

La col·lecció d'art de Charles Deering al palau Maricel de Sitges (1909-1921)

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA
(Historiador de l'art)

Charles Deering va néixer a South Paris, Maine (Estats Units) el 31 de juliol de 1852 (figura 1). Era el fill primogènit de William Deering (1826-1913) i Abigail Reed Barbour (1827-1856), membres d'una pròspera nissaga d'industrials nord-americans que assoliren l'èxit amb la fabricació de maquinària agrícola.¹ De ben petit, quedà orfe de mare i el seu pare no trigà gaire temps a tornar-se a casar. L'escollida va ser Clara Cummings Hamilton, matrimoni del qual nasqueren dos fills: James, l'any 1859, i Abby Marion, el 1867.

La nova situació familiar, unida a l'esclat de la Guerra de Secessió (1861-1865), marcaren de ple la seva adolescència. Com molts joves d'aquella generació, configurà el seu imaginari a partir de la fascinació que sentia per les històries protagonitzades pels membres de l'exèrcit, que llavors eren percebuts per la població com uns herois arran de les gestes que realitzaren al camp de batalla. Per tant, tot i que li auguraven un futur prometedor dins l'empresa familiar, un cop finalitzà els seus estudis a Kent's Hill l'any 1868 decidí seguir el seu propi camí i s'enrolà a la marina. Aquesta decisió segurament estigué motivada per unes ànsies d'independència, i trobaren justificació en les idees romàntiques de glòria i llibertat que associava a l'exèrcit des de la seva joventut.

Tot i la decepció que causà aquesta decisió, William Deering acceptà que el juny de 1869 el seu primogènit comencés els estudis a l'Acadèmia Naval

1. *William Deering*, 1914; Johnson i Malone, 1930.



FIGURA 1. Fotografia de Charles Deering (1852-1927). Fons Miquel Utrillo (BPSR-MU, núm. inv. 3.437-3) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

d'Annapolis (Maryland). Charles es formà en diverses matèries i acredità unes excel·lents qualificacions que li permeteren ser destinat al buc insígnia de l'esquadró americà a Europa, on tingué els primers contactes amb la cultura i l'art del vell continent. Posteriorment, passà una temporada a l'Àsia, on conegué els països de la zona i quedà fascinat per la cultura oriental. Finalitzat aquesta segona destinació, retornà als Estats Units amb una posició consolidada i un prometedor futur dins l'exèrcit. Els seus vincles amb la marina eren cada cop més estrets, i acabaren de reforçar-se el novembre de 1875, quan contragué matrimoni amb Anna Rogers Case (1848-1876), filla de l'almirall Augustus Ludlow Case (1812-1893).² Malauradament, la felicitat de la parella no durà gaire,

ja que ella morí prematurament el 31 d'octubre de l'any següent, i deixà vidu a Charles i amb un fill petit al seu càrrec.³

Aquest drama personal trastocà els seus plans i l'impulsà a abandonar la vida familiar que duia, sol·licitant reenganxar-se a la marina. L'estatus que ha-

2. Augustus Ludlow Case va néixer a Newburg (Nova York) i durant la seva joventut participà a l'expedició comandada per Charles Wilkes entre 1837 i 1842, que el portà a explorar els mars del sud i descobrir el continent antàrtic. Posteriorment, tingué un paper destacat a la guerra contra Mèxic, prengué part en una expedició a Paraguai l'any 1859 i la seva intervenció resultà fonamental durant la Guerra de Secessió. Case, per tant, era una de les llegendes de la Marina de Guerra nord-americana sobre les quals Charles Deering havia erigit la seva fascinació per l'exèrcit durant la seva adolescència.

3. El vincle amb la família Case va ser fonamental per a la relació de Deering amb el món de l'art. A través d'ells conegué l'any 1876 a John Singer Sargent (1858-1925), ja que el pintor s'acostumava a allotjar a casa dels seus sogres quan visitava els Estats Units. Arran d'aquesta trobada, Sargent es convertiria en el primer professor de pintura del col·leccionista. Ormond i Killmurray, 1998: 27.

via assolit li permeté ser destinat a Europa, on passà força temps entre Espanya i França a bord del Kearsage, vaixell en el qual serví entre 1877 i 1879.⁴ Els dos anys fora dels Estats Units, no només li serviren per posar distància amb la desgràcia personal que havia viscut, sinó que li permeteren entrar en contacte directe amb les dues cultures que esdevindrien la base del seu gust artístic. Per tant, el temps que passà a la marina no només va ser fonamental per a la seva vida personal,⁵ sinó que resulten indispensables per comprendre els seus interessos posteriors, i influïren de manera directa en la conformació de les seves col·leccions d'art.

Tot i tenir un brillant futur a l'exèrcit, els canvis econòmics i l'evolució dels mercats que experimentaren els Estats Units obligaren a William Deering a requerir l'ajut dels seus fills perquè s'havia fet gran i la competència podia desbancar la bona marxa del negoci familiar. Charles, llavors amb vint-i-nou anys d'edat i sense cap experiència empresarial prèvia, l'1 de maig de 1881 es veié obligat a abandonar la marina i, juntament amb el seu germanastre James, es va fer càrrec de la direcció de l'empresa.⁶

L'arribada al món dels negocis coincidí amb el procés de transformació que experimentà Chicago. La petita ciutat del Midwest s'encaminava a convertir-se en una de les grans capitals del món modern i en la meca del comerç als Estats Units. Aquest ràpid i desmesurat creixement vingué acompanyat de greus crisis i tensions socials entre patrons i obrers, a les quals calgué sumar-li fortes reivindicacions per millorar la higiene i la salubritat de l'urbs. Davant aquesta conflictiva situació, Deering demostrà una gran visió en mostrar-se preocupat per les qüestions relatives a la higiene i la salut dels treballadors, i també en reforçar els lligams entre aquests i l'empresa per reduir les tensions a la seva fàbrica.

La modernització del negoci ajudà a convertir-lo en un home d'èxit. Ja asentat en els càrrecs directius de la *Deering Harvester Company*, el repte següent va ser haver de fer front a la celebració el 1893 de la World's Columbian Exhibition. Aquesta Exposició Universal, que girava al voltant del quart cen-

4. Coll, 2012: 84.

5. Dill Scott i Harshe, 1929: 23.

6. L'any 1927, Ramon Casas recordava aquest fet en un article d'homenatge que li dedicà *La Veu de Catalunya*, 21-2-1927, pàg. 4, a Charles Deering arran de la seva mort. D'ell deia: «abandonà [la marina de guerra] en 1881 per ocupar la secretaria d'una mancomunitat d'empreses dedicades a la construcció de maquinària agrícola fundada pel seu pare i que ha estat la base de la immensa fortuna de la família Deering».

tenari del descobriment d'Amèrica per part de Cristòfol Colom, en realitat havia de servir per situar la ciutat al mateix nivell que Londres, París o Viena i demostrar el progrés que havien experimentat en pocs anys. Com la resta d'empresaris locals, s'involucrà en l'organització d'un esdeveniment que li permeté conèixer el pintor Anders Leonard Zorn (1860-1920), ja que aquest havia estat nomenat comissari del pavelló de Suècia. Deering l'acollí a casa seva i el convidà a fer una gira pels Estats Units, com anys després faria amb Ramon Casas; però el pintor, després de contractar diversos retrats i d'haver tancat els assumptes relatius al comissariat, tornà a Europa i s'instal·là a París.

Clausurada l'exposició, Deering se sentia cansat de les seves obligacions i pensava fermament a abandonar-ho tot i iniciar una carrera professional com a pintor. Per aquest motiu, es prengué un temps de descans i, acompanyat de Marion Denison Whipple, amb qui s'havia casat en segones núpcies l'any 1883,⁷ s'embarcà cap a París. Allí es retrobà amb Zorn i acordà llogar-li el taller per tal de treballar intensament; però un greu accident amb àcid, que li va fer perdre part de la visió en un ull, truncà els seus plans.⁸ Aquest contratemps, unit a la intervenció de William Deering, que no estava gaire convençut amb el nou rumb que havia pres la vida del seu fill, provocà que per segona vegada Charles renunciés a la seva vocació i tornés a Chicago per ocupar el lloc que li pertocava a l'empresa familiar.⁹

Amb el seu futur encaminat, no trigà a consolidar-se professionalment i, juntament amb el seu germanastre James, aconseguiren convertir la *Deering Harvester Company* en una de les empreses més importants de Chicago i també de tots els Estats Units. Aquesta posició, encara es reafirmà més l'any 1902, quan després d'un llarg procés de negociacions pactaren la fusió amb els seus principals competidors, la *McCormick Harvester Machine Company*. D'aquesta unió, en sorgí la *International Harvester Company*, un conglomerat

7. Marion Denison Whipple també era filla de militar i es casà amb Charles Deering el 2 de gener de 1883. Fruit d'aquest matrimoni nasqueren tres fills: Roger el 1884, Marion el 1886 i Barbara el 1888.

8. D'aquesta desgràcia en deixà constància Anders Zorn en un gravat titulat *Reading (Mr. and Mrs. Ch. Deering)* (1893, Art Institute of Chicago, Wallace L. DeWolf and Charles Deering Collections of Etching by Anders Zorn, núm. inv. 1913.998), on veiem al matrimoni nord-americà assegut en unes butaques individuals i mentre ella llegeix un llibre, Charles fuma en pipa amb l'ull tapat convalescent de l'accident.

9. Dill Scott i Harsche, 1929: 16. Aquesta segona renúncia provocà una forta reacció en ell. Només tornar als Estats Units, destruï tots els olis que havia pintat i només salvà aquells que més li agradaven juntament amb els retrats d'amics íntims i de familiars.

dedicat a la fabricació de maquinària agrícola del qual va ser-ne el *chairman* entre 1902 i 1910.¹⁰

Aquests èxits es veieren ennegrits pels problemes amb la justícia que generà aquesta fusió. El govern de Theodore Roosevelt (1858-1919) considerà que la unió de les dues empreses vulnerava la Llei Sherman antimonopoli. Aquesta resolució provocà que l'incloguessin en una gran causa judicial, juntament amb altres magnats com John D. Rockefeller i John Pierpont Morgan, i que s'enfrontés a un llarg i costós procés judicial del qual aconseguí sortir-ne innocent, tot i que no es deslliurà de pagar una quantiosa multa. Tot i la victòria que assolí, l'esgotament que li suposà aquesta lluita provocà que comencés a desvincular-se progressivament del dia a dia de l'empresa i que anés cedint el lloc a futures generacions. Aquest impàs professional coincidí amb la seva arribada a Espanya i amb la constitució de Maricel, projecte que ocuparia els darrers anys de la seva vida.

L'amistat amb Ramon Casas i la descoberta de Sitges (1901-1909)

Paral·lelament a l'ascens empresarial i econòmic que protagonitzà Deering entre 1881 i 1902, Ramon Casas (1866-1932) es consolidà com un dels grans artistes del panorama nacional, i cap a 1900, els seus quadres eren exposats a l'estranger amb gran èxit. La descoberta de l'obra del català per part del col·leccionista sembla ser que tingué lloc a l'octubre de 1901, durant el transcurs de la *VII Internationale Kunst Ausstellung* de Munic. Tot i que Deering no està documentat que fos a Alemanya llavors, és molt factible que s'hi desplaçés per un breu període de temps i que veiés exposat allí el *Garrote Vil* (ca. 1894).¹¹

Dos anys més tard, tornaren a retrobar-se a París. Aquell any Deering, com era costum en ell, assistí als salons i contemplà *La Càrrega* (1899-1902).¹² El quadre fascinà profundament el nord-americà i decidí que volia conèixer en persona l'artista. Inicià les gestions pertinents per localitzar-lo, però quan ho aconseguí li comunicaren que aquest havia tornat a casa degut a uns pro-

10. Dill Scott i Harshe, 1929: 73. Aquesta unió dels Deering i els McCormick es consolidà anys després amb el casament de la seva filla Marion amb Chauncey, l'hereu del seu nou soci.

11. *New York Daily Tribune*, 14-3-1909, pàg. 5. Actualment, el quadre es conserva a les col·leccions del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, amb el núm. d'inventari AS11076.

12. Actualment, el quadre s'exposa al Museu de la Garrotxa, cedit pel Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



FIGURA 2. El pintor Gari Melchers (1860-1932).

blesmes de salut de la seva mare.¹³ Decidit a trobar-lo, aprofità l'avinentsa que faria un viatge en cotxe per Espanya acompanyat pel pintor Gari Melchers (1860-1932) (figura 2), per aturar-se a Barcelona i mantenir una reunió amb ell. Inicialment, quan Casas s'assabentà de les intencions del nord-americà, es negà a rebre'l, ja que tenia «una justificada escama hacia los extranjeros impertinentes que solo por sport violan la cuasi religiosa intimidad de los talleres de renombre».¹⁴

No sabem quins motius provocaren el seu canvi d'actitud, però finalment acceptà veure'ls al taller que tenia al passeig de Gràcia. En la trobada, hi estigué present Miquel Utrillo (1862-1934) (figura 3), qui exercí les labors de traductor, ja que parlava anglès des que havia viatjat als Estats Units per presentar un espectacle d'ombres xineses a la World Columbian Exhibition.¹⁵

Tot i les nulles expectatives inicials, finalment la reunió resultà un veritable èxit, ja que entre els dos es teixiren unes complicitats basades en afinitats comuns, que desembocaren en una amistat que duraria prop de vint-i-cinc anys. A més, comercialment resultà molt beneficiós per a Casas, ja que Deering li encarregà un retrat de les seves filles i comprà algunes obres que tenia al taller, entre les quals figurava *A l'estiu, tota cuca viu* (1888).¹⁶

L'any 1905, aprofitant que Ramon Casas havia de presentar el *Retrat d'Alfons XIII a cavall* (1905) al *Salon des Beaux Arts* de París, els dos es retrobaren a

13. Coll, 2012: 96. En un reportatge de la revista *Los Deportes* sobre l'estada de Ramon Casas als Estats Units, s'afirma que Deering havia vist *La Càrrega* a Madrid durant el transcurs de l'Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas i no a París. Vegeu: H. V., *Los Deportes*, 213.

14. H. V., *op. cit.*

15. Panyella, 2009: 28.

16. Actualment, es conserva a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya amb el títol *Toros (Cavalls morts) / A l'estiu, tota cuca viu* (MNAC núm. inv. 2144346-000).

la capital francesa.¹⁷ Va ser llavors quan realitzà l'esmentat retrat doble de Marion i Barbara Deering. Un cop finalitzat, el nord-americà i la seva família embarcaren cap als Estats Units, on a partir d'aquell moment i fins el 1908 no deixà de pressionar perquè el català creués l'Atlàntic i el visités a casa seva.

Tot i la insistència, Casas —sempre rebec als llargs desplaçaments i a alterar la seva rutina— es negava a fer-li cas. Però sobtadament, a l'octubre de 1908, canvià d'opinió i decidí marxar una temporada als Estats Units per iniciar una gira amb finalitats artístiques i econòmiques. El motiu que el portà a acceptar l'oferta realment tenia a veure amb la mort d'Emília Huet i Bas (1873-1908), una noia barcelonina amb la qual el pintor mantingué una relació sentimental durant prop de setze anys. D'aquest tràgic succés, que l'afectà profundament, en donà notícia Miquel Utrillo en una carta del 18 de gener de 1909 a l'intel·lectual granadí Francisco de Paula Valladar:

He acompañado a Casas, que permaneció algunos meses en Estados Unidos, aprovechando yo asuntos de la casa. El viaje de Casas se debe a la muerte de su novia, cosa que duraba desde hacía 16 años, de modo que el disgusto ha sido mayúsculo.¹⁸

Arreglats tots els tràmits per al viatge, s'embarcà en direcció als Estats Units per començar una gira acompanyat de Deering. Aquesta el portaria de



FIGURA 3. Miquel Utrillo i Morlius (1862-1934). Fons Miquel Utrillo (BPSR-MU, rf. 391) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

17. El retrat eqüestre, que no agradà a la família reial, posteriorment va ser comprat per Charles Deering i presidí el Saló d'Or del Palau Maricel durant la seva inauguració l'any 1915. El 1921, abans de marxar als Estats Units amb la seva col·lecció, el regalà a l'estat espanyol. Actualment, es conserva al Museo de la Caza de Riofrío, Segovia.

18. Casa de los Tiros (Granada), Fondo Valladar, capsa 11, reg. 977, carta de Miquel Utrillo a Francisco de Paula Valladar del 18 de gener de 1909.



FIGURA 4. *Retrat de William Deering* (1909). Col·lecció particular, Estats Units.

costa a costa del país, tal com anys abans el nord-americà havia intentat fer amb Anders Zorn. El resultat final, després de diversos mesos de treball, foren l'execució d'uns onze olis, entre els quals figurava el *Retrat de William Deering* (1909) (figura 4),¹⁹ i prop de trenta retrats al carbó. Tot i els excel·lents resultats artístics i econòmics que conreà, la llunyania de Barcelona, la família i els amics, unit al constant tràfec al qual el sotmeté el seu amfitrió, acabaren amb la paciència de Casas. Així, a l'abril de 1909 decidí posar fi a l'estada, malgrat la insistència dels americans perquè es quedés amb ells una temporada més.

Un cop a casa, no trigà gaire a recuperar la seva rutina habitual. Va ser llavors, poc després de tornar dels Estats Units, quan

rebé un missatge de Charles Deering anunciant que en breu arribaria a Barcelona amb la intenció de veure'l i visitar plegats diverses poblacions catalanes. En conèixer la notícia, organitzà una sèrie d'excursions pel territori per tal de satisfer els interessos del nord-americà. Una de les sortides, la que feren el 19 de setembre de 1909, els portà a Sitges. El poble, a més de comptar amb un paisatge natural privilegiat, s'havia convertit en l'epicentre del modernisme català des que, a finals del segle XIX, s'hi bastí el Cau Ferrat.²⁰ Després de passejar, visitar el santuari del Vinyet i la casa-taller de Santiago Rusiñol, dinaren i decidiren sojornar a la vila. Fou llavors quan el magnat sorprengué a tothom manifestant que volia instal·lar-se allí. Per tal d'aconseguir el seu propòsit, féu una oferta de compra pel Cau Ferrat, que fou rebutjada per Rusiñol.²¹

Aquest contratemps no dissuadí Deering d'aconseguir el seu objectiu i començà a cercar un altre edifici que satisfés els seus propòsits. La solució la trobà en l'antic Hospital de Sant Joan Baptista, un edifici gòtic del segle XIV que s'erigia a primera línia de mar al costat del Cau Ferrat, i que llavors es trobava en molt mal estat de conservació. No era la casa-taller de Rusiñol, ni in-

19. *Retrat de William Deering* (1909, col·lecció particular, Estats Units).

20. Domènech, 2006: 217-249.

21. Hurtado, 2011: 263.

cloïa les seves magnífiques colleccions d'art; però l'industrial creia que un cop reformat podria convertir-se en una residència d'estiu on passar llargues temporades de descans a prop del mar. És a partir d'aquest moment quan comença la història de Maricel, un relat en el qual la construcció de l'edifici (figura 5) anà en paral·lel al creixement de la col·lecció d'art.



FIGURA 5. Façana del palau Maricel. Fotografia de Sebastià Sánchez Sauleda.

El palau Maricel: el receptacle de la col·lecció

Si analitzem la construcció de l'edifici que acollí la col·lecció d'art, podem establir quatre etapes ben definides que no foren unidireccionals, ja que mentre s'actuava en un sector, no es descuidava fer millores en els altres. Aquestes fases es desenvoluparen entre 1909 i 1918/1919, i són:

- 1909-1910: la compra de l'edifici.
- 1910-1911/1912: la residència d'estiu.
- 1912-1915: de residència d'estiu a palau.
- 1915-1918/1919: el gran projecte.

Pel que fa a la primera etapa, un cop Deering s'assabentà de l'estat en què es trobava l'hospital, li demanà a Ramon Casas que iniciés les gestions per adquirir-lo. Tot i acceptar, ben aviat donà un pas enrere i proposà que el seu

lloc l'ocupés Miquel Utrillo. Aquest no era un desconegut per al nord-americà, ja que havien mantingut contacte anys abans al taller de Casas, quan exercí les labors de traductor durant la vetllada. A més, parlava correctament l'anglès, fet que li permetia comunicar-se amb ell sense necessitat d'intermediaris.

Les primeres decisions que prengué Utrillo com a representant de l'industrial a Sitges foren presentar una oferta de 40.000 pessetes per adquirir l'hospital i contractar Amadeu Hurtado (1875-1950) perquè gestionés els assumptes legals derivats de l'operació.²² De la seva actuació i de les condicions que l'Ajuntament imposà al nord-americà per la venda de l'edifici, l'advocat i polític en deixà constància a les seves memòries, en què explicava que:

Havia hagut de prestar els meus serveis d'advocat per fer-li adquirir [a en Deering], a canvi d'una nova construcció que el suplís, l'edifici de l'Hospital, convertit en la famosa residència de *Mar i cel*, per haver-se negat Santiago Rusiñol a vendre-li el seu gentil Cau Ferrat.²³

Un cop presentada l'oferta, la Junta de Beneficència i l'Ajuntament de Sitges l'estudiaren i després d'una ràpida deliberació, s'acordà vendre el recinte basant-se en el mal estat de conservació i l'indispensable «gasto de importantes sumas para atender a su conservación».²⁴ La rapidesa amb què s'actuà, unit a la impossibilitat de trobar un lloc a la vila on allotjar els malats, feren que la compra es dilatés en el temps. Aquesta espera, que impacientà el nord-americà,²⁵ finalment s'acabà el 3 d'abril de 1910, quan se signà l'acord de venda i la propietat passà a les seves mans.²⁶ Així i tot, encara hagué d'esperar fins a l'1

22. Tenim constància de la seva participació en aquest assumpte gràcies a una factura de 250 pessetes en concepte d'honoraris, datada del mes de desembre de 1910. Hi podem llegir: «He recibido de Don Miguel Utrillo la cantidad de doscientas cincuenta pesetas a cuenta de la minuta de honorarios presentado a nombre de D. Carlos Deering». Fons Miquel Utrillo, sense núm. inv., Document d'Amadeu Hurtado a Miquel Utrillo del mes de desembre de 1910.

23. Hurtado, 2011: 263.

24. Arxiu Històric de Sitges, *Llibre d'Actes de l'Ajuntament de Sitges*, 16 de setembre de 1909 - 1 d'abril de 1910, pàg. 8.

25. Aquesta impaciència es demostrava en les cartes que enviava a Miquel Utrillo des dels Estats Units, en les quals arribava a afirmar taxativament que «if I bought the hospital it is mine». Fons Miquel Utrillo, núm. inv. 3252, Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo del 29 de setembre de 1909.

26. Planes, 2007: 192. En la signatura oficial finalment actuà Utrillo com a representant del nord-americà.

de juliol per rebre les claus, ja que aquesta era la data límit que s'imposà al consistori per desallotjar de manera definitiva els pacients que quedaven a la institució.²⁷

La segona fase, que comprenia del període de 1910 a 1911/1912, estigué marcada per la voluntat de transformar el vell hospital en una residència d'estiu. Per aconseguir el seu objectiu, era necessari dur a terme nombroses millores, entre les quals figuraven la inclusió de les cuines, banys, llum, aigua corrent i un garatge per als cotxes. Totes aquestes intervencions necessitaven algú que les supervisés, i fou llavors quan Utrillo donà un pas endavant i s'erigí com a capdavanter del projecte. A poc a poc, havia anat assumint més responsabilitats, com la d'obtenir la documentació necessària per exportar un quadre d'El Greco als Estats Units,²⁸ i a més l'americà estava encantat amb el compromís que havia demostrat en la compra de l'edifici.

Un cop començà a treballar, entre els dos sorgiren fortes discrepàncies sobre el rumb que havia de prendre el projecte. Deering era profundament partidari d'emular el Cau Ferrat, l'edifici que havia intentat adquirir mesos abans i que no li fou possible aconseguir. Aquesta opció explicaria el perquè les parets de l'antic hospital es pintaren del mateix to de color blau que la residència de Rusiñol o perquè es reproduïren alguns detalls, com per exemple la col·locació d'un brollador molt similar a la sala del mirador. Per contra, el català es mostrà molt més ambiciós des del principi. Descartava completament repetir les mateixes solucions que les del seu veí, i apostava decididament per constituir el que ell anomenava una «casa artística». Així li feia saber els seus plans a Raimon Casellas, en una carta datada del 28 de juny de 1910, en la qual també aclaria que inicialment només li dedicava a aquest encàrrec els dies lliures que l'Enciclopedia Espasa li deixava:

Els dies de festa, no puch venir a veure'l, perquè el nostre americà, (qu'es diferent d'americano) ha comprat l'hospital de Sitjes y com jo voldria ferne no un Cau sino una casa artística, vaig allí els dies lliures a fer obres.²⁹

27. Arxiu Històric de Sitges, *Llibre d'Actes de l'Ajuntament de Sitges*, 16 de setembre de 1909 - 21 d'abril de 1910, sessió del 10 de març de 1910.

28. Fons Miquel Utrillo, núm. inv. 3254, Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo del 15 de novembre de 1909. Sánchez Sauleda, 2016a: 1352.

29. Biblioteca de Catalunya, Fons Raimon Casellas, MS 5230/9, Carta de Miquel Utrillo a Raimon Casellas del 28 de juny de 1910.

Tot i l'oposició conceptual que plantejà, inicialment la batalla la guanyà Deering, i per aquest motiu Utrillo treballà inspirant-se en el Cau Ferrat.³⁰ Aquesta línia d'actuació, durà poc, ja que la febre colleccionista del nord-americà convertí en insuficient l'espai del qual disposaven, i davant la impossibilitat d'expandir-se cap als laterals hagueren de repensar tot el projecte.

La tercera etapa, que comprèn entre el 1912 i el 1915, s'inicià amb l'obligació d'imposar un gir radical a la idea inicial. La constant adquisició d'objectes artístics provocà que l'espai disponible anés minvant i fes necessària una ampliació del recinte, ja batejat amb el nom de Maricel. Només així podria acomplir la doble funció que gradualment havia anat adquirint: per una banda, la residència d'estiu que Deering desitjava per descansar, i per l'altra, el lloc on atresorar la cada cop més ingent col·lecció d'art hispànic que reunien per decorar la casa. Després de valorar diverses opcions, resolgueren que el millor era comprar les cases de pescadors que hi havia a l'altre cantó del carrer de Fonollar i bastir-hi a damunt un edifici de nova planta que s'igualés en alçada al de l'antic hospital.³¹

Consumada la compra, Utrillo aixecà un palau prenent com a inspiració els edificis gòtics civils de Barcelona,³² i decidí connectar-lo amb l'antic hospital a través d'un pont que permetia anar d'un cantó a l'altre sense necessitat de sortir al carrer. Alhora, incorporà a les façanes diversos elements arquitectònics procedents d'edificis històrics desapareguts, com la figura de sant Miquel del pont de Balaguer,³³ diverses finestres i portes del santuari del Tallat,³⁴ (figura 6) i de l'antic castell-palau de Terrassa,³⁵ o l'escala del castell de Solivella,³⁶ entre d'altres. D'aquesta manera, amb elements procedents d'edificis de tot Espanya conformà un veritable museu d'arquitectura a l'aire lliure.

Si l'anterior etapa es tancà l'any 1915 amb la inauguració del Saló d'Or, la darrera fase constructiva s'obrí amb l'agreujament del problema que suposava l'acumulació d'obres d'art i fragments arquitectònics a Sitges. Per aquest

30. Utrillo, 1912: 5.

31. Fons Miquel Utrillo, sense núm. inv. *Maisons achetés pour Mr. Charles Deering à Sitges*, sense data. Per aconseguir-ho invertiren 56.750 pessetes a comprar les diverses propietats.

32. Utrillo, 1912: 5.

33. Esquerda Bosch, 2002: 4-5; Alós Trepà, [s.d.].

34. Sans Travé, 1986: 172-173; Sánchez Sauleda, 2013: 143-147.

35. Sánchez Sauleda, 2014c: 81-92.

36. Panyella, 1984: 91-98; Fuguet Sans, 2008: 285-286.

motiu, es va fer necessari ampliar per segona vegada el recinte ocupant els terrenys que arribaven fins a la rectoria de l'església. En aquest espai s'installà el Saló Blau, que s'arranjà i es decorà expressament per acollir-hi les obres d'art medievals de la col·lecció. També s'urbanitzà el Racó de la Calma i es bastí l'edifici del sarcòfag, un petit apèndix porxat de Maricel que serviria per acollir-hi els tapissos flamencs que havien comprat a Mallorca. Juntament amb aquestes intervencions, es dugueren a terme les millores a les terrasses del palau i es construí un gran claustre a l'aire lliure, que coronava el recinte. Alhora, s'encarregà a Pere Jou la realització d'una sèrie de capitells que s'insertaren a les façanes del complex i se li demanà a Josep Maria Sert un programa decoratiu que havia d'ocupar tota una sala sencera.

El resultat final, després de deu anys d'obres, va ser un gran recinte concebut expressament per acollir-hi la col·lecció d'art. És ben cert que Utrillo l'aixecà sense plànols i que el bastí a mida que les obres d'art i els fragments arquitectònics arribaven a Sitges. Aquesta manera d'edificar provocà que es creessin espais poc útils dins del complex i que aquest patís certes mancances estructurals.³⁷ Però alhora, acabà concebant un recinte únic i singular en harmonia amb el seu entorn, i que en si mateix caldria considerar-lo una obra més de les que Deering atresorà a Catalunya.



FIGURA 6. Finestra del santuari del Tallat.
Fotografia de Sebastià Sánchez Sauleda.

La col·lecció Deering al palau Maricel (1909-1921)

Quan parlem de la col·lecció que Charles Deering reuní a Maricel i al castell de Tamarit, cal tenir present dues premisses. La primera, que a casa nostra

37. Coll, 2001: 179.

només hi va tenir una part de les peces que atresorà en vida. Des que el 1893 patí l'accident a l'ull que l'obligà a abandonar la pràctica artística, concentrà tots els seus recursos i interessos a comprar obres d'art per decorar les múltiples residències que tenia als Estats Units. Per tant, un elevat nombre d'aquestes mai vingueren a Espanya. I la segona, que la vessant hispànica de la col·lecció tingué una doble paternitat. El conjunt reunit a Sitges no només presentava els interessos de l'americà, molts d'ells procedents dels anys de joventut a la marina, sinó que Miquel Utrillo també hi va ser present dictaminant quins objectes calia comprar, a més d'aportar tots els seus coneixements per establir el rumb estètic i conceptual del projecte. Per tant, podem dir que Maricel es creà de manera consensuada entre els dos protagonistes, que sempre estigueren d'acord a adquirir material de primera qualitat i que la seva procedència, autoria i temàtica fos espanyola.

Pel que fa a la composició de la col·lecció, l'estudi de les peces que la conformaren permet establir que aquesta se sustentava damunt tres tipologies. La primera engloba les obres d'art hispànic. Deering, quan assolí una posició econòmica benestant, s'interessà per comprar art espanyol, ja que sentia una gran passió pel país. Aquesta fascinació juvenil es consolidà gràcies als corrents hispanistes apareguts als Estats Units arran de la Guerra de Cuba (1898), dels quals també participaren personatges com Archer Milton Huntington (1870-1955) i que s'hi reafirmaren durant el viatge fet amb Gari Melchers per la Península l'any 1904. Per tant, no ens ha d'estranyar que, quan en tingué l'oportunitat i els mitjans per fer-ho, comencés a adquirir per a la seva residència sitgetana una extensa col·lecció de retaules catalans, castellans, aragonesos, navarresos i valencians, entre els quals caldria destacar el *Retaule del Canciller Ayala* (1396), procedent de Quejana (Alava);³⁸ el *Retaule de Sarrión* (1404), de Pere Nicolau;³⁹ la taula central del *Retaule de sant Jordi* (1434-1436), de Bernat Martorell,⁴⁰ o unes taules representant a santa Àgata i santa Llúcia (c. 1500), de Canovelles, i que actualment s'atribueixen al taller dels Vergós.⁴¹

38. Melero Moneo, 2000-2001: 33-51; Sánchez Sauleda, 2012: 102-104. Actualment, l'obra es conserva a l'Art Institute of Chicago, amb el núm. d'inv. 1928.817.

39. Actualment, l'obra es conserva al Museo de Bellas Artes de Valencia, amb el núm. d'inv. 2.263 a 2.268.

40. Sánchez Sauleda, 2012: 105-107; Macías i Cornudella, 2011-2012: 19-53; Sánchez Sauleda, 2014a: 427-429. Actualment, l'obra es conserva a l'Art Institute of Chicago, amb el núm. d'inv. 1933.786.

41. Sánchez Sauleda, 2014a: 429-432. Actualment, les dues obres es conserven a l'Art Institute of Chicago, amb el núm. d'inv. 1970.1023 i 1970.1024.

Pel que fa a la pintura, incorporà peces d'El Greco, avui en dia considerades de taller (figura 7),⁴² Zurbarán, Juan de Pareja, Palomino, Goya, de qui entre d'altres tingué *El Tiempo, la Verdad y la Historia* (c. 1800) i l'*Alegoría de la poesía* (c. 1800) (figura 8),⁴³ Vicente López, o un parell de retrats del sevillà Antonio Esquivel.⁴⁴ Així mateix, també era un enamorat dels artistes que li eren contemporanis, tot i que tant ell com Utrillo no tenien cap interès per les avantguardes artístiques. Aquesta restricció motivà que totes les peces del segle xx que compraren fossin figuratives i els seus autors pintors com Santiago Rusiñol, Julio Romero de Torres,⁴⁵ Joaquim Mir, Arcadi Mas i Fondevila, Dario Regoyos, a més dels seus bons amics Ramon Casas, John Singer Sargent i Anders Zorn.

Pel que fa a l'escultura, a Sitges es reuniren obres com la *Verge de Bellpuig de les Avellanes* (segle xiv), de Bartomeu de Robió,⁴⁶ talles de Pedro de Mena i diversos exemplars de Josep Clarà, Josep Llimona i Gustave Violet, entre d'altres. També aconseguiren aplegar repertoris complets de tota la resta d'arts (forja, vidres, ceràmica, mobiliari, teixits), que molts d'ells lluny de ser custodiats i exhibits en vitrines recuperaren la seva funció primigènia.⁴⁷ Finalment, també s'hi podien trobar algunes reproduccions, tal com succeïa amb la *Dama d'Elx*, aquí en



FIGURA 7. Interior de Maricel amb el quadre *Sant Francesc*, atribuït al taller d'El Greco. Fons Miquel Utrillo (BPSR-MU, núm. inv. 3.438-54) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

42. Sánchez Sauleda, 2016a: 1348-1354.

43. Actualment, les dues obres es conserven al Museu Nacional d'Estocolm, amb els núm. d'inv. NM 5592 i NM 5593.

44. Sánchez Sauleda, 2017: 5-11.

45. Valverde Candil, 2002: 229-246; Sánchez Sauleda, 2014b: 249-268; Sánchez Sauleda, 2017: 11-13.

46. Español, 2003: 333-334. Actualment, l'obra es conserva al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, amb el núm. d'inv. MDC 3772.

47. *Marycel*, 1918: 34.



FIGURA 8. Entrada del Saló d'Or amb el quadre de Goya, *Al·legoria de la poesia* (ca. 1800) (BPSR-MU, núm. inv. 3.439-3) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

una còpia d'Ignacio Pinazo,⁴⁸ la Mare de Déu de Montblanc o alguns dels mosaics de Ràvena.

Per tancar aquest primer grup, cal esmentar les obres fetes per encàrrec. Com a bon col·leccionista que era, Deering no dubtà a tenir algunes peces fetes expressament per ser a la seva residència d'estiu. Entre aquestes, hi figurava un paravent de cinc fulles que li regalà Ramon Casas per al seu despatx, on apareixia Júlia Peraire vestida seguint la moda d'Espanya, Itàlia, França, Anglaterra i Estats Units;⁴⁹ els capitells de Pere Jou;⁵⁰ el conjunt de pintures que realitzà Josep Maria Sert,⁵¹ o un nu femení d'Enric Casanovas expressament esculpit per a les terrasses del palau (figura 9).

La segona categoria tingué com a protagonista algunes obres d'art franceses. El país veí havia estat descobert per Deering entre 1877 i 1879, quan s'enrolà novament a la marina després de la mort de la seva primera dona. Posteriorment, hi retornà moltes vegades i fins i tot hi residí una temporada, quan

48. En una carta de Josep Maria Xiró a Miquel Utrillo, aquest li feia arribar unes fotografies de la reproducció feta per Pinazo de la *Dama d'Elx*. Li demanava que les ensenyés a Santiago Segura, per si li interessava vendre-les a Faianç Català. Utrillo, al iniciar el projecte de Maricel, degué recordar l'oferiment i adquirí un exemplar per a la col·lecció. Fons Miquel Utrillo, núm. inv. 3.186, Carta de Josep Maria Xiró a Miquel Utrillo del 14 d'abril de 1908.

49. Coll, 1999: 370-371.

50. Domènech, 2011: 18-20.

51. Frémontier, 2008: 72-77.



FIGURA 9. Escultura *Nu femení*, d'Enric Casanovas a les terrasses del palau Maricel de Sitges (1915-1919) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

ocupà el taller d'Anders Zorn l'any 1893. Pel que fa a Utrillo, coneixia perfectament París i la modernitat artística, ja que ell va ser el primer dels catalans a establir-se allí a finals del segle XIX.⁵² Per tant, no ens ha d'estranyar que a Maricel hi trobéssim peces de François Boucher, de qui Deering va tenir dos tapissos dissenyats per ell i fabricats a la Manufectura Reial de Beauvais,⁵³ així com llenços de contemporanis seus com Gaston La Touche, René-Xavier Prinet o Lucien Simon, aquest darrer un pintor poc conegut actualment però que llavors gaudia d'ampli reconeixement i que fins i tot Ramon Casas el retratà cap a 1900.

Per últim, la tercera i última categoria la conformaven les obres orientals. La passió que el magnat sentia per aquesta cultura nasqué durant els anys que passà allí de jove. Llavors gestà una fascinació per l'art i la gastronomia de la zona, que el portaren a comprar diverses peces i objectes procedents d'allí per a totes les seves residències. A Sitges, però, la representació es va limitar a un petit però selecte grup de pintures i escultures, a més d'un gran paravent, ja

52. Panyella, 2009: 21-28.

53. Els dos panells representen *Psyche entrant al Palau de Cupido*. Actualment, ambdós es conserven a l'Art Institute of Chicago, amb el núm. d'inv. 1943.1236 i 1943.1237.

que la casa estava pensada expressament només per incloure-hi obres hispàniques (figura 10).



FIGURA 10. Saló d'art oriental del palau Maricel (1916-1918).
Fons Miquel Utrillo (BPSR-MU, núm. inv. 3.437-62) © Arxiu
fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

Un cop plantejada la classificació de les obres que conformaven Maricel, cal abordar els diversos sistemes d'adquisició. El primer era la compra directa per part dels interessats. Era molt habitual que durant les visites que feia Deering a Sitges trobés l'edifici en construcció i un cop comprovat el seu estat decidís marxar de viatge generalment acompanyat de Ramon Casas. Durant aquests desplaçaments per la Península i per Europa, el nord-americà acostumava a comprar molts objectes que després enviava a Catalunya. Un bon exemple d'aquesta pràctica, el trobem en el viatge a Mallorca que feren en vaixell i que se saldà amb la compra dels tapissos flamencs.⁵⁴ D'aquest sistema, també hi participava Utrillo, ja que coneixia de primera mà els millors llocs on comprar a bon preu, o la mateixa dona de Deering, que viatjà al Japó per assumptes personals i tornà acompanyada de bona part de la col·lecció oriental que figurà a Maricel.

El segon sistema era el tracte comercial amb antiquaris, agents i galeries nacionals i internacionals. Pel que fa a la vessant nacional, era Utrillo, amb els seus contactes i gràcies a la privilegiada posició que ocupava com a director artístic de l'Enciclopedia Espasa, qui teixí una xarxa de professionals que l'ajudaren a trobar tot allò que necessitava.⁵⁵ Entre ells hi figuraven noms com

54. Bassegoda i Domènech, 2011: 52-53.

55. Domènech, 2014: III-152.

Apolinar Sánchez;⁵⁶ Joan Cuyàs, que a més de vendre fragments arquitectònics i un gran nombre de peces també tingué un paper rellevant en la decoració del Saló d'Or;⁵⁷ Paul Tachard, que aconseguí el *Sant Jordi* de Bernat Martorell a molt bon preu després de pressionar al seu anterior propietari (figura 11); Emili Cabot, i Oleguer Junyent, entre d'altres. Pel que fa als negocis amb botiga establerta, des de Sitges treballaren amb les Galeries Dalmau i amb l'antiquari Artur Ramon, que va ser un dels primers proveïdors de Maricel a qui compraren bona part de la ceràmica que s'inscriu a les parets del recinte (figura 12).⁵⁸

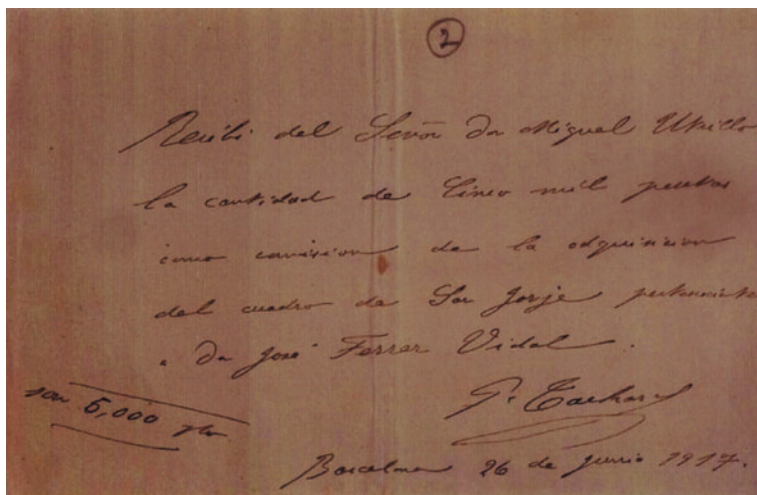


FIGURA 11. Factura de la comissió de Paul Tachard per a les gestions realitzades en l'adquisició de la *Taula de sant Jordi*, de Bernat Martorell (Barcelona, 26 de juny de 1917).

Pel que fa a la vessant internacional, era el mateix Deering qui s'ocupava directament de tancar els tractes. Els seus constants viatges per Europa el convertien en un gran coneixedor dels mercats artístics i sabia com moure-s'hi. És el cas de la Galeria Lionel Harris, per on passà el *Retablo de Tendilla* (ca. 1550), que acabà comprant,⁵⁹ o French & Co., on adquirí l'esmentat *Retablo del Canciller Ayala* (1396). Dins d'aquesta categoria, cal també ressenyar les

56. Sánchez Sauleda, 2016b: 131-156.

57. Velasco, 2016: 189-242.

58. Beltrán i Ramon, 2015: 67-114.

59. Actualment, l'obra es conserva al Cincinnati Art Museum, amb el núm. d'inv. 1953.219.

Rebut d'Artur Ramon a Miquel Utrillo		Debe
Per 65 draps aquarelles a 250 pesetas		16.25
" 150 aquarelles en 5 caixes a 250 pesetas		37.50
" 207 " 7 " aquarelles d'una 2.50		51.75
" 109 " aquarelles de 2.50 aquarelles		27.75
" 202 " aquarelles de 2.50 aquarelles		50.50
" 419 " aquarelles a 250 pesetas		104.75
" 320 " aquarelles en 11 caixes a 2.50		76.00
" 48 aquarelles i aquarelles de 2.50 aquarelles		120.00
" 28 aquarelles de 2.50 aquarelles		70.00
" 10 aquarelles de 2.50 aquarelles		25.00
Per 5 llotjes de farinaria antigues a 25 pesetas		125.00
" 1 canya de farinaria de 250 pesetas		25.00
" 1 canya de farinaria de 250 pesetas		25.00
Total		647.50
Pagat el dia 18 de gener de 1917		647.50

FIGURA 12. Rebut d'Artur Ramon a Miquel Utrillo per diversos objectes comprats (18 de gener de 1917).

gestions realitzades davant de col·leccionistes privats com Joaquín Carvallo, propietari del Castell de Vilandry (França), on es custodiava el *San Roman* y *San Barulo* (1638) de Zurbarán i que acabà repatriant cap a la seva residència catalana.⁶⁰

Per últim, també treballaven a través de la compra directa als artistes sense la necessitat d'emprar intermediaris. Generalment, se n'ocupava Utrillo ja que gràcies el càrrec que ocupava d'assessor artístic de Santiago Segura a Faianç Català, li oferia contactes privilegiats amb els creadors. Aquest és el cas de Joaquim Sunyer, a qui comprava els quadres a preus avantatjosos perquè l'havia ajudat a llançar la seva carrera professional. Dins d'aquest grup, també cal ressenyar les compres que feien a les exposicions nacionals, on s'acordava el preu directament amb l'artista, i el tracte de favor que rebia Ramon Casas respecte la resta. El català, fruit de la seva amistat amb Deering, aconseguí que aquest li comprés els quadres sense haver-los acabat i moltes vegades sense veure'ls.

Arribats aquí, i per tancar aquesta radiografia de la col·lecció, un cop analitzats els tipus d'objectes que la conformaven i els mitjans que empraren per reunir-la, també cal prestar atenció als motius que motivaren la seva creació. Més enllà de representar l'estatus econòmic de Deering, darrera del projecte

60. Actualment, l'obra es conserva a l'Art Institute of Chicago, amb el núm. d'inv. 1947.793.

hi havia la intenció de fer un homenatge a Espanya ja que el país era una de les grans passions del magnat des de la seva joventut. Però també, la col·lecció nasqué amb la ferma voluntat de preservar el patrimoni artístic nacional. Per aconseguir-ho, no dubtaven a comprar obres abans de que creuessin la frontera i si calia, repatriaven aquelles que ja havien sortit. Fruit d'aquesta política d'actuació, nasqué la idea de crear una fundació que després de la seva mort, gestionés el seu llegat i tingués el poble de Sitges com a beneficiari.⁶¹ Així, les generacions posteriors podrien gaudir i estudiar un passat artístic que Deering havia ajudat a perpetuar.

Pel que fa a Utrillo, a més de compartir amb ell la passió per l'art espanyol i l'anhel de preservar-lo, Maricel suposà la culminació d'un projecte personal iniciat quan pertanyia als moviments excursionistes. Va ser durant aquells anys, on començà a preocupar-se pel patrimoni i la seva conservació.⁶² Posteriorment, desplegà aquests interessos a publicacions com *Pèl & Ploma*, *Forma* i a l'*Enciclopedia Espasa*, on recollí totes les referències possibles sobre art hispànic. Aquesta actuació culminà a Sitges, on amb el finançament i l'ajut del nord-americà intentà salvar unes obres que estaven condemnades a desaparèixer o a marxar per sempre més d'Espanya.

En definitiva, Maricel va ser un projecte de Deering i Utrillo a parts iguals, que pretenia esdevenir una representació de la història artística d'Espanya. Estava pensat perquè tot aquells que visitessin el palau poguessin apreciar en tot el seu esplendor les riqueses que havia donat el país al llarg de la història. Totes les categories artístiques hi eren representades i, per això, no dubtaren a crear *corpus* sencers de totes plegades per tal de presentar una visió panoràmica de l'evolució que havien experimentat al llarg dels segles.

Causes de la dissolució de la col·lecció (1921)

A partir de 1917, les relacions entre Charles Deering i Miquel Utrillo començaren a enterbolir-se, fins que a l'octubre de 1921 es produí el gran desastre. El magnat nord-americà, adduint que havia perdut la confiança en el seu assessor, decidí tancar la seva residència sitgetana i marxar cap als Estats Units enduent-se amb ell tota la col·lecció d'art. Tradicionalment, s'ha tendit a afir-

61. Bassegoda i Domènech, 2011: 43-45.

62. Domènech, 2009: 27-33.

mar que aquesta decisió vingué motivada per les desavinences existents entre les dones d'ambdós, és a dir, Marion Denisson Whipple i Dolors Vidal. Aquesta teoria exposada per Joan Puig Mestre, que va ser fuster de Maricel, segurament recull part de veritat; però aquest enfrontament no va ser el motiu principal que propicià la ruptura.⁶³

En aquest sentit, l'any 2012 Isabel Coll publicà un llibre titulat *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in art*, en què aportava nova documentació trobada als arxius dels Estats Units en la qual semblava demostrar que el veritable culpable havia estat Utrillo. Els papers americans apunten al fet que entre ambdós sorgiren greus discrepàncies econòmiques arran d'algunes quantitats de diners que es quedava el català d'algunes operacions de compra-venda, fet que impedia quadrar els llibres de comptes. A més, l'americà descobrí que els terrenys sobre els quals s'assentava el palau no estaven a nom seu, sinó del seu assessor.⁶⁴ A aquests problemes econòmics, calia sumar-hi el caràcter d'Utrillo. Com que el nord-americà no residia regularment a Sitges, no existiren friccions entre els dos, ja que ell es movia pel palau sense donar explicacions a ningú.⁶⁵ Però a partir de 1918, quan Deering decidí instal·lar-se a Catalunya amb la seva dona per passar-hi els darrers anys de vida, sorgiren els problemes. L'americà no entenia com el seu home de confiança es prenia unes llibertats que ell no li havia atorgat i feia i desfeia al seu gust, sense donar explicacions a ningú. Per tant, a més dels assumptes econòmics, també calia sumar-li el fet que no sabia ocupar el lloc que li corresponia dins del projecte.

Per últim, també es planteja com a causa de la dissolució de la col·lecció la polèmica existent entre els dos per la constitució de la fundació. Deering, pensant en el futur, tenia la voluntat de llegar la col·lecció d'art al poble de Sitges i li demanà al seu assessor que redactés els papers pertinents. Aquest contractà Francesc Cambó perquè fes els tràmits, però finalment no s'acabaren duent a terme perquè l'assumpte es dilatà tant que l'any 1921 encara no s'havia concretat res. Fruit d'aquesta mala experiència, Cambó no dubtà a les seves memòries de culpar Utrillo del que havia passat dient d'ell:

63. Puig Mestre, 1981: 1-6.

64. Coll, 2012: 289-329.

65. Ricart, 1995: 199. D'aquesta actitud en donà compte Enric Cristòfol Ricart a les seves memòries, quan parlant d'una visita que féu al palau digué que:

Miquel Utrillo habitava una casa de la seva propietat annexa al Maricel, que cada dia s'estenia més. S'hi comunicava per una porta exageradament estreta, per a indicar que servia únicament per a una persona, per a ell. Jo hi havia passat moltes vegades, això sí, acompanyat d'ell.

L'Utrillo era l'home d'en Deering i del Mar i Cel. Viu, enginyós i flexible, era l'home ideal per a Deering. Cap altre l'hauria divertit tant. Artista incomplet, que sabia un xic de tot i de res massa, era el tipus perfecte del paràsit de gran casa. Mentre no tingué diners i visqué com un bohemí fou un home simpàtic... malgrat la seva mala llengua, que es consagrava, sovint, a posar en ridícul el seus benefactors. Amb Deering, Utrillo s'arranjà una situació confortable que no sabé digerir i esdevingué insuportable. Acostumat a viure sempre a salt de mata, sense saber com pagaria el pis el mes entrant, al tenir una llar confortable i una situació consolidada es transformà per complet.⁶⁶

Tots aquests motius exposats semblen demostrar que Utrillo era el veritable culpable de la dissolució de Maricel. Considerem que cal matisar aquestes raons per tal d'aclarir una qüestió tan complexa com aquesta. Com hem exposat, els motius econòmics foren determinants en aquest assumpte. Per això resulta fonamental que en la documentació conservada d'Amadeu Hurtado, que assessorà Utrillo durant el conflicte amb Deering, trobem una carta del 15 de març de 1917 en la qual recomana al seu client que sigui ell qui faci les gestions de compra dels edificis sobre els quals s'aixecà l'actual Saló Blau. D'aquesta manera, el nord-americà s'estalviaria pagar drets dobles per ser estranger, i li recorda que en qualsevol moment es podia tramitar el canvi de titularitat.⁶⁷ És a dir, que el col·leccionista es va beneficiar de les gestions del català per estalviar-se una gran suma de diners.⁶⁸

Pel que fa al paper que cadascú jugà en el projecte, certament Utrillo s'excusà en les seves funcions; però també és cert que en cap lloc es conserva cap rastre de les nòmines del català. Per tant, podem suposar que treballava a comissió, ja que en el llibre de comptes de Maricel no s'especifica cap pagament regular per la seva feina. I a més, el nord-americà també s'aprofitava d'ell quan era a Sitges per no rebre visites. És a dir, cedia tot el protagonisme al seu assessor propiciant que ell fos la cara visible del projecte, abandonant les funcions que li corresponien com a propietari de la casa.

Però, sobretot, resulta reveladora la informació que Immaculada Socias

66. Cambó, 1982: 864.

67. Fons Miquel Utrillo, sense núm. d'inv., Carta d'Amadeu Hurtado a Miquel Utrillo del 15 de març de 1917.

68. Aquesta operació la repetí en la compra del castell de Tamarit, on se serví de les gestions de Joan Ruiz i Porta per aconseguir la seva propietat. Arxiu Històric Diocesà de Tarragona, Fons Vidal i Barraquer, sense núm. inv. Carta de Joan Ruiz i Porta a Francesc d'Assis Vidal i Barraquer del 23 d'agost de 1920.

aportà en un estudi sobre aquest assumpte l'any 2013.⁶⁹ En aquest presentava uns documents conservats a l'Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, corresponents a l'ambaixada espanyola de Washington, en els quals s'insinuava que Deering aixecà la col·lecció perquè tenia problemes econòmics als Estats Units. Sembla ser que, amb la cessió de les principals obres que posseïa a Espanya, saldaria uns deutes que segurament encara arrossegava de les multes que l'imposaren per vulnerar la Llei Sherman antimonopoli.

Per tant, al nostre entendre, en aquesta història no hi ha ni bons ni dolents. Cadascú va mirar pels seus propis interessos i, en realitat, qui sortí perdent va ser el patrimoni nacional, que va veure com obres de primera fila marxaven cap als Estats Units. Després d'un temps custodiades a les residències de l'americà, successives donacions a museus començades pel mateix Charles Deering i continuades per les seves filles i hereves tancaren la possibilitat per sempre que aquestes retornessin a Catalunya.

Referències bibliogràfiques

- ALÓS TREPAT, C. [s.d.]. *Sant Miquel*. Balaguer: Museu d'Art de la Noguera (Fitxa Retalls d'Art a Balaguer).
- BASSEGODA, Bonaventura (2007). «Tres episodis de la història de 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, B. (Ed.). *Coleccionistas, colecciones i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 119-152 (Memoria Artium; 5).
- BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (2011). «Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)». A: Pérez Mulet, F.; Socías Batet, I. (Eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona - Cádiz: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pàg. 35-57.
- BELTRÁN, C.; RAMON, A. (2015). «Algunos apuntes para la historia del anticuariado en Barcelona: 1910-1936». A: Alsina Galofré, E.; Beltran Catalán, C. (Eds.). *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 67-114.
- BORRÀS, M^a. LL. (1986). «El desventurado caso del legado Deering». A: Borràs, M^a. LL. *Coleccionistas de arte en Cataluña*. [Barcelona]: Biblioteca de La Vanguardia, pàg. 41-52.
- CAMBÓ, F. (1982). *Meditacions. Dietari (1936-1940)*. Vol. 2. Barcelona: Alpha, pàg. 864.

69. Socías, 2013: 395-408.

- COLL, I. (1999). *Ramon Casas: una vida dedicada a l'art. Catàleg Raonat de l'obra pictòrica*. Barcelona: El Centaure Groc, pàg. 370-371.
- (2001). *Arquitectura de Sitges (1800-1930)*. Sitges: Ajuntament de Sitges, pàg. 179.
- (2012). *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in art*. Evanston: Northwestern University Press, pàg. 84, 96 i 289-329.
- DILL SCOTT, W.; HARSHE, R. B. (1929). *Charles Deering 1852-1927. An appreciation*. Boston: Privately Printed.
- DOMÈNECH, I. (2006). «El Cau Ferrat: la col·lecció del cor». A: *Rusiñol desconegut* (catàleg de l'exposició). Sitges: Ajuntament de Sitges - Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 217-249.
- (2009). «Rusiñol i Utrillo van d'excursió». *L'Amic de les Arts*, núm. 1, pàg. 27-33.
- (2011). *Pere Jou, escultor* (catàleg de l'exposició). Sitges: Ajuntament de Sitges - Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 18-20.
- (2014). «Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme». A: Bassegoda, B.; Domènech, I. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 111-152 (Memoria Artium; 17)
- ESPAÑOL, F. (2003). «Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes». A: *Seu Vella. L'esplendor retrobada* (catàleg de l'exposició). Lleida: Associació Amics de la Seu Vella de Lleida - Museu de Lleida Diocesà i Comarcal - Universitat de Lleida, pàg. 333-334.
- ESQUERDA BOSCH, M. (2002). *El sant Miquel del portal del pont, de Balaguer a Sitges*. (Treball inèdit), pàg. 4-5.
- FRÉMONTIER, J. (2008). *José María Sert. Le recontre de l'extravagance et de la démesure*. París: Les Éditions de l'Amateur, pàg. 72-77.
- FUGUET SANS, J. (2008). «El castell-palau del Baró de Solivella». A: Fuguet Sans, J.; Plaza, C. (Coord.). *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*. Montblanc: Consell Comarcal de la Conca de Barberà - Cossetània Edicions, pàg. 285-286.
- HURTADO, A. (2011). *Quaranta anys d'advocat*. Barcelona: Edicions 62.
- H. V. «Ramón Casas en Norteamérica». *Los Deportes*, 15-8-1909, pàg. 213-215.
- JOHNSON, A.; MALONE, D. (1930) (ed.). *Dictionary of American Biography*. Vol. 5 (Cushman - Eberle). Nova York: Charles Scribner's Sons.
- MACÍAS, G.; CORNUDELLA, R. (2011-2012). «Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats». *Locvs Amoenus*, núm. 11, pàg. 19-53.
- Marycel* (1918). Barcelona: Publicaciones de la Revista de Arquitectura, pàg. 34.
- MELERO-MONEO, M. (2000). «Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)». *Locvs Amoenus*, núm. 5, pàg. 33-51.
- ORMOND, R.; KILLMURRAY, E. (1998). *John Singer Sargent, Complete Paintings*. Vol.1: The early portraits. New Haven: Yale University Press, pàg. 27.
- PANYELLA, V. (1984). «L'escala del castell de Solivella». *Miscel·lània d'estudis solivellencs*. Vol. 2, pàg. 91-98.
- (2009). *Miquel Utrillo i les arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges - Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 21-28.

- PLANES, R. (2007). *Llibre de Sitges*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, pàg. 192.
- PUIG MESTRE, J. (1981). «Records de Maricel i Miquel Utrillo». *Butlletí del Grup d'Estudis Sitgetans*, 1-6-1981, any VI, núm. 20, pàg. 1-6.
- «El fundador de 'Mar i Cel' de Sitges. Records de la vida i la mort de M. Charles Deering. Una evocadora conversa amb el pintor Ramon Casas». *La Veu de Catalunya*, 21-2-1927, any 37, núm. 9588, pàg. 4 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/veup2/id/110523> [consulta: 5 març 2018].
- RICART, E. C. (1995). *Memòries*. Barcelona: Parsifal Edicions, pàg. 199.
- SÁNCHEZ SAULEDA, S. (2011). «Colleccionisme, art i reminiscències medievals. Charles Deering i el palau Maricel de Sitges». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. 22, pàg. 91-112.
- (2013). «El santuari del Tallat: les vicissituds d'un edifici del tardogòtic català». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. 23, pàg. 133-156.
 - (2014a). «Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora». A: Alcoy, R. (Ed.). *Art fugitiu. Estudis d'Art Medieval desplaçat*. Barcelona: Grup d'Investigació EMAC, Romànic i gòtic, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, pàg. 423-432.
 - (2014b). «Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: su relación con Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán». *Boletín de Arte*, núm. 35, pàg. 249-268.
 - (2014c). «Tres finestres del castell-palau de Terrassa a Sitges». *Terme. Revista d'Història*, núm. 29, pàg. 81-92.
 - (2016a). «Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)». A: Almarcha, M. E.; Martínez-Burgos, P.; Sainz, M^a E. (Dirs. congr.). *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha - Comité Español de Historia del Arte, pàg. 1341-1354.
 - (2016b). «Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña». A: Pérez Carrasco, Y. (ed.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 131-156.
 - (2017). «De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)». A: Holguera, A.; Prieto, E.; Uriondo, M. (coords.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, pàg. 1-14.
- SANS TRAVÉ, J. M. (1987). *Història del Tallat*. Lleida: Virgili & Pagès, pàg. 172-173.
- SOCIAS, I. (2013). «Nuevas fuentes documentales para la interpretación del levantamiento de la colección Deering de Sitges en 1921». A: Socias, I.; Gkozgkou, D. (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 395-408.
- «Spanish portrait painter here. Ramon Casas, Guest of Charles Deering. Has Several Commissions to Execute». *New York Daily Tribune*, 14-3-1909, pàg. 5 [en línia]. Library of Congress <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1909-03-14/ed-1/seq-5/> [consulta: 5 març 2018].

- UTRILLO, M. (1912). «Pàgina Artística de *La Veu*. De cóm fou fet 'Marycel'». *La Veu de Catalunya*, 22-8-1912, any 22, núm. 4664, pàg. 5 [en línia] <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/veup1/id/26434> [consulta: 5 març 2018].
- VALVERDE CANDIL, M. (2002). «Julio Romero de Torres y La Gracia: la intención narrativa». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 141, pàg. 229-246.
- VELASCO, A. (2016). «Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyás i Sala (1872-1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art». A: Pérez Carrasco, Y. (Ed.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 189-242.
- William Deering* (1914). Chicago: Privately Printed.