



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

### DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

### DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**  
**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**  
**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74  
mnac@mnac.es www.mnac.es

### **PINTURES DE** c. 1123 **SANT CLIMENT DE TAÜLL**

MNAC/MAC 15966

Àmbit 5

Les pintures de l'absis central de Sant Climent de Taüll són les més emblemàtiques de la col·lecció d'art romànic del Museu i conformen una de les obres més representatives i de major qualitat del romànic. El tema central de l'absis és una Teofania, o visió de Déu, a la fi dels temps, basada sobretot en el text de l'Apocalipsi de sant Joan. Al centre, Crist en Majestat inscrit en la màndorla, assegut a l'arc del Cel i amb la Terra als seus peus, beneeix amb la mà dreta, i amb l'esquerra sosté el llibre amb la inscripció EGO SUM LUX MUNDI ('Jo sóc la llum del món'). A banda i banda hi ha l'alfa i l'omega, símbols que Déu és el principi i la fi de totes les coses. Està envoltat per la representació dels quatre evangelistes. Sants, apòstols i la Mare de Déu ocupen el semicilindre i diverses escenes de l'Antic i el Nou Testament es representen als arcs d'entrada a l'absis, d'on destaquem l'escena del pobre Llàtzer a la porta de la casa del ric Epuló, a l'intradós de l'arc i, a la part més alta, la mà de Déu i l'*Agnus Dei* (Anyell de Déu), símbol de Crist mort i ressuscitat (Ap 5:6-14).

L'estil combina la geometrització de les formes i la simetria general de la composició amb el decorativisme dels detalls i dels elements ornamentals. El volum dels plecs, molt marcats, és geomètric i accentuat per línies i veladures de color, en contrast amb els tons plans dels fons. D'altra banda, la simetria, la frontalitat, el hieratisme o la mateixa representació de Déu podrien derivar de l'art bizantí (possiblement arribat a través d'Itàlia). Les franges de color dels fons, presents en moltes pintures romàniques catalanes, ens poden remetre a la il·luminació de manuscrits hispànics del segle X, coneguda com mossàrab.

L'excel·lent caràcter artístic i la gran qualitat d'aquestes pintures han estat corroborats per l'estudi dels pigments, que són de més bona qualitat i preparació que en les altres esglésies catalanes i, fins i tot, s'hi ha trobat algun pigment d'importació. Per mitjà de la superposició de capes, el pintor obté efectes cromàtics més intensos; així, el blau, obtingut a partir d'aerinita, s'aplica sobre una capa de color negre, i per al vermell s'aplica el cinabri sobre l'hematites.

En una de les columnes de la nau hi ha pintada la inscripció de la consagració de l'església pel bisbe Ramon de Roda de Ribagorça el 10 de desembre de 1123. Aquesta és una referència fonamental per a la datació de les pintures, de les quals encara hi ha restes *in situ*.

Las pinturas del ábside central de Sant Climent de Taüll son las más emblemáticas de la colección de arte románico del Museo y conforman una de las obras más representativas y de mayor calidad del románico. El tema central del ábside es una Teofanía, o visión de Dios, al final de los tiempos, basada sobre todo en el texto del Apocalipsis de san Juan. En el centro, Cristo en Majestad inscrito en la mandorla, sentado en el arco del Cielo y con la Tierra a sus pies, bendice con la mano derecha, y con la izquierda sostiene el libro con la inscripción EGO SUM LUX MUNDI ('Yo soy la luz del mundo'). A uno y otro lado están el alfa y la omega, símbolos de que Dios es el principio y el fin de todas las cosas. Está rodeado por la representación de los cuatro evangelistas. Santos, apóstoles y la Virgen ocupan el semicilindro y varias escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento se representan en los arcos de entrada al ábside, de donde destacamos la escena del pobre Lázaro en la puerta de la casa del rico Epulón, en el intradós del arco y, en la parte más alta, la Mano de Dios y el *Agnus Dei* (Cordero de Dios), símbolo de Cristo muerto y resucitado (Ap 5:6-14).

El estilo combina la geometrización de las formas y la simetría general de la composición con el decorativismo de los detalles y de los elementos ornamentales. El volumen de los pliegues, muy marcados, es geométrico y acentuado por líneas y veladuras de color, en contraste con los tonos planos de los fondos. Por otro lado, la simetría, la frontalidad, el hieratismo o la propia representación de Dios podrían derivar del arte bizantino (posiblemente llegado a través de Italia). Las franjas de color de los fondos, presentes en muchas pinturas románicas catalanas, pueden remitirnos a la iluminación de manuscritos hispánicos del siglo X, conocida como mozárabe.

El excepcional carácter artístico y la gran calidad de estas pinturas han sido corroborados por el estudio de los pigmentos, que son de mejor calidad y preparación que en las otras iglesias catalanas e, incluso, se ha encontrado en ellas algún pigmento de importación. Por medio de la superposición de capas, el pintor obtiene efectos cromáticos más intensos; así, el azul, obtenido a partir de aerinita, se aplica sobre una capa de color negro, y para el rojo se aplica el cinabrio sobre la hematites.

En una de las columnas de la nave está pintada la inscripción de la consagración de la iglesia por el obispo Ramon de Roda de Ribagorza el 10 de diciembre de 1123. Se trata de una referencia fundamental para la datación de las pinturas, de las que todavía hay restos *in situ*.

## PINTURAS DE SANT CLIMENT DE TAÜLL

c. 1123  
Àmbito 5

The paintings in the central apse of Sant Climent in Taüll are the most emblematic in the Museum's collection of Romanesque art and make up one of the most representative and one of the finest works of Romanesque art. The central theme of the apse is a Theophany, or vision of God, at the end of time, based mainly on the text of Revelation. In the middle, Christ in Majesty inscribed in a mandorla, seated on the arc of Heaven and with the Earth at his feet, blesses with his right hand, while his left holds a book with the inscription EGO SUM LUX MUNDI ('I am the light of the world'). On either side are the Alpha and the Omega, symbols that God is the beginning and the end of all things. He is surrounded by the four Evangelists. Saints, apostles and the Virgin Mary occupy the semi-cylinder and several scenes from the Old and New Testaments are depicted on the arches over the entrance to the apse. One scene that stands out is of Lazarus the beggar at the door of the rich man Epulon's house, on the intrados of the arch, and at the top, the hand of God and the *Agnus Dei* (the Lamb of God), symbolising the death and resurrection of Christ (Rev 5, 6-14).

The style combines the geometricisation of forms and the general symmetry of the composition with the decorativism in the details and ornamental elements. The volume of the pronounced drapery is geometrical, emphasised by coloured lines and glazing, contrasting with the flat tones of the background. In addition, the symmetry, frontality, hieratic nature and the very representation of God could derive from Byzantine art, possibly via Italy. The bands of colour in the backgrounds, present in many Catalan Romanesque paintings, could remind us of what is known as Mozarabic illumination in tenth-century Hispanic manuscripts.

The exceptional artistic nature and the high quality of these paintings have been corroborated by the study of the pigments, which are of better quality and preparation than in other Catalan churches. Some imported pigments have even been found. Through the use of superimposed layers, the painter obtains more intense chromatic effects. Thus blue, obtained from aerinite, is applied over a layer of black, and cinnabar is applied over haematite to get red.

Painted on one of the columns of the nave is the church's inscription of consecration by bishop Ramon de Roda from Ribagorza on 10 December 1123. This reference is fundamental for dating the paintings, of which there are still remains *in situ*.

## PAINTINGS FROM SANT CLIMENT IN TAÜLL

c. 1123  
Section 5



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

## DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

## DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**

**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**

**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74

[mnac@mnac.es](mailto:mnac@mnac.es) [www.mnac.es](http://www.mnac.es)

### **SANT JORDI** Jaume Huguet (Valls, c. 1412 – Barcelona, 1492) **I LA PRINCESA** c. 1459-1475

MNAC/MAC 15868

Àmbit 34

La taula representa les figures de sant Jordi, amb armadura, atxa i espasa, i de la princesa, amb una cimera-diadema a les mans, coronada per una banderola crucífera i que alhora sosté un escut amb restes d'una creu que presenta una inscripció cursiva en àrab. Al dors de la taula hi ha representat l'escut de la família Cabrera.

Darrere les imatges de sant Jordi i la princesa, s'observa un pòrtic obert a un paisatge amb uns xiprers. Aquest marc aparella la taula del MNAC amb dues pintures que es van conservar al Kaiser Friedrich Museum de Berlín fins al 1945 i que actualment es troben desaparegudes.

A la taula esquerra de Berlín hi ha la figura d'un cavaller presentat per sant Joan Baptista, probablement Bernat Joan de Cabrera, i a la de la dreta, una dama presentada per sant Lluís de Tolosa, que podria ser Violant de Prades. Al dors de cada una de les taules desaparegudes es representen dues figures en grisalla, una de les quals està incompleta. A la del cavaller s'inclouen la figura de sant Pere apòstol i la part baixa de la de sant Joan Evangelista, mentre que a la de la dama es representa sant Pau i la part inferior del tors d'un possible sant Joan Baptista o bé d'un sant Jaume el Major.

Una de les peculiaritats de la iconografia del retaule dels Cabrera és que l'únic arbre representat en el paisatge sigui el xiprer. El fet que des de l'antiguitat se l'hagi considerat arbre dels morts i evocador de l'esperança en la vida després de la mort pot atorgar al retaule un cert caràcter funerari, hipòtesi plausible si es té en compte la presència dels donants.

La tabla representa las figuras de san Jorge, con armadura, hacha y espada, y la princesa, que sostiene en sus manos una cimera-diadema coronada por una banderola crucífera y un escudo con restos de una cruz que presenta una inscripción cursiva en árabe. En el dorso de la tabla está representado el escudo de la familia Cabrera.

Tras las imágenes de san Jorge y la princesa se observa un pórtico abierto a un paisaje con cipreses. Este marco empareja la tabla del MNAC con dos pinturas que se conservaron en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín hasta 1945 y que actualmente se encuentran en paradero desconocido.

En la tabla izquierda de Berlín se muestra la figura de un caballero presentado por san Juan Bautista, probablemente Bernat Joan de Cabrera, y en la de la derecha una dama presentada por san Luis de Toulouse, que podría ser Violant de Prades. En el dorso de cada una de las tablas desaparecidas se representa a dos figuras en grisalla, una de ellas incompleta. En la del caballero se incluyen la figura de san Pedro apóstol y la parte inferior de la de san Juan Evangelista, mientras que en la de la dama se representa a san Pablo y la parte inferior del torso de un posible san Juan Bautista o bien de un Santiago el Mayor.

Una de las peculiaridades de la iconografía del retablo de los Cabrera es que el único árbol representado en el paisaje es el ciprés. El hecho de que desde la antigüedad haya sido considerado el árbol de los muertos y evocador de la esperanza en la vida tras la muerte puede otorgar al retablo un cierto carácter funerario, hipótesis plausible si se tiene en cuenta la presencia de los donantes.

## SAN JORGE Y LA PRINCESA

c. 1459-1475

Ámbito 34

---

The panel depicts the figures of St George, dressed in armour and carrying an axe and a sword, and of the princess, with a diadem in her hands, crowned by a cruciferous pennon, and holding a shield with remains of a cross featuring a cursive inscription in Arabic. The coat of arms of the Cabrera family appears on the reverse side of the panel.

Behind the images of St George and the princess we observe a portico that opens onto a landscape with cypresses. This links the MNAC panel with two paintings that were preserved at the Kaiser Friedrich Museum, Berlin, until 1945. Their current whereabouts are unknown.

The left-hand Berlin panel features the figure of a knight being presented by St John the Baptist, probably Bernat Joan de Cabrera, while its right-hand counterpart depicts a lady presented by St Louis of Toulouse, who might be Violant de Prades. The reverse sides of both missing panels depict two figures in grisaille, one of which is incomplete. The knight panel features the figure of St Peter the Apostle and the lower part of that of St John the Evangelist, while the lady panel features St Paul and the lower part of a torso that might be either St John the Baptist or St James the Greater.

One of the iconographical peculiarities of the Cabrer's altarpiece is the presence of the cypress as the only tree. The fact that since Antiquity the cypress had been regarded as the tree of the dead and a token of hope for the afterlife suggests that the altarpiece has a certain funerary quality, a plausible hypothesis supported by the presence of the donors.

## SAINT GEORGE AND THE PRINCESS

c. 1459-75

Section 34



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

### DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

### DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**  
**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**  
**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74  
mnac@mnac.es www.mnac.es

**IMMACULADA** Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664)  
**CONCEPCIÓ** 1632

MNAC/MAC 65578

Àmbit 49

L'efígie estàtica de sant Francesc es dreça en posició frontal a l'eix central de la tela justament quan emergeix de l'abisme obscur de la mort. Un potent focus de llum modela des de l'esquerra els volums i plecs del drap tosc que oculta el seu cos, mentre que el rostre, amb la boca entreoberta i els ulls alçats cap al cel, apareix, entre llum i penombra, immers en la cavitat de la caputxa. Al costat dret, en la superfície de l'hàbit, hi figura l'estigma amb què el va obsequiar Crist. Aquesta imatge sorprenent s'inspira en la troballa del cadàver incorrupte del sant pel papa Nicolau V el 1449 a la cripta de la basílica d'Assís. El jesuïta Pedro de Ribadeneyra va relatar l'episodi en el seu *Flos sanctorum* del 1599: «[...] estava en pié derecho [...] tenía los ojos abiertos como de persona viva y alçados hazia el cielo [...] las manos cubiertas con las mangas del hábito delante del pecho como las acostumbran traer los frayles menores [...]». A començaments del segle XVII, Thomas de Leu va gravar l'escena i gradualment l'alegre poeta medieval es va transformar en un asceta post-tridentí, tal com volien presentar-lo els franciscans: un sant patró segons el criteri contrareformista que convidés a la penitència rigorosa. Zurbarán, sense escenificar la troballa de la mòmia de sant Francesc, es limita a mostrar, de manera abstracta i sense anècdotes, el cos intacte. Es coneixen tres versions d'aquesta invenció sortides del pinzell del mestre extremeny: aquesta meravellosa pintura, la del Musée des Beaux-Arts de Lió i la del Museum of Fine Arts de Boston.

La efigie estática de san Francisco se yergue en posición frontal en el eje central del lienzo justo cuando emerge del abismo oscuro de la muerte. Un potente foco de luz moldea desde la izquierda los volúmenes y pliegues del tosco paño que oculta su cuerpo, mientras que el rostro, con la boca entreabierta y los ojos alzados al cielo, aparece, entre luz y penumbra, inmerso en la cavidad de la capucha. En el costado derecho, en la superficie del hábito, figura el estigma con el que le obsequió Cristo. Esta imagen asombrosa se inspira en el hallazgo del cadáver incorrupto del santo por el Papa Nicolás V en 1449 en la cripta de la basílica de Asís. El jesuita Pedro de Ribadeneyra relató el episodio en su *Flos sanctorum* de 1599: «[...] estaba en pié derecho [...] tenía los ojos abiertos como de persona viva y alçados hazia el cielo [...] las manos cubiertas con las mangas del hábito delante del pecho como las acostumbran traer los frayles menores [...]». A inicios del siglo XVII, Thomas de Leu grabó la escena y paulatinamente el alegre poeta medieval se transformó en un asceta postridentino, tal y como querían presentarlo los franciscanos: un santo patrón según el criterio contrarreformista que invitase a la penitencia rigurosa. Zurbarán, sin escenificar el hallazgo de la momia de san Francisco, se limita a mostrar, de forma abstracta y sin anécdotas, el cuerpo intacto. Se conocen tres versiones de esta invención salidas del pincel del maestro extremeño: esta maravillosa pintura, la del Musée des Beaux-Arts de Lyon y la del Museum of Fine Arts de Boston.

## INMACULADA CONCEPCIÓN

1632

Ámbito 49

---

The static effigy of St Francis stands in frontal position in the middle of the composition just as he emerges from the dark abyss of death. From the left a strong beam of light models the volumes and folds of the rough cloth that covers his body, while his face, with half-open mouth and eyes gazing heavenwards appears, between light and penumbra, immersed in the cavity of the hood. On the right-hand side, on the surface of his habit, we observe the stigma that Christ endowed on him. The source of inspiration for this astonishing image is the discovery of the incorrupt corpse of the saint by Pope Nicholas V in 1449 in the crypt of the basilica of Assisi. The Jesuit Pedro de Ribadeneyra relates the episode in his *Flos sanctorum* of 1599: ‘...he was standing...with his eyes open like a living person and his eyes raised to heaven...his hands covered with the sleeves of his habit over his breast, in the style of the Friars Minor...’ Early in the seventeenth century Thomas de Leu engraved the scene and gradually the light-hearted medieval poet was transformed into a post-Tridentine ascetic, as the Franciscans sought to present him: a patron saint in accordance with counter-reformist criterion that called for strict penitence. Zurbarán, without depicting the discovery of the incorrupt corpse of St Francis, restricts himself to rendering abstractly and avoiding anecdote the saint’s intact body. Three versions are known of this invention of the master from Extremadura: this magnificent canvas, the one at the Musée des Beaux-Arts in Lyon and the third at the Boston Museum of Fine Arts.

## INMACULATE CONCEPTION

1632

Section 49



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

### DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

### DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**  
**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**  
**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74  
mnac@mnac.es www.mnac.es

### **GRAN BALLARINA** Pau Gargallo (Maella, 1881 – Reus, 1934)

París, 1929

MNAC/MAM 108413

Àmbit 87

Considerat un dels artistes més eminents de l'escultura catalana tot i el seu origen aragonès, Gargallo es va iniciar com a escultor en ple modernisme i es va decantar posteriorment cap a un llenguatge d'arrel més clàssica, que va alternar amb propostes avantguardistes. En aquest sentit, la seva contribució a la renovació de l'escultura europea va ser fonamental com a pioner en l'experimentació amb nous materials –plom, coure i ferro– i en la utilització del buit com a element de volum. Instal·lat el 1924 a París, Gargallo va experimentar amb un llenguatge molt personal que culminaria precisament en *Gran ballarina*, de la qual va fer tres versions.

*Gran ballarina*, obra cabdal de les col·leccions d'escultura moderna del MNAC, és des del punt de vista tècnic una mostra clarificadora del treball que Gargallo va fer amb peces de planxa de ferro, retallades a partir d'unes plantilles de cartó i soldades posteriorment per donar forma a l'escultura. Però al mateix temps aquesta obra permet valorar la consolidació d'un llenguatge que, tot i que encara es manté vinculat a plantejaments propis de l'escultura tradicional, presenta aspectes totalment originals i incorpora algunes solucions procedents del cubisme. Gargallo va exposar per primera vegada *Gran ballarina* al Pavelló dels Artistes Reunits de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, on va destacar per la seva absoluta modernitat, que contrastava amb l'art oficial que en aquella època imperava a Catalunya.

Considerado uno de los artistas más eminentes de la escultura catalana pese a su origen aragonés, Gargallo se inició como escultor en pleno modernismo y se decantó posteriormente por un lenguaje de corte clásico, que alternó con propuestas vanguardistas. En este sentido, su contribución a la renovación de la escultura europea fue fundamental, ya que fue pionero en la experimentación con nuevos materiales –plomo, cobre y hierro– y en la utilización del vacío como elemento de volumen. Instalado en París en 1924, Gargallo experimentó con un lenguaje muy personal que culminaría precisamente en *Gran bailarina*, de la que realizó tres versiones.

*Gran bailarina*, obra cabal de las colecciones de escultura moderna del MNAC, es desde el punto de vista técnico una muestra clarificadora del trabajo que Gargallo hizo con piezas de plancha de hierro, recortadas a partir de unas plantillas de cartón y soldadas posteriormente para dar forma a la escultura. Pero al mismo tiempo esta obra permite valorar la consolidación de un lenguaje que, pese a que aún sigue vinculado a planteamientos propios de la escultura tradicional, presenta aspectos totalmente originales e incorpora algunas soluciones procedentes del cubismo. Gargallo expuso *Gran bailarina* por primera vez en el Pabellón de los Artistas Reunidos de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, donde destacó por su absoluta modernidad, que contrastaba con el arte oficial que en aquella época imperaba en Cataluña.

## GRAN BAILARINA

París, 1929

Ámbito 87

---

Considered one of the most eminent proponents of Catalan sculpture, notwithstanding his Aragonese origin, Gargallo began as a sculptor at the height of *Modernisme* and later showed a preference for a classic language that alternated with his avant-garde ideas. In that sense his contribution to the renovation of European sculpture was fundamental as a pioneer in experimenting with new materials—lead, copper and iron—and in the utilisation of empty space as an element of volume. Installed in Paris in 1924, Gargallo experimented with a highly personal language that would in fact culminate in *Grand Ballerina*, of which he would make three versions.

Technically speaking, *Grand Ballerina*, a consummate piece from the MNAC's modern sculpture collections, is from the technical viewpoint an illuminating display of the work Gargallo accomplished with pieces of iron sheeting, cut out according to cardboard templates and subsequently welded to form a sculpture. At the same time, however, this work enables us to evaluate the consolidation of a language that, although it is still party to premises typical of traditional sculpture, has totally original features and incorporates a number of solutions proceeding from Cubism. Gargallo first exhibited *Grand Ballerina* in the Invited Artists' Pavilion of the 1929 International Exhibition in Barcelona, where it stood out for its absolute modernity, in contrast to the official art prevailing at the time in Catalonia.

## GRAND BALLERINA

Paris, 1929

Section 87



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

### DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

### DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**  
**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**  
**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74  
mnac@mnac.es www.mnac.es

### **IL CONTINO** Marià Fortuny (Reus, 1838 – Roma, 1874)

Roma, 1861

MNAC/GDG 10692 D

Àmbit 60

Tot i tractar-se d'un treball de pensionat, l'aquarel·la *Il contino*, feta després del seu primer viatge per terres marroquines, constitueix una de les produccions més virtuoses i emblemàtiques de la primera època d'activitat romana de Fortuny, ciutat a la qual s'havia traslladat l'any 1858, després d'haver estat becat per la Diputació Provincial de Barcelona, amb la finalitat que hi completés la seva formació artística. L'obra reflecteix una de les primeres aproximacions de Fortuny a la temàtica de gènere i inclou, amb el motiu de la font situada al segon terme de la composició i localitzada en els jardins de la Villa Borghese, una referència a la cultura clàssica de la qual es nodreix el pintor en aquesta etapa formativa.

El model posa amb un aire d'elegància afectada i distant, emfasitzant amb el seu gest altiu un cert orgull de nissaga que reforça una indumentària del segle XVIII formada pel tern tradicional –casaca, armilla i camisa–, acompanyada del preceptiu espasí i la perruca empolvorada.

Les inequívokes facultats tècniques de Fortuny s'aprecien en la subtileza amb la qual és capaç de recrear l'efecte de transparència cristal·lina de l'aigua que brolla de la boca d'un dels mascarons de la font, el contingut del qual es precipita fins al fons d'un petit estany.

Després de la mort del pintor, alguns autors van identificar l'aquarel·la amb el nou títol de *Passeig pel jardí*.

A pesar de tratarse de un trabajo de pensionado, la acuarela *Il contino*, realizada tras su primer viaje por tierras marroquíes, constituye una de las producciones más virtuosas y emblemáticas de la primera época de actividad romana de Fortuny. Se había trasladado a esta ciudad en 1858, después de haber sido becado por la Diputación Provincial de Barcelona, con el fin de completar allí su formación artística. La obra refleja una de las primeras aproximaciones de Fortuny a la temática de género e incluye, con el motivo de la fuente situada en el segundo término de la composición y localizada en los jardines de la Villa Borghese, una referencia a la cultura clásica de la que se nutre el pintor en esta etapa formativa.

El modelo posa con un aire de elegancia afectada y distante, enfatizando con su gesto altivo un cierto orgullo de estirpe que refuerza una indumentaria del siglo XVIII formada por el terno tradicional —casaca, chaleco y camisa—, acompañada del preceptivo espadín y la peluca empolvorada.

Las inequívocas facultades técnicas de Fortuny se aprecian en la sutileza con la que es capaz de recrear el efecto de transparencia cristalina del agua que brota de la boca de uno de los mascarones de la fuente, cuyo contenido se precipita hasta el fondo de un pequeño estanque.

Tras la muerte del pintor, algunos autores identificaron la acuarela con el nuevo título de *Paseo por el jardín*.

## IL CONTINO

Roma, 1861

Ámbito 60

---

Although Fortuny executed this work while still a scholarship holder, the watercolour *Il Contino*, painted after his first trip to Morocco, is one of the most virtuosic and emblematic creations of the artist's first period in Rome, the city to which he had moved in 1858 having secured a scholarship to further his studies from Barcelona Provincial Council. The work reflects one of the artist's first inroads into genre painting and includes, with the motif of the fountain standing in the middle distance of the composition and located in the Villa Borghese gardens, a reference to classical culture that nurtured Fortuny during this formative period.

The sitter poses with an air of distant, affected elegance, his haughty posture emphasising pride in his lineage, highlighted by his eighteenth-century attire—the traditional three-piece suit consisting of frock coat, waistcoat and blouse— complemented by the regulation ceremonial sword and powdered wig.

Fortuny's unchallenged technical skills may be appreciated in the subtlety with which he creates the effect of crystalline transparency of the water that spouts from one of the fountain masks to fall into the little pond below.

After the painter's death, some authors assigned the watercolour the new title of *A Stroll in the Garden*.

## IL CONTINO

Rome, 1861

Section 60

## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

## DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

## DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**

**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**

**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74

mnac@mnac.es www.mnac.es



### **CACTUS** Emili Godes i Hurtado (Barcelona, 1895-1970)

c. 1930

Dipòsit de la Família Godes, 1997

MNAC 202136

Àmbit 92

Emili Godes, com tants altres artistes de la seva època, fou un autor polifacètic. És el gran de set germans d'una família aficionada a les arts, particularment a la música. Educat en una escola de pedagogia progressista, als quinze anys s'inicia en la fotografia. Des de llavors, Godes compaginarà la seva vida professional amb la recerca artística.

Un viatge a Còrdova el 1927 dona com a fruit un excel·lent reportatge de contingut paisatgístic, arquitectònic i social. L'any 1929, amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona, realitzarà un reportatge d'aquest esdeveniment, que es conserva en dos àlbums excepcionals amb fotografies sobre els pavellons, i un altre sobre el Palau de la Llum; ambdós constaten que Godes ja està definint un estil propi.

Aquesta imatge pertany als anys 30, quan inicia el llenguatge més personal de la seva carrera com a fotògraf: les macrofotografies –que ell prefereix anomenar «microfotografies de gran format»– de plantes, vegetals, insectes, coleòpters i rèptils que impressionen tant el món tècnic com l'artístic. A fi d'aproximar-se a la realitat de manera més precisa i detallada, Godes utilitza procediments molt rudimentaris i manipula vidres procedents de vasos i d'ampolles i lents diverses fins aconseguir augmentar els objectes, les plantes o els animals fotografiats.

Amb les macrofotografies Emili Godes esdevé un dels membres més destacats del moviment de la Nova Objectivitat a Espanya.

Emili Godes, como tantos otros artistas de su época, fue un autor polifacético. El mayor de siete hermanos de una familia aficionada a las artes, particularmente a la música, se educó en una escuela de pedagogía progresista y a los quince años se inició en la fotografía. Desde entonces, Godes compaginará su vida profesional con la investigación artística.

Un viaje a Córdoba en 1927 fructificó en un excelente reportaje de contenido paisajístico, arquitectónico y social. En 1929, con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona, realizó un reportaje sobre este acontecimiento, que se conserva en dos álbumes excepcionales con fotografías sobre los pabellones, y otro sobre el Palacio de la Luz; ambos constatan que Godes ya estaba definiendo un estilo propio.

Esta imagen pertenece a la década de 1930, cuando inicia el lenguaje más personal de su carrera como fotógrafo: las macrofotografías —que él prefiere denominar «microfotografías de gran formato»— de plantas, vegetales, insectos, coleópteros y reptiles que impresionan tanto al mundo técnico como al artístico. A fin de aproximarse a la realidad de forma más precisa y detallada, Godes utiliza procedimientos muy rudimentarios y manipula vidrios procedentes de vasos y botellas y lentes diversas hasta conseguir aumentar los objetos, las plantas o los animales fotografiados.

Con las macrofotografías, Emili Godes se convierte en uno de los miembros más destacados del movimiento de la Nueva Objetividad en España.

## CACTUS

c. 1930

Depósito de la familia Godes, 1997  
Ámbito 92

---

As so many artists in his time, Emili Godes was a versatile photographer. The eldest of seven children in a family of art lovers especially devoted to music, he studied at a progressive school and at the age of 15 he became initiated in photography. Since then he combined his professional life with artistic research.

A trip to Cordoba in 1927 resulted in an excellent reportage centred on Cordovan landscape, architecture and social reality. In 1929, on the occasion of Barcelona International Exhibition, he produced a reportage on this event, which is preserved in two exceptional albums featuring photos of the pavilions, and another on the Palace of Light; both albums show that by then Godes was defining his own style.

This picture dates from the 1930s, when Godes adopted the most personal language of his career as a photographer: the macrophotographsæwhich he preferred to call 'large-format microphotographs'æ of plants, insects and reptiles which impressed the technical as well as the artistic world. In order to approach reality in a more precise and detailed way, Godes used rudimentary procedures and manipulated glasses and bottles and a wide range of lenses until he managed to enlarge the objects, plants and animals photographed.

With his macrophotographs, Emili Godes became one of the most outstanding members of the New Objectivity in Spain.

## CACTUS

c. 1930

Permanent loan from the Godes family,  
1997  
Section 92



## DESCOBREIX LES JOIES DEL MUSEU

### DESCUBRE LAS JOYAS DEL MUSEO

### DISCOVER THE MUSEUM'S GEMS

18 de maig de 2005 / 18 de mayo de 2005 / May 18th, 2005

**DIA INTERNACIONAL DELS MUSEUS**  
**DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS**  
**INTERNATIONAL MUSEUMS DAY**

**MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA**

Palau Nacional. Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. 93 622 03 76 Fax 93 622 03 74  
mnac@mnac.es www.mnac.es

### **TRESOR DE LA NEÀPOLI** Inicis del segle IV aC **D'EMPORION** MNAC/GNC 76000-76897

Numismàtica, vitrina 1

Un document excepcional sobre els primers temps de l'ús de la moneda a la colònia grega d'*Emporion* és un tresor que es va recuperar l'any 1926 a la zona oriental del jaciment d'Empúries, denominada neàpoli pels historiadors moderns. Les monedes eren dins una gerreta de ceràmica pseudojònica, amagada en el subsòl d'una *taberna*, propera a l'entrada de l'àgora, la plaça principal de la ciutat. El dipòsit, ocultat cap als anys 385-375 aC, contenia 897 petites monedes de plata, el pes total de les quals no devia sobrepassar els 840 g.

Les monedes del tresor eren pràcticament totes de la seca d'*Emporion* i la immensa majoria de les peces, 879, corresponien a l'emissió que mostra el cap de la deessa Atena i una òliba entre les inicials de la ciutat, EM. Aquesta sèrie, datada cap als anys 395-375 aC, copia els triòbols de la seca d'Atenes del segle V aC. Les úniques diferències entre les encunyacions dels dos tallers són la substitució de les inicials d'Atenes per les d'*Emporion* i l'adopció d'una metrologia típica de la colònia peninsular, basada en una unitat de 0,94 g.

El motiu de la còpia d'aquests dissenys s'ha de relacionar amb el gran prestigi de què gaudien les emissions d'Atenes, i amb la seva enorme difusió per la Mediterrània. No és estrany, doncs, que el taller d'*Emporion*, en un període en què contínuament havia d'elegir noves iconografies per a les seves emissions, decidís adoptar els dissenys de la prestigiosa seca d'Atenes. Aquestes encunyacions degueren ser ben conegudes a la petita colònia d'*Emporion*, on arribaven portades pels comerciants que atracaven al port.

Documento excepcional de los primeros tiempos del uso de la moneda en la colonia griega de *Emporion*, es un tesoro que se recuperó en 1926, en la zona oriental del yacimiento de Empúries, denominada neápolis por los historiadores modernos. Las monedas estaban dentro de una jarrita de cerámica pseudojónica, oculta en el subsuelo de una *taberna* cercana a la entrada del ágora, la plaza principal de la ciudad. El depósito, escondido hacia el 385-375 a.C., contenía 897 pequeñas monedas de plata, cuyo peso total no debía de superar los 840 g.

Casi todas las monedas del tesoro eran de la ceca de *Emporion*, y la inmensa mayoría de las piezas, 879, correspondían a la emisión que muestra la cabeza de la diosa Atenea y una lechuza entre las iniciales de la ciudad, EM. Esta serie, fechada hacia el 395-375 a.C., copia los trióbolos de la ceca de Atenas del siglo V a.C. Las únicas diferencias entre las acuñaciones de ambos talleres son la sustitución de las iniciales de Atenas por las de *Emporion* y la adopción de una metrología típica de la colonia peninsular, basada en una unidad de 0,94 g.

La copia de estos diseños debe relacionarse con el gran prestigio de que gozaban las emisiones de Atenas y con su enorme difusión por el Mediterráneo. Nada tiene, pues, de extraño que el taller de *Emporion*, en un período en que debía elegir continuamente nuevas iconografías para sus emisiones, decidiera adoptar los diseños de la prestigiosa ceca de Atenas, cuyas acuñaciones debían de ser muy conocidas en la pequeña colonia de *Emporion*, adonde llegaban traídas por los comerciantes que atracaban en su puerto.

## TESORO DE LA NEÁPOLIS DE EMPORION

Inicio del siglo IV a.C.  
Numismática, vitrina 1

---

An outstanding document of the early period of the use of coinage in the Greek colony of *Emporion* is a hoard that was recovered in 1926 in the eastern area of the archaeological site of Empúries, designated a neapolis by modern historians. The coins were inside a small pitcher of pseudo-Ionic ceramic ware hidden in the subsoil of a *taberna* near the entrance to the agora, the city's main square. The deposit, concealed around 385-75 BC, contained 897 small silver coins, the total weight of which was no more than 840 g.

Almost all the coins in the hoard were from the *Emporion* mint and the vast majority of the pieces, 879, corresponded to the issue which shows the head of the goddess Athena and an owl between the initials of the city, EM. This series, dated to around 395-75 BC, copies the Athens trioboles of the fifth century BC. The only differences between the mintings of the two workshops are the substitution of the initials of Athens by those of *Emporion* and the adoption of a metrology typical of the peninsular colony based on a unit of 0.94 g.

The copying of these designs must be related to the great prestige the coin issues of Athens enjoyed and to their wide diffusion throughout the Mediterranean. There is nothing odd, then, about the Emporion workshop deciding, in a period in which it had to continually choose new iconographies for its issues, to adopt the designs of the prestigious mint of Athens, whose mintings must have been well known in the small colony of Emporion, whither they arrived brought by the merchants who tied up in its port.

## HOARD FROM THE NEAPOLIS OF EMPORION

Beginning of the fourth century BC  
Numismatics, display cabinet 1