

MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS

Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX

**Bonaventura Bassegoda
i Ignasi Domènech (eds.)**



MEMORIA ARTIUM

**Mercat de l'art,
col·leccionisme i museus**



Memoria Artium

Consell de Direcció

Direcció científica

Bonaventura Bassegoda

Jordi A. Carbonell

Vicenç Furió

Joan Bosch

Juan José Lahuerta

Immaculada Lorés

Francesc M. Quílez

Coordinació tècnica

Meritxell Anton

Javier de Castro

Montserrat Gumà

Jaume Llambrich

Joan Carles Marset

Jordi Prats

Francesc Ten

**Mercat de l'art,
col·leccionisme i museus**

Estudis sobre el patrimoni artístic
a Catalunya als segles XIX i XX

BONAVENTURA BASSEGODA
IGNASI DOMÈNECH
(eds.)

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida
Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2014

Universitat de Barcelona. Dades catalogràfiques

Mercat de l'art : colleccionisme i museus : estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya
als segles XIX i XX / Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech (eds.)

Índex

978-84-490-4492-2 (UAB)	978-84-475-3859-1 (UB)	978-84-8458-445-2 (UdG)
978-84-8409-648-1 (UdL)	978-84-9880-494-2 (UPC)	978-84-8424-342-7 (URV)
978-84-8043-270-2 (MNAC)		

I. Domènech i Vives, Ignasi, ed. II. Bassegoda i Hugas, Bonaventura, ed. III. Col·lecció: Memoria Artium ; 17

1. Col·leccionistes i col·leccions d'art 2. Mercat de l'art 3. Patrimoni cultural 4. Museus d'art
5. Catalunya 6. S. XIX-XX

Edició

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra
sp@uab.es, www.uab.cat/publicacions
ISBN 978-84-490-4492-2

Publicacions i Edicions
de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu
ISBN 978-84-475-3859-1

Universitat de Girona
Servei de Publicacions
Edifici Les Àligues
Pl. Sant Domènec, 3, 17071 Girona
publicacions@udg.edu
www.udg.edu/publicacions
ISBN 978-84-8458-445-2
Amb el suport de la Fundació Privada Girona,
Universitat i Futur

Edicions i Publicacions
de la Universitat de Lleida
Jaume II, 71, 25001 Lleida
eip@eip.udl.cat
www.publicacions.udl.cat
ISBN 978-84-8409-648-1

Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona Tech. Iniciativa Digital Politècnica
Jordi Girona, 31. Edifici TG 08034 Barcelona
info.idp@upc.edu, www.upc.edu/idp
ISBN 978-84-9880-494-2

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. Catalunya, 35, 43002 Tarragona
publicacions@urv.cat
www.publicacionsurv.cat
ISBN 978-84-8424-342-7

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Àrea d'Estratègia i Comunicació
Palau Nacional, Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
mnac@mnac.cat, www.mnac.cat
ISBN 978-84-8043-270-2

Il·lustració de la coberta: Vista d'una de les
sales de la botiga de l'antiquari Domingo Viñals.
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic.
Arxiu Mas

Coordinació d'originals: Carme Camps
Producció editorial: Publicacions i Edicions
de la Universitat de Barcelona

Impressió: Gráficas Rey
DL: B-20.982-2014

© dels autors
© Universitat Autònoma de Barcelona. Servei
de Publicacions; Publicacions i Edicions de la
Universitat de Barcelona; Universitat de Girona.
Servei de Publicacions; Edicions i Publicacions
de la Universitat de Lleida; Universitat
Politècnica de Catalunya; Publicacions de la
Universitat Rovira i Virgili; Museu Nacional
d'Art de Catalunya, 2014
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2014



És rigorosament prohibida la reproducció total
o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta
publicació, inclos el disseny de la coberta, no pot
ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa
o utilitzada per cap mitjà o sistema, sense
l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

Sumari

Presentació, <i>per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech</i>	9
M. A. ALARCIA, <i>La Col·lecció Núria Pla Montseny de la Fundació Ramon Pla Armengol</i>	13
BONAVENTURA BASSEGODA, <i>L'apreciació de l'art medieval a les primeres col·leccions catalanes</i>	25
RICARD BRU, <i>El colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)</i> ..	51
JOSEP CASAMARTINA, <i>La col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau, entre l'obsessió i la història</i>	87
IGNASI DOMÈNECH, <i>Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el colleccionisme</i>	111
CARLOS REYERO, <i>Taxació i compravenda de pintures a mitjan segle XIX</i>	153
ALBERT TELESE, <i>Pioners del colleccionisme de ceràmica a Catalunya (1810-1936)</i> ..	207
ELISEU TRENC, <i>L'art català del segle XIX i primer terç del segle XX en les col·leccions públiques franceses</i>	233
EDUARD VALLÈS, <i>El colleccionisme de Picasso a Catalunya. Llums, ombres i penombres. Una primera aproximació</i>	247
Índex onomàstic	273

Presentació

El passat 18 d'octubre de 2013 ens vam aplegar més d'un centenar d'aficionats i estudiosos al Saló d'Or de Maricel per participar a la segona jornada Mercat de l'art, colleccionisme i museus, que organitzava el Consorci del Patrimoni de Sitges i la Universitat Autònoma de Barcelona. Es tracta d'una iniciativa que vol combinar tres punts de vista diversos sobre el fet artístic: el rigor en l'anàlisi històrica d'acord amb la tradició acadèmica, l'estudi i apreciació de les col·leccions pròpies que fan els conservadors vinculats a la gestió dels museus, i en darrer lloc l'entusiasme i el coneixement directe i íntim amb les obres que mantenen els professionals del mercat de l'art, els colleccionistes en actiu i els bons aficionats. Tres formes de viure i veure les arts que haurien de relacionar-se i enriquir-se d'una manera més normalitzada i constant. Les jornades sitgetanes volen ser simplement un altre instrument en aquesta necessària dinàmica d'intercanvis.

Un bon testimoni del que s'hi va presentar s'aplega en gran part en aquest volum que teniu a les mans. Els nou estudis que el conformen tenen accents molt diversos, però plenament justificats dins el marc i els objectius que ens havíem proposat. Es donen a conèixer per primer cop col·leccions ja tancades i molt notables en la seva especialitat, com ara la de moble antic que aplegà la senyora Núria Pla (1917-2011), o es justifiquen itineraris i passions colleccionistes encara en marxa, però ja amb resultats fets públics en diverses ocasions, com és el cas de la col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau. Una iniciativa molt destacable que s'insereix i recupera la nostra gran tradició de colleccionisme de teixits i d'indumentària, que té precedents molt il·lustres encarnats en les personalitats de Francesc Miquel i Badia (1840-1899), Antoni de Ferrer i Corriol (1849-1909), Josep Pascó (1855-1910), Manuel Rocamora (1892-1976), Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), Maria Regordosa i Jover (1888-1920),

Ricard Viñas i Genís (1893-1983), Josep Biosca i Torres (1902-1983) i Lluís Tolosa Giralt (1905-1973).

A Catalunya hem tingut també una molt destacada activitat en l'estudi i el colleccionisme d'objectes ceràmics, que llueixen de manera destacada en el Museu de Ceràmica, ara inclòs dins el Museu del Disseny. Albert Telese reuneix la doble faceta d'estudiós i de colleccionista i ens presenta un primer repàs exhaustiu del tema amb una clara voluntat d'homenatge envers els fundadors d'aquesta tradició. Ricard Bru ens presenta un panorama del colleccionisme d'objectes d'art de l'Extrem Orient, amb diverses novetats i precisions que completen les recerques que fins ara ens havia ofert en la seva ja intensa carrera d'estudiós de l'especialitat. La figura de Picasso ha estat objecte d'una bibliografia enorme, que també és molt exhaustiva en la qüestió de la seva relació amb Catalunya, però Eduard Vallès, a partir de seguir el fil dels colleccionistes catalans de Picasso, ens obre un nou enfocament i ens ofereix algunes novetats prou rellevants. Repassar la presència de peces medievals en les primeres col·leccions de mitjan segle XIX, i com aquestes obres es mostraren a un públic més ampli mitjançant les primeres exposicions retrospectives, és el que estudia Bonaventura Bassegoda en la seva aportació. Les obres d'art normalment passen del taller de l'artista a mans de colleccionistes i a voltes tenen el seu darrer destí quan entren en un museu, circumstància que culmina el seu itinerari i en garanteix la preservació. Eliseu Trenc ens explica per primer cop quina ha estat la fortuna dels artistes catalans dels darrers anys del segle XIX i dels primers del segle XX en les col·leccions públiques de França. El mercat de l'art és sempre a la base del colleccionisme i també de l'acumulació patrimonial dels museus, per això és de gran interès conèixer com operaven els personatges actius en aquest món, sovint massa desconegut. L'Ignasi Domènech es ofereix aquí un nou punt de vista que completa la figura del gran promotor de l'art que fou Miquel Utrillo, de qui ara tenim notícies noves com a agent comercial i colleccionista.

Hem volgut enriquir de forma significativa aquest volum col·lectiu amb la incorporació d'un treball del professor Carlos Reyero que tracta, a partir d'una nova base documental, del preu de les pintures als anys centrals del segle XIX. Aquest estudi ja havia estat objecte d'una exposició oral que es troba disponible a la xarxa, però hem cregut que mereixia també, per la novetat dels seus resultats, una segona oportunitat en format paper que en permetés una perdurabilitat més segura i un major impacte.

Confiem que tots aquests treballs siguin d'utilitat per mostrar la riquesa i la complexitat del recorregut històric que ha experimentat l'amor per les arts

PRESENTACIÓ

en els dos darrers segles a Catalunya. Agraïm un cop més al Consorci del Patrimoni de Sitges, en la persona de la seva directora, Vinyet Panyella, el suport a aquesta iniciativa de les jornades i a l'edició dels seus resultats, i al segell editorial Memoria Artium que ens vulgui acollir de nou dins el seu prestigiós catàleg.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH
Consorci del Patrimoni de Sitges

La Col·lecció Núria Pla Montseny de la Fundació Ramon Pla Armengol

M. A. ALARCIA
Historiador de l'art

Dintre d'aquest cicle sobre colleccionisme intentaré donar una visió al més completa possible de la Col·lecció Núria Pla Montseny, encara desconeguda per una gran part del públic.

Es tracta d'un conjunt de 850 peces que comprèn mobiliari, escultura, orfebreria, pintura i altres objectes recollits al llarg de més de seixanta anys.

La col·lecció privada Ramon Pla Armengol

Dita col·lecció forma part de la Fundació Ramon Pla Armengol constituïda per la doctora Pla en homenatge al seu pare. Té la finalitat de fomentar l'educació cristiana de la joventut i la difusió del cristianisme, conservar la col·lecció, promoure l'estudi del mobiliari espanyol i donar suport a la investigació medicopneumològica.

El doctor Ramon Pla i Armengol (Alentorn, Artesa de Segre, 1880 – Barcelona, 1956) va ser un eminent investigador deixeble del doctor Turró a l'Hospital de Sant Pau de Barcelona. Es va especialitzar en afeccions pulmonars i en concret en l'estudi de la tuberculosi, una malaltia de la qual va intuir la mutació del bacil de Koch, la qual cosa més endavant ajudà Calmette a trobar la vacuna corresponent.

Des del 1916 i en col·laboració amb el veterinari Joaquim Ravetllat treballà en la recerca de remeis terapèutics antituberculosos. El 1922 posaren a l'abast

del públic l'hemoantitoxina i el sèrum Ravetllat-Pla, els drets dels quals oferiren a les institucions oficials, que els rebutjaren. En conseqüència, l'any 1923 decidiren fundar l'Institut Ravetllat-Pla, com a empresa privada dedicada a elaborar aquests productes i a comercialitzar-los.

L'entorn físic

Mort Ravetllat l'any 1923, Pla es plantejà deixar el primitiu laboratori i construir un complex farmacèutic. El setembre del 1927 va presentar a l'Ajuntament de Barcelona els plànols d'un edifici que, signats per l'arquitecte Adolf Florensa, van ser aprovats pel Consistori, i el gener del 1928 demanà una ampliació d'una ala lateral i un pis superior. El projecte s'inspirà en el més pur Noucentisme i combinava la influència italiana amb la tradició catalana.

L'edifici, situat en una finca de quatre hectàrees, es va projectar com una villa palladiana a la façana sud, amb una portalada al mig d'un mur de carreus bossellats a la base, un primer pis amb els extrems dotats de galeries amb arcs, un segon en forma de llotja amb columnes, i una balustrada com a acabament de l'immoble. La façana nord, de la qual hi ha un primer dibuix de caràcter del tot rural, dóna directament al segon pis, i està traçada com si es tractés d'una masia catalana del segle XVIII. Ambdues façanes recullen l'estètica del classicisme mediterrani i la tradició de l'arquitectura rural catalana. De fet, va ser declarada monument d'interès local (fig. 1 i 2).

L'activitat de la casa es distribuïa per plantes: a la baixa es feia la producció, l'envasament i la distribució dels productes. Al primer pis hi havia els laboratoris de recerca i la biblioteca, el segon corresponia a l'habitatge familiar i al tercer hi havia habitacions per al personal. En un fullet de propaganda de l'Institut s'especifica que «hi ha un frontó, camp de tennis, gimnàs i piscina per a l'esbargiment del personal» (Lugo 2011).

Dotat d'un gran sentit social, Pla també participà activament en la política del país militant en la Unió Socialista de Catalunya. Coadjuvà a la formació del Sindicat de Metges de Catalunya. El 1931 presidí la federació catalana del PSOE. Va pagar de la seva butxaca la hipoteca de la Casa del Poble de Barcelona, de la qual fou president, i el 1936 va ser escollit diputat pel Front d'Esquerres. Exiliat a França i Bèlgica, arribà a Mèxic, on fundà l'editorial Minerva, un brot que es transformà posteriorment en el Fondo de Cultura Económica. Tornà el 1948.

La doctora Núria Pla (Barcelona, 1917-2011) es va fer càrrec de la institució des del 1940 fins al 1980, any en què l'empresa va posar fi a la seva activitat.



Figura 1. Vista lateral de la façana sud de l'Institut Ravetllat-Pla.



Figura 2. Vista frontal de la façana nord.

Avui dia es conserven la casa i diversos pavellons, abans quadres de bestiar, com també les restes del jardí romàntic que envoltava l'edifici principal. El diseg de Núria Pla era que el jardí passés a ser públic, anhel ja expressat pel seu pare, i per això no va permetre construir-hi cap edificació a pesar de les ofertes que va rebre. El jardí ha de ser l'entorn de l'edifici principal, receptacle d'aquesta collecció.

Criteris i formació de la collecció

Aquestes consideracions són fruit de les converses que al llarg de més de vint anys vaig mantenir amb Núria Pla.

L'origen de la collecció es troba en la decoració de l'habitatge familiar. L'esposa del doctor Pla, Assumpció Montseny, era una dona de gustos refinats i profundament religiosa, amb la formació d'una noia de la burgesia barcelonina de l'època. Decorà la casa amb mobles d'estil clàssic espanyol i els anà alternant amb algun d'autèntic amb rèpliques més o menys afortunades. Aquests fets influïren decisivament en Núria Pla. A partir de la mort de la mare es desempallegà de la majoria de mobles i els substituï per altres d'època del mateix estil, però autèntics. Aquest va ser l'inici de la collecció, que és obra totalment seva. A poc a poc anà augmentat el nombre d'exemplars i gairebé sense adonar-se'n de seguida va tenir un recull d'objectes respectable. A partir d'aquest moment i al llarg de seixanta anys començà la veritable collecció amb la recerca de peces que completessin el conjunt, sense cap repetició, i aconseguí exemplars que van del segle XIV al segle XIX. Gradualment totes les estances de la casa van acollir mobles que conjugaven un mateix estil.

La seva formació en aquest camp, a més del sentit estètic heretat de la mare, va ser autodidacta, a partir de l'observació, de la lectura — bàsicament del marquès de Lozoya, i del Feduchi, i més endavant de María Paz Aguiló i de Casto Castellano —, de la visita a fires, museus i colleccions, i de la manipulació dels mobles que anava adquirint i que ella mateixa netejava amb un gran respecte.

Un dels criteris que guiava les adquisicions va ser la seva admiració pel moble dit *espanyol* dels segles XVI i XVII, bàsicament castellà. El trobava vigorós i equilibrat de proporcions, d'una elegància sòbria i el més representatiu d'Espanya. Apreciava també els exemplars d'altres llocs de la Península i intentava que totes les regions hi fossin representades. De Catalunya, no n'hi ha gaires exemplars perquè o bé els que trobava no la satisfien per l'estètica o bé no estaven a l'abast de la seva economia. Aquest conjunt es completa amb mo-

bles estrangers de molt alta excel·lència que serveixen com a contrast. Les dues qualitats que més apreciava a l'hora de comprar un moble eren la puresa i la integritat, i si hi observava algun element no original el rebutjava.

Un altre criteri era l'estima que tenia pel moble popular, el més senzill, però ben acabat dintre d'una certa rudesia. Hi veia l'expressió més genuïna de la vida del poble, i d'aquesta manera volia donar una idea força propera de la societat d'aquells segles. Cal notar que la collecció compta amb un dels reculls més importants de mobles pintats, difícil d'aconseguir.

En escultura, a més del refinament estètic, el criteri principal que va aplicar va ser el religiós. No hi ha cap obra profana. El conjunt comprèn obres del segle XIII al XVIII amb preponderància de l'escultura castellana d'influència flamenca. D'alguna manera, l'escultura va ser pensada a l'inici com a complement del mobiliari, una opció per ornamentar els murs i els sobres dels mobles i aconseguir conjunts homogenis, però amb el temps tingué entitat pròpia, pel nombre i la qualitat.

Els proveïdors van ser essencialment antiquaris, ja sigui per compra a les fires o a les botigues, i els corredors d'antiguitats que l'hi portaven a casa. No més cap al final de la seva vida va fer adquisicions en subhastes i encara foren poques peces per la dificultat d'examinar l'obra directament, condició prèvia a qualsevol compra.

La collecció era dinàmica en el sentit que, quan una obra no l'acabava de satisfer i li descobria algun defecte, o la que adquiria era millor que una altra que ja tenia, no dubtava a vendre-la o canviar-la, sempre amb la intenció de millorar el conjunt.

La collecció

La collecció es compon de tres seccions principals: mobiliari, que constitueix el grup més nombrós amb uns 630 exemplars; escultura, amb 77 exemplars, i orfebreria, amb 100 peces.

Tipologies de mobiliari

- *Arquimeses* (o mal dites *bargueños* en castellà). En nombre de 92 amb un sentit ampli del concepte que inclou també les anomenades *arquilles*, *cabinets* o *stipos*. Va del segle XVI al XVIII. El grup fort, el constitueixen



Figura 3. *Arquimesa* (núm. inv.: PLA-B-2000). Taller de Jacopo Fiammingo. Fusta de pi aplacada de banús i ivori gravat. Bronze daurat. Nàpols. Datada el 1609.

Façana estructurada amb dues columnes laterals de quatre calaixos cadascuna i una portalada central amb dues columnes corínties que sostenen un entaulament acabat amb una balustrada. A la part frontal dels calaixos hi ha una representació gravada sobre ivori dels plànols de vuit ciutats, i a la porta central, el triomf de Felip III. Moble raríssim i d'una ebenisteria molt fina. Cal destacar-hi el treball del vori i especialment la representació de l'orbe terraquüi en una de las cares de la tapa i del regne de Nàpols a l'altra.

les procedents de Castella (de Salamanca) i el nord d'Espanya. Cal assenyalar també uns quants exemplars llatinoamericans, alemanys i d'altres països. És la collecció més completa del món. Inclou també exemplars populars, de manera que s'hi pot seguir tota l'evolució d'aquests mobles (fig. 3).

- *Armaris*. En nombre de 64, inclou l'armari rober, l'eclesiàstic i el de rebost (o *alacenas*). Va del segle XVI al XVIII. L'armari reboster és el més nombros i una de les expressions més genuïnes del moble popular (fig. 4).
- *Taules*. En nombre de 109. Van del segle XVI al XVIII. La varietat és increïble, des de taules nobles fins a d'altres més senzilles, amb calaixos o sense, de centre o de paret, amb talla o llises. Cal destacar el grup dels *bufetillos* que servien per a sostenir arquimeses (fig. 5), i el grup de tauletes d'estra-

da. Un dels criteris per a l'adquisició de les taules va ser la varietat de les potes.

- *Arquetes i arques*. En nombre de 42. Del segle XIV al XVIII. Va ser el recull fet darrerament, en part afavorit per la necessitat de decorar el sobre de les taules, que són nombroses. Les arques són poques i no n'hi ha cap de catalana perquè, en paraules seves, mai li van oferir un exemplar d'alta qualitat i amb un grau de puresa que considerés suficient (fig. 6).
- *Calaixeres i lligadors*. En nombre de 36. Del segle XVI al XVIII. Comprèn en general el moble baix amb calaixos, i n'hi ha de sagristia, conventuals, robers, amb escriptori i llibreria, amb capella... (fig. 7). Els lligadors són pocs, però escollits.
- *Llits*. En nombre de 12, dels segles XVII i XVIII. En general amb un capçal molt decorat i alguns amb cobricel o pilars angulars (fig. 8).
- *Armaris baixos (taquillones), peus oberts (pie de puente) i vitrines*. En nombre de 30 i dels segles XVI al XVIII. En general acompanyen les arquimeses i hi fan joc i les sustenten (fig. 9), com també fan els peus oberts. N'hi ha que van sols. De vitrines, se n'hi troben poques i devien entrar en la col·lecció com a complement necessari de la varietat de mobles.
- *Seients*. En nombre de 157, van del segle XVI al XIX. En general, les cadires i les cadires de braços (*fraileros*) van per parelles, des de les més senzilles i populars fins a alguns exemplars notables per la talla o decoració (fig. 10). Hi ha també una nodrida col·lecció de canapès i bancs.
- *Miralls i marcs*. En nombre de 56, del segle XVII al XIX. Alguns encara van amb la lluna original de l'època i tots presenten un marc de talla sumptuós.



Figura 4. *Armari* (núm. inv.: PLA-A-1358). Fusta de pi, policromada. Ferro forjat. Segona meitat del segle XVIII. Catalunya.

Armari de cornisa superior motllurada i quatre portes frontals que formen quarterons. Decoració policroma de jaspiat groc en els fons i blau en els muntants. Al centre de cada quarteró hi ha una cartella de perfil blau fosc amb figures en *lacca contrafatta*. És un bon exemple dels mobles d'origen popular que formen part de la col·lecció.



Figura 5. *Taula* (núm. inv.: PLA-M-1070). Taula bufet. Fusta de noguera. Ferro forjat. Primer terç del segle XVII. Salamanca (possiblement provinent de La Clerecia).

Aquesta taula bufet, de tauler enter i robust encaixat als suports per mitjà de dos mainells en cua d'orenetta, és un dels models més típics castellans del segle XVII. Els suports en lira mostren un tornejat complex *en rodet* i estan assegurats per tenidors balustrats en ferro forjat.



Figura 6. *Arqueta* (núm. inv.: PLA-AR-1628). Fusta de noguera. Ferro forjat. Arqueta eucarística. Finals del segle XV o inici del XVI. Prové de Burgos, però és possible que el seu origen fos alemany.

Arqueta eucarística dissenyada com un edifici de planta en creu sobre base motllurada, bastidor prismàtic i tapa a dues aigües. Tot el cos està decorat amb talla d'enllaçades cegues de tipus flamíger. La tapa s'articula per mitjà de naies. Les nanses laterals i el pany són de ferro forjat.



Figura 7. *Calaixera escriptori* (núm. inv.: PLA-C-1667). Fusta blanca tallada i decorada amb pintura i laca pobra. Bronze. Venècia. Primera meitat del segle XVIII.

Calaixera escriptori amb frontal i costats en forma de ballesta. Cos central amb tres calaixos sobre el qual hi ha un escriptori de tapa abatible amb tres fileres de calaixos a l'interior. A part de l'estructura, el més interessant és l'exuberant decoració pintada en què destaquen les cartel·les de perfils retallats amb escenes cavalleresques i galants en laca pobra. Núria Pla adquiriria aquest tipus de moble, a més de fer-ho per raons estètiques, per contrarestar la influència que podia tenir en els mobles espanyols.



Figura 8. *Llit de pilars* (núm. inv.: PLA-CA-2100). Fusta tallada i policromada. Darrer terç del segle XVII. Catalunya.

Llit amb un capçal exempt organitzat en dues fileres d'arquets i un acabament de talla amb una imatge de la Mare de Déu al centre entre tornapunts i elements vegetals. Als carcanyols dels arquets hi ha caparrons d'àngels. Dels quatre angles de la bancada s'aixequen els pilars en columna salomònica i acabats en florons tallats. Tota la talla està policromada en groc, blau i verd. És un exemplar rar, ja que la majoria de llits d'aquella època s'han perdut o no han conservat la policromia.



Figura 9. *Armari baix* (núm. inv.: PLA-T-2125). Fusta de pi, policromada. Ferro forjat. Mitjan segle XVIII. Galícia.

Armari baix amb dues portes frontals articulades per frontisses vistes. A sobre hi ha un calaix a tota l'amplada sota una cornisa motllurada, com el sòcol damunt uns peus de bola. L'interès d'aquest moble, d'extracció popular i ebenisteria senzilla, sobresurt en la seva excellent decoració pintada. Segurament és del segle XVII i va ser redecorat al XVIII. Tenia la funció de sostenir una arquimesa o algun altre moble.



Figura 10. *Cadira de braços o poltrona* (núm. inv.: PLA-S-1524). Taller d'Andrea Brustolon. Fusta de noguera tallada. Darrer terç del segle XVII. Venècia.

Cadira de braços coneguda com a poltrona. Planta trapezial amb el darrere rígid. Les potes del davant i els braços presenten una talla robusta i exuberant d'elements vegetals combinats amb tornapunts. A Espanya només es troba un exemplar semblant en alguna obra de Churriguera.

- *Diversos objectes de mobiliari domèstic i litúrgic.* Amb 37 exemplars que van del segle XVI al XVIII. En aquest epígraf entren objectes de diferents menes com ara fanals i fanalets, safates de laca, faristols, grans candelers de ferro i fusta, ceràmica i vidre que no arriben a formar col·leccions separades i la finalitat dels quals era completar la decoració del conjunt de les sales.
- *Escultura.* Amb 77 exemplars del segle XIII al XX. Pràcticament tota és de temàtica religiosa. Presenten una gran qualitat de talla i estofats. Es nota una predilecció per la talla castellana dels segles XV i XVI. Són totes en fusta i amb un estat de conservació excel·lent. Les més modernes, dels segles XIX i XX, corresponen a figures de pessebre en terracota.
- *Orfebreria i metall.* En nombre de 100 exemplars que van del segle XV al XVIII amb l'excepció de quatre cristos, dos del segle XII amb esmalts i dos del XIV sobredaurats. Abunden els objectes religiosos, però també n'hi ha de civils. En principi, i dintre de la col·lecció, serveixen per ornamentar el mobiliari.

La pintura és testimonial, amb dotze exemplars i amb una finalitat purament ornamental. Segons em va confessar Núria Pla mateixa, la gran pintura que a ella li agradava estava fora del seu abast econòmic i en part per això es va dedicar al moble.

Importància de la col·lecció

A partir del que acabo d'exposar, un ja es pot fer la idea de la importància d'aquesta col·lecció. Puc afirmar sense equivocar-me que és el conjunt de moble espanyol més complet de Catalunya i Espanya, no solament pel nombre d'obres, sinó també per la qualitat i l'extensió. Segurament que hi ha col·leccions de moble català més completes, com la del Museu de Vic o la del monestir de Pedralbes, però ja he indicat que l'afany de la doctora Pla va ser el moble espanyol en general i, en aquest apartat, el que presenten els museus d'arts decoratives, tant el de Madrid com el de Barcelona, no arriben a la complexitat d'aquesta col·lecció. És cert que possiblement hi ha exemplars de més qualitat, com l'*stipo*, napolità o sicilià, del menjador del Palauet Albéniz de Barcelona, o més antics com alguns exemplars notables del Museu Arqueològic de Madrid, per posar un exemple, però no conjunts.

D'altra banda, quan parlo d'extensió em refereixo també al desig exprés de recopilar i mostrar el mobiliari de totes les classes socials, i això justifica la sèrie de mobles populars, especialment els pintats, que per la seva poca vàlua fàcilment es van perdre al llarg del temps i dels quals la collecció mostra unes peces extraordinàries i inestimables per la seva raresa.

Si ens fixem en cadascuna de les seccions, cal dir que els repertoris d'arquimeses, taules i armaris, pel nombre i la diversitat, són sens dubte els millors del món. Particularment no conec cap conjunt semblant a aquests en nombre, qualitat, ni varietat.

Aquest és el panorama de la collecció arreplegada amb afecció i competència per la doctora Núria Pla i Montseny, que mai va tenir un no per a qualsevol que s'hi atansés amb afany d'estudi, o demanés en préstec una obra per a una exposició, i el major desig de la qual va ser que en el futur tota la gent de Barcelona pogués gaudir amb la contemplació de la collecció.

Bibliografia

LUGO, Sara. 2011. «Ciencia, industria e ideología desde la Cataluña del siglo xx. La heterodoxia incluyente del Instituto Ravetllat-Pla (1919-1936)». Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Director: Jorge Molero Mesa.

L'apreciació de l'art medieval a les primeres colleccions catalanes

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

La descoberta i la valoració de l'art medieval per la cultura contemporània ja fa molts anys que han estat estudiades en relació amb l'art italià. Lionello Venturi (1885-1961), amb el seu famós llibre *Il gusto dei primitivi* que es va publicar per primer cop el 1923, va encetar la qüestió, però en realitat va ser Giovanni Previtali (1934-1988) qui, amb la seva primera monografia, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici* (1964), va donar un major contingut a aquest tema, tot reconstruint un itinerari històric de valoració crítica d'aquests mestres medievals italians i documentant l'existència d'un colleccionisme especialitzat actiu, ja des de mitjan segle XVIII, per part d'afecionats italians i estrangers. Una consideració prèvia. Qui són per a aquests dos autors els pintors primitius? A Itàlia, ho serien totes les escoles regionals anteriors a Rafael i, per extensió, també ho seria l'escola flamenca anterior a la incorporació dels estàndards visuals italianistes, aquella que va de Jan van Eyck al Bosch i una mica més enllà. En el nostre cas, i d'una manera molt simple, podríem dir que la pervivència del fons d'or seria un dels indicis que som davant d'una pintura encara de tradició medieval o primitiva.

Pel que fa al nostre país, l'art de l'època medieval, i d'una manera singular els grans monuments arquitectònics, com ara les catedrals i determinats monestirs i castells —com és obvi—, van restar en ús entre els segles XVI i XVIII i eren, per tant, ben coneguts. És veritat que, algunes vegades, aquests monuments es van intentar embellir mitjançant intervencions decoratives puntuals i amb afegits a la seva estructura, com ara capelles del Santíssim, sagristies,

campanars, cambrils, retaules, etc., d'acord amb el gust classicista propi de l'època, però també és cert que amb la Il·lustració s'inicia un redreçament tímid del gust amb una nova valoració més oberta, fins i tot positiva, d'aquests monuments medievals. Ho veiem en Gaspar Melchor de Jovellanos en el seus estudis sobre el castell de Bellver a Mallorca (Jovellanos 2013) o també en Antoni de Capmany i de Montpalau en les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, on ja es reivindiquen edificis barcelonins d'època gòtica (Grau i López 2003). D'altra banda, és ben conegut i acceptat per tothom que la poètica del romanticisme va tornar a posar de moda els models i els ideals de la cultura i de l'art d'època medieval, d'acord amb un nou sentiment i una nova sensibilitat, que són ja plenament explícits en la cultura dels pintors nazarens a partir de la segona i la tercera dècades del segle XIX. Però el del medievalisme com a motiu estètic o inspirador de les arts del romanticisme no és el tema que volem tractar ara, sinó un de molt més concret i directe: el de l'aparició i el desenvolupament de la presència de peces medievals en les primeres exposicions retrospectives i en les primeres col·leccions pictòriques privades i públiques a Catalunya.

Durant l'ocupació francesa de Barcelona, el pintor Josep Bernat Flaugier va rebre l'encàrrec d'aplegar les obres d'art més destacades de convents i esglésies a l'Escola de Nobles Arts. Com ha advertit Francesc Fontbona diverses vegades (1993-1994 i 2009), la Llotja fou el primer museu públic que existí a la ciutat. No coneixem el detall del seu contingut, però sembla que majoritàriament eren teles i que, per tant, no s'hi aplegaren peces medievals sobre taula. Aquest fet es pot justificar per causa del limitat o nul interès de l'època per aquest tipus d'obres, però segurament també perquè sovint aquestes peces no tenien aleshores cap mena de protagonisme en la decoració dels nostres convents, ja que havien estat desmuntades o situades en indrets poc rellevants. Aquesta absència de peces medievals és també molt significativa en les tres grans pinacoteques conformades en els anys centrals del segle XIX: Carreras d'Argerich, Gil i Pascual.

La col·lecció de l'advocat Josep Carreras d'Argerich (?-1862) era sumptuosament instal·lada al Palau de la Virreina i ens és parcialment descrita al fullet *Noticia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de José Carreras de Argerich* (Barcelona, 1849) que ell mateix va publicar. En un món en què els noms dels pintors medievals catalans eren desconeguts, com era el que es vivia a la primera meitat del segle XIX, és perfectament comprensible que Carreras, en voler aplegar una pinacoteca, ho fes d'acord amb el model d'una galeria pictòrica clàssica, és a dir, de la formada només per obres

dels pintors famosos de l'època moderna, d'acord amb la tradició de les col·leccions de l'aristocràcia i amb la del gravat de reproducció que divulgava les composicions dels grans mestres. Obres i artistes que ell mateix coneixia bé, ja que també va posseir una extraordinària col·lecció d'estampes que estimava en uns 70.000 exemplars (Bassegoda 2010: 26). El palau i el seu contingut ja havien estat objecte d'elogi per part d'Antoni de Bofarull a la seva *Guía-cicerone de Barcelona* (1847: 228), fet que indica que la col·lecció es devia fer a les dècades que van entre 1820 i 1840.

Carreras diu que tenia 358 quadres, però a la *Noticia* només en cita 168, els que creu que tenen una bona atribució d'autoria. Es tracta de noms clàssics, des de Ticià, Il Veronese, Carracci, Il Guercino, Zurbarán, Murillo, Velázquez, Viladomat o Mengs, fins a noms més recents —i per això més creïbles— com ara Flaugier, Maiol, Batlle, Ferran o Rodés. Hi ha, però, algunes dades singulars: amb el núm. 290 es descriu amb gran orgull una taula de Dürer amb el motiu del *Camí del Calvari*, i amb el núm. 279 se cita com a escola de Dürer «un juicio y martirio de S. Baudilio». Gràcies a fotografies antigues de l'interior del palau posteriors a la mort del propietari es pot identificar la primera entrada d'inventari amb la de Jaume Huguet amb aquest tema que havia format part del bancal del retaule de Sant Agustí Vell que ara es conserva al Museu Marès i del qual consta la procedència de la col·lecció Carreras. Segons la *Noticia*, aquesta taula estava signada: «[...] hay unas inscripciones en antiguo carácter alemán, que según traducción dicen: IMP. MAC. SEN. NUR. MCCCC. ALB. DUR. PIN.»; per això Carreras no va dubtar a pensar en un original de Dürer que seria una de les joies de la seva pinacoteca. Cada època classifica les obres d'art d'acord amb el seu horitzó de coneixement, i aleshores —sense referents de noms autòctons— l'atribució a Dürer era perfectament versemblant. D'altra banda, el comerciant que havia posat la peça en mans del col·leccionista no va dubtar a reforçar la seva atribució amb una signatura falsa. Pel que fa a l'altra obra atribuïda a l'escola de Dürer i que representa el *Judici i martiri de sant Baldiri*, tal com ja ha advertit Alberto Velasco (Velasco 2010-2011: 36-37) podria fer referència a dues taules laterals del retaule de Sant Boi de Llobregat, de Lluís Dalmau, que ara es troben en dues col·leccions particulars. Naturalment, aquestes dues entrades i potser tres peces són una excepció dins el conjunt de 168 descrites al fullet, però tampoc no sabem si en les altres 190 obres de la col·lecció que no publica hi podien haver altres pintures gòtiques.

La pinacoteca aplegada per l'hisendat i polític tarragoní Pere Gil i Babot (1783-1853) es va formar durant la seva estada a Madrid a partir de 1839 i es

nodreix bàsicament de pintures notables dels grans mestres de l'època moderna, però també hi trobem algunes peces de l'escola flamenca del segle xv, segurament procedents de la desfeta del patrimoni conventual després de la desamortització, o potser fins i tot de les antigues colleccions nobiliàries madrilenyes, algunes de les quals estaven aleshores en procés de venda i dispersió. La collecció Gil era ja completa el 1842, data en què es trasllada a Barcelona (Nadal 2013: 310), on fou coneguda per alguns afeccionats amics de la família, però no és citada per cap de les nombroses guies de la ciutat editades al llarg del segle xix i primers anys del xx. El 1867, dotze quadres es mostraren a l'exposició retrospectiva d'aquell any sota el nom de la seva esposa, Eulàlia Serra, com a prestatària (núms. 894-905 del catàleg), i fins al 1910 no tornarem a trobar altres peces Gil exposades públicament.

Va ser a l'«Exposició de retrats i dibuixos antics i moderns», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona al Palau de Belles Arts, on Leopold Gil i Serra, aleshores propietari de la collecció, va presentar set retrats (*Exposición de retratos...* 1910: 8, 12, 17, 88 i 94). Es tractava de tres retrats femenins de Benet Mercadé i quatre de més antics: el retrat de cavaller jove aleshores considerat de Ticià i que ara és al MNAC com a original de Tintoretto; un retrat de Carles II aleshores atribuït a Carreño i que ara ho és a Claudio Coello; un retrat de Jacint Rigau, ambdós també al MNAC, i un retrat de cardenal aleshores atribuït a Philippe de Champaigne i que en realitat és una còpia antiga del retrat de G. B. Gaulli del papa Climent X (1670-1676) i que ara es troba al Museu de Montserrat per donació de Leopold Gil Nebot.

Caldrà esperar fins al 1917 per conèixer el conjunt de la collecció, any en què és majoritàriament cedida en préstec a la Junta de Museus i exposada al Palau de Belles Arts. Es tracta d'una pinacoteca que va arribar fins a les 114 pintures i que estava formada per peces de qualitat dels grans mestres moderns italians i hispànics. En l'estudi que ha fet Jordi de Nadal a partir de la singular documentació que ha conservat la família, queda clar que també hi van figurar algunes peces de poètica medieval pintades sobre taula. Tres d'aquestes pintures ara formen part del fons del MNAC: un tondo amb la Verge de la Llet, d'autor anònim segons un model de Robert Campin, i dues altres taules també anònimes flamenques de finals del segle xv que fan parella i que representen una Visitació i una Anunciació. Però la documentació cita també altres peces sobre taula que en part és probable que fossin peces flamenques o hispanoflamenques, però que per la brevetat de les descripcions no en podem tenir cap certesa («10 tablas con oratorio», «Un oratorio, compuesto de tres cuadros pintados en tabla», «San Simón tabla», etc.). Un cop més, la pintura

dels pintors primitius no és objecte de recerca específica per part dels primers col·leccionistes, però tampoc no és rebutjada de forma taxativa.

Una situació molt similar és la que es dona a la pinacoteca que el financer i polític Sebastià-Anton Pascual i Inglada (1807-1872) va aplegar al seu domicili barceloní del carrer d'en Xuclà, núm. 19. Era composta per un total de 1.256 pintures, la part més selecta de les quals —497 peces— es trobava en un gran saló rectangular il·luminat a partir d'una claraboia que oferia llum zenital al conjunt amb una clara voluntat de presentació museogràfica.¹ Tot i que sabem que la col·lecció va admetre modificacions fins a la mort —l'estiu de 1872— del seu propietari, sembla clar que ja era feta i visitable el 1854, quan la descriu amb elogi Andreu Avel·lí Pi i Arimon al seu llibre *Barcelona antigua y moderna*, mentre que no és citada encara a la *Guía general de Barcelona* de Manuel Saurí i Josep Matas, publicada el 1849. La pinacoteca comprenia majoritàriament olis sobre tela i sobre coure, però també se citen prop d'un centenar de peces en suport taula. Com és lògic, n'hi ha moltes que, per la descripció i l'autoria proposada, haurien de ser del segle XVI, i també del XVII i fins i tot del XVIII. En algunes entrades s'endevina clarament la presència de peces procedents de retaules desmembrats, com ara aquestes taules que eren a l'estança del despatx i que podrien representar alguna escena de la història de sant Nicolau de Bari:

23. Jesús oyendo el ruego de unos padres afligidos, por no tener recursos con que dotar a sus tres hijas les tira por una ventana tres grandes óvalos de oro. Tabla.
24. Una comunidad de religiosos recibiendo la sagrada comunión, y muriendo en el acto uno de ellos. Tabla compañera del anterior.
26. Un Santo Obispo, dando la bendición vuelve a la vida y a su prístina forma a tres niños asesinados y cuya carne había sido trinchada para servirla en la mesa por unos posaderos, marido y mujer, que a la vista del prodigio quedan aterrados y arrepentidos; tabla compañera de los n.º 23 y 24.
27. Un santo religioso cabalgando, y varias personas postradas a su paso. Tabla compañera de los n.º 23, 24 y 26.

Però era a la galeria on es concentrava la gran majoria de les pintures sobre taula. A partir de les descripcions sumàries de l'inventari és molt difícil saber

1. Vicente Maestre i jo mateix tenim en preparació la publicació completa de l'inventari manuscrit, conservat en propietat particular, juntament amb un estudi sobre el personatge i la col·lecció.

si es tracta d'obres medievals, gòtiques o de peces ja renaixentistes, hispàniques o flamenques. Un possible indicatiu, el tenim quan s'apunta el qualificatiu «Escuela alemana», que seria potser el paradigma de l'estil gòtic en aquest moment i que podria designar peces flamenques, hispanoflamenques del segle xv i també catalanes o valencianes gòtiques. Hi hauria set entrades amb aquesta descripció, que diuen:

- 779. Un santo obispo teniendo en una mano un instrumento, probablemente de su martirio. Escuela alemana. Tabla.
- 803. Jesús presentado al pueblo por Pilatos con varios judíos. Tabla; escuela alemana.
- 804. La Virgen con su Divino Hijo, San José y varios ángeles. Escuela alemana del 400. Tabla.
- 838. Jesús yendo al Calvario. Escuela alemana. Tabla.
- 887. La Virgen lactando a su Divino Hijo. Escuela alemana, tabla.
- 955. Santa Ana, la Virgen y el Niño Dios, y a sus pies las santas mártires Rosa, Catalina, Bárbara y Margarita, con sus atributos. Tabla. Escuela alemana.
- 1039. Virgen con el Niño. Tabla. Escuela alemana.²

És prou evident que la presència de primitius a la col·lecció Pascual té un caràcter purament marginal, però tampoc ho hem de menystenir. Les pintures medievals són obres que, en efecte, també es poden integrar en una col·lecció com aquesta, feta amb intenció museogràfica, generalista i amb una clara voluntat de prestigi. Aquest sol fet ja és un indicatiu positiu d'una incipient nova valoració.

L'exposició retrospectiva de 1867

Entre el 15 de juny i el 31 de juliol de 1867 es va celebrar al segon pis de la Llotja, als espais que aleshores compartien l'Acadèmia de Belles Arts —presidida pel marquès d'Alfarràs— i l'Escola de Nobles Arts —dirigida per Claudi Lorenzale—, una enorme exposició d'art antic que, amb el títol «Exposició retrospectiva d'obres de pintura, escultura i arts sumptuàries», aplegà 2.367 objectes, d'acord amb el llibre d'inventari que es va publicar (*Catálogo de la Exposición*

2. Quatre d'aquestes peces foren prestades a l'exposició de 1867, que després comentarem. Són els números 779, 803, 804 i 995, que allà tenen, com a numeració del catàleg, els números 1556, 1557, 1554 i 1555.

retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias, celebrada por la Academia de Bellas Artes en junio de 1867, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdguer, 1867). La iniciativa sorgeix d'un petit grup d'acadèmics —Josep Manjarrés, Andreu de Ferran, Claudi Lorenzale i Elies Rogent— que presentaren a la Junta General un escrit del 10 de març de 1867 on es feia explícit el seu objectiu: «ilustrar de modo conveniente la aplicación del arte a la industria, y de la arqueología a la arquitectura, escultura y pintura y al arte escénico».³ En la Junta celebrada el 17 de març s'acorda donar suport a la iniciativa i establir-ne la celebració per al mes de juny següent. Es va publicar un programa crida a totes les institucions i particulars per al préstec de les peces i també es feren gestions directes per obtenir-ne i es varen rebre propostes espontànies de col·leccionistes per exposar. La iniciativa va tenir un gran èxit. La mostra es va allargar dues setmanes —era previst tancar-la el 15 de juliol—, es va fer una reedició de mil exemplars més del catàleg i, gràcies a les vendes d'aquesta publicació i de les entrades, es varen poder cobrir totes les despeses, que arribaren als 11.042 rals. Els dies d'entrada de pagament —4 rals— eren els dilluns, dimecres i divendres, mentre que la resta de la setmana era d'accés lliure, però sempre ordenada per grups per evitar aglomeracions perilloses, en un horari continu de les 12 a les 18 hores. Recordem que aquesta fou la primera exposició d'art retrospectiu feta a Catalunya i també a l'Estat, i que aleshores Barcelona no tenia cap altre museu, llevat del de la mateixa Acadèmia, que era orientat a la pedagogia artística i que contenia peces pictòriques i escultòriques que rarament tenien més d'un segle o segle i mig d'antiguitat. El que es mostrava, doncs, a l'exposició, per la seva varietat en les diverses especialitats, per la cronologia a voltes reculada i per l'abundància de peces, era tota una espectacular novetat per als aficionats i, en general, per a la ciutadania.

A la Junta General de l'Acadèmia del dia 7 d'abril de 1867 ja es va establir l'acord de preveure l'edició d'un àlbum amb il·lustració per servir millor la memòria de les peces més destacades de la mostra: «Por cuenta de la Academia se publicará después de la exposición una colección grabada litografiada o fotografiada y debidamente explicada, de los objetos expuestos que lo merecieren por su importancia artística o arqueológica a juicio de la comisión indicada». Per abordar aquesta tasca es van presentar tres opcions: la primera, la firmaven —sense data— Josep Serra Argenter i Pere Martí i suggeria

3. Totes les informacions concretes sobre l'organització de l'exposició procedeixen de l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, en concret de les capses 7 i 57.

fer una reproducció fotogràfica de les peces escollides; la segona, del 13 de maig del 1867, l'oferien Lluís Marquier i Leopold Rovira i proposava usar la tècnica recent de la fotolitografia amb un pressupost que preveia fins a quatre tintes i uns cinc-cents exemplars de tirada i, a més, advertia que «el Album impreso por el systema que tenemos el honor de proponer será duradero, mientras las fotografías al nitrato de plata, irán desapareciendo poco a poco del papel», i la tercera, que fou la finalment triada, era la del dibuixant, ornamentista i professor de l'Escola Jaume Serra i Gibert (1834-1877) que, després de diversos contactes previs, el 21 de juliol de 1867 formalitzava un pressupost per a l'edició de 300 còpies de 35 làmines litografiades a dues tintes amb un total de 18.600 rals.

La darrera proposta fou acceptada de forma immediata per tal que Jaume Serra pogués dibuixar les peces escollides quan encara formaven part de l'exposició. De fet, el 4 de juliol, la comissió responsable de la mostra (Duran, Aguiló, Lorenzale, Villar, Rogent, Rigalt, Manjarrés i Ferran) ja havia fet una tria dels objectes més importants. El 10 d'octubre es formalitzà el contracte entre Jaume Serra i l'Acadèmia en què s'estipulava el preu final segons el pressupost i el lliurament de les còpies el 26 de gener de 1868. No coneixem la data exacta de la publicació de l'*Album (Informe sobre el resultado de la Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1868), però per les cartes de resposta i agraïment a la seva tramesa que es varen intercanviar amb diverses institucions es pot deduir que devia ser el juliol o l'agost de 1868. La tria de Jaume Serra per a aquesta tasca va ser segurament una bona opció ateses les notables capacitats pel dibuix d'aquest professor i la seva curiositat envers l'art i els monuments antics.⁴

A la collecció Puigdollers es conserva un petit quadern de butxaca de Jaume Serra amb diversos apunts de peces de l'exposició. No són, naturalment, els preparatoris per a les làmines, sinó el testimoni de l'interès i la voluntat d'estudi que despertava en ell l'art del passat. Hi trobem estudis de detalls d'ornamentació, però també dibuixos de peces senceres amb acotació de mides i referències al material i al color de la peça, i a voltes el número del catàleg (fig. 1). Alguna vegada s'enriqueix el dibuix amb un toc d'aquarella (fig. 2 i 3). Aquest quadern ens aporta també l'única vista de conjunt del muntatge, del

4. Al Museu Lázaro Galdiano es conserven els dibuixos de Jaume Serra fets amb motiu del seu viatge a Navarra i la Rioja el 1865 acompanyant Pedro de Madrazo. L'any 2009 van ser objecte d'una exposició. Vegeu *Navarra en el corazón: monumentos y paisajes desde la mirada del siglo XIX en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009.

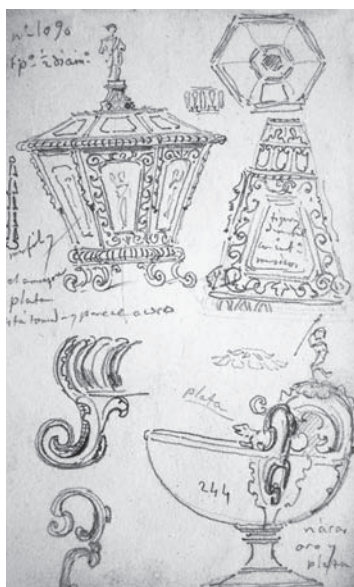


Figura 1. Jaume Serra i Gibert, *Estudi de peces renaixentistes i barroques de l'exposició retrospectiva de 1867*. Carnet d'apunts ara conservat a la col·lecció Puigdollers.

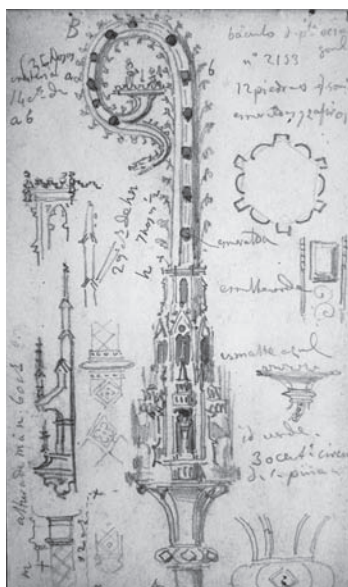


Figura 2. Jaume Serra i Gibert, *Estudi de peces gòtiques de l'exposició retrospectiva de 1867*. Carnet d'apunts ara conservat a la col·lecció Puigdollers.

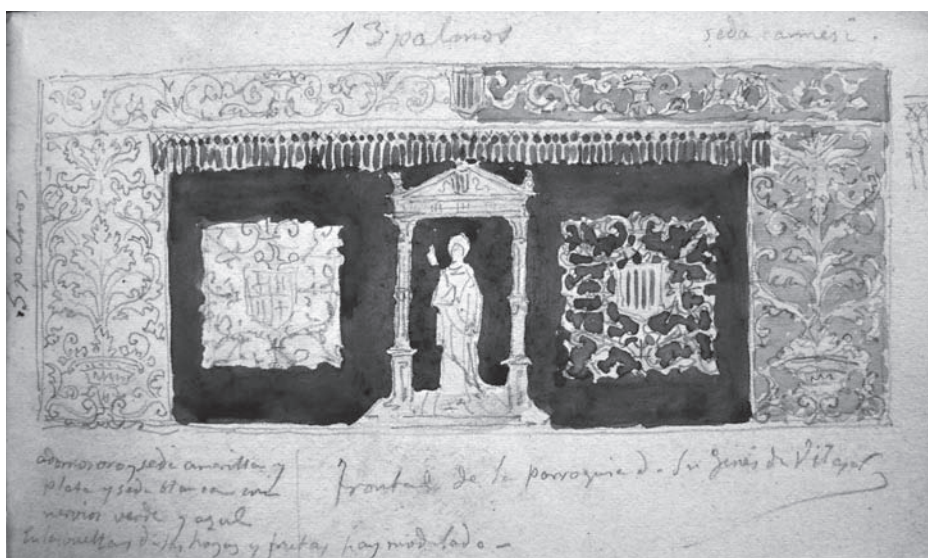


Figura 3. Jaume Serra i Gibert, *Estudi del brodat frontal d'altar renaixentista de l'església de Sant Genís de Vilassar*, present a l'exposició retrospectiva de 1867. Carnet d'apunts ara conservat a la col·lecció Puigdollers.



Figura 4. Jaume Serra i Gibert, *Vista de conjunt d'una de les sales de l'exposició retrospectiva de 1867*. Carnet d'apunts ara conservat a la col·lecció Puigdollers.

qual, malauradament, no coneixem cap altra imatge (fig. 4). És una vista molt sumària, però que apunta clarament l'efecte bigarrat propi d'una mostra amb tants objectes de tota mena, i que segurament representa un dels espais cedits per l'Escola de Llotja. La peça que s'endevina a la zona esquerra és segurament el famós frontal brodat de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, obra d'Antoni Sadurní a partir d'un model de Bernat Martorell, que al catàleg imprès duu el número 120 i que a l'*Àlbum* és reproduït de forma individual a la làmina 10. Sobre la formació, gust i criteri de Jaume Serra respecte de l'art retrospectiu, tenim també un altre document: es tracta d'una extensa carta adreçada al seu amic Pedro de Madrazo, del 20 de maig de 1867, en la qual comenta l'exposició de Barcelona amb alguns dibuixos per il·lustrar les peces (fig. 5). El crític madrileny va lliurar la carta a Valentín Carderera, que la va publicar a la *Revista de Bellas Artes* (núms. 39 i 42) que ell dirigia, però ometent-ne el nom de l'autor, que va quedar reduït a l'anonimat amb la fórmula «nuestro corresponsal en Barcelona».⁵ En relació amb les obres de pintura, tot i que cita Viladomat de passada, el seu comentari se centra en les peces medievals i afirma, entre altres coses:

5. La carta es conserva a l'arxiu de la família Carderera a Madrid. Dec el seu coneixement i les imatges a la doctora Itziar Arana.

Pero de principios de los siglos XIV al XVI hay una porción de tablas importantes algunas de gran tamaño, debidas probablemente en su mayor parte a artistas del país, pero de un sabor italiano-alemán embelesador. Algunas de ellas se conservan en los retablos de nuestra catedral y otras pertenecen a antiguos gremios de la ciudad. Las de la vida de San Eloy, del Colegio de Plateros son sumamente notables, y pertenecen al último periodo citado. El gremio de Pelaires (curtidores) ha hecho un notabilísimo presente a la exposición con sus cuadros representando una vida de San Agustín, sus figuras son del tamaño natural, y al severo misticismo de la composición, expresión, nobleza de sus rostros y delicadeza de los detalles, reúnen una grandiosidad y ejecución franca propia de los artistas de otros siglos más posteriores. Algunos de la catedral de menos tamaño que estos últimos recuerdan muchísimo el que existe en tan mal estado en la catedral de Pamplona.

La catedral cuenta asimismo con un descendimiento lleno de fervor y sentimiento impreso en el todo y en los detalles más insignificantes, debido al pintor cordobés Bartolomé Vermejo según la siguiente inscripción, que está en la orla del cuadro: OPUS BARTOLOMEI VERMEIO CORDUBENSIS IMPENSA LODOVICI DE SPLA BARCINONENSIS ARCHIDIACONI ABSOLVTUM XXXIII APRILIS SALUTIS CHRISTIANAE MCCCCLXXXX. Otro hay también muy notable que representa el encuentro de Jesús y María en la calle de amargura que han atribuido hasta ahora a Alberto Dürero, pero yo dudo mucho de la verdad de ese juicio, porque no veo en él bastante impreso el sello del autor que ha inspirado a Cornelius las terroríficas escenas de los Niebelungos y en especial el famoso cuadro de los caballeros de la muerte de apocalíptico espanto que pintó para el cementerio de Munich. Pero les es tan fácil a los amateurs adquirir obras notables que todos se creen tener Mantegnas, Rafaelles, Murillos, Rubens, Rembrandts, Dureros.



Figura 5. Jaume Serra i Gibert, *Full d'una carta adreçada a Pedro de Madrazo on es comenta l'exposició retrospectiva de 1867*. Arxiu família Carderera. Madrid.

Aquesta carta de Jaume Serra no va ser l'únic comentari publicat sobre l'exposició, ja que, com era previsible, Francesc Miquel i Badia, des de la seva tribuna del *Diario de Barcelona*, en va fer una àmplia crònica en quatre articles

(15-VI-1967, pàg. 5654-5656; 24-VII-1867, pàg. 7105-7107; 27-VII-1867, pàg. 7191-7194; 3-VIII-1867, pàg. 7408-7411).⁶ Li va interessar molt la iniciativa i va prestar una atenció singular a les nombroses arts decoratives o sumptuàries —com aleshores es deien— representades a la mostra, amb comentaris concrets sobre la qualitat i els valors d'algunes de les peces exposades, però també va fer —en el darrer article— una anàlisi de dues pàgines sobre la pintura. Per ell sabem que aquesta pintura es va exposar completa al saló de sessions de l'Acadèmia i que hi lluí espectacularment. Però, abans de comentar les opinions de Francesc Miquel, intentem una mirada de conjunt a la pintura present a la mostra.

Si repassem el catàleg inventari resulta que s'exposaren 294 pintures, 78 de les quals podrien ser peces medievals o renaixentistes en funció del seu suport sobre taula, tot descartant aquelles poques que —amb aquest suport ligni— obertament es descriuen a l'inventari com de períodes més tardans. És a dir, que un 33 % de les obres pictòriques eren peces primitives, fet que explicita el relleu que hom volia donar a la pintura medieval. Però aquest interès encara es manifesta millor si recordem que, de les 35 làmines de l'*Àlbum*, les set primeres són dedicades a la pintura i, d'aquestes, sis són peces sobre taula gòtiques i del primer Renaixement, mentre que només la darrera és una tela de la sèrie de Sant Francesc de Viladomat.

També en la primera selecció per a les làmines, la comissió d'acadèmics va proposar tretze peces amb un cert èmfasi per l'art medieval. La llista que redactaren diu (el número entre claudàtors l'hem afegit nosaltres i remet al catàleg): «Un cuadro de los plateros, uno de los curtidores, uno de Granollers, uno de la catedral [2158], el del arcediano [2161], uno de Campaner —Juicio Final— [1140], el de la viuda Jordá [133], el del Sr. Gil de la Trinidad [902], otro del mismo Sr. Gil —testa pequeña— [segurament el 905], don Juan de Zúñiga [2108], dos cuadros de Viladomat de San Francisco, plano de Barcelona de 690 [2170]».

En la selecció final de làmines reproduïdes a l'*Àlbum*, quan es passa d'aquestes tretze pintures fins a set, justament es reduïren les peces d'època moderna, que queden representades amb només un quadre de Viladomat i un tríptic renaixentista amb l'*Epifania*. Cal advertir que aquest darrer fou diferent del proposat inicialment per la comissió, no sabem si per confusió del dibuixant o per un canvi de criteri de darrera hora; així, es passà del núm. 133, «Tabla:

6. Agraïixo a Laia Alsina l'accés a aquesta referència.

La Adoración de los Santos Reyes» cedida per Francesca Vilarrassa de Jordà, al núm. 230 «Tríptico. *La Adoración de los Santos Reyes*», propietat de Francesc Vila i Rafart, que fou finalment el litografiat (làmina VI). Alberto Velasco ha suggerit que aquesta peça és la que ara es conserva en una col·lecció particular als Estats Units (Velasco 2010-2011: 51, nota 184).

Francesc Miquel i Badia, en el seu comentari sobre la part pictòrica de la mostra, valora d'una manera directa només set peces o conjunts, tots medievals o del primer Renaixement. Comença amb la taula del *Judici Final*, aleshores propietat del metge mallorquí i col·leccionista establert a Barcelona Joan Ramon Campaner i Noceras (Palma 1812 – Barcelona 1876). Avui sabem que la peça procedia de l'oratori del monestir de Miramar, a la serra de Tramuntana de Mallorca, i que ara es conserva a l'Alte Pinakothek de Munic, amb atribució al pintor florentí Gherardo Starnina, actiu a la segona meitat del segle XIV i que va treballar un temps a la península Ibèrica. A l'*Àlbum*, hi figura com a làmina IV. En segon lloc, comenta una taula, propietat aleshores de Claudi Lorenzale, que no hem sabut identificar i que és descrita així al catàleg: «30. Tabla. *La Virgen con el Niño Jesús y varios Santos*. Primitiva escuela de Siena». A continuació valora amb entusiasme el retaule de Sant Esteve de Granollers (núms. 275 a 286 del catàleg), aleshores propietat de l'Ajuntament d'aquesta població vallesana i que ara es troba al MNAC: és una obra cabdal del taller dels Vergós amb quatre taules laterals de Joan Gascó; l'escena que es va triar per a ser litografiada a l'*Àlbum* — làmina II — és la de *La princesa Eudòxia davant la tomba de sant Esteve*. En quart lloc, Francesc Miquel elogia les tres taules exposades del retaule del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, obra de Jaume Huguet i taller, que des de 1927 es conserva al MNAC i que aleshores era propietat del gremi de pellaires; a l'*Àlbum* — làmina III — es va escollir l'escena de *Sant Agustí discutint amb els heretges*, que darrerament s'atribueix als Vergós. La peça següent és la famosa *Pietat del canonge Desplà*, obra signada i datada — 1490 — del pintor Bartolomé Bermejo, aleshores i ara conservada a la catedral; va ser reproduïda a l'*Àlbum* a la làmina V i, juntament amb la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau, de la capella de l'Ajuntament, eren les úniques obres medievals catalanes aleshores conegudes que es podien associar a un nom d'artista, ja que eren les úniques signades — recordem que Josep Puiggarí i Llobet tot just havia encetat la seva tasca de recuperació i publicació de documentació amb noms d'artistes de l'època medieval (Bassegoda 2012) —. La sisena obra citada pel crític fou el *Camí del Calvari*, ja propietat de Baudili Carreras i Xurriach, per herència del seu pare Josep Carreras d'Argerich; apareix simplement al catàleg com d'escola alemanya, un cop descar-

tada la inversemblant atribució a Dürer. La setena obra foren les sis taules del retaule de la Vida de sant Eloi, obra de Pere Nunyes de cap a 1526, ara conservada al MNAC i que aleshores encara era propietat del gremi d'argenters. Francesc Miquel i Badia citava, per acabar el seu comentari sobre la pintura a la mostra, els noms d'altres pintors d'època moderna, però és molt clar que són només algunes peces medievals o del primer Renaixement les que van merèixer una anàlisi detinguda i entusiasta.

L'*Album* publicat el 1868, a més de les 35 litografies de Jaume Serra i Gibert, conté un text de presentació imprès signat per Josep de Manjarrés i Bofarull (1816-1880), en el qual es fa una anàlisi valorativa de tota l'exposició retrospectiva ordenada segons les diverses especialitats artístiques. Sens dubte, és la millor font que tenim per conèixer-la, ja que és la part discursiva que complementa la sequestat del catàleg, en què les obres es presenten simplement ordenades per prestataris, segons l'ordre cronològic de lliurament de les peces, és a dir, sense cap criteri, perquè fins i tot tenim entrades diverses en el temps per part d'un mateix particular o institució cedents. En la nostra opinió, aquest potser seria un dels millors textos de Manjarrés, en què es revela per primer cop com un gran expert sobre les arts, d'aguda sensibilitat per a l'anàlisi de les obres, lluny del discurs teoricista d'arrel hegeliana que forma el gruix de la seva producció escrita. En relació amb la pintura, en fa una descripció per escoles —espanyola, italiana, alemanya, flamenca i holandesa— d'acord amb un criteri de llarga tradició, però pels comentaris i l'ordenació de la pintura hispànica és segurament un text incunable de la història de l'art a casa nostra. Una mostra de la seva sensibilitat és la distinció que assenyala entre algunes peces romàniques que anomena —com era normal a l'època— d'estil bizantí i les icones russes, normalment molt posteriors però amb certes semblances formals. Les sis pintures romàniques exposades (núms. 29, 386, 387, 1143, 1144 i 2224) eren simples imatges de la Verge i Nen. No ha estat possible la identificació de cap d'elles i, per tant, es fa difícil opinar sobre la justesa d'aquesta classificació. D'altra banda, és significatiu que no es presentessin encara ni frontals d'altar ni restes de pintura mural.

El que més sorprèn dels comentaris sobre l'exposició que hem vist de Jaume Serra i Gibert, de Francesc Miquel i Badia i de Josep Manjarrés és que cap d'ells mencionin per a res les sis taules gòtiques del retaule de Sant Jordi, pres-tades per Francesc de Rocabrana, baró de l'Albi, una obra mestra i cabdal de Bernat Martorell de ca. 1434-1437 que procedia de la capella del Palau de la Generalitat i que ara —les conegudes— es troben repartides entre l'Art Institute de Chicago, per donació de Charles Deering —el sant Jordi i el drac—, i

quatre més amb escenes de la seva llegenda al Museu del Louvre des de 1905, i segurament una Verge amb el Nen conservada al museu de Filadèlfia.⁷ Aquesta omisió només es pot valorar per l'errada cronologia del conjunt que aporta el propietari —principi del segle XVI— i que recull el catàleg. Els tres experts sembla que van donar credibilitat a aquesta opinió i cap d'ells va saber detectar la semblança formal amb una altra peça fonamental del mateix artista: les tres taules del retaule de la Transfiguració cedides pel capítol de la catedral de Barcelona (núm. 57, *Calvari*, i núm. 89, *Multiplicació dels pans i els peixos*), la predella del qual, amb tres escenes (núm. 2158), va ser objecte de reproducció litogràfica a la làmina 1 de l'*Àlbum*.

L'excel·lent article d'Alberto Velasco (Velasco 2010-2011), que inclou un complet estudi sobre els prestataris de pintures gòtiques a l'exposició de 1867, ens eximeix aquí d'insistir en aquest argument. No sabem si aquesta mostra va influir efectivament en el disseny dels productes industrials catalans, com era l'objectiu explícit dels seus promotors, però el que sí que es pot assegurar és que l'exposició va servir per a fer evident al sector més inquiet del cos social la importància del nostre patrimoni artístic i fer més punyent encara l'absència a Catalunya d'un museu on preservar, estudiar i difondre aquestes peces antigues, tal com ja reclamava Francesc Miquel i Badia en el seu comentari periodístic. Fou una iniciativa molt primerenca que va obrir un camí a Catalunya. Un any després, el setembre de 1868, era prevista la inauguració a Vic d'una altra exposició retrospectiva amb material arqueològic i artístic fonamentalment d'Osona i d'altres comarques properes. La revolució de Setembre, o Gloriosa, que acabà amb el regnat d'Isabel II no va impedir, però, que la mostra s'inaugurés el 13 d'octubre. Va ser promoguda per un inquiet grup de joves de la ciutat entre els quals destacava el que seria anys a venir el famós canonge Jaume Collell i Bancells (1846-1932), aleshores un jove estudiant de 22 anys, juntament amb d'altres patricis vinculats al Cercle Literari de Vic, institució que més endavant va acollir, entre 1879 i 1888, una petita col·lecció d'art antic que seria l'embrió del futur Museu Episcopal fundat el 1891 pel bis-

7. Sobre l'itinerari de la peça, vegeu Macías i Cornudella (2011-2012: 19-22), i Sánchez Sauleda (2010-2011: 105-108), que ha precisat documentalment el preu de compra de la taula central a Josep Ferrer-Vidal i Soler el juny de 1917 per 100.000 pessetes. El full de préstec de la peça conservat a l'Acadèmia només indica, a l'epígraf de procedència, «Antigüedad de la familia», i com a lloc de conservació habitual, el domicili del propietari, al carrer dels Tallers, núm. 22, pis principal. Això mostra que podria ser que aquesta peça hagués estat ja fora del seu lloc originari potser des de finals del segle XVIII o abans.

be Josep Morgades i Gili (1826-1901). Collell ens ha donat una preciosa explicació de l'esperit d'aquest grup de promotors i de les angúnies que passaren en un volum de les seves memòries (Collell 1920: 90-107) en el qual, entre altres coses, diu: «Aqueixa feina de escorcoll e investigació puch dir que quasi va carregar sobre mi; y per primera vegada poguí entrar en l'Arxiu del Capítol y obrir la capsa dels *papyrus*, resseguir la sacristia, pujar a damunt les voltes, y no deixar recó ni reonet de la Iglesia per recacejar. Aquella admirable taula del Bermejo que avuy es una joya del Museu episcopal, la vaig descobrir darrera la tovallola del lavabo antich de la sagristia dels canonges. La pols hi estava tan encastada que no's conexia res de la pintura. Ab el dit moll de saliva vaig fregar al indret del front, y vegí sortir aquells ulls sagnosos que sempre que ara'ls miro, se'm reproduex en l'esperit la impressió que per primera volta'm causaren».

Coneixem la mostra gràcies a l'edició d'un fullet catàleg, *Catálogo de la exposición arqueológica-artística celebrada en la ciudad de Vich* (Vic, Imprenta y Librería de Ramon Anglada, 1868) que dona raó de les 656 peces exposades. Els números 172 a 217 són pintures sobre taula, és a dir, 52 peces, 23 de les quals són descrites com a peces medievals. Tenim, a més, la certesa que una d'aquestes pintures era un frontal romànic, en concret el de Santa Margarida de Vilaseca, del segle XII —ara al museu de Vic—, que tenia el número 198 i era descrit: «Notabilísima tabla bizantina, probablemente del siglo IX, representando en el centro a la Virgen, y en cuatro compartimentos laterales varios pasos de la vida y martirio de Santa Margarita». Cal tenir present que les peces de pintura romànica no van ser conegudes fins a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, en la qual es presentaren un conjunt de vuit frontals, justament procedents del bisbat de Vic. Un exemple de com aleshores cridaven l'atenció dels experts, el tenim en la notícia apareguda el 2 de gener de 1886 al diari local *La Veu del Montserrat*: «Lo dilluns estigueren unas quantas horas [...] D. Francisco Giner de los Ríos y'l Sr. [Manuel Bartolomé] Cossío, [...] quedaren admirats del tesoro arqueològich en poch temps recollit en lo *Círcol* per nostres aficionats, ficsantse especialment en las notabilísimas taulas bizantinas, que són induptablement la joya de nostre museu».⁸ En aquella època, veure pintura romànica era molt rar i es podria dir que aquestes foren segurament les primeres que veieren aquests dos grans estudiosos castellans.

8. Prenc aquesta referència d'hemeroteca d'Ordeig i Mata (1991: 340), un treball molt complet en què es presenta el panorama de les exposicions i els museus a Vic al segle XIX.

Fou una coincidència temporal curiosa que el setembre de 1868 se celebrés a la ciutat de Múrcia una exposició retrospectiva de la qual ens ha quedat un catàleg inventari de setanta-dues pàgines en el qual es descriuen les 2.344 peces exposades: *Catálogo de la exposición [sic] de Bellas Artes y retrospectiva de las artes suntuarias celebrada en Murcia en setiembre de 1868* (Múrcia, Imprenta de F. Bernabeu, 1868). Tal com es dedueix del títol és una mostra que acull belles arts, és a dir, obres d'autors vius; per això hi va participar, entre d'altres, Germán Hernández Amores (1823-1894), pintor resident a Madrid, però natural de Múrcia. Com és lògic, la majoria del que s'hi va presentar són peces posteriors al segle XVI, però també hi trobem abundant arqueologia prehistòrica i d'època romana, i ceràmica àrab i medieval. L'impulsor d'aquesta exposició va ser l'enginyer de camins madrileny Javier Fuentes y Ponte (1830-1903),⁹ que havia exposat diverses peces a l'exposició retrospectiva de 1867 a Barcelona (núms. 170-214), ciutat on aleshores residia, en concret a la Ronda, núm. 49, 2a. Als fulls de préstec de l'exposició barcelonina es declara la procedència de cada peça i sovint se cita la ciutat de Vic i altres localitats en l'eix del ferrocarril fins a Ripoll, traçat viari en el qual segurament va tenir responsabilitats professionals en els estudis preparatoris, ja que ell mateix es diu «Ayudante de obras públicas al servicio de la División de ferrocarriles de Barcelona». Era un actiu aficionat a l'art antic i tot just arribat a Múrcia, el seu nou destí, va organitzar l'exposició en part seguint el model de Barcelona i on tornà a presentar la seva pròpia col·lecció, en què hi havia peces medievals, com ara el «n.º 356. Una tabla, frontal de un altar con Santa Eulalia, San Cristóbal y San Lorenzo (fines de la edad media)», o el «n.º 489. Una caja en bronce, joyero hecho el siglo XIII, ejemplar rarísimo espuesto en la galería de la Historia del Trabajo en la exposición universal de París, 1867». Però les peces més interessants que va dur foren: «n.º 377 al 397. Doce vaciados de relieves bizantinos, moldeados en la Abadía de Ripoll, Cataluña, por el expositor», que cal interpretar com a còpies en guix de fragments de la portada de Ripoll, tal vegada una de les accions més antigues per donar a conèixer la singularitat d'aquest monument, encara que ho sigui en un context geogràfic i cultural força allunyat de l'estil romànic, fet que demostra el compromís de Fuentes y Ponte en l'estudi i divulgació de l'art medieval.

9. Sobre Fuentes y Ponte i el patrimoni a Múrcia, es pot consultar el treball de Peña Velasco (2004) i també Velasco (2010-2011: 48-49).

L'exposició d'arts sumptuàries de 1877

El sexenni revolucionari anterior a la restauració borbònica no va ser una etapa favorable a iniciatives de recuperació patrimonial, per la qual cosa hauríem d'esperar al setembre de 1877 per trobar a Barcelona una altra gran exposició retrospectiva. En aquest cas, la promoció correspon a l'Ajuntament de Barcelona, dins el marc de les recuperades Festes de la Mercè, que aleshores es deien *Ferias y Fiestas Populares*. Segurament va ser Josep Puiggarí i Llobet i altres afeccionats com Josep Vallet o pròcers com Ferran de Delàs o Tomàs Gallissà, juntament amb d'altres de més joves com Josep Fiter Ingless i Ramon Soriano, procedents del naixent moviment excursionista, els qui van fer que, dins la comissió artística i literària de les festes, es programés una gran exposició d'arts sumptuàries antigues i modernes, clarament diferenciada d'una exposició de belles arts —d'artistes vius— que se celebrà a l'antic convent de Sant Sebastià, que era situat a la que ara és la plaça d'Antonio López. També sembla que hi havia de participar com a promotor Jaume Serra i Gibert, però la seva sobtada mort el 28 de juliol de 1877 ho va impedir. El marc físic escollit per a la mostra retrospectiva fou el nou edifici de la Universitat de Barcelona, que ja era parcialment enllestit i en ús i que pocs mesos abans havia acollit una exposició de la indústria catalana, dita «Manifestación de Productos Catalanes», amb motiu de la vinguda del jove rei Alfons XII a Barcelona. L'exposició prevista tenia dues seccions que organitzaven dues subcomissions: la part antiga, la liderava Josep Puiggarí, i la moderna, Ferran de Delàs. En un fullet de promoció, la part moderna es justificava així:

Componen las artes suntuarias modernas las de construcción, de adorno y las de reproducción. Forman el primer grupo: la carpintería, no solo en el ramo de puertas, ventanas, parquetes, sino todos cuantos objetos se trabajen en madera y formen parte del mobiliario general de una casa; la cerrajería y los utensilios labrados en cobre, zinc, plomo, plata, oro, hasta formar la más delicada muestra de joyería; la cerámica, en sus construcciones de barro, cristal, etc., y sastrería en toda la parte que comprende las colgaduras y tapizados de las habitaciones y los trajes de ambos sexos. Componen el segundo grupo la escultura, de talla en madera, metal, piedra, la pintura, el grabado y toda clase de decoración. Constituyen el tercer grupo las obras de fundación, los tejidos y estampados, debiendo advertir que en las obras de este grupo se atiende únicamente al carácter artístico de la obra y no al procedimiento de ejecución.



Figura 6. Làmina 49 de l'*Álbum heliográfico de la exposición de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona*, publicat el 1877, amb la reproducció d'un dels tapissos de la sèrie de François Geubels amb el tema dels *Trionfi* de Petrarca, aleshores propietat de la Reial Audiència. Representa el *Triomf de l'Eternitat sobre el Temps*.

Per conèixer el contingut i la importància d'aquesta exposició, tenim dos instruments. El primer és el catàleg inventari, que ja era disponible al moment d'obrir-se al públic el certamen el 24 de setembre de 1877: *Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas. Ferias y Fiestas Populares. Año 1877* (Barcelona, Establecimiento tipográfico de N. Ramírez, 1877). No porta cap mena de presentació, ni tampoc cap il·lustració, sinó que simplement enumera —sense quasi descripció— les peces segons l'ordre d'arribada per part dels diferents prestataris. La mostra es va muntar en dos espais diferenciats de la Universitat que ara no podem identificar, llevat d'algunes peces de gran format que es presentaren penjades prou precàriament al pati de l'edifici, com és el cas dels dos tapissos cedits per l'Audiència de la sèrie renaixentista de quatre amb el tema dels *Trionfi* de Petrarca¹⁰ (fig. 6). El conjunt de les «artes suntuarias antiguas» comprenia un total de 972 entrades, mentre que la sèrie

10. Aquests dos tapissos són els números 927 i 928 del catàleg i apareixen reproduïts a l'*Album* a les làmines 49 i 49 bis. La sèrie incompleta de quatre va ser adquirida el 1554 al cavaller Jaume Terça, resident a Tortosa, segons indica Joan Ainaud (1988: 105 i 127). Ara es troben dipositats a l'Institut d'Estudis Catalans i al MNAC.

de les «modernas» n'abastava 491 amb nova numeració. Cal advertir que en aquesta darrera secció hi havia també nombroses peces antigues barrejades amb altres de contemporànies. En total es presentaren 1.463 objectes. Aquesta publicació era l'instrument bàsic per poder seguir la visita, ja que les obres exposades no tenien cap retolació, simplement exhibien un número, per la qual cosa només la consulta del catàleg permetia saber-ne l'autor i el propietari.

El segon gran instrument per conèixer l'exposició és un llibre de gran format: *Álbum heliográfico de la exposición de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona en septiembre y octubre de 1877* (Barcelona, Imprenta del heredero de D. Pablo Riera, 1877). Aquest catàleg és molt important, ja que va ser el primer a Espanya que va incorporar la novetat de la reproducció de les peces més notables mitjançant l'heliografia. Ha estat molt poc conegut i, per tant, molt poc citat perquè només es van arribar a imprimir vint-i-cinc exemplars dels cent previstos per l'aleshores incipient Sociedad Heliográfica Española dirigida per Heribert Mariezcurrena i Corrons (1846-1898).¹¹ A la secció d'art antic s'exhibiren un total de 189 pintures, sobre un total de 972 entrades, és a dir, un 19,4 %; i, d'aquestes 189 pintures, 76 eren peces sobre taula medievals o del primer Renaixement, és a dir, un 40,2 %, un percentatge prou significatiu que explica el grau de curiositat envers aquestes obres més antigues. Però si considerem quines peces van ser triades per a ser fotografiades i reproduïdes a l'*Álbum*, resulta que, d'un total de 79 làmines, dinou són dedicades a la pintura, tretze de les quals són peces medievals o del primer Renaixement, és a dir, un 68,4 %, més de dues terceres parts de totes les pintures.

En relació amb el contingut de la mostra, cal destacar la presentació a Barcelona per primer cop d'un frontal romànic. Es tracta del de Santa Margarida de Vila-seca, aleshores propietat de l'Ajuntament de Vic i que ja s'havia mostrat a l'exposició de 1868, com ja hem comentat, que ara trobem exposat — amb el número 199 — i també reproduït a la làmina 9 bis (fig. 7). La seva presència no va passar desapercebuda i l'anònim redactor de l'*Álbum*, que en realitat fou Josep Puiggarí, escrivia amb entusiasme:

Una de estas tablas es la que, oriunda de la capilla de santa Margarita, cerca de San Felío de Torelló, ha remitido el Ayuntamiento de Vich. Ella pinta con más elocuencia que cualquier discurso, la situación del arte pictórico en aquella lejana fecha: dato peregrino y casi único en Cataluña, pues solo le conocemos otro semejante,

11. Aquesta data, la dóna Puiggarí en una carta conservada a l'arxiu del Centre Excursionista de Catalunya (capsa 942). Vegeu-ne la transcripció a Bassegoda (2012: 9 i 31, nota 6).



Figura 7. Làmina 9 bis de l'*Álbum heliográfico de la exposición de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona*, publicat el 1877, amb la reproducció del frontal d'altar romànic de Santa Margarida de Vila-seca, ara conservat al Museu Episcopal de Vic.

que es un frontal todavía en servicio, de la parroquia de Llanás, junto a Camprodon. Humildes, parásitas, inconscientes entrambas, son dos candideces rudimentarias en pintura; pero qué significa esto, si para la historia del arte encierran el valor de dos joyas irremplazables, fruto de una sociedad muerta hace ya ochocientos años!

La resta de peces medievals són gòtiques i algunes ja havien participat a l'exposició de 1867, com ara la predella del retaule de la Transfiguració de Bernat Martorell (núm. 149), o la *Pietat Desplà* de Bermejo (núm. 150), cedides per la catedral, o les taules del retaule de Sant Esteve de Granollers (núms. 248-255), del de Sant Agustí del gremi de pellaires (núms. 644-647) o del de Sant Eloi dels argenters (núms. 475-478), o procedents de col·leccions particulars, com ara la dels germans Gaietà (núms. 393-399), Lluís (núm. 435) i Francesc Carreras i Aragó (núms. 436-437).¹²

Però també hi trobem moltes peces noves, mai vistes i que són aportades per un conjunt de nous col·leccionistes que ara es manifesten per primer cop

12. Sobre aquesta família, vegeu Velasco (2010-2011: 44-47).

i comparteixen protagonisme amb els de la generació anterior. És el cas del comerciant i escriptor Felip Jacint Sala (1819-1895), del canonge Josep Vallet i Piquer (1833-1909), de l'hisendat Bartomeu Bosch i Pazzi, del pintor i restaurador Alexandre Planella i Roure (?-1900), de l'escultor Agapit Vallmitjana (1833-1905) i del pintor Tomàs Moragas (1837-1906), entre molts d'altres. No podem ara entrar en el detall de tots els nous i sovint desconeguts col·leccionistes privats que feren aportacions, però sí que voldria fer referència a tres noms.

Felip Jacint Sala fou un home clau per al bon èxit de l'exposició. Es va implicar en la promoció de la part moderna i, encara que els mateixos organitzadors van reconèixer el caràcter incomplet de la participació dels artesans i els industrials, ell va suplir la falta de peces amb una generosa aportació feta a partir de la seva col·lecció particular. Va prestar 54 pintures a la part antiga i 105 a la part moderna, a més d'altres peces d'arts decoratives. No és estrany que a l'*Àlbum* (pàg. 10) es declari: «El simpático Felipe Jacinto Sala que desnudó sus salones para enriquecer la exposición con los mejores cuadros venidos a ella, algunos de grandes maestros antiguos y modernos». És prou evident que aquest ric comerciant de Barcelona tenia ja en aquesta data primerenca una enorme col·lecció d'art, centrada en la pintura, i que més endavant, en un moment per ara indeterminat, es va dispersar.

La col·lecció del canonge de la catedral de Barcelona Josep Vallet, que també fou catedràtic i director del Seminari, en gran part ens ha pervingut, ja que va ser deixada en herència al capítol de la catedral. Aquesta corporació finalment féu una tria d'aquests béns mobles que omplien el domicili del col·leccionista al carrer de Bailén 86 (baixos i principal) i que, segons l'inventari conservat a l'arxiu de la catedral, comprenia 225 entrades amb pintures i objectes, sense comptar els mobles.

Un cas singular de nou col·leccionista el tenim en l'enigmàtica figura d'Heliodor Castelló, que va prestar un lot d'arqueologia precolombina (núms. 51-76) i que és presentat al catàleg inventari com a «Antigüedades peruanas descubiertas el año 1875 en las Huacas de Ancón y Chorrillos». El caràcter singular d'aquestes peces va ser reconegut mitjançant la seva reproducció a la làmina núm. 36 de l'*Àlbum* (fig. 8). Aquest deu ser segurament el cas més antic documentat de col·leccionisme i presència a Catalunya d'aquesta mena d'objectes. Cal recordar que la seva aparició és anterior d'uns anys a la primera gran exposició de caràcter retrospectiu celebrada a Madrid el 1881 amb motiu del primer congrés internacional d'americanistes, del qual ens ha quedat un inventari sense il·lustració de cap mena amb el títol *Lista de los objetos que comprende*



Figura 8. Làmina 36 de l'*Álbum heliográfico de la exposición de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona*, publicat el 1877, amb la reproducció de diverses peces d'art precolombí aleshores de la col·lecció d'Heliodor Castelló.

la exposición americanista (Madrid, Imprenta de M. Romero, 1881). Aquesta va ser una exposició important, amb més de quatre mil peces d'èpoques molt diverses i també amb una forta presència d'objectes del període anterior a la conquesta.

És ben conegut que la gran exposició retrospectiva de 1877 va ser la llavor de la formació de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, que, entre 1878 i 1888, va organitzar diverses exposicions monogràfiques i va donar a conèixer diferents col·leccions particulars mitjançant l'edició de catàlegs il·lustrats,¹³ un episodi que en part ja ha estat explicat i que apunta que el nostre col·leccionisme i la formació en paral·lel dels museus començaven a tenir una certa sintonia amb els grans corrents internacionals.

13. Sobre aquestes exposicions, vegeu Bassegoda (2007: 121-129).

Apèndix documental

Nicolás Peñalver y López (?-1868) va ser durant uns dotze anys el president de l'Audiència de Barcelona, que, com és sabut, tenia la seu al Palau de la Generalitat. Durant el seu mandat —entre 1852 i finals de 1864— va tenir una cura especial del seu patrimoni artístic i del seu arxiu. Josep Puiggarí i Llobet va col·laborar amb ell, com per exemple en la redacció d'un sumptuós àlbum manuscrit que es va regalar a Isabel II amb motiu de la seva visita a Catalunya el 1860 i que ara es conserva a la Biblioteca de Palacio a Madrid: *A S. M. La Reina D^a Ysabel Segunda al honrar con su augusta presencia el antiguo edificio del tribunal superior de Cataluña, en testimonio de acendrado amor y profundo respeto / su Audiencia de Barcelona, setiembre de 1860*. En concret, Puiggarí va redactar per a aquest volum una «Breve noticia de la Audiencia, de su capilla y de las curiosidades en esta contenidas» i «Fiesta de S. Jorge», a més de fer diversos dibuixos de les peces del tresor de la capella. Creiem d'utilitat la reproducció de la carta de Peñalver que dóna testimoni de la seva afició a l'art i indica diverses localitzacions antigues.

Carta de Nicolás Peñalver al Marqués d'Alfarràs (2 de setembre de 1868). Arxiu de la RACBASJ:

Exmo. Sr. Marqués de Alfarrás

Muy señor mío, distinguido y apreciadísimo amigo: Ningún obsequio podía yo recibir mayor que el que se ha servido Ud. hacerme regalándome el álbum de la exposición retrospectiva catalana, por el que doy a Ud. las más expresivas gracias. Semejante trabajo honra a la Academia de Nobles Artes, a Cataluña, a España y muy especialmente a los iniciadores del pensamiento de la exposición y a los autores de la memoria y copia de los objetos expuestos. Reciban Uds. todos por ello mi más cordial parabién.

En ningún punto de España abundan tanto los objetos preciosos y a propósito para esta exposición como en esas privilegiadas provincias. Yo con motivo de mi larga residencia en ellas y movido por la curiosidad e instinto artístico en mis expediciones veraniegas he tenido ocasión de admirar las muchas preciosidades que por doquiera se encuentran pues a pesar de los muchos variados e interesantes objetos que han lucido en la exposición todavía queda materia para presentarlos diferentes en otras.

Recuerdo en este momento el rico paño mortuorio y la colección de frontales de San Juan de las abadesas; los dípticos trípticos de marfil que se conservan en una capilla del claustro de la catedral de Vich; algunas casullas bordadas y estatuitas de plata de San Hipólito de Voltregá, que sin duda serán devoción de los ascendientes del conde de Fonollar; la cruz parroquial y algún otro objeto de plata

de la iglesia de Santa Inés cerca de Cardedeu y otra multitud de diferentes puntos que sería prolijo referir y que estoy seguro no tendrán inconveniente en facilitar los guardadores de ellas en vista del excelente resultado de la primera exposición.

Ya se ha puesto remedio en parte al inculpable abandono de los párrocos con la publicación del tratado de antigüedades religiosas publicado por el Sr. Manjarrés, y digo inculpable porque hasta ahora no ha sido parte de los estudios de los seminarios, como debiera, el de la arqueología religiosa, así es que por punto general desconocían el valor de las tablas y otras antiguallas dignas de conservarse. Yo aconsejé a D. Dionisio González, director del seminario del Escorial que hiciera que alternase en la comida y cena de los seminaristas la lectura del Año Cristiano y otros libros piadosos con la del libro del Sr. Manjarrés y vi con gusto hace tiempo que así se hacía. Creo pues, que los nuevos párrocos mirarán con más respeto las obras de la antigüedad que tan útiles son para la Historia del Arte y se evitará también que en lugar de monumentos dignos de conservación se pongan mamarrachos como los que desgraciadamente se ven en algunos templos y se embadurnen con cal y ocre los venerandos muros de los templos y se repinten al óleo, como he visto en ocasiones, objetos de piedra.

Mucho gusto hubiera tenido en poder recorrer los salones de la exposición, mayormente habiendo en ellos tantas preciosidades de la Audiencia que por espacio de doce años he procurado conservar con el mayor esmero y siento que no se hayan acordado de algunos retratos de los condes de Barcelona tales como el de Felipe 2º y Felipe 3º, firmado este por Pantoja de la Cruz y notable por la prolijidad de la ejecución, así como los grandes tapices que representan asuntos alegóricos, los que, si no son hechos por dibujos de Rubens, son cosa muy parecida.

Veo que me he estendido mas de lo que debiera pero Ud. tiene la culpa amigo mío, pues con su precioso regalo ha despertado en mi la afición artística amortiguada hace tiempo por mis largos y penosos padecimientos. Mucho celebro que su señora goce de perfecta salud, sírvase Ud. hacer presente mis afectuosos recuerdos al señor de Ferran y demás amigos y vea de mandar al que lo es suyo apasionado y seguro servidor,

Nicolás Peñalver

Madrid 2 de setiembre 1868

Bibliografia

- AINAUD, Joan. 1988. *El palau de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- BASSEGODA, Bonaventura. 2007. «Tres episodis de la història del colleccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el palau Maricel de Charles Deering». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Colleccionistes, colleccions i museus. Epi-*

- sodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. *Memoria Artium*, 5, pàg. 119-152.
- BASSEGODA, Bonaventura. 2010. «El colleccionisme d'art a Barcelona al segle XIX». A: *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 25-36. [Catàleg.]
- 2012. *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), primer estudiós del patrimoni artístic. Discurs d'ingrés de l'Acadèmic electe II^m. Sr. Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 17 d'octubre de 2012. Discurs de resposta de l'acadèmic numerari II^m Sr. Dr. Francesc Fontbona i de Vallescar*. Barcelona.
- BOFARULL, Antonio de. 1847. *Guía-cicerone de Barcelona*. Barcelona: Imprenta del Fomento.
- COLLELL, Jaume. 1920. *Del meu fadrinatge*. Vic: Gazeta de Vich.
- Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos. Catálogo ilustrado*. 1910. Barcelona: Impr. De Henrich.
- FONTBONA, Francesc. 1993-1994. «El museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu de Catalunya». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. VII-VIII, pàg. 167-186.
- 2009. «El salvament d'obres religioses per part de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi». A: Socias, I. (ed.). *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 75-85.
- GRAU, Ramon; LÓPEZ, Marina. 2003. «Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona: Capmany, 1792». *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 8, pàg. 143-177.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. 2013. *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*. Edició i estudi de Daniel Crespo Delgado i Joan Domenge i Mesquida. Madrid: Akal.
- MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael. 2011-2012. «Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats». *Locus Amoenus*, núm. 11, pàg. 19-53.
- NADAL, Jordi de. 2013. «La colección Gil (1839-1967) del Museo Nacional d'Art de Catalunya». *Goya. Revista de Arte*, núm. 345, pàg. 304-325.
- ORDEIG I MATA, Ramon. 1991. «Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX». *Ausa*, vol. XIV, núm. 127, pàg. 325-356.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la. 2004. «Javier Fuentes y Ponte: Contribución al conocimiento y conservación del patrimonio artístico». A: *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia.
- SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. 2010-2011. «Colleccionisme, art i reminiscències medievals: Charles Deering i el palau Maricel de Sitges». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXII, pàg. 91-112.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. 2010-2011. «L'exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del colleccionisme de pintura gòtica a Catalunya». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXII, pàg. 9-65.

El colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)

RICARD BRU

Doctor en història de l'art

Context i inicis del colleccionisme d'art oriental

Les colleccions d'art de l'Àsia Oriental formades a Catalunya abans de la Guerra Civil, principalment del Japó i de la Xina, representen un capítol destacat, tot i que encara poc conegut, de la història del colleccionisme al nostre país. L'objectiu d'aquestes ratlles és, doncs, recuperar part de la història, els protagonistes i les característiques essencials d'aquest passat colleccionista.

Si bé la *chinoiserie* del segle XVIII mai no va arribar a arrelar a Catalunya de la mateixa manera com ho va fer a la cort i entre l'aristocràcia espanyola, el japonisme, en canvi, com a tendència artística i cultural desenvolupada inicialment a les principals capitals europees a mitjan segle XIX, es va començar a introduir al país a partir de la dècada de 1870. En qüestió de pocs anys, la fascinació per l'art japonès, nascuda entre reduïts cercles d'artistes de França i d'Anglaterra, va esdevenir un fenomen d'ampli abast social, assumit tant per la classe burgesa més adinerada com pels diversos registres de la classe mitjana. Va ser així com va arribar també entre els artistes i les classes benestants catalanes durant l'època de la Febre d'Or per tenir un dels moments més àlgids al tombant de segle, en ple Modernisme. En aquest sentit, l'Exposició Universal del 1888 va ser un moment clau, tant en el cas de la democratització de l'art japonès com en el de la redescoberta de l'art xinès, el qual, al seu torn, s'estendria entre nous colleccionistes durant les primeres dècades del segle XX.

A fi d'estructurar el discurs d'un colleccionisme viscut de manera simultània per un gran nombre de persones, des d'empresaris i diplomàtics fins a artistes o comerciants, i de característiques molt diverses, amb algunes col·leccions imponents i ambicioses i altres de modestes i més puntuals, organitzarem aquesta presentació panoràmica a partir d'un discurs cronològic que combini la progressiva creació de col·leccions japoneses i xineses. Presentarem, en primer lloc, les principals col·leccions d'art japonès i mostrarem a continuació el creixent interès per les arts de l'Àsia Oriental entre els artistes i altres col·leccionistes del tombant de segle, fins a la dècada de 1930, quan les col·leccions es van anar estenent i diversificant de manera progressiva.

Aquest colleccionisme va néixer a Catalunya a l'entorn de la dècada de 1870 i ho va fer motivat per l'arribada del japonisme i del consegüent auge del comerç d'art japonès. Així apareix reflectit als anuncis de diaris locals i revistes en què s'anunciava la progressiva arribada d'art japonès, i en menor mesura de la Xina, de l'Índia i del Mitjà i Pròxim Orient, en venda a quincalleries o botigues de ventalls, de porcellanes o d'objectes artístics del carrer de Ferran i els seus voltants.¹ Fou en gran mesura un primer colleccionisme anecdòtic i d'aficionats en busca d'allò exòtic, d'imatges d'un Orient llunyà, herència de la *chinoiserie* i reflex del mite oriental sorgit amb el Romanticisme del vuit-cents.

Durant els anys setanta, aquest colleccionisme va ser de molt modestes proporcions, per bé que certàmens com l'Exposición de Artes Decorativas organitzada per l'Acadèmia de Belles Arts el 1867 o bé l'Exposición de artes suntuarias antiguas y modernas organitzada per l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonesa el 1877, i novel·les com *La febre d'or*, de Narcís Oller, ens permeten comprovar que aquells anys personatges com ara l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa o el fabulista Felip Jacint Sala, avi de l'artista Ricard Opisso, ja van començar a adquirir peces tant japoneses com xineses; *okimono* d'ivori, indumentària, serveis de te, bronzes, porcellanes, ventalls. És així que, el 1878, la mateixa associació va organitzar dues noves mostres en les quals es van exposar ventalls, ombrells, catanes, esmalts *cloisonné* i gerros japonesos, com també, en el cas de la col·lecció del pintor Ramon Amado Bernadet, un peveter, esmalts, pintures i tres àlbums il·lustrats japonesos, un dels quals destacava per les seves *caprichosas caricaturas* (Bru 2011: 344-346).

Algunes de les primeres mostres del colleccionisme d'art oriental apareixen documentades amb la compra a establiments de Barcelona de peces d'es-

1. Respecte d'aquest primer comerç, vegeu més detalls a: Bru (2008: 57-86).

càs valor artístic: caixes de laca, peveters de bronze, ceràmiques, porcellanes, etc. Peces que servien per a decorar els salons que bastia la nova burgesia sorgida de la industrialització i l'especulació borsària que va caracteritzar la Febre d'Or. La majoria eren per a salons de gust oriental, per a la decoració, l'ostentació o el simple capritx. Així ho anotava Josefa Pujol des de *La Vanguardia* durant l'Exposició Universal del 1888:

La casa es un reflejo de nosotros mismos, en ella, en sus miles detalles, se retratan nuestras aficiones, y aun nuestro carácter ordenador o desarreglado [...]. La China y el Japón, dentro de su típico estilo, ofrecen a las moradas europeas desde el amplio recinto de nuestra Exposición, innumerables objetos, dignos de figurar en aristocráticos salones, especialmente en biombos bordados, los hay que acreditan maravillosa y pacientísima labor, y como el precio es relativamente razonable, a no excesivo coste, se pueden elegir en aquellas curiosas instalaciones, infinidad de caprichos, que colocados después en nuestras casas, prestan al hogar doméstico ese aspecto artístico, esa elegancia cosmopolita, que es el único espíritu que impulsa el movimiento de los modernos tiempos (Pujol 1888: 1).

En el moment de la celebració de l'Exposició Universal feia més d'una dècada que el japonisme s'havia començat a introduir a Catalunya. «El Japón está de moda desde hace bastante tiempo y hay que reconocer, en honor a la verdad, que hay motivos para embelesarse con sus artes y costumbres», s'afirmava a finals del 1884 des de *La Ilustración Ibérica* (1884: 768). Efectivament, el japonisme ja era aleshores una realitat per a molts ciutadans i aquesta nova tendència és la que va motivar que, en qüestió de poc temps, moltes llars de classe mitjana i de la burgesia adinerada adquirissin peces artístiques japoneses, la majoria de les quals modernes i modestes, no per això menys representatives de l'auge del colleccionisme d'art oriental.

Una mostra d'aquest incipient colleccionisme, la tenim en la col·lecció del senador i industrial Josep Ferrer i Vidal i el seu fill Josep Ferrer Soler, mostrada i reproduïda el 1884 amb fotografies de l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonesa. Es tractava d'una col·lecció a la manera dels antics gabinets de curiositats, plena d'objectes diversos i de tota procedència, per a l'estudi i per al gaudi. A l'*Álbum heliográfico del gabinete de curiosidades artísticas de D. José Ferrer y Soler* es recollen peces d'Amèrica, Pèrsia, Àfrica, com també de l'Àsia Oriental, de la Xina i del Japó, entre les quals diversos brodats de seda, un ti-tella de teatre *bunraku*, laques, ceràmiques, bronzes, *netsuke* i fins i tot un llotge de pèndol i un paravent format per vuitanta-quatre estampes *ukiyo-e*

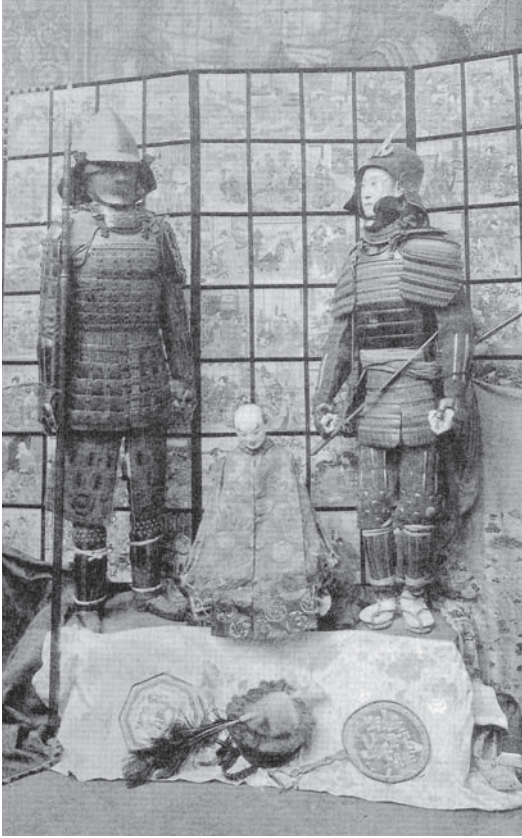


Figura 1. Part de la col·lecció japonesa de Josep Ferrer i Soler fotografiada l'any 1884 per l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonesa.

d'artistes de l'escola Utagawa (fig. 1). En la col·lecció també lluien diverses catanes i dues armadures samurai, com les que en dates similars ja exhibia Josep Estruch en la seva superba col·lecció d'armes, iniciada durant la dècada anterior.² Va ser durant aquests anys quan els artistes es van començar a fixar en l'art japonès i quan aquest va començar a entrar a les cases de la burgesia tot iniciant col·leccions que acabarien destacant per l'extensió i la qualitat.

De Fortuny a Masriera: primers artistes col·leccionistes d'art japonès

Malgrat que probablement cap col·lecció catalana d'art oriental anterior a la Guerra Civil ha igualat les de les famílies Man-

sana i Mateu, de cara a presentar el col·leccionisme d'art japonès a Catalunya durant l'època del japonisme és fonamental destacar altres col·leccions que, tot i ser de menor envergadura, van esdevenir clau per a la difusió del gust per les arts del Japó, essent una de les primeres la de Marià Fortuny. I és que tenir en compte Fortuny, pioner del col·leccionisme d'art oriental al nostre país, és important per comprendre el primer arrelament del gust per l'art japonès entre els artistes, atès que va esdevenir exemple i model per a futurs pintors, principalment com a artista, però també com a col·leccionista.

2. Per a la col·lecció del Museu-Armeria de Josep Estruch ens remetem principalment als articles publicats per Antoni Garcia Llansó a *La Ilustración* entre 1889 i 1890, posteriorment recopilats al llibre *Armas y armaduras* (1895).

Si bé és cert que una de les primeres aproximacions de Fortuny al japonisme parisenc va ser la primera versió d'*El coleccionista de estampas* (c. 1863-1865) —actualment al Boston Museum of Fine Arts— a la qual l'any 1869 va afegir la representació de l'armadura samurai regalada per William Hood Stewart, és de suposar que l'artista va descobrir l'art japonès en dates anteriors.³ L'extensa col·lecció de Fortuny, amb peces de procedències variades, encara no ha pogut ser estudiada a fons, atès que va ser desmantellada ràpidament, l'any següent a la seva mort, quan moltes de les peces van ser subhastades a Roma i a París i algunes van anar a parar a mans dels seus amics més propers, com era Attilio Simonetti i, en l'actualitat, a institucions com el Museu de l'Hermitage de Sant Petersburg, l'Instituto Valencia de Don Juan de Madrid o la Fondazione di Venezia. La manca de peces conegudes és el que fa que resulti de gran interès la lectura de l'inventari *post mortem* dels béns de l'artista i les llistes de vendes del 1875, que incloïen, a més de l'armadura samurai de laca negra regalada per Stewart, una gran quantitat de peces japoneses entre les quals destacaven els volums del *Manga* de Katsushika Hokusai, obra de quinze volums que ja en aquells anys havia estat adquirida per artistes com Bracquemond, Degas, Delâtre o Monet. Així ho sabem gràcies a les prop de cinquanta còpies que d'aquests volums va fer Fortuny, algunes de les quals incloses al ventall dedicat a José Fontagud, a París, l'any 1870.⁴ Certament, aquest interès es va fer palès en l'obra de Fortuny a partir del 1870, i especialment durant els últims mesos de treball, l'estiu i tardor del 1874, quan va arribar a confessar en diverses ocasions la voluntat, finalment truncada, de viatjar al Japó.

La col·lecció de Fortuny va esdevenir una de les proves més evidents de l'interès de l'artista per les arts japoneses. Hi destacaven fins a sis màscares de teatre *nō* i una significativa col·lecció de llibres i estampes japoneses: «un grupo de seis álbumes y varias estampas, con dos rollos, japoneses, nueve estampas japonesas con cristal y marco, veinte y tres álbumes japoneses» i una «cartera U. Dibujos japoneses» (Navarro 2008: 342-343, 345-346). Entre aquest conjunt d'obra gràfica, Fortuny es va sentir especialment atret pels

3. L'estiu del 1869 Fortuny ja havia localitzat a París diversos àlbums japonesos, per bé que la seva relació amb altres artistes com Auguste Delâtre li degué obrir ràpidament les portes a l'art nipó tot just acabat d'arribar a la capital francesa.

4. Aquell mateix 1870, ja instal·lat a la Fonda de los Siete Suelos de Granada, Fortuny va ensenyar alguns d'aquests volums al crític d'art Francesc Miquel i Badia, els quals van ser descrits amb gran detall (Bru 2013: 70-71), (Vives 1993: 23-34), (Miquel i Badia 1883: 27).

volums del *Manga*, diversos llibres il·lustrats eròtics, *shunga*, i també per algunes estampes puntuals, com ara un paisatge de gent creuant el riu Ōigawa dalt d'una barca o bé una escena de teatre *kabuki* d'Utagawa Kunisada II representant l'acte IV de l'obra *Chūshingura*, de la sèrie *Kanadehon Chūshingura* (1859) (Bru 2013: 15-20, 70-71). També destacava la presència d'un «*parauvant* (biombo) japonés, fondo dorado con figuras de realce» (Navarro 2008: 342), i una col·lecció de vuit rotlles de pintures, *kakejiku* o *emakimono*, juntament amb diverses laques, ceràmiques, bronzes i porcellanes. Finalment, sobresortia la presència d'un conjunt de vestits i teixits japonesos: sis coixins, deu teles, dues cortines i diversos quimonos, com ara una «veste Giapponese tesuto formato a vari disegni e colori, foderata di seta rossa» i una «veste Giapponese di tela bianca stampata a colori e ricamata in seta ed argento dorato»; algunes peces de les quals, sumades a les futures compres de quimonos i *katagami* per part del seu fill Marià Fortuny i de Madrazo, es conserven encara actualment a Venècia (Navarro 2008: 340).⁵ Part d'aquesta col·lecció japonesa, mostrada a amics i companys de professió, de Raimundo de Madrazo a Francesc Masriera, va viatjar amb l'artista a Granada, a Roma i a Portici, on va ser repartida després de la seva mort entre diversos compradors: Vertunni, Simonetti, Biggorri, Spiridion, Mozzotti, Lugini, Ballerini i Depinet, entre d'altres.

Seguint el camí de Fortuny, els germans Masriera van començar a encapçal·lar al cap de ben poc la defensa de l'art japonès i la seva primera difusió a Catalunya. La família Masriera va ser una de les més influents de la Barcelona artística de finals del segle XIX i, fruit del seu obert interès pel japonisme, present tant en les seves pintures i joies com en els seus escrits teòrics, es van convertir probablement en els principals artistes col·leccionistes d'art japonès al nostre país (fig. 2).⁶ Entre les peces de la col·lecció, destacava una gran imatge de Buda, adquirida a l'establiment Au Mandarin de l'avinguda de l'Opera de París, que actuava com una de les icones principals del taller del carrer

5. Vegeu el catàleg de la subhasta pública celebrada a Roma, al taller de l'artista situat a la Via Flaminia, el mes de febrer del 1875: *Elenco della prima...* (Roma 1875).

6. Els seus vincles amb l'art del Japó es poden apreciar, des de mitjan dècada de 1870, amb l'anunci de la venda de peces japoneses a la joieria familiar del carrer de Ferran, o bé en la conferència dedicada a la influència de l'art japonès a les arts europees, pronunciada per Josep Masriera a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona el 26 de maig de 1884. L'accés a l'art japonès, el tingueren gràcies a les freqüents estades a l'estranger i a les principals exposicions universals de Londres (1862) i de París (1867, 1878, 1889), i gràcies també al creixent comerç d'art japonès de Barcelona.



Figura 2. Sala oriental de l'estudi-taller dels germans Masriera, c. 1900.

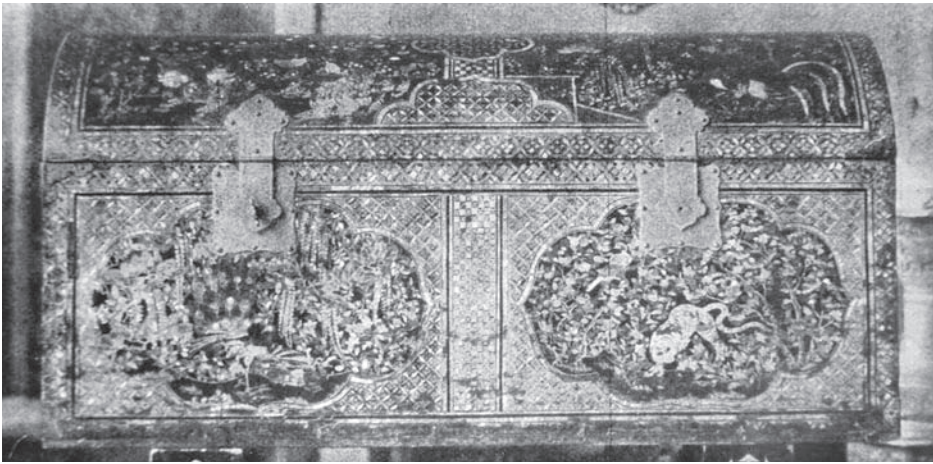


Figura 3. Arca *namban* d'inicis del segle XVII, de laca *urushi* i incrustacions de nacre, adquirida a la dècada de 1880 pels germans Masriera i exposada inicialment a l'estudi-taller del carrer Bailèn i, entre 1932 i 1936, al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. 130 cm d'amplada. Col·lecció particular.

de Bailèn. També sobresortia, ja durant els anys vuitanta, una gran arca de laca *namban* de l'entorn del 1600 (fig. 3). Entre escultures, bronzes i ceràmiques, hi havia quatre grans tapissos, un dels quals datat d'època Muromachi i els altres d'època Edo, màscares de teatre *nō*, un palanquí japonès, estampes i llibres il·lustrats de finals del segle XVIII i del segle XIX d'autors com Torii Kiyonaga, Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige, Toyohara Chikanobu i Watanabe Nobukazu, com també una extensa col·lecció de quimonos utilitzats anys més tard per a les obres teatrals de Lluís Masriera (1872-1958) i la Companyia Be-

lluguet.⁷ Eren el reflex de l'interès per l'art japonès iniciat per Francesc, Josep i Frederic Masriera Manovens, que va continuar viu i present en la família durant el primer terç del segle xx de la mà de Lluís Masriera.⁸

Principals colleccions d'art japonès: Lindau, Maristany i Mansana

En paral·lel a la primera adquisició més aviat puntual de peces a Barcelona o a l'estranger, a inicis de la dècada de 1880 van obrir-se a la ciutat de Barcelona dues destacades colleccions d'art japonès, les de Richard Lindau i Carles Maristany, procedents directament del Japó.

Richard Lindau, músic, professor de cant, diplomàtic i col·leccionista, havia nascut a Genthin (Alemanya) el 1831.⁹ Fascinat per l'experiència viscuda al Japó *bakumatsu* pel seu germà Rudolph, Richard es va embarcar rumb cap al mateix arxipèlag l'any 1866 per ocupar el càrrec de vicecònsol de Prússia a Nagasaki, on va residir fins al 1868, primer any de la restauració imperial Meiji. Richard Lindau va aprofitar aquesta estada per formar una extensa i valuosa col·lecció d'art i d'artesanies que, de retorn a Europa, va dur amb ell. Així va ser que, un cop nomenat cònsol d'Alemanya a Barcelona l'any 1876, Lindau va traslladar a la ciutat totes les peces adquirides al Japó i, en observar el creixent interès per les arts japoneses, cap al 1880 va decidir adequar les dependències de la seva residència al passeig de Gràcia com a museu d'art japonès.

Les primeres visites de grups al «Museo japonés de Herr R. Lindau», tal com s'anunciava en les guies turístiques de la ciutat, apareixen documentades en començar l'any 1881. És precisament gràcies a algunes d'aquestes visites que coneixem amb cert detall les característiques de la col·lecció: la formaven des de paravents i pintures sobre seda fins a esmalts, bronzes, porcellanes, escultures, peces d'ivori i estampes xilogràfiques que es repartien entre les parets, els mobles i les vitrines. Traslladada cap al 1890 a la nova seu del Consolat General d'Alemanya, al carrer de Pau Claris, la col·lecció es va mantenir oberta

7. Vegeu algunes d'aquestes peces a: Bru (2013: 88-91, 174, 207).

8. Cal tenir en compte que, amb el canvi de segle, la família Masriera va entrar en contacte directe amb el Japó amb motiu del trasllat d'alguns dels seus parents a la ciutat portuària de Kobe.

9. Per a una aproximació a Richard Lindau, a la seva trajectòria i a la seva col·lecció d'art japonès, vegeu: Bru (2012: 55-74).

i anunciada durant uns vint anys, fins que al 1900 Lindau va abandonar el seu càrrec, poc abans de morir. Aquell 1900 el consolat es va traslladar a un nou edifici i, d'aquesta collecció, no se'n va tornar a sentir a parlar més.

A inicis de la dècada de 1880 el japonisme s'anava estenent i arrelant a Catalunya a través dels impulsors de l'esteticisme, gràcies a iniciatives i projectes artístics com els del moblista i interiorista Francesc Vidal, els arquitectes Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner i els germans Masriera. Aquest aspecte és especialment rellevant si el considerem en el context del primer colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental. I és que com a mostra d'aquest interès creixent, d'una manera simultània a l'obertura al públic de la collecció de Richard Lindau va sorgir una nova iniciativa destinada a difondre i donar a conèixer l'art japonès als ciutadans. L'octubre del 1881 va obrir les portes, al bell mig de Barcelona, el Pavelló Imperial Japonès a fi de mostrar la collecció adquirida per Carles Maristany durant la seva estada al Japó.¹⁰

Carles Maristany, natural de Vilanova i la Geltrú i germà d'un dels socis fundadors de la Casa Pere Llibre del carrer de Ferran de Barcelona, on amb freqüència s'exhibia i es venia art japonès, va ser un altre dels primers col·leccionistes catalans d'aquest art. Poc després d'arribar procedent del Japó, i després de comprovar l'interès que generava la collecció Lindau, el juny del 1881 Maristany es va associar amb els escenògrafs pintors Fèlix Urgellès i Miquel Moragas per formar la societat Imperial Japonesa. Es tractava d'una iniciativa privada amb la missió de construir al centre de la ciutat, inicialment a la plaça de Catalunya, un edifici d'estil nipó destinat a exposar la inusual collecció d'art adquirida a l'arxipèlag. Maristany, Urgellès i Moragas, amb la col·laboració de l'*attrezzista* Eduard Tarascó i l'escultor Josep Campeny, van projectar un pavelló japonès que finalment es va construir a la Gran Via, cantonada amb el passeig de Gràcia, que es va inaugurar el 7 d'octubre de 1881 (fig. 4).

A l'interior de l'anomenat Pavelló Imperial Japonès, hi havia una avantsala amb les principals peces de la collecció Maristany seguida d'un total de set quadres escènics. Allà es va exposar un paravent d'estampes japoneses, similar als que tenien Josep Ferrer, Vicenç Oliveres i Francesc Masriera, com també un extens nombre de ceràmiques, porcellanes, tapissos, quimonos, armes, armadures, bronzes, escultures, pintures, fotografies i mostres de calligrafia. D'altra banda, les set escenografies descrivien algunes de les característiques

10. Per a més detalls respecte del Pavelló Imperial Japonès, vegeu: Bru (2011: 270-278, 373-385).

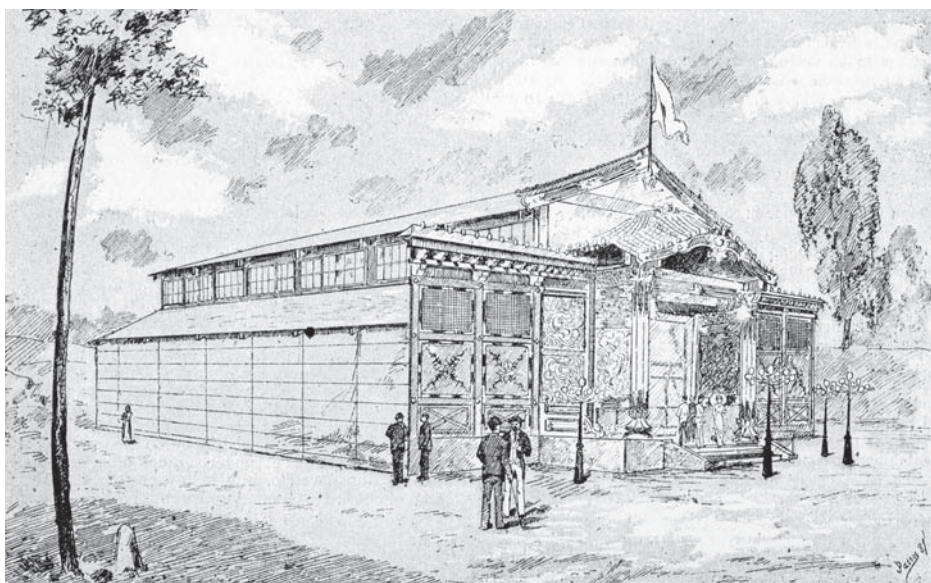


Figura 4. Pavelló Imperial Japonès de Fèlix Urgellès i Miquel Moragas, construït l'estiu del 1881 a la Gran Via de Barcelona, cantonada amb passeig de Gràcia, per exposar la col·lecció d'art japonès duta del Japó per Carles Maristany.

de la vida quotidiana al Japó mitjançant maniquins degudament vestits i acompanyats de tots els objectes necessaris per ambientar les escenes: l'interior d'una casa particular amb vistes a la badia de Tòquio, un carrer d'Enoshima un dia de pluja, el llac Biwa i la rodalia de Kyoto, el mausoleu de Tōshōgu a Nikkō, l'interior d'una casa de te, una extensa perspectiva de la capital i, finalment, una vista aèria i nocturna de Yokohama des d'una casa situada al turó de Yamate (Maristany 1881: 3-7).

La col·lecció Maristany, juntament amb aquest sorprenent conjunt escènic de gran efecte visual, va ser visitada durant el mig any que va estar oberta al públic.¹¹ L'èxit del projecte de la Imperial Japonesa va ser absolut i, tal com va succeir amb la col·lecció Lindau, va atraure l'atenció de crítics i periodistes que, en ple auge del japonisme, remarcaren l'oportunitat que aquestes inicia-

11. A primers del mes d'abril del 1882 el pavelló va ser desmuntat. La intenció inicial de la societat Imperial Japonesa era traslladar tot el conjunt, edifici, decorats i col·lecció, a diverses ciutats d'Espanya abans de presentar-lo a París el setembre del 1882. Finalment, però, tot sembla indicar que aquest ambiciós projecte no es va dur completament a terme i només es va traslladar a Madrid, al passeig de Recoletos, on va ser inaugurat el mes de maig del 1882.

tives suposaven per a aquells artistes i industrials que buscaven fonts de renovació estètica. Així, l'any 1881 se sumaven noves veus a favor de l'estudi de l'art japonès com a font d'inspiració per a l'art local:

El estudio de muchas de sus artes e industrias puede ser muy conveniente a nuestros artistas y artífices, que pueden inspirarse y aprender en ellas nuevas formas y tal vez nuevos procedimientos que coadyuven al adelanto de las similares de nuestro país (*La Vanguardia* 1881: 9-10).

Certament, l'evident atracció pel Japó i les seves arts va tenir conseqüències directes per a l'art, com a mínim en alguns dels principals tallers d'indústries artístiques de Barcelona que, a inicis dels anys vuitanta, van començar a introduir no tan sols motius exòtics i epidèrmics com ara geishes i samurais, sinó també una nova eurítmia i formes decoratives fruit de l'estudi de l'art japonès. No en va, el comerç i el colleccionisme de l'art nipó també van anar augmentant.

En aquest context, l'any 1885, just quan obria les portes El Mikado, el primer establiment específicament dedicat a la venda d'art oriental a Barcelona, Josep Mansana Dordan, oriünd de Manresa i instal·lat a la ciutat comtal com a administrador general de la Societat Catalana per a l'Enllumenat de Gas, va començar a adquirir art japonès a París. La seva primera compra va ser un fracàs: una sèrie de cadires lacades que anys més tard va descobrir que no eren autèntiques. Amb tot, durant l'Exposició Universal del 1888 Mansana va descobrir la bellesa d'aquest art i, acompanyat del seu fill Josep Mansana Terrés, va adquirir un destacat conjunt de peces exposades al pavelló japonès, pintures d'Ōsawa Nankoku, mobles i bronzes de la Kiriū Kōshō Kaisha, iveris, ceràmiques, porcellanes i altres objectes de valor i caràcter artístic, com ara un peveter d'or i de plata decorat per Hagiya Katsuhira o bé dos plats produïts per l'empresa de Gottfried Wagener, Asahi Yaki Tokyo reproduint motius dels artistes de l'escola de Maruyama Ōkyo. Aquestes peces es van convertir en el germen d'una col·lecció extraordinària (fig. 5) (Bru 2013: 118-123).

Josep Mansana Terrés va quedar fascinat per les obres presentades a l'Exposició Universal, on va conèixer el destacat comerciant d'art japonès Hayashi Tadamasa, de pas per la ciutat. Així es va iniciar una fructífera relació que, amb el pas dels anys, es va intensificar. Acabat el certamen, els membres de la delegació japonesa es van traslladar a França per preparar la participació en una nova mostra, molt més ambiciosa, com era l'Exposició Uni-



Figura 5. Vista general de la collecció japonesa de Josep Mansana l'any 1927, a la residència familiar del passeig de Gràcia. Col·lecció particular.

versal de París del 1889. Mansana hi va viatjar aquell estiu del 1889 i va aprofitar l'ocasió no només per veure el nou pavelló japonès, sinó també per visitar l'establiment de Hayashi Tadamasa obert a la rue de la Victoire. En aquella primera visita, el 24 d'agost de 1889, Mansana es va gastar cinc-cents francs en la compra de cinc *inrō*, dos dels quals signats per Koma Kansai i Shibata Zeshin, quatre *netsuke* i un portapipes. Al cap de cinc mesos, el 3 de gener de 1890, va tornar de nou a l'establiment de Hayashi per adquirir un conjunt de peces valorat en 2.743 francs, entre les quals destacaven pintures de Katsushika Hokutei, Utagawa Toyoharu i Utagawa Toyokuni, bronzes, ceràmiques i porcellanes de Hizen, Kyoto, Imari i Satsuma, laques, *netsuke* i diversos teixits.

A partir del 1889, i gràcies a la primera coneixença amb Hayashi Tadamasa, Josep Mansana va anar ampliant els seus fons amb compres a establiments i cases de subhastes de París i altres ciutats europees fins a constituir la millor collecció d'art japonès de la Catalunya del seu temps. La van acabar formant més de 3.200 peces representatives dels millors artistes i les principals escoles

de l'art japonès del període Edo. Segons Edmond de Goncourt, la col·lecció Mansana destacava per les obres de Katsushika Hokusai, pintures, estampes i gravats que malauradament encara no s'han pogut documentar. Tanmateix, més enllà de l'obra de Hokusai, en aquesta col·lecció hi estava ben representada l'escola *ukiyo-e*, amb pintures, estampes, llibres i àlbums d'artistes com ara Suzuki Harunobu, Tōshūsai Sharaku, Kitagawa Utamaro, Chōbunsai Eishi, Utagawa Hiroshige, Keisai Eisen, Hosoda Eishi, Utagawa Kunisada o Tsukioka Yoshitoshi. Alhora, a banda de l'escola *ukiyo-e*, la col·lecció incloïa pintures



Figura 6. Caixa encenser (*kōgō*) de laca, inicis del segle XVIII. Laca *urushi maki-e* amb incrustacions de mareperla i estany, amb la signatura d'Ōgata Kōrin (*Seisei Kōrin*) inscrita en relleu *moriage* al revers. 15 × 13,5 cm. Antiga col·lecció de Josep Mansana. Col·lecció particular.

representatives d'altres escoles japoneses del període Edo com ara Tani Bunchō, Takahashi Sōhei o Mori Sosen, i també algunes de períodes anteriors, entre les quals destacaven quatre grans pintures budistes d'època Muromachi. La col·lecció, però, era encara molt més diversa; comptava amb més d'una seixantena de màscares de teatre *nō*, teixits, peces d'ivori (*netsuke*, *ohime*, *okimono*, pintes i *inrō*), ceràmiques i porcellanes del Japó i de la Xina, esculpures, esmalts *cloisonné*, armes, fragments d'armadures i diversos centenars de peces de metall, de peveters *kōrō* a *catanes*, *kozuka*, *fushi-kashira*, com també especialment *tsuba* del segle XIV al segle XIX, representatius de les principals escoles i tallers del país, Gotō, Kinai, Nara Ōmori, Hamano, Yokoya o Sōten. De totes maneres, entre tots els conjunts, el més destacat era el de laca *urushi*, amb uns quants centenars de peces que permetien fer un recorregut per l'evolució de la laca japonesa dels segles XVI, XVII, XVIII i XIX a través de les escoles, els artistes i els estils més representatius: escriptoris *suzuribako*, caixes per a documents, per a perfums o per a encens, *inrō* i altres petites peces signades per artistes de la talla de Koma Kyūi, Shiomi Masanari, Kanō Korenobu, Koma Kansai, Shibata Zeshin i artistes de l'escola Rinpa, entre els quals Ōgata Kōrin (fig. 6). Finalment, acompanyant la col·lecció, Josep Mansana va formar una extensa biblioteca sobre art i cultura japonesa en què no faltava cap dels grans llibres de l'època publicats a Europa, des dels volums de Louis Gonse i la revista de Siegfried Bing fins a les novel·les i històries de Murasaki Shikibu,

Lafcadio Hearn i Pierre Loti, o bé els llibres de Goncourt, Hayashi, Poncet-ton, Migeon i Okakura Kakuzō.¹²

Poc després de la mort de Josep Mansana, l'abril del 1934, la seva esposa i la seva filla van decidir reorganitzar la col·lecció amb l'ajuda de Santiago Marco per fer-la més visitable i atractiva per als interessats. Així és com apareixia anunciat a les pàgines de *La Vanguardia* el mes de març del 1935:

Los herederos del notable coleccionista de arte japonés don José Mansana se proponen reorganizar su magnífica colección, honor de nuestra ciudad, rehaciendo su instalación y seleccionando sus secciones, de manera que constituyan un homenaje a la memoria del fundador de la misma, uno de los raros coleccionistas de nuestro país, que, en días lejanos ya, comprendió el gran interés que el ejemplo de este arte tenía para nosotros (*La Vanguardia* 1935: 11).

La família pensava oferir la col·lecció a la ciutat, o si més no mirava de retre homenatge a Josep Mansana, pare i fill, fent possible la visita a la col·lecció de la manera més esplèndida possible. La col·lecció s'ho mereixia i així hauria estat si la història del país no hagués canviat dràsticament a partir de l'alçament militar del 1936.

Primers col·leccionistes d'art xinès: de les col·leccions d'Eduard Toda i Juan Mencarini al Museu Martorell i a la Biblioteca Museu Balaguer

Com apuntàvem a l'inici, tot sembla indicar que, en dates anteriors a l'expansió del japonisme, la *chinoiserie* no va arrelar a Catalunya de la mateixa manera que ho va fer a les grans corts europees.¹³ A finals del segle XIX, l'antic imperi Qing es trobava en agonia, en una decadència similar a la de l'antic imperi co-

12. Vegeu una primera aproximació a la col·lecció Mansana a: Bru (2013: 182-185).

13. Queden pocs rastres d'aquest gust, tant durant el segle XVIII com fins a mitjan segle XIX, i alguns podrien ser les minses col·leccions d'objectes xinesos a mans de famílies aristocràtiques, com els marquesos d'Alfarràs, Sentmenat i Castellbell, interiors d'estil xinès com el descobert recentment al castell de Castelldefels, producció artística i industrial dels estam-pats de La España Industrial, o bé la presència d'establiments amb venda puntual d'objectes artístics procedents de la Xina. Un exemple, el tindríem amb una de les il·lustracions de l'*Album enciclopédico-pintoresco* de Lluís Rigalt, en el qual l'any 1857 s'inclouia, de manera significativa, un model d'establiment de *Géneros procedentes de la China*. Amb tot, durant el segle XIX, l'únic comerç dedicat específicament a la importació d'objectes artístics de la Xina el tenim

lonial espanyol, que s'estava acabant de desmembrar. Des del 1842, amb la fi de la Primera Guerra de l'Opi (1839-1842), i especialment després de la segona (1856-1860), la Xina es va veure cada cop més sotmesa a unes potències occidentals que miraven d'eixamplar la seva influència en territoris orientals. Les cròniques de la Xina que arribaven a Europa, i a Catalunya en particular, sovint presentaven un país essencialment decadent, endarrerit, pobre, incapaç de progressar i de governar-se, ben diferent d'un Japó en expansió que, des dels inicis de la restauració imperial Meiji, s'alçava com a nova potència internacional i com a paradigma del progrés (Ai 2013: 145-156). La Xina era, en l'imaginari de l'època, un gran colós ple de monuments majestuosos i imponents en ruïnes com a símbol de la nostàlgia d'un passat tan gloriós com llunyà. Així ho relatava Oleguer Junyent durant el seu pas per Pequín: «Peking, desperta sentiments semblants als que produheix la lectura de les coses referents a la decadència de Roma: encara tot viu i belluga, hi ha homes, dones y familia; els uns manan, y'ls demés semblan creure y obehir; però en el fons es un malalt que s'està acabant entre runes y pols» (Junyent 1910: 243). En aquest context, i tenint en compte l'hermetisme comercial xinès, el primer colleccionisme de peces xineses es va començar a estendre a Catalunya a través d'iniciatives particulars, més que no pas a través del comerç, de la mà d'algunes figures de l'elit cultural com foren Eduard Toda i Juan Mencarini.¹⁴

Eduard Toda, establert a la Xina entre 1876 i 1882 com a vicecònsol d'Espanya a Macau, Hong Kong, Canton i Whampoa i Xangai, va ser un dels primers colleccionistes catalans d'art xinès, alhora que un dels preeminents del vuit-cents.¹⁵ De retorn a Catalunya l'any 1882, després d'una breu estada al Japó i abans de partir cap a Egipte, va esdevenir un dels primers divulgadors de coneixements sobre la Xina mitjançant articles i conferències. En aquest sentit, l'1 de gener de 1883 *La Renaixença* informava de l'arribada a Barcelona d'Eduard

documentat a Barcelona a la dècada de 1890, Kwong Chong On (Bru 2008: 57-86), (Bru 2010b: 268), (Ginés 2013: 63-64, 158-159).

14. A la Xina s'hi va poder començar a viatjar a partir del tractat d'amistat, comerç i navegació signat amb Espanya l'any 1864. Abans d'aquest tractat, l'any 1841 Sinibald de Mas i Sans havia viatjat a Canton com a primer secretari de la legació espanyola a fi d'establir relacions diplomàtiques i comercials. No va ser, però, fins a la dècada de 1880, que Toda i Mencarini van dur alguns dels primers conjunts d'art xinès a Catalunya, als acabats de crear Museu Martorell i Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

15. Mònica Ginés ha estudiat en profunditat els vincles de Toda amb la Xina i el colleccionisme d'art xinès a Catalunya. Vegeu més detalls respecte de la col·lecció Toda i la seva dispersió a: Jardí (2010: 33), Ginés (2013b: 71-154).

Toda acompanyat d'«una riquíssima y numerosa colecció de todas las monedas que s'han conegut en lo celest Imperi [...] molt celebrariam que dit senyor reallices la idea que te de exposarho, y ab molt mes gust veuriam que en cas de desprendre de sa colecció la adquiris nostra ciutat, per anar a enriqueir lo naixent Museu Martorell».¹⁶ La collecció completa, la formaven peces d'indumentària amb els figurins corresponents, una armadura, armes, pintures, ventalls, amulets, llibres artístics, manuscrits, escultures i imatges de porcellana, fusta i metall, peveters, ceràmiques, laques i una extensa collecció de numismàtica; un conjunt descrit com a «verdader museo de objectes de indumentaria y especialmente un preciós monetari».¹⁷ Tal com s'anunciava, la collecció va exposar-se al local de *La Renaixença*, al carrer d'en Xuclà núm. 13, i el juliol d'aquell mateix 1883 Toda la va oferir a la ciutat de Barcelona per la suma de 30.000 pessetes.

L'oferta a la ciutat era especialment atractiva per a diversos membres del consistori, especialment per a Josep Puiggarí, però, atesos el cost de la seva compra i les prioritats que aleshores guiaven les adquisicions del Museu que dirigia Manuel Martorell, d'aspiracions locals, va ser desestimada.¹⁸ De fet, l'opinió pública tampoc semblava prou preparada per a aquesta mena d'adquisicions: «¿Qué utilidades y que interés podrá tener para un Museo que está creado à fin de contener preferentemente objetos catalanes, una colección tan exótica como la de que se trata?» —es preguntava *La Vanguardia*—. «Además ¿hay por ventura en Barcelona quien posea los conocimientos para investigar la importancia que puedan tener los objetos chinos, y clasificarlos? Y aunque así fuera, que lo dudamos, ¿qué lograríamos con ello? Nada. Tener expuestos objetos que solo tendrían en nuestro país valor decorativo» (*La Vanguardia* 1883: 4322). Per contra, tenint en compte el consell d'Antoni Gaudí, amic d'infància de Toda a Reus, diverses de les peces de porcellana i indumentària van ser adquirides per Eusebi Güell, mentre que la collecció de monedes va acabar sent parcialment comprada per l'Estat espanyol per 27.500 pessetes.¹⁹

16. *La Renaixença* (1883: 8747). Citat també per Ginés (2013a: 10).

17. *La Esquella de la Torratxa* (1888: 1). La descripció més completa apareix reproduïda a: Casades (1935: 144-145) i Bassegoda (2013: 55).

18. Bonaventura Bassegoda va localitzar a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona l'expedient complet de tot el procés d'avaluació de la collecció oferta al Museu Martorell (Bassegoda 2013: 53-56) (Ginés 2013b: 195-202). AMCB, Comissió de la Ciutadella, expedient 90.

19. Algunes de les peces, especialment porcellanes de la Xina i gerros Satsuma, van passar a decorar els salons del Palau Güell, que tot just s'estava començant a construir. En aquest sentit, a finals del 1888 Eusebi Güell mateix va adquirir per iniciativa d'Antoni Gaudí el bambú utilitzat a l'edifici de la Compañía General de Tabacos de l'Exposició Universal per decorar el ter-

I en paral·lel, uns mesos abans d'oferir aquest conjunt a l'Ajuntament de Barcelona, Toda va regalar a Víctor Balaguer diverses imatges, objectes de ceràmica i tapissos tant xinesos com japonesos per al museu que tot just s'estava acabant de construir a Vilanova i la Geltrú, peces a les quals els anys 1884 i 1886 es van afegir noves peces budistes i taoistes, dues armadures i diverses armes de la Xina i del Japó. Mentre que algunes de les peces puntuals de la col·lecció de Toda van anar a parar a Reus, la majoria de les seves donacions esdevingueren el germen d'una de les col·leccions d'art de l'Àsia Oriental més extenses dels museus catalans, la de Víctor Balaguer, que va seguir creixent coincidint amb l'Exposició Universal del 1888.²⁰

Juan Mencarini va esdevenir un dels pocs sinòlegs de la Catalunya del tombant de segle. Resident a la Xina com el seu pare Albino Mencarini, des del 1880 va ocupar el càrrec de funcionari de les duanes marítimes imperials de la Xina a Xangai i, a partir del 1912, va ser agregat comercial del consolat d'Espanya a la mateixa ciutat (Jardí 2010: 37-40). És així que, en ocasió de l'Exposició Universal del 1888, Mencarini va respondre a la crida de Barcelona i hi va viatjar per participar-hi com a representant de la Xina amb diverses peces d'art i arqueologia. D'aquesta manera, a través de l'Institut del Foment del Treball Nacional, Mencarini va registrar l'exposició de peces dins del pavelló xinès construït a títol particular per un comerciant de Hong Kong anomenat Yong Heng, peces com ara paravents d'eben i figures antigues de porcellana. En acabar el certamen, Mencarini va lliurar al Museu Martorell part de la col·lecció exposada, amb diverses imatges budistes de la dinastia Qing, i tres col·leccions específiques formades per llibres, dibuixos i quadres, tots de la Xina. Encara amb les peces exposades al pavelló xinès, el 16 d'octubre de 1888, l'alcalde Rius i Taulet es va dirigir per carta a Manuel Martorell informant-lo de

rat del Palau Güell. Quant a la col·lecció de monedes, l'arxiu del Monestir de Poblet conserva un àlbum de monedes i el manuscrit de Toda *Apuntes para la formación de la colección de monedas chinas*. Segons la documentació preservada a Poblet, la col·lecció numismàtica la formaven 13.214 monedes, de les quals 11.946 eren de l'Àsia Oriental (Xina 4.826, Corea 2.856, Japó 770 i Annam 494). Vegeu-ne més detalls a: Jardí (2010: 33), Bru (2011: 960), Ginés (2013b: 84-97, 120-121, 127-137).

20. Entre la documentació de Josep Güell i Mercader de l'Arxiu Municipal de Reus es conserven tres pintures xineses d'exportació i dues estampes *chirimen-gami-e* d'Utagawa Hiroshige III de la sèrie *Nibon chishi ryakuzu* (1876). D'altra banda, el Centre de Lectura de Reus conserva tretze monedes xineses i dos gerros de ceràmica Satsuma donats igualment per Eduard Toda. Això no obstant, i deixant de banda la col·lecció de monedes, el gruix principal de peces de l'Àsia Oriental de la col·lecció Toda es conserva a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

l'entrega de peces xineses per als fons públics de la ciutat, «con destino a aumentar las colecciones del Museo Martorell».²¹

Una segona carta de l'alcalde al mateix Manuel Martorell, datada el 25 de febrer de 1889, confirma que el museu va rebre, a través del representant Evarist Batlle, el donatiu ofert per Mencarini i acceptat per la ciutat.²² Tanmateix, aquesta no era tota la col·lecció de Juan Mencarini, sinó que altres peces similars van ser repartides entre dues institucions més, d'una banda el Museo de Ultramar de Madrid, i de l'altra, la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.²³ El conjunt donat per Juan Mencarini a Vilanova i la Geltrú, el formaven diverses imatges religioses de ceràmica i de porcellana dels segles XVII i XVIII, quatre llibres de numismàtica xinesa, un conjunt de pintures d'exportació *fan kwae* i una col·lecció de cinc-centes monedes, la més antiga de les quals encunyada entre els anys 650 i 400 aC, amb el seu corresponent catàleg (Ginés 2011: 115-128; 2013b: 267-277, 293-336). Entre les peces de la donació Mencarini del 1888 que s'han conservat, destaquem diverses imatges budistes de terracota i de ceràmica esmaltada de la dinastia Qing recollides de les ruïnes del palau imperial d'estiu Wanshou Shan (fig. 7), destruït pels exèrcits aliats francoanglesos l'any 1860.

De la mateixa manera que durant l'últim quart del vuit-cents el Museu Martorell va seguir acollint donacions puntuals de peces de l'Àsia Oriental —posteriorment destinades a diverses institucions barcelonines—, la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, constituïda amb la mentalitat universalista del segle XIX, va esdevenir un altre destacat pol d'atracció de donacions d'art oriental procedents de col·leccions privades catalanes de finals del vuit-cents. Des d'abans de la seva inauguració l'any 1884 ja va reservar un espai específic, la *secció etnogràfica*, decorat «a la manera» oriental per Josep Sugranyes. Així, durant l'últim quart de segle, el Llegat Fundacional (1884-1901) de la Biblioteca Museu va anar atresorant una significativa col·lecció oriental, constituïda no només gràcies a les donacions de Toda i Mencarini, sinó també a d'altres com

21. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0203.

22. MCNC, Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals, Id. 0203. Així mateix apareixia anunciat al *Diario de Barcelona*: «El Museo Martorell ha aumentado sus colecciones con las siguientes. Cuatro ídolos antiguos, seis libros y cuatro dibujos chinos, donados por don Juan Mencarini» (*Diario de Barcelona* 1889: 7339).

23. *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer* (1888: 2). La notícia anava acompanyada de la llista d'objectes cedits al museu. Una descripció complementària del donatiu Mencarini es pot consultar al Fons Documental de l'Arxiu de la Junta de Ciències Naturals (Id. 0420).

les de Sebastià Vidal, nebot de Francesc Soler i Roviro, Agustí Panner, Elisa Paulí, Josep Ferrer i Soler, Isidre Bonsoms, Juan Álvarez, Agustí Urgellés, Rafael Girón, Guillermo P. Gibbons, Francisco Abellá, Fèlix Díaz, Pere Llibre, Manuel Creus, Matilde Madoz i Eduardo S. Dodgson. És així com es va configurar la col·lecció actual de més de 800 peces procedents de l'Àsia Oriental, entre les quals l'extens nombre de monedes donades per Mencarini, com també trenta-sis pintures xineses *fan kwae*, cinc pintures japoneses en format *kakejiku*, dos díptics d'Utagawa Kunisada, diverses armes i armadures, *netsuke*, petites imatges budistes i peces de ceràmica, de bronze, de laca i d'esteatita que es van exposar tant a l'edifici principal com a la Casa de Santa Teresa (Jardí 2010: 29-43; Ginés 2013b: 22-25, 286-292).

Encara en aquests anys, el col·leccionisme de peces xineses a Catalunya, de ceràmica, porcellana i especialment de numismàtica, va comptar amb un altre nom destacat: Henry Alexander Ramsden, cònsol general de la República de Cuba a Espanya. Ramsden, casat amb una japonesa, va passar bona part de la seva vida a Yokohama i va residir uns quants anys al Japó i a la Xina com a encarregat de negocis de Cuba. D'aquests vincles amb l'Orient, en va néixer una extraordinària col·lecció de numismàtica que, durant la seva estada a Barcelona, entre 1902 i 1903, va exposar a la residència consular de la rambla de Catalunya.²⁴



Figura 7. Figura de *bodhisattva* (*guanyin*), recollida de les ruïnes del palau imperial d'estiu Wanshou Shan després de la seva destrucció durant les guerres de l'Opi, donada per Juan Mencarini l'octubre del 1888 a la Biblioteca-Museu oberta per Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú. Altres exemplars idèntics van ser llegats per Sir Augustus Wollaston Franks al British Museum l'any 1897. Ceràmica amb esmalt tricolor, dinastia Qing (segle XVIII). 65 × 38,5 × 30,5 cm. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.

24. La col·lecció va ser descrita per Antoni Garcia Llansó a *Numismática de los países del Extremo Oriente* (s.d.) (Ginés 2013b: 178-179).



Figura 8. Sala japonesa de la casa Coll i Pujol de Badalona, decorada cap al 1897 per Fèlix Urgellès. La sala incloïa mobiliari d'estil xinès amb tapisseries orientaltitzants, diversos gerros i un servei de te japonès, i també una decoració mural extreta de la còpia d'estampes japoneses, entre les quals un disseny d'Utagawa Kunisada datat el 1827 que representava l'actor Ichikawa Danjūrō VII.

La difusió de l'art japonès entre els artistes catalans

Mentre començaven a arribar les primeres peces xineses a mans de Toda, de Mencarini i d'alguns puntuals establiments comercials, el japonisme, seguint la tendència internacional, es va seguir estenent entre les classes mitjanes i especialment entre els artistes (fig. 8).²⁵ D'aquesta manera, si deixem de banda les primeres col·leccions japoneses ja comentades de Fortuny i els Masriera, altres exemples primerencs van ser els d'Apelles Mestres, Alexandre de Riquer, Josep Lluís Pellicer, Lluís Domènech i Montaner o Santiago Rusi-

25. Des de la dècada de 1860, molts artistes europeus es van sentir fortament atrets per l'art japonès fins a esdevenir fervents col·leccionistes. Vincent van Gogh va col·leccionar vora cinc-centes estampes i llibres il·lustrats, Claude Monet en va col·leccionar dues-centes, mentre que altres artistes pintors, poetes, ceramistes, escriptors, editors o arquitectes, des d'Edmond de Goncourt fins a Henri de Toulouse-Lautrec, van reunir extensos conjunts tant d'estampes com de pintures, laques i objectes d'art decoratiu.

ñol.²⁶ Tant Fortuny com Masriera, Mestres, Riquer, Domènech o Rusiñol van ser caps visibles de l'esteticisme, del japonisme, del Modernisme i, en definitiva, de la renovació artística viscuda a finals del vuit-cents. Aquest teixit, aquesta xarxa de contactes entre artistes, escriptors, crítics i intel·lectuals, va resultar cabdal per a la definitiva difusió i acceptació de l'art japonès entre la societat catalana del tombant de segle. El reflex més evident en van ser el gran nombre de petites colleccions sorgides en aquell moment.

La collecció d'Apelles Mestres reflectia la seva persona: un artista de vesants infinits, que gaudia de les arts com a músic, poeta, dibuixant, il·lustrador i jardiner. La seva collecció era tan variada que sorprenia a qualsevol; comparten espai armadures renaixentistes amb joguines antigues, ceràmiques del nord d'Àfrica o d'Alemanya, còdexs i miniatures, capitells romànics i animals dissecats. És així que a partir de finals de la dècada de 1870 va començar a adquirir algunes primeres peces japoneses com ara una armadura samurai, tres quimonos, diversos ninots i ventalls *uchiwa* i ombrel·les, peces a les quals es van afegir en anys successius llibres il·lustrats i algunes estampes comprades a establiments de Barcelona i de París, ciutat natal de la seva esposa, la pintora Laura Radenez.

Coneixent la personalitat i les característiques de l'obra de Mestres, creiem que no ens equivoquem si pensem que les peces japoneses més apreciades per l'artista degueren ser la collecció de llibres il·lustrats, alguns dels quals amb continguts similars als seus poemes i dibuixos per a llibres i revistes. En primer lloc destacava la reimpressió de l'àlbum d'entomologia de Kitagawa Utamaro *Ehon mushi erabi* (1788/1892), procedent de l'antiga collecció del dibuixant Josep Lluís Pellicer i adquirit per Mestres el 1902. Mestres, etern enamorat de la poesia i dels microcosmos de la naturalesa, devia veure en aquesta obra poètica i il·lustrada, dedicada al món dels insectes, un llibre de referència. Acompanyant l'*Ehon mushi erabi*, la collecció — bona part de la qual es conserva actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya — comptava amb altres obres interessants de Hokusai, juntament amb àlbums de cal·ligrafia, manuals de dibuix i llibres il·lustrats de Toyohara Kunichika, Utagawa Kuniyasu, Utagawa Hiroshige III i Kobayashi Eitaku. Alhora, Mestres també degué quedar fascinat per petites publicacions directament vinculades a una altra de les seves passions: el món de les faules i els contes, com els

26. Les colleccions de llibres i estampes japoneses de Mestres, Riquer i Smith, conservades al MNAC, com també la de Rusiñol, conservada al Cau Ferrat de Sitges, són consultables i van ser estudiades per Sergio Navarro en la seva tesi doctoral (Navarro 1987).

de La Fontaine. Mestres va comprar entre 1887 i 1889 diversos volums de les sèries de contes japonesos publicats, en anglès i francès, per les cases editorials de Tòquio Hasegawa (*Les Contes du Vieux Japon*) i Kōbunsha (*Japanese Fairy Tales Series*). Es tractava de petits llibres il·lustrats que també van col·leccionar Josep Lluís Pellicer, Josep Pascó i Frederic Marès, i que, al cap dels anys, van ser àmpliament difosos i reproduïts pels diaris i les revistes modernistes catalanes, per exemple *La Ilustración Artística*, *El Liberal*, *L'Avenç*, *Hispania* o *Pèl & Ploma*.

Alexandre de Riquer va adquirir una col·lecció similar a la del seu bon amic Mestres. En el cas de Riquer, malgrat que encara tenim pocs detalls respecte de la seva col·lecció artística, sabem que era important i diversa, tal com ho mostren les primeres propostes del 1892 per ser venuda a la Junta de Museus. Pel que fa específicament a la col·lecció d'estampes i llibres il·lustrats japonesos, molts es conserven també al Museu Nacional d'Art de Catalunya: quatre *bijinga*, retrats de cortesianes, de Kikukawa Eizan, una estampa de la sèrie *Meisho Edo hyakkei* (1857), d'Utagawa Hiroshige, i setze volums de la revista bimensual *Bijutsu sekai* (1890-1896), dins dels quals es podien trobar tota mena d'escenes, dissenys i composicions d'artistes de les escoles *ukiyo-e*, Maruyama i Rinpa. També formaven part de la biblioteca de Riquer diverses monografies de referència sobre l'art japonès, com els dos volums de *L'art japonais* (1883) de Louis Gonse i les biografies de Hokusai escrites per Edmond de Goncourt (1896) i Friedrich Perzynski (1904).

En la majoria dels casos, els artistes disposaven de col·leccions japoneses certament modestes; no eren reculls de firmes especialment destacades, ni obres particularment valuoses o singulars, ni primeres edicions, sinó que es tractava de conjunts formats de manera natural i espontània fruit de l'admiració autèntica i profunda pel gust estètic de l'art japonès que arribava a Europa; peces que en molts casos eren d'escàs valor en el mercat, però d'alt interès artístic i que van despertar l'admiració per la seva frescor i modernitat. De fet, la compra de llibres il·lustrats japonesos va ser freqüent i recurrent entre els artistes de la fi de segle, essent un altre exemple del tot representatiu el de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, amb un conjunt de vint-i-sis volums il·lustrats per artistes com Utagawa Kuniyoshi, Maki Bokusen, Katsushika Taito, Takizawa Kiyoshi, Akiyama Kan'ichi, Keisai Eisen, Kōno Bairei i Katsushika Hokusai.

Casos similars, malgrat que menys coneguts, són els de les col·leccions d'altres destacats artistes catalans, com ara Juli Borrell, Francesc Vidal, Carles Pellicer, Gaspar Homar, Víctor Oliva, Antoni Serra o Hermenegild Miralles.

Francesc Vidal, difusor del japonisme en les arts decoratives i industrials, era bon coneixedor de l'art decoratiu d'època Meiji i sabem que, com a mínim, disposava de diverses estampes i llibres, entre els quals el *Manga* de Hokusai, mentre que del seu deixeble Gaspar Homar en coneixem l'existència d'una col·lecció d'art oriental en la qual destacaven tant obres d'art xinès com estampes de l'escola *ukiyo-e* que l'artista tenia penjades a les parets de la seva residència. En el cas del pintor Carles Pellicer, alguns dels *ukiyo-e* de la seva antiga col·lecció, originals i reproduccions de Kōrin, Utamaro, Kuniyasu, Kuniyoshi i Yoshitoshi, es conserven a la casa museu del pintor Joan Abelló, a Mollet del Vallès,²⁷ mentre que part de la col·lecció del ceramista Antoni Serra, conservada a la Masia Museu Serra de Cornellà de Llobregat, la formaven volums d'època Meiji de *Bijutsu sekai* i *Nihon* com també el segon volum de l'obra *Kyōka zuan* (1903) de Hasegawa Keika. Igualment, les col·leccions dels impressors Hermenegild Miralles i Víctor Oliva incloïen llibres, estampes i fotografies. Oliva disposava de diverses estampes d'Utagawa Hiroshige i Utagawa Hiroshige II en *chirimen-gami-e* i llibres il·lustrats com ara el volum de Shitomi Kangetsu *Nippon sankai meisan zue* (1799), procedent de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer i les faules de la sèrie *Les Contes du Vieux Japon* publicades per Hasegawa, mentre que la col·lecció Miralles reunia una extensa i valuosa col·lecció de setanta-vuit albúmines, actualment conservada a la Biblioteca de Catalunya, de fotògrafs representatius del Japó Meiji, principalment Kusakame Kinbei i Raimund von Stillfried.²⁸

27. La col·lecció actual del Museu Abelló, la formen el retrat de cortesana d'Utagawa Kuniyasu *Kyūmonryū shishin no mitate*, de la sèrie *Tsūzoku-Suikoden gōketsu byakubachinin no hitori* (c. 1825-1830), un retrat samurai d'Utagawa Kuniyoshi (*Endō Moritō*, c. 1840-1845), l'estampa *Yoshinoyama yaban tsuki Iga no tsubone* de la sèrie *Tsuki hyakushi* (1886) de Tsukioka Yoshitoshi, una reedició d'època Meiji de l'estampa de Kitagawa Utamaro de Yamauba i Kintarō (c. 1800-1806), i vuit reimpressions d'època Meiji de dissenys de l'escola Rinpa, cinc dels quals d'Ogata Kōrin. D'altra banda, fotografies de la dècada de 1950 de la residència de Carles Pellicer al passeig de Gràcia mostren almenys dues estampes més d'inicis del segle XIX que no han estat localitzades.

28. En el cas de la col·lecció d'estampes japoneses de Víctor Oliva, a banda de diversos *chirimen-gami-e* d'Utagawa Hiroshige i Utagawa Hiroshige II de sèries com ara *Edo meisho zue* i *Meisho Edo hyakkei*, destacava una estampa de Takahashi Hiroaki de format horitzontal *ōtan-zaku* representant el pont Izumi sota la pluja realitzada a l'entorn del 1932 i adquirida per 10 pessetes probablement a Barcelona. D'altra banda, a més de la col·lecció de fotografies d'Hermenegild Miralles, la Biblioteca de Catalunya conserva altres reculls fotogràfics, com els de Romà Batlló, i diversos llibres il·lustrats i fragments de llibres d'època Edo, entre els quals dos volums de *Koga shashin* (c. 1840), unes quantes pàgines soltes (volums 2, 4 i 6) de l'obra *Ehon*

Dues altres col·leccions d'estampes i llibres il·lustrats japonesos que cal no oblidar són les dels artistes Josep Pascó i Josep Lluís Pellicer. En el cas de Pascó, part de la seva col·lecció va ser presentada a la sala d'exposicions de *La Vanguardia* l'agost del 1894 (*La guerra...* 1894: 4). A més d'una selecta biblioteca, la col·lecció de Josep Pascó la formaven des d'exemplars dels primers diaris il·lustrats japonesos fins a *surimono*, passant per estampes *mushae*, *fukeiga* i *kachōga*, com també àlbums naturalistes i decoratius d'època Edo i Meiji, i les llegendes i els contes publicats per Hasegawa. En paral·lel, el pintor i dibuixant Josep Lluís Pellicer va formar una altra extensa col·lecció de més de trenta volums il·lustrats entre els quals hi havia, a més de l'àlbum *Ehon mushi erabi* posteriorment adquirit per Apelles Mestres, altres volums d'època Meiji com ara el *Bunrei gafu* (1885) de Maekawa Bunrei, llibres de dissenys naturals, *kachōgafu*, novel·les, històries i recopilatoris il·lustrats per artistes de l'escola Utagawa (*Tōsei shinbunshu*, *Meiyoshinshi*, *Jūri gafu*, etc.), i diversos volums de *Kodai no hana* (1894) i exemplars de la sèrie *Japanese Fairy Tales* de la casa Kōbunsha.²⁹

En definitiva, com mostren els exemples que acabem d'esmentar, l'augment de comerciants i establiments va permetre que durant la dècada de 1890 l'interès per l'art japonès es desfermés entre artistes modernistes i postmodernistes. Això explica que fins i tot els principals centres d'ensenyament artístic, d'estudi i de reunió, com el Reial Cercle Artístic, el Cercle Artístic de Sant Lluc, l'Escola de Llotja, Els Quatre Gats o el Centre de Lectura de Reus, tinguessin a la seva disposició estampes, llibres i àlbums il·lustrats japonesos, com també algunes de les principals revistes difusores del japonisme i monografies com les de Gonse, Hayashi, Migeon o Fenollosa. *Le Japon Artistique*, per exemple, es podia consultar tant a la biblioteca de l'Escola de Llotja com a la del Cercle Artístic de Sant Lluc (fig. 9) i el Reial Cercle Artístic. Així mateix, el Reial Cercle Artístic de Barcelona disposava d'una biblioteca a l'abast dels socis amb obres japoneses originals com ara *Shogaku. Nihon Shogaku* (1892)

Taikōki, història de Toyotomi Hideyoshi, i deu estampes *ukiyo-e* de l'antiga col·lecció de Màrius Verdaguer (actualment no localitzades): retrats dels actors de teatre *kabuki* Ichikawa Ichizō, Nakamura Shikan IV, Otani Shido i Sawamura Toshō, signats per Utagawa Toyokuni, d'Utagawa Kunisada i Toyohara Kunichika.

29. Alguns d'aquests volums es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya, d'altres es troben en mans de particulars. Mig any després de la mort de Pellicer, al desembre del 1901 el Cercle Artístic va organitzar l'Exposició Pellicer al Palau de Belles Arts de Barcelona. Aquesta mostra, oberta fins a l'abril del 1902, va servir perquè alguns dels seus llibres il·lustrats japonesos fossin adquirits per Apelles Mestres, Oleguer Junyent i Antoni Garcia Llansó.



Figura 9. Hasegawa Keika, *Keika hyakukiku* (Cent dissenys de crisantems), Kyoto, 1893. Àlbum adquirit pels socis del Cercle Artístic de Sant Lluç, entre els quals Alexandre de Riquer, el 6 de desembre de 1895. 45 × 35 cm. Fons del Cercle Artístic de Sant Lluç.

o bé els volums de Shigeharu Haruna *Fugaku shinkei* (1894) i Kōno Bairei *Bairei kiku hyakushu* (1892). I el mateix podríem dir del Cercle Artístic de Sant Lluç de Barcelona, i del Centre de Lectura de Reus, al qual Joan Ribes Daura va donar un valuós conjunt de volums il·lustrats d'art japonès, com ara *Kōrin Kenzan meisakushū* (Kokkasha, 1906), *Masterpieces selected from the ukiyoye school* i *Masterpieces selected from the Kōrin school* (The Shimbi Shoin, 1903-1909), *Process of Woodcuts Printing* (Shimbi Shoin, 1909) o bé la revista mensual il·lustrada *The Kokka*.

L'any 1890 es va celebrar a la Sala Parés la primera exposició conjunta de Rusiñol, Casas i Clarasó. Els dos primers hi van mostrar un conjunt de peces pintades de feia poc a París sota la influència de l'obra d'artistes com Whistler o Degas. Van presentar un nou llenguatge pictòric, subjectiu i modern, que va obrir les portes al Modernisme pictòric a Catalunya. Alhora, de retorn de la capital francesa, diverses pintures seves van començar a introduir tonalitats, composicions i perspectives apreses de les estampes japoneses. Rusiñol, fascinat per aquestes obres, com també confessà Isidre Nonell l'any 1898, va adquirir sis estampes *ukiyo-e*, de les quals cinc eren paisatges d'Utagawa Hiroshige, Utagawa Fusatane, Katsushika Hokusai y Katsukawa Shunsen, com també un paravent de finals d'època Edo o inicis d'època Meiji i diversos plats

i gerros de ceràmica. En paral·lel, una gran diversitat de nous pintors, il·lustradors i impressors, com Miquel Utrillo, Isidre Nonell, Carles Casagemas, Hermen Anglada Camarasa, Joaquim Mir, Pere Ysern, Marià Pidelaserra, Gaspar Camps o Dionís Renart, van començar a introduir temàtiques, composicions i altres solucions gràfiques apreses de l'art japonès en les seves obres.

Entre les col·leccions d'art oriental dels artistes de l'època del Modernisme formades al tombant de segle, una de les més extenses va ser la d'Anglada Camarasa, adquirida entre 1904 i 1915 durant els seus anys de glòria a París. Es tractava d'una col·lecció de cent cinquanta-quatre estampes *ukiyo-e* i vuit llibres il·lustrats del segle XIX d'artistes de l'escola Utagawa, principalment Utagawa Kunisada, i de Keisai Eisen, Shunbaisai Hokuie i Tsukioka Yoshitoshi.³⁰ D'altra banda, Anglada Camarasa va adquirir deu pintures xineses d'exportació, diversos mobles lacats i policromats, túniques, lligadures, faldilles i ventalls xinesos, i també mantons de Manila.³¹ En paral·lel, el pintor i escenògraf Oleguer Junyent va aprofitar la seva volta al món i el seu pas pel Japó, l'any 1908, per ampliar una col·lecció d'art japonès iniciada probablement a Barcelona el 1902 i que comptava amb estampes, llibres i pintures sobre seda. De retorn del Japó, a la incipient col·lecció de Junyent es van sumar una arqueta *nanban* i una armadura samurai, llibres il·lustrats, estampes d'Utagawa Hiroshige i Utagawa Kunisada, dos quimonos, diverses catanes, *tsuba* i fins i tot un vell bonsai.³²

30. Les estampes japoneses més antigues adquirides per Anglada Camarasa eren les d'Utagawa Toyokuni I, dos retrats de l'actor Ichikawa Danjūrō VII en els rols de Tsukimoto Takezo (1823) i Sano Jirozaemon (1815), i un retrat de l'actor Sawamura Tanosuke II en el paper d'una cortesana tayū (1805-1816), mentre que l'artista més ben representat era Utagawa Kunisada amb vint-i-tres estampes, algunes de les quals procedents de díptics o tríptics. D'altra banda, la col·lecció comptava amb tres estampes d'Utagawa Kuniyoshi, tres retrats de cortesanes de Keisai Eisen, dues estampes d'Utagawa Kunichika i una estampa, respectivament, d'Utagawa Yoshiiku, Utagawa Yoshikata, Utagawa Hiroshige, Shunbaisai Hokuie, Tsukioka Yoshitoshi. Finalment, la col·lecció japonesa constava també de quatre gravats *chirimen*, de la sèrie *Junigat-su no uchi* (c. 1880-1890).

31. Totes les peces es conserven i es poden consultar al fons Anglada Camarasa de la Fundació «La Caixa» de Palma de Mallorca. Vegeu una selecció de peces a: Fontbona (2006: 168-185).

32. Entre el material gràfic, destacaven el volum *Bunrei gafu* (1885) de Maekawa Bunrei, dos volums de l'obra *Kodai no hana* (1894) editada per Yamada Kotarō, diversos llibres il·lustrats i àlbums d'època Meiji de temàtica *musha-e* i *kachōga*, les estampes núm. 22 i 54 d'Utagawa Kunisada de la sèrie *Sono sugata yukari no utsushi-e* (1852), i també la vista d'Akasaka de la sèrie *Tōkaidō gojūsan tsugi* (1833-34) d'Utagawa Hiroshige.

Col·leccions d'art oriental durant el primer terç del segle xx. De la iniciativa particular al servei públic

Com hem vist fins ara, el colleccionisme d'art oriental va sorgir pràcticament sempre de la iniciativa privada, i és que les grans institucions ben poques vegades hi van confiar. És en aquest sentit que bona part de les peces d'art japonès i xinès, i molt puntualment coreà, colleccionades abans de la guerra, també durant el primer terç del segle xx, cal anar a buscar-les a mans particulars.

Durant les dues primeres dècades del segle xx, l'interès per l'art japonès desfermat pels artistes del Modernisme va continuar incidint en noves col·leccions, a les quals es van començar a sumar peces procedents també de la Xina. L'interès pel Japó i les seves arts va continuar vigent a l'entorn de diversos grups d'artistes representatius tant del Noucentisme com de l'*art déco* però, com a reacció al Modernisme, aquests nous artistes van desenvolupar un ordre clàssic i mediterrani, i una nova estètica racional i funcional que va tenir també el seu reflex en el sorgiment de noves col·leccions d'art japonès i xinès, dins les quals, a més de les sempre admirades estampes *ukiyo-e*, van començar a destacar altres tipologies vinculades a l'Orient més tradicional, des de *tsuba* i laques *urushi* fins a màscares de teatre *nō* o ceràmica *raku*; un tipus de colleccionisme més en concordança amb uns temps nous i una estètica també nova.

Entre les col·leccions d'artistes sorgides a inicis del segle xx, podríem recordar les d'Ismael Smith, amb dues estampes de la sèrie *Hyaku monogatari* (1830) de Hokusai; la de Marian Espinal, amb més d'una vintena de gravats d'Utamaro, Kunisada i Hiroshige II (Shigenobu), la d'Alfred Sisquella, amb diverses *tsuba* i estampes de Kunisada, Yoshitoshi i Hiroshige, entre els quals diversos paisatges de la sèrie *Meisho Edo hyakkei* (1857) reeditats en època Meiji, o bé de la lacadora d'*urushi* Enriqueta Pasqual Benigani, amb quaranta-dues estampes japoneses. Altres exemples similars, els tenim amb l'escultor Frederic Marès, amb una col·lecció de vint-i-tres estampes i noranta llibres il·lustrats, juntament amb ceràmiques i *netsuke* que es conserven al Museu Frederic Marès de Barcelona, o bé la col·lecció d'estampes i vestits de la ballarina Carmen Tórtola Valencia. Igualment, el dibuixant i decorador Josep Palau i Oller va comprar a diversos establiments de Barcelona un conjunt de làmines, fotografies i llibres il·lustrats d'època Meiji similars als que va adquirir l'industrial tèxtil Ricard Viñas, mentre que el joier i pintor Jaume Mercadé va aconseguir diverses estampes *yakusha-e*, *surimono* y *bijinga* de Kunichika, Toyokuni, Eishō, Hokkei i Hokusai, i acabà encarregant a

Joan Mirambell un jardí inspirat en els jardins secs *karesansui* del Japó. Amb tot, seguint el camí iniciat en dècades anteriors, van ser molts més els artistes que amb l'arribada del nou segle es van continuar interessant per l'art japonès fins al punt d'adquirir-ne peces representatives. L'any 1912, Josep de Togores va oferir a la Junta de Museus de Barcelona diverses peces de ceràmica antiga japonesa, mentre que Pere Ynglada, fervorós admirador de la pintura i la calligrafia oriental, va donar a la mateixa Junta quatre àlbums d'estampes japoneses.³³ Aquest últim, Ynglada, va formar una col·lecció extensa d'art de la Xina i del Japó que va saber complementar amb les visites a la col·lecció Mansana, acompanyat de Carles Soldevila, traductor d'*El llibre del te* d'Okakura Kakuzō, i de Feliu Elias. I és que Elias, influent crític d'art i col·leccionista de *netsuke*, ceràmiques i bronzes xinesos, tenia en el seu poder les claus de les sales d'exposicions de la col·lecció Mansana, i a més via lliure per accedir-hi sempre que ho desitgés, per a l'estudi o el gaudi. Va ser en aquests espais, a les sales d'exposició i a la biblioteca de Josep Mansana, on Elias i altres artistes del moment van començar a descobrir les arts del budisme zen de la Xina i del Japó.

L'extensa difusió de l'art japonès a Barcelona va continuar tenint el seu reflex no tan sols entre els grans col·leccionistes i artistes, sinó també entre la burgesia, empresaris i classes mitjanes; escriptors com Màrius Verdaguer o esportistes com Lluís Garriga Roig en són un bon exemple.³⁴ Així, una aproximació superficial, malgrat que mínimament exhaustiva, hauria de dur-nos a un gran nombre de petits col·leccionistes sorgits al tombant de segle que formaren conjunts discrets, lluny de la qualitat de les col·leccions Mansana o Lindau, però representatius de la difusió de les arts de l'Àsia Oriental a Catalunya. Per bé que no podem presentar tots els que hem pogut anar documentant, val la pena destacar-ne alguns exemples significatius, especialment pels seus vincles amb el món del comerç català d'art oriental.

L'any 1905, Josep Oliver Bauzá es va associar amb Joan Giol i Joaquim Mustarós per crear la societat Oliver, Giol y Mustarós, dedicada a l'exportació i la importació de primeres matèries i productes japonesos entre Barcelona i les ciutats de Kobe, Yokohama, Kyoto i Nagoya. L'empresa d'Oliver es va man-

33. Vegeu el Fons documental de la Junta de Museus de Catalunya, llibres d'actes, sessió del 3 de juliol de 1934.

34. Part de les col·leccions d'estampes de Màrius Verdaguer i Lluís Garriga Roig van ingressar als fons de la Biblioteca de Catalunya i del Museu Nacional d'Art de Catalunya, respectivament.



Figura 10. Utagawa Toyokuni I, *Desfilada de dones imitant la comitiva d'un daimyō davant del mont Fuji*, c. 1797. Xilografia en color *nishiki-e* editada per Wakasaya Yoichi. Pentàmer adquirit per Francesc Ferriol l'any 1912 a Yokohama, exposat a la Sala Athenea de Girona i al Faians Català de Barcelona els anys 1913 i 1914. 24,7 × 180 cm. Col·lecció particular.

tenir activa durant dècades, i això li va permetre formar una interessant col·lecció de pintures, tapissos, mobles, ceràmiques i bronzes del Japó que va exposar, parcialment, al saló japonès de la V Exposició Internacional d'Art de Barcelona del 1907.³⁵ Això mateix és el que va succeir en dates paral·leles amb Francesc Ferriol i Busquets, empordanès fill de l'indià Pere Ferriol, el qual l'any 1905 va partir cap al Japó com a representant de la indústria de suro Hijos de F. Forgas, de Begur. Establert a Yokohama entre 1905 i 1913, Ferriol es va associar amb un familiar seu, Francesc Corp, i amb Hugo Sewing, per crear la raó social Sewing, Corp & Ferriol, dedicada a la importació i l'exportació de primeres matèries espanyoles i indústries artístiques japoneses. D'aquesta manera, Ferriol es va familiaritzar amb l'art japonès tot adquirint a Yokohama, l'any 1912, una interessant col·lecció de bronzes i estampes que, de retorn a Catalunya, va mostrar en dues exposicions celebrades a la Sala Athenea de Girona (1913) i al Faians Català de Barcelona (1914). Ferriol va oferir sense èxit la col·lecció a la Junta de Museus de Barcelona i posteriorment al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid; després de ser rebutjades per les dues institucions, la col·lecció va quedar en l'oblit i en mans de particulars (fig. 10).³⁶ De fet, com en el cas de Lindau, Maristany, Toda, Mencarini, Junyent i Ferriol, tenim altres exemples que demostren que viatjar a l'Orient ben sovint va

35. Un cas similar va ser el Jideko Sellés Ógino, filla de la japonesa Filomena Ógino i de l'alacantí Juan Sellés Valero, representant d'una destacada casa comercial al Japó especialitzada en l'exportació d'art i artesanies japoneses. Jideko va adquirir una variada col·lecció de ceràmiques, porcellanes, laques, estampes i llibres il·lustrats.

36. Per a més detalls respecte a la col·lecció Ferriol, vegeu: Bru (2010a: 61-90).

implicar tornar carregat de peces artístiques, com va ser el cas de Jaume Bas-té, antic capità de la Companyia Transatlàntica, que va reunir al seu domicili de Sant Boi de Llobregat una extensa col·lecció d'art del Japó, la Xina i les Filipines,³⁷ o bé Romà Batlló, les armadures samurai del qual es conserven al Museu Comarcal de la Garrotxa, a Olot.

Altres conjunts menors van ser, a tall d'exemple, els de la col·lecció Valenciano, en la qual destacaven diverses arquetes de laca japonesa del segle XVII, la col·lecció de Joan Fabré i Oliver, parcialment adquirida per Damià Mateu, o bé la col·lecció de teixits de Ricard Viñas, actualment al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, on es conserven llibres il·lustrats d'època Meiji d'Asai Hironobu (*Bijutsu chigusa no tane*, 1893; *Shinan moyōshū*, 1901), de Hasegawa Keika (*Kyōka zuan*, 1905) i un àlbum donat pel pare jesuïta Sopena titulat *Onna kasen*, amb poemes i retrats de les trenta-sis poetesses immortals de l'antologia *Nyōbō sanjūrokkasen*. Entre totes elles, però, cap col·lecció va igualar la de Damià Mateu.

Com en el cas de Josep Mansana, Damià Mateu va ser un destacat empresari de la Catalunya del tombant de segle, i l'últim gran col·leccionista català d'art oriental abans de l'esclat de la guerra. A banda dels seus primers negocis en el camp de la indústria del ferro i els seus vincles amb algunes de les principals empreses del país, especialment com a membre fundador de la Hispano Suïza (1904), Mateu va dedicar part del patrimoni a l'arqueologia i a l'art, essent un dels seus principals interessos el col·leccionisme d'art oriental i particularment de la Xina. La col·lecció oriental de Damià Mateu es va anar constituint durant les dècades de 1920 i 1930, fins a finals del 1935, tot formant un extens, ric i divers conjunt de peces principalment xineses, i d'escultures i pintures procedents d'altres regions de l'Àsia, tant del Tibet i del Japó com del sud-est asiàtic, com ara l'imperi Khmer i de diversos regnes de Tailàndia i Birmanàia. La majoria de les peces van ser adquirides a l'estranger durant alguns dels molts viatges per Europa, per bé que a vegades van ser comprades a establiments de Barcelona i a altres col·leccionistes locals, com Joan Fabré o Josep Porta. En definitiva, el més destacat d'aquestes continuades adquisicions és que van ser fetes amb la voluntat d'oferir un servei públic, amb el propòsit d'omplir el gran buit d'art de l'Àsia Oriental que continuava havent-hi en les col·leccions públiques catalanes.

37. Aquesta col·lecció, la formaven armes, laques, teixits brodats de seda, objectes d'ivori, mobles, porcellanes, àlbums fotogràfics i altres peces que ompliren la seva residència fins a convertir-la en «un interessante museo» (*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* 1903: 118).

El cas de Joan Fabré i Oliver va ser un dels molts exemples de les mancances del colleccionisme públic i la importància del colleccionisme privat. A més de dibuixant i crític d'art, Fabré va ser director de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer. El seu interès per l'art oriental es va fer palès amb l'adquisició d'ivoris, bronzes i ceràmiques antigues tant del Japó com de la Xina; una col·lecció que l'any 1919 va ser oferta sense èxit a la Junta de Museus i posteriorment, a finals del 1930, exposada a la Sala Badrinas abans que fos comprada per Damià Mateu. Un destí similar va tenir la col·lecció de bronzes, porcellanes i tapissos que el dibuixant Josep Porta Galobart va formar a Berlín: inicialment rebutjada per la Junta de Museus, va ser adquirida per Mateu l'any 1932 i posteriorment cedida a la ciutat de Barcelona per ser exposada al Museu d'Arts Decoratives.³⁸ En aquest sentit, el projecte més ambiciós de cara a l'exposició pública de col·leccions de l'Àsia Oriental va ser fruit de l'acord entre la Junta de Museus i els colleccionistes Lluís Masriera i Damià Mateu, a fi de convertir diverses sales del nou Museu d'Arts Decoratives en un espai d'exposició permanent d'art oriental, principalment de la Xina i del Japó.

Durant la dècada de 1880, els germans Josep i Francesc Masriera van disposar la seva primerenca col·lecció d'art japonès de forma que pogués ser visitada a l'estudi taller del carrer de Bailèn. Posteriorment, a partir del 1913, aquest edifici va allotjar el Museu Masriera, on es van exposar durant uns quants anys les extenses col·leccions heretades per Lluís Masriera, fins que el 1932 el seu propietari va decidir transferir una selecció d'obres japoneses al recent creat Museu d'Arts Decoratives. Així és com ho explicava l'any 1935 el director del Museu, Alexandre Soler:

En procedir-se a l'instal·lació del Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, [...] la Junta sentí la manca d'aquesta Secció d'Art Extremo-Oriental i el que era aleshores vocal de la mateixa l'illustre artista senyor Lluís Masriera, oferí, per a evitar en part aquesta deficiència, una bella col·lecció d'art japonès de la seva propietat que va aportar en dipòsit al nou Museu, instal·lant-se en la Sala especial Lluís Masriera, junt amb alguns altres pocs objectes d'Art Extremo-Oriental, que la Junta havia reunit, procedents de donatius i de dipòsits diversos.

38. Com hem vist en el cas de les col·leccions de Toda, Ferriol, Porta o Fabré, en la majoria d'ocasions en què es van oferir col·leccions d'art oriental a Barcelona, aquesta les va rebutjar. Tanmateix, no sempre la resposta va ser negativa. Ja durant l'Exposició Universal de 1888 l'Ajuntament de Barcelona va adquirir dos àlbums d'estampes japoneses i l'any 1916 la Junta de Museus va adquirir dotze estampes de la col·lecció de J. M. Perillon, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Al mateix temps es presentava a la Junta l'oferta d'una valuosa col·lecció d'art xinès formada a Berlín per l'artista barceloní senyor Josep Porta, i, mancada la nostra institució de mitjans, hagué de renunciar a la compra; però informat del cas del senyor Damià Mateu, va voler col·laborar a la nostra obra, adquirint la col·lecció i aportant-la en dipòsit al nou Museu que s'installava. La Junta de Museus va rebre el dipòsit del senyor Mateu amb tot l'agraïment que mereixia i l'installà en una Sala especial anexa a la rotunda de l'ingrés (Soler 1935).

Així, el Museu d'Arts Decoratives va anar sumant de manera progressiva peces d'art de l'Àsia Oriental, no només les de Lluís Masriera, sinó especialment les de Damià Mateu. El 18 de desembre de 1932, el museu va obrir les portes amb dues sales a la planta baixa dedicades a l'art oriental: la sala Damià Mateu (Sala II) i la sala Lluís Masriera (Sala IV). Tanmateix, si bé la Masriera es va mantenir inalterada, la Mateu es va anar enriquint amb el pas dels anys amb noves i periòdiques adquisicions, tals com la col·lecció del dibuixant Josep Porta o bé, l'abril del 1935, la col·lecció de bronzes xinesos de les dinasties Ming i Qing, de Joan Fabrés.³⁹

Reorganitzades les sales a primers de gener del 1935, el Museu d'Arts Decoratives de Barcelona va acabar dedicant el vestíbul i les sales de planta baixa més properes a l'accés a la col·lecció Mateu. La primera sala era la número VI, allà on es mostraven algunes de les peces més monumentals de mobiliari xinès, com és el cas de diversos paravents de la dinastia Qing, dues entrades de llits-fumadors d'opi, una escultura japonesa d'Amida, tres vitrines amb iveris, laques, pedres dures i talles principalment xineses i japoneses dels segles XVII-XIX, i també la col·lecció de setze xilografies japoneses del segle XVIII que reproduïen els deïxebles del Buda històric, *lohan*, pintats l'any 894 pel monjo asceta xinès de l'escola budista *chan* Guanxiu, acompanyats d'una pintura representativa de la pintura *zen* japonesa (fig. 11) (Gibert 1934: 361-367). A continuació, la Sala VI bis estava presidida per tres escultures procedents del Japó, la Xina i el sud-est asiàtic, i disposava de sis vitrines per presentar un extens conjunt de bronzes xinesos. Tot seguit es podia visitar la Sala VIII, decorada amb teles i tapissos estampats i brodats de la Xina de la dinastia Qing, i quatre vitrines dedicades principalment a l'art de la ceràmica i la porcellana dels segles XV-XVIII. La col·lecció, però, no s'acabava aquí, i és que, passant pel vestíbul central del museu, on es mostrava un conjunt de vuit caps de Buda i *bodhisattva*, esculpits

39. Aquestes peces es conserven actualment al fons del Museu Etnològic de Barcelona.



Figura 11. Antigues fotografies de dues obres japoneses derivades de la tradició pictòrica *chan* de la Xina Song, la primera d'elles representativa de la pintura *suibokuga* difosa al Japó durant el període Muromachi, i la segona una còpia moderna del retrat del *loban A shi duo* atribuït a Guanxiu. Peces de la col·lecció Damià Mateu, exposades a la sala VI del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona entre 1932 i 1936. Col·lecció particular.

en pedra, tallats en fusta o fosos en ferro a la Xina durant les dinasties Tang i Song, s'accedia a la Sala IX, on s'exposaven diverses *tanghka* tibetanes, teixits brodats xinesos de la dinastia Qing i una imatge de *kannon* japonès d'època Edo, com també vuit vitrines més per presentar una extensa i variada col·lecció de porcellana xinesa. Aquesta nova presentació va anar acompanyada de la publicació d'un catàleg on apareixien descrites les 468 obres exposades per Damià Mateu, del més d'un miler de peces dipositades al museu.⁴⁰

40. Bona part de les dades referents a la col·lecció Mateu, les hem extret tant del catàleg publicat per Alexandre Soler com dels diversos números del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* dels anys 1933, 1934 i 1935, en els quals van aparèixer diversos articles i estudis de Josep Gibert i Joan Fabrè i Oliver dedicats a les peces cedides per Masriera i Mateu. Algunes peces es conserven actualment al Castell de Peralada i a la col·lecció Suqué-Mateu (Grup Peralada), (Ginés 2013b: 204-207).

L'última incorporació d'art de l'Àsia Oriental destacada a les sales del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona va produir-se al mes de maig del 1935, amb el donatiu Artigas-Alart de mantons de Manila i d'art xinès i japonès. Joan Artigas-Alart i Casas, amic d'Eusebi Güell i nebot del president d'Amics dels Museus de Catalunya, Pere Casas Abarca, era un destacat empresari del sector tèxtil de la Pobla de Lillet. A banda de la fàbrica construïda a la vora de les fonts del riu Llobregat, Artigas-Alart tenia la seva residència principal a Barcelona, al barri de Sarrià, la qual, segons es descrivia l'any 1930, acollia un «veritable Museu del moble xinès i una transportació a Barcelona d'un riquíssim saló xinès, o més ben dit, una successió de salons xinesos perfectament agençats» (P. de l'A. 1930: 380). En morir, l'any 1934, la seva germana Carme va fer donació al Museu d'Arts Decoratives de diversos bronzes de la Xina i del Japó, trenta-dos mantons de Manila, diverses peces de mobiliari xinès, paravents, armaris i llits, i també d'arts decoratives procedents majoritàriament de la Xina. Tanmateix, si bé els mantons de Manila es van exposar de manera provisional l'any 1935, l'esclat de la Guerra Civil va fer que la col·lecció oriental completa no s'arribés a mostrar mai i acabés repartida entre diversos dipòsits dels museus municipals.⁴¹ De fet, la fi del conflicte bèl·lic va suposar el retorn immediat de les col·leccions de Damià Mateu i Lluís Masriera a les respectives famílies, de la mateixa manera que la viuda de Josep Mansana, amb el suport de Gudiol, Sarsanedas i Marco, va inventariar les peces de la col·lecció japonesa perquè fossin traslladades i guardades en un lloc segur.

Actualment, els museus públics catalans disposen d'un conjunt modest però prou representatiu del que va significar el colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental a la Catalunya del tombant de segle. La majoria de peces s'han mantingut des d'aleshores en mans de particulars i fora de l'abast del públic. Amb tot, els fons d'institucions com el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu Etnològic de Barcelona o la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, entre d'altres, conserven peces valuoses i representatives d'uns anys en què Catalunya va arribar a disposar de diversos espais d'exposició pública d'art de l'Àsia Oriental.

41. Algunes d'aquestes peces actualment es conserven als fons del Museu del Disseny de Barcelona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i al Museu Etnològic de Barcelona. Ens referim a diverses porcellanes xineses, tauletes, tamborets, mobles diversos, caixes i llums, i a figures budistes i taoistes xineses de bronze, algunes de lacades, dels segles XVII, XVIII i XIX. Entre elles destaquem dues imatges budistes de procedència japonesa que podrien datar dels inicis del budisme a l'arxipèlag, de l'entorn del segle VII dC.

Bibliografia

- AI, Q. 2013. «Nostalgia Imperial: Crónicas de los viajeros españoles por China (1870-1910)». Austin: The University of Texas. Tesi doctoral.
- BASSEGODA, B. 2013. «Les primeres adquisicions dels museus municipals de Barcelona fins a 1890». A: *Antiquaris, experts, colleccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech (eds). Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 15, pàg. 51-72.
- Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*. 1888, any v, núm. 50, 26-II-1888, pàg. 2.
- BRU I TURULL, R. 2004. «Notes per al colleccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 18, pàg. 233-257.
- 2008. «Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868-1887)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21, pàg. 57-86.
- 2010a. «Francesc Ferriol i l'art japonès». *Revista de Catalunya*, núm. 263, pàg. 61-90.
- 2010b. «El comerç d'art japonès a Barcelona, 1887-1915». *Locus Amoenus*, núm. 10, pàg. 259-277.
- 2011. *Els orígens del japonisme a Barcelona*. Barcelona: Institut Món Juïc / Institut de Cultura.
- 2012. «Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona». *Archivo Español de Arte*, vol. 85, núm. 337, pàg. 55-74.
- 2013. *Japonisme. La fascinació per l'art japonès*. Barcelona: Obra Social La Caixa.
- Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. 1903, núm. 99, Barcelona 4-1903, pàg. 118.
- CAPCIR, J. 2007. *El Museu de les Arts Decoratives de Barcelona. 1932-2007. 75 anys*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- CASADES I GRAMATXES, P. 1935. «Tenia museus Barcelona? (I)». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 4, pàg. 133-149.
- Diario de Barcelona*. 1889, núm. 164, 13-6-1889, pàg. 7339.
- Elenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontaria alla pubblica auzione degli oggetti d'arte, antichità e studio appartenuti al celebre pittore spagnolo Mariano Fortuny* (1875). Roma.
- FONTBONA, F. 2006. *El món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona: Obra Social La Caixa.
- GARCÍA LLANSÓ, A. 1895. *Armas y armaduras*. Barcelona: Lluís Tasso.
- GIBERT, J. 1934. «Els lo-hans de la col·lecció Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 43, 12-1934, pàg. 361-367.
- GINÉS BLASI, M. 2011. «Estudi preliminar de la col·lecció de moneda xinesa de la Biblioteca Museu Balaguer». *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, núm. 4, pàg. 115-128.
- 2013a. «Eduard Toda i Güell: From Vice-Consul of Spain in China to the *Renaixença* in Barcelona (1871-84)». *Entremons*, núm. 5, 6-2013, pàg. 1-18.
- 2013b. «El colleccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)». Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.

- JARDÍ, E. 2010. «El Fons de l'Extrem Orient en el Llegat Fundacional de la Biblioteca Museu Balaguer». *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, núm. 3, pàg. 29-43.
- JUNYENT, O. 1910. *Ròda'l món y tórna al Born*. Barcelona: Ilustració Catalana.
- La Esquella de la Torratxa*. 1888, 21-1-1888, pàg. 1.
- «La guerra entre China y el Japón». 1894. *La Vanguardia*, núm. 4052, 12-8-1894, pàg. 4.
- La Ilustración Ibérica*. 1884, núm. 100, Barcelona 29-11-1884, pàg. 768.
- La Renaixensa*. 1883, núm. 1212, 1-1-1883, pàg. 8747.
- La Vanguardia*. 1881, núm. 411, 16-10-1881, pàg. 9 i 10.
- La Vanguardia*. 1883, núm. 305, 4-7-1883, pàg. 4322.
- La Vanguardia*. 1935, núm. 22149, 7-3-1935, pàg. 11.
- MARISTANY, C. 1881. *Catálogo del Pabellón Imperial Japonés*. Barcelona.
- MIQUEL I BADIA, F. 1883. «Apuntes biográfico-críticos sobre Fortuny». Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 29 de diciembre de 1882 dedicada a la memoria de Mariano Fortuny. Barcelona: Tipo-litografía de Celestino Verdager.
- NAVARRO, C. G. 2008. «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma». *Locus Amoenus*, núm. 9, pàg. 319-349.
- NAVARRO POLO, S. 1987. *Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*. Saragossa: Universidad de Zaragoza.
- P. de l'A. 1930. «Un interior d'estil xinès». *D'ací d'allà*, núm. 155, 11-1930, pàg. 380.
- PUJOL DE COLLADO, J. 1888. «Páginas para las damas». *La Vanguardia*, núm. 336, 31-7-1888, pàg. 1.
- SOLER, A. 1935. *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès. Dipòsit del Sr. Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives*. Barcelona.
- VIVES, R. 1993. «Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny». *Archivo Español de Arte*, núm. 261, pàg. 23-34.

La collecció tèxtil Antoni de Montpalau, entre l'obsessió i la història

JOSEP CASAMARTINA
Collecció Antoni de Montpalau

La llavor del colleccionisme

No parlaré del colleccionisme en relació amb el mercat de l'art, tema central d'aquestes jornades, però sí que ho faré del colleccionisme privat i de la relació amb institucions i museus, i ho faré a partir de la meva pròpia experiència com a comissari i com a director de la collecció tèxtil Antoni de Montpalau —Col. AdM—, una iniciativa que vaig començar el desembre de l'any 2004, juntament amb Anna M. Casanovas. I també explicaré, sobretot, el motiu que la va afavorir: la meva tasca realitzada al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa —CDMT—, entre l'any 2000 i el 2003, sense la qual mai no hauria existit l'esmentada collecció.

Hi ha diversos tipus de colleccionistes: els comerciants frustrats que reuneixen coses pensant, sobretot, en el valor econòmic i que mantenen una relació gairebé lasciva amb el que apleguen només pensant en el dia que s'ho podran vendre —per molt més del que els ha costat, és clar—; els acumuladors compulsius, que amunteguen coses com una mena de patologia batejada socialment com a síndrome de Diògenes, l'exemple més emblemàtic dels quals seria el *Citizen Kane* d'Orson Welles; i encara hi ha uns tercers, com a mínim, que colleccionen per salvar el món, amb un anhel messiànic de preservar la història. De tots, aquests darrers són els que contribueixen d'una manera decisiva a crear cultura, més enllà de les institucions que, al cap i a la fi, a la llarga sovint s'acaben nodrint gràcies als seus llegats i donacions. L'origen de molts

grans museus públics han estat els col·leccionistes privats. El bíblic Noè, amb la seva arca atapeïda de parelles d'animals, és l'emblema d'aquests darrers i el primer col·leccionista a ultrança.

De molt petit, el meu pare em va voler iniciar en el col·leccionisme considerant-lo una afició constructiva. Ell tenia onze anys quan va esclatar la Guerra Civil espanyola i catorze quan es va acabar; de jove era un noi molt creatiu que no va poder desplegar a fons les seves aptituds, pintava, escrivia, feia cinema amateur i fotografia, fins i tot va guanyar alguns premis, però no venint de casa bona, i tot i que era fill únic, va haver d'entrar a treballar als catorze anys en un despatx tèxtil i als vint-i-dos es casava per formar una família nombrosa tal com Déu manava en una avorrida, asfixiant i anorreadora postguerra, i per tirar-la endavant va haver de treballar del matí al vespre. Així, va deixar de banda les seves habilitats artístiques, i només va mantenir la fotografia subjugada a testimoniar amb estètica refinada la nostra creixença fins a l'adolescència. També va guardar una col·lecció de monedes que ens ensenyava de tant en tant.

A cadascun dels seus primers tres fills, ens va començar una col·lecció de segells, estrangers per a la meua germana gran, d'Espanya actuals per al segon, i d'Espanya antics per a mi. Com tota cosa imposada, les tres col·leccions no van prosperar en excés i es van anar apagant per manca d'entusiasme per part nostra. A mi també em va fer una col·lecció de minerals i fòssils que va tenir més fortuna que els segells antics i va anar creixent fins que va ocupar tot el meu sotallit i va començar a causar problemes per raons òbvies, malgrat que em va fer aprovar amb matrícula d'honor l'assignatura de física i química quan tenia dotze anys i cursava segon de batxillerat. Al final, després de fer nosa a tot arreu, la vaig donar a una noia vegetariana, amiga de la meua germana gran, que no sé pas què en va fer. També, quan tenia vuit o nou anys vaig voler iniciar-ne una de pergamins antics, que llavors m'embogien, i em vaig fer amic del llibreter Josep Porter, pare del Miquel Porter Moix, que me'ls venia molt barats perquè li feia gràcia que un nen petit entrés sol a la botiga amb ganes de comprar. El tema pergamins va durar poquet, perquè costaven de llegir, molts estaven en llatí, i no tenia gaire sentit acumular-ne de manera indiscriminada. De fet, la primera col·lecció en majúscula que vaig fer per iniciativa pròpia va ser una d'adhesius comercials quan aquests van aparèixer. Jo devia tenir uns nou o deu anys i a l'escola la canalla n'anava plena, era una novetat, eren llampanes i, a més, els establiments i les empreses te'ls regalaven si els ho demanaves; era una passada! Els noms de llocs i les adreces corrien de mà en mà, hi escrives... i en un vuitanta o noranta per cent et responien i rebies el preuat

material. Encara recordo alguns noms com ara el d'un garatge de Granollers anomenat Autobody. Hi vaig posar tanta intensitat que en vaig arribar a reunir cinc mil, i suposo que va arribar un punt que ja mostrava més interès en aquest afer que no pas en els estudis. Guardava el meu tresor en una maleteta de viatge de cuir i recordo que el meu pare, que en devia estar molt fart, un dia la va agafar, la va obrir i la va llençar pels aires exclamant amb to enèrgic «Això no és una collecció! Això és una obsessió», mentre tots els adhesius voleiaven pel menjador com una fabulosa pluja d'estrelles. L'escena em devia impactar perquè vaig abandonar en sec la nodrida i apassionant recopilació, no me'ls vaig mirar mai més i, em sembla, els va acabar recuperant el meu germà petit. Va ser llavors quan vaig decidir aparcar qualsevol tipus d'acumulació obsessiva.

Malgrat això, veig que el colleccionisme ha estat latent en la meua trajectòria; de gran, he aplegat quadres i dibuixos que m'agraden, sobretot dels autors que he estudiat i n'he fet exposicions, però no he volgut acumular en excés, ni he pretès crear cap discurs històric o temàtic, simplement quan he topat amb una cosa que m'ha interessat i l'he pogut comprar, ho he fet i prou. He centrat l'afany de recerca que duu a terme el bon colleccionista en la feina de comissari, juntament amb la de l'investigador, per fer exposicions monogràfiques i retrospectives, catàlegs i llibres, una feina que no deixa de ser una mena de colleccionisme alternatiu i fugaç, sense el llast dels objectes acumulats, que acaba sent feixuc. També vaig començar a guardar mobiliari, en aquest cas per fer servir a casa meua: vaig recopilar cadires, butaques, tauletes, mobles auxiliars i algun armari, d'estil *Sezession* i *art déco*, però era bastant complicat per l'espai que ocupaven i els vaig anar regalant; només m'he quedat el més essencial i útil, que encara conservo.

El teixit del 1900

Trenta-cinc anys després de l'afer dels adhesius, l'any 2000, vaig rebre una trucada de l'Eulàlia Morral, directora del CDMT — Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa —, per proposar-me si volia ser comissari d'una exposició sobre arts aplicades del Modernisme, en la qual es pogués incloure també el tèxtil, tot i que a penes se'n coneixia i semblava que se n'havia fet molt poc a Catalunya entre 1890 i 1910. Ella volia que el museu pogués entrar en la Ruta Europea del Modernisme, que llavors s'estava organitzant, i connectar-lo també amb la reivindicació patrimonial que s'anava fent a nivell municipal a Terrassa. Li vaig dir que la idea em semblava magnífica i que es-

taria encantat de tirar-la endavant, i també que, tractant-se com es tractava d'un museu tèxtil, ens podíem centrar exclusivament en el teixit i no caldria haver d'incloure altres objectes per farcir el conjunt, atès que, malgrat que s'havia escrit que no n'hi havia, jo en coneixia bastant i fins i tot en tenia alguns a casa — procedents de la meua família —. De fet, el meu cobrellit habitual era un llampant adomassat groc canari atapeït de *coups de fouet* groc clar.

Dit i fet, vam posar fil a l'agulla. D'entrada vaig iniciar un rastreig pel fons del CDMT i hi vaig trobar un munt de coses que no havien estat catalogades com a modernistes: mostraris de mocadors de seda manresans — que tenien per corbates dels anys cinquanta —, peces d'indumentària i complements, i dibuixos i posades en carta per a adomassats, entre altres elements. Acte seguit vaig començar a remenar pels magatzems dels museus catalans que pensava que podien tenir alguna cosa: al MNAC, bo i cercant les tapisseries originals del saló de la Casa Lleó Morera, de Gaspar Homar, que s'havien canviat arran de la gran exposició sobre el Modernisme que es va fer el 1992; al Museu de la Punta d'Arenys de Mar; al Museu Tèxtil i de l'Estampació de Premià de Mar, que llavors ja estava en crisi perquè n'havien acomiadat el fundador i director Joan Gómez; la Casa Museu Gaudí... Vaig anar seguint el rastre de les tapisseries també refetes dels mobles d'Aleix Clapés de la Casa Ibarz — que vaig localitzar per indicacions del meu bon amic Josep M. Garrut al taller del tapisser Mir — o el de les tapisseries originals, també canviades, del tresillo de la Casa Calvet, de Gaudí, que es guardaven a la casa torre del Parc Güell; al Museu d'Arts Decoratives, instal·lat llavors a Pedralbes, on — al lloc que les conservadores anomenaven «el quarto de les rates» — vaig localitzar uns àngels de coure repussat de l'escultor Joan Carreras per al saló de l'Homar de la Casa Lleó Morera, una peça que tenien descatalogada i que hi constava com a anònima, o bé un magnífic tríptic/estand, amb estructura de fusta obrada pel taller Esteve i Cia, que era del dissenyador industrial Mateu Colell Aznar, amb dibuixos seus per a teixits, estampats, brodats, joies i rajoles de ceràmica; la Casa Navàs a Reus... o l'arxiu de Josep Palau i Fabre per consultar els dibuixos per a teixits i estampats de Josep Mompou i Josep Palau Oller, seguint les indicacions del Francesc Fontbona. Algunes vegades en aquest rastreig em va ajudar la conservadora del CDMT, la Sílvia Carbonell, sobretot quan calia desplaçar-se en cotxe, atès que no tinc carnet. Plegats també vam anar a la Casa Maristany a Vilanova i la Geltrú o la Casa Marfà, a Mataró, entre altres indrets.

Vaig fer igualment un rastreig per l'arxiu de l'Orfeó Català buscant pistes de penons dels orfeons locals, i en van sortir uns quants, alguns de dissenyats per arquitectes importants com van ser Francesc Berenguer, Joan Amigó, Jo-

sep M. Pericas o un de Joan Rubió i Bellver que vam localitzar amb la Sílvia Carbonell a Ripoll. Igualment vaig fer un buidatge sistemàtic de totes les fitxes dels museus d'història de Terrassa i Sabadell, amb milers de fitxes en paper, i van aparèixer algunes peces bastant interessants. També amb la Sílvia Carbonell vam rastrejar l'arxiu del teòric tèxtil, fundador de l'Escola de teixits de Badalona, Pau Rodon, guardat a l'Arxiu Municipal de Badalona, i vam trobar molts dibuixos per a teixits plenament modernistes. Més endavant ens va començar a ajudar l'Antoni Bargalló, teòric tèxtil de llarga trajectòria i primer director de l'ESDI (Escola Superior de Disseny Industrial), que va ser de gran utilitat perquè ens va facilitar noms i contactes d'empreses en les quals vam poder localitzar alguns mostraris.

Paral·lelament a la recerca de teixit original, em vaig plantejar fer recerca en les revistes i publicacions de l'època i els arxius fotogràfics com el de la Ciutat, de Barcelona, el del Centre Excursionista de Catalunya i el d'Adolf Mas a l'Institut Amatller, per localitzar imatges d'interiors amb tapisseries modernistes, i en vaig localitzar bastants. I també vaig buscar-ne en la pintura, els cartells i la publicitat de l'època. Per la seva banda, la Sílvia va fer un buidatge d'*Il·lustració Catalana* i *Feminal*, que li eren molt accessibles perquè n'hi havia una col·lecció a la biblioteca del CDMT. Entre una cosa i l'altra vaig reunir un gruix prou important per centrar l'exposició de manera exclusiva en el tèxtil i poder demostrar el que fins llavors semblava impossible, i és que la indústria tèxtil catalana, a més d'afavorir el modernisme arquitectònic, va produir teixits modernistes malgrat que també en va fer molts d'anodins i eclèctics que era el que fins llavors només es coneixia.

Així, es podia replantejar tot el que s'havia dit i escrit fins llavors. «Les fàbriques i els somnis», presentada al CDMT, i de la qual vaig ser el comissari únic, fou la primera exposició dedicada exclusivament al teixit modernista català i va marcar una fita important; els mitjans de comunicació en van fer un bon ressò, entre d'altres: TVE, *El País* o *La Vanguardia*. Poc després es va editar el catàleg en format llibre, amb tot el material aplegat, i el vam signar la Sílvia Carbonell i jo, amb col·laboracions de Josep M. Benaul, Teresa M. Sala i Antoni Bargalló. Jo hi vaig escriure la part general sobre el Modernisme i també la dedicada als arquitectes i els artistes, i en col·laboració amb la Sílvia la de la indústria, i ella, per la seva banda, va fer la de la moda.

Com que també havia furgat per antiquaris i brocanters buscant materials —que van deixar per a l'exposició—, el fet que hi hagués peces venals al mercat va donar peu que des del CDMT es pogués plantejar la possibilitat d'adquirir-les i així iniciar una col·lecció de teixit modernista per al museu terrassenc.

Val a dir que, en aquell moment, per part de la directora i també la conservadora, tot van ser facilitats perquè ho pogués fer, i per a mi va ser fascinant iniciar-ho. El meu entusiasme va provocar que donés tots els teixits modernistes que tenia a casa, tret del cobrellit, que em vaig guardar. D'aquesta manera va renéixer aquell impuls pel colleccionisme de quan era molt petit i que havia romàs descansant a l'ombra, o a poc gas, durant dècades.

«Les fàbriques i els somnis» va ser un gran èxit; *El País*, *La Vanguardia*, *Avui*, *El Nou Punt* i altres diaris en van fer molt ressò, amb articles a tota plana. També diverses televisions van fer-ne reportatges. D'altra banda, l'exposició va connectar de nou el CDMT amb la ciutat de Terrassa, de la qual estava una mica allunyat atès que la nova direcció havia seguit un camí molt diferent del que havia dut abans la institució amb Francesc Torrella Niubò, al capdavant del 1946 al 1986. Torrella mateix, que estava públicament enfrontat amb la nova gent que duia el museu, va fer elogis de l'exposició des de la premsa terrassenca. També vaig proposar de fer una col·laboració amb Caixa Terrassa i oferir de dedicar el seu calendari al Modernisme tèxtil que presentàvem des del CDMT; l'entitat va acceptar tirar-ho endavant i es va fer un calendari molt reeixit. El museu terrassenc feia vuit anys que funcionava a poc gas, s'havien començat unes grans obres de renovació però van sorgir problemes amb el constructor per demora i aquest havia abandonat l'obra a mig fer; en resum: l'edifici havia passat anys tal com estava, sense acabar. Llavors, el president de la Diputació de Barcelona, Manuel Royes, que a la vegada era l'alcalde de Terrassa, va dir a la directora del CDMT que si continuava fent exposicions sobre Modernisme al museu faria gestions per poder acabar les obres. I així va ser.

Com que mentre preparava l'exposició se m'anaven acudint temes per fer-ne d'altres, sempre sobre la presència del teixit modernista, i li ho explicava a la Sílvia, un dia la directora em va dir si totes aquestes exposicions que estava pensant m'agradaria de fer-les al CDMT i li vaig dir que mirar de vendre projectes pel món era una feina que jo detestava i que si li interessaven a ella jo estava encantat. La presentació del llibre *Les fàbriques i els somnis* a la Casa Amatller, a Barcelona, per part de Daniel Giralt-Miracle va ser un gran èxit, i poc després el CDMT em nomenava el seu assessor de Modernisme, tant pel que feia a la col·lecció com per al programa d'exposicions. I vaig posar en marxa les exposicions: «L'Interior del 1900, Adolf Mas fotògraf», feta en col·laboració amb l'Institut Amatller, «L'eclosió del tèxtil», dedicada a la col·lecció que estava fent per al museu, «Josep Palau Oller, del Modernisme a l'Art Déco», dedicada als dibuixos per a teixits i estampats del pare de Josep Palau i Fabre i, finalment, «Miralls d'Orient», dedicada a les diverses influències orien-

tals en el Modernisme i l'*art déco*, un clar precedent de la que organitzaria anys després CaixaForum sobre el japonisme. Vaig insistir molt que el centre entrés a formar part de la Ruta Europea del Modernisme, com a institució autònoma, al marge de l'Ajuntament de Terrassa, i després de molts esforços ho vaig aconseguir i se'm va nomenar representant oficial, l'interlocutor del CDMT a la Ruta, però, de fet, no hi hauria gaire temps d'exercir aquest paper perquè en un any tot es precipità bastant de pressa. També vaig insistir que es connectés amb el grup d'estudi del Modernisme que liderava Mireia Freixa —d'origen terrassenc— des de la Universitat de Barcelona, i, tot i que va costar una mica perquè la directora del CDMT manifestava reticències, al final ho vaig aconseguir.

Paral·lelament vaig proposar fer un centre de recerca connectat a escala internacional a tots els museus que tinguessin teixit modernista als seus fons, per tal de crear una línia d'investigació conjunta. Aquest plantejament, però, va ser de curta durada, perquè a les primeres reunions, quan va semblar des del CDMT que el més important era esbrinar quin era el programa informàtic per utilitzar com a arxiu —entre el mateix personal del museu es va organitzar una discussió que ja els venia de l'anterior programa informàtic de la base de dades—, i la directora em va demanar el meu parer, vaig dir que per a mi el més important no era el model de programa, sinó recopilar la informació, fer bé les fitxes i poder-nos interconnectar amb altres centres; la meua resposta no li va agradar, i val a dir que, durant el temps que vaig continuar col·laborant amb el museu, no es va organitzar cap altra reunió en aquest respecte, ni mai més es va parlar de la iniciativa.

Tot això coincidia amb una situació de la qual jo no era gaire conscient i és que ja els començava a fer nosa. Quan anava al museu em deien que volia que tothom treballés per a mi, i que anava massa de pressa; val a dir que anava al museu els dies que em deien i que mai no m'hi presentava per sorpresa. A les inauguracions de les meves exposicions, després de la de «Les fàbriques i els somnis», la directora em demanava que no parlés, que ella i jo estàvem ja una mica gastats, i que era millor que parlés la Sílvia, que era «molt tímida» i calia que s'acostumés a parlar en públic. Jo no hi donava gaire importància, però la gent que venia a les inauguracions s'estranyava molt del fet.

Mentrestant, continuava recopilant teixits per al museu i, com que cada vegada hi havia menys pressupost per a les compres, vaig suggerir a la directora que dediquéssim els diners que hi havia a adquisicions de peces petites com ara tovalloles, mostraris, etc., i que per a les més importants i costoses jo buscara espònsors que les comprassin de manera que el seu nom figurés en

la donació. Vaig pensar en algunes entitats financeres en concret i també en algun particular que pogués fer de mecenes. Llavors la directora em va dir que si trobava espònsors ella els voldria per a altres coses, no pas per a la col·lecció de Modernisme, i val a dir que aquesta resposta va fer que la cosa quedés aturada perquè no ho vaig tirar endavant. En realitat, feia temps que ja no es comprava res al museu, i moltes peces que havia suggerit d'ingressar-hi no s'adquirien. Jo havia parlat amb una amiga meua llibretera, l'Anna Maria Casanovas, que volia tancar aviat el seu comerç, i m'havia dit de fer alguna cosa de tipus cultural amb mi, sabia que treballava en la col·lecció de teixit per a Terrassa i li havia demanat si estaria disposada a comprar algun teixit important i donar-lo al CDMT i m'havia dit que sí. Però tot plegat aviat va canviar i no hi va haver temps de comprar-ne cap.

Un dia la Sílvia em va dir que estava preparant el calendari per als propers anys i que li digués quines exposicions tenia previstes, i naturalment les hi vaig dir: «Les flors al Modernisme», segons una idea meua i del meu amic d'aleshores, el Txema Romero, exposició que ja havia proposat directament a la directora del CDMT; «Els arquitectes i decoradors», i algunes més... Se les va apuntar, i acte seguit em va demanar quins altres projectes d'exposicions d'art tenia pel meu compte per fer en altres institucions; n'hi vaig dir alguns i no hi vaig donar més importància. Era l'any 2003 i jo tenia moltes exposicions interessants en dansa: la retrospectiva de Marià Pidelaserra a Barcelona, al MNAC, i a Madrid, a la Fundación MAPFRE; la d'Ángeles Santos a Valladolid, al Museo Patio Herrero; la del pintor rus Serge Charchoune, també a MAPFRE... i, paral·lelament, la revisió de la trajectòria com a dibuixant tèxtil de Josep Palau Oller i «Miralls d'Orient», ambdues per al CDMT.

Amb Josep Palau i Fabre ens vam fer molt amics mentre preparava l'exposició del seu pare; llavors ell estava preparant la seva fundació a Caldetes, i li vaig preguntar per què no donava tot el fons de dibuixos de Josep Palau Oller i Josep Mompou, format per més de 1.500 originals, al CDMT. Com que Palau i Fabre va quedar encantat de la manera que treballava li va semblar bona idea fer la donació al museu de Terrassa. La meua intenció era donar vida a una donació tan important i que es pogués connectar el museu amb la indústria, i que amb motiu de l'exposició alguns dels dibuixos de Palau Oller es poguessin produir en algunes empreses, però des del museu no es va fer cap gestió al respecte i, simplement, se'n van imprimir alguns per fer de cortines per al muntatge. No obstant això, les meves exposicions a Terrassa seguien tenint molt bona acceptació, tant entre el públic com en la premsa, i això va afavorir que quan la directora va presentar els pressupostos per al 2003, des de la Di-

putació li van dir que els tripliqués perquè ja podien destinar molts més diners a la institució. Amb el nou pressupost, molt més folgat, la directora va decidir tirar endavant un projecte que tenia parat de feia temps perquè no trobava finançament: una gran exposició sobre la llana, en la qual es van abocar molts diners i mitjans. Malgrat el cost i la munió de plasmes i audiovisuals, i l'esforç per assolir un desplegament mediàtic, l'exposició no explicava gran cosa més enllà del fet que la llana venia de les ovelles i que «si la mulles es posa calenta», tal com resava patèticament l'eslògan publicitari que va omplir pasquins de tota mena. Amb prou feines hi havia un parell de peces de roba, amagades rere una persiana. Però personalment a mi tant em feia; jo realitzava les meves exposicions amb poc pressupost i plena llibertat, i no em ficava en la resta d'activitats del centre.

No feia gaire que Francesc Fontbona, que estava editant els volums sobre el Modernisme per a l'editorial Isard, m'havia demanat d'escriure la part dedicada als teixits. Quan m'ho va proposar li vaig dir que la faria amb la Sílvia Carbonell, ja que treballàvem junts; ell em va dir que m'ho encarregava a mi i que jo fes el que em semblés. Llavors la Sílvia estava de baixa per maternitat i no anava al museu. Vaig estar dubtant què fer; qui portava la investigació era jo bàsicament, però em sabia greu deixar al marge la Sílvia. El meus amics m'aconsellaven que ho fes sol, però un dia li vaig comentar a la directora del CDMT i em va dir que ho fes amb la Sílvia, que ho fes per al museu. Li vaig dir, doncs, a la Sílvia que ella fes la part final, que jo m'encarregaria de la resta. Va passar el termini i ella no havia fet res; al final, com que marxava a Itàlia a fer un curs sobre orientalisme pagat pel museu, em va enviar tres o quatre fulls a mig escriure i em va dir que els acabés jo i que no volia cobrar res; li vaig dir que cobraríem tots dos, però a parts proporcionals a la feina feta. Ho vaig acabar tot jo i vam signar tots dos. Ara, evidentment, no ho faria, perquè davant del museu la teòricament especialista en teixit modernista ha quedat ella.

Poc després va passar un fet bastant simbòlic de la meva nova situació al centre, situació de la qual jo, confiat de mena, no era gaire conscient. En un viatge a Girona havia trobat en una botiga d'antiquari, Els Quatre Cantons, un tapet deliciós de lli amb un meravellós brodat de ciclàmens. Valia molt pocs diners i el vaig comprar. Dubtava si quedar-me'l jo, de tan bonic com el trobava, o bé oferir-lo al centre. Com que ja no aplegava teixits per a mi —els havia donat al CDMT— vaig decidir que era molt millor que estigués a Terrassa. El vaig dur, i la Sílvia Carbonell el va tenir uns quants mesos sobre la seva taula de treball fins que un dia em va dir que s'ho havia estat pensant i que no l'entrarien a la col·lecció i me'l tornava perquè, d'una banda, podia ser

un brodat modern, i de l'altra no sabíem de quina casa havia sortit. Li vaig respondre que cap problema a quedar-me'l, perquè ja havia estat mesurant aquesta possibilitat abans de dur-lo allà, però que no hi havia cap dubte que el tapet era autèntic: abans de donar-lo a la Sílvia m'ho havia estat mirant amb les restauradores del centre, unes de les millors de l'Estat espanyol, i havíem coincidit a opinar que es tractava d'una peça de l'època. Pel que respectava a l'origen, vaig dir a la Sílvia que tot el que havíem comprat a comerciants no sabíem de quina casa en concret venia, perquè no ens ho deien mai. Va ser una manera de marcar terreny per part de la conservadora i posar en evidència que jo ja no tenia poder.

També va passar llavors un altre fet transcendental al CDMT. El museu tenia un centre de restauració de teixits que s'havia actualitzat a partir de l'acabament de les obres i funcionava molt bé. L'havien concebut i gestionat les dues restauradores del CDMT, que hi eren ja feia quinze anys i que mai no havien pogut formar part de la plantilla perquè les tenien en contracte com a empresa externa. Eren, de llarg, les persones més qualificades del museu. Com que sovint feien de veu de la consciència i remarcaven totes aquelles mancances o problemes puntuals de què patia la institució, no eren persones gaire grates a la directora i la conservadora. Elles també feien nosa, ja, i es va maquinari un pla bastant pervers. De sempre havien treballat juntes i es complementaven molt bé i també de sempre esperaven que un dia podrien entrar amb estabilitat de contracte al museu, després de tants anys que hi treballaven cada dia. La directora les va convocar un dia i els va dir que trauria dues places per entrar al centre, una de restauració i l'altra de conservador/ra i que no els podia assegurar que entressin totes dues, atès que eren departaments i categories diferents. Era posar-les entre l'espasa i la paret i van dir que no s'hi presentarien. Al cap de poc, la directora, amb una fredor que em va colpir, em va comentar el fet i que marxarien, i em va dir textualment: «Mai havia pensat que hauria estat tan fàcil acomiadar-les». Em va saber molt greu, perquè eren les persones més vàlides d'allà, i no sé per què vaig pensar que el proper seria jo.

Pocs dies abans d'inaugurar «Miralls d'Orient», vaig rebre un correu electrònic de la directora que em va trasbalsar; em deia que havia estat parlant amb la Sílvia de la nova exposició i que era una llàstima que fos molt més fluixa que les anteriors que jo havia fet al museu, que tenia poc rigor intel·lectual, que només era pura estètica sense cap discurs i que, atès que ja no érem a temps de replantejar-la, quedéssim urgentment un dia per, almenys, intentar maquillar-la. Per a mi, i encara ara opino el mateix, «Miralls d'Orient» va ser l'exposició més reeixida de totes les que vaig fer al CDMT malgrat que, mal m'està

el dir-ho, totes van ser prou llüides, perquè eren un *tour de force* fet amb molt entusiasme. El correu de la directora em va fer molt mal i em va col·lapsar; aquella nit no vaig dormir i vaig decidir agafar el toro per les banyes i respondre'l dient-li tot el que pensava, començant per l'exposició de la llana. Em vaig despatxar de valent sabent que al museu terrassenc ja no hi faria mai més res. Aquell correu electrònic de la directora em va fer veure l'assetjament encobert que ja feia temps que durava, malgrat ser *freelance* i no estar pas en nòmina ni tenir cap contracte. Jo cobrava per exposicions, com a comissari que n'era, i per fer la collecció i l'assessorament. Primer podia presentar factures mensuals a partir l'aprovació del pressupost, però després em van dir que presentés les factures ben espaïades i sense especificar gaire els conceptes; no hi vaig donar gaire importància i ho vaig fer, acostumat com estic a facturar al final d'un projecte. Com que ja tenien les obres de l'edifici acabades, s'havien situat al mapa, i disposaven d'una bona collecció de teixit modernista que podien anar exposant, jo llavors els feia nosa.

No obstant això, vaig voler acabar «Miralls d'Orient», sense cobrar les darreres partides; tant m'era, es tractava d'un projecte que jo estimava i hi havia treballat molt i el volia acabar com fos. L'exposició va quedar preciosa. Estava dividida en tres parts: «El llegat de la reina mora», «Un jardí del sol ixent» i «Miratges del Paradís». Vaig reunir tota mena de materials, quadres i dibuixos de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Josep Tapiró, Miquel Viladrich, Xavier Gosé; plànols de Domènech i Montaner i Josep Vilaseca; fotografies d'obres d'Antoni Gaudí i Lluís Muncunill; llibres d'Antoni M. Gallissà i Josep Puig i Cadafalch; teixits dels segles xv al xx, tant asiàtics com europeus; vestits de Marià Fortuny i Madrazo, Tórtola Valencia i, entre d'altres, un Pedro Rodríguez esplèndid que tancava l'exposició; cartells, joies, objectes, perfums de Myrurgia, films de Méliès, Segon de Chomon o Josep de Togores i Muntades... inserint tothora en el discurs la collecció de teixits que anava fent per al CDMT. Molta gent em comentava per què hi feia aquestes exposicions, en comptes de fer-les en llocs més importants, però a mi, fins en aquell moment, em semblava molt bé fer-les a Terrassa perquè volia tirar endavant un projecte ambiciós i situar el museu al lloc que li podia correspondre si es feien les coses amb cara i ulls i se sabia treure partit dels fons.

El dia de la inauguració, però —aquella vegada sí que em van deixar parlar perquè ja sabien perfectament que era l'última—, em vaig acomiadar i vaig aprofitar per fer un repàs a tota la feina que hi havia dut a terme, allà. Recordo que al final de la visita guiada de protocol, la directora i la conservadora, que s'esperaven a la sortida, em van demanar estranyades si havia agradat a

la gent... com si fos impossible que allò que elles s'havien mirat d'esquena fos comprensible i agradable als altres.

El catàleg de «Miralls d'Orient», com la majoria de catàlegs del CDMT, no estava a punt el dia de la inauguració. Tenien un sistema tan lent d'edició que mai sortien a l'hora. El catàleg era la culminació del projecte i vaig continuar tirant-lo endavant sense cobrar, però amb tota l'empenta; havia fet la maqueta i la vaig supervisar fins al final, com també tots els textos complementaris que havia encarregat. La Sílvia ja estava incorporada de nou al museu i, a part de fer un text sobre colleccionisme que personalment li havia suggerit, va gestionar els permisos de les imatges. Aquesta va ser la seva feina a «Miralls d'Orient», però es va posar d'autora a l'ISBN —ho vaig descobrir temps després quan cercava els meus— i d'autora principal al web del CDMT. Van presentar el catàleg a Barcelona, a la Casa Pich i Pon i li ho van dir al Francesc Fontbona, que no sabia res de tot el que havia passat. Aquell dia jo era a Istanbul, expressament no volia estar a Barcelona, i vaig celebrar els meus miralls d'orient contemplant la posta de sol al Corn d'Or. No vaig voler saber mai més res del CDMT —i val a dir que ells tampoc de mi; com en el cas de les restauradores, els vaig ser fàcil d'apartar.

La Col·lecció AdM

Si no hagués tingut les exposicions de Madrid i Valladolid m'hauria desmuntat, però per sort tenia altres projectes tan o més interessants i amb molt més reconeixement per part de les institucions per a les quals treballava, i això em va salvar. L'exposició d'Ángeles Santos al Patio Herreriano va ser un èxit molt gran i les que anava fent a la Fundación MAPFRE també. Però l'activitat al CDMT havia fet renéixer en mi l'instint del colleccionista i em rosegava per dins. Quan vaig dir a l'Anna M. Casanovas que ja no calia comprar cap teixit per al CDMT perquè n'estava al marge, li vaig suggerir si estaria disposada a continuar plegats a títol particular la col·lecció que havia iniciat a Terrassa, i em va dir que fes el que a mi em semblés, que si volia fer-ho ella no hi tindria cap inconvenient. Vaig estar mesos pensant-ho, i dubtava si ho feia perquè era interessant o bé per ràbia o venjança, i no volia involucrar-hi tercers i començar cap guerra. Al final, vaig arribar a la conclusió que, fos el que fos, el millor no era destruir, sinó crear, i vaig dir a l'Anna M. que ho tiràvem endavant. Era ja el desembre de l'any 2004. A part de dedicar-nos a recopilar teixit modernista vaig pensar que podríem allargar el període fins a l'*art déco*, atès que a Ca-

talunya tampoc estava ni estudiat ni recopilat tot aquell teixit que s'hi havia produït. L'Anna M. em va dir que busqués un nom per a la iniciativa que no fos ni el meu ni el seu, i llavors vaig pensar a dir-ne Maria de Montpalau inventant-me una germana col·leccionista de teixits del protagonista de *Les històries naturals* de Joan Perucho. Tant a l'Anna M. com a mi ens agradava molt aquesta novella i ho havíem comentat sovint. Vaig conèixer Perucho arran de l'exposició sobre Josep de Togores que havia fet a Madrid, al Reina Sofia, i a Barcelona, al MNAC, l'any 1998. Li havia encarregat un text per al catàleg i ens vam fer amics; un dels llibres que em va regalar i dedicar llavors va ser precisament *Les històries naturals*, i la lectura em va fascinar. A partir del moment que vaig conèixer Perucho en persona i vaig llegir el seu llibre, en l'apartat d'agraïments dels catàlegs que feia hi sortia sempre l'Antoni de Montpalau.

L'any 2005, Joan Perucho ja havia mort, però vaig anar a veure la seva vídua i li vaig explicar el que volia fer i el nom que li volia posar, i ella em va dir que no en digués Maria, sinó Antoni, perquè al seu marit li hauria encantat la col·lecció que volíem fer. I li vam posar, doncs, el nom d'Antoni. La peça núm. 1 de la nova col·lecció va ser el tapet de ciclàmens de Girona. Poc després, durant els primers mesos d'aquell any, amb l'Anna M. vam anar comprant tots els teixits que tenia reservats per al CDMT i que no s'havien adquirit de feia molt temps, a la vegada que en vaig començar a buscar d'*art déco*. Com que les nostres amistats més properes sabien el que ens proposàvem també ens buscaven teixits subjectes de poder entrar a la col·lecció. Vam parlar amb les antigues restauradores del CDMT, l'amistat amb les quals jo havia conservat tothora, perquè ens donessin unes directrius bàsiques per a la conservació i manipulació dels teixits i els vam instal·lar al soterrani de casa de l'Anna M., que havia estat habilitat feia molt temps per a oficines i havia acollit la primera seu del Centre de Càlcul Sabadell.

Aviat vam tenir una bona representació de teixit modernista i vaig proposar al pare Josep de C. Laplana —en aquells moments jo formava part del grup d'assessors del Museu de Montserrat— si podria interessar a l'Abadia de Montserrat dedicar el calendari Serra d'Or de l'any 2008 a la nostra col·lecció, i es va acceptar. Vam triar dotze teixits modernistes i va ser la primera vegada que la col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau va treure el cap en públic.

Paral·lelament, una amiga de l'Anna M. ens va donar un pijama de dia de l'any 1932 que havia estat de la seva mare, del viatge de noces en un creuer pel nord d'Àfrica. Era una peça *art déco* de la reputada casa barcelonina de llenceria Sivilla i la vam entrar com a teixit, naturalment sense pretendre desmuntar-la. Llavors encara no ens havíem plantejat dedicar-nos a la indumentària.

Poc després, en una presentació d'un quadre de Josep de Togores per al futur Museu d'Art de Cerdanyola que jo ajudava a impulsar, va venir una de les seves filles, la Teresa, i comentant un retrat que li havia fet el seu pare als anys cinquanta, jo li deia que el més interessant de l'obra era el vestit que duia i em va dir que encara el tenia, i que en tenia molts de guardats. Com que vaig mostrar interès em va dir que si els volia me'ls donava. Vaig anar una tarda a casa seva, va obrir els armaris i me'n va donar una trentena, del 1947 als anys setanta. Els dels anys quaranta vaig pensar que encara tenien l'esperit una mica *art déco* i que els podia entrar a la col·lecció, els altres els vaig deixar una mica en *stand by*. Aviat, però, vam decidir comprar tres maniquins per poder fotografiar les peces d'indumentària atès que si no es posaven en maniquins era impossible fotografiar-les bé.

Així, em vaig dedicar a anar emprovant tots els vestits de la Teresa de Togores i fer-los fotos, i al vespre, a casa, me'ls mirava amb atenció. A poc a poc, vaig anar caient en l'encís de la moda. Tots aquells vestits eren fets per modistes, no eren de grans noms ni marques, però desprenien un gran encant. La seva propietària tenia molt bona figura i bon gust, li fascinava el cinema i encarregava a les modistes models inspirats en els que duïen les estrelles de Hollywood, i els feia fer amb robes molt ben triades. Primer em van començar a agradar els vestits dels anys cinquanta, després els dels seixanta, i finalment tots. Va ser llavors quan vaig començar a demanar a totes les meves amistats si havien guardat vestits, i va resultar que molta gent n'havia guardat i me'n van començar a donar. Vaig muntar totes les fotografies, ordenades per èpoques, en una presentació que tenia al portàtil que duia, i duc, a tot arreu perquè és la meua eina de treball habitual. A les festes i sopars, quan sortia la meua afició a la conversa, ensenyava la presentació i tothom quedava fascinat, i cada dos per tres queien més vestits. Era una tasca fascinant i aviat em vaig convertir en una mena de Don Juan festejant vestits, un Don Juan barrejat amb l'Archibaldo de la Cruz, el personatge d'*Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel. Estava rodejat de maniquins i vestits en una festa meravellosa i un deliri estètic fascinant. Les senyores conegudes meves, o les mares, àvies i tietes dels meus amics i amigues, em cridaven i m'oferien vestits. Tothom estava encantat amb la meua dedicació i entusiasme. Més d'un cop, sobretot a l'inici de la nova direcció que prenia la iniciativa, m'envaïen els dubtes de si valia la pena dedicar-hi tants esforços, però si transmetia aquest dubte la gent m'animava a seguir endavant.

Amb tot això va entrar el primer Pertegaz de la col·lecció. D'entrada, el que colleccionava, a part dels teixits inicials, eren vestits dels anys seixanta, bàsicament de modistes anònimes; encara no m'havia plantejat fer-ho amb un

rigor i criteri històric ni sistemàtic. Va ser en aquest moment que vaig contactar amb la Rosa M. Martín i Ros per un article sobre l'estat del Museu Valencià que preparava per a *Babelia*, a *El País*. Des del CDMT m'havien criticat molt la Rosa M., no la podien veure perquè el Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona —MTIB— representava una competència directa quan ella n'era directora. Llavors ja no en feia perquè des de la direcció de museus de l'Ajuntament de Barcelona havien iniciat una dura campanya d'assetjament en contra seu. L'havien destituït i li havien tret tot el poder, fins i tot se li negava que pogués investigar o donar conferències al seu propi museu. Vaig trobar la Rosa M. a la inauguració de l'exposició d'Anglada Camarasa a CaixaForum i em va rebre molt bé. Després vam quedar al museu i em va explicar tot el que necessitava sobre el Valencià per al meu article. Poc després vaig anar a una conferència que donava al Museu Barbier Müller, veí del d'Indumentària. Allà, la malaguanyada Tote Barri, que era molt amiga meua i en aquell moment bibliotecària del MTIB, em va comentar esverada que s'estava tancant el seu museu i que ningú no feia res per impedir-ho. Em va explicar la situació i això em va esperonar a pronunciar-me i a denunciar un fet escandalós, el desmantellament del MTIB, antic Museu Rocamora, per ser engolit pel Centre del Disseny, que llavors encara s'anomenava DHUB.

Un dia ho vaig comentar a la Victòria Combalia, a la Margarita Rivière i també a la Jeannine Mestre, l'actriu catalana que resideix a Madrid. Les unes i les altres es van esverar en saber la situació en què es trobava el museu tèxtil barceloní i vam coincidir a endegar una campanya per preservar-lo. La Vicky i jo vam redactar un manifest que vam presentar perquè el signessin a artistes, crítics d'art, escriptors, arquitectes, dissenyadors de moda, intel·lectuals, empresaris... Ben aviat vam aconseguir el suport de molta gent coneguda i ho vam començar a comunicar a la premsa. La presentació del manifest es va fer a la Galeria Joan Gaspar i va comptar amb la presència de Xavier Trias, que va assegurar que si guanyava el seu partit intervindrien en l'assumpte. Nosaltres no anàvem en cap moment contra el Centre del Disseny, simplement dèiem que per vestir un sant no calia desvestir-ne un altre. Que es mantingués el Museu Rocamora tal qual, simplement actualitzant-lo atès que feia temps que no es dotava de cap mena de pressupost, i que en el nou Centre del Disseny hi hagués una representació de la moda i el teixit com de la resta de disciplines artístiques. Des de la direcció del Museu d'Arts Decoratives, que és on es liderava el desmantellament del Rocamora, l'actitud va ser del tot hostil. No obstant això, vam aconseguir un munt de signatures i molt bon ressò en la premsa, i entre molts altres noms importants de la moda o no, van signar Ma-

nuel Pertegaz, Toni Miró, Josep Font, o el cèlebre modista parisenc Azzedine Alaïa. Però va ser inútil, la maquinària municipal no va fer marxa enrere i el Museu Rocamora es va desmuntar per fer-hi unes oficines temporals i una sala d'exposicions també provisional del futur DHUB. Amb això es van gastar una pila de diners d'una manera completament inútil perquè tot era provisional mentre no s'acabés l'edifici de les Glòries destinat a ser la seu del nou Museu del Disseny.

El menyspreu institucional vers Rosa M. Martín i Ros, una de les poques persones que als anys vuitanta i noranta havia mostrat un interès especial per recopilar i estudiar la moda catalana, va afavorir que establíssim un diàleg entre tots dos i preparéssim alguns projectes que no van arribar a realitzar-se per la no-implicació de les institucions. El primer va ser una gran exposició sobre el colleccionisme tèxtil a Catalunya que vam presentar a la Fundació Francisco Godia. Hi vam estar treballant uns quants mesos, vam fer molts contactes i vam localitzar molt material, però al final, com que jo estava en plena campanya per salvar el MTIB, va semblar que no era un moment polític adequat per tirar endavant la nostra iniciativa i la direcció de la fundació es va fer enrere. L'altre projecte que vam presentar plegats era sobre la moda a Barcelona, ofert a CaixaForum, que havia decidit iniciar una línia d'exposicions sobre moda i havia començat amb una retrospectiva d'Agatha Ruiz de la Prada. Aquest altre projecte va tenir la mateixa sort que l'anterior. I encara en vam preparar un de tercer, que vam presentar al Museo del Traje sobre Pedro Rodríguez, però que després d'interessar molt al llavors director, també va quedar parat i no se'ns en va dir mai més res. El refús dels uns i dels altres, però, em va animar a continuar i eixamplar els continguts de la col·lecció que dirigia. Si a les institucions no els interessava, a mi sí, i ho faria a títol individual. En aquesta tasca, la Rosa M. em va animar molt i em va ajudar a continuar endavant.

Paral·lelament, com que s'havia decidit que el MTIB no havia de prendre més protagonisme en el context futur, ja feia temps que es refusaven donacions, sobretot de moda catalana dels anys cinquanta als setanta. Donacions que més d'un cop ens van arribar després a nosaltres. Aquest menyspreu de la moda —actitud que més endavant es rectificaria una mica gràcies a la pressió que va generar el nostre manifest— va afavorir que anés encaminant la col·lecció cap a un recull i un estudi més sistemàtic del que havia estat la moda a Catalunya durant el segle xx, i em vaig posar en marxa cercant peces i testimonis. És llavors quan vaig establir tres grans directrius a la part de moda femenina: les modistes, l'alta costura i el *prêt-à-porter*. Quan vaig començar a conèixer agents de la moda, normalment aleshores ja inactius, vaig anar veient la

importància que tenia fer, o completar, una història que la Rosa M. Martín i Ros tan sols havia pogut iniciar mentre va dirigir el MTIB, però que s'havia parat en sec. Quan entrevistava modistes o dissenyadors, tots es mostraven entusiasmats pel meu interès i això m'animava a continuar.

Entre tants moments emocionants com em succeïen, destaca quan vaig anar a Madrid a donar una conferència sobre el retrat modern en la pintura catalana a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i la nora d'Àngeles Santos, amb qui havia parlat sovint de la meva afició pel colleccionisme de vestits, em va obsequiar amb un esplèndid Lanvin del 1920. O quan vaig poder contactar, quinze dies abans que morís, amb Roser Pujol —coneguda pel seu nom comercial: Rosser—, una persona de les més importants de l'alta costura històrica a Barcelona, llavors totalment oblidada; li vaig ensenyar la meva presentació i vam estar parlant molt de la seva trajectòria fins al punt que deia a les infermeres, tota feliç, que jo faria un llibre sobre ella.

Un altre dels fets decisius per a la majoria d'edat de la collecció tèxtil Antoni de Montpalau va ser quan l'any 2008 amb el Plàcid Garcia-Planas vam planificar fer una petita exposició del que ja tenia aplegat a la Casa Arimon, un edifici modernista de Sabadell que ell estava restaurant pel seu compte per viure-hi i n'estava tan cofoi que li agradava ensenyar-lo al públic. El Plàcid va suggerir d'ensenyar vestits fets o portats per gent de Sabadell i així va néixer «Teixint glamour, un segle de moda a Sabadell» (fig. 1). D'entrada, nosaltres teníem més vestits de Barcelona que no pas de Sabadell, però el Plàcid em va ajudar a aconseguir vestits de la seva família i coneguts seus i vaig aplegar-ne suficients, juntament amb els que ja teníem a la collecció, per poder fer una bona mostra. Ho ensenyariem durant quatre caps de setmana ocupant els dos pisos de l'edifici. Necessitàvem vuitanta maniquins i s'havien de comprar —era més car llogar-los—, i vaig parlar amb la Cambra de Comerç, el Gremi de Fabricants, la Caixa Sabadell i el Banc Sabadell. Val a dir que qui va ajudar més va ser el banc: Miquel Molins, director de la Fundació Banc Sabadell, va trobar interessant la nostra iniciativa i no va dubtar a ajudar-nos a cobrir l'import que faltava per comprar tots els maniquins.

«Teixint glamour» va ser un èxit absolut. Sense cap mena de publicitat, i amb mitjans molt precaris, vam omplir de gom a gom cada dia que va estar oberta l'exposició. El boca-orella va funcionar i hi van passar més de tres mil visitants en els quatre caps de setmana que la vam tenir oberta. El Canal 3/24 en va fer un reportatge, *La Vanguardia* hi va dedicar una plana sencera, i la premsa local també se'n va fer ressò. El públic es va entusiasmar i van caure moltes noves donacions, tant de roba de modista com de les cases importants d'alta



Figura 1. Vista de l'exposició «Teixint glamour», a la Casa Arimon, Sabadell, setembre-octubre del 2008.

costura. El dia de la inauguració, la directora del Palau Robert es va interessar per traslladar l'exposició a Barcelona. Al cap d'uns dies, el dissenyador Joaquim Verdú va fer venir tots els seus alumnes de Barcelona, en dos autocars, a visitar la nostra recopilació. Davant l'interès general vaig veure clar que sí que es tractava d'una iniciativa que valia la pena tirar endavant perquè omplia un buit molt gran en la història del tèxtil i de les arts aplicades o industrials del nostre país. I va ser aquest entusiasme general un dels principals motors del creixement i de les activitats de la col·lecció.

No es tractava d'acumular per acumular, sinó d'aplegar per confeccionar un discurs i donar-lo a conèixer, i sense un espai físic ni cap subvenció pública l'única manera que tenia de fer-ho era muntant exposicions i editant fulletons i en algun moment llibres. Per això vaig anar a veure de nou la Fundació Banc Sabadell per demanar-los una ajuda que em permetés editar un llibre de la col·lecció. Tenia clar amb qui volia fer-lo, amb el fotògraf Jordi Puig —que s'havia ofert a fotografiar els nostres vestits— i l'editorial de la qual ell era soci, Triangle Postals, atès que imprimien molt bé el tema fotogràfic i distribuïen a escala internacional. El Miquel Molins, que també s'havia en-



Figura 2. Entrada a l'exposició «Barcelona alta costura», Palau Robert, Barcelona, desembre 2010 – maig del 2011.

tusiasmat amb «Teixint glamour», de seguida va accedir a ajudar-me a fer el llibre i em va demanar, però, de fer una exposició dels vestits a la seu del Banco Herrero a Oviedo.

Per aquesta ocasió vaig aplegar tot el material que teníem d'alta costura barcelonina, que llavors ja començava a ser nombrós i representatiu. En la tasca d'estudi em va ajudar, sobretot, la Rosa M. Martín i Ros, a qui vaig encarregar un text per al llibre a part d'un altre que vaig demanar a la Margarita Rivière i un de meu. Així va néixer el projecte *Barcelona alta costura, col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau* (fig. 2), que a fora de Catalunya es va titular *La edad de oro de la alta costura*, per no crear un perjudici, malgrat que tothom sabia perfectament que es tractava de moda catalana, atès que Barcelona havia liderat de llarg el món de la moda fins almenys els anys vuitanta del segle passat. La presentació del llibre es va fer a Santa Eulàlia, a càrrec dels periodistes i escriptors Margarita Rivière, Jaime Arias —marit de la dissenyadora de barrets Pilar Gabasa—, amb el fotògraf Jordi Puig i jo mateix, i va comptar amb la presència de Manuel Pertegaz. Per a l'ocasió vam muntar una petita exposició a Santa Eulàlia amb peces molt triades de la col·lecció. El llibre, editat



Figura 3. Vista de l'exposició «La edad de oro de la alta costura», Museo del Traje, Madrid, juliol-novembre del 2010.

en dues versions, català/anglès i castellà/anglès, es va vendre bé, durant mesos les llibreries el van tenir a la vista, i es va poder distribuir a escala internacional. L'exposició itinerant que l'acompanyava va assolir cotes d'audiència a tots els llocs que la vam presentar: Sala de Exposiciones del Banco Herrero a Oviedo, al Museo de Teruel, al Museo del Traje a Madrid (fig. 3), i finalment a Barcelona, al Palau Robert.

L'èxit de l'exposició, sobretot a Barcelona, va generar que pogués iniciar un nou projecte per al Palau Robert, «Barcelona *prêt-à-porter*, 1958-2008» (fig. 4), que seria la continuació del discurs iniciat amb l'alta costura. En aquest nou projecte s'inclouïen alguns dels vestits primerencs de la col·lecció, els de la Teresa de Togores, que no eren fets per modista, sinó comprats en *boutiques*. De *prêt-à-porter*, tret d'aquests primers i alguns pocs més, teníem poca cosa i em vaig posar en marxa per obrir el ventall, furgant a tort i a dret i picant a totes les portes. En dos anys vaig aconseguir un bon nivell de representativitat i vaig plantejar l'exposició com un projecte obert; com que havia de durar nou mesos, faríem tres presentacions de vestits mantenint sempre el discurs cronològic, i faríem gestions per anar-ne captant de nous. Alhora, vaig fer una



Figura 4. Josep Casamartina i Parassols en l'exposició «Barcelona *prêt-à-porter*, 1958-2008», Palau Robert, Barcelona, juny del 2013 – març del 2014.

cerca d'imatges representatives del mig segle que abraçava l'exposició, amb els principals fotògrafs, cartells publicitaris de les marques i dels diversos salons i passarel·les... fins a arribar als joves creadors. Tot plegat anava acompanyat d'una cronologia que, any per any, mostrava els fets més rellevants, naixement de marques, salons, primeres desfilades... i d'un seguit de material audiovisual complementari i un documental produït per TV2 i La Chula, amb guió i direcció meus, i amb entrevistes a les models Teresa Gimpera, Francina i Mònica Boada; la historiadora Rosa M. Martín i Ros; els dissenyadors i dissenyadores Elisa Lacambra, Toni Miró, Margarita Nuez, Teresa Ramallal, Roser Marcé, Isabel de Pedro i Teresa Helbig; els fotògrafs Toni Bernad i Manuel Outumuro; els comerciants Isabel Estrany —de Camiseria Pons—, Lluís Sans —de Santa Eulàlia— i Jean Pierre Bua; la directora del Saló Gaudí, Susana Frouthmann; el coordinador del Saló Gaudí, Egidio Ghezzi; l'industrial Josep M. Garcia-Planas; i el director general de Comerç, Artesania i Moda de la Generalitat de Catalunya, Miquel Rodríguez. La culminació del projecte, amb tot el material aplegat —vestits, fotografies, documents i cronologia—, hauria de ser un llibre que fes parella al de l'alta costura i que encara està pen-



Figura 5. Detall de l'exposició «Balenciaga y la alta costura en Barcelona», Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria, març del 2013 – març del 2014.

dent de producció i finançament. L'exposició «Barcelona *prêt-à-porter*» al Palau Robert ha estat de nou un gran èxit de la col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau, amb 308.000 visitants i un reconeixement unànime, tant per part de dissenyadors com d'escoles de disseny de moda — amb els alumnes de les quals s'han fet col·laboracions a l'aparador del Palau Robert— i públic en general.

Mentre preparàvem l'exposició del *prêt-à-porter*, també vaig presentar un projecte al Museo Cristóbal Balenciaga, de Getaria, sobre la presència del gran modista basc a Barcelona, i gràcies a l'interès de Miren Arzalluz, conservadora del museu donostiarra, el vam poder tirar endavant. «Balenciaga y la alta costura en Barcelona. Proximidades y distancias» (fig. 5) ha estat una de les exposicions més boniques i ben muntades que hem fet de la col·lecció. Una col·laboració entre la institució basca i nosaltres del tot satisfactòria. Per complementar la iniciativa vaig poder escriure i dirigir un documental, realitzat per Ferran Alberich, que rastrejava la presència i la influència de Balenciaga en la capital catalana.

Ara mateix tenim entre mans amb el Palau Robert la presentació de la mostra «Catalunya és moda, de l'alta costura al *prêt-à-porter*», a Brussel·les, a la seu

de la Generalitat de Catalunya, durant els mesos de maig i juny del 2014. En tots aquests projectes, el suport del Banc Sabadell ha estat essencial. Actualment estem en curs de convertir-nos en fundació per tal de preservar el contingut de la col·lecció i també per poder tenir una plataforma que permeti gestionar la continuació i el futur de la nostra iniciativa. La Fundació Antoni de Montpalau tindrà com a presidenta Anna M. Casanovas, com a secretària Rosa M. Martín i Ros, i a mi mateix com a vicepresident i director. Ara per ara, la col·lecció té més de tres mil vestits, a més de centenars de complements —barrets, sabates, bosses—, dibuixos, teixits, mostraris, fotografies i documentació. Des de fa tres anys hi ha una persona, la Teresa Reverter, que treballa en la col·lecció de manera habitual en tasques de catalogació i coordinació; una modista puntual, l'Anna Blanquer, que repassa i posa a punt les peces, i molts becaris de les escoles Massana, Bau i Illa, entre d'altres, que anualment fan les seves pràctiques amb nosaltres. Entre altres projectes s'ha col·laborat activament en el documental sobre Manuel Pertegaz realitzat per TVE, en diverses exposicions organitzades per Santa Eulàlia, pel 080 Barcelona Fashion, o Pronovias. Revistes i dominicals com ara *Marie Claire* o *El Semanal* d'*El País* i, entre d'altres, *L'Avenç*, i diaris com *La Vanguardia*, *El País*, *Avui*, *El Punt*, *Ara*, *ABC*, *El Mundo*, *El Diario Vasco*, *El Correo del Norte*, i també molts altres, han dedicat reportatges a la col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau. D'altra banda, TV2, TV3, Antena 3 o BTV li han dedicat reportatges. Des de fa un any, la família Garcia-Planas ens deixa la fàbrica Artèxtil de Sabadell per guardar-hi part dels nostres fons. I és tot aquest reconeixement i generositat per part de tothom, donants, col·laboradors, institucions, premsa, estudiants, públic..., que ha fet possible que la Col·lecció Antoni de Montpalau, que va néixer com una petita iniciativa fruit d'un trist desengany, hagi acabat sent el que és en l'actualitat. Moltes gràcies!

Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el colleccionisme

IGNASI DOMÈNECH

Museus de Sitges

Miquel Utrillo (Barcelona 1862 – Sitges 1934) és una figura fonamental per entendre el desenvolupament del mercat de l'art a Catalunya des de finals del segle XIX fins al 1920 (fig. 1). El seu paper fou transversal i actuà en els diferents camps que estructuraven aquest món complex que es dibuixa amb alguns clarobscur. Transversal perquè actuà des de la crítica, la promoció cultural, l'assessorament a artistes, comerciants i colleccionistes i també com a comerciant. Com veurem més endavant, Utrillo recollí al llarg dels anys una petita col·lecció d'obres dels seus amics en els diferents períodes de la seva vida lligada a l'art.

La figura d'Utrillo ha ocupat espais destacats en els estudis d'història de l'art i de la cultura a casa nostra. El seu paper fonamental en el desenvolupament del Modernisme i del Noucentisme el converteix en un dels personatges més citats en els estudis d'aquests moviments. L'any 2009 l'Ajuntament de Sitges organitzà diverses activitats programades dins l'Any Utrillo, instaurat en commemoració del 75 aniversari de la seva mort. Entre les activitats programades cal destacar l'exposició «Miquel Utrillo i les Arts», comissariada per Vinyet Panyella, de la qual ens resta el catàleg que constitueix el seu primer estudi biogràfic i artístic (*Miquel Utrillo i les Arts* 2009).

Aquest estudi es basa en bona part en la revisió de la correspondència conservada en l'Arxiu Utrillo a la Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges (BPSR-AMU, a partir d'ara AMU), que guarda també el fons Utrillo, amb algunes obres d'art, la seva biblioteca i diferents tipus d'objectes i docu-



Figura 1. Ismael Smith i Marí. *Retrat de Miquel Utrillo*. Reus, 1910. Bronze, Fundició Ginfer, 47 × 23 × 21 cm. Museu de Maricel, Sitges (Fons Maricel núm. inv. 1).
© Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

mentació. La revisió d'aquesta correspondència ens aporta moltes notícies del funcionament del mercat artístic, els seus agents, les transaccions i el paper fonamental desenvolupat per Utrillo en aquest àmbit. Cal assenyalar, però, que una revisió a la correspondència de l'Arxiu Utrillo ens revela clarament que no s'ha conservat en la seva totalitat. En el fons no trobem ni una sola carta de persones tan lligades a ell com Casas o Rusiñol, i existeixen altres grans buits que demostrin la desaparició de part de la documentació. Podríem pensar que Utrillo no va conservar tots els documents de la seva correspondència, però l'existència de diferents cartes adreçades a ell, escrites per Rusiñol, Casas, Picasso i d'altres en diferents fons documentals com l'Arxiu de la Sala Parés o la Biblioteca de Catalunya, fan que descartem aquesta idea. Tampoc es conserva cap fotografia de les enviades pels comerciants o artistes oferint les seves obres i objectes. Si bé sabem, a través de la correspondència amb Deering, que moltes van ser enviades als Estats Units per fer consultes al col·leccionista, també

podem intuir que les fotografies d'obres sense interès comercial han desaparegut.

Coneixem la venda de les cartes de Casas feta per Miquel Utrillo i Vidal, i podríem pensar que la resta de «casuals» desaparicions poden ser degudes al mateix agent. Aquesta idea de dispersió es pot confirmar també amb la pobresa de la seva biblioteca. És estrany pensar que els llibres avui conservats a la Biblioteca de Sitges siguin aquells que feren escriure a Josep Pla que Utrillo posseïa la «millor biblioteca del país sobre la Mediterrània» (Pla 1981: 32). Tanmateix, malgrat la mutilació del fons, la lectura de la correspondència conser-

vada ens aporta dades interessants per construir una imatge del que fou el mercat de l'art a Catalunya i el paper actiu d'Utrillo en aquest camp; un mercat actiu, però precari i poc especialitzat o professionalitzat, en què la tipologia d'agents implicats era més àmplia que en l'actualitat.

Utrillo fou un destacat protagonista del panorama cultural català des de les seves col·laboracions a *La Vanguardia* com a corresponsal a París, entre 1889 i 1891 i l'any 1895, en les quals radiografiava l'actualitat artística de la llavors capital de l'art. L'any 1898 col·laborà en la revista *Luz*, amb la seva secció «Arte Nuevo» que presentava l'obra d'artistes emergents com Isidre Nonell, Puvis de Chavannes, Darío de Regoyos o Ricard Canals. L'any següent, col·laborà en el setmanari artístic i literari *Quatre Gats*, que aparegué entre els mesos de febrer i maig del 1899. La productiva relació entre ell i Ramon Casas en la revista editada per la cerveseria fundada per Pere Romeu tingué una continuació natural en *Pèl & Ploma*, de la qual fou director.

Amb *Pèl & Ploma*, la figura d'Utrillo inicià un període de gran visibilitat en el món artístic català. Fins al 1907, la direcció de les dues revistes que serien fonamentals per construir el moviment modernista i el Noucentisme, *Pèl & Ploma* (1897-1903) i *Forma* (1904-1907), el convertiren en una figura de referència en l'àmbit artístic. A *Pèl & Ploma*, Utrillo fou l'únic redactor, i tal com ell mateix deia hi escrivia «gazetilles o comentaris artístics sense cap pretensió literària que fóra molt poca solta, essent produïda per un sol escriptor» (Utrillo 1899: 2). També transcendí el paper de mer director a *Forma*, veritable gresol dels postulats noucentistes, imprimint en la publicació un rol de far de les tendències contemporànies dins la plàstica hispana, atorgant a la revista un segell de producte d'alta cultura. La llista d'articles relacionats amb el món de l'art és enorme. Cal no oblidar tampoc que Utrillo exercí la crítica també des de tribunes com ara *La Publicidad* o *La Noche*, *Museum*, *Vell i Nou* i d'altres, i que publicà diverses monografies sobre El Greco (1906), Ribera (1907) i Zuloaga (1909).¹

D'altra banda, l'any 1904 Miquel Utrillo entrà a formar part de la Junta de Museus i Belles Arts, en concepte de pèrit i actuant també com a secretari, càrrecs que ostentà fins al 1905. En aquell període, la Junta tenia com a màxim objectiu l'ampliació dels fons del Museu de Belles Arts, mitjançant adquisicions per compra o dipòsit. En l'exercici de les seves funcions dins la Junta, trobem Utrillo implicat en la realització de diferents dictàmens sobre l'auten-

1. Per consultar la bibliografia completa de Miquel Utrillo vegeu Francesc PARRA, «Bibliografia de Miquel Utrillo». *Miquel Utrillo i les Arts*, Ajuntament de Sitges, 2011, pàg. 269-281.

ticitat de les obres i justificant-ne la compra, com en el polèmic cas de l'adquisició de la collecció del baró de Quinto, l'adquisició dels quadres de Ribera de la collecció Maroto de Palma de Mallorca, o enviat a Madrid per ocupar-se de la gestió del llegat Valldeperas. En aquest viatge a Madrid a la cerca d'obres, que realitzà l'estiu del 1904, Utrillo envià una carta a Carles Pirozzini, secretari de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, en la qual explica la seva activitat a la capital i on demostra un coneixement aprofundit de les fonts del mercat i dels pintors antics:

He vist molts centenars de quadros i obres d'art, pero res t'escrich, porque més val parlarne de viva veu. Sols te diré que prescindint de Velázquez, del que no se'n veu cap, dels demás, Goya inclús, me veurie am valor per fer un museu superior al Prado, per estupenda que sembli la cosa. J'an pots estar segur. Només de Goya, ting vuitanta (80) fotografies inèdites. Ja no parlo de Grecos, Murillos, Riberas, Ticianos i fins Rafels i Watteaus.

Utrillo també féu gestions a Madrid acostant-se a diferents particulars, entre els quals Lluís de Navas (Boronat 1999: 259-260).

En el bienni 1904 i 1905, Utrillo tingué una presència molt activa en les activitats de la Junta, per exemple l'organització de l'Exposició d'Art Antic o les negociacions per l'arribada a Barcelona de part dels fons del Museo Nacional de Pintura de Madrid, dirigit llavors per José Villegas, negociacions per a les quals fou comissionat per la mateixa Junta. Totes aquestes activitats introduïren Utrillo en el coneixement del mercat, a través de l'estudi de diverses col·leccions privades, i també al fet de poder estudiar les reserves de les col·leccions públiques. Al mateix temps, Miquel Utrillo es familiaritzà amb el tracte amb antiquaris i agents que dirigien el mercat artístic hispànic.

Però probablement fou la direcció artística de l'Enciclopèdia Espasa, tasca que exercí entre 1906 i 1919, el que afirmà la situació d'Utrillo en un lloc privilegiat per traçar tota una xarxa de relacions amb el món de l'art antic i contemporani. Castellano, en el seu estudi sobre l'Enciclopèdia Espasa, constata que l'any 1907 Utrillo emprengué un viatge per França, Suïssa, Bèlgica, Alemanya, Àustria, Hongria, Romania i Anglaterra, recollint informació sobre la història i l'activitat artística d'aquests països, i traçant en aquest cas també una veritable xarxa de contactes que facilitaren la recollida d'un immens repertori iconogràfic que abocà en aquell gran projecte editorial. Cal destacar igualment la seva tasca de redactor de nombrosos articles sobre temes tan diversos com biografies de pintors del *Quattrocento*, art bizan-

tí o xinès i nombroses entrades de moviments, estils i períodes artístics (Castellano 2000).

Sens dubte, aquesta imatge de *connaisseur* i la seva formació d'enginyer foren raons determinants perquè Charles Deering li encarregués la construcció de Maricel l'any 1909 i la cerca d'obres per engrandir la col·lecció de què ja disposava, a partir de la seva xarxa tentacular de contactes en les diferents esferes de l'art. Si bé és cert que no fou l'únic agent actiu en la captura d'obres per a la col·lecció de Sitges,² en què Charles Deering mateix va tenir un paper determinant, Utrillo es convertí en un veritable referent del mercat des d'aleshores i fins al trist final del projecte, l'estiu del 1921, quan el col·leccionista americà abandonà Sitges amb les seves obres.³ Utrillo, com ningú, podia oferir a Charles Deering els coneixements i els contactes amb el mercat de l'art i de l'antiquariat que servien als seus interessos, en els dominis del mercat de l'art espanyol.

D'altra banda, la relació que va mantenir amb Santiago Segura, un dels agents culturals més importants de la segona dècada del segle passat a Catalunya, va ampliar la seva capacitat d'incidir en el mercat de l'art català del període, i li va permetre actuar sobre diferents aspectes de la promoció d'artistes i el comerç. El promotor de la galeria i botiga Faianç Català, inaugurada el 4 de març de 1909, obrí sis anys més tard les Galeries Laietanes en un local contigu, i l'any 1916 l'establiment La Basílica, dedicat a les antiguitats. L'any 1917 Segura inaugurava botiga a Sitges, un comerç regentat per Joan Salvat

2. Ramon Casas va tenir un paper important en aquest camp, tal com explica Isabel Coll en la seva publicació *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in Art* (Coll 2012: 124-135).

3. Per saber més sobre la col·lecció Deering a Sitges i el seu final podeu consultar: Josep PIJOAN, «La col·lecció Deering de Maricel al museu de Chicago», *La Gasetta de les Arts*, vol. 1, núm. 3, 1924, pàg. 4-5; Bonaventura BASSEGODA, «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya: Puiggarí i les exposicions de l'Associació Artística-Arqueològica Barcelonense, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el palau Maricel de Charles Deering», a Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic a Catalunya*. Memoria Artium, 2007; Bonaventura BASSEGODA i Ignasi DOMÈNECH, «Charles Deering and the Palacio Maricel in Sitges», a Inge Reist and J. L. Colomer, *Collecting Spanish Art. The Frick Collection*, Nova York, 2012, pàg. 149-174; Sebastià SÁNCHEZ, «Col·leccionisme, art i reminiscències medievals. Charles Deering i el Palau Maricel de Sitges». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXII, 2011, pàg. 91-112; Isabel COLL, *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in Art*. Northwestern University Press, Evanston, 2012; Immaculada SOCIAS, «Nuevas fuentes documentales para la interpretación del levantamiento de la colección Deering de Sitges en 1921», a Immaculada Socias y Dimitra Gkozgekou (eds.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, 2013.

Papasseit. A Sitges obriren botiga també Artur Ramon i Josep Dalmau. Segura ho féu en una casa propietat de la família Utrillo.

Justament, Segura establí una fecunda relació professional amb Miquel Utrillo des dels orígens de la seva activitat a Barcelona i fou aquí quan Utrillo pogué desplegar de manera més professionalitzada la capacitat d'encaixar diverses aptituds i habilitats estratègiques per esdevenir una figura clau, un referent del mercat artístic. Quan el Faianç Català inicià la programació de les exposicions, Utrillo realitzà una tasca transversal que passava per escollir els artistes, muntar les exposicions, organitzar-ne la difusió —sovint ell mateix exercia de crític en diverses publicacions— i, finalment, tancar el cicle buscant els compradors.

Jaume Vidal ha assenyalat el paper definitiu en la consagració de Joaquim Sunyer a partir de l'exposició que li organitzà Miquel Utrillo al Faianç Català l'abril del 1911 (Vidal 1998: 63). L'exposició individual significà la consagració del fins llavors poc conegut pintor i la inauguració d'un nou camí estètic dins la pintura catalana contemporània, una pintura sense efectes lumínics ni atmosfèrics, basada en un clar sentit arcaïtzant, uns efectes que es podien veure clarament en les obres *Pastoral* i *Mediterrània*, que havien de ser un dels pilars de la nova estètica noucentista. Utrillo llavors ordí una veritable operació de promoció encarregant a Joan Maragall un text en què qualificà l'obra de Sunyer d'«arquetípica de l'esperit català». Utrillo encarregà també el text del catàleg al crític francès Léon Bazalgette, i ell mateix escriví una altra crítica a *La Publicidad*. El cercle de l'activitat promocional de Sunyer es tancà amb la recomanació d'Utrillo a Cambó, que acabà comprant *La Pastoral*. Una acció, doncs, orgànica i ben plantejada que abraçava els diferents àmbits i circuits del mercat artístic.

Aquesta acció, podríem dir «integrada», de difusió i promoció de l'obra de Sunyer no fou l'única, ni tan sols la primera. Podem creuar la llista d'exposicions a les galeries de Segura amb els articles publicats per Utrillo en diferents diaris i revistes i constataríem algunes clares coincidències que formen part d'una política de promoció.⁴ També sembla clar que gran part de textos de presentació dels catàlegs de les exposicions del Faianç o de les Galeries Laietanes sense signar poden ser atribuïts a Utrillo mateix, que signà ben po-

4. Sense voler ser exhaustiu, aquest fet succeí en l'exposició de les Arts i els Artistes (27 de febrer – 12 de març de 1911). Llavors Utrillo publicà un article laudatori el dia 2 de març a *Las Noticias* titulat «El Salon de les Arts i els Artistes». Quan organitzà l'exposició dels germans Zubiaurre, dedicà un article il·lustrat de cinc pàgines en el número 3 de la revista *Museum*. Hi ha altres exemples com en el cas de l'exposició d'Oleguer Junyent i Enric Casanovas, entre d'altres.

ques vegades les presentacions, com succeí en l'exposició abans esmentada de Sunyer, que també incloïa un text del crític Bazalgette. Aquesta tasca de promotor ja l'havia iniciada els anys que restà oberta la cerveseria Els Quatre Gats, com veurem més endavant.

Miquel Utrillo va tenir també un paper important en el que podríem anomenar el mercat institucional amb la seva activa participació en les exposicions d'art més importants de les dues primeres dècades del segle a Barcelona: la V Exposició Internacional d'Art i Indústries Artístiques de Barcelona del 1907 i l'Exposició d'art francès del 1917.⁵ En el primer cas, les sales del Palau de Belles Arts de Barcelona, decorades per diversos artistes locals, acolliren 2.013 obres de diferents branques de les arts, des de la pintura i l'escultura fins a les arts industrials. La crònica de la revista *Forma*, dirigida per Utrillo, fou una de les més ambiciosos (Utrillo 1907: 281-318) i el catàleg de l'exposició ens mostra un repertori d'artistes mai present a la ciutat fins llavors. Al préstec d'artistes francesos com Rodin, Manet, Monet, entre molts d'altres, alguns importants galeristes com ara Paul Durand-Ruel enviaren part dels seus fons, però les seves expectatives econòmiques no es van complir a causa del poc interès del mercat local, privat i institucional en els seus artistes. En una carta del marxant al secretari de l'exposició, Carles Pirozzini, reproduïda per Mariàngels Fondevila, Durand-Ruel escriu:

Sento que en el país de Velázquez, Greco i Goya tinguin tan poc respecte pels artistes francesos, oferint per exemple 4.000 F. per un Monet, quan el preu és de 27.000 F., sinó més, i estic molt disgustat d'haver-me privat d'aquestes magnífiques obres durant el temps que han estat a la vostra disposició i que han estat tan mal considerades (Fondevila 2013: 5).

Sembla que la participació d'Utrillo en l'exposició anà més enllà de la realització de la decoració de la sala dedicada a Zuloaga. L'Arxiu Utrillo conserva una carta fins ara inèdita del marxant parisenc redactada en un to similar a l'enviada a Pirozzini i de la qual es desprèn que Utrillo tingué alguna relació amb l'arribada de les obres del marxant a l'exposició. Durand-Ruel li escriu:

5. Al voltant de l'exposició del 1907, vegeu: Francesc MIRALLES, *Història de l'Art Català*, vol. VII, Barcelona 1985, pàg. 202-204; Francesc FONTBONA, «Los impresionistas franceses en Barcelona en 1907», *Archivo Español de Arte*, núm. 250, 1990; Helena BATLLE, «Exposicions i galeries d'art», a Francesc Fontbona (dir.), *El Modernisme*, vol. IV, L'Isard, 2005, pàg. 241-248. Sobre l'exposició d'art francès del 1917, vegeu: Francesc MIRALLES, *Història de l'Art Català*, vol. VIII, pàg. 36-38.

L'exposition de Barcelone doit fermer le 4, c'est-à-dire dans 2 ou 3 jours. Je suis très pressé de recevoir les tableaux que j'y avais prêtés et qui me sont demandés pour une autre exposition où je suis certain d'en vendre un grand nombre et il faut, pour pouvoir les envoyer en temps utile de Barcelone les prochains jours de novembre. Je vous serais très reconnaissant si vous avez quelque pouvoir sur la direction de l'exposition, de faire en sorte que l'expédition ne soit faite de la fermeture, c'est-à-dire mercredi ou jeudi. Le moindre retard me serait préjudiciable.

Je regrette beaucoup d'avoir envoyé tant de belles choses à cette exposition où elles ont été si peu appréciées. Vous savez sans doute qu'on a eu l'imprudencia de me faire offrir des prix ridicules pour 3 tableaux de Monet, de Renoir et de Pissarro.

J'ai répondu naturellement que je n'avais pas l'habitude de demander 4 fois la valeur de mes tableaux et j'ai considéré ces offres comme des risettes.

Je vous remercie des bons soins que vous avez donnés à l'arrangement de mes tableaux et je regrette qu'il n'y ait pas à Barcelone un plus grand nombre d'hommes capables comme vous d'apprécier les belles choses (AMU s/n).

Francesc Fontbona, el primer a tractar el tema dels impressionistes francesos en l'exposició del 1907 (Fontbona 1990: 312-323), parla de la presència en l'exposició de tres obres de Manet, vuit de Monet, vuit de Pissarro, vuit de Renoir, vuit teles de Sisley i quatre de Berthe Morisot, seleccionades pel pintor Josep Maria Sert, delegat de l'Exposició a París, juntament amb Alexandre Cortada i Eugeni d'Ors. Les ofertes ridícules realitzades al marxant — 3.000 pessetes per un Monet marcat en el catàleg amb 22.000 francs, o les també 3.000 pessetes per un Sisley valorat en 12.000 francs —, en un moment que les dues monedes tenien un valor similar, comportaren la pèrdua d'una oportunitat única per adquirir per al museu de Barcelona unes obres que temps després arribaren a uns preus molt superiors.

Miquel Utrillo va tenir un paper més destacat en l'organització del projecte de l'exposició d'art francès a Barcelona l'any 1917, a partir de les seves bones relacions amb polítics i intel·lectuals de la Catalunya Nord. La correspondència conservada a l'Arxiu Utrillo amb el pintor Josep Maria Sert (AMU s/n), llavors establert a París, com també amb el polític rossellonès Jules Pams (AMU s/n), explica detalladament els preparatius de l'exposició, un tema que ha estat tractat per Edmond Raillard i Eliseu Trenc (Raillard i Trenc 1986 i Trenc 2013: 60-61). L'exposició, que mostrava un ampli repertori d'obres d'artistes francesos entre l'impressionisme i el cubisme, centrà un conjunt d'activitats també literàries i musicals que s'organitzaren des d'un clar activisme francòfon en plena guerra, per tal d'agrair a les autoritats franceses el bon acolliment que sempre havien ofert els *salons* francesos als artistes espanyols.

Maricel

Arribats aquí, recordem que Miquel Utrillo compaginà des del 1909 el paper de director artístic de l'Enciclopèdia Espasa amb les diferents feines exercides a les galeries de Segura, fins a la prematura mort del promotor l'any 1918 i la direcció del projecte de Maricel a Sitges. L'encàrrec de dirigir la construcció de Maricel i omplir-lo de contingut li arribà en plena maduresa física i intel·lectual, i el situà en una posició privilegiada entre els comerciants d'antiguitats i els artistes emergents que veien en ell la capacitat de comprar o de defensa del seu treball o les seves mercaderies. Miquel Utrillo no era un personatge novell en el panorama artístic i cultural; ja tenia més de quaranta anys i un llarg recorregut que el posicionava com un polígraf reputat. Els seus viatges per Europa, les estades a París i a Chicago i Nova York, l'havien ajudat a bastir-se una aura que amplià amb les edicions de *Pèl & Ploma*, *Forma* i la seva activa participació en el món de la crítica i del comerç. El projecte de Maricel i la rapidesa de la seva construcció com a conjunt arquitectònic, però també artístic, gràcies a una important injecció econòmica de l'industrial i colleccionista americà, li arribava en un moment de maduresa, ja ben situat en una posició de control del mercat artístic en totes les seves vessants.

Des de l'origen de la construcció de Maricel podem constatar com el ventall d'informadors i oferents fou molt ampli. Una part important d'aquests, avisaven de l'existència d'elements per construir i decorar el conjunt. Oleguer Junyent informava des de Madrid el 4 de desembre de 1914 d'una magnífica reixa i des de Palma de Mallorca, el 19 d'abril de 1916, d'un conjunt de finestres i portals de pedra (AMU s/n). Un bon amic d'Utrillo, l'arquitecte Bonaventura Bassegoda, escrivia el 30 de juny de 1916:

[...] encara que no et veig me recordo de tu i t'escric per a fer-te saber que tinch al taller un march d'alcoba y unas portes que encara que pintadas son dauradas per dins. Si't fan falta diaga'm qualcom y te les faria veure. Abuy al carrer ampla nº 42 he vist una d'alcoba y una porta superbs ab una decoració lluis XIV y un daurat magnífich. Lo que hi ha es que no se'ls volen pulir, encara que me han dit que els hi oferien 500 pessetes (AMU 2619).

Bassegoda dibuixa un senzill esbós de la primera decoració de fusta i bé podria ser la que encara es troba al primer pis de la residència de Maricel, just davant d'un segon marc d'alcoba inspirat en l'estil Lluís XIV.

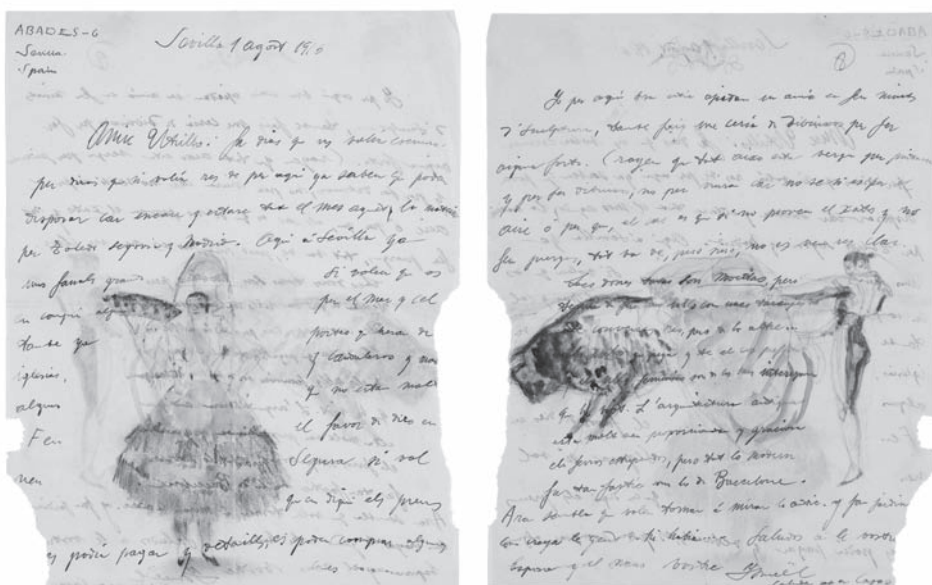


Figura 2. Carta d'Ismael Smith adreçada a Miquel Utrillo. Sevilla, 1 d'agost de 1916. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges. AMU s/n. © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

Diverses cartes de Santiago Segura, datades entre 1910 i 1918, escrites des de Madrid, Barcelona i València, parlen de l'adquisició d'aquest tipus d'objectes antics: columnes, marcs de retaule, portes i marcs, entre d'altres, que el propietari del Faianç Català presentava a Utrillo com un exemple de bones adquisicions a causa de la seva forta demanda (AMU s/n). Les imatges de l'interior de la botiga La Basílica o del mateix Faianç, mostren aquest tipus d'objecte en exposició.

També Ismael Smith, en una carta enviada des de Sevilla el 10 d'agost de 1916, oferia a Utrillo diferents elements per decorar Maricel: «Aquí a Sevilla ya uns fanals grans. Si volem que us els compri per Mar y Cel [...]. També hi ha candeleros y portes de iglesias», i li demana que preguntis a Santiago Segura si podria estar interessat en tot el que pot adquirir (AMU s/n) (fig. 2).

Aquest tipus de comerç sembla molt actiu. En aquest sentit cal recalcar com aquest gust per la decoració evocativa del passat, de la qual Maricel fou un clar exemple, no es resolgué únicament amb l'adquisició d'una gran col·lecció de mobles i objectes antics. Utrillo adquiria per a Maricel tota mena de fragments de retaules o elements arquitectònics de fusta com ara llindes, columnes, capitells, arrambadors ceràmics o conjunts de rajoles antigues i por-

tes per aplicar a l'edifici o bé crear mobles facticis que convienien amb tota naturalitat amb un conjunt de mobiliari antic, d'origen hispànic o europeu. Aquesta combinació eclèctica de diferents èpoques i estils creava uns ambients cultes que constituïen els paisatges interiors del colleccionisme del moment. L'adquisició d'aquest tipus de materials fou molt habitual en aquell període. Alberto Velasco reproduïx una carta de l'arxiu de la parròquia de Montmagastre del 1922 on l'antiquari Joan Cuyàs es promociona com a comprador d'aquesta mena d'objectes, «coses sobrantes» segons ell, i escriu «yo empleo las maderas y cosas compradas en salones, techos, pasos de puertas, oratorios pequeños y aplicaciones varias, cuya afición he fomentado yo en esta Ciudad desde unos veinticinco años y cuyos clientes son mis consumidores» (Velasco 2013: 270-271).

No cal menystenir aquest àmbit del mercat de les antiguitats que va desenvolupar un paper fonamental en la dispersió de conjunts de pintura, retaulles barrocs o taules renaixentistes que, desmuntades i trossejades, augmentaven de valor quan se separaven les parts pintades i les ornamentacions en conjunts diferents (fig. 3).

En una altra direcció, la llista de pintors i escultors que ofereixen obres d'alta època a Utrillo per a Maricel és molt àmplia: Meifrèn —ven una taula gòtica—, Gustavo de Maeztu —ofereix un sant Pere d'El Greco—, Beltrán Masses —ofereix pintures de Goya—, Marià Andreu —ofereix una miniatura de Goya—, Alexandre de Riquer —una col·lecció de dibuixos i gravats de Fortuny—, Paco Durrio —una obra de Ribera—. En les seves cartes, que no podem reproduir en la seva totalitat, se sobreentén una habitual dedicació al mercadeig i un coneixement quasi sempre aprofundit de les obres que ofereixen. El paper d'artista comerciant entre els anys deu i vint del segle passat de-



Figura 3. Penjador. Maricel, Sitges. Fotografia: IAAH. Arxiu Mas.

mostra una clara inèrcia respecte del que succeïa a finals del segle anterior, en un mercat encara poc especialitzat però força viu. Gran part dels artistes hispànics participaven activament en la cerca d'obres, convertits en autèntics *savants*. Des del món de la curiositat intel·lectual, del coneixement dels mestres antics o des de l'òptica de l'artista col·leccionista, una gran nòmina de pintors participaven activament en el mercat artístic del qual Utrillo era un pilar bàsic. Les ofertes que podem llegir en la correspondència són bàsicament de pintures de Goya i d'El Greco, encara que no podem saber quines obres són. En els casos dels pintors abans esmentats, les cartes remetien a una imatge enviada que no conservem.

Un exemple el trobem en la carta del pintor Gustavo de Maeztu, que, des de Bilbao, el febrer del 1916 ofería a Utrillo una obra d'El Greco. «[...] tiene 1 m.10.c × 0,90 m y es muy parecido al san Pedro que tiene Rusiñol» (AMU s/n). Paco Durrio, en una carta escrita a París el 23 de desembre de 1918, reclamava, de manera molt educada, el seu protagonisme en la troballa d'un quadre de Ribera, la fotografia del qual li havia fet arribar mitjançant un amic comú, Jaume Brossa. L'escultor proposava l'adquisició del Ribera, obra de la qual defensa la qualitat, per tal de millorar «la situación difícil por la cual atravieso, a cambio bien entendido de una soberbia adquisición» (AMU 2764).

El 12 d'octubre de 1914, Riquer li escrivia:

No et preocupis, no t'espantis, no vinc a proposarme jo, és una cosa que no la sabria fer mai, però si vinc a proposar-te la col·lecció d'aiguaforts de Fortuny, proves adquirides a la vidua Sra Madrazo, totes elles firmades y estat immillorable. Son proves de la serenata; l'Anacoreta Y Cabila mort, cent francs cada una. Ademes dos bocetos pintats per Fortuny y una esplèndida acuarela del mestre, estudi molt acabat del grupo de arabs a cavall per lo seu cuadro = correr la pólvora =. Aquesta acuarela 6000 ptes. Dels dos estudis anteriorment citats, un d'ells = 500 p y l'altra = dona nua, 1600 p. Un boceto de Benet Mercader 600 p. (AMU s/n).

És interessant veure el motiu d'aquest oferiment quan Riquer escriu «em diuen que estas arreglant a Sitges una sala d'art català». Es tracta òbviament de la col·lecció que Deering feu créixer des de la seva arribada a Sitges i que aniria ampliant amb l'ajuda de Miquel Utrillo i també de Ramon Casas. El conjunt es va situar a Maricel de Mar, la part del conjunt destinada a habitatge, mentre que les obres d'alta època es presentaven al Palau de Maricel.

Un altre agent actiu en el mercat de l'art català fou el pintor Eliseu Meifrèn, que, com queda ben demostrat en la seva correspondència, treballava sovint

amb Utrillo en la intermediació i la venda d'obres d'art. El 14 de desembre de 1909 Meifrèn enviava des de Madrid una carta avisant de l'arribada a Barcelona del comerciant anglès Lennie Davis, «que compra cuadros de Goya y objectes de gran valor». Meifrèn proposava a Utrillo anar a trobar-lo i oferir-li els seus serveis com a intermediari i al mateix temps li donava alguns consells, ja que el pintor sembla que el coneixia bé: «Ojo doncs y no afliuxis els preus, que a rebentar sempre y som a temps. A veure si ens guanyem unes quantes mils de pessetes, que suposo no't vindran malament i a mi tampoch» (AMU 2909).

És interessant també una carta escrita a bord del vapor *Manuel Calvo* a Cadis, abans de salpar cap a Nova York, el 30 de juliol de 1919:

Estimat Miquel,

Com pots veure em trobo a bordo y en la terra de la mare de Dió, Cadiz, el país d'aquella morilla que tans beneficis ens ha reportat i de tanta fama mundial.

Dintre una hora farem rumbo cap el país dels dolars (així li dieuen). Tan debó fos veritat y que yo en pugui arreplegar uns cuans per la gent de casa, que ja saps tu, la molta falta quem fan. Allí veurem.

Sit sembla bé recomanarme al teu amich Diring i si també a algun altre que sapigues, be saps lo molt que et quedaré reconegut.

Respecte als cuadros meu i de Goya, la meva dona será de rebre els calés y de pasom'en podrà enviar que molt també els necesito.

En fi, per no donarte més la llauna fes el que puguis en favor del que creu que es el teu amich, promet portar un ciri ó dos y si molt convé al Divino San Lucas protector y amant dels artistes.

A Deu y creume et desitxo tota la sort que per mi mateix.

Eliseo
(AMU 2911)

Un rebut signat a Barcelona pel pintor el 29 de maig de 1913, a nom de Ramon Casas, demostra que el pintor i protegit del colleccionista americà també tenia un paper actiu en la construcció de la col·lecció de Maricel. En aquest cas es tracta de l'adquisició d'una taula gòtica per mil pessetes que, tal com diu el rebut, és «para Mar y Cielo» (AMU 2912). L'altre rebut signat en aquest cas per la dona del pintor el 2 d'octubre de 1915 segella la venda, per 4.000 pessetes, del quadre *Noche de Cadaqués*, la qual cosa demostra que la cotització d'una obra de Meifrèn podia quadruplicar el preu d'una taula gòtica, encara que en desconèixer la seva naturalesa no podem valorar-ne la importància.

Una carta que Torres Garcia escrivia des de Brusselles el 30 de desembre de 1909 ens obre una altra perspectiva del paper d'Utrillo en el mercat de l'art

en aquell moment. El pintor uruguaià li preguntava si el quadre de Joaquim Mir que Utrillo li havia ofert, el podia vendre per menys de 1.000 pessetes, preu que estava disposat a pagar el «Ministre d'Uruguay a Brussel·les». El pintor li demanava també si en podia oferir d'altres de més econòmics (AMU s/n).

Tempta pensar que el fet que Utrillo disposés d'obres de Mir per vendre podria haver estat lligat a la seva relació en la venda de les obres en l'exposició de Joaquim Mir al Faianç Català aquell 1909. Malgrat tot, cal recordar que la carta de Torres Garcia és de finals del desembre i l'exposició, que restà oberta menys d'un mes, s'inaugurà el 9 de maig. Teresa Camps ha estudiat la relació comercial del pintor amb el seu oncle Avel·lí Trinxet, entre el 1899, moment del seu viatge a Mallorca amb Rusiñol, i l'any 1919 (Camps 1999). Una relació basada en un principi en un pacte oral, que en algun moment esdevingué contractual i que es trencà finalment al maig del 1919. Miquel Utrillo i l'advocat Pere Coromines elaboraren el document que finalitzà el litigi, un cop mort l'oncle del pintor, que s'encarregava de la comercialització de la seva obra. Una còpia manuscrita d'aquest document es conserva a l'Arxiu Utrillo (AMU 3206) i una altra de mecanografiada entre els documents de Joaquim Mir cedits pel seu fill a la Biblioteca de Catalunya. El cas és que s'hi detalla un conjunt de 54 obres que Miquel Utrillo va valorar, fent-ne quatre lots, probablement, com assenyala Teresa Camps, per repartir entre la família Trinxet, el pintor i la comercialització.

Utrillo, amic de Mir, bé podria haver comercialitzat obres del pintor mitjançant la intermediació d'Avel·lí Trinxet, tal com ens ho demostra la carta de Torres Garcia. L'amistat amb el pintor i els possibles tractes amb el seu oncle el devien fer mereixedor de la confiança de la família per elaborar la taxació de les obres en litigi.

Una altra carta de Torres Garcia mostra que la relació d'Utrillo amb diferents artistes catalans, de la resta de l'estat o estrangers, fou molt activa. Les cartes mostren sovint uns lligams cordials, sovint de franca amistat i confiança. En la correspondència es fa palesa la consideració de molts d'ells cap a un Utrillo referent de la cultura i també un pilar fonamental i influent en el mercat artístic. En una carta sense datar, enviada per Joaquim Torres Garcia, el pintor escriu:

Amic Utrillo,

No podia faltar el vostre vot en aqueix fet originat per la meua pintura i l'heu donat vos del cantó que tots ja sabíem. Perque si vós dieiu, amic Utrillo, que respecte a mi are penseu lo mateix que abans, és degut no sols a que continuo pel

mateix camí de sempre, és a dir, en línia perfectament recta, sinó que també es degut à que vos sou el mateix, que no envellíu, que no passeu de moda, que com abans, are, encoratgeu l'esforç de la joventut, dels que volen fer-se lloc, i això, a pesar dels vostres contactes amb els reis i de que os respecten i fins i tot us tenen por. Sí vos sou el mateix de sempre, esteu segur. Y sino podeu creure en una eterna joventut de l'esperit, doncs vos sou una mostra. Y es que arriba a una regió superior de lenteniment i de totes les forces morals, se col·loca, podríem dir (doncs de fet es aixis) fora del temps, dins de les coses perdurables, i per això en lo nou no veu més que lo que sempre ha estat, doncs és lo essencial de les coses lo que li interessa. Per aixó res os sopta, res os troba desprevingut, res os desconcerta. Per aixó podeu encoratjar l'esforç i veieu no lo nou, sinó quelcom que per no ser de cap época ho es de totes.

Y perdoneu tanta metafísica.

Per aixó també, al esperar el vostre vot, sabia que os decantaríeu del cantó dels que lluiten per un ideal.

Mes a pesar d'aixó, amic Utrillo, no es menys d'agrair lo que ara heu fet per mi, junt a lo que ja vareu fer al presentar-me per primera volta en públic. Os estic doncs reconegudíssim, i com que sóc solvent, no oblidaré may el deute que tinc amb vos.

Disposeu del vostre affsm amic

J. Torres García
(AU, núm. inv. 3236)

No oblidem tampoc el paper fonamental del polígraf com a director artístic de l'Enciclopèdia Espasa, la inclusió en la qual era per als artistes una bona carta de presentació. Sempre pesa en la correspondència la idea d'un Utrillo connectat i influent amb el món del colleccionisme, sobretot en el seu paper de podríem dir «director» de Maricel. Diversos són els artistes que li ofereixen obra pròpia, amb una possible destinació a la col·lecció de Sitges o bé per a què Utrillo intenti vendre-la en altres indrets. Aquest és el cas de l'escultor Josep Llimona, que en una carta sense datar escriu: «Per circumstàncies especials me convindria que'm facis una adquisició, si bonament'es possible —encara que sia amb rebaixa— l'exposició està oberta fins el dia 29» (AMU 2875), Marià Pidelaserra (AMU 2984), Ramon Pichot (AMU s/n), Joaquim Sunyer (AMU s/n), Josep Togores, Julio Romero de Torres (AMU s/n), Regoyos (AMU s/n) o els germans Zubiaurre (AMU s/n).

Sovint els artistes es dirigeixen a Utrillo demanant consell o ajuda per afirmar la seva carrera o senzillament per saber com entrar en el difícil laberint del mercat que els ha de possibilitar viure del seu ofici i vocació. El cas del pintor Josep Togores és ben indicatiu del paper de guia que arribà a exercir

Utrillo entre alguns artistes catalans del període i ens revela alguna notícia desconeguda fins ara. En una carta datada a Barcelona el 14 d'abril de 1917, el pintor es lamentava dels mals resultats comercials de l'exposició que tenia oberta a la sala de *La Publicidad* en aquell moment i li demanava la seva intercessió entre els col·leccionistes més coneguts per desencallar el seu fracàs comercial.

Amic Utrillo,

Quatre paraules per demanar-li un favor que mai li agrairé prou. La meua exposició fa 15 dies que està oberta i a part d'una tela que han adquirit els de la Penya de l'Ateneo, es presenta com un veritable desastre econòmicament parlant.

El públic que paga, no n'enten res, i els colegas, apart mitja-dotzena, se m'han tirat a sobre de manera que tinc que estar armat de cap a peus per no deixar-ho estar tot i que tothom em parla d'en Plandiura, d'en Sala, d'en Cambó, però com que jo no conec a cap d'aquests senyors, no hi ha pó de que ningú m'els porti. Els uns com en Junoy, Apa, Jori, etc perque ja han fet molt per mi i la seva recomanació semblaria interessada. Els altres perque, ja sap V. lo que son els colegas i gent així: tots obren per conveniència, tenen una llògica astronòmica cada ú lo seu i lo demés punyetes.

Aixís he pensat que V. que coneix aquest món i sap lo que tenim que patir els pobrets artistes per guanyar quatre rosegons, hem faria, o millor dit, enviaria quatre paraules á en Plandiura, Cambó, Sala, etc, ó qui V. vulgui, á veure si es decideixen á comprar-me quelcom. El nom de V pesa molt.

Vaig fer aquesta exposició aconsellat per amics com en Junoy, Sunyer, E. Casanovas, per ajudar als de casa, puig que ja debeu saber que estem completament «sans culotte», més clar, completament arruïnats, i a mi, especialment, que tinc que prendre part a la cursa amb una cama allí on els altres hi van amb dos, la vida m'apreta i m'ofega.

Adeu una forta encaixada de son devot amic,

Togores
(AMU s/n)

El paper d'amic i conseller d'artistes queda reflectit en una carta que li enviava Togores el 10 d'octubre de 1918, i malgrat que el document està parcialment escapçat, revela una realitat fins ara desconeguda: el paper de Togores com a restaurador de pintura gòtica i pintures sobre tela, procedents de diferents col·leccionistes i comerciants catalans del moment. En una targeta postal amb el mata-segells il·legible i sense datar, Togores li comunica la seva nova adreça al carrer de Mozart número 8, i explica que ha començat a restaurar: «A veure si m'ajuda una mica. Restauro tant oli com taules, encara que tinc

molta més pràctica i més gust en fer aquestes. Com millors siguin les taules per restaurar més fàcil és la feina, doncs encara que sembli paradoxa m'és tan difícil com imitar un bunyol» (AMU, s/n). En una carta del 10 d'octubre de 1918, Tógore rebia el missatge:

Bon amic Utrillo.; l'ivern passat un dia el vaig trobar per Passeig de Gràcia i em vadir, V. à mi, «Ja sé que fas de restaurador, quan en sàpigues t'en donaré a fer». Doncs bé, dirli que ja en sé i espero de V. que hem fassi restaurar quelcom, preferint les taules que és en lo que tinc més pràctica. Perque vegi que no és cosa meva, por informarse i preguntar à homes com p.x en Sunyer, l'Apa i sobretot en Nogués qui és el que més ha seguit pas á pas els meus avenços de restaurador.

He restaurat completament sol gran nombre de taules de les adquirides modernament per en Plandiura i des de fa 15 dies tinc taules al taller que restauraré p'el meu compte. Són d'en Junyer Vidal, hi ha pot comprendre que cuan les envien es perquè están segurs del resultat, doncs els germans Junyer V. han vist pas a pas com n'anava aprenent a can Veciana.⁶ De aixó li prego no hen digui res a ningú doncs els Junyer s'emprenyarien (AMU s/n).

El pintor continua amb una descripció de les penúries que passa per entrar en el mercat de l'art amb la seva obra. Al final de la carta, a continuació d'un fragment desaparegut, escriu: «Conec totes les manipulacions de manera que responc del resultat. Ademes ho faig barato». Josep Casamartina assenyala que el pintor seguí aplicant els coneixements de restauració els primers temps de la seva estada a París l'any 1919. A París treballà, probablement recomanat per Josep Dalmau, per a l'antiquari Demotte (Casamartina 1997: 64).

La relació amb els antiquaris i altres agents

La lectura de la correspondència conservada per Utrillo revela l'activitat comercial d'algunes persones, el càrrec o ofici de les quals no semblen actualment els més adequats per realitzar aquestes tasques. Així, el carmelita descalç

6. Florenci Veciana (1886-1974) fou un ebenista, decorador i restaurador de pintura i escultura sobre fusta, tasques que desenvolupava en el seu taller del carrer de Pau Claris de Barcelona. Home polifacètic, estava especialitzat en la realització de retaules, com el de la capella del Santíssim de l'església parroquial de Canet de Mar (1955) i sobretot en les tasques del daurat i la policromia d'escultures. Fou col·laborador d'escultors com Pere Jou o pintors com Domènec Olivé i Busquets i d'altres per als quals realitzava els marcs per a les seves obres.

Modesto de la Asunción, del convent de l'orde a Tarragona, oferia a Charles Deering, en una carta adreçada al castell de Tamarit, obres de Murillo, Pere-Pau Muntanya i Luis de Morales (un eccehomo). Les dues cartes que tracten el tema, la primera adreçada al colleccionista i la segona a Joan Borràs, no tenen data, però òbviament han de ser posteriors al 1918, any de l'adquisició del castell de Tamarit per Charles Deering. En la segona, el carmelita escriu:

Uno de los cuadros es firma de Murillo y hablándole en confianza, me parece muy exigua la cantidad de 30.000 pesetas. Además como el francés debiera pagarme en moneda española más otros gestos que se originarían como los tres mil más de exportación e importación en los Estados Unidos donde está comisionado, veo que el valor es mucho mayor, ya por la firma, ya por la factura. El otro cuadro sin asegurar, pero de factura muy acabada también, parece atribuirse a Pablo Montaña. Es muy posible que pueda adquirir esta semana también por donación, uno de Morales, magnífica pintura que presenta un Hecce Homo. Por eso no me he decidido a venderlos porque veo que pierdo mucho (hablando a Vd. claramente) y por otra parte, a Mr. Deering le gustaría un original de tales firmas y pagaría mejor. De todos modos y para ser más explícito y (solo por la dificultad que encuentro en no poder negociar directamente con estados Unidos) me contentaré con 60.000 pts por el Murilo y 22.000 por el Montaña y el señor Casas podría cobrar-me la comisión que quisiese, que sería para mi totalment indiferente [...]. Sírvase si ve al Sr. Casas exponerle mi pensamiento [...] (AMU s/n).

Mossèn Joan Serra Vilaró, historiador, arqueòleg i arxiver, i veritable impulsor del Museu de Solsona, que va oficiar la cerimònia de casament de Miquel Utrillo i Dolors Vidal el juny del 1911, fa saber en una carta la troballa d'uns vidres interessants:

En una casa de pagès d'aquí a la vora hi ha dos vidres ben curiosets. Com jo no tinc diners, no m'atrevia a escometre aquesta compra y, amés perquè no se'l seu valor. Si li sembla pot oferirlos al Sr. Cabot y els mercadejaré, ab instruccions seves, ab el mateix interès que si fos cosa meva. Consisteixen en una copa de cristall o semicristall gran i plena de dibuixos esmerilats y una fruitera de vidre verdós ab dibuixos en relleu y un laticini que boreja el peu. M'ha dit el seu amo que quan en Morgades era Bisbe d'aquí en Corbella hi anà dues vegades pèr a comprarho, oferitlosen 100 pts, però que'l difunt de l'actual possessor no s'en volia desfer. Jo trobo que 100 pts son molts diners y dubto de la veritat [...] (AMU 3070).

La carta no està datada, però en ella pregunta a Utrillo com van els preparatius del casament, per la qual cosa ha d'estar escrita poc abans de la cerimònia que ell mateix oficià al monestir de Sant Benet de Bages.

Enrique Romero de Torres, germà del pintor i director del Museo de Bellas Artes de Córdoba, en una carta amb paper del museu, escrivia a Utrillo el 24 de març de 1914:

[...] hay en esta (ciudad) unos cuadros notables que pudiera Vd. adquirir en buenas condiciones. Proceden del antiguo convento de «Los Mártires» y son propiedad del conde de Torres-Cabrera, el cual desea venderlos. Uno representa la Cena, de grandes dimensiones, las figuras de tamaño natural firmado por Juan de Peñalosa [...]. Los otros dos no tan grandes son y estan firmados de Bocanegra, discípulo de Alonso Cano. Los tres buenos cuadros llenarian perfectamente los nuevos muros del palacio de Sitges [...] (AMU s/n).

Aquesta operació no es dugué a terme i l'obra de Peñalosa, realitzada l'any 1613 seguint un model del qui fou el seu mestre, Pablo de Céspedes, es troba actualment en el Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, prop de Medina Azahara (Lora 1982: 680).

Un cas diferent, el trobem en el conjunt de cartes de l'antiquari Tachard que ens presenten alguna adquisició per a la col·lecció de Maricel, com una taula representant sant Jordi de Josep Ferrer-Vidal i Soler, el juny del 1917 (AMU s/n). Es tracta de l'obra de Bernat Martorell, pintada entre 1434 i 1435, que actualment és una de les obres medievals més destacades de l'Art Institut de Chicago, on ingressà per donació de les filles de Charles Deering l'any 1933 (The Art Institut of Chicago 1933:786).

Paul Tachard, com assenyala Immaculada Socias (Socias 2011:289-292), fou un agent francès molt actiu establert a Barcelona amb contactes amb comerciants internacionals com Jacques Seligmann, que a la vegada tenia com a clients importants col·leccionistes americans. Tachard realitzà importants vendes al Museu d'Art de Catalunya o a col·leccionistes com Plandiura, per exemple un aiguamans català de vidre blau de la segona meitat del segle XVI, en forma de lleó (Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, núm. inv. 4972), (Domènech 2004: 98). Home culte i col·leccionista de ceràmica, publicà diversos assaigs sobre aquesta matèria i realitzà una aferriada defensa de la necessitat de la llibertat d'exportació d'obres d'art, quan es discutia a les Corts de Madrid la promulgació d'una llei restrictiva en aquest camp l'any 1908.

L'Arxiu Utrillo guarda un conjunt de cartes que ens presenten un episodi desconegut fins ara: l'intent de compra de l'extraordinària col·lecció de vidres d'Emili Cabot i els estratagemes per coronar amb èxit aquesta empresa, que havia de fer arribar el conjunt al col·leccionista de Maricel. La primera carta sobre aquest assumpte dirigida a Miquel Utrillo, escrita a Barcelona el

5 d'octubre de 1917, ens demostra que les negociacions havien començat un temps abans:

Muy señor mio y distinguido amigo:

Esta mañana le he aguardado a V en la estación de tren al tren de las 9 para decirle lo siguiente: El señor Cabot vino ayer tarde a visitarme y me dijo lo siguiente: Amigo Tachard, exijo una contestación afirmativa o negativa sobre la venta de mi colección hasta el día 30 de este mes. Pasada dicha fecha, no vendo y a ningún precio.

El amigo Apolinar [Apolinar Sánchez] le dará algunas explicaciones. Mi humilde opinión es que si perdemos la ocasión presente es inútil pensar más en dicha adquisición.

Para su gobierno y de V siempre su aff. amigo

Tachard
(AMU s/n)

La següent carta conservada és del 23 d'octubre i escrita en francès. S'hi comunica a Utrillo l'esperança que un vapor que arriba aquella tarda a Barcelona procedent de Nova York porti la missiva en què el colleccionista americà accepta les condicions de la compra i notifica a Utrillo el nerviosisme de Cabot. Finalment, la darrera que tracta el tema, del 29 d'octubre, és la que explica l'estratègia, poc ètica, per allargar més el termini pactat amb Cabot, ja que encara no s'havia rebut cap resposta del colleccionista americà.

Muy señor mio y distinguido amigo:

Al salir salado de la entrevista que tuvimos juntos me puse a reflexionar como podríamos entretener Cabot hasta que tengamos contestación de América y se me ocurrió el cuento siguiente.

He escrito sencillamente a Cabot que cuando mi cliente se preparaba a venir a Madrid para encontrar un medio de con menos perdida en la cuestión del cambio que representa para el un gasto enorme, recibí ayer un telegrama anunciandome la muerte de un yerno en la guerra.

Naturalmente ante tal desgracia este negocio ha de sufrir un tiempo de espera, y no es culpa de nadie sino de las circunstancias normales que atravesamos.

Como aquel cliente es un mito y un mico, no tiene importancia un difunto más en la familia.

Le ruego avisarme tan pronto sepa V algo y me repito de V suaff.

G. Tachard
(AMU s/n)



Figura 4. Vitrina de la collecció de vidre. Palau de Maricel. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges. AMU 3901.

No és gens estrany l'interès d'Utrillo en l'adquisició de la collecció de vidres d'Emili Cabot. El seu volum i qualitat, amb exemplars molt rellevants de la manufactura catalana, des del segle xv i xvi i xvii esmaltats o *à la Façon de Venise*, haurien suposat un veritable pas endavant en la consolidació de la qualitat de la collecció Deering. Cal recordar que la collecció del Palau de Maricel comptava amb una molt poc representativa mostra de vidres hispànics, amb exemplars dels llavors interpretats com a vidres hispanobohemis i amb vidres de la manufactura de La Granja, en un moment en què una collecció d'objectes d'alta època d'aquest material era un element cabdal per a dignificar qualsevol collecció d'art espanyol amb vocació de rellevància. D'altra banda, els flascons esmaltats del segle xviii, que probablement Utrillo adquirí per a Deering, eren objectes força corrents en el mercat i a més a més no eren d'elaboració hispànica, tal com es creia llavors, sinó d'origen bohemí (fig. 4). L'operació sortosament no es va arribar a tancar mai; sortosament perquè en cas d'haver adquirit la magnífica collecció el magnat americà, aquesta hauria desaparegut rumb als Estats Units amb la resta dels seus béns l'estiu del 1921.

Com és ben sabut, els dos-cents quaranta-vuit vidres de la col·lecció Cabot formen part de les col·leccions del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona des que el col·leccionista la llegà l'any 1924 (Folch i Torres 1931: 196-200).

Desgraciadament, en el conjunt de cartes enviades per Utrillo a Charles Deering no hem pogut trobar cap esment a aquesta operació, per la qual cosa no disposem d'informacions interessants sobre el preu de la col·lecció o les explicacions que Utrillo féu a l'americà sobre la procedència de les peces, etc., ja que existeix un buit cronològic en aquest conjunt de correspondència entre finals del 1916 i juny del 1919.

Miquel Utrillo ja havia realitzat alguna operació amb Cabot dos anys abans, destinada a engrandir la col·lecció de Charles Deering a Sitges. Un rebut signat per Emili Cabot a Barcelona el primer d'octubre del 1915 demostra la venda «de una tabla atribuïda a Pablo Vergós», amb un pagament de 7.500 pessetes a compte de les 15.000 del total de l'operació (AMU 2666). Amb molta probabilitat, es tracta d'un primer pagament de les dues taules del taller dels Vergós, *Santa Àgata* i *Santa Llúcia*, pintades cap al 1500 (Art Institut de Chicago núm. inv. 1970.1024 i 1970.1023), que estigueren penjades al Saló d'Or del Palau de Maricel i que actualment es conserven a l'Art Institut de Chicago després de la donació del nét del col·leccionista, James Deering Danielson, l'any 1970 (fig. 5).

Sembla clar que l'estratègia de Tachard i el final improductiu de l'operació de compra no malmeté del tot les relacions amb Emili Cabot. Deu mesos després, Tachard demostrava seguir tenint esperances a poder aconseguir la col·lecció i informava a Utrillo d'una nova situació. En una carta datada a Barcelona el 9 de juliol de 1918, escrivia:

Hace unos días encontré al Sr. Cabot, a quien por cierto no había visto desde el año pasado; y como que en el curso de nuestra conversación le daba a entender que las graves circunstancias actuales habían paralizado los negocios de objetos de arte, me contestó que, si bien la guerra había castigado a unos, también había favorecido a otros, y añadió: «¿Quiere Vd. una prueba?; pues me han ofrecido un precio fuerte por toda mi colección de vidrios y el tríptico flamenco; y sospecho que es para uno de Barcelona. Pero Vd. conoce mis intenciones, y no quiero discutir este asunto».

He creído de mi deber, avisar a Vd. sobre dichas manifestaciones del Sr. Cabot, tanto más cuanto me consta que la persona que pretende dicha adquisición es Plandiura.

Ahora comprendo mejor una conversación que sostuve con Plandiura en el teatro Novedades, quien me preguntó el valor de la colección de vidrios de Cabot.

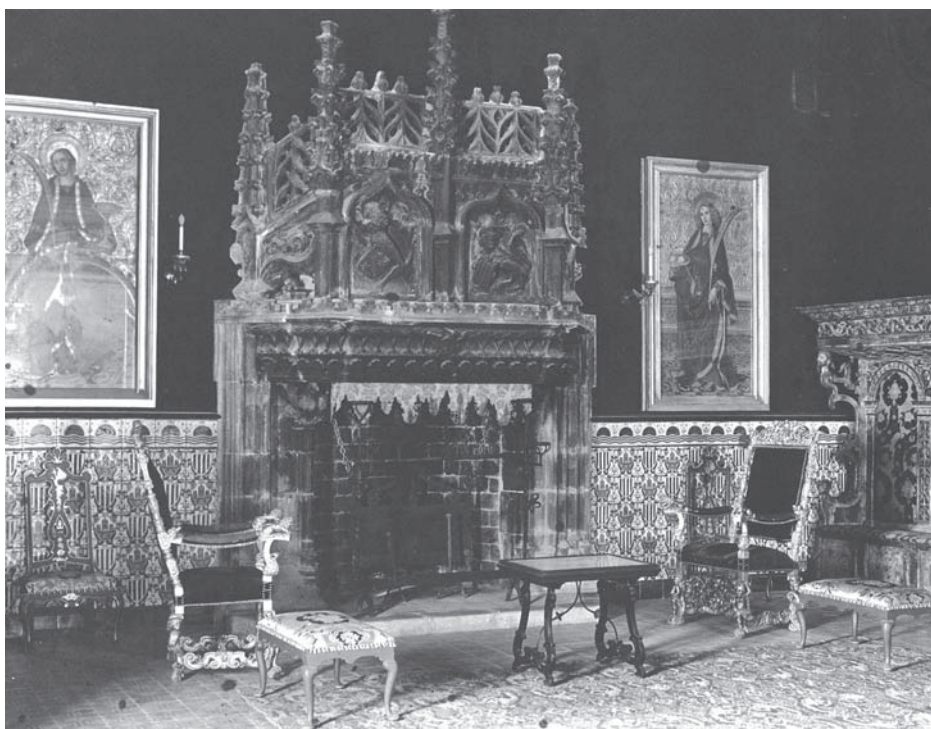


Figura 5. Vista del Saló d'Or del Palau de Maricel amb les dues taules del taller dels Vergós, cap al 1916. © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

Como le contestaba, para excusarme, que era difícil tasar una colección de tal importancia, sin estudiarla detenidamente y que, además, estaba seguro de que Cabot se negaría a venderla, me interrumpió enérgicamente: «Vaya si Cabot se decidirá, conozco yo a ese pájaro; y sabrá Vd. un día quien es Plandiura». Claro está, atando cabos, que la proposición venía de Plandiura.

Este señor se lanza ahora a grandes compras, para levantar una atmósfera alrededor suyo; se lo advierto, para su gobierno.

Sentiria, por Vd. y por mi, que he trabajado mucho, que se nos escape dicha colección (AMU s/n).

Novament la col·lecció de vidres i el tríptic flamenc no canviaren de mans. El tríptic a què es refereix Tachard ingressà en el Museu d'Art de Barcelona (actual MNAC), segons les darreres voluntats d'Emili Cabot, l'any 1924, i la col·lecció de vidres es diposità en el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona. El tríptic del Baptisme de Crist era atribuït llavors a Gerard David, i actualment es considera una obra del Mestre de Frankfurt (MNAC 195914-CJT).

Un altre antiquari que es relacionà amb Utrillo fou Apolinar Sánchez, amb negoci establert a Madrid. En una carta del 20 de maig de 1921 dirigida a Utrillo, li ofereix una obra de Vicent López «que he comprado y que procede de la misma casa del retrato del duque de Sotomayor que le vendí a V. hace tiempo» (AMU s/n). Efectivament, el retrat de Carlos Martínez de Irujo y Alcázar fou adquirit anys abans per Utrillo i en la llarga correspondència mantinguda entre Sánchez y Utrillo des del 1914 fins al 1921 queden reflectides diverses compres d'objectes i l'oferiment de diferents obres de Bermejo.

Entre els antiquaris i agents amb qui Utrillo mantingué relacions comercials, cal destacar la figura d'Oleguer Junyent. Junyent i Utrillo foren grans amics, com ho demostra la correspondència que mantingueren al llarg del famós viatge recollit en el seu llibre *Roda el món i torna al Born*, de l'any 1910, prologat per Utrillo mateix. El pintor, decorador, escenògraf i colleccionista va tenir un paper important en el mercat de l'art català, en el moment que es formava la collecció de Maricel, quan també treballava per a Cambó i Plandiura. La correspondència amb Utrillo ens mostra un agent actiu, bon coneixedor del mercat i dels seus proveïdors arreu d'Espanya. Les negociacions iniciades per Junyent la primavera del 1914 a Mallorca acabaren amb l'adquisició d'un important conjunt de tapissos flamencs, quan Ramon Casas i Charles Deering visitaren l'illa l'estiu del 1915.

El conjunt de catorze tapissos de Brussel·les representant la història de Cèsar i Cleòpatra, obra del taller de Gerard Peemans (1637/39-1725) i teixits cap al 1680 seguint el disseny de Justus van Egmont (1601-1674), fou adquirit per 350.000 pessetes, una quantitat molt elevada a què s'arribà mitjançant una negociació llarga en la qual l'antiquària mallorquina Apolònia Burguera va fer el paper d'intermediària, tal com es pot veure en les cartes enviades per Junyent des de Palma. Les filles de Deering, Marion i Barbara, en feren donació a l'Art Institut de Chicago l'any 1944 (Mayer Thurman 2008: 9-11), un any després de cedir també al museu els dos tapissos de Beauvais que el seu pare havia adquirit a French & Co de Nova York l'any 1918 i que igualment lluíren en les parets de Maricel.

Sembla clar que després de la marxa de Charles Deering de Sitges, Utrillo seguí mantenint un prestigi com a coneixedor del mercat per aquells amb qui havia mantingut relacions en aquest àmbit al llarg dels anys. En aquest sentit és interessant la carta signada per Isabel de Regoyos, datada el 14 de gener de 1924, en què demana consell a Utrillo per vendre un grup d'obres. Es tracta d'una part de la collecció del seu marit, Aureliano de Beruete y Moret, historiador de l'art, colleccionista i director del Museo del Prado entre 1918 i

1922, any de la seva mort. La filla gran de Darío de Regoyos, llavors ja vídua de Beruete escriu:

Vd. recordará que yo le hablé que queríamos sacar de España unos cuadros antiguos; pues conseguimos el permiso de salida para algunos. Un Velázquez 1ª época que representa Sn Pedro – la Virgen Niña de Zurbarán – uno de Goya – Constable, seguramente Vd los recordará y algunos más los ha llevado a América (NY) mi hermano mayor; yo he pensado que quizás Vd. podría ayudarnos o darnos consejos muy útiles pues conoce mejor que nosotros que pueden valer estos cuadros.

Desde luego que si Vd pudiese ayudarnos le daríamos a Vd una comisión (lo que a Vd. le parezca justo) o bien algún cuadro que represente ese valor.

También tenemos muchos cuadros que tienen más fácil venta en España, que en América, como son los Rosales, López, Alenzas, Fortuny, Madrazo, etc. También tenemos Grecos que no nos permiten sacar de España y que podríamos vender a algún museo.

No se si sabe Vd que vendimos el precioso dibujo de M. Angel al Metropolitan Museum.⁷ [...] ¿Sabe vd por qué quiero vender los cuadros? Por cuestiones de testamentaria, no tengo más remedio pues mi suegra en algunos tiene un tercio en propiedad [...] (AMU 2631).

La collecció de Miquel Utrillo

Utrillo constituí una collecció de pintura catalana amb obres de pintors que tractà al llarg dels anys, i també reuní un important nombre d'exemplars de ceràmica de diverses manufactures hispàniques. En el cas de la pintura, molt probablement no fou un recol·lector a la manera dels colleccionistes tradicionals, amb una idea d'assemblatge que es va construint pas a pas, sinó que més aviat, des de l'època d'Els Quatre Gats, anà obtenint mitjançant comissions, compra o regal, una petita mostra de les obres d'aquells amb qui mantenia contacte a través del comerç, una relació d'amistat o altres activitats.

Isabel Coll publica una carta de Joaquim Sunyer a Charles Deering del 21 de juliol de 1921 en què el pintor explica com Utrillo, després de la seva exposició al Faianç Català l'any 1911, li demanà poder adquirir a un preu raonable tres olis exposats:

7. Es refereix al magnífic dibuix preparatori de la Sibilla Líbica de la Capella Sixtina que havia estat propietat del seu marit i que ingressà al Metropolitan Museum de Nova York l'any 1924 a través del llegat de Joseph Pulitzer (Metropolitan Museum of Art 24.197.2).

Hace unos años el Sr. Utrillo organizó una exposición de mis pinturas y como él se había tomado una gran cantidad de trabajo, yo quise hacerle un regalo. El Sr. Utrillo me dijo que le gustaría tener tres de los cuadros que figuraban en la exposición, él dijo que, entendiéndose bien, le tenía que dar un precio de amigo. Yo con gusto le di a él, como regalo mi trabajo, a través de los tres cuadros, así que le pedí que me pagará el valor de los marcos y los gastos del transporte. Los cuadros fueron traídos desde París. Puede usted imaginar mi sorpresa cuando después de algún tiempo, me encuentre los cuadros colgados en Marycel [...]. En mi humilde forma de pensar eso tiene tres soluciones: 1ª Que estas pinturas se retornen al Sr. Utrillo 2ª Que vuelvan a mi y yo devolveré la suma que me pagó el Sr. Utrillo 3ª Que sigan en Maricel cuando usted y yo lleguemos a un entendimiento (Coll *op. cit.*: 256).

Posteriorment, Coll reproduceix una carta d'Utrillo a Deering, novament sense referenciar, datada el 27 de maig de 1921, en què parla de les obres, quan les relacions del colleccionista i el seu abans home de confiança es trobaven en un moment molt delicat. Utrillo escriu:

Que entre los muchos objetos artísticos de Maricel que fueron adquiridos a bajo precio por la consideración personal con que me distinguen los artistas de mi país y por la creencia que Maricel se convertiría en una institución pública de cultura, existen tres cuadros del pintor don Joaquin Sunyer, de esta villa, que los dio por la cantidad global de trescientas pesetas, por cual motivo agradecería a Vd. se sirviese remunerar al referido artista la proporción que corresponde al alto valor con que cotiza su firma (Coll *op. cit.*: 257).

Les primeres notícies de la col·lecció d'Utrillo ens arriben a través de les cartes en les quals algun pintor li ofereix una obra o sobretot a partir de la correspondència amb Lluís Plandiura, que li compra part de la col·lecció entre el desembre del 1924 i el gener del 1925.

El pintor Julio Romero de Torres, bon amic d'Utrillo, en una carta sense datar li escriu: «Querido y distinguido amigo. Le remito adjunto el talón para retirar de ferrocarriles el cuadro “La Gracia”. En el mismo cajón va otro cuadro mio “La gitana de Córdoba”, que tengo el gusto de regalarle a Vd. que es el crítico de arte más eminente que tenemos» (AMU s/n). Una altra carta de Romero de Torres amb data de 22 de juliol de 1915, li recorda aquella carta anterior de què encara no ha rebut resposta.

Els documents de la compra de Plandiura són les úniques fonts trobades fins ara per poder identificar algunes obres de la seva propietat en aquell moment (AMU 2992). En la primera carta, del 6 de setembre de 1925, Plandiura es queixa de la impossibilitat d'adjuntar al conjunt que està negociant l'obra



Figura 6. Miquel Utrillo i Morlius. *Interior del Cau Ferrat*. Sitges, 1895. Oli sobre tela, 98 × 88 cm. Museu de Maricel, Sitges, Fons Maricel núm. inv. 11386. © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

Interior del Cau Ferrat, ja que Utrillo esgrimeix possibles problemes amb la família si accedeix a la seva venda, a la qual cosa Plandiura exigeix afegir al conjunt un oli de Colom: «Vos demano que ja que no és possible obtenir la inclusió del vostre quadre en el lot, com era la meva proposta, hi poseu el Colom. Creq que m'ho mereixo, puig si així no fos, no vos lo demanaria» (AMU s/n). El quadre en disputa, pintat per Utrillo l'any 1895, forma part actualment de les col·leccions dels museus de Sitges, exposat en el Museu de Maricel (núm. inv. 11.386) (fig. 6). En aquesta carta podem veure també que Plandiura pagà 12.000 pessetes pel conjunt adquirit a Utrillo.

El 19 de setembre, el col·leccionista escrivia:

He rebut vostra primera remesa composta de Sunyer –Retrat d'una Manola– Casas, quadret d'un pis –Regoyos paissatge i Picasso Chanteusse– Son doncs quatre quadrets rebuts lo que vos poso en coneixement per si hi havia més coses envia-

des. M'agradaria que si possible fos, dilluns abans de les 5 de la tarda ho tingués tot a casa. Vos ja sabeu lo que es anarsen de viatge y vos me fareu carreg. Si vostra casa s'ha buydat, no es menys vostre lo que s'ha omplert. Espero que fareu lo impossible per a complaurem y dilluns m'en podré anar havent deixat encarregats els marcs.

En una carta amb el segell de l'Hotel Palace de Madrid del 24 de setembre, Plandiura li demanava disculpes per no «firmarvos unes lletres per dirvos que en efecte d'acord amb lo que vos m'havieu dit, vaig rebre els dos paquets en qüestió, havent-hi en ells tot lo consignat menys els 4 dibuixos d'en Picasso que d'entre els vostres deveu vos escollir y els 7 que manquen den Casas que també deix a vostra ma la tria. Sols desitj fer-vos una observació y es que m'agradaria que fossin lo més significatiu possible».

La darrera carta sobre aquesta adquisició de les obres d'Utrillo, datada el 22 de gener de 1925, demostra un nou pagament de l'industrial i afegeix la llista de totes les peces adquirides:

Amic Utrillo, Aquí van les dugues mil de l'ala tal erem convingut. Ara uns tres prims d'espera hi aniran les altres dugues mil que manquen per saldar la deuta més espiritual que material que amb vos tinc pendent. ¡¡¡ penseu en els dibuixos d'en Casas encara que siguin portraits!!!

Utrillo – M

Sunyer • Nena amb un gosset

• Cap d'una Manola

Nonell • Dona ajaguda – blau

• 2 dib. petits menjador

• 1 " mercat

Casas • Dona pis – pastís taller

• 8 dibuixos á escollir

Regoyos • Paissatge menjador

Picasso • Pastel i gouache ballarina

• " " chanteusse

• Cap dona – blau

• 8 dibuixos, quatre á dalt el despatx i 4 més a escolli

10.600

Afegint-hi el Colom 1.400

12.000

La descripció dels llocs on es troben les obres a la casa d'Utrillo (despatx, menjador i taller), ens demostra l'estreta relació de les peces amb el seu propietari. No es tracta, doncs, d'una venda per intermediació, són clarament obres que la família tenia a casa seva. Recordem si no el petit conflicte amb la negativa de la venda del quadre pintat pel mateix Utrillo.

És interessant constatar, en aquesta llista, la presència d'onze dibuixos de Picasso. Utrillo els adquirí probablement al llarg del període en què el pintor participà en les activitats d'Els Quatre Gats, quan Utrillo tenia un paper fonamental en l'organització de les activitats artístiques de la cerveseria. Fou el mateix Utrillo qui organitzà la seva primera exposició individual a l'establiment el febrer del 1900 i la segona, el juliol del mateix any. Francesc Fontbona demostrà que el malagueny realitzà una altra exposició a Els Quatre Gats el juliol del 1900, en la qual exposà quatre obres relacionades amb el món de la tauromàquia (Fontbona 1981: 52). Al llarg d'aquest curt període, Picasso va dissenyar el menú del restaurant, amb una contracoberta que mostrava un dibuix de Ramon Casas de Pere Romeu, una postal de propaganda de la cerveseria o les participacions de la festa del casament de Romeu. Cristina Mendoza apunta que qui atorgava aquest protagonisme a Picasso era Miquel Utrillo (Mendoza 1995: 25).

Ell també fou l'impulsor de l'exposició conjunta de Casas i Picasso a la Sala Parés el juny del 1901. Amb motiu d'aquesta mostra, Utrillo dedicà un amable article de lloança al jove pintor a *Pèl & Ploma*, il·lustrat amb el retrat que li féu Casas a París i cinc dibuixos del malagueny (Pincell 1901: 15-18). Darrere del pseudònim *Pincell*, Utrillo parlava de com Picasso ja havia venut algunes obres a la primera exposició a Els Quatre Gats, adquisicions que entenia plenament justificades per aquells que buscaven obres de joves talents amb projecció. I probablement és el que va fer ell mateix, obtenint per la via del regal o de la compra alguns dibuixos del jove pintor.

La relació de Picasso i Utrillo es mantingué després de la marxa definitiva del pintor a París l'any 1904. En les seves memòries, Fernande Olivier, companya del pintor en aquell moment, parla de l'estada de dues setmanes que Picasso i ella van fer a Barcelona l'any 1906, abans d'emprendre el viatge a Gósol, estada en què la parella es veié amb Utrillo entre altres vells amics (Olivier 1990: 171). Com assenyala també John Richardson, la parella va fer diverses sortides amb Utrillo, que acabava de publicar la seva monografia sobre El Greco, l'obra del qual, introduïda a través de Rusiñol i d'ell mateix, havia d'influir en el treball de Picasso (Richardson 1991: 80).

La primera notícia de la presència d'obres de Picasso en la col·lecció Plandiura, la podem trobar en l'exposició inaugural de les Galeries Laietanes, organitzada per Miquel Utrillo, oberta el 24 de setembre de 1915. A la revista *Vell i Nou*, Romà Jorí, que redactà la crítica de l'exposició, parlava d'una veritable retrospectiva de l'art català de les darreres dècades, i al final de l'article lloava la figura de Picasso, donant a conèixer les tres obres del pintor presents en l'exposició. Jorí escrivia:

I dona que pensar el veure que l'autor d'aquest prodigiós pastel de La Maternitat, tan ple de vida, hagi estat el pare i creador del cubisme que amb les seves línies superposades triangulars dóna impressió de cristallització, això és, de cosa morta, matant, amb l'austera i abstracta concepció, tot el sensualisme de l'art plàstic. Però mirem-lo passar d'un dibuix en blau a la dona del pastel, i d'aquest a la Ballarina nana, i hem de comprendre que home que tant fàcilment s'adapta a una i altra manera sense seguir per propi impuls una correntia, determinant una evolució, és un traçut, un habilitós (Jorí 1915: 9).

La prosa de Romà Jorí, sempre tan plena de girs i analogies preciosistes, deixa clar que en l'exposició es podien veure el pastel de l'època blava *La maternitat* (MPB 4269) i *La ballarina nana* (actualment *La nana*, MPB 4274), però cita també un tercera obra, *La dona del pastel*, de difícil atribució dins el conjunt de picassos que Plandiura adquirí.

La *Gasete de les Arts* dedicà un número extraordinari a la col·lecció Plandiura l'octubre del 1928. En les seves pàgines profusament il·lustrades, es repassaven totes les èpoques que abraçava la col·lecció. Carles Capdevila hi dedicava un capítol al conjunt de l'«Art modern català». En aquell moment, Capdevila parla de quinze obres del pintor, que citava de la manera següent: «Hi ha set dibuixos acolorits al pastel (1900-1902), dues teles a l'oli, amb figures de cupletista (1899); bodegó a l'oli (1901), un pastel amb figura de vella i criatura (1903), un retrat femení (1906), obra d'un interès excepcional; dues teles de l'època blava i un dibuix al carbó (1904)» (Capdevila 1928: 32). En aquesta llista poc definida de les obres podem reconèixer la dona amb infant d'època blava, *La maternitat*, els olis *La ballarina nana* i *L'espera* (Margot), el bodegó de què ja ens parlava Jorí l'any 1915, i el retrat femení «d'un interès excepcional del 1906», bé podria ser el *Retrat de la senyora Canals*, actualment datat l'any 1905. Finalment ens queden sense possible atribució la resta d'obres citades per Capdevila.

Lluís Plandiura vengué la seva magnífica col·lecció a la Generalitat de Catalunya i a l'Ajuntament de Barcelona, amb destinació als museus de Bar-

celona l'any 1932 per set milions de pessetes (Borralleras 1932: 353-395).⁸ Els 1.869 exemplars entraren en bloc en l'inventari general dels museus de Barcelona, entre els números 3801 i 5670, després d'una negociació que tingué fermes detractors i defensors i que protagonitzà un agre debat en la premsa (Berenguer 2002: 11-25). En la llista apareixen obres de Picasso: «quinze obres dels seus primers temps, entre elles un retrat femení d'un excepcional interès» i «set aquarelles de la primera època de Picasso» (Borralleras *op. cit.*: 388). És interessant comparar el nombre d'obres de Picasso en la col·lecció citades per Capdevila quatre anys abans, quinze, i les vint-i-dues citades per Borralleras en l'inventari de l'adquisició quatre anys després.

Les obres de Picasso de la col·lecció Plandiura entraren a formar part del fons del Museu Picasso de Barcelona l'any 1963 com a «Aportació de l'Ajuntament de Barcelona», tal com figura en la documentació del museu. L'Ajuntament hi diposità vint-i-dues pintures i dibuixos de la col·lecció. En aquest conjunt és possible resseguir l'origen d'algunes obres de l'antiga col·lecció Utrillo, mitjançant diferents evidències i hipòtesis que generen una línia de traçabilitat que ens porta al seu origen.

Dins el conjunt d'obres dipositat l'any 1963 provinents de la col·lecció Plandiura, hi trobem l'aquarella *El foll* (MPB 4272), que segons la documentació del Museu Picasso de Barcelona va pertànyer a Sebastià Junyent.

Recordem que el col·leccionista adquirí onze dibuixos del malagueny a Utrillo, per la qual cosa els olis *Natura morta* (MPB 4273), el *Retrat de la senyora Canals* (MPB 4266), *L'espera (Margot)* (MPB 4271), l'oli sobre paper *Retrat de Sebastià Junyent* (MPB 4262) i molt probablement el pastel sobre tela *El final del número* (4270), haurien de quedar descartats. Pensem que també caldria excloure el pastel *Labrada* (MPB 4263) i *Lola, germana de l'artista* (MPB 4265), com també el pastel *Dona amb xal, asseguda* (MPB 4264), per la singularitat de l'obra. Ens referim a les seves mides importants, en els dos primers dibuixos, a la qualitat i a la temàtica, que molt probablement haurien provocat alguna

8. La venda de la seva col·lecció en bloc l'any 1932 no representà el final de la seva carrera com a col·leccionista. A partir de llavors seguí adquirint obres bàsicament d'art català dels segles XIX i XX. L'agost del 1956 el Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú va rebre un llegat format per 153 olis de petit format, 16 aiguaforts i un conjunt de mobles. La col·lecció estava formada pels regals que Lluís Plandiura havia fet a Victoria González, la seva amistançada, que morí a finals de l'any 1955. Amb el decés del col·leccionista l'any següent, els seus hereus van dipositar el llegat al museu vilanoví. Finalment, cal recordar també la col·lecció que formà i conservà a la seva casa de la Garriga, que passà als hereus després de la seva mort.



Figura 7. Pablo Picasso. *La dona del floc de cabells*. Barcelona, 1903. Aquarella sobre paper, 50 × 37 cm. Aportació de l'Ajuntament de Barcelona, 1963. Museu Picasso, Barcelona, núm. inv. MPB 4268. © Museu Picasso, Barcelona. Fotògraf: Gasull.



Figura 8. Pablo Picasso. *La diseuse*. París, 1901. Carbonet i pastel sobre paper, 47 × 30 cm. Aportació de l'Ajuntament de Barcelona, 1963. Museu Picasso, Barcelona, núm. inv. MPB 4276. © Museu Picasso, Barcelona. Fotògraf: Gasull.

referència en la llista de Plandiura, tal com ho va fer amb les tres obres que ell creia més rellevants del conjunt que adquiria: «Pastel i gouache ballarina», Chanteusse i Cap dona-blau.

Podem pensar que el Cap de dona-blau que apareix en la llista de la compra de Plandiura a Utrillo l'any 1925 és l'aquarella *La dona del floc de cabells*, pintada l'any 1903 (MPB 4268), (fig. 7). Pel que fa a la Chanteusse, bé podria ser el carbonet i pastel catalogat actualment com *La diseuse* (MPB 4276) (fig. 8) i el «pastel i gouache ballarina» el pastel titulat actualment *Al camerino* (MPB 4275).

D'altra banda, és plausible que el dibuix *Rastaquouères* (MPB 4772), que serví per il·lustrar la narració *Les fleurettes* apareguda en el número 80 de *Pèl & Ploma* del setembre del 1901, acabés també a les mans d'Utrillo (fig. 9). A les quatre obres esmentades, es podria afegir *La ballarina de cancan* (MPB 4774), (fig. 10), *Dona al carrer* (MPB 4773) i *Dona de verd* (MPB 4775). Tots aquests



Figura 9. Pablo Picasso. *Rastaquouères*. París, 1901. Tinta xinesa a ploma i aquarella sobre paper, 18 x 11,5 cm. Aportació de l'Ajuntament de Barcelona, 1963. Museu Picasso, Barcelona, núm. inv. MPB 4772. © Museu Picasso, Barcelona. Fotògraf: Gasull.



Figura 10. Pablo Picasso. *Ballarina de cancan*. París, 1901. Tinta xinesa a ploma i aquarella sobre paper, 17 x 11,5 cm. Aportació de l'Ajuntament de Barcelona, 1963. Museu Picasso, Barcelona, núm. inv. MPB 4774. © Museu Picasso, Barcelona. Fotògraf: Gasull.

dibuixos del 1901 es relacionen tècnicament i semblen haver estat realitzats en un mateix moment. Construïts amb tinta xinesa i tocs d'aquarella disposats amb pinzellades policromes i curtes, formen clarament un conjunt homogeni, relacionat amb el dibuix publicat.

Per acabar la llista dels onze dibuixos adquirits pel col·leccionista, pensem que hi havia també *El divan* (MPB 4267) i tres dibuixos de petit format, dos dels quals són esbossos a llapis i tinta realitzats l'any 1900: *Tres apunts de dones* (MPB 4776), i *Cotxers* (MPB 4778) i el darrer de la col·lecció Plandiura, que bé podria ser el número onze dels adquirits a Utrillo, *Cantant (Yvette Guilbert)*, (MPB 4777).

Recordem que en la llista de la compra a Utrillo apareix un paisatge de Darío de Regoyos, però en la compra del 1932, aquesta obra no hi consta. De les obres de Sunyer adquirides a Utrillo, podem pensar que *Nena amb gosset* és l'oli



Figura 11. Joaquim Sunyer Miró. *La nena del gosset*. Oli sobre tela, 81,5 × 65,5 cm. MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 3841. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2014. Foto: Jordi Calveras.

homònim del 1917, actualment conservat al MNAC amb el número d'inventari 3841, provinent de l'adquisició Plandiura (fig. 11). La segona obra de Sunyer (*Cap de Manola*) és impossible d'atribuir en la llista de les altres dinou obres de Sunyer adquirides a Plandiura.

En el cas de les obres d'Isidre Nonell, l'adquisició Plandiura comptava amb un ampli conjunt de 33 olis i dibuixos, encara que Capdevila (*op. cit.*: 28) n'assenyala 39 en mans del col·leccionista l'any 1928. Ens atrevim a pensar que la referenciada en la llista com a «Dona ajaguda – blau», és el magnífic oli sobre tela catalogat actualment com *Estudi* i datat l'any 1908 (MNAC 4568), (fig. 12), ja que és l'única obra del conjunt que concorda amb

aquesta descripció. D'altra banda, dels tres dibuixos adquirits a Utrillo, el que Plandiura anomena *Mercat* bé podria ser el dibuix homònim, datat entre 1897 i 1900 (MNAC 4906-D) (fig. 13).

Els nou dibuixos de Casas («Dona pis-pastís taller i 8 dibuixos a escollir») no són identificables dins el conjunt de vint-i-nou obres del pintor que adquirí l'industrial, com també l'obra de Colom, dins el conjunt de deu olis del pintor, que ingressaren al museu de Barcelona per la mateixa via.

Miquel Utrillo morí a Sitges el 20 de febrer de 1934 i, quatre mesos després, la Sala Parés tancava la temporada amb l'exposició que posava a la venda la resta de la seva col·lecció. Joan Anton Maragall es referí a aquesta mostra com:

Una exposició que ara hauria estat del màxim interès i que llavors va passar, en certa manera, desapercebuda; les obres no eren gaire importants, però reunien aquell to d'intimitat que moltes vegades tenen els dibuixos i les pintures quan són ofertes a un bon amic: sens dubte la profunda i sincera amistat d'Utrillo amb tots aquests



Figura 12. Isidre Nonell Monturiol. *Estudi*. Barcelona, 1908. Oli sobre tela, 54,5 × 66,5 cm. MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 4658. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2014. Foto: Jordi Calveras.



Figura 13. Isidre Nonell Monturiol. *Mercat*. c. 1897-1900. Llapis conté i aquarella sobre paper, 21,6 × 31,3 cm. MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 4906-D. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2014. Foto: Jordi Calveras.

artistes havia de donar lloc a la creació d'un conjunt excepcional de notes molt personals. La col·lecció es completava amb un conjunt de cent trenta-tres bacines de ceràmica espanyola de diverses regions (Maragall 1975: 254).

Els noms que apareixen al catàleg són: Nonell, Casas, Junyer Vidal, Zubiaurre, Clarà, Opisso, Sunyer, Llovera, Galí, Martí Alsina, Galwey, Iu Pascual, Cabanyes, Guiteras, Madrazo, Junyent, Mas i Fondevila, J. Pujol, Tusquelles, Maeztu i, finalment, Picasso. El fulletó de l'exposició, que restà oberta del 16 al 30 de juny, no està il·lustrat (fig. 14), però ens aporta la informació suficient per entendre que Utrillo conservà fins a la mort una part important de la seva col·lecció de pintura i una important col·lecció de ceràmica. Cal destacar aquest fet si tenim present les dificultats econòmiques que travessà en alguns moments, després de la fi del projecte de Maricel l'estiu del 1921. El fet de no voler vendre la col·lecció ens dóna a entendre la importància que hi atorgà.

De la llista de més de quaranta-set obres —no especifica el nombre de dibuixos de Picasso que estaven a la venda—, únicament ens atrevim a reconèixer el retrat d'Eliseu Meifrèn realitzat per Ramon Casas (fig. 15), que fou adquirit pel Museu de Barcelona.

En l'acta de la sessió de Junta de Museus del 22 de febrer de 1934 trobem una interessant notícia sobre la col·lecció de Miquel Utrillo. S'hi dóna compte d'un comunicat del conseller de Cultura de la Generalitat «pregant que la Junta examini la col·lecció artística deixada pel senyor Miquel Utrillo, amb l'objecte d'informar respecte a les obres que interessaria adquirir per al Museu, i a la vegada de la fórmula de possibilitar aquesta adquisició. El mateix director manifesta que ha examinat la col·lecció de referència i que a criteri seu les úniques peces que poden interessar al Museu, per tal de completar les seves col·leccions, especialment les de les sales de Rusiñol i Casas que hi haurà al Palau Nacional, són les següents: 1 retrat a l'oli de Miquel Utrillo per Padilla, 2 retrats a l'oli per Santiago Rusiñol, 1 retrat a l'oli de la Sra Utrillo per Ramon Casas, 1 pintura de Miquel Utrillo (Vista del Cau Ferrat), 1 pintura de Ramon Casas (Nu), 3 retrats al carbó originals de Ramon Casas. 1 dibuix colorit original de R. Opisso» (Junta de Museus de Catalunya ANCI-175-T-759). La Junta acordà en la mateixa sessió que l'import de l'adquisició, quantitat que havia de decidir el director del museu, havia de ser pagat per la Generalitat.

La propera notícia d'aquest conjunt d'obres ens la dóna novament una acta de sessió de la Junta de Museus del dia 28 de maig del mateix any, en la qual s'acorda acceptar el dipòsit dels fills de Miquel Utrillo del retrat de Dolors Vidal, la seva mare, de Ramon Casas, els dos retrats d'Utrillo de Santiago Ru-

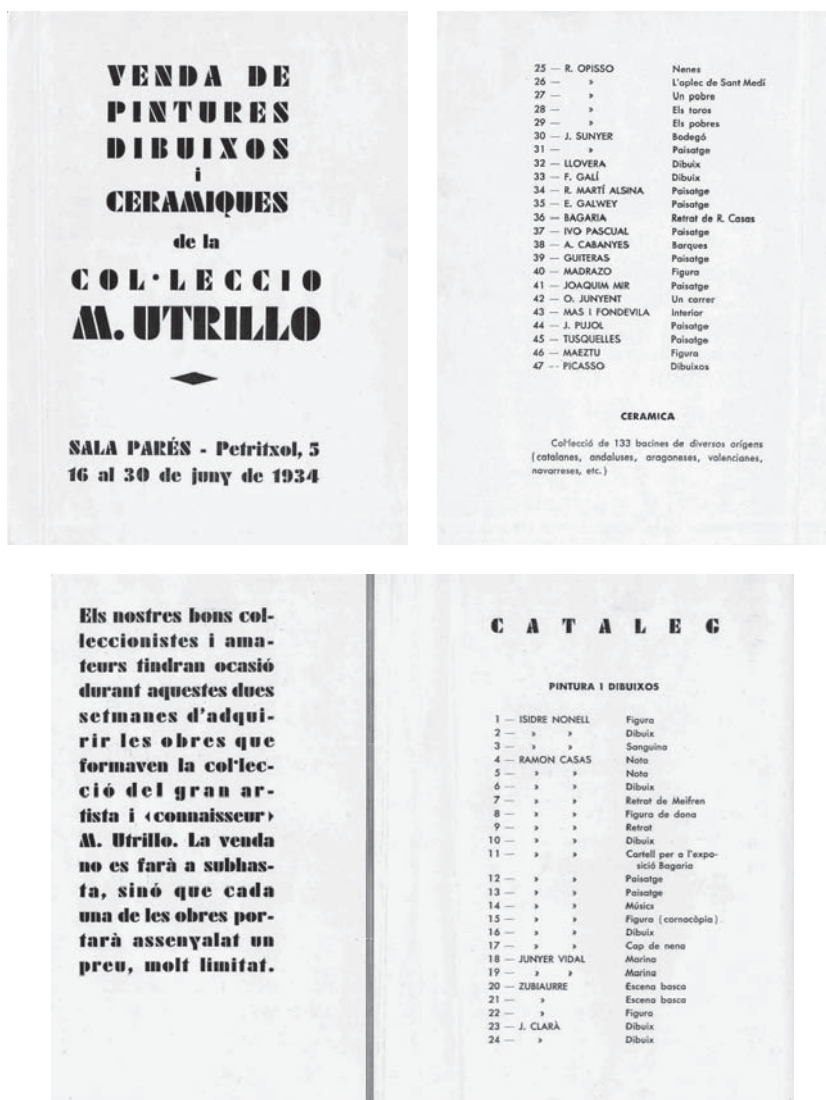


Figura 14. Catàleg de la venda de la col·lecció de Miquel Utrillo. Sala Parés, del 16 al 30 de juny de 1934. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fons Sala Parés.

siñol i el realitzat per Rafael Padilla i el dibuix *El café* de Ricard Opisso. (Junta de Museus ANCI-715-762).

Algunes de les obres que han desaparegut en aquesta segona llista, com l'interior del Cau Ferrat pintat pel mateix Utrillo, sí que van entrar a formar part de les col·leccions i li fou atorgat el número d'inventari 11.386. Com ja



Figura 15. Ramon Casas Carbó. *Retrat d'Eliseu Meifrèn*. c. 1902. Lla-
pis carbó sobre paper, 37,5 × 32,2 cm. MNAC-Museu Nacional
d'Art de Catalunya, núm. inv. 39042-D. © Museu Nacional d'Art
de Catalunya, Barcelona 2014. Foto: Jordi Calveras.

hem dit abans, actualment forma part de les col·leccions dels Museus de Sitges (Fons Maricel 11.386). Aquesta obra, juntament amb el retrat de Padilla (Fons Maricel 11.388), va ser retornada a la família Utrillo l'any 1945 i, com veurem més avall, ingressaren en el Museu de Maricel l'any 1969.

En aquell moment, les obres del dipòsit foren adquirides pel Museu d'Art de Barcelona. És el cas dels dos retrats d'Utrillo de cos sencer de Santiago Rusiñol, pintats a París entre 1889 i 1891 (MNAC 011384 i 011383). També el retrat de Dolors Vidal, pintat per Ramon Casas l'any 1911 amb motiu de les seves noces amb Miquel Utrillo (MNAC 011387-000).

Poc sabem de la col·lecció de ceràmica d'Utrillo, les «133 bacines de diversos orígens (catalanes, andaluses, aragoneses, valencianes, navarres, etc.)», tal com consta en el fulletó de la venda a la Sala Parés. Relacionats amb la ceràmica, únicament podem documentar dues compres de rajoles a Artur Ramon i Vendrell —1.471 l'any 1917 per 1.471 pessetes, destinades molt probablement a Maricel, i 1.198 rajoles més l'any 1929, aquesta vegada per 990 pessetes—,

tal com ja va documentar Artur Ramon i Navarro (Ramon i Navarro 2000: 251-252).

El juliol de 1963, la Diputació de Barcelona adquirí a Miquel Utrillo Vidal diferents obres que procedien de l'antiga col·lecció del seu pare per 300.000 pessetes, per tal de dipositar-les al Museu de Maricel. Entre elles, el retrat de Rafael Padilla i l'interior del Cau abans esmentats, el retrat d'Utrillo d'Ismael Smith (fig. 1), un gerro de Gustave Viollet, un dibuix de llapis de Quesada, així com un dibuix del propi Utrillo «Una dama de su tiempo» (Llull 1969: 35).⁹

En el moment d'acabar la redacció d'aquest estudi, el Consorci del Patrimoni de Sitges va adquirir tres olis de Miquel Utrillo. Aquestes obres van ser catalogades per qui signa aquest estudi en el catàleg de l'obra d'Utrillo (Domènech 2009): *Paisatge de Montserrat* (cat 135), *Retrat de Salvador Robert, el Tirano* (cat. 126) i un retrat femení, atribuït a l'artista. En la mateixa venda també es va adquirir un oli d'Arcadi Mas i Fondevila, un jardí de l'Alhambra, també procedent de l'antiga col·lecció Utrillo. En la mateixa venda pública aparegué una marina de Baldomer Gili i Roig que, en ser desmuntat del marc, mostrava en el seu revers la inscripció «Utrillo» i que sabem que prové de la mateixa col·lecció.¹⁰

Per acabar, cal recordar que la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges encara conserva alguns elements de la col·lecció Utrillo. De fet, la família va vendre tot allò que tenia un valor comercial, menys el seu retrat realitzat per Ismael Smith, l'original en guix i un bronze (fig. 1) i una petita escultura de Manolo Hugué de terracota de cap al 1900 (AMU 2381). També conserva un capitell emmotllat d'un original de Pere Jou, una alegoria del vi de la xemeneia de la casa La Fontana de Rupit (Domènech 2011: 69). La resta d'elements són un conjunt de caricatures de petit format realitzades per Bagaria (AMU 3.393), Antoni Utrillo (AMU 3476), Emili Ferrer (AMU 3398), Oleguer Junyent (AMU 2428 i 2429) i unes altres tres d'anònimes (AMU 3785, 3779, i 3780). També es conserven dos petits dibuixos d'Emerencià Roig i Raventós (AMU 3781 i 3783) i uns altres de Santiago Rusiñol (AMU 2461 i 2462).

El crític Carles Capdevila va escriure una necrològica de Miquel Utrillo quan aquestes peces periodístiques no eren sempre un massatge al record del difunt com ho són actualment. En ella, el crític que havia conegut bé Utrillo escrivia:

9. Agraïxo a Sebastià Sánchez Sauleda aquesta informació.

10. Agraïxo a Alberto Velasco aquesta informació.

Els joves de les novelles formacions que l'han tractat aquests darrers temps no sabien gaire qui era l'Utrillo, perquè era un home que havia tingut el plaer de malversar les extraordinàries aptituds que la naturalesa li havia concedit amb generositat singular. Per això molt sovint semblava desconcertat, enderiat o arbitrari, sense que mai minvés el viu interès que emanava la seva personalitat, feta d'independència i de curiositats, amb l'escreix d'una erudició sorprenent i d'una preparació tècnica considerables. Per això moltes vegades quan creies que estaves a la vora de conèixer-lo bé, se us esmunyia o es dispersava amb una activitat inesperada. D'aquí que la seva figura i la seva vida hagin estat acompanyades molt sovint d'un halo enigmàtic que esgarriava els judicis que s'intentaven sobre la seva significació d'home i d'artista (Capdevila 1934: 1).

Fos com fos, la figura de Miquel Utrillo va ser cabdal en el desenvolupament del món de la cultura i l'art catalans entre el Modernisme i el Noucentisme, i un coneixement aprofundit de les seves diverses activitats com a creador, activista, crític, promotor o comerciant, seguiran, de ben segur, mereixent diversos estudis en el futur.

Bibliografia

- BERENGUER, M. 2002. «La incidència de la venda de la Col·lecció Plandiura a la premsa de l'època». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts i Sant Jordi*, vol. XVI, núm. 2, pàg. 11-25.
- BORONAT I TRILL, M. J. 1999. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Monografies de la Junta de Museus de Catalunya, 1.
- BORRALLERAS, J. 1932. «L'adquisició de la Col·lecció Plandiura». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Publicació de la Junta de Museus, núm. 19, desembre 1932, pàg. 353-395.
- CAMPS, T. 1999. «La relació de mecenatge entre l'industrial Avelino Trinxet i el pintor Joaquim Mir». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona: MNAC / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 219-224.
- CAPDEVILA, C. 1928. «L'Art modern català a la col·lecció Plandiura». *Gasetta de les Arts. Número extraordinari dedicat a la col·lecció Plandiura*, any I, núm. 2, octubre de 1928, pàg. 26-40.
- 1934. «Miquel Utrillo ha mort». *La Publicitat*, núm. 18550, 21 gener 1934, pàg. 1.
- CASAMARTINA, J. 1997. «Togores, classicisme i renovació». A: *Togores, classicisme i renovació (obra de 1914 a 1931)*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía / Barcelona: Museu d'Art Modern del MNAC, pàg. 57-65.
- CASTELLANO, P. 2000. *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid: Espasa.

- COLL, I. 2012. *Charles Deering and Ramón Casas. A frienship in Art*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- DOMÈNECH, I. 2004. «Spanish Façon de Venise Glass». A: *Beyond Venice: Glass in Venetian Style 1500-1750*. Nova York: Corning Museum of Glass, pàg. 84-113.
- 2009. «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo». A: *Miquel Utrillo i les Arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges.
- 2011. *Pere Jou, escultor*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.
- FOLCH I TORRES, J. 1931. «El llegat d'Emili Cabot». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans MCMXXI-XXVI*, pàg. 196-200.
- FONDEVILA, M. 2013. «V Exposició Internacional d'Art a Barcelona 1907: cruïlla de les arts i cant del cigne del Modernisme institucional» [en línia]. Barcelona: Coup de Fouet International Congress. http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mariangels_Fondevila_Paper.pdf [consulta: 23 maig 2014].
- FONTBONA, F. 1981. «Picasso. Aspectes desconeguts de la seva joventut». *Serra d'Or*, juliol-agost, pàg. 262-263.
- 1990. «Los impresionistas franceses en Barcelona 1907». *Archivo Español de Arte*, núm. 250, pàg. 312-322.
- JORÍ, R. 1915. «Collecció Plandiura». *Vell i Nou*, núm. 12, novembre de 1915, pàg. 6-9.
- LORA SERRANO, G. 1982. «El dominio del Monasterio de san Jerónimo de Valparaíso (Córdoba)». *En la España medieval*, vol. 11, pàg. 667-690.
- LLULL, A. 1969. «Adquisición de obras para el Museo Maricel de Sitges». *ABC*, 31 de juliol de 1969, pàg.35.
- MARAGALL, J. A. 1975. *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta.
- MAYER THURMAN, Ch. C. 2008. «A collection and its donnors». A: Koenraad Brosens (ed.). *European tapestries in the Art Institut of Chicago*. New Haven: Yale University Press / Chicago: Art Institut of Chicago, pàg. 7-12.
- MENDOZA, C. 1991. «Casas i Picasso». A: Maria Teresa Ocaña (dir.). *Picasso i els Quatre Gats*. Barcelona: Museu Picasso, pàg. 21-31.
- Miquel Utrillo i les Arts*. 2009. Sitges: Ajuntament de Sitges.
- OCAÑA, M. T. (dir.). 1995. *Picasso i Els Quatre Gats. La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso / Luwerg.
- PINCELL. 1901. Miquel Utrillo. «Pablo R. Picasso». *Pèl & Ploma*, núm. 77, 1 de juny de 1901, pàg. 15-18.
- PLA, J. 1981. *Rusiñol i el seu temps*. Barcelona: Destino.
- RAILLARD, E.; TRENC, E. 1986. *Les relations franco-espagnoles pendant la guerre: la question catalane a travers les activités culturelles françaises à Barcelone. Españoles y franceses en la primera mitad del siglo xx*. Madrid: CSIC.
- RAMON I NAVARRO, A. 2000. «Artur Ramon i Vendrell». A: *Miquel Utrillo i les Arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges, pàg. 251-252.
- RICHARDSON, J. 1991. *Picasso. Una biografia*. Vol. 1: 1881-1906. Madrid: Alianza.
- SOCIAS BATET, I. 2011. «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo xx». A: Fernando Pérez Mulet i Immacu-

- lada Socias Batet (eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 285-302.
- TRENC, E. 2013. «La cultura i la identitat nord catalanes a l'inici del segle XX, una doble pertinença». A: *París Perpinyà Barcelona. La crida de la modernitat (1889-1925)*. Perpinyà: Vila de Perpinyà, pàg. 48-63.
- UTRILLO, M. 1899. «Presentació». *Pèl & Ploma*, any 1, núm. 1, pàg. 2, 3 de juny de 1899.
- 1907. «L'exposició internacional d'art que se celebra a Barcelona». *Forma*, núm. 20, pàg. 281-318.
- VELASCO, A. 2013. «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)». A: Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech (eds). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. La salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 15, pàg. 225-290.
- VIDAL, J. 1998. *Santiago Segura (1879-1918). Una història de promoció cultural*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.

Taxació i compravenda de pintures a mitjan segle XIX¹

CARLOS REYERO
Universitat Pompeu Fabra

El món acadèmic ha mirat de separar durant segles l'abast de les paraules art i mercat, com recorda Óscar Vázquez en una de les poques investigacions dedicades a estudiar la infraestructura comercial que, a fi de facilitar la venda de pintures a un públic indeterminat, va començar a gestar-se durant el segle XIX (Vázquez 2001: 56). Sembla com si tots dos conceptes, art i mercat, o potser, més ben dit, bellesa i diners, ens suscitésin una mena d'incompatibilitat de consciència: la bellesa artística està associada al plaer visual, un sentiment desinteressat per antonomàsia, que no pot ser taxat.² Tendim a emmascarar la circumstància econòmica que mou l'art amb termes com ara gust, mecenatge, colleccionisme, preservació del patrimoni, turisme, extensió cultural, identitat o protecció a la creació, conceptes que ens semblen políticament més correctes i, fins i tot, intel·lectualment superiors. Encara hi ha una mena de prevenció, almenys en àmbits universitaris d'humanitats, a estudiar la generació

1. La primera versió en castellà d'aquest text va ser presentada al seminari «Comerç, Exportació, Falsificació d'objectes d'art», que es va celebrar al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona el 12 de juny de 2009. En format digital, es pot consultar a *e-art Documents 2009* (1): <http://revistes.ub.edu/index.php/e-art/article/viewFile/3123/3384>. Vull agrair al doctor Bonaventura Bassegoda que m'hagi convidat a publicar-lo per primera vegada de forma impresa, fet que m'ha donat la possibilitat d'enriquir-lo amb noves dades.

2. Sobre l'art actual, vegeu algunes reflexions sobre el tema a Juan Antonio RAMÍREZ, «El arte no es capital. Arte y economía» (2010: 15-74).

de valor que comporta la creació artística dins el marc de la societat capitalista contemporània, les seves causes i conseqüències, que s'ha vist acompanyada de la proliferació d'especialistes en la determinació d'aquest valor. És veritat que l'interès que les obres d'art ens susciten no té res a veure amb la rendibilitat econòmica que produeixen socialment —ni tan sols amb la que ens proporcionen a nosaltres mateixos, els professionals de la disciplina—, però seria com a mínim càndid ignorar que les obres artístiques, en el món contemporani, han estat i estan sotmeses a interessos econòmics com qualsevol altre producte de consum.³ És evident que l'art constitueix una mercaderia que es compra i es ven. Per tant, com a qualsevol mercaderia, la societat li concedeix un valor i la llei de l'oferta i la demanda li acaba posant un preu.

No és que abans el mercat d'obres d'art es desenvolupés al marge del prestigi que despertaven peces i artistes, ni de les possibilitats d'adquirir-les que tenien les grans fortunes —responsables de posar preu a aquest valor, en definitiva—, però el segle XIX va comportar un escenari econòmic peculiar: les tensions entre liberalisme i proteccionisme van afectar de ple el valor i el preu dels quadres moderns, els quals majoritàriament van deixar de ser encàrrecs taxats prèviament. D'una banda, les teories artístiques van contribuir a consolidar la idea de llibertat en la creació i en el gust, que té molt a veure, paradoxalment, amb esclavituds com ara la moda o l'ostentació. D'altra banda, a més, l'Estat —un Estat en construcció— es va sentir en l'obligació d'emparar econòmicament la creació, per a la qual cosa necessitava referents segurs que va mirar de trobar en el món acadèmic. Aquest fenomen, per si fos poc, està molt vinculat a la gran demanda de pintura antiga, el valor i el preu de la qual estan sotmesos als mateixos interessos que la moderna, convertides ambdues en productes de consum, cobejats, almenys suposadament, per la seva intrínseca bellesa i la seva significació patrimonial (fig. 1).

A Espanya, la segona meitat del regnat d'Isabel II —aproximadament entre 1850 i 1868— ofereix un marc polític, econòmic, social i estètic d'una gran coherència, a més de ser crucial a l'origen del debat artísticocomercial. Sobre aquest període ha estat possible reunir un gran nombre de dades generades a Madrid, on aleshores se centralitzava la gestió estatal, a les quals s'han sumat algunes informacions econòmiques i comercials sobre la cada vegada més important activitat artística a Barcelona, cosa que permet analitzar l'abast

3. Sobre aquestes i altres qüestions que acompanyen el canvi de fortuna crítica, vegeu, amb bibliografia anterior, Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* (2012).



Figura 1. Vicente Urrabieta, *Visita al Museu de Pintures* (Venceslau Ayguals d'Izco, *María, la hija de un jornalero*, Madrid, 1845-6, vol. II, pàg. 31).

d'aquest problema des de diferents punts de vista. Per a Madrid, s'han utilitzat tres tipus de fonts: *a*) Les notícies sobre el preu pagat pel Ministeri de Foment pels quadres adquirits, tant de pintura antiga (taula núm. 2) com moderna (taula núm. 3), amb destinació al Museu Nacional,⁴ així com per altres institucions públiques⁵ (taules núms. 4, 5 i 6) i algunes xifres econòmiques comparatives en aquest període (taules núms. 1 i 16); *b*) Les referències hemerogràfiques,⁶ que contenen algunes dades econòmiques, però sobre-

4. Hi oferim les xifres extretes de l'obra *Museo del Prado. Inventario general de pinturas* (1996: III).

5. S'hi recullen dades de la Corona, del Congrés dels Diputats i de l'Ajuntament de Madrid, a partir de referències bibliogràfiques que s'indiquen en cada cas.

6. Procedeixen de dos repertoris: Mercedes AGUILÓ COBO (ed.), *Madrid en sus diarios* (1961-1971, 4 vol.) i, sobretot, Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina* (1986).

tot la identitat dels particulars que adquirien obres d'art, les pintures per les quals s'interessaven i el lloc on ho feien (taules núms. 11, 12, 13, 14 i 15), i c) Les actes de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, que recullen informes i valoracions sobre diferents pintures⁷ (taula núm. 17). Per a Barcelona, s'han tingut en compte referències hemerogràfiques i bibliogràfiques, i també les actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i altres dades del seu arxiu, que ofereixen informacions relatives tant a aquesta institució com a l'Ajuntament i a la Diputació⁸ (taules núms. 8, 9 i 10). De tota manera, els estudis sobre col·leccionisme referits a altres llocs també inclouen dades molt il·lustratives, susceptibles de ser comparades.⁹ De l'anàlisi de tota aquesta informació, se'n poden extreure les conclusions que es resumeixen a continuació.

Una activitat econòmica limitada

El mercat de pintures representava un percentatge molt reduït de l'activitat econòmica, tant per als particulars, que eren pocs i hi dedicaven una petita part del seu pressupost, com fins i tot per a l'Estat, tot i que, com ja se sabia, la seva inversió representa el percentatge més gros; per exemple, el pressupost gastat pel Govern per a comprar pintures a l'Exposició Nacional de

7. Es pot accedir a aquestes actes al web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

8. Les actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBSJ) es poden consultar a http://www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf.

9. S'ha de destacar la visió de conjunt que ens ofereix Francesc FONTBONA, «Comercio y difusión del arte en la España del siglo XIX» (2008: 543-552), amb bibliografia anterior. Els estudis sobre col·leccionisme i exposicions, amb notícies sobre mercat i compravenda de pintures, són nombrosos; per exemple: Vicente ROIG CONDOMINA, «La exposición permanente de Juan Solís en Valencia en el siglo XIX» (1992: 661-674); Teresa SAURET GUERRERO, «Coleccionismo en Málaga en el siglo XIX» (1990: 687-692); Ana María GÓMEZ ROMÁN, *El fomento de las artes en Granada. Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)* (1994); María José CASAUS BALLESTER, *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo* (2006); Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *Coleccionistas, colecciones i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya* (2007); María Dolores ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES (dir.) i Amaya ALZAGA RUIZ (coord.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX* (2011); Immaculada SOCÍAS BATET i Dimitra GKOZGKOU (coords.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo del arte hispánico en los siglos XIX y XX* (2013).

1860 no va arribar als 220.000 rals,¹⁰ mentre que les obres de conducció d'aigua a Madrid van començar amb un pressupost de vuitanta milions de rals (Anes 2004: 103).

El fet que diverses col·leccions espanyoles importants, liquidacions de béns de pintors contemporanis i quadres espanyols, en general, tant antics com moderns, es venguessin a París (Vázquez 2001: 58) és una prova de la dificultat que la pintura tenia per aconseguir grans sumes al mercat espanyol. A la premsa isabelina es comenta aquesta «mala costumbre» de portar els quadres a vendre a París «como mejor mercado de curiosidades y objetos de arte, para hallar allí más lucrativa venta». Tot i que es reconeix que, en principi, «hallan en París indudablemente mejor precio que en cualquier otra parte», els quadres espanyols hi serien més mal pagats que a Espanya, on tenen més interès, ja que «poquísimos son, por lo general, los españoles que acuden a París en busca de compradores para sus cuadros».¹¹

També s'hi pot afegir que, excepte els grans quadres de pintura moderna i uns pocs d'antics, les obres es venen a un preu relativament mòdic, en relació amb altres productes culturals o de consum. Hi ha moltes pintures que es poden qualificar de relativament accessibles, almenys per a aquesta capa de població alfabetitzada que llegia diaris i comprava llibres d'un cert cost, i que, per tant, cal pensar que també estava interessada per qüestions artístiques (fig. 2).

Diversitat de punts de venda

Encara que la gran infraestructura per a la promoció econòmica de la pintura moderna són les exposicions nacionals de belles arts, es venen quadres, sobretot antics, en diversos establiments, com a les llibreries, que eren llocs de trobada social i de venda de gravats;¹² o a través de la premsa, que remet regular-

10. Obtingut de la suma de les pintures adquirides. Vegeu Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX* (1987, annex: 155-156). Les referències a aquest autor que se citen a les notes següents remetent a aquesta publicació. També es poden consultar altres treballs seus, especialment «Las adquisiciones oficiales en las exposiciones nacionales de bellas artes en el siglo XIX» (2013: 173-192).

11. *El arte en España* (1868: 22).

12. Vázquez (2001: 46-47) assenyala que a Espanya no es va crear mai, a diferència de París, un sistema d'exposicions de «pintures per a veure» i «pintures per a vendre».



Figura 2. Antonio Carnicero, *Exposición de pinturas (Los españoles pintados por sí mismos, Madrid, Gaspar y Roig, 1851, pàg. 168).*

ment a llocs concrets de venda, de manera que es pot pensar que era un mitjà adequat per a localitzar compradors potencials.¹³

13. Per exemple, s'anuncia la posada a la venda d'un retrat de Ronconi, obra del pintor Leopoldo López, a *El Heraldo* del 7 de gener de 1851 (recollit per Agulló 1961-1971: 11, 248). A *La Esperanza* del 30 de gener de 1851, hi podem llegir: «En el depósito de Bellas Artes, calle del Príncipe núm. 14 se halla en venta un crucifijo de talla y buen tamaño, obra de un joven escultor que ha merecido la aprobación de célebres artistas y otras obras de pintura y escultura» (recollit per Agulló 1961-1971: 11, 248). Al mateix periòdic, el 12 de març de 1852, es diu que «en la calle de Atocha, tienda del Martillo, se encuentran para vender siete cuadros al óleo de la escuela flamenca e italiana» (Agulló 1961-1971: 11, 251). *La Época* del 6 d'abril de 1863 diu: «Hemos visto tres cuadros de escuela italiana de Ambrogio de Mattei en Librería Durán, carrera de San Jerónimo, bellísimos». Un establiment dedicat a la venda de pintures indica: «Para mayor comodidad del público y en obsequio de las personas que se valgan del estableci-

Si ho jutgem a partir de la literatura existent en aquest respecte, els anti-quaris devien tenir una gran importància. És veritat que no tenien gaire bona fama: són criticats per no ser del seu segle, per mirar cap enrere i limitar-se a recollir allò que es destrueix; se'ls acusa d'una erudició pretensiosa i inútil, de tenir quadres falsos, grans i ennegrits per a enganyar els clients (Ilarraza 2000: 400 i 406-416). És clar que aquests clients també solen ser criticats perquè pretenen aprofitar-se'n. En el mateix sentit, els espavilats que freqüenten el Rastro, a Madrid, esperant trobar gangues són molt malvistos.¹⁴

D'altra banda, i tot i que es diu que abans de la Restauració no van existir veritables galeries ni sales de subhastes, ni tampoc venedors professionals, en el sentit modern del terme, cal fer algunes puntualitzacions. El 25 d'abril de 1814, el pintor Luis Eusebi ja s'havia dirigit al duc d'Osuna per tal d'«abrir un almacén de estampas, pinturas [...] de lo más bonito de Inglaterra, pues no hay en Madrid quien tenga más conocimiento de mí, ni más proporción por lo que trata al comercio que tengo dicho». Sollicita que el duc li avanci els 20.000 rals que necessita per al negoci, però el duc els hi nega.¹⁵ Sembla que Eusebi tenia molt clara la necessitat de fer negoci amb l'art: Ossorio diu que el 1817 va presentar un projecte «para estampar láminas en colores» (Ossorio 1883: 221). Potser el fet de ser estranger va influir en la negació del suport (Navarrete 1986: 215), tot i que va arribar a pintor de cambra sense sou i va tenir un paper decisiu en l'origen del Museu del Prado (Espinosa 2001-2002: 331-338).

Dins del període del qual estem parlant, cal destacar un anunci de 1853 en què es dona a conèixer la creació a Madrid d'un establiment especialitzat en la venda de pintures. Se'n dedueix, en primer lloc, que va existir un interès, identificat com una cosa nova, cap a la compravenda d'objectes artístics, fet que justificava l'existència d'un local d'aquesta mena. En segon lloc, anava adreçat tant a compradors com a venedors, tant a artistes moderns com a col·leccionistes de pintura antiga, la qual cosa incideix una altra vegada en la interferència d'interessos estètics de creadors i col·leccionistes. En tercer

miento, todos los meses se insertará en los periódicos una lista que contenga los objetos que se hallen en venta». Vegeu *La Ilustración*, núm. 240, 10 d'octubre de 1853, pàg. 400. Vegeu també Vázquez (2001: 48).

14. «Los que reúnen pinturas, con propensión de elegir las peores, que son los que anima el Rastro, llenan de aquellas la casa, creen son originales, y no sirven la mayor parte sino para tapar las paredes.» Vegeu Romualdo NOGUÉS, *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas* (1890: 15).

15. Archivo Histórico Nacional, Nobleza Fondo Osuna CT 516 D30. Dec aquesta informació a Antonio Urquizar, a qui agraeixo que me l'hagi fet arribar.

lloc, va aspirar a una certa professionalitat, fugint de l'engany i diferenciant-se dels antiquaris, per a la qual cosa va establir una normativa, que va fer pública, segons la qual cobrava un determinat percentatge pels guanys (el 6 % de comissió si la venda no passava de 20.000 rals i el 4 % si els excedia) i pel dipòsit (vint rals anuals si no passava de 10.000 i seixanta rals si els superava) i exigia la signatura de l'autor a la pintura per a poder-la garantir. En quart lloc, també va tenir una funció educativa, en facilitar el lloguer de quadres per a ser copiats. En cinquè lloc, es va obrir mercat internacional, ja que reconeixia contactes amb «corresponsales en París, Londres e Italia, para facilitar la venta de los cuadros que por su valor y mérito sea difícil su enajenación en nuestro país, así como para la adquisición de toda clase de objetos de antigüedades que le encarguen». I, en sisè lloc, també va actuar com a intermediari per a encàrrecs, molts dels quals podríem considerar que fregaven la falsificació, d'acord amb els termes en què s'estableix l'anunci: «Se recibe toda clase de encargos para la ejecución de retratos, cuadros de costumbres, historia, esculturas de todos los tamaños, madera, mármol, retablos de bonitas formas y dimensiones para todos los puntos de la Península, mandando las correspondientes medidas: todas las obras serán ejecutadas por excelentes profesores y artistas de conocido mérito, lo mismo que de restauración, esculturas, pinturas, etc., etc.».¹⁶

A Barcelona també van existir establiments semblants en època d'Isabel II. Ja se sap que la famosa Sala Parés va començar el seu camí el 1840, «com a botiga de marcs, productes pictòrics i establiment de pintura i empaperat d'habitacions» (Fontbona 2008: 551); tot i que no es va convertir en galeria d'art fins al 1877, és probable que ja vengués quadres des de feia anys. Igualment, Josep Monter va obrir un establiment per a la venda de marcs i motllures al carrer dels Banys Nous durant la dècada dels cinquanta, on va començar venent estampes i fotografies de quadres d'artistes moderns. De seguida va sorgir la idea d'organitzar exposicions i a la dècada de 1860 es va traslladar al carrer d'Escudellers.¹⁷

A Barcelona, també té una importància especial el negoci de producció i venda d'obres d'art iniciat el 1862 pel pintor Ramon Martí i Alsina i l'econo-

16. *La Ilustración*, núm. 240, 10 d'octubre de 1853, pàg. 400. L'establiment era al carrer Duque de Alba, núm. 5.

17. Ricard BRU i Isabel FABREGAT, «Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d'art de Barcelona (1850-1910)» (2012: 168-169). Vegeu, també, Maria OJUEL SOLSONA, «Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)» (2013: 61).

mista Miquel d'Elias i Marchal, d'una banda, i Sebastià Anton Pascual i Inglada, doctor en dret i important colleccionista, de l'altra (Chillón 2010: 79).

Una pràctica de risc

La incertesa sobre la veritable autoria, l'engany o la falsificació devia representar un llast en la cotització de la pintura antiga. Alguns testimonis de viatgers ens fan pensar en una autèntica indústria de la falsificació (Vázquez 2001: 49). La premsa madrilenya també recull casos que devien prevenir els compradors: per exemple, una pintura adquirida per 500 rals com un Josep de Ribera el 1850 va resultar ser «una copia de 1808 de un principiante, restaurada en 1850 por un pintador de muestras de lonjas de ultramarinos».¹⁸ La creació d'aquest establiment per a la compravenda de pintures a Madrid el 1853 mirava precisament de propiciar «un modo seguro, cómodo y aún económico, de satisfacer cumplidamente los deseos de los aficionados a las bellas artes, poniendo a salvo sus intereses de los grandes fraudes y engaños que son tan frecuentes en esta clase de producciones, y que deseamos ver desaparecer entre nosotros».¹⁹

Un altre element que influeix en la taxació dels quadres és el grau de conservació i l'adequada restauració. Per exemple, l'Acadèmia es pronuncia en contra de l'adquisició d'un quadre de Murillo perquè, «aunque la obra parece efectivamente de Murillo, su estado de desperfecto y las muchas restauraciones que ha sufrido han destruido su interés».²⁰ En aquest respecte, crida l'atenció el gran desenvolupament que té a la premsa la presència a Madrid del restaurador Luis Tirinnanzi, de Florència, el 1851.²¹

18. *La España*, 15 de desembre de 1850 (recollit per Agulló 1961-1971: 11, 248). Vegeu, també, *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 215.

19. *La Ilustración*, núm. 240, 10 d'octubre de 1853, pàg. 400.

20. Actes de la RABASF, 1863, f. 44v-45r. Vegeu *infra*.

21. «Se halla establecido en la Corte el famoso anticuario y pintor restaurador Luis Tirinnanzi de Florencia, profundo conocedor y valuador de toda clase de cuadros antiguos. En sus viajes por Italia, Francia, Inglaterra y Portugal ha evacuado las más importantes comisiones, restaurando cuadros preciosísimos pertenecientes a las más selectas colecciones de aquellos países. El embajador español en Portugal en 1847 se valió de este especial artista para la restauración de varios cuadros de gran valor, que quedaron perfectamente y sin la menor alteración en el colorido.» A més, la notícia diu que «da lecciones en su propia casa y en las que tuviesen deseo de aprovechar la permanencia de tan distinguido artista en la Corte, estudiando tan

El quadre atribuït a un artista consagrat va començar a representar un capital acumulat que generava expectatives de rendibilitat o amb el qual era possible negociar. Només així s'expliquen enganys, com el fals Ribera ja esmentat; sorpreses com la de qui reconeix un Murillo adquirit a un robaveller, fet que obliga moralment el comprador a tornar-lo al seu amo legítim;²² o profitoses vendes a l'Estat, com el quadre de Luis de Morales pel qual Francisca Salvatierra va rebre 20.000 rals després que el seu pare, l'escultor Valeriano Salvatierra, l'hagués adquirit «en Toledo, en una de las expediciones que como escultor de Cámara hizo a aquella ciudad, de un convento de monjas» (*Museo del Prado* 1996: III, 25).

El desig de trobar uns elements de judici objectius que permetessin valorar la pintura, sobretot en el cas de l'antiga, és darrere de tots els informes emesos pels acadèmics de San Fernando. La confirmació d'autoria per part de qui té la capacitat d'assegurar-la resulta fonamental, tot i que també hi ha altres variables: a més de la conservació i la mida, el fet que el Museu Nacional ja posseís obres d'aquest autor podia desaconsellar-ne la compra per part de l'Estat, malgrat que el dictamen no sempre fos seguit. També es tenen en compte variables estètiques i històriques: per exemple, es proposa adquirir sis quadres atribuïts llavors a Pedro de Moya (avui a Antonio del Castillo), «por su buen color, su estilo en cierto modo original y la interpretación que pueden tener para la Historia del Arte».²³

En el cas de la pintura moderna, la jerarquització de premis de les exposicions nacionals ofereix un referent objectiu, de manera que cadascuna de les medalles té un preu estipulat, encara que variable segons el pressupost dis-

raro y difícil arte, como es el restauro bien entendido, así como su aplicación a las divinas obras del artista», *Correo de los Teatros*, núm. 36, 3 d'agost de 1851.

22. «Hace algunos días que un aficionado a bellas artes compró en una prendería y en un precio de seis duros un cuadro muy sucio y agujereado que llamó su atención por el buen colorido y perfecto dibujo de las partes mejor conservadas. Lo mandó limpiar al momento y quedó deslumbrado. Poseía un original de Murillo, un San Sebastián admirable. El afortunado comprador resolvió averiguar la procedencia del cuadro, porque acababa de surgir una idea en su imaginación. Volvió a la prendería y por una feliz casualidad supo que el San Sebastián había sido llevado allí para la venta por un capitán retirado, cuyas señas tomó. “Señor mío, le dijo, ha vendido una alhaja cuyo verdadero valor ignoraba, y yo, que lo sé, no puedo conservarlo porque esto sería un crimen. Si poseyera la suma que vale este lienzo se la entregaría a Vd. Pero como no la tengo, se lo devuelvo para que busque mejor comprador”. El cuadro se vendió en 33.500 reales». Vegeu *La Época*, 8 de juny de 1853 (recollit per Agulló 1961-1971: II, 255).

23. Actes de la RABASF, 1862, f. 2v.

ponible. En la valoració hi influeixen també altres factors, com la mida i el gènere: els grans quadres de composició, amb diversos personatges i un assumpte es paguen millor, mentre que les escenes anecdòtiques, el paisatge, les natures i els quadres petits es paguen menys. Això constitueix un principi tan indubtable que a la premsa es comenten, amb sorpresa, notícies com el cas d'un pintor francès, amb diverses condecoracions, que «trae cuatro cuadros, y entre ellos uno grande que ha presentado en Palacio y que representa el caos y la luz, asunto sin figuras, donde solo se ve una nube blanca y otra negra. Pide 6.000 duros, esto es, 3.000 duros por nube».²⁴

En aquesta línia, la figura del taxador i la polèmica sobre les taxes que cobra són qüestions que sempre graviten al voltant dels quadres. Les controvèrsies estan a l'ordre del dia (Vázquez 2001: 51). A propòsit dels honoraris de taxació, es rep a l'Acadèmia una comunicació de la Direcció General d'Instrucció Pública «encargando a la misma proponga los honorarios que en el ejercicio de su cargo deber percibir el tasador de objetos de Bellas Artes D. José Rivero», raó per la qual la junta d'acadèmics va proposar la creació d'«una comisión mixta de individuos de las tres Secciones» el dictamen de la qual es recull a l'acta del 7 d'octubre de 1867: «La Comisión nombrada para proponer los honorarios que deben percibir los profesores de Bellas Artes cuando ejerzan como Peritos tasadores de objetos artísticos presentó un proyecto de tarifa gradual en la que los derechos se arreglan al precio atribuido a los objetos tasados estableciendo una escala de tipos de tanto por ciento que disminuyen a medida que aumenta el valor del objeto tasado».²⁵

Els quadres moderns es paguen millor

En vista dels preus pagats per quadres antics i moderns, es pot afirmar que els quadres dels pintors moderns, en general, es paguen millor que els antics. Pels quadres d'història, alguns ni tan sols rellevants entre els crítics coetanis, l'Estat o la Corona acostumen a desemborsar més de 30.000 rals, i alguns gairebé dupliquen aquesta quantitat o la superen. Només *La mort de santa Clara*, de Murillo, procedent de la col·lecció Aguado i comprada pel marquès de Salamanca, va aconseguir a París els 700.000 rals. Però l'Estat no va pagar

24. *La Esperanza*, 24 de març de 1852 (recollit per Agulló 1961-1971: 11, 251).

25. Actes de la RABASF, 1867, f. 143v-144r i 149v-150r.

mai per pintures antigues quantitats més grans que les pagades pels quadres més lloats de les exposicions nacionals: per exemple, un Goya com el *Retrat de Francisco Bayeu* va ser adquirit pel mateix preu que *Margarida davant del mirall* de Manuel Domínguez.²⁶

Això vol dir que només uns pocs noms mítics, entre els quals el de Murillo, naturalment, assoleixen valors a l'abast de molt pocs, i, tot i així, per a obres de composició, d'autoria indiscutible i certes dimensions. Pintures més petites d'aquests mateixos artistes i, per descomptat, les d'altres de menys reconeguts mai no poden competir en preu ni en valoració amb els moderns. En aquest respecte, és significatiu que es digui que «siempre se preferirán en pintura Rosales y Fortuny a las medianías de los siglos anteriores. Porque las obras de arte tengan más o menos años ni pierden ni gana de valor. Pensar lo contrario prueba debilidad de cerebro, manía o locura» (Nogués 1890: 11-12).

Fins i tot s'observa una certa vanitat a l'hora d'exhibir que s'ha pagat més per un quadre modern del que el seu autor esperava, mentre que es regateja al màxim en les taxacions de la pintura antiga. Aquest és el cas de les compres fetes pel Govern, a qui els artistes reclamen més diners i als quals, de vegades, es concedeix (Gutiérrez Burón 1987, annex: 195-196, notes 7, 8, 11 i 13). Però també entre els particulars hi ha una mena de satisfacció en pagar més del que el pintor espera. Per exemple, la premsa inclou notícies com aquestes: «La señora condesa de Velle, cuya predilección por las bellas artes es conocida, ha adquirido el notable cuadro de género de D. Eduardo Rosales, que representa a una niña con un gato, satisfaciendo por él más de la cantidad en que había sido apreciado, y encargando al joven artista otro de igual género y tamaño. Este rasgo de protección y estímulo al arte de la pintura, honra mucho a la señora condesa de Velle, y deseamos que tenga imitadores a favor de otras obras apreciables»;²⁷ igualment, es diu que «el señor Palmaroli ha sido retribuido [per Pascuccia] con mayor suma de la que pidió por su cuadro. El noble desprendimiento del Señor conde de Fernán Núñez, y la protección que por este medio dispensa a las artes españolas, son dignas de todo encomio». ²⁸ La notícia és recollida també per Gregorio Cruzada Villaamil, que anima «opulentos títulos y banqueros» a seguir el seu exemple.²⁹

26. Prado, núm. 6368.

27. *El Contemporáneo*, núm. 589, 30 de novembre de 1862.

28. *El Contemporáneo*, núm. 569, 7 de novembre de 1862.

29. «Hemos de decir que ha sido retribuido al Sr. Palmaroli en mayor suma de la que pretendía [el seu quadre Pascuccia]. Este rasgo de desprendimiento del Sr. Conde, unido a las



Figura 3. Vicente Urrabieta, *Exposició de pintures al pati de l'Acadèmia de San Fernando (El Museo de las Familias*, 25 d'octubre de 1849, pàg. 24).

Aquesta sobrevaloració de la pintura d'autors vius contrasta amb la pèrdua de valor que solen tenir quan moren, o quan passen de moda o es descrediten els temes que tracten. Per exemple, els acadèmics de San Fernando parlen de «la módica cantidad de 6.000 reales en que su dueño cede el cuadro»³⁰ de Jenaro Pérez Villaamil, deu anys després de la seva mort, per tal que sigui adquirit pel Govern per al Museu Nacional. Se n'acorda l'adquisició, segurament també atès el preu ajustat, ja que la política de compres del Govern, fora de les exposicions, s'ha de dirigir, segons els acadèmics, cap a la pintura antiga (fig. 3).

señaladas muestras de inteligencia del arte que ha dado, adquiriendo tan bello cuadro, por todos conceptos honran mucho al Sr. Conde de Fernán-Núñez, y le han hecho acreedor de nuestras más sinceras alabanzas. / ¿Por qué no habían de seguir el noble y desinteresado ejemplo del Sr. Conde de Fernán Núñez nuestros opulentos títulos y banqueros?», *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862.

30. Actes de la RABASF, 1864, f. 124v-125r.

Igualment, certs temes i personatges que pateixen un descrèdit polític resulten invendibles. Per exemple, els quadres que representen temes històrics contemporanis passen de moda de seguida, fins al punt que es troben entre els menys cotitzats; passa el mateix amb els retrats de Ferran VII.³¹

Es poden apuntar causes de diversa índole per a explicar aquesta major valoració de la pintura moderna que, curiosament, en la majoria dels casos, comporta una pèrdua de rendibilitat gairebé immediata, en termes d'inversió econòmica. És aquesta evident pèrdua de rendibilitat la que convida a pensar que encara no existia una professionalització mercantil de l'objecte artístic que advertís d'aquests riscos, o simplement que s'assumia aquest perill, ja que segur que es devia considerar que les obres d'alguns artistes es revalorarien, com és el cas, per exemple, de Zamacois i de tota la pintura anecdòtica, aleshores molt valorada a París. El fet que unes dècades després això no succeís no es podia pressuposar. És probable que la dimensió del capitalisme per a multiplicar el valor dels productes, o de crear expectatives que seria així, per tal d'aconseguir plusvàlues sigui inseparable d'aquesta preferència.

Tampoc no cal descartar l'existència d'un gust modern enfront de l'antic, tot i que aquesta diferència és possible que no es distingeixi amb nitidesa en aquest moment. Sembla evident, per exemple, que la comtessa de Velle té una preferència cap a un tipus de pintura que inclou similituds formals, com la que es reconeix a Rosales, Manzano o Palmaroli, tots tres pintors joves que practiquen un realisme endolcit amb citacions d'escola capaç de ser identificat per una persona de sensibilitat. L'adquisició de quadres d'escenes de gènere entre aristòcrates i professionals de diversa mena també és perfectament explicable per motius decoratius.

Potser un element gens menyspreable d'aquest sobrepreu que sembla haver aconseguit la pintura moderna rau en la certesa de l'autoria sobre l'obra adquirida. Com hem dit, un dels grans problemes del mercat de l'art és el de la certificació de l'autenticitat. Aquest risc no es corre amb la pintura moderna.

Quant a la despesa superior que l'Estat fa en pintura moderna, es deu, òbviament, al fet d'estar associada a una activitat econòmica que tradicionalment, des d'antic, havia estat responsabilitat dels poderosos, sense oblidar

31. «Pintaron un cuadro de la escuadra sublevada en Cádiz en 1868, no podían venderlo, lo regalaron al que trataba de cargar con el santo y la limosna, aceptó y dio al marinista unos generosos 30 duros.» Vegeu Nogués (1890: 82). El mateix autor diu, més endavant: «Nadie quiere los [retrats] de Fernando VII. En la numerosa y rica colección de D. Valentín Carderera no había ninguno» (Nogués 1890: 123).

que respon a una producció permanent lligada a la feina i a les aspiracions de persones vives, mentre que l'aparició al mercat d'obres antigues és més o menys ocasional. Les institucions de l'Estat modern, en particular el Govern, assumeixen l'obligació de mantenir l'activitat artística tant per la seva dimensió cultural, que els poders públics tendeixen a emparar com a part de la seva propaganda, com pel fet d'estar lligades a aspectes educatius i econòmics que entren dins de les seves funcions.

En aquest sentit, la pensió per prosseguir estudis artístics s'ha d'entendre com una forma de mecenatge, tant si és privada com si és pública. No obstant això, les ajudes que proporcionen les institucions de l'Estat solen ser considerades escasses, en particular en ciutats de l'estranger. En aquest respecte, «los 8.000 reales [amb què la Diputació de Barcelona sufragava els seus pensionats] no son suficientes para los gastos de viaje, manutención, y coste de modelos y escuelas en Roma». Això va portar a considerar que, entre els avantatges d'enviar els joves pintors catalans a estudiar a Madrid, hi havia l'econòmic, ja que, a més del que podien estudiar-hi, «puede aspirarse al pensionado para el extranjero que por oposición concede el gobierno, que alcanzándole inviste al laureado con la categoría de profesor con opción a cualquier vacante».³²

El pressupost dels compradors

Malgrat que el Govern és qui gasta més quantitat en la compra de pintures, i qui ho fa més regularment, no és, ni de bon tros, el millor pagador. Això només evidencia, una altra vegada, la debilitat del mercat, el conformisme de certs artistes (que accepten vendre la seva obra més barata a canvi d'altres prebendes, com la destinació museística, o evitar el risc de no fer-ho) i la naturalitat amb què qui pot pagar més ho fa. Fins i tot hi ha casos en què un artista no accepta els diners que ofereix el Govern per determinats quadres, prova, d'una banda, que la quantitat no era excessiva, i, de l'altra, que el pintor confiava a aconseguir-ne una de més elevada d'un comprador particular (Gutiérrez Burón 1987, annex: 196-197).

Altres institucions de l'Estat, com la Corona, que compra quadres assíduament, o el Congrés dels Diputats, que ho fa excepcionalment, paguen

32. *El Arte*, 1859, pàg. 3.



Figura 4. *Exposició de pintures* (*El Museo Universal*, 1860, núm. 42, pàg. 336).

quantitats molt superiors al Govern per quadres d'un valor similar o inferior. Naturalment, això es deu a factors diversos: l'entramat palatí és complex i arriba a resultar inexplicable que es paguin quantitats tan desmesurades per artistes secundaris. Quant al Congrés, els 80.000 rals pagats a Gisbert pels *Comuners* es van aconseguir per raons polítiques, fruit de la pressió de l'opinió pública.

Pel que fa referència als particulars, alguns poden arribar a pagar quantitats altíssimes, tant per quadres antics com per pintures modernes. Amb tot, el preu dels retrats d'encàrrec és sempre molt superior als quadrets que els aristòcrates adquirien a les exposicions: els 20.000 rals que va costar a la casa de Fernán Núñez el retrat que Federico de Madrazo va fer a la senyora duquesa el 1854 constitueixen una quantitat presumiblement quinze o vint vegades superior a la que el duc devia pagar pels dos quadres de Palmaroli i Zamacois que es va comprar el 1862 (fig. 4).

El prestigi de comprar i colleccionar

Sens dubte, es va posar una gran interès a estendre la idea que comprar quadres i patrocinar l'art, sobretot el modern, era una cosa desitjable, lligada al progrés, a la modernitat i a la sensibilitat individual i social. Per aquest motiu, el nom dels compradors i els colleccionistes té tanta presència a la premsa i a les revistes especialitzades.³³ Per descomptat que sistemàticament es ret compte de les adquisicions en les exposicions públiques i es destaca la preocupació dels ministres de Foment per augmentar el pressupost. Per exemple, el 1862, s'avisava que el marquès de la Vega de Armijo, que ostentava aquest càrrec, «se ocupa muy particularmente de arbitrar los fondos necesarios para se adquieran por el Estado los cuadros premiados en la última Exposición, y al precio más alto posible».³⁴

Aquesta preocupació també existeix respecte a la pintura antiga que eventualment pugui ser adquirida per l'Estat. El 1865, a propòsit dels dubtes sobre l'autoria que als acadèmics de San Fernando els susciten alguns quadres de la col·lecció López Cepero, «y recordando lo exiguo de la de la partida que en el presupuesto del Ministerio de Fomento hay consignada para adquisición de cuadros, hizo una proposición el Sr. Madrazo relativa a que ya que no fuese posible aumentarse, se viese de conseguir que aumentasen las consignaciones de dos o más años cuando se presente la ocasión de adquirir un cuadro de primer orden aunque para esto fuese prioritario promover la presentación a las Cortes de un proyecto de Ley que salvase las dificultades que para realizar aquella idea ofrece la ley actual de contabilidad».³⁵

A les exposicions, els reis es comporten com individus amb criteri estètic personal, disposats a incorporar a la seva col·lecció aquelles obres que els agraden: «SSMM visitaron anteayer la exposición de Bellas Artes, y recorrieron detenidamente todos los departamentos. Nos han asegurado que SSMM mandaron formar una lista de los cuadros que habían decidido adquirir, los cuales, según nos han dicho, son en número de quince o veinte. Entre éstos figura el

33. Tot i que es refereix a un moment posterior, ja vaig fer notar que els comentaris apareguts a *La Ilustración Española y Americana*, quan es reproduïen pintures, incideixen en «la ostentación y el prestigio mundano de quienes las poseen, presentados como modelo social, signo de clase y de distinción» i inclouen sovint els seus noms. Vegeu Carlos REYERO, «Más allá de Francia. Las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera» (2013: 263).

34. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42.

35. Actes de la RABASF, 1865, f. 253v-254r/254v-255r.

estudio de Rembrandt, de M. Tony de Bergue, residente en Barcelona. El estímulo que se da a las Bellas Artes, es siempre digno de aplauso».³⁶ Algunes informacions referides als monarques semblen configurar la idea d'una sensibilitat privada, independent del rang. Així, s'informa als lectors que un dissabte al matí el rei va a la exposició nacional «con objeto de elegir los cuadros que encontrare más de su agrado, entre los no vendidos todavía, con el fin de adquirirlos».³⁷

Entre els noms més reiteradament esmentats a Madrid figura el de l'infant Sebastià Gabriel, la importància del qual com a col·leccionista de pintura antiga és ben coneguda (Águeda Villar 1981: 102-117). Una guia per a viatgers anglesos diu que és «la millor col·lecció» que existeix a Madrid, amb 600 peces, tot i que també esmenta la del duc de Medinaceli, la del duc de Sessa i la de Cardenera (Charnock 1876: 25). Una altra publicació posterior destaca, a més, la col·lecció del marquès de la Puente i la de la duquessa de Bailèn, de qui es diu que té «la mejor galería de cuadros españoles contemporáneos» (Nogués 1890: 184). La premsa d'època isabelina es refereix amb regularitat a les adquisicions d'aquest personatge, sempre «llevado de su amor nunca desmentido a las artes, de sus grandes deseos de que el arte progrese en España y de que los artistas de provecho encuentren el galardón que merecen su talento y sus afanes».³⁸

El nom ja alludit de la comtessa de Velle s'utilitza també com a model d'una pràctica que s'ha d'estendre: «Digno de mayor elogio es el propósito que muestra dicha señora de proteger a nuestros artistas, bien comprando cuadros en las exposiciones, como lo ha hecho en la última, bien mandándolos hacer a nuestros jóvenes pintores. Si este ejemplo es imitado por la aristocracia y las personas acaudaladas no estará lejano el día en que las artes españolas salgan de la postración en que han caído en estos últimos tiempos a causa de nuestras discordias intestinas».³⁹

Després d'aquest prestigi col·leccionista va existir, com en altres activitats de la cultura, un sentiment nacionalista en el qual sustentava l'oposició al fet que les pintures no sortissin d'Espanya. Quant a la venda de quadres del

36. *El Contemporáneo*, núm. 595, 7 de desembre de 1862. Amb tot, el cerimonial de les inauguracions de les exposicions nacionals i dels lliuraments de premis revela la important dimensió representativa de la seva presència en aquests certàmens. Vegeu José Luis Díez, *La pintura isabelina. Arte y política* (2010: 86-87).

37. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 39.

38. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 39. Vegeu també *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862.

39. *La Época*, 22 de gener de 1863.

marquès de Salamanca a París, es diu: «¿No hay una ley de aduanas que prohíbe la extracción de España de pinturas preciosas? Ciertamente esos cuadros son del Sr. Salamanca; ¿Pero no son también del país? ¿No tiene el país sobre ellos algún derecho a privilegio y de reivindicación? El Sr. Salamanca lleva a vender a París muchos de los mejores cuadros españoles, y hay una grandeza que oye la noticia impasible, y una prensa que se llama liberal, apasionada de las Bellas Artes, amantes del progreso moral e intelectual, de los pueblos que consigna el hecho como la cosa más natural del mundo».⁴⁰

A Barcelona també es coneixen noms de col·leccionistes, tant de pintura antiga com de moderna, segons recull la bibliografia citada. La història del col·leccionisme públic a la Ciutat Comtal al segle XIX està protagonitzada, de fet, per personalitats que hi van tenir interessos individuals indissociables (Quílez 2007: 13-58). Noms com els de Josep Carreras i Argerich, el ja esmentat Sebastià Anton Pascual i Inglada o Josep Estruch i Comella⁴¹ apareixen entre els primers col·leccionistes del segle. També s'han de tenir en compte les peces acumulades pels mateixos pintors, generalment més estudiats com a creadors que com a col·leccionistes d'obra aliena, almenys abans de la fi de segle. Se sap, per exemple, que les obres que posseïa Eusebi Valldeperes, pintor d'història actiu els anys centrals del segle XIX, que va morir a Madrid el 1900, van ser donades a l'Ajuntament de Barcelona.⁴²

Geni i diners

Tant a la premsa de Barcelona com a la de Madrid es reflexiona sobre la relació, sempre desconcertant, entre els diners que es paguen per una obra i allò que en el segle XIX es denominava, amb pomposes pretensions d'intemporalitat, «geni artístic». El pudor que generava posar preu a l'art, qüestió de la qual ja s'advertia al principi d'aquest treball, també va ser present en el debat artístic de l'època isabelina.

40. La reflexió es publica a *La Regeneración*, segons recull la *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 231.

41. Sobre Estruch, vegeu les pàgines dedicades a «La pinacoteca de Josep Estruch i Cume-lla» a Bassegoda i Hugas (2007: 130 i s.).

42. *La Dinastía*, 22 de novembre de 1900. Valldeperes fou un col·leccionista d'antiguitats, ceràmica, armes i bronzes de procedències i qualitats diverses. Vegeu Marina GÓMEZ CASAS, «Eusebio Valldeperas Merich. Vida y obra (1827-1900)» (1993-1994: 315-330).

No obstant això, el vessant econòmic de qualsevol exposició pictòrica sembla més assumit a Barcelona que a Madrid, on tant les exposicions de l'Acadèmia de San Fernando com les nacionals, encara que aquestes comportin la venda d'obres, van ser presentades, sobretot, com espais per a la reflexió estètica: «Hoy juzga el pueblo las obras artísticas; la multitud llena las exposiciones, y por lo mismo importa educarla para que sepa apreciar las bellezas del arte, y a sus intérpretes [els crítics] atañe descubrir las nuevas ideas [...]. Examinemos los numerosos cuadros que se presentan a las exposiciones y en ellos encontraremos, juzgado bajo su aspecto filosófico y político, dignos representantes de todas las ideas» (Canalejas 1862: 124). No és que a Barcelona no es puguin trobar opinions semblants, fins i tot de vegades expressades d'una manera reivindicativa, a fi de desprendre's de l'imaginari mercantil i pràctic que envoltava la ciutat al segle XIX, però el fet que l'exposició pública de pintures i escultures estigués a Barcelona molt lligada des dels seus orígens als productes industrials —la finalitat econòmica dels quals ningú posava en dubte— va haver de contribuir a desvetllar-ne la dimensió comercial (Ojuel 2013: 39 i s.).

En aquest sentit, s'arriba a comparar indústria i art, encara que sigui per arribar a la conclusió que són econòmicament diferents: «la obra del genio como la del talento y la de la inteligencia no pueden someterse a tarifa, al paso que el valor artístico crece con el tiempo, siendo al contrario el de los artículos de la Industria, los cuales le pierden a medida que se usan, y la moda los prescribe».⁴³ Aquesta reflexió, que té les seves conseqüències, es fa amb motiu de la distribució de fons de l'Associació d'Amics de les Belles Arts el 1859, una societat creada a Barcelona el 1846 «amb la idea d'estimular les belles arts per mitjà de la promoció de mostres en què els artistes poguessin donar a conèixer i vendre els seus treballs» i finançada amb les entrades a les exposicions, la venda de catàlegs, la comissió en la venda d'obres d'artistes no associats i donacions (Ojuel 2013: 53). A la premsa s'informa de les quantitats reservades per a cada lot de compra de quadres després de l'exposició, segons sorteig entre els associats. El cronista es pregunta «si conviene más la distribución de los fondos en lotes reducidos o en los de mayor cuantía». Valora que, en el primer cas, s'afavoreix un major nombre de contribuents, però que, amb l'altre criteri, «se fomenta la producción de obras de importancia en que se espacia el genio», sense deixar de creure que les obres d'un artista «adquieren mayor

43. *El Arte*, 1 d'agost de 1859, pàg. 7.

valor después de su muerte». Aquesta idea devia ser molt estesa, en línia amb la *perspectiva inversora* que té la compra de quadres moderns, si bé acaba per mostrar-se cautelós: «por mucho que [el pintor] se empeñe en querer lucrar más de lo que debe, el sentimiento artístico se constituirá en tasador de sus cuentas, y su fallo no tendrá apelación».⁴⁴ La fortuna crítica o la reputació condicionaran, doncs, el valor a què arribin les obres en el futur.

El corresponsal a Madrid del diari madrileny *La Época* mostrava unes preocupacions semblants en sorprendre's pel fet que «cinco cuadritos de Meissonier del tamaño de una mano de una mujer» van ser taxats, en una subhasta a l'Hotel Drouot, entre 2.500 i 16.700 francs: «¡Qué valdría en Madrid el mejor cuadrillo de Goya del mismo tamaño! ¡Pobre Goya y pobre Alenza! Tierra de genio artístico es esa de España, cuando el talento desafía la pobreza y por medio de la indiferencia del público, nunca falta quien como Ortego [Francisco Ortego y Vereda] y tantos otros jóvenes consagren su vida a mantener bien alto nuestro pabellón artístico».⁴⁵

44. *El Arte*, 1 d'agost de 1859, pàg. 7.

45. *La Época*, 23 de juny de 1868.

ANNEX DOCUMENTAL

Taula 1. Referències econòmiques generals

Fortunas⁴⁶	
Grandes fortunas de la alta burguesía de negocios (solo en Madrid)	50 millones de reales
Rentas más altas de la burguesía de negocios	12-15 millones de reales
Comerciantes al por mayor	200.000-un millón de reales
Maestros artesanos	250.000 reales (hasta)
Tenderos	100.000 reales (hasta)
Precio de algunos productos	
Un piano cuadrado de plancha de 6 octavas	4.500 reales ⁴⁷
25 volúmenes de la <i>Historia de España</i> de Modesto Lafuente	500 reales ⁴⁸
Un abrigo en 1851	26 reales (barato) ⁴⁹
6 retratos en fotografía en 1867	24 reales ⁵⁰
Una casa de huéspedes (1850-1860)	Entre 20 y 30 reales al día
Sueldos anuales de algunas profesiones	
Oficial de primera secretaría en 1856 [Juan Valera] ⁵¹	30.000 reales
Primera actriz en Valencia en 1840	20.000 reales ⁵²
Inspector general de Enseñanza	18.000 reales ⁵³
Maestro varón de Elemental en Madrid (Art. 191/2º de la Ley Moyano de Instrucción Pública de 1857)	9.000 reales (los sueldos disminuían por sexo y destino)

46. Jesús A. MARTÍNEZ MARTÍN, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX* (1991: 125, 135-136, 178 i 204).

47. *El Contemporáneo*, núm. 589, 9 d'octubre de 1858.

48. Martínez Martín (1991: 77).

49. José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* (1994: 544).

50. *La Economía*, 26 de novembre de 1867.

51. Andrés AMORÓS, *La obra literaria de Juan Valera. La «música de la vida»* (2005: 73).

52. Ivana FRASQUET, *Valencia en la Revolución, 1834-1843. Sensibilidad, cultura y ocio* (2002: 74).

53. Antonio PIRALA, *El Profesorado. Revista de Instrucción Pública, 1857-1858* (1858: 202).

Médico director nombrado por el Gobierno en un balneario	8.000 reales (más 10 reales de propina por bañista visitado) ⁵⁴
Mínimo para ser elector en 1846	8.000 reales ⁵⁵
Sueldos relacionados con las bellas artes	
Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1863 [Carlos Luis de Ribera]	20.000 reales ⁵⁶
Profesor numerario de dibujo de antiguo, maniquí y ropajes de Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en 1857 [Carlos Luis de Ribera]	16.000 reales ⁵⁷
Catedrático de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1859 [Eduardo Cano]	12.000 reales ⁵⁸
Pensión de Ferrándiz para estudiar en el extranjero	12.000 reales ⁵⁹
Profesor de escultura en la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona en 1856 [Andreu Aleu]	8.000 reales anuales ⁶⁰
Profesor de primer año de enseñanza de agrimensores y aparejadores de la Academia de Valladolid	8.000 reales anuales ⁶¹
Remuneraciones de escritores⁶²	
Novelas, novelas por entregas y libros de historia	65.000 reales (hasta)
Derechos de autor de las <i>Poesías</i> de Espronceda	6.000 reales
Derechos de Autor de <i>Don Juan Ténorio</i> de Zorrilla	4.200 reales

54. Francisco de Paula MELLADO, *Enciclopedia Moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio* (1851: 618).

55. Martínez Martín (1991: 228).

56. Pilar de MIGUEL EGEA, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño* (1983: 164).

57. Miguel Egea (1983: 160).

58. Gerardo PÉREZ CALERO, *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)* (1979: 184).

59. Teresa SAURET GUERRERO, *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia, 1835 - Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico español* (1996: 57).

60. Actes de la RACBSJ, 1856, pàg. 10. El 1858, Claudio Lorenzale cobrava la mateixa quantitat per la plaça d'antic i del natural (pàg. 36) i els pensionats a Roma per la Diputació (pàg. 53) [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf].

61. Actes de la RABASF, 1857, f. 126v-127r.

62. Martínez Martín (1991: 48-52).

Taula 2. Adquisicions de l'Estat de pintura antiga
(ordenades per preu)⁶³

Vicente Carducho, <i>Genealogía de la Orden Tercera</i> (Prado n.º 7220)	1856	36.000 reales
Alessandro Allori, <i>La Sagrada Familia y el cardenal Fernando de Medicis</i> (Prado n.º 6)	1864	30.000 reales ⁶⁴
Pedro Berruguete, <i>Auto de fe</i> (n.º 618)	1867	30.000 reales [3.000 escudos]
Luis de Morales, <i>Asunto místico</i> (Prado n.º 948)	1862	20.000 reales ⁶⁵
José Leonardo, <i>El Nacimiento de la Virgen</i> , Prado n.º 860	1864	10.000 reales
Antonio del Castillo (comprados como Pedro de Moya), <i>José y sus hermanos</i> , serie (Prado n.º 951-956)	1863	6.416 reales [38.500 reales 6 cuadros]
Francisco de Goya, <i>Autorretrato con ochenta años</i> (Prado n.º 723)	1866	4.000 reales [400 escudos]
Goya, <i>Francisco Bayeu</i> (Prado n.º 721)	1866	4.000 reales 400 escudos
Goya, <i>Josefa Bayeu</i> (Prado n.º 722)	1866	3.000 reales [300 escudos]
Anónimo catalán del siglo XVI, <i>Escenas de la vida de la Virgen</i> (Prado n.º 1330)	1867	3.000 reales [300 escudos]
El Greco, <i>Anunciación de la Virgen</i> (Prado n.º 827)	1868	1.500 reales [150 escudos]

63. Els premis i les dades sobre les adquisicions de l'Estat, tant de pintura antiga com moderna, procedeixen de: *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas* (1996).

64. «Parece que el Gobierno trata de adquirir el magnífico cuadro de Allori, el Bronzino, que representa la Sagrada Familia; pero se asegura que su propietario pide una cantidad demasiado crecida», *La Iberia*, 24 de juliol de 1863.

65. També n'informa el *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42. Es va col·locar al despatx del ministre de Foment.

Taula 3. Adquisicions de l'Estat en pintura moderna
(només hi indiquem, ordenades per preu, les de més de 16.000 rals)

Eduardo Rosales, <i>Testamento Isabel la Católica</i> (Prado n.º 4625)	1864	50.000 reales ⁶⁶
José Casado del Alisal, <i>Últimos momentos de Fernando IV</i> (Prado n.º 5728)	1860	45.000 reales
Benet Mercadé, <i>Traslación de San Francisco de Asís</i> (Prado n.º 1278)	1867	40.000 reales (4.000 escudos)
Luis de Madrazo, <i>Don Pelayo en Covadonga</i> (Prado n.º 6272)	1856	35.000 reales
Germán Hernández Amores, <i>Sócrates reprendiendo a Alcibiades</i> (Prado n.º 6886)	1858	35.000 reales
Isidoro Lozano, <i>San Pablo sorprendido por Nerón</i> (Prado n.º 6420)	1859	35.000 reales
Eduardo Cano, <i>Don Álvaro de Luna</i> (Prado n.º 4262)	1859	30.000 reales
Germán Hernández Amores, <i>Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso</i> (Prado n.º 6221)	1862	30.000
Dióscoro Puebla, <i>Desembarco de Colón</i> (Prado n.º 6766)	1862	30.000
Alejo Vera, <i>Entierro de San Lorenzo</i> (Prado n.º 6750)	1862	30.000 ⁶⁷
Francesc Sans, <i>Náufragos de Trafalgar</i> (Prado n.º 5729)	1862	26.000
Alejo Vera, <i>Santa Cecilia y San Valeriano</i> (Prado n.º 7331)	1867	25.000 reales [2.500 escudos]

66. Com adverteix Gutiérrez Burón, algunes fonts citen la quantitat de 30.000 rals, preu fixat inicialment, però la pressió de l'opinió pública el va elevar fins a 50.000 rals. N'hi ha més casos: el quadre *El retorn de les fades al llac*, de Dióscoro Puebla, va ser taxat en principi en 15.000 rals i se'n van acabar pagant 20.000, vist el romanent existent; *La mort de Macies*, de García Martínez, es va taxar inicialment en 6.000 rals i, finalment, se'n van pagar 8.000, ja que l'artista va al·legar circumstàncies familiars, el mateix que va al·legar Rodríguez de Guzmán perquè el seu quadre *Les Havaneres* pugés de 2.000 a 5.000 rals el 1864, o *El motí d'Esquilache*, de Martí i Monsó, que va passar de 2.000 a 2.500. Vegeu Gutiérrez Burón (1987, annexo: 195-196, notes 7, 8, 11 i 13).

67. Les primeres medalles per la pintura d'història a l'Exposició Nacional de 1862, categoria a què pertanyia aquest quadre, van ser taxades en 37.000 rals. Vegeu Gutiérrez Burón (1987, annex: 95, nota 4). Totes les adquisicions van patir una reducció que va variar entre el 20 % i el 50 %, aproximadament, del preu estipulat inicialment.

Ignacio Suárez Llanos, <i>Entierro de Lope de Vega</i> (n.º 3926)	1862	24.000
Eduardo Cano, Cristóbal Colón en la Rábida (Prado n.º 5726)	1856	20.000 reales
Carlos de Haes, <i>Recuerdos de Andalucía</i> (Prado n.º 4836)	1860	20.000 reales
Domingo Valdivieso, <i>El descendimiento</i> (Prado n.º 4667)	1865	20.000 reales
Isidoro Lozano, <i>Isabel la Católica educando a sus hijos</i> (Prado n.º 5626)	1864	20.000 reales
Víctor Manzano, <i>Cisneros y los Grandes</i> (Prado n.º 6888)	1865	20.000 reales
José Marcelo Contreras, <i>La duda de San Pedro</i> (Prado n.º 6426)	1865	20.000 reales
Dióscoro Puebla, <i>La vuelta de las badas al lago</i> (Prado n.º 6361)	1864	20.000 reales
Lorenzo Vallés, <i>Doña Juana la Loca</i> (n.º 4669)	1867	20.000 reales [2.000 escudos]
Benito Soriano Murillo, <i>El suspiro del moro</i> (Prado n.º 6001)	1856	18.000 reales
Pablo Gonzalvo, <i>Catedral de Toledo</i> (Prado n.º 6789)	1860	18.000 reales
José Casado del Alisal, <i>Los dos caudillos</i> (Prado n.º 5731)	1869	16.000 reales [1.600 escudos]

**Taula 4. Adquisicions del patrimoni de la Corona
de pintura moderna
(ordenades per preu)⁶⁸**

Antonio Gómez Cros, <i>La batalla de Otumba</i>	1852	80.000 reales ⁶⁹
Francisco de Mendoza, <i>Isabel la Católica y Colón</i>	1853	70.000 reales ⁷⁰

68. En alguns casos, és difícil determinar si es tracta d'adquisicions o d'encàrrecs. Fins i tot s'utilitzen ambdós termes indistintament. Això no obstant, s'ha prescindit d'aquells casos en què els testimonis d'època o el caràcter de l'obra parlen clarament d'encàrrecs.

69. Carlos REYERO, «Isabel II y la pintura de historia» (1991: 30 i 35, nota 11): reclama quan només se li havien pagat 50.000 rals.

70. Reyero (1991: 30).

Francisco Sans, <i>Libertad e Independencia</i> . Cádiz 1812	1860	60.000 reales ⁷¹
Francisco Cerdá, <i>Isabel la Católica y Boabdil</i>	1853	51.000 reales ⁷²
Antonio Gómez Cros, <i>La Batalla de Pavía</i>	1853	40.000 reales
Víctor Manzano, <i>Los Reyes Católicos administrando justicia</i>	1860	40.000 reales ⁷³
Luis Álvarez, <i>El sueño de Calpurnia</i>	1862	40.000 reales ⁷⁴
Eusebio Valldeperas, <i>Isabel I visita a los heridos de Loja</i>	1860	30.000 reales ⁷⁵
Eusebio Valldeperas, <i>La toma de posesión del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa</i>	1865	30.000 reales ⁷⁶
Eusebio Valldeperas, <i>La toma de Loja</i>	1862	20.000 reales ⁷⁷
Benet Mercadé, <i>Carlos V en Yuste</i>	1862	20.000 reales ⁷⁸
Francisco Díaz Carreño, <i>Primera entrevista entre Isabel y Fernando</i>	1865	15.000 reales ⁷⁹
José María Herrero, <i>Los últimos días de Carlos V</i>	1865	15.000 reales ⁸⁰
Tomás Palos, <i>Sancho Ramírez en el sitio de Huesca</i>	1852	13.000 reales ⁸¹
Francisco de Paula Van Halen, <i>La entrada de Isabel la Católica en campo cristiano</i>	1855	7.000 reales ⁸²
Tomás Palos, <i>La batalla de Alcoraz</i>	1855	5.000 reales ⁸³

71. Tomás PÉREZ VEJO, «Debates en torno a la construcción de la memoria: la representación de las Cortes de Cádiz en la pintura de historia española decimonónica» (2007: 183, nota 6).

72. Reyero (1991: 30).

73. Enrique MÉLIDA, «Vida y obra de Víctor Manzano» (1866: 141). *La pintura de historia del siglo XIX en España* (1992: 205).

74. *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862; Reyero (1987: 32).

75. Reyero (1987: 249).

76. Aquesta quantitat és la que va demanar l'artista (Reyero 1987: 314).

77. Malgrat que l'artista va demanar 30.000 rals. Vegeu Reyero (1987: 248).

78. *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX* (1991: 278, núm. 37).

79. Reyero (1991: 32).

80. Reyero (1991: 32).

81. N'havia demanat 20.000 (Reyero 1991: 31).

82. Reyero (1991: 31).

83. Preu de taxació (Reyero 1991: 31).

Francisco de Paula Van Halen, <i>El combate de Garcilaso o triunfo del Ave María</i>	1855	5.000 reales ⁸⁴
José Carol, <i>La inauguración de la traída de aguas</i>	1857	4.000 reales ⁸⁵

Taula 5. Altres obres adquirides pel patrimoni de la Corona
(sense determinar-ne el preu)

Antonio Gisbert, <i>La muerte del príncipe don Carlos</i> ⁸⁶	1858
Carlos de Haes, <i>Vista de Piedra (Aragón)</i> ⁸⁷	1862
Bernardo Ferrándiz, <i>Un alcalde de los alrededores de Valencia</i> ⁸⁸	1862
Pablo Gonzalvo, <i>Claustro de San Juan de los Reyes</i> ⁸⁹	1862
Pablo Gonzalvo, <i>Santiago del Arrabal de Toledo</i> ⁹⁰	1862
Pablo Gonzalvo, <i>Puerta aguileña</i> ⁹¹	1862
José Laguna (dos pinturas) ⁹²	1862
José Casado del Alisal, <i>La rendición de Bailén</i> ⁹³	1864

84. Reyero (1991: 31).

85. Reyero (1991: 33).

86. *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX* (1991: 316-317, núm. 49).

87. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42. L'Estat va pagar 16.000 rals per un quadre del mateix autor en aquesta exposició.

88. Patrimoni Nacional, Aranjuez, Palau Reial. Vegeu Sauret (1996: 252, núm. 14). El *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42, diu que, a més d'*Un alcalde dels voltants de València*, els reis van comprar un altre quadre del «Sr. D. Manuel Ferrándiz» [sic]. És estrany, perquè, dels quatre quadres que va exposar, consta que dos van ser adquirits per particulars i que el quart va ser comprat més tard per Madame Laurent, segurament arran de la seva exposició a París el 1863 (Sauret 1996: 253, núm. 15).

89. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42. L'Estat va pagar 16.000 rals per una primera medalla concedida aquell any a l'autor.

90. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42.

91. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42.

92. *Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42. Van haver de ser: *Una ronda a França en època de Carles X* (núm. 149) i *Un soldat de la mateixa època* (núm. 150). Vegeu el catàleg *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 16).

93. *La pintura de historia del siglo XIX en España* (1992: 230-239). Notícies dels quadres adquirits pels reis i altres persones a la Nacional de 1864 a *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865.

**Taula 6. Adquisicions de pintura moderna
del Congrés dels Diputats⁹⁴**

Antonio Gisbert, <i>Los Comuneros</i>	1860	80.000 reales
Dióscoro Puebla, <i>El Compromiso de Caspe</i>	1869	40.000 reales [4.000 escudos]
Juan Antonio Vera y Calvo, <i>Mariana Pineda en capilla</i>	1864, 1890	12.500 reales (en forma de pensión). En 1890 se complementaron con 2.500 pesetas.

**Taula 7. Adquisicions de pintura moderna
de l'Ajuntament de Madrid**

Manuel Castellanos, <i>Muerte de Luis Daoiz y Pedro Velarde y defensa del parque de Artillería por el pueblo de Madrid, el 2 de mayo de 1808</i> (I. N. 19409) ⁹⁵	1862
Manuel Castellanos, <i>Muerte de Velarde el Dos de Mayo de 1808</i> (I. N. 19410) ⁹⁶	1864
José Marcelo Contreras y Muñoz, <i>Fusilamiento de patriotas en el Buen suceso</i> (I. N. 19408) ⁹⁷	c. 1867

94. Dades procedents d'Amalia SALVÁ, *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados* (1997: 21, 90 i 92). (No s'inclouen les obres fetes per encàrrec durant aquest període, que són les més importants.)

95. «Parece ser que esta corporación ha recompensado con largueza al artista» (*Boletín de El Arte en España*, 1862, pàg. 42).

96. Va ser adquirida després d'un informe d'una comissió de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando formada per Espalter, Ferrant i Carlos Luis de Ribera. Vegeu *Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid* (1990: 163).

97. *Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid* (1990: 164).

Taula 8. Despeses en pintura moderna de l'Ajuntament de Barcelona

Gastos del Ayuntamiento de Barcelona en Bellas Artes en el año 1859	20.000 reales ⁹⁸
Concurso para la ejecución de pinturas al óleo con objeto de decorar el Salón del Ayuntamiento de Barcelona en 1860 (dos cuadros de historia, cuatro retratos en óvalo y tres plafones)	No consta presupuesto ⁹⁹
Visto bueno de la Academia para que el Ayuntamiento de Barcelona adquiera un cuadro de Justo García Villamala, sobre Joan Fiveller (1866)	4.000 reales ¹⁰⁰

Taula 9. Despeses en obres d'art de l'Ateneo Catalán

Convocatoria de concurso público por el Ateneo Catalán en 1863	5.000 reales ¹⁰¹
Adquisición de una obra de José Tapiró en la Exposición de Barcelona en 1866	500 reales ¹⁰²

98. *El Arte*, 15 de juliol de 1859, pàg. 7.

99. Actes de la RACBSJ, 3 de juny de 1860, pàg. 70 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf]. Es conserva un *Proyecto para la restauración del antiguo Salón de Ciento de las Casas Consistoriales de Barcelona* (Barcelona, Arxiu Municipal), de Francesc Daniel i Molina, datat el 13 de juny de 1860. Daniel VENTEO, *Autobiografía de Barcelona. La història de la ciutat a través dels documents de l'Arxiu Municipal de Barcelona* (2013: 142-143).

100. Arxiu de la RACBASJ, caixa 24. L'escrit, datat el 24 de juliol de 1864, es dirigeix a l'alcalde de Barcelona. La quantitat proposada (que podria semblar elevada a l'Ajuntament, segons es pot interpretar) «no puede bajo ningún concepto tenerse por exagerada tratándose de un cuadro histórico».

101. La Junta Directiva anuncia el 15 de maig de 1863 la celebració d'un concurs públic, «gamosa de abrir un dilatado palenque a los artistas españoles, necesitados hoy más que nunca de una protección eficacísima que estimule su actividad en todos los géneros de composición». Es va obrir un concurs per a pintura i un altre per a escultura, cada un amb 5.000 rals i una medalla de coure per al guanyador. *Acta de la Junta General celebrada por el Ateneo Catalán el día 28 de noviembre de 1863*, Barcelona, 1863, pàg. 15.

102. Gràcies a un premi de 500 rals es va poder dedicar aquesta quantitat a adquirir «la bella aguada de D. José Tapiró, que figura *La Vendimia*, cuyas gracias de colorido os será fácil apreciar en uno de nuestros salones». *Acta de la Junta Inaugural celebrada por el Ateneo Catalán el 20 de diciembre de 1866*, Barcelona, 1866, pàg. 16.

Taula 10. Despeses en obres d'art a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona

Encargo de un retrato de la reina Isabel II a Federico de Madrazo en 1864	20.000 reales ¹⁰³
Presupuesto de Elias Rogent de «una nueva Sala de Sesiones para la Academia y Museo contemporáneo de pinturas» en 1864	40.073 reales ¹⁰⁴
Propuesta para abrir anualmente un concurso de pintura, en turno alternativo con otros de escultura y arquitectura, abierto a artistas españoles y extranjeros domiciliados en España (1864)	20.000 reales ¹⁰⁵
Presupuesto de la Academia en 1866 para adquirir obras expuestas en Barcelona «que se considerarán dignas de figurar en el Museo» de dicha institución	30.000 reales ¹⁰⁶
Propuesta de compra a la señora M. E. Wohlgemuth, que ofrece a la Academia una pintura de autor desconocido en 4.800 reales (1868)	Hasta 3.000 reales ¹⁰⁷

103. Actes de la RACBASJ, 2 d'abril de 1864, pàg. 142 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf].

104. Actes de la RACBASJ, 30 d'abril de 1864, pàg. 149 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf].

105. Actes de la RACBASJ, 6 de novembre de 1864, pàg. 154 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf].

106. Actes de la RACBASJ, 25 de maig de 1866, pàg. 207 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf]. Els artistes van haver de fer una rebaixa. Es van adquirir un cap d'estudi d'Agapit Vallmitjana i vint pintures de Tapiró, Martí Alsina, Agrasot, Serra, Rigalt, Armet, Ferran (Enric i Manuel), Escobedo, Amell, Torrecassana, Mirabent, Texidor, Trias, Benavent, Llorens, Ribot, Sevilla, Battistuzzi i Torrents i Amat, que es conserven a l'Acadèmia.

107. Actes de la RACBASJ, 15 de juliol de 1868, pàg. 265 [www.racba.org/es/docs/actes_1856-1871.pdf].

Taula 11. Adquisicions de particulars de pintura antiga

Bartolomé Esteban Murillo, <i>San Sebastián</i>	1853	Procedente de una prendería a un capitán retirado	33.500 reales ¹⁰⁸
Leonardo da Vinci (atribuido), <i>Santa Catalina</i> ¹¹⁰	1852	Miguel Peleguer. Procede de la testamentaria de Joaquín Mezquita y de Pedro	Sin determinar ¹⁰⁹

Taula 12. Preus assolits per alguns quadres de colleccions espanyoles de pintura antiga i moderna a París

Bartolomé Esteban Murillo, <i>La muerte de Santa Clara</i> ¹¹²		Marqués de Salamanca, procedente de la colección Aguado	700.000 reales [35.000 duros] ¹¹¹
Alberto Durero, <i>Cristo en la Cruz</i> (supuesto Van der Weyden)	1868	Subasta Vicente Peleguer ¹¹³	105.000 reales [15.000 francos]
Bartolomé Esteban Murillo, <i>El Divino Pastor</i>	1868	Subasta Manuel López Cepero ¹¹⁴	38.000 reales
Francisco de Goya, <i>Escena de costumbres españolas y Un gato perseguido por un perro</i>	1868	Subasta Vicente Peleguer	1.140 reales [170 francos]

108. *La Época*, 8 de juny de 1853 (Agulló 1961-1971, II: 255).

109. *La España*, 19 d'agost de 1852 (recollit per Agulló 1961-1971, II: 252).

110. Probablement es tracta del quadre de Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Caterina* (Prado, núm. 2902).

111. *El Contemporáneo*, núm. 1318, 15 d'abril de 1865. Adquirida «por un sentimiento de patriotismo». Al mateix diari, quan el marquès compra antiguitats per 2.000.000 de rals, es diu que ho fa en «prueba de amor a la patria» (*El Contemporáneo*, núm. 1337, 7 de maig de 1865). També adquireix, per 155.000 rals, la collecció del duc de Morny (*El Contemporáneo*, núm. 1362, 7 de juny de 1865).

112. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo* (1981, II: 13-24).

113. *El Arte en España*, 1868, pàg. 23. Nota: 1 franc = 7 rals. El cronista assegura que, pels Goya, s'hauria pagat més a Espanya.

114. *El Arte en España*, 1868, tom VII, pàgs. 85-88.

José Jiménez Aranda, <i>El yelmo de mambrino</i> y <i>El combate de don</i> <i>Quijote y los pellejos de oro</i>	1868	Subasta Manuel López Cepero	3.800 reales (cada uno) [7.600 reales los dos cuadros]
---	------	--------------------------------	---

**Taula 13. Preus pagats per particulars en adquisicions
de pintura espanyola moderna¹¹⁵**

Antonio Gisbert, <i>Desembarco de</i> <i>los Puritanos</i>	1864	Marqués de Salamanca en la Exposición Nacional	120.000 reales ¹¹⁶
Víctor Manzano, <i>La familia de Antonio</i> <i>Pérez en prisión</i> ¹¹⁷	1862	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional	40.000 reales
Domingo Valdivieso, <i>Las Hijas del Cid</i>	1863	Duque de Frías	16.000 reales ¹¹⁸
Bernardo Ferrándiz, <i>Las Primicias</i> ¹²⁰	1862	José Martínez, comerciante	14.000 reales ¹¹⁹
Víctor Manzano, <i>Adiós para siempre</i> ¹²¹	1864	El Sr. Escandón en Bayona para un particular residente en México	10.000 reales
Víctor Manzano, <i>Felipe II en sus últimos</i> <i>días</i> ¹²²	1860	Duque de Montpensier en la Exposición Nacional	1.000 reales

115. Només s'inclouen aquelles de les quals consta la quantitat pagada.

116. Vegeu *El Arte en el Senado* (1999: 260).

117. *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862; Mérida (1866: 142).

118. Reyero (1987: 100).

119. *El Contemporáneo*, núm. 595, 7 de desembre de 1862. El *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 42, només fa referència a un tal «Sr. N. N.». D'altra banda, se sap que el duc de Fernán Núñez va pagar 4.500 francs per una obra amb aquest títol a París, que devia ser una rèplica, ja que se n'han localitzat d'altres al mercat. Vegeu Sauret (1996: 252, núm. 13).

120. Hi va figurar amb el núm. 64. Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 16).

121. Mérida (1866: 141).

122. Mérida (1866: 143).

José Domínguez Bécquer (cuatro cuadros)	1848	Duque de Montpensier al príncipe Demidoff	300 reales cada uno [1.200 reales por los cuatro cuadros] ¹²³
--	------	--	--

**Taula 14. Altres adquisicions de particulars
de pintura espanyola moderna**

Rafael Tegeo, <i>San Sebastián</i>	1850	Duque de Montpensier en la Exposición de la Academia de San Fernando ¹²⁴
Lino García, <i>San Francisco</i>	1851	Un alto personaje ¹²⁵
Dionisio Fierros, <i>Una romería</i>	1860	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹²⁶ <i>en las cercanías de Santiago</i>
Víctor Manzano, <i>La reja</i>	1860	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹²⁷
Cecilio Pizarro, <i>Interior del palacio Galiana en Toledo</i>	1862	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹²⁸
Dionisio Fierros (dos estudios) ¹²⁹	1862	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹³⁰

123. *La España*, 25 de maig de 1849. Recollit per Agulló (1961-1971, II: 244). Probablement són els quatre quadres costumistes que d'aquest autor es conserven a la col·lecció dels ducs: *Una «bolera» ballant el «vito», La verema, La castanyera i Joc en una taverna*. Vegeu Àngel RODRÍGUEZ REBOLLO, *Las colecciones de pinturas de los duques de Montpensier en Sevilla* (2004: 63).

124. *El Clamor Público*, núm. 1713, 31 de gener de 1850: «Ha sido comprado para aumentar la galería de cuadros originales de autores españoles contemporáneos que están formando en su palacio de San Telmo en Sevilla».

125. *La Esperanza*, 11 d'octubre de 1851 (Agulló 1961-1971, II: 250).

126. Catàleg de l'exposició *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo* (1991: 96, núm. 16).

127. Mérida (1866: 141).

128. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862. Un quadre del mateix autor i de les mateixes característiques fou adquirit per l'Estat per 2.000 rals el 1865.

129. Segons el catàleg *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 17), aquell any va exposar dues obres: *Ball de «charros»* (núm. 70) i *La sortida de missa en un poblet de la rodalia de Santiago* (núm. 71).

130. *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862.

Vicente Palmaroli, <i>Pascuccia, una campesina de las cercanías de Nápoles</i>	1862	Duque de Fernán Núñez en la Exposición Nacional ¹³¹
Eduardo Rosales, <i>Niña con gato</i>	1862	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹³²
Carlos de Haes, <i>Paisaje en el Guadalhorce</i>	1862	M. de Savry en la Exposición Nacional ¹³³
Bernardo Ferrándiz, <i>El Viático</i> ¹³⁴	1862	Marqueses de Molins en la Exposición Nacional ¹³⁵
José Díaz Valera, <i>Un concierto</i>	1862	M. de Savry en la Exposición Nacional ¹³⁶
Antonio Pérez Rubio (dos cuadros) ¹³⁷	1862	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹³⁸
Víctor Manzano, <i>Una calle de Toledo</i>	1862	Marqueses de Molins en la Exposición Nacional ¹³⁹

131. Va ser adquirit «en mayor suma de la que pretendía» l'artista. Vegeu *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862; Rosa PÉREZ Y MORANDEIRA, *Vicente Palmaroli* (1971: 50).

132. «La señora condesa de Velle, cuya predilección por las bellas artes es conocida, ha adquirido el notable cuadro de género de D. Eduardo Rosales, que representa a una niña con un gato, satisfaciendo por él más de la cantidad en que había sido apreciado, y encargando al joven artista otro de igual género y tamaño. Este rasgo de protección y estímulo al arte de la pintura, honra mucho a la señora condesa de Velle, y deseamos que tenga imitadores a favor de otras obras apreciables». Vegeu *El Contemporáneo*, núm. 585, 30 de novembre de 1862.

133. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34.

134. Hi va figurar amb el núm. 66. Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1866* (1866: 16).

135. Sauret (1996: 251). En la premsa contemporània, no s'ha localitzat com a adquirit durant l'Exposició.

136. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34. El 1860, l'Estat va pagar 5.000 rals per un quadre de l'autor.

137. Aquest any va exposar els següents: *Privadesa de Don Joan d'Àustria, germà de Carles II* (núm. 219), *La menor edad de Don Carles II* (núm. 220), *Últims moments de l'emperador Carles V a Yuste* (núm. 221), *Don Antonio de Toledo y el duc de Medina Sidonia en busca del favorit Valenzuela* (núm. 222), «*Meninas*» i *patges de l'època de Felip IV jugant a fet* (núm. 223) i *Galanteig a Madrid: Segle XVII* (núm. 224). Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 40-41).

138. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862.

139. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862; Mérida (1866: 146).

Eduardo Zamacois, <i>La visita</i> ¹⁴⁰	1862	Marqueses de Molins en la Exposición Nacional ¹⁴¹
Eduardo Zamacois ¹⁴²	1862	Duque de Fernán Núñez en la Exposición Nacional ¹⁴³
Federico Jiménez Fernández (dos cuadrillos) ¹⁴⁵	1862	Luis González Bravo ¹⁴⁴
Domingo Gallego y Álvarez, <i>Un armero del siglo XVII</i> ¹⁴⁶	1862	Leopoldo O'Donnell, duque de Tetuán, en la Exposición Nacional ¹⁴⁷
Sin determinar (¿Domingo Gallego?)	1862	Enrique O'Donnell en la Exposición Nacional ¹⁴⁸
Víctor Manzano, <i>Don Quijote</i>	1864	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹⁴⁹
Pedro Sánchez Blanco, <i>País después de un combate</i>	1864	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹⁵⁰

140. Aquesta obra apareixia amb el núm. 279. Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1864* (1864: 62). L'obra adquirida potser era una versió anterior de *La visita inoportuna* (c. 1868, Bilbao, Museo de Bellas Artes).

141. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862. Una pintura comparable (*Uns pillets de Sevilla*, de José Roldán), premiada amb el mateix guardó a la Nacional de 1863, va ser adquirida el 1863 per l'Estat per 2.000 rals.

142. Havia de ser *Un violinista* (núm. 277) o *Els oficials de guàrdia* (núm. 278). Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1864* (1864: 50).

143. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 34; *El Contemporáneo*, núm. 585, 26 de novembre de 1862. Probablement, es tracta del quadre premiat *Oficials de guàrdia*. Vegeu Gutiérrez Burón (1987, apèndix: 62).

144. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 42. L'Estat, el 1862, va pagar 2.000 rals per un quadre d'aquest autor.

145. Va exposar sis quadres: *Un quadre de caça morta* (núm. 105), *Un altre d'igual amb ànec i altres ocells* (pàg. 106), *Un fruiter* (núm. 107), *Un bodegó* (núm. 108), *Un grup d'ocells morts* (núm. 109) i *Un altre d'igual* (núm. 110). Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 21-22).

146. Hi va figurar amb el núm. 80. Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862* (1862: 18).

147. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 42.

148. *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 42.

149. Mérida (1866: 142).

150. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865. Ossorio el cita com a «paisaje histórico-filosófico». Vegeu Ossorio (1883: 622). El quadre *Molí de Dordrecht, Holanda*, del mateix autor, va costar a l'Estat 3.000 rals el 1862.

José Serra, <i>Escena flamenca, costumbres de 1640</i> ¹⁵¹	1864	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹⁵²
Ramón Rodríguez, <i>Leonardo da Vinci corrigiendo a un discípulo</i>	1864	Infante Sebastián Gabriel en la Exposición Nacional ¹⁵³
Federico Jiménez ¹⁵⁴	1864	Francisco de Cubas, arquitecto, en la Exposición Nacional ¹⁵⁵
Lorenzo Vallés, <i>La Conversión de San Francisco de Borja</i>	1864	Duque de Sesto en la Exposición Nacional ¹⁵⁶
Rosales, <i>Un estudio de Pascuccia</i>	1864	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹⁵⁷
Rosales, <i>Un joven napolitano</i>	1864	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹⁵⁸
Víctor Manzano, <i>Don Quijote leyendo los libros de caballerías</i>	1864	Condesa de Velle en la Exposición Nacional ¹⁵⁹
Eduardo Zamacois ¹⁶⁰	1865	Rafael Ferraz en la Exposición Nacional de 1864 ¹⁶¹

151. Va figurar amb el núm. 375 a l'Exposició Nacional. Hi va exposar cinc quadres més. Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1864* (1864: 65).

152. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865.

153. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865. Se sap que l'autor no va acceptar el preu de compra que li va proposar l'Estat. Vegeu Gutiérrez Burón (1987, annex: 196, nota 15).

154. Va exposar tres obres: *Un galliner* (núm. 160), *Uns conills* (núm. 161) i *Una taula de cuina la Nit de Nadal* (núm. 162). Vegeu *Exposición Nacional de Bellas Artes 1864* (1864: 31).

155. Òbviament, es tracta de Francisco de Cubas (1826-1899), el qual, justament, va treballar per a algun dels aristòcrates els noms dels quals se citen com a compradors en les exposicions nacionals dels anys seixanta, com el duc de Sesto, per a qui va fer un palau al passeig de Recoletos (1865), o el marquès de la Torrecilla, per a qui va dissenyar el castell de Butrón, a Biscaia (1888).

156. Ossorio assenyala que Vallés havia estat pensionat pel duc de Sesto «para continuar estudios en Roma», per la qual cosa es pot entendre que no es tracta d'una adquisició en un sentit estricte, sinó més aviat d'una compensació pel finançament de l'estada a l'estranger. Vegeu Ossorio (1883: 683).

157. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865.

158. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865.

159. *El Contemporáneo*, núm. 1243, 26 de gener de 1865.

160. Molt probablement *Els quintos*. Vegeu la nota següent.

161. *El Contemporáneo*, núm. 1297, 21 de març de 1865. La notícia diu que es van vendre «dos de los cuadros que presentó» a l'exposició de 1864. Una d'aquestes obres, *Els captaires* (núm. 445), va ser comprada per l'Estat per 4.000 rals. Una altra que també es va vendre va ser *Els quintos*

Eduardo Zamacois	1865	Marqués de la Torrecilla [Narciso de Salabert y Pinedo, 1830-1885] ¹⁶²
Eduardo Zamacois, <i>La primera espada</i>	1866	Marqués de Monistrol ¹⁶³
Luis Álvarez Catalá, <i>Un baile en el Monasterio de Hermo (Asturias)</i>	1867	El banquero Olea en la Exposición Nacional ¹⁶⁴
Luis Álvarez Catalá, <i>El cardenal penitenciario</i>	1867	Condesa de Velle ¹⁶⁵
Rosendo Fernández, <i>Ermitaño dentro de una gruta</i>	1867	Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁶⁶
José Villegas, Colón en la Rábida	1867	Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁶⁷
Francisco Peralta del Campo, <i>El pensamiento</i>	1867	Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁶⁸
Pedro Vega, <i>Calderón de la Barca en su gabinete</i>	1867	Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁶⁹
García, <i>Estudio de monje</i>		Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁷⁰

(núm. 443), que havia participat al Saló de París com *Els reclutes a Espanya* i que fou premiada amb una tercera medalla, però no va poder ser adquirida per l'Estat perquè era propietat d'un particular (Gutiérrez Burón 1897, annex: 196, nota 12). Aquest any també va presentar *Vigila que no et vegin* (Crònica de Carles III) (núm. 444), *Un record* (núm. 446), *A la Pàtria!* (núm. 447) i *Últims moments de Cervantes* (núm. 448). Aquestes dues darreres obres, que van pertànyer a la collecció del duc de Frías, es conserven al bisbat de Conca. Vegeu Javier Novo (comisario), *Zamacois, Fortuny, Meissonier* (2006: 43).

162. *El Contemporáneo*, núm. 1297, 21 de març de 1865.

163. Novo (2006: 110).

164. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 184. Tambien recoge la noticia Ossorio (1883: 35). Sobre la obra véase: Javier Barón Thaidigsmann, *Cartas del pintor Luis Álvarez Catalá a Nicolás Suárez Cantón* (2004: 24-25). El Estado pagó por *Isabel la Católica en la cartuja de Miraflores*, en la misma exposición, 1.000 escudos.

165. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 184.

166. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255. Segons Ossorio, els ducs també van adquirir «tres bocetos» del mateix autor presents a l'exposició (1883: 233). No s'han localitzat en l'inventari.

167. Recollit també per Ángel CASTRO MARTÍN, *José Villegas (1844-1921)* (2001: 55).

168. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

169. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

170. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

Ricardo San Juan, <i>Ciego tocando la guitarra</i>	1867	Duques de Montpensier en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁷¹
Antonio Mensaque (cuatro lienzos)	1867	Miguel Lamadrid en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁷²
Felipe Delgado (estudio)	1867	Federico Rubio en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁷³
<i>Cervantes en la cárcel de Argamasilla de Alba</i> ¹⁷⁴	1867	Tirso de Obregón en la Exposición de Sevilla de 1867 ¹⁷⁵

Taula 15. Preus de colleccions completes

Rubens, Tiépolo, Alonso Cano, Valdés Leal, Zurbarán y otros	1851	Contrato de Antonio Herman con Florencio Choquet	227.013 reales ¹⁷⁶
Murillo, Velázquez, Pacheco, Zurbarán Berruguete, Goya y otros		29 cuadros españoles pertenecientes a la colección López Cepero	142.732 reales ¹⁷⁷
	1867	Venta en París de la colección del marqués de Salamanca	Menos de 7 millones de reales ¹⁷⁸

171. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255. També recollit per Ossorio (1883: 626).

172. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

173. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

174. És molt probable que es tracti d'una pintura de José Jiménez Aranda, que a partir del 1867 va començar a fer la sèrie de pintures sobre el Quixot, que també va enviar a la Nacional d'aquell any. Vegeu Juan FERNÁNDEZ LACOMBA, *José Jiménez Aranda* (2005: 224-226).

175. *Revista de Bellas Artes*, 1867, pàg. 255.

176. Vázquez (2002: 48) [amb bibliografia].

177. *El Arte en España*, 1868, vol. III, pàgs. 85-88.

178. *El Arte en España*, 1868, pàg. 22.

**Taula 16. Retrats més ben pagats a Federico de Madrazo
entre el 1850 i el 1868**

(ordenats per preu, només s'indiquen els de més de 12.000 rals)¹⁷⁹

<i>Duquesa de Alba</i>	1856	24.000
<i>Retrato de Isabel II para el duque de Montpensier</i>	1851	20.000
<i>Retrato de Isabel II para el rey</i>	1851	20.000
<i>Dos retratos de los duques de Montpensier</i>	1851	20.000 (cada uno)
<i>Retrato de Isabel II para la Embajada de España en Roma</i>	1852	20.000
<i>Retrato de la Reina Isabel II para el Tribunal de Comercio de la Habana</i>	1852	20.000
<i>Duquesa de Medinaceli vestida de maja</i>	1854	20.000
<i>Duquesa de Fernán Núñez</i>	1854	20.000
<i>Bárbara de Bustamante Campaner</i>	1859	20.000
<i>Carlota de Quintana Badía</i>	1860-1861	20.000
<i>Reina Isabel II para la Academia de Bellas Artes de Barcelona</i>	1865	20.000
<i>Duquesa de Castro Enríquez</i>	1868	20.000
<i>Hijo de la Duquesa de Sotomayor</i>	1867	18.000
<i>Cuatro retratos de la familia del rey</i>	1852	17.000 (cada uno)
<i>Retrato de Isabel II para Puerto Rico</i>	1851	16.000
<i>Duque de Medinaceli</i>	1860-1861	16.000
<i>Marquesa de Alcañices</i>	1863-1864	16.000
<i>Retrato de Josefa Coello de Portugal</i>	1855	15.000
<i>Marquesa de Espeja</i>	1854	12.000
<i>Marquesa de Montelo</i>	1855	12.000
<i>Duque de Sotomayor</i>	1857	12.000

179. José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* (1994: 442-452).

**Taula 17. Informes de l'Academia de San Fernando
sobre pintures ofertes en venda**
(ordenats cronològicament)

Louis-Charles Porion, <i>Isabel II y su estado mayor a caballo</i> ¹⁸¹	1861	Favorable ¹⁸⁰	160.000 reales
Pedro de Moya (seis cuadros atribuidos)	1862	Informe favorable ¹⁸²	10.000 reales (cada uno)
José de Ribera y Tiziano	1862	Informe desfavorable ¹⁸³	No se adquirieron
Antonio Arias, <i>San Jerónimo castigado por los ángeles</i>	1862	Informe desfavorable ¹⁸⁴	No se adquirió

180. Això no obstant, «el Sr. Camarón pidió constase su voto sí era exorbitante» a la proposta. Actes de la RABASF 1861, f. 245v-246r. El preu va ser presentat per l'autor mateix.

181. Museu del Prado, dipositat al Ministeri d'Afers Exteriors (pàg. 4720). N'hi ha una altra versió titulada *Revista militar pasada pels reis Isabel II i Francesc, acompanyats pels generals Castaños, Espartero i Narváez* que es conserva al Museu Romàntic de Madrid. Vegeu María Elena GÓMEZ MORENO, *Guía del Museo Romántico* (1970: 27).

182. «Sin concederles un extraordinario mérito que pudiese hacer figurar a su autor entre los verdaderos maestros, verdaderos luminaires del arte los conceptuaba dignos de figurar en el Museo por su buen color, su estilo en cierto modo original y la interpretación que pueden tener para la Historia del Arte, tasando el valor de los seis en justo la suma de sesenta mil reales», actes de la RABASF 1862, f. 2v.

183. La Direcció General d'Instrucció Pública sollicita un informe d'adquisició per al Museu Nacional. La secció de pintura manifesta «que ni uno ni otro son originales de los autores a los que su dueño los atribuye, teniendo el primero por una copia de poco valor y creyendo al segundo obra de algún pintor veneciano de escaso mérito por los que no los ha considerado dignos de figurar en el Museo», Actes de la RABASF 1862, f. 5v-6r.

184. Sollicitud presentada per l'amo del quadre, José de Mendoza, al director general d'Instrucció Pública, que demana un informe a l'Acadèmia per a la seva adquisició per al Museu Nacional: «La sección de pintura que ya conocía el cuadro manifestó que no lo consideraba por su mérito digno de figurar en el Museo y que no era conveniente gastar en la adquisición de escaso mérito los pocos fondos de los que el Museo dispone para adquirir obras de autores de nota». Actes de la RABASF, 1862, f. 9v-10r/10r-11v. Les actes recullen l'autorització perquè José Mendoza reculli els quadres que havia dipositat a l'Acadèmia per a fer-ne un informe. Actes RABASF, 1862, f. 11v-12r.

Francisco Pacheco, <i>Cristo con la cruz en la calle de la Amargura</i> ¹⁸⁷	1862	Informe favorable ¹⁸⁵	40.000 reales No se adquirió ¹⁸⁶
Alonso Cano, <i>Cristo crucificado</i> ¹⁸⁹	1862	Favorable ¹⁸⁸	No se adquirió
Bartolomé Esteban Murillo, <i>Ecce Homo</i> ¹⁹¹	1862	Favorable ¹⁹⁰	No se adquirió

185. La proposta no prové aquesta vegada de la Direcció General d'Instrucció Pública, sinó d'un acadèmic que coneix el quadre: «Hizo presente el Sr. Amador de los Ríos la conveniencia de que la Academia hiciese una moción al gobierno proponiendo la adquisición para el Museo nacional del bello cuadro del mismo Pacheco que representa la calle de la Amargura y que poseen los herederos del Sr. López Cepero». Actes de la RABASF 1862, f. 11v-12r/12v-13r. Algunes sessions més tard es fa l'informe en el qual es va lloar «su correcto dibujo y el mérito de su composición». Actes RABASF 1862, f. 16v-17r.

186. L'Acadèmia acorda fer un recordatori al ministre de Foment per a la compra el 9 de novembre de 1862. Actes de la RABASF 1862, f. 26v-27r. El 1865 hi torna a insistir. Actes de la RABASF 1865, f. 253v-254r.

187. És una taula en la qual Pacheco va copiar un fresc de Luis de Vargas que va pertànyer a la col·lecció del degà López Cepero i que va passar a la col·lecció Ibarra. Vegeu, amb bibliografia, Bonaventura BASSEGODA, «Introducción», a Francisco PACHECO, *Arte de la pintura* (1990: 222). Precisament el càntabre José Bárcena va voler comprar aquesta taula al degà mateix: vegeu Regla MERCHÁN CANTISÁN, *El Deán López Cepero y su colección pictórica* (1979: 71).

188. Juntament al següent, «dignos de figurar en las Salas de la Academia o del Museo Nacional», per la qual cosa, «la Academia acordó promover cerca del Gobierno la adquisición de dichos tres cuadros [el de Pacheco, el d'Alonso Cano i el de Murillo]». Actes de la RABASF 1862, f. 16v-17r.

189. Pertanyia a la col·lecció López Cepero. El 1865 es dubta que l'atribució sigui correcta, per la qual cosa l'Acadèmia només es ratifica en el quadre de Pacheco. Actes de la RABASF 1865, f. 253v-254r.

190. Vegeu la nota anterior sobre el quadre de Cano. L'Acadèmia torna a insistir sobre la conveniència d'adquirir tots tres quadres (Pacheco, Murillo i Cano), amb motiu de l'exposició a Sevilla de la col·lecció López Cepero, on va viatjar Amador de los Ríos. Es recomana que es traslladin a Madrid per tal que l'Acadèmia pugui donar el seu parer. Actes de la RABASF 1863, f. 47v-48r/ 48v-49r.

191. Pertanyia a la col·lecció López Cepero. El 1865 es dubta que l'atribució sigui correcta, per la qual cosa l'Acadèmia només es ratifica en el quadre de Pacheco. Actes de la RABASF 1865, f. 253v-254r.

Bartolomé Esteban Murillo, <i>San Francisco de Paula</i>	1862	Desfavorable ¹⁹²	
Luis de Morales	1862	Favorable ¹⁹³	40.000 reales ¹⁹⁴
Sin determinar	1863	Desfavorable ¹⁹⁵	
Bronzino [en realidad, Allori]	1863	Desfavorable ¹⁹⁶	Se adquiere ¹⁹⁷
Jordán, Bayeu, Guercino	1863	Desfavorable ¹⁹⁸	

192. El director general d'Instrucció Pública sol·licita un informe sobre un quadre «atribuido a Murillo que representa un San Francisco de Paula, de menos de medio cuerpo... a fin de saber si ha de adquirirse o no para el Museo Nacional»: Actes de la RABASF 1862, f. 14v-15r. Una mica més tard, l'Acadèmia es pronuncia desfavorablement: «Aunque la obra parece efectivamente de Murillo su estado de desperfecto y las muchas restauraciones que ha sufrido han destruido su interés de modo que hoy ya no parece digno de figurar en el Museo y que por esta razón no creía ya necesario ocuparse de calcular el precio que podría señalársele. La Academia después de una detenida discusión sobre la parte relativa a la asignación del precio, acordó por fin en votación ordinaria y por una gran mayoría aprobar en todas sus partes el dictamen de la Sección», Actes de la RABASF 1863, f. 44v-45r. Si ens fixem en la data, és probable que es tracti de la mateixa obra que es recull en la premsa: «El señor Cañaverall ofrece en venta sus cuadros al Museo Nacional, San Francisco, de Murillo, San Sebastián, de F. Francia». Vegeu *Boletín de El Arte en España*, 30 d'octubre de 1862, pàg. 39.

193. «La sesión de pintura elogiaba el mérito del cuadro, uno de los más interesantes de su renombrado autor, y hallaba dificultades para tasarlo no conociendo las aspiraciones de su poseedora [Francisca Salvatierra]. Habiéndose manifestado por algunos señores presentes que sabían que esta señora estaba dispuesta a enagenarlo por la cantidad de 40.000 reales y no pareciendo excesivo este precio acordó la Academia decir que podía darse por él hasta dicha cantidad sin que quedase recelo de haber hecho una mala adquisición», Actes de la RABASF, 1862, f. 24 v-25r.

194. Segons sembla, es va adquirir per 20.000 rals. Vegeu les adquisicions de l'Estat de pintura antiga.

195. Es va consultar a l'Acadèmia «sobre el mérito de seis cuadros cuyos autores, asuntos y precios expresaba una nota admitida por el Sr. Director de Instrucción pública y cuya adquisición para el Museo se solicitaba. Los vocales opinaron que no tenían mérito suficiente para figurar en él, y la Academia fue del mismo dictamen», Actes de la RABASF, 1863, f. 65v-66r.

196. A la primera referència no es menciona l'autor del quadre. S'hi recull una recepció d'una instància de Don Jaime Machen y d'una altra de Don Carlos Mariategui oferint quadres de la seva propietat «para ser adquiridos por el Museo Nacional y remitidos a informe de la Academia», Actes de la RABASF, 1863, f. 65v-66r. Més endavant es parla d'aquesta qüestió: «La sección opinaba que, en atención a no ser este cuadro del verdadero Bronzino, sino de su sobrino y discípulo, Alejandro Allori, del cual hay también algún cuadro en el Museo Real, no era de necesidad preferente su adquisición», Actes de la RABASF, 1863, f. 76v-77r.

197. Vegeu compres del Museu Nacional.

198. A propòsit de la instància de «Don Jaime Machen, recordando al Gobierno la proposición que ya en otro tiempo le había hecho relativamente a ciertos cuadros de Jordán, Bayeu, Guercino y otros autores que posee, la Sección era de dictamen que no se estaba en el caso

Castiglione	1863	No consta ¹⁹⁹	
Antonio María Esquivel	1863	Desfavorable ²⁰⁰	40.000 reales ²⁰¹
Jenaro Pérez Villamil (cuatro cuadros) ²⁰³	1863	Desfavorable ²⁰²	6.000 reales (por uno de ellos) ²⁰⁴
Pietro Perugino, <i>San Sebastián</i>	1863	Desfavorable ²⁰⁵	320.000 reales
Murillo (2), Bronzino, Caxés y Pareja		Desfavorable ²⁰⁶	

tampoco de adquirir cuadros de Jordán y de Bayeu que abundan en nuestras galerías y que por si acaso entre los demás hubiera alguno digno de adquirirse convendría nombrar una comisión que los examinase». Es va nomenar Carderera i Ribera, Actes de la RABASF, 1863, f. 70v-71r.

199. L'1 de juliol de 1863, les actes recullen la sol·licitud del director general d'Instrucció Pública sobre la conveniència de comprar «dos cuadros que se suponen de Castiglione», Actes de la RABASF, 1863, f. 76c-77r.

200. Actes de la RABASF, 1864, f. 117v-118r.

201. La Comissió de Monuments de Sevilla sol·licita a l'Acadèmia de San Fernando 40.000 rals per a poder adquirir per al Museu Provincial «un cuadro del malogrado Don Antonio María Esquivel, Pintor sevillano», Actes de la RABASF, 1863, f. 79v-80r.

202. Eduardo Pérez Villaamil, fill del pintor, ofereix quatre quadres del seu pare perquè siguin adquirits pel Museu Nacional: «suscítase una ligera discusión sobre este informe que no parecía bastante explícito, y la Sección convino en retirarlo para presentarlo de nuevo redactado conforme a lo que se había expuesto en la discusión», Actes de la RABASF, 1863, f. 86v-87r. La qüestió es reprèn l'any següent i es desestima perquè es tracta d'un artista que havia mort feia poc i el Museu Nacional només havia d'adquirir autors clàssics; Actes de la RABASF, 1864, f. 117v-118r.

203. Un dels quals és *El castell de Gaucín*, que fou adquirit per al Museu Nacional. Vegeu Enrique ARIAS ANGLÉS, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil* (1986: 253, núm. 258).

204. «Se leyó una comunicación de la Dirección Gral. de Instrucción Pública trasladando un informe del Director del Museo Nacional sobre el mérito de cuatro cuadros del difunto Dn. Genaro Pérez Villamil, y proponiendo se compre para dicho Museo el que representa *El castillo de Gaucín*. El Sr. Director de Instrucción pública pedían informe a la Academia sobre la conveniencia de adquirir este cuadro destinado a la Sección de artistas contemporáneos. La Academia en vista de las razones expuestas en dicho informe y la módica cantidad de 6.000 reales en que su dueño cede el cuadro, acordó se contestase que puede adquirir el cuadro mencionado», Actes de la RABASF, 1864, f. 124v-125r.

205. L'amo el proposa perquè sigui adquirit pel Museu Nacional: «La sección manifiesta que no creía fuese este cuadro del autor a quien su dueño le atribuye; que aunque encierra bellezas capitales, no es sin embargo un cuadro de primer orden, y que por lo tanto y por no tener autor fijamente conocido no creía que, de adquirirlo, pudiese darse por él la crecida suma de diez y seis mil duros que pide su dueño» [320.000 rals]; Actes de la RABASF, 1863, f. 86v-87r.

206. «Sobre otros cinco cuadros que D. Pascual Torres ofrecía con el mismo objeto y que atribuía dos a Murillo, uno al Bronzino, otro a Caxés y otro a Pareja. La Sección opinaba

Paulino de la Linde, <i>Un tipo madrileño</i>	1863	Desfavorable ²⁰⁷	
Dióscoro Puebla ²⁰⁸	1864	Desfavorable ²⁰⁹	
Antonio María Esquivel	1864	Desfavorable ²¹⁰	
Carducho, <i>Vida de San Bruno</i> (veinte bocetos)	1864	Favorable ²¹¹	2.000 reales (cada uno)

que sólo el cuadro de Caxés era del autor a quien se atribuía y que ninguno de los cinco tenía mérito suficiente para figurar en el Museo», Actes de la RABASF, 1863, f. 86v-87r.

207. El germà del pintor Antonio de la Linde és qui presenta la instància. La secció va proposar que «se dijese que sólo por excepción pueden comprarse para el Museo cuadros modernos, cuando sean de un mérito especial y sus autores hayan fallecido, y por no hallarse en este caso el cuadro que se examina, que sólo podría adquirirse como un medio de proteger al autor, si el Gobierno le consideraba acreedor a esta gracia, pero de ningún modo debería colocarse en el Museo», Actes de la RABASF, 1863, f. 100v-101r.

208. Probablement es tracta de *Bacant assegurada* (1863, Burgos, Diputació, depositat al Museu de Burgos), que va fer a París durant el seu cinquè any de pensió i que va exposar a l'Exposició Nacional de 1864, referències que apareixen a l'obra que va proposar perquè la taxessin. Vegeu la nota següent i el catàleg de l'exposició *Dióscoro Puebla (1831-1901)* (1993: 62, nota 7).

209. Té dificultats per a «tasar una obra de esta especie de un artista vivo, el temor de herir susceptibilidades si la tasación es exagerada o demasiado módica y otras consideraciones, proponía que se presentase en la próxima exposición de Bellas Artes como ha solido hacer otros años en las obras de los pensionados y que el Jurado lo tasase si lo conceptuaba digno de premio. Este dictamen fue impugnado por el Sr. Rios y otros que estimaban que el cuadro no debía ser adquirido por su escaso mérito y porque la adquisición de las obras de los pensionados no es obligatoria, sino potestativa por parte del Gobierno según el Reglamento; y por último, aceptando lo propuesto por el Sr. Presidente Caveda, se acordó que se manifestase al Gobierno que no se estaba en el caso de adquirir este cuadro para el Museo Nacional en el cual figuran ya otras obras del mismo autor de mérito muy superior a la que ahora se ofrece», Actes de la RABASF, 1864, f. 112v-113r.

210. «Sobre la adquisición para el Museo Nacional de un cuadro de Don Antonio M^a Esquivel que ofrece Dn. Ángel Díaz Pinés manifestando que en su concepto no deben adquirirse para el Museo sino cuadros de autores clásicos y de ningún modo los de autores vivos o que hace poco han muerto los cuales solo tendrán cabida cuando se forme una galería de autores contemporáneos», Actes de la RABASF, 1864, f. 117v-118r.

211. Se'n van presentar tres per a mostres i es consideren ben conservats: Actes de la RABASF, 1864, f. 117v-118r.

José Leonardo, <i>El nacimiento de la Virgen</i> ²¹³	1864	Favorable ²¹²	12.000 reales
Eugenio Caxés, <i>Virgen con el niño</i> ²¹⁵	1864	Favorable ²¹⁴	6.000 reales
Alonso Cano ²¹⁶	1864	Favorable ²¹⁷	
Manuel Castellanos, <i>La muerte de Velarde</i>	1864	Favorable ²¹⁸	Adquirido por el Ayuntamiento
Francisco de Goya (ocho cuadros de toros)	1864	Sin determinar ²¹⁹	
Cuatro paisajes	1864	Desfavorable ²²⁰	

212. Ofert per Bernardo Ibáñez Callejo, Actes de la RABASF, 1864, f. 117v-118r. Un temps després es recull la crida a l'ordre de l'acadèmic Sr. Ríos sobre la publicació del dictament a *La Gaceta* el 30 de maig: «Dice el informe de la Dirección del Museo que “está groseramente restaurado que se haya en muy mal estado y con mucho repinte hecho sin ninguna inteligencia”. El dictamen que difiere notablemente del evacuado por la Academia. El Sr. Ríos pedía que se nombrase una comisión que de acuerdo con el Sr. Caveda, Director del Museo proponga los medios y términos en que debe reclamarse al Gobierno sobre este particular», Actes de la RABASF, 1864, f. 135v-136r.

213. El Museu del Prado conserva una pintura amb aquest títol (núm. 860).

214. El quadre era de Pascual Torres. L'acta diu: «Parece ser realmente de este autor, y que es digno por su mérito de figurar en el Museo Nacional», Actes de la RABASF, 1864, f. 129v-121r.

215. Un quadre amb aquest títol és al Museu del Prado (núm. 3120).

216. Els acadèmics hi fan referència com a «Nuestro señor difunto después de desclavado de la cruz y antes de su deposición en el sepulcro; o más bien quizá sentado y desfallecido después de la flagelación», Actes de la RABASF, 1864, f. 120v-121r. Probablement es tracta d'una de les versions de *Crist mort sostingut per un àngel*.

217. Era propietat de Ramón Salvatierra. La secció de pintura «lo cree realmente obra original de Cano, aunque ofrece señales de no ser más que un mero estudio de aquel insigne maestro, puesto que falta la figura que debía sostener el cuerpo del Redentor y en cuanto a su mérito es que el que desde luego se infiere de ser original de A. Cano», Actes de la RABASF, 1864, f. 120v-121r/121v-122r.

218. Es nomena Ribera, Espalter i Ferrant per a valorar el quadre que vol comprar l'Ajuntament, parella del ja adquirit, que es titula *Mort de Daoiz*, Actes de la RABASF, 1864, f. 135v-136r. En una sessió posterior, assenyalen que el quadre «está bien compuesto y dibujado y no es inferior al otro cuadro del mismo que representa *La muerte de Daoiz*», Actes de la RABASF, 1864, f. 143v-144r.

219. Va passar a la secció de pintura, Actes de la RABASF, 1864, f. 144v-145r.

220. Presentats per José Mendoza, «no se podía recomendar su adquisición [...] y que para lo sucesivo se hiciese presente al gobierno de S. M. lo conveniente que sería antes de pedir su

Jesús y tres apóstoles (cuatro cuadros)	1865	Desfavorable ²²¹	
Manuel Rodríguez de Guzmán, <i>Una gitana diciendo la buenaventura</i>	1865	Favorable ²²²	
Francisco de Goya (varios cuadros)	1866	No consta ²²³	
Bartolomé Esteban Murillo, <i>Una gloria</i>	1866	Desfavorable ²²⁴	
Francisco de Goya, <i>Retrato de Bayeu</i>	1866	No consta ²²⁵	
Antonio González Ruiz, <i>Autorretrato</i>	1866- 1868	Favorable ²²⁶	6.000 reales [600 escudos]

parecer a la Academia se oyese el dictamen del Director del Museo», Actes de la RABASF, 1864, f. 182v-183r.

221. Nova proposta de José Mendoza, que demana que se'l compensi després del refús dels paisatges. Però la secció assenyala que «ni por su mérito artístico ni por su importancia histórica eran dignos estos cuadros de figurar en el Museo Nacional». Els acadèmics aprofiten l'ocasió per advertir «lo conveniente que sería que no se pidiese a la Academia su dictamen en casos análogos al presente sino después de haber oído a la dirección del Museo y que esta hubiese encontrado las obras dignas de fijar su atención», Actes de la RABASF, 1865, f. 185v-186r/186v-187r.

222. És l'autor qui sollicita que sigui comprat per al Museu Nacional. L'informe fa constar que la secció «hallaba este cuadro bastante superior a los que del mismo autor habían figurado y obtenido permiso en las exposiciones de Bellas Artes y que por lo mismo creía que podría comprarse», Actes de la RABASF, 1865, f. 229v-230r.

223. Propietat de Don Ramón de Huerta, es passa informe a la secció, Actes de la RABASF, 1866 f. 2v-3r.

224. Instància presentada per Nicolás González, que passa a informe de la secció de pintura, Actes de la RABASF, 1866, f. 40v-41r. La resolució es pren unes setmanes més tard: «Se dijere al Gobierno que no debe adquirirse para el Museo nacional el cuadro atribuido a Murillo que había ofrecido D. Luis González y Muñoz, porque no es del autor que se supone ni tiene mérito suficiente para figurar en el Museo», Actes de la RABASF, 1866, f. 42v-43r.

225. Es remet a la secció de pintura, Actes de la RABASF, 1866, f. 45v-46r.

226. Ángela Villasanta presenta a l'Acadèmia aquesta obra per a la seva galeria de retrats perquè n'havia estat director de pintura. La Junta, en trobar-ho interessant, es proposa taxar-lo abans de prendre una decisió; Actes de la RABASF, 1866, f. 45v-46r. Quan s'aprova, es diu que el senyor Ángel Cuesta y Sánchez l'ha ofert a l'Acadèmia de San Fernando; Actes de la RABASF, 1868, f. 213v-214r.

Antonio del Rincón (tabla)	1866	Favorable ²²⁷	25.000-30.000 reales [2.500-3.000 escudos] ²²⁸
Anónimo, <i>Retrato de un abate</i>	1866	Desfavorable ²²⁹	
Luis Morales (seis cuadros)	1867	Favorable ²³⁰	Entre 11.500 y 12.500 reales cada uno [7.000-8.000 escudos todos] ²³¹
Cuadros de la Exposición de 1867	1867	No se citan ²³²	
Francisco de Goya	1867	Favorable	3.000 reales [300 escudos] ²³³
Quintana, <i>San Francisco</i>	1868	Desfavorable ²³⁴	

227. La comissió encarregada de jutjar-la va lloar «la belleza de su composición y color, lo curioso e importante de sus trajes y su excelente estado de conservación y proponía su adquisición para el Museo», Actes de la RABASF, 1866, f. 51v-52r.

228. Per la taula, que procedeix de la comissió liquidadora del senyor Ignacio Yugo, n'exigeix 3.000 escuts, en comptes dels 2.500 en què havia estat taxada per l'Acadèmia: «En vista de la importancia que esta tabla tiene, lo conveniente que es su adquisición y que al hacer la tasación se ha tratado como es natural de beneficiar al Estado, se acordó se manifieste al Sr. Director de Instrucción Pública puede adquirirse por la cantidad que fija la comisión liquidadora», Actes de la RABASF, 1867, f. 113v-114r.

229. Presentat per Pedro Alcántara Calvo, Actes de la RABASF, 1866, f. 112v-113r.

230. Recepció de la petició de taxació presentada per José María Clarós, Actes de la RABASF, 1867, f. 115v-116r.

231. Actes de la RABASF, 1867, f. 133v-134r.

232. «Se da cuenta de una Real Orden por la que se encarga a esta Academia manifieste cuales son los cuadros que deban adquirirse de los que hubiesen figurado en la exposición, acompañando el expediente instruido por al Jurado encargado por el Reglamento de exposición de hacer la elección y justipreciar los cuadros y objetos dignos de figurar en el Museo», Actes de la RABASF, 1867, f. 115v-116r/116v-117r. Es dóna compte d'una addició posterior: Actes de la RABASF, 1867, f. 117v-118r. Es ret compte de la formació d'una comissió de la qual formen part Pedro de Madrazo, Enríquez Ferrer, Sabino de Medina, Luis Álvarez, Huet i Ponte: Actes de la RABASF, 1867, f. 121v-122r.

233. Els acadèmics van acceptar l'informe de la secció de pintura, però van augmentar cent escuts la taxació, fins a deixar-la en 300 escuts: Actes de la RABASF, 1867, f. 117v-118r.

234. La secció de pintura manifesta «no poder asegurar fuese de este autor, y que por ser sus obras poco conocidas, y que además por sus cualidades y condiciones no le creía digno de figurar en el Museo para el cual había sido ofrecido», Actes de la RABASF, 1868, f. 183v-184r; Actes de la RABASF, 1864, f. 120v-121r.

Nicolaes Pietersz Berchem, <i>Un país con figuras</i> (atribuido)	1868	Desfavorable ²³⁵	
José Casado del Alisal, <i>Los dos caudillos</i>	1868	Favorable ²³⁶	Se adquirió
El Greco, <i>La Anunciación</i> y otros	1868	Favorable ²³⁷	

235. El seu propietari l'ofereix en venda per al Museu Nacional: «La Sección disintiendo del parecer de la Dirección de este establecimiento juzgaba, por las razones que en el informe se detallan, que este cuadro, no era digno de figurar en el Museo, y la Academia así lo estimó», Actes de la RABASF, 1868, f. 184v-185r.

236. Actes de la RABASF, 1868, f. 193v-194r.

237. «De varios cuadros que pretenden sean adquiridos para el Museo nacional Doña Concepción Parody, Don Juan García, Don Nemesio Villajos y D. Antonio Ferrer, proponía sólo la adquisición del Greco», Actes de la RABASF, 1863, f. 213v-214r.

Bibliografía

- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes. 1981. «La colección de pinturas del Infante don Sebastián Gabriel». *Boletín de El Museo del Prado*, vol. 11, núm. 5, pàg. 102-117.
- AGULLÓ COBO, Mercedes (ed.). 1961-1971. *Madrid en sus diarios*. 4 vol. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- AMORÓS, Andrés. 2005. *La obra literaria de Juan Valera. La «música de la vida»*. Madrid: Castalia.
- ANES y ÁLVAREZ de CASTRILLÓN, Gonzalo. 2004. *Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. 1981. *Murillo*. Vol. 11. Madrid: Espasa-Calpe.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, María Dolores (dir.); ALZAGA RUIZ, Amaya (coord.). 2011. *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1986. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: CSIC.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. 2004. *Cartas del pintor Luis Álvarez Catalá a Nicolás Suárez Cantón*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. 1990. «Introducción». A: Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- (ed.). 2007. *Collecionistes, colleccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 5.
- BRU, Ricard; FABREGAT, Isabel. 2012. «Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d'art de Barcelona (1850-1910)». A: Sala, Teresa-M. *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions y addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CANALEJAS Y CASAS, José. 1862. «La ciencia y las bellas artes». *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, 30 de gener, vol. 11, núm. 11, pàg. 123-126.
- CASAUS BALLESTER, María José. 2006. *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- CASTRO MARTÍN, Ángel. 2001. *José Villegas (1844-1921)*. Sevilla: Museo de Bellas Artes.
- Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid*. 1990. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- CHARNOCK, Richard Stephen. 1876. *Bradshaw's Illustrated Hand-Book to Spain and Portugal*. Londres: W. J. Adams.
- CHILLÓN DOMÍNGUEZ, María Concepción. 2010. «El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894). Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita i proposta d'un primer catàleg». Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesi doctoral.
- DÍEZ, José Luis (dir.). 1994. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado.

- 2010. *La pintura isabelina. Arte y política*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Dióscoro Puebla (1831-1901). 1993. Burgos: Junta de Castilla y León. [Catàleg d'exposició.]
- El Arte en el Senado*. 1999. Madrid: Senado.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen. 2001-2002. «Luis Eusebi (1773-1829), pintor miniaturista y primer conserje del Museo del Prado». *Goya*, núm. 285, pàg. 331-338.
- Exposición Nacional de Bellas Artes 1862*. 1862. Madrid. [Catàleg d'exposició.]
- Exposición Nacional de Bellas Artes 1864*. 1864. Madrid. [Catàleg d'exposició.]
- Exposición Nacional de Bellas Artes 1866*. 1866. Madrid. [Catàleg d'exposició.]
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan (comissari). 2005. *José Jiménez Aranda*. Sevilla: Fundación El Monte.
- FONTBONA, Francesc. 2008. «Comercio y difusión del arte en la España del siglo XIX». A: *Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa)*. XV Congrés Nacional d'Història del l'Art (CEHA)-Palma. Vol. 11. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pàg. 543-552.
- FRASQUET, Ivana. 2002. *Valencia en la Revolución, 1834-1843. Sensibilidad, cultura y ocio*. València: Universitat de València.
- FURIÓ, Vicenç. 2012. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 12.
- GÓMEZ CASAS, Marina. 1993-1994. «Eusebio Valldeperas Merich. Vida y obra (1827-1900)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. VII-VIII, pàg. 315-330.
- GÓMEZ MORENO, María Elena. 1970. *Guía del Museo Romántico*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María. 1994. *El fomento de las artes en Granada. Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Granada: Universidad de Granada.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. 1987. *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense.
- 2013. «Las adquisiciones oficiales en las exposiciones nacionales de bellas artes en el siglo XIX». A: Socias Batet, Immaculada; Gkozkou, Dimitra (coords.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo del arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea.
- ILARRAZA, Manuel D. 2000. «El anticuario». A: *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Visor, pàg. 400 i 406-413. [Facsimil 1843.]
- La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. 1991. Valladolid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II. [Catàleg d'exposició.]
- La pintura de historia del siglo XIX en España*. 1992. Madrid: Museo del Prado. [Catàleg d'exposició.]
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. 1991. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

- MÉLIDA, Enrique. 1866. «Vida y obra de Víctor Manzano». *El Arte en España*, vol. 5, pàg. 141-184.
- MELLADO, Francisco de Paula. 1851. *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*. Vol. IV. Madrid: Francisco de Paula Mellado.
- MERCHÁN CANTISÁN, Regla. 1979. *El Deán López Cepero y su colección pictórica*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MIGUEL EGEA, Pilar de. 1983. *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid: Fundación Vega-Inclán.
- Museo del Prado. *Inventario general de pinturas*. 1996. Vol. III. Madrid: Museo del Prado.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. 1986. *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid: FUE.
- NOGUÉS, Romualdo. 1890. *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas*. Madrid: Tip. de la Infantería de Marina.
- NOVO, Javier (comissari). 2006. *Zamacois, Fortuny, Meissonier*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- OJUEL SOLSONA, Maria. 2013. «Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)». Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- OSSORIO y BERNARD, Manuel. 1883. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas.
- PÉREZ CALERO, Gerardo. 1979. *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- PÉREZ y MORANDEIRA, Rosa. 1971. *Vicente Palmaroli*. Madrid: CSIC.
- PÉREZ VEJO, Tomás (2007). «Debates en torno a la construcción de la memoria: la representación de las Cortes de Cádiz en la pintura de historia española decimonónica». A: Ramos Santana, Alberto (coord.). *Lecturas sobre 1812*. Cadis: Universidad de Cádiz; Ayuntamiento de Cádiz.
- PIRALA, Antonio. 1858. *El Profesorado. Revista de Instrucción Pública, 1857-1858*. Madrid.
- QUÍLEZ, Francesc Miquel. 2007. «La història del colleccionisme a la Barcelona vuitcentista». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura (ed.). *Collecionistes, colleccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 5, pàg. 13-58.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. 2010. «El arte no es capital. Arte y economía». A: Ramírez, Juan Antonio (ed.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, pàg. 15-74.
- REYERO, Carlos. 1987. *Imagen histórica de España, 1850-1900*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1991. «Isabel II y la pintura de historia». *Reales Sitios*, núm. 107, pàg. 28-36.
- 2013. «Más allá de Francia. Las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera». A: Giné, Marta; Palenque, Marta; Goñi, José M.^a (eds.). *La recepción de la cultu-*

- ra extranjera en 'La Ilustración Española y Americana' (1869-1905)*. Berna: Peter Lang, pàg. 239-268.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. 2004. *Las colecciones de pinturas de los duques de Montpensier en Sevilla*. Madrid: FUE.
- ROIG CONDOMINA, Vicente. 1992. «La exposición permanente de Juan Solís en Valencia en el siglo XIX». A: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII CEHA-Murcia 1988*. Murcia: Universidad de Murcia, pàg. 661-674.
- SALVÁ, Amalia. 1997. *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*. Madrid: Argenta; Congreso de los Diputados.
- SAURET GUERRERO, Teresa. 1990. «Coleccionismo en Málaga en el siglo XIX». *Boletín de Arte*, núm. 11, pàg. 687-692.
- 1996. *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia, 1835 -Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico español*. Málaga: Benedito.
- SOCIAS BATET, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra (coords.). 2013. *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo del arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea.
- Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*. 1991. Madrid: Comunidad de Madrid. [Catàleg de l'exposició.]
- VÁZQUEZ, Oscar E. 2001. *Inventing the art collection. Patrons, Markets, and the State in nineteenth-Century Spain*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- VENTEO, Daniel. 2013. *Autobiografía de Barcelona. La història de la ciutat a través dels documents de l'Arxiu Municipal de Barcelona*. Barcelona: Efadós / Ajuntament de Barcelona.

Pioners del colleccionisme de ceràmica a Catalunya (1810-1936)

ALBERT TELESE
Associació Catalana de Ceràmica

Colleccionar és una activitat humana molt antiga. Els primers colleccionistes van ser reis, emperadors, nobles, savis o dignataris eclesiàstics; és a dir, sempre personalitats d'un estatus elevat. Segles abans de la nostra era ja es col·leccionaven entalles mesopotàmiques, egípcies, gregues i, més endavant, romanes. Els clàssics mostraren una autèntica fascinació per la glíptica —entalles i camafeus de pedres dures—, signe d'individualitat i poder.

Des d'aleshores, el colleccionisme ha acompanyat sempre la vida humana. A Catalunya, per exemple, ja destaquen, als voltants del 1500, les personalitats de Lluís Desplà (Barcelona, 1444-1524), ardiaca de la catedral de Barcelona, que reuní, entre altres objectes, una notable col·lecció d'obres romanes que instal·là a la Casa de l'Ardiaca. També és digne d'esment a Catalunya Miquel Mai (Barcelona, s. xv-1546), polític i humanista que col·leccionà mapes, teixits, escultures, etc., que deixà al seu palau de Barcelona, més tard Casa dels Pinós.

Però el colleccionisme com a fenomen cultural de base més ampla es desplega a partir del segle XIX. És un fet que té els seus pioners a molts països d'Occident, especialment d'Europa i Amèrica, i habitualment es basa en una inquietud per salvar béns patrimonials en perill, inquietud que incideix en esperits sensibles i erudits no exempts d'una gran dosi de romanticisme. A Catalunya això no és una excepció, ben al contrari, una constatació més d'aquest neguit que recorre els països més cultes del continent. Com a activitat cultural té, en els seus inicis, un cert mimetisme amb el que aleshores passa a Europa,

si bé hi incideixen factors locals que influeixen com a factor diferencial. Per exemple, la desamortització del 1835 i la consegüent exclaustació van deixar molts béns de l'església descontrolats i a mercè de la barbàrie o l'especulació. També tingué una incidència rellevant sobre aquest fenomen el fet que el nou traçat urbanístic i l'obertura de noves vies urbanes duta a terme a les grans ciutats com ara Barcelona durant el segle XIX comportés mobilitzacions i enderrocaments que posaren en evidència moltes estructures antigues que haurien tingut un destí incert. Finalment, una certa desídia bastant generalitzada basada en la incultura, la deixadesa i el desencís propis de l'època també van tenir un paper important que incità algunes persones cultes a intervenir-hi, salvaguardant i recuperant molts dels elements patrimonials en perill.

Aquests pioners tenien, doncs, més esperit de recuperadors d'objectes i d'estructures que de col·leccionistes. És clar que, possiblement, mai no els podrem sostreure del tot d'un cert afany de possessió sempre present en l'ànim del col·leccionista, però és evident que la intenció primària d'aquells pioners devia ser diferent de la que després va predominar en el col·leccionisme convencional. Per això, el patrimoni que reuniren va ser heterogeni i demostratiu d'una personalitat diletant, i comprenia elements arquitectònics, escultura, pintura, ceràmica, vidre, ferro forjat, teixits, llibres, gravats, documents, etc., és a dir, tot allò que creien que era digne de ser salvat, restaurat o recuperat.

Més endavant, el col·leccionisme s'especialitza, perd romanticisme i es converteix en una activitat dirigida cap a fites més ben determinades, capaç de mobilitzar les obres a través del mercat de l'art i l'antiquariat. Habitualment, l'obra ja no es troba més o menys casualment ni se salva, sinó que es busca. Això genera moviments d'atracció i tornada als llocs d'origen d'algunes peces, perquè l'interès i el coneixement que se'n té provoquen el retorn. Els exemples són molt nombrosos i formen part d'un fenomen més modern que s'allunya del col·leccionisme primitiu.

Vegem ara, pel que fa el món de la ceràmica, quins van ser els personatges més destacats d'aquest col·leccionisme pioner.

Francesc Santacana i Campmany (Igualada 1810 – Martorell 1896)

Pintor i arqueòleg. Fill de Jaume Santacana i Soler, batlle de Martorell i president de la Junta de Defensa durant l'ocupació de Martorell per les tropes franceses el 1810. Com a pintor, fou deixeble de Claudi Lorenzale i contem-

porani dels pintors de tendència natzarena, encara que la seva obra ha estat molt menys estudiada que la dels seus correligionaris. Estudià a l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç de Barcelona. Durant la seva estada a l'Escola de Llotja, companys i professors devien promoure en Santacana una visió romàntica sobre les conseqüències de la destrucció i la desídia a què estava sotmès el patrimoni artístic català. Va formar part de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona.

El seu pare el devia conscienciar de les conseqüències dels saqueigs a què havien estat sotmeses les ciutats catalanes durant l'ocupació francesa, i possiblement condicionà la trajectòria del jove Santacana durant tota la seva vida. Segurament Claudi Lorenzale (1815-1889) també va tenir molt a veure en la introducció de Santacana dins del moviment natzarè català, que revalorava l'art medieval. Devia veure's poderosament influenciat per l'historiador i arqueòleg Pau Piferrer, que donà a conèixer per primer cop el patrimoni català mitjançant la seva obra *Recuerdos y bellezas de España* (1839). Moltes de les obres del seu museu pertanyen a edificis que s'esmenten en l'obra de Piferrer (Aguilar 2008: 1).

D'altra banda, s'ha de considerar que el 1835, amb la desamortització i totes les seves conseqüències, Francesc Santacana tenia 25 anys, de manera que devia viure en tota la seva plenitud els estralls produïts en els béns patrimonials de l'església.

L'any 1876 va fundar el Museu l'Enrajolada de Martorell, el qual va ser reformat en primera instància pel seu nét Francesc Santacana i Romeu, i molt més tard, en la dècada dels seixanta del segle xx, va ser adquirit per la Diputació de Barcelona i tornat a reformar durant el període 1965-1969. Acol·lí el llegat del militar i erudit Lluís Faraudo de Saint-Germain (1867-1957), en el qual la ceràmica tingué un lloc destacadíssim.

Santacana va recuperar moltes peces i estructures arquitectòniques d'antics monuments barcelonins que sense la seva intervenció haurien estat irremissiblement perduts. Per exemple, la llinda del portal de Can Gralla, al carrer de la Portaferriassa, la va recollir entre les desferres de pedra que servien de tanca al ferrocarril de Sarrià, que aleshores començava la seva activitat (Pujols 1917: 2-3). Però els vestigis arquitectònics i ceràmics del museu procedeixen de molts altres llocs, com per exemple del convent de Nostra Senyora de Jerusalem, del de Nostra Senyora del Carme, de l'església de Sant Miquel, del Palau Menor, del convent de Sant Pere de les Puelles, del convent de Santa Catalina, de la Sala del Trentenari de l'Ajuntament, del convent de Jonqueres, de Montsió, etc. (Santacana 1929: 7-12).



Figura 1. Detall de l'arimador, datat l'any 1702, que Santacana va recuperar de l'antic convent de Nostra Senyora de Jerusalem. © Casa Museu L'Enrajolada, Martorell.

En el seu quadern de viatge, de cap al 1875, el pintor Pegri Clavé anotà que Santacana havia aplegat en el seu museu més de 6.000 rajoles molt interessants (Farreny 2010: 14-15). En una fotografia antiga de l'Enrajolada cedida per Enriqueta Sucarrats —la més antiga conservada fins ara— es poden veure algunes de les peces recopilades encara pendents de ser instal·lades al museu (Farreny 2010: 15). Actualment podem apreciar el menjador amb mobiliari i ceràmica antiga penjada a la paret i, per exemple, un detall de l'interessantíssim arimador, datat del 1702 (fig. 1), que avui es troba ubicat en el vestíbul d'entrada i que Francesc Santacana va recuperar del cor del desaparegut convent de

Nostra Senyora de Jerusalem de Barcelona, que antigament era en el lloc que avui ocupa el mercat de la Boqueria.

Pau Piferrer i Fàbregas (Barcelona 1818-1848)

Historiador, periodista, poeta, prosista i arqueòleg. Va ser fill d'un mestre veller, i ell mateix va començar a aprendre aquest ofici un cop superats els seus primers estudis, encara que després d'haver arribat a ser fadrí el va abandonar, interessat per altres disciplines més en línia amb les lletres (Rentér 1884: 12). De condició humil, estudià filosofia al col·legi de Sant Pau de Barcelona i més tard, fent un gran esforç econòmic, començà la carrera de jurisprudència a la Universitat de Barcelona. Treballà com a bibliotecari primer i catedràtic d'institut després. Als 18 anys començà a prendre part en la redacció del diari

El Vapor. Aficionat al dibuix, ajudava a la subsistència de la família fent mostres per a brodats i teixits.

Va ser un dels precursors de la Renaixença de la literatura catalana, i en el curs de la seva curta vida —no va arribar als 30 anys a causa d'una tuberculosi— va deixar un llegat importantíssim d'obres. Els seus *Estudis de Crítica*, obra publicada onze anys després de la seva mort, és un recull d'articles publicats al *Diari de Barcelona* sobre teatre, llibres, història, música i art (Sardà 1884: 369). Però la seva obra principal va ser la col·laboració, conjuntament amb el seu amic Francesc Xavier Parcerisa, en l'obra col·lectiva *Recuerdos y Bellezas de España*, publicada l'any 1839, i en la qual va compondre els dos volums sobre Catalunya (fig. 2). Aquesta obra féu en certa manera de catàleg monumental de l'època donant a conèixer als seus contemporanis la riquesa del patrimoni català. La descripció sobre la portalada del monestir de Santa Maria de Ripoll resultà antològica per la novetat que suposà la seva interpretació icònica. Amb justícia se l'ha de considerar un dels patriarques del renaixement espiritual de Catalunya. El seu referent literari fou Victor Hugo.

Piferrer va ser amic de Francesc Santacana, i encara que més jove que ell, influí en la seva tasca recuperadora, sobretot perquè tots dos visqueren de ben a prop els esdeveniments del 1835 amb la crema de convents i la consegüent dispersió patrimonial dels béns que aquests contenien. Ell mateix recollí fragments arquitectònics i rajoles procedents dels convents barcelonins enderrocats després de l'any esmentat. No fou, doncs, un col·leccionista en sentit estricte, però amb la seva implicació i el seu amor a l'art va influir poderosament en aquells que, com Santacana, tenien la mateixa inclinació i podien ser considerats deixebles seus.



Figura 2. Volum sobre Catalunya de l'obra *Recuerdos y Bellezas de España*, del 1839. Obra de Pau Piferrer. Col·lecció particular.

Elies Rogent i Amat (Barcelona 1821-1897)

Arquitecte, historiador i restaurador. Fill d'una família dedicada a la venda de material per a la construcció. Als 19 anys, després dels seus estudis primaris ingressà a l'Escola de Llotja. Ja de ben aviat, se sentí atret per l'arquitectura medieval catalana i l'any 1841 seguí un pla prèviament traçat per visitar i conèixer els principals monuments de l'arquitectura romànica i gòtica del país. Tres anys després, es preparà per ingressar a l'Academia de San Fernando de Madrid, on obtingué el títol d'arquitecte l'any 1848. De tornada a Barcelona començà l'exercici de la professió després d'assolir la càtedra de Topografia a l'Escola de Mestres d'Obres. Va ser director de l'Escola Provincial d'Arquitectura des del 1871 i nomenat director facultatiu de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. Fou professor d'arquitectes com Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner, i figura clau de la recuperació de l'arquitectura medieval (Bassegoda 1988).

Entre les seves nombroses obres, figuren la presó de Mataró (1858), els magatzems generals del port de Barcelona (1877), les cases per al marquès de Salamanca als Jardinets del passeig de Gràcia de la Ciutat Comtal i el Seminari Conciliar de Barcelona (1878), a més de nombrosos panteons familiars en diversos cementiris de l'àrea metropolitana de Barcelona. Realitzà la restauració del monestir de Santa Maria de Ripoll a instàncies del bisbe Morgades en el període 1865-1886 i també intervingué en sengles restauracions a Tarragona i Sant Cugat del Vallès. Però la seva obra cabdal fou la Universitat de Barcelona, erigida en estil neogòtic entre 1863 i 1889. Col·laborà amb Cerdà al començament de la realització de l'Eixample de Barcelona. Fou nomenat acadèmic de Sant Jordi i, arran de les seves intervencions, publicà diverses monografies sobre Sant Cugat del Vallès (1881) i Santa Maria de Ripoll (1887).

En el decurs de les seves actuacions, va aplegar una bona col·lecció de rajoles catalanes, especialment gòtiques de paviment. En viatges realitzats a Andalusia, i especialment a Granada i Còrdova, recollí interessants exemplars de rajola hispanoàrab procedents de l'Alhambra i de la mesquita de Còrdova. Devia tractar-se, doncs, en aquest darrer cas, de rajoles de les anomenades *alicatados*, rajoles de corda seca i rajoles d'aresta, ja que eren les generalment utilitzades en els monuments califals, taifes o nassarites segons el cas.

Aquesta important col·lecció de rajoles es guarda, des de fa molts anys, en la pairalia de Can Rogent de Collbató (Clopas 1991: 81). Mort Elies Rogent, els seus descendents Joan Rogent i Massó i la seva germana Amèlia Rogent se'n fe-

ren càrrec, en van tenir cura i la van inventariar. Entre l'escala i el menjador de Can Rogent, Clopas, conservador dels museus de Martorell, va comptar dues-centes vuitanta-una rajoles gòtiques de paviment, majoritàriament heràldiques amb escuts dels abats de Poblet, de Santes Creus, de Montserrat, de Pedralbes, del convent de Nostra Senyora de Jerusalem, de Montalegre i de Ripoll. L'heràldica nobiliària comprenia les cases de Cervelló, Requesens, Sarriera (fig. 3), Centelles, Aguiló, Torrelles, etc., entre altres llinatges. Quatre peces amb escuts



Figura 3. Rajola pertanyent a la família Sarriera. Barcelona, vers 1540. Model present en la col·lecció d'Elies Rogent. Col·lecció particular.

heràldics procedien de la tomba de Pau Claris. També eren nombroses les rajoles gòtiques amb al·lusions gremials (Clopas 1991: 81), familiars o, simplement, ornamentals sense simbolismes determinats. Ja se sap que totes aquestes rajoles gòtiques — moltes de les quals, sobretot les catalanes, s'endinsen cronològicament al segle XVI encara que se les segueixi anomenant gòtiques — són decorades en blau de cobalt sobre blanc estannífer. Pel que fa a les rajoles policromes, d'estil renaixentista i barroc, a Can Rogent s'inventariaren dues-centes peces més a part de les rajoles hispanoàrabs de Còrdova i Granada, ja esmentades. Cal dir que en la col·lecció Rogent només hi havia rajoles; no es detectaren plats ni peces de forma de cap mena, circumstància que es dona amb relativa freqüència en els col·leccionistes que foren arquitectes de professió, cosa que s'explica per la seva inclinació pels elements constructius.

En l'exposició celebrada al Palau de la Virreina de Barcelona l'any 1942, el descendent d'Elies Rogent, Joan Rogent, figura com a cedent de diverses rajoles per a la seva exposició (Bofill 1942: 380, 394 i 397). A l'esmentada exposició van contribuir molts col·leccionistes de ceràmica del moment.

Víctor Balaguer i Cirera (Barcelona 1824 – Madrid 1901)

Escriptor, poeta, historiador i polític. Fill de metge, va quedar orfe de ben petit i, desheretat de la mare per desavinences de caràcter, va començar a escriure de ben jove per guanyar-se la vida.

Actiu membre en el procés de la renaixença de la literatura catalana, fou un dels qui va promoure la restauració dels Jocs Florals l'any 1859. En el quinquenni 1860-1864 va publicar l'obra *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, en cinc volums, que va assolir molt d'èxit en el seu temps.

Exiliat a França per qüestions polítiques, va conèixer Frederic Mistral el 1865, i el 1867 tornà a Catalunya. Implicat en la política espanyola, fou nomenat ministre l'any 1871 durant el regnat d'Amadeu I.

El 1884 va crear la Biblioteca Museu Víctor Balaguer a Vilanova i la Geltrú, població que l'havia elegit diputat durant quasi vint anys, i a la qual va llegar la seva important biblioteca —avui conté uns 22.000 volums— i la seva col·lecció d'art egipci, oriental i precolombí, com també de ceràmica espanyola.

Víctor Balaguer, com els seus contemporanis Elies Rogent i Francesc Santacana, reuní una col·lecció de peces de ceràmica catalana bastant variada. Formen part d'aquesta col·lecció un interessant conjunt de rajoles gòtiques de paviment dels segles xv i xvi amb molts models de rajola heràldica i gremial executats tant a traç lliure com a trepa (Clopas 1991: 88). En la col·lecció figuren, també, nombroses rajoles de les anomenades d'arts i oficis, un plafó dels quals, per la seva representativitat dins la ceràmica catalana, va ser exhibit en la mostra permanent del pavelló de Catalunya de l'Exposició Universal de Sevilla del 1992 (Alberti; Telese 1992: 86-90), (fig. 4). En la col·lecció de la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer també hi ha pots d'apotecari i peces de vaixel·la catalana. La rajola anomenada de *mostra*, tipologia productiva concebuda per a ornamentacions d'àmplies superfícies, baixos de balcó, rentamans, etc., disposa d'una representació d'uns 170 models en plafons de quatre o més rajoles, i l'any 1991 va ser motiu d'un estudi particularitzat per part de l'Associació Catalana de Ceràmica, autora d'una monografia al respecte (Albertí, 1991). Pel que fa als plafons figuratius amb composicions de caràcter devocional, cal distingir un plafó de rajoles representant sant Antoni Abat i un altre Sant Felip Neri, i entre els no devocionals, un panell de dotze rajoles amb un vaixel·l de tres pals, representació, la dels vaixells, molt comuna en totes les vessants de la ceràmica produïda a Barcelona, siguin rajoles, peces de vaixel·la o pots d'apotecari.



Figura 4. Plafó de rajoles d'arts i oficis recollides per Víctor Balaguer. Barcelona, mitjan segle XVIII. © Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

Joan Prats i Rodés (Barcelona 1825-1895)

Hisendat i colleccionista.¹ Poc se sap d'aquest personatge del segle XIX, com no sigui de les dades extretes de l'obra *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y alrededores* (Roca 1895a). Josep Roca i Roca, l'autor d'aquesta guia, havia nascut a Terrassa l'any 1848 i va ser periodista, escriptor i polític. Morí a Barcelona l'any 1924. És a través dels seus escrits i de la necrològica sobre Joan Prats i Rodés publicada a *La Vanguardia* el dia 15 de setembre de 1895 (Roca 1895 b: 4) que ens assabentem d'una part de la vida del colleccionista Joan Prats. Bassegoda, que és el nostre comunicant sobre la seva existència, transcriu pa-

1. Dec la informació sobre aquest colleccionista pioner a Joan Bassegoda i Hugas, el qual, amablement, em va remetre la informació que aquí figura, complementada amb algunes addicions extretes de la mateixa font que cita en el seu treball.

ràgrafs d'aquella necrològica tan reveladors i interessants sobre la vida de Prats (Bassegoda 2010: 32-33) que hem decidit transcriure'ls de nou aquí. A més, hem tingut la fortuna de poder consultar els tres àlbums que el propietari de la collecció, Manuel Vehil i Velarde, va muntar un cop aquella va arribar a les seves mans, de manera que sembla que es pot parlar amb un cert coneixement de causa.²

Diu Roca en la seva *Guía* en referir-se a la collecció de Joan Prats: «comprende un gran número de ejemplares de azulejos y platos mudéjares, piezas de mucho mérito italianas (Castelli, Pesaro, Venecia, Savona), francesas (Sèvres), alemanas (Delft) [*sic*], y españolas (Alcora). Selecta colección de ejemplares de vidrio» (Roca 1895a: 198). El mateix autor, en fer la seva necrològica, ens explica aquesta curiosa anècdota:

[...] solía envanecerse de no tener más que un vicio. Un vicio —decía— que me cuesta mucho dinero; pero me deleita extraordinariamente. Al expresarse así referíase a su afán coleccionista. Y en verdad que nadie quizás en España ha logrado reunir una colección de cerámica tan rica y abundante como lo que él guardaba en su casa de la calle de San Pablo, convertida toda ella, desde la escalera al jardín, en un espléndido museo. Cuando sentaba a su mesa algún aficionado de verdad, complacía en servirle la comida en suntuosas vagillas [*sic*] antiguas y en cristalería de gran primor, agregando este refinado deleite a la exquisitez de los primeros culinarios. Pocos potentados pueden permitirse semejante lujo [...] (Roca 1895b: 4).

Més endavant, en la seva necrològica, Roca afegeix un parell de paràgrafs interessants. N'hi ha un que diu així:

[...] Don Juan Prats y Rodés fallecido á mediados de la semana anterior, es otra víctima que agregar á la larga lista de producidas por la explosión de la bomba del Liceo. Tal fue la impresión que le causó aquella horrenda desgracia y tal quebranto sufrió su salud, que ya nunca más pudo recobrarla. Era don Juan, una persona acaudalada, que gozaba de consideración y estima de cuantos tenían el gusto de tratarle [...].

Ara bé, aquesta disquisició es presta a un parell de comentaris. El primer és que l'atemptat anarquista del Liceu tingué lloc el 7 de novembre de 1893, és a dir, dos anys abans del decés de Prats. El segon s'extreu de la consulta del Registre de Defuncions del Registre Civil de Barcelona (període 1894-1897), segons

2. Des d'aquí volem agrair la gentilesa de Maribel Giner, directora de la Biblioteca Pública Arús de Barcelona, pel fet de permetre'ns consultar, desinteressadament, el material esmentat.

el qual Joan Prats i Rodés, fill de Pere i Gertrudis, de 70 anys d'edat, solter i de professió propietari, morí l'1 de setembre de 1895 a causa d'una «aortitis crònica», procés que en principi res no tenia a veure amb l'esclat de la bomba del Liceu, ni pel temps transcorregut ni per la patologia que s'evoca.

Roca, en la seva necrològica, encara proporciona una consideració interessant quan diu:

[...] En punto a colecciones, es muy singular que en Barcelona los particulares hayan suplido la decidia *[sic]* de las corporaciones oficiales. Respondan de ello la Armería Estruch, el monetario Vidal Quadras y el Museo Prats i Rodés. ¿No sería posible que algún día nuestros desmedrados museos municipales se nutriesen con el sazonado fruto de los afanes de los coleccionistas barceloneses? [...] (Roca 1895b: 4).



Figura 5. Plata de reflex metàl·lic de Reus datada l'any 1611 procedent de l'antiga col·lecció de Joan Prats i Rodés, avui pertanyent a l'Institut Valencia de Don Juan de Madrid, núm. inv.: 497.

De la consulta dels àlbums esmentats, es poden treure les conclusions següents: en primer lloc, la magnitud, importància i selecció de la col·lecció reunida per Joan Prats; en segon lloc, la notorietat dels continguts referents a la ceràmica daurada —de Manises, amb una presència de pots d'apotecari del segle xv excepcional, de Catalunya, de Muel i de Sevilla—; la forta presència de ceràmica de l'Alcora; i la rellevància de la ceràmica italiana —amb grans peces d'Urbino, Faenza, Cafaggiolo, Deruta, Montelupo, Savona, etc.— com a punts forts de la col·lecció; i en tercer lloc, la dispersió de què fou objecte la col·lecció en un moment indeterminat, ja que l'examen permet reconèixer no poques peces que avui formen part de diverses col·leccions privades (fig. 5).³

3. Per als qui els vulguin consultar, els tres àlbums duen les referències R-20.730, R-20.731 i R-20.732 de la Biblioteca Arús. El títol que els empara és: «Inventario de las colecciones Artístico-arqueológicas formadas por D. Juan Prats y Rodés de propiedad de D. Manuel Vehil y Velarde». Al peu de cada fotografia figura aquest segell: *Roig fotógrafo. Asalto 12. Barna.*

Marià Fortuny i Marsal (Reus 1838 – Roma 1874)

Pintor, dibuixant i gravador, Fortuny esdevingué, possiblement, el pintor català més destacat del segle XIX. De ben jove, va ser esperonat pel seu avi per començar a dibuixar. Amb 14 anys, el 1852, es traslladà a Barcelona, on estudià Belles Arts a l'Escola de Llotja. Des del 1853 va assistir a les classes privades de Claudi Lorenzale. El 1858 obtingué una beca per anar a estudiar a Roma. L'any 1867 es casà amb Cecília de Madrazo, filla del pintor Federico de Madrazo. Poc després, pintà el seu quadre més famós, *La Vicaria*, inspirat, potser, en la vicaria de la seva parròquia de Madrid. Va beure de les fonts natzaristes, corrent estètic arribat a Catalunya a través d'estudiants de l'Escola de Llotja becats a Roma, sempre dins de l'esperit romàntic del moment.

Després de la seva estada al nord d'Àfrica —on la Diputació de Barcelona l'envià i li encarregà la documentació gràfica de la Guerra d'Àfrica—, restà influenciat per l'orientalisme, la llum i els colors d'Orient. És aquí on Fortuny devia interioritzar l'exotisme que traslladà després a un bon nombre de les seves obres, i és possiblement arran d'aquesta estada africana que començà a sentir-se atret per la ceràmica hispanoàrab, la qual admira i l'enlluerna.

Fortuny no és un cas únic en aquest sentit. Després de les guerres napoleòniques, a Occident es dona el cas d'una autèntica fascinació per l'art de l'Orient Mitjà que acaba de descobrir. L'orientalisme, i més tard el japonisme en concret, no són més que moviments en voga posats en marxa arran del descobriment dels valors que l'art oriental representa. Fortuny és un personatge més, captivat per aquests valors. Valors que no només van incidir poderosament en la seva obra, sinó que el van empènyer a envoltar-se de peces de ceràmica hispanoàrab. D'altra banda, Fortuny va conèixer bé Santacana, amb qui va compartir tertúlies, idees i afició.

Entre la ceràmica de què es va envoltar el pintor reusenc, destaca l'anomenat *Azulejo Fortuny*, una gran placa decorada en reflex metàl·lic sobre blanc de 90 × 46 cm, d'època nassarita. Segons una carta que Fortuny va escriure al seu amic Jean Charles Davillier,⁴ l'havia descobert encastada en la paret d'una casa del barri de l'Albaicín de Granada, on la va adquirir l'any 1871. Se sap que procedia del mateix Palau de l'Alhambra. Segons la inscripció perifèrica, interpretada per Martínez Caviro, la placa correspon a l'època del sultà Yusuf III

4. Carta de Marià Fortuny al seu amic el baró Jean Charles Davillier, conservada al IVDJ de Madrid.

(1408-1417) (Martínez 1991: 122). El 1875, l'any següent de la mort de Fortuny, les seves colleccions es dispersaren en ser venudes públicament a París. El nom del comprador de la placa, consignat en les actes de venda, va ser el del seu amic el baró de Davillier. Més tard, després de passar per altres mans, el *Azulejo Fortuny* arribà a Guillermo de Osma, que el donà a l'Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, on es troba actualment. En una carta que escrigué des de Granada el 30 d'octubre de 1871 al seu cunyat Ricardo de Madrazo, Fortuny li diu:

Tú que conoces el Albaicín como pocos, ¿a que no viste un azulejo que he encontrado y que tengo en mi poder? Es el azulejo único [...]. Eran dos los que revestían el dintel de una puerta en la casa-cancillería árabe. El otro se rompió y ha estado veinte años descuidado en casa de su dueño, que es un tendero (Martínez 1991: 122).

Aquest entusiasta paràgraf ens evoca, alhora i en tota la seva plenitud, la joia d'una troballa, el gaudi d'una possessió, i l'esperit de rescat, salvador, dels colleccionistes pioners del segle XIX.

Fortuny va descobrir, també, una de les famoses gerres del segle XIV a la parròquia de la localitat granadina d'El Salar (Bofill 1942: 43/I). És el que s'anomenava antigament *Jarrón de Fortuny*. Aquesta peça va ser adquirida l'any després de la seva mort (1875) pel príncep Basilevsky, i avui es troba al Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg. L'obra va ser exposada a Barcelona l'any 1942 amb motiu de l'exposició organitzada al Palau de la Virreina per Los Amigos de los Museos.⁵

Apelles Mestres i Oñós (Barcelona 1854-1936)

Autor de teatre, poeta, músic i il·lustrador. El seu pare fou l'arquitecte Josep Oriol Mestres. Fins al 1898, que passà a viure al passatge de Permanyer, visqué a la casa paterna, situada entre el Palau Episcopal i la catedral de Barcelona, casa avui desapareguda, però immillorablement descrita en la seva obra *La casa vella*. Viatger infatigable, Apelles Mestres conegué bé Catalunya, la major part d'Espanya, França i Suïssa. Estudià al col·legi francès de Barcelona. La

5. Les gerres malaguenyes del tipus de la de Fortuny són peces paradigmàtiques de la producció nassarita. Se'n conserven mitja dotzena d'exemplars sencers [Palerm, Estocolm, Sant Petersburg, i tres més a Madrid (MAN, IVDJ i MNAHG)], a part d'alguns colls o *golletes* aïllats, com el de Hirsh o el de la Hispanic Society of America.

seva inclinació per les lletres començà ben aviat, i ja de ben petit recollia cançons, contes i llegendes, però una de les vessants més destacables que va desenvolupar fou la de dibuixant, i de fet contribuí a il·lustrar, entre altres obres, *Los cuentos de Andersen*, *Don Quijote de la Mancha*, *Los Episodios Nacionales* i *La hija del rey de Egipto*, entre d'altres, com també revistes, per exemple *L'Esquella de la Torratxa* i *La campana de Gràcia*. La seva activitat com a dibuixant va ser tan gran que, en complir els seixanta anys i quedar cec, s'enorgullia d'haver publicat més de quaranta mil dibuixos i caricatures (Robert d'Ausona 1936: 12).

Com altres artistes de l'època, Apelles es va envoltar d'objectes artístics i mobiliari antic. La ceràmica formava part dels primers. Mai no sabrem el veritable sentit que els objectes d'aquesta mena representaven per als artistes de l'època com Casas, Rusiñol, o més endavant Joaquim Mir, Oleguer Junyent i d'altres, però el podem intuir, i possiblement es basa en la idea de crear un ambient romàntic, generador d'energies positives i espiritualment favorable a la creació pictòrica o literària.

En una fotografia antiga d'Apelles Mestres treballant al seu despatx, el veiem envoltat de caixes de núvia, plats i plafons de rajola de *mostra*. A la seva dreta hi ha una calavera (*tempus fugit?*) i, al fons, sobre un moble de cantonada, una gerra que molt més endavant detectem al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. Segons Llubià, el Museu de Ceràmica de Barcelona i el Museu d'Història de la Ciutat reberen, l'any 1958, l'important llegat de l'artista com a donació feta per la seva vídua (Llubià 1971: 145-149). La gerra, una peça important de 39 cm d'alçada, està datada l'any 1564 i és una gerra de cervesa de gres elaborada a Westerwald, al sud-oest d'Alemanya. Un adhesiu que encara figura a la base de la peça diu: «Peça del llegat Apelles Mestres ingressada al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona l'any 1958». On devia haver trobat Apelles aquesta peça llunyana, tant en el temps com en l'espai geogràfic? No es tenen dades per concretar-ho, però és possible que la localitzés en algun dels seus incomputables viatges.

Josep Font i Gumà (Vilanova i la Geltrú 1859-1922)

Arquitecte i colleccionista. Va obtenir el títol d'arquitecte l'any 1885. Fou diputat provincial i president de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya. Deixeble d'Elies Rogent, va heretar la seva afició per la ceràmica. Va cooperar com a arquitecte en l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. Amic de Domèn-

nech i Montaner i d'Antoni Maria Gallissà, fou l'autor de nombroses obres arquitectòniques com per exemple l'hospital de Sitges, la casa Puig i Colom de Barcelona, el temple parroquial de Cervelló, la fàbrica Pirelli de Vilanova i la Geltrú o la font de la plaça Soler i Gustems de la mateixa ciutat. El 1904 féu la reforma de l'Ateneu Barcelonès. Fou nomenat acadèmic de Sant Jordi l'any 1922. Conjuntament

amb Domènech i Montaner i Antoni Maria Gallissà, féu nombroses prospeccions arqueològiques, durant les quals sovint aconseguia peces per a la seva important col·lecció de rajoles gòtiques, de les quals va aconseguir aplegar-ne més de 800.

El 1919, tres anys abans del seu decés, oferí la seva col·lecció a la Diputació de Barcelona amb la condició que fos restaurat el castell de la Geltrú i, segons algunes fonts, convertit en escola (Clopas 1991: 83). Al cap del temps va esdevenir museu. La Junta de Museus de la Mancomunitat oferí els cabals necessaris per a dur a terme l'obra, que va ser projectada i realitzada per Jeroni Martorell.

Per aquell temps, Font i Gumà ja havia publicat el seu *opus magnum* sobre rajoles gòtiques. Intitulat *Rajolas valencianes y catalanas* i editat per l'impressor Oliva de Vilanova l'any 1905, aquest llibre esdevingué en la seva època l'obra més completa sobre la rajoleria gòtica produïda al regne de la Corona d'Aragó.

Per il·lustrar aquest llibre, Font i Gumà va dibuixar-ne a la tinta tots els models (fig. 6), i alguns d'ells, els originals dels quals duïen zones de daurat o morat afegides al blau habitual, els va acolorir especialment amb aquestes tonalitats per tal que la seva reproducció fos al més fidel possible. En total, la seva obra, de meravellosa edició, conté més de 450 dibuixos de rajoles realitzats a la ploma, fet que donà molta més fidelitat que la resolució que aleshores es podia obtenir mitjançant la fotografia. El text, escrit en el català de l'època, interpreta sempre minuciosament els simbolismes presents en els escuts familiars, gremials, abacials, etc., majoritàriament en la rajola gòtica, com també el lloc de provenença i la pertinença familiar. Constitueix, doncs, un precedent d'un valor incalculable en el seu moment.

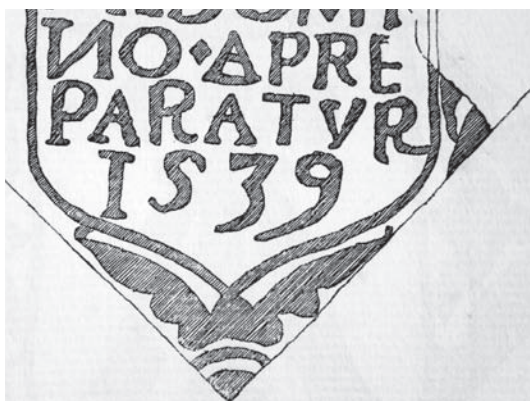


Figura 6. Dibuix present en l'obra *Rajolas valencianes y catalanas*, de Josep Font i Gumà.

Santiago Rusiñol i Prats (Barcelona 1861 – Aranjuez 1931)

Pintor, escriptor, dramaturg, col·leccionista i un dels líders del Modernisme català. Nasqué dins del si d'una família d'industrials tèxtils. Hereu del negoci familiar del seu avi, a la mort d'aquest hi renuncià i aviat s'inclinà per la pintura i la literatura, i cultivà pràcticament tots els gèneres literaris com la novel·la, la narrativa, les traduccions, els llibres de viatges, els monòlegs, els sainets, les comèdies, les sàtires i els drames. Aviat començà a viatjar per Catalunya, Espanya, França i Itàlia, on va fer els primers aprenentatges artístics i als 26 anys anà a estudiar a París. Al cap de set anys va tornar definitivament a Barcelona.

Rusiñol havia descobert Sitges l'any 1891 durant una visita a uns amics. Atret per l'encís de la vila, pensà que seria un lloc idoni per viure-hi, i el 1894 s'hi instal·là amb les seves col·leccions, en una mena d'estudi casa que a partir d'aquest moment seria conegut com el Cau Ferrat per la seva col·lecció de ferros artístics. La vila sitgetana esdevingué aviat, sota l'impuls de Rusiñol, un punt de trobada d'escriptors, escultors, músics i col·leccionistes de l'època.

La col·lecció del Cau Ferrat és heterogènia, com correspon a un artista obert a tots els corrents que ofereixen les arts plàstiques. Igual que va pintar en estils diferents i va cultivar els més diversos gèneres literaris, va col·leccionar també objectes de tota mena: ferro, vidre, pintura, arqueologia, ceràmica, i entre aquesta, de tots els centres de producció hispànics. No perseguia —com s'aprecia quan s'observa detingudament la seva col·lecció— l'homogeneïtat ni les normes ortodoxes de moltes col·leccions, sinó el que cada peça li deia en ella mateixa, fos d'on fos.

En una fotografia antiga del Cau Ferrat, s'aprecia quin era el seu esperit abans dels anys cinquanta del segle xx (fig. 7). Però peça a peça, en ceràmica el Cau també proporciona moltes sorpreses. Per exemple, una plata policroma catalana de *faixes* o *cintes* de principis del segle XVIII, l'única que es coneix en policromia, o dues magnífiques plates d'Hellín (fig. 8), centre productor d'Albacete desconegut fins fa poc i que Rusiñol devia localitzar en algun dels seus viatges per Espanya (López; Rubio: 2009).⁶

El Cau Ferrat acull també plafons de sants, importants frontals d'altar de rajola, pots d'apotecari, nombroses rajoles d'*arts* i *oficis*, gerros i aiguamans que figuren damunt el mobiliari, i plats i escudelles penjades a les parets barreja-

6. El coneixement de la pisa esmaltada *bellinera* data aproximadament d'una dècada en-rere. Abans d'aquesta data, les peces del centre castellà eren habitualment confoses amb les de la localitat aragonesa de Villafeliche.



Figura 7. Fotografia del Cau Ferrat cap a 1950. © Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.



Figura 8. Plata d'Hellín (Albacete), datada l'any 1819 i localitzada per Santiago Rusiñol. © Museu del Cau Ferrat, Sitges.

des amb nombroses pintures i dibuixos. Com deia Clopas, «la collecció del Cau Ferrat és una collecció viva, o sigui, aplicada funcionalment en un dels més bells edificis de Sitges» (Clopas 1991: 83).

Ramon Casas i Carbó (Barcelona 1866-1932)

Pintor, dibuixant i cartellista. Conjuntament amb Santiago Rusiñol, al qual l'uní una sòlida amistat, es considera un dels impulsors del Modernisme català. Fill d'una família benes-

tant, de ben jove es traslladà a París, com molts altres pintors de la seva època. A la capital francesa, on visqué entre 1881 i 1884, amplià la seva formació artística. El 1890 tornà a París amb Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo i Ignacio Zuloaga. Fou un dels fundadors d'Els Quatre Gats, local que, entre 1897 i 1903, esdevingué lloc de trobada i tertúlia d'artistes, escriptors i col·leccionistes. Casas i Rusiñol foren impulsors de les festes modernistes que tingueren lloc al Cau Ferrat. És probable que Casas, en veure i conèixer les col·leccions del Cau, també s'aficionés a la ceràmica. Fins i tot va recobrir algunes estances de la casa on va viure formant part del mateix conjunt, amb nombroses rajoles de *mostra*, flors i fruites.

Casas va ser l'il·lustrador del plafó de rajoles anunciador de l'Anís del Mono, la marca d'anís elaborada a Badalona. El concurs per aquest «cartell en rajola» havia estat convocat l'any 1898 pel propietari de la fàbrica, Vicenç Bosch, amb un premi de 1.000 pessetes. Casas va ser el guanyador i, pels voltants del 1900, el plafó de rajoles de la marca d'anís amb una desimbolta *manola* donant la mà a un mico —en clara al·lusió i homenatge a la figura de Darwin— figurava en molts comerços i establiments de begudes de l'època (Albertí 1983: 18).

Ramon Casas també va il·lustrar, conjuntament amb el seu amic Miquel Utrillo, la sèrie de 25 rajoles anomenada «Los adelantos del siglo XIX» (fig. 9), divertida interpretació —no exempta d'una certa ironia—, dels diversos invents



Figura 9. Plafó de rajoles dissenyat per Ramon Casas i Miquel Utrillo amb el títol «Los adelantos del siglo XIX». Vers 1900. Col·lecció particular.

i ocupacions basats en el progrés de la mecànica, la indústria i la innovació tecnològica de què és protagonista el segle XIX. La sèrie, molt popular en el seu moment, fou concebuda l'any 1902 per Casas, i basant-se en l'estil tradicional de les rajoles d'oficis, va ser patrocinada per la revista *Pèl & Ploma* fundada per ell mateix i Miquel Utrillo, que, per cert, figuren en una de les peces. L'anagrama de *Pèl & Ploma* es pot veure en un segell emmotllat al revers de les rajoles.

D'altra banda, Casas va adquirir peces de ceràmica que, en un moment determinat, es van detectar al monestir de Sant Benet de Bages, que va pertànyer a la seva família. Aquest lloc, que havia patit els efectes de la desamortització del 1835, va ser adquirit l'any 1907 per la seva mare per tal de rehabilitar-lo com a residència pròpia. Al cap de dos anys, morta la mare, Casas encarregà al seu amic Puig i Cadafalch la direcció de la restauració per habilitar el lloc definitivament i poder viure-hi. Va adquirir peces i va enrajolar algunes estances i baixos de balcó del monestir que encara fa poc es podien veure. Precisament, en ocasió de la restauració del monestir de Sant Benet ara fa uns anys, vam ser



Figura 10. Plat amb el cognom Casas. Barcelona, segona meitat del segle XVIII. © Monestir de Sant Benet de Bages.

citats per identificar algunes de les ceràmiques. Una d'elles, en concret, duu el cognom Casas (fig. 10), per la qual cosa, el personal a càrrec de l'estudi i la classificació del material — que no era expert en ceràmica — va pensar que havia estat un encàrrec especial d'en Casas. La realitat, però, es que es tracta d'una peça del segle XVIII, que pel fet de dur inscrit el cognom Casas — cognom del comandatari de la vaixel·la en el seu moment — devia atreure l'interès del pintor, que per aquest motiu la va adquirir.

Josep Gudiol i Cunill (Vic 1872-1931)

Eclesiàstic, arqueòleg i historiador de l'art català. Format en el seminari de Vic, va ser ordenat sacerdot l'any 1896. La vida de Josep Gudiol no es pot entendre sense tenir en compte la formació i l'engrandiment del Museu Episcopal de Vic. Aquest va ser inaugurat pel bisbe Morgades l'any 1891 com a resultat de l'empenta d'un grup d'intel·lectuals vigatans que tingueren el neguit de recuperar el patrimoni cultural català. Els antecedents, però, són de molt abans; primer, arran de l'exposició arqueològica organitzada pel Cercle Literari l'any 1868, i després, per la descoberta del temple romànic l'any 1882 i la consegüent creació de la Societat Arqueològica de Vic.

El primer conservador del museu fou Antoni d'Espona i Nuix (1891-1898). L'any 1898 se'n féu càrrec mossèn Josep Gudiol, que fins a la seva mort el 1931 esdevingué l'ànima del centre i en dirigí les adquisicions, la instal·lació i la classificació del material que s'hi anava aplegant. El 1902 publicà *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, treball que el relacionà amb societats arqueològiques i acadèmiques. Publicà nombrosos treballs sobre arts decoratives en revistes generals i especialitzades i va escriure a bastament sobre pintura medieval, arqueologia

litúrgica i temàtica històrica i monumental (Junyent, 1948).

Dins del món de la ceràmica, Gudiol és una figura cabdal pel que significa el contingut del Museu Episcopal de Vic en aquesta matèria. Si el museu és internacionalment reconegut pel seu patrimoni en art romànic i gòtic, no és menys conegut per les arts decoratives que conté, com l'orfebreria, el mobiliari, el vidre, els esmalts, el ferro forjat i la ceràmica. Donen testimoni d'aquest fet les colleccions de rajola gòtica valenciana i catalana, els pots d'apotecari, els frontals d'altar, les peces de vaixel·la corresponents a gairebé totes les sèries productives i les rajoles d'*arts i oficis* i de *mostra*.

Com a exemple de les adquisicions de mossèn Gudiol i les seves vivències, esmentem algun cas concret. Una formosa pica baptismal, única dins de la ceràmica catalana, va ser recuperada de l'església de Santa Maria d'Igualada. Duu la data del 1598 i, al mig, l'escut de la ciutat amb un corrent d'aigua a la part inferior que fa al·lusió al seu nom: per a alguns, entre els quals Coromines, provindria d'*aqua lata* (riu ample) [Coromines, *Onomasticum Cataloniae*, 1994: 4, 390 (14)], mentre que per a d'altres derivaria d'«aigua gelada». Probablement, és obra de Lorenzo de Madrid, un artista toledà arrelat a Barcelona des de finals del segle XVI (Ainaud 1952: 139).

Una altra peça singular rescatada per Gudiol abans del 1918 representa una estació del viacrucis i, a la part superior, hi ha un afegitó corresponent a una rajola solta amb un sant Jeroni llegint (fig. 11). Està datada l'any 1776 i, segons constava en una antiga etiqueta, la peça va ser recuperada per Gudiol en



Figura 11. Plafó de rajoles amb una estació del viacrucis i una rajola incorporada representant la imatge de sant Jeroni llegint. Barcelona, 1776. © Museu Episcopal de Vic.

la localitat de Sant Antoni de Vilamajor, prop de la Garriga (Vallès Oriental), on hi devia haver un viacrucis sencer.

Però les peces rescatades per Gudiol i ingressades al Museu Episcopal de Vic són incomputables, i pel seu interès, origen i historiografia mereixerien un tractat sencer per elles mateixes.

A mossèn Gudiol el va succeir un deixeble avantatjat, mossèn Eduard Junyent (1932-1978), gran estudiós i autor de nombroses obres sobre l'art romànic català. Va ser una altra persona amb sensibilitat i saviesa, i també un gran aficionat a la ceràmica.

Francesc Santacana Romeu (Martorell 1883-1936)

Metge, museòleg i cooperativista. Nét i seguidor de l'obra del seu avi Francesc Santacana i Campmany. Educat als jesuïtes de Manresa, va estudiar la carrera de Medicina a la Universitat de Barcelona, encara que un cop acabats els estudis només la va exercir puntualment.

La seva vida va estar dedicada a defensar l'ideal cooperativista, especialment en el sector de la viticultura. Va participar en la fundació de la Unió de Vinyaters de Catalunya (1910), de la qual va ser president durant més de quinze anys. També va ser-ho de la Unió de Sindicats Agrícoles de Catalunya (1931), i sotspresident de Francesc Macià en la Comissió Assessora d'Agricultura de la Generalitat (1931).

Seguint l'obra endegada pel seu avi, va continuar el procés de realització del museu, féu les reformes adients per engrandir-lo i donar-lo a conèixer, i li donà el nom de l'Enrajolada, pel qual és conegut. Però, sobretot, l'any 1909 publicà una obra cabdal sobre aquest mateix centre intitulada *Catàlec Il·lustrat del Museu Santacana de Martorell*. La publicació d'aquesta obra primerenca sobre la ceràmica aplegada a la Casa Museu l'Enrajolada va anar precedida per una labor monumental de Santacana, que es va dedicar a dibuixar i acolorir els diversos models a l'aquarella, els quals van servir per a la impressió posterior en format de llibre. El temari de rajoles aplegades pel seu avi evidencia les diverses produccions presents al museu, com la rajola gòtica valenciana i catalana, la rajola d'*aresta* toledana i sevillana, la rajola policroma barcelonina i valenciana, els plafons de temàtica religiosa i les rajoles d'*oficis*. Un llibre, en resum, que pel seu temps també és pioner i que tradueix l'esperit cultural de la nissaga Santacana, des del besavi Jaume fins al besnét Francesc. D'aquesta obra donem alguna referència il·lustrativa per conèixer la manera de fer de Santacana Romeu.

Amb posterioritat, l'any 1929, encara va publicar una altra obra, més petita però no menys interessant, amb moltes il·lustracions referents als elements arquitectònics i ceràmics del museu i nombroses dades històriques sobre els monuments dels quals el seu avi havia recuperat les obres.⁷

Fins aquí, el que podríem anomenar tret de sortida del colleccionisme de ceràmica a Catalunya; persones que van néixer al segle XIX i van morir abans de la Guerra Civil. Mostraren el camí a seguir i foren l'exemple per als qui els van succeir. Aquests darrers signifiquen l'expansió del colleccionisme com a afició, i el sentit de recuperació patrimonial no és, com succeeix amb els pioners, el motiu principal de les seves recerques. Encara hi ha entre ells colleccionistes nascuts al segle XIX, però tenen una vida que va més enllà de la Guerra Civil, circumstància que va fer canviar alguns hàbits del colleccionisme, i que permet delimitar-ne l'evolució més o menys convencionalment.

Entre aquests colleccionistes hi ha persones molt importants i influents. Però l'esperit romàntic que motivava l'efecte de salvaguarda i recuperació dels pioners és diferent. A partir d'un moment determinat, per cert bastant difícil de precisar, els colleccionistes ja no són majoritàriament artistes o arqueòlegs-excursionistes més o menys ocasionals, sinó professionals lliberals, polítics, historiadors, industrials, etc. Com a pintors colleccionistes esmentem encara Joaquim Mir i Oleguer Junyent, cadascun amb els seus estudis plens de ceràmica i altres obres d'art com a rerefons de dinamització espiritual. Molt notòries foren les col·leccions de Lluís Plandiura, Eduard Toda, Lluís Faraudo, Manuel Rocamora, Coll-Fort, Pompeu Gener, Rossend Partagàs, Vicenç Ros, Gaietà Vilella, José Valenciano, Miquel Mateu, Pere Fontana, Antoni Par, Josep Moragas, Lluís Masriera, Ernest Bendir, Josep Salvà, Joan Vidal Ventosa, Josep Soler i Palet, Gaspar Homar, Pedro Ruilópez, Joan Burbano, Agustí Argelich, Lluís Comas, Josep Roig Raventós, Josep A. Gomis, J. Espona, J. Viñas, Ambrosio Ruilópez, Raül Roviralta, Joaquim M. Puigferrer, Lluís Rocamora, Alfons Macaya, Josep Oller, Josep Amargós i, ja més endavant, Frederic Marès, Andreu Batllori, Francesc Marquès, el pintor Domènec Carles, Josep Bertran i Musitu, Francisco Godia, Albert Folch Rusiñol, Vicenç Carulla, Rivière, Antoni Moragas, Emili Lincoln, Salvador Miquel, Joan

7. Francesc Santacana Romeu, home d'ideals republicans, va morir víctima de la intolerància revolucionària l'any 1936. De ben segur que el seu passat cooperativista a Catalunya va tenir un paper decisiu en aquest fet.

Bonet-Baltà, Rosich, de la Cruz, Bonastre, per esmentar-ne els més importants i ja traspassats.

En una fotografia del 1955 feta amb motiu de l'homenatge de què va ser protagonista Vicenç Ros i Batllell es poden apreciar alguns d'aquests col·leccionistes i amics seus. En actiu a mitjan segle xx, van ser els hereus «evolucionats» de l'esperit dels pioners.

Bibliografia

- AGUILAR, M. 2008. *Francesc Santacana i Campmany. Restitució de una memoria patrimonial* [en línia]. Barcelona: CEA XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art. <http://ub.edu/ceha-2008>, pàg. 1 [consulta: 10 febrer 2014].
- AINAUD, J. 1952. *Cerámica y vidrio*. Madrid: Plus Ultra. Col. Ars Hispaniae, vol. x.
- ALBERTÍ, S. 1983. «Un cartell de Ramon Casas en ceràmica». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 17, pàg. 18. Barcelona: Associació Catalana de Ceràmica.
- 1991. *Catàleg del Museu Balaguer. Col·lecció de ceràmica*. Vol. 1. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Balaguer.
- ALBERTÍ, S.; TELESE, A. 1992. «Plafó de rajoles d'oficis». *Mostra permanent del pavelló de Catalunya a l'Exposició Universal de Sevilla de 1992*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- BASSEGODA, B. 2010. «El colleccionisme d'art a Barcelona al s. xix». A: *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 25-36.
- BASSEGODA, J. 1988. «L'arquitectura barcelonina entre 1870 i 1980». *Espais*, núm. 11, pàg. 37-43.
- BOFILL, F. de P. 1942. *Cerámica Española. Catálogo de la Exposición de la Virreina, organizada por Amigos de los Museos*. Barcelona: Ediciones Selectas.
- CLOPAS, I. 1991. *Ceràmica catalana decorada i terrissa popular*. Barcelona: Roger de Belfort.
- FARRENY, M. 2010. *Guia de L'Enrajolada*. [Martorell]: Ajuntament de Martorell.
- FONT I GUMÀ, J. 1905. *Rajolas valencianes y catalanas*. Vilanova i la Geltrú: Oliva.
- JUNYENT, E. 1948. *Mn. J. Gudiol y Cunill. Esbozo biográfico*. Vic: Tip. Balmesiana.
- LÓPEZ, F. J.; RUBIO, A. 2009. *La loza esmaltada bellinera*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- LLUBIÀ, LL. M. 1971. «Museo de Cerámica». *Reales Sitios*, núm. extraordinari dedicat als Museus de Barcelona, pàg. 145-149.
- MARTÍNEZ, B. 1991. *Cerámica hispanomusulmana*. Madrid: El Viso.
- PUJOLS, F. 1917. «L'Enrajolada o Museu Santacana de Martorell». *Suplement d'Agri-cultura*, núm. 1, 5 -12-1917, pàg. 2-3.
- RENTÉR, B. 1884. «Pau Piferrer i Fàbregas». *Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, vol. 8, pàg. 12.

- ROBERT d'AUSONA. 1936. *Espurnes de l'Esperit*. Vol. vi. Barcelona: Estoig Selecte.
- ROCA, J. 1895a. *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y alrededores*. Barcelona: E. López.
- 1895b. «Necrológica de Joan Prats i Rodés». *La Vanguardia*, 15-9-1895, pàg. 4.
- SANTACANA, F. 1909. *Catàlec Illustrat del Museu Santacana de Martorell*. Barcelona: Estampa de Viuda de Domingo Casanovas.
- 1929. *Museum Arqueològic*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
- SARDÀ, J. 1884. «La Renaixença». *Diario de Barcelona*, pàg. 369.

L'art català del segle XIX i primer terç del segle XX en les colleccions públiques franceses

ELISEU TRENC
Universitat de Reims

El Museu de Luxemburg

És al rei Lluís XVIII que es deu la creació l'any 1818 del Musée royal du Luxembourg destinat als artistes vius, una iniciativa valenta que cap altre país europeu havia tirat endavant. La compra d'obres d'art duta a terme pel Museu de Luxemburg i la promoció que això representà per a l'artista era, però, el resultat d'una política oficial totalment dominada pels mestres de l'Acadèmia i l'Escola de Belles Arts — sovint eren els mateixos —, que controlaven els resultats dels concursos i les admissions a les exposicions oficials, els cèlebres *salons*. La majoria de les obres adquirides per l'Estat francès i mostrades al Museu de Luxemburg es compraven cada any al Salon, generalment entre les obres recompensades, és a dir, que d'entrada tenien la garantia d'una triple filtració: l'admissió al Salon, la distinció obtinguda i finalment la selecció a la qual eren sotmeses per l'administració dels museus. En teoria, les obres del Museu de Luxemburg havien de passar al Louvre deu anys després de la mort de l'artista, però davant la quantitat creixent del nombre d'artistes i d'obres al llarg del segle XIX, la majoria no hi ingressaven, sinó que ho feien en museus de província o edificis de l'Administració. El predomini de grans obres religioses o històriques, que eren les preferides per l'estament artístic oficial, va fer que la presència d'artistes estrangers, i sobretot catalans, al Museu de Luxemburg durant gairebé tot el segle XIX fos limitada. L'any 1863 el museu es va obrir als artistes estrangers, sobretot als anglesos, alemanys i belgues, però

l'any 1879, només una dotzena de pintors estrangers hi eren presents, entre els quals un espanyol, Enrique Mélida, amb la pintura costumista *Une messe de relevailles en Espagne* (1872), amb tota probabilitat perquè era el sogre del gran artista *pompier* Léon Bonnat.

Calgué esperar la darrera etapa del Museu de Luxemburg, d'ençà l'any 1886, quan aquest deixà el Palau del Luxemburg — seu del Senat, la segona cambra francesa del poder legislatiu —, per instal·lar-se al mateix parc, a l'Orangerie, en un edifici annex, per a què canviés la política d'adquisicions. Una fita important va ser l'entrada al museu l'any 1891 del cèlebre quadre de l'americà Whistler, *La mare*, i una altra l'escàndol del *legs Caillebotte* que l'any 1896 donà seixanta teles impressionistes, de les quals l'Estat només en va admetre quaranta, la qual cosa marca la pèrdua de poder de l'Acadèmia de Belles Arts, i l'entrada d'obres provinents dels altres *salons* alternatius nascuts a finals de segle, Les Indépendants (1883), la Société Nationale des Beaux-Arts (1894), escissió de la Société des Artistes français, i el Salon d'Automne (1903).

Finalment, davant la falta d'espai, sempre crònica, l'any 1929, el conservador Léonce Bénédite obtingué dos annexos per al Museu, l'Orangerie des Tuileries on s'exposà la col·lecció Caillebotte, i el Jeu de Paume, reservat a les obres estrangeres. Malgrat tot, això no va resoldre el problema d'espai, ja que, a més, d'ençà de l'any 1913, la concepció del Museu de Luxemburg com a museu de pas, d'avantsala del Louvre, s'havia abandonat davant la plètora d'obres contemporànies. Finalment, el Museu dels artistes vius de Luxemburg tancà l'any 1937, substituït pel Musée National d'Art Moderne (MNAM), que el 1939 s'instal·là en un dels palaus de l'Exposició Internacional del 1937, el Palau de Tòquio, a la riba dreta del Sena, prop del Trocadéro. Al cap d'uns quaranta anys, el 1977, aquest museu canvià de lloc al Centre Pompidou i amb l'obertura del Museu d'Orsay, dedicat a l'art del segle XIX, les antigues col·leccions del Museu de Luxemburg es repartiren entre Orsay i Pompidou, amb una frontera fixada com a data de naixement dels artistes al voltant del 1880, amb Picasso (1881) com a principi de naixement de l'art del segle XX.

Com a curiositat, voldria dir que la primera obra espanyola del segle XIX, no catalana, que entrà en les col·leccions reials franceses va ser el gran quadre d'història de Federico de Madrazo, *Godefroi de Bouillon élu avoué du Saint-Sépulcre*, una comanda del rei Lluís Felip del 1837, precisament l'any que creà el Musée Historique de Versailles, consagrat a totes les glòries militars de França. Si pensem que el cas de Mélida és una excepció, calgué esperar gairebé seixanta anys per tal que un altre quadre espanyol passés a formar part de les col·leccions públiques, ara al Museu de Luxemburg, i fou l'any 1895 quan, ar-

ran de la participació de Joaquim Sorolla al Salon des Artistes Français d'aquell any, el director de Belles Arts va escriure al pintor, el 27 d'abril, per proposar-li la compra del quadre *Retour de pêche, hâlage de la barque*, per 4.000 francs.¹ En la seva resposta del 3 de maig, Sorolla contestà que trobava el preu massa «moderat», el 4 maig el director de Belles Arts li comunicà que podrien arribar a 6.000 francs com a màxim. Finalment, el 8 de maig Sorolla acceptà el preu i consentí a vendre el seu quadre a l'Estat francès, a condició que anés al Museu de Luxemburg i no se'n mogués durant tota la seva vida. Això és interessant, ja que demostra que Sorolla sabia perfectament que moltes obres comprades als *salons* no anaven o no es quedaven al Museu de Luxemburg per falta d'espai o per desinterès dels conservadors, i ho podem comprovar en la segona compra hispànica de l'Estat francès, una obra de Santiago Rusiñol. Al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts del 1896, Rusiñol presentà nou jardins, dels quals sis eren *Jardins arabes de Grenade*. El 8 de juny, ja havia contestat afirmativament a la proposta de compra per 1.000 francs, feta per Henry Roujon, director de Belles Arts, amb la carta següent, molt característica de la seva generositat vers els companys de ruta, que acostuma a associar als seus triomfs:²

Très agréablement surpris par le choix que l'État a fait de mon tableau exposé au Champ de Mars (sous le n.º 1103) je me suis empressé de vous télégraphier mon acquiescement. Je ne prends pas cette distinction comme étant due à mon mérite personnel, mais je vous remercie de tout cœur, pour l'encouragement qu'il signifie, à l'adresse du groupe de peintres espagnols suivant les traces de l'école française, aujourd'hui la première du monde.

Vous priant d'agréer l'expression de ma plus haute considération, vous salue.
Santiago Rusiñol

Mon encadreur Mr. Vivien, 33 rue Fontaine, fera le nécessaire pour la livraison du tableau.

Malauradament per a Rusiñol, el quadre no va anar al Museu de Luxemburg. Primerament, el setembre del 1896 fou destinat a la decoració del Palais de Rambouillet, i després l'any 1903 al Museu de Montpeller, on arribà el 10 de

1. Archives Nationales de France, côte F21 2150 Sorolla y Bastida. *Retour de pêche, hâlage de la barque*.

2. Archives Nationales de France, côte F21 2148 Rusiñol. *Jardins arabes de Grenade*.

novembre. La comissió del Museu criticà aquesta tramesa que la «satisfit médiocrement» i expressà el desig de veure l'Estat enviar només obres dignes de les belles i importants colleccions del Museu.³ Suposem que el quadre sempre va estar a les reserves del Museu fins que l'any 1957 fou deixat a la Préfecture de l'Hérault, i d'aleshores ençà se n'ha perdut el rastre. Nogensmenys, Rusiñol es va preocupar de la sort del seu quadre, i segurament, l'any 1898 o el 1899, va demanar al seu amic, Salmerón, polític influent, d'escriure una carta a Mr. Henry Roujon, director de Belles Arts, en la qual Salmerón demanava a aquest darrer on es trobava l'obra, ja que el seu amic Santiago Rusiñol no l'havia vist al Museu de Luxemburg.⁴

Un altre cas diferent d'aquestes estratègies que persegueixen la compra d'obres per l'Estat francès és el de l'artista que escriu directament al ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, per tal que la Comissió de Belles Arts encarregada de les adquisicions de l'Estat vulgui examinar una obra exposada que proposa. Aquest va ser el cas de Zuloaga, que el 2 de maig 1899 va escriure al ministre la carta següent:⁵

Monsieur le Ministre :

Je viens solliciter de votre bienveillance de vouloir bien faire examiner par la Commission des Beaux Arts chargée des acquisitions pour l'Etat, mon tableau inscrit sous le n.º 2785 intitulé «Portraits» [conegut també com *Mi tío y mis primas*] exposé à la Société Nationale des Beaux Arts. Je serai très honoré de le voir acquérir par l'État pour figurer dans une de ses collections.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de toute ma considération.

Ignacio Zuloaga
29 Rue de Londres.

És evident que no fou Zuloaga qui va escriure aquesta carta, deguda segurament a algun membre de la família de l'alta burgesia parisenca de la seva dona Valentine, és probable que al seu sogre, Jean Albert Dethomas, advocat i diputat al Parlament o al seu cunyat, el pintor Maxime Dethomas, ambdós perfectament al corrent dels procediments que utilitzaven alguns artistes francesos per arribar a fer adquirir llurs obres per l'Estat. De totes maneres, la cosa va funcionar per a Zuloaga, ja que el director de Belles Arts, Mr. Roujon,

3. Archives municipales de Montpellier R 2/3 Dossier 10.

4. Ibídem nota 2.

5. Archives Nationales de France, côte F21 2153 Ignacio Zuloaga. *Mon oncle et mes cousines*.



Figura 1. Santiago Rusiñol. *El pati dels tarongers*. Oli sobre tela. 87 × 107,5 cm. Dipòsit de l'Estat.

li contestà el 26 de maig amb la carta següent:⁶ «Je vous prie de me faire savoir immédiatement si vous consentez à céder à l'administration des Beaux Arts, au prix de 3 000 francs le tableau que vous avez exposé au Salon cette année sous le titre de Portraits».

El 27 de juny, Zuloaga, que es trobava aleshores a Londres, envià un telegrama on deia: «Accepte prix offert. Remerciements. Zuloaga». L'artista basc va tenir més sort que Rusiñol: el seu quadre va ser atribuït al Museu de Luxemburg per un decret del 24 d'octubre de 1899.

Tot i això, Rusiñol va tenir més sort amb un altre quadre, *Cour d'orangers* (*El pati dels tarongers*, fig. 1), que va exposar al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts l'any 1904, i que va ser destinat al Museu de Luxemburg l'1 de gener de 1905.⁷ L'any 1909 l'Estat adquirí per la quantitat de 2.000 francs un altre qua-

6. Ibidem nota 5.

7. Archives du Louvre, côte 2 HH 23. Rusiñol, *Cour d'orangers*.

dre de Rusiñol, *La Glorieta (Aranjuez)* que aquest havia exposat al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts del mateix any. El quadre fou enviat al Palau del Luxemburg, no al Museu, fins que l'any 1979 va ser destinat al Museu d'Orsay, i roman a les reserves.⁸ Curiosament, un artista català poc cotitzat avui dia, però que va participar molt en la vida artística parisenca de principis del segle xx, el pintor i il·lustrador Joan Cardona, fou un dels primers a entrar al Museu de Luxemburg. Aquest museu adquirí l'any 1904 el seu quadre de tema espanyol *Avant la course; jeune fille à l'œillet* que havia estat exposat al Salon d'Automne d'aquell any. Ramon Pichot, un altre dels artistes catalans de París, va fer també una demanda de compra a l'Estat francès amb l'obra *Fleurs et fruits*, que havia exposat al Salon des Indépendants de l'any 1906.⁹ L'Estat francès no va comprar aquesta peça, però va adquirir un aiguafort, prova única, titulat *L'arbre du village*, pel qual va pagar 100 francs.¹⁰ Segons Isabel Fabregat Marín, l'aiguafort hauria d'estar al Musée d'art et d'archéologie de Laon, però ningú sap on es troba.

Un assumpte molt misteriós és el de tres dibuixos i un esbós general de Josep Maria Sert per a la decoració de la catedral de Vic, de l'any 1907, precisament l'any que Sert va presentar tres pintures definitives i sis esbossos per a la catedral al Salon d'Automne. El problema és que, excepte la còpia d'una fitxa que vam trobar a la *Documentation* del Museu d'Orsay, on es diu que les obres són destinades al de Luxemburg (Arrêté du 15 novembre 1907), mai més se'n troba cap referència en els catàlegs del Luxemburg i del Jeu de Paume, i encara menys sabem on podrien ser.

Un altre costum dels artistes, tant francesos com estrangers, era oferir llurs obres al Museu de Luxemburg, ja que figurar-hi era un prestigi considerable en aquell temps. El problema és que proposar una obra no era suficient, calia que la direcció de Belles Arts l'acceptés. És interessant notar que l'Estat francès consentí a rebre sense cap inconvenient la donació que Aureliano de Beruete va fer del seu quadre *Environs de Tolède*, que fou exposat en la secció de pintura espanyola de l'Exposició Universal de París del 1900, i que va arribar al Museu de Luxemburg el 27 de novembre de 1900.¹¹

8. Documentation du Musée d'Orsay. Dossier d'œuvre Rusiñol, *La Glorieta (Aranjuez)*, RF 1980 22.

9. Archives Nationales de France, *Salon des Indépendants 1906: demandes d'achats*, côte F/21/4105, f. 3v. Citat a Fabregat (2011: 175).

10. Archives Nationales de France, *Salon des Indépendants 1906: liste des Achats faits aux Indépendants en 1906*, côte F/21/4105, f. 1r. Citat a Fabregat (2011: 175).

11. Archives du Louvre, côte 2 HH 25. Aureliano de Beruete, *Environs de Tolède*.

Tenim dos casos més de donacions fetes pels dos pintors considerats els grans mestres de la pintura contemporània espanyola d'aleshores, que a més ja tenien obres comprades per l'Estat al Museu de Luxemburg. Una d'aquestes peces és *La naine Doña Mercedes* de Zuloaga, procedent directament del taller de l'artista i que Léonce Bénédite, el director del Museu de Luxemburg, va fer comprar, el 3 d'abril 1901, per la quantitat simbòlica de 200 francs, justificant aquesta operació amb la carta següent, on demostrava ser un gran admirador de Zuloaga:¹²

Cet artiste (Zuloaga), reconnaissant de l'accueil qu'il a reçu chez nous a désiré que cette peinture remarquable (la naine) qu'il considère avec raison comme son meilleur ouvrage, fut placé au Luxembourg, près de ses *portraits de femme*. L'acquisition en est fixée, au prix, tout nominal ai-je besoin de le dire ? – de ...200 F.

L'altra obra és *La préparation des raisins secs* de Sorolla, que fou exposada a la individual de l'artista valencià a la prestigiosa galeria Georges Petit de París el 1906, que l'autor donà a l'Estat francès el 18 de juliol del mateix any i fou exposada també al Museu de Luxemburg.¹³

Respecte de l'escultura, és molt simptomàtic del gust francès per l'art espanyol del 1900, o més ben dit l'*espagnolade*, el fet que durant molts anys, fins al 1910, l'única escultura que figurava al Museu de Luxemburg fos el petit bronze de temàtica taurina amb la parella picador a cavall i toro, *Primer tumbo*, de Marià Benlliure i Gil (Bénédite 1914: 101). Cal recordar, però, que a l'Exposició Universal de París del 1900, dos artistes valencians, Sorolla i Benlliure, a més a més molt amics, van triomfar i hi van aconseguir el *Grand prix*. Com es diu a la biografia del recent catàleg *Mariano Benlliure i la fira taurina* (2007: 303): «Valencia les recibe con grandes fiestas, les nombra hijos predilectos y rotula dos céntricas calles con sus nombres». Com ja he explicat, l'adquisició de l'obra de Benlliure respon a l'esquema ideal, exhibició en una exposició important, i gran premi que garanteix la qualitat artística de l'obra. Nogensmenys, un canvi radical cap a la modernitat s'operà l'any 1910, és a dir, amb molt retard, amb l'adquisició per l'Estat, l'1 de setembre, del petit bronze de Josep Clarà *Crépuscule*, destinat al Museu de Luxemburg. Es tracta segurament d'una de les sis estàtues presentades per l'artista al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts del 1910, titulada *Femme assise* (núm. 843).

12. Archives du Louvre, côte 2 HH 23. Zuloaga, *La naine dona Mercedes*.

13. Archives du Louvre, côte 2 HH 23. Sorolla y Bastida, *La préparation des raisins secs*.

Veiem, doncs, que en aquesta primera època, entre 1895 i 1910, molt poques obres espanyoles van entrar al Museu de Luxemburg, i després al Jeu de Paume, i només hi trobem set artistes espanyols representats: dos valencians, Marià Benlliure i Sorolla, aquest el més reconegut, en tot cas a nivell de la cotització de les obres; un basc, Zuloaga; un castellà, Beruete, i tres catalans — Rusiñol, Joan Cardona i Josep Clarà —, als quals s'afegí, el mateix 1910, Anglada Camarasa.

Donacions i adquisicions al Musée des Ecoles Etrangères (le Jeu de Paume) 1922-1937

Com tothom sap, una de les vies d'enriquiment del fons d'un museu és la donació d'obres per part de particulars, col·leccionistes o dels mateixos artistes. L'any 1906 Hermen Anglada Camarasa exposà dues obres al Salon d'Automne i al Salon de la Société des Beaux Arts, una de les quals, *Jeunes filles d'Alcira*, figurà en ambdós salons. Segurament fou comprada pel baró Henri de Rothschild, ja que l'any 1910 la donà al Museu de Luxemburg (Bénédite s.d. [1905]: 363). Un dels primers quadres catalans del segle XIX present en les col·leccions públiques franceses és el retrat de Jean-François Cailhava (*Retrat de Jean-François Cailhava*, fig. 2), acadèmic, especialista de teatre, pintat l'any 1814 per Francesc Lacoma i Fontanet, i llegat l'any 1853 per la senyoreta Cailhava al Musée des Augustins de Tolosa de Llenguadoc (Augé 2005: 112-113). D'ençà de l'any 1989 està en dipòsit al Museu Goya de Castres. En el catàleg *Le Musée du Luxembourg. Ecoles étrangères* del 1924, trobem *Le repoussoir* de Pau Roig i *L'offrande* de Federico Beltrán Masses —obra reproduïda en la pàg. 46—, però no sabem com van entrar al museu, si van ser compreses o rebudes com a donacions. De totes maneres, els anys vint i trenta, la col·lecció d'art català va créixer considerablement, sobretot amb adquisicions de l'Estat francès. Ja l'any 1919 l'Estat comprà un altre bronze de Clarà, *Danseuse se couchant, étude de nu*, també conegut com *La danzarina*.¹⁴ L'any 1923 entrà al Jeu de Paume, comprat per l'Estat, un marbre de l'escultor menorquí Jaume Otero, *Aurore*,¹⁵ que també es coneix pel seu títol original *El amanecer*, i l'any 1931 l'Estat francès va adquirir *Torse de jeune fille*, també coneguda com *Estàtica*,¹⁶ de Josep Clarà, una terracota cuita que primer va anar al Jeu de Paume. Quant a la pintura de Beltrán Masses, re-

14. C.G. Pompidou, 1986. Descriptif minimum d'une oeuvre: Clarà, *La danzarina*.

15. C.G. Pompidou, 1986. Descriptif minimum d'une oeuvre: Otero, *Aurore*.

16. C.G. Pompidou, 1986. Descriptif minimum d'une oeuvre: Clarà, *Torse de jeune fille*.

tratista mundà cèlebre els anys vint, és segurament l'artista català més representat amb tres obres sobre les quals, curiosament, en el catàleg del Centre de Beaubourg podem llegir «Mode d'acquisition non renseigné», la qual cosa vol dir que actualment ningú sap com van entrar al Jeu de Paume. Es tracta de l'obra *Pierrot malade, Portrait d'Alain Gerbault*, també esmentat a vegades com *Portrait du navigateur*, que l'any 1972 va anar a parar a una escola de Laval, la seva ciutat natal, i el retrat molt impactant de *La duchesse Sporza* subtitulat *Effet nocturne*, que a més que no se sap com es va adquirir, tampoc se'n coneix la procedència — a la fitxa hi

consta «provenance inconnue»—. L'any 1924, l'Estat comprà un dibuix de Josep Maria Sert, *Homme soufflant sur le feu*, signat i datat l'any 1914, que acabà a les reserves del Jeu de Paume fins que l'any 1952 fou enviat en dipòsit al Museu de Pau. Trobem també un oli de Joan Colom i Agustí, *Paysage de la Catalogne. Le bourg de Saint Clément*, adquirit per l'Estat l'any 1926, arran de l'exposició de l'artista a la galeria Durand-Ruel del mateix any. L'any 1980 el quadre era al Museu de Compiègne (sala 5bis), on havia entrat l'octubre de 1978.



Figura 2. Francesc Lacoma i Fontanet. *Retrat de Jean-François Cailhava*. Oli sobre tela. 91 × 70 cm. Dipòsit Musée des Augustins, Tolosa de Llenguadoc.

Donacions, llegats, adquisicions després de la Segona Guerra Mundial fins ara

En aquest apartat, la meva comunicació no pretén ser exhaustiva, i només em centraré en les colleccions del Museu d'Orsay, del Museu Nacional d'Art Modern i del Museu Goya de Castres. Però crec que tot plegat podrà donar una idea de la presència de l'art català de finals del segle xx i principis del xxi a les colleccions públiques franceses.



Figura 3. Josep Bernat Flaugier. *Judit i Holofernes*. Oli sobre tela. 146,5 × 110 cm. Museu Goya.



Figura 4. Marià Fortuny i Marsal. *Acadèmia d'home*. Aquarel·la i llapis sobre paper. 32,5 × 23,1 cm. Museu Goya.

Adaptaré l'ordre cronològic no de les entrades de les obres, sinó de la cronologia de les escoles artístiques començant pel neoclassicisme. Gràcies a l'interès per l'art neoclàssic (vegeu *Le Néoclassicisme en Espagne*, 1989) de Jean-Louis Augé —director del Museu Goya de Castres—, el museu, amb l'ajuda del Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées (FRAM) Midi-Pyrénées, que funciona d'ençà del 1982, va adquirir l'any 2000 l'oli sobre tela *Judit et Holoferne* (*Judit i Holofernes*, fig. 3), una obra important de Josep Bernat Flaugier (Augé 2005: 100), que fou copiada per Salvador Maiol, una còpia que avui pertany al MNAC. Precisament de Salvador Maiol, l'any 1973 el Museu Goya va adquirir —de la galeria Marcus—, dues pintures decoratives comercials molt apaïssades, que servien de rètol per a botigues de barrets de Barcelona, una de les quals és la de Pere Sauri (Augé 2005: 132-133).

Fins a l'any 1950, cosa sorprenent, no hi havia rastre de Marià Fortuny a les col·leccions franceses, i calgué esperar a l'any 1950, amb el llegat d'Henriette Fortuny i Madrazo, nora de l'artista, per veure que 6 aquarel·les i 49 dibuixos entren al Museu Goya de Castres i 76 dibuixos i àlbums al gabinet de dibuixos del Museu del Louvre (fig. 4). Després, el Museu Goya va completar la col·lecció en el camp de l'aiguafort amb un seguit de compres: sis aiguaforts per 1.250 francs comprats a la galeria especialitzada Paul Prouté de París, l'any 1874, sis gravats més comprats pels Amis des Musées de Castres per 16.250 francs l'any 1987 també a la

galeria Paul Prouté i deu anys més tard, el 1997, 14 gravats comprats amb l'ajuda del FRAM per 29.300 francs sempre a Paul Prouté, a uns preus comparables als del 1987. Finalment, l'any 2000, sis noves planxes van ser seleccionades a la mateixa galeria i comprades per la ciutat de Castres per 22.000 francs (*Fortuny...* 2008: 5). Si hi afegim encara dos gravats que van entrar al Museu Goya l'any 2009, en el cas de Marià Fortuny hem passat del no-res a 799 composicions — si comptem les fulles dels àlbums, és clar — en exactament seixanta anys, la qual cosa demostra l'interès que la seva obra ha desvetllat a França, com a mínim en el món dels museus. Curiosament, el seu fill, Marià Fortuny i Madrazo, va entrar abans que el seu pare als museus francesos, l'any de la seva mort, el 1949, per un llegat que devia estipular. Tenim referències d'una obra que no sabem on és, un oli sobre fusta, titulat *La dame en gondole*, que fou transferida l'any 1881 del MNAM al Louvre, i d'un altre oli sobre fusta, *Les fenêtres*, que està en dipòsit al Museu Goya d'ençà de l'any 1955.

Com en el cas de Fortuny pare, i a títol de curiositat, ja que se situa en el límit cronològic que m'he fixat, l'exemple de Picasso és impactant. Del quasi no-res — només figura un Picasso al Musée du Jeu de Paume, el retrat de Gustave Coquiot del 1901, llegat de la seva vídua l'any 1933 —, és a dir, una situació realment vergonyosa, es passa a un estat intermedi quan Picasso dona deu tel·les de la seva col·lecció personal al MNAM quan aquest s'inaugura l'any 1947 al Palais de Tokyo, fins a arribar mitjançant moltes altres donacions a una de les més importants col·leccions de Picasso del món gràcies a la nova llei del 1979, que permet pagar els drets de successió amb obres d'art, el que se'n diu les *dations*. Tornant al segle XIX, però a la segona meitat, l'any 2000 el Museu Goya va comprar, de la col·lecció de François Forns, dos retrats de Romà Ribera, del tot absent fins ara dels museus francesos, malgrat la seva llarga presència a París. Es tracta de dos retrats ovalats del germà del pintor, Joaquim Ribera i Cirera, i de la seva dona, Anna Miret i Vidal, segurament de finals dels anys 1870 (Augé 2005: 137).

Acabarem com hem començat, amb l'època del Modernisme, i constatarem que d'ençà del 1900 no ha canviat gens l'escala de valors del món dels museus a França, i que gairebé les úniques obres d'art que aquestes institucions han adquirit al llarg del segle XX remetent als tres noms ja consagrats en vida, és a dir, Sorolla, Zuloaga i Rusiñol. De Sorolla, l'any 1975 va entrar al Museu Goya — per una donació de François-Gérard Seligmann —, l'elegant retrat del seu avantpassat, Jacques Seligmann (*Retrat de Jacques Seligmann*, fig. 5), un dels grans antiquaris del París de la Tercera República (Augé 2005: 140-141). Els museus francesos es van enriquir també amb tres obres de Zuloaga, *L'anachorète* o *Un*



Figura 5. Joaquim Sorolla i Bastida. *Retrat de Jacques Seligmann*. Oli sobre tela. 150,7 × 108 cm. Museu Goya.

ascète, pintat l'any 1907 i llegat per Paul Cossou al Louvre l'any 1926, moment en què va anar al Jeu de Paume; el retrat *Lucienne Bréval*, de la cantatriu especialista en òperes de Wagner i de *Carmen*, i l'important retrat anomenat *Maurice Barrès devant Tolède* (1913) que ja figurava en el Musée du Jeu de Paume, i que fou expedit al Musée Lorrain de Nancy l'any 1961. Caldria afegir un gravat, *Les sœurs Dethomas (Les germanes Dethomas)*, (1899), donat per M. Romilly al Museu Goya l'any 2007 (10 ans... 2012: 28). D'altra banda, i sempre en el camp de les arts gràfiques, un artista que no s'entén que sigui tan poc representat als gabinets d'estampes de França és

Joaquim Sunyer, del qual, sempre gràcies al Museu Goya, hi ha ara el gravat *Le guitarriste*, comprat l'any 2004 (10 ans... 2012: 28). Quant a Rusiñol, la seva darrera obra adquirida pel Museu d'Orsay a l'Estat francès, el *Sacré-Cœur en construction*, representa un cas molt interessant d'adquisició, ja que encara no l'haviem vist en el cas d'una obra catalana, i és el del dret de preempció. En aquest cas era una preempció a la duana, ja que aquest quadre havia d'anar a Madrid —ja s'havia reproduït en el catàleg d'una subhasta d'Edmund Peel, *Old master and 19th Century paintings*— per al 31 de maig del 1988 amb un preu de sortida de 4 a 6 milions de pessetes (35.000 a 53.000 €). Després d'una reunió del Comitè Consultor dels Museus Nacionals els dies 2 i 3 de juny, fou adquirit a la galeria parisenca Charles et André Bailly, tot i que no sabem a quin preu.¹⁷ Tot i això, aquesta preempció és una prova del coneixement i de

17. Documentation du Musée d'Orsay. Dossier d'œuvre Rusiñol, *Le Sacré-Cœur en construction*.

l'interès del món dels museus per Rusiñol, malgrat que, en aquest cas, la temàtica parisenca i *montmartroise* de l'obra sigui històricament força interessant. També va entrar al Museu d'Orsay l'any 1978, per donació, el retrat de la comtessa de Poilloüe de Saint Périer, pintat l'any 1924 per Beltrán Masses, en dipòsit a l'Ajuntament de Morigny, un petit poble dels voltants de París. És sorprenent veure la pèrdua d'interès del món artístic francès per Anglada Camarasa: cap més obra seva ha entrat a les col·leccions públiques d'ençà de l'any 1910. En canvi, i molt abans de la retrospectiva Sert al Musée du Petit Palais a París, l'any 2012, la ciutat de Castres, amb l'ajuda del FRAM Midi-Pyrénées, va adquirir a través del Museu Goya i de la galeria Gabriel Terrades, l'any 1995, els esbossos per a la decoració de la catedral de Vic



Figura 6. Josep Maria Sert. *Sant Pere*. Oli sobre taula. 126,5 × 73 cm. Museu Goya.

del 1927: *La lutte de Jacob et de l'Ange* i *Le retour du jeune Tobie*, i de la galeria Elstir la pintura *Saint Pierre* (*Sant Pere*, fig. 6), que d'alguna manera compensarien la desaparició dels dibuixos del 1907 (Augé 2005: 177-179).

Què podríem dir en conclusió d'aquest breu i incomplet panorama de les col·leccions públiques d'art català del segle XIX i principis del XX? Primer de tot que és molt desigual, amb greus mancances i una selecció que avui ens sembla poc lògica, la qual cosa demostra que, amb algunes excepcions, aquest art ha interessat molt poc els francesos, abans de l'arribada, ja ben entrat al segle XX, del triumvirat triomfant de Picasso, Miró i Dalí. No només hi ha les adquisicions il·lògiques —com és que hi ha tres Rusiñol, a més d'un de quart que s'ha perdut i cap Ramon Casas?—, sinó també greus mancances a manca, cap tela de Fortuny, cap Nonell, cap Mir, etc. Però la prova més evident d'aquesta manca d'interès és el lloc on es guarden totes aquestes obres catalanes. La majoria es troben en les reserves dels museus, o en museus de província com per exemple les obres de Clarà, repartides entre el Musée des Beaux-Arts et de la dentelle de Calais (*La danzarina*) i el Museu Goya de Castres, que sortosament l'any 1999 va recuperar *Le crépuscule* i *Estàtica* dels fons.

Un altre exemple de dispersió és l'obra de Federico Beltrán Masses, distribuïda entre la ciutat de Laval —*Portrait d'Alain Gerbault*—, l'Ajuntament de Morigny, a prop de París, i les reserves del MNAM —com a novetat, l'oli *Pierrot malade* es pot veure a la sala Odalisques modernes de la nova presentació de les col·leccions del Centre Pompidou, *Modernités plurielles 1905-1970*—. El Museu d'Orsay presentava abans els grans olis de Sorolla i Zuloaga, però avui amb les darreres reformes només exhibeix mig amagat el Sorolla i, en el cas de Rusiñol, les obres es reparteixen entre Orsay (les reserves) i el Museu Goya de Castres. Crec que es pot dir que si aquest museu no existís, i si la gran conservadora Jeannine Baticle i després el director actual Jean Louis Augé no haguessin lluitat per conservar i enriquir les col·leccions hispàniques de l'Estat francès, l'art català del segle XIX i principis del XX —com l'art hispànic en general— tindria una visibilitat gairebé testimonial a França. Només cal dir que, sobre la trentena d'obres inventariades en aquest estudi, unes vint són visibles a Castres.

Bibliografia

- AUGÉ, J.-L. 2005. *Inventaire général des collections du Musée Goya. Tome I. Peintures hispaniques*. Castres.
- BÉNÉDITE, L. (s.d. [1905]). *La peinture au XIX^{me} siècle*. París: Flammarion.
- 1914. *Catalogue sommaire des peintres et sculpteurs de l'Ecole contemporaine exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*. París: Gaston Braun.
- 10 ans de donations et d'acquisitions au musée Goya 2002-2012. 2012. Castres: Musée Goya.
- FABREGAT MARÍN, I. 2011. «Ramon Pichot Gironès». Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral inèdita.
- Fortuny (1838-1874). *Œuvres graphiques dans les collections du Musée Goya*. 2008. Castres: Musée Goya.
- «Le Néoclassicisme en Espagne». 1989. Jornades d'estudi organitzades pel Museu Goya. Castres, 20/21-7-1989.
- Mariano Benlliure i la fira taurina. 2007. València: Museo de Bellas Artes.

El colleccionisme de Picasso a Catalunya. Llums, ombres i penombres. Una primera aproximació*

EDUARD VALLÈS
Centre Picasso d'Horta

Com es pot deduir, el mateix títol ja incorpora un diagnòstic que respon a una visió panoràmica de tot un procés. Però les llums i les ombres rarament treballen en espais diferents, més aviat s'alternen les unes amb les altres. Aquest text no vol ser una enumeració de col·leccions i col·leccionistes, que s'allargaria *ad infinitum*, sinó que, tal com diu el subtítol, pretén ser una «aproximació», més conceptual que enumerativa, a l'evolució del colleccionisme de l'obra de Picasso a Catalunya. Per aquest motiu bàsicament es referiran els col·leccionistes i col·leccions més destacats que, per raons diverses, han condicionat el que podríem anomenar el cos central del colleccionisme picassà. M'interessen, més enllà del vessant patrimonial, altres lectures que tindran uns papers significats en aquest procés. A dia d'avui no existeix cap relat panoràmic sobre el tema, tot i que alguna publicació ho ha tractat parcialment, concretament el llibre *Picassos de Barcelona* de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (Rodríguez-Aguilera 1974). En qualsevol treball d'aquesta naturalesa, el primer pas és delimitar el criteri de desplegament de l'article. A partir de l'enunciat em plantejo dues possibilitats: entendre «colleccionisme» com a situació actual, com a fotografia fixa; o bé com a procés històric sotmès a circumstàncies de tota mena. Sobretot m'interessa el procés, en la mesura que una imat-

* Agraïments: Margarida Cortadella, Biblioteca del Museu Picasso, Barcelona; Alberto Oller Garriga (†); Anna Monleón, directora de Thermàlia, Caldes de Montbui; Mercè Obón, conservadora de la Fundació Francisco Godia, Barcelona; Àlicia Vacarizo, documentalista de la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

ge fixa no la tindrem mai, ja que és escàpola per naturalesa —una obra en mans d'un colleccionista demà pot ser venuda a l'altra part del món.

Amb aquests objectius he establert una seqüència bàsicament cronològica, però que bascularà avant i enrere en el temps. Tampoc es pot fer justícia amb tots els agents intervinents; d'aquí la postilla «primera aproximació», ja que dispo de molta més informació —i més detallada— que en aquesta ocasió no puc referir per raó d'espai i que probablement esdevindrà una publicació més endavant. En definitiva, en aquest estudi intento verbalitzar allò que he conegut mitjançant una reflexió subsegüent a la pràctica, sobretot a partir de la meva relació personal i professional amb Josep Palau i Fabre, gran especialista en l'obra picassiana, i com a comissari d'exposicions especialitzat en aquest artista. Ambdues circumstàncies m'han portat a conèixer diverses col·leccions picassianes històriques i actuals, com també les circumstàncies de peces prou importants. Plantejaré un seguit d'arguments i diagnòstics que els experts que treballem Picasso ja tenim, cadascun des de la seva òptica, més o menys interioritzats. L'estat actual del colleccionisme picassà és, per moltes raons, el resultat d'un recorregut històric farcit de singularitats, en què es congrien aspectes com el mercat, la sociologia, les amistats personals, els conflictes bèl·lics, la política o les falsificacions, i encara altres factors que han configurat i condicionat la situació actual, tant de les col·leccions públiques com de les privades. La incidència d'alguns d'aquests factors serà completada amb exemples puntuals, de manera que revelaré només les anècdotes que més sòlidament ens traslladin a la categoria corresponent.

Picasso, colleccionista i activista

No és una provocació, sinó una realitat: el més gran colleccionista d'obra picassiana a Catalunya ha estat Picasso mateix. Dit això, el seu paper transcendirà la simple possessió de peces i es projectarà cap als altres ítems com són el colleccionisme, els museus o el mercat, tal com aniré desglossant en el decurs d'aquest treball. Picasso, de França estant, esdevingué actor principal d'un relat que s'anà succeint a Catalunya, tant pel que fa al colleccionisme particular com per la incidència decisiva en la formació de les col·leccions públiques picassianes, bàsicament a través d'importants donacions.

La seva mare, María Picasso López, guardà des de molt aviat les seves creacions, i en bona part van romandre dipositades als successius domicilis familiars. Aquesta col·lecció va ser custodiada durant molts anys pels seus nebots

Vilató-Ruiz a la finca familiar del passeig de Gràcia de Barcelona, i fou donada per l'artista l'any 1970 al Museu Picasso de la ciutat. Durant un llarg període es va mantenir en secret i només l'entorn més proper era coneixedor d'aquest fons. Però l'any 1955 fou desvetllat mundialment per la crítica d'art Rosamond Bernier a la revista *L'Œil* (Bernier 1955: 4-13). En aquest article, Bernier revela per primer cop aquests tresors il·lustrant l'escrit amb imatges de l'interior de l'habitatge, amb les obres penjades a les parets. L'any 1970, com precisarem més endavant, Picasso va fer donació de tot aquest fons al Museu Picasso. Per tant, això la converteix en la col·lecció més antiga de Catalunya, que abastaria fins i tot obres del pintor anteriors a la seva arribada a Barcelona, tant de Màlaga com de la Corunya.

Existeix constància oral i documental del fet que l'impacte de Picasso sobre el seu entorn d'amics i companys de Llotja va ser immediat, i gairebé ningú restà indiferent al seu talent. Picasso tenia per costum realitzar retrats dels amics i sovint els hi regalava. Alguns d'aquests retrats encara continuen en col·leccions catalanes, però estem parlant, sobretot, de dibuixos. Pel que fa als olis, i especialment les obres de l'època blava, en bona part es troben en col·leccions o museus estrangers. El seu amic Manuel Pallarès fou probablement el primer a tenir obra seva, ja que el pintor li regalà, entre altres obres, un oli que realitzà l'any 1895, tot just arribat a Barcelona procedent de la Corunya (fig. 1).

La nòmina d'amics retratats per Picasso és amplíssima, però no en tots els casos els lliurà el retrat. De vegades els hi donà molts anys després, fins i tot quan ja havien arribat a la vellesa, com és el cas de Jacint Reventós, que l'any 1958 va rebre el retrat que li havia realitzat per a l'exposició d'Els Quatre Gats de l'any 1900. Al marge d'aquesta i altres peces, la col·lecció procedent dels germans Jacint i Ramon Reventós destaca dintre del colleccionisme episto-

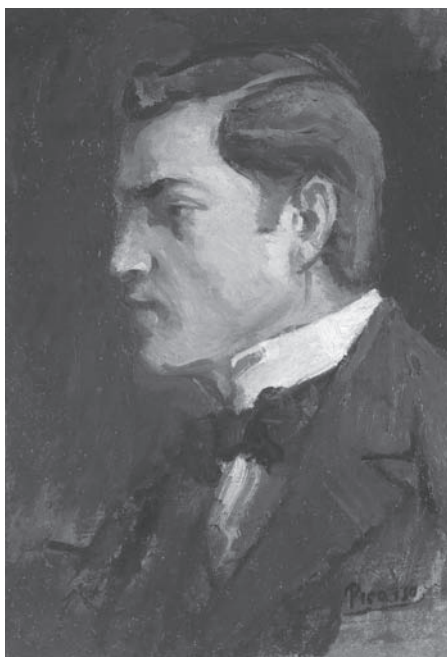


Figura 1. Pablo Picasso. *Manuel Pallarès, de perfil*. Barcelona, 1895. Oli sobre tela, 35 × 25 cm. Col·lecció particular. (Zervos XXI, 31. Antiga col·lecció Pallarès.)

lar, atès que van arribar a posseir un destacat conjunt de cartes —algunes d'elles il·lustrades— enviades per Picasso conjuntament amb l'artista Carles Casagemas des de París, durant els seus primers anys en aquesta ciutat. Estem parlant de documents picassians de primera magnitud en tant que ens revelen els primers passos artístics i humans de l'artista a París. Aquestes cartes encara pertanyen a la col·lecció dels descendents dels Reventós (Reventós i Conti 1973).

Al marge dels regals cal al·ludir també a una altra categoria, les obres d'en-càrrec. En aquest terreny, una figura destacada és la del sastre Benet Soler, que acostumava a bescanviar vestits per obres. També conegut com a *Retalls* o *Retallets*, arribà a tenir una de les primeres col·leccions de Picasso a Barcelona. Soler tenia una sastreria a la plaça de Santa Anna molt freqüentada per Picasso al punt que sovint era invitat a taula per la família. L'interès per Soler, a efectes d'aquest article, es justifica també per un tret molt picassí: l'intervencionisme. Soler li encarregà, al marge de dos retrats individuals —d'ell i la seva esposa—, un oli de gran format que presentés la família sencera en una escena bucòlica. Soler, més interessat per l'estil figuratiu, li demanà una obra convencional, i Picasso, poc inclinat a acceptar prescripcions de cap mena, li lliurà una versió encartonada i naïf d'un àpat campestre del grup familiar. Soler no acceptà que l'obra no tingués fons i encarregà a un altre pintor que la repintés ubicant-hi una arbreda. Segons John Richardson, l'autor del fons seria Sebastià Junyer Vidal, també amic de Picasso:

Para consternación de Soler, Picasso había insistido en colocar a la familia ante un fondo azul plano, tipo ciclorama, en lugar de ante un paisaje convencional. El artista no cedió en este punto, y Soler acudió a Sebastià Junyer Vidal, quien accedió (Richardson & McCully 1991: 285).

Quan anys després l'obra arribà a mans del seu marxant Kahnweiler, Picasso li demanà d'esborrar-li el fons i tornar-la al seu estat primigeni. Així era Picasso, algú amb un control absolut sobre la seva producció. Aquesta manera d'actuar era molt habitual i es féu molt explícita en altres aspectes, per exemple intentant recomprar obres seves antigues que, molt sovint, bescanviava per altres peces més modernes. Tanco la menció a Soler amb un altre factor inherent al col·leccionisme picassí a Catalunya: la diàspora. Dels tres olis, tots ells de l'època blava, cap continua en col·leccions catalanes. El retrat blau de Soler es troba a l'Ermitage de Sant Petersburg;¹ el de la seva esposa a la Pi-

1. Z. I, 199 (Museu de l'Hermitage, Sant Petersburg).

nacoteca de Munic² i el conjunt familiar al Museu d'Art Modern de Lieja.³ Les tres peces foren venudes per la família poc després de la mort del sastre. La disgregació de colleccions, algunes de molt importants, esdevingué un element definitori del colleccionisme picassià a Catalunya, un fet transversal en el temps i accentuat proporcionalment a l'augment de la cotització de l'obra picassiana, fins i tot de la més anecdòtica, tal com veurem.

Artistes i mecenes

És altament revelador constatar que hi ha diversos artistes catalans entre els que s'avançaren a adquirir obra picassiana durant els anys barcelonins. Aquesta és una de les primeres llums del colleccionisme picassià, el fet que dels primers a valorar l'obra de Picasso fossin els seus mateixos col·legues, algun dels quals arribà fins i tot a ser una mena de mecenes. Tres són els noms d'artistes més representatius amb qui es rabejà: Sebastià Junyer Vidal — juntament amb el seu germà Carles, crític d'art entre d'altres ocupacions —, Santiago Rusiñol i Sebastià Junyent.

Els germans Junyer Vidal arribaren a aplegar, al marge d'una gran col·lecció d'art català de diferents èpoques, una de les colleccions més importants d'obres de Picasso, almenys des del vessant quantitatiu. No es coneix amb precisió el nombre d'obres, però probablement es devien apropar al centenar. En destaca un extraordinari blau, *Retrat de Sebastià Junyer Vidal amb una dona*, del 1903⁴ o el *Retrat de Harry Baur*, del 1904, entre d'altres, actualment en colleccions foranes.⁵ A tal punt arribà la importància d'aquesta col·lecció que, fent la recerca per a l'exposició sobre autoretrats de Picasso que vaig comissariar l'any 2013 al Museu Picasso de Barcelona amb Isabel Cendoya, vam comptabilitzar fins a un mínim de deu autoretrats que en el seu moment hi pertanyien.⁶ Sor-

2. Z. I, 200 (Pinacoteca de Munic).

3. Z. I, 203 (Museu d'Art Modern, Lieja).

4. Z. I, 174 (Los Angeles County Museum of Art).

5. Z. I, 215 (Col·lecció particular, París).

6. Tots aquests deu autoretrats van ser reproduïts al catàleg de l'exposició *Yo Picasso. Autoretrats*, que tingué lloc al Museu Picasso de Barcelona. Són els següents: Quatre dels dibuixos del viatge de Picasso i Sebastià Junyer Vidal a París (cat. 9-10-11-12, pàg. 46-47). *Picasso, Àngel Fernández de Soto i Sebastià Junyer Vidal al cafè* (cat. 13, pàg. 47). *L'artista nu al costat del mar* (fig. 3, pàg. 54). *Autoretrat amb nu* (cat. 33, pàg. 71). *Picasso i Sebastià Junyer Vidal asseguts prop de la celestina* (cat. 35, pàg. 74) (veg. fig. 2). *Autoretrat i dona* (fig. 4, pàg. 76). *Picasso com a faraó* (fig. 5, pàg. 78).



Figura 2. Pablo Picasso. *Picasso i Sebastià Junyer Vidal asseguts prop de la celestina*. Barcelona, 1903-1904. Ceres sobre paper, 25 × 32,9 cm. Col·lecció Daza Aristi (Zervos VI, 480. Antiga col·lecció germans Junyer-Vidal).

tosament, cinc d'ells ara formen part de la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona i un altre, després de passar per diversos propietaris, subhasta inclosa, es troba actualment en una col·lecció catalana (fig. 2). Aquests cinc autoretrats — quatre dels quals formen part d'un conjunt a manera d'auca que Picasso realitzà del seu viatge definitiu a París l'any 1904 — integren part de la donació que Sebastià realitzà al Museu Picasso l'any 1966.

Però allò que singularitzà aquesta col·lecció respecte de qualsevol altra de Picasso foren una sèrie de targetes comercials il·luminades amb dibuixos al revers. Aquestes targetes anunciaven una botiga de filats propietat dels dos germans, que es trobava al carrer de l'Argenteria de Barcelona. Amb el pas dels anys, aquesta col·lecció s'anà disgregant, tal com comentarem més endavant. La col·lecció Junyer Vidal ens aporta, encara que sigui de manera indirecta, un altre factor inherent a l'obra de qualsevol artista cèlebre: les falsificacions. Es dóna la circumstància que Picasso rarament signava aquestes targetes, perquè es tractava d'obra menor que feia només per passar l'estona, de manera

que emprava el suport que tenia més a mà. Però, amb els anys, van anar adquirint valor i començaren a circular pel mercat, gairebé sempre amb signatures visiblement apòcrifes. Si la intenció era dotar-les de valor, aquestes signatures, per malgirbades, els jugaven en contra. Moltes d'elles van arribar a mans de Picasso mateix, normalment amb la intenció que les autentifiqués. L'artista, sovint de molt mala gana a causa de l'elevat nombre d'aquestes peces amb signatura falsa, esborrava l'apòcrifa i la signava de nou. És per això que en molts catàlegs antics es pot veure l'obra amb una signatura apòcrifa i, en els més actuals, amb l'autèntica.

Però, en la meua opinió, el primer colleccionista picassià entès en l'accepció més estricta del mot seria Santiago Rusiñol. No perquè fos el primer ni perquè va ser el que reuní més obres ni tan sols de més qualitat, sinó perquè fou el primer que les adquirí amb una destinació concreta: ser conservades i exposades en un espai com el Cau Ferrat, que ja existia en aquelles dates, com a museu particular. Palau i Fabre inquirí Picasso sobre com arribaren aquestes obres a mans de Rusiñol i aquest li manifestà que fou a través de subhastes a Els Quatre Gats.⁷ Alguna versió apunta que l'obra més important del conjunt, *La cursa de braus*, hauria estat adquirida en una exposició de la Sala Parés. Rusiñol adquirí un total de sis dibuixos, però no tots estan actualment als fons del Cau Ferrat. Això ens porta a un altre aspecte a tenir en compte: els robatoris. Sabem que dels sis que donà Rusiñol un parell van ser robats l'any 1940; un d'ells fou recuperat immediatament i de l'altre no se'n sabé mai més res. Només en tenim el títol: *Tres ballarines de cancan*. Durant molt temps no s'havia identificat aquesta obra com la desapareguda, de manera que la vaig fer reproduir al llibre *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat* (Vallès 2008: 158-160).

El colleccionisme picassià, almenys pel que fa a la transcendència de l'obra, va arribar al cim l'any 1903, quan Sebastià Junyent va comprar a Picasso *La vida*, que amb el temps es confirmà com l'obra mestra del període blau; *La llum*, potser l'obra més important de Picasso que ha estat mai en mans d'un colleccionista català; *L'ombra*, que romangué molt poc temps en el seu poder. En primer lloc cal referir la figura de Sebastià Junyent: artista, crític d'art, broker, però, a efectes picassians, un dels seus primers mecenes. Diem mece-

7. En aquests termes transcriu Josep Palau i Fabre la conversa amb Picasso: «la mitja dotzena d'obres que hi ha al Cau Ferrat de Sitges provenen de les subhastes amicals que, per pagar-se un ressopó, Picasso improvisava als 4Gats. "Qui en dona més?". I, gairebé sempre, era Rusiñol qui s'enduia l'obra» (Palau 1981: 52).

nes perquè li facilità un taller per treballar — al carrer de Bonavista —, li pagà el lloguer de l'estudi al carrer Nou de la Rambla i, sobretot, li adquirí peces realment importants de l'època blava com *El vell jueu* o *La vida*, com ja hem dit. En total, existeix constància documental de l'adquisició d'una vintena d'obres per part de Junyent:

En aquell temps Picasso estava passant una temporada precària i per això Junyent l'ajudà adquirint-li uns vint dibuixos, i també li pagà els deutes del taller dels mesos d'agost i setembre (Sala 1988: 40).

Actualment, *La vida* és al The Cleveland Museum of Art, però la intrahistòria de l'obra resultà dramàtica. Picasso, després de vendre l'obra a Junyent, i de París estant, li demanà novament. Sebastià hi accedí, però Picasso mai li retornà i la revengué immediatament (Fontbona 1975). Davant la insistència de Junyent li lliurà en compensació el dibuix *El foll*, obra molt menor en comparació a *La vida*. Posteriorment Plandiura adquirí *El foll* que, gràcies a la compra de l'Administració l'any 1932, ingressà als museus municipals i actualment pertany al Museu Picasso de Barcelona. Malgrat que és només una ucronia, sovint m'agrada pensar que si Junyent hagués mantingut *La vida* en poder seu molt probablement també hauria anat a parar a les mans de Plandiura i, qui sap, potser avui estaria penjada a les parets del Museu Picasso.

Un primer distanciament

Des del 1904 en endavant es començà a estendre una gran ombra sobre el col·leccionisme picassà a Catalunya. A partir d'aquella data es congriaren dos factors que donaren lloc a l'alentiment de l'entrada de nous picassos en les col·leccions catalanes. El primer és d'ordre geogràfic; Picasso abandonà Barcelona després de nou anys de residència i s'instal·là a París. Els seus retorns foren puntuals però, a més a més, Barcelona seria només lloc de pas. Les destinacions reals serien Gósol (1906), Horta de Sant Joan (1909) o Cadaqués (1910), que eren només espais de treball. Però tenim constància d'alguna excepció destacada. Entre les poques obres cubistes de primera època presents en col·leccions barcelonines destaca el retrat cubista de Manuel Pallarès, realitzat l'any 1909.⁸

8. Z. XXVI, 425 (The Detroit Institute of Arts).

Picasso el pintà durant els pocs dies previs que ell i Fernande s'estigueren a Barcelona abans d'emprendre el camí cap a Horta de Sant Joan, on feren la cèlebre estada cubista. Manuel Pallarès el conservà durant molts anys fins que el venqué i actualment forma part de la col·lecció del The Detroit Institute of Arts.

La distància comentada féu que, lògicament, les seves obres ja no circules sin amb tanta facilitat pel mercat català, fos a través d'amics, d'adquisicions, de donacions o de qualsevol dels mitjans que hem vist fins ara. Com una de les honroses excepcions tenim la Galeria Dalmau, que el febrer del 1912 va organitzar una exposició d'obres precubistes que va ser una fita en el gallerisme picassià a Catalunya aquells anys. Al cap d'uns mesos, a l'abril, Dalmau va presentar una mostra col·lectiva d'obra cubista —la segona fora de París— amb el títol «Exposició d'Art Cubista», si bé no hi exposà Picasso. Però més enllà del debat que suscità aquesta exposició en el món artístic barceloní (Vidal 1996), en general, el col·leccionista català no s'interessà per les propostes cubistes de Picasso. Aquest segon factor no seria tan determinant com la distància física de l'artista respecte de Catalunya, però repercutí sens dubte en la formació dels fons dels museus públics. Un cas molt explícit és el de Lluís Plandiura, potser el col·leccionista català que més seguí Picasso, però que no mostrà cap entusiasme envers la seva producció cubista.

Les llavors dels museus: grans col·leccionistes

A causa dels factors esmentats es va produir una solidificació de les col·leccions picassianes, bàsicament d'obra precubista. Picasso va fer la darrera llarga estada a Barcelona l'any 1917, amb la seva parella Olga Khokhlova, i precisament donà als museus municipals de Barcelona una obra d'aquell moment. Fou *L'Arlequí*, un retrat del ballarí dels ballets russos Leónide Massine del 1917,⁹ que dos anys després cedí a la ciutat de Barcelona. Malgrat el distanciament, ell volia tenir presència als museus de Barcelona, i aquesta donació va ser, sense saber-ho encara, la primera peça d'una futura gran obra, el Museu Picasso. En aquesta empresa hi convergiren, de diferent manera, tres col·leccionistes destacats: Lluís Plandiura, Jaume Sabartés i Lluís Garriga Roig.

Lluís Plandiura i Pou (Barcelona 1882-1956) ha estat un dels grans col·leccionistes catalans de tots els temps, sobretot d'art antic, però pel que fa a Pi-

9. Z. III, 28 (Museu Picasso de Barcelona).



Figura 3. Jaume Sabartés. Barcelona 1904.

casso el seu nom ha resultat clau per poder parlar d'una representació de qualitat d'aquest artista en les col·leccions catalanes. Durant anys Plandiura acumulà diverses peces de primera època de Picasso, entre olis i dibuixos, alguns d'adquirits al primer marxant de Picasso, Pere Mañach. L'any 1932 l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat li van comprar, entre el gran conjunt de Plandiura, un total de vint-i-dues peces, cosa que constituí una de les adquisicions artístiques més notables que s'han fet a Catalunya. Actualment aquestes obres formen part del Museu Picasso. Estem parlant sobretot d'olis del 1901 com *Margot*¹⁰ o *La nana*,¹¹ o peces del 1904 com *El foll*¹² o el *Retrat de la senyora Canals* del 1905,¹³ entre d'altres. Res dels anys cubistes.

El vessant picassà de Jaume Sabartés i Gual (Barcelona 1881 – París 1968) va molt més enllà del colleccionisme, com és ben conegut, i la seva col·lecció està a l'origen de la creació del Museu Picasso (fig. 3). Sabartés havia estat amic de joventut i Picasso, l'any 1935, el cridà al seu costat com a secretari personal. Durant anys de relació, Sabartés aplegà una considerable quantitat d'obres que el pintor li regalava i es decidí a lligar-les a la ciutat de Barcelona. «La donació estava integrada per una escultura [...], sis dibuixos, quatre olis, onze composicions humorístiques i tres-cents cinquanta gravats i litografies, tots ells proves d'artista i en bona part dedicats afectuosament per Picasso» (Gual 2013: 8). Aquesta donació va significar l'inici del Museu Picasso, però aquí cal afegir un fet excepcional: Sabartés deixà indirectament un important llegat pòstum. Després de la seva mort, i en nom seu, el pintor donà la fabulosa sèrie dels olis de *Las meninas* i el retrat blau de Sabartés del 1901.

10. Z. I, 63 (Museu Picasso de Barcelona).

11. Z. I, 66 (Museu Picasso de Barcelona).

12. Z. I, 232 (Museu Picasso de Barcelona).

13. Z. I, 263 (Museu Picasso de Barcelona).

Aquest oli, segons Sabartés, a causa d'una facècia de Picasso, fou emmarcat en una cornucòpia perquè la figura de Sabartés presidís Els Quatre Gats, d'on aquest últim era un assidu prou conegut. Després del desmantellament del local a finals de l'any 1903, l'obra va desaparèixer i, novament segons Sabartés, Picasso la va recomprar anys més tard (Sabartés 1953: 95-96).¹⁴ Un cop mort Sabartés, la donà al Museu Picasso juntament amb la sèrie de *Las meninas* en homenatge al seu secretari i amic. Aquesta història ens revela, novament, el control que el pintor exercia sobre les seves obres.

Finalment farem referència a la figura de Lluís Garriga Roig (Barcelona 1880 – París 1939), sens dubte el menys conegut dels tres (fig. 4). Es tracta d'una personalitat de la qual a dia d'avui no se sap gairebé res. Garriga Roig va néixer a Barcelona, però va viure part de la seva vida adulta en diversos països europeus. No se li coneixia professió, era un rendista que vivia amb l'esquena dreta gràcies a la fortuna familiar. Bàsicament va viure a París, ciutat on morí, però també va residir llargues temporades a Anglaterra i Alemanya. S'aficionà a l'art i mantingué amistat amb diversos artistes, al punt que aplegà una col·lecció considerable: Nonell, Sunyer o Picasso, entre d'altres. A la seva mort deixà un important llegat als museus barcelonins i, pel que respecta a Picasso, el conjunt estava integrat per un total de tretze obres, totes elles di-



Figura 4. Lluís Garriga Roig. París 1938.

14. Així relata Sabartés la història d'aquest oli: «Con su equipaje lleva mi segundo retrato pintado al óleo; dice que lo dejará en mi casa y yo le creo. Estoy seguro de que en aquel momento está dispuesto a hacerlo; pero ¿quién sabe en lo que pensará al abrir su maleta en Barcelona!... Tener que tomar la tela, llevarla a mi casa, explicarse con gente que ni siquiera conoce, es demasiado complicado para él. Lo que hace no tiene nada que ver con su propósito inicial: lo coge, lo mira, lo saca de su casa, y por el camino determina primero entrar en "Els 4 Gats". Pere Romeu le prueba un marco barroco de talla, dorado a la antigua, y lo cuelga en la pared [...]. Allí lo encuentro yo unos meses después, y allí se queda hasta que el café se viene abajo [...] pasa de mano en mano y, por fin, después de algunos años, vuelve a las manos de Picasso *moyenant finances*».

buijos que féu arribar als museus barcelonins a través d'un llegat de testament i que ara es troben al Museu Picasso. Com a particularitat destaca el fet que es tracta d'una notable collecció d'obra eròtica de joventut, concretament del període 1902-1904.

Si bé aquests tres són els noms més representatius, d'altres col·leccionistes també van arribar a tenir un bon fons d'obres del pintor, si bé la diferència es troba en el fet que aquestes, al contrari de les anteriors, no van solidificar en museus públics i, a més a més, en la seva majoria es van acabar disgregant per diferents motius. Una de les més destacades era la de Josep Barbey, que arribà a tenir diverses obres de primera època —entre les quals alguns olis, per exemple el *Cafè concert*— com també un autoretrat i alguna peça de temàtica taurina.¹⁵ Dissortadament, la collecció Barbey s'acabà disgregant i bona part de les seves obres es van repartir per col·leccions d'arreu. També destacà la collecció Masoliver, amb diversos pastels i dibuixos de gran qualitat (fig. 5). D'altres col·leccions es caracteritzaren per tenir retrats de petit format d'amics catalans de Picasso, bàsicament artistes. Aquest és el cas de la collecció Santiago Julià o la Graells, per exemple.¹⁶ La llista de noms seria llarguíssima, però no s'adequaria a la naturalesa d'aquest estudi ni a la seva intencionalitat.

La Guerra Civil espanyola

La que al meu entendre és l'ombra per excel·lència és la mateixa que s'ha projectat sobre tants altres aspectes de la cultura catalana: la Guerra Civil espanyola. A causa de la guerra es trenca la baula d'una sòlida cadena que mantenia una notable seqüència respecte de les col·leccions públiques picassianes: l'any 1932 es produeix l'adquisició de la collecció Plandiura que integra vint-i-dues obres de Picasso; l'any 1933 se celebra la inauguració del Cau Ferrat com a museu públic, amb els sis picassos que havia adquirit Rusiñol. I l'any 1934 s'inaugura

15. Amb motiu d'una exposició del fons de la collecció Barbey a les Galerías San Jorge (passatge de Gràcia 63, Barcelona), l'any 1952, segons el catàleg —*Exposición de cien pinturas pertenecientes a la Colección Barbey*— encara hi constaven un total de quatre obres de Picasso com a propietat de la vídua i els fills de Josep Barbey.

16. La collecció Graells tenia almenys un dotzena de retrats de petit format de personalitats de l'entorn de Picasso. Entre ells hi havia un parell de retrats de Joaquim Mir i un de personatges com Carles Casagemas, Manolo Hugué, Anglada-Camarassa, Ramon Pichot, Joan Ossó, Joan Gay, Alexandre Riera o el sastre Benet Soler.



Figura 5. Pablo Picasso. *Poble de Castella*. Madrid o Toledo, 1901. Pastel sobre paper, 36 × 32 cm. Col·lecció Barbaralee Diamonstein-Spielvogel (Zervos VI, 363. Antiga col·lecció Masoliver).

el Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc (actual MNAC) amb tota una sala monogràfica dedicada al pintor. Aquesta sala estaria integrada per *L'Arlequí* del 1917 i per les obres comprades a Plandiura. La creació d'una sala Picasso monogràfica el converteix en un dels primers museus mundials a tenir-la i, a més, de gran qualitat gràcies sobretot a les peces de Plandiura. Per comprendre el que això significava hem de tenir en compte que el

primer picasso que entrà en les colleccions públiques franceses no ho féu fins a l'any 1933, concretament el retrat del crític Gustave Coquiot del 1901,¹⁷ que durant molt de temps va ser l'única obra del pintor en un museu francès (Daix 2012: 208). En certa manera podríem afirmar que les colleccions públiques catalanes picassianes —procedents en bona mesura del colleccionisme particular—, per dir-ho d'alguna manera, gaudien d'una certa homologació internacional. En definitiva, el trienni 1932-1933-1934 deixà com a llegat dos museus públics —Museu d'Art de Catalunya i Cau Ferrat— amb una notable representació de Picasso. L'handicap: que tot són obres de primera època. Aquest trienni esperançador es va veure, en certa manera, estroncat per la Guerra Civil i, sobretot, per la postguerra. Tot just quan grans museus mundials incorporaven Picasso a les seves colleccions, Catalunya trencà la bona dinàmica dels anys anteriors. Per posar un exemple, no fou fins a l'agost del 1932 que un museu públic —la Kunsthalle de Zuric— organitzà la primera exposició retrospectiva. Aquest procés de normalització picassiana als museus hauria pogut facilitar, en certa manera, l'evolució del colleccionisme d'aquest artista. I d'altra banda, la instauració d'un sistema polític dictatorial va allunyar Picasso de futures estades a Catalunya o, com a mínim, d'un contacte més regular. Això causà també que s'esvaís la possibilitat d'haver rebut més donacions per part de Picasso, fins i tot i amb anterioritat de la del 1970. Malgrat això, l'any 1957 encara realitzà una donació important de ceràmiques als museus de la ciutat que esmentarem més endavant.

Al marge d'això, en un règim que no estava per a subtileeses, un interès únicament científic o artístic sobre Picasso podia ser interpretat com una adhesió política. N'és una prova evident que, més enllà d'articles concrets, els primers llibres monogràfics sobre el pintor d'un autor català no es van publicar fins a l'any 1946, i ambdós en versió castellana, no pas catalana. El primer fou *Picasso antes de Picasso* d'Alexandre Cirici Pellicer (Cirici 1946) i l'altre va ser *Picasso en tres revisiones*, d'Eugeni d'Ors (Aguilar). El llibre d'Eugeni d'Ors, però, havia estat publicat en primera edició l'any 1930 (*Chroniques du Jour*) en doble versió francesa i anglesa. No deixa de ser curiós que es trigués un total de setze anys a publicar-lo en la seva versió castellana. Pel que respecta al llibre de Cirici el retrobem més endavant. També d'un autor català, però en un registre diferent, cal significar que aquell mateix 1946 es va editar el primer llibre sobre Picasso de Jaume Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs* (Sabartés 1946),

17. Z. I, 84 (Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou).

en la seva edició francesa. No s'edità en versió castellana fins a l'any 1953, és a dir, set anys més tard que l'edició francesa. Una anècdota que podria sintetitzar aquesta atmosfera, l'explicà Cirici mateix quan rebé una dura crítica de Josep Maria Junoy pel seu llibre sobre Picasso. Poc després, quan es trobaren tots dos pel carrer, el crític li va donar a entendre que aquella no era la seva opinió real, fet que Cirici atribuï a la «por» i a la «hipocresia»: «com disculpant-se'n, [Junoy] li va dir que una cosa era el que pensava i una altra el que escrivia, una actuació que Cirici vincula al context de la postguerra i a l'estat de por i hipocresia que hi regnava» (Selles 2007: 103). Aquest relat resulta més sagnant encara si tenim en compte que Junoy havia estat un dels crítics catalans que més havia defensat Picasso.

Tot alternant llums i ombres

Si bé és veritat que es produí un cert retard a nivell internacional en termes de colleccionisme o museístics, cal significar que enmig també hi hem detectat algunes llums prou notables, com també l'aparició de nous agents en l'escenari picassà, per exemple galeristes o editors. Referirem diversos exemples en ambdós sentits. Reprenent el component polític suara mencionat farem referència a una de les nombrosíssimes anècdotes que van tenir lloc durant el franquisme respecte de la figura de Picasso, que em va explicar Josep Palau i Fabre. L'any 1940 va morir Pere Mañach, el primer marxant del pintor i que li va oferir el primer contracte professional per un total de cent cinquanta francs al mes. L'any 1901, poc abans que trenquessin la relació, Picasso li realitzà un retrat a l'oli de gran format, que va ocupar el número 3 de la cèlebre exposició a la galeria Vollard de París l'any 1901 (fig. 6). Malgrat que Mañach es va anar venent les obres que tenia de Picasso, mai es va desprendre del seu retrat. Amb la darrera voluntat del seu marit i una oferta econòmica raonable, la senyora Josefa Ochoa de Mañach va oferir l'obra a l'Ajuntament. Segons Vidal Ventosa, des de l'Ajuntament li van contestar: «¿Picasso? ¡Ni hablar!» (Palau 1971: 120). Finalment el va acabar venent per una altra banda i una part important dels diners que rebé els donà, l'any 1952, per a la construcció del Pavelló de Tisiologia de l'Hospital de Canet de Mar. Més endavant, l'obra anà a raure a les mans del colleccionista Chester Dale que, posteriorment, la llegà a la National Gallery of Art de Washington, on es troba en l'actualitat.

Un altre fet luctuós —que implica tant l'Administració com la societat civil— tingué lloc l'any 1962 quan, amb motiu de les inundacions del Vallès

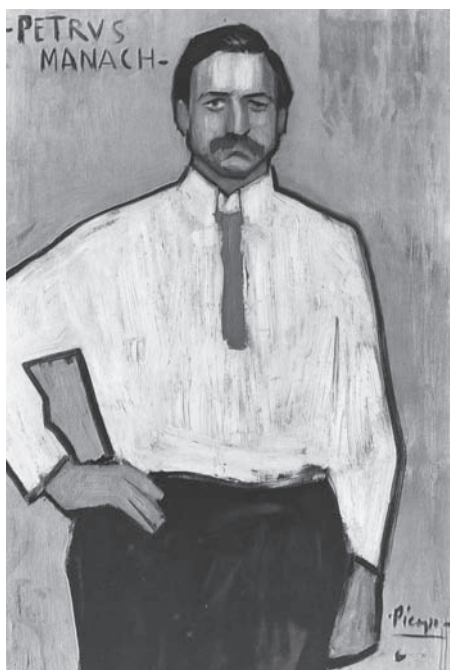


Figura 6. Pablo Picasso. *Pere Mañach, primer marxant de Picasso*. París, 1901. Oli sobre tela, 105,5 × 72,2 cm. National Gallery of Art, Washington (Zervos VI, 1459. Antiga col·lecció Pere Mañach).

d'aquell any, Picasso féu donació d'una obra per ajudar els damnificats.¹⁸ Altres artistes aportaren obres, però el nom de Picasso era el més significat i el que podia atreure més possibles compradors. Per a vergonya dels barcelonins, però molt especialment de l'Ajuntament, l'obra no fou venuda. Picasso mateix trucà a la Sala Gaspar, on era dipositada temporalment, i la va adquirir pel preu que s'havia valorat (Farreras & Gaspar 1997: 107-108). Tinguem en compte que ja som a l'any 1962, a les portes de la inauguració del Museu Picasso. Aquesta actitud, sobretot per part de l'Administració, contrastà amb la determinació de l'alcalde Josep Maria de Porcioles, que serà decisiu des del vessant polític en la creació del Museu Picasso.

Però no sempre l'Administració tingué l'oportunitat de quedar-se

l'obra. En una majoria de casos van ser adquirides directament per col·leccionistes estrangers en un lent procés que acabaria esllanguint les col·leccions privades catalanes. Si bé l'escenari de postguerra i dictadura hi va influir, la veritat és que s'hi va sumar un altre factor: la difusió massiva de les obres i els noms dels col·leccionistes. Això va tenir lloc amb l'edició del llibre de Cirici, però també la seva versió francesa, *Picasso avant Picasso*, quatre anys després (Cirici 1950). Aquest era el primer llibre monogràfic sobre els anys catalans de Picasso, però, a més, tenia com a particularitat que estava profusament il·lustrat amb obres i en alguns casos amb menció als seus propietaris —moltes d'elles, per cert, propietat dels germans Junyer-Vidal—. Fins ara aquesta informació s'havia mogut en un circuit reduït i era coneguda només per alguns agents del mercat barceloní, per tant es desconeixia la quantitat i qualitat

18. L'obra donada fou *Jacqueline amb gos* (Z. XVIII, 481).

d'obres que encara es guardaven en colleccions catalanes. Parlem de peces, bàsicament, de primera època i del període blau. Això significà el desembarcament de colleccionistes estrangers i la intensificació de la tasca de marxants i mitjancers catalans que oferien les obres a colleccionistes forans o bé les adquirien directament per revendre-les a aquells per preus més elevats. Insistim que aquesta publicació no va ser decisiva per ella mateixa, però sí que va esdevenir un factor accelerador d'un procés que ja s'havia anat produint des d'anys enrere. Com a anècdota val a dir que en les colleccions catalanes no va quedar ni el quadre que ocupava la portada del llibre de Cirici, el retrat blau de Sebastià Junyer Vidal amb una dona de Los Ángeles County Museum of Art. Una situació similar es va produir gairebé tres dècades més tard, quan l'any 1974 el crític Cesàreo Rodríguez-Aguilera publicà el llibre *Picassos de Barcelona*. Rodríguez-Aguilera inventarià algunes de les obres de Picasso que encara estaven en colleccions barcelonines. L'autor revelà els propietaris de diverses colleccions, si bé és cert que en aquell moment algunes ja havien passat a mans públiques i no hi havia perill de dispersió. En altres casos només les identificà amb unes inicials o fins i tot amb números romans (*Col·lecció I*, *Col·lecció II*, i així successivament), (Rodríguez-Aguilera 1974).

La quantitat d'olis i dibuixos que durant anys van sortir de Catalunya va ser extraordinària, al punt que va afectar una de les peces més destacades, també reproduïda i amb menció dels propietaris, al llibre de Cirici: *La flor del mal* o *Maternitat vora el mar* (fig. 7). Aquest oli, de notables dimensions, havia estat propietat de la família Fontbona des de principis de segle, i l'origen estava en un regal que Picasso féu al doctor Josep Fontbona durant l'any 1902 a causa d'haver-lo guarit d'unes purgacions. Tots dos es conegueren a través del seu germà escultor, Emili Fontbona, de qui Picasso era amic i amb qui intimà especialment a París la segona part del 1901. En tornar a Barcelona, a principis del 1902, i davant la preocupació de Picasso, Fontbona li recomanà que visités el seu germà metge. Devia ser greu la dolència —o almenys així devia semblar a Picasso— si ens guiem per la categoria de la peça que li regalà. El pintor era molt conscient dels regals que feia i a qui els feia. A finals dels anys cinquanta l'obra va ser venuda i actualment penja a les parets del Pola Museum of Art del Japó.

Una altra de les grans ombres fou la proliferació, d'altra banda normal en un mercat puixant, de falsificacions. Un cas paradigmàtic, el trobem al llibre de Cirici, que va arribar a reproduir un total de vuit obres que, segons el criteri del mateix Picasso, no eren de la seva mà. Inicialment havien estat reproduïdes a l'edició castellana del 1946, però el mateix artista en va prohibir la



Figura 7. Pablo Picasso. *La flor del mal* o *Maternitat vora el mar*. Barcelona, 1902. Oli sobre tela, 81,7 × 59,8 cm. Pola Museum of Art, Japó (Zervos. VI, 478. Antiga col·lecció Fontbona).

reproducció en la versió francesa del 1950 (Cirici 1950: 208).¹⁹ En aquest fet entenc que cal deslliurar Cirici de tota responsabilitat, ja que no hi tenia cap interès i probablement va confiar en excés en qui li va aconsellar incloure aquelles peces. A favor seu direm que era el primer llibre que tractava de fer una certa catalogació de l'època catalana de Picasso i que en aquelles dates —1946— els estudis picassians encara es trobaven a les beceroles, circumstància que hauria pogut facilitar la inclusió d'aquestes obres.

En tot aquest trànsit de peces tenim un agent imprescindible, el mitjancer que havia d'aconseguir l'autenticació de l'obra per l'artista perquè pogués accedir al mercat. Picasso es va moure tota la vida

per llaços de confiança i amb alguns dels seus amics barcelonins l'hi tenia tota. És per això que tot propietari o futur comprador català que volia una certificació d'un artista tan inaccessible sovint havia de fer-ho a través d'alguns d'aquests amics. Certament altres persones realitzaren algunes gestions concretes, però

19. Aquest és el contingut de la nota de l'editor incorporada cap al final de l'edició francesa: «A la demande de M. Pablo Picasso lui-même, nous avons retiré de notre édition les planches 16, 19, 29, 30, 68, 126, 141 et 146 qui figurent dans l'édition espagnole: *Picasso antes de Picasso*, Iberia-Joaquín Gil, Barcelone, 1946. Ces toiles sont d'attribution erronée d'après l'avis de l'artiste». De tota manera, vull significar que diverses de les peces retirades a la segona edició són al catàleg de Zervos, que sabem que fou assessorat directament per Picasso i té tota la credibilitat. Es tracta de les planxes 30, 126 i 176, que es corresponen amb Z. VI, 279, Z. XXI, 215 i ZVI, 598. Per tant, entenc que existeix una contradicció entre aquella nota d'editor i el catàleg de Zervos pel que respecta a l'atribució d'aquestes obres.

només uns quants ho feien amb una certa sistematicitat. Entre els més habituals tenim Ángel Fernández de Soto i Joan Vidal Ventosa, tots dos amics de Picasso de primera hora. Sabem que Vidal Ventosa vehiculava les consultes a Picasso a través del seu secretari i amic comú Jaume Sabartés. Sembla que s'hi dedicà al cap d'uns anys de finalitzar la seva feina a l'Ajuntament de Barcelona. En aquests termes ho referien Joan Gaspar i Elvira Farreras en les seves memòries: «[Vidal Ventosa] es guanyava la vida autenticant quadres de Picasso [...] Si el quadre era autèntic, cobrava; si no ho era, no cobrava res. Professionalment més aviat anava malament que bé» (Gaspar & Farreras 1997: 67).

El cas de Fernández de Soto ha estat un dels més interessants, i part d'aquesta activitat de mitjancer queda a bastament recollida en el llibre *El ángel de Picasso. Historia de un bebedor de absenta* (Rodríguez Vives 2003). Soto, d'habitud perseguit per problemes econòmics, va acabar enviant cartes desesperades a Picasso demanant-li que l'ajudés econòmicament. Va morir durant la Guerra Civil espanyola, atropellat al centre de Barcelona per una ambulància.

Durant els anys cinquanta es van activar un parell d'empreses picassianes de primer ordre que van repercutir en el colleccionisme local, totes dues resultat del contacte de Picasso amb dues famílies barcelonines, els Gaspar i els Gili, amb qui la dimensió personal anà sempre lligada a la professional. En el cas dels Gaspar —Joan i Miquel Gaspar—, que ja tenien una galeria d'art, va consistir en una llarga sèrie d'exposicions d'obres de Picasso a Barcelona que s'iniciaren l'octubre del 1956, encara que la coneixença personal va tenir lloc el novembre del 1955 a través dels amics comuns Vidal Ventosa i Sabartés. Es van perllongar durant els anys següents i van passar per la galeria obres realment importants.

Els Gaspar van tenir el mèrit de posar-s'hi en contacte i seduir-lo. Després, Picasso va mediar entre aquells galeristes catalans i Kahnweiler, que tenia l'exclusiva del pintor. No era evident que una galeria perifèrica pogués atreure valors consolidats, ni tampoc interessar marxants com Kahnweiler, que dosificaven i seleccionaven les vendes (Vidal i Oliveras 2012: 60).

Hi va haver alguna altra galeria que exposà Picasso, però el cas dels Gaspar fou excepcional a causa de diverses circumstàncies: per la quantitat i qualitat de les obres i, sobretot, per la tutela directa de Picasso, atès que la majoria de les obres els arribaven a través del seu marxant de confiança, Kahnweiler. Segons Joan Gaspar pare: «Es pot ben dir que pel que fa a l'obra de Picasso [a la galeria Joan Gaspar] estàvem al dia i a Barcelona manteníem el mateix nivell

d'actualitat que a París, on l'obra picassiana s'exposava a Can Kahnweiler» (Farreras & Gaspar 1997: 136). Això contribuï a fer que diverses obres fossin adquirides per col·leccions catalanes, però la veritat és que el mercat no estava prou normalitzat en aquest sentit i, dissortadament, una gran majoria de les peces van passar per Barcelona, però no s'hi van quedar. El gust imperant del col·leccionista d'aleshores, encara molt focalitzat en pintura del XIX — afegit als preus ja elevats de les peces de Picasso — provocà que el privilegi que tingué Barcelona amb la Sala Gaspar no hagi quedat prou ben representat en les col·leccions particulars ni en els museus. En aquest darrer cas, com una de les poques excepcions esmentarem l'oli *El pintor treballant* (1965), ara al Museu Picasso. Tinguem en compte que, a través de la Sala Gaspar, es van vendre també diverses obres de col·leccions catalanes com la que aplegà Pilar Solano,²⁰ assistenta dels darrers anys de Jaume Sabartés, o bé diverses obres de la col·lecció dels germans Junyer Vidal, entre molts d'altres.

De la mateixa manera que Picasso escollí els Gaspar com a galeristes, trià els Gili per a les seves edicions de bibliòfil i l'edició en fototípia. I per descomptat les nombroses edicions de llibres picassians, ja fossin pròpies o traduccions, que contribuïren a la difusió del picassianisme (Rafart 2013: 167-199). Els Gili, el matrimoni format per Gustau Gili Esteve i Anna Maria Torra, foren els editors de llibres de bibliòfil tan cèlebres com *La tauromàquia* de Pepe Illo (1959) o *El entierro del Conde de Orgaz* (1969), per exemple. Aquest fet contribuï, per descomptat, a internacionalitzar l'edició catalana, però també a nodrir les col·leccions catalanes d'edicions picassianes de bibliòfil. D'altra banda, també editaren un total de quatre carnets, concretament *El carnet de la Tauromaquia de Pepe Illo* (1963), i l'edició facsímil de tres carnets de mà originals de Picasso farcits de dibuixos que es conserven al Museu Picasso de Barcelona.²¹

La cristallització de les col·leccions públiques picassianes

El cas de Picasso com a activista respecte de la creació de les col·leccions públiques picassianes actuals és extraordinari. Ja sigui de manera directa o indi-

20. La col·lecció de Pilar Solano, segons Rodríguez-Aguilera aplegà «34 dibujos, de los cuales 22 son retratos de Sabartés, tres litografías dedicadas, grabados diversos, y varios textos, notas y canciones autógrafas, dedicadas o dirigidas por Picasso a Sabartés» (Rodríguez-Aguilera 1974: 40 i 43).

21. *Carnet La Coruña, 1894-1895* (1971); *Carnet París, 1900* (1972) i *Carnet Madrid, 1898* (1984).

recta, el seu paper, com veurem, presenta tota mena de matisos. La primera institució picassiana de Catalunya, el Museu Picasso, té el seu origen en la donació de les obres que servava el seu secretari Jaume Sabartés. Sabartés ho consultà amb Picasso i aquest no només li donà el vistiplau, sinó que l'esperonà. S'inaugurà oficialment el març del 1963 gràcies a l'impuls polític de l'alcalde Porcioles, i inicialment la col·lecció del museu integrava la donació Sabartés, el llegat Garriga Roig, la col·lecció Plandiura i diverses donacions de Picasso, al marge de moltes d'altres personalitats. Tal com hem dit més amunt, el pintor mateix féu una gran donació el 1968 amb motiu de la mort de Sabartés: la sèrie completa d'olis de *Las meninas* i un retrat blau del seu amic. I, finalment, es completà amb la gran donació l'any 1970 del fons que servava la família al domicili familiar dels Vilató-Ruiz al passeig de Gràcia.²² Com hem dit al principi, aquest fons fabulós ens confirma Picasso com el primer col·leccionista de la seva mateixa obra a Catalunya. Malgrat que aquesta col·lecció picassiana no procedeix del colleccionisme privat català, cal citar el cas del Museu de la Ceràmica de Barcelona. El seu fons d'aquest artista és resultat d'una donació que hi realitzà Picasso l'any 1957, arran d'haver establert amistat amb Lluís Maria Llubia, conservador de ceràmica dels Museus d'Art de Barcelona. Tots dos es van conèixer a Cannes uns mesos abans i, poc després, Picasso regalà als Museus d'Art de Barcelona un conjunt de setze ceràmiques. Anys després aquestes obres formaren part del Museu de Ceràmica, del qual esdevindria director el mateix Llubia.²³

Al marge d'aquest cas excepcional i del Museu Picasso, diverses institucions compten amb obres d'aquest artista als seus fons. En un segon nivell trobem un parell d'institucions on Picasso té un paper gairebé central, si bé els noms dels centres no hi van associats directament: Thermàlia a Caldes de Montbui i la Fundació Palau a Caldes d'Estrac. La col·lecció de Thermàlia integra la col·lecció de Manolo Hugué i un nombrós grup de peces del seu amic Picasso. Aquestes últimes procedeixen de les donacions que l'artista realitzà a la vídua i la filla adoptiva de Manolo; Totote i Rosa. Un cop morí Manolo l'any 1945, Picasso continuà la relació amb les dues dones i de forma regular els anava regalant diverses obres. En total es conserven dibuixos, obra gràfica,

22. Aquest conjunt estava integrat per 236 pintures a l'oli, 1.149 dibuixos, 17 àlbums amb 826 dibuixos, 2 gravats, 4 llibres de text amb dibuixos marginals, 47 obres d'altres artistes i objectes diversos (Gual 2013: 15).

23. Actualment, les col·leccions del Museu de Ceràmica han quedat integrades al Museu del Disseny de Barcelona.



Figura 8. Josep Palau i Fabre i l'autor d'aquest article davant del Centre Picasso d'Horta. Horta de Sant Joan, març del 2002.

ceràmica, joies, papers retallats, cartes i dedicatòries, en una col·lecció que s'apropa al centenar de peces.

La col·lecció de la Fundació Palau també parteix d'una relació personal, però no amb un artista, sinó amb un estudiós de l'obra de Picasso, Josep Palau i Fabre (Barcelona 1917 – Caldes d'Estrac 2008). La Fundació Palau compta igualment amb altres fons, especialment el que correspon a la fundació d'un escriptor i intel·lectual, però també una notable pinacoteca, bàsicament de pintura catalana. Vaig tenir la sort de poder ajudar Palau i Fabre en la creació de la fundació, i a petició seva, vaig ser-ne director durant els primers anys (fig. 8). Una part important provenia, com en el cas de Thermàlia, de presents del mateix artista. Picasso li va anar donant obres

durant un total de vint-i-cinc anys: la primera donació data del 1947 i les darreres del 1972, és a dir, en paral·lel als anys que durà la seva relació. Però una altra provenia de compres de Palau mateix que, sempre que disposava de diners, intentava adquirir alguna nova obra (Vallès 2007: 60-65). En total, el fons picassà està integrat per més d'un centenar de peces entre olis, dibuixos, gravats, ceràmiques i llibres dedicats. També cal ressaltar la importància del fons documental, amb algunes cartes manuscrites.

En un tercer nivell tenim un grup de museus amb peces d'aquest artista que, sense ocupar un espai central com en els precedents, mereixen ser consignades. No vol dir que no hi hagi altres museus que també en tinguin, però només els citem per raó de la singularitat del fons de què disposen. Un cas destacat és el del Museu de Montserrat que compta, entre d'altres, amb dues

obres destacades dintre del cànon de joventut de l'artista. Es tracta de dues peces que van ser propietat del col·leccionista Josep Sala Ardiz (Barcelona 1875-1980), que les llegà al museu al final de la seva vida. *El vell pescador* (fig. 9) fou realitzada a Màlaga el 1895 i *L'escollanet* va ser executada a Barcelona l'any següent. Originàriament, ambdues van ser propietat de l'oncle de Picasso, Salvador Ruiz Blasco, germà del pare. Aquestes obres són significatives no tan sols pel gran format, sinó també perquè són les obres que encapçalen l'inventari oficial de peces de Picasso, realitzat per Christian Zervos. Aquest ciclopi catalèg, el realitzà amb l'assessorament directe del pintor i està integrat per un total de trenta-quatre volums. Ambdues obres consten com a número 1 i número 2 del primer d'aquests volums. A Montserrat també van entrar obres de Picasso procedents de la donació de l'arquitecte Xavier Busquets, que col·laborà amb Picasso amb motiu de la decoració dels frisos exteriors i interiors del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a Barcelona.

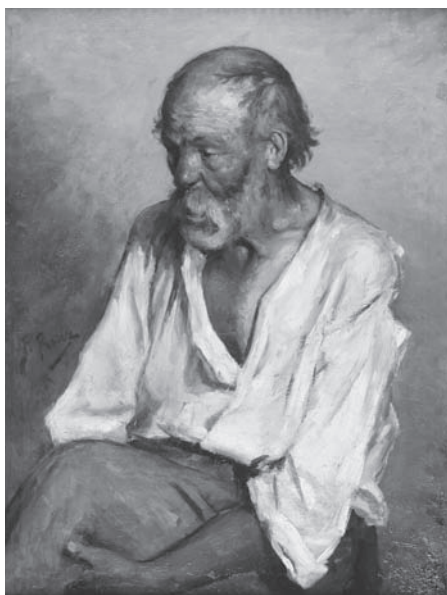


Figura 9. Pablo Picasso. *El vell pescador*. Màlaga, 1895. Oli sobre tela, 83 × 62,5 cm. Museu de Montserrat (Zervos I, 1. Antiga col·lecció Josep Sala Ardiz).

Una altra institució, la Fundació Francisco Godia, té també diverses peces de Picasso. El seu fundador fou l'empresari i pilot de cotxes Francisco Godia Sales (Barcelona 1921-1990). Entre altres obres del pintor destaca una de les raríssimes peces del primer cubisme present en col·leccions catalanes, *Rostre de noia*, del 1909 (fig. 10).²⁴ I finalment destaquem una institució ja citada, el Cau Ferrat, amb els cinc picassos de la col·lecció de Santiago Rusiñol. Inicialment formaven part del fons privat que, a la seva mort l'any 1931, llegà a la ciutat de Sitges. Només dos anys després, mitjançant la tutela de la Junta de Museus, s'inaugurà el Cau Ferrat com a museu públic. La peça més signi-

24. Aquesta obra féu el recorregut invers de tantes altres, fou subhastada a París l'any 1970 i va passar a mans de Francisco Godia, que posteriorment la llegà a la fundació. No està referida al catàleg de Zervos, però sí al de Daix & Rosset de 1979, núm. 237, pàg. 235.



Figura 10. Pablo Picasso. *Rostre de noia* (*Retrat de Marie Laurencin*). París, c. 1909. Tinta i guaix sobre paper, 16,5 × 10 cm. Fundació Francisco Godia, Barcelona. (Daix-Rosselet: 237)

ficativa del conjunt és, sens dubte, *La cursa de braus*, una colorista nota taurina de l'any 1900. Evidentment hi ha altres institucions catalanes amb obra original, gràfica o documentació picassiana, però no és aquest el tema de l'estudi ni pretén ser exhaustiu en aquest punt.

Epíleg – Diagnòstic

Després d'aquesta succinta i aproximativa exegesi, qualificaria d'agredolç el diagnòstic de la situació actual. Pel que fa a les colleccions privades i galeries, la presència de Picasso es redueix a alguns olis i, majoritàriament, dibuixos. Per descomptat també inclouen ceràmica, obra gràfica, edicions de bibliòfil, cartes o dedicatòries, però ja som en un altre nivell. En tot cas, poques de les obres en mans privades estan a l'altura, qualitativa-

ment, de les peces presents en institucions públiques, com passa en altres països. Podria establir una relació extensa de particulars i galeries actuals que tenen obres de Picasso, però no faria variar en absolut la base de l'argumentari que plantejo.

Referent a les colleccions públiques, el pas del temps és inversament proporcional a la capacitat d'adquirir picassos. S'han perdut extraordinàries oportunitats i ja no hi som a temps. Fins i tot en el moment actual —enmig d'una crisi important— és trist veure com apareixen peces interessants al mercat que acaben sent adquirides per compradors estrangers i en canvi els nostres museus es veuen incapacitats d'adquirir-les perquè les seves partides pressupostàries són ridícules, i això només quan en tenen. Sortosament, la geografia catalana, gràcies en part a l'interès de Picasso, disposa d'una sòlida xarxa d'institucions picassianes que passa per llocs com Sitges, Caldes d'Estrac, Caldes de Montbui i, sobretot, Barcelona —i com a espai de catalanitat també cal-

dria incloure Ceret, que compta amb diverses obres del pintor—. ²⁵ Per tant, ens trobem amb un notable contrast entre un col·leccionisme privat migrat i unes col·leccions públiques d'una gran dignitat, d'altra banda inusuals en un país de poc més de set milions d'habitants.

Bibliografia

- BERNIER, R. 1955. «48 Paseo de Gracia». *L'Œil*, núm. 4, 15-4-1955, pàg. 4-13.
- BASSEGODA, B. (ed.). 2007. *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres]. Memoria Artium, 5.
- BORRÀS, M. LL. 1987. «Coleccionistas de Arte en Catalunya». Barcelona: Biblioteca de *La Vanguardia* (fascicles col·leccionables).
- CIRICI, A. 1946. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia / Joaquín Gil.
- 1950. *Picasso avant Picasso*. Ginebra: Pierre Cailler.
- Col·leccionistes d'art a Catalunya* (coord. Borràs, Maria Lluïsa): Palau Robert, Palau de la Virreina, 22 de juny – 22 de juliol (1987). Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Conde de Barcelona / *La Vanguardia*.
- DAIX, P. 2012. *Le nouveau dictionnaire Picasso*. París: Éditions Robert Laffont.
- DAIX, P.; ROSSELET, J. 1979. *El cubismo de Picasso. Catálogo de la obra pintada, 1907-1916*. Barcelona: Blume.
- Els Picassos del Mas Manolo a Caldes de Montbui*. 1981. Desembre de 1981 – Gener de 1982. Catàleg d'exposició. Barcelona: Diputació de Barcelona / Ajuntament de Caldes de Montbui / Patronat «Mas Manolo».
- FARRERAS, E.; GASPÀR, J. 1997. *Memòries. Art i Vida a Barcelona. 1911-1996* (recollides per Antoni Ribas). Barcelona: La Campana.
- FONTBONA, F. 1975. «Sebastià Junyent». A: *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial, pàg. 82-101.
- Fundació Palau. Catàleg general*. 2003. Barcelona / Caldes d'Estrac: Diputació de Barcelona / Fundació Palau.
- GUAL, M. 2013. *Museu Picasso. 50 anys a Barcelona. La col·lecció*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona / Museu Picasso.
- La col·lecció. Fundació Francisco Godia*. 2008. Barcelona: Fundació Francisco Godia.
- Obras de Picasso de la Colección Hugué*. 1971. Museu Picasso, 25 d'octubre. Catàleg d'exposició. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Museu Picasso.

25. Malgrat que no estem parlant de centres amb obra original, caldria citar el Centre Picasso d'Horta i el Centre Picasso de Gósol, que exposen permanentment els facsímils de les obres que Picasso realitzà en aquestes localitats. El Centre Picasso destaca pel fet que els anys 1998 i 2009 realitzà un parell d'exposicions temporals amb obra original del pintor.

- Obras maestras del Museu de Montserrat en BBVA. De Caravaggio a Picasso.* (2008). Sala de Exposiciones BBVA, 9 d'octubre – 7 de desembre. Catàleg d'exposició. Madrid: Museu de Montserrat / BBVA.
- PALAU I FABRE, J. 1971. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos.
- 1981. «Influències de Rusiñol sobre Picasso». *Serra d'Or*, núm. 265, octubre 1981.
- Picasso i Barcelona. 1881-1981.* 1981. (coord. Ainaud de Lasarte, Joan). Saló del Tinell, 23 d'octubre de 1981 – 31 de gener de 1982. Catàleg d'exposició. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- RAFART I PLANAS, C. 2013. «Picasso y los Gili. Breve historia del editor de Picasso en España». A: *Editorial Gustavo Gili. Una historia. 1902-2012*. Barcelona: Gustavo Gili, pàg. 167-199.
- REVENTÓS I CONTI, J. 1973. *Picasso i els Reventós*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RICHARDSON, J.; McCULLY, M. 1991. *Picasso. Una biografía*. Vol. 1. 1881-1906. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. 1974. *Picassos de Barcelona*. Barcelona: Polígrafa.
- RODRÍGUEZ VIVES, C. 2003. *El ángel de Picasso. Historia de un bebedor de absenta*. Barcelona: Parsifal.
- SABARTÉS, J. 1946. *Picasso. Portraits et souvenirs*. París: Louis Carré et Maximilien Vox.
- 1953. *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- SALA, T.-M. 1988. *Junyent*. Barcelona: Nou Art Thor.
- SELLES RIGAT, N. 2007. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Catarroja / Barcelona: Afers.
- VALLÈS, E. 2007. «Picasso-Palau i Fabre. Notes per a una passió». *Revista de Catalunya*, núm. 230, pàg. 31-65.
- 2008. *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.
- VIDAL, M. 1996. 1912. *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona
- VIDAL I OLIVERAS, J. 2012. *Galerisme a Barcelona. 1877-2012*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Art Barcelona. Associació de Galeries.
- 10 Picasso. Autoretrats*. (Com. Vallès, Eduard i Cendoya, Isabel). Museu Picasso: 31 de maig – 1 de setembre (2013). Catàleg d'exposició. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona.
- ZERVOS, C. (entre 1957 i 1978). *Catalogue de l'oeuvre de Picasso*. París: *Cahiers d'Art* (34 volums).

Índex onomàstic

- Abellà, Francesc, 69
Abelló, Joan, 73
Àgata, santa, 132
Agnolo Bronzino → Bronzino, Allori, 176, 195-196
Agrasot, Joaquim, 183
Aguado, Alejandro, 163, 184
Aguilar y Correa, Antonio (marquès de la Vega de Armijo), 169
Aguiló, família, 213
Aguiló, Maria Paz, 16
Aguiló, Marian (membre d'una comissió), 32
Agustí, sant, 27, 37, 45
Akiyama Kan'ichi, 72
Alaïa, Azzedine, 102
Alba, duquessa d' → Falcó y Osorio, María del Rosario, 192
Alberich, Ferran, 108
Albi, baró de l' → Rocabruna, Francesc de, 38
Alcántara Calvo, Pedro, 200
Alcañices, marquesa d', 192
Alcibiades, 177
Alenza, Leonardo, 173
Aleu, Andreu, 175
Alfarràs, marquès d' → Desvalls i de Sarreria, Joaquim, 30, 48
Alfarràs, marquesos d', 64
Alfons XII, 42
Allori, Alessandro, 176, 195
Alsina, Martí, 146
Álvarez Catalá, Luis, 190
Álvarez, Juan, 69
Álvarez, Luis, 179, 200
Amadeu I, 214
Amado Bernadet, Ramon, 52
Amador de los Ríos, José, 194
Amargós, Josep, 229
Amell, Manuel, 183
Amigó, Joan, 90
Andreu, Marià, 121
Anglada Camarasa, Hermenegild, 40, 76, 101, 240, 245, 258
Anna, santa, 30
Antoni Abat, sant, 214
Apa → Elias i Bracons, Feliu, 78, 126-127
Arana, Itziar, 34
Argelich, Agustí, 229
Arias, Antonio, 193
Arias, Jaime, 105
Armet (pintor), 183
Artigas-Alart i Casas, Carme, 84
Artigas-Alart i Casas, Joan, 84
Arzalluz, Miren, 108
Asai Hironobu, 80
Augé, Jean-Louis, 240, 242-243, 245
Ayguals d'Izco, Venceslau, 155
Bagaria, Lluís, 149
Bailèn, duquessa de → Fernández de Córdoba y Carondelet, María de la Encarnación, 170
Balaguer i Cirera, Víctor, 67, 69, 214-215

- Balenciaga, Cristóbal, 101, 108
 Ballerini (comprador), 56
 Bàrbara, santa, 30
 Barbey, Josep, 258
 Barbieri, Giovanni Francesco (Il Guercino), 27, 195
 Bárcena, José, 194
 Bargalló, Antoni, 91
 Barrès, Maurice, 244
 Barri, Tote, 101
 Bartolomé Cossío, Manuel, 40
 Basilewsky, Alexandre Petrovic (príncep Basilewsky), 219
 Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 10, 44, 47, 66, 115, 119, 153, 171, 194, 215
 Bassegoda i Nonell, Joan, 215
 Basté, Jaume, 80
 Baticle, Jeannine, 246
 Batlle, Evarist, 68
 Batlle, Jaume (pintor), 27
 Batllori, Andreu, 229
 Batlló, Romà, 73, 80
 Battistuzzi, Achille, 183
 Baur, Harry, 251
 Bayeu, Francisco, 164, 176, 199
 Bayeu, Josefa, 176
 Bayeu, Manuel, 195-196
 Bazalgette, Léon, 116-117
 Beltrán Masses, Federico, 121, 240, 245-246
 Benaül, Josep M., 91
 Benavent (pintor), 183
 Bendir, Ernest, 229
 Bénédict, Léonce, 234, 239-240
 Benlliure i Gil, Marià, 239-240
 Berchem, Nicolaes Pietersz, 201
 Berenguer, Francesc, 90, 141
 Bergue, Tony de, 170
 Bermejo, Bartolomé, 37, 40, 45, 134
 Bernad, Toni, 107
 Bernier, Rosamond, 249
 Berruguete, Pedro, 176, 191
 Bertran i Musitu, Josep, 229
 Beruete y Moret, Aureliano de, 134-135, 238, 240
 Biggorri (comprador), 56
 Bing, Siegfried, 63
 Biosca i Torres, Josep, 10
 Blanquer, Anna, 109
 Boabdil, 179
 Boada, Francina, 107
 Boada, Mònica, 107
 Bocanegra, Pedro Atanasio, 129
 Bofarull, Antoni de, 27
 Boi, sant, 27
 Bokusen, Maki, 72
 Bonastre (colleccionista), 230
 Bonet-Baltà, Joan, 230
 Bonnat, Léon, 234
 Bonsoms, Isidre, 69
 Borralleras, Joaquim, 141
 Borràs, Joan, 128
 Borrell, Juli, 72
 Bosch, Hieronymus, 25
 Bosch i Pazzi, Bartomeu, 46
 Bosch, Vicenç, 224
 Bouillon, Godefroi, 234
 Bracquemond, Auguste Joseph (Félix Bracquemond), 55
 Bréval, Lucienne, 244
 Bronzino, Allori (Agnolo Bronzino), 176, 195-196
 Brossa, Jaume, 122
 Bru, sant, 197
 Brustolon, Andrea, 22
 Bua, Jean Pierre, 107
 Bunrei, Maekawa, 74, 76
 Buñuel, Luis, 100
 Burbano, Joan, 229
 Burguera, Apolònia, 134
 Busquets, Xavier, 269
 Bustamante Campaner, Bàrbara de, 192
 Cabanyes, Alexandre de, 146
 Cabot, Emili, 128-133

- Cailhava, 240
 Cailhava, Jean-François, 240
 Caillebotte, Gustave, 234
 Calderón de la Barca, Pedro, 190
 Caliari, Paolo (Il Veronese), 27
 Calmette, Albert, 13
 Calpúrnia, 179
 Calveras, Jordi, 144-145, 148
 Cambó, Francesc, 116, 126, 134
 Campaner i Noceras, Joan Ramon, 36-37
 Campeny, Josep, 59
 Campin, Robert, 28
 Camps, Gaspar, 76
 Camps, Teresa, 124
 Canals, 140-41, 256
 Canals, Ricard, 113
 Cano, Alonso, 129, 191, 194, 198
 Cano, Eduardo, 175, 177-78
 Cañaverall, 195
 Capdevila, Carles, 140-141, 144, 149-150
 Capmany i de Montpalau, Antoni de, 26
 Carbonell, Sílvia, 90-91, 95
 Carderera, Valentín, 34, 166, 170, 196
 Cardona, Joan, 238, 240
 Carducho, Vicente, 176, 197
 Carles, Domènec, 229
 Carles II, 28, 187
 Carles, príncep, 180
 Carles V, 179, 187
 Carles X, 180
 Carmen (personatge), 244
 Carnicero, Antonio, 158
 Carol, Josep, 180
 Carracci (pintor), 27
 Carreño, Juan, 28
 Carreras i Aragó, Francesc, 45
 Carreras i Aragó, Gaietà, 45
 Carreras i Aragó, Lluís, 45
 Carreras i d'Argerich, Josep, 26-27, 37, 171
 Carreras i Xurriach, Baudili, 37
 Carreras, Joan, 90
 Carulla, Vicenç, 229
 Casado del Alisal, José, 177-178, 180, 201
 Casagemas, Carles, 76, 250, 258
 Casamartina i Parassols, Josep, 127
 Casanovas, Anna Maria, 87, 94, 98, 109
 Casanovas, Enric, 116, 126
 Casas Abarca, Pere, 84
 Casas i Carbó, Ramon, 75, 84, 97, 112-113, 115, 122-123, 128, 134, 137-139, 144, 146, 148, 220, 224-226, 245
 Castaños, Francisco Javier, 193
 Castellano, Philippe, 114-115
 Castellano Ruiz, Casto, 16
 Castellanos, Manuel, 181, 198
 Castellbell, marquesos de, 64
 Castelló, Heliodor, 46
 Castiglione, Giovanni Benedetto, 196
 Castillo, Antonio del, 162, 176
 Castro Enríquez, duquessa de, 192
 Caterina, santa, 30, 184
 Caveda, 197-198
 Caxés, Eugenio, 196-198
 Cecília, santa, 177
 Cendoya, Isabel, 251
 Centelles, família, 213
 Cerdá, Francisco, 179
 Cerdà, Ildefons, 212
 Cervantes, Miguel de, 156, 190-191
 Cervelló, família, 213
 Cèsar, 134
 Céspedes, Pablo de, 129
 Champaigne, Philippe de, 28
 Charchoune, Serge, 94
 Chavannes, Puvis de, 113
 Chōbunsai Eishi, 63
 Chomon, Segon de, 97
 Choquet, Florencio, 191
 Churriguera, José Benito, 22
 Cid, el, 185
 Cirici Pellicer, Alexandre, 260-264
 Cisneros, cardenal → Jiménez de Cisneros, Francisco, 178
 Clapés, Aleix, 90

- Clarà, Josep, 146, 239-240, 245
 Clara, santa, 163, 184
 Clarasó, Enric, 75
 Clarós, José María, 200
 Clavé, Pelegrí, 210
 Cleòpatra, 134
 Climent X, 28
 Clopas, Isidre, 212-214, 221, 224
 Coello, Claudio, 28
 Coello de Portugal, Josefa, 192
 Colell Aznar, Mateu, 90
 Colell i Bancells, Jaume, 39-40
 Coll i Fort, Antoni, 229
 Coll, Isabel, 115, 135-136
 Colom, Cristòfor, 177-178, 190
 Colom i Agustí, Joan, 137-138, 144, 241
 Comas, Lluís, 229
 Combàlia, Victòria, 101
 Constable, John, 135
 Contreras, José Marcelo, 178
 Contreras y López de Ayala, Juan (marquès de Lozoya), 16
 Contreras y Muñoz, José Marcelo, 181
 Coquiot, Gustave, 243, 260
 Coromines, Joan, 227
 Coromines, Pere, 124
 Corp, Francesc, 79
 Cortada, Alexandre, 118
 Cossou, Paul, 244
 Creus, Manuel, 69
 Cristòfol, sant, 41
 Cruzada Villaamil, Gregorio, 164
 Cruz, Archibaldo de la, 100
 Cruz, de la (colleccionista), 230
 Cubas, Francisco de, 189
 Cuesta y Sánchez, Ángel, 199
 Cuyàs, Joan, 121

 Dale, Chester, 261
 Dalí, Salvador, 245
 Dalmau, Josep, 116, 127
 Dalmau, Lluís, 27, 37, 255

 Daniel i Molina, Francesc, 182
 Daoiz, Luis, 181, 198
 Darwin, Charles, 224
 David, Gerard, 133
 Davillier, Jean Charles (baró de Davillier), 218-219
 Davis, Lennie, 123
 Deering, Barbara, 134
 Deering, Charles, 38, 112, 115, 122, 128-129, 131-132, 134-136
 Deering Danielson, James, 132
 Deering, Marion, 134
 Degas, Edgar, 55, 75
 Delàs, Ferran de, 42
 Delâtre, Auguste, 55
 Delgado, Felipe, 191
 Demidoff, Anatoli (príncep Demidoff), 186
 Demotte, George Joseph, 127
 Depinet (comprador), 56
 Desplà, Lluís, 207
 Desvalls i de Sarriera, Joaquim (marquès d'Alfarràs), 30, 48, 64
 Dethomas, germanes, 244
 Dethomas, Jean Albert, 236
 Dethomas, Maxime, 236
 Dethomas, Valentine, 236
 Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, 259
 Díaz Carreño, Francisco, 179
 Díaz, Fèlix, 69
 Díaz Pinés, Ángel, 197
 Díaz Valera, José, 187
 Diògenes, 87
 Dodgson, Eduardo S., 69
 Domènech, Ignasi, 10, 115, 129, 149
 Domènech i Montaner, Lluís, 59, 70-72, 97, 212, 220-221
 Domínguez Bécquer, José, 186
 Domínguez, Manuel, 164
 Durand-Ruel, Paul, 117, 241
 Duran (membre d'una comissió), 32
 Dürer, Albrecht, 27, 38

- Durero, Alberto, 184
 Durrio, Paco, 121-122
- Egmont, Justus van, 134
 Eishō, 77
 El Greco → Theotokópulos, Domenico, 113-114, 117, 121-122, 135, 139, 176, 201
 Elias i Bracons, Feliu (Apa), 126-127
 Elias i Marchal, Miquel d', 161
 Eloï, sant, 35, 38, 45
 Enríquez Ferrer, Francisco, 200
 Escandón, 185
 Escobedo (pintor), 183
 Escrivà de Romaní i Fernández de Córdoba (marquès de Monistrol), 190
 Espalter, Joaquim (membre d'una comissió), 181, 198
 Espartero, Baldomero, 193
 Espeja, marquesa d', 192
 Espinal, Marian, 77
 Espona i Nuix, Antoni d', 226
 Espona, Jaume, 229
 Espronceda, José de, 175
 Esquilache, marquès d' → Gregorio, Leopoldo de, 177
 Esquivel, Antonio María, 196-197
 Estrany, Isabel, 107
 Estruch i Comella, Josep, 54, 115, 171
 Eulàlia, santa, 41
 Eusebi, Luis, 159
 Eyck, Jan van, 25
- Fabregat Marín, Isabel, 160, 238
 Fabrè i Oliver, Joan, 80-81, 83
 Fabrès, 82
 Falcó y d'Adda y Valcárcel, Manuel (comte de Fernán Núñez), 164-165, 168, 185, 187-188
 Falcó y Osorio, María del Rosario (duquesa d'Alba), 192
 Faraudo de Saint-Germain, Lluís, 209, 229
 Farreras, Elvira, 262, 265-266
- Feduchi → Martínez-Feduchi Ruiz, Luis, 16
 Felip II, 49, 179, 185
 Felip III, 49
 Felip IV, 187
 Felip Neri, sant, 214
 Fenollosa, Ernest, 74
 Fernández de Córdoba Cabrera y Argote Guzmán, Ricardo (comte de Torres-Cabrera), 129
 Fernández de Córdoba y Carondelet, María de la Encarnación (duquesa de Bailèn), 170
 Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas (duc de Medinaceli), 170, 192
 Fernández de Soto, Àngel, 251, 265
 Fernández de Velasco y Jaspe, José María Bernardino Silverio (duc de Frías), 185, 190
 Fernández Lacomba, Juan, 191
 Fernández, Rosendo, 190
 Fernán Núñez, comte (i duc) de → Falcó y d'Adda y Valcárcel, Manuel, 164-165, 185, 187-188
 Fernán Núñez, duquesa de, 192
 Fernán Núñez, família, 168
 Ferran, Andreu de, 31
 Ferrándiz, Bernardo, 175, 180, 185, 187
 Ferrándiz, Manuel, 180
 Ferran, Enric, 183
 Ferran IV, 177
 Ferran, Manuel, 183
 Ferran VII, 166
 Ferrant (membre d'una comissió), 181, 198
 Ferraz, Rafael, 189
 Ferrer, Antonio, 201
 Ferrer, Emili, 149
 Ferrer, Josep, 59
 Ferrer i Corriol, Antoni de, 9
 Ferrer i Soler, Josep, 53, 69
 Ferrer-Vidal i Soler, Josep, 39, 53, 129

- Ferriol i Busquets, Francesc, 79, 81
 Ferriol, Pere, 79
 Fiammingo, 18
 Fierros, Dionisio, 186
 Fiter Inglès, Josep, 42
 Fivaller, Joan, 182
 Flaugier, Josep Bernat, 26-27, 242
 Folch Rusiñol, Albert, 229
 Fondevila, Mariàngels, 117
 Fonollar, comte de, 48
 Fontagud, Josep, 55
 Fontana, Pere, 229
 Fontbona, Emili, 263
 Fontbona, família, 263
 Fontbona, Francesc, 26, 76, 90, 95, 98, 117-118, 139, 156, 160, 254
 Fontbona, Josep, 263
 Font i Gumà, Josep, 220-221
 Font, Josep, 102
 Forns, François, 243
 Fortuny i Madrazo, Henriette, 242
 Fortuny i Madrazo, Marià, 56, 97, 243
 Fortuny i Marsal, Marià, 54-56, 70-71, 121-122, 135, 164, 218-219, 242-243, 245
 Francesc d'Assís, sant, 177
 Francesc de Borja, sant, 189
 Francesc de Paula, sant, 195
 Francia, F., 195
 Franks, Augustus Wollaston, 69
 Freixa, Mireia, 93
 Frías, duc de → Bernardino Silverio Fernández de Velasco y Jaspe, José María, 185, 190
 Froutchmann, Susana, 107
 Fuentes y Ponte, Javier, 41
 Fusatane, Utagawa, 75
 Gabasa, Pilar, 105
 Galí, Francesc d'Assís, 146
 Gallego y Álvarez, Domingo, 188
 Gallissà, Antoni Maria, 97, 221
 Gallissà, Tomàs, 42
 Galwey, Enric, 146
 García, Juan, 201
 García, Lino, 186
 Garcia Llansó, Antoni, 54, 69, 74
 García Martínez, Juan, 177
 García (pintor), 190
 Garcia-Planas, família, 109
 Garcia-Planas, Josep M., 107
 Garcia-Planas, Plàcid, 103
 García Villamala, Justo, 182
 Garcilaso de la Vega, 180
 Garriga Roig, Lluís, 78, 255, 257
 Garrut, Josep M., 90
 Gascó, Joan, 37
 Gaspar, Joan, 101, 265-266
 Gaspar, Miquel, 265-266
 Gasull, Xavier, 142-143
 Gaudí, Antoni, 66, 90, 97, 212
 Gaulli, Giovanni Battista, 28
 Gay, Joan, 258
 Gener, Pompeu, 229
 Gerbault, Alain, 241, 246
 Geubels, François, 43
 Ghezzi, Egidio, 107
 Gibbons, Guillermo P., 69
 Gibert, Josep, 83
 Gil i Babot, Pere, 27
 Gili Esteve, Gustau, 265-266
 Gili i Roig, Baldomer, 149
 Gil i Serra, Leopold, 28
 Gil Nebot, Leopold, 28
 Gimpera, Teresa, 107
 Giner de los Ríos, Francisco, 40
 Giner, Maribel, 216
 Giol, Joan, 78
 Giralt-Miracle, Daniel, 92
 Girón, Rafael, 69
 Gisbert, Antoni, 168, 180-181, 185
 Godia Sales, Francisco, 229, 269
 Gogh, Vincent van, 70
 Gómez Cros, Antonio, 178-179
 Gomis, Josep A., 229

- Goncourt, Edmond de, 63-64, 70, 72
 Gonse, Louis, 63, 72, 74
 González Bravo, Luis, 188
 González, Dionisio, 49
 González, Nicolás, 199
 González Ruiz, Antonio, 199
 González, Victoria, 141
 González y Muñoz, Luis, 199
 Gonzalvo, Pablo, 178, 180
 Gosé, Xavier, 97
 Goya, Francisco de, 114, 117, 121-123, 135, 164, 173, 176, 184, 191, 198-199, 200
 Graells i Pinós, Josep (colleccionista), 258
 Gudiol i Cunill, Josep, 84, 226-228
 Güell, Eusebi, 66, 84
 Güell i Mercader, Josep, 67
 Guiteras (pintor), 146
 Gutiérrez Burón, Jesús, 157, 164, 167, 177, 188-190

 Haes, Carlos de, 178, 180, 187
 Hagiya Katsuhira, 61
 Halen, Francisco de Paula van, 179-180
 Hasegawa, 72
 Hasegawa Keika, 73-75, 80
 Hayashi Tadamasa, 61-62, 64, 74
 Hearn, Lafcadio, 64
 Helbig, Teresa, 107
 Herman, Antonio, 191
 Hernández Amores, Germán, 41, 177
 Herrer, José María, 179
 Hokkei, 77
 Holofernes, 242
 Homar, Gaspar, 72-73, 90, 229
 Hosoda Eishi, 63
 Huerta, Ramón de, 199
 Huet, José María, 200
 Hugo, Victor, 211
 Hugué, Manolo, 149, 258, 267
 Huguet, Jaume, 27, 37

 Ibáñez Callejo, Bernardo, 198
 Ichikawa Danjūrō VII, 76
 Ichikawa Ichizō, 74
 Il Guercino → Barbieri, Giovanni Francesco, 27, 195
 Illo, Pepe, 266
 Il Veronese → Caliarì, Paolo, 27
 Isabel II, 39, 48, 154, 178, 183, 192-193
 Isabel I la Catòlica, 178, 179

 Jacob, 245
 Jeroni, sant, 193, 227
 Jiménez Aranda, José, 185, 191
 Jiménez de Cisneros, Francisco (cardenal Cisneros), 178
 Jiménez Fernández, Federico, 188-189
 Joana la Boja, 178
 Joan d'Àustria, 187
 Joan, sant, 177
 Jordán, Lucas, 195-196
 Jordà, viuda de → Vilarrassa de Jordà, Francesca, 37
 Jordi, sant, 34, 38, 129
 Jori, Romà, 126
 Josep, sant, 30
 Jou, Pere, 127, 149
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 26
 Judit, 242
 Julià, Santiago, 258
 Junoy, Josep Maria, 126, 261
 Junyent, Eduard, 228
 Junyent, Oleguer, 65, 74, 76, 79, 116, 119, 134, 149, 220, 227, 229
 Junyent, Sebastià, 141, 146, 251, 253-254
 Junyer Vidal, Carles, 127, 251, 262, 266
 Junyer Vidal, Sebastià, 127, 146, 250-251, 262-263, 266

 Kahnweiler, Daniel-Henri, 250, 265-266
 Kanō Korenobu, 63
 Katsukawa Shunsen, 75
 Katsushika Hokusai, 55, 57, 63, 72, 75

- Katsushika Hokutei, 62
 Katsushika Taito, 72
 Keisai Eisen, 63, 72, 76
 Khokhlova, Olga, 255
 Kikukawa Eizan, 72
 Kintarō, 73
 Kiriū Kōshō Kaisha, 61
 Kitagawa Utamaro, 63, 71, 73
 Kobayashi Eitaku, 71
 Koch, Robert, 13
 Koma Kansai, 62-63
 Koma Kyūi, 63
 Kōno Bairei, 72, 75
 Kunichika, 77
 Kusakame Kinbei, 73
- Lacambra, Elisa, 107
 Lacomà i Fontanet, Francesc, 240
 La Fontaine, Jean de, 72
 Lafuente, Modesto, 174
 Laguna, José, 180
 Lamadrid, Miguel, 191
 Lanvin, Jeanne, 103
 Laplana, Josep de C., 99
 Laurencin, Marie, 270
 Laurent, 180
 Leonardo da Vinci, 184, 189
 Leonardo, José, 176, 198
 Lincoln, Emili, 229
 Lindau, Richard, 58-60, 78-79
 Lindau, Rudolph, 58
 Linde, Antonio de la, 197
 Linde, Paulino de la, 197
 Llimona, Josep, 125
 Llorenç, sant, 41, 177
 Llorens (pintor), 183
 Llovera, Josep, 146
 Llubià, Lluís Maria, 220, 267
 Llúcia, santa, 132
 Lluc, sant, 123
 Lluís Felip, 234
 Lluís XIV, 119
- Lluís XVIII, 233
 Lope de Vega, Félix, 178
 López Cepero, Manuel, 169, 184-185, 191, 194
 López Sopeña, Juan, 80
 López, Leopoldo, 158
 López, Vicent, 134
 López, Vicente (pintor), 135
 Lorenzale, Claudi, 30-32, 37, 175, 208-209, 218
 Lorenzo de Madrid, 227
 Loti, Pierre, 64
 Lozano, Isidoro, 177, 178
 Lozoya, marquès de → Contreras y López de Ayala, Juan, 16
 Lugini (comprador), 56
 Luna, Álvaro de, 177
 Llibre, Pere, 59, 69
- Macaya, Alfons, 229
 Machen, Jaime, 195
 Macías (protagonista d'una pintura), 177
 Madoz, Matilde, 69
 Madrazo, 122
 Madrazo, Cecília de, 218
 Madrazo, Federico de, 168, 174, 183, 192, 218, 234
 Madrazo, Luis de, 177
 Madrazo, Pedro de, 32, 34-35, 200
 Madrazo, Raimundo de, 56
 Madrazo, Ricardo de, 219
 Maestre, Vicente, 29
 Maeztu, Gustavo de, 121- 122, 146
 Mai, Miquel, 207
 Maiol, Salvador, 27, 242
 Manet, Édouard, 117-118
 Manjarrés i Bofarull, Josep de, 31-32, 38, 49
 Mansana Dordan, Josep, 58, 61, 64
 Mansana, família, 54
 Mansana Terrés, Josep, 61-64, 78, 80, 84
 Mantegna, Andrea, 35

- Manzano, Víctor, 166, 178-179, 185-189
 Mañach, Pere, 256, 261
 Maragall, Joan, 116
 Maragall, Joan Anton, 144
 Marcé, Roser, 107
 Marco, Santiago, 64, 84
 Marès, Frederic, 72, 77, 229
 Margarida, santa, 40, 44
 Mariategui, Carlos, 195
 Mariezcurrena i Corrons, Heribert, 44
 Marín de Pérez Seoane, Josefa (comtessa de Velle), 164, 166, 170, 186-190
 Maristany, Carles, 58-60, 79
 Maroto (colleccionista), 114
 Marquès, Francesc, 229
 Marquier, Lluís, 32
 Martí i Alsina, Pere, 183
 Martí i Alsina, Ramon, 160
 Martí i Monsó, Josep, 177
 Martínez Caviro, Balbina, 218
 Martínez de Irujo y Alcázar, Carlos (duc de Sotomayor), 134, 192
 Martínez-Feduchi Ruiz, Luis, 16
 Martínez, José, 185
 Martínez Martín, 174, 175
 Martín i Ros, Rosa M., 101-103, 105, 107, 109
 Martí, Pere, 31
 Martorell, Bernat, 34, 38, 45, 129
 Martorell, Jeroni, 221
 Martorell, Manuel, 66-68
 Mas, Adolf, 91-92
 Masanari, Shiomi, 63
 Mas i Fondevila, Arcadi, 146, 149
 Mas i Sans, Sinibald de, 65
 Masoliver (colleccionista), 258
 Masriera, família, 56, 58, 70
 Masriera i Manovens, Francesc, 56, 59, 81
 Masriera i Manovens, Frederic, 58
 Masriera i Manovens, germans, 56, 59, 81
 Masriera i Manovens, Josep, 56, 81
 Masriera, Lluís, 54, 57-58, 71, 81-84, 229
 Masriera Manovens, Josep, 58
 Massine, Léonide, 255
 Matas, Josep, 29
 Mateu, Carme, 84
 Mateu, Damià, 80-84
 Mateu, família, 54
 Mateu, Miquel, 229
 Matteis, Ambrogio de, 158
 Medicis, Fernando de, 176
 Medinaceli, duc de → Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas, Luis María, 170, 192
 Medinaceli, duquessa de, 192
 Medina, Sabino de, 200
 Medina Sidonia, duc de, 187
 Meifrèn, Eliseu, 121-123, 146
 Meissonier, Jean Louis Ernest, 173, 190
 Mélida, Enrique, 179, 185-188, 234
 Méliès, Georges, 97
 Mencarini, Albino, 67
 Mencarini, Juan, 64-65, 67-70, 79
 Mendoza, Cristina, 139
 Mendoza, Francisco de, 178
 Mendoza, José de, 193, 198-199
 Mengs, Anton Raphael, 27
 Mensaque, Antonio, 191
 Mercadé, Benet, 28, 177, 179
 Mercadé, Jaume, 77
 Mestre de Frankfurt, 133
 Mestre, Jeannine, 101
 Mestres i Oñós, Apelles, 70-72, 74, 219-220
 Mestres, Josep Oriol, 219
 Mezquita y de Pedro, Joaquín, 184
 Migeon, Gaston, 64, 74
 Miquel i Badia, Francesc, 9, 35-39, 55
 Miquel, Salvador, 229
 Mirabent, Josep, 183
 Miralles, Hermenegild, 72-73
 Mirambell, Joan, 78
 Miret i Vidal, Anna, 243
 Mir, Joaquim, 76, 124, 220, 229, 245, 258

- Miró, Joan, 245
 Miró, Toni, 102, 107
 Mir (tapisser), 90
 Mistral, Frederic, 214
 Modesto de la Asunción, 128
 Molins, marquès de → Roca de Togores
 y Carrasco, Mariano, 187-188
 Molins, Miquel, 103-104
 Mompou, Josep, 90, 94
 Monet, Claude, 55, 70, 117-118
 Monistrol, marquès de → Escrivà de Ro-
 maní i Fernández de Córdoba, 190
 Montaña, Pablo, 128
 Montelo, marquesa de, 192
 Monter, Josep, 160
 Montpalau, Antoni de, 9, 87, 99, 103, 105,
 108-109
 Montpalau, Maria de, 99
 Montpensier, duc de → Orleans, Felipe
 de, 185-186, 190-192
 Montseny, Assumpció, 16
 Moragas, Antoni, 229
 Moragas, Josep, 229
 Moragas, Miquel, 59
 Moragas, Tomàs, 46
 Morales, Luis de, 128, 162, 176, 195, 200
 Morgades i Gili, Josep, 40, 128, 212, 226
 Morisot, Berthe, 118
 Morny, Carlos Augusto de (duc de Morny),
 184
 Morral, Eulàlia, 89
 Moya, Pedro de, 162, 176, 193
 Mozzotti (comprador), 56
 Muncunill, Lluís, 97
 Murasaki Shikibu, 63
 Murillo, Bartolomé Esteban, 27, 35, 114,
 128, 161-164, 184, 191, 194-196, 199
 Mustarós, Joaquim, 78
 Nadal, Jordi de, 28
 Nakamura Shikan IV, 74
 Narváez, Ramón María, 193
 Navarro, Sergio, 55-56, 71
 Navas, Lluís de, 114
 Neró, 177
 Nicolau de Bari, sant, 29
 Noè, 88
 Nogués, Francesc Xavier, 127
 Nonell Monturiol, Isidre, 75-76, 113, 138,
 144-146, 245, 257
 Nuez, Margarita, 107
 Nunyes, Pere, 38
 Núñez de Balboa, Vasco, 179
 Obregón, Tirso de, 191
 Ochoa de Mañach, Josefa, 261
 O'Donnell, Enrique, 188
 O'Donnell, Leopoldo (duc de Tetuán),
 188
 Ōgata Kōrin, 63, 73
 Ógino, Filomena, 79
 Okakura Kakuzō, 64, 78
 Olea (banquer), 190
 Oliva i Milà, Joan (Oliva de Vilanova), 221
 Oliva, Víctor, 72-73
 Olivé i Busquets, Domènec, 127
 Oliver Bauzà, Josep, 78
 Oliveres, Vicenç, 59
 Olivier, Fernande, 139
 Oller, Josep, 229
 Oller, Narcís, 52
 Opisso, Ricard, 52, 146-147
 Orgaz, comte d' → Ruiz de Toledo, Gon-
 zalo, 266
 Orleans, Felipe de (duc de Montpensier),
 185-186, 190-192
 Ors, Eugeni d', 118, 260
 Ortego y Vereda, Francisco, 173
 Ōsawa Nankoku, 61
 Osma, Guillermo de, 219
 Osorio de Moscoso y Carvajal, José Ma-
 ría (duc de Sessa), 170
 Osorio y Zayas, Nicolás (duc de Sesto),
 189

- Ossó, Joan, 258
 Osuna, duc d' → Téllez-Girón y Pimentel, Francisco de Borja, 159
 Otani Shido, 74
 Otero, Jaume, 240
 Outumuro, Manuel, 107
- Pacheco, Francisco, 191, 194
 Padilla, Rafael, 146-149
 Palau i Fabre, Josep, 90, 92, 94, 248, 253, 261, 268
 Palau i Oller, Josep, 77, 90, 92, 94
 Pallarès, Manuel, 249, 254-255
 Palmaroli, Vicente, 164, 166, 168, 187
 Palos, Tomás, 179
 Pams, Jules, 118
 Panner, Agustí, 69
 Pantoja de la Cruz, Juan, 49
 Panyella, Vinyet, 11, 111
 Par, Antoni, 229
 Parcerisa, Francesc Xavier, 211
 Pareja, Juan de (pintor), 196
 Parody, Concepción, 201
 Partagàs, Rossend, 229
 Pascó, Josep, 9, 72, 74
 Pascual i Inglada, Sebastià-Anton, 29-30, 161, 171
 Pascual, Iu, 146
 Pasqual Benigani, Enriqueta, 77
 Paulí, Elisa, 69
 Pau, sant, 177
 Pedro, Isabel de, 107
 Peel, Edmund, 244
 Peemans, Gerard, 134
 Pelayo, don, 177
 Peleguer, Miguel, 184
 Peleguer, Vicente, 184
 Pellicer, Carles, 72-73
 Pellicer, Josep Lluís, 70-74
 Peñalosa, Juan de, 129
 Peñalver y López, Nicolás, 48-49
 Peralta del Campo, Francisco, 190
- Pere, sant, 121-122, 178, 245
 Pérez, Antonio, 185
 Pérez Rubio, Antonio, 187
 Pérez Villaamil, Eduardo, 196
 Pérez Villaamil, Jenaro, 165, 196
 Pericas, Josep M., 91
 Perillon, J. M., 81
 Pertegaz, Manuel, 100, 102, 105, 109
 Perucho, Joan, 99
 Perugino, Pietro, 196
 Perzynski, Friedrich, 72
 Petrarca, 43
 Picasso López, María, 248
 Picasso, Pablo, 10, 112, 137-143, 146, 234, 243, 245, 247-271
 Pichot Gironès, Ramon, 125, 238, 258
 Pidelaserra, Marià, 76, 94, 125
 Pierrot, 241, 246
 Piferrer i Fàbregas, Pau, 209-211
 Pi i Arimon, Andreu Avel·lí, 29
 Pilat, 30
 Pincell (pseudònim) → Utrillo i Morlius, Miquel, 139
 Pineda, Mariana, 181
 Pirozzini, Carles, 114, 117
 Pissarro, Camille, 118
 Pizarro, Cecilio, 186
 Pla Armengol, Ramon, 13-14, 16
 Pla i Montseny, Núria, 9, 13-14, 16, 23, 24
 Pla, Josep, 112
 Plandiura i Pou, Lluís, 126-127, 129, 132-134, 136-138, 140-144, 229, 254-256, 258-259, 267
 Planella i Roure, Alexandre, 46
 Poilloüe de Saint Périer, comtessa de, 245
 Poncetton, François, 64
 Ponte, Teodoro, 200
 Porcioles, Josep Maria de, 262, 267
 Porion, Louis-Charles, 193
 Porta Galobart, Josep, 80-82
 Porter, Josep, 88
 Porter Moix, Miquel, 88

- Prats i Rodés, Joan, 215-217
 Prats, Pere, 217
 Previtali, Giovanni, 25
 Prouté, Paul, 242-243
 Puebla, Dióscoro, 177-178, 181, 197
 Puente, marquès de la → Zavala y de la
 Puente, Juan de, 170
 Puigdollers, Rodolf, 32
 Puigferrer, Joaquim Maria, 229
 Puiggarí i Llobet, Josep, 37, 42, 44, 48,
 66, 115
 Puig i Cadafalch, Josep, 97, 225
 Puig, Jordi, 104-105
 Pujol, J., 146
 Pujol, Josefa, 53
 Pujol, Roser, 103
 Pullitzer, Joseph, 135
- Quesada (dibuixant), 149
 Quijote, don, 185, 188-189, 191, 220
 Quintana Badia, Carlota de, 192
 Quintana (pintor), 200
 Quinto, baró de, 114
- Radenez, Laura, 71
 Rafael, 25, 35
 Raillard, Edmond, 118
 Ramallal, Teresa, 107
 Ramírez, Sanç, 179
 Ramon i Navarro, Artur, 149
 Ramon i Vendrell, Artur, 116, 148
 Ramsden, Henry Alexander, 69
 Ravetllat, Joaquim, 13-14
 Regordosa i Jover, Maria, 9
 Regoyos, Darío de, 113, 125, 135, 137-138, 143
 Regoyos, Isabel de, 134
 Rembrandt, 35, 170
 Renart, Dionís, 76
 Renoir, Pierre-Auguste, 118
 Requesens, família, 213
 Reventós, Jacint, 249-250
 Reventós, Ramon, 249-250
- Reverter, Teresa, 109
 Ribera, 113-114, 121, 122, 162, 196, 198
 Ribera, Carlos Luis de, 175, 181
 Ribera i Cirera, Joaquim, 243
 Ribera i Cirera, Romà, 243
 Ribera, Josep de, 161, 193
 Ribes Daura, Joan, 75
 Ribot (pintor), 183
 Richardson, John, 139, 250
 Riera, Alexandre, 258
 Rigalt, Lluís, (pintor), 64, 183
 Rigau, Jacint, 28
 Rincón, Antonio del, 200
 Ríos, 198
 Riquer, Alexandre de, 70-72, 97, 121-122
 Rius i Taulet, Francesc de Paula, 67
 Rivero, José, 163
 Riviére (colleccionista), 229
 Riviére, Margarita, 101, 105
 Robert, Salvador, 149
 Robusti, Iacoppo (Tintoretto), 28
 Rocabruna, Francesc de (baró de l'Albi),
 38
 Roca de Togores y Carrasco, Mariano
 (markuès de Molins), 187-188
 Roca i Roca, Josep, 215-217
 Rocamora, Lluís, 229
 Rocamora, Manuel, 9, 229
 Rodés, Gertrudis, 217
 Rodés, Vicenç, 27
 Rodin, François-Auguste, 117
 Rodon, Pau, 91
 Rodríguez-Aguilera, Cesáreo, 247, 263,
 266
 Rodríguez de Guzmán, Manuel, 177, 199
 Rodríguez, Miquel, 107
 Rodríguez, Pedro, 97, 102
 Rodríguez, Ramón, 189
 Rogent i Amat, Amèlia, 212
 Rogent i Amat, Elies, 31-32, 183, 212-214,
 220
 Rogent i Massó, Joan, 212-213

- Roig i Raventós, Emerencià, 149
 Roig i Raventós, Josep, 229
 Roig, Pau, 240
 Romero de Torres, Enrique, 129
 Romero de Torres, Julio, 125, 136
 Romero, Txema, 94
 Romeu, Pere, 113, 139, 257
 Romilly, M., 244
 Rosa (filla adoptiva de Manolo Hugué), 267
 Rosales, Eduardo, 135, 164, 166, 177, 187, 189
 Rosa, santa, 30
 Ros i Batllellé, Vicenç, 229, 230
 Rosich (colleccionista), 230
 Rothschild, Henri de, 240
 Roujon, Henry, 235-236
 Rovira, Leopold, 32
 Roviralta, Raül, 229
 Royes, Manuel, 92
 Rubens, Peter Paulus, 35, 49, 191
 Rubio, Federico, 191
 Rubió i Bellver, Joan, 91
 Ruilópez, Ambrosio, 229
 Ruilópez, Pedro, 229
 Ruiz Blasco, Salvador, 269
 Ruiz de la Prada, Agatha, 102
 Ruiz de Toledo, Gonzalo (comte d'Orgaz), 266
 Rusiñol i Prats, Santiago, 70, 71, 75, 97, 111-112, 120, 122, 124, 131, 139, 146, 148, 149, 220, 222, 224, 235-238, 240, 243-246, 251, 253, 258, 269
 Sabartés i Gual, Jaume, 255-257, 260, 265-267
 Sadurní, Antoni, 34
 Sala Ardiz, Josep, 269
 Sala, Felip Jacint, 46, 52, 126
 Sala, Teresa M., 91
 Salabert y Pinedo, Narciso de (marquès de la Torrecilla), 189-190
 Salamanca y Mayol, José de (marquès de Salamanca), 163, 171, 184-185, 191, 212
 Salmerón, Nicolás, 236
 Salvá, Amalia, 181
 Salvà, Josep, 229
 Salvatierra, Francisca, 162, 195
 Salvatierra, Ramón, 198
 Salvatierra, Valeriano, 162
 Salvat Papasseit, Joan, 115
 Sánchez, Apolinar, 130, 134
 Sánchez Blanco, Pedro, 188
 Sánchez Saulea, Sebastià, 39, 115, 149
 San Juan, Ricardo, 191
 Sano Jirozaemon, 76
 Sans, Francesc, 177, 179
 Sans, Lluís, 107
 Santacana i Campmany, Francesc, 208-211, 214, 218, 228
 Santacana i Romeu, Francesc, 209, 228-229
 Santacana i Soler, Jaume, 208, 228
 Santos, Ángeles, 94, 98, 103
 Sarriera, família, 213
 Sarsanedas, 84
 Saurí, Manuel, 29
 Sauri, Pedro, 242
 Savry, M. de, 187
 Sawamura Tanosuke II, 76
 Sawamura Toshio, 74
 Sebastián Gabriel, infante, 185-189
 Sebastià, sant, 162, 184, 186, 195-196
 Segura, Santiago, 115-116, 119-120
 Seligmann, François-Gérard, 243
 Seligmann, Jacques, 129, 243
 Sellés Ógino, Jideko, 79
 Sellés Valero, Juan, 79
 Sentmenat, marquesos de, 64
 Serra, Antoni, 72-73
 Serra Argenter, Josep, 31
 Serra, Eulàlia, 28
 Serra i Gibert, Jaume, 32, 34-35, 38, 42

- Serra, Josep, 189
 Serra (pintor), 183
 Serra Vilaró, Joan, 128
 Sert, Josep Mari, 118, 238, 241, 245
 Sessa, duc de → Osorio de Moscoso y Carvajal, José María, 170
 Sesto, duc de → Osorio y Zayas, Nicolás, 189
 Sevilla, Juan (pintor), 183
 Sewing, Hugo, 79
 Shibata Zeshin, 62-63
 Shigeharu Haruna, 75
 Shitomi Kangetsu, 73
 Shunbaisai Hokuei, 76
 Sibilla, 135
 Simonetti, Attilio, 55, 56
 Simó, sant, 28
 Sisley, Alfred, 118
 Sisqueu, Alfred, 77
 Smith i Marí, Ismael, 77, 120, 149
 Socias, Immaculada, 115, 129, 156
 Sòcrates, 177
 Soldevila, Carles, 78
 Soler, Benet, 250, 258
 Soler i March, Alexandre, 81-83
 Soler i Palet, Josep, 229
 Soler i Rovirosa, Francesc, 52, 69
 Soriano Murillo, Benito, 178
 Soriano, Ramon, 42
 Sorolla i Bastida, Joaquim, 235, 239-240, 243, 246
 Sotomayor, duc de → Martínez de Irujo y Alcázar, Carlos, 134, 192
 Sotomayor, duquessa de, 192
 Spiridion, Joseph, 56
 Sporza, duquessa de, 241
 Starnina, Gherardo, 37
 Stewart, William Hood, 55
 Stillfried, Raimund von, 73
 Suárez Llanos, Ignacio, 178
 Sucarrats, Enriqueta, 210
 Sugranyes, Josep, 68
 Sunyer Miró, Joaquim, 116-117, 125-127, 135-138, 143-144, 146, 244, 257
 Suqué, Artur, 83
 Suzuki Harunobu, 63
 Tachard, Paul, 129-130, 132-133
 Takahashi Hiroaki, 73
 Takizawa Kiyoshi, 72
 Tapiró, Josep, 97, 182-183
 Tarascó, Eduard, 59
 Tegeo, Rafael, 186
 Tenorio, Don Juan, 175
 Terça, Jaume, 43
 Tetuán, duc de → O'Donnell, Leopoldo, 188
 Texidor (pintor), 183
 Theotokópulos, Domenico (El Greco), 113-114, 117, 121-122, 135, 139, 176, 201
 Ticià, 27-28, 114, 193
 Tiépolo, 191
 Tintoretto → Robusti, Iacoppo, 28
 Tirinnanzi, Luis, 161
 Toda i Güell, Eduard, 64-68, 70, 79, 81, 229
 Togores i Muntades, Josep de, 78, 97, 99, 100, 125-127
 Togores, Teresa de, 100, 106
 Toledo, Antonio de, 187
 Tolosa Giralt, Lluís, 10
 Torii Kiyonaga, 57
 Torra, Anna Maria, 266
 Torrecilla, marquès de la → Salabert y Pinedo, Narciso de, 189-190
 Torrella Niubò, Francesc, 92
 Torrelles, 213
 Torrents i d'Amat, Estanislau Pere Nolasc, 183
 Torres-Cabrera, comte de → Fernández de Córdoba Cabrera y Argote Guzmán, Ricardo, 129
 Torrescassana, 183
 Torrescassana, Francesc, 183

- Torres Garcia, Joaquim, 123-125
 Torres, Pascual, 196, 198
 Tórtola Valencia, Carmen, 9, 77, 97
 Tōshūsai Sharaku, 63
 Totote (vídua de Manolo Hugué), 267
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 70
 Toyohara Chikanobu, 57
 Toyohara Kunichika, 71, 74
 Toyotomi Hideyoshi, 74
 Trenc, Eliseu, 10, 118, 233
 Trias (pintor), 183
 Trias, Xavier, 101
 Trinxet, Avellí, 124
 Tsukimoto Takezo, 76
 Tsukioka Yoshitoshi, 63, 73, 76
 Turró, Ramon, 13
 Tusquelles, Miquel, 146
- Urgellés, Augustí, 69
 Urgellès, Fèlix, 59
 Urquizar, Antonio, 159
 Urrabieta, Vicente, 155, 165
 Utagawa Fusatane, 75
 Utagawa Hiroshige, 57, 63, 72, 73, 75-76
 Utagawa Hiroshige II, 73
 Utagawa Hiroshige III, 67, 71
 Utagawa Kunichika, 76
 Utagawa Kunisada, 63, 69, 74, 76
 Utagawa Kunisada II, 56
 Utagawa Kuniyasu, 71, 73
 Utagawa Kuniyoshi, 72, 73, 76
 Utagawa Toyoharu, 62
 Utagawa Toyokuni, 62, 74
 Utagawa Toyokuni I, 76
 Utagawa Yoshiiku, 76
 Utagawa Yoshikata, 76
 Utrillo, 146
 Utrillo, Antoni, 149
 Utrillo, família, 116, 148
 Utrillo i Morlius, Miquel (Pincell), 10, 76, 111-132, 134-144, 146-150, 224, 225
 Utrillo i Vidal, Miquel, 112, 149
- Valdés Leal, Juan de, 191
 Valdivieso, Domingo, 178, 185
 Valenciano, José, 229
 Valera, Juan, 174
 Valerià, sant, 177
 Valldeperas Merich, Eusebi, 114, 171, 179
 Vallés, Lorenzo, 178, 189
 Vallet i Piquer, Josep, 42, 46
 Vallmitjana, Agapit, 46, 183
 Vargas, Luis de, 194
 Vázquez, Óscar, 153, 157, 159, 161, 163, 191
 Veciana, Florenci, 127
 Vega de Armijo, marquès de la → Aguilar y Correa, Antonio, 169
 Vega, Pedro, 190
 Vehil i Velarde, Manuel, 216-217
 Velarde, Pedro, 181, 198
 Velasco, Alberto, 27, 37, 39, 41, 45, 121, 149
 Velázquez, Diego de, 27, 114, 117, 135, 191
 Velle, comtessa de → Marín de Pérez Seoane, Josefa, 164, 166, 170, 186-190
 Venturi, Lionello, 25
 Vera, Alejo, 177
 Vera y Calvo, Juan Antonio, 181
 Verdaguer, Màrius, 74, 78
 Verdú, Joaquim, 104
 Vergós, germans, 37, 132
 Vergós, Pau, 132
 Vertunni (comprador), 56
 Vidal, Dolors, 128, 146, 148
 Vidal, Francesc, 59, 72, 73
 Vidal, Jaume, 116
 Vidal, Sebastià, 69
 Vidal Ventosa, Joan, 229, 261, 265
 Viladomat, Antoni, 27, 34, 36
 Viladrich, Miquel, 97
 Vila i Rafart, Francesc, 37
 Vilarrassa de Jordà, Francesca, 37
 Vilaseca, Josep, 59, 97
 Vilató Ruiz, Josep, 249, 267
 Vilató Ruiz, Xavier, 249, 267
 Vilella, Gaietà, 229

- | | |
|--|--|
| Villajos, Nemesio, 201 | Yamada Kotarō, 76 |
| Villar, Francesc de Paula (membre d'una
comissió), 32 | Yamauba, 73 |
| Villasante, Ángela, 199 | Yáñez de la Almedina, Fernando, 184 |
| Villegas, José, 114, 190 | Ynglada, Pere, 78 |
| Viñas i Genís, Ricard, 10, 77, 80 | Yong Heng, 67 |
| Viñas, J., 229 | Ysern, Pere, 76 |
| Viollet, Gustave, 149 | Yugo, Ignacio, 200 |
| Vivien, 235 | Yusuf III, 218 |
| Wagener, Gottfried, 61 | Zamacois, Eduardo, 166, 168, 188-190 |
| Wagner, Richard, 244 | Zavala y de la Puente, Juan de (marquès
de la Puente), 170 |
| Wakasaya Yoichi, 79 | Zervos, Christian, 264, 269 |
| Watanabe Nobukazu, 57 | Zorrilla, José de, 175 |
| Watteau, Jean-Antoine, 114 | Zubiaurre, Ramón de, 116, 125, 146 |
| Welles, Orson, 87 | Zubiaurre, Valentín de, 116, 125, 146 |
| Weyden, Roger van der, 184 | Zuloaga, Ignacio, 113, 117, 224, 236-237,
239-240, 243, 246 |
| Whistler, James Abbot McNeill, 75, 234 | Zurbarán, Francisco de, 27, 135, 191 |
| Wohlguemuth, M. E., 183 | |

Aquesta edició de MERCAT DE L'ART, COL-
LECCIONISME I MUSEUS s'ha compost amb
el tipus Hoefler Text, dissenyat per Jona-
than Hoefler, i s'ha acabat d'enquadernar
el nou d'octubre de dos mil catorze.