest cas el trobem a les obres *Gitana vella* (1905)<sup>107</sup> i a *Amparo* (1904) que es troben a la reserva del MNAC, (fig. 61a, 61b).

---

<sup>103</sup> Vegeu l'apartat 1.4. del primer capítol sobre les marques de fabricant de materials per a artistes p. 45-52.

<sup>104</sup> Al Catàleg de la Casa Teixidor de l'època podem comprovar dins la graella de classificació de formats com correspon al 15 Paisatge de 65 x 50 cm.

<sup>105</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, Núm. de catàleg. 26, p. 110-111.

<sup>106</sup> BARBETA, J., "Nonell, l'home i l'artista" a *Nonell*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1981.

<sup>107</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, Núm. 49 del catàleg, p. 156-157.

Algunes obres també porten el seu títol inscrit per ell mateix com *Maruja* (1907) (fig. 61c, 61d),<sup>108</sup> o bé rectificat també per ell mateix, com a *Estudi de gitano* (1901),<sup>109</sup> que a més a més conserva una etiqueta amb el preu de venda.



Fig. 61a



Fig. 61b



Fig. 61c



Fig. 61d

Nonell va tenir el bon costum, gairebé sistemàtic, d'afegir la data a les seves obres, cosa que ha fet un servei molt útil als conservadors i historiadors, perquè representa una mena de certificació de la seva autoria. Hem de considerar les caricatures com inscripcions; però algunes depassen el mer joc casual com un dels dibuixos més coneguts de Nonell que apareix al dors de *Dolores* (1902-1903). Es tracta d'un cap masculí de perfil, i amb un traç més esvaït un altre perfil que recorda el d'un simi o, si més no, que és una caracterització entre home i animal (fig. 62a, 62b, 62c).

<sup>108</sup> Vegeu *cit. supra*. n. 95, Núm. de catàleg 68, p. 194-195. Sala d'art Artur Ramon.

<sup>109</sup> Vegeu *cit. supra*. n. 95, Núm. de catàleg 29, p. 116-117. Col·lecció particular.



Fig. 62a



Fig. 62b



Fig. 62c

També al revers d'*Adormint-se* (1904), obra conservada a la reserva del MNAC, hi apareix una caricatura molt significativa, basada en els trets del seu autoretrat de perfil (fig. 60a). Una altra obra que presenta dues caricatures, una de les quals respon clarament a la fisonomia de Nonell, és *Repòs* (1903-1904) [167]. (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). A l'obra *Rumiant* (1906) [168], hi destaquen les dades manuscrites fetes pel mateix artista i caricatures, que són molt menys elaborades i quasi imperceptibles, a base de llapis.

Són molt nombroses les inscripcions referents a les dades corresponents a l'adreça de l'artista, on quasi sempre figura el carrer Baix de Sant Pere número 50, que en moltes ocasions està en francès. Les etiquetes que el mateix Nonell va elaborar són una mena de distintiu seu inconfusible. Una d'elles es troba adherida al revers del quadre *Dues gitanes* (1903) [164] i porta una autocaricatura (fig. 63).



Fig. 63

L'antiga pertinença a la col·lecció Sala de l'obra *La Chata* (1906) que actualment es troba al Museu de Montserrat per la donació que va efectuar J. Sala Ardiz, queda reflectida en la inscripció al dors de la tela (fig. 64a, 64b, 64c).<sup>110</sup>



Fig. 64a



Fig. 64c



Fig. 64c



Fig. 64d

Altres obres procedents de l'esmentada col·lecció Sala presenten inscripcions i dibuixos destacables. Aquestes es troben al revers d'obres que pertanyen al Museu de Montserrat com *Consuelo* o *Gitana dels clavells* (1901) que també va figurar a l'exposició de les Galeries del Faiang Català, tal com indica l'etiqueta característica del dors (fig. 65a, 65b).

<sup>110</sup> LAPLANA, J. C., *Las colecciones de pintura de la abadía de Montserrat*, 1999. p. 71-92, sobre la figura del col·leccionista J. Sala Ardiz i la seva relació amb pintors catalans com Mir i Nonell.



Fig. 65a

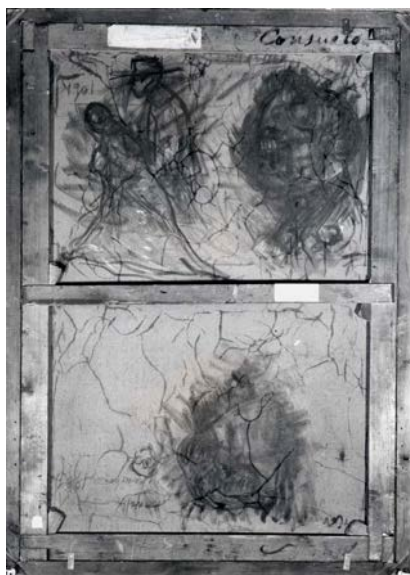


Fig. 65b

És significativa la pervivència d'etiquetes antigues relacionades amb les seves exposicions parisenques, com la de la casa Durand Ruel de París, encara que molt malmesa, al revers de *Pobres esperant la sopa* (fig. 66).<sup>111</sup>



Fig. 66

Algun revers simplement presenta la suggestiva estètica cromàtica, potser involuntària del pintor, com en *Cap al tard. Sant Martí de Provençals* (1896), que pertany a una col·lecció particular (fig. 67a, 67b).<sup>112</sup>



Fig. 67a



Fig. 67b

<sup>111</sup> Pertany al Museu de Montserrat procedent de la col·lecció J. Sala Ardiz.

<sup>112</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, Núm. de catàleg 5, p. 68-69.

L'etiqueta de l'exposició monogràfica del 1910 a les Galeries del Faiança Català, és inconfusible. Es tracta d'un rectangle de paper esgrogueït per l'oxidació, d'unes dimensions relativament irregulars de 4 x 15 o 20 cm d'amplada, aproximadament. El número de referència està anotat amb tinta xinesa i amb el característic traç del pinzell; el títol del quadre apareix escrit en color blau i amb una altra mena de grafia característica. Reproduïm tres exemples que figuren al revers de *La Juana* (1906), *Gitano* (1901), *Gitano* (1902), (fig. 68a, 68b, 68c). Al catàleg de l'exposició Nonell de l'any 2000<sup>113</sup> es fa una reconstrucció d'aquell catàleg, ja que en el moment de l'exposició individual esmentada no se'n va publicar cap.



Fig. 68a

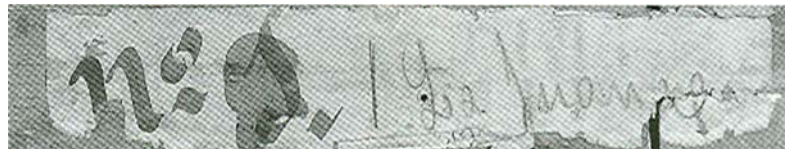


Fig. 68b



Fig. 68c



També trobem les etiquetes que van generar l'operació de salvament, i de retorn, en ser trasllades les obres durant la Guerra Civil. Exemple d'aquestes etiquetes singulars les trobem al revers de l'obra *Estudi* (1908) [170].<sup>114</sup> (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

<sup>113</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, p. 295-300.

<sup>114</sup> Vegeu el subcapítol 2.3. on parlo de les etiquetes del 1939 p. 168-173.

Entre les altres etiquetes que porten els reversos dels quadres de Nonell, la majoria corresponen a les diverses exposicions en què han participat les obres, com les etiquetes de la V Exposición Internacional de Arte de 1907 (fig. 69a) (*Estudi de gitana* (1906)), la III Biennial Hispano-americana de Arte de Barcelona 1955 (fig. 69 b), l'exposició al Museu Guggenheim de Nova York el 1960 (fig. 69c), l'Exposició Nonell de 1962 (fig. 69d), l'Exposició Nonell de 1981 (fig. 69e), i la de la XXVII Exposición Bienal Internaciona de Arte de Venècia (fig. 69f), entre les més destacades.



Fig. 69a



Fig. 69b



Fig. 69c



Fig. 69d



Fig. 69e



Fig. 69f

La restauració de les obres de Nonell presenta una particularitat afegida que és la de la conservació de tot el material present als reversos. El fet que una obra de Nonell estigui reentelada ens fa pressuposar que quelcom s'ha "perdut". Un exemple significatiu és el cas de *Gitaneta* (1901).<sup>115</sup> Va ser reentelada el 1953, com ja s'esmenta al catàleg de l'exposició monogràfica del 2000, que també

<sup>115</sup> Vegeu *cit. supra.* n. 95, Núm. de catàleg 26, p. 110-111.

detalla una sèrie de dades com la manca de l'etiqueta de l'exposició del Faiang Català on sembla, per fonts documentades, que va figurar la peça. La cronologia errònia que esdevé arran de la transcripció – 1907, en lloc de 1901- a la tela del reentelat esmentat ha provocat algun error puntual (fig. 70a, 70b).



Fig. 70a

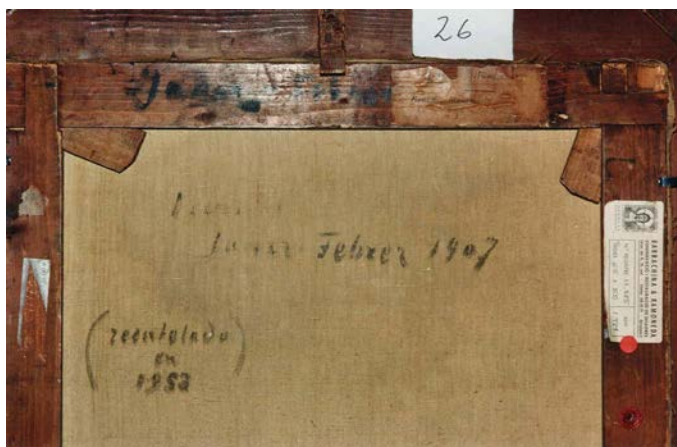


Fig. 70b

Podem considerar un senyal digne d'esment haver trobat una antiga intervenció de restauració que podria passar més desapercebuda, com és el cas de *Dues gitanes* en què un pedaç oculta parcialment la signatura de l'artista. Aquesta signatura típica de Nonell que podem veure al revers de *Natura morta* (1910) [172] o *Natura morta amb cebes i arengades* (1910) [173]. Aquesta darrera obra presenta una intervenció recent de canvi de pedaç després de molts anys exposada amb el curiós esquinçament en forma quadrada a la vista (fig. 71a, 71b, 71c, 71d).



Fig. 71b



Fig. 71b



Fig. 71b



Fig. 71b



En algunes teles, com per exemple *Flores* [174], o *Lassitud* [175], s'hi aprecien les petjades dels danys que la humitat ha pogut ocasionar als teixits, amb la consegüent problemàtica pictòrica que es tradueix en clivellats més o menys inestables. (Vegeu la reproducció del revers i detalls d'aquesta darrera obra a Galeria de reversos 2.5.).

En el cas de les obres que hem pogut veure d'altres col·leccions i museus, hem pogut comprovar algunes de les possibles mesures de conservació preventiva aplicades al dors de les obres. Concretament, algunes porten diversos tipus de barreres per prevenir qualsevol accident, com cartrons ploma amb ph neutre, o fustes de contraplacat, on igualment s'han anat adherint les diverses etiquetes de les exposicions on hagin participat. Exemples d'això els trobem en obres com *Amparo* (1902) (fig. 72a, 72b), que està protegida amb el material adequat.



Fig. 72a

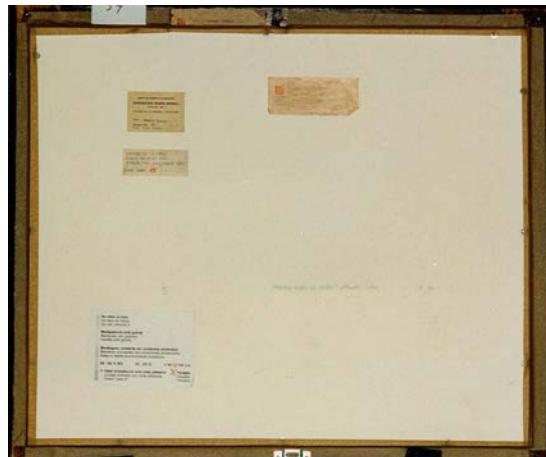


Fig. 72b

La protecció que confereixen a les obres a voltes també es fa extensiva al revers: en algun cas el marc oculta part del bastidor i, per tant, part de les etiquetes i de la informació conservada.

Haver reunit al MNAC una important quantitat d'obres de Nonell, ens permet fer una valoració a l'entorn dels tipus de marc més predominants en les seves obres. Aquests emmarcaments quasi sempre responen a un patró imposat durant el segle XIX, de motllura de fusta mecanitzada industrialment a l'estil modern amb acabat de guix i bol daurat. Les motlures tendeixen a una certa simplicitat, però quasi mai són llises i el daurat sol ser brillant amb pàtina clara

per donar llum als tons neutres dels fons de les figures. L'etiqueta de La Pinacoteca és potser la més present en alguns dels reversos dels marcs. També veiem etiquetes de galeries d'art, de restauradors, empreses de transports, etc. (fig. 73).

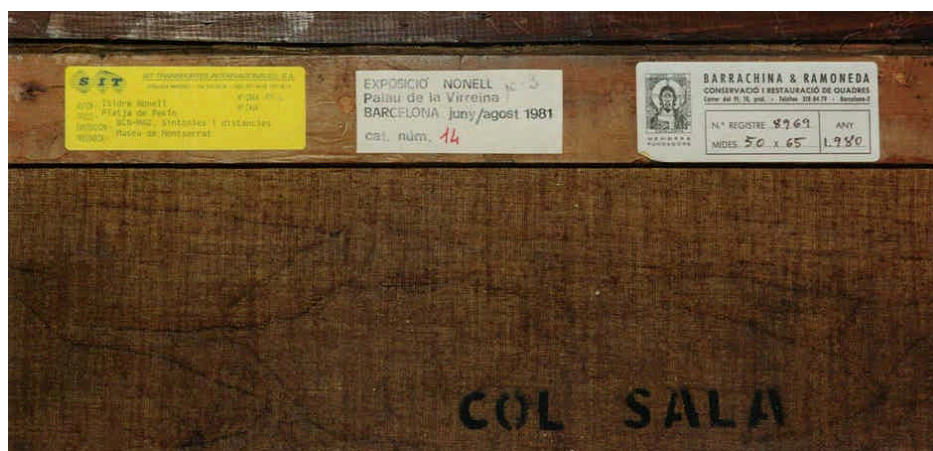


Fig. 73

Tot plegat ens indica com un revers pot convertir-se en dipòsit de les petjades dels diferents agents del món artístic i, de manera indirecta, ens informa del prestigi que l'obra de Nonell té en l'art català; com si les seves obres fossin un referent per al futur, en el qual es vol deixar empremta.

### El noucentisme i la diversificació dels procediments pictòrics

L'artista més representat en la selecció d'obres noucentistes és Joaquim Sunyer (1874-1956), de qui hem estudiat una desena de pintures a l'oli sobre tela. La textura dels seus quadres és pastosa, però regular. Combina l'aplicació líquida amb zones on el pinzell passa amb una pressió moderada i la pasta va deixant a la vista petits fragments de preparació blanca que en algunes peces produeixen l'efecte de vibració o de petites espurnes (fig. 74). La superfície és quasi sempre mat o setinada, com si les preparacions tinguessin un component més magre de



Fig. 74

l'habitual. La textura de la tela es percep pràcticament sempre, tret d'algun punt on la pasta està aplicada amb profusió.

A l'obra *Tres nus en el bosc* (1913) [223], la més gran del conjunt d'obres exposades de Sunyer, el bastidor és d'encaix francès amb falques dobles i travessers en forma de creu amb la tela preparada industrialment que presenta marques d'haver estat muntada successives vegades. Al dors de la tela hi han quedat unes taques indicadores de l'acció de la humitat i d'haver estat envernissada després d'alguna operació de neteja.

Els bastidors de Sunyer generalment són de qualitat mitjana i sovint presenten problemes de deformacions per causa de l'assecam irregular de les fustes, potser massa tendres en el moment de la construcció. Sovint també no responen a la numeració estàndard i, segons l'època, es nota que ell mateix preparava la imprimació, tal com denoten els escolaments que s'han produït al revers de la tela per la fluïdesa de la cola, com a *Paisatge de Fornalutx* (1916) [225], que és un exemple d'aquesta particularitat. Aquesta obra i *Paisatge de Mallorca* (1916) [226] tenen idèntiques dimensions.

Comprovem com el seu procediment quant a suports no és del tot uniforme i veiem teles i bastidors adquirits al comerç Texidor, com a les obres *La nena del gosset* (cap a 1917) [228] o *Retrat de Maria Llimona* (1917) [229], en les quals podem comprovar la marca al dors en dos logotips diferents. (Vegeu la reproducció del revers i detalls d'aquesta darrera obra a Galeria de reversos 2.5.).

És diferent el procediment a *L'esmorzar* (1915) [224], en què les bandes de la tela sobreres que giren damunt del bastidor no porten la capa d'imprimació, la qual cosa vol dir que la preparació va ser aplicada un cop la tela en cru ja havia estat muntada.

L'obra no datada *Dues figures femenines nues* [231], és l'única d'aquest conjunt de procedència clarament francesa, com ho certifica la marca comercial Paul Foinet de París, amb els característics encaixos simètrics, falques dobles i travesser horitzontal. Tot i que hem localitzat l'anunci publicitari d'aquesta marca, podem comprovar que es tracta més d'una fàbrica de teles que d'un establiment de materials diversos (fig. 75a, 75b). La qualitat d'aquest material tèxtil, quant a

tenacitat, ha esdevingut pèssima ja que ha sofert un procés de degradació poc corrent, que consisteix en successius esquinçaments sempre en el sentit de la trama (fig. 76).



Fig. 75a



Fig. 75b

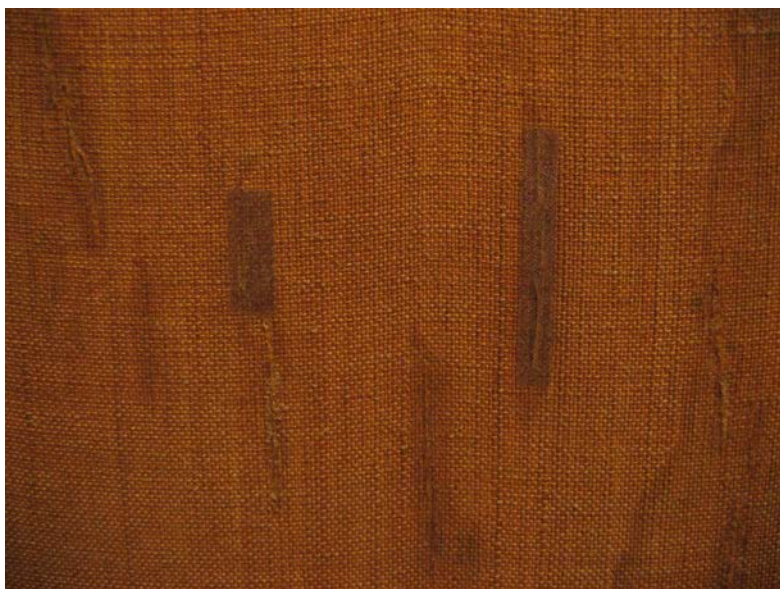


Fig. 76

En els suports de tela de les obres de Sunyer es donen força variants quant a tipologia de bastidors, teixits i preparacions: això ens indica la seva versatilitat i la manera aleatòria amb què deuria triar els seus materials. També observem una certa davallada en les qualitats, cosa no atribuïble a ell, sinó al mercat del moment. L'estat de conservació de la seva obra és relativament deficient pel que fa al suport. Es reconeix una certa precarietat, que sens dubte s'origina en la qualitat de materials ja esmentada; però també existeix el factor de l'excés de

moviments per trasllats, cosa que certifiquen la quantitat d'etiquetes que duen les seves obres als seus reversos.

Un altra artista noucentista, Joaquim Torres Garcia (1875–1949), es fa difícil d'avaluar per la poca obra de pintura sobre tela que hem pogut revisar d'ell. De la seva època de joventut destaquen *Dones a la font* (1905) [237] i *Dones de poble* (1911) [238]. Són obres d'estudi amb suports senzills, la primera de les quals té la dimensió d'un 8 F, i porta el preu,- una pesseta amb cinquanta cèntims - anotat amb llapis al bastidor (fig. 77).



Fig. 77

Del mateix autor i de l'època de les avantguardes artístiques que comentarem més endavant, hem estudiat el revers de l'obra *Espanyola* (1926) [239]. És un cas paradigmàtic de pintura que s'ha mogut fora de l'àmbit del museu, ja que hi ha ingressat darrerament procedent de la col·lecció Riera. Això es percep al revers, amb un aspecte descuidat, però amb la particularitat de contenir les marques del seu periple per nombroses galeries i exposicions.

Torres Garcia va ser un artista molt eclèctic i la pintura a l'oli sobre tela representa una parcel·la reduïda en comparació amb el volum de la seva obra, en la qual destaca la seva dedicació a la pintura mural decorativa i a altres formes de representació.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Torres Garcia, Museu Picasso, Barcelona, 2004. [catàleg d'exposició].

Altres obres d'autors noucentistes complementen aquest conjunt coincidint en unes similars característiques de suport. L'obra *El rebost* (1912) [055], de Feliu Elias (1878–1948), està realitzada damunt d'un correcte bastidor de tipus francès amb dobles falques i travesser horitzontal. Al revers de la tela, que és de cotó, s'hi pot observar inscrita la firma amb el pseudònim de l'autor i la data: "Apa 1912" (fig. 78).<sup>117</sup> Feliu Elies ha demostrat el seu gust pels suports més rígids i obres molt importants seves, com *La galeria* (1928) i *Natura morta* (1933), entre d'altres, estan realitzades sobre planxa de pasta de fusta i cartró.



Fig. 78

*Jove mare a la finestra* (1922) [073], de Francesc d'Assis Galí (1880-1965), té un suport preparat de forma artesana, reconeixible pel característic aspecte del revers de la tela tacat dels escolaments que es filtren pel teixit (fig. 79).



Fig. 79

---

<sup>117</sup> El seu nom queda sovint eclipsat pels seus pseudònims, com el de Joan Sacs a l'hora de fer teoria i crítica d'art, o com el d'Apa que va utilitzar per signar la seva obra gràfica i pictòrica.

Xavier Nogués (1873-1941), és un artista que a l'hora de pintar més aviat tria suports rígids com cartrons preparats, o fustes i de qui tenim més presència de tècnica mural en forma de pintura traspassada a nou suport.<sup>118</sup> Al revers de *Fira d'Olot* (1936) [163] hi figura la signatura de l'autor i la data de realització de l'obra (fig. 80).

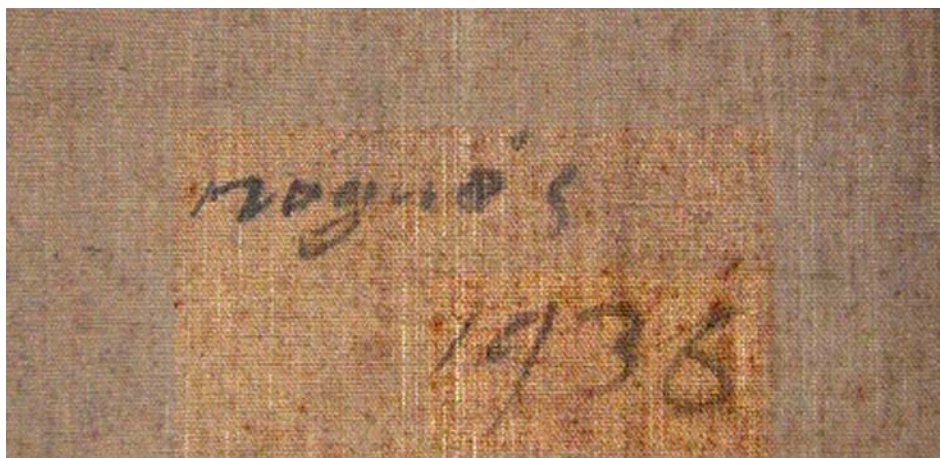


Fig. 80

Igual que Feliu Elias o Torné Esquiús (1879-1936), Xavier Nogués també s'inclina per suports rígids com cartrons preparats industrialment i fustes. Com en gran part dels noucentistes, la variació de tècniques és una forma d'estil, una manera d'abordar la creació i la relació amb el seu públic, amb especial importància de la pintura mural decorativa.

#### Artistes de la generació de 1917

El conjunt d'obres sobre tela que representen als artistes d'aquesta generació que segueix al noucentisme tenen el denominador comú de la diversitat quant a qualitat i rendiment pictòric relacionat amb el suport. Aquí no hi ha un autor principal i altres que complementin els arguments per tenir una visió més panoràmica. Es dona la particularitat que hi són representats molts artistes i potser amb més extensió Josep de Togores (1893-1970).

Un tret general d'aquest grup quant a tècnica pictòrica, és una certa despreocupació per l'ofici, que es tradueix en una llibertat d'expressió per representar allò que volen sense haver de complaure a qui hagi d'adquirir el seu

---

<sup>118</sup> Ens referim al conjunt de pintures murals traspassades procedents del celler de les Galeries Laietanes de Barcelona (no datades, cap a 1915).

art. Un dels marxants d'art de l'època és Josep Dalmau (1867-1937)<sup>119</sup> que a partir de 1917, dóna suport a Picabia per a realitzar la revista 391.<sup>120</sup> El mateix any 1917 es realitza la important exposició d'art francès al Palau de Belles Arts de Barcelona. També va presentar a la seva galeria "Els Evolucionistes" l'any 1918, a més de mostrar-s'hi les primeres obres de Joan Miró.

El paisatgista Ivo Pascual (1883-1949), amb l'obra *Tardor, Olot* (1919) [177], exemplifica un cas de manipulació de la tela de suport. Suposem que el mateix artista ha volgut aprofitar un determinat bastidor o bé un fragment de tela per engrandir un format. Hem d'afegir-hi la particularitat de la inscripció, amb el títol, el nom i la data en castellà (fig. 81a, 81b).



Fig. 81a

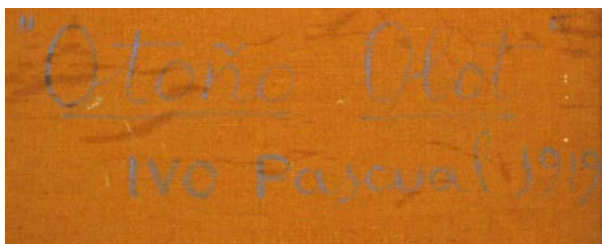


Fig. 81b

En una línia de representació del paisatge en el seu vessant marginal, de Jaume Mercadé (1887–1967) hem estudiat dues obres, *Paisatge de Valls* (1922) [142] i *Suburbis de Valls* (1922) [143] (fig. 82), consistents en teles de suports senzills de teixit de cotó que era la línia més assequible del mercat de materials artístics. En el primer cas el pintor ha fet uns grafismes al revers que no responen a cap composició però que resulten suggestius. En el segon revers presenta la inscripció del títol de l'obra.

<sup>119</sup> Quan parlem de les obres de Fortuny, citem a Josep Dalmau com a restaurador que reentela *La Batalla de Tetuan* de Fortuny, l'any 1914 vegeu p. 277 del capítol 3.1.

<sup>120</sup> MIRALLES, F., *L'Època de les avantguardes 1917-1970. Història de l'Art Català Vol. VIII*. Edicions 62. p.14.





Fig. 82

Les dues obres de Josep Mompou (1888-1968) es caracteritzen per la seva qualitat matèrica. Són *Port de Sòller* [156] i *Baigneuse* [157], ambdues de 1929, al revers de les quals l'artista ha tingut la constància d'inscriure, a banda de la seva signatura, el títol i la data de l'obra. L'esmentat marxant Josep Dalmau el va presentar a la seva galeria cap a 1908.

En aquest àmbit tenim obres com *La pluja* (1919) [011], de Rafael Benet (1889-1979), en el revers del qual hi ha inscrit l'antic títol, *La Blanquera*, que més tard el mateix autor va modificar, i l'obra de Manuel Humbert (1890- 1975) *Un racó de París* (1922) [098], al revers de la tela del bastidor de la qual veiem la inscripció del seu nom i el número u. Al revers de l'obra *Natura morta amb pipa*(1933) [054] de Rafael Durancamps (1891-1979), podem veure la numeració del bastidor - "12 F / 61 x 50 cm"- corresponent a les dimensions estàndard d'aquest format, que el pintor empra de forma apaïxada. Aquest artista, del qual actualment es conserva el seu darrer taller, visitable a la Diagonal de Barcelona, empra en gran mesura petits formats rígids de contraplacat.

A l'obra *Noi malalt* (1919) [052], de Francesc Domingo (1893 – 1974), hi tenim un revers interessant, amb la marca de la tela i el bastidor aparellats per la Casa Texidor, i hi comprovem un canvi d'adreça d'aquest comerç respecte a ressenyes anteriors.<sup>121</sup> Pel catàleg que tenim d'aquest establiment, podem comprovar com existien uns tallers on procedien a fer tota la manufactura del muntatge de les teles i els bastidors. Aquesta obra també presenta unes inscripcions referents a l'adreça "45 Rue Blomet / Paris" (fig. 83a, 83b), i el número deu, potser referit a la sèrie relacionada amb l'exposició en què va

<sup>121</sup> Tenim còpia d'un catàleg de la casa Texidor on figura aquesta mateixa adreça de Ronda de San Pedro 16, on ha estat ubicada fins els darrers anys de la dècada dels noranta del segle XX. L'anterior catàleg de 1910 hi figura com a Viuda de E. Texidor.

participar. Aquesta mateixa adreça, inscrita al dors, apareix a l'obra *Els jugadors* (1920) [053]. Ambdues obres són de la mateixa època de joventut.

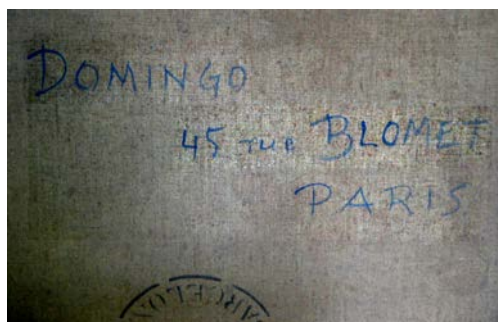


Fig. 83a

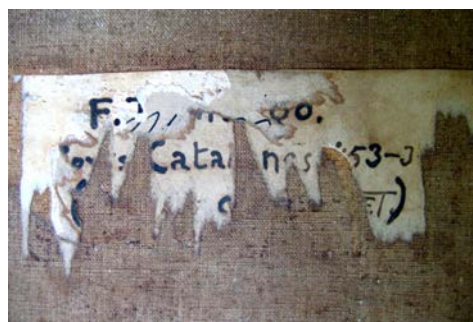


Fig. 83b

*Els terrats de Sans* (1922) [028], de Ramon de Capmany (1899-1992), també presenta un revers significatiu amb inscripció de l'artista (fig. 84).

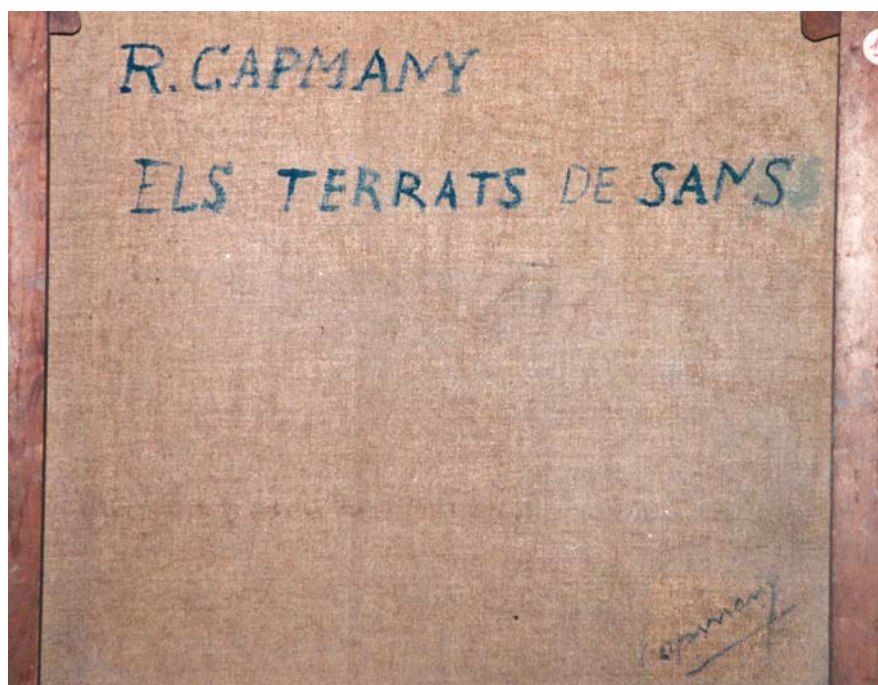


Fig. 84

Josep de Togores és el pintor amb més representació dins d'aquest grup generacional. La relació entre la seva tècnica pictòrica, habitualment a l'oli sobre tela, i els seus suports consisteix en unes superfícies regulars amb poca visualització del gra de la tela però, en canvi, on la capa de preparació blanca juga un paper molt important en l'efecte general de l'obra acabada, un efecte que ja havíem detectat en Sunyer. Però en Togores l'efecte és més acusat ja que les pinzellades estan molt foses unes amb les altres. Les àrees de color estan molt

delimitades i modulava de tal manera la pulsio del pinzell del tipus dur que molt sovint creava una textura a base de diminutes crestes rasposes amb la pasta molt mat i amb espurnes blanques de la preparacio vista, molt caracteristiques del seu rendiment visual.

Els suports de les cinc obres estudiades de Togores pertanyen al mateix proveïdor, encara que la marca només apareix en dues d'elles. Tant la tela com el bastidor deurien ser adquirida ja muntada, atès que la marca apareix estampada a la tela a *Printània* (1922) [233], i al travessar del bastidor a *Bust de dona* (cap a 1923) [235] (vegeu la reproduccio del revers i detalls de *Printània* a Galeria de reversos 2.5.). Es tracta del fabricant Lucien Lefebvre Foinet de París, que podria tenir a veure amb Paul Foinet et Fils, també de París, que apareix al revers d'obres de Sunyer (fig. 85). Podria tractar-se d'una fusio ja que als dos reversos figura com adreça el carrer de Bréa. Sembla que Togores s'inclinava per un tipus de bastidor econòmic vist que l'encaix és fix, és a dir, mancat del sistema mòbil de tensat dels angles a base de falques, mancança que no ha repercutit negativament en el comportament de la tela ni en la seva llisor sense ondulacions. Això ens fa pensar en un tipus de tela molt estable. *Noies catalanes* (1921) [232] és la de dimensions més importants -130 x 81 cm - però uns travessers en forma de creu hi fan la funcio de reforç. *Printània*, tot i ser una obra de dimensions força reduïdes, porta un travesser de reforç, tal com hem observat a la gran majoria de bastidors francesos.

Podem, també, observar la successio cronològica de *Mare jove* [234], *Bust de dona* i *Noia dormint* [236], totes realitzades el 1923 de dimensions 73 x 60 cm corresponent a un 20 figura, totes amb idèntiques teles i bastidors, coincidència que indica la total contemporaneïtat de realitzacio i una pulcritud dins de la austeritat que ens crida l'atencio. També és important assenyalar la presència de l'etiqueta de la Galeria Simon de París al revers de *Noies catalanes*, de *Printània*, i de *Mare jove*, si tenim en compte que en aquesta sala, del seu marxant Kahnweiler (1884-1979), Togores va presentar el 1922 una de les seves exposicions més importants (fig. 86). També es dona la coincidència que al revers de les dues primeres es conserven les etiquetes de l'Exposicio d'Art de Barcelona de 1922 amb els números de catàleg corresponents.



Fig. 85



Fig. 86

La tela de cotó sembla molt imposada en aquell moment. La seva fabricació estava en fase de crear excedents i el seu preu deuria ser molt assequible. Tot i no ser el suport majoritari, la seva presència és la més nombrosa que ens trobem en tot el recorregut cronològic. Moltes obres que revisem en aquest apartat estan realitzades damunt d'aquest teixit, que esdevé problemàtic per a la conservació, tal com s'explicarà en el capítol dedicat a la restauració del suport de tela modern.

Pere Pruna (1904-1977), amb l'obra *Dona* (1926) [189], ens proporciona un exemple de llenç de cotó amb el bastidor fix clavat als angles de qualitat clarament econòmica. La capa pictòrica, extremadament prima, deixa veure la preparació industrial molt clara per la presència de pigments blancs,<sup>122</sup> a més de les càrregues inerts que s'havien anat emprant tradicionalment (fig. 87a, 87b).



Fig. 87a



Fig. 87b

<sup>122</sup> A banda de la cerosa, el blanc zenc i el blanc de bari eren càrregues que donaven una superfície més blanca que el guix o el sulfat de calci sol.

Retrobem aquest suport de cotó en obres d'Ignasi Mallol (1892-1940), com *Mas Engràcia* (1923), a *Paral·lel* (1930) d'Emili Bosch Roger (1894-1980), a *Retrat de nena* (1935), de Josep Obiols (1894 –1967), i a *Maternitat. Josefina i Joan* (1933), d'Antoni Vila Arrufat (1894-1989), aquest últim amb un revers marcat amb la seva signatura, un monograma molt personal que retrobem amb petites variacions en altres obres seves (fig.88a, 88b) .



Fig. 88a

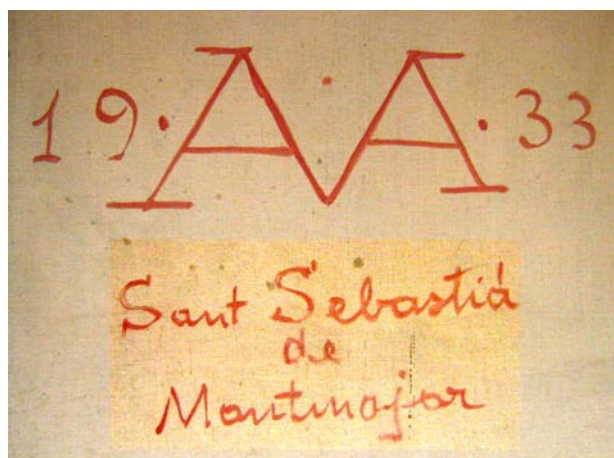


Fig. 88b

Hi ha dues obres a la reserva del MNAC que podem associar a aquest grup d'artistes i que presenten una història singular. Es tracta de dues pintures reentelades, *Dona nua* (no datada) de Marià Espinal (1895-1974), i *Nu* (1933) [058], de Roberto Fernández Balbuena, que van patir atacs vandàlics a causa de la seva iconografia. Aquesta és una característica poc coneguda de la conservació d'algunes obres: molts del nus femenins porten una protecció de vidre no tant per causes de preservació ambiental, com per evitar possibles agressions. Aquest és el cas, sense anar més lluny, de l'*Odalisca* de Fortuny.

#### Els recursos de l'avantguardisme i Juli González

La pintora polonesa Méla Mutermilch (1886-1967), que va viure a Girona durant un període de la seva carrera, practica un procediment pictòric molt personal i identificable. Un exponent d'aquesta tècnica és l'obra *Retrat del marxant Josep Dalmau* (1911) [161], que és perfectament aparellable quant a procediment i muntatge del suport a *Santa Família* (1912) [162], que es conserva a la reserva del MNAC. En els dos casos ens trobem amb una tela que es diferencia molt de les altres pel seu color ataronjat i per la seva fibra llenyosa consistent en arpillera de jute. Les capes de preparació són fetes per la mateixa artista a base de cola

animal i càrregues inerts com el guix o la creta. Els escolaments han filtrat pel revers tacant la tela i, unit això al tipus de bastidor fix de qualitat econòmica, produeixen un cert efecte de rusticitat (fig. 89). Una de les principals característiques de l'elaboració feta per la mateixa pintora, és que la preparació arriba fins al cantell de manera que els gavarrots quedarien coberts amb l'inconvenient de rovellar-se, i el seu acabat és més magre per causa de no portar l'additiu oleaginós. Damunt dels suports descrits, la capa pictòrica té un aspecte mat i amb una textura de pinzellades absorbides que deixen respirar el blanc en molts punts amb l'efecte de vibració que ja hem descrit de Sunyer i Togores (fig. 90).



Fig. 89



Fig. 90

En canvi, la pintora russa Olga Sacharoff (1889-1967) practica un tipus de pintura de textura llisa, i els seus materials, bastidors i teles de cotó són de qualitat senzilla. Tant les teles com les preparacions són primes i llises, de factura industrial, molt diferents del tipus de material emprat per Méla Mutermilch. *Un casament* (1919-1923) [216] i *Els casats de nou* (cap a 1929) [217] són dues de les seves obres exposades, i hi criden l'atenció les inscripcions referents a l'adreça de París, al carrer de Montparnasse amb el títol de l'obra en italià (fig. 91a, 91b).

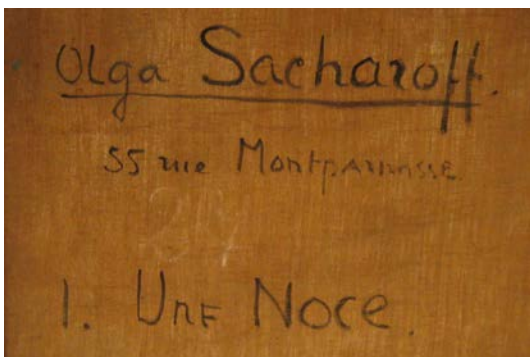


Fig. 91a



Fig. 91b

*Retrat de Carmen* (1919) **[008]**, de Rafael Barradas (1890-1929), és una obra reentelada amb anterioritat a passar a formar part del fons del MNAC. La tela original es percep de tipus industrial, de qualitat senzilla, i amb la tela del reentelat de cotó. Cal assenyalar la particularitat de la preparació queda a la vista, atès que la tècnica pictòrica és molt lleugera, aplicada com a veladura.

Celso Lagar (1891-1966), amb *Pastoral 1916* **[106]**, presenta el mateix tipus de bastidor fix que predomina en aquest període, i que hem vist des de Pidelaserra, Togores, Pruna o Mutermilch. Aquesta obra de Lagar presenta una de les particularitats més exclusives i de més efecte pel que fa al dors d'una obra: es tracta d'un revers pintat. En aquest cas la pintura oculta no és gaire evident i l'efecte queda molt apaivagat per tractar-se d'un assaig o obra menor que mai ha cridat l'atenció si s'ha de jutjar per l'etiqueta que porta adherida i un travesser que talla la visió del conjunt. (Vegeu la reproducció del revers i detalls de *Pastoral 1916* a Galeria de reversos 2.5.).

La trobada d'un revers pintat es dóna comptades vegades. Però una de les més essencials es troba també en aquest conjunt d'obres de la col·lecció del MNAC. Es tracta del revers de *Retrat de Joan Torres* (cap a 1920) **[050]**, de Salvador Dalí (1904-1989), on hi ha pintat un paisatge de la Costa Brava.<sup>123</sup> La tècnica d'aquest paisatge correspon a una fase de puntillisme que Dalí assajà cap a aquesta època i que no tindria continuïtat en la seva carrera posterior (vegeu la Galeria de Reversos 2.5). La creació d'aquest "Paisatge de la Costa Brava" és anterior al retrat del seu amic Joan Torres. El paisatge es devia pintar directament sobre el revers de la tela de doble fil en tafetà, seguint les

<sup>123</sup> Aquesta obra està descrita en el catàleg de pintura dels segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern. Barcelona 1987. p. 321.

indicacions del seu mestre Juan Núñez Hernández de l'Escola Municipal de Dibuix de Figueres, que recomanava als seus alumnes pintar directament sobre la tela, deixant la capa de preparació al revers.<sup>124</sup> Posteriorment a aquest primer assaig, Dalí pintaria el retrat del seu amic. Així doncs, la pintura posterior és la que ha quedat definitivament com anvers. (Vegeu la reproducció del revers i detalls d'aquesta obra a Galeria de reversos 2.5.).

Aquest treball experimental del jove Dalí és extraordinari però no únic. Podem recordar que Hermen Anglada Camarasa ja va pintar la seva *Granadina*, i d'altres composicions, directament al dors de la tela. El mateix Dalí pintaria el *Retrato de Maria Carbona* (1925)<sup>125</sup> - actualment al Musée des Beaux-Arts de Mont-real - damunt la quarta part del revers d'un cartró on Dalí havia pintat una natura morta amb estil cubista, una obra que ell mateix va dividir però que apareix sencera en el fons d'una fotografia amb Anna Maria i Salvador Dalí que es conserva al Museu de la Joiguina de Figueres. En els dos casos, per tant, la pintura primera està al dors, oculta en el cas de l'obra del MNAC, o esquarterada en el cas de la taula cubista. Però és significatiu que els dos assaigs corresponguin a proves estilístiques que Dalí va iniciar i que no continuaria. És per això que aquest revers puntillista adquireix una singularització extrema.

L'altra obra de Dalí present en la col·lecció del MNAC, *Retrat de Salvador Dalí i Cusí, pare de l'artista* (1925) [051], té una capa pictòrica llisa damunt d'un suport totalment quadrat, amb uns materials força econòmics i encara primerencs, que no són representatius del posterior interès que el artista demostraria per la qualitat de suports i teles.<sup>126</sup> El revers d'aquesta obra presenta una extraordinària profusió d'etiquetes, un total de setze, encabides en un bastidor de 104 x 104 cm, un signe de la seva fortuna crítica, motivada en part per la forta càrrega autobiogràfica d'aquesta obra, i de la cura del Museu per conservar les traces del seu periple internacional. (Vegeu la reproducció del revers i detalls d'aquesta obra a Galeria de reversos 2.5.).

---

<sup>124</sup> CAMPO, G.; BERINI, G.; "El soporte textil en la obra de un pintor del siglo XX: el caso de Salvador Dalí". *Actas Seminario Internacional de Conservación de Pintura*. Universidad Politécnica de Valencia 2005.

<sup>125</sup> Es tracta d'un oli sobre cartró conservat al Museu de Belles Arts de Montreal. Dalí 2004. Venècia 2004. p. 54-55 i 74. [catàleg d'exposició].

<sup>126</sup> Sabem per fonts verbals que un dels seus establiments proveïdors era Piera del carrer Cardenal Casañas. Aquesta botiga actualment en funcionament va ser fundada cap el 1940.



Tal com hem fet en les argumentacions a l'entorn al taller de Casas remarcant la inclusió de materials artístics en la representació de les seves obres, també podem fer-ho en el cas de Dalí. Amb ell encara podem anar més enllà, pel fet que el seu taller i els seus materials encara perviuen a la seva casa taller de Portlligat.<sup>127</sup>

Juli González (1876-1942) va ser molt versàtil a l'hora de triar els seus suports, i no pretenia cap mena de purisme ni ortodòxia quan emprava materials que podríem considerar pobres o rústics. Té nombroses obres de petit format realitzades damunt de cartró amb tela aplicada, cosa que ja hem vist freqüentment en pintors com Nogués o Gimeno, uns materials assequibles en el mercat.

De les cinc obres estudiades, les dues primeres són, per ordre cronològic, *Dona rentant-se* (cap a 1913) [087] (Vegeu la reproducció del revers i detalls d'aquesta obra a Galeria de reversos 2.5.) i *Noia adormida a la platja* (1914) [088]. Estan realitzades sobre una tosca tela d'arpillera muntada damunt d'uns bastidors de tipus francès fets a mida,<sup>128</sup> dels quals creiem que van ser incorporats en una restauració general del conjunt d'obres quan aquestes van ingressar al Museu.<sup>129</sup> Aquest tipus de tela amb els fils tant gruixuts i llenyosos en lligament de tafetà són un suport que segurament l'artista va triar per les textures discontinues que creaven en la capa pictòrica. És possible que no hi donés cap mena d'imprimació, atès que els mateixos colors de l'anvers han traspasat al revers i la capa pictòrica respira la porositat de la tela sense preparar (fig. 92a, 92b).

---

<sup>127</sup> Existeix l'inventari inèdit dels materials artístics de Salvador Dalí fet el 1991 per la doctora Gemma Campo, catedràtica de restauració a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona i de Georgina Berini, restauradora de pintura de la Fundació Gala Salvador Dalí de Figueres.

<sup>128</sup> Les dimensions, molt allargades 123 x 60 cm i 82 x 176 cm respectivament, no responen als formats estàndards.

<sup>129</sup> Donatiu Roberta González, 1972. Aquesta restauració a què ens referim, anterior a la donació té els indicis de ser realitzada a França ja que els bastidors i la manera de encolar les vores del perímetre responen al tipus d'intervencions de taller de restauració privat. També hem observat el mateix sistema en totes les obres de Joan González, germà de l'artista, i que han ingressat al MNAC posteriorment.

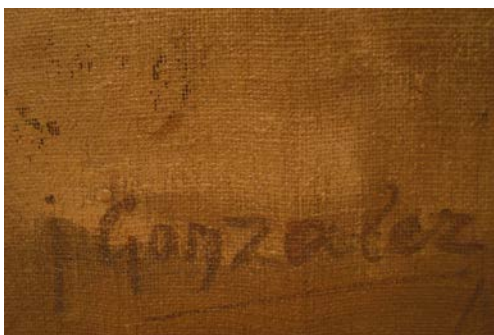


Fig. 92a

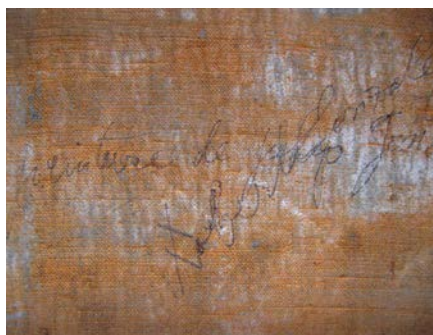


Fig. 92b

Quant a *Noia rentant-se*, està pintada damunt d'una tela de teixit liberià en tafetà força dens i d'un color gris poc habitual. El bastidor respon a la tipologia del fix amb els angles clavats, cosa força problemàtica, ja que no permet tensar la tela, amb les consegüents deformacions que s'ocasionen en aquests casos.

*Montserrat cridant, Núm.1* (cap a 1936-1939) [090] i *Cap cridant* (cap a 1936-1939) [091] són obres de petit format que presenten l'excepció del revers protegit per una placa de cartró en la primera (fig. 93). S'ha considerat deixar aquest material per portar inserides etiquetes i inscripcions originals. La protecció del revers de les pintures sobre tela té una llarga tradició en col·leccions com la de la Fundació Thyssen Bornemisza, en què molts reversos porten un cartró ploma subjectat a base de cargols inserits al bastidor. Aquest sistema de protecció és molt efectiu però discutible quant a la forma en què incideix en un element estructural com és el bastidor.<sup>130</sup>

És important valorar com la principal faceta artística de Juli González, que era la d'escultor, irromp en la seva obra pictòrica. Les pintures a l'oli tenen una materialitat molt marcada i això es reflecteix al revers amb unes textures molt corpòries.

Hem d'afegir a aquesta valoració la particularitat de les inscripcions del revers, que van ser fetes per la mà de la seva filla Roberta González, i que formen un característic grafisme a base dels dos noms - de Julio i Roberta - superposats a mode de testimoni d'autenticitat (fig. 94a, 94b, 94c). Les teles i els cartrons presents a la col·lecció permanent, i les que es conserven a la reserva, provenen de la donació que la filla de l'artista va fer al Museu d'Art Modern el 1972 i estan, majoritàriament, identificades amb aquesta inscripció. També hi ha

<sup>130</sup> Aquest sistema de protecció es tracta a les p. 343-346 de l'apartat 3.4. del tercer capítol.

nombroses altres inscripcions al bastidor referents a les dimensions de l'obra, a les destinacions i a la seva data d'execució.

Els quadres *Noia rentant-se* (cap a 1920-1926) [089] i *Noia dormint-se a la platja* presenten els signes d'haver estat muntats a França, lloc on Juli González va morir, pocs anys després de la fi de la Guerra Civil, i on Roberta González va néixer i morir. És per tant fàcil d'imaginar que aquestes teles, que havien estat realitzades a Barcelona, fossin col·locades en el seu suport definitiu poc temps abans de la seva donació definitiva a la ciutat.



Fig. 93

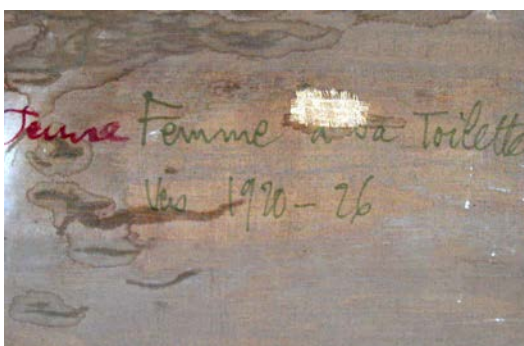


Fig. 94a

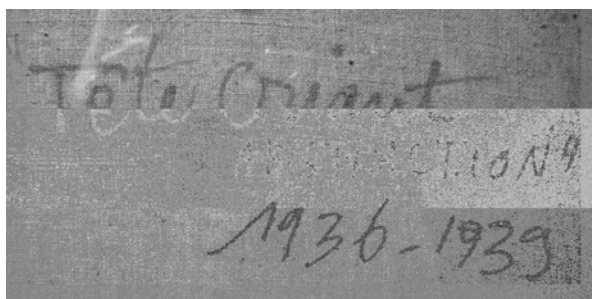


Fig. 94b

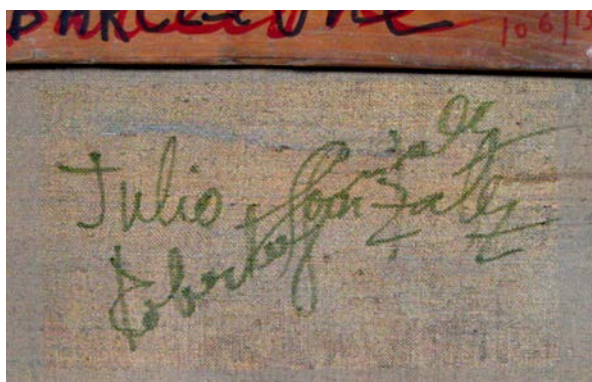


Fig. 94c



### **2.3. Les etiquetes**

Aquest element documental és el que trobem més freqüentment als reversos dels bastidors i dels marcs de les obres estudiades. Pràcticament no hi ha cap pintura que no porti alguna etiqueta. Poden ser molt interessants quant al seu origen i funció per la qual han estat adherides al revers dels quadres, o bé poden ser de tipus funcional i rutinari, fruit d'una campanya de trasllat intern de museu o d'altres situacions com l'elaboració d'inventaris i les ordenacions de col·leccions. Es poden diferenciar per la seva tipologia i els restauradors emprem els termes "antigues" i "modernes", - en llenguatge planer – amb relació al paper, l'adhesiu i la forma en què estan fetes les anotacions. A les que podem considerar més antigues, l'adhesiu que porten és la goma aràbiga, que actua amb la humitat, com els tradicionals segells de correu. Les modernes són autoadhesives, a base d'una cola sintètica insoluble a l'aigua i per tant amb més problemes de reversibilitat.

Seguidament en desenvoluparé les variants més freqüents, fent especial atenció a les més singulars i emblemàtiques que, com un bagatge de rodamón, han anat acumulant els reversos de les obres catalogades en aquest estudi. Val a dir que considero el grup triat tan representatiu que quasi m'atreveria a afirmar que hi apareixen totes les variants possibles, a més de considerar que els reversos d'obres pictòriques del segle XIX i XX són els que contenen més informació d'aquesta mena. Això no és un fet casual perquè el trànsit d'aquest tipus de material artístic és més freqüent i més fàcil que el d'obres més voluminoses i de períodes artístics amb un fons més reduït. El moviment és el que genera la proliferació d'aquesta mena de documents, i és per aquesta mateixa raó que els llenços de grans dimensions no porten tantes etiquetes com els mitjans o petits, atesa la seva difícil manipulació que els deixa com a excepció a l'hora de "marcar" les obres.

#### **Les etiquetes de museu**

L'etiqueta amb informació bàsica més freqüent que es troba al revers de les pintures sobre tela de la col·lecció permanent d'Art Modern del MNAC, és la que duu únicament el número d'inventari imprès en negre sobre paper blanc rectangular, adherida amb la tradicional goma aràbiga a que hem fet al·lusió anteriorment, cosa que ens fa pensar en una certa antiguitat no del tot determinada. Aquesta pràctica actualment queda estipulada, per norma, en els

números de color vermell anotats visiblement a la zona inferior dreta de l'anvers del quadre i els mateixos números, però en dimensions mes grans, en algun lloc preferentment visible de la banda inferior dreta del bastidor (al revers). Associada a aquella, i probablement coetània, sovint veiem l'etiqueta de color rosat amb la denominació "Museu de Belles Arts / de Barcelona"(fig. 1).<sup>1</sup> Aquesta nomenclatura es relaciona amb el Palau de Belles Arts seu del Museu des de 1891, i correspon a l'important període de projecció i creixement de la col·lecció, que va passar de tenir 294 pintures l'any 1906, a tenir-ne 852 l'any 1926. Les successives exposicions internacionals de 1907 i de 1911, van complir decisivament amb la finalitat de facilitar l'adquisició de la Junta de Museus de Barcelona, de les obres que passarien a nodrir de forma decisiva, el fons dels Museus d'Art. Tots els esdeveniments importants relacionats amb les col·leccions, llegats i adquisicions - especificats com el cas excepcional de la Col·lecció Plandiura - i també els canvis de seus fins a reubicar-se al Palau de la Ciutadella el 1945, queden reflectits al text que precedeix el catàleg del Museu d'Art Modern de 1987.<sup>2</sup>



Fig. 1

Altres etiquetes internes de registre de museu posteriors a les que acabem d'explicar són les que contenen més informació i que presenten una forma de fitxa de paper blanc amb l'encapçalament "Museo de Arte Moderno de Barcelona", o bé "Ayuntamiento de Barcelona / Museo de Arte Moderno de Barcelona" amb les dades mecanografiades relatives a l'autor, títol, tècnica, dimensions i número d'inventari (fig. 2a, 2c). Per la seva nomenclatura les atribuïm a la fase més relativament recent en què, des de 1945, aquesta col·lecció va dependre exclusivament de l'Ajuntament de Barcelona. Aquestes etiquetes apareixen en diverses versions, com la de la pertinença a la Junta de Museus (fig. 2b), i el més lògic és pensar que corresponen a diverses campanyes de documentació del fons. Podem, així, establir que es tracta d'etiquetes de presència majoritària i que no revesteixen més importància – importància que no és poca – que la de documentar ordenadament el fons de les

<sup>1</sup> GARCIA, A. , *Museus d'Art de Barcelona: Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*. MNAC Estudis. Barcelona, 1997. p. 311-316 i 364-366.

<sup>2</sup> *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, 2 vols. Ajuntament de Barcelona 1987. Cristina Mendoza, directora i conservadora cap de les col·leccions d'Art Modern, presenta un documentat text sobre la història de les col·leccions del que fou Museu de Belles Arts, a l'època de l'exposició Universal del 1888, fins a 1985, any del darrer Pla de museus., p. 10-33.

col·leccions del Museu, i incumbint a conservadors amb les especialitats de registradors, documentalistes i restauradors la seva pervivència al revers de les obres d'art.

També podem considerar informació inclosa al dors de les obres aquelles etiquetes que documenten obres en dipòsit com les de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona (fig. 2d). Altres que presenten la variant més moderna de descriure succintament les dades més bàsiques a base de lletres mecanografiades. És aquest el cas d'obres propietat del Museu del Prado com *Primavera romana*, de Galofre (1846-1902), que la conserva en molt bon estat (fig. 3). En canvi d'altres quadres en dipòsit l'han perduda o no l'han portada mai com *El toc d'oració*, de Modest Urgell (1893-1919) o *Zitto. Silenzio, che passa la ronda*, de Josep Lluís Pellicer (1842-1901), tots exposats a la col·lecció permanent d'Art Modern del MNAC.



Fig. 2a



Fig. 2b



Fig. 2c



Fig. 2d

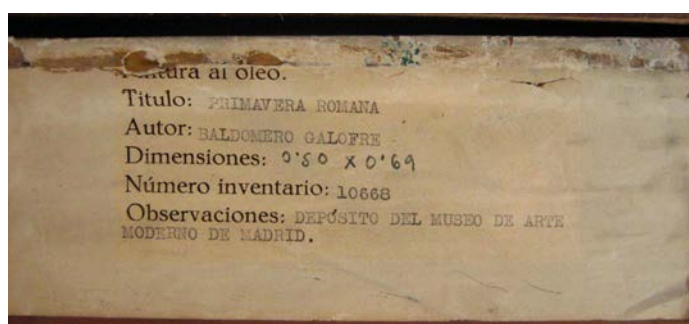


Fig. 3

## Les etiquetes de la Guerra Civil

Les etiquetes menys freqüents, en contraposició amb les anteriorment citades, són les que apareixen en grups més reduïts d'obres, que guarden en si la memòria o el testimoni de moviments originats per exposicions emblemàtiques, llegats de col·leccions, o bé - les més singulars - les relatives al retorn del patrimoni català posterior a l'èxode causat per la Guerra Civil espanyola. En aquestes darreres etiquetes apareix el nom de les localitats de Darnius i d'Olot.

El relat exhaustiu dels fets d'aquell període ha estat publicat per diversos historiadors <sup>3</sup> i el material de primera mà, entre d'altres, el podem trobar a l'arxiu de la Junta de Museus, conservat a la Direcció General de Patrimoni Cultural. Les vicissituds del salvament de les obres d'art durant el període de la Guerra Civil espanyola estan documentades per Joseph i Mayol,<sup>4</sup> testimoni directe dels fets ja que Folch i Torres li va encarregar d'inventariar les obres incautades durant la primera fase dels esdeveniments bèl·lics, entre 1936 i 1937. També aporten informació molt útil i valuosa les fotografies d'arxiu reunides a l'exposició *Viatge a Olot*, on comprovem mitjançant un text inèdit de Folch i Torres transcrit al catàleg,<sup>5</sup> la relació per grups sota el títol "Importància dels materials reunits" i, rere un llistat que s'inicia amb:

"Les col·leccions de pintura romànica (úniques al món).

Les col·leccions d'escultura romànica (menys singulars però importantíssimes)...",

segueix enumerant teixit, orfebreria, numismàtica, ceràmica, dibuixos antics i moderns..., fins arribar a:

"...Les col·leccions de pintura i escultura contemporània (almenys la part més important dels artistes morts: Martí Alsina, Mercader, Vayreda, Fortuny, Russinyol [sic], Casas, Llimona, Galwey, Sunyol, Nonell, Canals, etc."<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> VIDAL I JANSÀ, M; *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Biblioteca Abat Oliva. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona 1991. p. 351-371.

<sup>4</sup> JOSEPH I MAYOL, M. *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Ed. Pòrtic, Barcelona, 1971.

<sup>5</sup> VIDAL, M. *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la guerra civil*. Barcelona, Ed. Àmbit Serveis Editorials, 1994.

<sup>6</sup> *Cit. Supra* n. 5. p. 23-29.



Folch i Torres, en aquell moment director del Museu d'Art de Catalunya, va enumerant cronològicament, els grups d'obres que s'havien d'evacuar cap al destí més segur, lluny del nucli urbà que està més exposat als bombardeigs i, per altra banda, apropar-los a la frontera francesa.

Resseguint el moviment de les obres que pertanyen a la col·lecció que ens ocupa, també trobem la localitat de Darnius esmentada per Joseph i Mayol referint-se aquest a Pi i Sunyer com qui va dipositar obres importants dels museus en grans masies allunyades dels punts més conflictius.<sup>7</sup> L'exposició d'art català portada a terme al Jeu de Paume de París i posteriorment al castell de Maisons Laffitte es va dedicar exclusivament a l'art romànic i gòtic.<sup>8</sup> Així doncs, podem concloure que les obres cabdals del XIX i principis del XX, anomenades en aquell moment com a "contemporànies", van restar protegides entre les localitats d'Olot i Darnius, i les singulars etiquetes que encara conserven en són una prova més.<sup>9</sup> El mas Descals de Darnius encara conserva alguna d'aquestes proves.

Pel que fa a l'obra de Fortuny *La batalla de Tetuan*, va restar ubicada a l'església de sant Esteve d'Olot on la podem distingir a la fotografia d'arxiu, on es veu al fons a la dreta enrotllada i custodiada per uns mossos d'esquadra (fig. 4).<sup>10</sup>



Fig. 4

<sup>7</sup> JOSEPH I MAYOL, M. *cit. supra*, n.4, p. 148

<sup>8</sup> JOSEPH I MAYOL, M. *cit. supra*, n.4, p. 149-163.

<sup>9</sup> GUARDIA, M., *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de Joaquim Folch i Torres*. Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya. I, 1, 1993. p.303-321.

<sup>10</sup> Vegeu VIDAL, *cit. supra*, n. 5, p. 60. La fotografia va ser realitzada per Joan Vidal i Ventosa el novembre de 1936.

Les precipitacions de l'evacuació potser no van permetre col·locar cap mena de distintiu, i comprovem també com el desenllaç final de la guerra es va aprofitar el fet del retorn per deixar una empremta propagandística més en forma d'etiquetes que documenten el seu retorn als llocs d'origen.

Aquestes etiquetes en la seva modalitat de "recuperación" corresponen a l'any 1939; les del tipus inventari són dels anys quaranta, i algunes proven que l'obra en que apareixien estava fotografiada. A les etiquetes adherides al revers d'algunes obres de la col·lecció permanent d'Art Modern del MNAC hi figuren, sota l'encapçalament imprès "MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL / Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", el lloc del dipòsit, que en aquest cas és el "Palacio Nacional de la Exposición (Barcelona)", amb la data – "21-2-39" –, la procedència – "Darnius" –, i la resta de les dades corresponents a la descripció de l'obra, com són el títol, la tècnica pictòrica, l'autor amb la seva cronologia i les dimensions per aquest ordre i escrit amb tinta. La informació és tan completa, que s'hi van afegir les observacions relatives al número de l'embalatge i caixa corresponent i la propietat de la peça: "Museo Barcelona". Hem pogut comprovar com algun quadre de col·lecció particular, com *La pollancreda*, de Joan Llimona, també la porta emplaçada al seu dors, on figura el text que fa referència a ser "Recuperado del enemigo" i amb data de vint-i-sis de gener de 1939, amb dipòsit a Pedralbes (fig. 5a, 5b).<sup>11</sup>

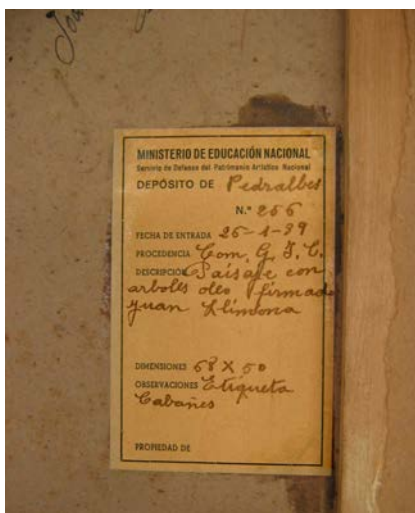


Fig. 5a



Fig. 5b

<sup>11</sup> Obra que pertany a col·lecció particular; reproduïda a Doñate, M., *et al.*, *Joan Llimona (1860-1926), Josep Llimona (1864-1934)*, MNAC 2004, p. 73. [catàleg d'exposició].

Al fons de pintura moderna exposada al MNAC, aquesta etiqueta encapçalada pel lema de “Recuperado del enemigo por el Ejército Español”, amb la inscripció “Darnius” feta a mà, apareix al revers d’alguns quadres de Fortuny com el retrat *La senyoreta del Castillo al seu llit de mort*, *El col·leccionista d’estampes* (Vegeu la reproducció del revers i detalls de les obres a Galeria de reversos 2.5.) o la pintura a l’oli sobre cartró *L’odalisca* (fig. 6a, 6b). També la trobem al revers de l’obra de Casas (1886–1932) *Corpus. Sortida de la processó de l’Església de Santa Maria (Barcelona)* i a la de Rusiñol (1861–1931) *Novel·la romàntica sense oblidar* que en porten obres d’altres autors èpoques (fig. 6c, 6d). Una altra etiqueta molt similar, també encapçalada amb l’entitat ministerial, però amb el rètol “Depósito De Caja De Pensiones”, indica la procedència de l’obra – “Olot” –, és la que apareix concretament al revers de la pintura *Estudi*, de Nonell o en un bastidor d’obra desconeguda (fig. 7) (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l’obra a Galeria de reversos 2.5.). Pel que fa a les obres que porten l’etiqueta indicant que aquella obra havia estat fotografiada hem comprovat la seva existència al revers de l’obra *Gitana* (MNAC/MAM 40710), de José Villegas (1844-1921), conservada a la reserva del MNAC, amb la dada de qui la hi col·locà, en aquest cas el fotògraf Serra (fig. 8).



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c

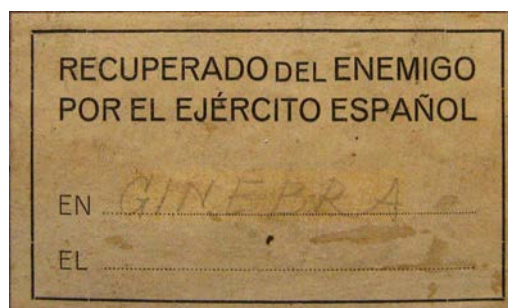


Fig. 6d



Fig. 7



Fig. 8

A l'inici de la dictadura de Franco, el Museu d'Art de Catalunya reprèn la seva activitat, i és en aquell moment que alguns encarregats del nou règim marquen les obres que van tornant dels llocs on han estat salvaguardades. Luis Monreal y Tejada al seu llibre *Arte y Guerra Civil*,<sup>12</sup> es fa ressò d'aquesta activitat en la qual va participar, i la seva descripció de la tipologia de les etiquetes coincideix completament amb les que figuren al revers de les obres del MNAC esmentades:

"...Los organismos recuperadores de la Generalitat ponían a todos los objetos que tenían en su poder (incluidos los propios del Museo) un numerito de cinco cifras puesto a pincel en rojo vivo. En los cuadros solían estar en el ángulo inferior derecho del anverso. No recuerdo hasta que cifra llegaba la numeración cuando nuestro Servicio decidió continuarla en la misma forma, pero si que al final pasaba del 82000.

Todavía en muchas colecciones privadas de Barcelona, ...encuentro el numerito rojo...

Algunas veces conservan también etiquetas pegadas al dorso, tanto de la incautación republicana como de la recuperación nacional. Las nuestras son verticales y estrechas, consignando los datos técnicos de la obra, el depósito donde se halla y cualquier otro dato técnico que se conozca. En ocasiones reconozco mi puño y letra en su escritura. Junto a esta puede haber otra etiqueta verde que dice simplemente 'Fotografiado'...

(...)Me he referido acaso con excesivo detalle, a este asunto de catalogación y etiquetas para conocimiento de quienes todavía conserven algo de todo esto para que lo sepan interpretar y para darles el consejo de que no lo destruyan, pues son datos preciosos del historial, ..."13

<sup>12</sup> MONREAL Y TEJADA, L. ; *Arte y Guerra Civil*. La Val de Onsera. Angüés (Osca), 1999. p. 90-91.

<sup>13</sup> Els fotògrafs als quals es refereix en el text també els anomena; són Pelayo Mas (fill d'Adolf Mas, fundador de l'Arxiu Mas) i Vidal Ventosa, fotògraf del MAC.

Cal afegir l'existència de les etiquetes al dors de les obres de Fortuny que figuraren a la seva l'exposició monogràfica que es va fer immediatament després de la guerra, on s'empren els següents termes: "Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional / Obra exhibida en la Exposición Fortuny- Palacio de la Virreina / Barcelona 1940"<sup>14</sup>.

### **Les etiquetes de llegats, donacions i adquisicions**

Les etiquetes antigues corresponents a llegats, donacions i adquisicions de col·leccions també són poc freqüents, i val a dir que probablement no hagi existit mai cap normativa interna de registre de museu que estipuli assenyalar amb una etiqueta determinada els grups d'obres que pertanyen a un llegat o grup d'obres artístiques determinades. Tot i així, hem localitzat alguns exemples d'etiquetes i/o inscripcions d'aquest tipus.

Quant a adquisicions, hem de destacar preferentment la col·lecció Plandiura. És el conjunt d'obres d'art més important adquirit per la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, adquisició que es va materialitzar l'any 1932.<sup>15</sup> Aquesta col·lecció és coneguda a primer cop d'ull pel número d'inventari de quatre xifres correlatives (fig. 9a, 9b, 9c, 9d) i pel tipus de marc característic, la descripció i valoració del qual ja farem a l'apartat dedicat a aquest element complementari de les obres pictòriques. Però, en definitiva, vull deixar constància que la col·lecció Plandiura no porta cap mena de distintiu lligat materialment als quadres de la seva procedència tret d'alguna inscripció del nom del propietari en ser encarregat el marc, normalment a La Pinacoteca, o alguna etiqueta inusual.



Fig. 9a



Fig. 9b

<sup>14</sup> Vegeu-la al revers de *La senyoreta del Castillo al seu llit de mort* de Fortuny, reproduïda al subcapítol "Galeria de reversos", d'aquest mateix capítol 2, p. 208-209.

<sup>15</sup> Vegeu *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, 2 volums. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1987., p. 25-27.



Fig. 9c



Fig. 9d

Hem d'assenyalar l'existència d'etiquetes aparentment insignificants que, d'una forma bastant imperceptible, deixen constància de la seva anterior propietat amb l'anotació d'antics posseïdors com Sala, Mestres, Utrillo, Vidiella, Teixidor... cadascuna amb la seva història potser detallada a les pàgines dels llibres d'actes de les successives juntes de museus on han quedat reflectits els acords i les negociacions per a la materialització de les operacions, en els butlletins periòdics o en els llibres de registre. Tal és el cas de l'obra ja esmentada *Venus i el colom*, de Juan Cordero, al revers de la qual apareix un petit segell antic amb la inscripció "legado Sala / 1924" en concordància amb el fet de procedir del llegat Feliu Sala (fig. 10). El mateix estil d'etiqueta porta adherida al travesser del bastidor l'obra *Retrat de Dolors Vidal, esposa de Miquel Utrillo*, de Casas, efectivament dipositada pels hereus d'Utrillo i posteriorment adquirida pel Museu (fig. 11). Al revers de la natura morta d'Anglada Camarasa (1871-1959) anomenada *Floreira*, hi trobem l'etiqueta antiga, tal com hem definit anteriorment en què consisteix aquesta antiguitat, amb les lletres mecanografiades de "Propiedad :/ Sr. Teixidor / Provenza, 300 / Barcelona", cosa que concorda amb la informació que ens dóna el Catàleg de pintura del fons d'art modern, que assenyala el quadre com a procedent del llegat Domènec Teixidor el 1961 (fig. 12). Igualment, una petita etiqueta amb la succinta anotació "legado/Mestres" al revers del quadre de Rusiñol *Entrada d'un parc*, il·lustra la procedència del llegat Apel·les Mestres de 1951 (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Encara perdura l'etiqueta de l'exposició de 1923 al dors de la pintura *El guitarrista* de Simó Gómez ( 1845-1880), en què s'esmenta la propietat de " Vda. Vidiella", sent aquesta, Carolina Ponsà, què va fer el donatiu de l'obra, entre d'altres, el 1933 (fig. 13).



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Com a variant dels testimonis de llegats i donacions, trobem les etiquetes i d'altres signes destinats a testimoniar la validesa del llegat mitjançant signatura testamentària. En aquest sentit, ens hem de referir als quadres del pintor Morera (1854-1927) *Peñalara* (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.) i *Mercat de Santa Coloma de Queralt* (fig. 14), que porten al revers etiquetes idèntiques on s'hi llegeix: "Testamentaria / de D. Jaime Morera y Galicia / Abril 1927", amb signatures fetes a base de tampó, una de les quals de "J M<sup>a</sup> Suay". El primer, a més, porta una llarga inscripció a la tela a base de mina de grafit on s'hi llegeix " Donacion de la Sra...Felisa de Aldaz a la comision cultura del Ayuntamiento en Marzo de 1928"; tot això està recollit al Catàleg de pintura segles XIX i XX del fons del Museu d'Art Modern. La fórmula del segell de testamentaria, ja l'hem observada a l'anvers d'alguns quadres de Fortuny, per estipular una signatura apòcrifa legal a les obres destinades a la venda de l'Atelier a l'Hôtel Drouot l'any 1875. Aquesta coneguda modalitat de signatura, la podem observar estampada en vermell a la zona inferior esquerra de l'anvers l'obra de *Bust d'home, retrat de Bacus*, així com al mateix lloc d'emplaçament al quadre *Ferrador marroquí*, ambdues obres exposades a la col·lecció permanent d'art modern del MNAC (fig. 15).



Fig. 14

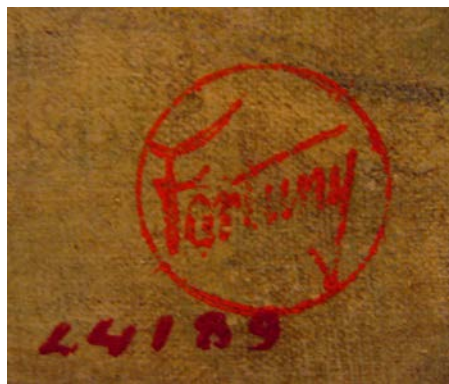


Fig. 15

### Les etiquetes d'exposicions

Voldria reconèixer per avançat que la font d'informació que constitueixen les etiquetes de les exposicions adherides al revers de les pintures és complementària. El caràcter efímer d'aquestes manifestacions artístiques fa que s'oblidi relativament la seva existència en el passat. Les exposicions a les quals em referiré més endavant es troben documentades als seus catàlegs, si van editar-se en el moment, als arxius en el cas de mostres antigues que no van tenir difusió suficient i a les publicacions especialitzades.<sup>16</sup> És convenient defensar el valor que té l'estudi, restauració i conservació dels elements –i l'etiqueta n'és un d'ells–, que contenen els reversos de les pintures, i que fan que una informació relativament dispersa es palpi veritablement.

Les etiquetes relacionades amb exposicions apareixen molt irregularment. Sovint s'han conservat aleatòriament i no podem treure conclusions sobre quins quadres han participat en una exposició i quins no guiant-nos per l'existència o no d'etiquetes relatives a una exposició determinada. Les grans dimensions d'un quadre fan que el revers quasi no existeixi, tot i que la superfície sigui gran per adherir-hi etiquetes: *La Batalla de Tetuan*, de Fortuny, de dimensions 300 x 972 cm, no en porta cap tot i que sabem que ha viatjat almenys un parell de vegades per motiu d'exposició temporal en els darrers anys; en canvi obres de dimensions molt més reduïdes, com *Estudi*, de Nonell de 54 x 66 cm, en presenta onze (Vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Potser aquest dos casos són extrems, però serveixi l'exemple per

<sup>16</sup> Voldria assenyalar unes de les fonts bibliogràfiques més útils per a consultar i verificar dades d'exposicions quan les etiquetes es troben incompletes o il·legibles: MONTMANY, A.; COSO, T.; LÓPEZ, C., *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 2002. / MONTMANY, A.; COSO, T.; TORT, M., *Repertori de catàlegs d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona 1999.



demostrar que com més petita és la peça, més informació pot arribar a contenir al seu revers.

Per classificar el material que havia de descriure, m'ha estat útil basar-me en grups amb característiques comunes, com exposicions monogràfiques d'artistes, exposicions temàtiques que apleguen obres de diversos artistes, o bé exposicions de caràcter general. De totes aquestes modalitats n'apareixen de locals, espanyoles i estrangeres. Les etiquetes poden ser d'exposicions internes del mateix Museu o bé d'origen extern d'altres museus afegint-hi la variant de galeries d'art, exposicions biennals i mostres internacionals, universals, etc.

Així mateix, les etiquetes més antigues són les que ens motiven més pel fet que poden documentar algun moviment en el passat, o simplement perquè sospitem que al darrere pot haver-hi alguna dada útil de cara als historiadors, i documentalistes; però cal dir que el percentatge és força baix. De les més antigues i amb poca representació dins del grup estudiat, hem d'assenyalar l'exposició amb el títol de "Exposición general de Bellas artes de Barcelona" [sic] de 1894, on hi figura l'obra del pintor Roig Soler, *Platja de Blanes* (fig. 16). Del 1910 data l'exposició "Retratos i dibujos antiguos i modernos", on va figurar-hi la pintura *Retrat de la Senyora Anita*, de Benet Mercadé (fig. 17). Del 1923 és l'exposició que origina l'etiqueta on hi diu "Junta Municipal d'exposicions d'Art", i que porta el revers de l'obra de Sunyer *Paisatge de Mallorca* (fig. 18) . També detectem traces en etiquetes mal conservades, esquinçades i molt cremades de la mostra "Exposición Pintores españoles. Exposición de autorretratos de pintores españoles 1800-1943" [sic], al revers d'*Autoretrat*, de Mayol (fig. 19).

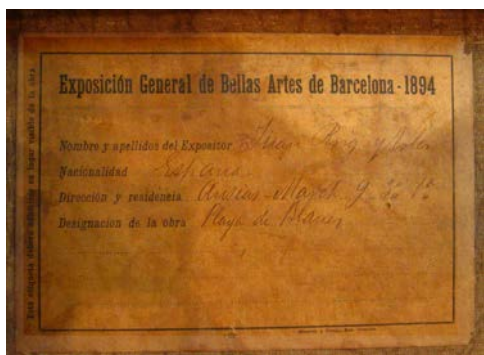


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Unes etiquetes corresponents a l'exposició "Un siglo de Arte español, 1856-1956", portada a terme a Madrid la tardor de 1956 per la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, ens diuen que aquesta exposició va aplegar força obres del fons del Museu d'Art Modern de Barcelona, atès que apareixen repetides vegades. Senyalarem només quatre de les obres en què es detecta la seva presència amb etiquetes ben conservades: *Primavera romana*, de Baldomer Galofre, *Tipus marroquí a cavall*, de Tomàs Moragas, *Clorosi*, de Sebastià Junyent i *Després del ball*, de Romà Ribera. En aquesta última el títol de l'obra apareix com *Escena íntima*, però també sabem que quan es va exposar el 1894 a la Sala Parés de Barcelona va portar el títol de *De soirée* (fig. 20a, 20b, 20c, 20d).



Fig. 20a



Fig. 20b



Fig. 20c



Fig. 20d

Molt més recent és l'exposició "Un siglo de Cultura Catalana 1880 - 1980", on, entre d'altres, s'exposa el quadre de Cusí *Al costat de l'estufa* (fig. 21).

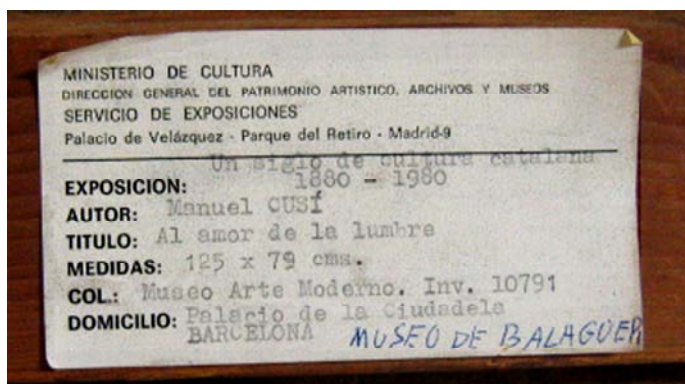


Fig. 21

De les exposicions monogràfiques d'artistes, han deixat la seva petjada als reversos, l'exposició de Fortuny de 1940, ja esmentada anteriorment, i la següent el 1974, al mateix Palau de la Virreina: en tenim un dels exemples al revers del *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny*, de Federico Madrazo (vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.). Podem comprovar com alguns dels pintors amb més obra exposada al fons d'art modern - Vayreda, Llimona, Casas, Rusiñol, Mir (1971) (fig. 22) i Nonell (1981) - han tingut a les dècades dels setanta i vuitanta les seves exposicions.



Fig. 22

En el camp de les galeries d'art hem d'esmentar com a paradigma d'etiqueta útil, que ens fa pensar en la importància que poden tenir alguns detalls, la de l'exposició individual de Nonell a l'establiment Galeries del Faiança Català de Barcelona, l'any 1910. A l'època no se'n va publicar un catàleg, i actualment, els conservadors han pogut reconstruir el contingut d'obra d'aquesta exposició a base de resseguir les obres en les quals figura l'etiqueta característica que consisteix en un rectangle de paper força irregular amb el número a base de tinta, molt característic, i el títol de l'obra en color blau (vegeu la reproducció dels detalls de les obres al subcapítol dedicat a Nonell).<sup>17</sup>

La sala Parés és un dels establiments fora del camp museístic que apareix referenciat en més etiquetes al revers, com les dels quadres de Joan Llimona *Tornant del tros*, o *Lectura*, per a l'exposició homenatge que l'any 1976 es reté al pintor (fig. 23a, 23b). Totes aquestes exposicions han quedat documentades principalment al catàleg del Museu d'Art Modern. Però hem d'afegir a la Sala Parés altres galeries d'art com Dalmau, Syra (fig. 24a), Dau al Set (fig. 24b), Artur Ramon (fig. 24c) i d'altres, de les quals trobem etiquetes en obres de Pidelaserra, Canals, Gimeno, Nonell, o Torres Garcia.

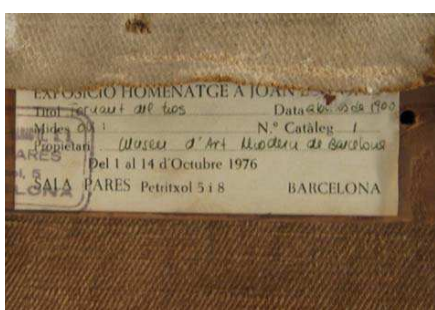


Fig. 23a

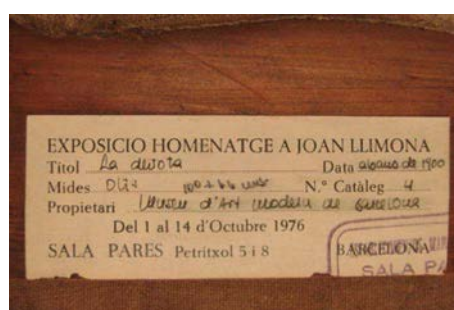


Fig. 23b



Fig. 24a

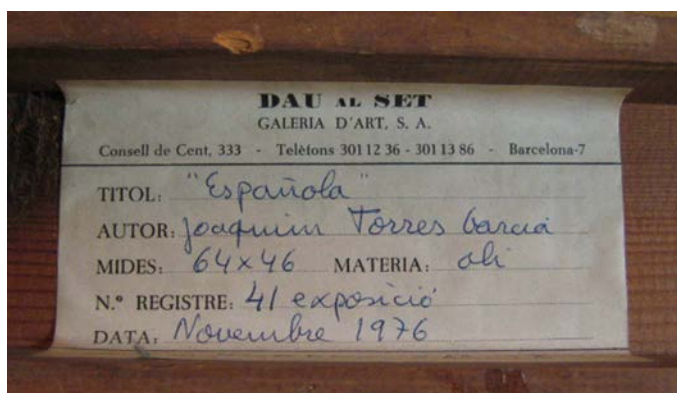


Fig. 24b

<sup>17</sup> DOÑATE, M., et al. *Isidre Nonell 1872 – 1911*. MNAC. Barcelona, 2000. p. 295.

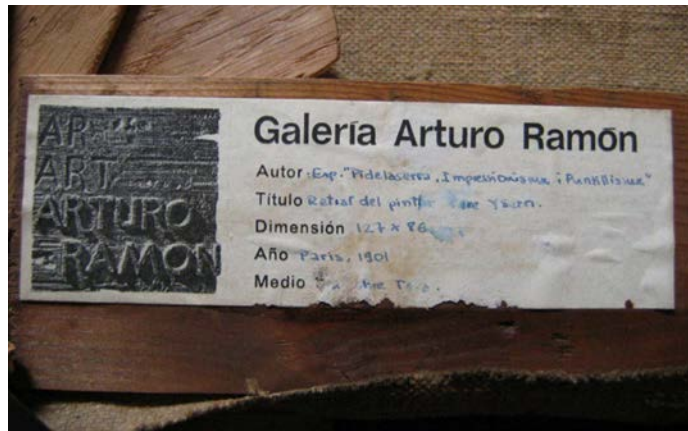


Fig. 24c

Un repàs de les etiquetes adherides als reversos ens evoca exposicions temàtiques amb els títols “El autoretrato”, al dors d’*Autoretrat* de Caba; “Pintores de la luz”, al dors de *La migdiada*, de Martí Alsina (fig. 25a), “Roma i el Ideal académico”, amb l’etiqueta de Macarron, l’empresa de serveis per a exposicions i els corresponents trasllats i assegurances, al dors de *Primavera romana*, de Galofre (fig. 25b), “Ortega y su tiempo” al dors de *Paisatge de Fornalux* de Sunyer (fig. 25c) i “Los Madrazo, una familia de artistas” al revers de *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny* de Federico Madrazo (fig. 25c).

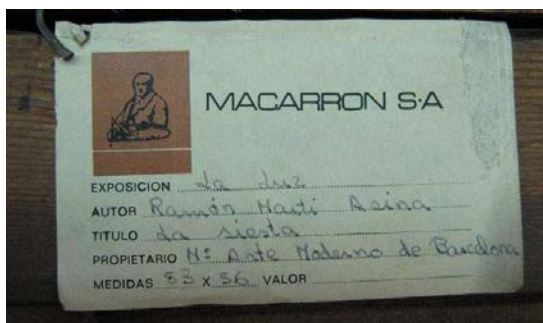


Fig. 25a



Fig. 25b

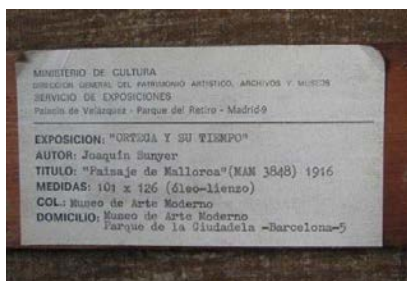


Fig. 25c



Fig. 25d

De les exposicions estrangeres, hem de destacar l'etiqueta originada per la mostra "Exposition d'art français " que apareix al dors de *El tombant del Loing*, de Sisley, la de la National Gallery al dors de *Gerro amb flors* de Lacoma, "50 Ans d'Art Espanol", de 1984 al revers de nombroses obres de pintors com Vayreda, Anglada Camarasa i Nonell; de l'Exposició de 1976 al Carnegie Institute Pittsburgh als Estats Units que duu l'obra de Gutiérrez Solana *La Reunión de la botica*, a més de la procedent de L'Exposició Nacional de Belles Arts que també hi és present. Prova el seu pas per la Biennal Hispanoamericana de Arte l'etiqueta al revers de *Repòs*, de Nonell. Etiqueta mexicana "Exposición de Pintura Española s. XX " al Museo de Arte Moderno de Mexico al dors de *Retrat de Miquel Utrillo*, Arts Council of Great Britain Homage to Barcelona de 1985 a l'obra *Interior de Sitges* de Rusiñol; o de la Biennal de Venezia de diverses edicions com la de 1950 que figura al dors de *El taller de Marià Fortuny a Roma* de Ricardo de Madrazo (MNAC / MAM 45964) (fig. 26a, 26b), o la de 1954 al revers de *Repòs*, de Nonell.



Fig. 26a



Fig. 26b

Una de les peces que conté un major nombre d'etiquetes estrangeres, és el *Retrat de Salvador Dalí Cusí pare de l'artista* de Salvador Dalí. Ens sorprèn com al llarg del temps es poden haver succeït tants desplaçaments: al dors del bastidor podem comptar-hi setze etiquetes, i suposem que no totes les exposicions hi han quedat reflectides. Aquesta és la singular enumeració dels moviments que, des que ingressà al Museu d'Art Modern l'any 1962, reflecteixen les etiquetes: Tate Gallery de Londres, Tate Gallery de Liverpool, Metropolitan Museum de Nova York, Centre Georges Pompidou de París, Fundació Gala Dalí de Figueres, entre d'altres (vegeu la reproducció del revers i detalls de l'obra a Galeria de reversos 2.5.).

Aquest aspecte d'anvers i revers marcat com un bagatge itinerant ens dona peu a pensar en la contradicció que significa per a una obra d'art la seva importància

difusora de cultura. Per una banda es tracta del fet positiu de veure com és de reconeguda una obra dins dels discursos expositius d'exposicions importants internacionals, i, per l'altra, això entra en contradicció amb una de les recomanacions principals de la conservació i la restauració de les obres d'art: preservar-la al màxim dels agents deteriorants com per exemple les vibracions que es poden produir durant el transport.<sup>18</sup>

Podem concloure aquesta relació de les principals etiquetes d'exposicions dient que la pràctica de "marcar" les obres que van a una exposició està caient en desús progressivament. Les tècniques operatives estan en mans de professionals especialitzats que disposen de llistats complets amb imatges digitals de cada obra. La conscienciació de no interferir en l'obra, juntament amb aquests mitjans informàtics, fa que cada cop més la informació quedi reflectida sense necessitar l'obra com a suport. Als museus com el MNAC no es marquen actualment el fons de les seves obres a base d'etiquetes: el sistema adoptat és el de situar el número de registre a l'angle inferior dret de la cara anterior de l'anvers.

---

<sup>18</sup> Sobre els aspectes més remarcables de sensibilització sobre el tema de la manipulació d'obres d'art en exposicions temporals, voldria assenyalar fonts bibliogràfiques entre les quals destaquen: *Studies in the transport of paintings*. National Gallery of Art Washington. També MECKLENBURG, M. F., Reprints: *International Conference on the packing and Transportation of Paintings*. London, 1991. També STOLOW, N., *La conservation des oeuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*. Unesco. Paris, 1980.



## 2.4. Els marcs

El marc és un element annex a l'obra pictòrica de cavallet que fa la funció de protegir-la i embellir-la. Però es pot considerar el marc part del revers? En certa manera sí, en tant que és un suport en el sentit més funcional del terme: subjecta el quadre al mur i, al mateix temps, porta ubicats part dels elements històrics i artístics que hem estat descrivint i interpretant fins ara. Les etiquetes i les inscripcions de diversa categoria, tant poden allotjar-se al dors de la tela i el bastidor, com del marc. El marc és una font d'informació històrica que actua des de la marginalitat igual que el revers del suport. És per això que d'una manera natural quan s'ha volgut descriure i fotografiar els elements constitutius dels reversos hem hagut de recórrer a la imatge dels marcs, com bé es pot comprovar en el Catàleg de reversos, que forma part d'aquesta treball en un segon volum annex. I és que des del punt de vista dels restauradors, l'observació del revers sempre és global i també inclou el marc.

Per altra banda, els agents deteriorants i les consegüents patologies afecten els materials tant del marc com del suport i la pintura, i així consta en els informes tècnics, en què existeix sempre l'apartat reservat a la descripció del marc, del seu estat de conservació amb les corresponents incidències, a més de la proposta i procés de restauració. Aquest element estructural contribueix a la protecció de l'obra, com ho proven els desperfectes que suporta i acumula al llarg del temps, fruit en general dels successius trasllats d'una pintura: la necessitat de restaurar-los és evident.

Però el marc manté també amb el revers un altre tipus de coincidència formal: en els dos casos ens trobem davant d'una part constitutiva de l'obra que tot i estar a la vista no és percebuda directament com una part essencial del seu impacte estètic (excepte, potser, en els casos en què el marc construeix una forma diferent a la rectangular majoritària). En aquest sentit el marc funciona com el revers: el sabem essencial, però la seva funció és espacial, delimitadora, gairebé tan invisible o òbvia com pot ser-ho una finestra en l'arquitectura d'interiors. És aquesta invisibilitat quotidiana del marc el que fa més suggerent la seva representació explícita en la iconografia del quadre, com bé han estudiat alguns autors com Stoichita,<sup>1</sup> que valora el marc des del punt de vista de la seva

---

<sup>1</sup> STOICHITA, V.I.; *La invención del cuadro*. Serval. Barcelona, 2000. p. 59-67.

representació pictòrica i càrrega simbòlica. L'excepcionalitat i la curiositat anecdòtica dels "marcs representats" és similar a la que experimenta l'espectador davant de la representació dels reversos que anunciàvem en el primer capítol d'aquest treball. Així com a l'inici hem fet una reflexió a l'entorn del revers i la seva representació plàstica, aquí ens quedarem amb el simple esbós del marc i la seva representació plàstica.



Fig. 1

El fet de convertir en protagonista un dispositiu invisible produeix un efecte de sorpresa normalment lligat a la ironia. Els pintors catalans del segle XIX no utilitzen gaire aquest recurs, tot i que un dels pocs quadres que representa un marc és certament memorable des del punt de vista de la seva autoreferència humorística a les regles de l'èxit artístic. Es tracta de l'obra de Pere Borrell del Caso (1835-1910) *Fugint de la crítica* (1874), en què l'autor fa ús del *trompe-l'oeil*, una ficció pictòrica infreqüent en l'art català (fig. 1).<sup>2</sup>

### **Els marcs i la museologia moderna**

Si observem les fotografies d'arxiu de l'interior de les sales del Museu de Belles Arts de 1905 (fig.2a) o del Museu de Belles Arts Antiques i Modernes de 1915 (fig.2b) de Barcelona, veiem com s'estilava l'acumulació de les obres en dues o tres fileres en què els marcs pràcticament es tocaven. Aquesta pràctica museològica d'arreglar les obres produïa un efecte d'acumulació que és comentada per l'escriptor i crític d'art Raimon Caselles amb motiu de l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona de 1891, on figuraven obres d'artistes com Fortuny, Lorenzale i Clavé. Caselles és molt evocador quan manifesta:

---

<sup>2</sup> Un fet remarcable d'aquesta obra –que pertany a la Col·lecció del Banc d'Espanya - amb relació al tema que ens ocupa, consisteix en el fet que és del pocs quadres reproduïts amb el seu marc en la *Història de l'art català* de Francesc Fontbona, volum VI, p. 136 –137, tot i ser un marc estrictament rectangular, sense les formes capritxoses dels marcs de Lorenzale o Martí Alsina. És lògic perquè l'obra de Pere Borrell del Caso no es pot entendre sense el seu marc natural.

“Aquelles rengleres infinites de quadres em fan l'efecte del paisatge vist per la portella del vagó en marxa”.<sup>3</sup>



Fig. 2a



Fig. 2b

Aquesta densitat en la disposició dels quadres produïa una limitació evident: la dificultat d'informar de l'autoria del quadre fora de l'espai físic de cada obra. A les pinacoteques del segle XVII i XVIII una de les idees pedagògiques més bàsiques ja era ordenar i retolar les obres. Herència d'això, al segle XIX se seguia dotant d'informació a l'obra posant al marc un rètol explicatiu, majoritàriament clavat a la part baixa de l'anvers, amb el nom de l'autor, el títol i la data o, ocasionalment, l'entitat que havia deixat l'obra en dipòsit. Encara avui molts marcs presenten els orificis de les puntes que havien subjectat rètols de tota mena. La desaparició gradual d'aquestes plaques informatives no ha estat mai sistemàtica, i va lligada a diverses operacions de remodelació de les sales del Museu. Però és evident que respon a nous criteris museològics que han primat el distanciament físic d'una obra a l'altra, esponjant l'espai i permetent així l'aparició dels rètols informatius al costat de cada obra. Aquest fet explicaria que, en el cas de la col·lecció del MNAC, les obres que han estat la major part del temps a la reserva conservin proporcionalment moltes més plaques informatives.

En l'època barroca l'estil d'aquest rètols es correspon, en general, amb la tipologia estètica del marc, i en molts casos eren obra del mateix artesà que havia construït i daurat el marc, i que, pel mateix procediment, havia fet el rètol. En la pintura moderna de la col·lecció del MNAC s'hi conserven encara algunes obres en què aquesta relació és intensa i indiscutible (fig. 3a), al costat d'altres

---

<sup>3</sup> GARCIA, A; *Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*. MNAC. Barcelona 1997, p. 314. Les imatges reproduïdes són 2a, d'Adolf Mas i 2b de Josep Branguli.

en què es buscà en les plaques informatives metàl·liques una atemporalitat funcional (fig. 3b).



Fig. 3a



Fig. 3b

Resseguir les vicissituds laberíntiques que al llarg del temps es van produint amb relació als marcs és un treball realment laboriós, perquè aquesta documentació històrica no sol ser mai conservada de forma regular. En tenim un exemple en el cas, que ja hem citat, de l'obra de Joan Llimona *Tornant del tros*, que, com ja hem relatat, està pintada sobre una obra anterior del mateix Llimona, *La mort sobtada*. Sabem que *La mort sobtada* duia un marc amb la inscripció extreta de l'Apocalipsi que donava el primer títol a aquell quadre: “Si no velares vendré a ti como ladrón y no sabrás a qué hora vendré”.<sup>4</sup> Però en ocultar aquesta obra sota l'altra, aquest marc també va desaparèixer, o, si més no, únicament el rètol, en una primera fase de canvis.

Per tant, podem apuntar aquí dues posicions possibles davant la restauració d'un marc. En un cas, recuperar un marc antic, reconstruint l'original, o imitant-lo. O, en l'altre extrem, substituir un marc original que es consideri inadequat per un de més afí a l'esperit del quadre i a la seva forma de presentació. Probablement l'acció museològica més explícita pel que fa a aquesta darrera actitud va ser la que va emprendre el MoMA de Nova York, per iniciativa de Kirk Varnedoe director de Pintura i Escultura, en decidir canviar els marcs daurats i amb filigranes d'algunes obres de Seurat, Van Gogh i Cézanne i substituir-los, després de llargs debats i estudis, per altres de més propers als seus autors. Perquè segons els responsables de la col·lecció de pintura i escultura d'aquest

<sup>4</sup> ADMELLA, C. ; PEDRAGOSA, N., “Tornant del tros i La mort sobtada”, p. 25-32; i també en fa referència JARDÍ, E. *Història del Cercle artístic de Sant Lluç*, Barcelona, 1976, p. 35, fan referència a la inscripció gravada al marc ara desaparegut.

museu, l'estil dels marcs, al gust divers dels col·leccionistes donants, envaïa l'espai.

### Notes històriques i alguns exemples identificadors dins de la col·lecció d'art modern del MNAC

En la col·lecció d'art modern del MNAC domina, indiscutiblement, el marc de motllura daurada, en una certa contradicció entre l'evolució de les tècniques artístiques i la pervivència d'aquest tipus de marcs, més relacionats amb el classicisme antecessor. És una pregunta que cal fer-se: per què la persistència d'aquests daurats? Una de les respostes és el factor tradició. El fons daurat reforça el caràcter religiós i sobrenatural que prové de l'arrel bizantina i sobrepassa la funcionalitat de l'element protector. Els retaules gòtics catalans són un referent que s'ha de tenir en compte per comprendre la insistència dels diversos propietaris a adoptar aquest patró estilístic a l'hora d'emmarcar les seves obres. La influència gòtica també és present en les evocacions arquitectòniques del marc.<sup>5</sup> Les fornícules, els pinacles i les columnes amb volutes fan de marc i de finestra a les diverses escenes. Trobem en el *Retaule de l'amor*, de Julio Romero de Torres (que evidentment no podem posar com un exemple de l'àmbit artístic català), una transposició explícita d'aquesta influència (fig. 4).



Fig. 4

En aquest sentit, també destaca el marc de *La rosada* (1897), que porta inscrit en baix relleu un poema, obra d'Adrià Gual, que era allora poeta i pintor.<sup>6</sup> És un

<sup>5</sup> TIMÓN, M. P.; *El marco en España*. P.E.A., S. A. Madrid, 2002.

<sup>6</sup> El poema diu així: "Quan la nit fa pas al jorn/ jo las he vistas/ de las planas/ al/ entorn/ bolejtant tris/ tas/ son las fi/ llas de la/ nit/ qu'omplenadas de/ neguit/ se'n despedeixen/ y amb l'humiteig/ de llurs plors/ rebifan ar/ bres y flors/ y s'esfu/ meixen més tard fan un suspir d'enamorada/ y ve la marinada".

cas rellevant que l'ha portat a participar amb tota justificació a l'exposició "La paraula figurada",<sup>7</sup> on el marc és descrit com a suport d'escriptura directa.



Fig. 5

La tradició de la motllura daurada requeria diversos especialistes per tallar les formes més creatives de la fusta, en consonància amb altres artesans dedicats exclusivament al procés de donar capes de cola de conill, amb creta o carbonat càlcic, per a més tard procedir a l'aplicació del bol d'armènia i el full d'or. Aquesta tècnica és la que s'aplicà a una part dels marcs de la col·lecció, com ara al de *Clorosi* de Sebastià Junyent (fig. 5).

Ens trobem, per tant, amb la constatació del caràcter eclèctic de l'estètica dels marcs de la pintura dels segles XIX i XX i la proliferació de les rèpliques que remetien a períodes anteriors. Però hi ha altres transformacions que cal tenir en compte, respecte de la industrialització progressiva dels materials i el gran èxit social de la pintura de cavallet. Es requeria maquinària per tornejar els llistons de fusta, i les pastes reemplaçarien la fusta tallada. Les dimensions estàndard corresponents a les numeracions dels bastidors amb els coneguts formats de figura, paisatge i marina, tenen correspondència amb els mateixos estàndards per a les mides dels marcs. Aquest període de mercantilització de les motllures que, cada cop més, l'emmarcador pot comprar al major, permet una certa varietat que no deixa d'evocar els diversos estils que van lligats a la decoració de mobiliari. Va ser en aquell moment, que la fabricació de marcs entrà en un període de prosperitat. Va ser gràcies a les "pastes econòmiques"<sup>8</sup> que es van fer motllures de molts estils diferents amb un ampli catàleg d'ornamentacions, que mal emprades podien o hagueren pogut crear anacronismes o desfavorir l'efecte pictòric. N'hi hagué d'altres però, que ajudaren a complementar l'obra i potenciar-la en el seu conjunt.

L'evolució del concepte estètic del marc, derivà, a l'època de les avantguardes, cap a una major simplicitat amb un gust clarament decantat cap a la motllura llisa

<sup>7</sup> COMADIRA, N., *et al.*, *La paraula figurada. La presència del llibre a les col·leccions del MNAC*. MNAC. Barcelona, 2005. p. 137. [catàleg d'exposició].

<sup>8</sup> CAHN, I; *Cadres de Peintres*. Réunion des Musees Nationaux. Hermann Editeurs des sciences et des Arts, Paris, 1989. p. 10.

i la tonalitat negra. Moltes obres expressionistes com les del col·lectiu d'artistes agrupats entorn al moviment *Brücke* porten, sovint, els seus marcs originals llisos en fusta tintada negra de confecció senzilla. Aquesta idea ha estat la inspiradora dels marcs nous que han requerit actualment alguna d'aquestes obres.

Les indicacions dels artistes sempre són interessants per tenir una orientació sobre la seva opinió i atènyer-se a ella, respectant el seu criteri. Salvador Dalí escriu sobre la manera en què veu exposades les seves obres al marxant Josep Dalmau:

“...A ultim moment he acabat 3 teles molt rapidament les quals crec que caldria exposar...caldria pero que fesiu per manera de trobar tres marcs vastan amples, negres de preferencia o molt foscos i si pot esser antics millor... - Si els cuadros petits poguesin esser il·luminats separadament en un diminut projector per cada hu, això permetria de deixar la sala a una mitja llum que afavoriria l'atmosfera de l'exposicio -” [sic]<sup>9</sup>

És difícil establir la relació entre els pintors, els col·leccionistes i altres usuaris amb els professionals que elaboren els marcs sense la prova formal d'una etiqueta encolada al revers o alguna factura que evidencii l'encàrrec. Algunes obres de Fortuny conserven etiquetes de cases de marcs, com Hombert, a *Bust d'home* i *Paisatge de Granada* (fig. 6), o de la firma Carpentier, a *Retrat de la senyoreta del Castillo al seu llit de mort*, ambdues amb la referència de localització a París.

Hem observat altres etiquetes amb el nom de l'establiment que ha fabricat el marc i que moltes vegades és una botiga de materials artístics. Alejandro Planella posa a la seva etiqueta que és emmarcador. La fàbrica de marcs Gustavo Martí (fig. 7), de Barcelona, apareix en alguns reversos de Martí Alsina. Una de les obres de Carlos de Haes porta una etiqueta d'un daurador emmarcador anomenat Manuel Sedano (que es denomina a si mateix “daurador i pintor”) amb adreça de Madrid, que és d'on procedeix l'obra (fig. 8). Al revers de *Laboratori de la Galette* apareix l'etiqueta de l'emmarcador de París P. Cluzel.

---

<sup>9</sup> Carta de Dalí a J. Dalmau (1934) reproduïda al catàleg de l'exposició commemorativa de la Galerias Dalmau de 1969. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

D'ell diu I. Cahn que va compartir amb Degas la creació dels models de motllura de perfil en forma de “cresta de gall”.<sup>10</sup>



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Però el cas més extraordinari i significatiu de la identificació entre el marc i la propietat del col·leccionista el trobem en les obres procedents de l'adquisició Plandiura. Com sabem aquesta adquisició és el nucli principal de la col·lecció del MNAC, fins al punt que seixanta dues pintures sobre tela d'aquesta procedència són presents a la col·lecció permanent d'Art Modern, una quarta part del total d'obres exposades.<sup>11</sup> Una característica essencial que uneix aquestes obres, ara inserides en el recorregut museogràfic general, és la formalització dels seus marcs. Fins i tot podríem parlar d'un “marc Plandiura” que permet identificar la procedència d'una obra a primer cop d'ull. Aquest marc unitari consisteix en una motllura de fusta amb ornamentacions de guix damunt de la qual hi ha una capa de bol i, finalment, una altra capa de full metàl·lic daurat amb una pàtina molt lleugera per ressaltar els volums (fig. 9a, 9b, 9c).

<sup>10</sup> *Cit. supra.* n. 8. p. 13.

<sup>11</sup> El nombre total de la donació Plandiura als Museus de Barcelona és de 1.869 peces, de les quals 264 són d'art modern. Vegeu *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona*, p. 25-27.



Hem sabut de l'origen de la fabricació d'aquests marcs de la col·lecció Plandiura per les etiquetes que figuren en els reversos d'alguns: la gran majoria, per no dir la totalitat, són de La Pinacoteca. Les etiquetes d'aquest establiment barceloní, apareixen amb diverses adreces i en diferents colors de fons, però el seu disseny no varia gaire (fig. 10). Sabem que els orígens d'aquesta casa comercial es remunten al 1894. Establerta al carrer Canuda, es tractava, en els seus inicis, d'una petita botiga senzilla dedicada als marcs i a la restauració. L'ebenista fundador, Gaspar Esmatges, la va fer progressar traslladant-se el 1910 a la Gran Via 644 on, amb un local ja més ampli, va poder presentar exposicions de pintura des de 1919. El trasllat al passeig de Gràcia el 1928 va significar un important salt qualitatiu perquè l'establiment va esdevenir un punt de trobada de pintors com Pascual, Labarta o Mercader, a banda de personalitats de la cultura noucentista. Ha estat un negoci familiar fins al tancament de les seves portes el 2004.<sup>12</sup>



Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 9c



Fig.10

<sup>12</sup> PERMANYER, L., "Cerró La Pinacoteca", *La Vanguardia*, 13 / 11 / 2004.

Els estils ferrandí, isabelí o neoclàssic es van repetint sobretot en els àmbits de l'academicisme i el romanticisme, però també fora d'època en pintura modernista o noucentista i es poden considerar rèpliques de models establerts.

El marc corresponent a l'obra *Retrat del pintor Zacarias González Velázquez*, d'Antonio Mercar, correspon a l'estil ferrandí que, a grans trets, estava relacionat amb el moment històric de la dominació francesa a Espanya exercida per Napoleó Bonaparte, i amb la tornada a Espanya de Ferran VII. Severitat, austeritat i rigidesa, entre d'altres, són qualificatius atribuïbles a la morfologia decorativa tant del perfil, com de les motllures. El fons pintat de color fosc indeterminat, entre blau i verd, combinat amb el daurat, és també característic d'aquest estil. Aquesta obra va ingressar al MNAC l'any 1973 com a donatiu de Joan Prats i Tomàs, i comprovem que, tot i no ser l'original, la seva antiguitat i la correspondència estil-cronologia queden patents si l'examinem els acabats del revers que porten una capa al tremp ocre verdosa característica (fig. 11).

El marc de l'obra *Retrat de la Senyora Espalter*, de Joaquim Espalter, és de l'estil isabelí caracteritzat per motllures molt florides, línies sinuoses, formes ovoïdes als angles exteriors, a banda del full metàl·lic daurat (fig. 12).

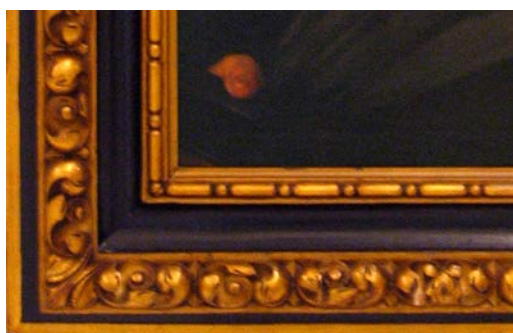


Fig.11



Fig.12

Veiem marcs amb oval inscrit de diverses maneres, com per exemple a la part interior, com en Claudi Lorenzale a *Retrat de la dona i fills de l'artista*, o *Retrat de dona*, de Simó Gómez (fig. 13a). Marcs ovalats tant a la cara interior com exterior en peces del romanticisme com en *Paisatge* de Rigalt, o, fora d'època, en el quadre de Canals *Retrat de la senyora Amorous* (fig. 13b).

Alguns marcs de pintures de Fortuny d'estil neoclàssic, com en *Bust d'home*. *Al·legoria de Bacus*, es repeteixen en diverses obres, o els veiem reproduïts en

la bibliografia com a model de marc típicament establert (fig. 14a). De Modest Urgell tenim *Toc d'oració* (fig. 14b), amb un marc amb estries perpendiculars que és idèntic que el de Pellicer en *Zitto silenzio, che pasa la ronda*, però el que canvia en el primer és l'acabat patinat fosc del daurat, cosa que hem observat en diverses obres en què es repeteix el model de marc però canvien els acabats de la pel·lícula metàl·lica i la seva capa de protecció (fig. 15a, 15b).



Fig.13a

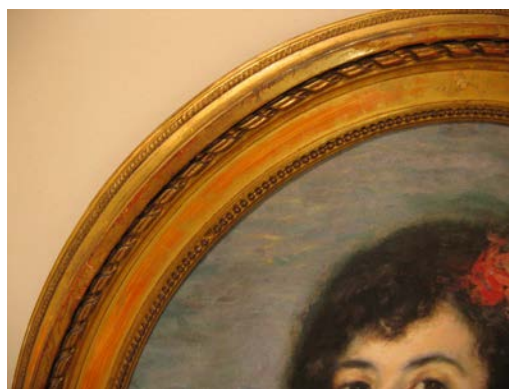


Fig.13b



Fig.14a



Fig.14b



Fig.15a

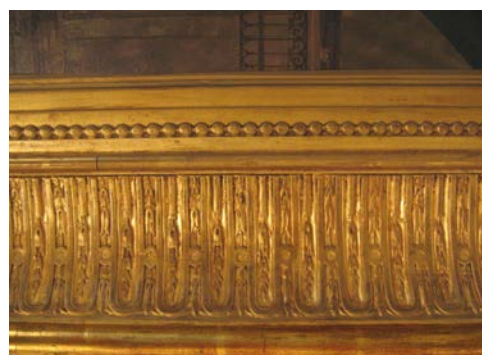


Fig.15b

*Florera*, d'Hermen Anglada Camarasa, porta un marc amb aplicació de full de plata colrada en un estil poc habitual en el conjunt d'obres que tractem (fig. 16). *Estudi (La Manuela)*, de Nonell, porta un marc estil *art déco* de fusta de caoba, del qual no sabem el motiu de la seva elecció original però que destaca per la seva qualitat i originalitat (fig. 17).



Fig.16



Fig.17

Quan una obra està pintada per l'anvers i pel revers, cosa que ja hem vist en algun cas molt remarcable, com en *Retrat de Joan Torres*, de Salvador Dalí, cal tenir en compte el marc com a element protector i també vàlid per a la funció de marc del revers. Algunes vegades hem vist maneres expositives que deixen les dues cares a la vista situant l'obra de manera exempta en una peanya o bé perpendicular al mur. En el cas d'aquesta obra esmentada el sistema no està posat en pràctica i la solució pot venir amb la documentació fotogràfica del revers a l'abast dels visitants de la sala.

Finalment, és remarcable l'operació de renovació de marcs realitzada sobre algunes obres que han necessitat un canvi per motius estilístics i de protecció, en què s'ha descartat el marc que portaven. Això incideix en cinc de les obres exposades de Juli González, i aquests nous marcs de fusta de mable amb acabat de vernís setinat, alguns amb estries i d'altres llisos, suposen una aposta per a la creació d'una nova tradició que emparenti aquesta obra avantguardista amb la utilització d'un tipus de materials minimalistes i d'austeritat visual que dialoguin amb l'obra de l'artista, evitant, aquí també, el llenguatge contradictori o simplement la manca de concepte estètic entre l'obra i el seu marc (fig. 18a, 18b).

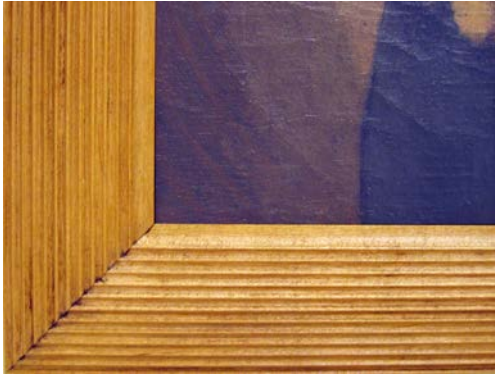


Fig.18a

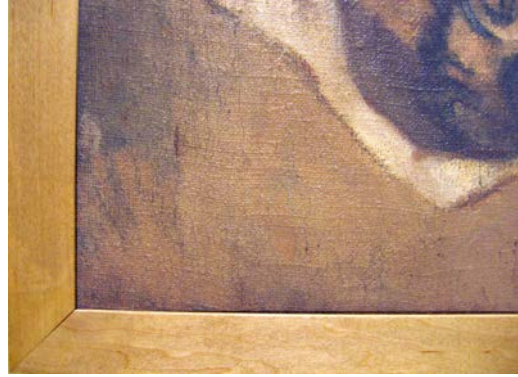


Fig.18b

F

### **La documentació de l'estat de conservació dels marcs i la seva restauració**

Per a una documentació útil és important la precisió en la descripció del material i en definitiva el seu coneixement. Sovint aquesta documentació és tractada superficialment, però en totes les fitxes tècniques de museus ja apareix l'apartat per al marc i altres peces annexes i l'esquema predeterminat per anotar les incidències amb la simbologia pertinent. També es valora molt la seva funció i estat de conservació amb relació a les exposicions temporals. Per altra banda, que porti vidre, o no, i les característiques especials d'aquesta barrera contra l'impacte físic i lumínic, és, així mateix, una dada a tenir en compte.

El coneixement de la morfologia general de les motlures és bàsica per una millor documentació i avaluació de l'estat de conservació del material. Els marcs es poden classificar per la forma de la seva construcció i pel tipus de procediment emprat en fer la seva decoració.

Quant a la forma estructural del marc, en el conjunt d'obres exposades del segle XIX i principis del XX, ens trobem amb les següents tipologies:

- Rectangular o quadrangular;
- Ovalat tant per la cara interna (la corresponent a la llum), com l'externa;
- Arrodonit pels quatre angles de l'interior corresponents a la llum però quadrangular externament;
- Ovalat pels dos angles superiors de l'interior corresponents a la llum, i
- Amb l'oval inscrit a l'interior però de forma quadrangular externament.

El procediment amb què està elaborada la seva decoració pot ser:

- Talla manual de fusta, guix i bol daurat;
- Talla mecanitzada de fusta, amb motlures de guix, i bol daurat, i
- Talla llisa de fusta envernissada amb franja daurada.

A aquestes variants cal afegir-hi la presència de diversos tipus de motlures combinades, i tipus de daurats - com per exemple daurat a la cisa o al mixtió - damunt de diferents tipus de bol com el bol originari d'argila d'Armènia amb tonalitats que van des de l'ocre fins als vermells i negres.

Val a dir que el lèxic i les classificacions per estils històrics se circumscriuen a una faceta del tema força especialitzada.<sup>13</sup>

Les motlures presents a la col·lecció del MNAC són de formes i textures llises, simples, compostes o bé amb motius decoratius. Morfològicament el cos del marc consisteix en una o unes quantes peces o llistons de fusta tornejats mecànicament i presenten diversos acabats com el vernís, lacat o guix. Els marcs daurats porten una capa de preparació de guix i cola, una capa de bol i l'aplicació de fulls metàl·lics o d'una pintura que imita el metall. El full metàl·lic sol portar una pàtina, o colradura, que matisa el daurat en més o menys mesura imitant el bronze o algun altre metall.

Aquest cos principal del marc està realitzat amb tècniques de fusteria mecanitzada. Els perfils poden ser en forma de mitja canya, quart de cercle, llistó, etc., i ser simples, amb un sol cos, o compostos, amb diferents perfils units. Les motlures decoratives estan realitzades majoritàriament a base de pasta motllurada de cola animal i guix, o bé amb pastes industrials que porten additius diversos. La nomenclatura dels motius decoratius és molt variada i descriptiva, i fa referència a les formes geomètriques i vegetals: perles, rombes o diamants, discs, fulles de llorer, d'acant, rosetes, etc. (fig. 19a, 19b). Alguns d'aquests motius van inserits en un cordill que subjecta la sanefa (fig. 20a, 20b). Quant al revers, és on podem veure-hi les diverses tipologies d'unió dels angles, amb diversos tipus: amb metxa, per testa i d'altres més o menys perfeccionats.

---

<sup>13</sup> TIMÓN, M. P., *El marco en España*. P.E.A., S. A., Madrid, 2002. Els noms dels motius decoratius de les motlures són descriptius i n'hi ha una gran quantitat, com per exemple: "Ovas, bizcochos, perlas, puntas lanceoladas, vainas, palmetas, oblongos, espejos, roleos, tornapuntas, lenguas, flor de agua"... i molts altres elements motllurats classificats genèricament com a motius vegetals i geomètrics.



Fig. 19a



Fig. 19b



Fig. 20a



Fig. 20b

Com ja s'ha esmentat anteriorment, els principals problemes de deteriorament de la pintura i el seu suport, pel que fa a la fusta, també afecten els marcs. Xilòfags, brutícia, pèrdues de material, etc. són els principals desperfectes que presenten aquestes estructures. Però el problema amb què sovint ens trobem els restauradors és l'alt grau de deteriorament que han anat acumulant al llarg del temps per la manca d'atenció, o pels criteris equivocats pels quals s'ha deixat que es facin repintats ràpids a base de purpurina que amb el temps s'han anat oxidant amb la consegüent tonalitat verdosa que això comporta (fig. 21a, 21b).



Fig. 21a



Fig. 21b

Els tractaments habituals comporten el desmuntatge de l'obra (separant sempre la pintura del marc) i el tractament de desinsectació mitjançant mètodes passius, com la privació d'oxigen, o bé actius, aplicant un gas inert. El mètode d'impregnació líquida per injecció, però, és el més emprat. Els mètodes de neteja són idèntics als de la superfícies pictòriques, a base de productes químics. La reconstrucció volumètrica de les pèrdues d'elements decoratius obliga a la reproducció amb motlles, especialitat que requereix uns materials i un utilatge molt específic. Normalment els criteris de presentació de reintegracions cromàtiques en marcs solen ser de tipus il·lusionista (fig. 22a, 22b, 22c, 22d).



Fig. 22a



Fig. 22b



Fig. 22c

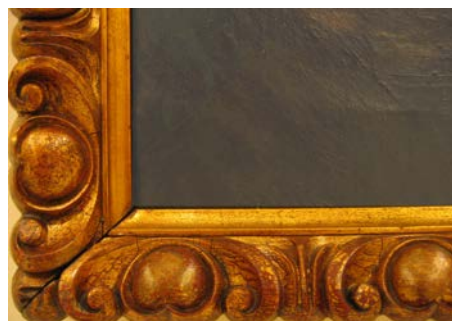


Fig. 22d



## 2.5. Galeria de reversos

A continuació presento una selecció cronològica d'algunes de les obres en les quals convergeixen molts dels testimonis històrics i artístics que s'han anat descrivint i relacionant al llarg de l'anterior subcapítol. El títol de Galeria de reversos fa referència al que seria una hipotètica exposició, posant com a imatge més destacada el revers general i els seus detalls ampliats; en canvi l'anvers amb marc figura en una imatge més reduïda que serveix de referència. Una petita fitxa encapçala cada obra amb les dades bàsiques i els textos dels peus de les fotografies dels detalls tenen l'objectiu de completar les informacions.

Un dels paràmetres de selecció ha estat, en primer lloc, que el revers de l'obra presenti una composició pictòrica de caire creatiu; exemple d'això són les pintures de Salvador Dalí *Retrat de Joan Torres* i *Pastoral 1916*, de Celso Lagar. En aquest sentit, també s'ha valorat la plasticitat de dibuixos de diversa categoria o inscripcions com a traces genuïnes del procés creatiu; en aquest cas tenim reversos amb detalls d'obres d'Isidre Nonell, entre les quals ha estat difícil fer la tria per la profusió i varietat de casos.

Un altre motiu d'inclusió en el grup han estat les marques comercials al revers, que si bé no són un element rar, sí que considerem importants amb vista a les dades característiques dels procediments artístics i les seves incidències. Aquestes traces, juntament amb les etiquetes de diversa procedència i categoria, han estat motiu d'interès perquè figuressin en aquest recull singular. D'entre les etiquetes documentades, les relacionades amb la Guerra Civil han estat les més resseguides i les que han acaparat més la meua atenció i també la dels investigadors interessats en els documents històrics i artístics lligats a la fortuna crítica reflectida al revers de les obres d'art.

**Madrazo, F. (1815 - 1894)**

**118** *Retrat en bust del pintor Marià Fortuny, 1867*

55 x 42 cm; amb marc: 76,5 x 63,5 cm





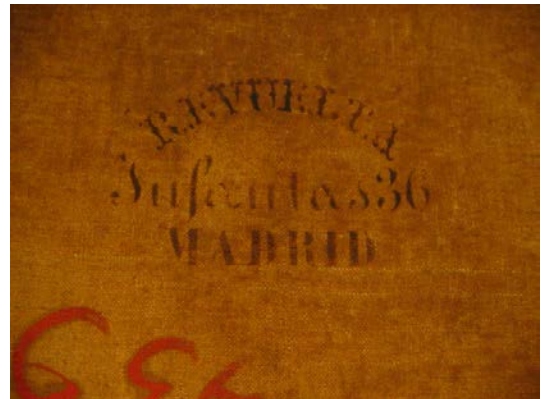
a - Detall d'inscripció.



d - Detall de l'etiqueta de "Exposición Fortuny".  
Barcelona de 1974.



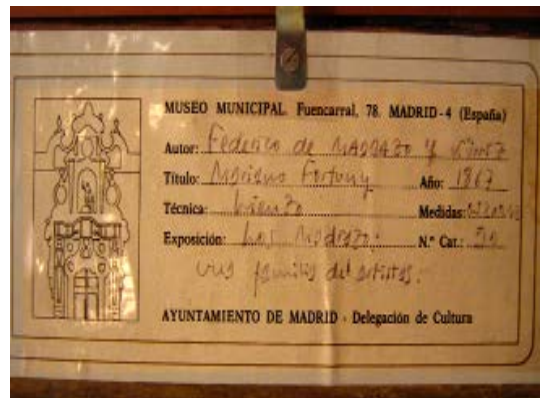
b - Detall d'etiqueta.



e - Detall de la marca Revuelta a la tela: *Revuelta / Infantas 36 / Madrid.*



c - Detall d'inscripció.



f - Detall de l'etiqueta de l'exposició al Museo  
Municipal. Madrid 1981.

**Fortuny, M.** (1838 -1874)  
**063** *Autorretrat*, cap a 1858 -1859  
62,5 x 49,5 cm; amb marc: 97 x 83 cm

---





a - Detall de la inscripció feta pel fill de Fortuny: "Agosto 1929 / Autoretrato de / Mariano Fortuny Roma 1858 - 59 / Mariano Fortuny y Madrazo."



d - Detall de l'encaix del bastidor.



b - Detall de la inscripció: "E Batlló".



e - Detall de l'etiqueta "Servicio de Defensa del / Patrimonio Artístico Nacional / Obra exhibida en la Exposición / Fortuny - Palacio de la Virreina / Barcelona - 1940".



c - Detall de la tela de suport i fragment de bastidor.



f - Detall de l'etiqueta de: "Exposición Fortuny". Barcelona 1974.

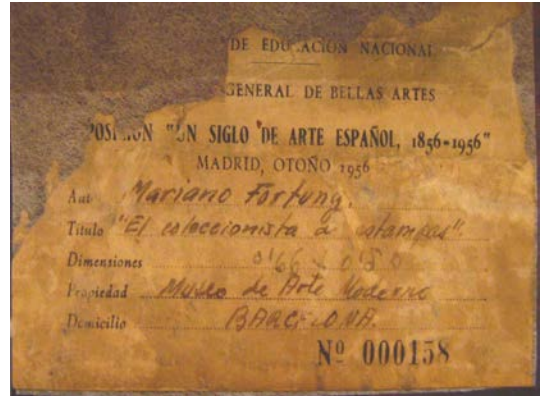
**Fortuny, M.** (1838 - 1874)  
**066** *El col.leccionista d'estampes*, 1866  
52 x 66,5 cm; amb marc: 81 x 96,5 cm

---





a - Detall de la inscripció: "Salon de famille".



d - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un siglo de Arte Español, 1856 - 1956".



b - Detall de l'etiqueta de 1939 del Ministerio de Educación Nacional amb les dades de l'obra.



e - Detall de l'etiqueta de "Exposición Fortuny". Barcelona 1974.



c - Detall de l'etiqueta "RECUPERADO DEL ENEMIGO POR EL EJÉRCITO ESPAÑOL / En Darnius / el 8 - febrero - 1939".

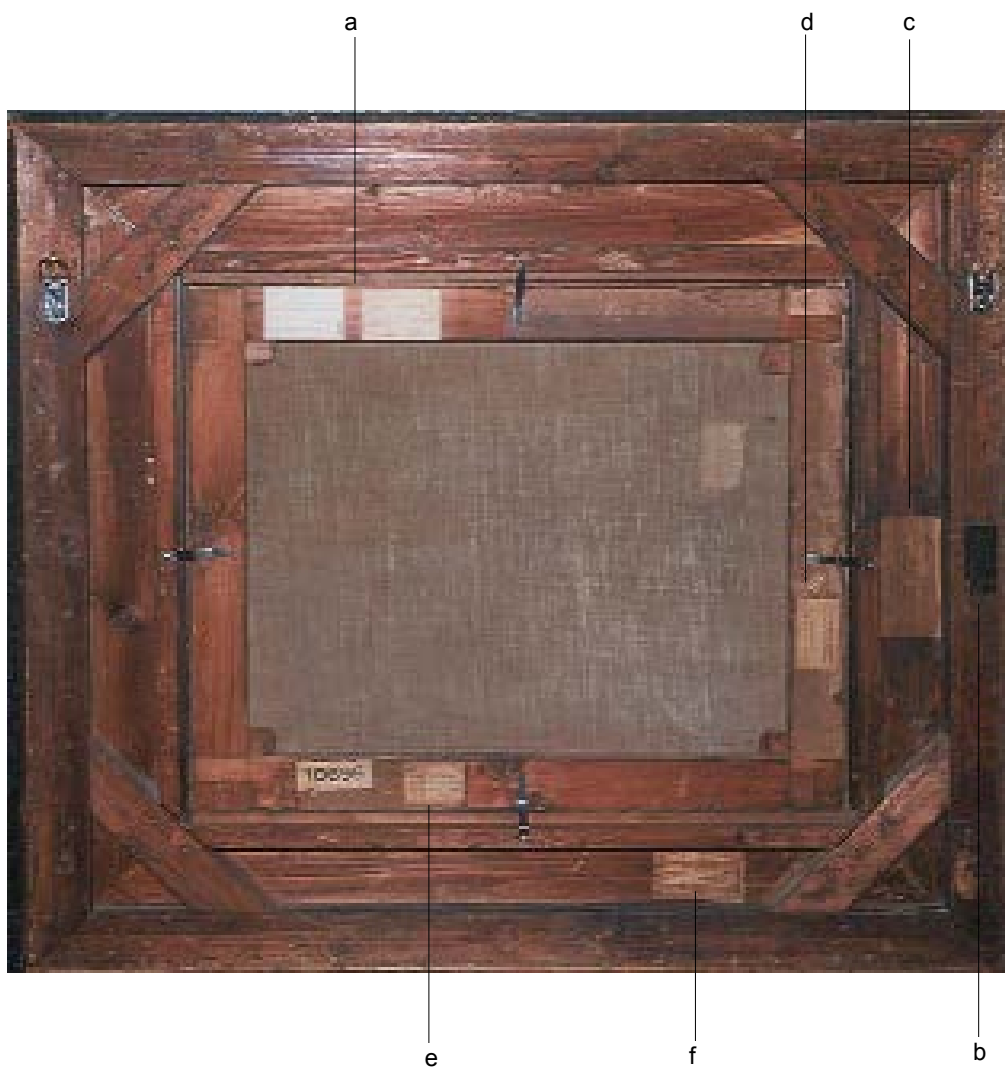


f - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Catalunya en la España Moderna" de 1983.

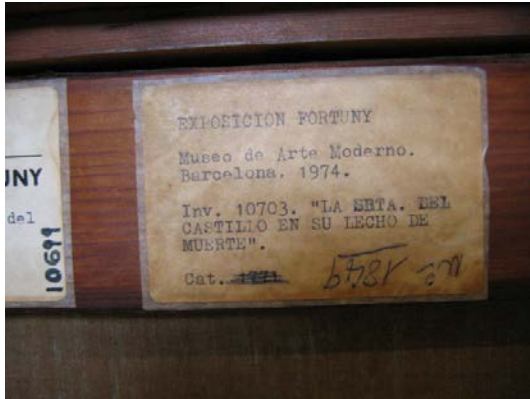
**Fortuny, M.** (1838 - 1874)

**072** *La senyoreta del Castillo al seu llit de mor*, no datat, cap a 1872  
57,5 x 70,5 cm; amb marc: 93,5 x 106,5 cm

---







a - Detall de l'etiqueta de l'exposició Fortuny de Barcelona de 1974.



d - Detall de l'etiqueta "RECUPERADO DEL ENEMIGO / POR EL EJÉRCITO ESPAÑOL / En Darnius / el 8 - febrero - 1939".



b - Detall de l'etiqueta de l'empresa de marcs: "Carpentier Rue Fontaine 16 bis Paris".



e - Detall de l'etiqueta de "Servicio de Defensa del / Patrimonio Artístico Nacional / Obra exhibida en la Exposición / Fortuny - Palacio de la Virreina / Barcelona - 1940".



c - Detall de l'etiqueta de l'empresa de transports francesa Pottier per a una exposició no especificada.



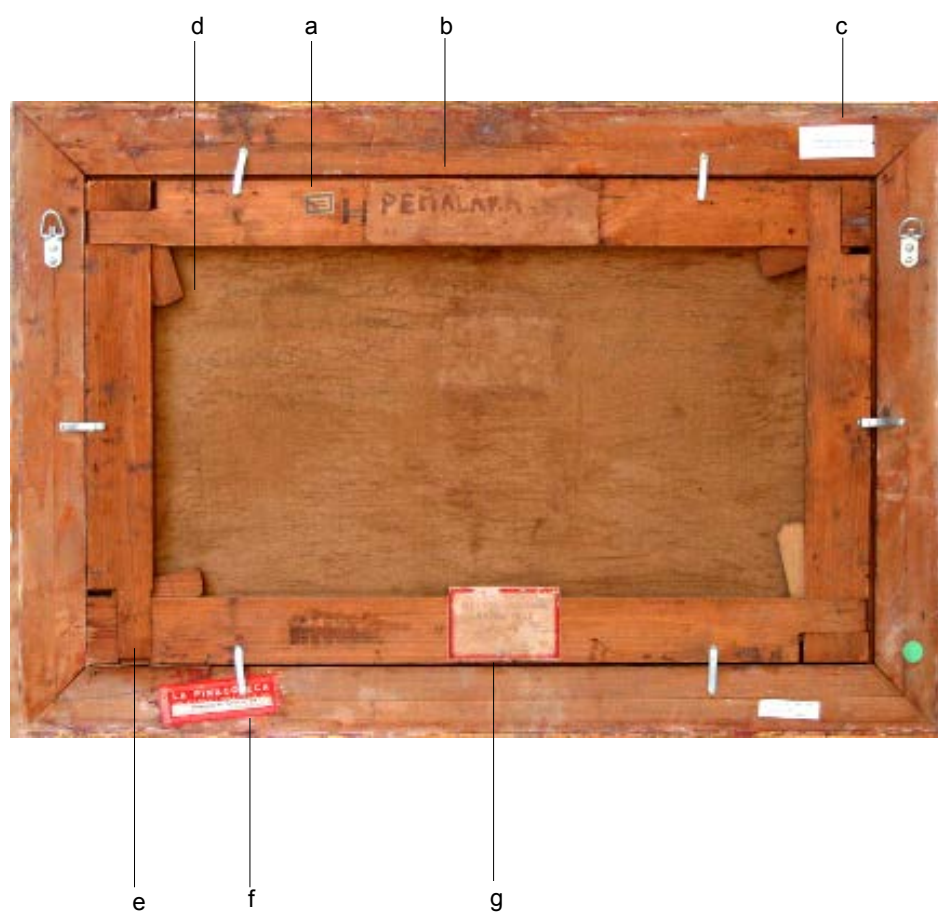
f - Detall de l'etiqueta de 1939 del Ministerio de Educación Nacional amb les dades de l'obra.

**Morera, J.** (1854 - 1927)

**159** *Peñalara (Sierra de Guadarrama)*, cap a 1904

44,5 x 72,5 cm; amb marc: 59,5 x 87,5 cm

---





**a** - Detall d'etiqueta.



**e** - Detall de l'encaix espanyol del bastidor.



**b** - Detall d'etiqueta amb el títol de l'obra.



**f** - Detall de l'etiqueta de la casa de marcs La Pinacoteca.



**c** - Detall d'etiqueta d'exposició.



**g** - Detall de l'etiqueta de la testamentaria de 1927.



**d** - Detall de la inscripció: "Donación de la Sra. Felisa de Aldaz a la Comisión Cultura del Ayuntamiento en marzo de 1928".

Ribera, R. (1849 - 1935)

196 *De soirée*, cap a 1894

60 x 79,5 cm; amb marc: 84 x 103,5 cm



Etiqueta de museu

Etiqueta de l'exposició "Un siglo de cultura catalana, 1880- 1980". Madrid, 1980

a

b

e

f



g

h



a - Detall d'etiqueta de museu.



f - Detall d'etiqueta de l'exposició "Un Siglo de Arte Español 1856 - 1956". Madrid, 1956.



b - Detall d'etiqueta de transports.



g - Detall de la marca Texidor a la tela: Texidor / Regomir 3 / Barcelona.



e - Detall etiqueta de museu: "Museu de Belles Arts / de Barcelona".



h -Detall del teixit de tafetà de la tela de suport.

**Masriera, F.** (1842 - 1902)  
**133** *En presència del Senyor*, 1891  
189,5 x 113,5 cm; amb marc: 213,5 x 137 cm

---





**a** - Detall de la marca Texidor al travessar del bastidor: "Texidor / Regomir 3 / Barcelona".



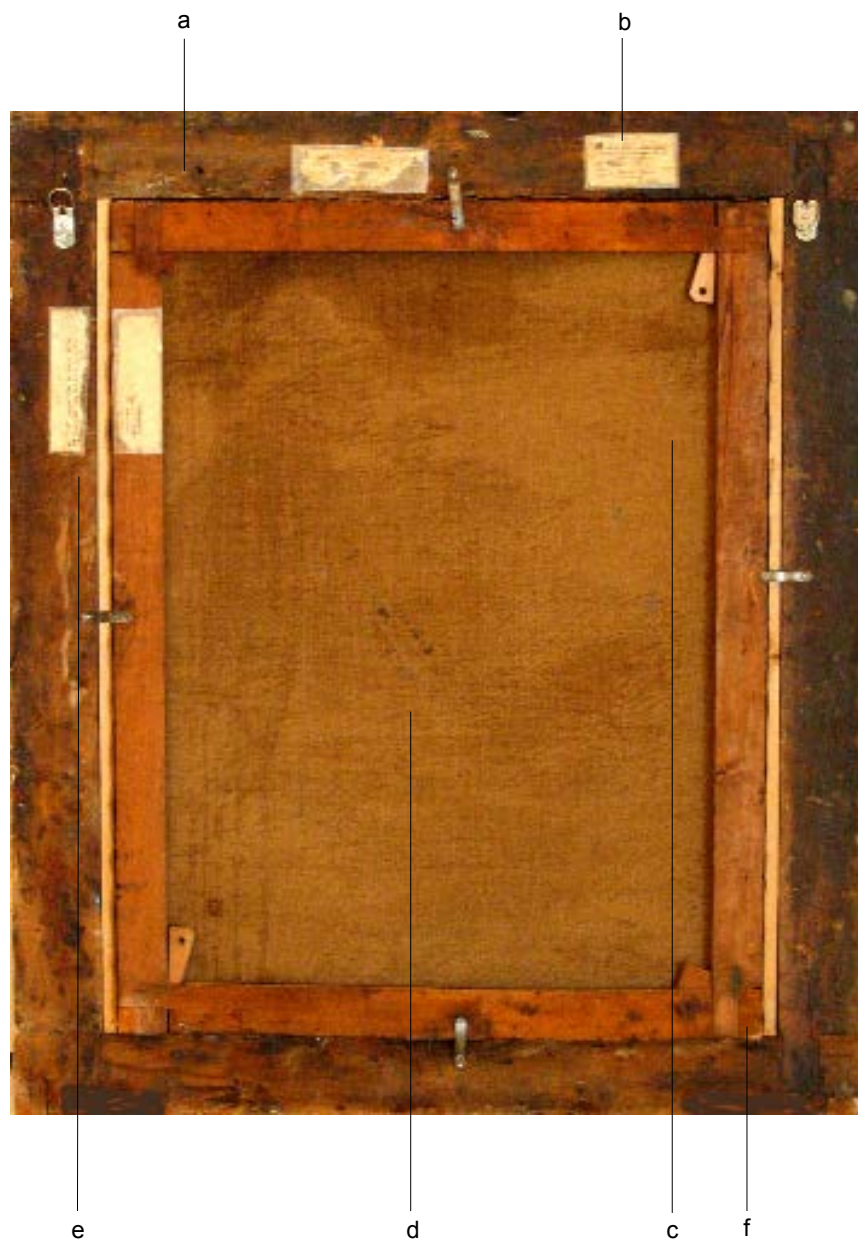
**b** - Detall del teixit amb tafetà de la tela de suport.



**c** - Detall de l'encaix espanyol del bastidor.

**Junyent, S.** (1895 - 1908)  
**100** *Clorosi*, cap a 1899  
99 x 77,5 cm; amb marc: 121,5 x 103 cm

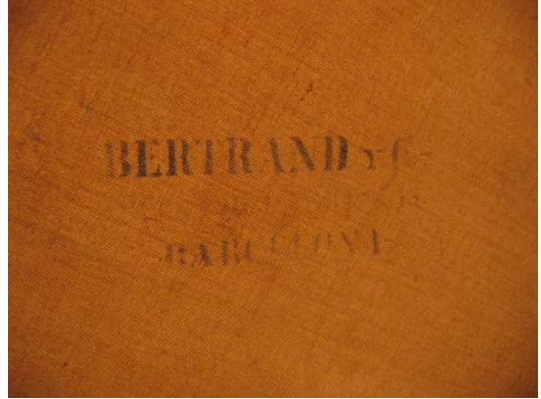
---







a- Detall de l'encaix espanyol del bastidor i de les etiquetes restaurades.



d- Detall de la marca Bertrand a la tela: "Bertrand y / Barcelona".



b- Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un siglo de Arte Español, 1856 - 1956", Madrid, 1956.



e- Detall d'etiqueta del Museu d'Art Modern restaurada.



c- Detall del teixit de tafetà de la tela.



f- Detall de l'encaix espanyol del bastidor.

Casas, R. (1856 - 1932)

030 Interior de taller, cap a 1883

72,5 x 92,5 cm; amb marc: 87 x 107 cm

---





**a** - Detall de la marca Texidor a la tela: "Texidor / Regomir 3 / Barcelona".



**d** - Detall de l'encaix del bastidor.



**b** -Detall de la numeració del bastidor 30 F (figura).



**e** - Detall de l'etiqueta i de la inscripció del número d'inventari.



**c** - Detall d'un dels pedaços antics.

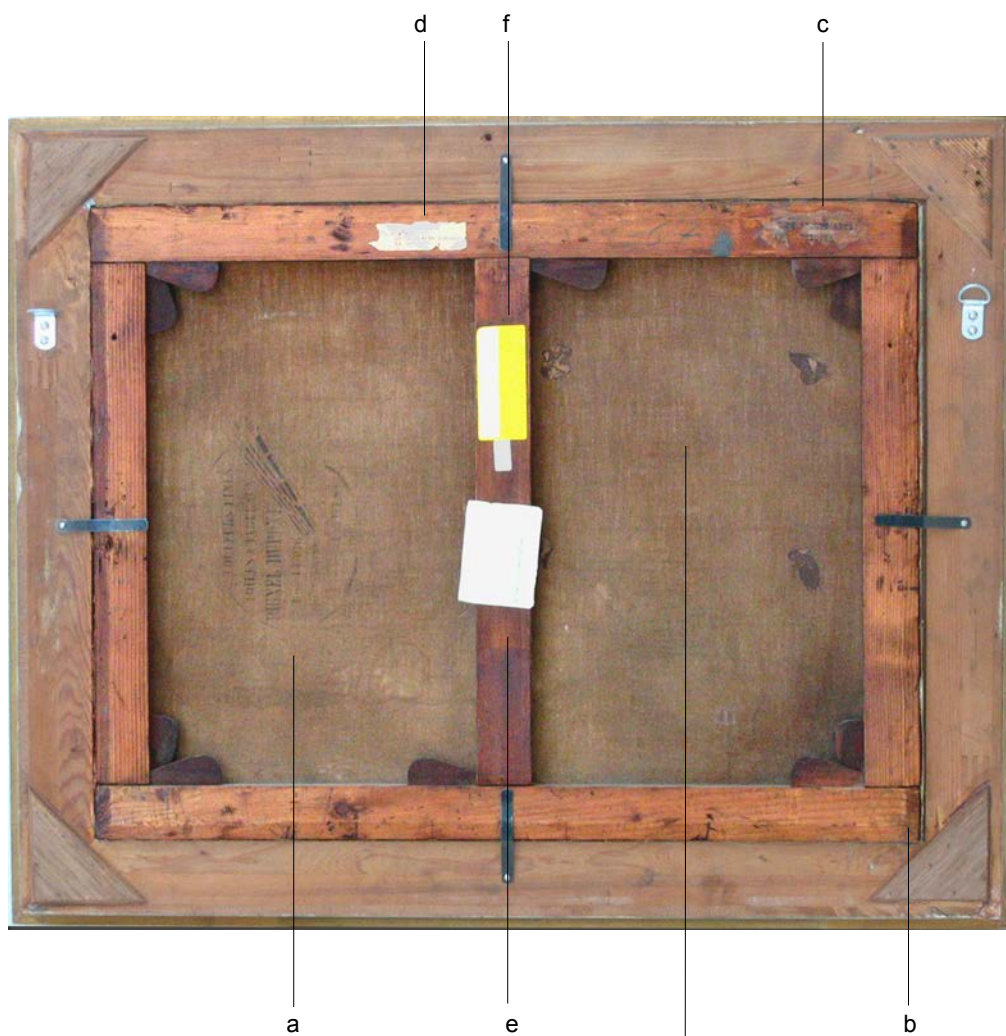


**f** - Detall etiqueta: "C9 / Albara 302 / 4 Maig 1927 / ?".

Casas, R. (1856 - 1932)

034 *Plein air*, no datat, cap a 1890 -1891

51 x 66 cm; amb marc: 71 x 85,5 cm



Restes de l'etiqueta de la "I Exposició General de Belles Artes", Barcelona, 1891.



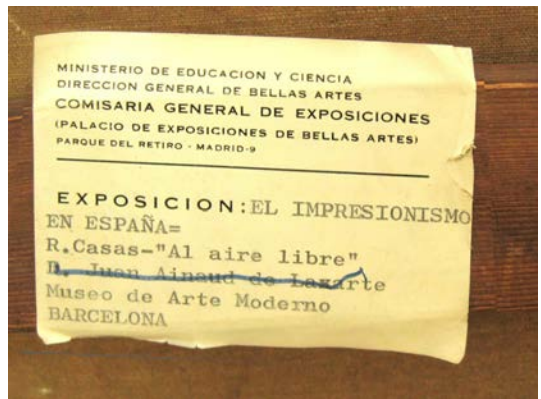
a - Detall de la marca Pignel Dupont a la tela :  
"couleurs fines / toiles a tableaux / Pignel Dupont /  
17 Rue Lepic / Montmartre / Paris".



d - Detall de l'etiqueta de d'exposició no identificada.



b - Detall del tipus d'encaix francès amb doble falca.



e - Detall de l'etiqueta de l'exposició "El impresionismo en España. Madrid".



c - Detall d'etiqueta: "Museu de Belles Arts / de Barcelona".



f - Detall de l'etiqueta de transports per a una exposició no especificada.

Casas, R. (1856 - 1932)

033 Interior, cap a 1890

102 x 82 cm; amb marc: 109,5 x 915 cm

---





**a** - Detall de la marca Pignel Dupont al travessar del bastidor: "Fournitures pour artistes / Pignel Dupont / 17, Rue Lepic / Paris".



**c** - Detall de les etiquetes restaurades i del número d'inventari.



**b** - Detall d'intervenció sobre el suport per rectificar deformació del bastidor.



**d** - Detall de l'encaix francès amb doble falca.

Rusiñol, S. (1861 - 1931)

206 *Entrada al parc del Moulin de la Galette*, cap a 1891  
33,5 x 41,5 cm; amb marc: 48 x 56 cm

---



a

b

d

e

c





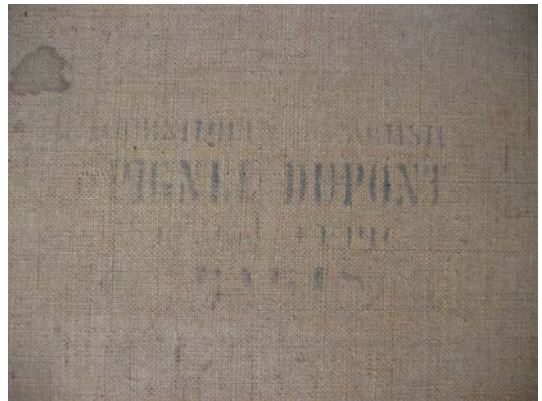
a - Detall d'etiqueta del llegat A. Mestres.



d - Detall de la marca Pignel Dupont de París estampada al travesser del bastidor. "Pignel Dupont / 17 rue Lepic / París".



b - Detall de l'encaix francès amb falques dobles.



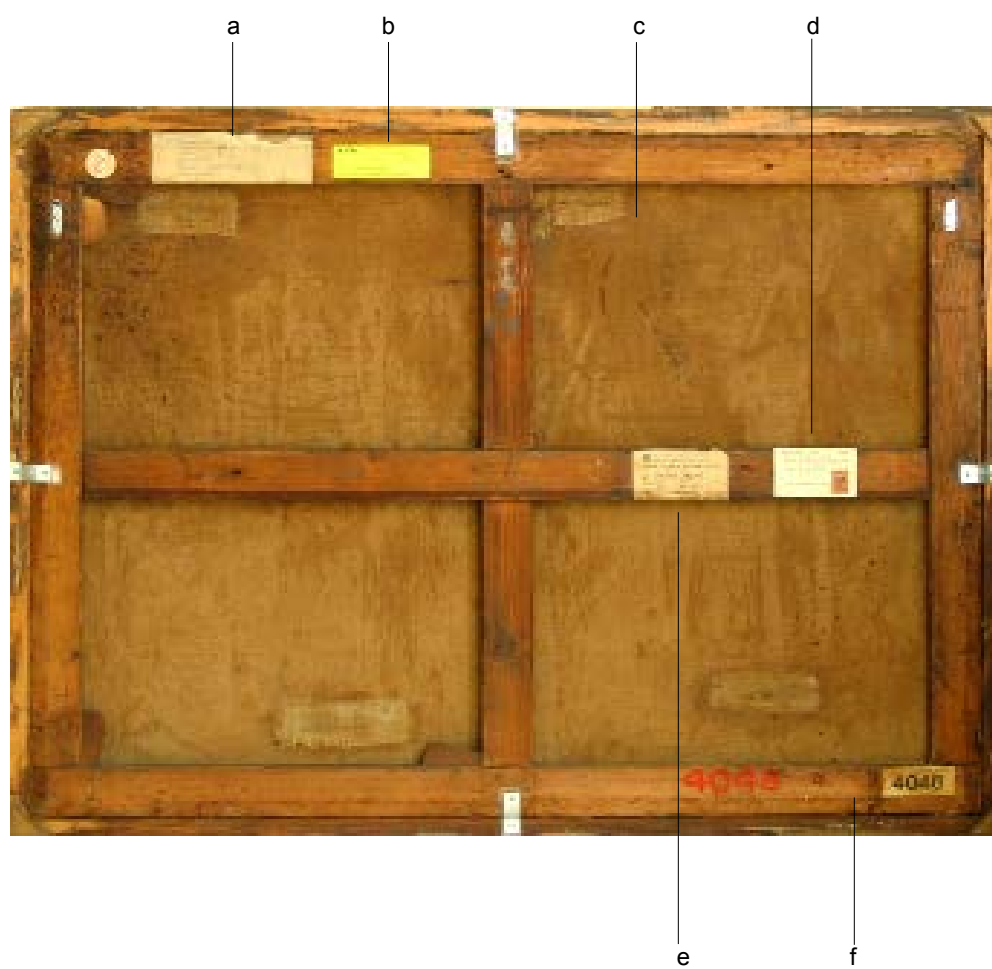
e - Detall de la marca Pignel Dupont de París estampada al revers de la tela.

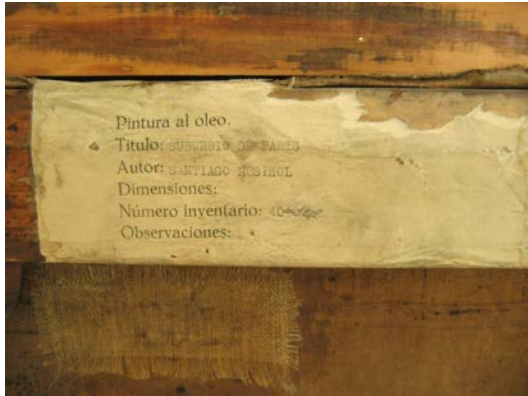


c - Detall de la dimensió estàndard número 6 del bastidor.

**Rusiñol, S.** (1861 - 1931)  
**208** "*La Butte*", 1892  
74 x 101 cm; amb marc: 79 x 105,5 cm

---





a - Detall d'etiqueta de museu amb dades de l'obra.



d - Detall d'etiqueta de l'empresa Macarron, SA per a l'exposició "Pintores de la luz", Madrid.



b - Detall d'etiqueta d'empresa de transports per a exposició monogràfica de Rusiñol.



e - Detall d'etiqueta de l'exposició "Un Siglo de Arte Español 1856 - 1956".



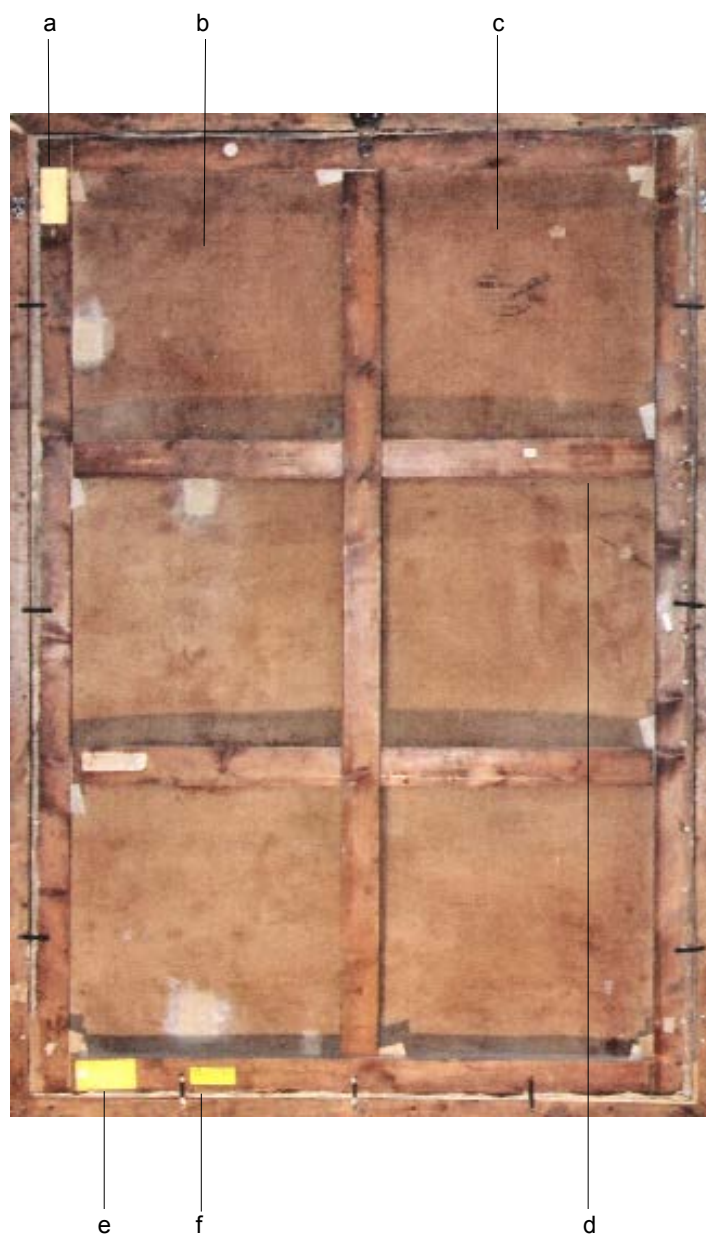
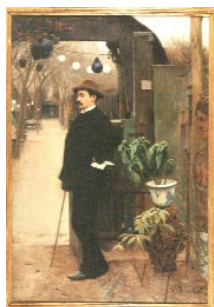
c - Detall de la marca Pignel Dupont: "couleurs fines / toiles a tableaux / Pignel Dupont / Rue Lepic / Montmartre / Paris".



f - Detall d'etiqueta, inscripció de número d'inventari i pedaç antic.

Rusiñol, S. (1861 - 1931)  
204 *Retrat de Miquel Utrillo*, 1890 - 1891  
222,5 x 151 cm; amb marc: 227,5 x 156 cm

---





**a** - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Pintura española siglo XX. Ciudad de México". 1978.



**d** - Detall de la marca Pignal Dupont al bastidor: "Fournitures pour artistes / Pignal Dupont / 1, Rue Lepic / Paris".



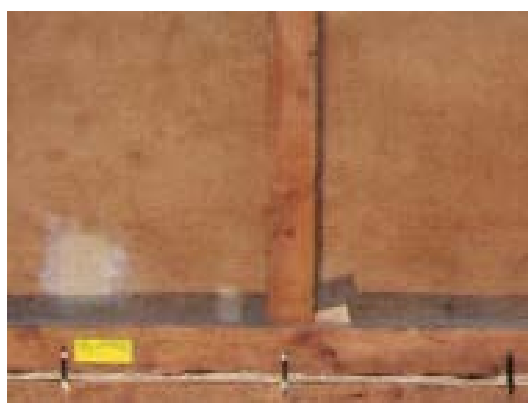
**b** - Detall de pedaços antics.



**e** - Detall de l'encaix francès amb dobles falques.



**c** - Detall de la marca Pignal Dupont a la tela: "couleurs fines / toiles a tableaux / Pignal Dupont / Rue Lepic / Montmartre / Paris".



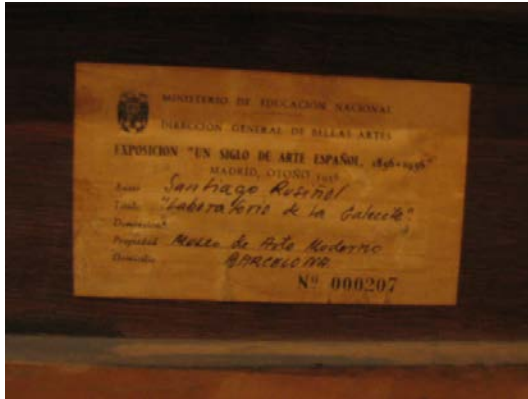
**f** - Detall del revers del bastidor.

Rusiñol, S. (1861 - 1931)

205 *Laboratori de la Galette*, No datat. París, cap a 1890-1891  
97,5 x 131 cm; amb marc: 128 x 161 cm

---

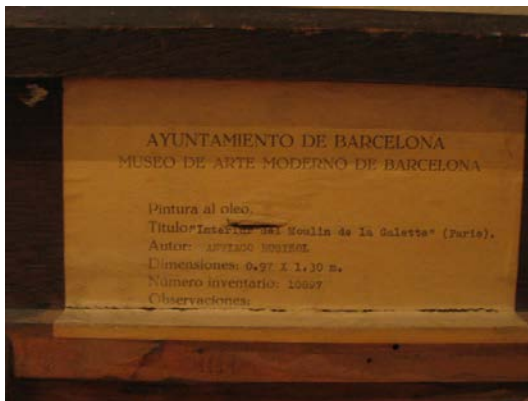




a - Detall d'etiqueta: "Un Siglo de Arte Español 1856 - 1956."



d - Detall etiqueta de comerç de marcs P. Cluzel de Paris.



b - Detall d'etiqueta de museu amb dades de l'obra.



e - Detall de la marca Pignel Dupont. Al bastidor: "Fournitures pour artistes / Pignel Dupont / 1, Rue Lepic / Paris".



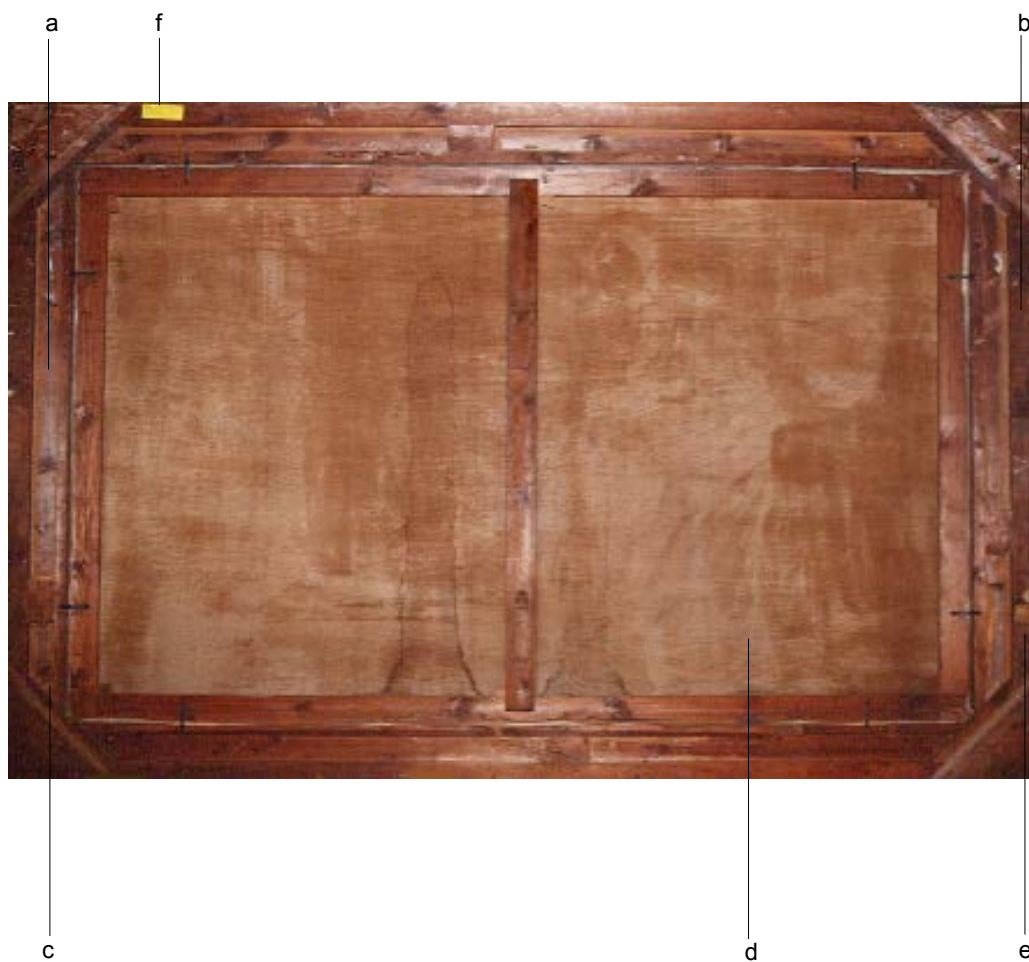
c - Detall d'etiqueta de l'exposició " 50 Ans d'Art Espagnol". Bordeaux 1984.



f - Detall de la marca Pignel Dupont: "couleurs fines / toiles a tableaux / Pignel Dupont / Rue Lepic / Montmartre / Paris".

**Rusiñol, S.** (1861 - 1931)  
**212** *Novel.la romàntica*, 1894  
140 x 221,5 cm; amb marc: 176 x 257,5 cm

---







**a** - Detall de la tela marcada per les tenalles del muntatge.



**d** - Detall del teixit de la tela de suport.



**b** - Detall del revers la tela de suport.



**e** - Detall d'etiqueta: "RECUPERADO DEL ENEMIGO / POR EL EJÉRCITO ESPAÑOL / en Darnius / el 8 - febrero - 1939."



**c** - Detall d'etiqueta de museu.

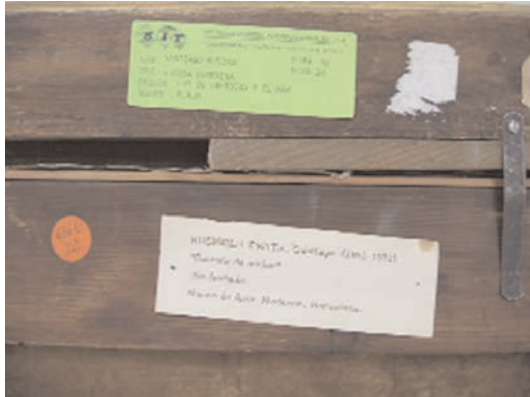


**f** - Detall de l'etiqueta del número d'inventari del museu.

Rusiñol, S. (1861 - 1931)  
**210** *Figura femenina*, 1894  
100 x 81cm. amb marc: 117x 91,5 cm

---





a - Detall d'etiquetes d'exposicions sense especificar.



d - Detall del tipus d'encaix espanyol.



b - Detall d'una etiqueta d'exposició de Madrid de data no determinada.



e - Detall de marca: "couleurs fines / toiles a tableaux / Pignel Dupont / Rue Lepic / Montmartre / Paris".



c - Detall de diverses etiquetes. Entre elles la de l'exposició "Un siglo de cultura catalana 1880 - 1980", Madrid.



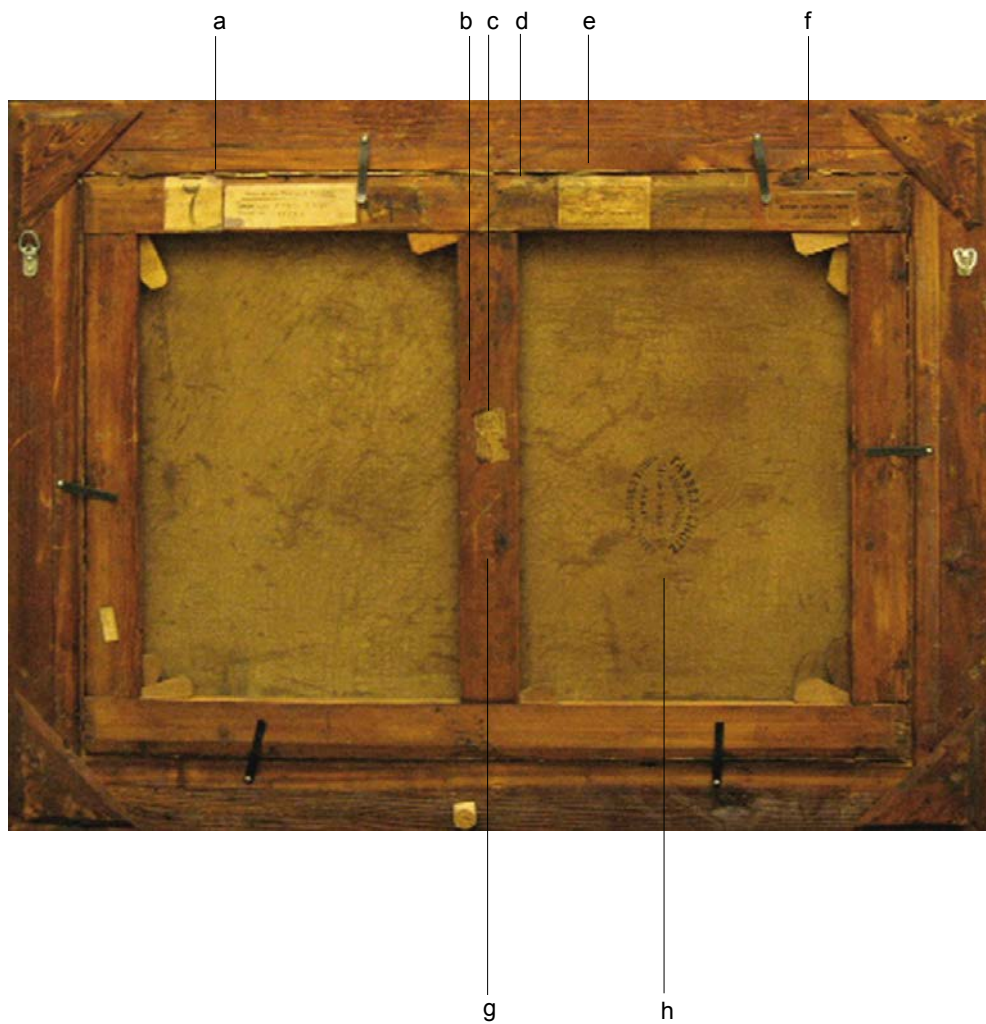
f - Detall de pedaç a base de Beva film i Tetex.

**Sisley, A.** (1839 - 1932)

**218** *A Saint-Mammès. Sol de juny, cap a 1899*

66 x 92,5 cm; amb marc: 84 x 111 cm

---





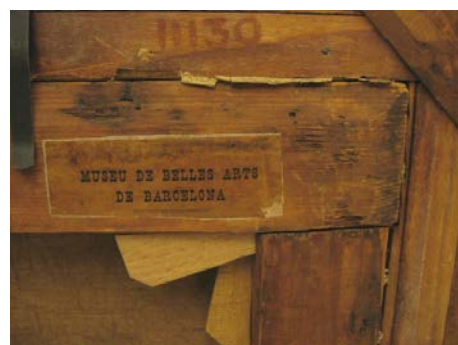
a - Detall d'etiquetes restaurades.



e - Detall de l'etiqueta de l'exposició "d'Art Français". Barcelona 1917.



b - Detall de la inscripció del títol original i restes d'etiqueta.



f - Detall de l'etiqueta del Museu de Belles Arts de Barcelona. Encaix i falques noves.



c - Detall d'etiqueta relacionada amb l'exposició a París del 1902.



g - Detall de la inscripció del títol original.



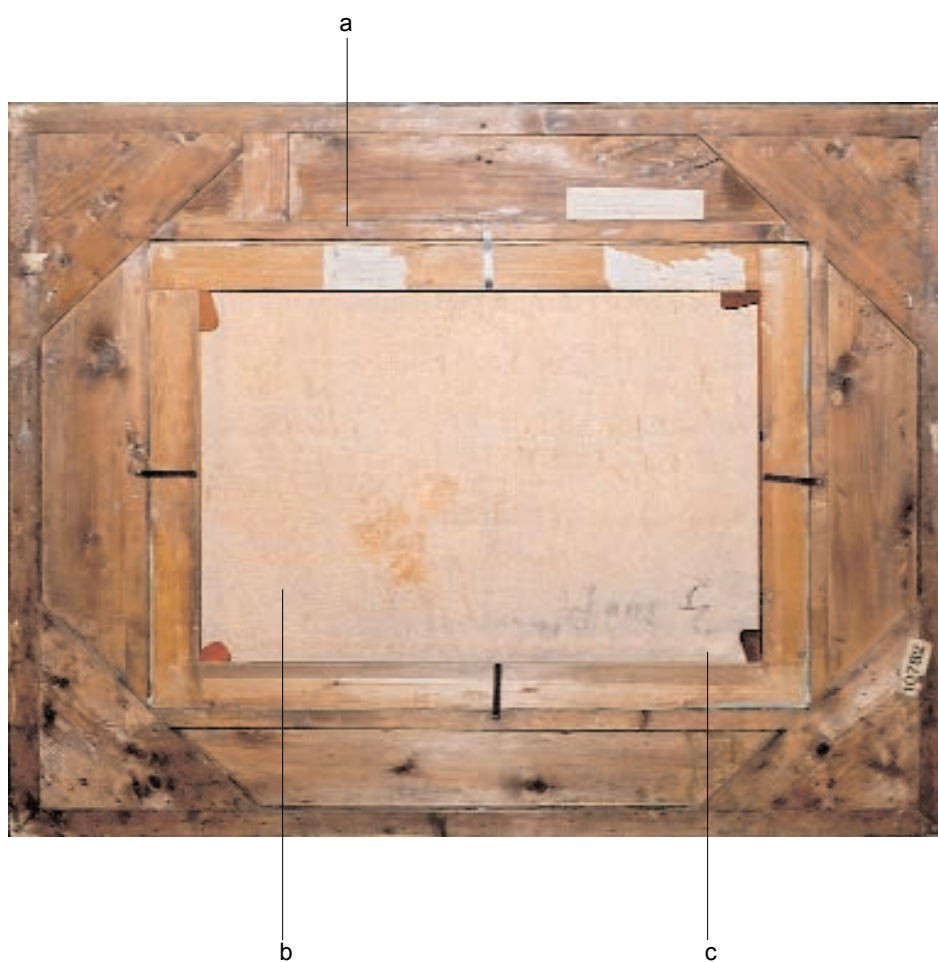
d - Detall d'inscripció de 1912.



h - Detall de la marca Tasset & Lhote a la tela: "Tasset & Lhote / encadrements / 31 rue Fontaine 31 / Paris / Toiles couleurs fines".

**Meifrèn, E.** (1859 - 1940)  
**137** *El marne*, no datat  
60,5 x 80 cm; amb marc: 97 x 116 cm

---

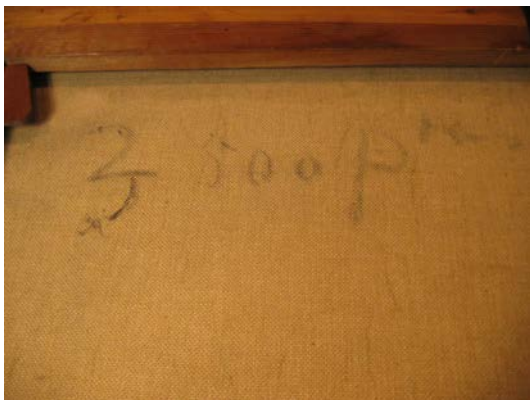




**a** - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un Siglo de Arte Español, 1856 - 1956". Madrid 1956.



**b** - Detall del teixit de la tela amb fils dobles.



**d** - Detall de la inscripció al revers de la tela que indica un possible preu de l'obra.

Canals, R. (1876 - 1931)

024 *Retrat de la senyora Amoroux, cunyada de l'artista, cap a 1903*  
65,5 x 58,5 cm; amb marc: 78,5 x 68,5 cm

---







a - Detall del teixit de tafetà de la tela de suport.



d - Detall de la marca Textidor. Barcelona.



b - Detall de l'etiqueta antiga del Museu de Belles Arts de Barcelona.



e - Detall de l'encaix del bastidor francès i de l'atac d'algun insecte xilòfag abans de ser tractat.



c - Detall de l'etiqueta de l'exposició monogràfica de Canals de 1976.

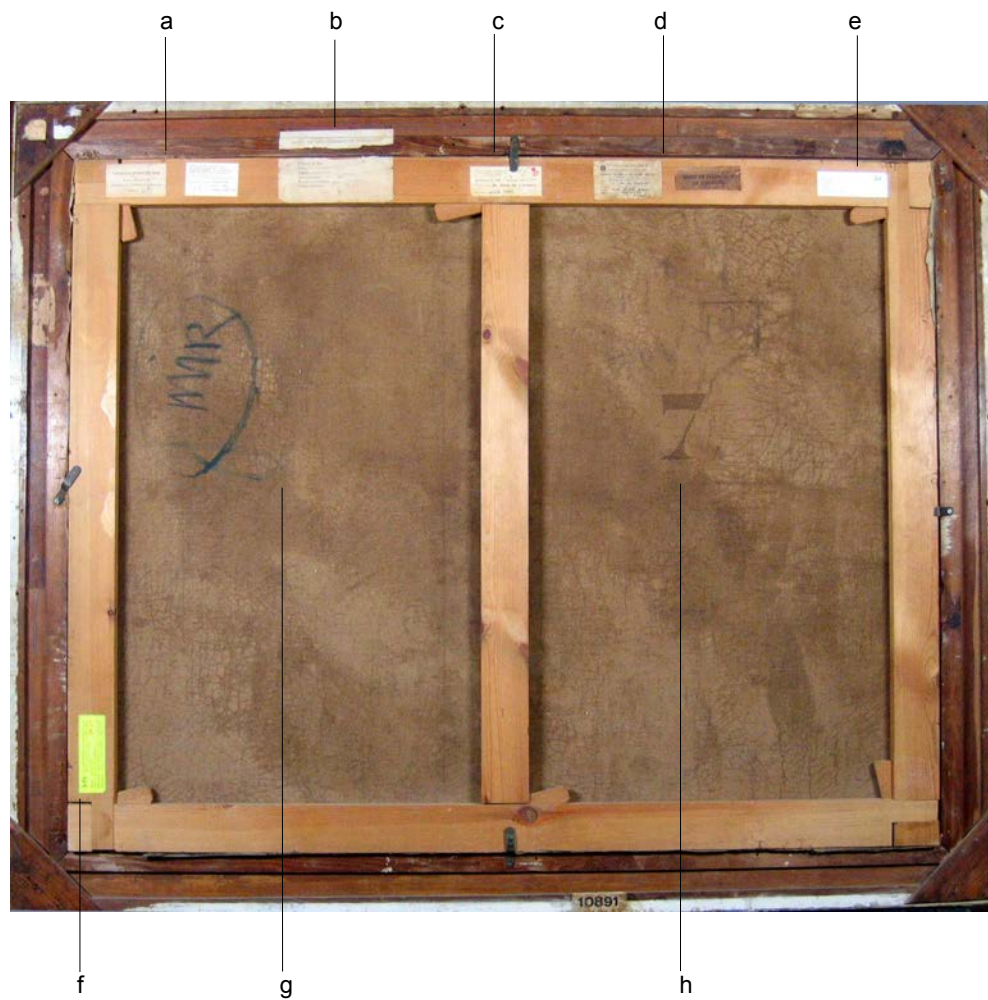


f - Detall de fragments de l'etiqueta relacionada amb una empresa de transports per a una exposició no identificada. En procés de restauració.

Mir, J. (1873 - 1940)

150 *El roc de l'estany*, cap a 1903

102 x 128 cm; amb marc: 121 x 150 cm





**a** - Detall de les etiquetes de les exposicions de 1971.



**e** - Detall d'etiqueta.



**b** - Detall de l'etiqueta del Museu d'Art Modern de Barcelona.



**f** - Detall de l'encaix espanyol del bastidor i de l'etiqueta de l'exposició "Arte español en Paris".



**c** - Detall de l'etiqueta de l'exposició monogràfica de Mir. Madrid, 1971.



**g** - Detall de la signatura al revers de la tela.



**d** - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un Siglo de Arte Español 1856 - 1956". Madrid 1956.

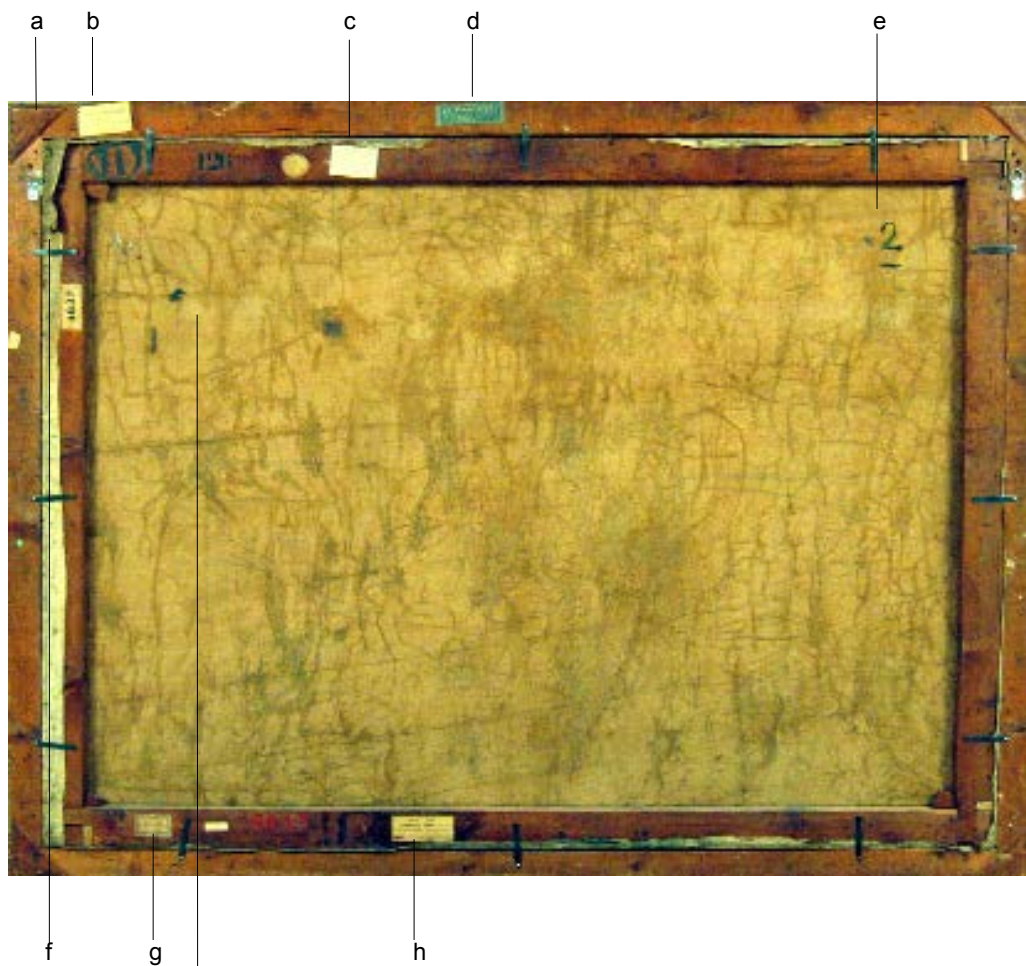


**h** - Detall de numeració al revers de la tela.

Mir, J. (1873 - 1940)

153 *Poble escalonat*, cap a 1909

121 x 164 cm; amb marc: 128 x 171 cm



Taques diverses de pintura al'oli amb la mateixa tonalitat del número de la banda dreta



a - Detall d'inscripció.



e - Detall d'inscripció.



b - Detall de l'etiqueta de l'exposició monogràfica de Mir de 1972.



f - Detall de les restes de cordill per subjectar l'obra durant les sessions a *plein air*.



c - Detall d'etiquetes d'exposició.



g - Detall de l'etiqueta amb el títol original de l'obra.



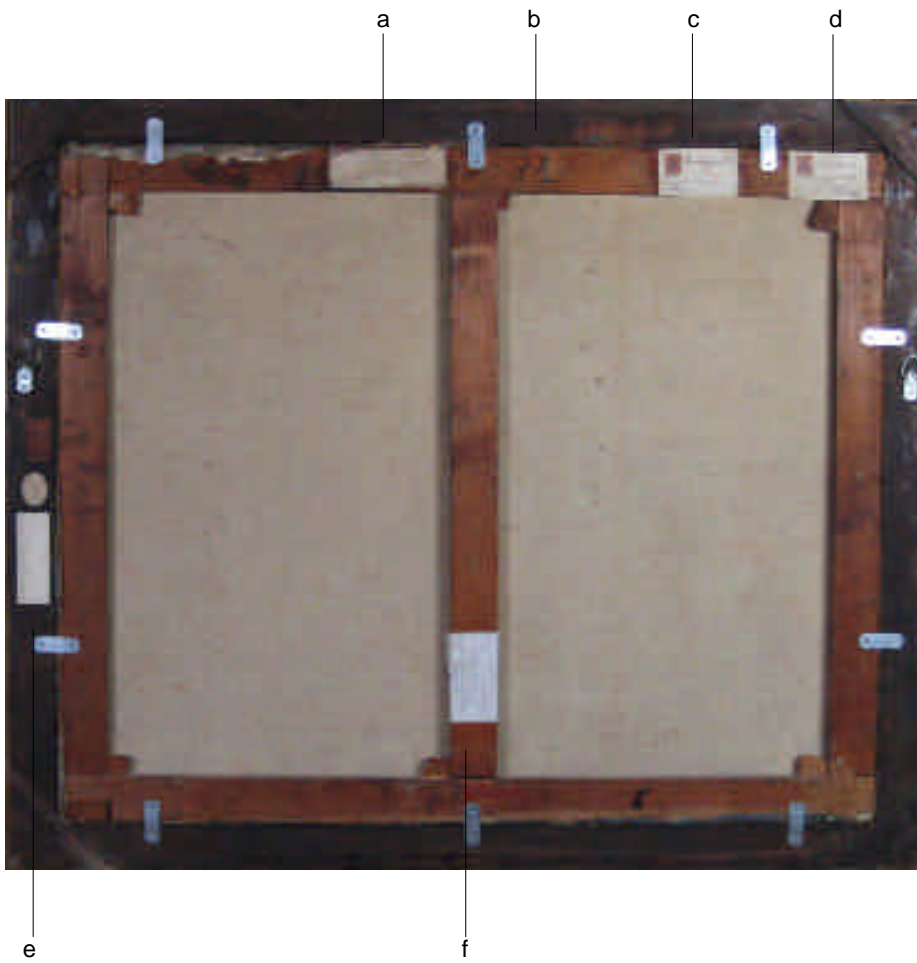
d - Detall de l'etiqueta del comerç de marcs La Pinacoteca de Barcelona.



h - Detall de l'exposició monogràfica de Mir. Madrid 1971.

**Regoyos, D. de** (1857 - 1913)  
**194** *El xàfec - Badia de Santoña*, 1900  
75 x 90 cm; amb marc: 90 x 104 cm

---





a - Detall etiqueta de l'etiqueta del Museu d'Art Modern.



d - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Pintores de la luz", Madrid.



b - Detall del número de catàleg de l'exposició sobre Regoyos de 1986.



e - Detall d'etiquetes.



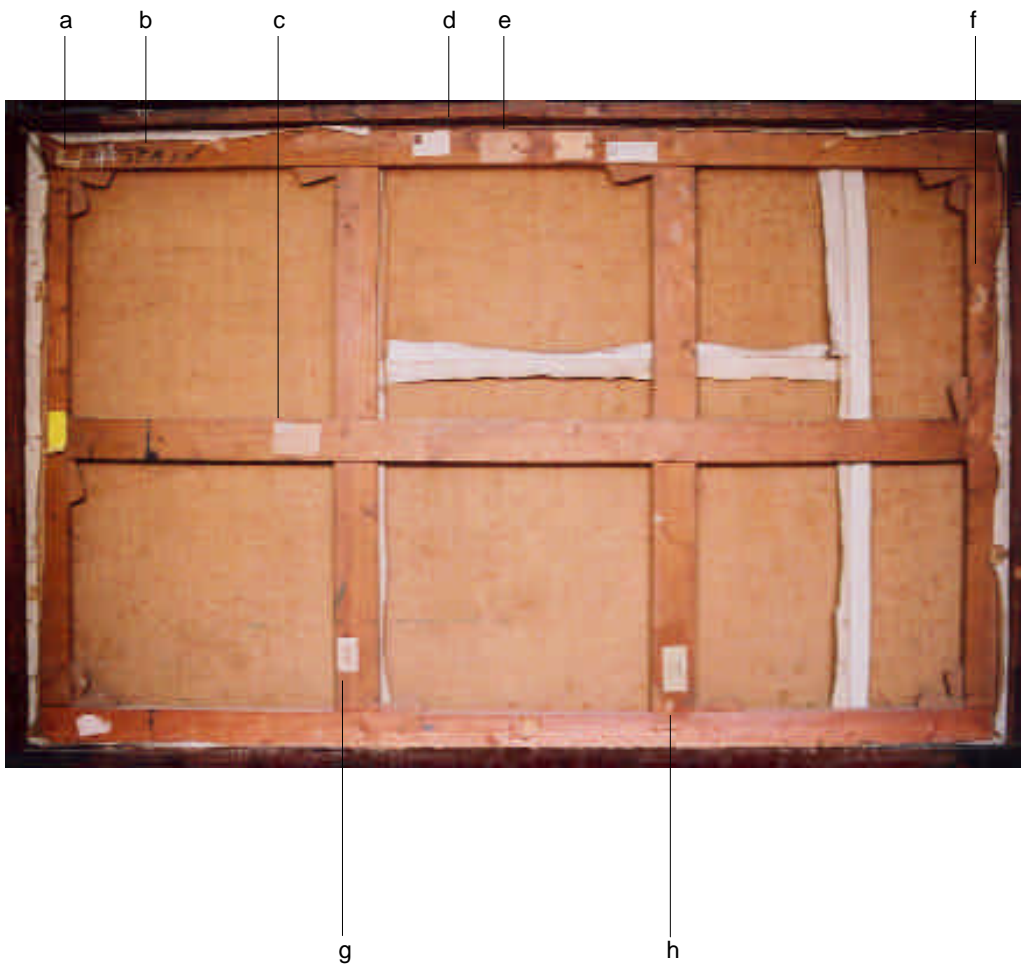
c - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Pintores de la luz", Madrid.



f - Detall de l'etiqueta de l'exposició antològica de Regoyos de 1986.

**Anglada Camarasa, H.** (1871 - 1959)  
**002** *Els lladoners de Boquer*, cap a 1918  
134 x 208,5 cm; amb marc: 140,5 x 224 cm

---







a - Detall etiqueta relacionada amb el transport per a l'exposició a Liverpool.



e - Detall de l'etiqueta de l'exposició a Cleveland.



b - Detall d'inscripció.



f - Detall etiqueta d'exposició.



c - Detall etiqueta d'exposició.



g - Detall etiqueta de transport per a exposició.



d - Detall d'etiquetes d'exposicions i d'empresa de restauració.



h - Detall etiqueta de transport per a l'exposició a Liverpool.

**Nonell, I.** (1872 - 1911)  
**167** *Repòs*, 1903 - 1904  
120 x 120 cm; amb marc: 127 x 128 cm

---



Núm. 24 que correspon a la dimensió del bastidor





a - Detall d'etiqueta i signatura.



e - Detall d'etiquetes d'exposicions. A la dreta la de l'exposició sobre Nonell de Barcelona



b - Detall d'etiqueta de la XXVII Trienal de Venècia de 1954.



f - Detall d'autocaricatura.



c - Detall d'etiqueta relacionada amb el trasllat per una exposició a Itàlia.



g - Detall d'autocaricatura.



d - Detall d'etiqueta.



h - Detall d'etiqueta d'exposició.

**Nonell, I.** (1872 - 1911)

**170** *Estudi*, 1908

54 x 66 cm; amb marc: 65 x 76,5 cm



Suplement/llistó per  
adaptar l'obra al  
marc

Etiqueta: " Deposito de la/caja de  
Pensiones/procedència Olot"



a - Detall d'etiqueta d'exposició a Mèxic.



e - Detall d'etiqueta d'exposició.



b - Detall de l'etiqueta de l'exposició Nonell. Barcelona 1981.



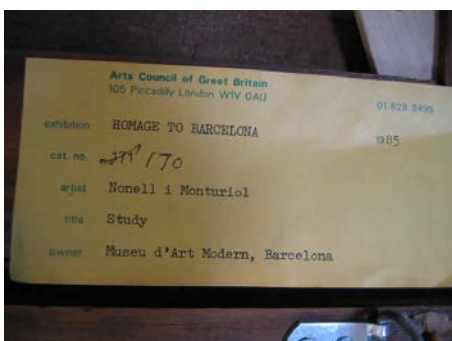
f - Detall de l'etiqueta de l'exposició sobre Nonell de 1962.



c - Detall d'etiqueta amb les dades en francès.



g - Detall de les restes d'etiqueta d'una exposició a París.



d - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Homage to Barcelona", Londres 1985.



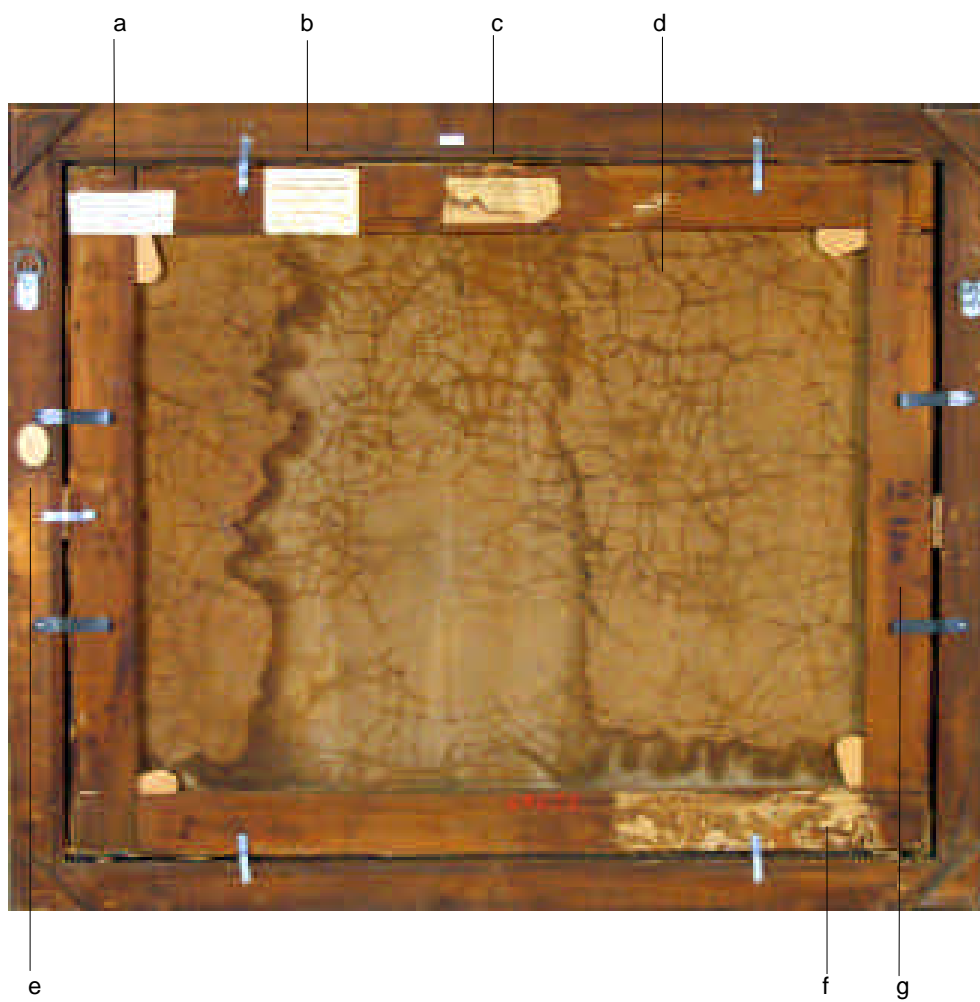
h - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un siglo de Cultura Catalana 1880-1980", Madrid 1980.

**Nonell, I.** (1872 - 1911)

**175** *Lassitud*, 1910

57 x 72,5 cm; amb marc: 70 x 84,5 cm

---





**a** - Detall de l'etiqueta de l'exposició sobre Nonell de 1981. Palau de la Virreina. Barcelona.



**e** - Detall d'etiqueta.



**b** - Detall de l'etiqueta de l'exposició sobre Nonell de 1982.



**f** - Detall de les restes de l'etiqueta de l'exposició del Faianç Català de Barcelona.



**c** - Detall de l'etiqueta del Museo de Arte Moderno / de Barcelona / i dades de l'obra.



**d** - Detall de la numeració de les dimensions estàndards del bastidor: "20" (Figura)



**d**- Detall del teixit de la tela amb tafetà i fils dobles.

Sunyer, J. (1874 - 1956)

229 *Retrat de Maria Llimona*, 1917

101 x 82 cm; amb marc: 112 x 93 cm



a

b

c

d

e

Núm. inv. del  
Museu 3840

f

g

h





a - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un siglo de cultura catalana 1880-1980". Madrid.



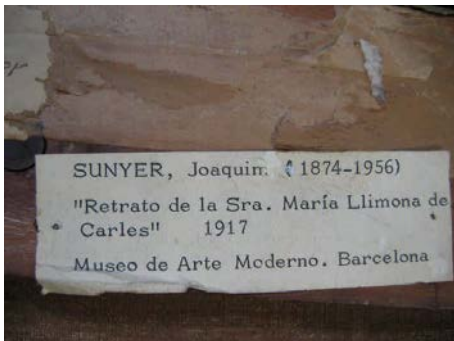
e - Detall de l'etiqueta de l'Exposició. "50 Ans d'Art Espagnol de 1880 à 1936". Bordeus 1984.



b - Detall de l'etiqueta del Museo de Arte Moderno.



f - Inscripció: "Maria Ll. de Carles / pintat per / Joaquim Sunyer / Març de 1917".



c - Detall del Museu d'Art Modern amb dades de l'obra.



g - Detall de la marca: "Casa Teixidor / Ronda San Pedro 16 / Barcelona".



d - Restes possiblement de l'etiqueta de l'Exposició de les Arts i els Artistes de 1918.



h - Detall de grafisme al revers de la tela : 7 amb guix blanc.

Togores, J de. (1873 - 1970)

233 *Printània*, 1922

55 x 38 cm; amb marc: 61,5 x 45,5 cm





**a** - Detall del fragment de l'etiqueta de la Galeria Simon de París.



**d** - Detall de la marca comercial del suport estampada al revers de la tela: "Toiles & Couleurs / extrafines / Lucien Lefebvre-Foinet / Paris /..."



**b** - Detall del teixit amb lligament de tafetà de la tela de suport.



**e** - Detall d'etiqueta antiga amb les dimensions que corresponen a la llum del marc de l'obra.



**c** - Detall de l'encaix fix amb claus de ferro del bastidor.



**f** - Detall de l'etiqueta de l'Exposició d'Art de Barcelona de 1922, abans de la restauració.

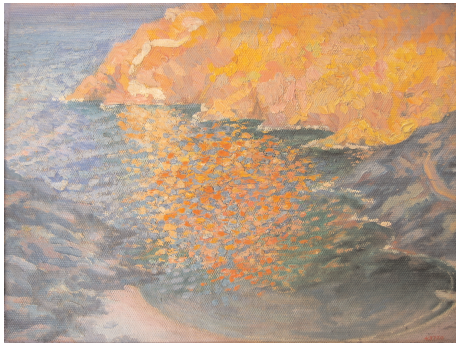
Dalí, S. (1904 - 1989)

050 *Retrat de Joan Torres, cap a 1920*

49,5 x 39,5 cm; amb marc: 60 x 50 cm

---

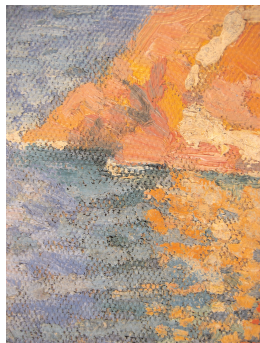




**a** - Imatge general de la composició pictòrica del revers.



**e** - Detall de la capa pictòrica del revers.



**b** - Detall de la capa pictòrica del revers.



**f** - Detall del muntatge del marc vist pel revers.



**c** - Detall de l'etiqueta del Museu d'Art Modern.



**g** - Detall del muntatge de la tela de suport per ser subjectada amb uns llistons.



**d** - Detall de la capa pictòrica del revers.



**h** - Detall del número d'inventari al revers.

Dalí, S. (1904 - 1989)

051 *Retrat de Salvador Dalí i Cusí, pare de l'artista, 1925*

104,5 x 104,5 cm; amb marc: 117 x 117 cm



a

b

Etiqueta: "Museo de Arte Moderno de Barcelona"

c

d

e

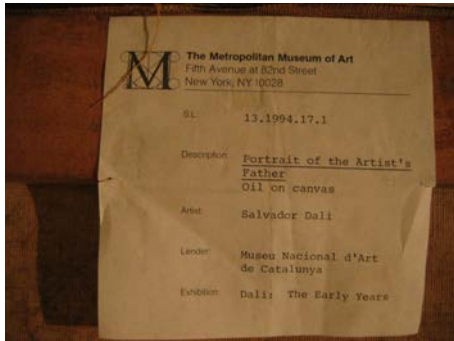
f

g

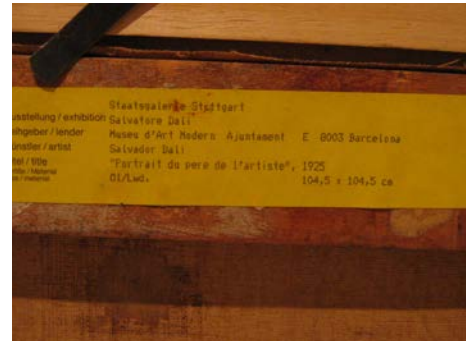
h

Etiqueta de transports per a una exposició no identificada

Etiqueta de transports per a l'exposició "Salvador Dalí: The early years"



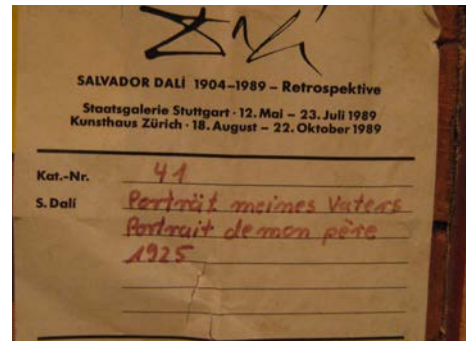
a - Detall d'etiqueta de The Metropolitan Museum of Art. Exposició Dalí: The early years, 1994.



e - Detall d'etiqueta per a l'exposició per a la Staatgalerie de Stuttgart, 1989.



b - Detall d'etiquetes de la Tate Gallery, 1980 i de la "Salvador Dalí exhibition, Japan 1964".



f - Detall d'etiqueta per exposició per a Staatgalerie de Stuttgart, 1989.



c - Detall d'etiqueta de l'exposició a la Tate Gallery Liverpool, 1998 - 1999.



g - Detall d'etiqueta per a l'exposició al Centre Georges Pompidou. París.



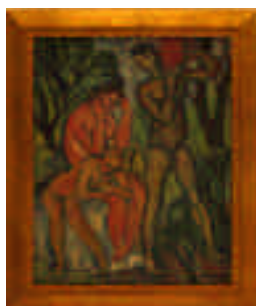
d - Detall d'etiqueta d'exposició. Berlín 1977.



h - Detall d'etiqueta per a l'exposició Dalí. Madrid 1983.

**Lagar, C.** (1891 - 1966)  
**106** *Pastoral 1916*, cap a 1916  
80,5 x 65 cm; amb marc: 98 x 82 cm

---



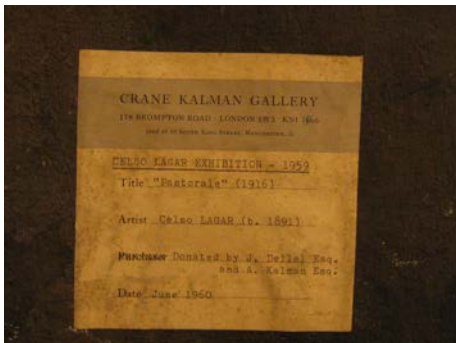




a - Detall de la pintura del revers i del número d'inventari.



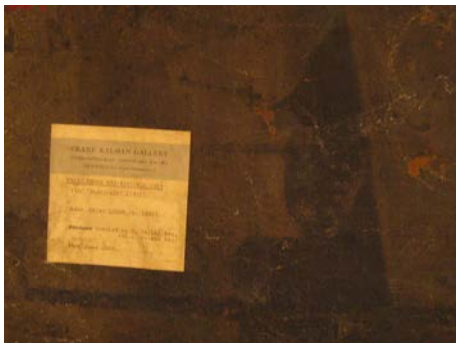
e - Detall d'etiqueta.



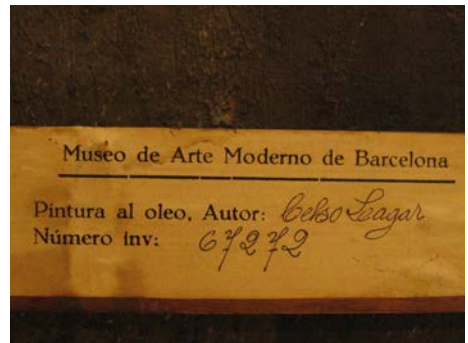
b - Detall de l'etiqueta de la Crane Kalman Gallery. Londres 1959.



f - Detall d'etiqueta de l'exposició "Generación del 14".



c - Detall de la pintura del revers amb etiqueta adherida.



g - Detall d'etiqueta del Museu d'Art Modern.



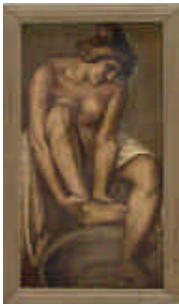
d - Detall de l'etiqueta ... & Scott. Paris.

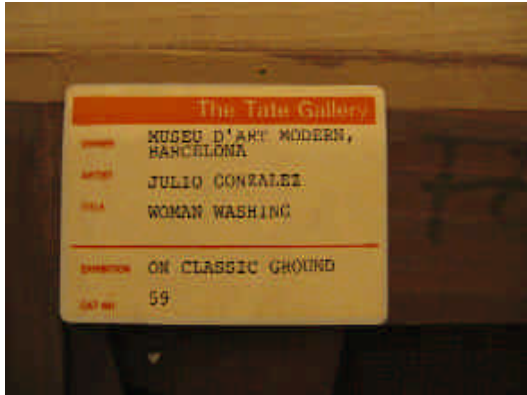


h - Detall de la pintura del revers.

**González, J.** (1876 - 1942)  
**087** *Dona rentant-se*, cap a 1913  
110 x 60 cm; amb marc: 123 x 74 cm

---





a - Detall d'etiqueta de l'exposició a The Tate Gallery.



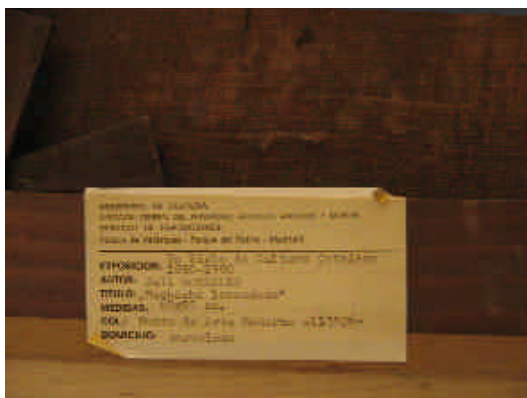
d - Detall de les inscripcions referents al número d'inventari i el destí de l'obra.



b - Detall de les inscripcions fetes per Roberta González.



e - Detall de l'etiqueta de l'exposició a l'Art Council de Gran Bretanya.



c - Detall de l'etiqueta de l'exposició "Un siglo de cultura catalana 1880 - 1980". Madrid 1980.



**CAPÍTOL 3: CRITERIS I TÈCNiques PER A LA CONSERVACIÓ DEL  
SUPORT DE TELA I EL SEU REVERS**



### 3.1. Entorn dels criteris de restauració dels suports de tela

Les fonts bibliogràfiques sobre criteris de restauració solen centrar-se primordialment en els exemples arquitectònics i els de pintura mural inserida en monuments i edificis religiosos, més que en la tradició de la pintura sobre tela.<sup>1</sup> Però si recorrem els principals trets característics que posen en relació la restauració de pintura sobre tela i la seva història, podem comprovar que la qüestió central que s'hi evoca són precisament els processos de consolidació mitjançant els folrats, entelats o reentelats, sense oblidar les transposicions de suport.<sup>2</sup> Els restauradors amb més prestigi dels segles XVIII i XIX aplicaven aquests mètodes per prevenir danys, i fins i tot amb la idea d'aturar la futura degradació: és a dir, que no era necessari que el llenç presentés esquinçaments o greus deformacions per aplicar-li al revers una tela nova per allargar-ne la vida afegint-hi un nou material que barrés el pas als efectes de l'envelliment. Per altra banda, el procés en qüestió representava, com ja s'ha dit anteriorment, un salt qualitatiu molt visible per al client gràcies a una acció força ràpida efectuada pel restaurador. Amb la tècnica ben desenvolupada, un restaurador podia folrar diverses obres simultàniament, i així el preu de la seva feina quedava justificat pels canvis evidents operats en el suport. Cal afegir-hi la particularitat del procés de la transposició,<sup>3</sup> que consistia a eliminar completament el suport original, ja fos de fusta o tela (aquesta, eliminada fil per fil des del revers de l'obra), per adherir pintura i preparació a una tela nova, que admirava per un virtuosisme i una espectacularitat només comparables als arrencaments de pintures murals al fresc. Un altre tractament, d'origen francès, aplicat a la pintura sobre tela practicat als segles XVIII i XIX, era el *marouflage*, que consistia a adherir el llenç a

---

<sup>1</sup> CONTI, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano, 1988. / També MARIJNISSEN, R.-H., *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Arcade, 2 vol., Bruxelles, 1967. / SITWELL, CH.; STANIFORTH, *Studies in the history of Painting Restoration*, Archetype Publication - The National Trust, London, 1998, o també en el text de referència sobre fonaments teòrics generals com BRANDI, C., *Teoria de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. En l'àmbit espanyol: MACARRÓN, A. M., *História de la conservación y la restauración*, Tecnos, Madrid, 1995. / MACARRÓN, A. M.; GONZALEZ, A., *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 1998.

<sup>2</sup> DIAZ MARTOS, A., "Aportaciones a la historia de la restauración en España". p. 85-100; "Arte de la restauración 1855", por Vicente Poleró. p. 101-136 ; "Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo (1872)" por Mariano de la Roca. p. 137-144. *Informes y Trabajos del Instituto Central de Conservación y Restauración*, n. 12, Madrid, 1973.

<sup>3</sup> Quant a aspectes històrics MARIJNISSEN, R.-H., *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Arcade, 2 vol. Bruxelles, 1967. p. 34-54.

un suport rígid de fusta.<sup>4</sup> Aquest concepte d'afegir un suport suplementari rígid per preservar la tela dels perills de vulnerabilitat, va arribar a extrems exagerats, com per exemple als Estats Units d'Amèrica, on durant les primeres dècades del segle XX l'aplicació d'una planxa metàl·lica al revers de les obres, per aplanar-les, era un recurs habitual.

La cultura de la restauració de pintura sobre tela en països com França, Bèlgica i Itàlia mereix atenció per haver generat models influents en el món dels museus i de les grans col·leccions d'objectes artístics.<sup>5</sup> França, però sobretot Itàlia, van ser font per als aprenentatges i origen de professionals com Franco Steffanoni, de Bèrgam, que es van desplaçar a Catalunya a principis del segle XX per dur a terme encàrrecs relacionats amb els arrencaments de pintures murals romàniques, moltes d'elles situades als Pirineus.<sup>6</sup> És lògic pensar que l'activitat d'aquests restauradors italians, i els criteris dràstics que defensaven en pintura mural, influïssin en els criteris de restauració de la pintura sobre tela.<sup>7</sup>

Si haguéssim d'avançar una conclusió preliminar sobre els criteris d'intervenció generals dels suports de tela, podríem dir que el procés de reentelat ha estat fins a finals del segle XX la solució principal adoptada davant dels problemes d'estabilitat d'una obra, i fins i tot de la seva prevenció. Aquesta qüestió –com veurem més endavant– ha experimentat un canvi molt sensible en els últims anys del segle, a partir de les conclusions de la Conferència Internacional sobre Tècniques de Reentelat (Greenwich, 1974). Trenta anys després, les solucions alternatives que puguin garantir la restauració dels desperfectes sense cobrir el revers, i que proposarem al final d'aquest capítol, s'han estès.

---

<sup>4</sup> MARIJNISSEN, R.-H.; KOCKAERT, L., *Dialogue avec l'oeuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Fonds Mercator Paribas, Antwerp, 1995. p. 9-16.

<sup>5</sup> MARIJNISSEN, R.-H., *cit. supra*, n. 3. També la visió de la restauració a França cap a mitjans del segle XIX queda reflectida per DÉON, H., *De la Conservation et de la Restauration des tableaux*, Paris, 1851. p. 1-16, 110- 114.

<sup>6</sup> CARBONELL, E.; CAMPS, J.; PAGÈS, M., "Història dels trasllats de la pintura mural romànica. Museologia per a la nova exposició permanent", p. 15-37. COMELLA, A.; MARQUÉS, P.; SERRA, M., "Arrencament, traspàs i muntatge de pintura mural", p. 91-96 Butlletí MNAC 3, 1999, sobre la història dels arrencaments de pintura mural romànica i els restauradors que els van dur a terme.

<sup>7</sup> AINAUD, J., a "Història de la restauració a Catalunya". *Revista de Museus*. n. 2, 1989. p. 50. cita el restaurador ajudant d'Steffanoni, Arturo Cividini, que va seguir restaurant a Catalunya posteriorment a la campanya dels arrencaments de pintures romàniques, concretament per a J. M. Gudiol a Vic, per a L. Plandiura i per al Museu Diocesà de Barcelona,



## **Notes sobre els criteris de restauració de pintura sobre tela al segle XIX i principis del XX a Catalunya**

És difícil imaginar com es desenvolupava la restauració i la conservació d'obres d'art pictòriques en l'àmbit artístic i cultural a Catalunya, tant en el privat com en el dels museus, als inicis del segle XIX. Es tractava d'una activitat poc documentada de la qual han quedat indicis dispersos recollits per experts de la conservació i la restauració actuals que s'han interessat per fer una més o menys extensa recopilació de noms i fets puntuals exemplificadors. Aquesta activitat considerada "pseudoartística", pel que fa al passat més immediat, malauradament ha estat marcada pel secretisme quant als procediments emprats, i un cert aïllament entre els que la practicaven. La manca de recursos dels qui es veien sobrepassats per les dificultats materials i de coneixements, van convertir la tasca en un híbrid entre la creació i la reparació amb mètodes en alguns casos abusius amb les obres d'art. L'activitat restauradora es va circumscriure bàsicament al nucli urbà barceloní, però també es va exercir arreu on el patrimoni cultural ho va requerir.

Ens manquen publicacions que abastin la història de la restauració i la conservació a Catalunya. Evidentment em refereixo a un estudi metodològic que lligui aquest vessant històric i artístic amb el social i amb el tècnic. A les publicacions generals d'història de l'art centrades en Catalunya quasi bé no es troba cap mena de referència a la conservació i la restauració de les obres d'art, encara que sí que se'n troba dels ensenyaments de dibuix, pintura, escultura i de la restauració monumental i arquitectònica. Josep Maria Xarrié,<sup>8</sup> en el seu llibre *Restauració d'obres d'art a Catalunya*,<sup>9</sup> recull dades històriques entorn d'aquest tema a més de vivències personals, encara que, com ell mateix diu al pròleg, no va voler titular-lo "Història de la restauració a Catalunya". De tota manera és un referent que s'ha de tenir en compte, així com articles sobre la restauració a Catalunya de Joan Ainaud<sup>10</sup> i Gema Campo,<sup>11</sup> escrits amb la voluntat de posar en relació les principals dades històriques i artístiques i la conservació i restauració d'obres d'art catalanes.

---

<sup>8</sup> Cap del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya des de 1981.

<sup>9</sup> XARRIÉ, J. M., *Restauració d'obres d'Art a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 2002.

<sup>10</sup> AINAUD, J., *cit. supra*, n. 7, p. 49-53.

<sup>11</sup> CAMPO, G., "Conservació i restauració del patrimoni a Catalunya durant el segle XIX". *Revista de Museus. Quaderns de museologia i Museografia* n. 2, 1989. p. 53-55.

En l'àmbit barceloní, tots els coneixedors de la matèria coincideixen a designar Josep Arrau Barba (1802-1872) com un dels primers restauradors del segle XIX.<sup>12</sup> Va ser el predecessor dels actuals restauradors per la seva formació científica i artística i per la seva voluntat de teoritzar deixant diversos escrits sobre l'ensenyament de l'art, el cromatisme científic aplicat a la pintura i, sobretot, la memòria per ingressar a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona l'any 1834, que tracta sobre la neteja i restauració de pintures. La vàlua d'aquest i altres documents manuscrits d'aquest autor, conservats a la Biblioteca del MNAC,<sup>13</sup> i també a la Biblioteca de l'Arxiu Històric de la Ciutat, fa que entenguem millor el procés de desenvolupament d'una disciplina emergent dins d'una societat culta que requereix restaurar i conservar el seu patrimoni artístic. Resseguint la polifacètica trajectòria biogràfica de Josep Arrau, criden l'atenció diversos aspectes plausibles com són el seu aprenentatge específic de restauració amb el professor milanès Giuseppe Molteni,<sup>14</sup> com aplica els coneixements de química als procediments artístics, i sobretot, la seva consciència, demostrada a través dels seus escrits, dels criteris d'intervenció que recomanen el màxim respecte per l'original i denuncien les intervencions abusives d'alguns afeccionats. Cal afegir-hi també la seva sensibilització romàntica i culta per defensar el patrimoni medieval. Conjuntament amb altres acadèmics, va reaccionar enfront de la destrucció d'obres d'art per causa de la crema de convents del 1835, salvant allò que encara restava després dels diversos atacs.<sup>15</sup> És interessant poder tenir la possibilitat de revisar físicament el seu treball com a pintor i accedir als reversos d'obres seves com *Autoretrat* o *Retrat de Rosa Rigalt Arrau*, entre d'altres pintures conservades a la reserva del MNAC, com *Bust de noia italiana* (1845), i poder comprovar directament la seva tècnica pictòrica i els seus procediments quant a l'elecció de suport.

Però tornant a l'aspecte de professional restaurador d'Arrau, hem d'aportar algunes dades sobre el caire dels seus estudis. La primera és que no conrea

---

<sup>12</sup> Tesi doctoral de Gema Campo sobre Arrau Barba i la restauració entorn a les obres artístiques de la catedral de Barcelona. *Tractats, mètodes i influències externes de la restauració de pintures al s. XIX a Espanya. Un cas concret a la Barcelona de la segona meitat del s. XIX*, (lectura 1988).

<sup>13</sup> Biblioteca del MNAC, Registre 21193, signatura 75.025.

<sup>14</sup> Del mateix Arrau hi ha a les reserves del MNAC l'obra *Còpia de l'autoretrat del pintor milanès Giuseppe Molteni (1800-1867)*, cap a 1831-1832, oli sobre tela, 53,5 x 41,5 cm. MNAC/MAM 38182, p. 125.

<sup>15</sup> FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*, vol. VI, Edicions 62, Barcelona, 1983. p. 80.

específicament l'especialitat dels suports ni concretament els de tipus tèxtil. Cita algun traspàs de pintura sobre fusta a llenç, com el de *La Virgen del Pez* de Rafael que es troba a l'Escorial com a pràctica rellevant i novedosa i la seva atenció se centra més en el problema de la neteja, essent crític amb mètodes tradicionals com el de fregar amb un fragment de llard la superfície pictòrica, o mullar-la amb saliva o amb aigua i sabó de pedra.<sup>16</sup>El que més significativament desenvolupà va ser la química aplicada a la restauració d'obres d'art i descriu un producte elaborat per ell per a la neteja de la superfícies pictòriques. Però com quasi bé sempre, amb el pas del temps la crítica es fa palesa i també posa un suspens a qui ha pretès fer córrer aires de renovació. El que normalment ha estat denunciat pels coneixedors posteriors d'aquest restaurador han estat els processos irreversibles, com les neteges agressives i els procediments que han suposat un excés d'intervenció creativa, com els repintats damunt la capa pictòrica original. Les intervencions de consolidació de suport han escapat més a les crítiques. La disciplina de la restauració, en el seu vessant pràctic, sol suportar malament el pas del temps, s'acaba per considerar nefastos els criteris que han precedit cada etapa històrica, i, d'això, tampoc Arrau Barba, no ha escapat.

La suposició generada per la manca de proves escrites sobre la pràctica de la restauració privada d'obres d'art, és que sovint aquesta és practicada per pintors i, a voltes, també per comerciants de materials artístics i fabricants de marcs. Així, veiem lligat a la restauració el nom d'Alejandro Planella Roure<sup>17</sup> i el d'altres membres de la mateixa família, que van fer treballs en diverses esglésies de Barcelona.<sup>18</sup>També va fer intervencions en retaules de la catedral de Barcelona, existint-ne la prova del rebut de 1892 de cinc-centes cinquanta pessetes per la neteja i restauració del retaule de santa Llúcia. La capçalera impresa porta l'adreça, rectificada a mà, del carrer de Santa Clara, número 23, i el referent de

---

<sup>16</sup> Vegeu *Memoria sobre la limpia y restauración de pinturas*. D. José Arrau y Barba, profesor de pintura. Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Socio de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, *cit. supra*, n. 12 i 13.

<sup>17</sup> *Diccionari biogràfic*. Albertí Editor, Barcelona, 1969, p. 535.

<sup>18</sup> AINAUD, J., *cit supra*, n. 7, formant part de "Conservació i Restauració de Béns Mobles a Catalunya. Exemples i conceptes". p. 49,

“Premiado en las exposiciones Catalana, Nacional, Madrid, Leon, Viena, Filadelfia i Paris”[sic].<sup>19</sup>

Però el nom d'Alejandro Planella com a prova d'exercici de restauració no apareix en cap obra de la col·lecció permanent exposada al MNAC, i això ens dóna peu a pensar en la particularitat lògica que als reversos de les pintures del museu és on menys trobarem traces d'aquesta activitat exercida en el camp privat.<sup>20</sup> Per contra ja hem vist com abunden les etiquetes d'exposicions, que és l'activitat amb què es troben relacionades aquestes obres. Trobem present el nom d'Alejandro Planella, en el seu vessant de comerciant de materials artístics, al dors d'obres com la d'Armet, *Un país. Record dels Pirineus*, dels paisatges de Lluís Rigalt i en nombroses teles amb segells estampats al dors de les teles presents a la col·lecció permanent del MNAC. Però, com s'ha dit abans, es tracta d'una família de pintors i artistes relacionats amb diverses disciplines artístiques i no està del tot clar si la marca de materials artístics pertany a la mateixa persona que exerceix la restauració.

També sabem que pintors reconeguts es van dedicar a restaurar com a activitat complementària per a una major rendibilitat dels seus coneixements tècnics, amb més o menys bons resultats. És interessant, en aquest sentit, el breu capítol que Joaquim Pradell dedica a la història de la restauració a Catalunya,<sup>21</sup> on posa alguns exemples de pintors que comparteixen ambdues activitats, com Tomàs Moragas (1837-1908) o Francesc Galofre Oller (1864-1942), pintors que, per altra banda, tenen obra a la col·lecció permanent dels segles XIX i XX del MNAC. Quasi bé sempre han transcendit per a la seva labor centrada en la restauració de retaules gòtics. Però una altra de les particulars variants també freqüents, i que es produiria més endavant, va ser la del restaurador d'obres d'art que compartia aquesta activitat amb la més secundària de la creació artística com alguna cosa més que la simple afecció.

---

<sup>19</sup> Document recollit a la tesi doctoral de Gema Campo, *cit. supra*, n. 12 on presenta un annex amb la recopilació de rebuts destinats al Cabildo de la Catedral de Barcelona, i molts d'ells són d'artesans que han reparat mobiliari o han pintat murs.

<sup>20</sup> XARRIÉ, J. M., *cit supra*, n. 9, comenta a la seva publicació com al revers d'un bastidor d'una obra apareixia una targeta amb les dades d'Alejandro Planella Roure “Pintor-Restaurador de cuadros” i l'adreça del carrer del “Rech, 60, 1º”. p. 21.

<sup>21</sup> Capítol inserit als seus apunts inèdits per al Seminari sobre la restauració de béns culturals, *Pintura damunt llenç*, impartit a l'especialitat de restauració de l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació de Barcelona al maig de 1988.

## La pràctica tradicional del reentelat i altres procediments de consolidació de suports de tela als Museus d'Art de Barcelona

Per centrar-nos en les qüestions de conservació que afecten el nostre estudi, és important resseguir de quina manera es planteja la consciència –o la no consciència– sobre els criteris de restauració destinats a preservar el suport original i la informació del revers. En aquesta perspectiva és decisiu el seguiment de la pràctica del reentelat en l'època de consolidació del món museístic i, de manera especial, el seu efecte sobre la pintura catalana moderna. Abans que arribessin les dotacions d'infraestructura estable per a la restauració dels seus fons, la Junta de Museus<sup>22</sup> encarregava puntualment aquestes tasques a professionals privats. Un dels pocs exemples documentats d'això, el trobem en Josep Dalmau i Rafel, de qui ja hem fet esment anteriorment i que, entre d'altres restauracions de retaules, com el dels Platers, va rebre l'encàrrec de reentelar *La Batalla de Tetuan* el 1914.<sup>23</sup> El revers de l'obra de Fortuny es troba a la vista abans de ser reentelada, en aquesta imatge que reproduïm (Arxiu Mas) (fig. 1). El mateix Dalmau està fent els preparatius previs al dors de la tela original que tradicionalment consistia en polir amb algun estri esmerilador el teixit, amb la finalitat d'obrir les fibres, perquè la pasta de farina penetrés amb més homogeneïtat. A un costat espera la tela nova tensada i amb unes marques en forma de quadrícula per fer de guia al correcte muntatge d'aquesta.

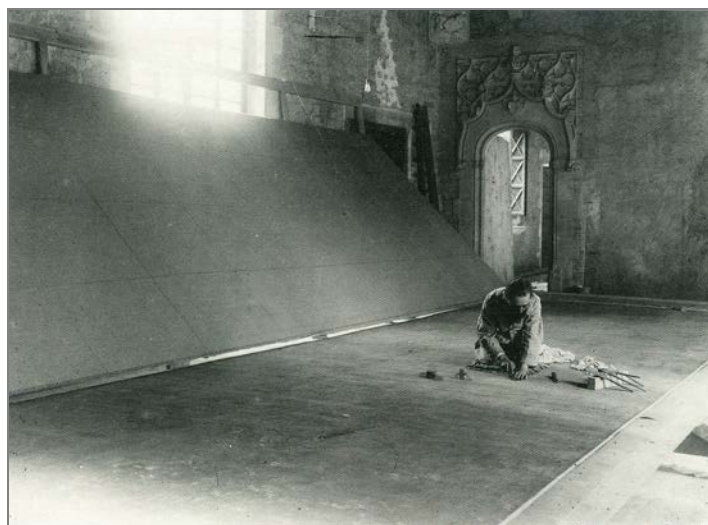


Fig. 1

<sup>22</sup> La data de 1907 correspon a la creació de la Junta de Museus de Barcelona, que va desenvolupar tasques de conservació i va dur a terme adquisicions, gràcies a les quals el 1924, s'inauguraren els nous Museus d'Art a l'antic Arsenal de la Ciutadella.

<sup>23</sup> VIDAL, J., *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern*. Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 1993. p. 121-123.

Va ser Manuel Grau i Mas qui va ingressar al medi museístic oficial en la primera meitat del segle XX de manera estable. En la publicació de Josep Maria Xarrié<sup>24</sup> es difonen dades biogràfiques tant de Grau com dels seus deixebles i professionals coetanis. Cal assenyalar la importància que té el fet que aquest restaurador hagués estat pensionat a Itàlia, concretament a la pinacoteca de Brera de Milà amb Mauro Pelliccioli el 1931. Ja havia estat contractat per la Junta de Museus per afrontar les feines derivades de l'Exposició Internacional de 1929, i més endavant esdevindria cap de restauració del Museu d'Art de Catalunya. Tot això propiciat per Joaquim Folch i Torres, que va ser qui va impulsar més decididament tota la reforma i posterior configuració dels Museus d'Art.

El nom de Manuel Grau i Mas apareix com a restaurador responsable en operacions de trasllat decisives en la història dels Museus d'Art i particularment de la col·lecció de què tractem en aquesta tesi, com ara el trasllat al Palau Nacional en la seva reconversió en museu l'any 1933. També consta en els arxius de la Junta de Museus com a cap, i per tant responsable tècnic de restauració, en el trasllat de les obres d'art durant la Guerra Civil cap a Olot, i en el seu retorn, acabada la contesa, amb la consegüent depuració que va afectar una part significativa del personal funcionari. A l'arxiu de la Junta de Museus s'hi conserva una llista on apareixen tota mena d'eines i materials per a la restauració, que surten d'Olot i van cap al dipòsit del Palau Nacional al maig de 1939: a banda d'obres en curs de restauració, hi figuren un rotlle de tela que interpretem com destinada a la possibilitat d'efectuar reentelats, a més de mobiliari com cavallets i un banc de fuster, entre d'altres. Acabada la Guerra Civil, Manuel Grau va continuar com a responsable de restauració del Museu d'Art de Catalunya impartint, paral·lelament, l'especialitat de restauració de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi però, curiosament, fent-ho al seu taller privat situat al passatge de la Mercè.

Amb els seus deixebles Domènec Xarrié i Joaquim Pradell, entre d'altres, va formar el nucli principal de la restauració de pintura a Catalunya.<sup>25</sup> Val a dir que

---

<sup>24</sup> XARRIÉ, J. M., *cit. supra*, n. 9, p. 39-61.

<sup>25</sup> Hem de tenir en compte també els nuclis de treball adscrits al món privat, que van des del grup al voltant de Gudiol i la seva relació amb el Museu Episcopal de Vic, a les campanyes d'arrencament de pintures al fresc que encara es conservaven *in situ* després dels arrencaments dels inicis del segle XX duts a terme pel grup Italià d'Arturo Cividini.

dins d'aquesta disciplina no es van especialitzar concretament en pintura de cavallet, i que aquesta no sembla que exigís una dedicació prioritària. Les seves intervencions principals, i les més documentades, es van centrar especialment en pintures murals romàniques, retaules i talles gòtiques i pintura sobre tela renaixentista i barroca. De les manifestacions escrites de Manuel Grau es desprenen els conceptes que va adquirir bàsicament per l'experiència, i per l'observació. Una de les seves restauracions de pintura sobre tela més documentada és la de *La Magdalena* d'El Greco, difosa a través del Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, en el qual remarca com a "problema capital", en paraules del mateix Grau, l'estabilitat del suport, ja que el quadre tenia una tela inadequada a més d'un bastidor fix de construcció defectuosa i de poca resistència. La restauració va consistir a reentelar l'obra, però els raonaments més detallats del text de Grau giren entorn dels criteris de reintegració pictòrica.<sup>26</sup> Aquesta prioritat de la capa pictòrica es fa notar també en el seu discurs<sup>27</sup> d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi l'any 1952, en el qual la problemàtica dels suports de tela no queden reflectits.

Resseguint els arxius de fitxes antigues (fig. 2a, 2b, 2c, 2d, 2e) de processos de restauració de pintures sobre tela del MNAC es comprova l'escassetat d'aquestes en proporció amb el nombre d'obres existents en aquest suport. La documentació antiga corresponent a la primera meitat del segle XX de pintura sobre tela dels períodes del Renaixement i el barroc en presenta una proporció més elevada que la de la pintura moderna. No és sorprenent, ja que l'antiguitat de les obres és un dels principals factors que desencadena les intervencions. Pintures com *Sant Pere i Sant Pau* (1590-1600) d'El Greco,<sup>28</sup> entre d'altres de la mateixa importància, presenten reentelats efectuats als voltants dels anys trenta del segle XX. Probablement aquesta obra d'El Greco va ingressar al museu ja reentelada.

Un dels pocs documents gràfics que existeixen a l'Arxiu del MNAC sobre la restauració d'una pintura sobre tela de l'època de l'academicisme, fa referència al *Retrat del rei Josep I* de Bernat Flaugier, segurament amb la voluntat de documentar-ne l'estat previ al reentelat que se li va practicar (fig. 3).

---

<sup>26</sup> GRAU i MAS, M., Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Febrer 1934. p. 36-46.

<sup>27</sup> GRAU i MAS, M., *Breves conceptos y meditaciones referentes a la restauración de pinturas*, (Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi), Barcelona, 1952.

<sup>28</sup> MNAC/ MAM 5083, 117x92 cm.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEOS DE ARTE  
TALLER DE RESTAURACION

N.º Carpeta  
N.º Inventario

Fijación de la preparación y/o de la capa pictórica

Fecha inicial: \_\_\_\_\_  
Fecha final: \_\_\_\_\_  
Restaurador: \_\_\_\_\_

1 Condiciones antes del tratamiento: \_\_\_\_\_

2 Métodos empleados: \_\_\_\_\_

3 Adhesivos: \_\_\_\_\_

4 Planchado: \_\_\_\_\_

5 Materiales: \_\_\_\_\_

6 Observaciones: \_\_\_\_\_

7 Conclusiones: \_\_\_\_\_

Fig. 2a

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEOS DE ARTE  
TALLER DE RESTAURACION

N.º Carpeta  
N.º Inventario

DESBARNIZADO

Fecha inicial: \_\_\_\_\_  
Fecha final: \_\_\_\_\_  
Restaurador: \_\_\_\_\_

1 Condiciones antes del tratamiento: \_\_\_\_\_

2 Limpieza previa (métodos utilizados): \_\_\_\_\_

3 Pruebas de seguridad: \_\_\_\_\_

4 Disolventes probados: \_\_\_\_\_

5 Disolventes utilizados: \_\_\_\_\_

6 Métodos: \_\_\_\_\_

7 Materiales: \_\_\_\_\_

8 Conclusiones: \_\_\_\_\_

9 Documentación gráfica: \_\_\_\_\_

10 Barniz anterior utilizado: \_\_\_\_\_

11 Fecha aproximada del barniz anterior: \_\_\_\_\_

12 Observaciones (en cuanto al comportamiento del barniz anterior): \_\_\_\_\_

Fig.2b

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEOS DE ARTE  
TALLER DE RESTAURACION

N.º Carpeta  
N.º Inventario

LIMPIEZA

Fecha inicial: \_\_\_\_\_  
Fecha final: \_\_\_\_\_  
Restaurador: \_\_\_\_\_

1 Condiciones antes del tratamiento: \_\_\_\_\_

2 Pruebas: \_\_\_\_\_

3 Métodos: \_\_\_\_\_

4 Materiales: \_\_\_\_\_

5 Método definitivo: \_\_\_\_\_

6 Observaciones: \_\_\_\_\_

Fig. 2c

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEOS DE ARTE  
TALLER DE RESTAURACION

N.º Carpeta  
N.º Inventario

BARNIZADO

Fecha inicial: \_\_\_\_\_  
Fecha final: \_\_\_\_\_  
Restaurador: \_\_\_\_\_

1 Condiciones antes del tratamiento: \_\_\_\_\_

2 Barniz usado: \_\_\_\_\_

3 Disolvente: \_\_\_\_\_

4 Proporciones: \_\_\_\_\_

5 Grueso de capa: \_\_\_\_\_

6 Número de capas: \_\_\_\_\_

7 Método utilizado: \_\_\_\_\_

8 Condiciones: \_\_\_\_\_

9 Documentos: \_\_\_\_\_

Fig.2d

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEOS DE ARTE  
TALLER DE RESTAURACION

N.º Carpeta  
N.º Inventario

RETOQUES

Fecha inicial: \_\_\_\_\_  
Fecha final: \_\_\_\_\_  
Restaurador: \_\_\_\_\_

1 Condiciones antes del tratamiento: *desgaste del color y de forma*

2 Tipo de retoques encontrados: \_\_\_\_\_

3 Situación: \_\_\_\_\_

4 Amplitud: \_\_\_\_\_

5 Observaciones: \_\_\_\_\_

Retques efectuados: *reintegración colorística*

6 Clase de pigmento: *pigmentos puros*

7 Disolvente: *harina de trigo*

8 Proporciones: *dependiendo del pigmento y de la zona*

9 Áreas retocadas: \_\_\_\_\_

10 Conclusiones: \_\_\_\_\_

11 Observaciones: *se ha utilizado los ojos, guantes en pintura y barniz y los brazos, dignos de estar en el trabajo y luego a la vez fijado de plástico*

Fig.2e



Fig. 3



Els reentelats es feien a la manera italiana, amb pasta a base de farina i la tela aplicada era de lli, cosa que es perllongà a través dels anys sense canvis de procediment. Josep M. Xarrié dóna algunes dades referents als usos quant a restauració de pintura sobre tela durant els anys seixanta: “Els bastidors definitius de les pintures sobre tela es construïen aquells anys seixanta al taller de fusteria del Palau Nacional. Eren bastidors a l'espanyola de fusta escollida, seca i sense grops.” També esmenta que el laboratori de restauració es va dotar amb un teler metàl·lic desmuntable fabricat a Itàlia, però aquesta dada es pot considerar posterior a tots els reentelats que ja s’havien realitzat. Durant els anys setanta s’adopta la cola blanca o l’acetat de polivinil per als pedaços o les bandes de tensió. Tal és el cas de nombrosos empelts en diverses obres, o el de les bandes de tensió perimetrals de *La Companyia de Santa Bàrbara* de Ramon Martí Alsina (fig. 4).



Fig. 4

L’objectiu que aquí ens plantegem és estudiar les obres reentelades o sotmeses a altres procediments de restauració en la història del MNAC, intentant esbrinar els motius que dugueren a utilitzar aquests mètodes. Aquesta tasca xoca amb la constatació lamentable que la documentació escrita detalladament sobre les corresponents operacions de restauració de suports de tela amb les dades sobre els criteris seguits és molt escassa. Per tant ens hem de remetre a les proves físiques que conté cada obra amb l’evidència intrínseca que hi ha obres reentelades, així com obres amb pedaços i bandes perimetrals. En el capítol segon s’han anat esmentant ocasionalment les obres que han sofert aquesta intervenció dràstica. Ara és el moment d’identificar-les monogràficament a partir

del seu anàlisi detallat, agrupant-les i advertint de les característiques comunes a totes, que són les que explicarem a continuació.

- Les obres modernes reentelades no tenen fitxes tècniques per les quals puguem saber quines es van restaurar al Museu d'Art de Catalunya i quines van ingressar ja reentelades. Els motius pels quals van ser reentelades pertanyen a les vicissituds relacionades amb la història o fortuna física de cada una d'elles, i això, com hem dit, es troba poc reflectit en els arxius.

- El sistema de reentelat és sempre a base de pasta de farina elaborada amb la fórmula tradicional consistent en la barreja en calent de farina de blat, *coletta* italiana -(cola forta, melassa i àcid acètic) – alum de roca i un insecticida–fungicida com el pentaclorofenat o el pentaclorofenol.

- La tela nova és generalment de lli, o ocasionalment de cànem. Potser presenten mescles o algun tractament de mercerització que, com ja hem explicat, consisteix en un blanquejat a base de sosa càustica.

- En tot reentelat, sovint el bastidor original ha estat substituït per un de nou amb un sistema de subjecció i acabat de les bandes perimetrals variat. Aquestes bandes poden girar amb més o menys tela damunt del bastidor, adherides amb la mateixa pasta de farina, o bé poden estar tallades arran del bastidor.

- Els pedaços estan aplicats amb diversos tipus de tela però adherits també amb pasta de farina i ocasionalment amb cola freda o cola blanca (acetat de polivinil).

- Les bandes rarament es troben tallades (fig. 5a), normalment estan adherides amb la mateixa pasta i tipus de cola, sempre clavades al bastidor a base de gavarrots de ferro (fig. 5b).

Com hem vist, la pintura de la col·lecció amb un reentelat més documentat és el *Retrat de Josep I*, de Bernat Flaugier. Com ja s'ha esmentat a la descripció del seu revers, l'acció dràstica sembla del tot justificada pel llarg esquinçament en diverses direccions que solca el rostre del retratat. Però en les altres obres reentelades d'aquest àmbit de la col·lecció, com el *Retrat de la família del pintor*, de Francesc Lacoma Sans, o l'*Autoretrat* de Josep Mayol, els motius de la intervenció no semblen tan evidents.

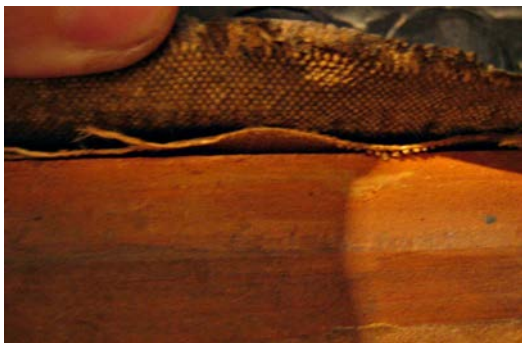


Fig. 5a



Fig. 5b

També trobem reentelades obres de format força gran com *Retrat de Carlota Quintana Badia*, de Federico Madrazo, que probablement va ser reentelada quan va ser llegada als Museus de l'Ajuntament de Barcelona l'any 1962. Sembla que el seu bastidor no sigui l'original, encara que això no es pot saber amb certesa ja que, com ja s'ha dit, els reentelats antics no es troben documentats, i en cas que volguéssim fer alguna indagació sobre el suport original, com comprovar si també en aquesta obra existeix un segell de comerç, hauríem de recórrer a tècniques radiològiques o a l'eliminació de la tela adherida. Aquest reentelat presenta, com alguns d'altres, la particularitat de portar les bandes de la tela nova tallades arran de l'angle de la fusta, cosa que ens fa pensar en la possibilitat que el reentelat no fos efectuat en el si del museu, que sol respectar la norma de deixar la banda en previsió de facilitar la subjecció de la tela amb les pinces durant algun posterior desmuntatge i muntatge corresponent. Dins del mateix grup d'obres exposades, trobem el *Retrat de la senyora Espalter* de Joaquim Espalter, reentelat aquesta vegada amb les bandes sobreres necessàries de tela nova. El bastidor es veu clarament substituït i per tant no original confirmant-nos que l'anterior descrit, *Retrat de Carlota Quintana Badia*, tampoc ho és, atès que són de la mateixa fusta i tipologia. Això també ens fa pensar en reentelats realitzats més o menys al mateix temps.

Del grup de pintures de Fortuny i l'Escola de Roma, cal assenyalar la presència d'una quantitat significativa de reentelats. D'entre tots ells, el reentelat per excel·lència i potser el més documentat, almenys amb fotografies que copen el moment històric, és *La batalla de Tetuan*, obra de la qual ja hem parlat anteriorment. En altres obres de Fortuny, com *Paisatge de Portici*, o *La matança dels Abenserraigs*, veiem com l'operació no ha estat feta en la mateixa època, tot i que les dues pintures van ingressar als Museus d'Art quasi al mateix temps: el

1948 la primera, per donatiu, i el 1949 la segona, per adquisició. En el cas de *Paisatge de Portici*, cal reconèixer que els abundants retocs a l'anvers i la seva qualitat de nota de color de reduïdes dimensions fan pensar que el reentelat es feia imprescindible. Però en el cas de *La matança dels Abenserraigs*, que és una pintura inacabada, el seu reentelat no està tan justificat i pot ser degut a la possibilitat que l'obra no portés un bastidor adequat en el moment de retirar-la de l'estudi de Fortuny quan aquest va morir. Les altres obres reentelades són *Enterrament de Fortuny*, de Ramon Tusquets, adquirit el 1904, i *Estudi de Sitges* de Joan Roig Soler, directament adquirit el 1896, a l'Exposició de Belles Arts del mateix any.

Dins el conjunt d'obres pictòriques exposades de l'escola realista, el tipus de reentelat observat a *Autoretrat*, d'Antoni Caba, presenta unes grans similituds de revers amb altres obres, tant per la mena de reentelat com per les etiquetes que conté, prova d'haver coincidit en exposicions com la de 1983 titulada "Els autoretrats del MAM". Paradoxalment en aquest cas una acció encobridora ens proporciona una dada sobre les vides paral·leles d'algunes obres.

En l'àmbit de les obres de Martí Alsina detectem un alt percentatge de reentelats de desigual factura i de diverses èpoques. El reentelat de *Vista de Barcelona des d'un terrat de la Riera de Sant Joan* presenta la particularitat de dur restes de cinta de paper adherides al perímetre. Aquesta forma de procedir és característica de la restauració en tallers privats i val la pena recordar que aquesta obra procedeix de l'adquisició Plandiura de 1932, i que per tant probablement va ingressar als museus de l'Ajuntament amb el reentelat incorporat. En canvi, el reentelat que presenta *Ruïnes del Palau* és d'ídèntiques característiques que el de l'obra d'Espalter esmentada anteriorment en aquest mateix apartat: el color i tipus de teixit de la tela de reentelat ens ajuda a situar-ne la cronologia, és a dir entre els anys seixanta i setanta del segle XX. Per una altra banda, el reentelat de *Born Vell* està efectuat amb un tipus de tela de lli d'un color gris que associem a les bandes, de les quals tenim la certesa que són dels anys vuitanta (fig. 6).

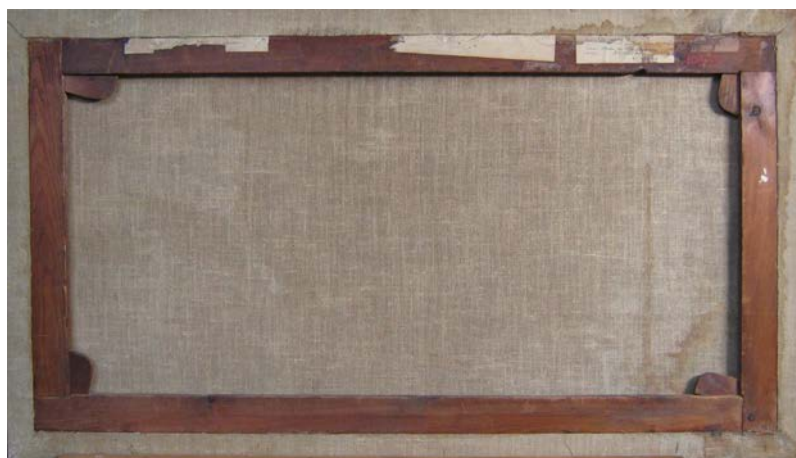


Fig. 6

Seguint el criteri cronològic, ens trobem amb un salt significatiu: la col·lecció reuneix amb continuïtat una sèrie d'obres intactes des del punt de vista de què estem tractant, amb el cas singular de les pintures de Joaquim Vayreda, un pintor sense cap obra reentelada. No és fins al grup de pintures de Casas que retrobem aquesta pràctica, amb el reentelat de l'*Autoretrat*, de la qual ja hem comentat les vicissituds al segon capítol. Un altre *Autoretrat* de Casas, que es troba a la reserva, MNAC/MAM 65611, compta amb un informe de restauració pel qual sabem que porta estampada la marca Texidor al revers, i que, amb la voluntat de no tapar informació, o per algun altre motiu, porta bandes perimetrals. L'obra *Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem*, que va ser adquirida pel Museu el 1964, ja estava reentelada perquè formava part de la decoració d'Els Quatre Gats i en aquest establiment estava adherida al mur.

Un altre salt cronològic ens porta a l'època de l'assimilació de l'impressionisme amb l'obra reentelada de Ricard Canals *La toilette*, que, tal com hem comentat al segon capítol, presenta un procediment de restauració de suport potser atribuïble a l'època en què l'obra es trobava a la col·lecció de Lluís Plandiura.

A l'obra de Darío de Regoyos *El xàfec (Badia de Santoña)*, que, tal com ja s'ha comentat, va patir un transport agitat des de Mèxic a Bilbao, podem observar que la tela del reentelat és de les mateixes característiques que les de *Retrat de Josep I* de Bernat Flaugier i les d'*Autoretrat* de Ramon Casas. El recorregut cronològic que estem realitzant es tanca amb l'obra *Retrat de Carmen*, de Rafael Barradas, que ja va ingressar al MNAC reentelada.

Com a conclusió provisional podem parlar d'una vintena de pintures reentelades entre totes les obres exposades, un fet remarcable perquè suposa una proporció molt baixa respecte al conjunt. Com hem pogut comprovar, aquestes operacions no solen estar documentades, i per tant no sembla que la decisió de reentelar o no hagi estat el resultat d'un debat de principis sobre els criteris que cal seguir. Més aviat, aquesta satisfactòria proporció des del punt de vista dels criteris actuals de restauració - i que animen aquesta tesi -, es pot deure al caràcter secundari que la col·lecció d'art modern tenia des del punt de vista de la urgència d'intervenir en la seva conservació. Aquesta qüestió explicaria que el percentatge de reentelats sigui més gran en les pintures més antigues - en l'àmbit de l'academicisme - i, en canvi, decreixi a mesura que ens endinsem en les obres més recents. També hem de tenir en compte finalment amb relació a aquest poc intervencionisme, la relativa independència que tenia la col·lecció d'art modern situada al Parc de la Ciutadella respecte del departament de restauració, situat al Palau Nacional, del qual, malgrat tot, depenia.<sup>29</sup>

Aquesta observació detallada dels reversos reentelats ha estat, per al nostre objectiu, una tasca important alhora d'establir la fortuna física de cadascuna d'aquestes obres intervingudes, i té, com hem vist, una relació directa amb l'evolució dels criteris dominants de restauració al MNAC.

### **Sistemes de documentació i les primeres publicacions relacionades amb els processos de restauració a Catalunya**

El fet de documentar sistemàticament les intervencions ja siguin intensives, ja siguin puntuals per algun trasllat, depèn d'un protocol relativament recent. Pel que fa al MNAC, podríem situar-ne la implantació definitiva cap a finals dels anys vuitanta, coincidint amb l'inici de la darrera llarga etapa de tancament per remodelació arquitectònica i museogràfica del Museu, i al llarg de totes les diverses fases d'obertura de les sales amb els seus àmbits dedicats al romànic, al gòtic, i finalment al Renaixement, al barroc i l'art modern.

---

<sup>29</sup> Un altre museu dependent del centre de restauració municipal era el Museu Picasso. Un exemple d'això el trobem en l'obra *Ciència i caritat* (cap a 1879), de Picasso, que va ser reentelada al Servei de Restauració del Museu d'Art de Catalunya (vegeu el catàleg de pintura i dibuix. Museu Picasso, pàg. 316. Oli sobre tela de 197 x 249'5 cm). Com a documentació existeixen a l'arxiu del MNAC nombroses radiografies que donen informació sobre les capes subjacents, el teixit de la tela amb lligament de tafetà i aspectes de la tècnica pictòrica de Picasso.

De manera esporàdica, existeixen alguns antecedents de documentacions motivades per alguna exposició temporal, en què era necessari explicar algun procés concret. Per exemple, en exposicions com “Barcelona restaura”, l’any 1980, en què es publica el catàleg de diferents obres restaurades al Museu d’Art de Catalunya detallant els processos de restauració acompanyats d’algunes fotografies. En aquest catàleg hi figuren obres presents en aquest estudi com *Venus i el colom*, de Juan Cordero Hoyos, o *Pla de la Boqueria* d’Achille Battistuzzi.<sup>30</sup> El primer va passar per un procés de consolidació de suport consistent en l’aplicació d’un fragment de tela per restaurar un important estrip que solcava verticalment el centre de la figura nua (fig. 7a, 7b).



Fig. 7a



Fig. 7b

L’anomenat actualment Arxiu Pradell - en referència a Joaquim Pradell, que fou cap de restauració del MAC en el període que va del 1967 al 1986 - consta d’un centenar de carpetes amb fotografies i notes que contenen grups d’obres de diverses èpoques i suports. Pel que fa a pintura moderna, aquests documents ascendeixen a un cinquantena. N’hi ha de diversos museus. Entre d’altres cal assenyalar la presència d’algunes obres de Mir; de Salvador Dalí amb *Retrat de*

<sup>30</sup> AINAUD, J., et al, *Barcelona restaura. Exposició d’obres d’art dels segles 2 al 20 dels Museus Municipals d’Art restaurades pels Serveis de Restauració*. Saló del Tinell. Barcelona, 1980. [catàleg d’exposició]. Estudis tècnics signats pel Departament Tècnic del MAM. p. 103-107.

*Salvador Dalí i Cusí, pare de l'artista;* de Modest Urgell; de Fortuny; de Martí Alsina; de Ramon Casas; de Roig i Soler; de Torres Garcia; de Nonell; de Flaugier; de Masriera... fotografies sense document escrit, però imatges que deuen respondre a obres que van ser motiu d'alguna intervenció especial, a vegades, incloent-hi el reentelat.

Tal com hem pogut comprovar, a la primera fitxa tècnica que trobem als arxius del MNAC, no s'informa específicament de les intervencions al suport de tela (fig. 2a, 2b, 2c, 2d, 2e). De la seva revisió es desprèn que l'interès per la documentació anava dirigit a les capes de preparació, les pictòriques i les superficials. També hi ha una fitxa més reduïda que serveix per datar la restauració i saber, a grans trets, si aquella obra havia estat netejada, anivellades les pèrdues i retocada. Però també trobem un tipus de fitxa, de format 10 x 15 cm on, d'una forma succinta i sempre seguint les mateixes pautes, s'especifica el procés de restauració que s'ha seguit, centrant-se en la neteja, l'anivellament de pèrdues pictòriques i l'envernissat.

Des dels anys setanta del segle passat a Catalunya s'inicia un procés de multiplicació dels focus actius en la restauració. La pràctica de la disciplina es reivindica com a especialitat a l'Escola Superior de Belles Arts Sant Jordi, que posteriorment esdevé Facultat de Belles Arts, amb especialitats com la de gravat o la restauració que complementen la llicenciatura. Sorgeix una progressiva conscienciació de la necessitat de formació, de control de l'intrusisme professional, a més de tractar d'altres qüestions que queden reflectides als treballs dels successius congressos biennals i a la creació del Grup Tècnic de Conservació-Restauració format per professionals adscrits als principals museus de Catalunya. La creació d'aquest focus d'activitat restauradora tindrà una influència en la consciència de la documentació i en l'organització d'alguns esdeveniments que generaran noves actituds.

Les exposicions anomenades *Expo-conservació*, com a activitat lligada a l'especialitat de restauració de la Facultat de Belles Arts de Barcelona des del 1976, activen la documentació de les restauracions i altres aspectes de la professió. A la segona exposició duta a terme a la seu del Foment de les Arts Decoratives (FAD) de Barcelona el 1978 s'hi exposa didàcticament la primera



taula calenta realitzada com a monotip.<sup>31</sup> Val a dir que citem aquestes dades per donar referències dels antecedents dels tractaments amb voluntat innovadora. De tota manera, cal recordar que aquests sistemes no van reeixir ni al Centre de Conservació i Restauració de la Generalitat, ni al Museu d'Art de Catalunya, on sempre s'ha procedit pel sistema de reentelat tradicional. En la III Expo Conservació d'Objectes d'Art a la Capella de Santa Àgata el 1982, es va assentar el criteri de donar importància a la part científica dels estudis, mostrant imatges de pintures radiografiades per comprovar l'existència de capes subjacents amb algun altre plantejament pictòric.<sup>32</sup>

El procés de documentació s'imposà més sistemàticament, i de manera que ja semblà irreversible, als inicis dels anys vuitanta. Es creà la fitxa/informe en format de tríptic<sup>33</sup> que s'emprà en un principi a la Facultat de Belles Arts, i seguidament al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat i altres entitats generadores d'activitat restauradora com l'especialitat de restauració de l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació de Barcelona. També es va emprar al Museu d'Art de Catalunya fins als anys noranta, en què es va dissenyar una altra model de fitxa compatible amb el sistema DAC,<sup>34</sup> que tenia la voluntat d'unificar la documentació de tots els museus públics de Catalunya i que aviat es va veure sobrepasat per les possibilitats de sistemes operatius amb més prestacions informàtiques. El Projecte Narcisse va ser una eina més que, a nivell europeu, es va crear per unificar la terminologia en matèria de conservació-restauració.

---

<sup>31</sup> En el marc d'aquesta exposició, es van fer diverses conferències. Una d'elles tractava sobre els usos de la taula calenta i els seus aspectes tècnics i els materials emprats pel professor de la Universitat de Zuric, Christian Heydrich.

<sup>32</sup> DD. AA. *III Expo Conservació d'Objectes d'Art*. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1982. [catàleg d'exposició].

<sup>33</sup> Creada per Josep Maria Xarrié i Eduard Porta, professor de conservació preventiva a la Facultat de Belles Arts, amb la col·laboració dels diferents membres de la Junta de l'associació Grup Tècnic de Conservació- Restauració.

<sup>34</sup> El programa anomenat *Documentació Assistida de Col·leccions* va ser dissenyat pel Servei de Museus del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya cap el 1994. La seva finalitat era catalogar els objectes continguts als diversos museus públics cobrint tot el ventall d'especialitats.

### **Contrast de criteris de restauració aplicats al cas d'unes pintures robades**

Un cas pràctic pot aclarir-nos les contradiccions en els criteris de restauració en una situació extrema, la de les pintures sobre tela dipositades i exposades a la Biblioteca-Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú que van patir un robatori espectacular per una banda, i un tracte absolutament degradador des del punt de vista de la integritat física de les obres.

Un grup dirigit per Alphonse van der Berghe, anomenat Erik el Belga, va ser el responsable, la nit del 30 al 31 de gener de 1981, d'aquest espoli – de més de cent peces - i d'altres accions anteriors que queden recollides en articles tant de la premsa ordinària com de l'especialitzada. El sistema amb què es va procedir i l'abast del lladronici per la quantitat de peces, van ser tan espectaculars que van posar de manifest el problema de la seguretat als museus i altres indrets amb objectes culturals fins aleshores pràcticament desatesos pel que fa a aquest aspecte. No seria exagerat concloure, dues dècades després, que aquell va ser un punt de màxima crisi que va obligar a posar els mitjans suficients per prevenir situacions d'aquesta naturalesa a Catalunya.<sup>35</sup>

Una de les principals conseqüències que van perjudicar el museu de Vilanova i la Geltrú esmentat va ser desencadenar els aixecaments d'importants dipòsits com el del Museu del Prado amb obres tan importants com *La Anunciación* d'El Greco. Posteriorment, un nou dipòsit va ser negociat amb èxit amb altres obres.<sup>36</sup> També consta en la documentació de l'Arxiu del Museu d'Art de Catalunya la relació d'obres propietat de l'Ajuntament de Barcelona des de 1953, entre les quals figuren algunes de les obres que formaren part del botí, i que ja no tornarien a la Biblioteca-Museu Balaguer.

La localització de les peces robades a Alemanya Federal i a Holanda el 1982 i la seva posterior recuperació el 1983 van requerir de l'eficàcia tant de la Brigada Regional de Policia de Barcelona, com la via diplomàtica. Finalment, es va recuperar un vuitanta per cent de les obres robades. L'estat de degradació en què es trobaven les obres quan van ser repatriades era importantíssim. El mètode emprat havia estat tallar les teles arran de bastidor per poder-les

---

<sup>35</sup> Vegeu DD. AA., "L'evolució dels museus de Catalunya. Estat de la qüestió. Aspectes puntuals de l'activitat museística" *De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia*, n. 1, 1988, p. 26-33.

<sup>36</sup> Vegeu GASSÓ, M., "El Museu Víctor Balaguer. El dipòsit d'obres del Museo del Prado". *De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia*, n. 1, 1988, p. 86-89.

transportar més fàcilment. Així doncs, van quedar *in situ* tots els marges restants muntats als bastidors, i aquests allotjats als seus corresponents marcs. Això és el que va haver de manipular l'equip de restauradors del Centre de Conservació i Restauració de la Generalitat: trenta-quatre bastidors amb el fragment de tela perimetral clavat juntament amb el fragment de marge de la pintura que havia quedat reservat pel galze del marc. Únicament una pintura sobre cartró va quedar òbviament sencera quant al suport, però amb les seqüeles de la ganivetada damunt de la capa pictòrica.<sup>37</sup> El 22 d'octubre de 1985 s'inaugurà a la Biblioteca-Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú l'exposició de les pintures restaurades pel Centre de Conservació i Restauració del Servei de Museus de la Generalitat, després del seu robatori i posterior recuperació. Aquest acte deixa enrere un lamentable capítol de delinqüència cultural en el qual les obres d'art van ser les principals víctimes.

Pel que fa a les nou pintures corresponents al dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona, també víctimes de la mateixa agressió, se'n inicià el procés de restauració el 22 de juliol de 1983, quan quedaren dipositades a les dependències del Museu d'Art de Catalunya per ser examinades pel cap de Restauració d'aleshores, Joaquim Pradell.

La procedència de les obres i la seva adscripció a col·leccions públiques diferents va provocar que una part fos restaurada al Servei de Restauració i Conservació dependent del Departament de Cultura de la Generalitat, i l'altra al Departament de Restauració del Museu d'Art de Catalunya. Aquest fet de tenir dos grups de pintures sobre tela del XIX i XX, entre d'altres, amb la mateixa mena de desperfecte radical serveix com exemple d'aplicació dels diferents criteris d'intervenció als quals es pot optar, i motiva una reflexió amb la suficient perspectiva com per extreure'n algunes conclusions.

Pel que fa a les trenta-cinc pintures sobre tela que figuren registrades al Centre de Restauració de la Generalitat, amb els números que van des del 1144 al 1178, són majoritàriament d'autors presents en aquest estudi. Hi ha obres de Galofre, Vayreda, Rusiñol, Mercadé, Armet, Urgell i Tusquets, entre d'altres. També hi ha l'*Askari*, de Fortuny, que és una pintura sobre cartró.

---

<sup>37</sup> CAMPO, G.; CARRERAS, A., titulars de la restauració que figura documentada a DDAA., *Memòria d'Activitats 1982-1988 del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1988, p. 178-180. La relació completa del grup d'obres restaurades del M. B. V. B. V. figura a p. 255-256.



Fig. 8a

El criteri d'intervenció aplicat al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat va ser dràstic: utilitzar el reentelat a base de la tradicional pasta de farina amb l'aplicació d'una tela de lli natural. No es va reentelar tot al cent per cent, perquè es va tenir en compte la particularitat d'alguns casos amb la presència d'inscripcions al revers de l'obra, com en el cas de la pintura de Rusiñol *Tarda de pluja* (120 x 66 cm, fitxa de restauració núm. 1151) (fig. 8a, 8b, 8c) , i també en el cas del revers de l'obra de Casanovas *La Puda de Montserrat* (61 x 50 cm, fitxa de restauració núm. 1167) (fig. 9a, 9b, 9c).



Fig. 8b

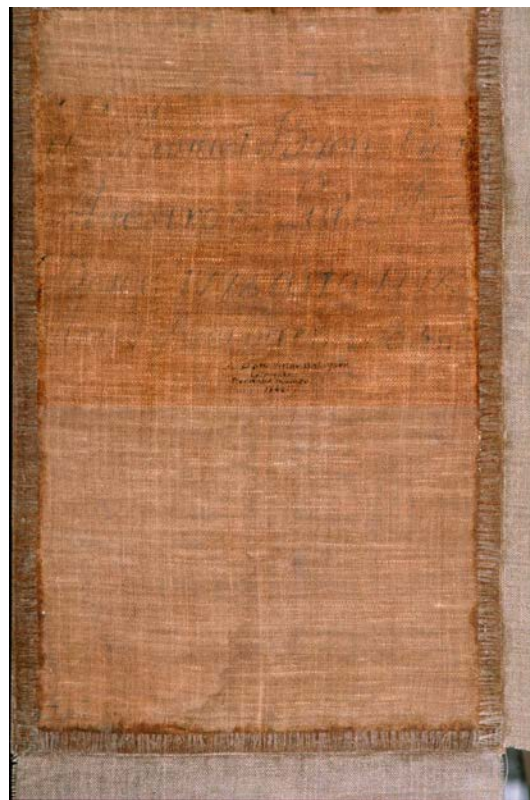


Fig. 8c

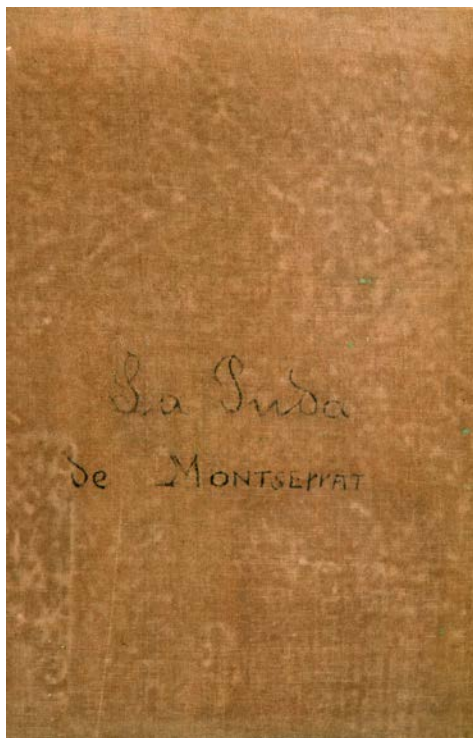


Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 9c

També cal assenyalar que l'obra d'Urgell *Pluja*, què estava mutilada amb una pèrdua de suport de més de 15 cm de franja vertical, va ser resolta amb un criteri didàctic. La tela del reentelat va quedar vista al llarg del fragment on mancava la pintura original, al damunt de la qual no es va anivellar amb estuc. Així mateix, tot el tall perimetral va quedar a la vista (fig. 10a, 10b, 10c). Tal com justifiquen les autores d'aquella restauració:

“Aquesta presentació va ser escollida tant pel problema que representava la pèrdua d'un important fragment de pintura, com perquè l'observació d'aquesta pintura servís de mostra a l'exposició que s'havia de realitzar a la tornada dels quadres al seu museu. Observant aquest quadre, l'espectador podia imaginar-se amb facilitat quin era l'estat del conjunt de pintures després del robatori, alhora que podia comprendre, d'una manera molt gràfica, quin havia estat el procés de restauració del total d'obres robades.”<sup>38</sup>

<sup>38</sup> CAMPO, G.; CARRERAS, A., *cit. supra*, n. 37. p. 180.



Fig. 10a



Fig. 10b



Fig. 10c

Analitzats els resultats des de la perspectiva del respecte pel patrimoni documental dels reversos, podem concloure que les intervencions van provocar un resultat favorable en la presentació, estabilitat i reforç garantit del suport. Amb tot, la pèrdua de visió del revers de l'obra, però, resulta desfavorable. No oblidem que el criteri aplicat estava en total acord amb els que s'estipulaven més freqüentment.

Per la seva banda, la restauració del grup d'obres que es va fer al MNAC va consistir en bandes de tensió perimetral com a criteri uniforme, independentment de si el suport presentava alguna inscripció (fig. 11a, 11b, 11c). Un dels quadres, de Villegas, portava una etiqueta adherida al revers que es va poder conservar gràcies al sistema emprat (fig. 12a, 12b). En aquest cas el sistema utilitzat preservava la visualització del revers del suport, però les unions són problemàtiques pel procediment agressiu que les teles van patir. Els resultats evidenciaven del tot les intervencions, a banda del llarg procés de treball que van comportar, només assumible pel fet de tractar-se d'un nombre reduït d'obres.



Fig. 11a



Fig. 11b



Fig. 11c



Fig. 12a



Fig. 12b

La valoració de les dues solucions després de més de vint anys de les intervencions, ens porten a la conclusió de que el grup reentelat al Servei de Restauració de la Generalitat presenta un aspecte estèticament correcte per l'anvers, i que el grup d'obres restaurades al MNAC ha necessitat una revisió de la restauració efectuada. En el primer cas la visió del revers original ja no és possible, tot i valorar-se que es va tenir en compte el respecte per l'existència d'inscripcions. Però de la mateixa manera que es va arribar a la conclusió que s'havia de preservar aquest element, per què no es van considerar una dada o un material històric que s'havia de preservar com la morfologia de la tela, el color, els aspectes de lligament, o la preparació i els olis que traspassen al revers?

No és fàcil trobar un cas tan paradigmàtic d'aplicació de criteris d'intervenció, i aquest és un dels pocs que il·lustren el que moltes vegades es discuteix entre els conservadors-restauradors. S'ha d'aplicar un criteri homogeni?; s'ha d'aplicar un criteri adaptat a cada cas particular? Òbviament en aquestes decisions hi intervé també el factor temps amb relació al volum d'obra que s'ha de restaurar i al cost global que l'operació implica. L'evolució dels criteris d'intervenció s'inclina cap a la no-uniformització dels tractaments, cap a no deixar-se portar per les decisions rutinàries.



### 3.2. Els elements degradants i els seus efectes

En el cas concret de les obres d'art modern català que ara ens ocupen, la seva història està marcada per dues situacions: una llarga sèrie d'anys instal·lades en un edifici desproveït de climatització, i a partir de 2004 situades definitivament en unes sales en què la temperatura i la humitat estan condicionades pels paràmetres establerts per normatives de museus. L'actual documentació tècnica reflecteix el seu estat de conservació, però les causes de la degradació sempre queden en el terreny de la suposició teòrica. Nogensmenys, sembla clar que en l'àmbit del museu, i concretament del MNAC, les condicions idònies fan que les causes genèriques de degradació estiguin quasi totalment neutralitzades.

Els principals agents de la degradació són la llum, la humitat, la temperatura, la pols i la contaminació ambiental, o el biodeteriorament, així com els insectes, els fongs, o les vibracions. Tampoc es poden oblidar els accidents fortuïts per negligències, els rars però possibles incidents succeïts a les sales de museu a causa del vandalisme, o els moviments per trasllats generats per exposicions temporals. L'acció biològica de microorganismes com fongs afecten normalment les capes de superfície, tant de l'anvers com del revers; els insectes xilòfags ataquen les fustes i, encara que en molt menor mesura, els teixits (fig. 1).



Fig. 1

Sobre tots aquests elements degradadors i les conseqüències que poden ocasionar en els materials cel·lulòsics en general i concretament en la pintura sobre tela moderna i contemporània, existeix una bibliografia molt

especialitzada.<sup>1</sup>La interacció entre la tela i el bastidor comporta problemes d'ondulacions als angles, i una xarxa de clivellats per les distribucions descompensades de les tensions aconseguides amb les falques allotjades a les seves respectives caixes. L'antic sistema, encara vigent, de colpejar les falques amb un martell per obtenir la tensió idònia, sempre implica una agressió a la pel·lícula pictòrica. Aquesta força mecànica aplicada respon a uns paràmetres completament subjectius. Aquesta particular font de degradació es troba analitzada i mesurada amb estudis físics de força i resistència.<sup>2</sup>

Com dèiem, en la major part de les instal·lacions museístiques actuals teòricament no existeixen factors de degradació. Per tant, és més oportú tractar la qüestió en positiu i donar per superats els factors d'alteració més comuns, sense caure en l'error de pensar que les pintures han deixat d'envellir perquè es troben protegides en un ambient amb aire condicionat, lliure de pols i contaminació, a una temperatura estable de 18 ° C ( $\pm 2^\circ$ ), i amb una humitat relativa de 55 % ( $\pm 5$  %), amb aquestes dues darreres condicions ambientals mesurades i corregides en el moment que els sensors detecten canvis. Quant als índexs lumínics, la pintura a l'oli sobre tela no admet més dels 180 luxs normatius.<sup>3</sup> Existeixen nombroses fonts bibliogràfiques que posen en relació les obres d'art amb cada agent de degradació que pot afectar-les de manera monogràfica.

L'augment de la vigilància permanent ha estat una de les característiques estructurals en l'evolució dels museus, en prevenció de les agressions vandàliques i els robatoris. Els suports de tela corren el perill que s'hi produeixin forats i esquinçaments, com s'ha pogut comprovar en casos puntuals d'agressions a alguns quadres carismàtics, o a algunes obres que per la seva iconografia (el cas de nus femenins, per exemple) reben una protecció especial, com ara la d'un vidre davant de l'anvers.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BERGEAUD, C.; HULOT, J-F.; ROCHE, A., *La dégradation des peintures sur toile*, École Nationale du Patrimoine, París, 1997.

<sup>2</sup> IACCARINO, A., "Estudio del valor de tension adecuado para las pinturas sobre lienzo". *Actas Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Valencia, 2005, p. 343-352.

<sup>3</sup> THOMSON, G., *El museo y su entorno*, Akal, Madrid, 1998.

<sup>4</sup> Tant a l'exposició com a la reserva del MNAC es conserven algunes obres amb nus femenins reentelades després de l'agressió que van patir, probablement a causa precisament de la seva representació. Exemples d'això són *Dona nua* de, Marià Espinal, consultable al catàleg annex

En el cas dels bastidors, i tal com hem dit anteriorment, poden deformar-se, o patir l'atac de xilòfags, a banda de les deformacions a causa de defectes de fabricació. Però el llenç és el material més fràgil i la seva resistència queda afectada per fenòmens físics, químics i biològics, com els fongs i altres organismes que el puguin debilitar.<sup>5</sup> L'oxidació de la cel·lulosa és d'altra banda, una degradació de tipus general. Però el més visible, i el que fins ara ha sigut el deteriorament que més ha comptat per als restauradors, és l'esquinçament puntual que produeix un efecte directe sobre la capa pictòrica. I aquesta mena de desperfecte, juntament amb el de les deformacions, és el que sempre ha prevalgut per damunt d'altres degradacions estrictament de suport.

La cel·lulosa és sensible a la llum, a la calor, als àcids i a la humitat. És higroscòpica i susceptible d'oxidació.<sup>6</sup> Segons els processos de la seva fabricació, aquestes teles pateixen defectes d'envelliment prematur, segons si han sigut tractades amb sosa càustica o no en el procés de mercerització. Aquesta diversitat de tractaments explica l'aparent paradoxa que algunes teles modernes sofreixin un procés de degradació superior a d'altres més antigues i que van ser fabricades amb materials menys manipulats. Hi ha uns tests per avaluar l'índex de polimerització, que és la mesura del grau de debilitament d'una fibra tèxtil, partint del trencament de la seva cadena molecular a causa de la seva degradació.<sup>7</sup>

Les alteracions de la preparació quasi sempre estan desencadenades per la combinació dels problemes esmentats anteriorment, combinats amb defectes de procediment, de baixa qualitat dels materials, o d'una execució errònia de l'autor. Per altra banda, l'íntima unió amb la textura del llenç fa que la preparació pateixi

---

[058], o *Nu*, de Roberto Balbuena (MNAC-MAM 68833), que van patir un tall vertical que travessava la figura femenina.

<sup>5</sup> CANEVA, G.; NUGARI, M.P.; SALVADORI, O., *La biología en restauración*, Nerea-Junta de Andalucía- Consejería de Cultura-IAPH, Hondarribia, 2000.

<sup>6</sup> HEDLEY, G., "Relative humidity and the stress/strain response of canvas paintings: uniaxial measurements of naturally aged samples". *Studies in conservation*, N 33, (1988), p. 133-148.

<sup>7</sup> SCICOLONE, G. C., "La cinetica di degrado della cellulosa in funzione della progettazione degli interventi conservativi sui supporti celluloseici tessili", *Actas Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervencion*. Valencia, 2005, p. 255-274.

els mateixos desperfectes que pateix la tela quan es produeixen agressions externes.

### 3.3. La identificació de les fibres que componen la tela per a la planificació de la intervenció

Un principi s'imposa en el moment d'abordar un procés de restauració que no es vol dràstic: tot el que puguem copsar de la tipologia del material i el seu estat de conservació ajudarà a fer un diagnòstic precís i a aplicar un tractament determinat que no esborri res de la seva història i que garanteixi, en el nostre cas, poder assegurar la seva continuïtat, deixant intacta, o fins i tot millorant tota la textura informativa del seu revers.

Per establir aquests paràmetres d'inici, es poden dur a terme diversos anàlisis fisicoquímiques, com ara: *a)* el mesurament de la densitat dels fils per centímetre quadrat amb comptafils, obtenint una macroimatge (fig. 1a, 1b), o fent un diagrama ajudats de paper mil·limetrat; *b)* el mesurament del gruix del fil i la direcció de la torsió del feix de fibres que el conformen en forma S o Z; *c)* en cas que l'obra es trobi reentelada, l'ordenació de les radiografies per localitzar traces de dibuix subjacent a la capa de preparació, o bé alguna inscripció o marca de fabricant estampada damunt de la tela i que hagi quedat coberta pel reentelat, o *d)* l'observació amb espectre d'infraroig, per apreciar el dibuix damunt de la preparació, que és una valoració que queda, però, més propera a l'estudi de la capa pictòrica.

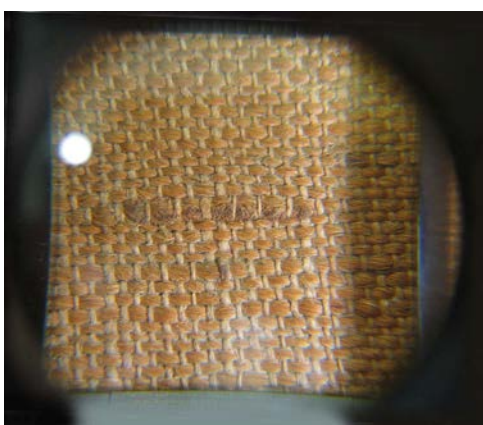


Fig. 1a

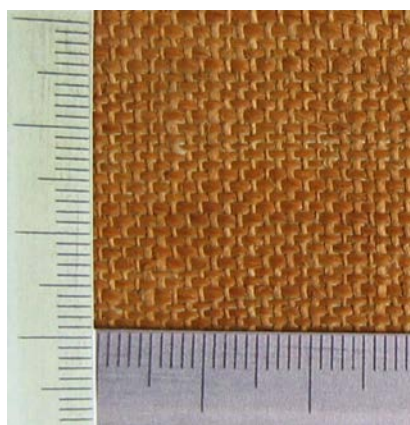


Fig. 1b

Però hi ha una part essencial d'aquesta indagació prèvia que ens pot dur a millorar extraordinàriament la documentació necessària per a una intervenció, tant present com futura. Es tracta d'analitzar fibres mitjançant mostres prèviament tenyides amb un reactiu i observar-les al microscopi òptic.

Aquest procés d'identificació de la morfologia d'una tela és un pas necessari a l'hora d'abordar amb noves perspectives la funció que ens proposem en la part final d'aquest treball. És a dir, ens cal saber els elements que componen la tela per poder abordar les tècniques de la seva conservació.

La identificació sistemàtica de les fibres dels quadres del MNAC és un procés iniciat recentment, primer en l'àmbit de la restauració de materials gràfics en suports cel·lulòsics al museu, però ara ja fixat com a recurs pràcticament imprescindible per a la correcta elaboració de les fitxes tècniques de restauració en suport tèxtil.

L'estudi i la identificació de les fibres que he efectuat amb motiu d'aquesta tesi en un nombre reduït però significatiu de quadres de la col·lecció del MNAC<sup>1</sup> vol ser una proposta precisa per completar la fitxa relativa a les característiques de cada suport de tela. Aquestes anàlisis han de substituir progressivament les observacions visuals i tàctils, que eren en alguns casos inexactes. Si es volen evitar intervencions errònies, serà decisiu conèixer tots els elements morfològics que componen cada obra. I la fibra n'és una d'essencial, i més en un procediment de restauració innovador que, com veurem, es planteja la sutura amb materials similars als de l'obra malmesa per recuperar-la d'un desperfecte determinat o un esquinçament sense recórrer al reentelat.

El procediment per a la identificació de les fibres s'inicia amb la presa de mostres de material de la tela de suport. Es tracta d'una metodologia aplicada, i es pot dir que s'han pres mostres del 90% dels teixits dels suports catalogats en aquesta tesi, fet que podrà permetre la posterior identificació a través de processos químics i físics de tots els quadres de la col·lecció permanent, ja que les mostres de fils es troben en la fitxa tècnica que hem documentat i arxivat. Hem pogut consultar bibliografia sobre estudis aplicats a pintura francesa del segle XIX, entre d'altres, per comprovar altres casos d'evolució de les fibres emprades en el període corresponent a l'art modern.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Conjuntament amb el Dr. Antoni Morer, químic, responsable de Conservació Preventiva i Recerca de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC.

<sup>2</sup> VANDERLIP de CARBONNEL, K. A., "Study of French Painting Canvases", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 20, n. 1, 1980, p. 3-20.

Com havíem descrit en el primer capítol, sabem que la morfologia de les fibres liberianes com el lli, el cànem i el jute difereix de la del cotó. Les primeres consten de medul·la, una part llenyosa, el líber i l'epidermis.<sup>3</sup> Per a la identificació preliminar d'una mostra és d'utilitat basar-se en proves de combustió i solubilitat, a més de l'observació al microscopi. És obvi que l'experiència en la valoració directa del seu aspecte visual i tàctil és molt vàlida si es té a l'abast el revers de l'obra. Però hi ha semblances que no es poden discernir sense proves de laboratori, sobretot si els components del teixit són fils fabricats amb mescla de diferents fibres.

Un cop hem fixat de quina naturalesa són les fibres tèxtils que formen els suports de les pintures del grup estudiat –liberianes, o de cotó -, és imprescindible fer-hi una aproximació molt més matisada mitjançant l'observació amb microscopi òptic amb llum normal o polaritzada.

Per a la preparació de les fibres per ser analitzades, el millor és comptar amb una mostra diferenciada de fil de l'ordit i una altra de fil extret de la trama. L'anàlisi de les fibres es pot fer des de la seva visió longitudinal o obtenint-ne una secció transversal, per a la qual es requereixen uns mitjans tècnics més especialitzats com el microtom,<sup>4</sup> per efectuar el tall. En el nostre cas, hem triat la primera opció considerant complementària, tot i que important, la segona. Quant al sistema de neteja de les fibres, hem realitzat una simple ebullició ocasional si observàvem elements com vernís o concrecions diverses que dificultaven l'anàlisi.

El reactiu químic que hem considerat més apropiat per a la identificació de les fibres tèxtils del suport de les pintures que ocupen aquest estudi és el del mètode Herzberg. Aquest reactiu és particularment útil perquè fa una distinció molt clara entre la presència de fibres artificials i la de fibres cel·lulòsiques naturals. El Herzberg dóna, a més, una coloració de tintat d'un to vermell vinós per poder distingir l'estructura morfològica del canal intern del lumen i les estructures internes característiques de cada fibra vegetal. Entre d'altres reactius

---

<sup>3</sup> SCHUSTER, K., *Materias primas textiles*, Biblioteca de tècnica textil. Montesó Editor. Barcelona, 1955.

<sup>4</sup> També s'anomena *fibrotom* en l'especialitat d'anàlisi de fibres tèxtils. Vegeu GAY, M. C.; MONROQ, R. "Identification des fibres textiles naturelles par examen microscopique", *Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France*, 1972. p. 16- 22. També CATLING, D. ; GRAYSON, J. , *Identification of Vegetable Fibres*. Chapman and Hall, London, New York, 2004.

existents cal assenyalar el Schweters, amb el qual, per exemple, es van analitzar les fibres constitutives del *Guernica* de Picasso, i a través del qual sabem que el llenç de suport està realitzat a base de lli a l'ordit i de jute a la trama.<sup>5</sup>També sabem que són útils els tintats a base de iode sulfúric de Westillard, que en les fibres de lli dóna unes coloracions blaves i grogues en el seu canal per causa de la presència de pectolignina, a diferència del cotó en què, sotmès al mateix tintat, es torna blau.<sup>6</sup>

El lli i el cànem són molt similars i es pot utilitzar reactiu a base d'àcid sulfúric iodat, amb una composició de: 5g de iode i de 100 ml d'àcid sulfúric concentrat, per diferenciar-los. Aquest reactiu destaca les fibres de cànem, que es tenyeixen de color verd blau, de les de lli, que es tenyeixen de color groc intens (en la utilització d'aquest reactiu s'han de prendre precaucions, ja que és molt corrosiu). Aquesta qüestió particular - la de la diferenciació entre el lli i el cànem - no és decisiva per establir un criteri d'intervenció o un altre, cosa que sí que influeix, en canvi, en el reconeixement del cotó per a planificar la intervenció de restauració. En aquest sentit, hem pres la determinació de no buscar la diferència a base d'una segona prova amb un altre reactiu quan dubtem en la interpretació de les anàlisis entre el lli i el cànem. Scicolone especifica un altre sistema per a aquesta diferenciació, a base d'àcid clorhídric concentrat (30 cm<sup>3</sup>) i fluoresceïna (2 g) dissolta en 100 cm<sup>3</sup> d'alcohol etílic pur. Transcorreguts cinc minuts després de la immersió, si la mostra roman incolora, es tracta de cànem, i si presenta una tonalitat rosada, ens trobem davant de fibres de lli.<sup>7</sup>

#### Aplicació del reactiu del mètode de Herzberg

Com hem dit, els components d'aquest reactiu són productes químics específics que proporcionen a les fibres una coloració distintiva que destaca la seva morfologia i les substàncies afegides. Els seus components i preparació són els següents.

#### COMPONENTS:

**A** - Solució de iode en escates en solució de iodur potàssic

---

<sup>5</sup> DDAA., *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1998. p. 51-53.

<sup>6</sup> SCICOLONE, G. C., *Restauración de la pintura contemporánea*. Nerea, Junta de Andalucía-Consejería de cultura – IAPH, 2002. p. 67-68.

<sup>7</sup> SCICOLONE, G. C., *cit. supra*, n. 6, p. 70.



## **B** - Solució de clorur de zenc

El reactiu s'obté de la barreja de les solucions A i B

### PREPARACIÓ:

**A** - Es dissolen 0,25 g de iode en escates en una solució de iodur potàssic.\*

\* 5,25 g de KI en 12,5 ml d'aigua destil·lada.

**B** - Es dissolen 50 g de clorur de zenc en 25 ml d'aigua.

Un cop barrejades les dues dissolucions abocant **A** en **B**<sup>8</sup> es verifica un escalfament que comporta pèrdua de iode, i per tant s'ha de refredar sota aigua corrent agitant lentament. La mescla es deixa sedimentar durant dos o tres dies i la solució es decanta en un flascó de color topazi amb comptagotes. Amb el temps es produeixen fàcilment pèrdues de iode, per la qual cosa tant es recomana afegir al reactiu una escata de iode i preservar-lo de la llum i l'aire. Es conserva en condicions durant dos mesos.

- Les fibres de lli es tenyeixen d'una tonalitat vinosa.
- Les fibres artificials es tenyeixen de color marró o negre.
- Les fibres que han sofert tractaments de blanqueig, o que tenen un alt contingut de lignina, presenten coloracions entre blaves i grises, o entre blaves i violetes.

Segons fonts bibliogràfiques la torsió de les fibres cap a la dreta significa que la fibra és de lli o rami, i cap a l'esquerra, que és de cànem o de jute.<sup>9</sup>

### Resultat de les anàlisis de mostres de fibres cel·lulòsiques

Les anàlisis s'han realitzat a partir d'una tria significativa i equilibrada quant a la cronologia i l'ordre evolutiu aplicat a l'exposició dels resultats.

Les condicions generals de treball han estat:

- Preparació de les mostres amb reactiu del mètode de Herzberg.
- Ebullició ocasional segons l'aparença de la mostra.
- Microscopi òptic (OM), amb l'objectiu fix de x10 augments.
- Tractament de les imatges amb IMAGRAPH, Setup i Optimas Program.
- Els augments escollits han estat generalment 5x, 10x, 20x, 50x.

---

<sup>8</sup> Per a la manipulació de tots aquests materials cal tenir cura de no utilitzar estris de metall i tenir en compte les seves propietats corrosives.

<sup>9</sup> GOODWAY, M., "Fiber identification in practice". *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26, n. 1, 1987, p. 27-44.

## **Anàlisi de patrons: mostres de fibres cel·lulòsiques de lli, cànem, jute i cotó**

### Mostres de lli

---

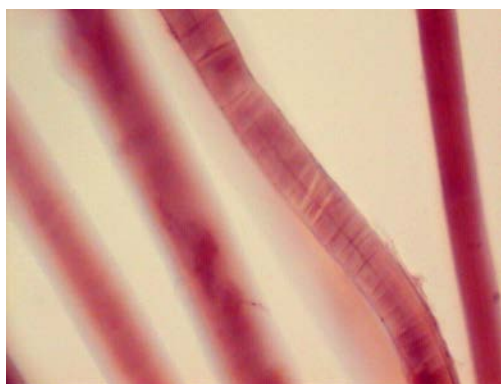
Dues mostres de diferents tipus de teixit de lli: lli A i lli B.

**Descripció visual:** color gris verd clar, fils mitjans teixits amb lligament de tipus tafetà poc dens. Presenta una lleugera lluïssor.

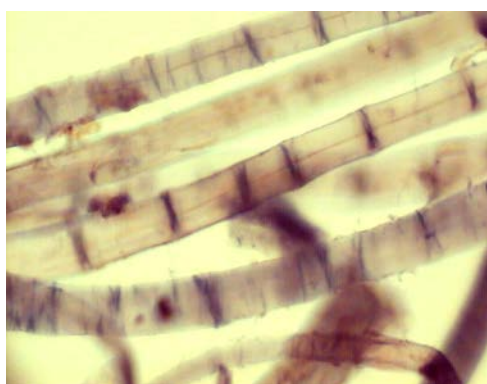
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** teixit emprat generalment en restauració per posar bandes de tensió, pedaços i fibres de reforç. En bon estat per fabricació recent.

**Observacions:** A i B es refereixen a dues mostres diferents; 1 i 2 es refereixen a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) A - 1 OM 5x. TIF; b) A - 1 OM 10x. TIF; c) A - 1 OM 20x. TIF; d) A - 1 OM 50x. TIF; e) A - 1 OM 20x. TIF; f) A - 2 OM 50x. TIF; g) A - 2 OM 20x. TIF; h) A - 1 OM 50x.V TIF; i) A - 1 OM 20x. TIF; j) B - 1 OM 50x. TIF; k) B - 2 OM 20x. TIF; l) B - 2 OM 50x. TIF.



f) A - 2 OM 50x. TIF.



l) B - 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia:** estructura cilíndrica similar a l'aspecte de la canya de bambú, amb lleugers eixamplaments en forma de nòduls separats, on es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, lumen interior delimitat i presència de restes de substàncies com aprestos.

Dues mostres del diferents fils del teixit: cànem A (ordit) i cànem B (trama).

**Descripció:** barreja de fibres de color gris clar, verd i marró, amb fils gruixuts de tipus cordill teixits amb lligament de tipus tafetà. Es veu la torsió més marcada en A (ordit). Presenta una lleugera lluïssor.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** teixit procedent del mercat especialitzat en la fabricació manufacturada del cànem natural i les seves aplicacions. En bon estat per fabricació recent.

**Observacions:** A (ordit) i B (trama).

S'han pres diverses imatges: a) A -1 OM 20x. TIF; b) A -1 OM 50x. TIF; c) B -1 OM 20x. TIF; d) B -1 OM 50x. TIF.



a) A -1 OM 20x. TIF.



d) B -1 OM 50x. TIF.

**Morfologia:** similar al lli variant lleugerament amb desfibril·lacions laterals. Estructura cilíndrica similar a l'aspecte de la canya de bambú, amb lleugers eixamplaments en forma de nòduls separats, on es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, lumen interior delimitat i presència de restes de substàncies llenyoses.

---

## Mostres de jute

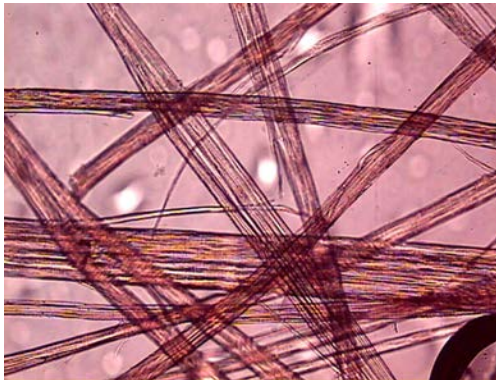
---

**Descripció:** barreja de fibres de color ocre fosc amb fils gruixuts tipus cordill teixits amb lligament tipus tafetà poc dens.

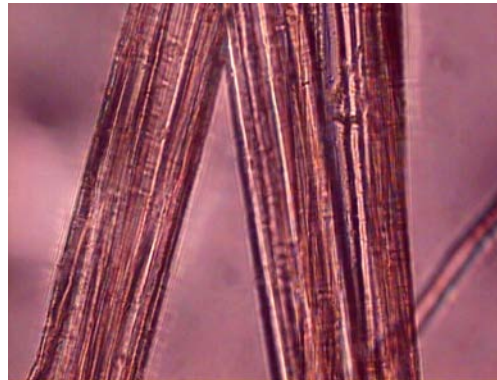
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** teixit procedent del mercat especialitzat en la fabricació del jute natural i les seves aplicacions. En bon estat per tractar-se d'una fabricació recent.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 10x. TIF; b) 1 OM 10x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 10x. TIF.



d) 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia:** estructura cilíndrica amb estries longitudinals i aspecte llianyós per la presència de gran quantitat de lignina.

---

## Mostres de Cotó

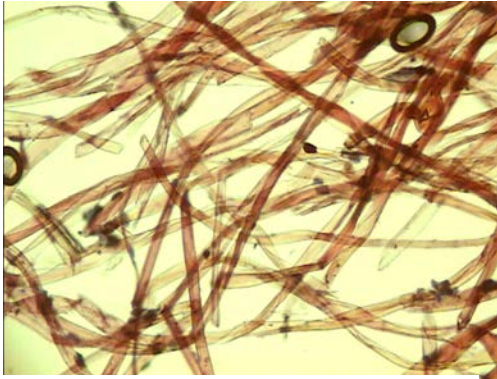
---

**Descripció:** barreja de fibres de color groc clar amb fils primers teixits amb lligament tipus tafetà dens.

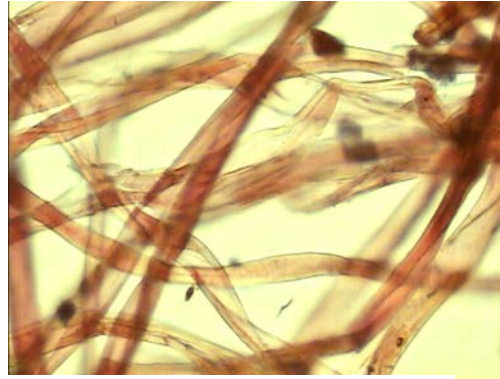
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** procedent d'una obra artística pintada durant els anys seixanta. Presenta una oxidació a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF.



c) 2 OM 20x. TIF.



d) 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia:** estructura cilíndrica en forma de cinta aplanada, amb presència de torsions.

### **Anàlisi de fibres de teixits de suports de pintura moderna dels segles XIX i XX en la col·lecció permanent i de reserva del MNAC**

---

López, V. (1772 -1850)

**Núm. 113**

*Retrat del marquès de Labrador,  
ambaixador espanyol al congrés de Viena de 1815*

Cap a 1833-1834

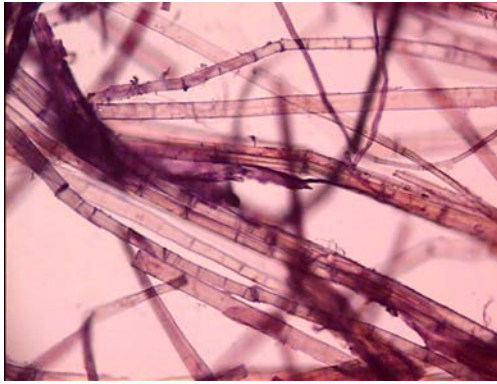
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre groc i fils mitjans teixits amb lligament de tipus tafetà poc dens. Fibra cel·lulòsica de tipus liberà.

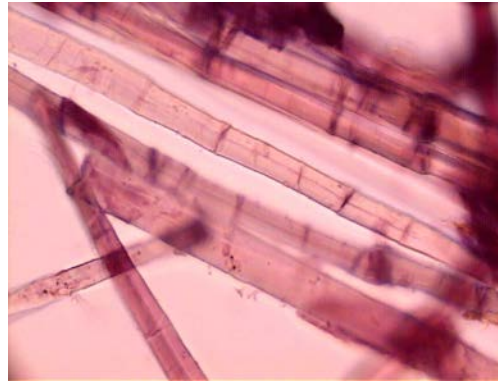
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de restes trencats i desfilats de la banda lateral. Oxidació general i debilitament per la polimerització pel procés d'envelliment sofert i les nombroses taques de vernís.

**Observacions:** B equival a bullit.

S'han pres diverses imatges: a) B – 1 OM 20x. TIF; b) B – 1 OM 50x. TIF.



a) B – 1 OM 20x. TIF.



b) B – 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls poc separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de desfibril·lacions en algunes de les fibres, cosa que fa pensar en la possibilitat que hi hagi mescla de lli i de cànem.

---

Fortuny, M. (1838 - 1874)

**Núm. 066**

*El col·leccionista d'estampes*

1866

---

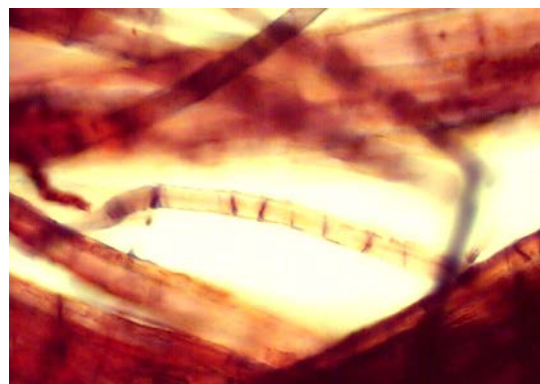
**Descripció i classificació inicial:** color ocre clar i fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Densitat de 24 x 27 fils cm<sup>2</sup>. Fibra cel·lulòsica de tipus liberlà.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de restes trencades de la banda lateral. En bon estat, tret de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada. S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



c) 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís i presència de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de lli.

---

Baixeras, D (1862- 1943)

**Núm. 007**

*Fent mitja*

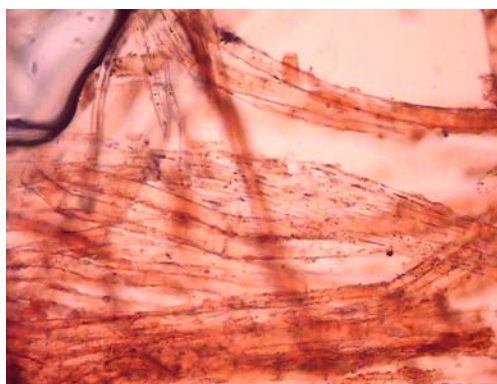
1888

---

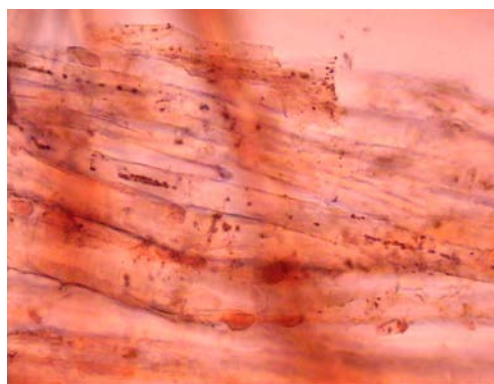
**Descripció i classificació inicial:** color ocre clar i fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Densitat de 13 x 13 fils cm<sup>2</sup>. Fibra cel·lulòsica de tipus liberià.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de restes trencades de la banda lateral. En bon estat de conservació, tret de la polimerització per envelliment i presència de materials acumulats d'intervencions anteriors.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada. S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** forma cilíndrica, nòduls molt separats, es marquen unes parets i un lumen molt dèbilment, presència de restes de vernís i altres substàncies com aprestos de fabricació que dificulten la identificació. Es tracta d'un lli amb la possibilitat que hi hagi mescla de cànem.

---

Casas, R. (1875 - 1958)  
**Núm. 032**  
*Sacré Coeur. Montmartre*  
1890

---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre groc clar, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberlà.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. En bon estat però amb taques de vernís, a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís, presència de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de lli.



---

Barrau, L. (1864 - 1957)

**Núm. 009**

*Solitud*

1891

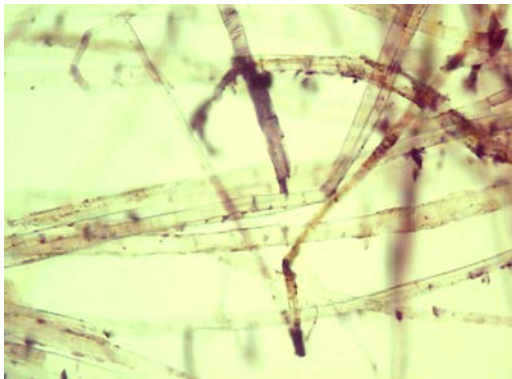
---

**Descripció i classificació inicial:** Color ocre torrat, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Densitat de 14 x 15 fils cm<sup>2</sup>. Fibra cel·lulòsica de tipus liberà.

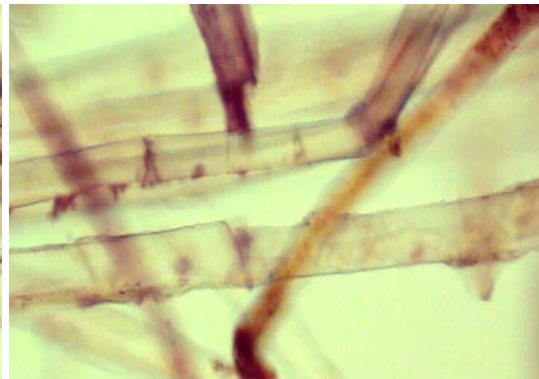
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** Extreta de restes trencats de la banda lateral. Bon estat tret de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís i presència de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de lli.

---

Llimona, J. (1860- 1926)

**Núm. 109**

*Tornant del tros*

1896

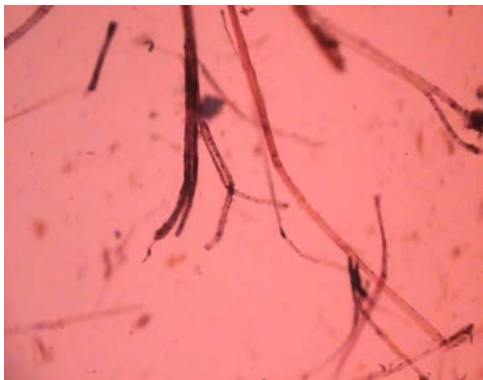
---

**Descripció i classificació inicial:** Color ocre torrat, fils prims teixits amb lligament tipus sarja. Densitat de 14 x 15 fils per cm<sup>2</sup>. Fibra cel·lulòsica de tipus liberia.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Estat regular amb taques de humitat a banda de la polimerització per envelliment a més d'escolaments de vernís.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 10x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 10x. TIF.



d) 2 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, lumen, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís, presència de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de lli.

---

Casas, R.

**Núm. 040**

*Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem*

1897

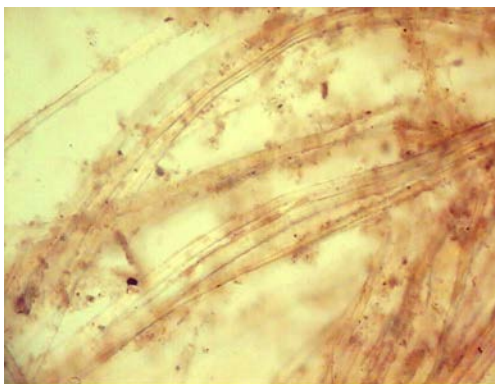
---

**Descripció i classificació inicial:** La tela original és feta a base de fibra cel·lulòsica de tipus liberiana però el reentelat evita poder avaluar-la. La tela del reentelat sembla de cotó. La tela original és de color ocre clar, fils mitjans teixits amb lligament tipus tafetà. La tela del reentelat és de color groc pàl·lid.

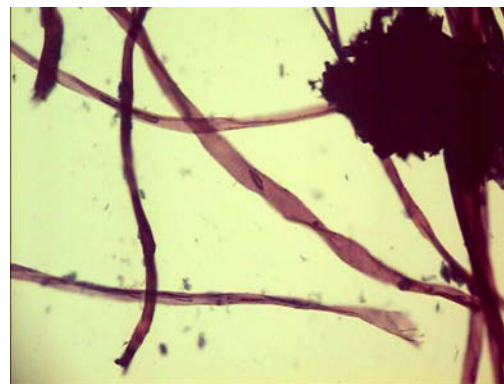
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral tant de la tela original com de la tela del reentelat. Moltes taques d'oxidació a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** o (original), R (es refereix a la mostra del reentelat), 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) o -1 OM 20x. TIF; b) o -1 OM 20x. TIF; c) o -2 OM 50x. TIF; d) R -1 OM 20x. TIF; e) R -1 OM 50x. TIF; f) R -2 OM 20x. TIF; g) R -2 OM 50x. TIF.



a) o -1 OM 20x. TIF.



f) R -2 OM 20x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, lumen, cinta aplanada, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís, presència de restes de substàncies com aprestos i restes de pasta de farina. Tant el suport original com el reentelat són de cotó.

---

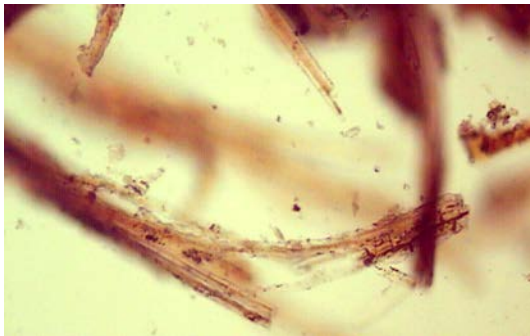
Gimeno, F. (1858- 1927)  
**Núm. 078**  
*Vallcarca*  
1898

---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre marró, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral tant de la tela original com de la tela del reentelat. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, lumen, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís, presència de restes de substàncies com aprestos. Pel seu color, proporcions i desfibrilacions, es tracta de cànem.

---

Gimeno, F.  
**Núm. 077**  
*Dona dormint*  
Cap a 1898

---

**Descripció i classificació inicial:** La tela original és de color ocre clar, fils mitjans teixits amb lligament tipus tafetà. La tela del reentelat és de color groc pàl·lid. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana al reentelat i cotó a la tela original.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral tant de la tela original com de la tela del reentelat. Molt oxidades amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** o (original) R (es refereix a la mostra del reentelat).

S'han pres diverses imatges: a) o – 1 OM 5x. TIF; b) o – 1 OM 10x. TIF; c) R – 1 OM 20x. TIF; d) R – 1 OM 50x. TIF



b) o – 1 OM 10x. TIF.



c) R – 1 OM 20x. TIF.

**Morfologia i identificació:** la tela original és de cotó. El teixit del reentelat és de cànem.

---

Gimeno, F.  
**Núm. 079**  
*Vallcarca*  
Cap a 1898

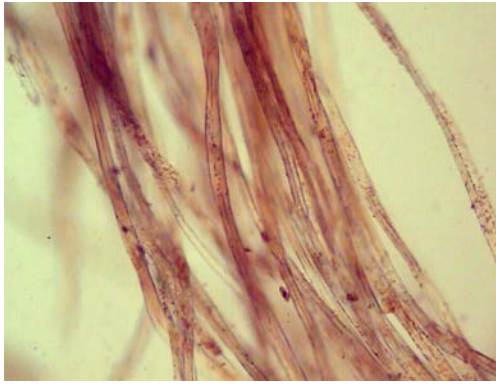
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre marró, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana.

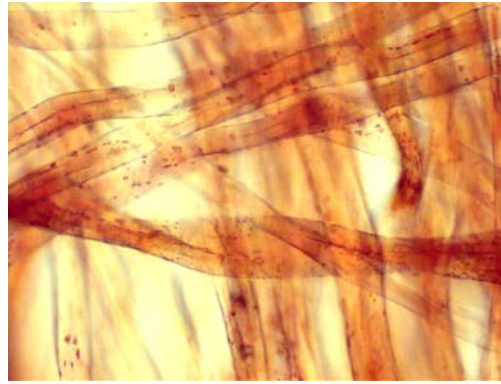
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** forma cilíndrica, lumen, cinta aplanada, presència de restes de vernís. Es tracta de cotó.

---

Mir, J. (1873- 1940)  
**Núm.150**  
*El roc de l'estany*  
Cap a 1903

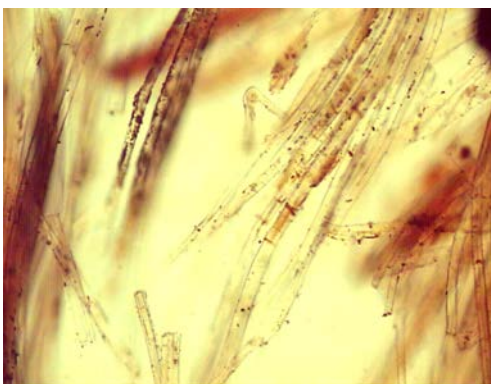
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre torrat, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberià.

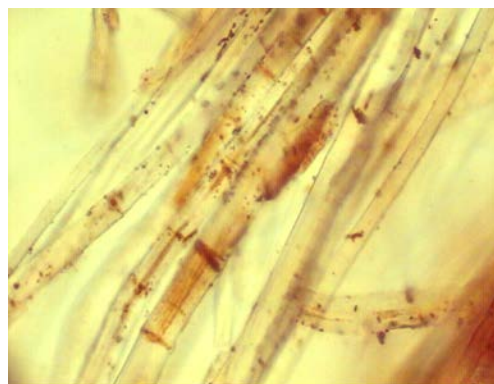
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de restes trencats de la banda lateral. Molt oxidada amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, presència de concrecions llenyoses, presència de restes de vernís. Pel seu color, proporcions i desfibrilacions, es tracta de cànem.

---

Casas, R.

**Núm. 042**

*Estudi del natural per al retrat del rei Alfons XIII*

Cap a 1904

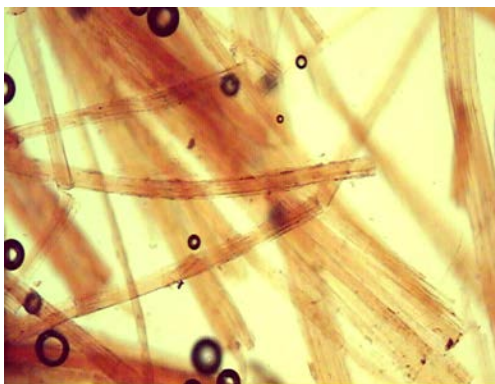
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre marró fosc, fils gruixuts teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberà.

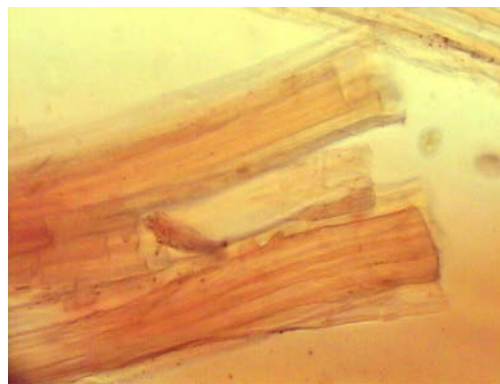
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral desgastada. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** A i B es refereixen a dues mostres diferents del mateix teixit.

S'han pres diverses imatges: a) A -1 OM 10x. TIF; b) A -1 OM 20x. TIF; c) A -1 OM 50x. TIF; d) B -1 OM 10x. TIF; e) B -1 OM 20x. TIF; f) B -1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 10x. TIF.



c) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** Estructura cilíndrica amb estries longitudinals i aspecte llenyós per la presència de gran quantitat de lignina. S'aprecien restes de substàncies com vernís i aprestos. Es tracta de jute.

---

Raurich, N. (1871- 1945)

**Núm. 191**

*Mar Ilatina*

Cap a 1906

---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre clar, fils gruixuts teixits amb lligament de tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberlà.

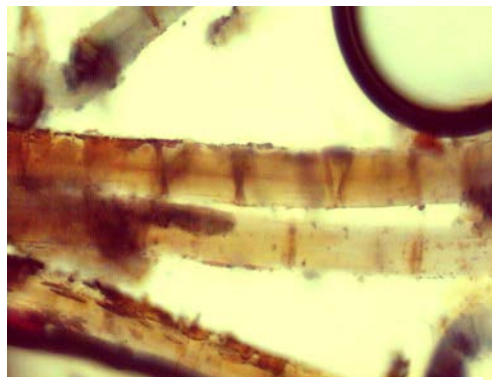
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral desgastada. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



a) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, restes de vernís i restes de substàncies com aprestos. Es tracta de cànem.

---

Nonell, I. (1872- 1911)

**Núm. 170**

*Estudi*

1908

---

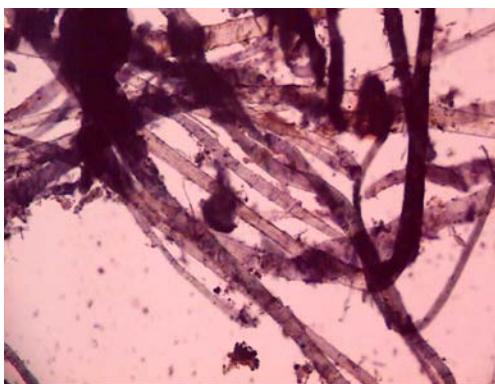
**Descripció i classificació inicial:** color ocre marró fosc, fils gruixuts teixits amb lligament tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberlà.



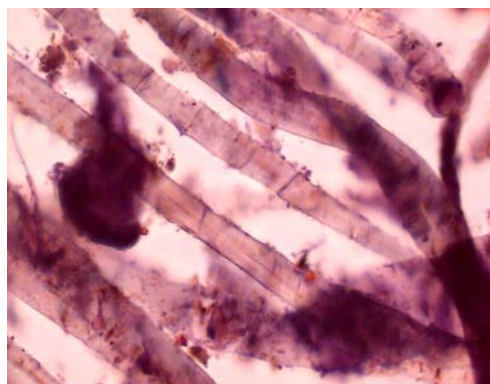
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral desgastada. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** B i C es refereixen a dos sistemes de preparació de les mostres. B correspon a fibra bullida i C correspon a fibra no bullida.

S'han pres diverses imatges: a) B –1 OM 20x. TIF; b) B –1 OM 50x. TIF; c) C –1 OM 20x. TIF; d) C –1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF



b) 1 OM 50x. TIF

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de concrecions llenyoses, de restes de vernís i de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de lli.

---

Anglada Camarasa, H. (1871- 1959)

**Núm. 001**

*Granadina*

Cap a 1914

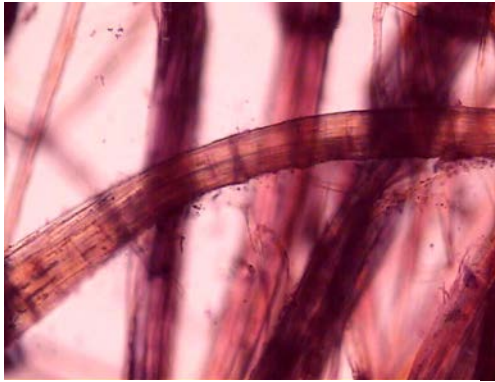
---

**Descripció i classificació inicial:** tonalitat clara, fils gruixuts teixits amb lligament tipus tafetà. Pintat sobre el revers. La preparació queda a la vista. Fibra cel·lulòsica de tipus liberià.

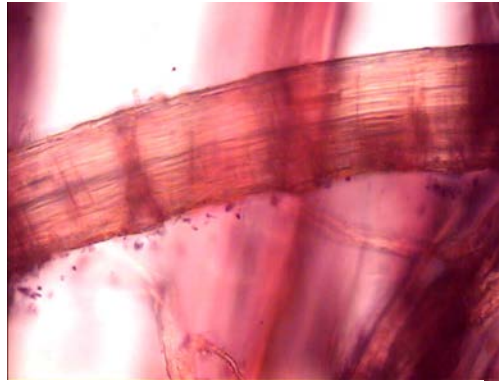
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. En bon estat de conservació.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) B-1 OM 10x. TIF; b) B-1 OM 20x. TIF; c) C-1 OM 50x. TIF; d) C-1 OM 50x. TIF



a) 1 OM 20x. TIF



b) 1 OM 50x. TIF

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, presència de concrecions llenyoses, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, presència de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de cànem.

---

Sunyer, J. (1874- 1956)

**Núm. 229**

*Retrat de Maria Llimona*

1917

---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre marró fosc, fils primers teixits amb lligament tipus tafetà dens. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral desgastada. Molt oxidat amb taques i escolaments de vernís a banda de la polimerització per envelliment.

**Observacions:** C (no bullida) 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) C – 1 OM 20x. TIF; b) C – 1 OM 50x. TIF; c) C – 2 OM 20x. TIF; d) C – 2 OM 50x. TIF



a) 1 OM 20x. TIF



b) 1 OM 50x. TIF

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X, de restes de vernís i de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de mescla de cànem i lli.

---

Sacharoff, O. (1889- 1967)

**Núm.216**

*Un casament*

1919-1923

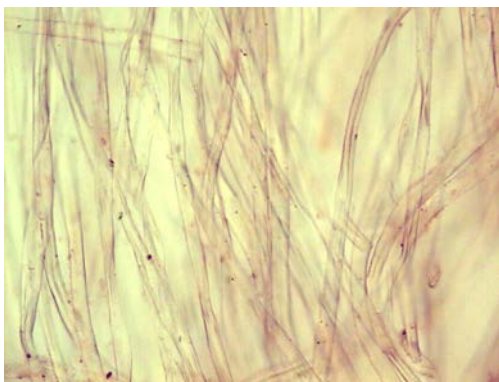
---

**Descripció i classificació inicial:** color groc clar, fils prims teixits amb lligament tipus tafetà dens. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Botret de la polimerització per l'envelliment de les fibres.

**Observacions:**

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** lumen interior i forma cinta aplanada. Es tracta de cotó.

---

Togores, J. de

**Núm. 235**

*Bust de dona*

Cap a 1923

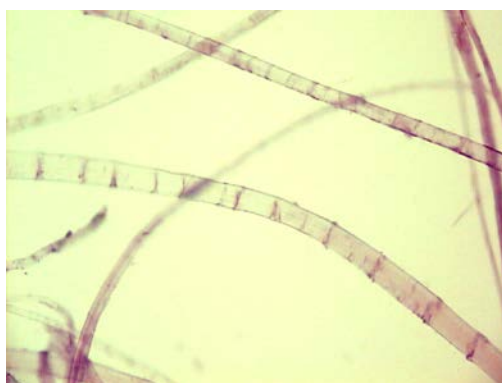
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre clar, fils prims teixits amb lligament de tipus tafetà 15 x 15 fils per cm<sup>2</sup>. Fibra cel·lulòsica de tipus liberiana.

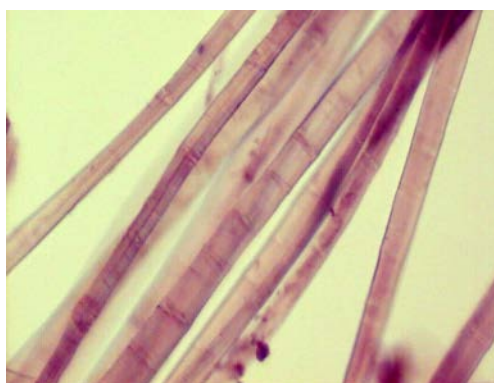
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Bon estat de conservació tret de la polimerització per l'envelliment de les fibres.

**Observacions:** 1, 2 i 3 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada.

S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 20x. TIF; b) 1 OM 50x. TIF; c) 2 OM 20x. TIF; d) 2 OM 50x. TIF; e) 3 OM 20x. TIF; f) 3 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 2 OM 20x. TIF.

**Morfologia i identificació:** algunes fibres tenen la forma de cinta aplanada amb lumen interior; altres formen nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X. Es tracta de lli amb mescla de cotó.

---

González. J. (1876- 1942)

**Núm. 089**

Noia rentant-se

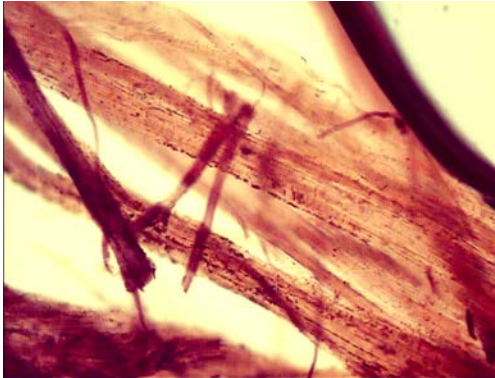
1920-1926

---

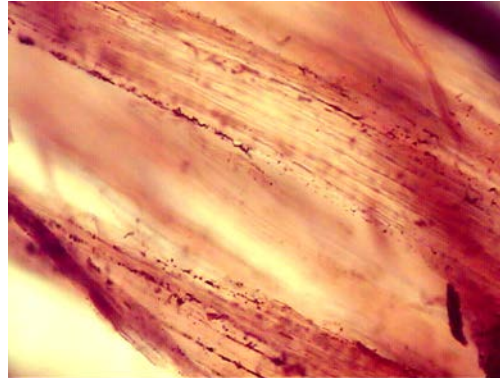
**Descripció i classificació inicial:** color ocre fosc, fils gruixuts teixits amb lligament tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberià.

**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Oxidació a banda de la polimerització per l'envelliment de les fibres.

**Observacions:** 1 i 2 es refereix a zones diferents dins de la mostra preparada. S'han pres diverses imatges: a) 1 OM 10x. TIF; b) 1 OM 20x. TIF; c) 1 OM 50x. TIF; d) 2 OM 10x. TIF; e) 2 OM 20x. TIF; f) 2 OM 50x. TIF.



a) 1 OM 20x. TIF.



b) 1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** estructura cilíndrica amb estries longitudinals i aspecte llenyós per la presència de gran quantitat de lignina amb el color ataronjat característic. Presència de restes de vernís i de restes de substàncies com aprestos. Es tracta de jute.

---

Anglada Camarasa, H. (1871- 1959)  
MNAC/MAM 156068  
*Natura morta sota un emparat*  
Cap a 1940-1945

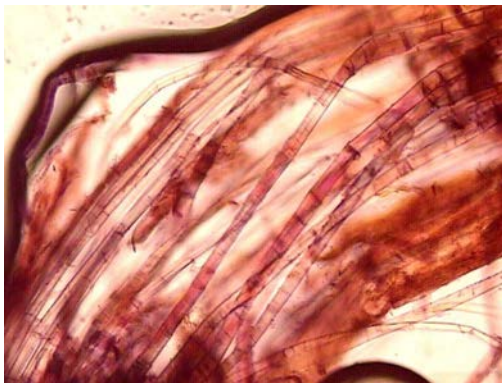
---

**Descripció i classificació inicial:** color ocre clar, fils gruixuts teixits amb lligament tipus tafetà. Fibra cel·lulòsica de tipus liberlà.

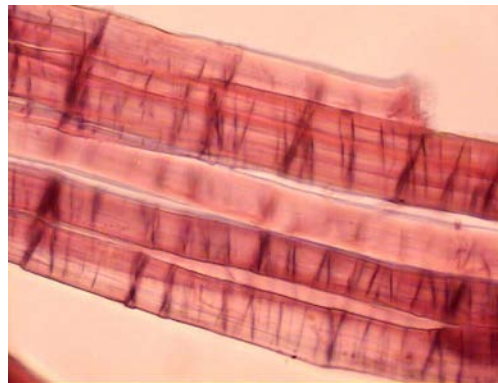
**Obtenció i estat de conservació de la mostra:** extreta de la banda lateral. Bon estat de conservació.

**Observacions:** Sistema de preparació de la mostra B (bullida)

S'han pres diverses imatges: a) B – 1 OM 20x. TIF; b) B – 1 OM 50x. TIF.



a) B-1 OM 20x. TIF.



b) B-1 OM 50x. TIF.

**Morfologia i identificació:** nòduls separats, forma cilíndrica, es marquen unes parets transversals en forma de Y o X. Es tracta de lli.

### **3.4. Procediments de restauració del suport per a la conservació integral del revers**

Arribats a aquest punt final de l'estudi, ens plantejem una descripció precisa sobre els procediments que s'han d'emprar per garantir la conservació íntegra del revers, fins i tot en casos extrems de teles i suports en situació crítica. Creiem que tot el que hem establert fins aquí planteja la necessitat d'una concreció metodològica per actualitzar l'equilibri entre la necessitat de preservació de l'obra i la permanència dels elements originals que la constitueixen, ja que, com hem provat de demostrar són una part substancial de la seva fortuna física i crítica.

L'estat de conservació general de les obres de la col·lecció es valorarà a partir dels elements que acabem d'esmentar, i que hem estat descrivint fins ara: els bastidors de fusta, la tela i les seves fibres, la capa de preparació i els materials afegits com les etiquetes, les marques i les inscripcions. Cadascun d'aquests elements constituents del revers exigeix tècniques de restauració concretes que aquí desenvoluparem.

#### **Els tractaments preliminars**

Els passos previs a tota operació de consolidació del suport són, primerament, el desmuntatge de la tela respecte del bastidor, si aquest impedeix accedir al punt o a les zones que presenten els desperfectes; després, la neteja general d'aquests elements (tela i bastidor), i, finalment, la protecció per la cara anterior i l'aplanament de les deformacions del teixit de les zones que s'hauran de tractar. Aquests passos comporten operacions intermèdies aparentment rutinàries, però que és interessant detallar per al nostre propòsit :

- El desmuntatge del sistema de subjecció original s'ha de fer amb cura perquè sovint els claus o gavarrots estan oxidats i malmeten la tela de la banda que gira sobre el bastidor. Però aquest sistema de clavament, en tant que original, cal documentar-lo a la fitxa tècnica i detallar-lo fotogràficament. També cal valorar la possibilitat de desmuntar parcialment el tram necessari conservant així part del muntatge original. Cal emprar l'utilatge adequat, com un cauteritzador amb la temperatura controlable, o altres eines com tenalles precises, punxons, etc. Tot amb l'objectiu de no malmetre ni la tela circumdant ni el bastidor que, com que està normalment ressec, esdevé molt trencadís i poc resistent.

- La neteja en sec, tant de la tela com del bastidor, que és un pas previ necessari per deslliurar la tela de les concrecions i acumulacions de pols que poden deformar-la. Per altra banda, aquestes residus poden provocar el ressecament de la fusta i la tela i atreure insectes i microorganismes . La neteja es fa amb aspiració a baixa potència i amb humitat controlada a base d'aigua desionitzada impregnada en teixit de microfibra. Sovint els reversos de la col·lecció permanent presenten paper *kraft* adherit al perímetre del revers del bastidor. El criteri és de eliminar-lo perquè actua com un bloquejador del moviment natural de l'estructura del bastidor.

- La desinfestació de la fusta del bastidor, que és una acció urgent o preventiva davant l'aparició d'insectes xilòfags, actius o no. Aquesta presència latent que es detecta en un alt percentatge de bastidors i marcs, requereix l'aplicació d'insecticida per impregnació, per injecció, o per introducció de la peça en una bombolla per a la supressió d'oxigen. Posteriorment a aquesta operació, cal obturar tots els orificis possibles per a un control posterior més efectiu. També existeix la possibilitat de l'aparició de fongs, que es poden atacar puntualment a base de fungicides.

- La protecció de l'anvers, totalment o parcialment, és necessària per a preservar la capa pictòrica de les manipulacions a que hem de sotmetre el revers del suport. Aquesta protecció és obtinguda a base d'una sèrie de substàncies, naturals o sintètiques, com ara la *coletta* tradicional (cola forta, melassa, conservant i humectant), la cola de conill, la cola de peix, la gelatina o altres. Com a matèries plàstiques s'utilitzen les coles viníliques (PVAL) i esters de cel·lulosa com la metilhidroxietilcel·lulosa o la hidroxipropilcel·lulosa.<sup>1</sup> Aquesta protecció de la capa pictòrica s'aplica amb paper japonès, i es fa penetrar a través dels clivellats a base d'espàtula calenta.

L'aplanament de les deformacions del suport consisteix a corregir els desperfectes de continuïtat del pla de la tela. L'eliminació de les deformacions de

---

<sup>1</sup> MASSCHELEIN-KLEINER, M., *Liants, vernis et adhesifs anciens*, IRPA, Bruxelles, 1978. També són útils els catàlegs de materials per a la conservació i restauració d'objectes culturals com per exemple: RCM, *Guia de productos. Sustancias naturales y materias plásticas*, on les substàncies naturals mucilagües com la gelatina, la cola de conill, la cola de peix, la cola d'esturió i les matèries plàstiques i resines viníliques, es troben recopilades i descrites amb totes les seves propietats. Com a ésters de cel·lulosa, els més emprats són la Tylose MH, MHB o la hidroxipropilcel·lulosa com el Klucel G.



la tela és una operació efectuada mecànicament posant en relació els paràmetres de pressió, humitat i tensió. Cal valorar els motius per no exposar la tela a una correcció artificial i innecessària. L'ús de les cambres d'humitat<sup>2</sup> per a recuperar l'elasticitat de les fibres és un procediment que no és extensible al lli, ja que aquesta fibra es torna rígida en presència d'aigua.<sup>3</sup> El sistema de planxada general es descarta a causa del desgast que pot provocar en les arestes del clivellat de la capa pictòrica. El sistema d'aplicació de l'espàtula calenta és el més efectiu per portar la solució al punt concret del problema. Un sistema ideal pot ser la minitaula de succió perquè pot combinar pressió i temperatura de manera absolutament controlada i a la zona afectada. Sovint el més efectiu és fer un desmuntatge parcial de la tela alliberant-la de la malformació relacionada amb la subjecció al bastidor, aplicar-hi humitat, paper assecant i pressió - esborrant les deformacions -, i renovar aquesta subjecció combinant la tensió i l'obertura dels angles de l'estructura del bastidor.

### **Les intervencions aplicades a l'estructura del bastidor**

Pel que fa al bastidor, a banda de la desinfectació de la fusta, les principals intervencions de conservació i restauració solen ser la reconstrucció per pèrdues de material, la reproducció de falques que prenen l'original com a model i, en un darrer cas, molt poc freqüent, la seva substitució. Perquè ens fem una idea de l'abast de les intervencions en aquest sentit, hem comprovat que en les dues-centes cinquanta-sis obres catalogades, pel que respecta al seu suport, s'han substituït només dos bastidors, que pertanyen a *Camperola romana*, de Mas i Fondevila, i *Muntanyes des del Montseny. Dia serè al matí*, de Pidelaserra. El motiu d'aquesta substitució va ser la forta debilitació de la fusta a causa dels insectes xilòfags unida a la baixa qualitat del material. En els dos casos es va procedir al consegüent trasllat de les etiquetes al nou suport per no perdre la informació que donaven.

El bastidor juga un paper fonamental en el conjunt, i la seva funcionalitat ha de ser restablerta. Aquesta funcionalitat ha d'incloure la capacitat d'activar-se amb la pressió de les falques allotjades als quatre angles. És important exhaurir totes

---

<sup>2</sup> GODDARD, P., "Humidity chambers and their application to the treatment of deformations in fabric-supported paintings". *The Conservator*. N. 13, 1989. p. 11- 15.

<sup>3</sup> MECKLENBURG. M. F., "The structure of canvas supported paintings", comunicació sobre aquesta particularitat reflectida a *PREPRINTS. INTERIM MEETING: Seminario Internacional de Conservación de Pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

les possibilitats de restauració abans de canviar-lo pel que - tal com hem expressat anteriorment- té d'original i de significatiu el manteniment del sistema primigeni dels encaixos, per al coneixement dels procediments creatius de l'obra (fig. 1a, 1b).



Fig. 1a



Fig. 1b

### **La consolidació parcial del suport de tela**

Entre les formes tradicionals d'eludir el reentelat, han dominat les intervencions directes i puntuals sobre la tela consistents en els pedaços, micropedaços i les bandes de reforç perimetrals. Aquestes operacions tenen en comú que posen en relació dos materials com són un teixit nou de naturalesa diversa a l'original i algun tipus d'adhesiu que s'adhereixen i se sobreposen, sobre l'obra artística. Quant als diversos materials tèxtils emprats, solen ser diferents tipus de lli natural amb lligament de tipus tafetà de més o menys densitat, o bé tela sintètica, com per exemple el polièster. El material tèxtil sintètic Tetex és molt interessant per la seva lleugeresa, neutralitat i varietat de colors. Quant als adhesius, poden ser naturals o sintètics. Les seves propietats giren entorn de la seva força adhesiva, viscositat, solubilitat, flexibilitat, poder de solidificació, temps d'assecat, contracció, resistència a la tensió o l'estrès, la capacitat de reversibilitat i les seves propietats mecàniques.

### Pedaços amb teixits naturals o sintètics

En el cas de pèrdua de fils per esquinçament de tela original es procedeix en primer lloc a la reconstrucció de l'estructura dels fils buscant el seu emplaçament original en el conjunt del teixit, amb el seu corresponent lligament. Aquesta fase requereix l'acció combinada de pressió i humitat controlades a base de material assecant.

Després d'aquest treball preliminar, solia imposar-se una de les formes d'intervenció clàssiques davant d'una pèrdua d'aquest tipus: el recurs al pedaç, normalment de lli, adherit amb un adhesiu en fred o bé amb un de termoplàstic, amb aplicació de calor. El primer cas, el de pedaç amb adhesiu en fred, abunda en les obres estudiades, amb l'ús majoritari de l'adhesiu tradicional a base de pasta de farina o bé algun adhesiu vinílic com la cola blanca o cola freda, que durant els anys vuitanta va ser molt utilitzada, però que va caure en desús a causa del procés accelerat d'acidificació que aquesta cola vinílica experimenta. El procediment és ràpid, va ser molt utilitzat i és el més present en la col·lecció del MNAC. Però el seu impacte estètic és de vegades excessiu i pot cobrir alguna inscripció que pugui contenir informació rellevant, com és el cas del quadre de Nonell *Dues gitanes*, on un pedaç col·locat amb un criteri equivocat, cobreix parcialment la seva signatura (fig. 2a, 2b).



Fig. 2a



Fig. 2a

El procediment en calent es realitza a base de cera-resina termoplàstica –Beva film–<sup>4</sup> aplicada amb espàtula calenta, adherint un fragment de tela de lli o bé de teixit de polièster com Tetex en les seves variants blanca o de color.

### Empelts de teixit

En el cas d'un forat a la tela amb la consegüent pèrdua de teixit, hi ha la possibilitat de l'aplicació d'un empelt que proporcionarà la base de tela perduda amb la mateixa estructura tèxtil. Requereix dues accions: en primer lloc posar el fragment que manca unint les testes de les vores, i seguidament aplicar un altre fragment que faci d'unió global del conjunt (fig. 3a, 3b, 3c, 3d).

<sup>4</sup> Quan s'esmenta Beva film ens referim a Beva original formula 371 film. Segons la fitxa tècnica del producte és un copolímer de vinil amb resina cetònica Ketone N.



Fig. 3a



Fig. 3b



Fig. 3c



Fig. 3d

Una altra possibilitat quan la tela original no presenta pèrdues és adherir als fils originals un adhesiu termoplàstic i reforçar-los amb un pedaç al damunt, fet a base de fibres desfilades de lli. Presenta l'avantatge que visualment queda molt més integrat a la superfície del revers sense ser invisible, un fet important per motius de lectura futura de la intervenció.

#### Bandes de tensió perimetrals

En el cas de les pèrdues i el debilitament de la tela en les zones perimetrals, o bé en el vèrtex per on gira damunt del bastidor, s'actua amb l'aplicació de les bandes de tensió a base de tela de lli amb adhesiu termoplàstic. Una de les principals qüestions que s'han de tenir en compte és no donar gruix excessiu a la zona tractada perquè no perdi elasticitat i pugui doblegar-se damunt del bastidor. Un sistema tradicional ha estat extreure els fils al llarg de la franja per on ha de sobreposar-se a la tela original, amb la finalitat d'aprimar el gruix de la tela nova en un 50%. Actualment es desfila extraient més del 50% de la fibra d'aquest serrell que hem d'adherir damunt del revers del perímetre de l'obra original descarregant la fibra a base de bisturí. Aquesta és una operació en què se'ns

presenta l'alternativa de fer el mateix però ajustant el fragment de banda de teixit nou a les dimensions de l'amplada de la banda original sense aplanar el séc que te marcat per la forma del bastidor. Aquesta darrera variant té l'avantatge de no manipular la zona del doblegament exposant la zona a la humitat. L'adhesiu idoni és el Beva film però durant un període de temps s'ha estat usant el Beva gel (fig. 4a, 4b, 4c, 4d).<sup>5</sup>



Fig. 4a



Fig. 4b

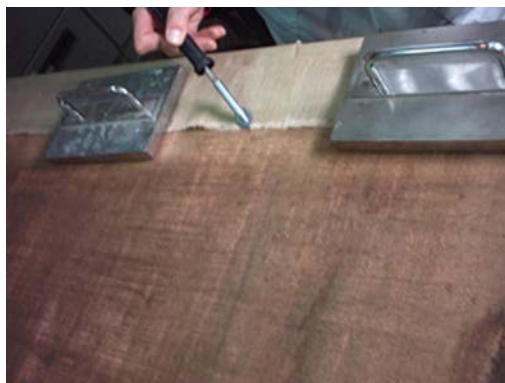


Fig. 4c



Fig. 4d

### **Les alternatives al reentelat tradicional**

Totes aquestes tècniques esmentades han servit tradicionalment per trobar solucions parcials davant de situacions d'esquinçaments de la tela en diversos graus de gravetat sense haver de recórrer al reentelat dràstic. Com s'ha comentat anteriorment, el referent contemporani quant a la pràctica de la consolidació de suports de tela, amb criteris de col·laboració interdisciplinària entre conservadors-restauradors, físics i químics, és el congrés de Greenwich de 1974. Els texts de les seves ponències han estat reeditats trenta anys més tard -

<sup>5</sup> Especificat a *cit. supra*, n. 4.

el 2003-, pel seu valor fundacional i per les actituds que s'hi expressen.<sup>6</sup> Aquest és un dels documents de treball més importants sobre la pràctica de la restauració de suports de tela del segle XX perquè reflecteix documentalment tots els passos relacionats amb la història del desenvolupament tècnic del reentelat no tradicional: és a dir, els sistemes posteriors a l'ús de la pasta de farina aplicada manualment, que ja s'ha descrit en l'apartat anterior.

Des de la nostra voluntat d'assegurar la conservació íntegra del revers, hem de proposar quins dels procediments contemporanis es presenten com autèntiques alternatives al reentelat tradicional. Unes tècniques que es van imposant gradualment en el si dels museus, tot i no correspondre a pràctiques tradicionals. Aquests procediments, amb un grau variable de penetració a Catalunya, són el reentelat translúcid i la sutura de fils a la qual fèiem referència en el moment de fer comprendre la importància de la identificació química dels teixits d'una tela.

La invenció de la taula calenta a baixa pressió es deu a Bent Hacke, i va ser experimentada al Museu de Dinamarca durant els anys seixanta i setanta.<sup>7</sup> La principal aportació d'aquest sistema ha estat poder fer un tipus de reentelat translúcid, a més de la versatilitat dels materials, podent emprar com adhesiu tant la cola de pasta com la cera-resina, que és la formulada com a Beva 371 per Gustav Berger als Estats Units d'Amèrica el 1970.<sup>8</sup> Des del primer moment, aquest material termoplàstic va oferir immediatesa en els procediments d'adhesió d'una tela malmesa, enfront de les altres tècniques anteriors, que requerien un període d'assecament. Però a més, aquesta fórmula de cobrir el revers amb una tela translúcida, a base d'un tipus de tela de polièster semitransparent com el Tetex o alguna fibra de vidre que deixa veure el seu contingut, s'ha demostrat reversible. Tanmateix, alhora, la visió d'aquest revers no és del tot diàfana, sinó que apareix filtrada a través del vel d'una tela cerosa, que per altra banda deixa també residus en la composició de la tela original en el moment de voler recuperar-la.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> *Postprints of the Conference on comparative Lining Techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974. Aquesta és una publicació bàsica per documentar-se sobre les tècniques del reentelat amb taula calenta, taula calenta de succió i baixa pressió.

<sup>7</sup> HACKE, B., "A low- pressure apparatus for treatments of paintings" a ICOM Committee for Conservation, 5 th Triennial Meeting, Zagreb, 1978.

<sup>8</sup> BERGER, G. A., "More unconventional treatments for unconventional art", *Studies in Conservation*, Vol. 35, n.1, London, 1990. p. 1-14.

És a dir, tot i que la taula de succió calenta ha aportat solucions davant dels reentelats tradicionals amb pasta de farina, opacs i irreversibles, és encara una intervenció aparatosa que no respon a la idea d'intervenció mínima que actualment correspon als criteris de preservació dels suports originals.

En l'àmbit català, aquest tipus de reentelat translúcid no ha estat una pràctica gaire corrent, en comparació amb la seva implantació en el món anglosaxó.<sup>10</sup> Al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat, tot i que existia un equipament d'aquest tipus, es podia considerar obsolet, i al Servei de restauració del MNAC quasi es pot dir que el reentelat no es practicava des dels anys vuitanta.<sup>11</sup>

### La sutura de fils

La tècnica de la sutura resulta a hores d'ara la que proporciona més garanties per als propòsits que hem analitzat en aquesta tesi. Aquest procediment consisteix a reordenar els fils de l'ordit i la trama que han quedat esquinçats pel trencament mitjançant fils de la mateixa naturalesa que la dels de l'original (ja extrets de les mateixes bandes del quadre, ja nous però amb les mateixes característiques de fibra i gruix) i reteixir i soldar per fusió fil a fil a base d'un adhesiu adequat.

Aquesta tècnica és del tot coneguda en el món dels museus i comença a haver-hi una bibliografia que la sustenta<sup>12</sup> en l'àmbit espanyol, a banda del congrés

---

<sup>9</sup> Alguns restauradors han fet una defensa del reentelat tradicional al·legant que la cola de pasta és més afí a l'original de la tela i més reversible que la cera-resina. Caroline Villers fa un resum comentat dels posicionaments dels principals restauradors que fan estudis sobre el reentelat. p. xii-xiii de *Postprints of the Conference on comparative Lining Techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974. London, 2003.

<sup>10</sup> ACKROYD, P., "The structural conservation of canvas paintings: Changes in attitude and practice since the early 1970s" a *Reviews in conservation, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, IIC n. 3, 2002, p.3-14.

<sup>11</sup> Un dels focus d'ensenyaments relacionats amb la taula calenta a Catalunya ha estat l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació de Barcelona. A partir de 1990 s'hi han fet nombroses intervencions en col·laboració amb professionals que han emprat l'equipament. Vegeu GASOL, R., "L'ús de la taula calenta en els tractaments de consolidació dels suports de tela". VI Reunió Tècnica de Conservació i Restauració. La Farga de l'Hospitalet, 1997. p. 33-41.

<sup>12</sup> CASTELL, M., MARTIN, S.; FUSTER, S. "La soldadura de hilos como método de refuerzo en obras sobre lienzo". XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Alicante, 1998, p. 399- 405.

monogràfic del 2003, sobre les alternatives al reentelat.<sup>13</sup> Per poder-la portar a la pràctica són necessaris uns materials específics, com lupa binocular, agulla calenta, espàtula calenta, vidres d'aplanament, etc. Els adhesius més apropiats per a l'operació de sutura són el Paraloid, el Plectol, el Beva en forma de film o gel, o la pols de poliamida.

Els preparatius preliminars consten de les següents fases:

- Desmuntatge de la tela desclavant els gavarrots del bastidor
- Protecció parcial de l'anvers a base de paper japonès posant-lo quan els fils estan col·locats al seu emplaçament.
- Reconstrucció i recol·locació dels fils que han quedat desplaçats, tant del sentit de l'ordit com de la trama.
- Sutura parcial dels fils amb fils de Beva amb agulla tèrmica.
- Col·locació de les franges de les fibres que corresponguin, desfilades al llarg de l'esquinçament a base de calor – 100-135° C - amb espàtula calenta.
- Possibilitat de tintar les fibres amb un a tonalitat d'acord amb l'original sense voler imitar-lo.

Aquesta tècnica de sutura té la virtut de ser poc visible, tot i que els reforçaments a base dels fils-pont o fibres-pont ofereixen sempre una lectura similar a la que representa el *tratteggio* per a la reconstitució de l'anvers de les pintures: a primera vista la intervenció no és visible, però no passa desapercebuda a ulls de l'expert i no afegeix material il·lusionista. A més garanteix la preservació íntegra del revers i no tapa cap dels seus elements constitutius (fig. 5a, 5b, 5c, 5d).

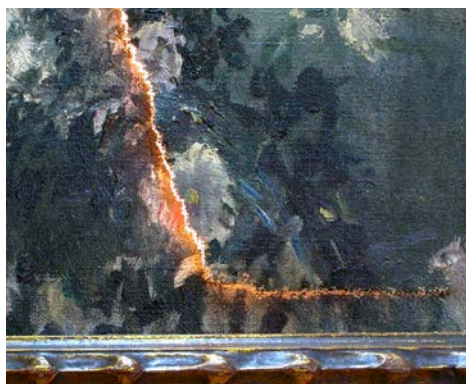


Fig. 5a

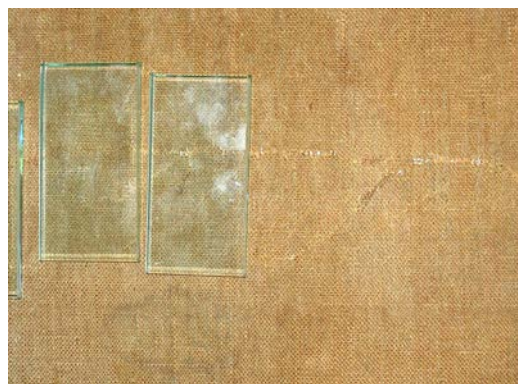


Fig. 5b

<sup>13</sup> BUSTIN, M. ; CALEY, T., *Alternatives to Lining. The structural treatment of paintings on canvas without lining*. London, 2003.





Fig. 5c



Fig. 5d

## **Els tractaments de recuperació dels materials inclosos al revers**

### La restauració de les etiquetes

La pràctica de la restauració d'etiquetes presents en el revers dels quadres és una activitat força recent, perquè la seva importància creix en consonància amb el reconeixement al valor històric del revers. És així que els conceptes de documentació, restauració i conservació, dirigits o adaptats a aquesta mena de material no es troben del tot normalitzats als museus. Als arxius del MNAC, per exemple, no hi ha descrit res referent a aquest procés, ni tan sols documentat fotogràficament detalls d'etiquetes amb anterioritat a l'any 2001.

Però si bé la conservació d'aquests elements esdevé un repte ineludible de futur, el tipus de tractament en si no presenta una tècnica especial, ja que s'empren els materials i les normes més bàsiques de la restauració de materials cel·lulòsics com el paper: quan es tracta de fer una consolidació de l'etiqueta s'usen la tilosa i el paper japonès en diversos gramatges com a material equiparable a la tela de lli.

La preparació de la metilcel·lulosa (tilosa / *Tylose*)<sup>14</sup> és un pas bàsic per a preparar el producte que farà d'adhesiu. Però la tilosa també ens ajudarà a desenganxar les etiquetes antigues,<sup>15</sup> en cas que això sigui necessari per diversos motius: perquè n'haguem de corregir l'emplaçament en el cas que diverses etiquetes es trobin sobreposades o bé tapant alguna inscripció, o perquè es trobin molt malmeses i s'hagin de rentar, aplanar i adherir a paper

<sup>14</sup> La denominació d'aquest producte adhesiu és Metilhidroxietilcel·lulosa MH 300 ( n'hi ha d'altres, com Tylose MH 50, Tylose MH1000 o Tylose MH 3000, segons el tipus de cadena molecular que presenti).

<sup>15</sup> Considerem antigues aquelles etiquetes que es troben adherides amb coles naturals com la goma aràbiga, la metilcel·lulosa, la cola de conill, etc.

Japó fent de pel·lícula intermèdia entre la fusta del bastidor i l'etiqueta original, o per qualsevol altra operació que garanteixi la seva visibilitat i preservació.

Segons cada aplicació, les proporcions per adherir una etiqueta amb una preparació al 3% són, per exemple, 100 dl d'aigua destil·lada per 3 g de tilosa. Les fases de la preparació d'aquest producte són les que exposem a continuació.

- Una tercera part d'aigua destil·lada es porta a l'inici del punt d'ebullició (95° C, aproximadament utilitzant opcionalment un termòmetre per a líquids).
- Dues terceres parts de l'aigua s'han de trobar al punt de congelació, o a temperatura no inferior a 3° C.
- Es decanta la pols de la tilosa a l'aigua a punt de bullir; s'agita moderadament, i esdevé un gel. Seguidament s'hi afegeix l'aigua freda, i s'agita molt poc fins que es torna líquida. És normal que es formin una quantitat relativament petita de bombolles d'aire que desapareixen en un termini moderat de temps. La seva conservació òptima és al frigorífic en un recipient de vidre (no té tendència a generar fongs).

En el cas que l'etiqueta simplement es trobi semidesenganxada, hem de respectar-ne l'emplaçament i que es trobi bruta i amb pèrdues. Procedirem a adherir l'etiqueta aplicant la tilosa amb un pinzell per les zones que es trobin desenganxades. Però, com ja hem explicat, farem tot el procés en el cas que una etiqueta s'hagi de traslladar per canvi de bastidor, o de marc, o si es troba superposada a una altra o cobreix inscripcions.

Durant el procés de desenganxament de l'etiqueta, apliquem successives capes de tilosa i la preservem de l'aire amb un film de plàstic fins que aquesta hagi impregnat totalment l'etiqueta i la cola subjacent s'hagi reactivat, és a dir, que la cola que la va adherir s'hagi rehidratat inflant-se i tornant-se cada cop més mordent. En aquest punt és quan ajudats d'un film de plàstic i una plegadora la dipositarem sobre un Reemay<sup>16</sup> i el mateix film que fa de transportador. Aleshores li afegirem un altre Reemay, i en forma de sandvitx, podrem rentar-la

---

<sup>16</sup> Marca comercial del material anomenat *tissú non tissé*. Làmina de fibra de polièster contínua, no teixida, lliure d'àcid, que pot presentar diversos gruixos.

dipositada dins d'una cubeta fent els canvis d'aigua desionitzada que requereixi. Normalment, les etiquetes estan impreses i escrites amb tinta xinesa o amb llapis i no hi ha perill raonable que les dades s'esborrin. Però aquesta operació del rentatge cal fer-la sense forçar les possibilitats d'estabilitat dels materials.

Seguidament s'iniciarà el procés d'assecatge posant-la entre paper assecant. Posteriorment l'adherirem damunt un fragment de paper japonès sempre d'un gruix superior al de l'etiqueta que transferim. El sistema de presentació d'aquest element no pot ser homogeni perquè dependrà de l'emplaçament al qual puguem tornar a adherir-la, deixant-la tal qual està, o bé havent d'encapsular-la amb Melinex, o adherir-la amb cartró ploma perquè les seves dimensions són superiors a les del bastidor i no volem doblegar-la.

Algunes obres presenten especificitats com *Printània* de Josep de Togores en la que hi ha dues etiquetes corresponents a l'Exposició d'Art de Barcelona de 1922 amb diferents números de participació (fig. 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f).



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c



Fig. 6d



Fig. 6e



Fig. 6f

La superposició d'etiquetes antigues es pot modificar amb el procediment esmentat, per recuperar la seva informació que puguin contenir. A tall d'exemple podem veure el cas de l'obra de Gutierrez Solana (fig. 7a, 7b, 7c).



Fig. 7a



Fig. 7b



Fig. 7c

Pel que fa a les etiquetes modernes, que porten adhesius sintètics, el procediment de desadhesió es realitza amb dissolvents. Amb tot, aquestes intervencions són menys freqüents perquè actualment d'etiquetes se'n col·loquen menys i, en tot cas, hi ha cura de no cobrir elements documentals.

### La recuperació de les inscripcions, dibuixos i traces pictòriques del revers

Les inscripcions al revers formen part de l'obra: no hi ha cap dubte sobre aquesta afirmació, com queda demostrat en la riquíssima varietat d'inscripcions que es pot percebre en el catàleg de reversos de la col·lecció que aquí ens ocupa. Entre tots ells destaquen els reversos de Nonell, un cas clar de proliferació i importància de les inscripcions autògrafes, importància reconeguda per tothom, que explica que hi hagi tan poques obres d'aquest autor reentelades, tret d'algun cas ja comentat anteriorment, però que no forma part de la col·lecció del MNAC.

Un cas singular pot servir d'exemple per a defensar la importància de les inscripcions que poden veure's al revers de les obres d'art. És molt òbvia la valoració de la signatura original de l'artista, a més de la variant de la dedicatòria i altres missatges que poden existir al revers de la tela. Però per als restauradors i als conservadors té una especial significació quan aquesta traça té a veure amb el missatge estètic de l'obra i està expressat originàriament per l'artista. Tal és el cas dels reversos on l'autor demana "per sempre" que la seva obra no sigui envernissada. No pot haver-hi res més contundent que aquesta mena d'inscripció que apel·la directament a evitar el deplorable costum d'envernissar les superfícies pictòriques com una pràctica rutinària posterior al procés de neteja. És coneguda la voluntat d'acabat mat de les pintures d'alguns artistes impressionistes i posteriorment molt més intencionada en els expressionistes abonada per l'opinió raonada, i escrita al mateix revers de les obres dels seus principals conreadors (fig. 8).<sup>17</sup>

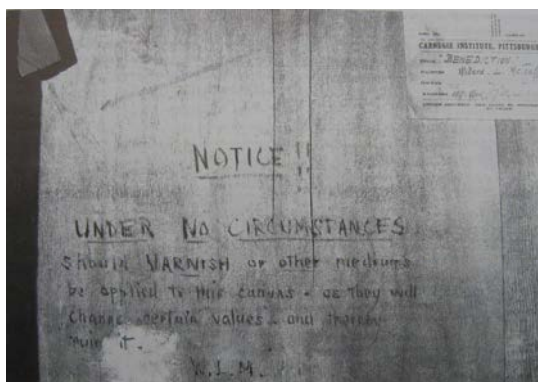


Fig. 8

<sup>17</sup> MAYER, L. ; MYERS, G., "American Impressionism, Matteness, and Varnishing", *Journal of the American Institute for Conservation*, 2004, vol. 43, n. 3, p. 237-254. Imatge reproduïda de la inscripció del pintor Willard Matcalf al revers de la seva obra *Benediction*, 1920, de col·lecció privada.

Per tant, les inscripcions són matèria de coneixement per al futur i completen la unitat del gest de l'artista, o d'alguns dels seus descendents. Però el més corrent és que una inscripció estigui semicoberta per etiquetes acumulades de diverses exposicions, tapada per un reentelat o pel típic encolat de paper *kraft* dels acabats dels emmarcats (fig. 9a, 9b, 9c, 9d).



Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 9c



Fig. 9d

Per a comprovar la possible existència d'inscripcions subjacents sota el reentelat es poden utilitzar tècniques radiogràfiques o de reflectografia d'infraroig o simplement eliminar un reentelat per recuperar la visió del revers original. En el cas extrem d'una inscripció tapada però coneguda per aquest procediment radiogràfic, es pot procedir a calcar-la per ser ampliada fotomecànicament i després incloure-la a la documentació tècnica.

Les inscripcions s'han de netejar adequadament, amb aigua destil·lada, per eliminar-ne qualsevol matèria que pugui disminuir la seva apreciació. S'ha de tenir cura de no esborrar-les, i en alguns casos d'inscripcions o dibuixos fets amb carbonet o guix, s'ha de procedir a fixar-los. Hem establert prou casos de la suficient importància documental i artística d'aquestes anotacions al marge,

perquè sapiguem donar-los la prioritat absoluta a l'hora de fer-les visibles, traslladant les etiquetes que les puguin tapar a altres zones del revers.

En els casos excepcionals de reversos pintats, o amb algunes notes de color - recordem el cas de *Retrat de Joan Torres* de Salvador Dalí, amb *Cala de la Costa Brava* pintada al dors (vegeu les pàg. 260 i 261 de la Galeria de reversos)- cal tenir en compte un tipus d'emmarcament doble que deixi visible alhora que protegit el revers per a una hipotètica museografia que en facilités la visió. En aquest cas i altres de similars caldria fer una proposta sobre la ubicació de les etiquetes adherides damunt de les notes de color per fer comprensible el joc d'anversos i reversos sense interferir la visió completa de les dues obres.

### **La protecció del revers**

Observàvem que en les condicions normals d'un museu, els factors de degradació ambiental estan minimitzats. Però no passa el mateix en la dinàmica de moviments de les obres per exposicions temporals. El llenç resulta un material fràgil quan s'ha de manipular per motiu d'itineràncies i els corresponents trasllats que comporten. La qüestió és transcendent, perquè és cert que en aquests processos el revers presenta un pla susceptible d'atraure i emmagatzemar brutícia i concrecions diverses que, en quedar retingudes entre la tela i el bastidor a la zona inferior horitzontal, poden produir deformacions que poden fer saltar la capa pictòrica. Com hem vist anteriorment, el revers absorbeix humitat i acusa la sequedat de l'ambient. Aquesta constatació ha fet desenvolupar en el si d'algunes col·leccions una sèrie de mesures que provenen tant de la conservació preventiva com de la restauració de suports.

Aquests sistemes de protecció volen amortir els efectes dels agents deteriorants i solen consistir en mesures de prevenció que facin de barrera i que recobreixin de forma externa el material de l'obra artística, tant a l'anvers (caixes de vidre o metacrilat, per exemple), com també al revers.

El cartró ploma cobrint el revers és una d'aquestes formes de protecció. *La batalla de Tetuan* és una de les obres que porta aquesta mesura preventiva incorporada de forma definitiva, atesa l'aparatositat dels seus trasllats a conseqüència de les seves mesures (fig. 10).



Fig. 10

Hi ha d'altres sistemes de protecció translúcids, i que per tant no priven la possibilitat de contemplació del revers, realitzats a base de policarbonat amb cel·les i lacrat, com en les obres de Marià Fortuny pertanyents a la National Gallery de Londres (fig. 11) o alguna de les que han figurat a l'exposició Brücke (MNAC, 2005) com *Bosc a la vora del mar* d'Ernst Ludwig Kirchner<sup>18</sup> (fig. 12).



Fig. 11



Fig. 12

Hi ha institucions museístiques com la dipositora de la col·lecció Carmen Thyssen Bornemisza que apliquen aquest sistema de protecció i altres barreres al revers de les seves obres sobre tela sistemàticament. *La catedral dels pobres* de Joaquim Mir és un exemple de protecció translúcida (fig. 13a, 13b). Però el sistema més freqüent consisteix en planxes de cartró ploma de pH neutre subjectades amb cargols que encobreixen de manera opaca el seu revers com a l'obra de Ricard Canals *Baile flamenco* en què l'antic bastidor, rebaixat de gruix,

<sup>18</sup> DD. AA, *El naixement de l'expressionisme alemany. Brücke*. MNAC – Museo Thyssen Bornemisza, Barcelona 2005. [catàleg d'exposició].



està adherit al revers del nou com a testimoni portador de informació indestruïble (fig. 14a, 14b).



Fig. 13a



Fig. 13b



Fig. 14a



Fig. 14b

Hem d'inclinar-nos per la preferència pel sistema de subjecció a base de Velcro enfront de sistemes en què s'utilitzen cargols metàl·lics que travessen la fusta del bastidor. Igual que ens inclinem per sistemes de protecció translúcids enfront de sistemes opacs. En qualsevol cas, aquesta pràctica protectora ha de tenir una funció episòdica i, en cap cas, ha de menystenir el potencial estètic del mateix revers. No deixa de ser contradictori que un dels pocs moments en els quals els historiadors poden accedir amb més facilitat al contingut del revers de les obres quan aquestes deixen el seu espai fix a les parets per emprendre una itinerància, aquests no es puguin contemplar ni estudiar a causa del fet d'estar tapats per mesures conservacionistes extremes i opaques. El revers és part de l'obra, i aquest concepte ha de penetrar també en les pràctiques de conservació que vetllen per l'optimització d'aquesta.

“Menys és més”: el principi bàsic que defineix l'esperit minimalista que propugnà Mies van der Rohe, ens va bé per exemplificar com de vegades l'excés de material protector desvirtua l'obra. Pel que fa a les fibres que han de suturar unes pèrdues de fils, o bé a un pedaç que ha de cobrir un esquinçament, el mínim és suficient. En l'àmbit del museu, amb els avantatges que dóna el control periòdic de les obres, és indispensable la valentia de les intervencions minimalistes ben documentades, que deixin intacta l'emoció fràgil dels avatars d'una obra, de la seva fortuna física, crítica i històrica.

## **CONCLUSIONS**



## CONCLUSIONS

Ens proposàvem a l'inici d'aquesta tesi estudiar la morfologia dels suports de tela i els diferents materials que es conserven en els reversos dels quadres i, en coherència amb aquest objectiu, mostrar les tècniques de restauració necessàries per a preservar-ne la integritat. Hem centrat aquest estudi en la pintura catalana moderna i també en algunes obres estrangeres incloses en la col·lecció permanent del MNAC. La tesi analitza el revers global de cada quadre, fent referència tant a la manera de ser emprat pels artistes com a la percepció i utilitat que n'obtenen els conservadors-restauradors i els seus estudiosos, en general. També, s'ha vist la relació entre la morfologia del bastidor, el tipus de tela i la seva preparació, i l'anvers corresponent a la capa pictòrica, incloent-hi el marc com a element annex amb el seu propi revers. La descripció sistemàtica dels reversos d'un conjunt limitat de 256 obres en suport de tela, amb el complement d'altres reversos relacionats tant dins de la mateixa col·lecció exposada com en d'altres, ha permès treure algunes conclusions que, sense estar tancades, són d'interès per a millorar la comprensió del missatge artístic i històric de les obres d'art. Igualment, hem establert una valoració i unes propostes sobre els sistemes de conservació i restauració per a preservar els elements de suport i els diferents testimonis històrics i artístics presents al dors de les pintures en general.

1- De forma preliminar ens hem de referir a la qüestió de l'habitual inaccessibilitat dels reversos dels quadres. És evident que no se'n pot fer cap estudi profund si no podem examinar-los directament; i no podem manipular-los per examinar-los si no tenim un pretext que ho justifiqui. En aquest cas el motiu que ha facilitat i fet possible aquest estudi ha estat el trasllat físic de les obres d'art modern des del Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella al Palau Nacional de Montjuïc, procés que, en la seva totalitat, ha transcorregut al llarg de quasi quatre anys. Podríem imaginar-nos altres motius possibles, i més habituals, com una exposició temporal, o la voluntat de catalogació d'un autor concret o d'un moviment, sempre participant en un projecte d'investigació. Algunes de les prospeccions han hagut de ser ràpides, i la fotografia digital ha estat una eina de treball àgil per a l'adquisició de les informacions en detall dels reversos i poder classificar i estudiar detingudament les característiques dels diversos materials que s'hi allotjaven.

2- Hem establert que els artistes fan les seves eleccions quant a la tipologia del bastidor, el tipus de llenç i la seva imprimació (en definitiva de tipus de suport), i que aquesta decisió és equiparable a altres eleccions com la de l'aglutinant dels pigments —per fer una textura oleaginosa i grassa o bé de tipus vellutat i magre — o la d'un determinat cromatisme. Tot plegat configura un tipus de procediment específic que contribueix a identificar les tècniques de treball de cada artista.

3- Pel que fa als tractaments de restauració pels quals han passat les pintures estudiades, hem recomptat 22 reentelats dins del total d'obres catalogades en aquesta tesi, a banda d'altres intervencions de consolidació com bandes perimetrals i pedaços de tota mena. Hem de concloure'n que aquesta operació dràstica del reentelat es dóna en una proporció molt baixa comparada amb la que podem trobar en quadres d'altres conjunts d'èpoques anteriors. Hem conclòs també que els motius d'aquest nombre tan reduït de reentelats respon als criteris de mínima intervenció propis de la història del MNAC, tot i que la pintura del Renaixement i del barroc està més “restaurada” que la pintura moderna. És evident que la causa d'aquesta major “restauració” és l'antiguitat i els criteris de valor aplicats pels conservadors (sobretot pels conservadors de principis i de cap a la meitat del segle XX, que veien la pintura moderna que ara ens ocupa com a pintura contemporània i per tant “nova”).

4- El fet de conservar-se tants reversos originals ens ha permès establir una catalogació detallada de tota la informació inscrita als reversos d'aquestes obres, així com determinar la seva relació amb el moment en què van ser realitzades i la seva història posterior. Aquesta informació la conformen elements més externs a la mateixa morfologia dels materials, com ara les inscripcions, les etiquetes, o fins i tot algun dibuix o pintura. Hem destacat com aquestes informacions inscrites al dors de les pintures poden ser importants per qüestions d'atribució, de datació i d'altres factors relacionats amb la fortuna crítica i física de cada obra. La consulta d'aquesta recopilació sistemàtica de tot el que contenen els reversos de la col·lecció d'art modern del MNAC ens ha de permetre una lectura reveladora amb la documentació corresponent. Aquesta recerca s'ha abordat des de la catalogació exhaustiva, que queda reflectida en el catàleg annex, i també s'ha raonat al llarg de tot el capítol central, seguint la cronologia del Museu i posant en connexió els reversos entre si, amb els procediments de cada artista i amb les tendències generals de cada escola o moviment. Al llarg d'aquest recorregut hem pogut establir la singularitat de cada revers i, al mateix

temps, mostrar un corrent intern que els connecta i, en alguns casos, els agermana. Aquesta riquesa de significats proporciona al revers un valor estètic, que hem volgut posar de relleu en la Galeria de reversos. Cal afegir-hi que, de tots els objectes artístics, els quadres són els que presenten més materials històrics afegits, i que això es materialitza damunt del revers tant de la tela com del bastidor i del marc.

5- Hem comprovat que la documentació als arxius, i concretament la relacionada amb el revers de pintura sobre tela moderna, és escassa per dos motius: per criteris de valoració històrica i per la manca de tradició. Es constata com a les fitxes tècniques actuals en general, i del MNAC concretament, els supòsits sobre la morfologia de la tela són molt complets, però hi estan consignats amb criteris rutinaris. Quan s'assenyalen, es tendeix a la intuïció basada en l'experiència i la percepció visual (molt important i efectiva en alguns casos). L'anàlisi microscòpica ens mostra com és la naturalesa de la morfologia d'una tela i de les altres matèries que hi estan afegides. Aquesta tesi proposa sistematitzar aquest procés i emprar els mètodes adaptats a la pintura sobre tela moderna, que és la que presenta més varietat de tipologies, com són les fibres liberianes o el cotó.

6- La base de dades elaborada en aquesta tesi quant a l'ús del cànem, el lli, el jute i el cotó, ens confirma una distribució temporal i estilística pel que fa a l'elecció d'aquests materials. Així, podem dir que a l'inici del segle XIX predomina l'ús del cànem i del lli, essent el cànem més emprat per a grans formats, i el lli per a mitjans i petits formats; que cap a mitjan segle XIX i cap a finals del mateix segle s'incorporen les mescles a més de les fibres de cotó, i que el jute apareix amb poca freqüència per donar cos a les trames, a banda del fet que a les dècades dels anys vint i trenta del segle XX hi ha algunes obres amb jute que responen a una voluntat experimental de l'artista. Finalment, el cotó respon a fluctuacions de fabricació i a abaratiment de costos, relacionats amb les crisis econòmiques. Pel que fa als formats estàndards, aquests tenen la seva major presència en artistes que fan ús de materials que provenen de la fabricació industrial.

7- Ens hem proposat fixar els criteris de restauració per a la conservació dels elements del revers amb vista al futur: cal restaurar les etiquetes, preservar les inscripcions canviant d'emplaçament una etiqueta si cobreix una inscripció

subjacent i conservar el bastidor original com a element constitutiu de l'obra a més de ser el suport físic del material històric del revers. Hem concretat de manera precisa alguns d'aquests procediments de restauració que encara no estan fixats normativament. És així que hem detallat els passos necessaris per assegurar la conservació de les etiquetes, antigues i modernes, amb unes tècniques pròpies de la restauració de documents gràfics en suport cel·lulòsic que consisteix a desenganxar-les, rentar-les, consolidar-les i encapsular-les per garantir-ne la conservació i legibilitat.

8- La proposta explícita d'aquesta tesi, pel que fa a les tècniques de conservació-restauració, és superar les pràctiques del reentelat i emprar altres sistemes de consolidació alternatius, defensant que això no va en detriment de la conservació de l'anvers. Aquesta tesi no pretén desqualificar el criteri amb què s'han portat a terme els reentelats fins a l'actualitat. Més aviat vol desmitificar la idea que l'anvers ha de negar o dissimular qualsevol signe de fractura del suport. Aquesta idea obliga a actuacions molt dràstiques que poden arribar a anul·lar la funció documental del revers.

9- Les nostres conclusions ens condueixen a proposar, així mateix, de no aplicar els sistemes rutinàriament, sinó d'obrir el ventall de possibilitats d'actuació. D'entendre l'homogeneïtzació de criteris més genèricament, ampliant els sistemes de consolidació de suports, i aplicant el mínim de material possible. Aquesta voluntat ens condueix directament al procediment de la sutura i a l'aplicació puntual de bandes on es requereixin, plantejant-ho com una alternativa al reentelat. En un cas hipotètic d'estat de conservació ruïnós, sempre pensant en l'àmbit museístic, cal acceptar el repte de la no intervenció dràstica, i aplicar sistemes provisionals, abans que provocar l'anul·lació del revers amb sistemes la reversibilitat dels quals no deixa de ser utòpica.

10- Finalment, pensem que és necessària una cultura de protecció del revers que no l'anul·li. I això implica també assegurar-ne la visibilitat en moments delicats, com ara en els casos de trasllat per exposicions temporals. Una vegada més, i en referència a l'esperit general que ha inspirat aquesta tesi, sostenim que s'ha de trobar la manera d'assegurar la integritat de la conservació sense crear opacitat, sinó considerant que el revers ha de ser visible, perquè - com ja havien intuït els artistes que, de Gijbrecchts a Tàpies, l'havien representat- el revers és l'obra mateixa.



## **BIBLIOGRAFIA**



---

## BIBLIOGRAFIA GENERAL D'ART

---

ALCOLEA GIL, S., "Notas biográficas sobre los Lacoma". *Anales i Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IX. 1951.

BARBETA, J., "Nonell, l'home i l'artista" a *Nonell*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1981.

BARRAL, X. et al., *El Palau Nacional. Crònica gràfica. Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 1992.

BORRÀS, M. L., *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Biblioteca de la Vanguardia, Barcelona, 1985.

CAHN, I., *Cadres de Peintres*. Réunion des Musees Nationaux. Hermann Editeurs des sciences et des Arts, Paris, 1989.

CARBONELL, E., CAMPS, J.; PAGÈS, M., "Història dels trasllats de la pintura mural romànica. Museologia per a la nova exposició permanent" *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. n. 3, 1999.

CARBONELL, J. A. ; GONZALEZ LLÀCER, J., *Joaquim Vayreda*. Editorial AUSA, Sabadell, 1993.

CARBONELL, J. A., *Francesc Gimeno (1858-1927)*, Editorial Diccionari Ràfols, Barcelona, 1989.

CASAMARTINA, J.; FONTBONA, F.; MENDOZA, C.; ROMERO, J. M., *Marian Pidelaserra 1871-1946*. MNAC i MAPFRE 2002-2003. [catàleg d'exposició].

*Catàleg de pintura i dibuix Museu Picasso*, Barcelona, 1985.

*Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, 2 volums. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1987.

*Catàleg de Kazimir Malevich in the State Russian Museum*. Palace Editions. St. Petersburg, 2000.

*Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996.

*Catálogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El libro de la Academia*. Silex Ediciones, Madrid, 1991.

COLL, I.; DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Ramon Casas. El pintor del modernisme*, MNAC - MAPFRE, Barcelona – Madrid, 2001. [catàleg d'exposició].

COMADIRA, N., et al., *La paraula figurada. La presència del llibre a les col·leccions del MNAC*. MNAC, Barcelona, 2005. [catàleg d'exposició].

COROMINES, P., *Discurs d'inauguració del Museu d'Art de Catalunya*. Junta de Museus de Barcelona, Barcelona, 1934.

DD. AA., *Exposición Universal de 1867. Catálogo General de la Sección Española*. Publicado por la Comisión Régia de España. Imprenta General de CH. Lahure, Paris, 1867. [catàleg d'exposició].

DD. AA., "Peculiaritats del trasllat d'una obra gegantina" al *Full informatiu del MNAC*, Núm. 7, gener – febrer 1993.

DD. AA., *Dalí 2004*. Venècia, 2004. Ed. Bompiani. [catàleg d'exposició].

DD. AA., *El naixement de l'expressionisme alemany. Brücke*. MNAC – Museo Thyssen Bornemisza, Barcelona, 2005. [catàleg d'exposició].

DOÑATE, M., et. al. *Joan Llimona (1860-1926) Josep Llimona (1864-1934)*. MNAC, Barcelona, 2004. [catàleg d'exposició].

DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, MNAC-MAM, Barcelona, 1997-1998. [catàleg d'exposició].

DOÑATE, M.; MENDOZA, C., *Isidre Nonell 1872-1911*, MNAC-MAM. Barcelona, 2000. [catàleg d'exposició].

FOLCH I TORRAS, J., *El pintor Martí Alsina*. Barcelona. Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions, 1920.

FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*. "Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888". volum VI, Edicions 62, Barcelona, 1983.

FONTBONA, F.; MIRALLES, F., *Història de l'Art Català*. "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917", volum VII, Edicions 62, Barcelona, 1983.

FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*. "L'Època de les avantguardes 1917-1970". volum VIII, Edicions 62, Barcelona, 1983.

GARCIA, A., *Museus d'Art de Barcelona: Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*. MNAC Estudis, Barcelona, 1997.

GASSÓ, M., "El Museu Víctor Balaguer: el dipòsit d'obres del Museo del Prado", *De Museus. Quaderns de museologia i Museografia*, n. 1, 1988.

GIBSON, I., *La vida excessiva de Salvador Dalí*. Empúries Narrativa, Barcelona, 1998.

GIMFERRER, P., *Miró. Colpir sense nafrar*. Editorial Polígrafa, Barcelona, 1978.

GRACIA, C. "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragmentos*, Madrid, 1986.

GRETHE, A., *Blaendvaerker Gijbsbrechts Kongernes Illusionsmester*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999. [catàleg d'exposició].

GUARDIA, M., "El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de Joaquim Folch i Torres". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993.

- JARDÍ, E. *Història del Cercle artístic de Sant Lluc*, Barcelona, 1976.
- JOSEPH I MAYOL, J. M., *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Ed. Pòrtic, Barcelona, 1971.
- LAPLANA, J. de C., *Las colecciones de pintura de la abadía de Montserrat*, 1999.
- LAPLANA, J. de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. Ed. Mediterrània, 2004.
- MARAGALL, J. A., *Història de la Sala Parés*. Editorial Selecta. Barcelona, 1975.
- MARÉS, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona, 1966. Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona. Barcelona, 1964.
- MESTRES, A., *La Vicaria de Fortuny. Notas históricas*, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Barcelona, 1927.
- MINGUET, J. M. *et al.*, *El Manifest groc*, Fundació Miró, Barcelona, 2004. [catàleg d'exposició].
- MIRALLES, F., *L'Època de les avantguardes 1917-1970*. Història de l'Art Català Vol. VIII. Edicions 62, Barcelona, 1983.
- MIRALLES, F., *Mir a Andorra*, Viena Art, Barcelona, 2003. [catàleg d'exposició].
- MIRALLES, F. *Mir*, MAPFRE, Madrid, 2004. [catàleg d'exposició].
- MONREAL Y TEJADA, L. , *Arte y Guerra Civil*. La Val de Onsera. Angüés, Osca, 1999.
- MONTMANY, A.; COSO, T.; LÓPEZ, C. , *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2002.
- MONTMANY, A.; COSO, T.; TORT, M., *Repertori de catàlegs d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1999.
- MORENO, T. ; MENDOZA, C. ; DOÑATE, M.; PEREJAUME; *Nicolau Raurich 1871-1946. Visions mediterrànies*. MNAC i Fundació Caixa Sabadell, Barcelona, 1996. [catàleg d'exposició].
- PEREJAUME., *Deixar de fer una exposició*. MACBA, Barcelona, 1999. [catàleg d'exposició].
- PERMANYER, L., "Cerró La Pinacoteca", *La Vanguardia*, Barcelona, 13 / 11 / 2004.
- RAMIREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993.
- RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*. Biblioteca de Catalunya, Unitat gràfica, Barcelona, 1999.

SANS PUIG, J.; *Historia de una empresa centenaria E. D. O. S. A.* Imprenta Moderna, Barcelona, 1983.

SERRA, F., *Nuestros artistas. Reportaje gráfico, documental y anecdótico.* Edimar SA, Barcelona, 1954.

SERRA, F., *L'artista al seu taller.* Lunberg Editores, Barcelona, 1990. [catàleg d'exposició].

STOICHITA, V; *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea,* Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

TEIXIDOR, J., *Antoni Tàpies, Boiseres, Papiers, Cartons et collages. Collection.* Sala Gaspar, Barcelona, 1965.

TIMÓN, M. P., *El marco en España.* P. E. A., S. A, Madrid, 2002.

TRIAS, E., *El hilo de la verdad.* Destino, Barcelona, 2004.

VERRIÉ, F.-P., *El pintor Pidelaserra. Ensayo de biografía crítica,* Barcelona, 2002.

VIDAL I JANSÀ, M., *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres,* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1991.

VIDAL I JANSÀ, M., *Viatge a Olot. La salvaguarda del Patrimoni artístic durant la guerra Civil.* Ed. Àmbit Serveis Editorials, Barcelona, 1994. [catàleg d'exposició].

VIDAL, J. *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern.* Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 1993.

VILLAS TINOCO, S., *Las claves de la Revolución Industrial 1733-1914,* Planeta, Barcelona, 1990.

---

## **BIBLIOGRAFIA DE CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ, TÈCNiques ARTÍSTIQUES I TÈCNiques TÈXTILS**

---

ACKROYD, P., "The structural conservation of canvas paintings: Changes in attitude and practice since the early 1970s" a *Reviews in conservation, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, IIC n. 3, 2002.

ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., "Estudi dels materials pictòrics i els instruments que conté la taula de treball de Fortuny" a DD. AA., *Fortuny*, MNAC, 2003 – 2004, [catàleg d'exposició].

ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., "Inventari de materials que conté la taula de treball de Fortuny". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n. 7, 2003.

ADMELLA, C.; PEDRAGOSA, N., " Tornant del tros i La mort sobtada", a DOÑATE, M. *et. al. Joan Llimona (1860-1926) Josep Llimona (1864-1934).* MNAC 2004. p. 25-32. [catàleg d'exposició].

AINAUD, J. et al., *Barcelona Restaura. Exposició d'obres d'art dels segles 2 al 20 dels Museus Municipals d'Art restaurades pels Serveis de Restauració*. Saló del Tinell, Barcelona, 1980. [catàleg d'exposició].

AINAUD, J., "Història de la restauració a Catalunya". De *Museus. Quaderns de museologia i Museografia*, n. 2, 1989.

ALTHÖFER, H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze, 1991.

ASLAKSBY, T., "La conservació de la col·lecció d'Eduard Munch: Una història de 50 anys" a *Conservació i Restauració d'Art Contemporani*. Seminari organitzat per l'Especialitat de Restauració de Pintura. Facultat de Belles Arts de Barcelona, 1993. (Editat el 1996).

BALDINI, U., *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Firenze, Nardini, 1988.

BARELLA i MIRÓ, A., *Sinopsi històrica de la tècnica del teixit*. Barcelona, 1983.

BARENDSE, R.; LOBERA, A. *Manual de artesanía textil*, Altafulla, Barcelona, 1987.

BEGUIN, A., *Dictionnaire technique de la peinture, pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, Paris, 1984.

BELTINGER, K., "Reversible supports for paintings as an alternative to lining", a *Lining and Backing. The support of paintings, paper and textiles*. UKIC Conference, 1995.

BERGEAUD, C., HULOT, J-F., ROCHE, A., *La dégradation des peintures sur toile*, École Nationale du Patrimoine, Paris, 1997.

BERGEON, S., *Science et patience ou la restauration des peintures*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1990.

BERGER, G. A., *La foderatura. Metodologia e tecnica*, Nardini, Firenze, 1992.

BERGER, G. A., "More unconventional treatments for unconventional art", *Studies in Conservation*, Vol. 35, n.1, London, 1990.

BOISSONAS, P. B.; PERCIVAL-PRESCOTT, W., "Some alternatives to lining", *Reprints 7th Triennial Meeting*, Copenhagen, 1984.

BOMFORD, D. ; KIRBY, J.; LEIGHTON, J.; ROY, A., *Art in the making, Impressionism*. National Gallery. London, 1990. [catàleg d'exposició].

BORDINI, S., *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.

BRANDI, C., *Teoria de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

BUSTIN, M.; CALEY, T., *Alternatives to Lining. The structural treatment of paintings on canvas without lining*, London, 2003.

CALVO, A., *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

CALVO, A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.

CAMPO, G., *Tractats, mètodes i influències externes de la restauració de pintura al XIX a Espanya*. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1989.

CAMPO, G., "Conservació i restauració del patrimoni a Catalunya durant el segle XIX". *Revista de Museus. Quaderns de museologia i Museografia*, n. 2, 1989.

CAMPO, G.; BERINI, G.; "El soporte textil en la obra de un pintor del siglo XX: el caso de Salvador Dalí". *Actas Seminario Internacional de Conservación de Pintura*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2005.

CANEVA, G.; NUGARI, M.P.; SALVADORI, O., *La biología en restauración*, Nerea-Junta de Andalucía- Consejería de Cultura-IAPH, Hondarribia, 2000.

CASTANY SALADRIGAS, F., *Diccionario de tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1949.

CASTELL, M.; MARTIN, S.; FUSTER, S., "La soldadura de hilos como método de refuerzo en obras sobre lienzo". *Actas del XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Alicante, 1998.

CATLING, D. ; GRAYSON, J., *Identification of Vegetable Fibres*. Chapman and Hall, London, New York, 2004.

COBBE, A., "Colourmen's canvas estamps as an aid to dating paintings: a classification of Winsor & Newton canvas stamps from 1839-1920". *Studies in conservation*. Vol 21, 1976.

CODAGELLI, M. C. TORRIOLI, N., "Introduzione al supporti tessili" a DD. AA., *Supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*. Mursia. Milà, 1990.

COMELLA, A.; MARQUÉS, P.; SERRA, M., "Arrencament, traspàs i muntatge de pintura mural", *Butlletí MNAC*, n. 3, Barcelona, 1999.

CONTI, A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Ed. Electa, Milano, 1988.

DALÍ, S., *50 secretos "Mágicos" para Pintar*, Lluís de Caralt, Barcelona, 1985.

DÁVILA CORONA, R. M.; DURAN PUJOL, M.; GARCIA FERNANDEZ, M., *Diccionario Histórico de telas y tejidos. Castellano-catalan*. Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y turismo, 2004.

DD. AA., Reprints 7th.Triennial Meeting. *Conference on comparative lining techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974.

DD. AA., *Conservació-Restauració en els Museus de Catalunya pel Grup Tècnic de Conservació- Restauració de l'Associació de Treballadors dels Museus de*



Catalunya. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1982.

DD. AA., *III Expo-conservació d'objectes d'Art*. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1982. [catàleg d'exposició].

DD. AA., *Reprints 7th.Triennial Meeting*. ICOM-CC, Copenhaguen, 1984.

DD. AA., *Restaureringsbilleder*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1984.

DD. AA., *Memòria d'Activitats 1982-1988 del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988.

DD. AA., *I Supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*. Mursia. Milà, 1990.

DD. AA. *Lining and Backing. The support of paintings, paper and textiles*. UKIC Conference, 1995.

DD. AA., *Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles Memòria d'Activitats 1989-1996 Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1997.

DD. AA., *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1998.

DD. AA., *Postprints of the Conference on comparative Lining Techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974. London, 2003.

DD. AA., *Memòria d'Activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya 1997-2002*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 2004.

DD. AA., *Seminario Internacional de Conservación de Pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

DELAMARE, F.; GUINEAU, B., *Les matériaux de la couleur*. Découvertes Gallimard, 1999.

DÉON, H., *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris, 1851.

DE TAPOL, B. "Pigments i colorants de la segona meitat del segle XIX: primera aproximació a la paleta de Fortuny" *Fortuny* 2003 – 2004, MNAC. [catàleg d'exposició].

DE CHIRICO, G., *Petit traité de technique de peinture*. Somogy Editions d'Art, Paris, 2001.

DIAZ MARTOS, A., "Aportaciones a la historia de la restauración en España", a *Informes y Trabajos del Instituto Central de Conservación y Restauración*, n. 12, Madrid, 1973.

DIAZ MARTOS, A., *Restauración y conservación del arte pictórico*. Arte restauro, S. A. Madrid, 1975.

DOERNER, M., *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté. Barcelona, 1991.

EMILE-MÂLE, G., *La restauration des Peintures*, l'Office du Livre, Fribourg, 1976.

ENDREI, W., *L'évolution des techniques du filage et du tissage ( du Moyen age a la revolution industrielle)*. Mouton & Co. Paris, 1968.

FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V., *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Universidad Politécnica de Valencia. Editorial UPV, Valencia, 2004.

GARCÍA HORTAL, J. A., *Constituyentes fibrosos de pastas y papeles*, Terrassa, 1988.

GASOL, R., "L'ús de la taula calenta en els tractaments de consolidació dels suports de tela". VI Reunió Tècnica de Conservació i Restauració. La Farga de l'Hospitalet, 1997.

GAY, M. C.; MONROQ, R. , "Identification des fibres textiles naturelles par examen microscopique", *Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France*, 1972.

GETTENS, S., *Painting materials*, New York, 1966.

GODDARD, P., "Humidity chambers and their application to the treatment of deformations in fabric-supported paintings". *The Conservator*. N. 13, 1989.

GOODWAY, M., "Fiber identification in practice". *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26, n. 1, 1987.

GRETHE, A., *Blaendvaerker Gijbsbrechts Kongernes Illusionsmester*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999. [catàleg d'exposició].

GUMÍ, J. , LLUÍS I MONLLAÓ, R., *Diccionari de tècniques pictòriques*. Col·lecció Massana. Edicions 62. Barcelona, 1988.

HACKE, B., "A low- pressure apparatus for treatments of paintings" a ICOM Committee for Conservation, 5 th Triennial Meeting, Zagreb, 1978.

HARLEY, R. D. ; "Artist's prepared canvases from Winsor & Newton 1928-1951". *Studies in conservation*. Vol 32, n. 2. 1987.

HEDLEY, G. A., "Relative humidity and stress/strain reponse of canvas paintings; uniaxial measurements of naturally aged samples", *Studies in Conservation*, n. 33, IIC, London, 1988.

HERNÁNDEZ, N., "Aproximació a la tècnica de Joaquim Mir", a *Mir a Andorra* . Andorra 2003. [catàleg d'exposició].

HERNÁNDEZ, N., "A propósito del color cadmio" a *Mir*, MAPFRE, Madrid, 2004. [catàleg d'exposició].

- HOLLEN, N.; SADDLER, J.; LANGFORD, A-L., *Introducción a los textiles*. Noriega. México, 1987.
- HOURS, M., *Analyse scientifique et Conservation des Peintures*, Office du Livre, Fribourg, 1977.
- HOURS, M., *La vie mysterieuse des chefs d'oeuvre. La science au service de l'art*, París, 1985.
- HULOT, J. F; BERGEAUD, C; ROCHE, A., *La degradation des peintures sur toile. Méthode d'examen des altérations*. Paris, 1997.
- IACCARINO, A., "Estudio del valor de tension adecuado para las pinturas sobre lienzo". *Actas Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención* . Valencia, 2005.
- KECK, C., K.; "Lining Adhesives: Their History. Uses and Abuses", *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 17, 1977.
- LEMONNIER, M.L.; VIGUIER, R. , *Les textiles el leur entretien*. Jacques Lanore, París, 1988.
- LLUÍS i MONLLAÓ, R.; GUMÍ, J., *Identificación de las obras pictóricas*, Ausa, Barcelona, 1996.
- LÓPEZ i SOLER, M. , *Manual de teixits*, Barcelona, 1989.
- MACARRÓN, A. M., *História de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Editorial Tecnos, Madrid, 1995.
- MACARRÓN, A. M.; GONZÁLEZ, A., *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- MALTESE, C., *et al.*, *Las técnicas artísticas*, Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1980.
- MARETTE, J., *Connaissance des primitifs par l'etude du bois*. Editions A. & J. Picard, París, 1961.
- MARIJNISSEN, R.-H. *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Arcade, 2 vol., Bruxelles, 1967.
- MARIJNISSEN, R.-H.; KOCKAERT, L., *Dialogue avec l'ouvre ravagée après 250 ans de restauration*, Fonds Mercator Paribas, Antwerp, 1995.
- MARTÍN, S.; CASTELL, M., "Aproximación al estudio de las técnicas de refuerzo textiles transparentes en pintura de caballete" al *XIII Congrés de Conservació i Restauració de Béns Culturals*. Generalitat de Catalunya, Lleida, 2000.
- MARTÍNEZ CEBETAS, C., RICO MARTÍNEZ, L. (coords.); *Diccionario Técnico Akal de Conservación y Restauración de bienes culturales*, Ediciones Akal, Madrid, 2002.

MASSCHELEIN-KLEINER, M., *Liants, vernis et adhesifs anciens*, IRPA, Bruxelles, 1978.

MATTEINI, M.; MOLES, A., *Ciencia y restauración*, Nerea- Junta de Andalucía, Hondarrabia, 2001.

MAYER, R., "Some notes on nineteenth century canvas makers". *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1942, vol.10.

MAYER, R., *Materiales i técnicas del arte*, Blume, Madrid, 1985.

MAYER, L. ; MYERS, G., "American Impressionism, Mattiness, and Varnishing", *Journal of the American Institute for Conservation*, 2004, vol. 43. n. 3.

MECKLENBURG, M.F.; TUMOSA, C., "Mechanical Behavior of Paintings Subjected to Changes in Temperature and Relative Humidity", *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*. National Gallery of Art, Washington, 1991.

MECKLENBURG, M. F., Reprints: *International Conference on the packing and Transportation of Paintings*. London, 1991.

MECKLENBURG. M. F., "The structure of canvas supported paintings", a *PREPRINTS. INTERIM MEETING: Seminario Internacional de Conservación de Pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervención*. Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

MEHRA, V. R. , *Foderatura a freddo*, Nardini, Firenze, 1995.

MÜLLER, N. E., "Checklists of Boston Retailers in artist's materials: 1823-1887". *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 17, 1977.

PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Càtedra, Madrid, 1990.

PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1988.

PEDROLA, A., *Materials, procediments i tècniques pictòriques*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcanova, Barcelona, 1990.

PERCIVAL-PRESCOTT, W., "The lining cycle: causes of physical deterioration in il paintings on canvas", a *Conference on lining techniques*, National Maritime Museum, Greenwich, 1974.

PERUSINI, G., *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*. Del Bianco Editore. Udine, 1989.

PIVA, G., *L'arte del restauro: il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere de Secco Suardo e del Profesor Mancía*, Ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1959.

PLENDERLEITH, H. J., *La conservación de antigüedades y obras de arte*. Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología. Madrid, 1967.

POLERÓ y TOLEDO, V., *El arte de la restauración (1855)*, a DIAZ MARTOS, A. “Aportaciones a la historia de la restauración en España”, *Informes y trabajos del ICCR*, n. 12, Madrid, 1973.

ROCHE, A., *Comportement mecanique des peintures sur toile. Dégradation et prevention*, CNRS, París, 2003.

ROSTAIN, E., *Rentoilage et transposition des tableaux*, EREC, Paris, 1981.

ROVIRA, P., “La tècnica pictòrica de Marian Vayreda” a *Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Olot, Girona, 2003. [catàleg d'exposició].

SCHUSTER, K. *Materias primas téxtils*, Biblioteca de tècnica textil. Montesó Editor. Barcelona, 1955.

SCICOLONE, G. C.; SEVES, A., “Il restauro conservativo dei supporti celluloseici tessili in dipinti monocromi: alcune indagini comparative” a *Conservare l'arte contemporanea*. Nardini Editore, Firenze, 1992.

SCICOLONE, G. C., et al. *Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti celluloseici*. Nardini Editore. Firenze, 1993.

SCICOLONE, G. C., *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini, Firenze, 1993.

SCICOLONE, G. C., et al., *Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti celluloseici*, Firenze, 1993.

SCICOLONE, G. C., *Restauración de la pintura contemporánea*. Nerea, Junta de Andalucía- Consejería de cultura – IAPH, 2002.

SCICOLONE, G. C., “La cinetica di degrado della cellulosa in funzione della progettazione degli interventi conservativi sui supporti celluloseici tessili”, *Actas Seminario internacional de conservación de pintura. El soporte textil: comportamiento, deterioro y criterios de intervencion*. Valencia, 2005.

SITWELL, CH.; STANFORTH, *Studies in the history of Painting Restoration*, Archetype Publication - The National Trust, London, 1998.

SOLER OLIVERAS, J. i A. F: *Curso completo teórico práctico de diseño i pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco*. P. J. S. O y A. F. Imprenta de José Torner, Bajada de Regomí. Barcelona, 1837.

STOLOW, N., *La conservation des oeuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*. Unesco. Paris, 1980.

STOREY; JOYCE, *Manual de Tintes y tejidos*. Hermann Blume. Madrid, 1989.

THOMSON, G., *El museo y su entorno*, Akal, Madrid, 1998.

TORRESI, A. P., *La foderatura dei dipinti in Italia dall'Ottocento al Novecento*. Liberty House, Ferrara, 1993.

VANDERLIP DE CARBONNEL, K., “A Study of French Painting Canvases”. *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol 20, n.1 ,1980.

VILLARQUIDE, A. , *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. Nerea. San Sebastian, 2005.

VILLARQUIDE, A. , *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Nerea. San Sebastian, 2004.

VILLERS, C.; HEDLEY, G. A., *Measured Opinions*, UKIC, London, 1993.

VILLIERS, C., *et al. Lining paintings. Papers from the Greenwich Conference on comparative Lining Techniques*. Archetype Publications, London, 2003.

XARRIÉ, J. M., *Restauració d'obres d'art a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliva, Barcelona, 2002.

*Al meu pare Joan Pedragosa i Domènech (1930- 2005)*

## **Agraïments**

Des de l'inici d'aquesta tesi he rebut molts tipus d'ajuts: requerits, espontanis, personals i professionals. Voldria deixar constància del meu agraïment citant, als qui m'han encoratjat i als qui m'han ajudat en la mesura que els ha estat possible. A tots ells moltes gràcies.

A la directora d'aquesta tesi, Dra. Gema Campo, catedràtica de restauració de pintura i Cap del Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts, per animar-me a prosseguir amb una idea inicial i fer-me veure que era possible materialitzar-la.

A l'equip directiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Dr. Eduard Carbonell, Joan Llinares i molt especialment a Cristina Mendoza que, des del primer moment, han cregut en la importància d'aquest estudi, m'han permès aprofundir en les restauracions i captar les imatges de tot allò que normalment no veiem.

Al Dr. Antoni Morer, Cap del Departament de Conservació Preventiva i Recerca del MNAC, amb qui he dut a terme les anàlisis químiques de les fibres dels suports protagonistes de la tesi. A Mercè Doñate, conservadora d'art modern, que ha fet una lectura, tot assessorant-me quant a una part important d'aquesta tesi.

Als companys del Museu per tants detalls difícils d'enumerar, la Dra. Mariàngels Fondevila, Carme Ramells, Carmina Admella, Núria Canyameres, Elena López, Ya Hui Liu, M. Carmen Ruiz, Elena Llorens, Carme Arnau, Núria Prat, Benoît V. de Tapol, Marta Serra, Àngels Comella, Pere Llobet, Vicenç Martí, Anna Carreras, Paz Marqués, Dr. Carles Pongiluppi, Teresa Novell, Joan Bolet, Margarita Torné, Joan Sagristà, Marta Mérida, Jordi Calveras, Francesc Quílez, Jaume Soler, Dra. Maria Clua, Dr. Jordi Casanovas, a més de tot el personal de la Biblioteca del MNAC. A Teresa Macià pels reversos de Nonell del Museu de Montserrat. A Mireia Mestre, Maite Toneu i Carles Aymerich, companys del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat i Josep Maria Xarrié Cap del mateix Centre, per facilitar-me la consulta de les documentacions tècniques de les restauracions de pintures citades i reproduïdes en aquest estudi.

A Xavier Pedregosa, corrector del text; a Cristina Ruiz, Anna Rodríguez, Meritxell Pedragosa, col·laboradors en els aspectes informàtics; a Elisabet Albuixech, per les seves idees relacionades amb el disseny i a Pere i Alberto Sanlorièn per la impressió. A Rosa Gasol, Joaquim Pradell, Ubaldo Sedano i Ramon Lluís Monllaó, tots ells restauradors, pels intercanvis, influències i consells tot compartint les mateixes disciplines.

I també li agraeixo a la meva família el seu suport, ànims i comprensió. Molt especialment a la meva mare Joana García i a Jordi Balló i Ona Balló.

