



Inicis de la fabricació i el comerç dels suports de tela

A partir de la pintura moderna de la col·lecció permanent i de les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya, s'han pogut resseguir indicis i proves dels orígens del comerç dels materials artístics, tant dels que pertanyen a la circumscripció catalana com d'altres relacionats amb els territoris veïns. La identificació de materials com la tela, el bastidor i la preparació és útil per caracteritzar, datar, atribuir i, en definitiva, conèixer a fons les obres que formen part del nostre patrimoni cultural per tal de conservar-les.

Núria Pedragosa García. Restauradora de pintura sobre tela al Museu Nacional d'Art de Catalunya. nuria.pedragosa@mnac.es

INTRODUCCIÓ

Des del segle XVII s'utilitza progressivament el llenç com a modalitat de suport lleuger, fàcil de transportar i, fins i tot, econòmic, segons el grau de qualitat dels seus elements constituents. Com tots sabem, en la història de l'art, l'evolució de la pintura ha tendit cap a la lleugeresa i la mobilitat, en concordància amb els costums socials, les tendències arquitectòniques i els valors culturals: el quadre, és a dir la pintura de cavallet, s'ha imposat com a exemple d'objecte artístic. És per això que, en general, es relaciona *pintura* amb un objecte quadrangular, majoritàriament de tela preparada i pintada, muntada damunt d'un bastidor de fusta i emmarcada quan aquesta s'exposa o decora un espai públic o privat.

Les principals fonts bibliogràfiques que tracten la pintura sobre tela, entre d'altres, es troben recollides i comentades per Silvia Bordini a la publicació *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*.¹ Els manuals i estudis especialitzats en història de les tècniques artístiques que fan una valoració panoràmica dels orígens de l'ús del suport de tela el situen a la Venècia del segle XV.² En l'àmbit espanyol la tradició de la utilització de la tela la trobem documentada en un escrit de Francisco Pacheco,³ mestre de Velázquez a la *Sevilla del Siglo de Oro*, essent aquest manual del 1638 un bon exemple d'obra destinada als artistes des del punt de vista teòric però també pràctic. L'èxit de la pintura sobre tela és fruit d'una evolució natural que té a veure amb la facilitat de manipulació durant el procés de creació pictòrica, amb la seva

capacitat de mobilitat en el transport, enrotllant-la simplement, i també amb els costos i conservació dels materials. El pintor Pacheco, alhora que poeta, es pot considerar un veritable erudit que té també els seus criteris de conservació i restauració de pintura, encara que avui ens semblin absolutament desfasats.⁴ Però el fet és que la pintura sobre tela s'imposaria definitivament i que els pintors buscarien els referents per usar millor els procediments pictòrics en l'intercanvi de coneixements per la via de l'aprenentatge en escoles i acadèmies, a més de la consulta dels manuals més difosos, com ara el d'Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, considerat un dels tractats més influents entre els escrits en castellà.⁵



¹ Silvia BORDINI, *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.

² Corrado MALTESE (Coordinador), *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1980, p. 310-311. També és un resum panoràmic Carolin VILLIERS, *Artists canvases. A history*. Ottawa: ICOM Conservation Committee, 1981, cap.1.

³ Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990: "La invención de pintar a óleo sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias..."

⁴ "... y muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años" (Francisco PACHECO, *Arte de la pintura...*).

⁵ Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica, II*. Madrid: Aguilar, 1988.

LA TELA

De forma preliminar cal aclarir que en la terminologia que defineix i descriu les propietats del suport per pintar, la paraula *llenç*, no es refereix a cap material específic del camp del tèxtil sinó que s'aplica a nombrosos teixits de fibra relativament gruixuda i de trama densa i resistent. Aquest llenç, pel que fa al període de temps que ens ocupa, està teixit a base de fils fabricats a partir de fibres d'origen vegetal com el lli, el cànem, el jute o el cotó.

El teixit és l'única part del suport pictòric sotmesa a una cadena de fabricació industrial important i d'abast internacional. Els sistemes de fabricació tèxtil, en general, es difonen mitjançant un ampli ventall bibliogràfic, però la relació específica amb les obres d'art deriva cap a estudis, articles i altra bibliografia que, o bé tracten el tema tangencialment, o se circumscriuen a etapes i àmbits llunyans de la nostra producció artística catalana. Durant el període estudiat –segle XIX i principis del XX–, és quan es produeixen els canvis fonamentals en la indústria, i això, naturalment, repercuteix en els materials.⁶

Quant al desenvolupament dels telers, s'havia produït un salt qualitatiu molt important amb la màquina Jacquard. En un principi el relligador i impressor francès J. M. Jacquard (1752-1834) va perfeccionar la mecanització del teler, i cap al 1801 el va exposar a París, amb un èxit relatiu. El seu enginy permetia prescindir de la figura del teixidor encarregat d'estirar els llaços i on veritablement va triomfar va ser a Anglaterra, on coincidí amb la implantació de la màquina de vapor inventada per J. Watt el 1769, originadora, entre d'altres factors, de la revolució industrial.⁷

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

"La producción de lino y cáñamo es hoy muy corta, efecto sin duda de la escasez de fábricas de hilatura y de compradores, siendo de temer que los pocos linares que existen como escaso resto de los que en otro tiempo ocupaban muy dilatados terrenos, vayan desapareciendo gradualmente para dar lugar a otros productos... Las pocas hilanderías de alguna importancia que hay establecidas se encuentran en Barcelona... Además existen en muchos pueblos tejedores que trabajan a mano por cuenta propia, mas no se sabe ni

⁶ Walter ENDREI, *L'evolution des techniques du filage et du tissage (du Moyen age a la revolution industrielle)*. París: Mouton & Co, 1968.

⁷ Albert BARELLA I MIRÓ, *Sinopsi històrica de la tècnica del teixit*. Barcelona, 1983, p. 560.



Figura 1: Tipologies diverses de preparació

1a. Autoretret (cap a 1800) de Salvador Mayol, MNAC 39003

1b. Detall de la mà amb la preparació visible

1c. Preparació acolorida a Marquès de Labrador, ambaixador espanyol al Congrés de Viena de 1815 (cap a 1833-1834) de Vicent López Portanya, MNAC 10280

1d. Preparació acolorida a Paisatge de Granada (cap a 1871) de Marià Fortuny, MNAC 10701.

Fotografies: © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007

Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà

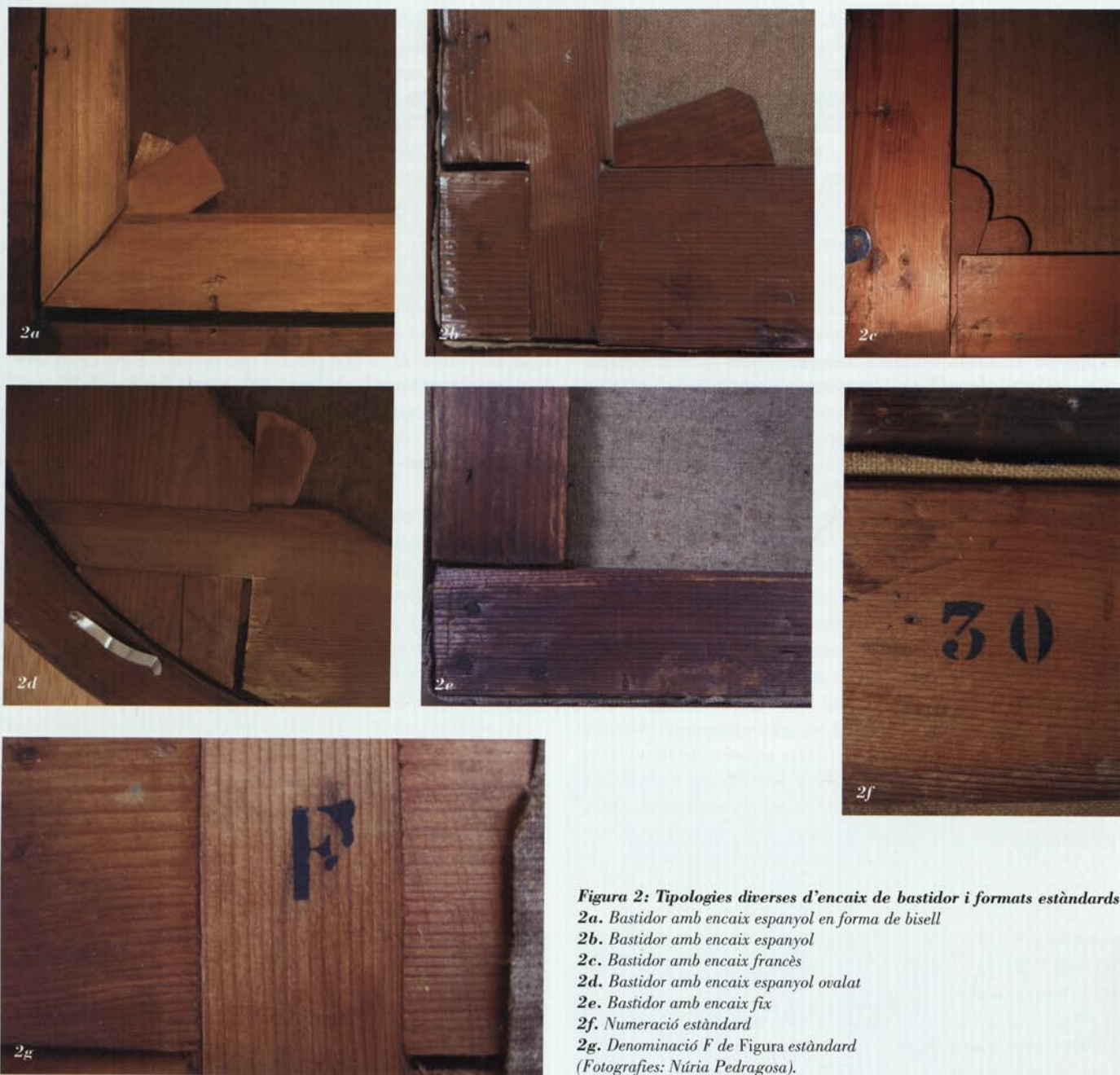


Figura 2: Tipologies diverses d'encaix de bastidor i formats estàndards
 2a. Bastidor amb encaix espanyol en forma de bisell
 2b. Bastidor amb encaix espanyol
 2c. Bastidor amb encaix francès
 2d. Bastidor amb encaix espanyol ovalat
 2e. Bastidor amb encaix fix
 2f. Numeració estàndard
 2g. Denominació F de Figura estàndard
 (Fotografies: Núria Pedragosa).

*aproximadamente a cuanto asciende esta producción, pudiéndose asegurar que es de bastante importancia”.*⁸

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

El lli és el material tèxtil majoritari que trobem fent de suport en el gran grup estudiat de pintura moderna catalana.

Les fibres del cànem, el cotó i el jute apareixen per aquest ordre de major a menor utilització. Les possibles variants que discernim entre uns teixits i altres estan determinades per la barreja d'aquestes fibres vegetals i pels diferents acabats que els fabricants han establert. També hem pogut comprovar com el cànem apareix en formats grans i el cotó, més prim per naturalesa, en petits i més acostats al nostre dies.

Amb tot, no hi ha cap dubte que la importància social i econòmica de la indústria tèxtil es manifestaria de manera molt rellevant

⁸ *Exposición Universal de 1867. Catálogo General de la Sección Espanyola.* París: Comisión Regia de España, Imprenta General de CH, Lahure, 1867.

amb relació a la pràctica artística, tant des d'un punt de vista clientelista —la burgesia propietària de les fàbriques tèxtils és una de les principals activadores del comerç i l'encàrrec d'obres d'art—,⁹ com també pel que fa a algunes vocacions artístiques sorgides en el seu entorn, com ara les de Joan Llimona, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Marian Pidelaserra o Isidre Nonell, tots ells emparentats amb famílies dedicades al ram del tèxtil. Però la influència també es faria notar en el fet que les demandes tecnològiques de fabricació de les teles per pintar esdevindrien una font de perfeccionament per a l'especialització industrial.

LA PREPARACIÓ

La venda de suports de tela amb la imprimació ja aplicada, és el sistema més comú de presentació tant amb la tela muntada damunt del bastidor com en rotllo per poder realitzar els formats que els usuaris desitgin. Aquest estrat intermedi entre el suport i la capa pictòrica està molt lligat a la tela perquè serveix de sistema de presentació quan el pintor l'adquireix al comerç. El *modus operandi* dels pintors moderns fa que la preparació es pugui veure tant des del revers, perquè pot traspasar el teixit de la tela, com des de l'anvers, perquè el pintor la deixa a la vista com a tret del seu estil expressiu. Però el punt on es fa més palesa la seva naturalesa és a la franja lateral sobrerera per on se subjecta al bastidor. És en aquest marge d'on se solen prendre les mostres per analitzar o on es pot veure el seu grau d'adherència, color i estat de conservació. El gruix de la preparació és una dada que cal tenir en compte per comprendre l'elecció de l'artista i els resultats finals combinats amb l'evolució de l'estat de conservació de l'obra. El color de la preparació és un factor que ha anat variant al llarg del temps i que sempre ocupa un lloc en els estudis i tractats de tècniques artístiques.¹⁰ La seva funció és visual, perquè aquesta capa primera serà el fons de partida sobre el qual s'acumularan les capes successives de pintura i el seu to sempre tendirà a "respirar" des del fons cap a la superfície decantant el grau més fred o càlid del seu cromatisme.

Amb relació a aquest aspecte crucial —el color de la preparació—, a les obres catalanes estudiades hem detectat l'existència de les següents variants: la preparació acolorida des d'un blanc trencat a un to rosat vermellós, fins al terra més fosc, exemples dels quals els trobem confluint a l'època acadèmica. Aquests estan clarament realitzats artesanament, com les preparacions d'obres de Salvador Mayol o de Vicente López (Figures 1a, 1b, 1c); o la preparació de color marró, sèpia o gris pròpia d'obres de mitjans del segle XIX, apreciable a pintures inacabades com per exemple en alguna obra de Marià Fortuny (Figura 1d); i, finalment, la preparació blanca, que és la dominant i més característica del conjunt modern que estudiem, i que percebem grassa, normalment en la de factura industrial, o magra, segons sigui el procediment artesà emprat per l'artista. Val a dir que la preparació artesana quasi sempre es reconeix perquè la pasta d'imprimació no cobreix la franja de tela que gira damunt el lateral del bastidor on van emplaçats els gavarrots, claus o puntes còniques que la subjecten.

EL BASTIDOR

Si dissociem el suport tèxtil del complement del bastidor, ens trobem amb un panorama bibliogràfic molt restringit. Les tipologies i nomenclatures dels encaixos del bastidor estan molt lligades a l'àrea geogràfica en què es fabrica i es distribueix. No existeix un vocabulari universal per definir cada format d'encaix de bastidor. És una part del quadre que queda poc especificada en els manuals de procediments pictòrics en el marc de l'ensenyament de Belles Arts, tant en la bibliografia clàssica com en la més recent. Aquesta absència s'explica pel fet que la tipologia del bastidor no ha estat considerada sistemàticament en l'estudi integral d'una pintura i, per tant, la seva denominació es deixa només en la mera descripció formal o geogràfica. Les denominacions genèriques internacionals no són homogènies atès que aquest és un component molt lligat a la fabricació autòctona on el pintor es troba ubicat. Així, mentre el teixit és un producte amb un procés de fabricació complex i susceptible de ser importat de diversos indrets, el bastidor sempre ha estat manufacturat amb una tecnologia de tallers d'ebenisteria poc sofisticada. Aquest enginy evoluciona des d'un simple teler fix fins a l'estructura que porta inclosa el sistema de falques per tensar la tela que, per les seves característiques higroscòpiques que la fan encongir o dilatar subtilment, necessita aquesta simple regulació.

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

Pel que fa a la nomenclatura de les formes més autòctones de l'encaix dels angles, és adequat recórrer a informacions de mestres especialitzats i propers al tipus de pintures que estem estudiant. Com hem dit, l'àmbit geogràfic on es construeix el bastidor resulta ser un factor determinant per a la seva morfologia. La tradició pedagògica catalana ha establert unes tipologies que Antoni Pedrola recull al seu manual de procediments pictòrics,¹¹ classificant els bastidors de les pintures catalanes en tres tipus en relació amb les àrees geogràfiques d'influència: l'espanyol, amb encaix

⁹ Alguns col·leccionistes d'art català estan relacionats amb la indústria tèxtil. Com per exemple Josep Sala i Ardiz (1875-1980), de la fàbrica de filats Caralt Sala que, amb la seva donació, va ser el principal nodridor de la col·lecció d'art modern català del Museu de l'Abadia de Montserrat.

¹⁰ Ana VILLARQUIDE, *La pintura sobre tela I. Historiografia, tècniques y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004, p. 69.

¹¹ Antoni PEDROLA I FONT, *Materials, procediments i tècniques pictòriques*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, Barcanova, 1990, p. 36-41. Antoni Pedrola fou doctor i catedràtic de Procediments Pictòrics de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona fins a 1993.

en forma de cua d'oronella, el francès i el belga. Per la seva banda, Joaquim Pradell,¹² a través d'escrits inèdits al voltant de la restauració de pintura sobre tela, classifica també els encaixos en aquesta mateixa direcció: de metxa a l'espanyola o mitja mòssa, metxa francesa i bastidor fix.

Les tipologies dels bastidors en l'àmbit francès, les trobem especificades al *Dictionnaire technique de la peinture* d'André Béguin.¹³ França és la principal àrea d'influència dels artistes catalans i la variant del seus bastidors autòctons és considerable dins del grup estudiat. Segons aquest diccionari hi ha el bastidor ordinari, amb els angles encolats, i el mòbil amb falques; quant a l'encaix cita la forma *à mi bois* (que correspondria al terme català *mitja mòssa*). També explicita, referint-se a les proporcions, dues categories de formats: els mètrics –amb fraccions simples de metre–, i els proporcionals amb punts com els descrits més endavant, també presents en l'àmbit català. Pel que fa a les tipologies d'encaixos, una de les publicacions més específiques en terminologia de pintura sobre tela, a l'apartat dedicat a la descripció del bastidor, anomena les tipologies com: *à clefs, à tenons i à mortaises*.¹⁴

Els bastidors de les pintures de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) presenten una tipologia d'encaix força uniforme, però amb algunes variacions subtils. Entre 1800 i 1936 els bastidors presenten alguns canvis de qualitat quant a la seva fabricació material, tant en el tipus de fusta emprada, que majoritàriament és conífera, com en la forma d'encaix dels angles. Per altra banda, el principal indret de localització de la seva elaboració és Catalunya, i en menor mesura, França, Espanya i Itàlia. El que més predomina és el de tipus espanyol, amb falques senzilles, seguit del francès, amb falques dobles o amb falques senzilles, i molt rarament l'encaix en forma de bisell (algunes fonts l'anomenen *inglet*) més propi de països del centre d'Europa. L'encaix fix es troba present a totes les èpoques i quasi bé sempre correspon a una opció de menor qualitat. L'encaix espanyol presenta una unió anomenada *mitja mòssa*, sempre amb falques simples i un bisellat intern per evitar que els llistons puguin marcar-se a la tela. El bastidor francès quasi sempre porta falques dobles, travessers, fins i tot en dimensions reduïdes que aparentment no ho requereixen, i un bisellat extern.

El sistema de subjecció és un altre detall de fabricació que s'ha de valorar per recollir més informació del conjunt. El més freqüent, i centrats en el grup estudiat, és a base de gavarrots de ferro o, a voltes, amb claus o simples puntes còniques doblegades. L'aparició de les grapes com a element substitutiu per assegurar la fixació de la tela sol indicar una restauració recent o una cronologia totalment contemporània.

Cal assenyalar que hi ha autors molt caracteritzats per utilitzar una mena de bastidor determinat, com els de marca comercial acreditada amb segell estampat al dors que quasi sempre empen Ramon Casas i Santiago Rusiñol bé a París, bé a Barcelona o el cas del pintor Josep de Togores, del qual hem

comprovat un predomini d'ús del bastidor fix i altres que poden veure a la Figura 2a, 2b, 2c, 2d, 2e, 2f i 2g. Altres usos fluctuen segons l'època d'activitat artística, el lloc on s'estableixen o segons el poder adquisitiu amb el que compten.

Durant el segle XIX el grau de comercialització dels bastidors experimenta una línia ascendent molt significativa i s'estandarditzen els formats mitjançant una numeració i una nomenclatura –*figura, paisatge i marina*–, que fixen unes proporcions de mesures sobre la base del gènere pictòric per al qual aquell bastidor pot servir.¹⁵ Aquesta denominació de format estàndard, segons el tema, ens anuncia en si mateixa una concepció més seriada dels gèneres pictòrics, que corresponen a una demanda més àmplia i més funcional, com una espècie de denominació comuna que identificaria l'encàrrec del propietari de la futura obra, l'acceptació de l'artista del tipus d'obra que se li demana i la classificació del comerciant que ja té el material en estoc. L'existència fundada d'aquests barems fa més original i significatiu el gest de l'artista que no els segueix i que experimenta amb encreuaments inesperats entre el motiu i el format. Ha estat d'utilitat comparar totes les obres que hem estudiat amb una llista de mesures de dimensions estàndards, una comprovació que ens revela que aquestes mesures proporcionals no sempre coincideixen. És en el període modernista quan la coincidència amb les normes estàndards és més acusada.

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

EL COMERÇ DELS SUPORTS DE TELA

La vivacitat que s'intueix en la fabricació del suport de tela no conserva gaire testimonis referencials, a diferència del que passa en el món anglosaxó, on hi ha alguns estudis modèlics sobre el tema, encara que malauradament no podem buscar-hi dades equiparables a la situació catalana. Els estudis anglesos sobre els suports de tela fabricats per la marca Winsor & Newton comptaren amb les cròniques i documents originals, que ens detallen la història de la fàbrica, les diferents qualitats de teles que fabricaven i imprimaven, i els pintors que les utilitzaven. Feren aquests estudis per contribuir als aspectes de datació i atribució de

¹² Joaquim Pradell i Ventura va ser Cap del Servei de Restauració del Museu d'Art de Catalunya de 1967 fins a 1986.

¹³ André BÉGUIN, *Dictionnaire technique de la peinture*. París, 1979, p. 250-252.

¹⁴ Jean François HULOT, Claire BERGEAUD, Alain ROCHE, *La dégradation des peintures sur toile. Méthode d'examen des altérations*. París, 1997.

¹⁵ Els comerços sempre tenien, i tenen actualment, la llista d'aquestes mesures a l'abast del client: 12 F (61 x 50 cm), 12 P (61 x 46 cm), 12 M (61 x 38 cm).



Figura 4: Evolució del logotip Texidor
4a i 4b. *Texidor / Regomir 3 / Barcelona*
4c. *Casa Texidor / Ronda de S. Pedro 16 / Barcelona*
(Fotografies: Núria Pedragosa).

Bourgeois, però plenament coetani dels períodes estudiats. Descriu els grans magatzems als tallers de la zona de Malakoff, a París, on s'efectuaven les operacions de preparació dels aglutinants, que, juntament amb les càrregues de guix i de cerussa pura (blanc de plom), eren la forma de preparació més utilitzada. També es fa esment dels grans telers –42 x 4 m de dimensió i 450 unitats alhora– que possibilitaven l'assecat amb un sistema d'aireig, com a mètode modern de gran abast. Aquests catàlegs es fan ressò dels avantatges de la cerussa des del punt de vista industrial en la pintura a l'oli, però amb connotacions de secretisme quant a les proporcions i altres additius. Aquest establiment francès no figura com a proveïdor directe dels artistes més representatius del període que ens ocupa i no està relacionat directament amb els materials de les obres estudiades, però les seves descripcions són equiparables al nostre àmbit, sense perdre de vista que moltes de les obres conservades al MNAC han estat gestades i realitzades a París. Ens referim a la considerable quantitat d'obres de l'època en què els pintors fan les seves estades a la capital francesa com a lloc de coneixement, i on realitzen algunes de les seves obres més significatives. És el cas de Francesc Lacoma Sans, Ramon Casas i Santiago Rusiñol, i més tard de Marian Pidelaserra i Hermenegild Anglada Camarasa. La generació anterior, amb Marià Fortuny com a cas paradigmàtic, ha trobat els seus referents de formació a Itàlia. Però els materials artístics que van emprar –els que hem pogut examinar–, tant del mateix Fortuny com dels membres de l'escola de Roma, no porten incorporats els signes comercials que informen de la procedència italiana dels suports. Això és un tret diferenciador entre els dos països a l'hora de concebre l'organització comercial corresponent.

És interessant comparar els catàlegs de les fàbriques de suports de tela i altres materials artístics com l'esmentada Lefranc & Company, el catàleg de la qual és de 1863,¹⁹ i la posterior Bourgeois Ainé, de 1888, amb el catàleg de 1910 de la casa Texidor de Barcelona (Figura 3a, 3b, 3c i 3d). En els

catàlegs francesos les dimensions dels bastidors varien en uns centímetres respecte de les mesures estàndards de la casa Texidor, però s'hi segueix el mateix criteri de relacionar les proporcions dels formats. En el primer cas sense denominar encara el motiu temàtic i, ja en el de Bourgeois Ainé i en la de Texidor, s'hi fa constar la relació amb les denominacions de figura, paisatge i marina.

Al catàleg de materials francesos es pot comprovar com les qualitats de les teles s'especifiquen acuradament, per a millor informació dels artistes. Així, una tela d'un material adquireix les atribucions d'*ordinaire*, *demi-fin*, *coutil*, *fine forte*, *fine*, *très fine* i *extra fine*. Aquesta precisió s'explica per la fluïdesa que existia entre els comerços de l'època i els artistes més importants. En el cas dels impressionistes, com Pierre August Renoir i molts d'altres, prefereixen comprar la tela enrotllada i tallar-la amb unes tisores de sastre per muntarla al bastidor tal com descriuen Bomford *et al.* a la seva publicació sobre les tècniques pictòriques dels impressionistes francesos.²⁰

L'activitat comercial relacionada amb els materials per a la pintura i altres especialitats artístiques es reparteix entre les botigues especialitzades de creació naixent, i també les drogueries, que abastaven un ventall més ampli de productes, com els aliments, la farmàcia, les espècies exòtiques, els productes químics per a la neteja, l'extinció dels insectes, etc. Existia l'establiment Ferrer, però una de les de més anomenada era la casa Dalmau Oliveres que cap a 1928 tenia la botiga situada als baixos de la Casa Fuster del carrer de Salmerón de Barcelona, al mateix local on havia estat la fàbrica i establiment de vendes, Mobles Vidal. Dalmau va tenir

¹⁹ David BOMFORD, Jo KIRBY, John LEIGHTON, Ashok ROY, *Art in the Making, Impressionism*, Londres The National Gallery, 1990, p. 44-50.

²⁰ David BOMFORD, Jo KIRBY, John LEIGHTON, Ashok ROY, *Art in the Making...*, p. 46-47.



5a



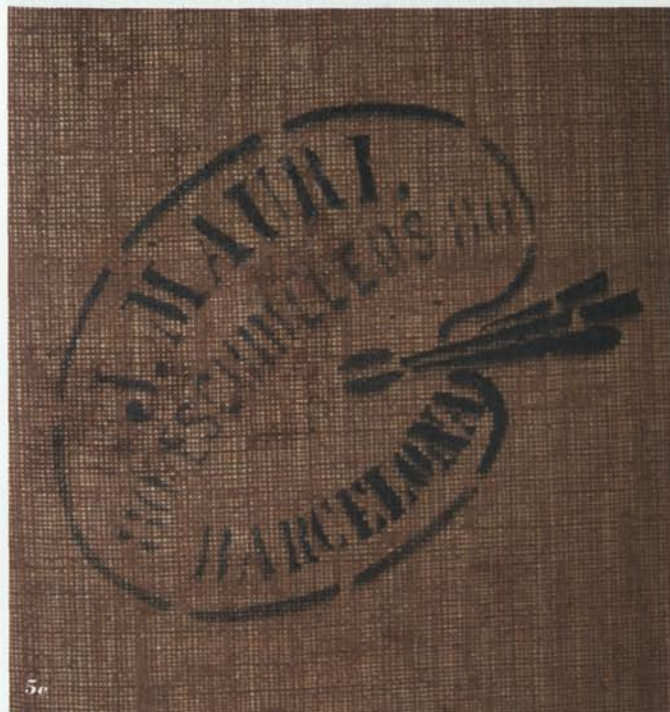
5b



5c



5d



5e



5f

Figura 5: Diverses marques barcelonines de materials artístics

5a. Alejandro Planella

5b. Planella

5c. Bertrand

5d. Viuda d'E. Lloret

5e. J. Mauri

5f. Guardiola

(Fotografies: Núria Pedragosa).

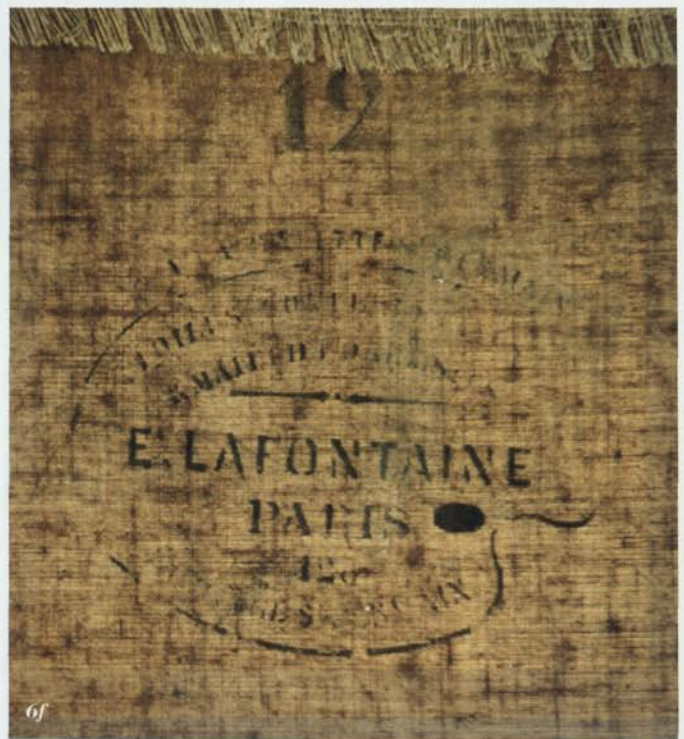


Figura 6: Diverses marques madrilenyes i parisenes

- 6a. Izquierdo
 - 6b. Revuelta
 - 6c i 6d. Pignel Dupont
 - 6e. Tasset & Lhote
 - 6f. E. Lafontaine
 - 6g. Lucien Lefebvre Foinet
- (Fotografies: Núria Pedragosa).

molta iniciativa i va aconseguir obrir sucursals en diferents punts de la Barcelona més cosmopolita i també en altres ciutats com Palma de Mallorca. La seva publicitat es fa palesa a l'exposició de 1888 i la de 1929.²¹ Com a droguers tindrien una activitat molt diversificada, amb alguns productes molt famosos com les sals litòniques o el Politus[®], que es fabricaven a Rubí. També va fundar una impremta i una part important de la seva oferta tenia com a destinataris els qui conreaven el món de les arts plàstiques. Així ens ho revela una de les fotografies antigues publicades en l'obra *Establecimientos Dalmau Oliveres, S. A. 1883-1983*,²² on, en un dels tendals, es llegeix: "colores, barnices y pinceles." També podem comprovar diferents llistes de preus tant de pigments, colors d'anilines (violetes, taronges, grocs i vermells), productes com *G. B. Moewes* de Berlín i pintures de fàbriques alemanyes com *Fábricas reunidas de colores Ultramar*, com de pinzells (marca S. Rosenfeld), brotxes i paletines, a més de productes químics de diversa categoria que podríem relacionar més fàcilment amb el món de la restauració de materials artístics que amb el de la pintura de creació. Val a dir que un jove Joan Miró hi va treballar entre 1909 i 1911, però les seves inquietuds de seguida el van allunyar de l'establiment.²³

Entenem que als comerços de drogueria no s'estilava posar el segell identificador als seus materials i per això es fa difícil rastrejar-lo, en canvi les botigues especialitzades fan gala de modernitat amb etiquetes i tampons molt més clarificadors. Les marques comercials de materials artístics que apareixen als reversos de les obres estudiades, en forma d'etiquetes o estampades, tenen una relació directa amb el món dels ensenyaments artístics i dels llocs de concentració dels pintors. Entre aquestes marques sovinteja la d'Alejandro Planella,²⁴ que correspon al comerç barceloní fundat el 1833 amb local situat al carrer Ample, en una zona molt pròxima a l'edifici de l'Escola de la Llotja, al Pla de Palau, on es deuria desenvolupar la vida dels estudiants de Belles Arts de mitjan segle XIX. Cal assenyalar que la marca Planella apareix al revers de l'obra de Picasso *La primera Comunió* (1896).²⁵ Però molt abans la trobem emplaçada en forma d'etiqueta al revers de pintures de Lluís Rigalt. No lluny d'aquest establiment, al número 3 del carrer de Regomir, estava situat el comerç, ja esmentat, Hijos de José Texidor, fundat el 1874, que més tard es traslladaria al número 10 del carrer de Fontanella amb el nom de Modesto Texidor i que, encara posteriorment, ho faria al 16 de la ronda de Sant Pere; finalment canviaria el seu nom pel de Viuda Texidor i darreramerament conegut per Casa Texidor (Figura 4). La seva publicitat dels inicis, consistent en el bust de Fortuny en forma de medalla, potser buscava un punt de connexió entre l'any de la mort del mític artista i el del naixement de la botiga —coincidents en el 1874—, apareixent aquest als catàlegs de l'Exposició Universal de Barcelona.

Entre els altres comerços que consten reiteradament com a fornidors de materials pictòrics a Barcelona, destaca l'establiment fundat per Juan Parés el 1840. La guia de Barcelona *El consultor* (1857), registra Juan Parés com a mercader d'estampes i repeteix referència com a mercader d'objectes per al

dibuix. L'any 1900 el periodista Trullol i Plana descriu així l'establiment:

"Recordamos perfectamente el modesto establecimiento de estampería, láminas litográficas, marcos y útiles para la pintura... en el fondo... los famosos grabados de Goupil..."²⁶

A banda de les marques estampades o amb etiqueta adherida al bastidor d'algunes obres de pintura moderna conservades al MNAC com Texidor, Planella, Bertrand o Rigol Ginebra, sabem de l'existència d'altres com la de l'Antiga Casa Lloret, la Casa Beco, Guardiola, Mauri, entre d'altres establiments barcelonins de l'època (Figura 5). De fora de Catalunya, també hem verificat marques inscrites com les madrilenyes Revuelta o Izquierdo, també la Casa Viguer de València a més de comerços parisencs com Lucien Lefebvre, que veiem en Joaquim de Togores; Pignel Dupont, que veiem en Ramon Casas, Santiago Rusiñol o Isidre Nonell; Foinet et fils, en Sunyer; E. Lafontaine, en Marian Pidelaserra i Tasset & Lhote, que veiem estampada al revers d'Alfred Sisley. Aquesta dada certifica la relació establerta entre alguns pintors i els comerços que els fornien de reconegut prestigi o la marca belga Classens, exemple de qualitat en tipus de teixit de lli amb què aparellava els seus suports (Figura 6).

Aquestes informacions i d'altres relatives a la fortuna crítica d'una obra, es troben en el revers de les pintures, que contenen elements clau per enriquir la documentació d'un determinat conjunt. No podem aïllar aquestes traces perquè hi ha un corrent interior que les agrupa, no només a través de marques i etiquetes procedents de l'activitat comercial. És per això que cal insistir en la importància dels criteris de restauració perquè no s'esborri aquest document històric i artístic.²⁷ Algunes intervencions dràstiques com el reentelat, amb el cobriment de la tela original i el consegüent canvi de bastidor ocasional, han anul·lat aquesta informació tant important.

²¹ A l'Exposició Universal de 1888, l'empresa hi apareix publicitada sota el nom de B. Bufill i Cia, amb qui s'havia associat el 1883 en un establiment del carrer Dagueria. Posteriorment l'empresa es va establir al passeig de la Indústria, amb el seu nom definitiu.

²² Josep M. SANS I PUIG, *Historia de una empresa centenaria EDOSA*. Barcelona: Imprenta Moderna, 1983, p. 81.

²³ Josep M. SANS I PUIG, *Historia de una empresa...*, p. 31-32. L'autor explica com Alexandre Cirici se'n fa ressò a l'obra *Miró mirall*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 17.

²⁴ Ramon LLUÍS MONLLAÓ, Jordi GUMÍ, *Identificación de las obras pictóricas*. Barcelona: AUSA, 1996, p. 16 i 19. L'autor ens dona notícia sobre el fundador del comerç, el pintor Nicolau Planella i Travé, fill de pintor i germà d'escultor. Diu que aquesta particularitat podria ser el motiu de fer-lo decidir a obrir la botiga especialitzada en productes de deficient distribució, i en alguns casos inexistents, en el mercat local. També hi apareix una reproducció d'una etiqueta de l'interior d'una carpeta de dibuix.

²⁵ *La primera Comunió* de Pablo Picasso (MPB 110.001), oli sobre tela de 118 x 168 cm, inclou a la seva fitxa aquesta observació (Catàleg Museu Picasso, p. 201).

²⁶ Joan Antoni MARAGALL, *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta, 1975, p. 18.

²⁷ Núria PEDRAGOSA I GARCÍA, *La conservació del revers. Criteris de restauració del suport de tela de la pintura catalana moderna com a testimoni històric i artístic*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.