

## *El legado de Jaime Barrachina al Museo del Castillo de Peralada*

SUSANA GARCÍA  
MARIBEL GONZÁLEZ  
Museo del Castillo de Peralada

**E**n este artículo hablaremos del legado artístico que Jaime Barrachina ha dejado a la Fundación del Castillo de Peralada, aunque no sería justo relegar esta herencia a tan solo cuestiones materiales, porque la impronta de su sabiduría y de su estima por el arte va más allá de los objetos que coleccionó a lo largo de su vida.

Jaime era un apasionado del coleccionismo y de los coleccionistas y, por tanto, le movía la misma pasión e inercia a la hora de ejercer como investigador entusiasta, hasta acabar relatando con orgullo la consecución de sus últimas adquisiciones. Sus horas frente a múltiples catálogos de subastas, los viajes para continuar con sus pesquisas y las lecturas interminables lo forjaron para ir conformando una colección propia y para empatizar con el sentir de otros que, como él, bebieron del elixir del coleccionismo artístico. Los supo entender, valorar y embriagarse con ellos y de ellos.

Jaime hubiera encajado perfectamente en la corte de Felipe IV, uno de los momentos en que el coleccionismo adquirió su punto álgido. Simbólicamente, observar el cuadro de David Teniers *El Archiduque Leopoldo Guillermo y su galería de pinturas* nos remite a un espacio, que Jaime organizó con gran cariño y consciente del guiño que pretendía hacer a la Wunderkammer renacentista.

Una parte importante de su colección la reproduciremos en este artículo, ya que desde ahora pasará a formar parte del patrimonio artístico de la Fundación del Castillo de Peralada. La información relativa a las procedencias de las obras de arte es la que Jaime rastreaba, porque consideraba que formaba parte del pedigrí de los objetos. Hizo una colección para disfrute propio pero muy consciente de que la progresión de las piezas pasaba por un cambio de propiedad, devolviéndolas así a un circuito que consideraba intrínseco a los objetos artísticos. Para él «las colecciones son efímeras por definición y lo que consideramos su éxito, es decir, su pase a un museo es en realidad una extinción».<sup>1</sup> En el caso que nos ocupa, valoró la entrada de su legado en la Fundación desde el punto de vista más sentimental y porque su pasión se vio reforzada por Miguel Mateu, uno de los coleccionistas a los que más «conoció» y estudió a lo largo de su vida.

Empezar esta relación por las piezas de Sant Pere de Rodés no es gratuito por dos razones: la primera es obvia, al tratarse de piezas de un valor artístico relevante, y la segunda, porque el Monasterio benedictino fue objeto de estudio por parte de Jaime durante toda su vida.

Barrachina imaginó la portada del Monasterio, escudriñando la multitud de fragmentos dispersos y las huellas en los muros, hasta llegar a proponer tres portadas consecutivas. La primera, de hacia 1030, con una puerta tipo cuadro al estilo de San Andreu de Sureda; la segunda, de inicios del siglo XII, posiblemente con dos tímpanos, uno de ellos dedicado a Eliecer y Rebeca; finalmente, la tercera realizada entre 1160 y 1163 por el Maestro de Cabestany, su verdadera pasión.

Conseguir, por tanto, hacerse con algunos de esos objetos dispersos supuso para él uno de sus mayores triunfos como coleccionista.

La primera pieza que describiremos es un fragmento de mármol blanco de esa tercera portada, que se encontró, de manera fortuita, en los alrededores de Port de la Selva, donde Barrachina lo adquirió (figura 1). Su localización es firme, ya que se han conservado in situ dos fragmentos más del mismo conjunto escultórico. Fue Subias, en los años treinta del pasado siglo, quien evidenció su existencia, ya que las ruinas de la portada destruida los cubrían. Una posibilidad, ya apuntada por el propio Barrachina, es que se trate del único fragmento conocido del mainel; de hecho, el testimonio del arquitecto Elies Rogent, en el siglo XIX deja clara la existencia de este elemento arquitectónico en la portada. La yuxtaposición de óvulos, palmetas y cabezas humanas supuso un interesante ejercicio estilístico por parte del Maestro de Cabestany.

<sup>1</sup> Barrachina, 2014: 131.



FIGURA 1. MAESTRO DE CABESTANY. Fragmento del umbral o mainel de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodés. Mármol tallado. 10,8 x 19,5 x 17,5 cm. MCP, inv. 15743  
 FIGURA 2. Fragmento de Capitel de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodés. Mármol tallado. 24,5 x 20 x 21 cm. MCP, inv. 15744  
 FIGURA 3. MAESTRO DE CABESTANY. Capitel de adosar perteneciente a la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodés. Mármol Tallado. 48,5 x 50 x 28 cm. MCP, inv. 15752  
 FIGURA 4. Cabeza perteneciente a un relieve historiado de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodés. Mármol tallado. 15 x 11,5 x 9 cm. MCP, inv. 15753

También de esta portada son un capitel fragmentario, no figurativo, decorado con palmetas y volutas, que seguro forma parte de las piezas elaboradas por el taller (figura 2), un segundo capitel para adosar, trabajado por tres caras representando dos leones con las colas entre las piernas envueltos con entrelazo, que adquirió al anticuario Pere Cañas, en la calle Banys Nous de Barcelona (figura 3) y, por último, una cabeza que por ser recortada, como la mayoría de las que fueron arrancadas de la portada a lo largo del siglo XIX, no permite determinar a qué escena corresponde, pero que sin duda formaba parte de los relieves historiados que narraban la vida de Cristo (figura 4).

La última pieza de Sant Pere de Rodés es un capitel del claustro, que apareció como relleno de una pared en una casa del casco antiguo,

de Llançà, que Jaime Barrachina adquirió a mediados de la década de los noventa. Es de piedra caliza,

está esculpido por las cuatro caras y representa leones rampantes en las esquinas mordiendo la cola y cabezas humanas en el centro de cada cara con las patas de los leones en la boca. Como el resto del claustro, es posterior a los otros elementos escultóricos legados, que corresponden a la portada (figura 5).

Dentro de esta colección lapidaria encontramos también una pieza, que Barrachina consideró del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles.<sup>2</sup> Se trata de un capitel sencillo, trabajado en tres de las caras y decorado con dos niveles de palmetas, las inferiores biseladas; este capitel debe enmarcarse en la consagración de 1086 (figura 6).

Una de las últimas adquisiciones de la colección, y que suscitó gran interés por parte de Jaime, fue un púlpito castellano del siglo XV reconvertido en armario bajo. Lo compró en subastas Balclis en octubre de 2016 y en un primer momento su intención fue desvincular las esculturas originales del armazón añadido, aunque decidió finalmente aceptar las modificaciones que le habían sobrevenido.

Las consultas sobre su atribución fueron varias, barajándose la posibilidad de que los escultores Egas Cueman y Hanequín de Bruselas pudieran haber hecho este trabajo y estar, por tanto, relacionado con el coro de la catedral de Cuenca. Otra línea de investigación apuntaba al taller de Alejo de Vahía pero hasta la fecha no ha sido posible llegar a una conclusión definitiva siguiendo estas dos propuestas (figura 7).

Se decora con cuatro altoprelieves representando profetas del Antiguo Testamento que ocupan el centro de los paneles, separados entre sí por pequeños contrafuertes rematados con pináculos. La parte superior de cada panel se adorna con tracerías góticas.

En el corpus de la colección destaca cuantitativamente la pintura. El abanico de épocas se abre en el siglo XV con una cruz procesional policromada y se cierra en el XVIII con una obra de Viladomat que compró con un doble propósito: su valor artístico y la cercanía que sentía hacia esta pintura al tratarse de la representación de su propio santo.

La primera pieza a la que nos referiremos es una pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV, realizada probablemente por el Maestro de la Porciúncula. Hasta llegar a manos de la colección Barrachina, había pertenecido al Marqués de Santillana, a la colección barcelonesa de Gustavo Gili y a la colección Pérez Hita. Se exhibió por primera y única vez en Valencia en el marco de la exposición *El Toisón de Oro*.<sup>3</sup>



FIGURA 5. Capitel del claustro del monasterio de Sant Pere de Rodés. Piedra caliza tallada. 34,5 x 28 x 28 cm. MCP, inv. 15754  
 FIGURA 6. Capitel del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles. 30,5 x 27,5 x 22 cm. MCP, inv. 15745

<sup>2</sup> Aymier y Martí, 1991: 390-403.  
<sup>3</sup> Gómez, 2007: 362-363.



FIGURA 7. Púlpito reconvertido en armario.  
Castilla, siglo XV. Madera de nogal tallada. 142 x  
153,5 x 56 cm. MCP. inv. 15726

Se trata de un ejemplo importante y raro de una cruz procesional de madera, que ofrece en el anverso y reverso la imagen pintada de Cristo crucificado y ya muerto ( figuras 8-9). El tratamiento que recibe es muy realista y alejado por tanto del carácter mayestático, que presentan algunas cruces triunfales de gran tamaño situadas en los trascoros de iglesias.

El color verde de la Cruz tenía un significado simbólico en la Edad Media, que apuntaba a la idea de mostrar una cruz redentora no como madera muerta sino como árbol de vida.

Las dos pinturas que presentamos a continuación han pertenecido a esta colección desde el año 1992 y fueron adquiridas en la barcelonesa casa de subastas Brok. Procedían del Monasterio segoviano de Santa María del Parral y posteriormente pasaron a formar parte de la colección Lázaro Galdiano, donde fueron requisadas por la Caja General de Reparaciones de Daños y Perjuicios de la Guerra. Se trata de dos óleos sobre tela representando a San Pedro y San Pablo, del artista Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673). En las dos figuras representadas se refleja el gusto del pintor por la vitalidad del colorido y su



FIGURA 8 Y 9. MAESTRO DE LA PORCÍNULA. Verso cruz procesional. Valencia, siglo XV. Óleo sobre tabla. 85,4 x 72,8 cm. MCP. inv. 15723

mismo pie de foto.  
FIGURA 10. Francisco CAMILO. San Pedro. Santa María del Parral. Segovia, 1615-1673. Óleo sobre tela. 179 x 90 cm. MCP. inv. 15724

FIGURA 11. Francisco CAMILO. San Pablo. Santa María del Parral. Segovia, 1615-1673. Óleo sobre tela. 179 x 90 cm. MCP. inv. 15725



tan personal pincelada, ágil y deshecha, que otorga dinamismo a los personajes. La temática religiosa en Camilo es habitual y se sabe que mantenía excelentes relaciones con todas las órdenes religiosas de Madrid y su entorno; como lo define Palomino, era hombre «inclinado a lo dulce y devoto». Actualmente están expuestas en la iglesia del Convento del Carmen, concretamente en la quinta capilla del Evangelio (figuras 10-11).

Dos son las pinturas que destacan en este legado, una de ellas es *La Virgen de la leche* de Rubens, y la segunda un *Retrato de mujer* de Cornelis de Vos.

La delicada pintura de Rubens (1577-1640) forma parte de la colección Barrachina desde el año 1990, cuando fue adquirida en la casa de subastas Brok. Supuso una de sus compras más valiosas, dado que en aquel momento estaba catalogada como de un anónimo europeo. Aquí Jaime hizo un ejercicio de investigación para buscar la atribución que él consideraba más congruente; al fin y al cabo, realizó un trabajo que para él era apasionante (figura 12).

Se trata de una muy buena versión de una composición diseñada por Rubens, cuyo prototipo no se ha podido establecer, pero sí conocemos un paralelo muy destacable en la Bildergalerie de Potsdam. Probablemente, sería el taller del pintor el encargado de hacer este tipo de réplicas, con el fin de dar salida a temáticas tan comerciales como la tratada, que Rubens supervisaría y eventualmente retocaría. En las radiografías que se han efectuado se aprecian algunas rectificaciones en el contorno craneal del Niño y una segunda en el extremo izquierdo del almohadón. No está claro si este último retoque es contemporáneo a la pintura o se trata de un trabajo posterior. En cualquier caso, es una rectificación caprichosa, porque la pintura original no presentaba deterioros que obligaran a este repinte; de ser contemporáneo podría tratarse de retoques del maestro a un cuadro preparado básicamente por el taller.

La pintura llegó a España en el siglo XVII, donde se borró y se cubrió el sexo del Niño con una cinta. En este momento también se le añadió el marco contemporáneo de hojarasca tallada y dorada.

La pintura de Cornelis de Vos (1577-1640) es un óleo sobre tabla y representa a una mujer de tres cuartos sentada y sujetando un retrato en miniatura de un hombre, que alude a la tradición de los retratos

memoriales. Estas pequeñas pinturas se asociaban a la esfera privada, por lo que es muy probable que se trate de su marido o su progenitor. El intercambio de pequeños retratos era habitual en la época entre amantes o familiares cercanos. En la literatura existen numerosos ejemplos sobre

esta costumbre que algunos autores como Lope de Vega utilizan como recurso habitual. En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* el mismo Comendador encarga a un pintor que retrate en un naipe el desdén de su amada. Poseer el retrato es un hecho sugestivo, que simboliza tener a la persona en presencia; de esta forma, el Comendador suscribe: «Pues con el vivo no puedo/viviré con el pintado». Entre la realeza este modelo se repite a menudo, como en el caso de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, cuando en su viaje a España trajo consigo trece naipes con los retratos de sus padres y hermanos (figura 13), o en el retrato de Sofonisba Anguissola, que representa a Isabel de Valois portando un medallón con la efigie de su marido, Felipe II.

Se conserva un permiso de importación que Sothebys solicitó en el año 1975 para trasladar el cuadro de Londres a Barcelona, aunque no pensamos que esta pueda ser la fecha de adquisición por parte de Barrachina.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669) es el autor del siguiente cuadro del que trataremos. Cordobés de nacimiento, se instaló desde muy joven en Madrid, donde desarrolló una importante carrera trabajando casi exclusivamente para las iglesias y conventos de la Corte.

Escalante pintó al menos otras dos obras representando el tema de Cristo camino del Calvario. La conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que Cristo aparece solo, cargando con la cruz ante un paisaje, y otra, perteneciente a una colección privada, en la que también frente a un paisaje Cristo carga con la cruz, acompañado por la Virgen, las Santas Mujeres, Simón Cirineo ayudando a llevar la cruz, José de Arimatea y Nicodemo en último término (Díaz Padrón 2006-2007: 193-202).<sup>4</sup>

Esta última versión coincide más con la que ahora nos ocupa, aunque la composición del cuadro de la colección Barrachina es más compleja. Tiene un fondo arquitectónico y es más rica, con más figuras y objetos, que se disponen a ambos lados de la cruz y en distintos planos, creando escorzos como los de los personajes en primer término de espaldas: a la izquierda, un hombre arrodillado con el torso desnudo recogiendo un cesto y a la derecha un segundo hombre de pie inclinado hacia adelante con calzón amarillo (figura 14).

Esta pieza está fechada y firmada con todas las letras: «ESCALANTE FT 1668», lo cual refuerza su autoría, sin demasiada participación de taller, tan frecuente en estos pintores de alta producción.

No tenemos noticia sobre la compra de esta pintura, a excepción de la anécdota, que Jaime contaba a menudo, de que la esposa del propietario se había obsesionado con la postura del personaje de calzón amarillo, postura que detestaba y motivo por el que decidieron deshacerse del cuadro.

Las iniciales «M de R» pintadas en el margen inferior izquierdo nos condujeron, con la ayuda de Bonaventura Bassegoda y Benito Navarrete (a los que agradecemos mucho su colaboración), a la colección del Marqués de Remisa (1784-1847). Efectivamente, en el inventario de esta colección del año 1846 que Pedro J. Martínez Plaza publica en el *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*,<sup>5</sup> se lee en el número 272: «Escuela española. Lienzo. Jesús conducido al Calvario; original de Escalante. Tiene de alto siete pies y tres pulgadas, y de ancho siete pies. 10.000 [J.M.S, nº 1406]», que es, sin duda, el cuadro que tratamos.

La referencia entre corchetes corresponde al inventario de Jesús Muñoz Sánchez, también coleccionista, que se casó con la hija mayor del Marqués, Dolores. Esta heredó diversos cuadros de su padre, que pasaron, por tanto, a la colección de su marido.<sup>6</sup>

El siguiente cuadro lo compró Barrachina al anticuario barcelonés Manuel Trallero, con tienda en la calle Aragón, zona con varios locales dedicados a la venta de antigüedades y que él solía frecuentar.

Se trata de un cuadro de Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), representando a San Jaime apóstol y que estuvo en la exposición que sobre este pintor se llevó a cabo en 2014. En el catálogo, donde Francesc Miralpeix hace el estudio, se destaca la semejanza del modelo con el San Jaime de Murillo, ya fuera porque

<sup>4</sup> Díaz, 2006-2007: 193-202.

<sup>5</sup> Martínez, 2021.

<sup>6</sup> Ibidem.

FIGURA 12. RUBENS y taller. Virgen de la leche. Flandes, siglo XVII. Óleo sobre tabla. 66,5 x 49,5 cm. MCP, inv. 15747

FIGURA 13. CORNELIS DE VOS. Retrato de mujer. Amberes, 1585-1661. Óleo sobre tabla. 101 x 79 cm. MCP, inv. 15749



FIGURA 14. JUAN ANTONIO DE FRÍAS i ESCALANTE. Cristo camino del Calvario. Madrid, 1668. Óleo sobre tela. 200 x 191 cm. MCP, inv. 15755

FIGURA 15. ANTONI VILADOMAT i MANALT. San Jaime Apostol. Barcelona, 1700-1755. Óleo sobre tela. 109 x 80,5 cm. MCP, inv. 15748



el pintor conocía esta obra o porque siguieron los mismos modelos ( figura 15).<sup>7</sup>

Efectivamente, la postura es idéntica tanto en la forma de sujetar el bastón como en la de sostener el libro, aprisionando la túnica, que queda arrugada sobre él. Viladomat quiso introducir detalles que separaran un parecido evidente, añadiendo una venera más sobre el pecho del santo, colocando el libro en posición vertical y haciendo colgar la túnica del brazo derecho. Finalmente, incorporó un edificio al fondo de la composición.

Un objeto de excepcional rareza es el peine litúrgico de hueso esculpido y burilado, del norte de España y que puede fecharse desde finales del siglo IX hasta inicios del siglo XI ( figuras 16-17).

La cara anterior presenta un personaje masculino con túnica y manto cortos, la primera ceñida a la cintura. Es posible que en el pecho lleve el palio y parece que entre ambos pies está depositada la mitra. Situado bajo arco rebajado y con las manos elevadas en actitud orante, está flanqueado por dos estilizaciones probablemente arbóreas y el marco exterior, liso, presenta nueve filas de círculos concéntricos. Por el lado superior se desarrollan las púas delgadas y, por la base, las gruesas, todas ellas perdidas.

La cara posterior presenta multitud de círculos dobles concéntricos, formando un cuadrado y una cruz interior inscrita, evocando el claveteado de la tapa de un libro. También por esta cara se enuncian los arranques de las púas.

Se trata prácticamente de un *unicum* en el prerrománico hispánico, solamente seguido por el ejemplar de Roda de Isábena, que ya es plenamente románico. Tampoco hay muchos paralelos internacionales de una cronología tan antigua. Es, a no dudar, el resto de un peine litúrgico, episcopal o archiepiscopal, de un personaje de especial veneración, al cual en los últimos tiempos, tal vez en las guerras napoleónicas, se le arrancaron las guarniciones de oro o plata, para la inserción de las cuales se habrían recortado las púas que aún quedaban enteras. Así pues, tuvo el muy probable uso de reliquia de santo Obispo. La decoración de círculos



FIGURA 16 - 17. Peine litúrgico. Norte de España, siglo IX-XI. Hueso tallado. 8 x 5,1 x 0,4 cm. MCP, inv. 15742

<sup>7</sup> Miralpeix, 2014: 375-376.



concéntricos es la más característica de los huesos y marfiles medievales más antiguos de España, y siempre se presentaba policroma, como puede vislumbrarse en este caso en la cara posterior.

Jaime Barrachina adquirió también en la tienda de German Sanz una lámpara de las llamadas de tipo «Arnolfini», ya que es prácticamente idéntica a la que aparece en el retrato que Jan Van Eyck pintó en 1434 del rico mercader Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami (figura 18). Sin embargo, en el momento de la adquisición pocos se hubiesen percatado de lo que era el objeto, ya que estaba desmontado y completamente oxidado, cosa que obligó a una cuidadosa y larga restauración.

La pieza se corona con un león sentado sobre las patas traseras con un orificio en la cabeza para pasar el eje de la sujeción. La figura, vacía en el interior, está realizada a la cera perdida y retocada después en frío, presentando algunos pequeños defectos de la fundición.

El sector inferior del palo es de una sola pieza, tubular y moldeada. Sigue la corona de luz, en forma de recipiente con la boca en expansión, decorada con calados circulares en disposición cruciforme. En el centro de esta corona está la anilla donde se engarzan los brazos, cuya unión se produce a través de seis encajes por deslizamiento de esquema trapezoidal, todos numerados para facilitar el montaje.

Bajo la corona se encuentra el polo de acabado, en forma de cabeza de león, también de fundición, con una anilla en la boca.

Los seis brazos son de chapa recortada, curvados hacia arriba, con estilizaciones vegetales caladas y en los extremos sendas coronas, también con calados que albergan en el centro candeleros troncocónicos invertidos, colocados sobre un círculo perpendicular que sirve para facilitar el desprendimiento de las velas.

Como ya se ha desvelado al principio y por la descripción, estas piezas eran completamente desmontables para facilitar su transporte, dado que, desde su lugar de fabricación en Flandes y sus zonas fronterizas, se distribuían por toda Europa occidental. También a Cataluña debieron llegar lámparas de este tipo con normalidad; en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona se conserva otro ejemplar muy parecido.

Es remarkable un plato de Barcelona, del siglo XIV, procedente de la Iglesia del Carmen de Manresa, representando un castillo de dos torres almenadas, rodeado de una cenefa de entrelazo geométrico en verde y manganeso, único ejemplar conservado en una colección privada (figura 19). Fue publicado ya por Marçal Olivar Daydí en su libro sobre



FIGURA 18. Lámpara. Nuremberg, siglo XV. Metal fundido y recortado. 48 x 58 cm. Ø. MCP, inv. 15750

FIGURA 19. Plato. Barcelona, siglo XIV. Cerámica en verde y manganeso. 9,5 x 25,5 cm. Ø. MCP, inv. 15758

FIGURA 20. Lámpara votiva. Venecia, siglo XII-XIV. Cristal de roca tallado. 9,7 x 15 cm. Ø. MCP, inv. 15728

la cerámica trecentista en 1952, momento en el que, según la ficha que acompaña la foto, pertenecía a la colección S. Martí, probablemente el anticuario y coleccionista Salvador Martí.

Otro de los objetos importantes que se incorporan a la colección de Peralada por este legado es una lámpara votiva o quizás relicario, adquirido por Jaime Barrachina en 2016 en subastas Balclis (figura 20). Pudo corresponder a un relicario cuyo contenido se vería traslúcido en su funda textil. No obstante, el uso más lógico sería el de lámpara, cuya llanita atravesaría el mineral grueso y precioso, difundiendo traslúcidamente y dando además una luz levemente dorada, gracias al barniz amarillento que cubriría la pieza. Actualmente no tiene fondo por lo que forzosamente debía tener uno de oro o plata, así como también sería metálica la tapa. La existencia segura de la montura de orfebrería supone que los rebordes lisos donde se engarzaba tengan pequeñas irregularidades, que no quedarían a la vista. De ser, como es lo más lógico, una lámpara, la llama iría en el fondo de la montura metálica.

La decoración agallonada era usual desde el Imperio Romano, pero vista la síntesis del objeto, el material y la pericia del trabajo, debe corresponder a una manufactura bien determinada en un corto contingente de piezas, de mediados del siglo XIV, cuyo lugar de manufactura se discute si fue Venecia o París. Se trata de objetos excepcionales, absolutamente áulicos, varios de los cuales se documentan en la colección del Duque de Berry, otros en el tesoro de San Marco de Venecia y también en las catedrales de Sevilla y Praga.

El presente ejemplar tiene su paralelo más exacto en la lámpara de la catedral de Sevilla, que es prácticamente el mismo objeto, salvo en el perfil más cónico y en la dirección de los gallones. La pieza de la catedral de Sevilla fue un obsequio de un obispo con una larguísima estancia en Roma, por lo cual lo más lógico es que esa pieza documentada sea veneciana. Por otra parte, a partir de mediados del siglo XIV en la ciudad adriática se inició una importante industria de trabajo del cristal de roca, dedicada esencialmente a grandes cruces de altar. En París, contrariamente, no hubo una artesanía abundante de cristal de este tipo. Por todo ello, los dos ejemplares españoles tienen mayor probabilidad de ser venecianos.

El vidrio no contó nunca dentro de sus colecciones, no quería atesorar algo que era tan mayoritario e importante en la colección del castillo, que él custodiaba. Sin embargo, también hay piezas de vidrio en su legado. Se trata, por un lado, de un vaso de la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, de hacia 1800, que le regaló el anticuario e historiador del arte Arturo Ramon en su penúltimo cumpleaños (figura 21). Es un vaso cilíndrico de cristal doblado en rubí, que dibuja un agallonado en el tercio inferior. Se decora con un medallón grabado de tema taurino que representa a un hombre en un ruedo saltando por encima de un toro, mientras debajo de la escena se lee la inscripción: «Es salto raro y vistoso/ el trascuerno peligroso». Se refiere a una suerte que consiste en saltar por encima del cuello de los toros, por detrás de los cuernos, y que es frecuente encontrar en las auques de corridas de toros. El resto de la superficie presenta decoración de óvalos, tornapuntas y espejos, dorados y esmaltados.

Se puede disfrutar de los objetos artísticos de muchas formas, pero, más o menos sofisticados, los objetos de vidrio suelen ser de uso. Así, el conjunto de siete copas twist inglesas del siglo XVIII incluidas en el legado nunca estuvieron expuestas como colección, sino en el armario de la cocina de Jaime con el fin de tomar los vinos generosos de Jerez, objetivo para el que, de hecho, fueron creadas. Se trata de unas copas con depósito cónico, algunas ligeramente exvasadas, y cuya característica es el trenzado de laticinio del mástil, que al girar la copa parece que sube y baja; de ahí su nombre copas twist (figura 22). Obviamente, dentro de la colección del castillo han tomado otra dimensión, pasando a engrosar el ya considerable grupo de copas de esta manufactura y, ahora sí, expuestas con el resto de la colección.



FIGURA 21. Vaso. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, ca. 1800. Cristal doblado en rubí, tallado y grabado. 10,5 x 7,5 cm. Ø. MCP, inv. 15727



FIGURA 22. Conjunto de siete copas twist. Bristol, 1735-1770. Vidrio soplado y laticinio. 16,5 x 7,5 cm. Ø. MCP, inv. 15729-15735

Como se ha podido deducir por la variedad de objetos que integran este legado, Jaime tenía sus prioridades, pero no un interés único; de hecho, sus motivaciones iban desde la categoría artística de las piezas hasta la curiosidad más insignificante capaz de darles un pedigrí especial. Y siempre según su criterio.

Con el tiempo consiguió algo que le hizo realmente feliz y fue el ver las colecciones expuestas en su casa, tal y como había imaginado tantas veces. Fue una ardua labor, minuciosa y pensada al detalle, pero finalmente cada pieza tuvo su lugar e incluso, en algunos casos, las obras de rehabilitación del edificio se decidieron en función de algunas de ellas.

Habiéndolo conocido y siendo partícipes de muchas de sus cuitas, tenemos el convencimiento de que la nueva ubicación de los Camilos, como él llamaba a las dos pinturas de Francisco Camilo, en una de las capillas de la iglesia, la definiría como el cierre de un círculo y el regreso al lugar para el que fueron concebidas. Y este ejemplo podría servir para valorar el emplazamiento del resto de las piezas porque en algunos casos fue él quien lo decidió como epílogo de su legado. El hecho de que parte de su colección siga unida a lo que consideró «su casa», es simbólicamente parecido a la función de viva ausencia que podían tener los retratos memoriales.

## Referencias bibliográficas

AYNIER i RUART, Anna; MARTÍ i SANTANACH, Anna Àngela (1991). «Sant Esteve de Banyoles». En: *Catalunya Romànica*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, pág. 390-403.

BARRACHINA NAVARRO, Jaime (2014). «Los asuntos artísticos de Damián Mateu». En: Padrosa i Gorgot, Inés, (dir.). *Damià Mateu i Bisa. Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pág. 97-131.

DÍAZ PADRÓN, Matías (2006-2007). «Tres nuevas pinturas de Juan Antonio de Frías y Escalante». *BSAA Arte*, núm. 72-73, pág. 193-202.

GÓMEZ FRECHINA, José (2007). *A la búsqueda del Toison de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades* (catálogo de exposición). València: Ajuntament de València: Fundació Jaume II el Just.

MIRALPEIX i VILAMALA, Francesc (2014). *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): vida i obra* (catálogo de exposición). Girona: Museu d'Art de Girona.

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2021). «Gaspar Remisa i Miarons [primer marquès de Remisa]» [en línea]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=145](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=145) [consulta: 24 enero 2022].