

El colleccionisme internacional de vidres hispànics

IGNASI DOMÈNECH
Museus de Sitges

El vidre, un material de síntesi realitzat amb materials senzills i comuns, ha donat, des del seu naixement, magnífics exemples a la història de les arts de l'objecte amb el desenvolupament de tècniques formatives i decoratives extremament complexes. A la península Ibèrica, al llarg del Renaixement i del primer Barroc, la producció de vidre sumptuari, bàsicament a Catalunya i a Castella, va generar uns objectes demandats no solament a les taules aristocràtiques, sinó que, ja a finals del segle xv, constituí un element comú dins l'àmbit del colleccionisme. Aquest fet, estès entre l'aristocràcia d'arreu d'Europa, generà en aquells períodes la creació de diferents col·leccions on els vidres ostentaven el rol de les obres més preeminents dins l'àmbit de l'*artificia-lia*, això és, dins l'àmbit dels objectes creats per la mà de l'home. Cal recordar, per exemple, la col·lecció de vidres que construï Isabel la Catòlica o monarques de la casa d'Àustria com Felip II o Felip III, en sintonia amb altres com Francesc I a França o nobles europeus com l'arxiduc Ferran II d'Àustria.¹

Els vidres hispànics, especialment els realitzats a Catalunya entre 1500 i mitjans del segle xvii constituïren un dels exemples de major qualitat dins el que ja al segle xvi s'anomenà la *Façon de Venise*. Aquesta denominació es refereix a la producció de vidre sumptuari realitzat a diversos països seguint les tècniques muraneses a partir de la difusió de la producció imitant el *cristallo*

1. Domènech, 1999: 492.



FIGURA 1. Copa. Catalunya, segona meitat del s. XVI. Museu Gran Curtius (Lieja) (inv. núm. B/737).

venecià, inventat cap a 1450 a Murano. Aquest era un vidre transparent i incolor d'aparença cristal·lina que suposà una fita definitiva en l'òrbita de la producció de vidre a l'Europa del Renaixement. La comercialització d'aquests vidres arreu del continent i la irradiació de la seva producció per diferents països europeus, malgrat l'intent per part de les autoritats venecianes de mantenir el secret de la seva elaboració, propicià una transformació de la creació en diferents àrees vidrieres mitjançant la imitació d'aquelles formes i tècniques formatives a través de diverses interpretacions locals (figura 1). El resultat foren uns vidres amb unes característi-

ques regionals que sovint permeten una clara atribució als seus orígens. En alguns casos, però, la diferenciació de les formes i les tècniques venecianes és molt difícil.

A aquesta dificultat d'atribució cal afegir el fet de l'absència de les marques que en altres produccions com l'argenteria, i sovint en la ceràmica, faciliten aquestes tasques. Únicament en alguns casos en què els objectes estan decorats amb escuts o citacions gravades o esmaltades, podem trobar una ajuda precisa per a conèixer el seu lloc d'execució i, a vegades, fins i tot l'any.

Catalunya esdevingué un dels centres de producció més rellevants de vidres a la manera veneciana, i aquests es distribuïren per diversos països europeus, de manera especial a Itàlia, on compartien espais a les taules i a les col·leccions amb les formes muraneses.²

Un cas interessant de colleccionisme de vidre a cavall entre el segle XVI i el XVII és la col·lecció del cardenal Francesco Maria del Monte (Venècia, 1549 - Roma, 1627). Del Monte, que obtingué la porpra l'any 1588, ha passat a la història per ser un dels protectors de Caravaggio, del qual posseï nou obres, entre elles el cap de *Medusa* dels Uffizzi o la *Santa Caterina d'Alexandria* de la

2. Riaño, 1890: 234. Sabem que els vidres catalans van ser adquirits pel papa Alexandre VI, encara que no podem atribuir correspondències entre la documentació i les formes de vidre conservades.

collecció Thyssen. A les parets de la seva residència penjaven obres de Rafael, Tizià, Annibale Carraci, Polidoro, Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo o Guido Reni, entre d'altres. Del Monte s'envoltà d'altres elements característics del colleccionisme del manierisme com coralls, objectes de cristall de roca, ametista o àgata, que configuraven per si sols un dels conjunts més amplis d'objectes de pedres dures de la Roma del seu temps. El cardenal construí una collecció de vidre de 500 exemplars, alguns d'origen català, que compartien espai amb el grup majoritari de factura muranesa, toscana i amb alguns exemples de vidres de factura nord-europea.

La correspondència que mantingué amb el Gran Duc de Toscana, Ferran I (1549-1609), demostra com el colleccionisme de vidre sumptuari era una pràctica comuna a Roma i a Florència entre el darrer quart del segle XVI i el primer quart del XVII i que aquest tenia estretes connexions internacionals, resultat de l'existència d'un mercat consolidat en aquest camp.³

Podem conèixer part de la collecció del cardenal venecià mitjançant els dibuixos realitzats que el pintor i gravador Giovanni Maggi (Roma, 1566?-1620?) realitzà l'any 1604.⁴ Els mil sis-cents dibuixos de formes de vidre, recollits en quatre còdexs, es conserven, el primer i el quart, a la Biblioteca Nacional de Florència dins el Fons Magliabechiano i el segon i el tercer en el gabinet de dibuixos i gravats dels Uffizi.⁵ La *Bichierografia* de Maggi és, doncs, com una mena dde compilació virtual dels cinc-cents vidres de la collecció de Del Monte. Els dos primers volums presenten formes majoritàriament degudes a forns toscans i venecians, algunes d'elles de la collecció del cardenal, tal com Maggi escriu a la dedicatòria. És curiós assenyalar que els altres dos reculls de dibuixos presenten formes sorgides de la imaginació del gravador.⁶ Són objectes de formes impossibles que, malgrat mantenir alguns trets morfològics d'un objecte de vidre bufat, com el peu, la base i els brocs o obertures de qual-

3. Barocchi, 1977: 4. Així ho demostra una carta a Ferran I del 5 d'agost de 1607 en què dona les gràcies pels dos vidres que el Gran Duc li havia enviat per donar-los a l'ambaixador de França a Roma. La carta notificava que els dos vidres s'havien trencat estan ja en mans de l'ambaixador i que aquest demanava al cardenal la possibilitat de rebre'n d'altres, cosa que aquest retransmeté al duc florentí.

4. Vegeu Rodríguez García, 1989: 181-191. Rodríguez identifica vint-i-vuit vidres catalans entre els dibuixos de Maggi, encara que al nostre entendre la llista es podria ampliar fins a trenta-set.

5. Hi ha una edició facsímil dels quatre còdexs editada per P. Barocchi a Florència l'any 1977.

6. Maggi, 1977.

sevol contenidor, estan més propers a la cultura artística del surrealisme del segle xx que no pas a la imaginació dels epígons del manierisme.

Podem identificar alguns exemples de vidre català a la *Bichierografia* de Giovanni Maggi, el que ens dóna a entendre el posicionament de la vidrieria hispànica en el mercat i el colleccionisme italià del període, compartint espai amb les manufactures florentines, venecianes i també del nord d'Europa.

Maggi reproduceix un grup de pitxers, tots ells amb tapa, decorats amb diferents mètodes decoratius com l'aplicació de caboixons, esmalt, fils de lacticini o gravats (figura 2a i 2b). També trobem a la *Bichierografia* un vas amb nanses de clara filiació catalana del qual coneixem diversos exemples, el més conegut dels quals és el conservat en el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, procedent de la col·lecció Cabot i que pensem que va pertànyer a la col·lecció d'Isabel la Catòlica (MADB 23. 280).



2a



2b

FIGURA 2a. Pitxell. G. Maggi. *Bichierografia*, vol. 1, pàg. 10.

FIGURA 2b. Pitxell. Catalunya ca. 1580. The Hispanic Society of America (Nova York) (inv. núm. T351).

Un altre exemple és el conservat en la col·lecció Knauf de Lieja, col·lecció que veurem més endavant. Altres exemples són copes, confiters o gerres. Una de les formes més extravagants recollides per Maggi és una llàntia sobre un peu de copa que sembla *a priori* una obra de passantia, però l'existència de dues peces similars, una en el museu abans citat de Barcelona (MADB 23.290) i en el museu de Corning (EUA) (79.3.280), ens podria fer pensar que es tractava d'una forma comuna en l'àmbit de la producció d'objectes per a la il·luminació (figura 3a i 3b).



3a



3b

FIGURA 3a. Llàntia. G. Maggi. *Bichierografia*, vol. 2, pàg. 281.

FIGURA 3b. Llàntia. Catalunya, cap a 1600. Corning Museum of Glass (Corning, Nova York) (inv. núm. 79.3.280).

Entre els diferents objectes de vidre català que recull el gravador, podem assenyalar diversos aiguamans en forma de lleó, dels quals conservem diferents exemples en el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona o la col·lecció Knauf, entre d'altres (figura 4a i 4b).



4a



4b

FIGURA 4a. Aiguamans en forma de lleó. G. Maggi. *Bichierografia*, vol. 2, pàg. 153.

FIGURA 4b. Aiguamans en forma de lleó. Catalunya, segona meitat del s. xvi, Col·lecció Lothar Knauf.

Al llarg del segle XVIII el colleccionisme de vidre venecià i el realitzat a la manera veneciana decaigué. El gust de l'aristocràcia europea es decantà vers el colleccionisme d'objectes de cristall bohemí i germànic, tallat i gravat. Aquest nou tipus de vidre, nascut a Anglaterra en el darrer terç del segle XVII i perfeccionat en els forns bohemis des de principis del segle XVIII, allunyà el vidre a la manera veneciana dels espais domèstics benestants i els del collec-

cionisme. Aquesta nova varietat del vidre cristallí oferia la possibilitat de creació de formes i acabats similars als dels objectes del cristall de roca, mitjançant la talla o el gravat, creant formes i decoracions en connexió a les efectuades en cristall de roca a Milà i a Praga a finals del manierisme.

Ja des del segon terç del 1700 la vidrieria veneciana, malgrat els seus esforços d'oferir un catàleg cada vegada més sofisticat de formes i un elaborat repertori d'acabats, començà a perdre la seva hegemonia fins a la seva pràctica desaparició a finals de segle amb l'ocupació de Venècia per les tropes napoleòniques, l'any 1797. La col·lecció de vidre venecià instal·lada per Frederic IV en un cambril del castell de Rosenborg a Copenhaguen l'any 1714 significà el cant del cigne d'aquest tipus de colleccionisme.

Per altra banda, l'inici de la producció de porcellana a Europa a la segona dècada del segle XVIII, primer a Alemanya i seguidament a França, quasi dos segles després de diversos assajos infructuosos per desvetllar el secret de la seva elaboració, significà una competència molt dura per als vidres venecians i els de la seva àrea d'influència.

Els vidres espanyols desaparegueren totalment de l'àmbit del colleccionisme europeu d'aquell període. Les produccions andaluses, de caire bàsicament utilitari o decoratiu no podien rebre l'atenció del colleccionisme culte i de representació, així com els vidres castellans que, després d'un breu període d'emmirallar-se en les produccions muraneses, havien perdut tota referència a aquell gust refinat que caracteritzava les produccions de Cadalso de los Vidrios del segle XVI (figura 5).



FIGURA 5. Gerra. Saler i especier. Catalunya, s. XVIII, Museu del Cau Ferrat de Sitges (inv. núm. 31013).

Per altra banda, l'inici de la producció de la manufactura reial de La Granja, creada per Felip V, mai va oferir uns vidres de qualitat suficient com per competir amb la manufactura francesa de Saint Gobain i sobretot la dels vidres sorgits dels forns bohemis. De fet, des de l'inici de la seva història, i fins als inicis del regnat d'Isabel II, la producció de la reial manufactura espanyola de vidres no obtingué uns estàndards de qualitat suficient com per competir amb altres produccions europees coetànies.⁷

També, el procés de popularització de les formes catalanes des de finals del segle XVII i al llarg del set-cents, provocà un mateix distanciament de l'interès del colleccionisme culte europeu. Al llarg d'aquesta centúria i a causa de l'ascendent millora de l'economia a casa nostra, la producció de vidre visqué un interessant tomb vers l'adopció de formes populars, resultat de l'ampliació de la base dels seus compradors.⁸ Encara que els vidres de major nivell continuaren incloent tècniques decoratives d'origen venecià, com l'aplicació de fils de lacticini o cresteries, es distanciaren totalment de les tipologies renai-xentistes anteriors i reproduïren formes fins llavors realitzades en altres materials i d'ús comú, com cànirs i porrons. Les formes resultants d'aquesta transformació impossibilitaren qualsevol mena d'interès pel vidre català més enllà del seu ús dins l'àmbit cultural català.

Cal viatjar fins a les primeres dècades del segle XIX per tornar a trobar un interès renovat pel colleccionisme de vidre. A França hem de mencionar la figura d'Alexandre-Charles Sauvegeot (1781-1860), nom que el Museu del Louvre ha donat a les sales de vidres del departament d'objectes d'art exposats a l'ala Richelieu del museu parisenc. Sauvegeot fou un destacat colleccionista i arqueòleg a més d'un virtuós del violí. Al llarg de la seva vida creà una gran col·lecció d'objectes de la baixa edat mitjana i del Renaixement d'abast enciclopèdic. Podem conèixer les seves col·leccions a partir del catàleg publicat a París l'any 1861, un any després de la seva mort, pel Museu del Louvre i que conté 1.424 obres i objectes, dels quals 138 són vidres. Fill d'una rica família de comerciants, es formà com a violinista al conservatori de París i entrà a formar part de l'orquestra de l'òpera de la capital francesa l'any 1800, amb dinou anys. La breu biografia del colleccionista que recull, a mode de presentació, el catàleg editat pel Louvre, ens parla del precoç naixement de la seva afició al colleccionisme just en aquest moment, quan Sauvegeot inicià una estreta amistat

7. Domènech, 2011: 40-56.

8. Domènech, 2005: 276-279.

amb dos músics de l'orquestra: un d'ells, M. Norblin, col·leccionista numismàtic, la col·lecció del qual es dispersà a la seva mort, l'any 1855, en una venda pública i l'altre, M. Lamy, col·leccionista d'objectes xinesos i japonesos. Sauvegeot, després d'uns inicis dedicat a la creació d'una gran col·lecció numismàtica, fixà la seva afició en l'art del Renaixement francès, bàsicament en l'art de l'època de Francesc I i Enric II, en veure que mai podria avançar en aquest camp la gran col·lecció creada pel seu company. L'any 1810 començà a treballar com a funcionari d'aduanes, fins que va arribar a ser director d'aquest servei nacional l'any 1847, i durant molts anys combinà aquesta feina amb la de violinista a l'orquestra de l'òpera de París. Seguint la seva divisa *Dispersa coegi*, això és, «aplego allò que està dispers», Sauvegeot reuní al llarg dels anys una magnífica col·lecció que donà al Museu del Louvre l'any 1856, cinc anys abans de la seva mort. Aquell mateix any fou nomenat conservador honorari dels museus imperials. La seva col·lecció es diposità al museu de manera esglaonada fins a l'any 1860, moment en què es va valorar en un milió de francs (figura 6).



FIGURA 6. Arthur Henry Roberts. Interior de l'estudi de Charles Sauvegeot (1856). Museu del Louvre (París).

El catàleg de la col·lecció Sauvegeot diferencia únicament la vidrieria d'origen venecià i la germànica, com és comú en aquests moments.⁹ Els vidres

9. Sauzay, 1861.

d'origen català i algun de Cadalso de los Vidrios (Madrid) queden amagats dins l'epígraf de la vidrieria muranesa, en confondre els objectes de les dues procedències. La col·lecció de vidres de Sauvegeot no està totalment exposada al Louvre; de fet, alguns dels seus vidres s'exposen en altres museus com el d'Ecouen i el de Sèvres. Entre el conjunt dels seus 138 vidres, podem comptar 35 vidres hispànics: 14 vidres castellans i 21 catalans.

Aquesta divisió binària del vidre europeu del Renaixement i del Barroc es dona també en la col·lecció Spitzer, Frederic Spritzer (1815-1890). D'origen austríac, va ser un dels antiquaris més rellevants del París de la segona meitat del segle XIX i va crear, a partir de 1850, una gran col·lecció homòloga a la de Sauvegeot, amb obres medievals i renaixentistes. Conegut per ser el que podríem dir un dels primers «fabricants d'antiguitats», mitjançant els encàrrecs al restaurador Reinhold Vasters (1827-1909) i a diversos artesans. La primera part de la dispersió de la seva col·lecció en diferents subhastes al llarg de tres mesos de l'any 1893 va escampar algunes de les seves creacions per diversos col·leccionistes, com George Salting (1835-1909), que acabà donant la seva col·lecció a la National Gallery de Londres, al British Museum i al South Kensington Museum, els conservadors dels quals constataren posteriorment la falsedat d'algunes de les obres. Això no passà en el cas del vidre. Dels dos-cents exemplars que va posseir, podem conèixer el conjunt de 12, que van passar al Victoria and Albert Museum, tots ells d'origen català i dels segles XVI i XVII.

Un altre destacat col·leccionista francès d'objectes d'art de l'edat mitjana i del Renaixement i que recollí un conjunt excepcional entre 1830 i 1838 fou Louis-Fidel Drebuze-Duménil (1778-1838). Jules Labarte (1797-1880), el seu gendre, va publicar l'any 1847 una descripció detallada de la col·lecció, acompanyada d'un interessant estudi que ens serveix per saber el nivell dels coneixements sobre les arts decoratives d'aquells períodes en aquell precís moment. Podem constatar com les formes de vidre catalanes es continuaven confonent amb les d'origen venecià. Labarte documentà els 180 vidres de la col·lecció del seu sogre, que es va dispersar tres anys més tard, l'any 1850, en una venda pública dels més de 1.500 objectes que la componien, entre els quals hi havia 50 vidres de manufactura hispànica.

La darrera gran col·lecció francesa d'obres i d'objectes del Renaixement d'aquest nivell fou la d'Émile Gavet (1830-1904). Gavet publicà el seu catàleg l'any 1878,¹⁰ on consten 1.008 entrades, de les quals 34 corresponen a vidres

10. Molinier, 1889.

venecians i dels quals cinc són catalans i quatre castellans, originaris d'El Recuenco. Ho podem constatar en les fotografies dels dos conjunts de vidres que dos anys més tard es tornen a publicar il·lustrant el catàleg de la seva venda a la galeria Jules Petit de París, l'any 1897.¹¹

Tornant a Labarte, a la introducció del catàleg fa una encesa defensa de l'estudi de les arts de l'objecte de l'edat mitjana i del Renaixement. El motiu és la necessitat de superar el monopoli dels estudis sobre el món clàssic que havia donat pas al neoclassicisme i, segons ell, això comportava que els artistes busquessin la seva inspiració en les fonts clàssiques i l'arqueologia, que fins llavors estava reservada únicament a l'estudi i la interpretació de l'Antiguitat.¹² L'autor defensava també l'estudi de les obres de l'edat mitjana, injustament maltractada durant els anteriors tres-cents anys i menyspreada sota l'epígraf «d'edat fosca», titllant immerescudament les seves obres de gòtiques. També es feia ressò del canvi que en aquest camp havia suposat un renovat interès per l'edat mitjana des dels primers temps de la Restauració. Per a Labarte aquell moviment aviat se n'adonà de la necessitat d'ampliar l'àrea d'estudi més enllà de l'arquitectura, la pintura i l'escultura, per obrir nous camins vers l'estudi i el colleccionisme de totes aquelles manifestacions que aportaven, segons ell:

l'empremta del talent i de la imaginació dels artistes d'aquell temps, servint de testimoni irrecusable de la manera de viure d'aquells períodes.¹³

Tot això era indispensable per a aquells artistes que, abandonant el monopoli de la representació de temes grecs i romans, necessitaven elements verços per reproduir escenes de la història de França.

Per altra banda, segons Labarte, la influència de l'estil grec sobre el mobiliari i altres arts de l'estil Imperi era molt feixuga i els préstecs que de l'Antiguitat prenen l'arquitectura i els objectes eren inadequats, forçats. Abans, però, de remetre als artistes i als artesans les formes de l'edat mitjana i el Renaixement com a models, calia un esforç de recollida d'espècimens en moments en què el desconeixement sobre la seva història era total. Labarte defensava el colleccionisme com una manera de poder ressuscitar aquelles formes per posar-les al servei de l'art del període.

11. *Galerie Jules Petit*, 1897.

12. Labarte, 1847: 1.

13. *Op. cit.*

Aquests objectes començaren a ser adquirits pels pintors naturalistes per fer-los actuar com a elements testimonials, per dotar de veracitat les ambientacions de les seves composicions. Un dels casos paradigmàtics d'aquest fenomen de l'artista colleccionista fou Marià Fortuny (1838-1874). Si bé l'origen del pintor fa que no encaixi exactament en un estudi sobre el colleccionisme internacional de vidres, la presentació de les seves colleccions en el seu taller a Roma i la influència d'aquesta sobre altres pintors, ens serveix per explicar aquest fenomen.¹⁴ Fortuny adquirí més d'un centenar de vidres d'origen venecià, espanyol i islàmic, malgrat que alguns es dispersaren en les vendes romanes dels seus béns, ja que els vidres, probablement per la seva fragilitat, no es consideraren aptes per ser traslladats a París per a la subhasta que va fer oferta de les obres i els objectes del seu taller. Alguns vidres foren llegats anys més tard per la seva nora, Henriette Nigrin, al Museo di Murano, que rebé d'aquesta deixa diversos vidres catalans i castellans dels segles XVI i XVII.¹⁵ En la correspondència amb el Baró Ch. Davillier (1823-1833), el pintor parla dels seus vidres,¹⁶ i dibuixa alguna de les seves siluetes, com podem veure en tres dibuixos conservats en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (figura 7).

En una de les cartes del pintor al *connaisseur* i colleccionista francès fa referència a la confusió entre els models venecians i els hispànics:



FIGURA 7. Marià Fortuny. Copes, ca. 1868-1872 © MNAC (inv. núm. 105910-D).

14. La figura de Marià Fortuny com a colleccionista ha estat abastament estudiada des del segle XIX. Tres articles publicats en els darrers anys han aprofundit en aquest tema: Navarro, 2007-08: 319-349; Navarro, 2017: 373-397; Quílez i Corella, 2016: 159-180.

15. Mariacher, 1959.

16. Davillier, 1875: 69-70.

El jarrón pequeño es de cristal y me parece curioso, porque a pesar de que su trabajo es parecido al de Murano, la forma es justamente hispano-árabe, el vidrio es verdoso y tosco.¹⁷

I en una altra carta, després de comentar algunes de les darreres adquisicions, anima el seu amic a escriure sobre els vidres espanyols.¹⁸ Davillier, que va escriure una primera monografia sobre la ceràmica espanyola de reflex metàl·lic, mai va arribar a concloure un estudi sobre aquest tema,¹⁹ encara que podem trobar algunes notes sobre els vidres hispànics en el seu catàleg de l'exposició d'arts decoratives espanyoles que es va dur a terme en l'Exposició Universal de París de 1878.²⁰ El catàleg mostra també una magnífica gerra catalana de vidre esmaltat del segle XVI que formava part de la seva col·lecció i que, com la resta dels seus vidres espanyols i altres objectes que la componien, va llegar al Museu del Louvre a la seva mort, l'any 1883.

Els vidres tardomedievals, renaixentistes i barrocs col·leccionats pels pintors i *connaisseurs* com els que hem anat veient també es posaren al servei de la regeneració de la indústria, tal com recomanava Labarte. L'actualització de la seva qualitat era necessària. Cal recordar que la producció de vidre visqué un procés de mecanització molt ràpid amb el naixement als Estats Units, l'any 1823, del vidre premsat. Pocs anys després, la mecanització de la producció de vidre començava a donar una primera estocada mortal a la producció manual a tot Europa, mitjançant el ràpid perfeccionament d'aquest sistema de producció industrial que generava unes formes confoses en introduir dins un mateix objecte elements morfològics i ornamentals de diversos períodes. Alguns col·leccionistes com Slade formaren la seva col·lecció amb la idea de posar-la al servei d'aquesta regeneració estètica.

La figura del col·leccionista anglès de vidre, llibres antics i gravats Felix Slade (1790-1868) té alguns punts de contacte amb els grans col·leccionistes francesos del seu temps i està en plena sintonia amb Labarte. Slade partí de la idea inicial que la seva col·lecció es posés al servei de l'educació, la transformació i la millora de la producció industrial. La seva col·lecció, de més de nou-cents exemplars, donada a la seva mort al British Museum, conforma la primera col·lecció feta amb la voluntat de ser, per si mateixa, una veritable

17. Davillier, 1875, 69-70.

18. *Ibidem*: 112-113.

19. Davillier, 1861.

20. Davillier, 1879.

història del vidre, des dels seus orígens fins al segle XVIII. El seu catàleg va ser publicat el 1871,²¹ tres anys després de la seva mort i, malgrat que el text està signat per Alexandre Nesbitt, avui sabem que és obra del mateix col·leccionista.²² La seva col·lecció va entrar al museu en forma de llegat entre 1868 i 1873, i encara que el seu gran interès en l'àmbit del vidre postmedieval era la producció de vidre venecià, novament el desconeixement de la naturalesa dels vidres peninsulars propiciava la seva filiació com vidres de procedència italiana. En el catàleg de la seva col·lecció, les tres pàgines dedicades al vidre francès i espanyol, únicament assenyalaven un vas esmaltat amb la inscripció «Viva el Rey de España» i l'escut de la Corona Hispànica com a únic vidre espanyol. Cal recordar, però, que els vidres esmaltats policroms amb aquest tipus d'inscripcions i decoracions eren fets a Bohèmia per a l'exportació al segle XVIII. Segons Aileen Dawson, exconservadora del British Museum, dins la col·lecció Slade de vidres venecians hi ha cinquanta exemplars que corresponen a diverses procedències geogràfiques espanyoles.²³ Alguns són catalogats com perses, com succeeix amb un plat de vidre esmaltat català del segle XVI (figura 8). Entre aquests podem destacar una gerra de vidre blau amb fils de lacticini de la segona meitat del segle XVI, realitzada seguint els models coetanis de l'orfebreria civil (MLA 1869. 6-24,2) i un peu de postres esmaltat de la primera meitat del segle XVI (69, 6-24,62).

Aquest moviment de regeneració de les arts de l'objecte mitjançant un guiatge necessari de les obres del passat fou també el fonament d'altres iniciatives, com la creació del South Kensington Museum a Londres l'any 1852, rebatejat en honor a la reina Victòria i al seu espòs com Victoria and Albert Mu-



FIGURA 8. Il·lustració del catàleg de la col·lecció de vidre de Felix Slade. Reproducció d'un plat esmaltat català del s. XVI catalogat com persa.

21. Nesbitt, 1871.

22. Tait, 1996: 72.

23. Dawson, 2001: 162.

seum l'any 1899. El seu origen està lligat a la filosofia del liberalisme polític que, culturalment, desplaça l'interès únic cap a les anomenades arts majors, vers les arts de l'objecte. Des del seu naixement, el museu estigué lligat a l'àmbit de l'educació de les classes treballadores amb la voluntat d'instaurar a Londres «un museu amb les més perfectes il·lustracions i models»,²⁴ i per donar suport a tota una xarxa d'escoles d'arts aplicades creades a tot el territori. I això en el mateix moment en què arriben al museu, per diverses vies, grans col·leccions d'objectes de l'edat mitjana i del Renaixement, fruit d'una nova consciència de protecció i d'estudi de l'art d'aquests períodes.

Des de la seva creació, les col·leccions del museu augmentaren d'una manera ràpida i sostinguda, mitjançant les compres, entre les quals cal situar la de la col·lecció de vidres espanyols creada per Juan Facundo Riaño (Granada, 1828 – Madrid, 1901). Riaño fou un acadèmic i polític espanyol que desenvolupà tasques docents dins el camp de les belles arts a la Escuela Superior de Diplomàtica, entre 1864 i 1888, i actuà com un dels proveïdors del museu en diversos àmbits. Supervisà la realització d'emmotllats de molts elements arquitectònics d'edificis històrics hispànics així com campanyes fotogràfiques del patrimoni artístic del país per encàrrec de la institució londinenca. L'Arxiu Històric del Victoria and Albert, que hem pogut consultar, conserva la documentació que demostra els diversos encàrrecs que dugué a terme entre 1871 i 1877, així com els informes mensuals que lliurava sobre possibles adquisicions de ceràmiques, vidres, joies, manuscrits, ferros o teixits. El Comitè del Consell d'Educació del South Kensington Museum li encarregà la redacció de dues publicacions, que veieren la llum els anys 1872 i 1879: el catàleg dels objectes d'art espanyol del museu,²⁵ i una monografia sobre les arts industrials hispàniques,²⁶ que es reedità novament l'any 1890. Com succeeix en altres àmbits de la història de les arts de l'objecte tractades en aquesta obra, el capítol dedicat a les arts del vidre es pot considerar el punt de partida de la historiografia en l'àmbit del vidre a casa nostra.

La secció de vidre espanyol del catàleg de la col·lecció de vidre del museu, publicat l'any 1872, conté 127 objectes de vidre, tots de la col·lecció que Riaño vengué a la institució. En el conjunt cal destacar els 30 objectes de Cadalso, 27 de La Granja, 20 catalans, o 18 de Maria, a Almeria, i la resta documentats amb atribucions dobles a causa del nivell de coneixement que en aquells mo-

24. Baker, 1997: 17.

25. Riaño, 1872.

26. Riaño, 1879.

ments es tenia de la història del vidre espanyol. En aquest sentit, cal recalcar que el conjunt més destacat numèricament (37 objectes) el va documentar amb el vague epígraf de «Spanish».

Les publicacions de Riaño presentaven un primer desvetllament del coneixement de la producció del vidre espanyol, però la limitació del nombre d'illustracions i el fet que la majoria d'objectes es mantingués a les reserves del museu van limitar la difusió de les seves informacions. És per aquest motiu que els vidres de procedència hispànica, bàsicament els castellans i els catalans, continuaren formant part dels conjunts apreciats com a venecians en les diverses col·leccions europees del darrer terç del segle XIX i inicis del segle XX.

Una de les darreres grans col·leccions de vidre del segle XIX fou la d'Alfred, del Regne Unit, duc de Saxònia-Coburg Gotha (1844-1900). Segon fill de la reina Victòria i del príncep Albert de Saxònia, va reunir una gran col·lecció de vidres venecians i a la manera veneciana dels segles XVI al XVIII. Després d'una llarga carrera militar a l'armada britànica, el duc esdevingué sobirà de Saxònia-Coburg Gotha l'any 1893. A la seva mort la seva vídua, la princesa Maria, feu donació de la col·lecció al castell de Veste Coburg. No es conserven documents que ens expliquin l'origen de la col·lecció, ni tampoc els llocs on va adquirir els objectes; però probablement els seus múltiples viatges pel Mediterrani i els estrets contactes amb les diferents cases reials i l'aristocràcia europea el decantaren vers aquesta afició. Malgrat tot, sembla clar que la influència del seu pare fou decisiva en aquest camp. El príncep Albert va estar estretament lligat a l'organització de l'Exposició Universal de Londres de 1851 i a la creació del South Kensington Museum l'any següent i també es va relacionar amb diversos conservadors del British Museum.²⁷ Un d'aquests fou Sir Wollaston Franks, assessor i després responsable de l'entrada de la col·lecció de Felix Slade al British Museum. Sabem que a través de Frank el duc rebé l'oferta de compra d'alguns exemplars venecians duplicats a la col·lecció Slade.

En el moment d'arribar la col·lecció a Veste Coburg, l'inventari reflectia 1.108 vidres, el grup més extens dels quals eren venecians i a *la façon de Venise*, entre els quals es troben els vidres catalans, holandesos i anglesos. No cal dir que en aquell primer inventari la llista dels registrats com no venecians ha anat augmentant, entre aquests els d'origen hispànic, en revisar-se la documentació del fons a la dècada de 1990. També donà la seva col·lecció de cerà-

27. Theuerkauff-Liederwald, 1994: 10.



FIGURA 9. Imatge extreta del catàleg de la venda de la col·lecció Gavet (1897).

mica, porcellana, estany, esmalts, ivo-
ris, pedres dures i terracotes que,
sumada als vidres, representaven un to-
tal de 1.454 objectes.

La col·lecció d'Émile Gavet, disper-
sada en una subhasta a París el juny de
1897, amb més de 1.000 objectes que
comprenien totes les tècniques artísti-
ques de l'art del Renaixement, fou la
darrera gran col·lecció europea basada
en aquell esperit de recollecció enciclo-
pèdica, tal com demostra el magnífic
catàleg de la col·lecció (figura 9).²⁸ A la
il·lustració del catàleg de la pàgina 148 i
amb el número de lot 598, trobem un
aiguamans català en forma de lleó rea-
litzat entre 1550 i 1650 i que es va ven-
dre per 300 francs.²⁹ Les descripcions
dels objectes i el limitat nombre d'il·lus-
tracions, tant en el catàleg raonat de la

col·lecció com en el catàleg de la subhasta, impedeixen conèixer l'existència
de més objectes de vidres provinents dels forns hispànics en la col·lecció. El
mateix succeeix en les col·leccions del joier, antiquari i col·leccionista Ales-
sandro Castellani (1823-1883), la venda de la qual es va fer al Palazzo Rosso de
Roma l'any 1884, o la de Charles Stein,³⁰ ambdues importants col·leccions
pluridisciplinàries d'art del Renaixement amb una destacada presència d'ob-
jectes de vidre.

Després del que podríem anomenar l'època dels col·leccionistes d'objectes
d'art pioners que, com hem vist, crearen immenses col·leccions pluridiscipli-
nàries, en les quals trobem vidres d'origen espanyol, únicament els membres
de la família Rotschild van poder reeditar aquesta tasca al llarg de les darreres
dècades del segle. En aquell moment es començava a perdre una manera d'en-
tendre el col·leccionisme i, òbviament, també el traspàs d'aquests grans con-
junts als museus.

28. *Galleries George Petit. Catalogue des objets d'art...*, 1897.

29. *Ibidem*.

30. *Collection Ch. Stein; catalogue des objets d'art...*, 1886; Darcel, 1886.

Entrats ja en el segle xx, la col·lecció de M. Livon-Daime, és sens dubte una de les més importants. Podem conèixer la col·lecció que fou exposada en el Museu de les Arts Decoratives de París entre el maig de 1921 i el novembre de 1922 abans de la seva venda, realitzada en tres sessions amb sengles catàlegs que recullen els més de 1.500 de vidres de l'Antiguitat fins al segle XVIII (figura 10).³¹

Dins el grup dels vidres del Renaixement i del Barroc, a diferència de les col·leccions franceses que hem vist, aquesta bàsicament estava composta per vidres espanyols i francesos. Part de la col·lecció va ser adquirida per un dels grans industrials del vidre nord-americà, Edward Drummond Libbey (1854-1925) —mecenes i col·leccionista de vidre— per ser donada al museu de Toledo, a Ohio, ciutat seu de la seva empresa. És per aquest motiu que el Toledo Museum of Art, que compta amb més de 5.700 exemplars de vidre, conserva una col·lecció important de vidres espanyols del Renaixement i del Barroc. El Museu de les Arts Decoratives de París va adquirir 93 exemplars francesos i la resta de la col·lecció va quedar disgregada. Conservem algunes imatges de quan encara estava instal·lada a la casa de la col·leccionista a Marsella, i podem apreciar a simple vista un volum rellevant de vidres hispànics, bàsicament castellans i catalans, dels segles XVI al XVIII.

Un museu que acull alguns dels vidres hispànics més importants fora del nostre país és el Grand Curtius de Lieja, gràcies a la donació dels col·leccionistes de la família Barr: Alfred Barr (?-1907), president del Tribunal de Comerç de Lieja, i el seu fill Armand (1875-1942), actius compradors entre finals del segle XIX i la dècada de 1930 (figura 11). Alfred Barr formà la seva col·lecció



FIGURA 10. Vitrina de la col·lecció Livon-Daime (ca. 1921-1922).

31. *Catalogue des objets de vitrine... collection Livon-Daime*, 1921.

mitjançant la compra de col·leccions de vidre de Lieja, o en diversos antiquaris de la zona; però també en subhastes a Colònia, Amsterdam o París, on adquirí dotze vidres en la venda de la col·lecció Spritzer, l'any 1893.³²

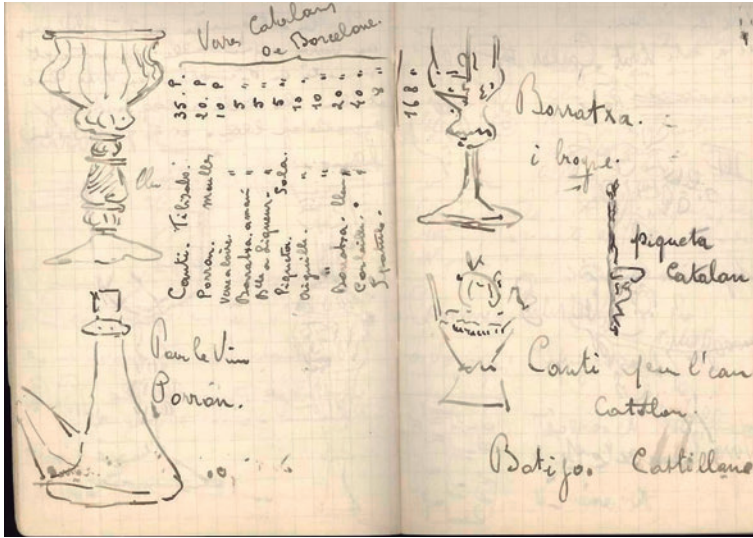


FIGURA II. Dues fulles del quadern de notes d'Alfred Barr (sd). Arxius Barr. Museu Grand Curtius (Lieja).

La col·lecció Barr entrà al Museu de Lieja a la mort d'Armand. Composta per 1.868 objectes (500 bufats a l'àrea de Lieja) i la resta estrangers, entre els quals hi ha 125 vidres d'origen espanyol. D'aquests, cal destacar un dels vidres catalans conservats més importants: un excepcional aiguamans de 49,2 cm d'alçària amb cordons de lacticini i caboixons daurats aplicats (inv. núm. B/1613) (figura 12).³³

Els vidres d'alta època procedents dels forns hispànics no van despertar gaire interès en els protagonistes del que s'ha anomenat l'Edat d'Or del colleccionisme nord-americà, sense comptar amb la figura d'Edward Libbey. John Pierpont Morgan (1837-1913) adquirí la col·lecció de vidres antics feta per Julien Gréau (1810-1895), composta per més de 5.000 exemplars i que donà al Metropolitan Museum de Nova York. Henry Clay Frick (1849-1919) no es va interessar pel vidre i, malgrat que va adquirir importants exemplars d'arts decoratives europees, aquestes no jugaren un rol determinant en la concepció i la

32. Chevalier, 1999: 12-13.

33. Fontaine-Hodiamont, 2010: 203.

personalitat de la seva col·lecció. Els omnívors interessos artístics d'Isabella Stewart Gardner (1840-1924) tampoc no desvetllaren gaire interès per les arts del vidre, encara que adquirí alguns exemplars de vitralls francesos i el mateix succeí amb l'extravagant figura de William Randolph Hearst (1863-1951), que adquirí alguns destacats exemplars d'arts decoratives espanyoles, entre les quals únicament figuren alguns exemplars de vidres de La Granja.

La gran col·lecció d'art hispànic nord-americana, creada per Archer Milton Huntington (1870-1955), fundador de la Hispanic Society of America, tampoc compta amb un destacat nombre d'objectes de vidre renaixentista i barroc, la qual cosa no deixa de ser curiosa atenent la nombrosa i important col·lecció d'arts decoratives que atresora la institució. La relació d'objectes de vidre que adquirí el col·leccionista no és molt extensa, però hi destaquen tres exemplars de gran qualitat: dues copes i un flascó de vidre esmaltat català de cap a 1500 (inv. núm. T 352, T 353 i T 351).³⁴ Una de les copes, de vidre blau, és un exemplar molt rar dins el conjunt de vidres esmaltats catalans, i la segona copa, que conserva únicament el contenidor i el flascó, més tardà, són tres exemplars fonamentals dins el limitat nombre de vidres esmaltats catalans dels segles XVI i XVI.³⁵

Avançant en la cronologia del segle XX i sense sortir dels EUA, cal assenyalar la presència d'alguns importants exemplars de vidre català a la col·lecció de Robert Lehman (1891-1969), dipositada en el Metropolitan Museum de Nova York. Fill de Philippe Lehman, el qual construí una de les més importants col·leccions de pintura antiga, assessorat per Bernard Berenson, i també de pintura postimpressionista i de l'escola de París. Robert amplià la col·lecció amb pintura europea del segle XVIII, dibuixos antics, mobiliari, porcellana i vidres



FIGURA 12. Gerra. Catalunya, segona meitat del s. XVI. Museu Gran Curtius, antiga col·lecció Barr.

34. Connors, 2017: 217-219.

35. Domènech, 2008: 204-205.

europaus, bàsicament venecians, així com amb objectes rars i de virtut. La seva col·lecció, donada al Museu de Nova York a la seva mort, amb més de 3.000 obres i objectes, es presenta actualment en diverses sales de la institució, agrupades segons la seva naturalesa a la Lehman Wing. Una de les obres catalanes més destacades de la col·lecció és un aigüamans de vidre blau amb aplicació de punts de lacticini de cap a l'any 1500.³⁶ L'estudi d'aquest aigüamans en el catàleg de la col·lecció dubta en algun moment de la procedència catalana de l'objecte. Després de comparar l'aigüamans amb altres exemplars conservats en diverses col·leccions, l'autor declara la seva estranyesa pel fet que la gran majoria d'aquests objectes es troben en col·leccions fora d'Espanya.

Malgrat tractar-se d'una col·lecció creada per una corporació industrial, podríem considerar el Corning Museum of Glass, a l'estat de Nova York, com el gran col·leccionista privat de vidre del segle xx. Fundat per l'empresa Corning Glass Works l'any 1951 (Corning Incorporated des de 1989), compta entre els seus fons amb més de 300 objectes de procedència hispànica, molts d'aquests de gran rellevància per a l'estudi d'aquesta matèria. L'organització de l'exposició «Beyond Venice. Glass in Venetian Style 1500-1700», organitzada pel museu l'any 2004, va ser definitiva per actualitzar els coneixements sobre el tema i presentar alguns exemplars de vidres catalans inèdits, amb un nivell de qualitat perfectament homologables amb els millors venecians del període.³⁷ Aquesta exposició, organitzada pel museu de vidre de referència internacional, en la qual es mostraven les produccions franceses, holandeses, austríaques i angleses de vidre a la manera veneciana, va suposar un punt d'inflexió en el coneixement dels vidres hispànics i el replantejament de l'atribució de diversos vidres venecians o realitzats a la manera veneciana presents en diversos museus i col·leccions, majoritàriament procedents de col·leccions formades en els segles xix i xx. Amb les obres i els estudis publicats, els dubtes d'atribució, com en el cas abans esmentat de l'aigüera renaixentista de la col·lecció Lehman, es van començar a superar. Dels objectes presentats, podem destacar una aigüera amb vidre millefiori de cap a 1500 (figura 13) i una compotera gravada a la punta de diamant datada del 25 d'abril de 1586 i signada «Jacopus Blanc de Vilasar».³⁸

La col·lecció privada actual més important de vidres espanyols fora de les nostres fronteres és, sens dubte, la creada per Lothar Knauf. Enginyer indus-

36. Lanmon-Whitehouse, 1993: 114-117.

37. Page, 2004.

38. Page, 2004: 128-129 i 132-136.

trial de formació i vinculat familiarment a una multinacional de productes de guix per a la construcció del mateix nom, Lothar Knauf (Merzig, a l'actual estat federat alemany de Saarland, 1942), va iniciar la col·lecció l'any 1976 quan, per motius professionals, s'instal·là a Espanya. L'origen de la seva col·lecció de vidre postmedieval, però, cal situar-la tres anys abans, quan va començar a adquirir vidres bohemis dels segles XVII i XVIII. El coneixement directe dels vidres hispànics provocà un gir en els seus interessos i des d'aquell moment la col·lecció ha crescut fins als més de 520 exemplars actuals, representatius de totes les àrees de producció peninsular amb alguns exemplars de les manufactures mexicanes, que segueixen els models de La Granja (figura 14).

Knauf va ser una mena de llop solitari en el mercat espanyol d'antiguitats en els temps en els quals que va iniciar la seva col·lecció, en un moment en què el colleccionisme de les arts del foc no despertava l'interès dels colleccionistes del nostre país, fora de l'àmbit de la ceràmica. Tanmateix, el coneixement i el prestigi dels vidres espanyols fora de casa nostra tampoc era rellevant. En part, això era degut a la precària situació dels estudis sobre la matèria que no en facilitava la difusió en l'àmbit del colleccionisme internacional. El seu fou, doncs, un interès poc compartit que, juntament amb una fiable intuïció i la persistència del colleccionista vocacional, li permeté aconseguir molts objectes de gran qualitat. La situació començà a canviar vint anys després quan, ja a la dècada dels noranta del segle passat, l'interès pels vidres hispànics es despertà de nou, bàsicament a casa nostra, i el creixement de la col·lecció es ralentí forçosament.

El gruix de la col·lecció la componen exemplars catalans i de la Real Manufactura de Vidrio y Cristal de La Granja. La varietat i la qualitat dels exemplars catalans dels segles XVI i XVII són els que donen un caràcter d'excepcionalitat al conjunt. La col·lecció Knauf es va continuar nodrint també en aquell període d'objectes de vidre hispànic apareguts en subhastes internacionals, alguns encara catalogats com a venecians o fets a la manera veneciana, que el colleccionista va saber classificar correctament. Podem conèixer



FIGURA 13. Aiguamans. Catalunya cap a 1500. Corning Museum of Glass (inv. núm. 2003.3-70).



FIGURA 14. Vasos en forma de gerro. El Recuenco (Guadalajara), 1650-1750. Col·lecció Lothar Knauf.

part de la col·lecció Knauf en una exposició coorganitzada pel Museu Curtius de Lieja (Bèlgica) i el Museu Knauf d'Iphofen (Bavària, Alemanya), entre 2011 i 2012.³⁹

A manera de conclusió podem dir que el colleccionisme de vidres hispànics del Renaixement i del Barroc s'ha caracteritzat, en part, per una certa confusió d'alguns dels seus models de més qualitat amb les produccions muraneses d'aquests períodes. Són diverses les raons que han alimentat aquesta situació: en primer lloc, òbviament, la qualitat de la factura dels millors vidres catalans i castellans a la manera veneciana, a causa de l'adopció de tipologies i tècniques formatives i decoratives muraneses, realitzades amb una matèria cristallina; també la quasi total manca d'estudis monogràfics sobre el vidre espanyol fora de les nostres fronteres i la migradesa d'estudis realitzats a casa nostra fins a finals del segle passat, situació que no ha ajudat a avançar en aquest terreny.⁴⁰

39. Philippart-Mergenthaler, 2011. Aquest catàleg, amb diferents edicions en alemany, francès i castellà, mostra les més destacades obres de la col·lecció Knauf, entre una acurada selecció dels millors vidres de l'antiga col·lecció Barr abans citada, juntament amb vidres procedents de museus catalans com el del castell de Peralada, l'Episcopal de Vic i el Cau Ferrat de Sitges.

40. En aquest punt cal recordar les publicacions de la conservadora de la Hispanic Society of America, Alice Wilson Frothingham (1902-1976): *Hispanic glass, with examples in the collection of the Hispanic Society of America* (1941) o *Barcelona glass in Venetian style* (1956).

Tanmateix, hauríem d'afegir el fet que apuntàvem més amunt, comentant l'expertització de l'aigüera de la col·lecció Lehman: el fet de la dispersió internacional de gran part dels millors exemples del vidre hispànic *à la façon de Venise*, que ha fet dubtar a més d'un especialista sobre la naturalesa de molts objectes. I això és cert i es la conseqüència de dos fets ben significatius: en primer lloc, aquesta situació constata l'exportació de vidres hispànics a la manera veneciana en els segles XVI i XVII. Recordem el que hem comentat al voltant de la col·lecció del cardenal Del Monte. En segon lloc, l'important impuls del colleccionisme de vidres en diferents països europeus des de les primeres dècades del segle XIX, que propicià l'exportació de molts exemplars fora de les nostres fronteres. L'interès del colleccionisme de vidres a casa nostra s'inicià bàsicament al llarg de la darrera dècada del segle XIX, quan els col·leccionistes nacionals, bàsicament catalans, es trobaren davant d'un camp força espoliat. És per aquest motiu que la comprensió del que fou la producció de vidres sumptuaris espanyols d'aquest període únicament es pot fer mitjançant l'ampliació del catàleg dels presents a casa nostra, amb la cerca dels conservats en col·leccions internacionals.

Referències bibliogràfiques

- BAKER, M. (1997). «Museums, collections and their histories». A: *Grand design. The art of the Victoria And Albert Museum* (catàleg de l'exposició). Londres: V&A, pàg. 17-47.
- BAROCCHI, P. (1977). [«Presentazione»]. A: Maggi, G. *Bichierografia 2*, vol. I. Florència: Edizione scelte, pàg. 1-13.
- BAUMGARTNER, E.; Olivier, J. L. (2003). *Venise et façon de Venise. Verres de la Renaissance du Musée des arts décoratifs* (catàleg de l'exposició). París: Union Centrale des Arts Décoratifs.
- Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance : tableaux, tapisseries composant la collection de M. Émile Gavet et dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze, 8, du lundi 31 mai au mercredi 9 juin, 1897* (1897). París: E. Moreau.
- Catalogue des objets de vitrine... collection Livon-Daime...: vente... à Marseille... 6 décembre 1921* [1921]. [Marsella]: [Impr. provençale].
- Collection Ch. Stein; catalogue des objets d'art de haute curiosité et d'ameublement composant l'importante collection de M. Ch. Stein et dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit, à Paris 10-14 Mai, 1886...* (1886). [París]: [Ménard et Augry].
- CONNORS MCQUADE, M. E. (2017). [Núm. fitxes catàleg 97-98]. A: CODDING, M. A.; LENAGHAN, P.; JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D. *Tesoros de la Hispanic Society of America: visiones del mundo hispánico* (catàleg de l'exposició). Madrid: Museo Nacional del Prado; Nueva York: The Hispanic Society of America, pàg. 217-219.

- CHEVALIER, A. (1999). *The Golden Age of Venetian glass = Le Verre de Venise, ses origines, son rayonnement. Collections du Musée du Verre de la Ville de Liège* (catàleg de l'exposició). Tòquio: [s.n.].
- DARCEL, A. (1886). «La Collection Charles Stein. Premier article». *Gazette des Beaux Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*. Tom XXXIII, 2n. période, gener 1886, pàg. 108-134.
- DAVILLIER, J. C. (1861). *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*. París: Victor Didron.
- (1875). *Fortuny. Sa vie, son oeuvre. Sa correspondance avec cinq dessin inédits en fac-simile et deux eaux-fortes originales*. París: A. Aubry.
- (1879). *Les arts décoratifs en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance*. París: A. Quantin Imprimeur-editeur.
- DAWSON, A. (2001). «A short survey of Spanish glass in the British Museum». A: CARRERAS, T.; DOMÈNECH, I. (dir). *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre: actes [Barcelona-Sitges, 30 de juny, 1 i 2 de juliol de 2000]*, Museu d'Arqueologia de Catalunya. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 161-167.
- DOMÈNECH, I. (1999). «Vidrios». A: BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.). *Las artes decorativas en España*. Tom I. Madrid: Espasa Calpe, 487-540 (Summa Artis; 45).
- (2005). «Evolution and popularisation of the Catalan façon de Venise in the eighteenth century». A: NENNA, MARIE-DOMINIQUE. *Annales du 16e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*. Londres, 7-13 de setembre de 2003. Nottingham: AIHV.
- (2008). «Vidre d'ús i de prestigi». A: DALMASES, NÚRIA DE (coord.). *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 182-207.
- (2011). «Le verre espagnol du XVIIe au XVIIIe siècle». A: PHILIPPART, J.-P.; MERGENTHALER, M. *Frénésie vénitienne : le verre espagnol du 16e au 18e siècle* (catàleg de l'exposició). Dettelbach: Röhl, pàg. 19-61.
- FONTAINE-HODIAMONT, Ch. (2010) «La remarquable aiguière du Musée du Verre à Liège : nouveau regard sur un “façon de Venise” catalan, seconde moitié du XVIIe - début du XVIIIe siècle». *Institut royal du patrimoine artistique. Bulletin 32 (2006-2008)*. Bruxelles: Institut royal du patrimoine artistique, pàg. 201-224.
- Galleries George Petit. Catalogue des objets d'art... composent la collection de M. Émil Gavet, may 31-june 9, 1897* (1897) (catàleg de l'exposició). París: Galleries Jules Petit.
- HARDEN, D. B. et al. (1968). *Masterpieces of glass* (catàleg de l'exposició). Londres: British Museum.
- LABARTE, J. (1847). *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, précédée d'une introduction historique / par Jules Labarte*. París: Victor Didron.
- LANMON, P.; WHITEHOUSE, B. (1993). *Glass: the Robert Lehman Collection*. Nova York: Metropolitan Museum of Art; Princeton: [conjuntament amb Princeton University Press].
- MAGGI, G. (1977). *Bichierografia libri quattro*. Florència: Studio per Edizione Scelte, 4 vol.

- MARIACHER, G. (1959). «La collezione di vetri di Mariano Fortuny donata al Museo di Murano». *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, núm. 1, pàg. 22.
- MOLINIER, E. (1889). *Collection Emile Gavet: catalogue raisonné, précédé d'une étude historique et archéologique sur les oeuvres d'art qui composent cette collection*. París: Imprimerie de D. Jouaust.
- NAVARRO, Carlos G. (2007-2008). «Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma». *Locus Amoenus*, núm. 9, pàg. 319-349.
- (2017). «La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades». A: *Fortuny (1838-1874)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pàg. 373-397.
- NESBITT, A. (1871). *Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade with notes on the history of glass making by Alexander Nesbitt, and an appendix containing a description of other works of art presented or bequeathed by Mr. Slade to the nation*. [Londres: imprès per a distribució privada].
- PAGE, J. A. (2004). *Beyond Venice: glass in Venetian style, 1500-1750* (catàleg de l'exposició). Corning: Corning Museum of Glass; Nova York: distribuït per Hudson Hills Press.
- PHILIPPART, J.-P.; MERGENTHALER, M. (2011). *Frágil transparencia. Vidrios españoles de los siglos XVI a XVIII* (catàleg de l'exposició). Iphofen: Knauf-Museum; Liège: Grand Curtius.
- QUÍLEZ i CORELLA, F. (2016). «El fetichismo del objeto. La pasión por el coleccionismo de antigüedades». A: *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny* (catàleg de l'exposició). Museu Nacional d'Art de Catalunya - Patronato de la Alhambra y el Generalife - Obra Social 'La Caixa', pàg. 159-180.
- RIAÑO, J. F. (1872). *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*. Londres: imprès per George E. Eyre i William Spottiswoode per a HMSO.
- (1879). *The industrial arts in Spain*. Londres: Committee of Council on Education by Chapman and Hall.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. (1989). «Objetos de vidrio suntuario catalán en la "Bichierografia" de Giovanni Maggi (1604)». *D'Art*, núm. 15, pàg. 181-191.
- SAUZAY, A. (1861). *Musée impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*. París: Impr. de C. de Mourgues frères.
- TAIT, H. (1996). «Felix Slade (1790-1868)». *The Glass Circle Journal*, vol. 8, pàg. 70-86.
- THEUERKAUFF-LIEDERWALD, A.-E. (1994). *Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900). Venedig, à la façon de Venise, Spanien, Mitteleuropa*. Lingen: Luca Verlag.