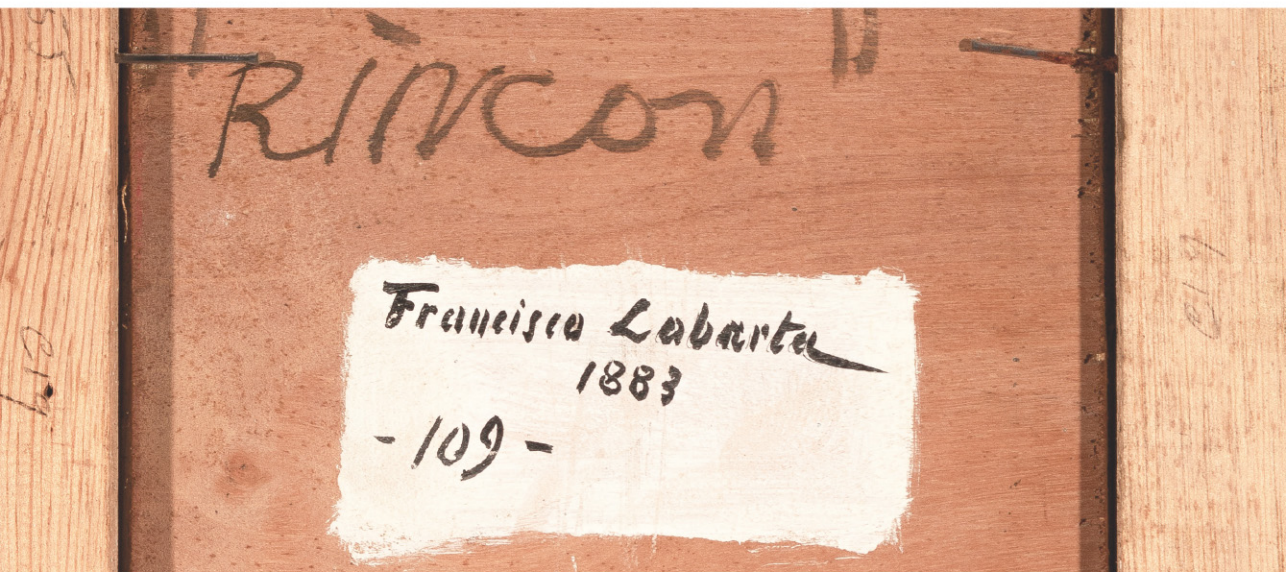


L'ESQUENA DE L'ART

Reversos de la pintura
d'entresegles (xix-xx)

Esther Alsina Galofré
Pere Capellà Simó (eds.)



Col·lecció **Singularitats**

L'ESQUENA DE L'ART

Col·lecció **Singularitats**

L'ESQUENA DE L'ART

Reversos de la pintura d'entresigles (xix-xx)

Esther Alsina Galofré
Pere Capellà Simó (eds.)

DIRECCIÓ DE LA COL·LECCIÓ
Teresa-M. Sala (Universitat de Barcelona)



CONSELL DIRECTOR

Maria-Magdalena Brotons (Universitat de les Illes Balears)
Daniel Cid (Universitat de Southampton)
Mireia Freixa (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Irene Gras Valero (Universitat de Barcelona)
Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)
Fernando Luis Martínez Nespral (Universidad de Buenos Aires)
Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)
Maribel Rosselló (Universitat Politècnica de Catalunya)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona, tel.: 934 035 430
comercial.edicions@ub.edu, www.edicions.ub.edu



FOTOGRAFIA DE LA COBERTA: Revers de *Dona*, de Francesc Labarta (c. 1940).

ISBN: 978-84-1050-041-9

Data d'edició: 2025



Aquesta publicació s'emmarca en el projecte de recerca «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)», del Ministeri de Ciència i Innovació (PID2019-105288GB-I00).

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDEX

- 9 Pròleg
Teresa-M. Sala Garcia i Irene Gras Valero
- 13 Presentació
Esther Alsina Galofré i Pere Capellà Simó
- 17 El revers de la pintura i del dibuix.
Un estat de la qüestió
Núria Pedragosa i Carme Ramells
- 35 Els reversos de la catalogació d'art.
El cas de l'obra *Interior d'església* (1914),
del pintor Joaquim Mir
Mireia Ollé i Miquel-Àngel Codes Luna
- 49 Reversos Rusiñol. Allò que ens expliquen
les esquenes dels quadres
Josep Pascual i Teresa-M. Sala
- 59 Picasso copiant Rodin. Anatomia d'un dibuix
*Núria Pedragosa, Carme Ramells
i Eduard Vallès*
- 69 Reversos en la col·lecció de pintura moderna de la Biblioteca
Museu Víctor Balaguer: tipologies i models
Mireia Rosich Salvó i Esther Alsina Galofré

83 Picasso vist d'esquena: la troballa de dos paisatges inèdits
de Joan González

Reyes Jiménez Garnica i Elena Llorens Pujol

101 Notes bibliogràfiques dels autors

PRÒLEG

El tema central d'aquesta investigació¹ parteix de la noció dialèctica d'anvers i revers dins l'àmbit artístic, i se centra en el revers amb la voluntat d'estudiar l'àmplia i significativa varietat de connotacions que això comporta. D'altra banda, el marc geogràfic i cronològic en què ens situem és la ciutat de Barcelona en relació amb altres ciutats, tant europees com llatinoamericanes, que van ser centres culturals destacats de finals del segle XIX i principis del XX.

En primer lloc, el significat etimològic de la paraula prové de l'italià *reverso* (del participi llatí *reversus*, que significa revertir, retrocedir, tornar). Des d'aquest punt de vista assumeix, en part, el sentit del nom clàssic *reversio*, *reversionis* (que també significa això, tornada enrere, inversió, retrocés). Originàriament, el revers estava vinculat sobretot a la part posterior de les monedes i a la medallística.

Cal insistir, en tot cas, en el fet que la noció de revers no es pot entendre si no és en contraposició a la d'anvers, i ambdues nocions són fruit d'una mirada absolutament subjectiva: allò que en algun moment va ser considerat un revers, ara pot esdevenir el contrari, una cosa acceptada i normalitzada. I a l'inrevés. De manera que la idea de revers depèn en gran manera de la mirada o la percepció exercida pel subjecte i pel cos social sobre si mateixos. Es tracta, doncs, d'una concepció que no és unívoca, sinó variable, conformada

¹ Aquest llibre s'emmarca dins del projecte de recerca «Entre ciutades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (PID2019-105288GB-I00).

d'acord amb el subjecte que l'experimenta en cada cas. D'altra banda, aquest anhel d'explorar els reversos de la realitat actua com a amplificador de la nostra capacitat de percepció i potencia la nostra adaptabilitat a allò que és estrany o misteriós.

I és que, si bé l'anvers es troba principalment relacionat amb allò conegut i (re)conegut, amb el que és normatiu, tradicional, acadèmic, oficial, acceptat i valorat, exposat, visible, conscient, el logos..., el revers, per contra, implica un diàleg amb l'alteritat, el que és estrany, irracional, reprimat, alternatiu, desconegut, fosc, marginal, miserable, maleït, rebutjat, criminalitzat, invisible, oblidat, desaparegut...

A partir d'aquí s'obre un marc de reflexions, plantejades en els diferents eixos temàtics que conformen el projecte.

Un camp d'estudi és la problemàtica de l'oblit i del reconeixement del subjecte creador. El focus d'estudi el constitueixen els desapareguts, els absents o, fins i tot, els que modifiquen o abandonen la seva trajectòria artística per voluntat pròpia o per determinades circumstàncies. Es tracta de creadors ignorats, infravalorats o bé oblidats pel sistema, per la historiografia o per la crítica (com és el cas de moltes dones artistes).

Un altre àmbit d'estudi és el dels llocs, els espais i els escenaris, analitzats *des de l'altre costat*. Tant els indrets on es desenvolupa la creació artística (el taller i la casa de l'artista o els llocs de trobada i d'intercanvi alternatius) com els espais urbans, els monuments o els edificis arquitectònics, que s'examinen des d'un altre punt de vista. Per exemple, són casos d'estudi en què es para atenció en els reversos de les façanes, les construccions efímeres o els monuments desapareguts.

Altrament, ens podríem endinsar en el revers metafòric de les obres, tot tractant qüestions conceptuals a propòsit del mateix artista o de les imatges: el doble o *alter ego*, les realitats (in)visibles (el subconscient en l'art), el cos que trenca amb el cànon (figures d'esquena a l'espectador, la malaltia...) o, fins i tot, la imatge de la pobresa i l'exclusió social (allò que és marginat, rebutjat i/o censurat).

En el cas que ens ocupa, aprofundir en el revers material de les obres ens porta a analitzar el revers físic dels quadres (materials, suports, marques, empremtes...) i les qüestions relacionades amb els processos artístics (tècniques alternatives, experimentals...). També

els procediments i les tècniques destinades a fer esbossos i estudis preparatoris (aquarella, pastel, material de dibuix, modelat) reivindicades pels artistes del tombant del segle XIX, així com el dibuix subjacent i els penediments. Tanmateix, el revers metafòric ens porta a considerar obres no signades, obres d'artistes no identificats, obres perdudes, obres destruïdes (per l'autor o per altres) i, fins i tot, obres no arribades a produir (per insatisfacció de l'artífex, per falta o precarietat de mitjans, etc.).

Tots aquests aspectes ens proporcionen una informació valuossíssima a l'hora d'interpretar una obra d'art més enllà de la imatge que ens mostra i ens obliguen a plantejar-nos diverses qüestions. Per exemple, en el cas dels quadres o dibuixos que mostren una altra imatge en el revers: aquesta darrera ens aporta algun tipus d'informació sobre la imatge de l'anvers? Hi té res a veure? Són ambdues igual d'importantes? També ens obliguen a reflexionar sobre qüestions museístiques: com s'han d'exposar aquest tipus de peces? En definitiva, el diàleg entre els professionals del camp de la restauració i la història de l'art ha esdevingut un magnífic laboratori d'experiències que queden recollides aquí amb l'anhel de continuar aquest intercanvi en altres ocasions.

TERESA-M. SALA GARCIA
IRENE GRAS VALERO

PRESENTACIÓ

«Reversos de les obres d'art. *Workshops* amb institucions museístiques: diàleg entre la restauració i la història de l'art» fou el títol d'un taller celebrat en dues sessions diferents a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona (UB) el 15 de desembre de 2021 i el 26 de gener de 2022.

El taller va tractar de l'estudi del revers material i metafòric de les obres d'art, un enfocament que conformava un dels eixos del projecte de recerca i desenvolupament (R+D) «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (ref. PID2019-105288GB-I00), impulsat pel Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis (GRACMON), del Departament d'Història de l'Art de la UB.¹ En concret, aquest eix del projecte perseguia analitzar els reversos de les creacions artístiques des d'angles distints, com ara el revers físic dels quadres, les qüestions relacionades amb el procés creatiu o, fins i tot, les obres perdudes, destruïdes o inacabades.

Durant el transcurs del *workshop* esmentat, la investigadora principal del projecte, Teresa-M. Sala, va encunyar el terme *esquena de l'art*, del qual hem volgut servir-nos, avui, per titular el present volum. *L'esquena de l'art: reversos de la pintura d'entresigles (XIX-XX)* recull, un cop duts a terme els processos d'avaluació acadèmica corresponents, una selecció de les veus que van conformar el guió d'aquell acte.

¹ «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (referència: PID2019-105288GB-I00). Investigadores principals: Teresa-M. Sala i Irene Gras. Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

La concepció d'aquesta publicació es fonamenta en la intenció de revalorar l'estudi de les peces artístiques com a primer document. La nostra recerca entronca, d'una banda, amb les contribucions, cada cop més nombroses, adscrites a la *technical art history* i, de l'altra, amb els precedents més pròxims pel que fa a la interpretació del revers pictòric, entre els quals cal esmentar tant la tesi doctoral de la restauradora Núria Pedragosa Garcia² com l'exposició «Recto/Verso», celebrada al Museu de l'Empordà l'any 2007 i comissariada per Núria Pedragosa en col·laboració amb Anna Capella.³

La singularitat de la present publicació recau, en bona manera, en un seguit de reptes metodològics que vam concretar al començament del projecte. D'entrada, apostàrem per donar veu als professionals del camp de la conservació-restauració i, al seu torn, per posar en comú la seva mirada amb la dels historiadors de l'art. Consegüentment, totes les contribucions que integren el volum s'ajusten a l'estructura d'un diàleg entre dos especialistes, els quals, a més a més, procedeixen en tots els casos de dos marcs institucionals distints: els museus i les universitats. Així mateix, com a coordinadors d'aquesta experiència vam auxiliar els participants en la tasca coral d'elaborar un repertori de reversos de pintura i dibuix a partir dels fons dels museus col·laboradors, que han estat el Museu Abelló, els Museus de Sitges, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la Biblioteca Museu Víctor Balaguer i el Museu Picasso de Barcelona. Així doncs, l'aportació més rellevant va ser generar un seguit de diàlegs a l'entorn d'un repertori variat d'obres d'art. Per tant, les obres es van situar en el centre de les nostres reflexions i estudis.

D'acord amb el que acabem d'exposar, el primer capítol que segueix aquestes línies conforma un pertinent estat de la qüestió sobre l'estudi dels reversos pictòrics i gràfics, a càrrec de Núria Pedragosa i Carme Ramells, restauradores, ambdues, del Museu Nacional d'Art

² Núria PEDRAGOSA, *La conservació del revers. Criteris de restauració del suport de tela de la pintura catalana moderna com a testimoni històric i artístic*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2005, www.tdx.cat/handle/10803/672482#page=3 (data de consulta: 28/10/2022).

³ Exposició «Recto/Verso. La cara oculta de les obres dels museus» al Museu de l'Empordà, 28 d'abril / 2 de setembre de 2007.

de Catalunya. Seguidament, incloem el primer dels dos diàlegs que hi va haver centrats en els fons del Museu Abelló, de Mollet del Vallès amb la participació de la restauradora del Museu Abelló, Mireia Ollé. Ollé ens revela, juntament amb l'historiador de l'art Miquel Àngel Codes, la part oculta de l'obra *Interior d'església*, de Joaquim Mir.

En el següent diàleg, dedicat al fons dels Museus de Sitges, el restaurador de l'entitat, Josep Pascual, i la historiadora de l'art Teresa-M. Sala ens endinsen en l'univers dels reversos, físics i metafòrics, d'obres creades i colleccionades per Santiago Rusiñol.

A continuació, Núria Pedragosa i Carme Ramells dialoguen amb l'historiador Eduard Vallès al voltant d'una obra primerenca de Pablo Picasso, l'atribució de la qual es justifica, precisament, en el revers.

El diàleg que segueix ha estat dedicat a les colleccions pictòriques de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer i, més concretament, a les ubicades en les reserves. En aquest cas, Mireia Rosich, com a directora de la institució, i la coeditora del present volum, Esther Alsina, tracten un repertori succint i heterogeni de reversos d'obres del fons de pintura moderna.

Finalment, protagonitzen el darrer diàleg la restauradora Reyes Jiménez i la historiadora de l'art Elena Llorens, ambdues vinculades al Museu Picasso de Barcelona. A través dels reversos de Picasso, Jiménez i Llorens ens revelen dos paisatges inèdits i de gran expressivitat plàstica del pintor Joan González.

No podem enllestir aquesta presentació sense insistir en el fet que, en situar les obres d'art en el centre d'un seguit de converses, estudis, anàlisis i reflexions, hem volgut donar rellevància a l'estudi dels materials, les tècniques i els procediments artístics. El repte de desviar la mirada fins al revers ens ha conduït, igualment, a revelar informacions noves i variades sobre les obres. Així mateix, l'experiència de fomentar el diàleg entre professionals procedents de camps distints, i d'encoratjar-los a registrar les seves visions de manera coral, ens ha permès de fer visible el revers humà de la recerca historicoartística, una *esquena de l'art* on les mirades s'entrellacen i assenyalen nous camins.

ESTHER ALSINA GALOFRÉ
PERE CAPELLÀ SIMÓ

EL REVERS DE LA PINTURA I DEL DIBUIX. UN ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Núria Pedragosa

Carme Ramells

Tot art té una part física que ja no podem considerar i tractar com abans, que ja no pot romandre aliena a l'influx del coneixement i de les capacitats modernes.

PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art*

El revers en pintura

El missatge estètic plasmat en la part visible de les pintures és el que acostuma a atraure la nostra atenció, però no és l'únic. Existeix una cara oculta que també ens dona coneixement perquè forma part íntegra de l'obra i perquè la relació anvers-revers és un fet que no pot escapar a l'anàlisi de l'especialista. Això que anomenem suport, que pot ser de molts materials —llenç, fusta, cartró, entre d'altres— i del qual el revers és la superfície, tindrà el protagonisme en aquestes pàgines. El caràcter fascinant de la cara oculta de les obres d'art s'explica pel que té de descoberta, de possible lectura del missatge amagat que ens donarà la clau d'alguna incògnita o microhistòria desconeguda. Documentar un revers és una operació que requereix metodologia i alguns mitjans perquè el resultat sigui veritablement útil i revelador. Tant si es revisa un conjunt d'obres per a una exposició com si es du a terme un procés de restauració, al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) es dona una gran importància a aquest aspecte de l'obra i el seu contingent d'informació.

La representació plàstica del revers, el quadre dins del quadre o les paletes i els pinzells representats en l'obra, són elements visuals recurrents que atrauen el nostre interès, ja que il·lustren el material artístic de l'època i alhora són una al·lusió al món de l'artista i al seu

ofici.¹ Tradicionalment, els pintors han representat l'entorn del seu taller amb el teló de fons de teles i bastidors o bé han situat el llenç en un primer pla per delimitar un espai pel qual transita la seva mirada cap a l'espectador. En tenim alguns exemples en la col·lecció del MNAC, d'entre els quals volem posar el focus en *Ocell de golfa* (1898), de Lluís Masriera.² El personatge anònim representat mira una pintura de la qual només veiem el llenç i el bastidor. Aquest pla llis amb pocs elements que cobreix part de la banda esquerra de l'obra contrasta amb els colors foscos i texturats de la figura i també amb el fons que ocupa la banda dreta. No sabem si el retratat és el model, però és clar que es tracta d'un taller de pintor amb detalls característics, com la corda de suport que penja, el terra de fusta i un mobiliari auster. El revers de la pintura que mira el personatge té un protagonisme especial en la composició perquè marca el primer terme i dona una idea de l'espai amb una atmosfera suggeridora.³ Quan es va

¹ Un dels precedents més emblemàtics de representació del revers és l'obra del flamenc Cornelius Norbertus Gijsbrechts (c. 1600-1678) *Revers de quadre* (c. 1670-1676). Aquest exemple radical de revers pintat a l'anvers es troba en la col·lecció permanent del Museu d'Art de l'Estat de la ciutat de Copenhaguen. Aquesta pintura és un *trompe l'œil* que s'utilitzava com un joc visual i com a objecte del gabinet de curiositats del rei. Sobre la restauració de l'obra, vegeu *Restaureringsbilleder Statens Museum for Kunst*, Copenhaguen, Statens Museum for Kunst, 1984, amb una reproducció fotogràfica del revers de l'obra a la pàg. 89, https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cornelius_Norbertus_Gijsbrechts_-_Trompe_l%27oeil._The_Reverse_of_a_Framed_Painting_-_Google_Art_Project.jpg (data de consulta: 10/9/2022).

² *Ocell de golfa*, de Lluís Masriera (MNAC 10907), adquirit en la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, el 1898. Aquesta pintura va ser des de l'inici —1898— a les reserves del Palau de Belles Arts, seguidament, a les del Museu d'Art Modern, al parc de la Ciutadella, i, des del 2004, a les del MNAC. Amb el projecte de remodelació a cura de Juan José Lahuerta (2014) va ser inclosa en l'exposició permanent del MNAC, on es mostra al públic per primera vegada després de més d'un segle, www.museunacional.cat/ca/colleccio/ocell-de-golfa/lluis-masriera/010907-000 (data de consulta: 10/9/2022).

³ Aquest taller perviu avui dia, tot i que diverses vicissituds han transformat l'espai. Disposem d'imatges d'arxiu on es pot veure el sumptuós espai amb antiguitats a l'estil del famós taller de Fortuny. Aquest que construïren els germans Josep i Francesc Masriera roman als números 70-72 del carrer de Bailèn de Barcelona.

restaurar aquesta pintura, es va netejar conservant el vernís original, i el més important és que es va documentar tècnicament que el revers representat no va ser envernissat originàriament per l'artista — deduïm que per donar la veracitat i la semblança adequada al suport, mat i diàfan—. Un detall que ens crida l'atenció és que el revers físic de l'obra té la mateixa morfologia i les mateixes tonalitats que el revers representat.

Si passem a l'ordre material estrictament, val a dir que la pintura de cavallet moderna conservada al MNAC està constituïda per un conjunt d'obres prou ampli per exemplificar totes les variants que poden contenir els reversos. A mesura que evolucionen les tècniques pictòriques al llarg de més d'un segle, es pot comprovar que els materials poden ser coincidents o diversos, i les característiques de la seva materialitat poden revelar aspectes dels artistes que ens són indispensables. La descripció d'alguns casos pot exemplificar tot el que dona de si el revers i com enriqueix el coneixement de les obres d'art.

La naturalesa dels materials emprats, com, per exemple, la tela i la seva preparació, amb la repercussió que pot tenir en la capa pictòrica i la seva textura, o el bastidor i les seves tipologies, a més del sistema de clavament, són eleccions de l'artista i reflecteixen la seva circumstància. Aquest material, que a mitjan segle XIX ja es comercialitza plenament, té com a distintiu el segell comercial que se sol estampar amb tinta al revers de teles i bastidors. També el podem trobar en forma d'etiqueta adherida al dors dels suports. Aquest distintiu de qualitat ens remet a un comerç amb una ubicació i una cronologia que cal tenir documentades. Entre els establiments més coneguts de Barcelona voldríem destacar el d'Alexandre Planella, regentat per una nissaga d'artistes, restauradors i comerciants de productes artístics i que va tenir diverses botigues que iniciaren la seva activitat a mitjan segle XIX.⁴ L'establiment principal, situat prop de l'Escola de la Llotja, va ser un dels grans proveïdors de materials a artistes i

⁴ Vegeu Francesc QUÍLEZ (2015), «La contribució d'Alexandre Planella (ca. 1830-1900) a la història de la restauració i el col·leccionisme catalans del vuit-cents», *Locus Amoenus*, núm. 13, pàgs. 107-125. Aquest és el relat més complet sobre Alexandre Planella, el seu predecessor i altres membres d'aquesta polifacètica nissaga.



Fig. 1. Models de marques de fabricació Planella i Texidor (Barcelona).

aprenents durant un llarg període. Noms reconeguts com Lluís Rigalt, Antoni Caba, Josep Armet, Joan Llimona i Pablo Picasso, entre d'altres, van adquirir-hi els seus materials.

Una altra marca o segell dels més presents als reversos de la col·lecció del MNAC i de la pintura catalana de l'època és el de la casa Texidor, que utilitzava les denominacions Texidor, Viuda Texidor o Casa Texidor segons l'època en què aquesta nissaga de botiguers va desenvolupar la seva activitat. Aquest establiment seguia el mateix model que l'esmentat anteriorment, però amb una cronologia més tardana i perllongada fins a arribar als nostres dies. Josep Texidor i Busquets va fundar aquest comerç el 1874, i el seu emplaçament, que en un inici era al número 3 del carrer de Regomir de Barcelona, va anar canviant d'ubicació i de denominació mentre va estar actiu. El 1996, quan va cessar l'activitat, es trobava al número 16 de la ronda de Sant Pere de Barcelona (fig. 1).⁵

⁵ Un bon document de treball per esbrinar materials, preus, etc. és el *Catàleg de materials artístics Texidor*, 1910, la versió digital del qual es pot consultar al Metropolitan Museum of Art: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll13/id/2629/rec/1> (data de consulta: 9/7/2022).

Les marques de fabricació de materials artístics són una mostra de localització i és per això que descobrim marques estrangeres als reversos de la col·lecció d'Art Modern, en concordança amb les ubicacions temporals dels artistes. Les marques franceses, concretament les localitzades a París, són les més freqüents. L'afluència d'artistes cap a la capital francesa és un fet cabdal que té aquesta prova irrefutable de localització, amb exponents com Pignel Dupont, Tasset & Lhôte, Ottoz, Paul Foinet o Lucien Lefebvre-Foinet, entre d'altres. En menor mesura trobem marques belgues o alemanyes que figuren al dors d'obres d'artistes d'aquí o estrangers, de les quals voldríem destacar Claessens i Richard Wurm, respectivament (fig. 2 i 3).⁶



Fig. 2. Model de marca de fabricació Claessens (Bèlgica).

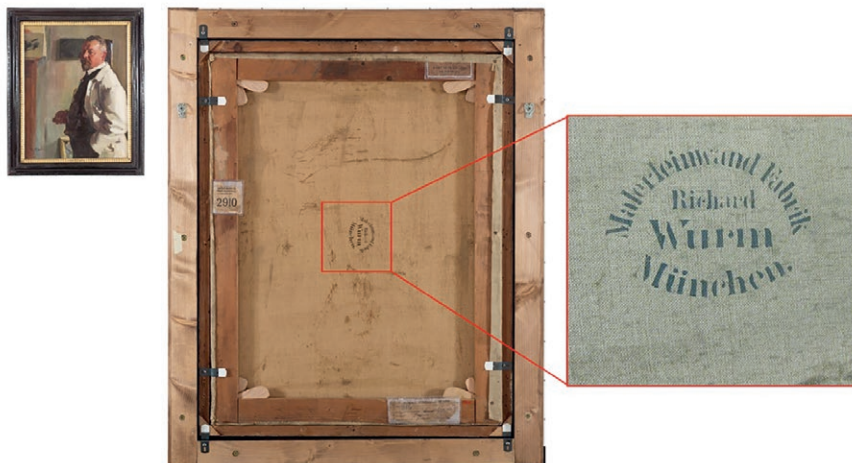


Fig. 3. Marca de fabricació alemanya Wurm al revers de la pintura de Herman Groeber *Retrat de l'escultor Frédéric Beer*, c. 1905. Oli sobre tela, 87 × 68 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 11200).

La casuística de materials històrics i artístics derivats de la fortuna física de les pintures té un vessant molt personal quan les inscripcions, els dibuixos i fins i tot les pintures envaeixen el dors de l'obra a manera de missatge o com a experimentació de l'autor. El missatge que ens arriba no passa desapercbut, i de tots els artistes que hem estudiat voldríem destacar Isidre Nonell com un exemple paradigmàtic d'autor que s'esplaia en el revers amb una capacitat notable de creativitat i divertiment. Són conegudes les seves caricatures i autocaricatures, a

⁶ Núria PEDRAGOSA (2008), «Inicis de la fabricació i el comerç dels suports de tela», *Unicum*, núm. 7, pàgs. 110-124.

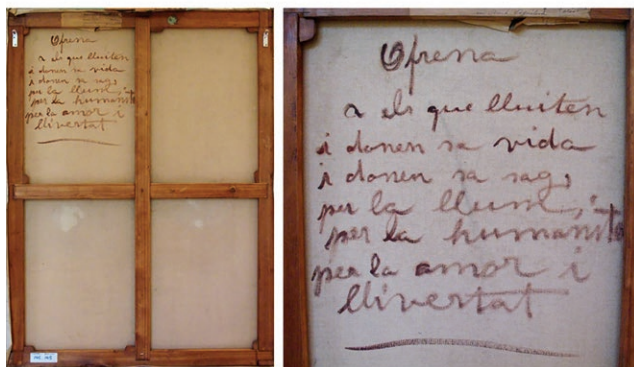


Fig. 4. Al revers de la tela de la pintura d'Anna Aguilera (1898-?) *Ofrena als nostres combatents* es llegeix la inscripció següent: «Ofrena / a els que lluiten / i donen sa vida / i donen sa sag, / per la llum, / per la humanitat, / per la amor i / llibertat». Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 145145).

trobem un exemple en l'escrit en forma de lema que hi ha al revers de la pintura d'Anna Aguilera *Ofrena als nostres combatents* (c. 1937). Es tracta d'una pintura que darrerament ha trobat un canal de presència pública en exposicions temporals que l'han donat a conèixer després d'un llarg període a la reserva. En aquest cas, considerem el revers com una plataforma on s'ha plasmat el missatge amb més força que a l'anvers (fig. 4).⁸

Més enllà de la plasticitat de les inscripcions, aquestes constitueixen missatges que rarament escapen a l'atenció de qui documenta l'obra. El dors del quadre —amb el marc inclòs— és on l'autor documenta el resultat de la seva expressió; és un espai lliure on fa constar dades essencials: la seva signatura, el títol de l'obra, la data, la dedicatòria o la pertinença. Aquests senyals, produïts contemporàniament o posteriorment a la realització de l'obra, poden ser tota una declaració de l'artista, com en el cas del nombre elevat d'obres realitzades per Joan Miró i que ell mateix va reservar per a la seva esposa, Pilar Juncosa, i la seva filla, Dolors Miró.⁹

més de la seva particularitat de datar, signar i rubricar la major part de les obres.⁷

En un altre ordre de significació, voldríem desvetllar el missatge escrit de manera plàstica en què la lletra ocupa un espai important i vol expressar-se amb una gestualitat suggeridora. Aquí també és important el context en el qual es desenvolupa l'obra. En

⁷ Al revers de la tela *Repòs*, d'Isidre Nonell (MNAC 10924), es llegeix «nonell/1903», i hi ha la rúbrica i dues caricatures, www.museunacional.cat/ca/colleccio/repos/isidre-nonell/010924-000 (data de consulta: 9/7/2022).

⁸ www.museunacional.cat/ca/colleccio/ofrena-als-nostres-combatents/anna-aguilera/145145-000 (data de consulta: 9/7/2022).

⁹ Exposició «Miró. El llegat més íntim» a la Fundació Joan Miró de Barcelona, 1 d'abril / 26 de setembre de 2022, on s'exposen les obres vistes per l'anvers i el revers, amb contundents inscripcions manuscrites que certifiquen

També hem de destacar casos infreqüents però molt valuosos, com el paisatge pintat per Salvador Dalí cap al 1920 al revers de *Retrat de Joan Maria Torres* (anvers), *Cala Nans. Cadaqués* (revers). *Cala Nans* planteja un repte de la museïtzació que cal ressenyar.¹⁰ Com passa sovint, l'obra que hi ha al revers està pintada amb l'orientació girada: en aquest cas, noranta graus. Comprovem que quan l'artista decideix pintar al revers o sobre de l'obra, en canvia l'orientació; és una manera d'aprofitar la pintura ja dipositada o bé d'esborrar-la per no distreure la mirada de cara a la nova composició. Això no és casual i ho trobem recurrentment, tant si es tracta d'una superposició com si es pinta al revers del quadre.¹¹

Les etiquetes són l'element documental que trobem més freqüentment als reversos dels bastidors i dels marcs. Pràcticament no hi ha cap pintura que no en porti cap. Les etiquetes poden ser molt interessants quant al seu origen i la seva funció, raó per la qual han estat adherides al revers dels quadres, o bé poden ser de tipus rutinari, fruit d'una campanya de trasllat intern del Museu o per assenyalar el registre i la pertinença a la institució. L'adhesiu de les més antigues és la goma aràbiga, que actua amb la humitat, com els tradicionals segells de correu. Aquest etiquetatge és el testimoni del pas per una exposició, amb les dades de l'obra manuscrites, o bé informa del llegat o la col·lecció de la qual prové. Les etiquetes de comerç també inclouen sales i galeries d'art. Aquest petit document guarda en si la memòria o el testimoni de moviments originats per exposicions sovint emblemàtiques i dona fe de la fortuna crítica de manera fecunda, atès que els reversos acostumen a estar farcits d'etiquetes. Les més singulars són, sens dubte, 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 Dar-

aquesta pertinença, www.fmirobcn.org/ca/exposicions/5779/miro-el-llegatmes-intim (data de consulta: 9/7/2022).

¹⁰ *Retrat de Joan Maria Torres* (anvers) / *Cala Nans. Cadaqués* (revers) (MNAC 43720), www.museunacional.cat/ca/colleccio/retrat-de-joan-maria-torres/salvador-dali/043720-000 (data de consulta: 9/7/2022).

¹¹ Vegeu Carmina ADMELLA i Núria PEDRAGOSA (2004), «Tornant del tros i la mort sobtada», a Mercè DOÑATE (coord.), *Joan Llimona (1860-1926). Josep Llimona (1864-1934)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgs. 25-30.

nius i Olot. Es tracta d'un petit repertori que anem trobant al revers de moltes obres i que certament es correspon amb llistes i inventaris que es conserven en els arxius.¹²

Els danys per envelliment, la migració dels olis a la tela de suport, els trasllats físics, l'abandonament i, fins i tot, el vandalisme, formen part de la història de les pintures i és una qüestió que genera intervencions de no poca transcendència, una de les quals és el reentelament. Aquesta pràctica, consistent a adherir una tela nova a mode de folre al revers de la pintura, és el principal causant de la pèrdua de molts dels elements que podem apreciar al revers. Tradicionalment, en fer aquesta operació es descartaven els bastidors originals i amb això «s'esborrava» irreversiblement el que amb el temps podria ser una informació molt valuosa. Els criteris d'intervenció són una part fonamental del debat que es genera quan es vol ser rigorós amb la conservació de tots els elements que hem estat relatant. L'opció més adequada és la protecció del revers i per a això cal disposar de sistemes que no cobreixin ni malmetin aquesta documentació.

Examinar i conèixer a fons aquest bagatge que pot ser una font més d'informació, ja sigui complementària, ja sigui principal, ens ajudarà a conèixer el caràcter i l'autenticitat de les obres i també a documentar-les i conservar-les millor de cara al futur. Considerar el revers com una part integrant de les pintures, que s'hi interrelaciona com un sol objecte, ens permetrà trobar molts dels elements clau de la seva identitat. Documentar, restaurar, conservar i donar a conèixer és la nostra contribució.¹³

¹² Exposició «Art i guerra. Destrucció, espoli i salvaguarda del patrimoni durant la guerra civil; l'exemple de Mataró» a Ca l'Arenas Centre d'Art, Museu de Mataró, 8 d'octubre de 2009 – 10 de setembre de 2011. Assumpta MONTELLÀ (2010), *Art i guerra: Destrucció, espoli i salvaguarda del patrimoni durant la guerra civil; l'exemple de Mataró*, Mataró, Institut Municipal d'Acció Cultural, pàgs. 142-143.

Vegeu també l'exposició «Museu en perill! Salvaguarda i endreça de l'art català durant la guerra civil», Barcelona, MNAC, 15 de juliol de 2021 – 27 de febrer de 2022, www.museunacional.cat/ca/museu-en-perill-salvaguarda-del-patrimoni-artistic-catala-1936-1939 (data de consulta: 9/7/2022).

¹³ Vegeu Anna CAPELLA i Núria PEDRAGOSA (2007), *Recto/Verso. La cara oculta de les obres dels museus*, Figueres, Consorci del Museu de l'Empordà, catàleg de l'exposició homònima (2007). Vegeu l'exposició «El museu explo-

El revers en el dibuix

La contemplació d'un dibuix només des de la cara de l'anvers comporta una visió parcial i esbiaixada de l'objecte perquè, més enllà de la imatge principal, en l'obra poden confluïr traces addicionals que n'enriqueixin la lectura. Aquestes traces en bona part són conseqüència del caràcter preliminar o d'assaig que tradicionalment ha tingut aquesta disciplina artística, però també hi influeix el fet que l'element gràfic queda vinculat íntimament al suport i interactua molt directament amb ell. És per això que posar el focus sobre tot allò que aparentment no és tan rellevant pot aportar una informació molt valuosa i descriptiva d'aspectes relacionats amb el procés creatiu de l'artista i el seu entorn, però també informació sobre la funcionalitat de l'objecte, la seva consideració i el seu recorregut vital. Per això convé dirigir la mirada cap a la cara oculta del revers i, tanmateix, anar més enllà i observar el paper des de la transparència, per descobrir-ne l'origen o les característiques de fabricació. Tot això, sense descuidar els elements de muntatge, com l'emmarcament d'època o els recopilatoris en forma d'àlbum o de carpeta, si n'hi ha, atès que tots aporten dades sobre l'història de l'objecte.

Amb una observació circumdant del dibuix es poden percebre dades complementàries, susceptibles de ser agrupades en dos blocs diferenciats. D'una banda, descobrim la informació dipositada sobre l'objecte al llarg del temps i, quasi sempre, incorporada per actors aliens al mateix artista; es tracta d'una informació que es pot entendre com a *importada* i que, generalment, té relació amb l'història de l'obra i el seu recorregut vital. D'altra banda, també és relativament freqüent trobar als reversos anotacions manuscrites, dibuixos o esbossos realitzats pel mateix artista, així com aspectes relacionats amb la tria dels materials emprats, la seva evolució i categoria; a diferència del grup anterior, aquestes dades tenen un caire més *intrínsec*, són indissociables de l'objecte, i la seva interpretació contribueix, sobretot, a la comprensió del procés creatiu.

ra. Obres d'art a examen», Barcelona, MNAC, 23 de novembre de 2012 – 24 de febrer de 2013, www.museunacional.cat/ca/el-museu-explora-obres-dart-examen-0 (data de consulta: 9/7/2022).

Com ja s'ha vist en els casos referits a la pintura sobre tela, en obres que conserven un muntatge d'època —per exemple, un emmarcament antic, o les que formen part d'un àlbum— els elements incorporats solen presentar-se en forma d'etiquetes o segells. Aquests elements acostumen a descriure l'autoria, el títol, la datació, la tècnica d'execució, la propietat o els desplaçaments de l'obra, ocorreguts en exposicions i altres vicissituds. Val a dir que en les col·leccions de dibuix del Museu Nacional d'Art de Catalunya aquest tipus d'informació és escassa, ja sigui perquè la majoria d'obres sobre paper estan exemptes de marc, ja sigui perquè, des de ben antic, els àlbums es desmembraven en dibuixos solts, que eren els que, després, es vendrien o ingressarien al Museu. Amb tot, la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats conserva alguns exemples interessants. *Collage-Peinture* de Joan Miró n'és un. El prestigi de l'artista i el seu reconeixement internacional han propiciat que l'obra s'hagi conservat amb un marc propi i que sobre aquest s'hagin anat incorporant elements que deixen constància del seu historial; això és, un segell tamponat i fins a quinze etiquetes repartides entre la fonadura i la motllura.¹⁴ Mentre que l'etiqueta de la galeria Matisse, per exemple, remet al marxant Pierre Matisse, que va ser el primer a adquirir-la, n'hi ha d'altres que ens il·lustren sobre determinades exposicions ocorregudes des que Miró va concebre el collage l'any 1934. En el revers del pastel que Joaquim Sunyer pinta el 1900, *Passeig del Luxemburg*, també trobem l'empremta d'altres etiquetes que ens parlen del seu historial.¹⁵ L'obra ingressa al Museu adherida a un cartró i també emmarcada. Com se sap, els pastels se solien emmarcar per protegir-los contra la fragilitat de la capa pictòrica, però també a causa de la rellevància que aquest tipus d'objectes havien adquirit a partir de la segona meitat del segle XVIII. En la fonadura, una etiqueta del prestigiós establiment parisenc de marcs Jean Boyer és la clau per comprendre que, segurament, Sunyer va pintar el pastel sobre un full de paper i va ser l'em-

¹⁴ *Collage-Peinture* (MNAC 214989-000), www.museunacional.cat/es/search/content/214989-000 (data de consulta: 9/7/2022).

¹⁵ *Passeig del Luxemburg* (MNAC 069046-D), www.museunacional.cat/ca/colleccio/passeig-del-luxemburg/joaquim-sunyer/069046-d (data de consulta: 9/7/2022).

dibujos», aquesta xifra es modifica en els dos escrits posteriors, fins al punt que una petita nota a la part inferior de la guarda volant indica que, en la revisió del 1987, n'hi havia un total de seixanta-vuit, la qual cosa demostra que no només hi ha hagut errors en el recompte, sinó també que l'obra ha sofert manipulacions posteriors.¹⁶

Però quan el dibuix adquireix un caràcter instrumental i forma part d'un procés de producció més ampli —ens referim bàsicament a la impressió—, els actors que afegeixen les anotacions poden ser persones encara més distants de l'artista. Introdueixen signes o textos breus perquè necessiten comunicar determinades indicacions del procés d'impressió, sense recança pel fet d'intervenir directament sobre l'objecte, atès que es tracta d'indicacions operatives en dibuixos que tenen un component funcional i encara no patrimonial. En el revers dels que Isidre Nonell fa per al setmanari *Papitu*, per exemple, és habitual trobar-hi inscrita la pauta de les dimensions amb què s'ha d'imprimir, entre fletxes i a mode de cota, i el text manuscrit a tinta de l'acudit que ha de figurar al peu de la imatge publicada.

Amb tota probabilitat, però, les traces del revers desenvolupades pels mateixos artistes són les que suggereixen interpretacions més àmplies i de caràcter més variat. I és que no és estrany trobar, en el dors d'un dibuix, esbossos d'obres desestimades o deixades a mig fer, els primers intents de tempteig d'allò representat a l'altra cara o, fins i tot, apunts de figures i objectes que després estaran reproduïts en altres obres sobre paper o tela (fig. 6). Les raons d'aquesta praxi són diverses i tenen a veure amb qüestions tan simples com l'aprofitament del paper o la facilitat que representa girar el full respecte a altres suports més voluminosos i cars, com ara el llenç, i que, a més, necessiten una capa de preparació per disposar-hi la pintura. Però, sobretot, el que fa possible trobar tants exemples d'obres amb imatges en l'anvers i el revers és el caràcter preparatori i d'exercici per a

¹⁶ El primer text manuscrit assenyala: «Coleccion de apuntes y dibujos originales por Luis Rigalt. Cuaderno XXII. contiene noventa y un dibujos». Aquesta anotació està corregida en un segon text, possiblement signat pel secretari de la Junta de Museus en el moment de l'ingrés de l'àlbum, en el qual se certifica que, en realitat, n'hi ha noranta-quatre. El 1987, però, una nova revisió constata que alguns dibuixos es van separar de l'àlbum i que en el conjunt ja només n'hi havia seixanta-vuit.



l'aprenentatge que tradicionalment ha tingut la disciplina del dibuix. *Estudi per al quadre «Platja de Portici»* (anvers) / *Croquis inconcret* (revers), de Marià Fortuny, forma part d'un seguit d'esbossos, a la tinta o al llapis de grafit, relacionats amb la retrobada pintura *Platja de Portici*.¹⁷ L'*Estudi* és un clar paradigma de la condició de material de treball atorgada al dibuix, no només per l'esbós en si mateix, sinó perquè el revers està completament tacat de pinzellades, distribuïdes de manera aleatòria, fruit d'escurar el pinzell mentre Fortuny estava pintant una aquarel·la, no sabem quina, en un altre full. El revers de l'*Estudi per al quadre «Platja de Portici»*, doncs, s'ha convertit per a l'artista en un mer material absorbent, gairebé com si es tractés d'un drap, encara que avui el referenciem amb el títol *Croquis inconcret*.¹⁸

Fig. 6. En el revers de *Platja* Isidre Nonell (1872-1911) esbossa la mà que trobarem representada a *Cec captaire* (1). *Calabrès* (anvers) / *Napolitana* (revers), de Fortuny, és un exemple de dors inacabat (2). *Paisatge nevad*, d'Isidre Nonell, conté un esbós desestimad de l'obra al revers (3).

¹⁷ Aquesta obra es va poder localitzar arran de l'exposició antològica que el MNAC va dedicar a Fortuny l'any 2003. Cristina MENDOZA i Francesc QUÍLEZ (2008), «Platja de Portici de Fortuny. Reflexions sobre la seva darrera etapa artística», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 9, pàgs. 113-131.

¹⁸ *Estudi per al quadre «Platja de Portici»* (anvers) / *Croquis inconcret* (revers) (MNAC 104978-D), www.museunacional.cat/ca/colleccio/estudi-al-qua

Tanmateix, en el paper, entès com un suport de gestació i factura d'altres obres més elaborades, es pot donar el cas que la riquesa dels esbossos representats, a l'anvers i al revers, sigui equiparable. La qualitat d'*Apunt de l'orquestra d'un teatre* (anvers) i *Dama en una llotja de teatre* (revers),¹⁹ de Ramon Casas, o de *Camperola amb cistell* (anvers) i *Pollets* (revers) (MNAC 026501-D), de Modest Urgell, per esmentar-ne només dos exemples, condueix l'espectador a contemplar cara i dors amb el mateix interès, de manera que la jerarquia entre *recto* i *verso* es trenca. En aquest escenari, doncs, s'esdevé una reflexió que recau en els responsables de la col·lecció i que consisteix a triar a quina de les dues cares s'atorga la condició d'anvers i a quina la de revers. Això passa quan les connexions entre cara i dors, a més d'enriquir el nostre coneixement sobre el procés creatiu d'un artista, també parteixen de la idea de considerar els dos plans del paper com un tot, un suport complet i útil on exercitar i desenvolupar els projectes. Però en el camí cap a la modernitat la concepció del suport com un objecte de doble pla es veurà cada cop més superada, fins al punt que artistes com Ismael Smith buscaran servir-se de les característiques òptiques del full sencer —transparència, claror i setinat— per aconseguir efectes cromàtics que interactuaran amb l'element gràfic representat a l'anvers.²⁰ En són un cas clar els dibuixos del 1911 *Dandis parlant. Il·lustració satírica*²¹ i *Parella conversant. Il·lustració satírica*,²² on la indumentària de les figures està pintada amb aquarel-

dre-platja-de-portici-anvers-croquis-inconcret-revers/maria-fortuny/104978-d (data de consulta: 9/7/2022).

¹⁹ *Apunt de l'orquestra d'un teatre* (anvers) i *Dama en una llotja de teatre* (revers) (MNAC 001048-D), www.museunacional.cat/ca/colleccio/apunt-de-lorquestra-dun-teatre-anvers-dama-en-una-llotja-del-teatre-revers/ramon-casas/001048-d (data de consulta: 9/7/2022).

²⁰ Alex MASSALLES, Núria ORIOLS i Carme RAMELLS (2017), «Ismael Smith: un art policrom», a *Ismael Smith: La bellesa i els monstres*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 244.

²¹ *Dandis parlant. Il·lustració satírica* (MNAC 128730-D), www.museunacional.cat/ca/colleccio/dandis-parlant-illustraci-satrica/ismael-smith/128730-d (data de consulta: 9/7/2022).

²² *Parella conversant. Il·lustració satírica* (MNAC 128732-D), www.museunacional.cat/ca/colleccio/parella-conversant-illustraci-satrica/ismael-smith/128732-d (data de consulta: 9/7/2022).

la i des del revers, per tal que les propietats translúcides del paper facin que el color aparegui a l'anvers amb una qualitat més tènue i subtil que si s'haguessin pintat directament des d'aquesta cara. És en aquests dibuixos que el revers deixa de ser un segon pla i passa a integrar-se en la construcció del que es vol representar a l'anvers.

Per contra, un dors deixat en blanc on no hi ha esbossos, traces pictòriques o anotacions afegides, a vegades també pot aportar dades d'interès. Aquestes dades estan relacionades directament amb la identificació dels materials emprats a l'hora de dibuixar o amb els que s'han utilitzat en el muntatge posterior de l'obra. I això és possible gràcies a la influència que el pas del temps exerceix sobre l'evolució física i química d'aquests materials. Així, en l'*Autoretrat* de Francesc Gimeno (MNAC 41195-D) es pot veure que les taques de greix oxidat que hi ha al revers estan en concordança amb el traç de l'anvers, la qual cosa significa que aquí l'artista va utilitzar un llapis litogràfic per dibuixar en lloc d'un llapis conté o un carbonet, com seria preceptiu.²³ El mateix succeeix a *Gitana dempeus* (MNAC 4901-D) i a *Cec captaire* (MNAC 4910-D), d'Isidre Nonell. En aquest últim dibuix, a més, una incipient taca marronosa en concordança amb el color revela que l'artista va pintar la figura amb una pintura greixosa diluïda, i no amb aquarella, com es pensava.²⁴ Però el pas del temps també deixa empremtes en els reversos que han estat en contacte amb una superfície àcida, per això sol ser habitual trobar taques esgrogueïdes en forma de veta i nusos de la fusta o línies contínues i fosques, a manera de cartró alveolar, en dibuixos que han estat emmarcats sobre aquests materials.

Finalment, no ens ha de passar per alt la informació que proporciona un dibuix si, a més de mirar-lo per ambdues cares, s'observa la transparència obtinguda gràcies a una il·luminació transmesa. Amb

²³ Carme RAMELLS (2006), «Estudi de la tècnica gràfica en dibuixos a grafit i carbó de Francesc Gimeno. Anàlisi per microscòpia i espectroscòpia Raman», a Jordi CARBONELL i Cristina MENDOZA (coords.), *Francesc Gimeno: Un artista maleït*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 57.

²⁴ Reyes JIMÉNEZ, Carme RAMELLS, Núria ORIOLS i Jordi IBÁÑEZ (2020), «Análisis de la técnica pictórica en dibujos de Picasso y Nonell en torno a 1900», a *21 Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pàgs. 31-33.



Fig. 7. Santiago Rusiñol (1861-1931), *Retrat de Carles Mani*, 1895. Llapis conté i carbonet sobre paper, 46,8 × 31,1 cm. En la imatge es pot observar la marca d'aigua del paper, visible amb llum transmesa. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 026793-D).

correspon amb el lloc on l'artista ha fet l'obra, ja que les grans factories exportaven la seva producció a diferents països i també els artistes podien viatjar d'un país a un altre amb els seus propis papers. Tampoc no podem pretendre obtenir una datació precisa perquè l'emblema d'un fabricant es manté igual durant un cert nombre d'anys. Tanmateix, si bé la informació aportada per l'origen del paper no s'ha de considerar determinant, sí que ajuda a establir correspondències significatives. La marca Chapron, identificada en el *Retrat de Carles Mani* (MNAC 026793-D), de Santiago Rusiñol, correspon a un paper francès del qual no tenim constància que es distribuís a Barcelona. Aquesta dada, confrontada amb la documentació històrica i artística que situa Rusiñol i Mani a París a finals del 1895,²⁵ abona la hipòtesi que el retrat es va fer a la capital francesa en aquella època (fig. 7).

Però les marques també ens regalen altres exemples curiosos, sobretot d'artistes que valoren les qualitats del paper. A *Croquis de figures, detalls arquitectònics, motius ornamentals i espases* (MNAC 105355-D),²⁶ Fortuny aprofita el doble cercle d'una filigrana italiana

sort, si el fragment del full on l'artista ha dibuixat coincideix amb la zona on el fabricant del paper ha situat la seva marca d'aigua, podem especular sobre la seva qualitat, el seu origen o la possible relació que un determinat dibuix pot tenir amb altres de similars. Certament, només amb la marca d'aigua no n'hi ha prou per ubicar o datar un dibuix. La procedència geogràfica d'una marca paperera no necessàriament es

²⁵ Francesc QUÍLEZ (2007), «Col·lecció de dibuixos del Gabinet de Dibuixos i Gravats», a *Dibuixos de Santiago Rusiñol del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgs. 15-16.

²⁶ www.museunacional.cat/ca/colleccio/croquis-de-figures-detalls-arquitectonics-motius-ornamentals-i-espases/maria-fortuny/105355-d (data de consulta: 9/7/2022).

amb el clàssic motiu de l'àncora, per dibuixar-hi el perímetre rodó d'un escut o tondo, tot fent servir la marca d'aigua com a substitut del compàs.

Fins aquí s'han donat alguns exemples de tot el que es pot arribar a copsar quan s'examina una obra des de diferents perspectives, tant des de l'anvers i el revers com des de la seva estructura interna. En definitiva, encara que un full de paper estigui format per dos plans oposats, aquests són susceptibles de complementar-se entre ells, ja sigui pels elements matèrics que hi podem trobar representats, ja sigui per les traces internes inherents al mateix suport i visibles per transparència. Per això és cada cop més necessària la recopilació sistemàtica de totes aquestes dades. Una recopilació que només podem obtenir si la mirada de l'obra es fa tenint en compte el conjunt. Per això és tan necessària la col·laboració estreta entre historiadors de l'art i conservadors restauradors, perquè d'aquesta col·laboració ha de sorgir la confrontació de les dades obtingudes que enriqueixrà la interpretació dels objectes estudiats.

ELS REVERSOS DE LA CATALOGACIÓ D'ART. EL CAS DE L'OBRA *INTERIOR D'ESGLÉSIA* (1914), DEL PINTOR JOAQUIM MIR

Mireia Ollé

Miquel-Àngel Codes Luna

Introducció i mètode

Interior d'església (fig. 8, anvers) és una obra pintada el 1914 per Joaquim Mir i conservada al Museu Abelló de Mollet del Vallès. Saber-ho tot d'una obra d'art feta en el passat —en aquest cas, d'una obra pintada fa cent set anys— és impossible, però intentar-ho és el que justament fa avançar el coneixement de la mateixa obra i de l'artista, i esdevé, per extensió, un dels principals motors que dona sentit a la disciplina de la història de l'art en general. El present estudi inclou una catalogació completa d'*Interior d'església*, però supeditada al concepte de reversibilitat, és a dir, d'allò que no es veu al primer cop d'ull. És un enfocament que va més enllà del revers físic de la pintura i que comporta una sèrie de reflexions i cruïlles metodològiques, que anirem enumerant. Per fer aquesta anàlisi hem buscat tots els camps que s'han de tenir en compte en una catalogació artística (s'han estudiat diversos models preexistents) i els hem agrupat en grans apartats segons unes lògiques internes ben definides. Després hem aplicat el model resultant a la pintura de Mir i, simultàniament, hem comentat els diversos graus de reversibilitat d'aquests grans apartats.



Fig. 8, anvers. Joaquim Mir (1873-1940), *Interior d'església*, 1914. Oli sobre tela, 73 × 71 cm. Museu Abelló, Mollet del Vallès.

Resultats

La primera guia a la qual ens hem remès per fer una llista dels camps útils per a la catalogació d'una pintura és *Object ID*, «un estàndard de documentació reconegut a escala internacional, concebut per identificar i registrar objectes culturals»¹ i promogut pel Getty Information Institute, presentat el 1997 i adoptat per la majoria d'organismes internacionals. És un estàndard mínim, motiu pel qual molts països i moltes institucions tenen les seves guies, més completes i complexes, que solen ser còpies o adaptacions de les que usen altres institucions o bé són propostes que fan els mateixos governs per unificar els criteris entre les diferents col·leccions nacionals i poder compartir més fluidament la informació. En el cas espanyol, per exemple, hi ha el *DOMUS. Sistema integrado de documentación y gestión museográfica*, promogut per la Direcció General de Belles Arts del Ministeri de Cultura i que té com a resultat més visible el portal d'internet *CERES. Colecciones en red*, la primera versió del qual es va penjar el 2010. En el cas francès, existeix el model que es pot veure a *Joconde: Catalogue des collections des musées de France*. En el cas català, des del 2005 i a instàncies de la Generalitat de Catalunya, la majoria de museus fan servir MuseumPlus, un programari de gestió creat per l'empresa suïssa Zetcom, el qual s'utilitza a la vegada com a base de dades del web *Museus en línia*.

Totes aquestes propostes necessiten diferents tesaurus, és a dir, llistes alfabètiques de paraules que s'utilitzen per classificar la documentació i que serveixen als documentalistes per definir i consensuar els mots que utilitzaran en relació amb els objectes. El més referenciat en l'àmbit de la catalogació artística és l'*Art & architecture thesaurus*, de l'Institut Getty, ja esmentat, tot i que n'hi ha d'altres de generalistes, com els que proposen, per exemple, els ministeris de cultura espanyol i francès, i d'altres lligats a camps concrets de la catalogació, com la *Union list of artists names* (ULAN) i el

¹ <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/objectid/> (data de consulta: 8/6/2022) (la traducció és nostra). Des de l'octubre de 2004 els drets de llicència els té l'International Council of Museums (ICOM).

Getty thesaurus of geographic names (TGN), ambdós promoguts al·tre cop per l'omnipresent Institut Getty.²

Pel que fa a la classificació iconogràfica, que representa una part crucial de qualsevol catalogació artística, destaquen dos tesaurus: l'*ICONCLASS*, nascut als anys quaranta del segle xx a la Universitat de Leiden i obert a revisions (s'encarrega del seu manteniment la Henri van de Waal Foundation, que porta el nom del fundador del thesaurus en qüestió), i el *Thesaurus Iconographique* de François Garnier, encarregat pel Ministeri de Cultura francès i publicat el 1984,³ el qual tendeix a enumerar més «motius que no pas temes, amb la intenció de servir no solament a la història de l'art, sinó a la recerca històrica general».⁴

Avui dia, l'assoliment d'un sistema estàndard de catalogació internacional és una realitat encara molt llunyana, tot i que n'hi ha intents en curs com el *Concept reference model* del Comitè Internacional de Documentació (CIDO) del Consell Internacional de Museus. En conseqüència, per continuar amb la proposta d'aquest article hem hagut de consultar un conjunt de models, amb la limitació conscient que el que hem vist en alguns casos és una versió reduïda d'allò a què realment tenen accés els professionals i/o clients de programes de catalogació, llistar tots els camps que inclouen, organitzar-los en grans apartats amb una lògica interna ben definida i crear

² Enllaços a les traduccions de l'Art & Architecture Thesaurus (AAT) de l'Institut Getty: <http://aatesaurus.cultura.gencat.cat/index.php> (trad. al català, Generalitat de Catalunya); www.aatespanol.cl/ (trad. al castellà, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile).

Enllaços a la resta de tesaurus citats: Ministerio de Cultura de España, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/>; Ministère de la Culture et de la Communication (França), <http://data.culture.fr/thesaurus/page/servicesProducteurs>; Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN), www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/; Union List of Artists Names (ULAN), www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/.

³ François GARNIER (1984), *Thesaurus iconographique: Système descriptif des représentations*, París, Léopard d'Or. Existeix una traducció al català publicada el 1990 pel Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya.

⁴ Ramon SOLER FABREGAT (2003), «Recuperació de temes iconogràfics a bases de dades d'imatges artístiques a Internet», *Ítem: Revista de Biblioteconomia i Documentació*, núm. 33, pàgs. 51-70, esp. pàg. 55.

un model nou per finalment aplicar-lo a l'obra de Mir.⁵ Al marge dels vaivens de posició i nomenclatura de camps que té cadascun dels models consultats, hi ha sis apartats que tots comparteixen d'una manera o altra: identificació, descripció iconogràfica i funcional, història i valoració crítica, conservació, imatges, i administració. Tot seguit enumerarem només els camps que s'han emplenat i anotarem els interrogants que han anat sorgint en relació amb la seva reversibilitat (alguns molt obvis, però igualment necessaris per a la reflexió) i que es respondran en les conclusions.

Identificació

Quant a la identificació, estem davant d'una pintura («classificació genèrica»); més concretament, davant d'un quadre («nom comú de l'objecte»). És una obra definitiva («tipologia»), titulada *Interior d'església de Sant Vicenç de Mollet* («títol») arran del contingut que apareix en una etiqueta històrica que hi ha al revers de l'obra («ori-

⁵ La següent relació de camps s'ha dut a terme a partir dels que s'han trobat a les publicacions següents, ordenades per any de publicació:

- *Categories for the description of works of art* (CDWA) (en línia), Los Angeles, Getty Research Institute, www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/ (consulta: 18/1/2022). Es va iniciar a principis de la dècada dels noranta del segle XX.
- Andrés CARRETERO, Marina CHINCHILLA et al. (1998), *Normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- *Méthode de rédaction informatisée des notices d'objets de musées*, París, Ministère de la Culture, 2005.
- Murtha BACA et al. (2006), *Cataloging cultural objects: A guide to describing cultural works and their images*, CCO, Chicago, American Library Association. Adaptació del CDWA de l'Institut Getty.
- Anna PAOLINI (ed.) (2007), *La documentación de las colecciones de arte*, París, UNESCO (Manual de Protección del Patrimonio Cultural, 3).
- Lina NAGEL (ed.) (2008), *Manual de registro y documentación de bienes culturales*, Santiago de Xile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- *Guia de documentació de les col·leccions zoològiques: Manual d'informatització amb MuseumPlus. Versió 1*, Barcelona, Museu de Ciències Naturals, 2016.

gen del títol») escrit en català («llengua del títol»). És una obra original («nivell d'atribució») de Joaquim Mir i Trinxet, nascut a Barcelona el 1873 i mort a la mateixa ciutat el 1940 («autor principal»), datada al 1914 («any final»), tal com indica en la signatura («justificació de la datació»). Amb una forma gairebé quadrada («tipus de forma»), l'obra té —si es pren com a referència el bastidor de la tela— una alçària de 73 cm i una amplada de 71 cm («dimensions»). És una pintura a l'oli («tècnica»), sobre una tela de fibres vegetals i teixit pla («suport»), feta amb una pinzellada densa («factura»), en la qual hi ha escrit el següent («firmes i marques d'autoria»): «J. Mir / Mollet 914» (anvers, angle inferior dret, amb «J. Mir» subratllat) i «Joaquim Mir / firma meva» (revers, angle superior dret, amb «Joaquim Mir» subratllat, escrit amb tinta).⁶ Però hi ha més elements destacables («altres trets distintius»), com les tres etiquetes històriques del revers, dues de les quals són manuscrites: «Mollet. ~ Interior de la Esglesia. / Pintat Abril 1914.», en forma rectangular, amb tinta negra i d'autor desconegut, i «18. / 7.000 Pts.», en forma circular, amb tinta negra i d'autor desconegut, que molt probablement indica el número i el preu de l'obra en una exposició en una galeria (fig. 9). Així mateix, trobem una etiqueta impresa, de la ja desapareguda galeria La Pinacoteca, de Barcelona. L'obra també té al revers cinc etiquetes modernes: dues d'impreses de dues empreses privades (Serviart i TTI Transporte Internacional), dues d'impreses que contenen la fitxa catalogràfica mínima de la mateixa obra (una d'elles mostra el número «38», escrit a mà *a posteriori*) i una altra de manuscrita on diu «12 E NATURES» (en forma rectangular, amb retolador i d'autor desconegut).

En aquest primer apartat d'identificació hi ha dos reversos contundents: el físic (només els conservadors o els propietaris de la pintura poden accedir al revers i observar l'obra de manera completa) i el de l'autoria. Si no hi ha una cartella informativa ni una signatura visible clara, qui és capaç de saber l'autoria d'una pintura? I, si es va més enllà, qui és capaç d'assegurar el grau d'atribució, la datació cor-



Fig. 9. Etiquetes històriques ubicades al bastidor de la tela.

⁶ No s'ha fet un estudi grafològic de l'escriptura de Joaquim Mir.

recta i la veracitat de la mateixa signatura? En quin grau afecta tot això la contemplació de l'obra?

Descripció iconogràfica i funcional

Pel que fa a la descripció iconogràfica i funcional, estem davant d'una pintura en la qual es mostra l'interior d'una església, on es veuen dues figures assegudes, presentades en diagonal i vestides de color negre, situades sota la volta d'un arc de la nau principal d'una església. Molt a prop s'hi veu un púlpit, mentre que al fons hi ha una capella amb un altar i un retaule, a més d'unes escales en les quals apareix una persona pujant-les («descripció general - sinopsi»). Pel que fa a la iconografia, l'obra es correspon amb els codis 11Q713 i 13.11.2 dels tesaurs *ICON-CLASS* («interior d'església») i *GARNIER* («pràctica religiosa no ritual»), respectivament («classificació *ICONCLASS* / *GARNIER*»). L'obra representa una escena contemporània a la realització de l'obra («datació de la imatge representada»), retrata el que va ser l'antiga església de Sant Vicenç de Mollet del Vallès («descriptors identificadors - llocs retratats») i s'inscriu dins la pintura catalana del segle xx, més específicament en l'època i la generació d'artistes que l'historiador Francesc Fontbona va batejar amb el nom de «postmodernisme» («context cultural / estilístic»)⁷.

En el cas de l'apartat de la descripció iconogràfica i funcional, la reversibilitat se centra únicament en la figura de l'espectador i el seu nivell de coneixements: quants dels espectadors que miren l'obra poden saber qui hi apareix exactament i per què i a quin marc estilístic i cultural s'adscriu?

Història i valoració crítica de l'obra

Ara és el torn del tercer apartat: història i valoració crítica de l'obra. En la documentació conservada a l'arxiu del Museu Abelló hi ha una

⁷ Francesc FONTBONA (1975), *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, pàgs. 35-45.

pàgina del llibre de compravenda d'obres d'art de Joan Abelló on apareix una relació de les obres que el mateix Abelló deixà en dipòsit el 1964 a Eric Peel, propietari de la Broadway Art Gallery (Worcestershire) i molt interessat en l'art espanyol. En aquest llistat apareix una «Iglesia» de «Mir» per un import de «2.000» (no s'especifica la moneda), però l'operació no tirà endavant (en la mateixa pàgina es llegeix «todo devuelto»). No obstant això, segons el testimoni oral d'una antiga treballadora del Museu Abelló, la pintura de Mir entrà a formar part de la col·lecció de Joan Abelló als anys vuitanta, després d'haver-la adquirit a la galeria Manel Mayoral, de Barcelona. Tot apunta, doncs, que la pintura era propietat d'Abelló als anys seixanta o que en va ser un simple intermediari, que posteriorment se'n va desprendre o desentendre i que als anys vuitanta la va recuperar. De fet, aquesta va ser una praxi habitual d'Abelló en la seva faceta de col·leccionista («història de l'objecte - persones relacionables»). La pintura ha format part de dues exposicions monogràfiques dedicades a Mir, «Joaquim Mir. Itinerari vital» (Palma, Lleida i Girona, 1997-1998) i «Mir i Abelló» (Vic, 2001-2002), i de quatre mostres col·lectives, totes a partir dels anys noranta. També va ser objecte d'una de les intervencions en la jornada «Els reversos de les obres d'art», celebrada el 15 de desembre de 2021 a la Universitat de Barcelona, presentada pels signants («història de l'objecte - fets relacionables»). Cal no descartar la possibilitat que l'obra estigués present en la mostra individual que Mir va fer a la Sala Parés el 1915. De fet, en la relació d'obres del catàleg hi ha un *Interior* amb el número 10; l'obra amb el número 8 és *L'Alzina i la vaca*, pintura conservada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i inspirada en el paratge de Mollet conegut com l'alzina de Can Magre, lloc de trobada de molts molletans.⁸ Pel que fa a l'etiqueta de La Pinacoteca, podria indicar que la pintura va formar part d'alguna exposició col·lectiva d'aquest establiment comercial o que simplement s'hi va portar a emmarcar, ja que també ofería aquest servei. Fos com fos, això va succeir de finals dels anys vint cap endavant. La resta d'etiquetes estan vinculades a l'activitat expositiva de la peça a partir dels anys noranta, però no s'ha pogut establir la relació

⁸ (1915), *Exposició extraordinària d'obres de Joaquim Mir*, Barcelona, Sala Parés. Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Fig. 10. Josep Salvany (1866-1929), *Vista de l'interior i altar major d'una església a Mollet del Vallès*, 1915. Biblioteca de Catalunya.

exacta de cada etiqueta amb cadascuna de les mostres on l'obra ha estat present («història de l'objecte - observacions de les persones, llocs i fets relacionables»).

Joaquim Mir és un pintor català especialitzat en el gènere del paisatge i un dels artistes indubtablement més destacats de la seva generació, i cal situar-lo temporalment entre els segles XIX i XX («valoració crítica de l'objecte - biografia introductòria de l'autor»). Després de l'accident que va patir a Mallorca, de l'internament a l'hospital psiquiàtric Institut Pere Mata, de Reus, i la seva recuperació als po-

bles de Maspujols i l'Aleixar, sempre acompanyat de la seva mare i la seva germana Pilar, el 1914 va marxar a viure a Mollet del Vallès, on residia la seva germana gran, Joana. L'estil que inicià a Mallorca, desbordant pel que fa a les formes i els colors, va continuar desenvolupant-lo en terres tarragonines, però quan va arribar al Vallès el seu paisatgisme es va asserenar en la forma («valoració crítica de l'objecte - inserció de l'obra en la trajectòria biogràfica, tècnica i estilística de l'autor»).

Gràcies a l'enquadrament que va escollir Joaquim Mir a l'hora de pintar l'església de Sant Vicenç de Mollet, actualment es pot imaginar aquesta part de l'edifici, ja que l'església es va enderrocar el 1936 per fer-ne una de nova i els únics testimonis gràfics que ens n'han quedat —sobretot, el conjunt d'imatges de Josep Salvany conservat actualment a la Biblioteca Nacional de Catalunya (fig. 10)— no van retratar el lateral esquerre de l'interior, justament la part que Mir va pintar («valoració crítica de l'objecte - valoració iconogràfica - comentari dels personatges, llocs i fets retratats»)⁹. La diagonal marcada pels personatges genera un punt de fuga que va cap a l'altar, per la qual cosa estem davant d'una composició ben meditada. Tot i que la tria temàtica de Mir d'un interior fosc, senzill, sense grandesa, no

⁹ No se sap del cert si la destrucció de l'església —d'estil gòtic i amb talles renaixentistes— va ser deguda al mal estat en què es trobava l'edifici, a les circumstàncies de la Guerra Civil o bé va ser fruit d'una operació especulativa. La qüestió és que de l'església original només es va poder conservar el campanar.

era una elecció agosarada (feia més de vint anys que Rusiñol havia escandalitzat el públic barceloní amb els seus interiors rònecs, que atemptaven contra el que es considerava el bon gust), la seva predilecció per allò popular per sobre d'allò majestuós és clara. L'elecció d'un interior tan fosc, d'altra banda, esdevé una raresa en l'obra de Mir: ell va ser un pintor interessat sobretot per la llum; de bon principi va allunyar el color negre de la seva paleta i, de fet, quan el necessitava solia barrejar carmí, ultramar i verd maragda, de manera que l'acció d'obscurir una composició esdevenia una operació complexa.¹⁰ La interrelació de les persones que apareixen en la imatge és nul·la i el seu possible vincle amb el pintor s'ignora («valoració crítica de l'objecte - valoració iconogràfica - altres particularitats»). És un quadre que només estableix relació temàtica amb una obra de les que es coneixen del període del Vallès (*Altar barroc. Montornès, c. 1915*, col·lecció particular) i amb d'altres d'etapes anteriors, com l'*Interior d'església* (1898) conservat al Museu de Montserrat o *Els cantaires* (c. 1913) de la col·lecció J. Gimferrer («valoració crítica de l'objecte - objectes del mateix autor i documents relacionables»). Malgrat aquests exemples d'interiors (generalment més il·luminats que l'obra analitzada aquí), Mir va ser un pintor preeminentment paisatgista i la seva obra normalment no admet segones lectures, a excepció de les figures de vells que col·locà en un primer pla en unes quantes obres de l'etapa tarragonina, les quals sí que podrien indicar una reflexió de l'artista de caràcter més emocional.

No es coneix cap citació, comentari o reacció crítica sobre l'obra, fet que té a veure indirectament amb els diferents graus d'atenció dels principals biògrafs de Mir a l'etapa del Vallès (1914-1922) i amb la fortuna crítica de Mir en general, concentrada, lògicament, en el paisatge, el gènere que més conreà, com ja s'ha dit. Sobre l'etapa vallesana (les etapes de Mir estan vinculades als diferents llocs on residí, i no a qüestions estilístiques), Josep Pla gairebé ni la mencionà; Enric Jardí la inclogué al final del capítol dedicat a l'etapa de Tarragona, on la qualificà com el període en què Mir feia una pintura «més

¹⁰ Nadia HERNÁNDEZ HENCHE (2008), «La paleta màgica», a Francesc MIRALLES (coord.), *Joaquim Mir: Antològica, 1873-1940*, Barcelona, Fundació "la Caixa", pàg. 27.

normal»;¹¹ mentre que Teresa Camps i Francesc Miralles l'han tractat igual que a la resta d'etapes, tot i que el segon autor no li ha dedicat cap monografia (és l'única etapa amb la qual no ho ha fet). En relació amb tot això, resulta interessant comprovar la possible discrepància sobre com les etapes més estudiades de Mir són les de Mallorca i Tarragona, i que l'etapa en què potser el pintor va gaudir més va ser la del Vallès, una època de calma després de les tenebres i en què li arribà, a més, una de les notícies que el van fer més feliç: l'anhelada medalla a Madrid el 1917 («valoració crítica de l'objecte - fortuna crítica vinculada a l'objecte»).¹² La bibliografia relacionada amb l'obra està totalment lligada als catàlegs de les exposicions en què ha participat («valoració crítica de l'objecte - bibliografia»).

El nivell de reversibilitat d'aquest apartat d'història i valoració crítica de l'objecte, no cal dir-ho, és elevadíssim i està totalment lligat al grau d'expertesa de la persona que mira el quadre.

Estat de conservació

Quant a la conservació, el quadre presenta un estat bo («estat de conservació»). S'ha fet una anàlisi de l'anvers de l'obra amb llum ultraviolada (UV) i s'han detectat petits retocs a la zona negra dels vestits dels personatges i un de color marró al lateral inferior de l'obra. Té lògica que hi hagi aquests retocs perquè és en el color negre dels vestits on hi ha més presència de clivellats: en relació amb això, justament al revers de la tela que correspon a aquesta mateixa zona s'observen unes taques olioses que van poder ser causades per algun problema tècnic: per exemple, un excés de mèdium o de dissolvent («anàlisi»).

¹¹ Enric JARDÍ, *Joaquim Mir*, 2a ed., Barcelona, Polígrafa, 1989, pàg. 92.

¹² Nadia HERNÁNDEZ HENCHE (2008), «La paleta màgica», pàg. 31: «Conscient del rumb que havia donat a la seva pintura, fins al final de la seva vida va interrogar clients i amics sobre quins quadres els agradaven més, “els d'abans o els d'ara?”. Sovint, després d'un silenci incòmode, responia ell mateix assenyalant la tela que tenia al cavallet: “Doncs a mi aquestes”».

Imatges i administració de la peça

Quant a les imatges, es conserven un seguit de captures fetes amb càmera digital (plans generals i de detall). I, pel que fa a l'administració de la peça, l'obra és propietat del Museu Abelló («propietari»), té el número de registre 2233 («números - registre») i va ser donada («ingrés - forma») per Joan Abelló («procedència») l'any 1996. Actualment està ubicada al magatzem del Museu («ubicació actual / ubicació habitual»). Les úniques valoracions econòmiques que se'n tenen són les que consten a l'etiqueta històrica del revers i les assignades a les assegurances pel préstec de l'obra («valoració - altres valoracions econòmiques»).

En el cas d'aquests dos darrers grans apartats (imatges i administració), la reversibilitat és total (és una informació només a l'abast del personal del Museu), a excepció de les informacions que es poden desprendre de la inspecció visual de l'estat de conservació de l'obra, la seva ubicació actual (obra i espectador comparteixen espai) i la seva valoració econòmica (l'espectador pot tenir unes nocions sobre el mercat artístic que li permetin fer una taxació aproximada i sempre inexacta per manca de dades crucials).

Conclusions i discussió

El concepte de revers d'una pintura té dues interpretacions possibles: la restrictiva (allò que hom pot veure al revers físic de l'obra i les informacions que d'allà es poden extreure) i la genèrica (que inclou la primera i s'endinsa en altres temes molt més complexos i allunyats de l'obra en si mateixa, com els reversos del mateix artista o fins i tot de la història del gust). La primera és necessària, però immediatament insatisfactòria, ja que és un obstacle per al coneixement del quadre, i, a més, en obres que no siguin bidimensionals presenta no poques dificultats; la segona està condemnada al fracàs d'antuvi pel seu maximalisme, però és de compliment obligatori per a tot estudiós de l'art.

Conèixer-ho tot sobre una obra d'art —incloent-hi allò que no és evident o que els condicionants de la societat del moment impedei-

xen veure o marginen— és impossible, una «innocent voluntat», com va dir Borges en referència al fet d'escriure biografies.¹³ Però cal intentar-ho, i intentar-ho significa fer una catalogació exhaustiva que inclogui tots els fils informatius i interpretatius que qualsevol obra d'art permet. En la nostra proposta d'harmonitzar uns quants models de catalogació, els sis apartats resultants tenen una gradació de menys a més *reversibilitat* gairebé perfecta: la majoria de persones poden mirar una pintura i identificar-la mínimament; menys persones la poden descriure iconogràficament i funcionalment; menys persones encara poden explicar la història i la valoració crítica de la pintura i del seu autor o autora; moltes menys poden exposar els aspectes tècnics exactes del seu estat de conservació, i ningú, a excepció del personal del Museu, té accés a les imatges i la documentació administrativa de la peça.

Però per comprendre globalment el concepte de revers de les obres d'art cal anar a l'origen d'allò que el provoca, el qual té tres components molt clars: el nivell d'accés, el nivell de coneixement i el factor històric. El nivell d'accés a la fitxa completa de l'obra, per exemple, determina indiscutiblement el nombre d'informacions que hom té sobre aquesta (en relació amb això, se sol distingir el catàleg *extern* —el que es presenta al públic majoritari, on només apareix una selecció de camps— i el catàleg *intern* —on hi ha tota la informació que es té de la peça—). Pel que fa al nivell de coneixement, no cal esplaïar-se gaire en l'explicació: com més coneixement tingui l'individu o tota la societat sobre una obra, menys reversos contindrà aquesta. Per acabar, hi ha el factor històric, que té el poder de generar o eliminar reversos. Vegem-ne dos exemples: el primer és que el creixement actual del moviment feminista fa que l'obra oculta de moltes dones artistes del passat comenci a ser recuperada; el segon és que el canvi de gust generacional pot provocar el desinterès de l'art realista català creat entre el 1850 i el 1936 i, per extensió, la davallada d'estudis que omplien els nombrosos buits pendants d'investigació.

¹³ Manuel ALBERCA (2021), *Maestros de vida: Biografías y bioficciones*, Màlaga, Pálido Fuego, pàg. 7: «Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que pertenecen a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía».

A *Meditación del marco*, Ortega y Gasset explicava que, arran de veure's limitat a l'extensió d'un plec, havia decidit tractar un tema proper i molt més humil que el comentari d'una pintura: el marc.¹⁴ Però ràpidament conclouïa que condensar el tema del marc en un plec també era una quimera: es comença pel color daurat i es pot acabar analitzant per què a Orient no es fan servir marcs i les diferències entre civilitzacions que aquest detall revela. Amb el revers d'una obra de Joaquim Mir (fig. 11) o de qual-sevol altre pintor passa exactament el mateix: es comença analitzant unes etiquetes i es pot acabar intentant respondre per què Mir no és un referent europeu (els reversos de la fortuna crítica lligats als centres de poder o, dit d'una altra manera, com s'estableix el cànon) o per què no s'arriba a un consens internacional sobre com s'ha de catalogar una obra d'art (un revers directament del caràcter humà: per què no ens posem mai d'acord), que no pertoca contestar en aquest estudi.¹⁵



Fig. 11, revers. Joaquim Mir (1873-1940), *Interior d'església*, 1914. Oli sobre tela, 73 x 71 cm. Museu Abelló, Mollet del Vallès.

¹⁴ José ORTEGA Y GASSET (2016), «Meditación del marco», a *El Espectador* III y IV, Madrid, Alianza, pàgs. 137-146 (1a ed.: 1921).

¹⁵ Els autors expressen la seva gratitud a Reme Barbero, de l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a Anna Bussom, del Servei de Suport Tècnic i Inventari de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya, i a Pepa Ventura, del Museu Abelló.

REVERSOS RUSIÑOL. ALLÒ QUE ENS EXPLIQUEN LES ESQUENES DELS QUADRES

Josep Pascual

Teresa-M. Sala

Amagar significa deixar empremtes.
Però unes que siguin invisibles.

WALTER BENJAMIN

En aquest intercanvi de punts de vista sobre els reversos fixarem la nostra mirada allà on el temps ha anat deixant el seu rastre. La consciència sorgeix justament en el lloc de l'empremta, ja que les restes del record ens apropen a l'objecte o bé a allò que fortuïtament apareix com a obra de l'atzar. De manera que els reversos físics o metafòrics dels quadres fan referència al que està amagat; tant poden al·ludir al tema com a la model o a algunes qüestions que responen al que hi ha darrere de les imatges.

Les peces escollides del Cau Ferrat per fer-ne l'anàlisi són les següents:

- *La casa de préstecs*, «Rêverie» (o *La medalla*) i *La morfina*, obres executades per Santiago Rusiñol a París el 1889 i el 1894, respectivament, i que podríem situar entre el naturalisme i el moviment simbolista.
- *La Magdalena penitent*, de Doménicos Theotokópoulos, el Greco, que va arribar a Sitges en tren el 1894 des de la capital francesa.

En totes elles veiem unes dones que expressen patiment físic i moral, ahora que projecten els sentiments i les experiències viscudes per Santiago Rusiñol. Les empremtes del dors dels quadres revelen històries susceptibles de ser recollides i que poden il·luminar algunes qüestions relacionades amb l'anvers.

Alguns reversos ens parlen de l'origen del material emprat, de l'època de l'obra, de les distàncies o dels llocs recorreguts per les obres,

de la situació socioeconòmica de l'autor. De vegades s'hi poden trobar anotacions que ens aporten informacions addicionals sobre la peça, mentre que en altres casos aquesta informació s'ha perdut. Els detalls de la materialitat del quadre no són exclusius de la mirada que sobre la pinzellada de l'anvers ens permet dilucidar la tècnica emprada, on «el temps també pinta»,¹ que diria Goya.

Els reversos tenen a veure amb allò que al llarg dels anys s'acumula en una obra i que ens convida a considerar les qüestions següents:

- *Origen dels materials*: d'on provenen els llenços i els bastidors o suports de les obres d'art.
- *Anotacions manuscrites pels mateixos autors*: poden detallar el títol de l'obra, on s'ha fet, el nom de l'artista, l'any en què va ser feta, dedicatòries, etc.
- *Bastidors*: n'hi ha diverses tipologies, des dels que podem denominar de gamma alta fins als molt senzills, que ens indiquen la situació econòmica que en aquell moment vivia l'artista, amb falques als angles o sense (bastidor fix), amb diferents tipus de subjeccions.
- *Marques*: els conservadors o tècnics marquen les obres d'una determinada manera per a les exposicions, cosa que ens permet veure els recorreguts que han fet. També identifiquen les empreses especialitzades en transport d'obres d'art amb les quals ha viatjat l'obra. De vegades ens indiquen que ha passat per una duana en algun dels seus viatges. També és probable trobar-hi anotacions aportades pels tallers d'emmarcament.
- *Etiquetes*: apareixen enganxades al bastidor, al marc o sobre la tela.
- *Identificacions o números d'inventari/anotacions internes*: sovint no sabem qui les va fer.
- *Cicatris del temps*: l'empremta i les vicissituds històriques o d'altre tipus que deixen rastre en els reversos.
- *Intervencions fetes per restauradors*: aplicació de pegats, bandes perimetrals, entelats, etc.

¹ «Dictamen sobre la restauración de pinturas», a *Goya desde Goya* (1993), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (Les Arts i els Artistes).

La dona de negre

L'inefable bonheur d'être triste.

VICTOR HUGO

A Occident el color negre es relaciona amb el dol, la tristesa, l'angoixa, l'obscuritat, la mort i l'infern, i de vegades s'associa a la dignitat. De fet, es tracta d'un no-color. A finals del segle XIX la dona de negre encarna un estat d'ànim, un estat de l'ànima, i, en una poètica de la melancolia regnant, revela el defalliment o el patiment, físic i psíquic, de l'ésser humà. En aquella època, les dones de dol esdevenen imatges evocadores i plenes de silenci. I així, marcades per la fatalitat, les dones de negre causen un cert sentiment d'estranyesa, que sovint arriba a sobrevenir en una aflicció dolorosa o que fins i tot emula la mort. A *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, la representació de la mort esdevé una presència que evoca l'irrepresentable. En les Festes Modernistes de Sitges (setembre de 1893), l'obra va ser escenificada en una sala a les fosques a partir d'una escenografia i una il·luminació de Rusiñol.

D'altra banda, també les bèsties negres, com el corb o el gat, es converteixen en aparences d'un misteri inquietant, encarnen i projecten l'ombra fantasmal de la nit. Una de les obres que Santiago Rusiñol va fer en la seva primera estada a París, l'any 1889, va ser *La casa de préstecs* (fig. 21, anvers i revers). Pel que fa al títol, Miquel Utrillo va escriure:

Envía al Salón de París del Champ de Mars un patio, algunas macetas a la derecha, una oscura escalera en el fondo, un cobertizo de remendón a la izquierda, y una mujer en el centro. ¿Qué asunto representa todo esto? Ninguno, sin duda; pero la casa es triste, el patio lúgubre, las plantas piden luz, casi todo es melancólico; el sombrío traje de la mujer induce a creer que es una casa de empeño... ¿Para qué se necesita pues el asunto cuando la impresión general que produce una obra de arte despierta las más íntimas emociones?²

² Miquel UTRILLO (1890), «Los pintores españoles en el Salón de París», *La Vanguardia*, núm. 1513 (7 de juliol), pàgs. 1-2.



Fig. 21, anvers i revers.
Santiago Rusiñol
(1849-1931),
*La casa de prétecs
o d'empenyorament*,
1889. Oli sobre tela,
97,8 × 130,2 cm.
Cau Ferrat de Sitges
(CFS 30772).

Es tracta d'una pintura on retrata una dona de negre que transita per un pati lúgubre de la capital francesa, una imatge ombrívola de to naturalista. Rusiñol escull posar l'accent en una dona vestida de dol situada en un espai desolat, que impressiona fortament per l'atmosfera grisa que l'envolta. Sens dubte, el color negre, que s'identifica amb la mort, la foscor, el fred hivern, el silenci i la solitud, li confereix un cert aspecte de fotografia literària. El moment capturat esdevé l'instants decisiu d'una història que impacta en l'espectador i el situa en un sentiment de densa tristor. En l'època, va ser exposada a diversos llocs: el 1890, al Salon Champ de Mars de París amb el títol *Cour (Île de la Cité)* i també a la Sala Parés; el 1891, a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Berlín; més tard, el 1893, a la World's Columbian Exhibition de Chicago, i el 1894, a l'Exposició Artística de Bilbao.

Els reversos ens informen del domicili de Santiago Rusiñol al número 33 del carrer de Petritxol de Barcelona. El desembre del 2015 l'obra va entrar al laboratori de restauració per fer una neteja mecànica del revers i l'anvers de l'obra. En aquesta intervenció també es van retirar els vernissos oxidats (neteja química) i es va envernissar de nou tota la capa pictòrica.

«Rêverie» (*La medalla*) i *La morfina* (anvers i revers d'una mateixa situació)

A «Rêverie» (*Stéphanie Nantas*), pintat durant l'etapa de l'Île de Saint Louis, a París, Rusiñol ens endinsa en una figura melancòlica, «de cloure els ulls mirant per dintre d'un més enllà difumit»,³ en la línia estètica del suggeriment dels simbolistes.

En un altre pla, des del 1889 fins al 1899 Santiago Rusiñol va estar enganxat a la morfina per apaivagar el dolor que afectava el seu cos a conseqüència d'una caiguda que havia tingut a la capital francesa i que li havia afectat un ronyó.⁴ El 1894 Rusiñol va fer dos quadres on exhibeix la seva aflicció: «Rêverie» (*La medalla*) i *La morfina* (fig. 22 i 23). Les imatges copen dos moments clau, que configuren una seqüència significativa: quan pren l'alcaloide i quan està sota els efectes de la substància. És una escena interior torbadora, on l'artista plasma i exposa públicament el seu estat.

La pèrdua del benestar físic i el tractament contra el patiment amb morfina acabaren desembocant en una addicció de la qual Rusiñol hagué de desintoxicar-se el 1899 al sanatori dels doctors Paul i Alice Sollier a Boulougne-



Fig. 22. Santiago Rusiñol (1861-1931), «Rêverie» o *La medalla*, 1894. Oli sobre tela, 100 x 120 cm. Cau Ferrat de Sitges (CFS 31691).

Fig. 23. Santiago Rusiñol (1861-1931), *La morfina*, 1894. Oli sobre tela, 87 x 115 cm. Cau Ferrat de Sitges (CFS 30715).

³ Santiago RUSIÑOL (1990), «Discurs», a *Festa Modernista del Cau Ferrat*, novembre de 1894, edició facsimil, Sabadell, AUSA, pàg. 9.

⁴ Josep de C. LAPLANA i Mercedes PALAU-RIBES O'CALLAGHAN (2004), *La pintura de Santiago Rusiñol*, Barcelona, Mediterrània, pàg. 76.

sur-Seine. Aquest era l'únic establiment existent a França dedicat al tractament de malalties nervioses i a la morfinomania. En aquella «casa del silenci», com la descrivia Rusiñol en la revista *Pèl & Ploma*, els espais eren dolorosos, com ho era també el seu estat físic i anímic. En el recull *Ocells de fang* (1905) apareix un relat, «El morfiníac», on explica la seva experiència amb la droga i el qual té un escriptor com a protagonista:

Però tu me la donaràs, morfina, la força! No hi fa res que després em matis. Avui mateix treballaré! Jo hi posaré el pensament, i tu em sostindràs la mà, si em vol caure, que tens el coratge que em falta. I quina obra que farem, morfina! Quin fill tindrem tots dos! Serà l'obra de trenta anys d'esperar, de voler-te i de no poder-te tenir! Jo t'explicaré ratlla per ratlla, i tu em mouràs la voluntat, i cada bes teu serà una estrofa, i no hi fa res que m'emmetzinis: si el fruit ha d'ésser hermós, emmetzina'm.⁵

Aquest és el contrapunt narratiu de les seves imatges plàstiques i un revers que va marcar la vida de molts creadors que prenen l'anomenada «fada grisa» per apaivagar la fatiga de viure.⁶ Durant la dècada dels noranta del segle XIX, artistes com Paul-Albert Besnard o Eugène Grasset van plasmar plàsticament la morfinomania, dependència que podem relacionar amb els paradisos artificials ja cantats en els poemes de Charles Baudelaire. Són les flors del mal, flors de la vida i la mort, de la bogeria i les al·lucinacions. De manera significativa, les opiàcies apareixen com una *vanitas* simbòlica, evocadora dels turments de l'ànima, en el quadre *Flors de somni* del pintor belga Ferdinand Khnopff. D'aquest mateix artista, la representació de la ciutat morta, inspirada en la novel·la *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach (1892), sembla coincidir amb la *Madonna* d'Edvard Munch, en una dicotomia inquietant que ens remet a l'instant decisiu esco-

⁵ Santiago RUSIÑOL (1905), *Aucells de fang*, Barcelona, Tip. L'Avenç.

⁶ Irene GRAS (2012), «La recerca de paradisos artificials: imatges de la morfinomania», a T. M. SALA (coord.), *Pensar i interpretar l'oci: Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 202 (Singularitats).

llit. Dones, totes elles, que pertanyen a una sensibilitat finisecular, que, com *La morfina*, i en paraules de Rusiñol, representen la «Sirena de veu melosa», la «Cortesana de la Mort», «la Fada de l'amor al somni» o «la Guardadora del turment».

Tanmateix, sabem que Rusiñol va comprar la tela del quadre a Montmartre, tal com veiem en la inscripció que hi ha al dors de l'obra: «Colours fines. Toiles à tableaux. Pignel Dupont. 17, rue Lepic. Montmartre. Paris». Allà també hi acudia Vincent van Gogh, que, tal com està documentat, a vegades hi comprava cartró (vuit de les seves pintures i estudis de París sobre cartró porten l'etiqueta a la part posterior, segons el Museu Van Gogh d'Amsterdam). Finalment, retornant al quadre *Rêverie*, encara veiem una etiqueta mig trencada que ens informa que es va emmarcar a la casa P. Cluzel de París, que es dedicava també a les dauradures.

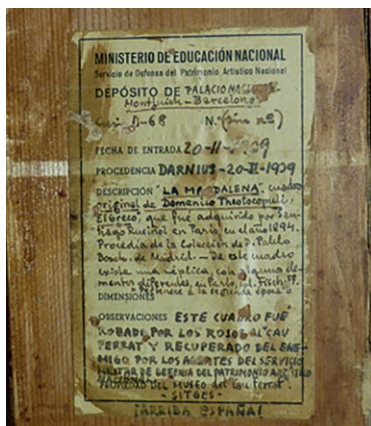
La Magdalena penitent d'El Greco

L'any 1894 Rusiñol va adquirir a París *Magdalena penitent* (fig. 24, anvers i revers) i *Les llàgrimes de sant Pere*, d'El Greco. A manera d'homenatge, ambdues obres van arribar en processó a la Tercera Festa Modernista del Cau Ferrat.



Fig. 24, anvers i revers.
El Greco (1541-1614),
Magdalena penitent.
Oli sobre tela,
106 × 95 cm. Museu
Cau Ferrat (32004).

Fig. 25 i 26. Etiquetes del revers del quadre *Magdalena penitent* d'El Greco.



Els procediments, la iconografia i sobretot el *páthos* o esperit de les obres d'El Greco havien marcat profundament la manera de pintar de Rusiñol. La representació de la penitència, personificada en el penediment de sant Pere i la Magdalena, van entrar en sintonia amb la representació de *La morfina*, on destaquen la utilització del groc lumínic del cobrellit i els dits grequians que arrapen els llençols de manera dramàtica.

I encara, en un joc de correspondències, podem parlar de la malaltia i també de la penitència o de com l'art transcendeix la realitat. Així, la Magdalena, prostituta penedida, havia estat una de les imatges més sol·licitades per l'Església de la Contrareforma, com a símbol de la penitència i de la confessió dels pecats. En aquesta versió, El Greco la presenta dirigint la mirada cap al crucifix mentre porta la mà dreta cap al cor, fent referència al seu sentit penediment, que es completa amb el gest de la mà esquerra, que assenyala la calavera en relació amb la mort i la resurrecció.

I com si les imatges reclamessin comprensió, *Magdalena penitent* també representa el càstig que el quadre va patir durant la Guerra Civil. El revers revela de manera inequívoca aquest patiment, amb una descripció i unes observacions que els guanyadors de la guerra van voler plasmar en l'etiqueta del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional del Ministerio de Educación Nacional (fig. 25 i 26):

Este cuadro fue robado por los rojos al Cau Ferrat y recuperado del enemigo por los agentes del Servicio Militar de Defensa del Patrimonio Artístico. Propiedad del Museo del Cau Ferrat —Sitges— ¡Arriba España!

En definitiva, l'anvers i el revers ens permeten tenir un coneixement més integral de les obres d'art. Sovint la seva relació ens permet clarificar alguns dels episodis de vida de la memòria històrica de les pintures.

PICASSO COPIANT RODIN. ANATOMIA D'UN DIBUIX

Núria Pedragosa

Carme Ramells

Eduard Vallès

La capacitat polisèmica de la paraula «revers» adquireix tot el sentit en el cas d'un dibuix de Pablo Ruiz Picasso del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya: *Retrat de Jules Dalou de Rodin*. La galeria de motius és d'allò més extensa, en primer lloc pel fet que es tracta d'una còpia, concretament, d'una escultura d'Auguste Rodin. Picasso copiant Rodin, és estrany, però cal posar-ho tot en el seu context: estem davant d'un Picasso encara incipient, lluny de l'esplendor que viuria més endavant. Picasso estava en plena època blava, que havia començat a París cap a finals de l'any 1901, i la seva carrera no acabava de rutllar. De fet, quan realitzà aquest dibuix ja havia fet un parell de viatges a París i, davant la impossibilitat de quedar-s'hi, hagué de tornar a Barcelona. En certa manera, aquest Picasso copista estava vivint el «revers» del món de l'art, ja que en l'intent d'engegar una carrera sòlida com a artista havia de fer feines «alimentàries» com aquesta, pura subsistència. En segon lloc, el dibuix presenta una signatura clarament apòcrifa: no hi ha cap dubte que no és de Picasso. Això podria haver estat definitiu per descartar la seva autenticitat, però aquesta signatura també té el seu «revers». La solució s'amaga sota seu, però, més enllà d'aquest fet, en la història de l'art es dona la paradoxa que algunes signatures falses han acabat sent la prova irrefutable de l'autenticitat de l'obra. Aquest en seria un cas, com veurem a continuació. La idea de revers alludeix a un tercer element, el paper, i més concretament al que podríem considerar també un revers en aquesta accepció àmplia: la marca d'aigua. La contextualització del dibuix en el seu moment creatiu i les seves circumstàncies

permetrà constatar-ne encara més l'autenticitat, amb una *vis expansiva* envers altres dibuixos que foren publicats coetàniament. I, finalment, el revers en el sentit més literal de la paraula, allò que es troba al revers del paper, unes indicacions manuscrites, també ens aporta informació que ens situa en aquesta mateixa direcció.

Picasso va fer el dibuix *Retrat de Jules Dalou de Rodin* l'any 1903, quan vivia al carrer Nou de la Rambla, de Barcelona, juntament amb el seu amic Àngel Fernández de Soto. En realitat es tracta de la còpia d'una escultura de Rodin, concretament del retrat escultòric que va fer de l'escultor Jules Dalou cap a l'any 1883. No sabem exactament d'on el devia copiar Picasso: degué veure'l a París amb anterioritat, però, pel nivell de detall del dibuix, ens inclinem per pensar que el devia copiar d'algun llibre d'art o, més probablement, d'una il·lustració al·lusiva o commemorativa de l'escultor francès, que morí l'abril del 1902.

Des de feia temps Picasso col·laborava puntualment amb el diari *El Liberal*, que li publicà diverses il·lustracions. Entre les més rellevants destaca un dibuix commemoratiu de les Festes de la Mercè de l'any 1902, que fou publicat exactament a la portada del diari.¹ A *El Liberal* treballava com a redactor i crític d'art Carles Junyer Vidal, germà del pintor Sebastià Junyer Vidal, un dels grans amics de joventut de Picasso. Però Sebastià no va ser només això, sinó que va aparèixer sovint en la seva obra. Per exemple, fou un dels protagonistes dels dibuixos eròtics de Picasso de principis de segle que tenien com a temàtica la visita als prostíbuls.² La relació del pintor amb Carles Junyer era menor, però sabem que, gràcies al seu passí com a crític de teatre, Picasso havia assistit a algunes representacions. També sabem, a través d'un testimoni tardà de Junyer, que Picasso havia fet un retrat del pare dels dos germans, el qual avui dia encara no ha estat localitzat, o bé no ha estat identificat.³ Picasso vivia a pocs metres de la delegació barcelonina del diari *El Liberal* —en tenia en

¹ *El Liberal*, 5 d'octubre de 1902, pàg. 1.

² Entre tots els retrats que li feu Picasso destaca *Sebastià Junyer Vidal amb una dona*, on se'l veu assegut al costat d'una prostituta, una obra que pertany al Los Angeles County Museum of Art.

³ Carles JUNYER VIDAL (1982), «Records de Carles i Sebastià Junyer», a *Homenatge a Catalunya de Picasso*, Barcelona, Fundació Picasso-Reventós, pàg. 40.

altres ciutats de l'Estat—, al mateix carrer Nou de la Rambla; per tant, el periòdic formava part del seu ecosistema barceloní d'aquell període.

Una d'aquestes col·laboracions consistí a fer tres còpies d'obres d'artistes aleshores consagrats: August Rodin, Eugène Carrière i Pierre Puvis de Chavannes. L'article on foren reproduïdes ocupava la portada d'*El Liberal* del dia 10 d'agost de 1903, concretament amb el títol «La pintura y escultura allende los Pirineos», del mateix Carles Junyer Vidal. Aquest article era una glossa laudatòria del llibre *La pintura en la Exposición Universal de París en 1900*, del crític Manuel Rodríguez Codolà, i les tres còpies de Picasso acompanyaven l'article a manera d'il·lustració. El dibuix en què Picasso copiava Rodin entrà a les col·leccions del Museu Nacional a través de l'adquisició de la col·lecció d'Alexandre de Riquer l'any 1921. Malgrat que no apareix en el catàleg raonat oficial de Picasso, elaborat per Christian Zervos, Josep Palau i Fabre ja el publicà com a original de Picasso en el seu llibre *Picasso vivent. 1881-1907*, si bé el situava a les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona.⁴ Núria Rivero publicà un article que aprofundia una mica més en l'autenticitat del dibuix i la seva localització real, i referia, com ja havia fet Palau i Fabre, l'existència d'una signatura apòcrifa de Picasso escrita sobre la signatura esborrada de Rodin.⁵ Durant molts anys, per les circumstàncies intrínseques de l'obra, alguns historiadors van considerar-la una obra d'atribució dubtosa, o directament falsa, i, de fet, en la fitxa d'inventari dels Museus d'Art de Barcelona consta com a «Picasso, atribuido a».

Atès que el destí del dibuix era il·lustrar l'article de Carles Junyer Vidal, s'ha d'entendre com una obra final que busca reproduir una escultura de Rodin, no pas com un esbós per a una altra obra més complexa o un pretext per exercitar la mà. La seva funció última és la publicació i, per tant, té un caràcter instrumental dins de l'en-

⁴ Josep PALAU I FABRE (1989), *Picasso vivent. 1881-1907*, Barcelona, Polígrafa, pàg. 351.

⁵ Núria RIVERO (1994), «Un dibuix de Picasso, de l'any 1903, redescobert al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 2, pàgs. 155-158.

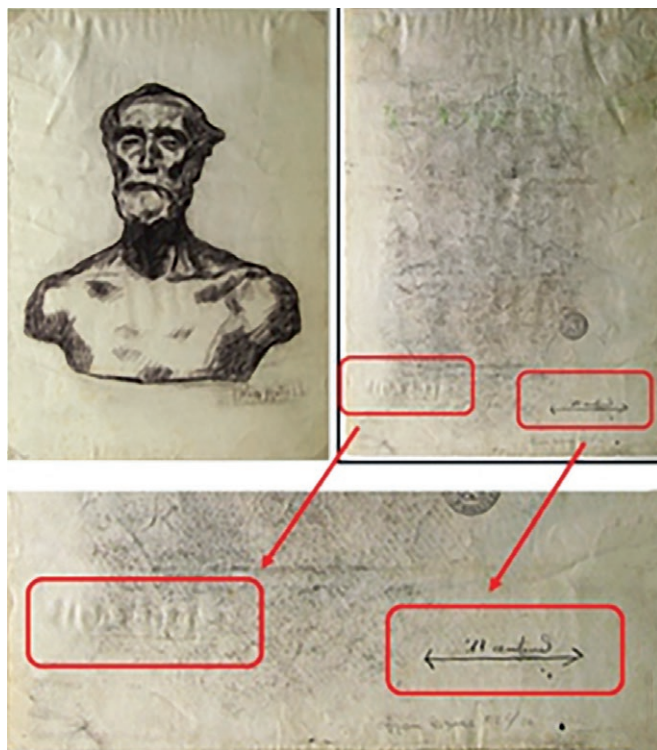


Fig. 27, anvers i revers.
Pablo Picasso (1881-1973), *Retrat de Jules Dalou de Rodin*, c. 1903. Llapis conté sobre paper, 34 × 23,3 cm. © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024. Imatges de l'anvers i el revers amb il·luminació rasant. En els detalls del revers s'aprecien les deformacions a la zona de la signatura i la cota de dimensió de la imatge.

granatge de la producció gràfica. És per aquesta raó que si es contempla des de diferents perspectives, s'hi descobreixen traces significatives aportades per altres actors, a més de l'artista. Aquestes traces s'han anat afegint a l'obra i ens expliquen, sense voler-ho, el seu destí, la seva funcionalitat i part del seu recorregut vital. La més evident és al revers, a l'angle inferior dret, on hi ha la cota entre fletxes acompanyada del text «11 centimètres», una instrucció manuscrita afegida per l'impressor per tal que, a l'hora de compondre la pàgina, se sabés que els 11 centímetres referenciats eren la mesura final que havia de tenir la figura dins de la caixa de text (fig. 27, anvers i revers).

A simple vista, però també mitjançant un programa informàtic de tractament de la imatge, es veu que la coincidència entre el dibuix i la impressió és total, encara que en aquesta última algunes línies de l'interior esdevenen taques i desapareixen les diferents tonalitats de negre. Aquests efectes no ens han de fer dubtar de la correspondència directa entre el dibuix i la publicació perquè són habituals en edicions sobre paper premsa antic. El paper és porós i exempt d'un estucat en superfície que faciliti la reproducció exacta de les traces més fines i, a més, aquesta impressió està feta *al to*, de manera que només reproduceix una tonalitat de negre i es perden els matisos grisos que el dibuix pugui tenir. Malgrat tot, les inscripcions que consten al lateral dret de la part inferior del bust són diferents. En un article sobre l'escultura de Rodin, Mercè Doñate incideix de nou en el fet que la signatura que apareix en el dibuix és apòcrifa i substitueix la rúbrica «D'August Rodin» de la imatge publicada, la qual es va eliminar amb

posterioritat.⁶ Certament, més enllà d'una observació feta a ull nu, l'examen del revers sota llum rasant —això és, situant el focus lumínic en un lateral de l'obra— deixa entreveure unes deformacions en la zona de la signatura que són indicatiu d'una manipulació deliberada (fig. 27). Amb llum transmesa —és a dir, per transparència— també s'observen diferents graus d'opacitat en aquesta zona, i això és habitual en superfícies que han sofert un raspat manual. Si ens remetem al text de la publicació a *El Liberal* —«D'August Rodin»— que hi ha just al mateix lloc on, en el dibuix, hi ha la signatura apòcrifa de Picasso i on apareixen les rugositats del raspat, trobar restes d'aquesta primera inscripció demostraria que algú ha practicat un esborrat selectiu. La recerca d'aquestes restes s'ha dut a terme amb l'ajuda de dues tècniques que treballen en les franges no visibles de l'espectre lumínic: la infraroja i la ultraviolada. Mentre que la imatge obtinguda amb reflectografia d'infraroig, significativament, no ha donat cap resposta, una fotografia capturada sota il·luminació ultraviolada ofereix uns resultats més reveladors. Aquí es poden llegir, encara que de manera vaga, les lletres «D'Au» i el final de la paraula «Rodin», amb la mateixa grafia que la reproduïda en la publicació, a banda del subratllat que rubrica el text (fig. 28). L'explicació d'aquest fenomen és que determinades tintes, en concret les marrons, fetes a base de ferro o ferro i coure, pràcticament desapareixen o empal·lideixen sota la radiació infraroja i, en canvi, si en queden restes, adquireixen més intensitat sota la llum ultraviolada. Per tant, l'estudi de la inscripció sota l'espectre lumínic infraroig i ultraviolat no només demostra que el text raspat és el mateix que consta en la publicació, sinó que, molt probablement, es va escriure amb una tinta metal·loàcida i a la ploma, talment com passa en el dibuix d'Eugène Carrière *Dona i nen*, reproduït en el mateix article. Pel que fa al tercer dibuix reproduït en l'article, la còpia de Puvis de Chavannes, existeixen un parell de versions similars fetes per Picasso. Segons s'extreu de les traces formals i compositives, la que més s'apropa a la imatge reproduïda a *El Liberal* és la del dibuix publicat en el catàleg de Zervos, del qual no hem pogut veure

⁶ Mercè DOÑATE (2002), «Rodin i l'escultura catalana», a *París Barcelona. 1888-1937*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona / Museu Picasso / Réunion des Musées Nationaux, pàg. 247.

Fig. 28. A la part superior, detalls de la signatura apòcrifa del dibuix (esquerra) i de la inscripció sota el bust de la imatge publicada a *El Liberal* (dreta). A la part inferior, la signatura apòcrifa capturada amb llum transmesa, reflectografia d'infraroig i llum ultraviolada.

© Successió Pablo

Picasso, VEGAP,

Madrid, 2024.



l'original.⁷ L'altra versió pertany al Museu Picasso de Barcelona i, concretament, és l'obra *Un home carregant un sac* (segons *Puvis de Chavannes*), datada per l'artista el desembre del 1902 i, per tant, feta a París molt abans de la publicació d'*El Liberal* (MPB 110.531).

Aquesta operació de signar l'obra apòcrifament devia dur-la a terme, amb tota probabilitat, algun dels dos germans Junyer Vidal. El motiu és que ningú altre podia saber que un dibuix signat com a Rodin era obra de Picasso: aquesta informació només podien tenir-la les mateixes persones —o persona— que li havien demanat que ho fes. S'entén que en els primers anys el nom de Picasso no tenia cap pes en el món de l'art, però això va canviar molt aviat i algú va esborrar la signatura de Rodin i va posar-hi «Picasso», una signatura clarament maldestra però que indicava l'autor real de l'obra. Desconeixem la data en què els germans Junyer Vidal van vendre-la, però sens dubte arribà a les mans d'Alexandre de Riquer ja com un Picasso i sempre abans de l'any 1921, data d'adquisició de la col·lecció Riquer. Es dona la circumstància que els mateixos germans van arribar a estampar aquestes signatures apòcrifes en moltes altres obres, bàsicament dibuixos, molts dels quals eren fets al revers de les targetes publicitàries del negoci de filats que els germans tenien al carrer de l'Argenteria de Barcelona. Malgrat que tots dos germans coneixen perfectament la signatura de Picasso, no van fer el més mínim esforç per imitar-la,

⁷ Christian ZERVOS (2014), *Pablo Picasso*, vol. I, París, Cahiers d'Art, pàg. 190. Remetem, igualment, a l'edició en línia: <http://onlinepicassoraisonne.com/1903.html> (data de consulta: 12/10/2022).

com caldria esperar d'algú que vol crear una sensació d'autenticitat. Ens atrevim a conjecturar que la mateixa convicció que ells tenien sobre l'autenticitat d'aquesta i altres obres de la seva col·lecció els va fer prescindir d'aquesta prevenció. Avui dia es coneixen al voltant d'un centenar de dibuixos de Picasso amb aquesta signatura apòcrifa que van integrar la col·lecció dels germans Junyer Vidal —entre ells, aquest— i es dona la paradoxa que la presència d'aquesta

signatura falsa ha acabat sent una prova de l'autenticitat d'aquest conjunt d'obres. El mateix Picasso va esborrar i signar de nou molts d'aquests dibuixos quan van tornar a les seves mans per ser autèntics, però això no va passar en el cas del nostre dibuix perquè, una vegada entrà als museus municipals, ja no tornà a passar per les mans de l'artista. Això es veu molt clarament quan es comparen fotografies antigues d'aquests dibuixos (moltes d'elles, del catàleg de Zervos, amb signatura apòcrifa) amb fotografies posteriors, normalment dels anys seixanta, on ja han estat signats —normalment amb tinta— per l'artista. En ocasions fins i tot es pot veure la part no esborrada de la signatura apòcrifa prèviament esborrada, que normalment havia estat feta amb llapis (fig. 29).

En el decurs de la recerca ens vam posar en contacte amb el Museu Guggenheim de Nova York, propietari d'una altra de les il·lustracions que Picasso va fer per al mateix article d'*El Liberal*, concretament la còpia de l'obra de Carrière *L'artista amb la seva dona i el seu fill*, de la qual escollí un fragment —*Dona i nen*— i eliminà l'artista de la composició.⁸ Després de sol·licitar una fotografia en alta resolució de l'obra, la sorpresa fou que també ens enviaren una imatge feta



Fig. 29. Dibuix de Picasso del 1903, a l'esquerra, encara amb la signatura apòcrifa, i, a la dreta, signat per l'artista dècades més tard i amb la signatura apòcrifa esborrada. © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.

⁸ Aquest dibuix va entrar al Museu Guggenheim a través de la col·lecció Justin Thannhauser i ha estat publicat al catàleg raonat del Museu de l'any 2018, www.guggenheim.org/artwork/3415 (data de consulta: 12/10/2022).



Fig. 30. Imatges amb llum transmesa de *Retrat de Jules Dalou de Rodin* i *Dona i nen*, on s'aprecia la marca d'aigua del paper.
© Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.

amb llum transmesa, la qual permetia observar clarament la marca d'aigua del paper. Les connexions entre *Dona i nen* i *Retrat de Jules Dalou de Rodin* quedaven establertes perquè la marca era exactament la mateixa. La marca era incompleta perquè el dibuix del bust es va fer sobre la meitat d'un full, per això només s'hi pot veure la part dreta de l'escut, emblema del fabricant, i la paraula «VILASECA», que sí que es llegeix de manera íntegra. Aquesta marca correspon a la fàbrica J. Vilaseca, de la comarca de l'Anoia, considerada la més antiga del país perquè elabora paper de manera ininterrompuda des de començaments del segle XVIII. La documentació administrativa acredita l'existència de quatre molins a Capellades el 1714, quan la fàbrica va ser fundada pel manresà Gaspar Vilaseca. D'ençà de llavors, aquesta empresa manté la tradició de produir papers de bona qualitat destinats a l'escriptura, la impressió i el dibuix. En el dibuix *Dona i nen* de Carrière la marca també es troba fragmentada de la mateixa manera, perquè aquí l'artista també va tallar el paper per la meitat per tal d'obtenir el format que li anava millor per representar la imatge, el mateix que en la còpia de Rodin. Una mateixa mà, la d'algú que estava treballant en l'edició de la publicació, va escriure en el revers de *Dona i nen* la cota dels «11 centímetres» a mode d'indicació per a la mida de la impressió. És la mateixa cota, amb idèntica cal·ligrafia, que la trobada en l'obra picassiana conservada als nostres fons (fig. 30).

La coincidència en la marca d'aigua, el format del paper i la cota manuscrita al revers d'ambdós dibuixos evidencia una connexió directa entre ells: molt probablement van ser fets a partir d'un mateix plec de fulls de paper i van tenir el mateix destí, la seu de la impremta d'*El Liberal*. Potser aquest recorregut paral·lel dels dos dibuixos és el que explica per què en el revers de *Retrat de Jules Dalou* es conserven unes restes de carbó que formen una massa gri-

sa i ovalada que recorda, pel que fa a la forma i el volum, el dibuix *Dona i nen* de Carrière. Qui sap si, fins i tot, aquests dos dibuixos van estar apilats l'un sobre l'altre i el caràcter pulverulent del pigment negre del de sota va migrar al revers del que avui es conserva al Museu Nacional.

En definitiva, aquesta recerca conjunta entre els equips de conservació i conservació-restauració del Museu Nacional d'Art de Catalunya ha permès aportar una mica més de llum sobre aquest dibuix de Picasso de les seves col·leccions. Es tracta d'un treball interdisciplinari que parteix de fonts històriques i documentals que es complementen amb anàlisis tècniques —il·luminació rasant, transmesa o ultraviolada i reflectografia infraroja— i la col·laboració amb altres institucions museístiques. Un treball que ha permès estudiar aspectes que van més enllà del dibuix en si mateix, però també del concepte de revers, com ara la signatura, la marca d'aigua o les inscripcions afegides. Tot plegat, en el context dels difícils inicis de la carrera artística de Picasso, quan encara estava ubicat en el revers del món de l'art, quan feia de copista. Només quatre anys després de fer aquest dibuix, crearia *Les demoiselles d'Avignon*, i de seguida esdevindria el referent principal de l'avantguarda internacional.

REVERSOS EN LA COL·LECCIÓ DE PINTURA MODERNA DE LA BIBLIOTECA MUSEU VÍCTOR BALAGUER: TIPOLOGIES I MODELS

Mireia Rosich Salvó

Esther Alsina Galofré¹

Els quadres de la col·lecció de pintura moderna que es conserven a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, a Vilanova i la Geltrú, ofereixen diverses informacions només revelades a través del seu revers. Cadascun dels reversos conté una dada, un detall o una inscripció que fa que cada pintura sigui única. Els reversos analitzats ens ajudaran a agrupar els quadres que hem treballat i en el present estudi desvetllarem alguns exemples de reversos de cadascuna de les tipologies establertes, que bé podrien afavorir la creació d'un sistema de classificació per a l'avenir. En alguns casos, la frontera entre les tipologies de revers es dilueix en pro d'una mirada àmplia que inclou diversos materials, conceptes i tipificacions.

Tres reversos a les reserves

És impossible observar alhora l'anvers i el revers d'un quadre. Tal fet succeeix per un motiu evident: si comencem observant l'anvers, caldrà girar l'obra per descobrir-ne el revers, de tal manera que l'altra cara sempre ens quedarà oculta; i si, a més, hi afegim que en els museus els quadres no es poden despenjar, el revers se'ns presenta

¹ Projecte de recerca «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)», Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON), Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

ocult, ho vulguem o no. La mateixa presentació dels quadres ja és un obstacle per arribar a la cara que, segons la definició del *Diccionari*, és «l'oposada a la que conté l'efígie o l'element principal».²

El projecte «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» i els *workshops* que n'han sorgit i que s'han centrat en l'anàlisi dels reversos de les obres d'art, ens han permès descobrir-los i fascinar-nos per la cara oculta d'una part del fons pictòric de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, és a dir, pel revers dels quadres. A més, la nostra mirada ha anat més enllà perquè ens hem endinsat en un dels aspectes més secrets i ocults del Museu: les seves reserves. Podríem parlar, per tant, del doble secret que guarden les obres que presentem al llarg d'aquest text: per una banda, el seu revers i, per l'altra, el fet que no s'exposen en els espais públics del Museu.

La Biblioteca Museu Víctor Balaguer pot presumir de conservar un fons artístic sense parangó: des d'objectes de caràcter bibliogràfic, arqueològic i etnogràfic fins a obres que responen a un ventall amplíssim de llenguatges artístics.³ Aquest vast fons s'emmarca en una institució que presenta l'essència original dels temps en què va ser fundada, el 1884, i que es troba en un dels primers edificis públics creats a Catalunya amb finalitats museístiques. Immersa en aquesta joia patrimonial hi ha una destacada col·lecció de pintura de l'època moderna, fruit de la donació que nombrosos artistes van fer al fundador del Museu, Víctor Balaguer i Cirera, en dates properes a la inauguració, o bé fruit d'adquisicions i de llegats que es van materialitzar al llarg del segle XX.

En les reserves del fons de pintura hem descobert una sèrie de reversos de quadres que ens han permès establir una classificació basada en tres tipologies de revers que hem anomenat «el revers revelador», «el revers com a testimoni» i «el revers com a element clau en l'atribució». De cadascun d'aquests grups mostrarem diversos

² *Diccionari de la llengua catalana* (DIEC), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans; i, concretament, la segona edició, DIEC2, publicada el 2007, <https://dlc.iec.cat> (data de consulta: 9/6/2022).

³ Mireia ROSICH (2009), «El Museu en els orígens. Quina col·lecció tenia Balaguer abans d'obrir el Museu?», *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, núm. 2 (octubre), pàgs. 39-61.

exemples concrets, alguns dels quals desvetllaran que la frontera entre les tipologies no sempre és tan marcada i que, alhora, els reversos poden actuar com un fil conductor que relaciona les obres.

El revers revelador

En primer lloc, hi ha reversos que revelen una sèrie d'informacions relacionades amb l'anvers des del punt de vista pictòric. Es tracta de dades que ens proporcionen descripcions del quadre i que parlen del que la nostra mirada trobarà, abans o després, en la capa pictòrica que ha estat aplicada per l'artista. En aquesta primera classificació s'inclouen descripcions redactades pel mateix autor o bé anotades per algú altre.

El primer exemple és una parella de retrats fets pel pintor barceloní Antoni Caba i Casamitjana i que es relacionen gràcies a la informació que revelen els reversos respectius, ja que descriuen els personatges retratats. El primer retrat és una pintura a l'oli sobre tela de cotó, muntada en un bastidor de tipus espanyol i que respon al títol de *Retrat de la senyora Buxó (sogra de l'artista)* (BMVB-1647). En el revers hi ha una anotació que no sembla correspondre a la grafia del pintor i que ens proporciona informació del personatge retratat i sobre la relació que va mantenir amb Caba: «Esposa del grabador Buxó y / madre de Luis, pintor, y Matilde, / casada esta con don Antonio Caba». És un retrat de cos sencer, de mida reduïda, d'una senyora que és descrita com la dona d'un gravador, concretament Esteve Buxó i Bes, amb el qual va tenir dos fills, dels quals una filla es casà amb el pintor Caba. La informació facilitada la identifica en el si del matrimoni, però no en desvela pas ni el nom ni els cognoms i, per tant, trobem un obstacle prou important si la volguéssim situar cronològicament o investigar amb més profunditat (fig. 31, anvers i revers).

No passa el mateix amb el quadre següent, *Retrat de Lluís Buxó* (BMVB-1644), en què el revers ens ofereix el nom complet del personatge retratat, a més del seu parentiu amb Antoni Caba, com ja hem vist en la pintura anterior. Emperò, aquest revers no ens revela explícitament que els dos personatges pintats tenien un parentiu maternofilial: «*Luis Buxó Tresangels* hijo del / grabador Esteban y her-



Fig. 31, anvers i revers.
Antoni Caba (1838-1907), *Retrat de la senyora Buxó (sogra de l'artista)*. Oli sobre tela, 40 x 31,5 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (BMVB-1647).



mano político / de Antonio Caba» (fig. 32, anvers i revers). Aquesta obra està feta amb el mateix material, el mateix tipus de bastidor i mides pràcticament idèntiques que l'anterior, tot i que és un retrat centrat en el rostre del personatge, de gran expressivitat, i, per tant, des del punt de vista plàstic considerem que no van ser fets per mostrar-se

de manera conjunta. Ambdós reversos sí que poden emparellar-se, ja que la grafia amb la qual està escrita la descripció és la mateixa que en el primer quadre de Caba que hem comentat. La informació que ens proporciona aquest revers permet estirar més fàcilment el fil del personatge retratat: Lluís Buxó Tresàngels va ser un pintor paisatgista format a la Llotja i actiu a Barcelona —on, entre altres activitats, va ser autor de dos medallons de personatges cèlebres per al Paranimf de la Universitat de Barcelona—. Així mateix, Buxó va passar per Olot i París, i va ser membre del Cercle Artístic de Sant Lluc. Tanmateix, la seva trajectòria es va veure truncada per una mort que arribà massa prematurament, ja que va traspasar l'octubre de 1895, als trenta-cinc anys.⁴ En resum, aquests dos retrats d'Antoni Caba es relacionen gràcies al seu revers, mentre que la capa pictòrica de l'anvers no revela cap informació sobre els personatges que ens permeti relacionar-los *a priori*.

El segon exemple que inserim en aquest primer grup de reversos és un paisatge de Josep Maria Xiró i Taltabull fet a l'oli sobre fusta. Cal esmentar que aquest quadre forma part d'un conjunt artístic que es coneix com a «Llegat 1956», nom que, per una banda, deixa cons-

⁴ J. F. RÀFOLS (dir.) (1980), *Diccionario «Ràfols» de artistas de Catalunya, Baleares y Valencia*, tom primer 1, Barcelona, Edicions Catalanes; Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, pàg. 186. *La Vanguardia*, núm. 4481 (30 d'octubre de 1895), pàg. 2.

tància de l'any en què va accedir a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer en forma de llegat i, per l'altra, permet mantenir en l'anònimat la persona que l'havia adquirit i n'havia estat propietària, Lluís Plandiura i Pou. El motiu d'aquest secret és que qui en realitat va rebre aquest conjunt artístic, Victoria González i Somón, va mantenir amb el col·leccionista Plandiura



una amistat íntima i una complicitat tan gran que li van permetre integrar-se en el seu grup d'amics artistes. El conjunt està format per una sèrie de quadres de pintors del tombant del segle XIX, a banda d'un conjunt de peces de mobiliari i gravats. Les obres són quadres de petit format que responen —en molts casos— a estudis preparatoris de quadres definitius i de mides més considerables, i tots van emmarcar-se amb la mateixa motllura daurada que proporcionà l'establiment La Pinacoteca, de Barcelona, a Plandiura.⁵

El suport de la fusta de petit format permet als artistes pintar a l'aire lliure de manera directa i espontània, ja que és un suport resistent que en alguns casos, i segons les mides, l'artista desa i transporta dins de la seva caps de materials. Xiró va pintar un paisatge que en les fitxes catalogràfiques del Museu consta amb el títol *Paisatge rural* (BMVB-1641), si bé el revers revela, amb la pròpia grafia de l'artista, l'indret concret en què va fer-se: el Circ de Gavarnia —o Cirque de Gavarnie, en francès—, flanquejat per una muralla rocallosa amb una imponent cascada i situat al massís del Mont Perdut, al Pirineu francès. En aquest cas, la descripció en el revers ha estat escrita amb grafit, potser el material amb què Xiró va esbossar la composició de l'obra abans d'aplicar la pintura. El revers ens permet concretar la

Fig. 32, anvers i revers. Antoni Caba (1838-1907), *Retrat de Lluís Buxó*. Oli sobre tela, 35 × 26,5 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (BMVB-1644).

⁵ Esther ALSINA (2009), «“El Llegat 1956”: petites finestres per a un gran segle d'art», *Revista de Catalunya*, núm. 255, pàgs. 53-76.



Fig. 33, anvers i revers.
Josep Maria Xiró (1878-
1937), *Circ de Gavarnia*.
Oli sobre taula,
23 x 27 cm. Biblioteca
Museu Víctor Balaguer,
Vilanova i la Geltrú
(BMVB-1641).

localització del paisatge, descobrir un dels indrets on l'autor va pintar i, a més, modificar el títol que apareix en el catàleg del Museu en pro d'una informació geogràficament molt més precisa (fig. 33, anvers i revers).

El tercer i darrer exemple de revers d'aquesta primera classificació presenta una certa similitud amb el quadre anterior. Es tracta d'una figura femenina pintada per Francesc Labarta i Planas, que va escriure «“Rincón”» en el revers del suport per tal de concretar —molt probablement— el títol de l'obra, tot emprant el mateix material —pintura a l'oli— i el mateix color que havia utilitzat per pintar alguns espais de la composició. Ara bé, a banda de la paraula «Rincón», que bé podria esdevenir el nou títol del quadre —actualment està catalogat com a *Dona* (BMVB-1590)—, en el revers apareix «abarta 19» amb la mateixa grafia i el mateix material, si bé la paraula i la data estan tallades (fig. 34, anvers i revers), fet que indica que la fusta podria haver estat tallada a petició del comprador, probablement Plandiura. Un cop aconseguit el fragment de quadre desitjat, Labarta hauria signat a l'anvers, cosa que explicaria per què el revers fa la sensació que la fusta ha estat mutilada, mentre que l'anvers, no.

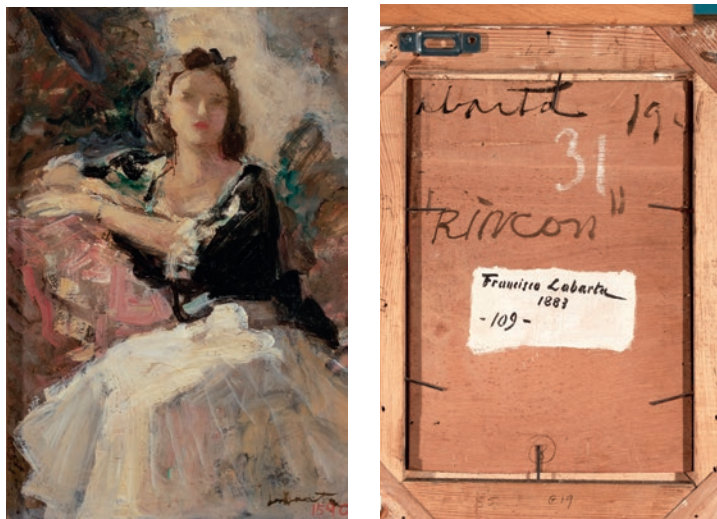


Fig. 34, anvers i revers.
 Francesc Labarta
 (1883-1963), *Dona*,
 c. 1940.
 Oli sobre taula,
 23,5 × 16 cm. Biblioteca
 Museu Víctor Balaguer,
 Vilanova i la Geltrú
 (BMVB-1590).

El revers com a testimoni d'una peregrinació

El segon grup que ens ha permès classificar una sèrie de reversos l'hem anomenat «el revers com a testimoni» pel fet que en aquests casos els reversos contenen les empremtes de les peregrinacions dels quadres corresponents. En el revers de les pintures que comentarem tot seguit hem descobert dos tipus d'informacions: la relacionada amb els preséctes a exposicions i la referida a les colleccions de les quals una de les pintures va formar part abans de finalitzar el seu periple a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

Per encetar aquest grup comentarem dues pintures a l'oli de Marià Fortuny i Marsal: *Galliner* (c. 1864) (BMVB-1662) i *Interior de l'església de Sant Sebastià* (c. 1867) (BMVB-1661). Les dues pintures van ser executades sobre fustes de mides reduïdes —un suport que el pintor utilitzava per fer estudis i apunts del natural—, preparades amb una lleugera imprimació blanca i que es desaven en les caixes de campanya.⁶ Pel que fa als reversos, les dues obres es presenten atapeï-

⁶ Carmina ADMELLA i Núria PEDRAGOSA (2003), «La mesa de trabajo de Fortuny. Estudio de los materiales pictóricos y los instrumentos que contiene la



Fig. 35, anvers i revers. Marià Fortuny (1838-1874), *Interior de l'església de Sant Sebastià*, c. 1867. Oli sobre taula, 16 x 24 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (BMVB-1661).

des d'etiquetes referents als préstecs a les exposicions que es van organitzar entre els mesos de gener i juny de 1989 a "la Caixa" (Barcelona i Madrid) i al Museu Comarcal i d'Arqueologia Salvador Vilaseca (Reus) en commemoració dels cent cinquanta anys del naixement de Marià Fortuny.

Per la seva part, el revers del quadre on hi ha representat l'interior de l'església té, a més a més, una etiqueta que ens proporciona una altra informació, «Col. A. Saint-Aubin», que precedeix diverses dades com ara «Asunto», «Autor» i «Dimensiones» (fig. 35, anvers i revers). És interessant tractar aquesta etiqueta com una font documental de primera mà, ja que desvela la collecció de la qual va formar part aquesta obra. Deduïm que la collecció de Saint-Aubin va ser la que va acollir aquesta pintura de Fortuny abans que formés part del conjunt artístic de Lluís Plandiura i Victoria González, essentats abans. Aquesta collecció es coneix més aviat poc, però l'etiqueta proporciona diverses dades, com, per exemple, qui era el col·leccionista i quin era el sistema que utilitzava per catalogar les obres que li eren pròpies. Si bé es va anotar «Estudio para "La Vicaria"» en l'apartat dedicat a l'«Asunto», els estudis monogràfics dedicats al pintor titulen aquest quadre *Puerta de la iglesia de San Sebastián*, església on l'autor va casar-se el novembre de 1867, època en què va fer els primers esbossos de *La vicaria* (1868-1870).⁷ En l'etiqueta no s'hi

mesa de trabajo de Fortuny. Relación con su técnica pictórica», *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgs. 433-444.

⁷ Fortuny (1838-1874), pàg. 184.

consignava la tècnica pictòrica utilitzada i l'apartat destinat a especificar les mides tampoc no inclou aquesta dada.

Molt probablement el primer dipositari del quadre va ser Alejandro Saint-Aubin Bonnefou o Bonnefon, nascut el 1857, pintor, crític d'art i de teatre, periodista i diputat. Com a pintor va concórrer en nombroses exposicions i el 1912 va ser nomenat vocal del Real Patronato del Museo Nacional del Prado. El seu taller de pintor, ubicat a Madrid, era espaiós i luxós, i s'hi acumulaven materials, quadres i estatuetes de guix. A vegades aquest espai era un saló de tertúlies i d'altres servia de taller a aprenents a qui ajudava com a mecenes, pràctica que també feia amb músics. Saint-Aubin era pintor de paisatge i d'escenes de gènere, si bé va ser més conegut com a periodista que com a artista, ja que exercia la crítica a *El Liberal* i *El Heraldo de Madrid*, del qual va ser director.⁸ Va morir el 1916. Així doncs, gràcies al revers considerem que *Interior de l'església de Sant Sebastià* formà part de la col·lecció de Saint-Aubin abans de passar a les mans de Lluís Plandiura i, de retruc, de Victoria González, per arribar finalment al seu destí, on es conserva avui en dia.

En aquesta segona classificació de reversos incloem el quadre de petit format titulat *La grille* (BMVB-5572), de Manolo Hugué. Una etiqueta en el revers dona fe que aquesta obra va exposar-se a la Galerie Simon de París, espai on Hugué va exposar els anys 1924, 1925, 1926, 1927 i 1928 (fig. 36, anvers i revers). Els anys vint conformaren una època estable —professionalment parlant— per a l'artista i per això el marxant alemany Daniel-Henry Kahnweiler s'encarregà dels assumptes artístics d'Hugué: de comercialitzar-ne l'obra i d'exposar-la en diferents països i ciutats. Entre 1924 i 1927 exposà almenys en deu mostres col·lectives a París, quasi sempre a la Galerie Simon, que havia estat fundada pel mateix marxant en els anys vint i que tenia quatre grans sales d'exposició. L'etiqueta conté l'adreça de la galeria, l'any del quadre (1926), el nom de l'autor, el títol de l'obra i les seves mides. A banda de les dades tècniques de la peça, l'etiqueta

⁸ www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/saint-aubin-y-bonnefou-alejandro/c2fc2d7c-4ac2-46d6-bbd7-63650c89b045; <https://dbe.rah.es/biografias/5620/alejandro-saint-aubin-y-bonnefon> (data de consulta: 1/3/2022).



ta de l'establiment on es va emmarcar, La Pinacoteca, amb botiga al passeig de Gràcia de Barcelona. Si aturem la mirada en les diverses anotacions fetes amb llapis en el revers del bastidor, hi trobarem una indicació sobre la presentació de l'obra, «falta vidre», a més dels tres números següents: «107» en llapis, «17» en guix blanc i «30» en llapis i encerclat. Just a la part central del revers del marc es pot llegir, en una grafia més aviat petita i discreta, «Plandiura» (fig. 37, anvers i revers). Tal anotació pot fer referència o bé al col·leccionista i propietari de la pintura o bé al tipus de marc que es va utilitzar i que respon a la motllura daurada amb la qual es van emmarcar les pintures del conjunt Llegat 1956 i que els propietaris de la botiga identificaven com a marc Plandiura.¹⁰ O bé podria fer referència a ambdues coses alhora.

Fig. 37, anvers i revers. Victoria González (1885-1955), *Caldes de Malavella*, 1920. Oli sobre tela, 30,5 × 46 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (BMVB-1589).

El revers, clau en l'atribució

Finalment, hem elaborat una tercera classificació de reversos. Es tracta dels reversos que contenen una inscripció anotada pel mateix artista, la calligrafia del qual ha contribuït a corregir i modificar una primera atribució errònia de l'obra. En aquest grup hem inclòs el quadre titulat *Apunt per l'obra «El mes de Maria a Brusselles»* (c.

¹⁰ Rafael Garcia Esmatges (Barcelona, 1923-2018), net del fundador i propietari de La Pinacoteca, va proporcionar aquesta dada en una entrevista que vam mantenir cap al 2009, quan vam visitar la col·lecció Llegat 1956 a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.



Fig. 38, anvers; fig. 38, revers;
fig. 38, revers, sense la fusta
anterior. Darío de Regoyos
(1857-1913), *Apunt per a l'obra*
«El mes de Maria a Brussel·les»,
c. 1884. Oli sobre taula,
18,5 × 27 cm. Biblioteca Museu
Víctor Balaguer, Vilanova i la
Geltrú (BMVB-1629).

1884) (BMVB-1629). És una pintura a l'oli sobre taula de mides petites, d'una factura fresca i espontània que, com el quadre anterior que hem comentat, forma part del conjunt Llegat 1956 i que l'artista no va signar. No és fàcil arribar a conèixer el revers d'aquesta obra, ja que està protegit per un material que n'assegura la conservació. Ara bé, un cop extreta aquesta placa, s'hi veu una fusta en què hi ha escrit amb pintura «Ramon Casas / 1866-1932 / 58» damunt d'una franja pictòrica blanca (fig. 38, anvers i revers) igual que la del revers del paisatge de Victoria González.

Així va ser com es van anar identificant i inventariant els quadres del Llegat 1956. Si ens hi fixem amb atenció, veurem que aquesta fusta no és encara el revers del quadre, però du a confusió pel que fa a la seva autoria. Constatem que encara queda una altra capa d'informació, ara sí, el revers de l'obra, on l'artista va escriure «Utrillo» amb un material que podria ser creta. Hi ha una altra anotació en llapis, que

podria respondre a «Pintat, vernissat» i que no ha escrit la mateixa mà que ha consignat la paraula anterior. Darío de Regoyos y Valdés és l'autor que en un moment determinat va deixar escrit «Utrillo», amb una cal·ligrafia molt particular que trobem en manuscrits del pintor. Si volguéssim especular, podríem pensar que, abans d'emprendre un dels seus viatges, Regoyos devia deixar anotat al revers a qui donava o venia aquesta pintura —naturalment, abans que arribés a Lluís Plandiura i a Victoria González—. Devia ser cap al 1884 quan Darío de Regoyos va fer aquesta obra de mides petites per preparar un quadre més gran del mateix tema i que es conserva a la Col·lecció Santiago Biosca Pascual, a Madrid.¹¹ L'obra, de mides més considerables (89 × 119 cm.), sí que està signada a l'anvers.

Conclusions

No és habitual que les investigacions de to acadèmic se centrin en l'observació i l'estudi comparatiu de detalls físics de les obres, i el nostre projecte posa de manifest la rellevància d'aquesta mirada directa sobre l'objecte d'estudi. Al llarg dels anys, ha estat sobretot amb motiu d'algun préstec per a una exposició temporal o bé per consultes sobre catàlegs relacionats amb les mostres, que s'ha aprofundit, lentament, en aquest camí. Com s'ha constatat en aquest projecte, l'observació atenta de tota la superfície de l'obra, comptant-hi reversos i, en altres ocasions, suports o complements, aporta informació molt valuosa, tan valuosa que comporta, fins i tot, canvis d'atribució, com ha succeït en el cas del quadre de Regoyos esmentat, que s'havia catalogat com si fos de Casas.

En aquest estudi hem tractat diferents exemples de reversos i n'hem revisat les inscripcions manuscrites, les etiquetes, els segells... En aquesta era digital en la qual estem tots immersos i en què la informació viatja a tota velocitat, no és habitual aturar-se a mirar l'obra al natural. Són molt pocs els estudiants que s'adrecen físicament a un museu per tenir accés visual a les obres, i no només a les exposades,

¹¹ *Pintores y escultores amigos de Gaudí*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2002, pàg. 76.

sinó a les que resten habitualment a les reserves, que són més del 85 % del total del fons en el cas de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer. També cal dir que, com que es tracta d'una biblioteca museu, la mateixa institució els acompanya en el procés i els facilita documentació de primera mà, com ara correspondència, butlletins de diferents èpoques, fotografies antigues o llibres d'inventari del segle XIX. I aquesta situació, probablement, és extrapolable a molts altres equipaments i fins i tot a les col·leccions privades. Per tant, encara hi ha molt camí per recórrer.

La Biblioteca Museu Víctor Balaguer, declarada Museu d'Interès Nacional el 2019, té una col·lecció pictòrica de gran qualitat que requereix encara molta recerca, per això és necessari que l'àmbit dels museus públics i el de les universitats continuïn col·laborant en projectes d'aquesta naturalesa. Esperem que aquest estudi serveixi com a mostra de les aliances que si es teixissin donarien peu a tantes descobertes en la història de l'art català present en les nostres institucions.

PICASSO VIST D'ESQUENA: LA TROBALLA DE DOS PAISATGES INÈDITS DE JOAN GONZÁLEZ

Reyes Jiménez Garnica

Elena Llorens Pujol

No és exagerat afirmar que un nombre gens menyspreable de les obres que custodia el Museu Picasso de Barcelona no són el que semblen. O són molt més del que mostren en l'anvers de la tela o el paper. Sorprenentment, l'alteritat en Picasso s'esdevé sovint en el revers, tant en el sentit literal del terme com en l'expandit, que inclou la materialitat de l'obra d'art, a saber, els materials constitutius, el suport o la tècnica.

Com veurem a continuació, la col·lecció del Museu és la prova i el testimoni del potencial d'estudi historicoartístic i tècnic que ofereixen els reversos. D'aquesta «esquena de l'art»,¹ els responsables de les col·leccions d'un museu no en podem prescindir i, de fet, és per a nosaltres una eina microhistòrica, la nostra particular lupa del passat, una reducció de l'escala d'observació per veure coses que en general passen desapercebudes si només es miren de cara, si només se'n mira la cara. Dit altrament: si l'anvers ens parla de la Història en majúscules, de la història «oficial», el revers i altres dorsos menys visibles però no menys materials, com poden ser les capes pictòriques subjacents, són sovint una font de coneixement intrahistòric que no podem menystenir.

I, des d'aquesta perspectiva, les obres de Picasso són en general una mina on es pot pouar informació valuosa per al coneixement de l'obra de l'artista i/o per aprofundir-hi. La prova d'això és que museus de tot el món que custodien obra picassiana fa temps que fan

¹ Devem aquesta expressió a Teresa-M. Sala.

llum nova sobre diferents aspectes de l'obra de l'artista gràcies als estudis científicotècnics. Així, per exemple, des de 1978 coneixem la cara que tenia la pintura *Darrers moments*, l'obra amb què Picasso es va presentar a l'Exposició Universal de París del 1900, desapareguda sota *La vida* (The Cleveland Museum of Art) des de 1903;² també fa temps que sabem que Picasso va voler retratar el seu primer marxant, el català Pere Mañach, com un torero i que finalment se'n va desdir (National Gallery of Art, Washington).³

Amb tot, no podem oblidar que de la mateixa manera que les restes i els rastres materials, tangibles, que descobrim en els reversos de les obres d'art contribueixen a fer llum sobre la seva història, hi ha una altra mena de restes i rastres que són veritables reversos immaterials de l'art, com ara la documentació que roman closa en un arxiu o les dades que forneix la biografia mateixa de l'artista.⁴

Tornant al món material, una de les primeres —i obligades— preguntes que ens fem els responsables de les col·leccions és si l'estructura física de l'obra d'art amaga res. Si som afortunats i arribem a obtenir una resposta nítida en forma d'imatge, disposarem d'informació veraç per endinsar-nos en el procés creatiu de l'obra i amb tota probabilitat podrem fer emergir aspectes fins llavors desconeguts de l'experiència vital de l'artista. Tècniques d'imatge com la macrofotografia amb llum visible, la fotografia digital amb llum ultraviolada,

² En realitat, està parcialment desapareguda, perquè a ull nu encara es percep, al tors de Carles Casagemas, el negre de la sotana del sacerdot que assisteix la dona al seu llit de mort. Vegeu Reyes JIMÉNEZ i Malén GUAL (comissàries) (2013), *Viatge a través del blau: La Vida*, catàleg d'exposició, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona / Museu Picasso. *La vida*: www.clevelandart.org/art/1945.24 (data de consulta: 10/9/2022).

³ Ann HOENIGSWALD (1997), «Works in progress: Pablo Picasso's hidden images», a Marilyn MCCULLY (ed.), *Picasso: The early years, 1892-1906*, catàleg d'exposició, Washington, National Gallery of Art, pàgs. 304-306. *Retrat de Pere Mañach*: www.nga.gov/collection/art-object-page.46528.html (data de consulta: 10/9/2022).

⁴ Vegeu en aquest volum el cas de l'atribució a Salvador Dalí d'un dibuix conservat al Museu Abelló de Mollet del Vallès. Sense el rastre biogràfic hauria estat molt més complicat, si no impossible, segurament, que aquell dibuix hagués passat a ocupar simbòlicament la posició d'anvers un cop atribuït a Salvador Dalí.

les reflectografies d'infraroig i les radiografies són essencials per dur a terme aquesta mena de projectes d'investigació, sense oblidar, en el cas de la pintura, la fotografia espectral d'alta resolució (HRSP) amb què se n'analitzen des de l'epidermis fins a les capes més profundes. Aquesta moderna tecnologia complementa els estudis de les capes internes amb fotografies tècniques que abracen diferents longituds d'ona per formar l'estudi multiespectral, que va de l'ultraviolat a l'infraroig, passant pel visible.

Altres cares del jove Picasso

Una de les obres més destacades de la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona és, sens dubte, la pintura *Ciència i Caritat* (MPB 110.046),⁵ una tela de gran format que Picasso va pintar el 1897, amb només quinze anys, destinada a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid. Es tracta d'una *pièce bien faite*, en el sentit que s'ajusta als estàndards de la pintura oficial del moment quant a tema i composició i amb la qual l'artista va exhibir un grau de domini tècnic inaudit per la seva edat. No debades, l'obra va merèixer una menció honorífica en aquell certamen. L'anvers de *Ciència i Caritat* delata, doncs, una història d'èxit. Tanmateix, els estudis tècnics —i una sèrie de petits esbossos—⁶ permeten matisar aquest extrem per tal com ofereixen una visió objectiva del procés de creació de la pintura: lluny de la versió «oficial», que veu en aquesta obra la confirmació del nen prodigi, les claus visuals en blanc i negre de la imatge radiogràfica evidencien les dificultats que va haver d'enfrontar l'artista durant el procés de creació. Són eloqüents en aquest sentit les rectificacions introduïdes en la composició i els diversos penediments descoberts en les mans del metge o la posició del nen, entre d'altres, que ens

⁵ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H289037/?resultsetnav=62de536899c75 (data de consulta: 10/9/2022).

⁶ El Museu Picasso de Barcelona conserva dos dibuixos, una aquarella i tres pintures (MPB 110.387 i 70.802; MPB 110.089; i MPB 110.099, 110.229 i 110.214). Dels altres cinc esbossos coneguts, tres són al Musée Picasso de París i dos en col·leccions particulars.

traslladen inevitablement a un escenari d'aprenentatge, el qual no està exempt de dubtes, errors i rectificacions. Un escenari en certa manera titubejant que s'ajusta més versemblantment a la realitat d'un jove aprenent de pintor de quinze anys, per al qual escometre aquell anvers de grans dimensions fou tot un repte tant en termes de superació personal com de maduració tècnica. I, en última instància, el preàmbul de l'abandonament del model acadèmic marcat pel seu pare, Don José Ruiz Blasco.⁷

Sense moure'ns d'aquest escenari, és tal vegada poc coneguda la capacitat de reversibilitat que adquireixen els suports en mans del Picasso aprenent d'artista. Així, l'etapa de formació, de la qual el Museu conserva una notabilíssima i abundant col·lecció d'obres i que està marcada per la superació continuada d'etapes, ofereix nombrosos exemples d'anversos que, pel simple fet que l'artista els considera estadis superats, esdevenen reversos i com a tals passen a ocupar una posició secundària. Un exemple ben palès d'això és el dibuix *Personatge amb pipa* (MPB 110.016R),⁸ fet a la Corunya el 1894-1895, que Picasso descarta poc després d'arribar a Barcelona per dur a terme, a l'altra cara del paper, el retrat *La mare de l'artista* (MPB 110.016),⁹ un pastel, sense cap mena de dubte, de més qualitat i maduresa.¹⁰ És interessant constatar que Picasso no es desfà d'aquests

⁷ Vegeu Reyes JIMÉNEZ (2021), «A fresh look: technical analysis and treatment of Picasso's *Science and Charity* at the Museu Picasso», *SN Applied Sciences*, núm. 3, pàg. 507, <https://doi.org/10.1007/s42452-021-04497-5> (data de consulta: 10/9/2022). Vegeu també Reyes JIMÉNEZ (2010), «Una visió tècnica del procés de treball de Picasso», a Malén GUAL (comissària), *Ciència i Caritat al descobert*, catàleg d'exposició, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona / Museu Picasso, pàgs. 32-45; i Reyes JIMÉNEZ (2022), *El joven Picasso: Obras de la colección del Museo Picasso de Barcelona*, catàleg d'exposició, Madrid, Museo Picasso Buitrago del Lozoya.

⁸ <https://catalog.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu-picasso/H567957/?resultsetnav=62e0185c9879f>

⁹ <https://catalog.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu-picasso/H567957/?resultsetnav=62e0185c9879f>

¹⁰ Vegeu Reyes JIMÉNEZ (2016), *Restauració de «La mare de l'artista»* (en línia), Barcelona, Fundació Museu Picasso (Quaderns de la Col·lecció, 2), www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/quaderns/la-mare-de-picasso/index_ca.html (data de consulta: 10/9/2022).

anversos esdevinguts reversos tan de primera hora, sinó que els conserva, els acumula, talment com conservarà i acumularà al llarg de la vida un nombre ingent d'obres seves i d'objectes de l'índole més diversa. Al mateix temps, no podem deixar d'assenyalar que en aquesta pràctica tan primerenca es poden rastrejar els primers indicis de l'interès de l'artista pel reciclatge, una pràctica que va donar els seus fruits més reeixits en moments posteriors.

I de reciclatge cal qualificar la nova vida que el jove Picasso donarà a alguns exercicis de color sobre tela fets a l'Escola de Belles Arts de la Llotja durant els dos cursos que hi va assistir, entre el 1895 i el 1897. Una vegada qualificats pel professor, Picasso no va dubtar a fragmentar-los per fer-hi a sobre noves composicions. Per això sota pintures del 1898-1899 s'amaguen seccions anatòmiques naturalistes procedents d'acadèmies, que en alguns casos afloren a l'anvers com si es tractés de penediments, com passa en el cas del *Retrat d'un desconegut a l'estil d'El Greco* (MPB 110.034),¹¹ en què una imatge radiofàtica va revelar l'existència d'un fragment de tors masculí a l'angle superior dret.

Reversos amb història

Si la col·lecció del Museu és rica en reversos en el sentit expandit del terme, no ho és menys en el sentit literal: dorsos materials que, pel que aquí ens ocupa, són un veritable repositori documental. Un repositori que al seu torn es transforma en una font d'informació, sovint inèdita, sobre l'obra d'art, atès que els vestigis que conserva permeten explicar, completar o entendre aspectes diversos de la història d'una peça, precisament la història que no ha quedat registrada en cap document i que, tanmateix, pot arribar a ser essencial per a l'entrellat historicoartístic. Els reversos són, en definitiva, contenidors privilegiats de microhistòries que ens poden parlar d'aspectes biogràfics de l'artista, del seu procés de treball, de les vicissituds per les quals ha passat l'obra (restauracions, manipulacions, emmarcaments),

¹¹ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287669/?resultsetnav=62e01c0266fa7 (data de consulta: 10/9/2022).

del moment i el lloc en què fou creada o dels propietaris que ha tingut, entre d'altres.

Cavall banyegat (MPB 110.012)¹² és una de les teles que Picasso va pintar a Barcelona durant l'estada que va fer en aquesta ciutat entre el juny i el novembre de 1917. Se sap que va tornar a Espanya seguint la gira que la companyia dels Ballets Russos de Serguei Diàguilev tenia programada a Madrid i Barcelona i, més concretament, acompanyant Olga Khokhlova, ballarina d'aquesta companyia de qui s'havia enamorat feia pocs mesos a Roma. Les fonts biogràfiques indiquen que, només arribar a Barcelona, Picasso va buscar un espai on poder treballar i va compartir taller amb el malagueny Rafael Padilla. Aquestes mateixes fonts també assenyalen que, mentre que Picasso es va estar al domicili familiar del carrer de la Mercè, Olga Khokhlova es va allotjar, juntament amb la resta dels ballarins de la companyia, a l'hotel Ranzini del passeig de Colom. Una inscripció amb llapis de grafit fins no fa gaire amagada al bastidor de *Cavall banyegat* i amb tota probabilitat manuscrita per l'artista («Hôtel Ranzini. Paseo de Colon»)¹³ permet arrodonir la narració canònica al voltant d'aquesta estada barcelonina en el sentit que l'hotel Ranzini —i l'habitació d'Olga Khokhlova— no només fou l'espai de trobada dels amants, sinó també un espai de creació, un taller d'artista improvisat.

Per contra, les restes inequívokes de sutge que han quedat incorporades al revers del dibuix *El divan* (MPB 4.267)¹⁴ (fig. 39) serveixen per refutar la versió llargament sostinguda que Picasso va emprar la tècnica nonelliana del «fregit»¹⁵ per fer-lo el 1900, en un moment, val a

¹² https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290807/?resultsetnav=62e019e36ca55 (data de consulta: 10/9/2022).

¹³ Es va identificar a través d'una fotografia d'infraroig. Vegeu Reyes JIMÉNEZ (2017), «Característiques tècniques de les pintures de 1917 del Museu Picasso», a Malén GUAL (comissària), *1917: Picasso a Barcelona*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Museu Picasso, pàg. 157.

¹⁴ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287477/?resultsetnav=62e01c6d66777 (data de consulta: 10/9/2022).

¹⁵ Vegeu una anàlisi detallada d'aquest procediment a Carme RAMELLS i Núria ORIOLS (2020), «Els secrets de laboratori d'un artista modern. Els fregits i altres dibuixos de Nonell», a Francesc QUÍLEZ i Eduard VALLÈS (eds.), *Nonell: Visions des dels marges*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàgs. 252-267.

dir, en què tots dos artistes encara no es coneixien. L'anàlisi per espectroscòpia FTIR feta el 2019 en el marc d'un projecte de col·laboració amb l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, va evidenciar la presència de goma laca en el recobriment superficial d'aquest dibuix.¹⁶ Malgrat que és un tipus de resina proscriu com a fixatiu o vernís per la seva insolubilitat i la seva capacitat d'obscuriment, és evident que Picasso la va fer servir per donar una certa patina al dibuix, alhora que li permetia fixar el carbonet. Així doncs, un cop finalitzat el dibuix, lluny de recórrer a la paella amb oli per «fregir-lo» (la llegenda), el va recobrir amb resina, va encendre una espelma o quelcom similar i va acostar el revers a la flama per transmetre temperatura a l'anvers i fondre la resina dipositada a la superfície del dibuix. El resultat d'aquesta operació fou la fixació dels materials poc estables, com ara el carbonet, el pastel i els llapis de color. Ara sabem, doncs, que Picasso va adaptar la tècnica del «fregit» emprant un procediment més personal.

A voltes, un element aparentment menor com una etiqueta és clau per rescatar del passat les peripècies vitals d'una obra. I per entendre'n el present material. A l'anvers del magnífic retrat que Picasso va fer de la seva germana pels volts del 1900 (*Lola, germana de l'artista* [MPB 4.265]),¹⁷ s'hi observa l'empremta de la peça de fusta que li va fer de suport-revers durant anys. Una etiqueta adherida en aquest suport, i que el Museu conserva, de la coneguda casa de marcs i restauració La Pinacoteca, del número 644 del carrer de les Corts, de Barcelona (a partir del 1919, sala d'exposicions), permet establir que l'obra va ser emmarcada en algun moment entre el 1910, any en



Fig. 39. Pablo Picasso (1881-1973), revers d'*El divan*, Barcelona, c. 1899. Carbonet, pastel i llapis de colors sobre paper envernissat posteriorment, 25,2 x 29 cm. Museu Picasso de Barcelona (MPB 4.267). © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.

¹⁶ Vegeu, tanmateix, Reyes JIMÉNEZ, Carme RAMELLS, Núria ORIOLS i Jordi IBÁÑEZ (2020), «Análisis de la técnica pictórica en dibujos de Picasso y Nonell en torno a 1900», a *Conservación de arte contemporáneo. 21a Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pàgs. 25-34, www.museo-reinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-21a-jornada (data de consulta: 10/9/2022).

¹⁷ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287476/?resultsetnav=62e01cd0aedf9 (data de consulta: 10/9/2022).

què l'establiment es va traslladar del carrer de la Canuda al carrer de les Corts, i el 1928, any en què el negoci va obrir les portes al passeig de Gràcia. I no és gens inversemblant imaginar que fou Lluís Plandiura, el col·leccionista a qui va pertànyer aquesta obra fins al 1932,¹⁸ qui en va encarregar l'emmarcament, circumstància que al seu torn permet aventurar que no la va adquirir abans del 1910. I entre el febrer del 1900, quan es va exposar públicament a la taverna Els Quatre Gats, i el 1910, en poder de qui es trobava l'obra? Aquesta qüestió és ara com ara una incògnita. I no sembla que sigui per la via del revers que es pugui resoldre.

Picasso, apropiacionista

A la dècada de 1980, un estudi tècnic va revelar que per donar vida a *Le gobeur d'oursins* (1946, Musée Picasso d'Antibes) Picasso havia practicat l'art de l'apropiació. Dit altrament: les radiografies van fer visible que sota aquell devorador de garotes hi havia un retrat, d'autor desconegut, del general Charles Alexis Vanderberg (Antíbol, Provença, Occitània, 1858-1942), heroi de la Gran Guerra i fundador de la Société des Amis du Musée d'Antibes.¹⁹ És coneguda la història que el director del museu d'Antíbol, Romuald Dor de la Souchère, va obrir les portes del castell Grimaldi a Picasso perquè hi instal·lés el seu taller mentre estiuejava a Antíbol. Cal suposar que també li va donar carta blanca, altrament no s'entendria que s'hagués apropiat d'un quadre del fons del museu... per fer-lo desaparèixer.

Avui, si es contempla més o menys de prop aquesta pintura extraordinària, a la superfície de la capa pictòrica es descobreixen de

¹⁸ La Col·lecció Plandiura fou adquirida el 1932 per la Generalitat de Catalunya amb destinació al Museu d'Art de Catalunya, inaugurat el 1934. Després de la Guerra Civil espanyola, les col·leccions d'aquest museu es van repartir per diferents seus i les obres dels segles XIX i XX van passar al Museu d'Art Modern de Barcelona, de titularitat municipal. El 1963 totes les obres de Picasso van ser destinades al Museu Picasso, acabat de crear.

¹⁹ Vegeu Danièle GIRAUDY (1981-1982), *L'œuvre de Picasso à Antibes. 4. À travers Picasso. Contribution à l'étude de l'œuvre en collaboration avec le laboratoire de recherches des musées de France*, Antíbol, Musée Picasso, pàgs. 54-57.

seguida unes textures i uns clivellats més propis de la pintura antiga que de la del segle xx, malgrat la sòlida capa que Picasso hi va aplicar al damunt; com si el vell general manifestés una queixa silenciosa per mitjà de l'envellida capa pictòrica i la fatigada tela original. El pes literal de la història, en definitiva, es resisteix a l'apropiació de Picasso, una circumstància que, tanmateix, en una observació encara més atenta de la pintura, no sembla haver dissuadit Picasso, sinó al contrari: les formes i els vestigis del passat són esperons per escometre la seva pròpia composició, matrius creatives al servei de la seva imaginació i el seu esperit reciclador: de l'espalla del general neix el genoll del devorador de garotes, mentre que la mà que abans descansava sobre l'espasa militar ara agafa fort el ganivet d'obrir els eriçons. A les mans de Picasso, objectes, formes i colors es metamorfosen, se transsubstancien. Un aspecte, aquest darrer, que es podria afirmar que és inseparable de la seva manera d'afrontar la pràctica artística, si jutgem per allò (des)cobert sota algunes de les obres més emblemàtiques de l'anomenada època blava.²⁰ Ja en aquella data tan primerenca, Picasso «s'apropiava» de les seves pròpies obres anteriors —es resistia a partir de la tela en blanc— per reassignificar-les: una suma de destruccions i recuperacions en què es fa palès que Picasso té un talent innat per adaptar-se a qualsevol mitjà i aprofitar les qualitats plàstiques de cada material, i una necessitat perpètua de transformar imatges; com a teló fons, la idea que el seu art és un *work in progress*. A Picasso, doncs, no sembla pas que li tremoli el pols a l'hora d'esborrar, tot reaprofitant-lo, el seu propi passat, ni tampoc el d'altri. Encara que aquest altri sigui un col·lega i coetani seu. Un amic.

Joan González, per exemple, ho va experimentar almenys en dues ocasions. Se sap que Picasso va fer una de les seves primeres incursions en el terreny del gravat acompanyat pel seu amic Ricard Canals

²⁰ Vegeu un estudi aprofundit en aquest sentit de quatre obres pertanyents al Museu Picasso de Barcelona (*Natura morta, Jaume Sabartés amb pinçanàs, La copa blava i Terrats de Barcelona*) a Reyes JIMÉNEZ (comissària) (2022), *Picasso. Projecte blau*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Museu Picasso. Són, però, moltes més les teles d'aquesta època que presenten composicions subjacents i que han estat estudiades pels equips tècnics dels museus que les custodien.



Fig. 40. Pablo Picasso (1881-1973), *L'apat frugal*, París, setembre del 1904. Detall de l'angle superior dret, on s'aprecien les incisions de la composició de Joan González. Gravet a l'aiguafort i raspador sobre zinc; estampat sobre paper verjurat Arches, 46,3 × 37,7 cm i 61,4 × 44,3 cm. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.011). © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.

i sobre una planxa de zinc on González havia iniciat tímidament un paisatge, malgrat que ara com ara es desconeixen les circumstàncies i els motius exactes d'aquesta apropiació.²¹ La inspecció de les diferents estampes de *L'apat frugal*²² encara avui permet descobrir, darrere el personatge femení, les lleugeres i tremoloses incisions que va principiar González (fig. 40) i que contrasten amb la força i la seguretat del traç amb què Picasso va donar vida a aquesta obra mestra.

D'altra banda, el 2010 el Metropolitan Museum of Art de Nova York va donar a conèixer, amb motiu d'una exposició dedicada al fons d'obra de Picasso que custodia, que sota el *Cap de dona*²³ fet a

²¹ John RICHARDSON (1995), *Picasso, una biografia*. Vol. I: 1881-1906, Madrid, Alianza, pàg. 300.

²² Bernhard GEISER i Brigitte BAER (1990), *Picasso, peintre-graveur: Tome I. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravée et lithographiée et des monotypes, 1899-1931*, Berna, Kornfeld, cat. núm. 2, pàgs. 18-20, https://catalog.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287610/?resultsetnav=62e01ee003815 (data de consulta: 10/9/2022).

²³ Vegeu Magdalena DABROWSKI (2010), «Head of a Woman», a Gary TINTEROW i Susan Alyson STEIN (eds.), *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, catàleg d'exposició, Nova York, The Metropolitan Museum of Art / Yale



Fig. 41, anvers:
Pablo Picasso (1881-1973), *Desemparats*,
Barcelona, 1903. Pastel
i carbonet sobre paper,
47 × 40 cm (MPB
4.269). © Successió
Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2024. Revers:
Joan González (1868-1908), *Paisatge*, c. 1902.
Llapis sobre paper,
i traces de llapis
pastel blau i blanc
versemblantment
deixades per Picasso.
Museu Picasso de
Barcelona (MPB
4.269R).

Barcelona la primavera-estiu del 1903 hi havia, latent, un paisatge signat com a «Gonzalez» i dedicat a «J. Torres»²⁴ a l'angle inferior dret, que els responsables del museu identifiquen encertadament com a original de Joan González. En aquesta ocasió i a fi de reduir la tela a la condició de suport verge, Picasso va girar-la noranta graus i va cobrir la composició del seu amic amb el retrat femení sense ni tan sols esforçar-se a amagar del tot els vestigis subjacents; i, per acabar-ho d'adobar, va marcar «el seu nou territori» signant amb blau de Prússia les dues cares de la tela.²⁵

Aquests exemples ens confirmen un cop més que Picasso s'enfrontà a la praxis apropiacionista sempre a la vista de tothom: les pistes perquè un ull agut pugui desemascarar-lo sempre estan a la vista. Picasso, doncs, rampinya a la llum del dia. I és partint d'aquesta premissa que vam escometre l'estudi dels reversos de dues obres

University Press, pàgs. 57-59, núm. 21, www.metmuseum.org/art/collection/search/489645 (data de consulta: 10/9/2022).

²⁴ La fitxa raonada del Metropolitan (vegeu *supra*) no identifica qui és J. Torres. Amb tota probabilitat es tracta de Joaquim Torres-García, de qui els germans Joan i Juli González eren grans amics i amb qui compartien tertúlia a Barcelona als darrers anys del segle XIX. Vegeu Joaquim TORRES-GARCÍA (1990), *Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, pàgs. 64-65.

²⁵ Vegeu Shawn DIGNEY-PEER (2010), a Magdalena DABROWSKI, «Head of a Woman», pàg. 58, fig. 21.2.

Fig. 42, anvers: Pablo Picasso (1881-1973), *Retrat de Sebastià Junyer i Vidal*, Barcelona, c. 1903-1904. Oli sobre paper, 57,4 × 47,3 cm (MPB 4.262). © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024. Revers: Joan González (1868-1908), *Paisatge*, c. 1902, llapis sobre paper, i Pablo Picasso, *Caricatura de Sebastià Junyer i Vidal*, a l'angle inferior esquerre. Museu Picasso de Barcelona (MPB 4.262R).



cabdals de la col·lecció del Museu, *Desemparats* (MPB 4.269)²⁶ i el *Retrat de Sebastià Junyer i Vidal* (MPB 4.262),²⁷ els quals presenten sengles paisatges al llapis l'autoria dels quals, des que van ingressar al Museu el 1963, ha restat pendent d'identificar (fig. 41, anvers i revers; fig. 42, anvers i revers). Convé afegir que el retrat de Sebastià Junyer, en què Picasso s'aplicà a remarcar amb intenció humorística els trets característics del seu amic, ho és per partida doble, ja que a l'angle inferior esquerre del revers, envaint l'espai del paisatge anònim, hi va figurar al llapis una petita caricatura de Junyer, que literalment treu el cap per contemplar l'escena.

La discreta presència de Joan González a les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona

No és gens estrany que durant vora seixanta anys aquests dos paisatges s'hagin inventariat com a obra d'autor desconegut, perquè a simple vista és palmari que no són de la pròpia mà de Picasso. Ni el traç,

²⁶ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290232/?resultsetnav=62e0213c6c3e5 (data de consulta: 10/9/2022).

²⁷ https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H288365/?resultsetnav=62e02182672b6 (data de consulta: 10/9/2022).

ni la grafia, ni la composició, ni el tema, encaixen amb la producció picassiana dels anys 1903-1904, de quan daten els anversos respectius, ni tampoc amb la dels anys anteriors. A diferència, per exemple, del cas esmentat més amunt del retrat de la seva mare, no som davant de dues obres de joventut superades per altres de més qualitat i maduresa. Això a banda, també és clar que ambdós paisatges són fets per la mateixa mà. La primera conclusió a què arribem, doncs, és que Picasso es va apropiat dels papers d'altri; i aquest cop, a diferència del cas del Metropolitan, no sepulta l'obra aliena, sinó que la condemna al revers de la història fent servir l'altra cara del paper.

Per mirar de desvelar la identitat d'aquest artista, calia començar explorant el medi artístic que Picasso freqüentava en aquells anys. L'ull entrenat de seguida va estrènyer el cercle al voltant dels germans González, concretament de Joan (Barcelona, 1868-1908), no només pel precedent de l'obra del Metropolitan, sinó sobretot per l'extraordinària semblança estilística i tècnica dels nostres paisatges amb tot el seguit de paisatges que Joan González va produir aproximadament entre 1902 i 1906 —especialment els fets amb les diferents tècniques del dibuix—, i un aplec important dels quals es conserva avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya gràcies a dues generoses donacions.²⁸

L'art de Joan González, a diferència del del seu germà Juli, ocupa poques pàgines en la historiografia de l'art, sens dubte a causa de la seva mort prematura el 1908, amb quaranta anys, que estroncà inevitablement el recorregut que el seu art tal vegada hauria pogut tenir.²⁹

²⁸ Aquestes donacions daten del 1972 i el 1997; per a la primera, vegeu la nota 29, *infra*. La donació del 1997 va ser feta per les hereves de Roberta González, Carmen Martínez i Viviane Grimminger; vegeu Mercè DOÑATE *et al.* (1997), *Joan González, 1868-1908: Pintures, escultures, dibuixos*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²⁹ El seu nom va sortir de l'oblit a partir de finals de la dècada de 1960, quan la seva neboda Roberta González va fer donacions d'obres tant del seu pare, Juli, com del seu oncle Joan, de qui la família conservava més de vuit-cents dibuixos, a destacats museus i institucions europees, entre els quals destaquen el Museu d'Art Modern de Barcelona, el Musée du Louvre, la Tate Gallery i el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, que en van fer exposicions i catàlegs. Vegeu: *Joan González, Julio González et Roberta González. Peintures et dessins inédits*, París, Galerie de France, 1965; *Joan González, Julio González,*

Se sap que el 1896, arran de la mort del pare, Joan es va haver de posar al capdavant de la pròspera metallisteria artística que Concoridio González havia obert a Barcelona en ple auge de les indústries artístiques com a conseqüència de l'intens creixement urbanístic de la ciutat. Això va significar, tant per a ell com per al seu germà petit, Juli, haver de relegar temporalment a un segon pla la seva veritable vocació: la pintura.³⁰ Un «sacrifici» que ambdós van conjurar abaixant la persiana del negoci i instal·lant-se definitivament a París el 1900 amb la resta de la família. Allí ambdós germans van maldar per obrir-se camí en el món artístic mentre procuraven guanyar-se la vida amb feines diverses, com feren, d'altra banda, la majoria de joves artistes catalans que van optar per provar sort a París. Els primers anys del segle xx, el domicili de la família González al número 22 de l'Avenue du Maine, al barri de Montparnasse, va esdevenir un dels punts de trobada d'aquests catalans, entre els quals hi havia Manolo Hugué, Pau Gargallo, Enric Casanovas, Ramon Pichot, Pau Roig, Xavier Gosé i Picasso.

No hi ha, de moment, cap evidència documental que permeti establir l'inici exacte de l'amistat entre els germans González i Picasso, però és del tot versemblant creure que es van conèixer a la cerveseria Els Quatre Gats, que tots tres freqüentaven, cap al 1899 o el 1900. Sí que està documentat, en canvi, gràcies a la correspondència que es conserva, el grau d'afecte i de companyonia que es tenien durant els primers anys del nou segle.³¹ Està documentat que tant Joan com

Roberta González, Madrid / Barcelona, Sala de Santa Catalina del Ateneo / Palau de la Virreina, 1968; *Donación González*, Barcelona, Museu d'Art Modern, 1974; *The Gonzalez Gift*, Londres, Tate Gallery, 1977.

³⁰ Joaquim TORRES-GARCÍA (1995), *Historia de mi vida*, pàg. 65: «Los González [...] forjaban hierros, y en esto eran maestros consumados; pero era más bien como trabajo. Lo que ellos hacían como cosa propia era pintar la naturaleza, que a través de ellos era con cierta poesía y música». Vegeu també Alexandre de RIQUER (1908), «Joan González», *Il·lustració Catalana*, any vi, núm. 268, 22 de juliol, pàg. 510.

³¹ La correspondència es conserva als Archives Picasso del Musée National Picasso-París i a l'Arxiu de l'IVAM, València, respectivament. D'altra banda, no oblidem que Picasso va fer un retrat de Juli amb el Tibidabo de fons (col·lecció particular) i que va conservar tota la vida al domicili familiar de Barcelona uns quants dibuixos de Juli que actualment es troben al Museu Picasso de Barcelona.

Juli González van anar tornant a Catalunya amb certa freqüència. Concretament, el 1902 hi van passar uns mesos, entre Barcelona i Palautordera, i se sap que el mes d'octubre d'aquell mateix any Picasso va pujar al tren en direcció a París, per fer-hi la seva tercera estada, acompanyat dels amics Juli González i Josep Rocarol.³² Les cartes de Pablo Picasso que avui dia coneixem estan sempre adreçades a Juli González, però en la majoria no oblida enviar records per a Joan («Juanito»), la qual cosa ens confirma que Picasso tenia amistat amb tots dos germans. És lògic pensar, però, que la diferència d'edat amb Joan, amb qui es portava tretze anys, feia que tingués més complicitat amb Juli, amb qui només se'n duia cinc.

Sigui com vulgui, el cert és que molts dels paisatges que Joan González va dibuixar en un període relativament curt, aproximadament entre el 1902 i el 1906, presenten tots unes constants estilístiques, temàtiques i tècniques que els fan inconfusibles i que, com s'ha dit, fan que s'assemblin poderosament als paisatges que centren els reversos de les obres del Museu Picasso objecte del nostre estudi. I també al paisatge que Picasso va amagar sota el *Cap de dona* del Metropolitan, i a les línies amb què Joan González va començar a esbossar un paisatge a la planxa de zinc que després esdevindria *L'àpat frugal* de Picasso.

Sota el llapis de González, la representació de la natura —o la interpretació del paisatge— tendeix a l'essencial de tan simplificada com és: sense a penes perspectiva, a base de plans successius o consecutius, arbres, muntanyes i pedres encerclades per un traç encar-



Fig. 43. Joan González (1868-1908), *Paisatge*, c. 1906. Llapis sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 113654-D).

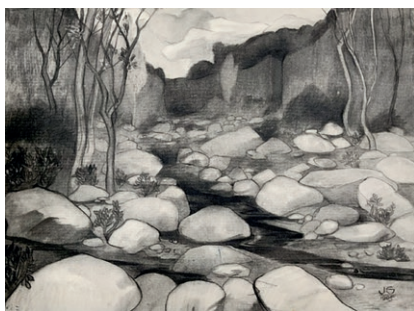
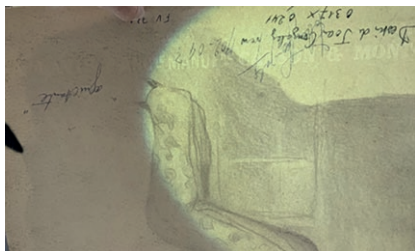


Fig. 44. Joan González (1868-1908), *Un riu i roques*, 1905. Llapis sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 113703-D).

³² *El Liberal*, Barcelona, 20 d'octubre de 1902.

Fig. 45 i 46. Detalls de la marca d'aigua «Canson Montgolfier» en un paper d'un dibuix de Joan González i en *Desemparats*.



carat, es mimetitzen i ritmen entre ells amb un resultat que delata, d'una banda, que l'artista no va restar aliè als corrents més avantguardistes del moment, concretament al sintetisme del grup de Pont-Aven, i, de l'altra, que hi ha aplicat potser més reflexió intel·lectual que no pas intuïció plàstica. En suma, seguint pràcticament sempre el mateix cànon, els dibuixos de González presenten una volguda absència d'ordenació i un traç rígid que es tradueixen en diferents plans que no acaben de trobar el seu lloc dins la perspectiva i en una estructura que és el resultat d'una successió de formes orgàniques on els diferents elements del paisatge tenen el mateix pes visual i compositiu (fig. 43 i 44).

Malgrat que la nostra primera intuïció va quedar refermada després de veure un nombre important de fotografies d'obres de Joan González, no vam dubtar que per avançar en l'atribució dels nostres reversos anònims calia fer el pas decisiu de veure i examinar en directe obres d'aquest artista per poder comparar-les i acarar-les amb les nostres, de les quals disposàvem d'imatges tècniques amb infra-roig. Com s'ha dit més amunt, el Museu Nacional d'Art de Catalunya té una important col·lecció d'obra de Joan González. De fet, és la més important —pel que fa al nombre d'obres— custodiada en una institució pública, de manera que fou lògicament fàcil dur a terme l'estudi comparat.³³ L'examen de mig centenar de dibuixos ens va permetre concloure que en un nombre significatiu de casos els nostres paisatges compartien amb els de Joan González idèntiques iconografies i la

³³ Agraïm a Francesc Quílez i Mercè Saura, del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, les facilitats donades per dur a terme la nostra recerca; i a Carme Ramells, de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva, el seu ajut i les seves observacions, sempre il·luminadores.

manera de representar-les, idèntiques estratègies i tècniques de representació, i idèntics papers de suport. Concretament, en el cas del paper de *Desemparats*, la marca d'aigua gofrada «Canson Montgolfier», visible a la part superior, coincideix amb uns quants dels dibuixos de González conservats al Museu Nacional (fig. 45 i 46).

Un cop Picasso va donar per finalitzat el pastel *Desemparats*, sens dubte una obra cabdal d'aquell 1903, ¿va especular tal vegada sobre la idea que en el futur ningú no gosaria donar la volta al full de paper, a risc de perdre la fina matèria no fixada del pastel i condemnant així l'obra del seu col·lega a la paperera de la història? ¿O, precisament perquè sempre deixava pistes sobre els seus processos creatius, va optar per eclipsar González només parcialment, deixant en gran part visible la seva composició? De la mateixa manera, en el *Retrat de Sebastià Junyer i Vidal*, per al qual Picasso va optar per fer servir l'oli sobre paper, ¿fins a quin punt era conscient que estava traspasant la fina frontera de la barrera física del paper, atès que la cel·lulosa es beu l'oli i altera qualsevol intervenció prèvia? ¿Era una manera d'anul·lar —la tria d'aquest medi— la composició preexistent, que unes aurèoles groguenques modifiquen de manera irreversible? Els reversos d'aquestes dues obres plantegen aquestes i altres preguntes que no tenen encara una resposta definitiva. Per contra, no tenim cap dubte quant a la seva autoria, que atribuïm a Joan González. Això a banda, la troballa d'aquests dos nous dibuixos infiltrats a la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona afegeix un nou episodi a la història picassiana en què constatem que l'artista feia servir materials, suports i el mestissatge de tècniques sense tenir en compte la seva procedència, anteposant l'acte creatiu a qualsevol altra consideració. I com a colofó a aquesta troballa, deixem apuntat que aquests reversos són l'evidència material del motiu pel qual Joan González i Picasso es van barallar en algun moment del 1904 i, de retruc, Picasso i Juli, el qual va decidir trencar per sempre l'amistat mentre no s'arreglés el desacord entre ell i el seu germà. Un desacord que la llegenda familiar sempre va sostenir que tenia a veure amb la desaparició d'uns dibuixos que Joan havia confiat a la família de Picasso a Barcelona.³⁴ Joan

³⁴ Pierre DESCARGUES (1971), *Joan González*, París, Le Musée de Poche, pàg. 49. Val a dir que la nostra recerca continua oberta, convençudes com

González va morir quatre anys després, sense haver fet les paus amb Picasso ni haver pogut excel·lir en el món de l'art. Juli va tardar més de quinze anys a perdonar Picasso i, un cop represa l'amistat, van protagonitzar plegats un capítol cabdal de la història de l'escultura del segle xx.

estem que els dos reversos donats a conèixer aquí són només la punta de l'iceberg del conjunt d'anversos de González dels quals «s'apropià» Picasso.

NOTES BIOGRÀFIQUES DELS AUTORS

Esther Alsina Galofré

És professora del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Llicenciada en Belles Arts (2007), màster en Gestió del Patrimoni Cultural (2009) i doctora en Història de l'Art (2015) per la Universitat de Barcelona. Ha estat tècnica de museu de la Diputació de Barcelona, amb destí a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, i ha estudiat diferents col·leccions artístiques, com el Llegat 1956 del Museu Víctor Balaguer, el fons de patrimoni de la Facultat de Belles Arts de la UB i la col·lecció Muñoz Ramonet de l'Ajuntament de Barcelona. Ha fet la tesi doctoral amb una beca del Ministeri d'Economia i Competitivitat i ha fet estades d'investigació al Musée des Beaux-arts de Montreal, a l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA, París) i a The Paul Mellon Centre - Yale University (Londres). La seva investigació se centra en el món de les societats artístiques europees i el seu impacte en el panorama cultural, el col·leccionisme i les exposicions, i també es dedica a la pintura catalana del tombant del segle XIX i XX. És membre del GRACMON i ho ha estat també del projecte «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)», liderat per Teresa-M. Sala i Irene Gras.

Miquel-Àngel Codes Luna

És doctor en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), postgraduat en Direcció Estratègica de Museus i Centres Patrimonials per la Universitat de Girona (UdG), acreditat en Taxació i Valoració d'Obres d'Art per la Universitat Politècnica de València (UPV), membre de l'Associació Internacional de Crítics d'Art (AICA), comissari independent i director fundador de Diderot! Art i Accions Artístiques. Ha enfocat els seus estudis cap a l'art català de la segona meitat del segle XIX i la primera del XX, combinant aquesta tasca amb la crítica d'art i la docència. Autor i coordinador de monografies de referència de diversos artistes, ha estat comissari d'exposicions de la mateixa temàtica i època. De la seva feina com a gestor cultural, destaca la fundació i la direcció de Liberisliber, el festival de l'edició independent de referència a tot l'Estat.

Elena Llorens Pujol

És llicenciada en Història de l'Art i en Filologia Anglesa per la Universitat de Barcelona. Arran d'aquest doble vessant, ha destacat en la traducció d'obres de temàtica artística, com, per exemple, la de l'estudi de Mary Ann Caws dedicat a Dora Maar. Ha vinculat bona part de la seva activitat investigadora, centrada preferentment en l'avantguardisme del segle XX, al comissariat d'exposicions. De fet, és recordada pel seu comissariat de l'exposició «L'objecte català a la llum del surrealisme» (MNAC, 2007). Fou ajudanta de conservació de l'Àrea d'Art Modern i Contemporani del MNAC i actualment és conservadora del Museu Picasso de Barcelona.

Mireia Ollé García

És llicenciada en Belles Arts en l'especialitat de Conservació-Restauració per la Universitat de Barcelona (2001), màster en Gestió del Patrimoni per la Universitat de Barcelona (2004) i responsable de conservació de la Fundació Municipal Joan Abelló (Mollet del Vallès) des del 2008 fins a l'actualitat. Com a restauradora, ha col·laborat en les intervencions de les pintures murals de la catedral de Santa Cecília d'Albi (França), les de Joan Miró a Son Boter (Fundació Pilar i

Joan Miró, Palma), la restauració de la capella Requesens de la Seu Vella de Lleida (sota la direcció del MNAC) i la restauració de la façana del Palau de la Generalitat. A Florència participà en la restauració d'obres del Museo de la Galleria degli Uffizi, de la Piazza della Signoria i d'algunes obres de Giovanni Pisano al Museo dell'Opera del Duomo (Siena), entre d'altres. També fou la responsable de la conservació preventiva de l'exposició itinerant «Aqua Romana» (Museu de les Aigües de Cornellà, 2004).

Josep Pascual Peris

És llicenciat en Belles Arts en l'especialitat de Restauració per la Universitat de Barcelona des del 20 de juliol de 1988. Des del mes de febrer de 2008 és el cap de Restauració del Consorci del Patrimoni de Sitges, que gestiona el Museu del Cau Ferrat, el Museu Maricel, el Museu Romàntic, el Palau Maricel, la Fundació Stämpfli i Can Falç, on fa tasques de conservació, restauració, coordinació de muntatges d'exposicions, gestió i correus. Les tipologies de material que ha restaurat són: material d'arxiu i paper, pergami, pintura mural, pintura sobre tela, pintura sobre taula, escultura, talla, retaule, material arqueològic i petri, metall, esgrafiats, mobiliari i imatgeria festiva. Els centres i les entitats en què ha col·laborat són: la Fundació Miró de Barcelona, el taller particular de la restauradora Elvira Gaspar Farreras, l'Ajuntament de Sitges, l'Arxiu Històric del Port de Tarragona, el Museu de Menorca, l'Aeroport de Menorca, l'Ajuntament de Montuïri, la Galeria Joan Gaspar de Barcelona, el Museu Cau Ferrat de Sitges, l'església parroquial de Sitges, l'ermita del Vinyet de Sitges, el Museu Maricel de Sitges, la Fundació Rubió i Tudurí de Menorca, l'Hotel Romàntic de Sitges, l'ermita de la Mare de Déu de Gràcia de Maó, l'Ateneu de Maó, la Biblioteca Pública de Maó, el Museu Romàntic de Sitges, la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, el Palau Maricel de Sitges, el Centre Excursionista de Catalunya, Foment del Treball Nacional, el Conventet de Pedralbes, la Fundació Josep Cañas, el Museu Militar de Menorca, la galeria d'art Àgora 3 de Sitges, la galeria d'art David Cervelló, la Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges, l'Arxiu Històric de Sitges, el Palau del Baró Quadras de Barcelona, la Diputació de Barcelona i algunes col·leccions particulars.

Núria Pedragosa García

És llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i s'ha especialitzat en conservació-restauració de pintura sobre tela. Va iniciar la seva trajectòria professional el 1982 al Servei de Béns Mòbils de la Generalitat de Catalunya. Des de 1998 exerceix com a restauradora de pintura sobre tela al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En el camp de la recerca, és autora de nombroses contribucions centrades en la conservació-restauració de la pintura catalana moderna. La seva tesi doctoral assenyala la necessitat de documentar i preservar els reversos de les obres pictòriques i inclou, per primer cop, un catàleg de reversos de la col·lecció permanent d'art modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Amb caràcter general, la seva tesi *La conservació del revers. Criteris de restauració del suport de tela de la pintura catalana moderna com a testimoni històric i artístic* (Universitat de Barcelona, 2005) esdevé un punt de partença ineludible per al present projecte, així com l'exposició «Recto/Verso: la cara oculta de les obres dels museus» (Museu de l'Empordà, 2007), de la qual fou cocomissària.

Carme Ramells Cabrelles

És llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. S'ha especialitzat en conservació-restauració d'obra sobre paper. Va iniciar la seva trajectòria professional a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i, també, en l'àmbit privat. Des de 1998 és membre del Departament de Restauració d'Obres sobre Paper i Pergamí del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ha col·laborat com a docent amb diverses universitats: la Universitat de Barcelona, la Universitat Politècnica de Catalunya, la Universitat de Girona i la Universitat de Vic. És autora de nombrosos articles centrats en la conservació preventiva de l'obra sobre paper i en la identificació de tècniques artístiques.

María Reyes Jiménez de Garnica

És llicenciada en Belles Arts per la Universitat Complutense de Madrid i titulada en Restauració i Conservació de Pintura per l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Madrid.

Va completar la seva formació a Itàlia i va iniciar la seva carrera professional a Suïssa i França. Va formar part de l'equip del MNAC durant la fase de remodelació dels fons d'art romànic i gòtic i des del 2002 dirigeix el Departament de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Picasso de Barcelona. És autora de nombroses contribucions, sempre vinculades al camp de la conservació-restauració, entre les quals destaca el llibre *La conservación preventiva durante la exposición de dibujos y pinturas sobre lienzo* (Trea, 2011).

Mireia Rosich Salvó

És llicenciada en Història de l'Art (1995), màster en Patrimoni Cultural per la Universitat de Barcelona (1999) i postgraduada en Disseny i Direcció de Projectes Expositius per la Universitat Pompeu Fabra i l'Escola Superior de Disseny Elisava (2011). Dirigeix la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Barcelona) des de l'any 2003. Ha coordinat i comissariat nombroses exposicions artístiques i ha desenvolupat projectes museològics i museogràfics, polítics d'adquisició i programes per a l'estratègia digital del Museu. Ha publicat nombrosos articles en revistes d'art i catàlegs d'exposicions. Lidera la Comissió sobre Gènere Feminisme i Identitats, de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya, i també és membre de la seva Comissió Executiva. Va ser membre de la Junta de l'Associació de Museòlegs de Catalunya. S'ha especialitzat en l'estudi de mites i símbols de diferents tradicions reflectits en les obres d'art, especialment de l'antiga Grècia. Acaba de publicar el llibre *L'essència del mite. Dotze figures femenines de l'antiguitat clàssica* (2022) (la versió en castellà va sortir a la llum el 2021). L'any 2019 va publicar, juntament amb altres conservadores, *La presència del Prado: episodis d'una història*.

Teresa-M. Sala i García

És professora titular d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Ha estat coordinadora del Màster en Gestió del Patrimoni Cultural i Museologia de la UB i directora del Grup de Recerca Consolidat d'Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON) de la Universitat de Barcelona. Va crear i dirigeix la col·lecció Singulari-

tats i codirigeix, amb Francesco Ardolino, la revista *Compàs d'amalgama*, d'Edicions de la Universitat de Barcelona. És la investigadora principal dels projectes «Els espais de l'oci a la Barcelona de 1900. Un projecte d'*e-research* al voltant dels antecedents de la indústria cultural» i «La relació de les arts i la natura: biologia i simbolisme a la Barcelona de 1900. Entre ciutats: paisatges culturals, escenes i identitats (1888-1929)» (HAR2016-78745-P), i del projecte europeu «I-media-cities» com a *partner* de la Filmoteca de Catalunya dins del programa de la Comissió Europea Horitzó 2020 (liderat per la Cinemathèque Royale de Bruxelles). Actualment és la investigadora principal, amb Irene Gras, del projecte «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (Ministeri de Ciència i Innovació, PID2019-105288GB-I00). Ha dirigit nombroses tesis doctorals (15) i ha participat en diversos congressos nacionals i internacionals. Ha escrit diversos llibres, capítols en catàlegs i articles de revistes. Ha participat en molts seminaris, cursos i congressos. Col·labora assíduament amb institucions museístiques i de caràcter patrimonial. En el terreny de les exposicions, cal destacar que va ser comissària convidada pel Museu Van Gogh d'Amsterdam per a l'exposició «Barcelona 1900» (2007) i que darrerament ha estat comissària de l'exposició «Azul, el color del Modernismo» (Caixaforum, 2019-2020).

Eduard Vallès

És doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Ha estat director de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, conservador del Museu Picasso de Barcelona i membre de l'equip de direcció del Centre Picasso d'Horta de Sant Joan. Actualment és conservador d'art modern i contemporani del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La seva trajectòria professional s'ha desenvolupat en tres direccions: la gestió d'equipaments museístics, el comissariat d'exposicions i la recerca científica. Pel que fa a aquest últim vessant, la seva producció es pot sintetitzar en dues grans línies: l'art català de les acaballes del segle XIX (amb estudis sobre Santiago Rusiñol, Carles Casagemas, Manuel Pallarès i Pere Torné-Esquius) i la relació de Picasso amb el modernisme, tema de la seva tesi doctoral.

El revers d'un quadre és la cara oposada a la que conté l'obra d'art que s'exposa. Tanmateix, aquesta part oculta —l'«esquena» de la tela— no és mai una superfície erma: pot contenir empremtes, rastres de la marca comercial del bastidor, etiquetes informatives sobre els llocs on s'ha exhibit la peça, o fins i tot imatges, com en el cas d'antics anversos reconvertits en reversos. A voltes s'hi transparenta la capa prístina de l'obra principal —sovint ben diferent de la versió definitiva—, talment una fantasmagoria. Els autors d'aquest volum, especialistes de diverses disciplines, analitzen el revers d'algunes obres pictòriques per mostrar la riquesa i la complexitat d'aquests territoris, sovint amagats al públic, però àmpliament valorats i vindicats pels professionals del món de la conservació i la restauració.

