

# MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2017

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







**Mercat de l'art, col·leccionisme i museus**  
**2017**



**Mercat de l'art, col·leccionisme i museus  
2017**

BONAVENTURA BASSEGODA  
IGNASI DOMÈNECH  
(eds.)



## Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogàfiques

---

I. Bassegoda i Hugas, Bonaventura, ed.

II. Domènech i Vives, Ignasi, ed.

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2017 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2018

ISBN 978-84-09-04284-5 (Museus de Sitges)

ISBN 978-84-490-7982-5 (UAB)

1. Col·leccionistes i col·leccions d'art 2. Museus d'Art

---

### Edició

Consorci del Patrimoni de Sitges

Davallada, 12. 08870 Sitges

[www.museusdesitges.cat](http://www.museusdesitges.cat)

ISBN 978-84-09-04284-5

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra

[sp@uab.cat](mailto:sp@uab.cat) / [www.uab.cat/publicacions](http://www.uab.cat/publicacions)

ISBN 978-84-490-7982-5

### Il·lustració de la coberta

Casa Comas de Sarrià (Barcelona). Arxiu Mas

### Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Verneda

### Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

### Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit Legal B-18.791-2018

© dels autors

© UAB/Consorci del Patrimoni de Sitges

### Crèdits fotogràfics

© 2018 for the reproduced works by Paul Klee: VEGAP, Barcelona.

© Comissió Tàpies, VEGAP, Barcelona, 2018.

© Francis Picabia, Vassily Kandinsky, Joaquim Sunyer, VEGAP, Barcelona, 2018.

© Successió Miró 2018.

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2018.



Tots els drets reservats.

## Sumari

Presentació, per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech .....	9
MIQUEL ÀNGEL CAPELLÀ, <i>Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): el cas del vidre</i> .....	13
GLÒRIA DOMÈNECH, <i>Antoni Tàpies, col·leccionista</i> .....	43
IGNASI DOMÈNECH, <i>El col·leccionisme internacional de vidres hispànics</i> .....	61
MÒNICA GINÉS, <i>Eduard Toda i el col·leccionisme d'art i moneda xinesa</i> .....	87
JORDI PARÍS, <i>Museu de Valls: orígens i col·leccions</i> .....	111
FRANCESC QUÍLEZ, <i>Pompeu Gener. La pulsó col·leccionista d'un dandi desclassat</i> ..	135
SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA, <i>La col·lecció d'art de Charles Deering al Palau Maricel de Sitges (1909-1921)</i> .....	171
Índex onomàstic .....	199





## Presentació

El 20 d'octubre de 2017 es va celebrar un cop més al Saló d'Or del Palau de Maricel de Sitges la sisena Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, gràcies a la iniciativa del Consorci del Patrimoni de Sitges i el suport de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya. Si fem un primer balanç del camí recorregut, és molt evident que amb les jornades i els llibres corresponents hem encetat un tema potser encara poc present dins la nostra bibliografia referida a les arts, i hem mantingut el to obert i alhora el caràcter científic de les diverses ponències presentades i publicades al llarg d'aquests anys. Aquesta petita història d'èxit ens obligava enguany, però, a fer un parell de canvis. Ja hem exhaurit la possibilitat de titular amb noms diversos els volums que recullen les aportacions de cada jornada, per això hem decidit mantenir-ne la denominació amb l'afegit de l'any en què es realitza; d'aquesta manera es configurarà una sèrie de llibres homogenis que seran més fàcils d'identificar i de citar. També resultava imprescindible plantejar la versió digital i la difusió gratuïta a la xarxa del seu contingut, per tal de tenir un major impacte i una major presència entre les noves generacions. Per aquesta raó, ara el nou format editorial deixa la prestigiosa col·lecció interuniversitària Memoria Artium, que ens havia acollit fins ara, per passar a ser presents en el Dipòsit Digital de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona. Hem cregut, però, que fer una curta edició en paper també podia ser una iniciativa útil per garantir una presència complementària en biblioteques i per donar continuïtat a la sèrie de llibres iniciada el 2013 amb la publicació de les actes de la primera Jornada.

En aquest volum que ara es presenta hi ha tres aportacions sobre tres col·leccionistes històrics de perfil i abast molt divers: el polifacètic escriptor Pompeu Gener (1848-1920), el gran mecenes enamorat de Sitges Charles Deering (1952-1927) i l'inquiet bibliòfil i estudiós Eduard Toda (1855-1941). En el cas de Pompeu Gener tenim, amb el treball de Francesc Quílez, un primer intent de valorar aquest personatge des de la perspectiva de les arts, un enfo-

cament fins ara inèdit malgrat la popularitat de la seva figura i projecció. Gràcies a la llarga dedicació de Sebastià Sánchez Sauleda a l'estudi de la col·lecció de Charles Deering, objecte de la seva tesi de doctorat, en tenim ara un primer tast, on la complexa relació del pròcer americà amb Miquel Utrillo és revisitada amb noves dades i hipòtesis. Les múltiples curiositats i activitats d'Eduard Toda segurament hauran de donar per a diverses monografies, ja que sembla quasi impossible que una sola persona pugui abastar camps tan diversos. Aquí es parla de la faceta de Toda com a col·leccionista d'art oriental, fruit de la seva estada com a cònsol a la Xina. Mònica Ginés, experta sinòloga, ens presenta aquesta faceta tan singular del personatge i alhora analitza l'itinerari de les seves col·leccions, parcialment perdudes per al patrimoni de Catalunya.

L'estudi del col·leccionisme no només ha de centrar-se en episodis relativament llunyans, sinó que, com a fet cultural ple de vitalitat, també ha de tractar episodis recents; per això, amb el guiatge de Glòria Domènech es presenta aquí un primer panorama de la col·lecció personal i privada d'Antoni Tàpies (1923-2012). Aquesta es compon d'un selecte recull de peces d'art antic i contemporani de primer nivell, fruit de la recerca en el mercat antiquari i de l'intercanvi d'obra amb altres artistes amics. Més enllà del seu valor patrimonial, la col·lecció és també una clau imprescindible per entendre la sensibilitat del seu creador, que s'expressa molt íntimament mitjançant la seva activitat com a col·leccionista.

Hem procurat en cada jornada tractar de manera monogràfica una especialitat col·leccionista. El 2017 ha estat el tema del vidre antic, que va ser objecte d'una gran passió en les primeres dècades del segle xx. Ignasi Domènech, reconegut expert en el tema, ens presenta un aspecte totalment inèdit del fenomen: l'interès i l'estudi del vidre hispànic exclusivament en l'àmbit internacional, tractament que implica un enfocament nou, amb resultats especialment enriquidors i plens de novetats.

L'afecció col·leccionista depèn i estimula necessàriament el comerç de les obres d'art. També fem present aquest aspecte en cada una de les jornades de Sitges, tal com preveu el seu mateix títol. Miquel Àngel Capellà ens ha donat enguany una excel·lent mostra de les seves recerques entorn del mercat antiquari de les arts decoratives a Mallorca, amb un especial èmfasi en les relacions amb els col·leccionistes de Catalunya i en el tema tan apreciat aleshores del vidre antic.

Els museus de col·leccionista o les fundacions d'art sempre han estat presents en el nostre programa anual; però enguany també hem volgut parlar

d'un museu local, el de Valls, que ha estat el fruit no pas d'una sola iniciativa individual, sinó de diverses donacions i de la tenacitat del seus responsables al llarg dels temps, tal com ens explica Jordi París, el seu actual director. No es generen donacions o dipòsits als museus per part dels propietaris si aquests no veuen en els seus responsables el mateix tipus d'entusiasme i d'amor a les peces que han experimentat els col·leccionistes per aplegar-les amb esforç i despeses.

Amb la publicació de les ponències de la Jornada del 2017 encetem una nova etapa, un nou camí amb plena fidelitat al que hem recorregut fins ara, i amb la voluntat explícita de garantir-ne la continuïtat, mentre que alhora intentem millorar la nostra presència dins la comunitat científica gràcies a la xarxa. Un cop més, volem expressar el nostre agraïment als autors del volum pel seu treball desinteressat, al Consorci del Patrimoni de Sitges per la seva acollença, i a la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya pel suport econòmic a la iniciativa.

BONAVENTURA BASSEGODA  
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH  
Consorci del Patrimoni de Sitges



## **Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): el cas del vidre**

MIQUEL ÀNGEL CAPELLÀ GALMÉS  
Universitat de les Illes Balears

El mercat de colleccionisme i d'antiquaris del primer terç del segle xx a Mallorca resta pendent d'una investigació de major profunditat que la que aquí presentam. Sí que és cert que s'han fet algunes aportacions puntuals, sobretot centrades en els processos de desabillament de l'interior de diversos casals o cases senyoriales de Palma,<sup>1</sup> la influència exercida pels viatgers en el descobriment del patrimoni<sup>2</sup> i les vicissituds en la creació de col·leccions i dels museus a l'illa de Mallorca.<sup>3</sup> Tot i això, encara resta molt per conèixer, especialment sobre les vies de distribució i les obres comercialitzades.

El mercat es nodrí amb la desfeta d'algunes de les cases senyoriales de Palma a partir de la segona meitat del segle XIX i també, en part, amb les troballes arqueològiques que es produïen a l'illa. Així sabem que el Sr. Bonet, d'origen català, comprà antiguitats «procedentes de las familias arruinadas» i que també l'antiquari Francesc Martorell i Peña (1822-1878) havia fet algunes compres a l'illa aquells anys. Pel que expliquen els viatges forans, no devia ser difícil introduir-se als espais més reservats dels interiors nobles; així ho sembla segons el que narra Charles Wood el 1889, que considerava que:

1. Llabrés, 2009: 43-62.

2. Tugores, 2008; Tugores, 2011.

3. Rosselló, 2003; Rosselló, 2008: 117-147; Albertí, 2008.

[...] Palma es sin duda uno de esos sitios donde se podían encontrar toda clase de curiosidades, vidrios antiguos, muebles incrustados, cerámica. Muchas de esas cosas provienen de las casas de los nobles... Pero estos días han pasado ya, y creo que alguien se ha ido apoderando de cuanto era de valor[...].<sup>4</sup>

No obstant això, s'ha de tenir present que abans de la Guerra Civil es desvestiren dels seus béns mobles —en part, progressivament o del tot— els interiors d'algunes de les cases nobiliàries. Entre altres es poden citar Can Despuig-Montenegro, Can Ferrandell-Maroto (figura 1) o Can Oleo.<sup>5</sup>

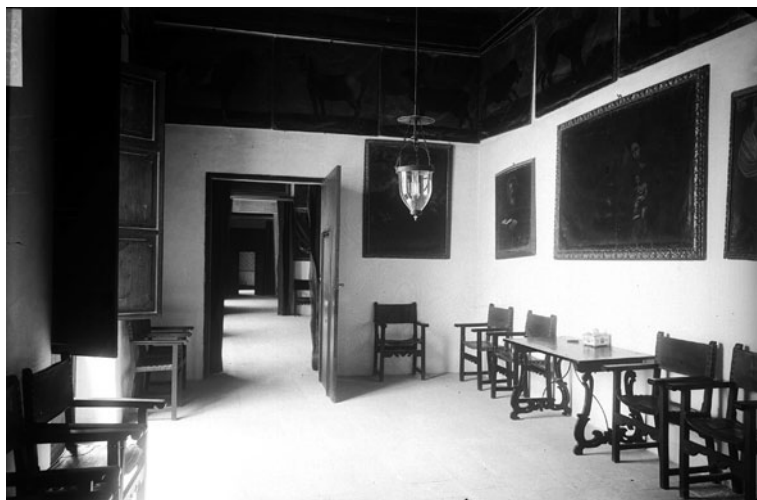


FIGURA 1. Sala de Can Maroto (Palma) 1915 © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-13039 / 1915).

El 1919 Santiago Rusiñol dedicà un dels seus textos per a *L'Esquella de la Torratxa*, escrits des de Mallorca, a «L'antiquarisme», ja que pensava molt seriosament que era una de les indústries illenques que havia gaudit de major embranzida aquells anys. I, és clar, la raó principal d'aquest creixement n'era la benzina. Així, amb la ironia que el caracteritzava, la qüestió era clara:

[...] o tenir quadres vells o automòbil, i l'automòbil ha triomfat, i ara un quadre, ara un tapís, un talavera o una cornucòpia, tot se n'ha anat per les carreteres a cinquanta quilòmetres l'hora.<sup>6</sup>

4. Tugores, 2008: 35, 37.

5. Alomar i Alomar, 1994: 58-65.

6. Rusiñol, 1999: 94-95.

Probablement no exagerava, dient que:

[...] de les meravelles d'art que han arribat a sortir d'aquesta illa n'hi hauria per a omplir vint-i-cinc o trenta museus.<sup>7</sup>

D'ençà de la seva darrera estada a l'illa i passejant pels carrers del centre de Palma, sembla que podia entrar a més botigues perquè havia sortit una niera da d'antiquaris que dóna pler.<sup>8</sup>

Davant aquesta efervescència, no faltaven les veus crítiques que no veien amb bons ulls aquesta activitat. Per exemple, a les pàgines de *Baleares* — revista il·lustrada dedicada a la literatura, l'art i el comerç — el 15 de setembre de 1917 es féu ressò d'aquest auge, remarcant, al meu entendre, certa deixadesa de les institucions insulars:

[...] Una lluvia de comerciantes que en estas cosas trafican ha caído sobre la isla y de los más apartados lugares van sacando para llevárselo, lo que constituía el tesoro artístico de Mallorca, piezas muchas de ellas que hubieran podido figurar en un museo provincial que debió haberse creado tiempo ha. ¿No ve la Diputación, no ve el Ayuntamiento, medio de evitar tan bochornoso comercio? [...].<sup>9</sup>

La nota, juntament amb la fotografia, la firmà Antoni Mulet Gomila (1887-1966), folklorista mallorquí i col·leccionista, que a les seves memòries ens aporta informació molt valuosa sobre el mercat local d'antiguitats de la primera meitat del segle xx. La fotografia que il·lustra el text és una recreació evocadora d'un interior noble (figura 2), presa a la seva casa-museu que fundà, el 1916, a Gènova, barri de Palma, en què durant anys exhibí la seva col·lecció.<sup>10</sup> Més o menys conseqüent amb el que explica Rusiñol, sembla que la primera Guerra Mundial, de manera similar al que succeí a la resta d'Espanya,<sup>11</sup> havia aportat una bonança al sector dels antiquaris que provocà un encariament apreciable del preu per l'increment de la demanda de tot tipus d'obres

7. *Op. cit.*

8. *Op. cit.*

9. [Mulet], 1917: s. p.

10. González, 2011: 14-15. El seu interès personal s'adreçà, en primer lloc, vers la ceràmica, i després als teixits, a la pintura i també al vidre. El recull de vint-i-cinc peces de vidre comprèn majoritàriament objectes dels segles XVIII i XIX, avui dipositats, amb bona part de la seva col·lecció, al Museu del Santuari de Lluç (Mallorca).

11. Beltrán i Ramón, 2015: 81.





FIGURA 2. Casa-museu de Gènova, fons fotogràfic Mulet.

d'art i d'antiguitats.<sup>12</sup> A més, també s'ha de tenir en compte que la bonança es veia afavorida perquè encara devia circular una part dels béns mobles de l'exclaustració i la desamortització eclesiàstica de 1836.<sup>13</sup>

La riquesa dels interiors de les cases senyoriales de Palma contrasta amb la relativa pobresa en què es percebien per part dels viatgers sobretot les col·leccions públiques, i no tant les de l'Església i de la institució de referència en la defensa del patrimoni a l'illa, la Societat Arqueològica Lulliana, que durant anys treballà per crear un museu.<sup>14</sup> És força evident que la societat illenca patia un cert endarreriment a tots els nivells que es feia molt evident en matèria de cultura i una certa manca d'iniciativa de protecció i d'adquisició de nous béns, si ho comparem amb la dinàmica i molt més avantguardista actuació desenvolupada per la Junta de Museus a Catalunya en aquest primer terç del segle xx.<sup>15</sup> Bona prova d'aquesta percepció, la tenim en el comentari que es fa

12. Mulet, 1952: 3. Segons que explica:

Un plato Manises de policromo, no valía arriba de tres pesetas, uno de Cataluña, Teruel, Mallorca, de 5 a 25 pesetas. Los de Alcora, Savona, Delft, de 40 a 75 pesetas. Si era de reflejos metálicos y escogido, de 100 a 150 pesetas. Un arcón, unos quince duros. Una cama salomónica, una cómoda de estilo, unos veinte duros. Un cuadro al óleo con marco antiguo, de quince a treinta duros si no estaba clasificado, y de firma local, de treinta a cincuenta. Entonces abundaban menos los Velázquez, Goya, Murillo [...].

13. Tugores, 2008: 31.

14. Rosselló, 2003: 21-92; Capellà *et al.*, 2003: 101-103.

15. Boronat, 1999.

del Museu Provincial de Palma a l'*Àlbum Meravella de Mallorca*, que el qualifica de:

[...] modest museu provincial de pintura i diversos objectes de terrissa procedents d'excavacions d'Alcúdia.<sup>16</sup>

A part de tractar els grans monuments de Palma, pel que fa als interiors dels casals nobles es qualifiquen de «rics»; així, la guia s'illustra amb fotografies de Can Morell, Can Vivot, Can Pueyo, Can Olesa i un interior no identificat, dient que els que publicaren es podien considerar una:

[...] tria molt reduïda entre la gran riquesa decorativa i diversitat d'elements artístics (pintures, escultures, ceràmica, salamons, etc.) que atresoren les nobles cases senyoriales mallorquines, algunes veritables museus.<sup>17</sup>

No seríem justos en aquesta anàlisi, si no reconeixem que la Societat Arqueològica Lul·liana, fundada el 1880 per a la protecció del patrimoni insular, feia crides regulars per a aquesta protecció, sobretot a iniciativa de Bartomeu Ferrà i Perelló,<sup>18</sup> i assenyalava la deixadesa d'alguns illencs i l'avidesa d'altres, que facilitaven i participaven en la sortida de béns patrimonials i no en l'increment de les col·leccions insulars. Així, per exemple, el juliol de 1916, després d'una donació feta al Museu Diocesà, a les pàgines del *Bolletí* es plasmà una queixa prou vehement:

Lo que han fet aqueis [*sic*] senyors, ho haurien de fer tots els qui tenen objectes per l'estil, que acaben per desaparèixer de Mallorca cap a Museus estrangers, per deshonra i afronta nostra.<sup>19</sup>

El desenvolupament de la consciència patrimonial religiosa es materialitzà amb la creació del Museu Capitular, el Museu Diocesà i el Museu Bíblic,<sup>20</sup> que preservaven els béns de la diòcesi, encara que no sempre ho aconseguiren.<sup>21</sup>

16. *Mallorca. Àlbum Meravella*, 1936: 106.

17. *Op. cit.*, 1936: 120-123.

18. Cantarellas, 2006a: 18-21.

19. Alcover, 1916-17: 48.

20. Escalas, 2017: 183-185; Forteza, 2015: 215-246.

21. Boronat, 1999: 248. Sobretot s'intentà evitar la venda per iniciativa de responsables de les parròquies. Per exemple, el 1904 s'oferí a la Junta de Museus per la via de Camprubí un quadre original de Ribera, procedent de la parròquia de Manacor.

Tant la Societat Arqueològica com el Bisbat de Mallorca, conjuntament i per separat, tingueren especial cura com a mesura prioritària en la preservació de la pintura gòtica, que es trobava majoritàriament en edificis eclesiàstics; però el patrimoni particular tengué menys atenció per part de les institucions actives en aquells moments i fou molt menor el nombre de béns que ingressaren als museus públics.

### **Algunes anotacions sobre els agents actius en el mercat d'antiquaris**

El primer terç del segle xx coincideix amb una època daurada del colleccionisme i de l'antiquariat a tot Espanya, tot i que vist des del punt de vista dels museus públics es pot veure com una època d'una sagnia i un panorama poc afalagador.<sup>22</sup> És un període en què començà a definir-se la figura de l'antiquari professional, diferenciant-lo dels altres oficis que tradicionalment participaven en aquest negoci.<sup>23</sup> Pel que fa al cas de Palma, es pot dir que segueix patrons similars a Barcelona, encara que amb un nombre de participants més reduït. La majoria dels agents actius a l'illa es caracteritzaren per la manca de preparació inicial; però amb la pràctica desenvoluparen un ull expert, que sumà a la faceta de comerciant la del coneixedor. Els tipus que identificam van des de les criades, que eren clau per a accedir a l'interior de les cases nobles, passant pels robavellaires, poc especialitzats, fins als diferents tipus d'antiquaris: intermediaris, artistes i galeristes.<sup>24</sup>

La intervenció de la criada de confiança dels senyors, com ens explica Frederic Marès, fou clau en el desabillament parcial i progressiu dels béns que ornaven els interiors d'alguns casals de Palma. Es recorria a elles:

[...] para evitar el chismorreo de la gente, confiaron la pignoración primero, la venta más tarde, de alhajas, candelabros de plata, vajillas, porcelanas, cuadros, tapices, bibliotecas, hasta terminar con todo el patrimonio de la casa.<sup>25</sup>

Les tres criades que protagonitzaren el període foren Apollònia Burguera, Margalida Mateu i Isabel Gelabert que, amb els anys, s'acabaren convertint

22. Bolaños, 1997: 212.

23. Ramón i Beltrán, 2013: 137-144.

24. Beltrán i Ramón, 2015: 67-114.

25. Marès, 2000: 270.

en autèntiques professionals, obrint les seves botigues a diferents indrets de Palma:

Apol·lònia Burguera, coneguda a l'illa com «na Paloni des mobles» era «simpàtica i àgil» a l'hora de fer les transaccions i, per descomptat, sabia com aconseguir bones peces, ja que coneixia: [...] molts de recones de cases bones i nobles i de gent de qui fa fer [...].<sup>26</sup>

Al començament, pel seu origen, no tenia tenda oberta i atenia a la rebotiga del que suposem era casa seva, al carrer de la Pietat de Palma; després, prosperà i acabà tenint el seu negoci. A ella, hi acudien per a vendre el mobiliari, en molts de casos en moments de desesperació, com fou el cas de Joan Sureda Bimet (1873-1947),<sup>27</sup> valedor d'Antoni Gelabert, que gestionà la venda dels mobles antics i moderns d'aquest membre d'una família benestant.<sup>28</sup>

Margalida Mateu tenia la seva botiga a la planta baixa de l'antic casal de Can Ferrandell, al carrer de Paraires a Palma, als números 5 i 12;<sup>29</sup> un espai que també era galeria, ja que s'inaugurà amb una exposició col·lectiva d'artistes contemporanis. La localització la devem a un anunci publicat a la *Guia de Mallorca* de l'arquitecte i historiador Bartomeu Ferrà,<sup>30</sup> que a més cita les «Galerías Mallorquinas», al carrer de Sant Jaume, probablement propietat de la mateixa Mateu. Entre els béns exposats que es poden apreciar a la imatge,<sup>31</sup> un dels quadres, *El rapte d'Europa*, de Guillem Mesquida, prové del casal de Can Ferrandell (aleshores Can Maroto), que la criada va acabar adquirint gràcies a la venda dels béns artístics. Una partida de quadres d'aquesta col·lecció va ser oferida l'any 1904 a la Junta de Museus,<sup>32</sup> i en la revisió — en què intervingué M. Utrillo — acabaren

26. Mulet, 1952: 7.

27. Bosch, 2011: 159-161. Casat amb la pintora Pilar Montaner i Maturana, reberen durant anys al seu palau de l'antiga Cartoixa de Valldemossa personalitats de la cultura i de l'art que visitaven l'illa. L'antiquari Carles Junyer Vidal els deixà diners, en un moment de necessitats per saldar deutes, i els taxà els mobles i alguns objectes d'art.

28. Pardo, 2003: 164-165.

29. *Op. cit.*, 2003: 211.

30. Ferrà, 1929: s. p.

31. Vegeu l'esplèndida anàlisi feta per Jaume Llabrés, 2009: 57-58:

[...] Del mobiliari hom destaca l'esplèndid bufet parat al mig i al fons s'hi mostra una interessant arquilla de vidres pintats que podria ser d'importació napolitana [...]. La decoració de la sala es completa amb un arrimador pintat, una parella de cornucòpies, un important rellotge de paret i un salomó de vidre [...].

32. Boronat, 1999: 256-257.

descartant-se i no s'adquiriren. Menys informació disposem de la darrera serventa, Isabel Gelabert: «na Bel, manacorina trasplantada a Ciutat, que sin letras ha llegado a saber más que Lepe».<sup>33</sup> Un altre personatge actiu en aquest període és Casas. Mulet el qualifica de robavellaire, ja que:

[...] comerciaba en todo y lo mismo era ofrecer jabón, medias, etc. etc. que poner ante nuestros ojos alguna cerámica o muebles de carácter [...].<sup>34</sup>

Un altre tipus d'agent destacat són els antiquaris artistes. Una visita obligada per a bona part dels pintors catalans i estrangers que trepitjaren Mallorca fou la casa i la barberia del pintor-colleccionista Antoni Gelabert Massot (1877-1932). Les cartes adreçades a ell mostren la seva atenció als amics pintors i intel·lectuals en les més variades funcions i, pel cas que ens toca, en diverses ocasions per a ajudar-los i assessorar-los en el comerç d'antiguitats. La seva relació amb les antiguitats es pot situar a l'inici del segle xx, tal vegada per la influència del seu amic Santiago Rusiñol; en poc temps, a més de continuar amb la seva afició, també féu d'antiquari intermediari. S'introduí al mercat no amb la compra de grans peces, sinó amb la recerca de vases o motlures antigues molt apreciades pel seu cercle d'amics pintors.<sup>35</sup> No es pot oblidar que, atesa la seva posició, amb barberia oberta davant l'Ajuntament i pintor afamat, tenia nombrosos contactes a les cases senyoriales de Palma, principalment amb l'esmentat Joan Sureda.

Un exemple del seu paper de mediador el tenim en una carta, de 29 de juliol de 1913, adreçada a Rusiñol, en què li ofería un vas de vidre que havia aparegut al mercat d'antiguitats de Palma i que sospitava que podia interessar-li per a la seva col·lecció. La peça podria ser un vas púnic o romà, tot i que cal recordar que no necessàriament, ja que els interessos del català comprenien també el vidre català d'època moderna, com ho reflecteix la seva col·lecció del Cau Ferrat.<sup>36</sup> En la carta de resposta, li digué que no volia prendre cap decisió sense veure l'objecte i que hauria d'esperar al seu proper viatge a l'illa, que es produí el febrer de l'any següent. No sabem si la peça l'esperà o no.

33. Mulet, 1952: 7-8.

34. *Op. cit.*, 1952: 65. També cita d'altres establiments dedicats a la venda d'antiguitats: Mateu Forteza, al carrer de la Vidrieria, que venia peces de Manises i Terol per un contacte valencià; Miquel Sampol; Na Delmonte, viuda d'un torero; N'Antònia, a la barriada de Santa Catalina.

35. Pardo, 2003: 117-118.

36. Domènech, 2003: 91-182.

Una relació intensa, la mantingué amb els antiquaris Junyer Vidal.<sup>37</sup> De fet, Sebastià Junyer (1878-1966) residí entre 1904 i 1936 amb la seva dona a la seva casa a Deià, a la Serra de Tramuntana, participant com un més en les trobades i tertúlies dels pintors que anaven a la zona a pintar. De fet, Gelabert s'encarregà d'algunes tasques de manteniment de l'immoble. D'una carta del 14 d'abril de 1914 es desprèn que tenia alguns lots menors que els antiquaris no havien aconseguit col·locar als seus clients de Barcelona i que també els devia enviar peces des de l'illa:

[...] és cuestió de què despatches tot lo que pugas. Jo crec, en virtud de lo que dius, seria convenient enviessis aquest cuencos a n'en Rusiñol, doncs probablement s'els quedaria [...]. respecte a lo que em dius d'enviarme una llista de les pessas que tens, no ho fassi, perquè no necessit res. Ves venent y no t'amohinis, que tot s'hanirà venent ¿no és aixís? Has de tenir en compte, ¡oh immortal Toni!, que n'alguna cosa, per fer ventes l'has de cedir a n'el teu cost, pots fero, y yo ja ho tendré en compte per abonarte quelcom, doncs no vull que treballes per a res. Lo important és que vendis tot lo que pugas, perquè tampoc ve materialment d'una pela; doncs, tal com tu molt bé dius, convé sortida y moviment, donç y a vendre.<sup>38</sup>

Tot i que sembla que només feia d'intermediari i facilitava obres a altres col·legues,<sup>39</sup> la xarxa de contactes que tenia era força àmplia. Per exemple, el 1906, aprofitant una estada a Madrid, s'entrevistà amb Rafel Domènech, crític d'art i intermediari, també en la venda d'antiguitats, per a comprar algunes obres i també enviar-li peces des de Mallorca. En concret, li oferí una sèrie de quadres, entre aquests un Ribera, que pot ser que es tractàs d'una de les mateixes peces de la col·lecció Maroto que estava en venda aquells anys. El 1912, a través del seu amic, el també pintor Blanes Viale, contactà a París amb un aristòcrata francès, el marquès d'Arbois, al qual lliurà diverses fotografies de peces, algunes de la marquesa de la Cènia. L'aristòcrata estava força interessat en tapissos, joies i pintura de gran qualitat. Dos anys després, intentà vendre una placa de ceràmica de llambreg metàl·lic de Manises (figura 3), procedent de l'enderrocat convent de Sant Domingo de Palma; però tampoc sembla que la transacció arribàs a bon port. Blanes li escrivia en una postal:

37. Avinyó i Barrachina, 2016: 23.

38. Pardo, 2003: 148.

39. Pardo, 2003: 99, 103, 115, 138.

[...] respecto al Ave Maria, la he enseñado a algunos amigos, pero resulta lo de siempre, con la fotografía únicamente no hay que pensar en realizar nada [...].<sup>40</sup>



FIGURA 3. Placa de l'Ave Maria, ceràmica de llambreig metàl·lic, Manises, col·lecció Gelabert, Palma, © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-12467 / 1915).

Gelabert, seguint les petjades d'altres artistes, s'envoltà al seu estudi d'objectes bells, emulant els interiors nobiliaris, encara que no els emprà com a subjecte pictòric en els seus quadres. La col·lecció va estar a punt d'integrar-se al Museu Municipal, però finalment anà a parar als seus descendents.<sup>41</sup> Sense un inventari detallat, coneixem les característiques de la col·lecció per una fotografia de 1921 (figura 4), quan l'Ajuntament de Palma intentava adquirir-la per ampliar les seves col·leccions. Gelabert dictà algunes conferències sobre ceràmica,<sup>42</sup> i va ser proposat per ocupar un càrrec al Museu de Bellver.

40. P. Blanes Viale 1878-1926, 1992: 99.

41. Pardo, 2003: 200. El Foment del Turisme, amb el qual Gelabert estava implicat, considerava que era necessari millorar l'oferta dels museus illencs i, per aquesta raó, proposà dos projectes, un museu format per donacions d'artistes i, un segon, de ceràmica i antiguitats, que havia d'ubicar-se a Deià, constituït, en un primer moment, amb la col·lecció de Gelabert.

Perelló, 1977: 12-13. Els exemplars de ceràmica procedien de Manises, Talavera, Alcora, Catalunya, Savona, Montelupo... Probablement, no tots adquirits de casals mallorquins, sinó duits de fora atesa la xarxa de relacions que el pintor manejava. Devem les referències a les peces a la nota titulada «Colección que merece ser conservada», del 9 de novembre de 1921, apareguda al *Correo de Mallorca*.

42. Dictà dues conferències al Museu Arqueològic Diocesà, el 1927 sobre «La ceràmica de Baleares y otros lugares» i, el 1928, titulada «Dudas y conjeturas sobre la fabricación de cerámica de reflejos en Mallorca».



FIGURA 4. Estudi del pintor Antoni Gelabert, publicada a *Baleares. Revista quincenal ilustrada*, año V, núm. 148 (30 de novembre de 1921).

Un altre dels artistes col·leccionistes actius a l'illa fou Oleguer Junyent (1876-1956), que va ser, juntament amb Costa —com explica a les seves memòries Marès—,<sup>43</sup> un dels participants en la «liquidació» del patrimoni artístic d'algunes de les cases nobles de Palma. L'amor que tingué per l'illa li féu adquirir una casa en la pintoresca localitat de Llucalcari, molt a prop de Deià, un altre dels indrets estimat pels pintors que visitaven regularment l'illa. Mantingué una estreta relació amb Gelabert, tant artística com professional; així es desprèn de les diverses cartes publicades del mallorquí, algunes de les quals estan lligades a les reformes arquitectòniques de la casa Junyer supervisades pel mallorquí l'any 1911. En altres, com una de 1919, s'explica que Gelabert li féu arribar alguns mobles antics.<sup>44</sup>

Establí una xarxa de contactes locals que se'ns fa present a través de les cartes de Junyent, conservades a l'Arxiu Utrillo de Sitges, escrites després de l'excursió artística que féu a Mallorca amb Ramon Casas, Miquel Utrillo i Charles Deering l'estiu de 1915. L'Ajuntament de Palma els homenatjà perquè l'objectiu artístic de la seva visita afavoria notablement la promoció turística de l'illa:

43. Marès, 2000: 227.

44. Pardo, 2002: 133; Pons, 1984: 77.



[...] los distinguidos artistas [...] acompañando al opulento yanki Mr. Desing, [...] tienen el encargo de montar en Sitjes en una casa propiedad de este último un Museo artístico en el que quiere que figuren las vistas más pintorescas de Mallorca.<sup>45</sup>

A la crònica de l'acte oficial, res es diu de la compra d'objectes antics; sí, en canvi, a l'escrit de Miguel Sarmiento al diari *La Almudaina* (1915):

Y el milagro lo han hecho el ingenio de Utrillo y los dollars yanquis fuertes y sonoros como los versos cosmopolitas del gran Rubén. En excursión de recreo y en busca de antigüedades artísticas han venido Utrillo y sus compañeros de viaje. ¡Que nuestros anticuarios les sean propicios! ¡Que la luna de estas bellas noches de Julio les ilumine, benévola, las blancas rutas de Mallorca!<sup>46</sup>

D'aquest viatge, la compra més important —350.000 pessetes— foren els catorze tapissos de Brusselles de la *Història de Cèsar i Cleopatra*, amb disseny de Justus van Egmond i teixits cap al 1680 al taller de Gerard Peemans,<sup>47</sup> que al final d'aquell any es col·locaren en dues sales al palau de Maricel de Sitges, avui dia a l'Art Institute de Chicago.<sup>48</sup> Si ens atenim a les fonts orals que hem pogut consultar a la ciutat, és una venda que resta bastant oculta, probablement lligada al pagament de legítimes. Aquest conjunt de tapissos, gràcies a una fotografia de *Mallorca: artística, arqueològica, monumental* publicada per l'editor Parera,<sup>49</sup> pertanyia a Can Villalonga-Mir (casal conegut com a Ca Dona Mira), propietat aleshores, a començament de segle, de Felip de Villalonga i Fuster de Puigdorfilà. Una altra de les obres que es negocià d'aquest edifici fou una pintura atribuïda a Ribera, que sembla que encara es conserva *in situ*, com bona part de la decoració del segle XVII, combinada amb elements del XVIII i del XX.<sup>50</sup>

El 18 de setembre del mateix any, Junyent tornà a Mallorca.<sup>51</sup> En aquesta ocasió, a part de continuar amb la gestió de la venda dels tapissos, pel que es dedueix, les obres que més interessaven per a enviar a Sitges eren algunes de les pertanyents a la col·lecció de la marquesa de la Cènia. Per aquesta raó es trasllada a Son Verí a parlar amb ella. No es féu cap transacció, per l'exorbi-

45. *La Almudaina*, 1915.

46. Sarmiento, 1915.

47. Brosens i Mayer Thurman, 2008.

48. Coll, 2012: 204-205.

49. Parera, 1904: 338.

50. Murray i Pascual, 1999: 177.

51. Coll, 2012: 204.

tant quantitat demanada pel quadre de Murillo.<sup>52</sup> En la mateixa carta també es fa al·lusió a la serventa de confiança del marquès de Sureda. Es veu que a la visita a Can Vivot (Palma) dues peces de l'alcova li cridaren notablement l'atenció: el llit de color blau i el braser d'argent, encara que no es varen vendre.<sup>53</sup> L'originalitat i l'excepcionalitat de la biblioteca féu que, anys després, escrigués cap a 1923 a Gelabert, coincidint amb l'exposició de pintors mallorquins que es realitzava al local de Gaspar Homar a Barcelona, per a demanar-li que:

[...] amb motiu de la exposició del moble organisem una secció d'art retrospectiu, que serà la istorial [sic] del mobiliari español, en ella penso reproduir la sala biblioteca del Marquès de Sureda y si disposaves de temps te estimaria que fesis una nota de color à la acuarele ó bé á l'oli de la llibreria,... que faria pagarte els honoraris per la exposició [...].<sup>54</sup>

Tres imatges de l'Arxiu Mas (figura 5) donen fe dels bons dots de Junyer, que aconseguí construir a l'Exposició Internacional del Moble de Barcelona d'aquell any una sala barroca mallorquina inspirada en la Biblioteca de Can Vivot. De l'aquarella poca cosa sabem, però està clar que la recreació reflecteix l'ambient de la biblioteca dels Sureda, amb detalls tan singulars com la vidriera.

Una altra de les cartes ens revela que el 1915 estava en venda la col·lecció March, «por un asunto de faldas se separa el matrimonio y ponen a la venda la colección».<sup>55</sup> Joan March Ordinas,<sup>56</sup> conegut empresari mallorquí de l'època i fundador de la Banca March, havia adquirit en aquells anys Can Gallard del Canyar, a Palma, a la família Dezcallar.<sup>57</sup> No està clar si els béns procedien

52. Ariany, 1920. La col·lecció de pintura de Can Verí formada per Tomàs de Verí (1763-1836) perdurà fins als anys trenta. La componien obres originals i atribuïdes a Tizià, Murillo, El Greco, Reni, Preti, Goya...; Llabrés, 2009: 57. Vestien la «sala dels quadres»; *Guia gràfica Costa*, 1929: 124-125. Una part de la col·lecció pictòrica apareix en la xxxxxx i va ser venuda cap als anys cinquanta.

53. Murray i Pascual, 1999: 105.

54. Pons, 1984: 78.

55. Coll, 2012: 206.

56. Ferrer Guasp, 2000: 24-25; confirma que, abans de 1916, March es volgué separar, però no ho féu «pel rebuig social que aquesta actuació provocaria»; segons testimonis orals, es tractava d'una parella malavinguda.

57. Abans que fos la seu de la Banca March el 1926, l'edifici s'adquirí per a residència de la família, amb la planta baixa destinada a despatxos i oficines.

Seguí *et al.*, 2008: 120-121, 197. La reforma, la realitzà l'arquitecte Guillem Reynés, que tengué: «una rellevància especial envers les tasques d'ornamentació, en un llenguatge on la tradició local, l'estil Lluís XVI i el modernisme es fan presents».



FIGURA 5. Sala barroca mallorquina inspirada en la biblioteca de Can Vivot (Palma), Exposició Internacional del Moble de Barcelona, 1923  
© Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-40248 / 1923).

d'aquest casal o bé d'altres que havia anat acumulant fruit de la seva activitat financera; de fet, si ens atenim al que explica l'arquitecte Gabriel Alomar,<sup>58</sup> sembla que encara no se li havia despert l'esperit del colleccionista.<sup>59</sup> L'Arxiu Mas conserva les fotografies de la col·lecció realitzades el 1915, formada per un conjunt divers d'objectes: pintura, mobiliari, arquetes (figura 6), ceràmica (figura 7), vidres i altres béns. Junyent aprofità el contacte per adquirir algunes caixes i arquetes per a Sitges i per a la seva col·lecció, que anys després fou adquirida i tornada a vendre pels March. En una altra carta, del 19 d'abril de 1916,<sup>60</sup> Junyent informava a Utrillo d'un lot de peces, conformat per finestres i portals de pedra que estaven a la venda a Palma, un d'aquests, procedent de la finca de Raixa,<sup>61</sup> inclòs avui dia dins el conjunt arquitectònic del Maricel. Clara Beltrán,<sup>62</sup> que està investigant al polifacètic Junyent, considera que una

58. Alomar, 1986: 26.

59. Fou anys després que s'inicià la passió i establí una forta relació entre la família i l'antiqüari Josep Costa.

60. Domènech, 2014: 119.

61. Rosselló, 2000: 41-44; Albertí, 2008: 1067-1070. Cap a 1917-1918, la Societat Arqueològica Luhlana lluità per a què el que quedava de la col·lecció Despuig, al Museu de Raixa, restàs a l'illa. Finalment, l'Ajuntament de Palma l'adquirí el 1923.

62. Beltrán, 2017: 13-23.

de les seves particularitats és l'extens teixit relacional i de contactes que, pel que fa a Mallorca, es concreta amb noms com Apollònia Burguera, Pilar Montaner, Gaspar Homar, Josep Costa o Antoni Gelabert.



FIGURA 6. Arqueta, col·lecció March, 1915, © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-12499 / 1915).



FIGURA 7. Plats italians, col·lecció March, 1915, © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-12587 / 1915).

La figura més destacada del període, com se sap, és el dibuixant Josep Costa i Ferrer, «Picarol» (1876-1971). La seducció vers les antiguitats degué generar-se als ambients artístics en què es va moure a Barcelona a l'inici del segle xx. I aquesta començà a prendre forma amb les excavacions a Eivissa, l'establiment de «La Vicaria», el 1915, i cap a 1920, l'experiència de les «Antigüedades Costa-Carvajal» i, més tard, amb la botiga al carrer Escudellers, les «Antigüedades Costa», que tenia una filial al passeig del Born a Palma. El 1927

s'instal·là amb un amic a Chicago, l'«Spanish Shop Argelles & Costa», una etapa breu, però que li va permetre ampliar el marc dels contactes internacionals. El 1928 obrí les «Galeries Costa» (figura 8) al carrer de Conquistador de Palma,<sup>63</sup> un establiment destinat a exposar obres d'artistes contemporanis i a la venda d'antiguitats. Tot i els estudis fets fins al moment sobre aquesta figura clau, falta més informació del comerç d'antiguitats que desenvolupà, en gran part perquè l'arxiu està en mans dels descendents i, ara per ara, no es pot consultar.<sup>64</sup>

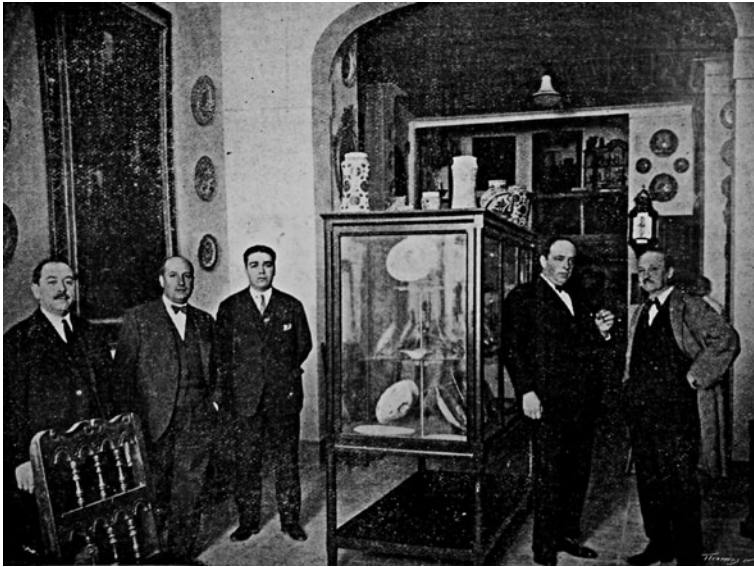


FIGURA 8. Sala d'antiguitats de les Galeries Costa, 1928. Fotografia Amer, publicada a Mallorca. *Revista Mensual Ilustrada*, desembre de 1928, núm. 3, pàg. 8.

Tot i això, sabem que enviava obres a les subhastes d'antiguitats que, de manera regular des de 1926, organitzava la Sala Parés de Barcelona.<sup>65</sup> Segons algunes notes que molt amablement m'han facilitat de l'Arxiu Costa,<sup>66</sup> aquest va rebre diversos encàrrecs de vidre de la Sala Parés, en concret el mateix 1928, any d'inauguració de les galeries a Palma. Aquesta primera remesa es

63. Costa i González, 1999: 173-178; Torres, 2001: 38-62.

64. Barrachina, 2013: 39-40. Es poden resseguir algunes vendes gràcies a les traces deixades per altres companys del ram, com les anotacions de Maties Muntadas, que registra algunes obres facilitades per Costa.

65. Maragall, 1975: 155.

66. Agraesc les referències a la bona amiga i col·laboradora, la Dra. Francesca Tugores.

veu que es trencà durant el transport; la casa Renart també sol·licità vidres artístics el mateix any. Entre els papers de la col·lecció Quetglas de Palma s'ha localitzat el fullet de propaganda de l'exposició realitzada a la Sala Parés el 23 de juny de 1928. Es tractava d'una exposició de «Vidres decoratius», en la qual s'exhibien reproduccions de 100 models antics, que es posaven a la venda per encàrrec, i esdevenien, com es publicita, «una nova possibilitat per a una subtil decoració», com s'indica a la part de darrere del fullet de la inauguració. El paper de propaganda es conserva entre la documentació de l'arxiu de la fàbrica mallorquina «La Moderna», una societat vidriera activa a Palma a la primera meitat del segle xx. Un dels patrons del forn de vidre fou Gabriel Quetglas, amic íntim de Costa. A part d'aquest fullet, també es conserva un catàleg de fotografies d'uns tres-cents exemplars inspirats en formes antigues, així com el llistat de preus d'aquestes formes corresponent a l'any 1932. El catàleg demostra un coneixement força precís de les característiques formals i decoratives d'alguns dels tipus del vidre català de l'època moderna.<sup>67</sup>

El 1929 va aparèixer la primera edició de les *Guiies Costa*, que es traduïren a l'anglès, pensades per promocionar la indústria dels viatgers desenvolupada des del Foment del Turisme. En aquestes es combina la difusió del turisme amb la del patrimoni.<sup>68</sup> Bona part de les acurades fotografies que les il·lustren, les devem a Jaume Escalles Real, que reflecteix l'esplendor de l'illa, els seus monuments i, pel tema que tractem, els interiors senyorials de nombrosos casals.<sup>69</sup> Una de les edicions, pel que fa a la publicitat que hi apareix de les Galeries Costa, és interessant, per una banda, per les fotografies d'obres del catàleg de la botiga, com per exemple una part dels quadres i peces d'argenteria de la col·lecció Verí de la marquesa de la Cènia, i, per altra banda, per la possibilitat d'organitzar visites a cases senyorials, així com l'opció de «vender algún objeto antiguo con reserva y discreción».

## **La passió pels vidres: llums i ombres fotogràfiques**

La qualitat i la varietat de vidres antics, en especial els catalans dels segles xvi i xvii, que contenia una col·lecció d'art espanyol determinava el seu prestigi.<sup>70</sup>

67. Agraesc a Gabriel Quetglas l'accés a la documentació del seu arxiu i col·lecció particular.

68. Tugores, 2011: 88-89.

69. Mulet, 2009.

70. Domènech, 2014: 131.

Des de les illes sortiren un bon nombre d'exemplars, que varen ser adquirits pels àvids col·leccionistes catalans de la primera meitat del segle xx. Poder reconstruir l'itinerari d'aquestes peces és una de les dificultats que ens trobam quan es fa història del col·leccionisme o bé del vidre, sobretot tenint en compte que les catalogacions de l'època moltes vegades no reflecteixen la procedència o ho fan d'una manera molt genèrica. Josep Gudiol remarcà que «molts dels millors vidres de les col·leccions catalanes han estat trobats a les Balears»,<sup>71</sup> i citava alguns exemplars de la Macaya, l'Homar, l'Amatller i la Mateu. Gràcies a algunes fotografies de l'Arxiu Mas i d'altres arxius hem pogut situar algunes de les peces al punt de partida, que no de fabricació i així poder actualitzar el coneixement sobre aquests preuats objectes i les col·leccions que els han preservat.

No tractarem els vidres de l'antiguitat apareguts a jaciments arqueològics. Una part d'aquests provenen de les excavacions que dugué a terme Josep Costa entre 1913 i 1914, conjuntament amb Santiago Rusiñol, a la necròpoli púnica del Puig dels Molins, a Eivissa.<sup>72</sup> Un exemple, el tenim en la magnífica col·lecció del Cau Ferrat, que compta amb exemplars púnics, romans i islàmics exhumats en aquestes intervencions no científiques;<sup>73</sup> altres objectes anaren a parar a la col·lecció Baró d'Esponella, Cabot, Mateu i Plandiura.<sup>74</sup>

Sabem per Gudiol que un exemplar perdut, conjuntament amb la resta de la col·lecció Macaya, era una gerra amb decoració esmaltada d'indubtable fabricació catalana del segle xvi,<sup>75</sup> comprada al convent de Santa Catalina de Siena de Palma. És interessant la referència que aporta que, segons la tradició oral del recinte monàstic, procedia de la Seu de Mallorca.

El llegat d'Emili Cabot, ingressat el 1924 al Museu de Barcelona, compta amb una caldereta de procedència illenca, que s'exhibí amb la resta de vidres de la col·lecció, l'anomenat Gabinet Cabot, a l'exposició d'art antic de 1902. En el catàleg figurava com la peça número «1410. Vidrio, catalán. Acetre con asa movable, esmaltado como los anteriores, con motivos de pinos y flores.

71. Gudiol, 1936: 66.

72. Torres, 1997: 24-29.

73. Domènech, 2003: 11-14.

74. Fernández, 1992: 36-37. De les excavacions particulars, autèntics saquejos, es té constància de les col·leccions formades, ja que moltes d'aquestes anaren a parar a museus públics: col·lecció Vives Escudero (Madrid), col·lecció Mulet (Mallorca), col·lecció Martí Esteve, formada cap a 1910 (València), Pérez Cabrero i Martínez i Martínez, formada cap a 1916 (València), entre altres.

75. Gudiol i Artíñano, 1935: 148.

Siglo XVI. Procede de Mallorca».<sup>76</sup> Ara per ara, no tenim cap dada que expliqui res del seu itinerari.

Una altra peça, la tenim a la col·lecció de l'Institut Amatller de Barcelona, formada per Antoni Amatller i Costa i la seva filla Teresa.<sup>77</sup> La catalogació, elaborada l'any 1925 per mossèn Josep Gudiol i Cunill, recull aquest objecte amb el número 1 i el seu origen.<sup>78</sup> Les similituds entre l'objecte, una fotografia de l'Arxiu Mas (figura 9) i l'apareguda a la revista *Vell i Nou* fan que no tenguem cap dubte que es tracta de la mateixa peça.<sup>79</sup> Excepcionalment, sabem que la mercadejà Costa que, com s'explica a *Vell i Nou*, havia «portat de Mallorca una copa que hi trobà el mes de maig».<sup>80</sup>



FIGURA 9. Copa, Catalunya, segle XVI, col·lecció Amatller, © Institut Amatller d'Art Hispànic.

La col·lecció Mateu del Castell de Peralada també té diversos exemplars relacionables amb l'illa. Miquel Mateu (1898-1972) és el gran col·leccionista de vidre per la quantitat i la qualitat de les peces que aconseguí reunir i que ara s'exhibeixen a Peralada.<sup>81</sup> Incorporà també vidres d'Eivissa, però sobretot procurà adquirir béns dels familiars del comte de Peralada a Mallorca,<sup>82</sup> raó per la qual és normal la presència de bastants d'objectes procedents de l'illa. Un primer cas que no hem pogut localitzar al museu, perquè diposam d'una descripció molt genèrica, el va revendre en una data indeterminada Antoni Mulet. Probablement, és l'únic col·leccionista mallorquí que sentí una atracció personal pel vidre i que prengué consciència del seu valor,<sup>83</sup> encara que no pogué aconseguir exemplars de gran qualitat i excepcionals, hem de suposar

76. Bofarull, 1902: 123.

77. Alcolea, 2010: 16, núm. 140.

78. Gudiol i Cunill, 1925.

79. *Vell i Nou*, 30-6-1916, pàg. 100.

80. *Vell i Nou*, 15-6-1916, pàg. 74.

81. Oliva, 1973.

82. Barrachina, 2007: 256.

83. Cantarellas, 2006b: 15; Capellà, *et al.*, 2006: 146-149. Un segon exemple és la col·lecció Bartomeu Marroig i Mesquida, adquirida el 1928 per la Diputació Provincial de les Illes Balears; però només té nou exemplars de vidre dels segles XVIII i XIX.



que per la puixança dels altres col·leccionistes apassionats per aquesta fràgil matèria. En les seves memòries, ens narra l'estira-i-arrotonsa que tingué amb l'antiquari Casas; així aquest:

Manifestó que no quería vendérmela porque pagaba poco y él necesitaba clientes *ben forrats*. No pensaba enseñármela siquiera. Hice como quien se pica. Bueno — me dijo aviniéndose a razones —, te la venderé sin que la veas y si pagas por ello ciento cincuenta pesetas. Me adelantas cincuenta, y si te gusta añades las cien restantes; de lo contrario, pierdes las cincuenta pesetas adelantadas. Trato hecho... y la copa fué mía.<sup>84</sup>

No es conserva cap altra dada o imatge al fons fotogràfic Mulet que ens permeti identificar-la dins la col·lecció Mateu; tan sols sabem que era una peça de Murano o d'estil venecià, que va acabar revenent:

Con el tiempo fue a pasar a la colección Mateu, de Barcelona. Es la única pieza importante que he revendido y, dicho está, que me arrepiento, bien que fue una manera de demostrar a mi compañera que, maniático y todo, no gastaba en balde.<sup>85</sup>

Un altre grup de peces adquirides en una data indeterminada per a la col·lecció l'hem pogut identificar gràcies a tres fotografies del fons fotogràfic del senyor Nicolau Tous,<sup>86</sup> soci de la Societat Arqueològica Lul·liana; però no sabem a quin indret de Mallorca es varen prendre, ni quina fou la finalitat de les imatges; pot ser que per a fer la valoració per part del comprador. L'ull expert del conservador del Museu del Castell de Peralada, el Sr. Jaume Barrachina,<sup>87</sup> va identificar com a part de la col·lecció un dels tres objectes que hi apareixen en una de les fotografies (figura 10), en concret una copa catalana gravada a punta de diamant i decorada amb cordons de lacticini, que té la particularitat de tenir el peu trencat, encara que se li ha restituit el peu pertanyent a un altre individu (núm. inv. 1982).<sup>88</sup>

84. Mulet, 1952: 65-66.

85. *Ibidem*.

86. L'existència d'aquestes imatges, la dec a la Sra. Carme Colom, conservadora de la SAL.

87. Els meus agraïments a Jaume Barrachina i Maribel González per l'ajut en la identificació de les peces de la col·lecció Mateu.

88. Philippart, 2011: 132, núm. 49. La restauradora, Sra. Fontaine de l'IRPA, durant l'acurada restauració detectà aquest fet i així s'indica a la darrera catalogació que: «[...] se trata de una pieza facticia, es decir, ensambla dos piezas en origen dispersas».



FIGURA 10. Copes, Catalunya, segles XVI-XVII. Cortesia de Nicolau Tous (Palma).

Un segon exemplar és una copa amb nanses (núm. inv. 1760), mentre que el tercer que apareix a la fotografia és gairebé impossible d'identificar per la gran quantitat de peces esmaltades de tipus bohemí que hi ha a la col·lecció. La segona placa (figura 11) retrata un tipus de contenidor de factura catalana amb decoracions de lacticini, que és molt similar amb un altre de Peralada (núm. inv. 1968).<sup>89</sup>

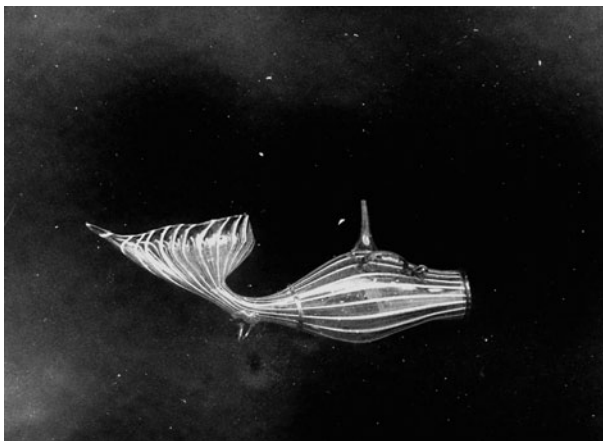


FIGURA 11. Contenidor, Catalunya, segles XVI-XVII. Cortesia de Nicolau Tous (Palma).

89. Philippart, 2011: 150, núm. 92.

La resta d'objectes fotografiats també s'adquiriren junts, segur que s'hi incorporaren abans de 1936, atès que, com a mínim dos, tenen fitxa al llibre de Gudiol.<sup>90</sup> El fotògraf Jaume Escalas també retratà nombrosos vidres en les visites a algunes cases de Palma. En una de les imatges, presa a Can Dameto a Palma el 1924, hi ha una fruitera de vidre (figura 12) molt similar a l'exemplar de Peralada (núm. inv. 1782). Encara que no sabem si realment es va vendre, perquè la casa conserva els mobles mallorquins i italians, així com les col·leccions pictòriques i no hi hem pogut accedir per comprovar-ho.<sup>91</sup> Tot i això, s'ha de tenir en compte que com als casos anteriors, també figura al catàleg dels vidres catalans de Gudiol,<sup>92</sup> per bé que en aquest cas no indica la seva procedència. Finalment, un darrer exemplar d'aquesta col·lecció és la copa de cristall tallat i gravat amb la imatge de Carles III, procedent de Can Brondo, a Palma, que no sabem en quina data s'incorporà a la col·lecció.<sup>93</sup>



FIGURA 12. Fruitera, Catalunya, segle XVI, col·lecció Dameto (Palma), juliol 1924, Jaume Escalas Real. Arxiu Escalas (Palma). Cortesia de Magdalena i Jaume Escalas Caimari.

Un altre lot de peces va ser adquirit pel col·leccionista Lluís Plandiura,<sup>94</sup> una col·lecció que el 1932 ingressà en la seva totalitat als museus de Barcelona.<sup>95</sup> Ho sabem per les quatre fotografies de l'Arxiu Mas corresponents a la

90. Gudiol, 1936: núm. 15, 65.

91. Murray i Pascual, 1999: 57.

92. Gudiol, 1936: núm. 19.

93. Capellà, 2015: 217.

94. Hem d'anotar que tenia vincles amb l'illa, ja que la seva muller, Carme Picó i Serra, era filla del poeta mallorquí Ramon Picó i Campamar.

95. Berenguer, 2002: 23-40.

campanya que realitzà a l'illa Adolf Mas l'any 1915.<sup>96</sup> Algunes ja les vàrem estudiar anteriorment;<sup>97</sup> però, a hores d'ara, podem afegir-hi algunes dades noves. Aleshores, tenguérem dificultats d'identificar la collecció de Palma, ja que no semblava factible que la família March tengués necessitat de vendre cap objecte en un moment d'expansió econòmica. Com hem vist abans, per les cartes d'Oleguer Junyent, sí que tenien en venda part de la collecció. Fins i tot és probable que fos el mateix Junyent qui les adquirís o facilità el contacte a Plandiura, perquè acaba la carta esmentada dient que «termino de comprarte una copa dorada para tu joven colección», referint-se a Miquel Utrillo.<sup>98</sup> L'altra via de comercialització podria ser el mateix Costa, que sabem que també assessorà i proporcionà béns al col·leccionista català. Totes les peces fotografades formen part avui dia del fons del Museu del Disseny de Barcelona. En la primera fotografia de l'Arxiu Mas (C-12559), hi apareix una copa amb decoració esmaltada (núm. inv. 4932), una copa alta (núm. inv. 4998) i una sucrera (núm. inv. 4934), totes de fabricació catalana de l'època moderna. A la segona imatge (figura 13) hi ha quatre objectes: el primer és una copa amb decoració de lacticini (núm. inv. 5074), amb una tapadora que avui dia està rompuda, una servidora (núm. inv. 5069), les dues catalanes, i dues peces venecianes (núm. inv. 5064-5066). Una tercera fotografia (C-12558), amb una copa gravada a punta de diamant de la segona meitat del mateix segle XVI (núm. inv. 4795), que segons la fitxa de les calaixeres de l'Arxiu Mas va ser adquirida per Cabot, però segons l'inventari del Museu prové de la compra a Plandiura.



FIGURA 13. Copa, fruitera i *trembleuse*, Catalunya/Venècia, segles XVII-XVIII, collecció March (Palma), 1915 © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-12560 / 1915).

96. Zelich, 2005: 25, 48, 84.

97. Capellà, 2015: 33-36.

98. Coll, 2012: 206.



FIGURA 14. Fruitera, Catalunya, segle XVII, col·lecció March (Palma), 1915 © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-13066 / 1915).

Una darrera fotografia (figura 14) retrata un altre objecte pertanyent a una altra col·lecció que també forma part del fons del Museu del Disseny d'ençà de 1932: pertanyia a Ernest de March.

En el procés de sortida d'aquests objectes de l'illa, hi degué influir per una banda la falta de col·leccionistes locals interessats en el vidre, la intervenció dels diferents agents actius que procuraven aconseguir el millor preu i l'excepcionalitat de les peces, que, en la major part dels casos, eren úniques, de gran qualitat, i representatives del període d'esplendor del vidre bufat català. Ben segur que aquí no s'acaba el repertori de peces de vidre procedents del comerç d'antiguitats de Mallorca; però, si més no, l'aproximació és força encertada. Altres col·leccions que es desferen allarg d'aquests anys i és probable que alimentassin els col·leccionistes de vidres, les podem veure en la imatge de l'*Àlbum artístic de Mallorca*, de Bartomeu Ferrà, de 1884, amb les col·leccions Morell i Conrado, o bé en les fotografies de les col·leccions Puigdorfila i d'altres cases senyorials, que es prengueren per al catàleg, que no sortí a la llum, de l'Exposició Balear realitzada l'any 1903 a Palma (figura 15).



FIGURA 15. Copes venecianes i catalanes del segle XVI, col·lecció Puigdorfila (Palma), Exposició Balear (Palma), 1903, Arxiu Municipal de Palma.

Els llaços històrics entre Barcelona i Mallorca feren que s'establís una forta relació i connexions entre antiquaris i col·leccionistes, i que les obres d'art excepcionals, si no trobaven sortida al mercat insular, s'acabassin oferint a Barcelona vists els estrets llaços establerts entre els agents actius aquests anys.

## Referències bibliogràfiques

- ALBERTÍ CABOT, M. (2008). «Las colecciones privadas del cardenal Despuig y del archiduque Luis Salvador de Austria en Mallorca, en los siglos XVIII y XIX, y su incidencia en el desarrollo de la institución museística isleña». A: *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA): models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pàg. 1061-1074.
- ALCOVER, A. M. (1916-17). «Crònica 1916». *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. Palma de Mallorca: [Imp. de Guasp] vol. 16, pàg. 48.
- ALOMAR ESTEVE, G. (1986). *Memorias de un urbanista 1939-1979*. Palma de Mallorca: Miquel Font, Editor, pàg. 26.
- ALOMAR ESTEVE, G.; ALOMAR I CANYELLES, A. I. (1994). *El patrimoni cultural de les illes Balears. Idees per una política de defensa i protecció*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pàg. 58-65.
- ARIANY, M. (1920). *Cuadros notables de Mallorca: principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca: colección de Don Tomás de Verí / Marqueses de Ariany y de la Cenía y D. Antonio Ayerbe*. Madrid: Imp. Lit. y Enc. V. H. Sanz Calleja.
- AVINYÓ FONTANET, G.; BARRACHINA NAVARRO, J. (2016). «Els germans Junyer Vidal i la falsificació de pintura gòtica». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (eds.). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 13-38 (Memoria Artium; 21).
- BARRACHINA, J. (2007). «Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme d'art antic i d'arts decoratives». A: BASSEGODA, B. (ed.). *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], pàg. 223-262 (Memoria Artium; 5).
- (2013). «Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 11-49 (Memoria Artium; 15).
- BELTRÁN CATALÁN, C.; RAMÓN NAVARRO, A. (2015). «Algunos apuntes para una historia del anticuario en Barcelona: 1910-1936». A: ALSINA GALOFRÉ, E.; BELTRÁN CATALÁN, C. (eds.). *El reverso de la historia del arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 67-114.

- BOFARULL Y SANS, C. D. (1902). *Catálogo de la exposición de arte antiguo, publicado por la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes*. Barcelona: Reproducciones artísticas Thomas, pàg. 123.
- BOLAÑOS, M. (1997). *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ediciones Trea, pàg. 212.
- BOSCH JUAN, M. C. (2011). *Pilar Montaner i Joan Sureda: «epistolari i literatura»*. Palma: Ajuntament de Palma, Servei d'Arxius, pàg. 159-161.
- BROSENS, K.; MAYER THURMAN, C. C. (2008). *European tapestries in the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven: Yale University Press.
- CABOT LLOMPART, J. (1965). *Palacios y casas señoriales de Mallorca*. Palma de Mallorca: Ediciones Cort.
- CANTARELLAS CAMPS, C. (2006a). «Rajoles, peces de forma i vidre de la col·lecció Marroig al Consell de Mallorca. Una col·lecció i un context». A: *La ceràmica de la col·lecció Marroig*. Palma: Consell de Mallorca, Departament de Cultura, pàg. 15-21.
- (2006b). «Bartomeu Ferrà i Perelló (Palma, 1843-1924)». A: *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2006)*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pàg. 11-36.
- CAPELLÀ GALMÉS, M. À.; ESTARELLAS ORDINAS, M. M.; MERINO SANTISTEBAN, J. (2003). «La formació de les col·leccions museològiques de la Societat Arqueològica Lul·liana». A: *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2003)*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pàg. 101-113.
- CAPELLÀ, M. À.; COLOM, C.; MARTORELL, F.; RIERA, M. M.; TORRES, A.; TUGORES, F. (2006). «Catalogació». A: *La ceràmica de la col·lecció Marroig*. Palma: Consell de Mallorca, pàg. 23-153.
- CAPELLÀ GALMÉS, M. À. (2015). *Ars Vitraryia: Mallorca (1300-1700)*. Palma.
- COLL MIRABENT, I. (2012). *Charles Deering and Ramon Casas: a Friendship in Art (Charles Deering y Ramon Casas. Una amistad en el arte)*. Evanston: Northwestern University Press, pàg. 204-206.
- COSTA FERRER, J.; FURIÓ, V.; MULET, A. (1954). *Guía gráfica de Mallorca*. Palma de Mallorca: Galerías Costa.
- COSTA GISPERT, M. E.; GONZÁLEZ FERRER, E. (1999). «*Picador* i sus Galerías Costa». A: *Anys vint a les illes Balears*. Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, pàg. 173-178.
- ESCALAS SUCARI, S. (2017). «El nacimiento de la conciencia patrimonial religiosa y los museos de la Diócesis de Mallorca en la primera mitad del siglo xx». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, vol. 73, pàg. 173-189.
- FERNÁNDEZ, J. H. (1992). *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa). Las campañas de D. Carlos Román Ferrer: 1921-1929*. Eivissa: Museo Arqueológico de Ibiza, pàg. 36-37.
- FERRÁ, B. (1929). *Guía de Mallorca*. Palma de Mallorca: Librería Escolar.
- FERRÁ, B.; VIRENQUE, J. (1873). *Álbum artístico de Mallorca: colección fotográfica de los objetos más notables por su valor artístico e histórico que se conservan en nuestra isla*. Palma: Imprenta de Pedro José Gelabert.

- FERRER GUASP, P. (2000). *Joan March: els inicis d'un imperi financer, 1900-1924*. Palma de Mallorca: Edicions Cort, pàg. 24-25.
- FOLCH I TORRES, J. (1924). «El 'Llegat Emili Cabot' al Museu de Barcelona». *Gaseta de les Arts*, any I, núm. 1, 15-5-1924, pàg. 4-6 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya* <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gasetarts/id/3> [consulta: 26 febrer de 2018].
- (1925). «La Col·lecció Amatller i el Catàleg dels seus vidres». *Gaseta de les Arts*, any II, núm. 31, 15-8-1925, pàg. 3-6 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya* <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gasetarts/id/63> [consulta: 26 febrer de 2018].
- FORTEZA OLIVER, M. (2015). «La formación del Museo Capitular y la nueva conciencia del patrimonio». A: GAMBÚS SAIZ, M. (ed.). *Catedral de Mallorca és el document: la reforma de Gaudí cent anys després*. Palma de Mallorca: Capítol Catedral de Mallorca, 215-246.
- GONZÁLEZ, E. (2011). *La col·lecció de ceràmica del Museu de Lluc*. Mallorca: Consell Insular, pàg. 14-15 (Gresol; 5).
- GUDIOL I CUNILL, J. (1925). *Catalech dels vidres de la col·lecció Amatller*. Barcelona: [Imp. Giró].
- (1928). «La Col·lecció Plandiura». *Gaseta de les Arts*, any I, núm. 2, 1-10-1928, pàg. 2-40. [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya* <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gasetarts/id/164> [consulta: 26 febrer de 2018].
- GUDIOL I RICART, J.; ARTÍÑANO Y GALDÁCANO, P. M. (1935). *Vidre. Resum de la història del vidre. Catàleg de la col·lecció Alfons Macaya*. Barcelona: [A. Macaya?], (Tipografia Casulleras).
- (1936). *Els vidres catalans*. Barcelona: Alpha.
- José Costa Ferrer 'Pícarol': *exposició-homenaje* (1989) (catàleg de l'exposició). Palma de Mallorca: Galerías Costa.
- LLABRÉS MULET, J. (2009). «Una aproximació als grans interiors mallorquins (1666-1818). Imatges gràfiques d'un temps». A: PIERA, M.; SHELLY, A.; MARSAL, J. (COORDS.). *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona: Disseny Hub Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble, pàg. 43-62.
- Mallorca: artística, arqueològica, monumental* (1904). Barcelona: Miguel Parera, Librero.
- Mallorca. Àlbum Meravella* (1936). Barcelona: Llibreria Catalonia.
- MARAGALL, J. A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta, pàg. 155.
- MARÈS DEULOVOL, F. (2000). *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 227 i 270.
- M[ULET], A. (1917). «Mallorca artística». *Baleares. Revista semanal ilustrada de información, literatura, arte, comercio*, 15-9-1917, any I, núm. 23, [s.p.] [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004905173&lang=es> [consulta: 26 febrer 2018].
- MULET, A. (1952). *Mallorca. Ca'n Mulet de Génova. Ambiente, ceràmica, ajuar, pintura, tallas, tablas, etc.* Palma de Mallorca: Imp. de Mossèn Alcover.
- MULET GUTIÉRREZ, M.-J. (2010). «Paisatge, ciutat i vida quotidiana. L'arxiu fotogràfic Escalas (Mallorca, 1894-1975)». A: HERBST BOSCH, J.; MULET, M. J.; VIVES



- REUS, T.; SEGUÍ AZNAR, M. *Paisatge, ciutat i vida quotidiana. L'arxiu fotogràfic Escalas (Mallorca, 1894-1975)* (catàleg de l'exposició). Palma de Mallorca: Obra social de "SA NOSTRA", Caixa de Balears, pàg. 9-25.
- MUNTANER BUJOSA, J. (1950). *Guía oficial de la Ciudad de Palma de Mallorca*. Palma.
- MURRAY, D. G.; PASCUAL, A. (1999). *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor, pàg. 57, 105 i 177.
- «Notícies. Vidre interessant» (1916). *Vell i Nou*, 15-6-1916, any 2, núm. 27, pàg. 74 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/vellnou/id/508> [consulta: 26 febrer 2018].
- «Notícies. [Copa esmaltada]» (1916). *Vell i Nou*, 30-6-1916, any 2, núm. 28, pàg. 100 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/vellnou/id/534> [consulta: 26 febrer 2018].
- OLIVA PRAT, M. (1973). «La Colección de vidrios del Palacio de Peralada (Gerona)». *Revista de Gerona*, vol. 62, pàg. 3-24.
- P. Blanes Viale 1878-1926 (catàleg de l'exposició). Palma de Mallorca: "SA NOSTRA". Caixa de Balears, 1992, pàg. 99.
- PERELLÓ PARADELO, R. (1977). *El pintor Antonio Gelabert (1877-1932)*. Palma de Mallorca: Imp. Mossèn Alcover, pàg. 12-13.
- (1980). *José Costa Ferrer 'Pícarol' (1876-1971)*. Palma de Mallorca: [s.n.].
- PHILIPPART, J.-P. (2011). «Catálogo». A: PHILIPPART, J.-P.; MERGENTHALER, M. (eds.). *Frágil transparencia. Vidrios españoles de los siglos XVI a XVIII* (catàleg de l'exposició). Iphofen: Knauf-Museum; Liège: Grand Curtius, cop., pàg. 102-207.
- RAMON NAVARRO, A.; BELTRÁN CATALÁN, C. (2013). «Una aproximació a l'antiquariat modern a Barcelona (1939-2012)». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 137-175 (Memoria Artium; 15).
- ROSSELLÓ BORDOY, G. (2000). *Una experiència museogràfica: la desintegració de la col·lecció Despuig de escultura clàssica*. Palma de Mallorca: Museo de Mallorca, pàg. 41-44.
- (2003). «La Societat Arqueològica Lul·liana i la utopia d'un Museu a Mallorca». A: *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2003)*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pàg. 21-92.
- (2008). «Les col·leccions de l'Arqueològica al Museu de Mallorca». A: *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2006)*. Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, pàg. 117-147.
- RUSIÑOL, S. (1999). *Des de les Illes*. Barcelona [i altres]: Universitat de les Illes Balears. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General [i altres], pàg. 94-95 (Biblioteca Marian Aguiló; 29).
- SARMIENTO, M. (1915). «Miguel Utrillo». *La Almudaina*.
- SEGUÍ AZNAR, M.; GONZÁLEZ GOZALO, E.; REYNÉS CORBELLA, G. (2008). *Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda*. Palma de Mallorca: Guillem Reynés Corbella, pàg. 120-121 i 197.

- TORRES PLANELLS, S. (1997). «José Costa Ferrer 'Picarol' (1876-1971). Apunte biográfico». A: *Vidrios del Puig des Molins (Eivissa). La colección de D. José Costa 'Picarol'*. Eivissa: Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, pàg. 24-29.
- (2001). *Josep Costa Ferrer 'Picarol' (1876-1971): un dibuixant eivissenc i el seu temps*. Sant Jordi de ses Salines: Res Publica, pàg. 38-62.
- TUGORES TRUYOL, F. (2008). *La descoberta del patrimoni. Viatgers decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*. Palma: L'Hiperbòlic.
- (2011). «Viatgers i patrimoni a les Illes Balears (1837-1962): un procés de descoberta, valoració i oblit». A: RIERA, C.; GARAU, L. *La mirada forana. Les Illes Balears vistes pels viatgers*. Palma de Mallorca: Conselleria de Presidència, pàg. 75-89.
- VERRIÉ, F. P. (1948). *Mallorca*. Barcelona: Aries (Guías Artísticas de España; 5).
- ZELICH, C. (2005). «Fotografies de les Illes Balears a l'Arxiu Mas». A: *Camins de mar. Fotografies de les Illes Balears a l'Arxiu Mas 1913/1928*. Barcelona: Fundació "La Caixa", pàg. 15-25, 48 i 84.



## Antoni Tàpies, col·leccionista

GLÒRIA DOMÈNECH  
Fundació Antoni Tàpies

### Col·leccions d'artistes

Al llarg de la història molts artistes han col·leccionat tota mena d'objectes i obres d'art. Sabem que Claude Monet col·leccionava gravats japonesos i Henri Matisse, teixits exòtics i mobles. Picasso col·leccionava art africà i art oceànic; Joan Miró, objectes populars; Alberto Magnelli, Arman o Georg Baselitz, art africà; Sol LeWitt, gravats japonesos; Arnulf Rainer, art Brut, i Andy Warhol acumulava *kitch*, art *deco*, art popular i art indi americà, entre molts d'altres.

Tots aquests objectes donen una idea de les influències, les inspiracions, les aspiracions i les obsessions dels seus propietaris. Sovint és difícil separar aquesta activitat com a col·leccionistes de la seva pràctica artística, especialment en els artistes contemporanis, alguns dels quals incorporen a les seves obres objectes trobats o —en el cas de postals, per exemple— la idea de sèrie. Entre aquests darrers hi trobem, entre d'altres, Peter Blake, Hanne Darboven, Damien Hirst, Howard Hodgkin, Sol LeWitt, Martin Parr, Jim Shaw, Hiroshi Sugimoto, Andy Warhol o Martin Wong i Danh Võ.

Segurament, podríem considerar que els millors col·leccionistes són els artistes. Ningú està tan immers en l'art com ells i sovint disposen de l'avantatge que suposa el poder intercanviar obres directament amb altres artistes o per intermediació dels seus galeristes. No és infreqüent que alguns d'ells prefereixin cobrar la venda d'obres pròpies en obra d'altres artistes de la seva galeria.

Els artistes — com gairebé tots els col·leccionistes — reben les influències que marcaran el seu gust de ben joves, durant les primeres visites als museus. A Catalunya, per a un jove nascut el 1923 com Antoni Tàpies, la possibilitat de veure les obres dels grans artistes del segle xx es limitava a algunes galeries; però, sobretot, a les revistes.

### **Influències: *D'Ací i d'Allà*, *Cahiers d'art*, *Documents*, *Minotaure***

Tàpies va quedar enlluernat pel número extraordinari de Nadal de la revista *D'Ací i d'Allà* (figura 1), dedicat «a l'exaltació de l'art modern» i dirigit per Josep Lluís Sert i Joan Prats, que el 1932 havien fundat el GATCPAC i l'agrupació Amics de l'Art Nou, ADLAN.<sup>1</sup>

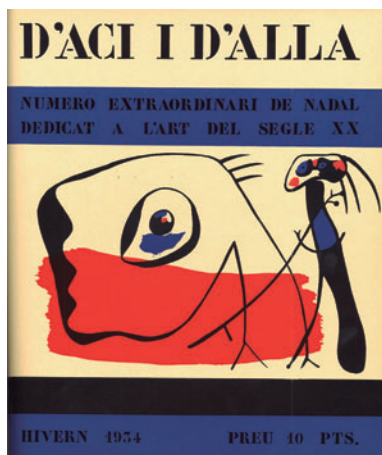


FIGURA 1. *D'Ací i d'Allà*. Número extraordinari dirigit per J. L. Sert i Joan Prats. Barcelona, desembre de 1934.

Hi participaven Miró (que hi feu la portada i un esplèndid *pochoir* en tons grocs i vermells, executat especialment per a aquest número) (figura 2), Picaso, Matisse, Derain, Braque, Léger, Brancusi, Gabo, Pevsner, Kandinski, Le Corbusier, Gropius, Duchamp, Arp, Ernst, Miró, Dalí, Man Ray i altres. Carles Sindreu signava un text sobre Miró. Sert hi contribueix amb cinc articles

1. *D'Ací i d'Allà*, 1934. Número extraordinari dirigit per J. L. Sert i Joan Prats. Barcelona, desembre de 1934.

curts (només n'hi ha un de signat) sobre «Arquitectura sense estil» i sense «arquitecte» que posa en valor l'arquitectura popular, especialment la d'Eivissa. J. V. Foix hi col·labora amb un article curt sobre dadaisme («amb il·lustracions de Duchamp, Picabia, Max Ernst i poemes de Jean Arp») i s'hi reproduïxen manifestos futuristes, puristes, neoplasticistes o un fragment del manifest constructivista de Gabo i Pevsner, de 1920.

Un article de Cassanyes abordava el tema de la màgia des de la perspectiva del surrealisme. Sebastià Gasch analitzava l'art d'avantguarda a Barcelona en un extens article.

La revista és un veritable «aparador de la modernitat», en paraules de Joan Manuel Tresserras, que en va fer la tesi doctoral, inspirat per les paraules elogioses de Tàpies:

Aquest número del *D'Ací i d'Allà* m'ha acompanyat tota la vida i encara el tinc al meu costat, ara dedicat pels seus autors. L'emoció d'aquella *Dona amb camisa* de Picasso, de la natura morta de Braque, de les pintures futuristes de Severini, de la fabulosa natura morta de Juan Gris que em desconcertava amb aquella ambigüïtat del seu minuciós realisme que alhora no ho era, de la geometria de Kandinski i Mondrian, de la màgia de Max Ernst, del gran vidre de Duchamp, de *L'home de la pipa* de Miró, que recordo que em feia pensar en pintures de les coves prehistòriques o en l'esclat dels grocs i els vermells del seu *pochoir*, tot fou un xoc que semblava il·luminar cada vegada més aquells paisatges interiors de la meua imaginació.<sup>2</sup>



FIGURA 2. Joan Miró. *Pochoir* per a *D'Ací i d'Allà*. Número extraordinari dirigit per J. L. Sert i Joan Prats. Barcelona, desembre de 1934.

2. Tàpies, 1977: 92.

El número especial de *D'Ací i d'Allà* també va servir indirectament per a fer nous descobriments i relacions, a través de Joan Brossa, que també hi havia descobert el surrealisme i que no va parar fins que va entrar en contacte amb els seus directors i col·laboradors. El primer fou J. V. Foix, el qual li va presentar Joan Prats, que després els portaria a l'estudi de Miró.<sup>3</sup> Al modest pis de Joan Prats, Tàpies veu per primera vegada obres de Miró al natural, que li produeixen una forta impressió, i també escultures de Calder. Prats també li fa posar atenció en l'obra de Gaudí i l'introdueix a Odette i Joaquim Gomis, a casa dels quals descobreix Paul Klee.

Una altra influència propera per a Tàpies — com reconeix al preàmbul del seu llibre *L'art i els seus llocs*—<sup>4</sup> és la figura catalana de Josep Pijoan (1879-1963), l'arquitecte i historiador, crític d'art i agitador cultural, coeditor de l'extensa *Summa Artis. Historia general del Arte*. Aquesta obra, profusament il·lustrada, inclou volums sobre l'art dels pobles aborígens, l'art asiàtic, l'egipci, el grec, l'etrusc, el romà, l'hellenístic, el prehistòric europeu, el cristià primitiu, el bizantí, el preromànic i el romànic, el precolombí, el mexicà, el maia, etc. Tàpies valorava molt l'impuls que aquesta obra va donar a l'art d'altres civilitzacions, especialment en uns temps en què el nostre país era un desert en l'estudi de tradicions fora de la nostra.

Antoni Tàpies explicava que va començar a interessar-se per les filosofies orientals gràcies a un petit llibre que li va regalar el seu pare abans de la guerra: *El llibre del te*, d'Okakura Kakuzo (1862-1913).<sup>5</sup> *El llibre del te* va ser publicat originalment en anglès, el 1906, per tal de donar a conèixer la cultura japonesa i el zen a un públic occidental, i va tenir una gran influència en la difusió de les arts tradicionals japoneses. En català va ser traduït per Carles Soldevila i publicat el 1930 (amb el pseudònim Marçal Pineda) per la Llibreria Catalonia. Inclou capítols sobre «La copa de la humanitat; Les escoles del te; La cambra del te; Taoisme i zennisme; El sentit de l'art; Les flors; Els mestres del te». Posteriorment, Tàpies adquireix altres títols sobre art japonès i les traduccions dels clàssics xinesos i hindús, que serien l'inici de l'extensa bibliografia sobre el pensament, les arts i les literatures xineses, japoneses i índies que arribaria a reunir (figura 3).

3. Tàpies, 1977: 191-195.

4. Tàpies, 1999: 10.

5. Okakura, 1978. Citat a: Tàpies, 1999: 17.

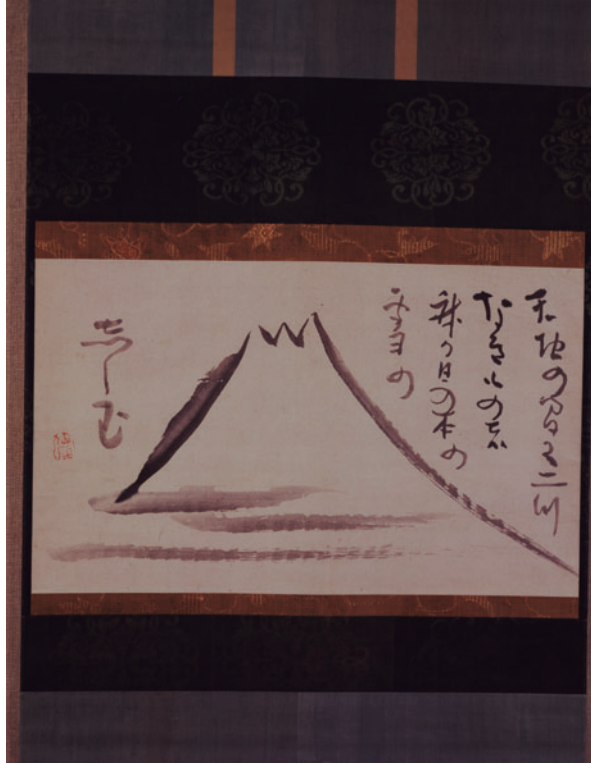


FIGURA 3. Sengai (Japó) segle XVIII.

No és estrany que Tàpies triï precisament una citació d'Okakura Kazuo per a encapçalar la introducció del seu llibre *L'art i els seus llocs*:

L'art, perquè tingui valor, s'ha d'engranar a la vida contemporània. No es tracta de menysprear les creacions del passat, sinó de procurar assimilar-les a la nostra pròpia consciència.<sup>6</sup>

*L'art i els seus llocs* és un veritable manifest visual, inspirat en part en el *Musée imaginaire* d'André Malraux,<sup>7</sup> i també en el *Musée-Manifeste* de Michel Tapié,<sup>8</sup> i l'embrió del qual es troba en el número especial dedicat a Tàpies, coor-

6. Okakura, 1978.

7. El *Musée imaginaire* d'André Malraux va ser publicat com a assaig per primera vegada el 1947, i per segona vegada, com a primera part del seu llibre *Voix du silence*, el 1951.

8. *Musée-Manifeste* fou publicat els anys seixanta (ca. 1962) per Michel Tapié, Luigi Moretti i Friedrich Bayl, per donar a conèixer els artistes informalistes internacionals, especialment



dinat per Claude Picasso, de l'edició francesa de la revista *Vogue*, que inclou el seu article «Trois mil ans d'amitié»:

Aquest enunciat i les imatges que l'acompanyen mostren, evidentment, algunes arrels i simpaties particulars. Però potser seria útil que també s'entenguin com una proposta de considerar l'art que alguns voldríem més generalitzada en el món d'avui.

En aquesta direcció pensi's que el mot *amistat*, a més del seu sentit corrent d'afecte o d'intel·ligència mútua, també inclou una certa idea de possessió. Els amics, els llibres, la música, els objectes d'art..., no són fructífers si no són ben nostres, si no els invoquem i fem un cos de comunió constant. Passa com en la mística, on el fruit de la «gràcia» només s'obté amb la unió de l'amic i l'amat i, per als qui són creients, amb la seva total deïficació.

El museu públic, és clar, pot substituir la possessió real de les obres d'art, i és indubtable que també un museu imaginari, com deia Malraux, amb les facilitats que ofereix la impremta, la televisió o el disc, pot crear igualment aquelles complicitats. Però atenció, perquè en tot cas són complicitats que tampoc seran efectives si, en treure'l del temple i dur-lo al museu, un Crist romànic esdevé, sense més, una simple escultura, o un mandala tibetà, un mer quadre. En la pintura i l'escultura ja som bastants els qui avui no ens acontentem en trobar-hi tan sols pintura i escultura com molts volien en temps de l'autor de *La psicologia de l'art*. És un fenomen que està passant en molts camps: la necessitat de «tornar als orígens», de recuperar el sentit i l'entorn «sagrat» que tenien moltes coses.

En els últims anys, en efecte, s'està veient que l'art necessita acollir-se de nou als seus temples i viure a redós d'unes creences, d'una visió del món, d'una filosofia, d'una moral..., si no es vol que s'esvaeixi en la sola cultura de l'entreteniment i del negoci. Seran temples diferents d'altres moments, això és cert. Però, dipositaris dels valors aportats pacientment pels mestres de totes les branques del saber i de les arts que fa segles ens han precedit i en la companyia de tots aquells amb els quals avui coincidim, són indispensables per a què l'art tingui autoritat i pugui acomplir realment el seu paper civilitzador.<sup>9</sup>

Així, Antoni Tàpies va formant una col·lecció heterogènia, que inclou obres d'art occidental, d'art africà, d'art asiàtic, d'art oceànic; però també mostres d'art popular i de malalts mentals, fotografies i llibres d'artista i que

---

els japonesos. Antoni Tàpies va conèixer Tapié el 1955 i de seguida va simpatitzar amb el seu pensament estètic. Tapié va viatjar diverses vegades al Japó i als Estats Units. El 1958 va descobrir els artistes del grup Gutai, l'obra dels quals té paral·lelismes amb el grup Fluxus. A Torí fundà l'International Center of Art Research.

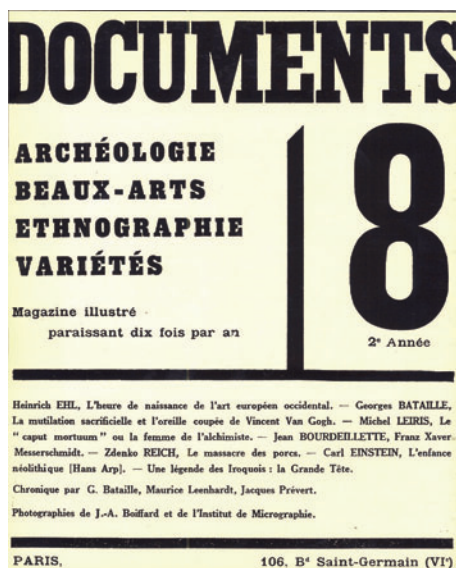
9. Tàpies, 1992: 164.

abraça un període històric molt ampli, de l'Egipte i la Mesopotàmia de l'antiguitat fins a l'art del segle xx. Allò que Antoni Tàpies va anomenar el seu «manifest» i el seu «museu» correspon a l'entorn espiritual i artístic de «Tres mil anys d'amistat», a una llarga recerca d'uns valors que van més enllà de l'estètica.



FIGURA 4. *Cahiers d'art* (París).

Com molts altres artistes i intel·lectuals abans d'ell, Tàpies també es va sentir impressionat per la revista *Cahiers d'art* i el descobriment de les arts «primitives» (figura 4). Dirigida per Christian Zervos des de 1926 fins a 1960, la revista contenia articles sobre art africà, americà i oceànic, juntament amb ressenyes sobre la pintura i l'escultura modernes —dóna a conèixer per exemple la Bauhaus o Le Corbusier—, amb col·laboracions de Tristan Tzara, Paul Éluard, René Char, Ernest Hemingway o Samuel Beckett. El seu famós número de 1936 dedicat a «l'objet», amb una portada de Marcel Duchamp i textos d'André Breton, Georges Hugnet, Marcel Jean o el mateix Zervos, entre d'altres, reproduïx escultures africanes, arqueologia ciclàdica, art de Melanèsia, Inuit, Nou Mèxic o el Tibet al costat de fotografies de Man Ray, «objets trouvés, ready-mades» de Duchamp, obres d'Hans Bellmer, Picasso, Miró, Calder o Max Ernst. L'empresa feia també de galeria i de casa editorial. A partir de 1932 publica el catàleg raonat de Picasso.

FIGURA 5. *Documents* (París).

Una altra influència molt destacable va ser la revista *Documents* (1929-1930), dirigida per Georges Bataille (figura 5). El seu subtítol «Doctrines. Archéologie. Beaux Arts. Ethnologie» ja dona una idea de la seva voluntat d'evidenciar els llaços entre primitivisme i avantguarda i el ressorgiment de les formes arcaïques. El que caracteritza *Documents* és l'orientació etnogràfica i la utilització d'un recurs típicament surrealista: la juxtaposició, el collage d'imatges, textos i objectes de manera fortuïta o irònica per fer una crítica cultural subversiva. Bataille, nascut el 1897, representava una branca dissident del surrealisme al París dels anys vint. La visió de Bataille és que «El museu és un mirall colossal en què l'home es contempla des de tots els angles» i *Documents* va ser «concebuda com una màquina de guerra contra les idees rebudes», basant-se en el principi de trencar les regles, no fer-les.

A *Documents*, hi van col·laborar, entre altres, Carl Einstein —autor del primer llibre dedicat exclusivament a l'escultura africana *Negerplastik* (l'escultura negra), publicat el 1915, i d'*Afrikanische Plastik* (l'escultura africana), de 1921—; etnòlegs com Georges-Henri Rivière (que reorganitzaria el Musée de l'Homme de París), Michel Leiris, Marcel Griaule, Andre Schaeffner (que formarien part, el 1930, de la famosa expedició Dakar-Djibuti) o Maurice Leenhardt, així com altres dissidents del grup surrealista d'André Breton, com André Masson, Robert Desnos o Raymond Queneau. Se'n van publicar només quinze números.

També cal mencionar com a influència la revista *Minotaure* (1933-1939), publicada per Albert Skira i Tériade, on es reproduïen obres de Giacometti, Hans Bellmer, Roberto Matta o Paul Delvaux. Skira parteix de la convicció que «és impossible isolar les arts plàstiques de la poesia». El títol reflecteix l'interès pel mite i el conflicte intern entre consciència i animalitat, tan car a la lògica surrealista. Malgrat les dissensions, els surrealistes hi van col·laborar estretament: André Masson, Man Ray, Miró, Dalí, Magritte, Max Ernst i Marcel Duchamp, hi van dissenyar algunes cobertes, així com Picasso, De Chirico i Matisse.

L'interès de Tàpies per l'art precolombí coincideix amb la intensa relació que alguns membres de l'escola de Nova York (particularment Barnett Newman i Adolph Gottlieb) van tenir durant els anys quaranta amb les arts dels indis nord-americans i amb les influències d'artistes més vells com Torres García a Montevideo, a l'altre extrem del continent.

Les obres d'art «primitiu» de la col·lecció Tàpies generalment provenen de galeries de París o de Suïssa (Zuric, Ginebra i St. Gallen, especialment), on les adquireix aprofitant els freqüents viatges amb motiu de les seves exposicions, que a partir dels anys cinquanta, però sobretot a partir dels seixanta, se succeeixen a un ritme de cinc o sis l'any. Això li permet d'establir bones relacions amb marxants i galeristes d'arts «primeres», que sovint li ofereixen aquelles peces especials que ja intueixen que seran del seu gust. També en compra a alguns marxants de Barcelona.



FIGURA 6. Francis Picabia. *Ventall* (1916).



FIGURA 7. Joan Miró. *Personatge i ocells celebrant l'arribada de la nit* (1968).

### **Intercanvis amb altres artistes. Les galeries**

Pel que fa a l'art modern i contemporani, la col·lecció aplega obres de Joan Miró (figura 7), Paul Klee (figura 8) o Max Ernst, que són influències més directes de les seves obres més primerenques, o d'artistes que Tàpies admira, com Picasso, Kandinski (figura 9), Schwitters, Duchamp o Picabia; però també dels seus coetanis, Franz Kline, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Arnulf Rainer, Jannis Kounellis, Mario Merz, Emilio Vedova, Lucio Fontana, Louise Bourgeois, Wilfredo Lam, Antonio Saura, Eduardo Chillida, Richard Serra..., alguns dels quals va conèixer personalment als Estats Units o a París, on viatjava sovint, i amb els quals intercanvia obres.

Probablement, la primera obra important de la col·lecció és un gravat de Joan Miró que aquest va regalar i dedicar l'octubre de 1954 a Teresa i Antoni Tàpies, amb motiu del seu casament. Una de les obres més potents és el Picasso (1947) que va adquirir a la Sala Gaspar el 1968 (figura 10), en ocasió de l'exposició de Picasso en aquesta galeria després de canviar-lo per un Picasso adquirit anteriorment —*Pintor i model*—, que Tàpies considerava massa clàssic.

Les seves galeries —primer la Maeght i posteriorment la Galerie Lelong, a París; la Pace Gallery a Nova York, o la Waddington a Londres, que repre-



FIGURA 8. Paul Klee. *Weissteufel die Welt beherrschend* (1921).



Figura 9. Vassili Kandinski (1927).

senten molts dels artistes coetanis que li interessien i alguns dels *estates* dels artistes més interessants generacions anteriors— van ser en algunes ocasions la via per la qual Antoni Tàpies va anar formant la seva col·lecció. Tots els artistes amb qui fa amistat hi són presents. Amb motiu de les exposicions organitzades per Michel Tapié, té l'oportunitat de conèixer alguns membres del grup Gutai, especialment Kazuo Shiraga. Després de la primera exposició personal a París, el 1956, Tàpies rep una tramesa d'una trentena d'obres que alguns artistes de Gutai li van enviar espontàniament —obres de Shiraga, Motonaga, Yoshida, Murakami, Sumi i altres— i que Tàpies aprecia especialment pel seu arrelament amb «l'art de viure» del Japó.

A Nova York coneix també Louise Bourgeois, que més tard, el 1990, és objecte d'una exposició a la Fundació Antoni Tàpies, que és el primer reconeixement important a l'estat espanyol d'aquesta artista tan influent i que en aquesta ocasió regala al matrimoni Tàpies una obra seva, procedent de la seva col·lecció privada.

Del seu primer viatge a Nova York, el 1953, en destaca les visites fetes amb Martha Jackson —llavors la seva galerista als Estats Units— a diversos col·leccionistes americans i especialment la que segons sembla va ser una de les sor-



FIGURA 10. Pablo Picasso. *Le coq saigné* (1947).

preses més agradables i més instructives d'aquell viatge: la visita d'Edgar Kauffman, Jr., fill del qui encarregaria la famosa Casa de la Cascada, de Frank Lloyd Wright, que el convida a casa seva. Al seu pis de Nova York Tàpies queda impressionat per:

l'atmosfera de recolliment oriental de la seva decoració, malgrat que no hi havia cap detall folklòric que hi contribuís [...]. Era ple d'obres d'art recent, americà o europeu dels últims moments del surrealisme [...]. El conjunt respirava una cosa ben pròxima al que jo feia també en aquells moments des del meu racó de Barcelona i al que jo pensava referent a la necessària revisió de moltes concepcions vingudes també d'orient.<sup>10</sup>

Kauffman li regala un parell de llibres sobre l'art abstracte americà, on descobreix en les obres d'artistes com Tobey, Pollock, Kline, de Kooning o Motherwell afinitats molt singulars amb obres seves. També a Nova York escolta per primera vegada música tibetana i sent Edgar Varèse o John Cage.

Els col·leccionistes americans el sorprenen per la seva cultura i el seu refinament. Visita Louis Stern, que posseeix una col·lecció extraordinària d'obres

10. Tàpies, 1977: 280.

de Klee, Picasso, Miró..., i una obra que ell ja havia vist reproduïda i que li havia fet impressió de jove: *Un soir de carnaval*, del duaner Rousseau, «una d'aquelles atmosferes de llum lunar, gelada i encantada, per les quals vaig sentir tanta atracció».<sup>11</sup>

El 1958 coneix Luigi Nono i Nuria Schönberg, Emilio Vedova, Will Grohmann, Alberto Burri, Shuzo Takiguchi, Yoshiaki Tono, entre altres. En ocasió de ser-li atorgat el primer premi del Carnegie Institute de Pittsburgh, coneix Marcel Duchamp, que era membre del jurat. El 1959, amb motiu de la seva nova exposició individual a la Martha Jackson Gallery, torna a Nova York i coneix els pintors Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Hans Hoffman, Saul Steinberg i Fritz Bultmann.

La col·lecció Tàpies reflecteix tots aquests interessos i afinitats de l'artista. És possible veure-hi una xarxa de relacions amb el seu treball, no tant en termes formals com d'afinitat amb determinats artistes que s'esforcen a crear unes obres que fan pensar l'espectador, fugint de l'obra purament decorativa. Com Tàpies deia, la tria es tractaria d'una «especial acumulació de variacions sobre el que, de fet, és un tema únic: l'aproximació a la base profunda de la naturalesa humana», deixant de banda els criteris purament historicistes, estètics o formalistes.

Tàpies conviu amb totes aquestes obres, cadascuna en un lloc precís de la casa, curosament triat. Com en les revistes que l'influencien, es teixeix una xarxa de relacions, de l'art més culte i refinat a les obres populars, el peu d'anunci del podòleg, la ingènua lampareta modernista de vidre de colors, la sabata reclam del sabater humil, al costat del manuscrit d'Iraq (figura 14), el jeroglífic egipci o el ventall de Picabia (figura 6). El fresc romànic i l'imposant fetitxe del Congo. Els diversos mandales i les calligrafies japoneses i xineses. La col·lecció creixia constantment, fins atapeir l'espai domèstic (figures, 11, 12, 13, 14, 15, 16 i 17).

Menció a part mereix la seva fascinació pel cinema. Al llarg dels anys va anar recopilant una col·lecció de pel·lícules de l'avantguarda russa i soviètica i de l'expressionisme alemany; però també de Georges Méliés, Charles Chaplin o Buster Keaton, en còpies no sempre excel·lents, però que servien per fer unes cèlebres sessions de cinema casolà amb Joan Brossa, Lluís Riera, Francesc Vicens, M. Lluïsa Borràs i un grup d'amics que es reunien cada setmana a can Tàpies.

11. Tàpies, 1977: 279-280.





FIGURA II. Cavall Han (Xina).



FIGURA 12. Tauleta sumèria.

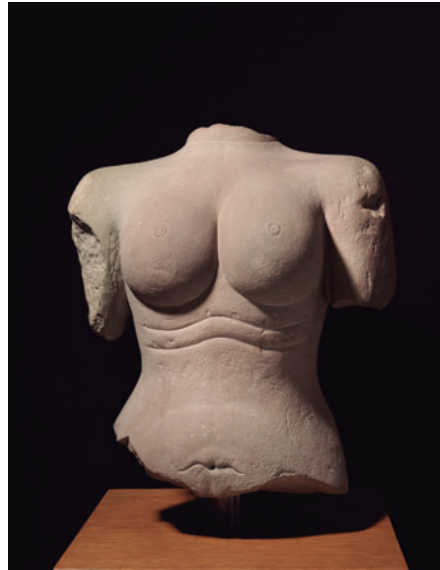


FIGURA 13. Tors Uma (Cambodja), segle VIII.



FIGURA 14. Escripura cúfica, Iraq, segle VIII.



FIGURA 15. Escultura sintoista, Japó, segles VIII-XII.



FIGURA 16. Teixit kuba, Congo.

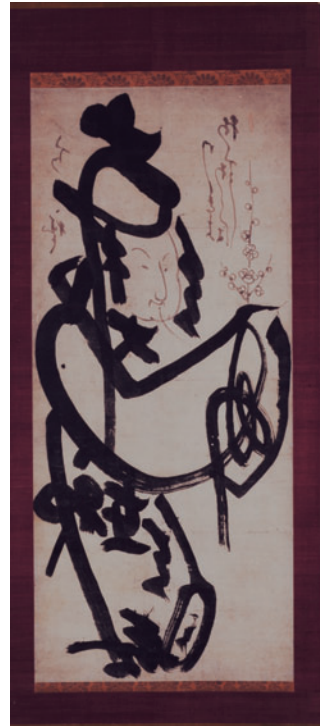


FIGURA 17. Hakuin, Japó, segles XVII-XVIII.

Una altra col·lecció que no es pot deixar de mencionar és la dels Tàpies de Tàpies. De la producció de cada any, en el moment de fer el *partage* entre els diferents galeristes, Teresa i Antoni Tàpies en reservaven una part per a la seva col·lecció particular. Moltes d'aquestes obres són les que el 1984 formarien part de la donació a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, inaugurada el 1990 i que es va anar incrementant els anys següents. Amb més de cinc-cents seixanta obres originals, entre pintures i escultures i un miler de gravats i llibres de bibliòfil, la col·lecció de la Fundació conté mostres de tots els vessants de l'activitat artística de Tàpies, com també de les diferents tipologies, tècniques i materials utilitzats per l'artista en totes les seves èpoques, des de les obres primerenques (1946) fins a les obres de maduresa (la darrera, del 2011). I, per descomptat, la biblioteca especialitzada en art que va donar a la Fundació Antoni Tàpies perquè estigués a disposició de tothom i amb la intenció de fer visibles aquests fils conductors que arriben fins als nostres dies.

## Referències bibliogràfiques

- ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona (2006). *Undercover surrealism: Georges Bataille and Documents*. Londres: Hayward Gallery.
- AITKEN, Geneviève; DELAFOND, Marianne; MONET, Claude (1983). *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*. París: La Bibliothèque des arts.
- ALLARA, Pamela; SMITH, John W. (2002). *Possession obsession: Andy Warhol and collecting* (catàleg de l'exposició). Pittsburgh: Andy Warhol Museum.
- Arts primitifs dans les ateliers d'artistes, Musée de l'homme* (1967) (catàleg de l'exposició). París: Société des Amis du Musée de l'homme.
- BASELITZ, Georg; STEPAN, P. (2003). *Baselitz die Afrika-Sammlung* (catàleg de l'exposició). München: Prestel.
- Cahiers d'art*. París: C. Zervos, 1926-1960.
- Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939* (catàleg de l'exposició) (2008). Ginebra: Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire; Zuric: JRP-Ringier.
- D'Ací i d'Allà* (1918-1936). Barcelona: Editorial Catalana, vol. 1-24, núm. 1-185.
- D'Ací i d'Allà* (1934). Barcelona: Editorial Catalana, vol. 22, núm. 179, desembre de 1934 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/DacidAlla/id/9169> [consulta: 16 febrer 2018].
- Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie: magazine illustré paraissant dix fois par an* (1929-1930). París: Documents, vol. 1-2.
- FLAM, Jack; SHAPIRO, Daniel (1994). *Western Artists-African art* (catàleg de l'exposició). Nova York: The Museum for African Art.

- N'DIAYE, Francine (1991). *L'art d'Afrique noire dans les collections d'artistes* (catàleg de l'exposició). Arles: Musées d'Arles.
- OKAKURA, Kakuzō (1906). *The book of tea*. Londres/Nova York: G. P. Putnam's Sons.  
— (1978). *El llibre del te*. Barcelona: Alta-fulla.
- PAOLETTI, John T. (1981). *No title: the collection of Sol Lewitt* (catàleg de l'exposició). Middletown: Wesleyan University.
- RAINER, Arnulf; KAISER, Franz-W.; VOUILLOUX, Bernard (2005). *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut à la maison rouge*. [Lió]: Fage; [París]: Maison rouge.
- STEPAN, Peter (2006). *Picasso's collection of African & Oceanic art: masters of metamorphosis*. Munic: Prestel.
- TÀPIES, Antoni (1977). *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Crítica. [Reedició: (2010) Barcelona: Fundació Antoni Tàpies].  
— (1992). «3.000 ans d'amitié/Tres mil anys d'amistat». *Vogue*, núm. 722, desembre 1991-gener 1992, pàg. 146-175.  
— (1999). *L'art i els seus llocs*. Madrid: Siruela.
- TRESSERRAS, Joan Manuel (1993). *D'Ací i d'Allà: aparador de la modernitat (1918-1936)*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Yee, Lydia [et al.] (2015). *Magnificent obsessions: the artist as collector*. Londres: Barbican Art Gallery; Munic: Prestel.



## 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 colleccions on els vidres ostentaven el rol de les obres més preeminentes 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 collecció de vidres que construí 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.<sup>1</sup>

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 *crystallo*

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 característiques

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.<sup>2</sup>

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 Carracci, 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 construï una collecció de vidre de 500 exemplars, alguns d'origen català, que compar-tien 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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. Barrocchi, 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. Barrocchi 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 lactinini 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 col·leccionisme de vidre venecià i el realitzat a la manera veneciana decaigué. El gust de l'aristocràcia europea es decantà vers el col·leccionisme 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 col·lec-

cionisme. Aquesta nova varietat del vidre cristallí ofería 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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 renaixentistes 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, colleccionista numismàtic, la col·lecció del qual es dispersà a la seva mort, l'any 1855, en una venda pública i l'altre, M. Lamy, colleccionista 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.<sup>9</sup> 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 Drebuge-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,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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 prenién 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 col·leccionista fou Marià Fortuny (1838-1874). Si bé l'origen del pintor fa que no encaixi exactament en un estudi sobre el col·leccionisme internacional de vidres, la presentació de les seves col·leccions en el seu taller a Roma i la influència d'aquesta sobre altres pintors, ens serveix per explicar aquest fenomen.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> En la correspondència amb el Baró Ch. Davillier (1823-1833), el pintor parla dels seus vidres,<sup>16</sup> 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 col·leccionista 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 col·leccionista 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 toscó.<sup>17</sup>

I en una altra carta, després de comentar algunes de les darreres adquisicions, anima el seu amic a escriure sobre els vidres espanyols.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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,<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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»,<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> i una monografia sobre les arts industrials hispàniques,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 *à 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 estreta del catàleg de la venda de la col·lecció Gavet (1897).

mica, porcellana, estany, esmalts, ivoiris, pedres dures i terracotes que, sumada als vidres, representaven un total de 1.454 objectes.

La col·lecció d'Émile Gavet, dispersada en una subhasta a París el juny de 1897, amb més de 1.000 objectes que comprenien totes les tècniques artístiques de l'art del Renaixement, fou la darrera gran col·lecció europea basada en aquell esperit de recollecció enciclopèdica, tal com demostra el magnífic catàleg de la col·lecció (figura 9).<sup>28</sup> 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 realitzat entre 1550 i 1650 i que es va vendre per 300 francs.<sup>29</sup> Les descripcions dels objectes i el limitat nombre d'il·lustracions, 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 Alessandro Castellani (1823-1883), la venda de la qual es va fer al Palazzo Rosso de Roma l'any 1884, o la de Charles Stein,<sup>30</sup> ambdues importants col·leccions pluridisciplinàries d'art del Renaixement amb una destacada presència d'objectes 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 pluridisciplinàries, 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'entendre el col·leccionisme i, òbviament, també el traspàs d'aquests grans conjunts 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 recollen els més de 1.500 de vidres de l'Antiguitat fins al segle XVIII (figura 10).<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

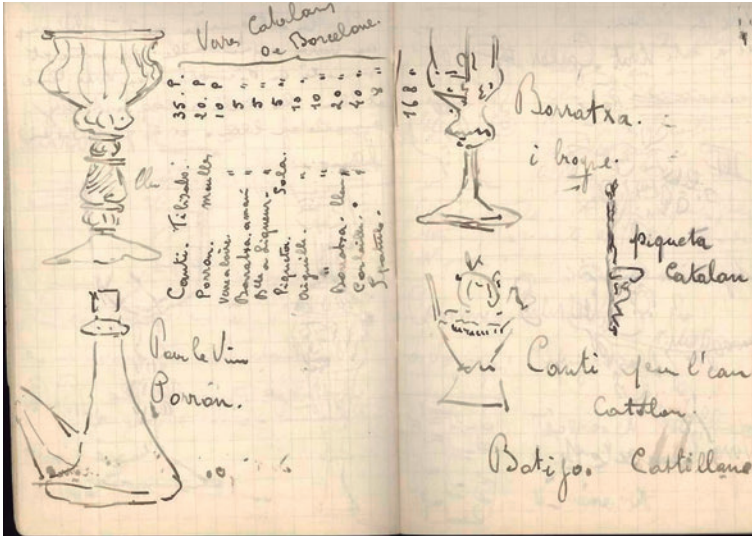


FIGURA II. Dues fulles del quadern de notes d'Alfred Barr (sd). Arxius Barr. Museu Grand Curtius (Lieja).

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).<sup>33</sup>

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 atesora 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).<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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 construï 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.



europèus, 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 aiguamans de vidre blau amb aplicació de punts de lacticini de cap a l'any 1500.<sup>36</sup> L'estudi d'aquest aiguamans en el catàleg de la col·lecció dubta en algun moment de la procedència catalana de l'objecte. Després de comparar l'aiguamans 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.<sup>37</sup> 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 comptera gravada a la punta de diamant datada del 25 d'abril de 1586 i signada «Jacopus Blanc de Vilasar».<sup>38</sup>

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 seguien 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 ralenti 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.<sup>39</sup>

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 cristal·lina; 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.<sup>40</sup>

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<sup>a</sup> 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 aigüière 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)*. Brusselles: 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: Galeries 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 "Bichierografía" 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.



## **Eduard Toda i el colleccionisme d'art i moneda xinesa**

MÒNICA GINÉS BLASI  
Chiang Ching-kuo Postdoctoral Fellow  
Universitat Oberta de Catalunya

Després d'haver desenvolupat càrrecs consulars en diverses ciutats del món i en llocs tan llunyans i exòtics com ara la Xina i Egipte, Eduard Toda és una figura enigmàtica i polièdrica que ha despertat l'interès d'autors, que n'han treballat perfils molt diferents. Els seus biògrafs l'han estudiat en qualitat de cònsol, mecenes, bibliòfil, home de lletres i egiptòleg.<sup>1</sup> Els sis anys que visqué a la Xina i la seva activitat com a colleccionista continuen sent les facetes més desconegudes de la seva vida, probablement per la manca de fonts documentals relatives als primers anys de la seva biografia. No obstant això, les recents aportacions d'Eulàlia Jardí, de Jaume Massó i de mi mateixa, pel fet de ser la figura principal de la meua tesi doctoral, estan fent que a poc a poc es vagi perfilant la seva relació amb l'Àsia oriental.<sup>2</sup> Precisament, fou a la Xina on un jove Eduard Toda s'interessà en adquirir objectes d'art en els seus viatges, especialment moneda, una activitat que, d'altra banda, era força comuna entre membres de cossos consulars i diplomàtics. Això el portaria a colleccionar altres coses al llarg de la seva vida i, a través de donacions i vendes, el portaria també a tenir un paper rellevant en el desenvolupament del colleccionisme públic del segle XIX.<sup>3</sup>

1. Massó, 2010; Gonzalvo, 2005; Gort, 2015; Armangué, 2016.

2. Jardí, 2014, 2010; Massó, 2010; Ginés, 2016, 2014, 2013.

3. Aquest treball s'emmarca en el projecte «Archivo China España. Un análisis cuantitativo y cualitativo de las interacciones entre España y China (1850-1950) y su impacto en los estu-



## Els primers anys i l'inici de la carrera consular

Eduard Toda nasqué a Reus el 9 de gener de 1855 i fou criat per la seva mare, Francesca Güell i Mercader (Reus, 1836-1917), a la casa situada en el mateix solar on anys després Lluís Domènech i Montaner projectaria l'edifici modernista cal Navàs. Donada l'absència del seu pare, l'oncle de Toda, el periodista Josep Güell i Mercader (1839-1905), tingué gran influència en la seva educació.<sup>4</sup>

L'octubre de 1870 Toda viatjà a Madrid per estudiar la carrera de dret civil i canònic i, el 2 d'agost de 1873, entrà en comissió de serveis a la Secretaria General del Ministeri d'Estat, al capdavant de la qual hi havia Emilio Castelar. Tal com explica Jaume Massó, el 13 d'octubre de 1873, després que cessés la seva posició al Ministeri d'Estat, sollicità prendre part en els exàmens per obtenir la posició de diplomàtic agregat. Obtingué aquesta posició i, el 26 de novembre, fou nomenat oficial encarregat de la premsa del Ministeri d'Estat. Com en l'anterior posició, no tingué l'oportunitat de gaudir-la durant molt de temps, donat que al cap de dos mesos fou suprimida. Finalment, el 6 de desembre de 1875 sollicità la posició vacant de vicecònsol a la colònia portuguesa de Macau, la qual li va ser adjudicada el 14 de gener de 1876.<sup>5</sup>

Toda inicià el seu viatge cap a la Xina el 13 de febrer de 1876 en el vaixell de mercaderies marítimes *Iraouaddy*.<sup>6</sup> La impressió que tingué en arribar sobre la Xina i la seva població no fou gaire positiva, tal com relata en les seves notes de viatge, en les seves cartes i en algunes de les obres que publicà en català i castellà a partir de 1883. Aquesta percepció es veu reflectida a la carta que envià al seu amic Josep Maria Morlius des de Macau el juliol de 1876:

Si mil veces naciera, otra tantas soñaria con hacer un viaje al extremo oriente. Mucho he leído sobre él: he visto pinturas y grabados, pero le aseguro á V. que nada absolutamente alcanza á dar una palida idea de lo que sobre el terreno se contempla [...].

En la China hay materia para volver loco á un hombre de sano entendimiento. Hasta ahora no he podido encontrar á esa raza laboriosa, inteligente, astuta [...].

---

dios coloniales e interculturales». Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2016-79995-P), 2017-2019, del grup ALTER: Crisis, Otherness and Representation, de la Universitat Oberta de Catalunya.

4. Massó, 2010; Fort, 1975: 18-20.

5. Massó, 2010: 26-29. L'expedient consular d'Eduard Toda es troba a l'Archivo Histórico Nacional, a Madrid. Vegeu els lligalls PP1017 i PP1018.

6. Massó, 2008.

He visto solo un pueblo servil, canalla, haragan, hambriento, pueblo miserable y de miserables. El chino para mí es el tipo del hombre falso, hipócrita y cobarde, y desde el emperador al último coolie dudo que pudiera encontrarse un hombre de cola que teniendo la ocasión no se aprovechara de lo ageno.<sup>7</sup>

D'altra banda, demostra un gran interès en altres aspectes de la cultura xinesa. En el seu interessant dietari de viatges, per exemple, dedica llargues i detallades descripcions a les festivitats, als costums, al teatre i a l'arquitectura que té l'oportunitat d'observar.<sup>8</sup>

Pel que fa al conjunt d'art de la seva col·lecció i sobre el seu procés de formació, se'n conserven poques fonts: la correspondència amb els seus amics de Reus, la documentació generada amb motiu de l'oferta de venda de la seva col·lecció a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1883 i les referències a la seva donació a la Biblioteca-Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú, són algunes de les poques fonts localitzades. A més, a l'Arxiu de Poblet es conserva un conjunt interessantíssim de nou manuscrits d'Eduard Toda sobre l'Àsia oriental, quatre dels quals tracten específicament sobre numismàtica i sobre la seva col·lecció de moneda, que permeten traçar el seu procés de formació.<sup>9</sup> Aquestes fonts mostren com Toda hauria començat a desenvolupar l'interès per adquirir objectes d'art i monedes ben aviat en arribar a la Xina.

En la correspondència d'Eduard Toda amb amics seus de Reus al cap de pocs mesos d'arribar a Macau, hi expressa ja la seva voluntat d'enviar objectes



FIGURA I. Martínez, retrat d'Eduard Toda i Güell. Reus, c. 1883. Fotografia: b/n. Institut Municipal de Museus de Reus, núm. d'inventari 13865.

7. Carta d'Eduard Toda a Josep Maria Morlius, Macau, 6 de juliol de 1876, propietat de Lluís Albert Font de Rubinat.

8. Massó, 2008: 21-30.

9. Gonzalvo, 2004.

de la Xina a Reus. La primera referència que en fa és a la carta que envia des de Macau a Joaquim Navàs el 12 de juny de 1876, quan feia poc més de dos mesos que havia arribat a la Xina, en resposta a la notícia que Navàs li donava sobre el seu imminent casament:

com ia saps que io, havent-hi calés, sóc molt lliberal, i ara gràcies a Déu no me'n falten, te prometo envià't un regalo de boda per la teva nòvia digne d'ella, que val molt, i digne de tu, que no vals tant. T'enviaré alguna porcelana xina.<sup>10</sup>

Pocs mesos després, el 25 de setembre, quan havia canviat la seva destinació de Macau a Hong Kong, informava per carta a Navàs que, amb tal d'enviar-li el regal des de la Xina, s'esperaria a donar-li a un espanyol que fes el viatge de tornada a Espanya, tal com diria més tard també a la família Morlius:

Para enviar una caja de aquí a Espanya hay la mar de dificultades a causa de los cambios de vapores y visitas de aduana. He creído que para que vaya seguro lo que en correspondencia de tu afecto me impongo el deber de enviar a tu mujer, lo mejor es esperar que pase un Espanyol con destino a la patria y darle el encargo. Esta es también la manera de evitar el pago de fletes, que cuestan un ojo. Así pues, ten un poco de paciencia y dame la dirección de una casa de Barcelona que pueda recibir la caja cuando te la mande.<sup>11</sup>

El 6 de juliol de 1876, Toda enviava una altra carta a Josep Maria Morlius, en la qual li recordava, a ell i a Magdalena Vidal de Morlius,

No crean [...] que me olvido del thé y de la vagilla. Hay muchas dificultades para dar con seguridad esta á un barco, y prefiero aguardar que pase un espanyol para hacerle víctima del encargo hasta Marsella.<sup>12</sup>

Aquestes cartes posen de manifest que l'enviament d'objectes de la Xina a Catalunya per correu presentava importants dificultats. A l'agost, Toda rebé una interessant i humorística carta dels germans Artur i Josep Llovera, també de Reus, il·lustrada amb dibuixos humorístics del pintor i dibuixant Josep Llovera i Bofill (Reus, 1846-1896), que també posa de manifest com Toda po-

10. Borràs, 1998.

11. *Ibidem*.

12. Carta d'Eduard Toda a Josep Maria Morlius, Macau, 6 de juliol de 1876, propietat de Lluís Albert Font de Rubinat.

sava a la disposició dels seus amics l'enviament d'objectes i obres d'art procedents de la Xina. En la segona part de la carta, escrita per Josep Llovera, aquest li diu estar esperant objectes xinesos que Toda havia promès enviar-li:

Espero los objectes chinos que'm vás prometre en la primera carta. Podés comprarme lo que vulguis y yo ho entregaré lo seu valor a casa teva com ya t'ho vaig dir cuand vingueres a Barcelona. [...] Es un gènere que no s'ha explotad y s'[presta?] molt per fer grans cuadros, pero no desconfio encara ferlu un viatge ab lo senyor Badía que fóra un gran company de viatge y qu'm serviria molt, ya porque poseix una pila d'idiomas ya porque'l chiste no abandona may aquella boca. [...] Espero carta teva luego y recordat d'enviarme alguna arma ben estranya que farà d'allo més bé al taller.<sup>13</sup>

Pel que fa als dibuixos que il·lustren la carta de Josep Llovera, un acudit de Llovera que únicament posa de manifest el tipus d'humor que hi havia en la relació amistosa d'aquests joves reusencs, es poden veure una representació d'Eduard Toda prenent el te al llit amb una noia xinesa, a més de diverses representacions humorístiques de capellans xinesos (figura 2).



FIGURA 2. Josep Llovera i Bofill, Il·lustracions satíriques representant, de dalt a baix, Eduard Toda prenent te al llit amb una noia xinesa i capellans xinesos. Carta de Josep Llovera a Eduard Toda, Barcelona, 24 d'agost de 1876.

## Formació de la col·lecció de moneda

El 21 de setembre de 1876, Toda va ser nomenat vicecònsol a Hong Kong. La primera referència a l'adquisició d'exemplars de la col·lecció todiana és del 24

13. Carta de Josep Llovera a Eduard Toda, Barcelona, 24 d'agost de 1876, a «Correspondencia de Eduard Toda, 1870-1889», vol. 1, carta núm. 5, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC (a partir d'ara BTNT-CSIC), Madrid.

de juny de 1877, quan va fer un curt viatge de dos dies a Canton. En el seu diari anotà haver-se «Dedicado especialmente á la busca de monedas chinas».<sup>14</sup>

Els manuscrits sobre numismàtica de l'Àsia oriental que es conserven a l'Arxiu de Poblet mostren el procediment que Toda va seguir per obtenir els coneixements necessaris a l'hora d'adquirir moneda xinesa. A més, aquests manuscrits permeten aprofundir en el procés de treball que Eduard Toda va portar a terme a l'hora de documentar-se per a les seves obres sobre l'Àsia oriental: va recórrer, majoritàriament, a obra escrita per autors europeus, combinada esporàdicament amb l'estudi d'obres xineses.

El volum *Apuntes para la formación de la colección de monedas chinas* mostra quin va ser el procés de documentació sobre història de la moneda que va acompanyar l'adquisició de la seva col·lecció. Toda va recopilar informació de diferents llibres i articles, principalment escrits en llengua anglesa i francesa per autors europeus, amb l'excepció d'un autor xinès que escrivia en francès, per comparar aquestes obres i identificar errors pel que fa a monedes falses, tot fent anotacions sobre la història de la moneda xinesa, el significat de diferents inscripcions, així com sobre caràcters xinesos i el desenvolupament de l'escriptura xinesa al llarg de la història.<sup>15</sup>

El volum conté notes sobre la història de la moneda antiga, les inscripcions, el seu significat i desenvolupament, l'encunyació, les inscripcions mongòliques, el sistema monetari, la moneda durant les dinasties Ming i Qing, les monedes sino-mahometanes, les falsificacions, l'interès del diner, les taxes, els títols dels emperadors, les monedes del Japó, de Hong Kong, les medalles militars xineses, les espases de monedes i els documents oficials sobre moneda. També hi ha llistats amb els noms en xinès d'emperadors i dels caràcters xinesos per a noms de pobles estrangers. Els autors dels quals va treure la informació per redactar aquest volum són J. Hager; M. C. B. Hilliers; Du Halde; A. Wylie; el jesuïta xinès, pare Kó; el pare Amiot; Paul Perry; el pare Gaubil, a més d'utilitzar traduccions en anglès de fonts xineses, com ara peticions sobre monedes falses o notes sobre numismàtica dels annals xinesos.

Un aspecte que crida l'atenció sobre aquest volum manuscrit és la qualitat de la calligrafia a l'hora de transcriure caràcters xinesos, la qual cosa posa de manifest que algú ho va fer per ell, ja que denota una seguretat en el traç prò-

14. Massó, 2008: 28-29.

15. Toda i Güell, Eduard, *Apuntes para la formación de la colección de monedas chinas*, Ms. s/n, s/d, Arxiu Toda, Arxiu de Poblet.

pia d'un nadiu. Les anotacions són en castellà i, a l'hora de prendre notes de noms en xinès, utilitza un sistema de transliteració i no ho fa en escriptura xinesa.

A més, sense cap dubte, va utilitzar aquestes notes per a redactar la secció sobre administració provincial del seu llibre *Historia de la China*, publicat l'any 1893 a Madrid.<sup>16</sup> En alguns casos, la referència a les notes que va prendre a la Xina és una còpia gairebé literal.

Finalment, les últimes pàgines del volum estan dedicades al recompte de la «Colecció de monedas feta per mi y entregada al Museo Arqueologic nacional de Madrit». Aquesta llista revela la diversitat de monedes que formaven la seva col·lecció, amb monedes d'Egipte, l'Imperi romà, l'Índia portuguesa, Siam, Cambodja, Austràlia, Borneo, Annam, Xina, Japó, Corea, Cèlebes, Ceilan i les illes de Salomó. D'aquest recompte, en destaca la quantitat de monedes de l'Àsia oriental de la seva col·lecció, molt superior a la resta de monedes i medalles. A més d'aquest conjunt de manuscrits, a l'Arxiu de Poblet es preserven també dos exemplars de paper moneda xinès i un àlbum que conté 204 monedes del passat imperial de la Xina. Pel que fa als exemplars de paper moneda, es tracta de dos bitllets de banc emesos durant la dinastia Qing (figura 3).

Dels seus estudis sobre numismàtica de l'Àsia oriental, Toda va escriure el llibre *Annam and its Minor Currency*, publicat a Xangai l'any 1882. La primera referència a la redacció d'aquest llibre és del 14 de novembre de 1877. Des de la seva publicació es va convertir en una obra de referència per a l'estudi de la numismàtica vietnamita, posició que preserva avui en dia, i és citada sovint en obres contemporànies sobre l'economia, el comerç o la moneda al Sud-est



FIGURA 3. Paper moneda xinès, Da Qing Bao Chao, 'Certificat del tresor del Gran Qing'. Xina, dinastia Qing, 1857. Paper imprès (15,5 × 24 cm). Arxiu Toda, Arxiu de Poblet.

16. Toda, 1893: 333 i ss.

asiàtic.<sup>17</sup> Paradoxalment, l'obra todiana és únicament citada en el nostre país en treballs biogràfics sobre el diplomàtic, mentre que, internacionalment, gaudeix de força fama pel seu contingut. Ho posava de manifest l'amsterdamès Johan Wilhelmus Stephanik l'any 1889, quan informava per carta a Eduard Toda que l'any 1883 s'havia publicat al butlletí berlinès de numismàtica *Berliner Münzblätter* una revisió de la seva obra:

Le Journal numismatique de Berlin, appelé «Berliner Münzblätter», publié par Adolph Weyl à Berlin s'occupe d'une manière très développée de votre travail «Annam and its minor currency» dans les n<sup>o</sup> 32 & 33, 36 & 37, publiés aux mois de Avril, Mai, Aout et Septembre de 1883.<sup>18</sup>

A part de la seva col·lecció de moneda, Eduard Toda també va reunir obres d'art i altres objectes d'interès per a l'estudi de la cultura material xinesa. Segons una llista confeccionada per l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa l'any 1883, amb motiu de l'oferta de venda de la seva col·lecció a l'Ajuntament de Barcelona, la col·lecció todiana estava composta, comptant la col·lecció de moneda, per cinc grups principals:

Primero: Vestiduras, prendas indumentarias y figurines de trajes. Segundo: Una pieza de armadura chinesca compuesta de casco, coselete, brazales y escarcelas; dos espadas alfanjes y dos o tres puñales. Tercero: Varios utensilios y objetos decorativos como son estuches, cuadritos, dijes mujeriles, persianas, paños, colgaduras, amuletos, abanicos, etc., con un segundo grupo bibliográfico, caligráfico y artístico que contiene entre varios rollos de diplomas, dos largos manuscritos con multitud de miniaturas y dos grandes carteles con delicada pintura. Tercer grupo: Imágenes y eculturas en madera, porcelana y metales, ídolos, pebeteros, vasijas y otros utensilios caprichosos. Cuarto grupo: Un precioso conjunto de ejemplares cerámicos históricos, en porcelana, laca y charol, jarritos, fuentes, platos, sotacopas y otras piezas de vajilla primorosamente miniados. Quinto grupo: Grande serie numismática, compuesta de monedas, medallas, letras de cambio, sellos, etc.<sup>19</sup>

17. Lucassen, 2007: 435; Wicks, 1992: 54 i ss.

18. Carta de Johan Wilhelmus Stephanik a Eduard Toda, Amsterdam, 13 d'octubre de 1889, a «Correspondencia de Eduard Toda», vol. I, carta núm. 127, BTNT-CSIC.

19. Casades, 1935: 145-146.

## Retorn a Catalunya (1883-1884)

Després de més de sis anys de càrrecs consulars en diverses ciutats del sud-est de la Xina, Toda demanà una llicència per tornar a Catalunya i arribà a Reus el 31 de desembre del 1882. Al cap de pocs dies, el 16 de gener, feu una curta visita de nou dies a Madrid,<sup>20</sup> on conegué Víctor Balaguer a través d'un amic comú que el portà a casa de Balaguer, al carrer de la Salut.<sup>21</sup> A l'entresol de la casa, Balaguer hi tenia dues habitacions plenes de llibres, els quals havien de ser empaquetats per a enviar-los a Vilanova i la Geltrú per començar a formar el fons de la incipient Biblioteca-Museu Balaguer, institució que no s'inauguraria fins a l'any següent. Durant aquesta estada, Toda emparaulà amb Balaguer un primer regal d'ídols, objectes de ceràmica i tapisseria de la Xina i del Japó per a la Biblioteca-Museu.<sup>22</sup>

El 4 de maig tornà a Barcelona, convidat a assistir als Jocs Florals. Durant aquest esdeveniment tingué l'oportunitat de conèixer alguns dels literats catalanistes de la Renaixença.<sup>23</sup> L'amistat amb els joves escriptors de la Renaixença va tenir conseqüències rellevants pel que fa a la difusió de la seva col·lecció, ja que a través d'aquests contactes va poder exposar, vendre i donar algunes peces de la seva col·lecció.

Durant aquesta primera trobada fou també convidat a l'excursió a Montserrat que se celebrà els dies 8 i 9 de maig, on conegué escriptors com Jacint Verdaguer i Francesc Matheu i Fornells.<sup>24</sup> A més, a Barcelona, instal·lat a la Fonda d'Orient, començà també a participar en algunes de les tertúlies del Cafè Pelayo, on sovint es reunien artistes i literats. Així mateix, visitava de tant en tant a Artur Masriera a la botiga d'argenter del seu pare, Salvador Masriera i Vidal, on treballava i on sovint rebia joves literats i artistes catalanistes.<sup>25</sup> En definitiva, durant l'any que estigué a Barcelona s'integrà ràpidament en el grup de joves intel·lectuals catalanistes de la Renaixença (figura 4).

Va ser en aquest context que feu una profunda amistat amb Francesc Matheu, director de *La Il·lustració Catalana*, Pere Aldavert, i Àngel Guimerà, fun-

20. Fort, 1975: 47-49.

21. Toda, 1924: 2.

22. Carta de Víctor Balaguer a Joan Oliva, Madrid, 25 de gener de 1883, Ms. 18, Biblioteca Víctor Balaguer (a partir d'ara BVB).

23. Massó, 2008: 32; *La Il·lustració Catalana...*, 6-5-1883, pàg. 113; Fort, 1975: 49.

24. Verdaguer, 2012: 307-308.

25. Sardà, 1883: 315; Domènech, 1906: 499-501; Massó, 2010: 37.





FIGURA 4. Eduard Toda (al centre del tercer rengle) acompanyat d'amics i companys d'Àngel Guimerà a l'estrena de *Judith de Welp* a Canet de Mar, 1883. *La Il·lustració Catalana*, núm. 312, 1909.

dador i director de *La Renaixensa*, respectivament. A través d'aquests tres contactes tingué l'oportunitat de publicar extensament sobre l'Àsia oriental i, a més, d'exposar la seva col·lecció xinesa. Durant el 1883 mantingué un contacte especialment estret amb Aldavert: donada la proximitat entre la Fonda d'Orient i el domicili d'Aldavert, situat en l'edifici de *La Renaixensa*, Toda el visitava sovint per menjar en família i per portar regals a les filles d'Aldavert.<sup>26</sup>

La redacció, la impremta i la producció editorial de *La Renaixensa* ocupaven els baixos del número 13 del carrer Xuclà, i al pis de sobre vivia Aldavert amb la seva família. D'aquesta manera, Aldavert tenia l'oportunitat de controlar en tot moment el funcionament de la impremta.<sup>27</sup> Aquell any, Toda havia ofert la seva col·lecció en venda amb tal d'enriquir el fons del recentment inaugurat Museu Martorell i, mentre esperava conèixer la decisió de l'Ajuntament de Barcelona, hauria deixat la seva col·lecció xinesa en exposició a la impremta de *La Renaixensa*. El mateix Toda feia esment a aquesta exposició a l'entrevista que l'any 1929 li feu Josep Marí de Dalmasés y Bocabella:

Cuando volví de China en 1884 expuse en *La Renaixensa* algunas de mis colecciones de porcelanas, cobres, etc., que traía y en las que había invertido todo mi capital.<sup>28</sup>

26. Aldavert, 2010: 68-69.

27. Duran, 2006.

28. Dalmasés, 2001: 239; Jardí, 2010: 33. En realitat l'exposició s'hagué d'efectuar l'any 1883, donat que Toda tornà de la Xina a finals de 1882, no el 1884 com comenta.

Algunes d'aquestes peces, aquelles que Toda donà a la Biblioteca-Museu Balaguer, degueren estar en exposició fins al febrer de 1884, quan foren enviades a Vilanova per passar a formar part del fons de la Biblioteca-Museu.<sup>29</sup>

### **Distribució de la collecció todiana**

Des del seu retorn de la Xina a finals de 1882, Eduard Toda intentà vendre la seva collecció, especialment a museus públics, però també a particulars. Aconseguí vendre part de la seva collecció d'art, probablement la secció de porcellana, a Eusebi Güell i Bacigalupi, i la collecció de moneda, al Museo Arqueológico Nacional l'any 1887. Tot i que el seu objectiu fou, clarament, vendre la seva collecció, interpretació que ja fou exposada per Eulàlia Jardí l'any 2010, després de rebre una negativa per part de l'Ajuntament de Barcelona en relació amb la venda de la seva collecció l'any 1883, s'observa una voluntat creixent en Eduard Toda d'oferir en donatiu les diferents colleccions que anà reunint al llarg de la seva vida.

L'oferta de venda a l'Ajuntament de Barcelona representa un episodi molt il·lustratiu del lloc que l'art de la Xina anava ocupant en el colleccionisme públic de Barcelona. Aquesta havia de ser traslladada al Museu Martorell i el seu valor era de 30.000 pessetes. Tot i que el Museu Martorell ja havia rebut en donació algunes peces de cultura material de la Xina i del Japó, l'Ajuntament de Barcelona va desestimar finalment l'adquisició de la collecció todiana. Per a arribar a un veredict sobre l'adquisició de la collecció, la Comisión de la Ciudadela va realitzar diverses sessions per a discutir sobre l'assumpte.<sup>30</sup> Segons una notícia publicada al diari *El Diluvio*, la major part d'aquestes sessions van ser presidides per Rius i Taulet i, tant l'alcalde com Joan de Maza, president de la Comisión, es van pronunciar a favor de l'adquisició, a diferència de la majoria dels membres, que s'hi van pronunciar en contra.<sup>31</sup>

Amb tal de jutjar sobre la importància de la collecció, l'Ajuntament va demanar un dictamen a l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa l'oc-

29. Actes de la Biblioteca-Museu Balaguer, sessió del dia 14 de febrer de 1884: 29, BVB.

30. Bofill i Poch, 1916: 38. En formar-se el Museu hi havia la Comisión de la Ciudadela i va ser la comissió encarregada de vetllar pel desenvolupament del Museu i de les instal·lacions adjuntes. Quant als membres que formaven la «Comisión de la Ciudadela», vegeu *La Vanguardia*, 4-7-1883, pàg. 4321.

31. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 10-10-1883, pàg. 8117-8118.

tubre de 1883, la qual es pronuncià clarament favorable a l'adquisició. Per a la resposta, segons que consta en el veredictes copiat en el llibre d'actes de l'Asociación, es tingué en compte el valor dels objectes, el seu preu, així com el lloc que la collecció ocuparia en el Museu Martorell i en el futur panorama museístic de la ciutat.<sup>32</sup>

Després d'estudiar la varietat d'objectes que componien els diversos conjunts de la collecció, l'Asociación feu incís en la seva autenticitat, qualificada d'indubtablement legítima. S'hi feu referència també a la gran diversitat d'objectes, valorant especialment el conjunt de moneda. La collecció total es considerà rellevant pel seu caràcter etnogràfic. El veredictes fou molt positiu i es destacà que l'Ajuntament es trobava al davant d'una ocasió única. D'altra banda, l'argument principal per deliberar la desestimació de l'oferta fou la seva procedència. Especialment la premsa criticà la possibilitat d'adquirir la collecció per aquest motiu. L'Asociación reconegué que «Podría decirse que no tienen para nosotros la importancia de otras colecciones de países o civilizaciones más cercanas», però tingué més en compte el seu valor, remetent a la rellevància que tindria comptar amb exemplars de societats tan llunyanes per a l'estudi de la humanitat en general a Catalunya.<sup>33</sup> Quant al preu de 30.000 pessetes, se'l considerà «relativamente exiguo» i se'l comparà amb l'adquisició de la Diputació d'un quadre de Fortuny, que, tot i tenir un preu de 10.000 duros, no es dubtà a comprar-lo.<sup>34</sup>

L'oferta per la compra de la collecció Toda va generar reaccions i opinions varies, reflectides en la premsa de l'època. Diverses cròniques publicades durant l'any 1883 a *La Vanguardia*, *El Diluvio*, *La Publicidad* i *La Renaixensa* mostren com la notícia va propiciar opinions tant a favor com en contra. L'argument principal en contra de l'adquisició va raure en l'origen xinès del conjunt, fent referència al caràcter regional i català del Museu Martorell. Aquestes opinions foren expressades amb contundència, i n'és il·lustratiu l'article publicat el mes de juliol a *La Vanguardia*, en el qual es planteja:

¿Qué utilidades y que interés podrá tener para un Museo que está creado á fin de contener preferentemente objetos catalanes, una colección tan exótica como la de que se trata? Además, ¿hay por ventura en Barcelona quien posea los conoci-

32. El dictamen copiat en el llibre d'actes de l'Asociación fou transcrit a Casades, 1935: 145-149.

33. *Ibidem*: 146.

34. *Ibidem*: 148.

mientos para investigar la importancia que puedan tener los objetos chinos, y clasificarlos? Y aunque así fuera, que lo dudamos, ¿qué lograríamos con ello? Nada. Tener expuestos en nuestro país objetos que solo tendrían valor decorativo.<sup>35</sup>

Mentre esperava a conèixer la decisió de l'Ajuntament, Toda vengué part de la seva collecció a Eusebi Güell, possiblement quan aquesta es trobava exposada a *La Renaixensa*.<sup>36</sup> Segons Eulàlia Jardí, es tractaria de la secció de porcellana, una de les més preuades de la collecció.<sup>37</sup> Toda feu referència a aquesta venda en l'entrevista que l'any 1929 li feu Josep María de Dalmases, en la qual explicava que Antoni Gaudí havia fet de mitjancer en la venda de la collecció a Eusebi Güell:

Gaudí, arquitecto y amigo de Don Eusebio Güell, le aconsejó adquirir la mitad de ellas. Era yo sólo Vice-Cónsul y apenas regresado de China muy luego volví otra vez a correr mundo [...]. No volví a ver a Gaudí hasta muchos años después, a mi regreso de Londres, terminada la guerra. Gaudí, acompañado de su amigo el Dr. Santaló, vino a verme a este mismo Hotel Colón y me pidió una limosna para el Templo de la Sagrada Familia: Te daré, le dije, una cantidad igual a la que tú obtuviste de Güell en la venta de mis colecciones chinas.<sup>38</sup>

Les primeres notícies publicades a la premsa sobre l'oferta de venda a l'Ajuntament daten de juliol de 1883, durant el període en què Toda vivia a Barcelona i participava en les tertúlies d'artistes i literats catalans en els cafès barcelonins. La venda de part de la seva collecció a Eusebi Güell tingué lloc, doncs, entre l'oferta de compra que proposà a l'Ajuntament de Barcelona al juliol i la resposta de desestimació d'aquesta.<sup>39</sup> El diari *El Diluvio* es feu ressò de la notícia i explicà com:

Con posterioridad al ofrecimiento de venta de los objetos chinoscos dos importantes capitalistas de esta ciudad habían adquirido bastantes objetos de plata que formaban parte del ofrecimiento de venta al Ayuntamiento.<sup>40</sup>

35. Vegeu *La Vanguardia*, 4-7-1883, pàg. 4321-4322.

36. Per a més detalls sobre aquest episodi, vegeu Ginés, 2014: 119-121.

37. Jardí, 2010: 33.

38. Dalmases, 2001: 239. Pel que fa a la menció de l'Hotel Colón, vegeu: Ginés, 2014: 121 i Pla, 2010: 284-89.

39. Les primeres notícies publicades a la premsa sobre l'oferta de venda de Toda a l'Ajuntament que han estat localitzades daten del mes de juliol de 1883; vegeu *La Vanguardia*, 4-7-1883, pàg. 4321-4322.

40. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 10-10-1883, pàg. 8117.

*El Diluvio* es refereix a un segon comprador que no hem trobat i que possiblement es tracti de Víctor Balaguer, amb la imprecisió que Toda no li venqué part del conjunt, sinó que li donà.

Tot i que no s'han localitzat fonts de la informació que indiquin la destinació que Güell donà a aquestes peces, almenys part de les porcellanes que Güell comprà a Toda hagueren de passar a vestir les estances del Palau Güell (1885-1889). Així ho fa pensar la descripció del Palau Güell que Puiggarí publicà l'any 1894, amb motiu d'una visita del Centre Excursionista de Catalunya. Segons la descripció de Puiggarí, dues estances del Palau, la sala de visites i la sala veïna al menjador, estaven decorades amb un gran gerro japonès i plats japonesos, respectivament<sup>41</sup>.

Diverses fotografies preses entre els anys noranta del segle XIX i el primer terç del XX de l'interior del Palau Güell, preservades al fons del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local i a l'Arxiu Mas, mostren diversos gerros arranjats en diverses sales de forma decorativa. A la imatge del menjador de la planta noble es pot veure un gerro al repen de la finestra; a la fotografia del dormitori d'Isabel Güell es poden apreciar dos petits gerros decorant la presatgeria situada a l'esquerra del tocador i, finalment, en una fotografia de les escales de l'entresòl de l'any 1927, hi veiem un gerro de porcellana decorant el rebedor (figures 5a, 5b, i 5c).



FIGURA 5a, b i c. Menjador de la planta noble (1890), dormitori d'Isabel Güell i López (c. 1894) i escala principal (1927) del Palau Güell, Barcelona. Fotografia b/n © Arxiu Mas, Mòbil Casa Güell-5; SPAL, fitxa 134887, propietat de la família Bertran; © Arxiu Mas, clixé 48941, Im. 04740001(165).

41. [Puiggarí], 1894: 28.

## Donació a la Biblioteca-Museu Balaguer

Atès que no va poder vendre la col·lecció a l'Ajuntament, Toda donà gran part de la col·lecció a la institució que Balaguer creava en aquell moment a Vilanova i la Geltrú, la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.<sup>42</sup> Com ja va apuntar Eulàlia Jardí el 2010, informació que jo mateixa vaig ampliar en la meua tesi doctoral, la col·lecció de l'Àsia oriental d'aquest Museu es compon majoritàriament d'obres donades per Toda, Juan Mencarini i, en menor mesura, per Francisco Abellá, a més d'altres peces ingressades esporàdicament per altres donants.<sup>43</sup> La varietat de donants i la informació tan minsa que proporcionen les fonts sobre la formació del fons dificulten la identificació de les peces procedents de cadascuna d'aquestes donacions. Per identificar les obres de la col·lecció Toda s'han contraposat fonts del Museu, com ara el *Boletín*, la correspondència, les actes de la Junta i el dietari del bibliotecari, Joan Oliva, amb fonts externes sobre les col·leccions de cadascun d'aquests donants.

Les primeres obres en entrar a la Biblioteca-Museu procedeixen de la col·lecció Toda i ingressaren el febrer de l'any 1884. Toda hauria emparaulat una primera entrega amb Balaguer el gener de 1883 i va continuar oferint obres durant aquell any, fins que, finalment, el febrer de 1884 va ingressar el conjunt definitivament. Així doncs, el gener de 1883, Balaguer informava per primer cop a Joan Oliva del regal d'una sèrie d'ídols xinesos, ceràmica i tapisseria que li havia fet Toda estant a Madrid:

Recomiendo a U. ponga un suelto en el Diario notificando que el distinguido reusense D. Eduardo Toda, qe ha permanecido por durante ocho años en una mision diplomática en China me ha regalado varios ídolos y objetos de cerámica y tapiceria chinas y japonesas con destino al Museo.<sup>44</sup>

Amb Balaguer a Madrid la major part del temps, la gestió de la donació va córrer a càrrec de Josep Coroleu, secretari segon de la Junta, i de Manuel Creus, conservador del Museu.<sup>45</sup>

42. Sobre la col·lecció del Museu Balaguer en el context del col·leccionisme de l'Àsia oriental a Catalunya vegeu: Bru, 2014.

43. Jardí, 2010; Ginés, 2014: 234-336.

44. Carta de Víctor Balaguer a Joan Oliva i Milà, Madrid, 25 de gener de 1883, Ms. 18, BVB.

45. Per a més detalls sobre el procés d'ingrés de la col·lecció Toda vegeu: Ginés, 2014: 235-238. Pel que fa a la relació de Coroleu amb Balaguer i la institució balagueriana, vegeu: Comas, 1986.



FIGURA 6. Gilabert, Biblioteca-Museu Balaguer: col·lecció oriental. 19-?. Fotografia: b/n. BVB.

Finalment, el gener de 1884, Oliva comunicava a Balaguer l'entrega dels exemplars xinesos de Toda. Aquesta és la primera referència documentada sobre l'ingrés definitiu de peces xineses al Museu:

El mismo Sr. Coroleu en carta del 28 dice a D. Antonio Samá Mi amigo D. Eduardo Toda me acaba de entregar para ese Museo una preciosa colección de ídolos chinos, unos de bronce, otros de madera y otros de porcelana, algunos de ellos de remotísima fecha; dos incensarios de bronce, chinos también y dos armaduras completas de igual procedencia; cascos, corazas, cotas de mallas y magníficas vestas de seda recamadas de oro, sables y un puñal.<sup>46</sup>

Aquesta llista coincideix en part amb les peces de les quals Balaguer parla a principis de 1883, consistents en ídols, objectes de ceràmica i robes xineses i japoneses; però se n'hi afegeixen de noves, com els encensers, les armes i les armadures. En el cas de les armadures, creiem que es tracta de les dues armadures japoneses, i no xineses com diu Coroleu, que es troben al Museu, ja que no hi ha ningú més documentat per haver donat vestuari militar de l'Àsia oriental (figura 6). En el primer número del *Boletín* de la Institució es detalla una secció de l'Àsia oriental que, tot i no mencionar-ne l'origen tot dià, coincideix en gran part amb la relació d'obres que Oliva transcriu de Coroleu en la seva carta a Balaguer: armes, vestits, armadures, gerros de bronze i alveolat, robes de mandarí, ídols de bronze, fusta i porcellana i objectes varis.<sup>47</sup> No resta documentada, però, la donació de «pinturas en *papyrus* o vitela» xineses, ni els «Kakémonos ó acuarelas en seda» japonesos que es mencionen al primer número del *Boletín*. No obstant això, el fet que Toda fou el primer donant d'obres de l'Àsia oriental fa pensar

46. Carta de Joan Oliva a Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, 31 de gener de 1884, Ms. Oliva/68, BVB.

47. Creus Esther, 1884: 6-8.

amb certa seguretat que part de les obres que componen avui la secció de pintura xinesa i japonesa del Museu haurien pertangut a la seva col·lecció.

A més, atès que Toda no fou l'únic donant de pintura xinesa al Museu, la secció de pintura és la que presenta més dificultats a l'hora d'identificar-ne un. L'any 1888, Juan Mencarini va fer també una important donació de les obres xineses que havia exposat al pavelló taiwanès de l'Exposició Universal de Barcelona.<sup>48</sup> La col·lecció de Mencarini, com la de Toda, incloïa també diversos conjunts de pintura d'exportació.

La secció de pintura xinesa preservada avui al Museu Balaguer es compon de quatre conjunts ben diferenciats: pintura d'exportació a l'oli, compost per deu pintures d'exportació, tres representant paisatges fluvials xinesos procedents del taller del pintor Youqua (figura 7),<sup>49</sup> sis natures mortes i una escena costumista d'interior; una secció de sis pintures sobre paper també per a l'exportació, amb imatges de llocs i monuments del sud de la Xina (figura 8); dues aiguades sobre paper representant seguicis, del pintor Zhou Peichun, segurament donades per Mencarini;<sup>50</sup> i una secció de tres àlbums d'aiguades sobre paper *tong cao*, també anomenat «pith paper»,<sup>51</sup> que comptaria amb àlbums tant de Toda com de Mencarini (figura 9). Finalment, Toda hauria donat també una petita secció japonesa, ja que es trobava al Museu el dia de la inau-



FIGURA 7. Paisatge fluvial amb embarcació, pintura a l'oli sobre tela, taller de Youqua, Hong Kong (segle XIX). 44,5 × 58 cm. Museu Víctor Balaguer.

48. Per a més detalls sobre la participació de Mencarini a l'Exposició Universal i sobre la seva donació a la Biblioteca-Museu Balaguer, vegeu: Ginés, 2014: 258-277.

49. Aquestes pintures comptaven amb una etiqueta a la part posterior que deia «Hong Kong. Queens Road N° 93. YEU QUA. Portrait painter. Rice pictures allkinds, handsomealbum», cosa que ha portat a Eulàlia Jardí a atribuir aquesta i dos olis més a Youqua, un pintor xinès que treballava a Canton i Hong Kong a la segona meitat del segle XIX. No obstant això, en comparació amb l'alta qualitat d'altres pintures atribuïdes amb seguretat a Youqua, la factura lleugerament més mediocre de les pintures del Museu fa pensar que podrien haver estat realitzades al taller de Youqua pels seus ajudants a Hong Kong. Vegeu: Jardí, 2014.

50. Així ho fa pensar el fet que una de les pintures porti una etiqueta amb la seva inicial, «J».

51. Sobre pintura d'exportació en paper *tong cao* vegeu: Clunas, 1984.





FIGURA 8. View of chinese Church house, East Point, Hong Kong, aquarella sobre paper europeu (segle XIX). 37 × 49,5 cm. Museu Víctor Balaguer.

guració, formada per tres *kakemonos* sobre seda i una escena eròtica o *shunga*, a més de dos gravats, d'Utagawa Toyokuni i Utagawa Hiroshige, i de Toyohara Kunichika i Yorozyua Zentaro, de la segona meitat del XIX.

Pel que fa a la indumentària, una de les peces més interessants és un exemplar de vestuari de la forma teatral *jingju*, literalment «òpera de la capital», coneguda en català per «òpera de Pequín» (figura 10). Es tracta d'un *kao*, una armadura militar, probablement de general, de color negre, decorada profusament amb brodats daurats. Una de les característiques de les peces de vestuari teatral per a *jingju* és que cadascun dels elements que les componen està codificat de manera que l'espectador pugui reconèixer immediatament el rang, el sexe i les característiques psicològiques de cada personatge. Això s'aconsegueix a través de la classificació dels elements que conformen el vestuari de cada tipus de personatge. Segons el disseny, el color i els brodats que decoren la roba d'un actor coneixerem la seva posició social, el sexe, l'edat, l'activitat principal a què es dedica i, fins i tot, si es tracta d'un personatge honest o malèvol.<sup>52</sup>

La peça preservada al Museu Balaguer presenta les característiques d'un home dedicat a l'àmbit militar. Ho veiem, per exemple, en el fet que té una

52. Bonds, 2008; Latsch, 1980; Bonds, 1997.



FIGURA 9. Escena de l'obra teatral xinesa *Silang tanmu*, aiguada sobre paper *tong cao*, Cantón (segle XIX). 20 × 30 × 5 cm. Museu Víctor Balaguer.

mena de cinturó ample, adornat amb brodats daurats representant dos dracs enfrontats. El drac és indicatiu del sexe masculí del personatge. D'altra banda, el color negre expressa la seva personalitat: feroç, valent i honest.

Toda mostrà un fort interès en el teatre xinès, el qual descriu detalladament en el seu dietari. Les notes sobre aquest tipus d'espectacle ocupen dotze pàgines de les vint-i-nou dedicades a la seva estada a la Xina. Hi fa menció al vestuari, del qual diu ser l'únic element ric de l'espectacle, en contrast amb la sobrietat de l'escenografia.<sup>53</sup> En el seu llibre *La Vida en el celeste imperio*, s'esplaia més en la descripció del vestuari, del qual diu:

Los cómicos chinos desplagan un lujo extraordinario en los vestidos que usan para la escena, y por esta misma razón contrastan notablemente con la suciedad que les rodea. Esas magnificas vestas bordadas de oro y seda que alguna vez admiramos en Europa, son trajes de teatro.<sup>54</sup>

A més de la correspondència preservada al Museu en què es parla de vestits de seda xinesos donats per Toda, una altra font, en aquest cas gràfica, ens ajuda a situar aquesta obra en la col·lecció Toda: entre el conjunt de manuscrits d'Eduard Toda de l'Institut d'Història del CSIC, a Madrid, hi ha una

53. Massó, 2008: 26.

54. Toda, 1887: 74.



FIGURA 10. *Kao*, vestuari militar per a òpera de Pequín, seda i fil d'or, Xina (segle XIX). 168 × 170 cm. Museu Víctor Balaguer.

fotografia d'estudi amb un home vestint aquesta peça, a més d'una espasa, que també es troba conservada en el Museu. Per la seva fisonomia i constitució hem descartat, però, que es tracti del mateix Toda (figura 11).<sup>55</sup>

Finalment, una altra tipologia d'obres que hauria ingressat amb la donació Toda estaria composta pels ídols religiosos i els encensers que es mencionen a la correspondència referent a l'ingrés de la col·lecció. Com en el cas de la secció de pintura, donat que altres pròcers de la institució donaren figures i peveters procedents de la Xina i del Japó, la identificació de les obres procedents de la col·lecció todiana és particularment difícil.

### **Venda de la col·lecció de moneda al Museo Arqueológico Nacional**

Des del seu retorn de la Xina el 1883, Toda havia expressat un clar interès per vendre la seva col·lecció. Després d'haver distribuït les obres d'art, els encensers i les porcel·lanes, quedava el conjunt de moneda, majoritàriament format per moneda de l'Àsia oriental, però també d'altres procedències. No aconseguí vendre'l fins al 1886 al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, on ingressà l'any següent, juntament amb la seva col·lecció d'arqueologia egípcia. El Museu va adquirir la col·lecció completa per 27.500 pessetes.<sup>56</sup>

Segons el *Libro de registros* antic, Toda vengué un total de 15.064 monedes i bitllets de diverses procedències, entre els quals hi havia 4.231 monedes xineses, 772 japoneses, 2.855 coreanes i 398 vietnamites, a més de 66 bitllets de banc, la majoria xinesos i japonesos. La informació del llibre de registres no coincideix del tot amb el recompte que en feu el mateix Toda en els seus manuscrits sobre numismàtica de l'Àsia oriental preservats a Poblet, en els quals

55. Agraïm a María Dolores Elizalde Pérez-Gruoso haver-nos cedit aquesta imatge.

56. Les fonts relatives a l'ingrés es troben en el llibre de registres, d'adquisicions i compres del Museu.

enumera 4.826 xineses, 770 japoneses, 2.856 coreanes i 494 vietnamites, que sumen un total de 8.946 monedes de l'Àsia oriental.<sup>57</sup>

Part de la col·lecció Toda es troba encara avui preservada en els cartrons originals amb els quals va ingressar al Museu (figura 12). Aquests cartrons presenten tant monedes com amulets xinesos, japonesos i vietnamites, i compten amb un total de 1.169 peces. Es tracta de les úniques peces de la col·lecció de moneda asiàtica del Museu que es poden identificar amb certesa com a procedents de la col·lecció Toda, donat que altres peces estan barrejades amb les d'altres ingressos.<sup>58</sup>

A més, tal com s'informa al *Libro de adquisiciones* del Museu, amb la venda de la secció de moneda, el 3 de gener de 1888, entren també cinc objectes d'art, tres dels quals són de l'Àsia: es tracta d'un «diploma xinès», un «pebetero japonés» i una «estatuilla de buda». Donat que l'any 1942 les obres xineses del Museu Arqueològic van passar en dipòsit al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, allà és on aquestes peces es troben preservades en l'actualitat. Les tasques d'identificació d'aquestes peces han estat complexes, donat que el nivell de descripció als inventaris i expedients antics acostumava a ser força superficial i poc sistemàtic. No obstant això, tot i la manca d'informació, s'ha pogut identificar el «pebetero japonés» que s'enumera a l'expedient d'adquisicions del Museu Arqueològic i que ha mantingut el número d'inventari antic 5634. Es tracta en realitat d'un encenser xinès de bronze probablement de la dinastia Qing (figura 13). A la peça es preserva un paper amb una inscripció a ploma on s'informa que fou una donació de Toda.

Amb aquesta venda, el gruix de la seva col·lecció es repartí, majoritàriament, entre les col·leccions públiques del Museu Víctor Balaguer, a Vilanova, i del Museu Arqueològic Nacional, a Madrid. Un petit conjunt de 204 mone-



FIGURA II. Home vestint el vestuari militar per a òpera de Pequín preservat al Museu Balaguer (segle XIX), BTNT-CSIC.

57. Seco, 2005; Ginés, 2016.

58. Giménez, 2016: 626.

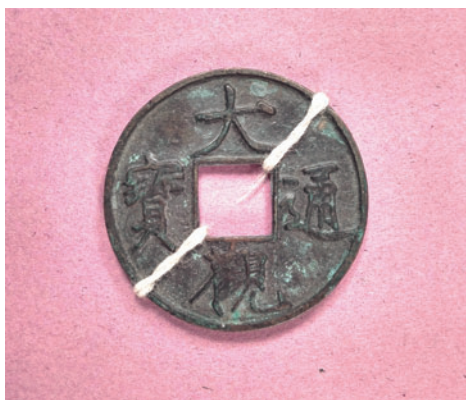


FIGURA 12. *Da Guan Tong Bao*, coure, Xina, dinastia Song del Nord (1107-1110). 35 mm. Museo Arqueológico Nacional.



FIGURA 13. Encenser, bronze, Xina, dinastia Qing. 12 × 20,5 × 13,5 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas.

des xineses quedà preservat a l'Arxiu de Poblet, juntament amb els seus manuscrits de l'Àsia oriental. Així mateix, algunes peces de la Xina i del Japó quedaren distribuïdes de manera anecdòtica al castell-monestir d'Escornalbou, on passà els últims anys de la seva vida, i al Centre de Lectura de Reus.

## Referències bibliogràfiques

- ALDAVERT, P. (2010). *Records*. Editat per Carola Duran i Tort. Lleida: Punctum.
- «Als lectors. La vinticinquena festa dels Jochs Florals...». (1883). *La Il·lustració Catalana: periòdic quinzenal, artístich, literari i científich*. 1a. època, any IV, núm. 85, 6-5-1883, pàg. 113.
- ARMANGUÉ I HERRERO, J.; MASSÓ CARBALLIDO, J. (2016). *Eduard Toda i Güell (1855-1941): de Reus al món*. Reus: Institut Municipal de Museus.
- BOFILL I POCH, A. (1916). «Memòria sobre l'origen i desenrotll del Museu Martorell». *Junta de Ciències Naturals: anuari 1916*. Editat per Junta de Ciències Naturals de Barcelona. Barcelona: Museu Martorell.
- BONDS, A. B. (1997). «Beijing Opera Costumes: Discovering meaning in the costumes of traditional jingju». *Theatre Design & Technology*, vol. 33, núm. 5, pàg. 13-26.
- (2008). *Beijing Opera Costumes: The visual communication of character and culture*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- BORRÀS I SOTORRA, E. et al. (1998). *Cal Navàs: el paradigma del modernisme burgès: 1998*. Reus: Agrupació Fotogràfica de Reus.
- BRU TURULL, R. (2014). «El colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya, 1868-1936». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.). *Mercat de l'art: colleccionisme 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. 51-86 (Memoria Artium; 17).
- CASADES I GRAMATXES, P. (1935). «Tenia museus Barcelona? (I)». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 48, pàg. 145-149.
- CLUNAS, C. (1984). *Chinese export watercolours. Far Eastern series*. Londres: Victoria & Albert Museum.
- COMAS I GÜELL, M. (1990). «Josep Coroleu i Víctor Balaguer: la creació de la Biblioteca Museu Balaguer». *Plecs d'Història Local*, núm. 28, pàg. 418-421.
- «Comisión de Ciudadela» (1883). *La Vanguardia*, 4-7-1883, pàg. 4321 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1883/07/04/pagina-3/34705515/pdf.html> [consulta: 11 març 2018].
- «Cronica local» (1883). *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 10-10-1883, núm. 274-304, pàg. 8117-8118 [en línia]. *Memoria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/dlvi884/id/2599> [consulta: 12 març 2018].
- DALMASES I BOCABELLA, J. M. (2001). «Recuerdos de la infancia y primera juventud de nuestro Gaudí». A: BONET i ARMENGOL, L (ed.). *La mort de Gaudí i el seu Ressò a la revista «El Propagador de la Devoción de San José»*. Barcelona: Editorial Claret, 239.
- «Delegaciones» (1883). *La Vanguardia*, 4-7-1883, pàg. 4321-4322 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1883/07/04/pagina-4/34705516/pdf.html> [consulta: 16 març 2018].
- DOMÈNECH I MONTANER, L. (1906). «Per Recort d'en Vilanova». *La Il·lustració Catalana. Revista setmanal il·lustrada*, 2a. època, any IV, núm. 167, 12-8-1906, pàg. 497-502.
- DURAN I TORT, C. (2006). *Pere Aldavert: una vida al servei de l'ideal*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CREUS ESTHER, M. «El Museo» (1884). *Boletín de la Biblioteca-Museo-Balaguer*, 1a. època, núm. 1, 26-10-1884, pàg. 6-8 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya*. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/bolMuseBal/id/94> [consulta: 16 març 2018].
- FORT I COGUL, E. (1975). *Eduard Toda, tal com l'he conegut*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GIMÉNEZ DELGADO, C. (2016). «La identificación de fondos con archivos en el Museo Arqueológico Nacional: los amuletos chinos de la Colección Toda». A: GRAÑEDA MIÑÓN, P. (ed.). *Actas del XV Congreso Nacional de Numismática, Patrimonio y Museos* (Madrid, 28-30 octubre 2014). Madrid: RCM-FNMT, pàg. 619-628.
- GINÉS BLASI, M. (2013). «Eduard Toda i Güell: from vice-consul of Spain in China to the Renaixença in Barcelona (1871-84)». *Entremons: UPF Journal of World History*, núm. 5, pàg. 1-18.
- (2014). *El colleccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/130925> [consulta: 8 març 2018].
- (2016). «La colección de moneda china de Eduard Toda i Güell y su venta al Museo Arqueológico Nacional (1877-1887)». A: GRAÑEDA MIÑÓN, P. (ed.). *Actas del XV*

- Congreso Nacional de Numismática, Patrimonio y Museos* (Madrid, 28-30 octubre 2014). Madrid: RCM-FNMT, pàg. 353-366.
- GONZALVO I BOU, G. (2004). «Arxiu de Poblet. Arxiu d'Eduard Toda i Güell». *Aplec de Treballs*, núm. 22, pàg. 125-134.
- (2005). *Eduard Toda i Güell, 1855-1941, i el salvament del monestir de Poblet, a través del seu epistolari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GORT OLIVER, J. (2015). *Eduard Toda i Güell. Ideologia i escriptura (1855-1941)* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/285581> [consulta: 8 març 2018].
- JARDÍ SOLER, E. (2010). «El fons de l'Extrem Orient en el llegat fundacional de la Biblioteca-Museu Balaguer». *Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer*, núm. 3, pàg. 29-43.
- (2014). «Un petit tresor a les reserves del Museu: els quadres del pintor xinès Yeu Qua». *Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer*, núm. 7, pàg. 72-84.
- LATSCH, M-L. (1980). *Peking Opera: As a European sees it*. Beijing: New World Press.
- LUCASSEN, J. (2007). *Wages and currency: Global comparisons from Antiquity to the twentieth century*. Berna: P. Lang.
- MASSÓ CARBALLIDO, J. (2008). *Dietari de viatges d'Eduard Toda i Güell, 1876-1891: (amb un apèndix de 1907)*. Reus: Museu d'Arqueologia Salvador Vilaseca.
- (2010). *Eduard Toda i Güell: de Reus a Sardenya (passant per la Xina i Egipte, 1855-1887)*. Càller: Arxiu de Tradicions de l'Alguer.
- PLA, J. (2010). *Dos senyors*. Barcelona: Destino.
- [PUIGGARÍ I LLOBET, J.] (1894). *Monografia de la casa palau y museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi: ab motiu de la visita oficial feta per lo Centre*. Barcelona: Impr. y Llibr. de L'Avenç.
- SARDÀ I LLORET, J. (1883). «Poblet per Eduard Toda». *La Il·lustració Catalana: periòdich quinzenal, artístich, literari i científich*. 1a. època, any IV, núm. 97, 31-10-1883, pàg. 314-315 [en línia]. *Memòria Digital de Catalunya* <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/ilcatalana/id/167> [consulta: 9 març 2018].
- SECO SERRA, I. (2005). «Estudio preliminar de la colección de moneda china y japonesa del Museo Arqueológico Nacional de Madrid». A: ALFARO ASINS, C.; MARCOS ALONSO, C.; OTERO MORÁN, P. (coords.). *XIII Congreso Internacional de Numismática 2003 (Actas II)*. Vol. I-II, Madrid: Ministerio de Cultura, pàg. 1669-1675.
- TODA I GÜELL, E. (1887). *La Vida en el celeste imperio*. Madrid: El Progreso Editorial.
- (1893). *Historia de la China*. Madrid: El Progreso Editorial.
- (1924). «Recorts de Don Víctor». *Butlletí de l'Associació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i Geltrú*, núm. 14, pàg. 2-3.
- VERDAGUER PAJEROLS, M. A. (2012). «Jacint Verdaguer i els Jocs Florals de Barcelona. De la plataforma a la mitificació». A: DOMINGO, J. M. (ed.). *Joc literari i estratègies de representació: 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, pàg. 289-325.
- WICKS, R. S. (1992). *Money, MARKETS, AND TRADE in Early Southeast Asia: The development of indigenous monetary Systems to AD 1400*. Nova York: Cornell University.

## **Museu de Valls: orígens i col·leccions**

JORDI PARÍS  
Museu de Valls

El Museu de Valls és un projecte sorgit i impulsat per la societat civil, que es veurà acollit per l'administració municipal. La història de la seva creació travessa de cap a cap el segle xx, amb moments d'entusiasme i de decepció que s'aniran alternant.

En aquest article volem repassar la gestació del projecte i alhora fer, gairebé com un inventari, la relació dels donants més destacats que han configurat la seva col·lecció.

Obviarem deliberadament el fons arqueològic, una col·lecció ibèrica important, que ha acompanyat la història del museu, però que encara no s'ha fet visible, ni tampoc entrarem en el fons etnogràfic, centrat en el món casteller, perquè ha viscut una realitat paral·lela.

### **L'anhelat museu. Història de la creació del Museu de Valls**

Cèsar Martinell va fer un article els anys seixanta sobre les vicissituds viscudes pel museu, i en parlava com «l'anhelat museu». Ho deia perquè la seva gestació va ser molt laboriosa. I en alguns aspectes hauríem de dir que encara no està del tot completat.<sup>1</sup>

1. Martinell, 1965: 2-4.



En aquesta història hi ha alguns personatges nuclears que marcaran el seu esdevenidor, com el mateix Cèsar Martinell, el seu amic Joan Estillas, Francesc Blasi Vallespinosa, el matrimoni Rodón Giró, les famílies Galofre, Mercadé i Català i Daniel Giralt-Miracle, per citar-ne només els més rellevants.

Les primeres converses, documentades, sobre la necessitat de la creació del museu són de l'any 1907, quan l'escultor vallenc Anselm Nogués parlava amb Cèsar Martinell de fer el museu a la capella del Roser, on hi ha les famoses rajoles de la Batalla de Lepant, del segle XVII. Es pensava bàsicament en fer un museu d'antiguitats (figura 1).

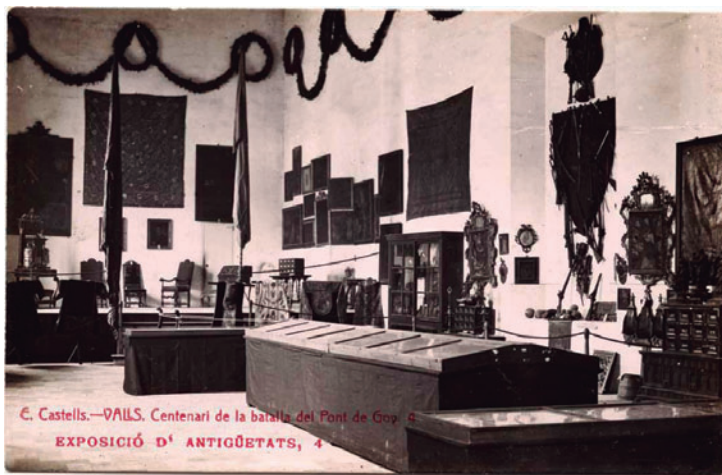


FIGURA 1. Exposició d'antiguitats celebrada l'any 1909 a Valls, amb motiu de la celebració de la Batalla del Pont de Goi. AMV.

Poc temps després, l'any 1909, el projecte es posava sobre la taula d'una manera oficial, arran de la celebració del centenari de la batalla del Pont de Goi. Dins els actes de la commemoració es va fer una important exposició d'antiguitats, que va tenir un important ressò. Passades les festes, vist l'èxit de la mostra, l'Ajuntament va prendre l'acord d'estudiar la viabilitat de fer un museu d'art i antiguitats.<sup>2</sup> I, paral·lelament, l'alcalde, Indaleci Castells, adreçava una carta al pintor vallenc Francesc Galofre Oller demanant-li la seva ajuda.<sup>3</sup> Malauradament, pocs mesos després, deixava l'alcaldia i la iniciativa s'aturava. Però el que no es va aturar fou l'acció dels antiquaris que, a conse-

2. AMV Llibre d'Actes municipal, sessió celebrada el 18 de març de 1909.

3. Vegeu: *La Crònica de Valls*, 17-4-1909, pàg. 1-2.

qüència de l'exposició, van veure la possibilitat d'adquirir un bon nombre d'objectes a un preu raonable, per emportar-se'ls de la ciutat.

No tenim més notícies del museu fins a l'any 1912, quan una associació juvenil denominada Art i Lletres, presidida per Cèsar Martinell i amb la participació, entre d'altres, de Jaume Mercadé, va voler fomentar la idea de crear el museu. L'entitat va organitzar la primera exposició vallenca d'art modern, que no tindrà continuïtat.

L'any 1915, Indaleci Castells, aleshores regidor municipal, arran de l'assistència a la Setmana Municipal celebrada a Barcelona, va exposar al Ple les recomanacions fetes per Puig i Cadafalch sobre l'ensenyament. Parlava que:

la pedagogia moderna entent que l'adquisició de coneixements, geogràfics, lingüístics, d'història natural, etc., deu començar-se per la comarca, per ser la que ofereix més realitat vivent [...] que l'educació no s'alcansa solament amb l'adquisició de coneixements en l'escola, sinó que deu completar-se en el lloc i en la vida.<sup>4</sup> (entén?)

I recomanava a les institucions municipals, entre altres mitjans, «les exposicions i instal·lació de museus locals, en els que es reflexi la geografia del terme, fauna i flora, la seua història, el seu art i les seues fonts de benestar i riquesa».<sup>5</sup> Castells raonava que va recollir d'una manera especial aquesta orientació «perquè es una de les seves personals conviccions i per a donar més força a la idea de crear a Valls un Museu, cosa projectada per alguns fills de nostra ciutat com els Srs. Galofre Oller, Anselm Nogués, Eladi Homs i Mossèn Ribas».<sup>6</sup>

El mateix Indaleci hi tornaria a insistir en el Ple, un any més tard, arran de col·locar-se la primera pedra de la Biblioteca:

Añade que el lunes pasado, además de ponerse la primera piedra de la Biblioteca, se sembró la semilla de una idea, que no ha de pasar muchos años sin que también se convierta en piedra. Tal es la de construir un edificio para Museo. Recuerda que los señores Martinell, Nogués, *mossen* Ribas y otros ilustrados compatriotas, han propagado varias veces esta noble idea, y que el propio señor Castells se ocupó de ella en el consistorio, al recoger de labios del señor Puig y Cadafalch, una enseñanza aprendida en la Semana municipal. Dice que ha venido ahora a alentar

4. Vegeu: *Pàtria*, 31-7-1915, pàg. 3

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

esta idea, la autoridad de D. Eugenio d'Ors, con lo que ha recibido un poderoso impulso.<sup>7</sup>

En el debat ciutadà, també hi va participar Cèsar Martinell, amb dos articles a la premsa. En el primer, arran de posar la primera pedra de la Biblioteca Popular, s'imaginava en aquell indret de la ciutat, un tríptic, format pel santuari del Lledó, ja existent, la biblioteca i davant del Museu, l'encarnació de la fe, la cultura i l'art. I en el segon article, hi exposava que a més de recollir objectes artístics, artesans i històrics de la ciutat, el Museu hauria d'oferir una visió de la història de l'art amb obres originals que es poguessin aconseguir i amb reproduccions de les millors creacions artístiques de tot el món, exposades amb finalitat educativa de cara als ciutadans i als artistes en formació. Plantejava també de donar un protagonisme a l'època barroca, ben representada a Valls amb la família Bonifàs. Les seves idees foren recollides per Eugeni d'Ors, que li va contestar en un glossa, on explicava en què estava d'acord i què no veia clar del plantejament de Martinell. Discrepava bàsicament en el tema de les obres dels artistes locals i en la necessitat de tenir un edifici propi.<sup>8</sup>

El tema estava prou viu perquè Martinell, aleshores arquitecte municipal, fes interessar l'alcalde en el projecte. Aquest li va encomanar un primer estudi de la instal·lació del Museu. La proposta de l'arquitecte, d'acord amb la Comissió de Cultura, era, en un primer estadi, abans de fer l'edifici de nova planta, de situar-lo en una sala dels baixos de l'edifici municipal, la que havia ocupat l'antiga oficina de telègrafs. L'informe, signat el juny de 1917, marcava un pressupost de 400 pessetes, i proposava fer un petit vestíbul, una sala on s'exposaven els objectes i uns despatxos per a direcció i administració, i es preveia pintar les parets d'un to neutre.<sup>9</sup>

En el Ple d'aquell mes de juny es va acordar passar la proposta a la Comissió de Foment. Malauradament, no se'n va tornar a parlar més. Possiblement, perquè els seus impulsors van deixar els seus càrrecs. L'alcalde, Josep Margriñà, va deixar-ho de ser l'any 1918 i uns mesos després Martinell deixava de ser arquitecte municipal.

En aquest context encara ens hem de fer ressò de la proposta d'uns joves vallencs, estudiants a Barcelona, els quals van escriure a l'Ajuntament, el de-

7. Vegeu: *La Crònica de Valls*, 28-10-1916, pàg. 3.

8. Martinell, 1916a: 1; Martinell, 1916b: 2; Ors, 1916.

9. Arxiu Martinell, *Informe realitzat per l'arquitecte municipal Cèsar Martinell*, datat del juny de 1917.

sembre de 1917, proposant l'adquisició d'una obra de Jaume Mercadé per iniciar el Museu.

L'any 1920 es va fer una troballa molt important dins el terme municipal, el forn de Fontscaldes, el primer que es localitzava a Catalunya datat, inicialment, en època ibèrica. Unes restes per les quals es va interessar l'Institut d'Estudis Catalans, el qual s'emportà les peces per estudiar-les, però amb la promesa que tornarien per fer el museu de la ciutat. Mai més van tornar.

Quatre anys després, l'any 1924, un nucli de persones van crear l'agrupació Amics de l'Art i la Història, vigent fins al 1927. Cèsar Martinell va ser un dels impulsors amb d'altres historiadors locals i algun capellà erudit. Entre els temes de debat es va parlar de la possibilitat de crear un museu. En aquestes reunions també hi participava l'industrial i mecenes Francesc Blasi Vallespinosa, el qual es va engrescar en el projecte, fins al punt de voler fer-se càrrec de la construcció de l'edifici. A tal efecte va encarregar a Cèsar Martinell el projecte de l'edifici l'any 1925. Però malauradament tot plegat només va quedar en uns plànols (figura 2).

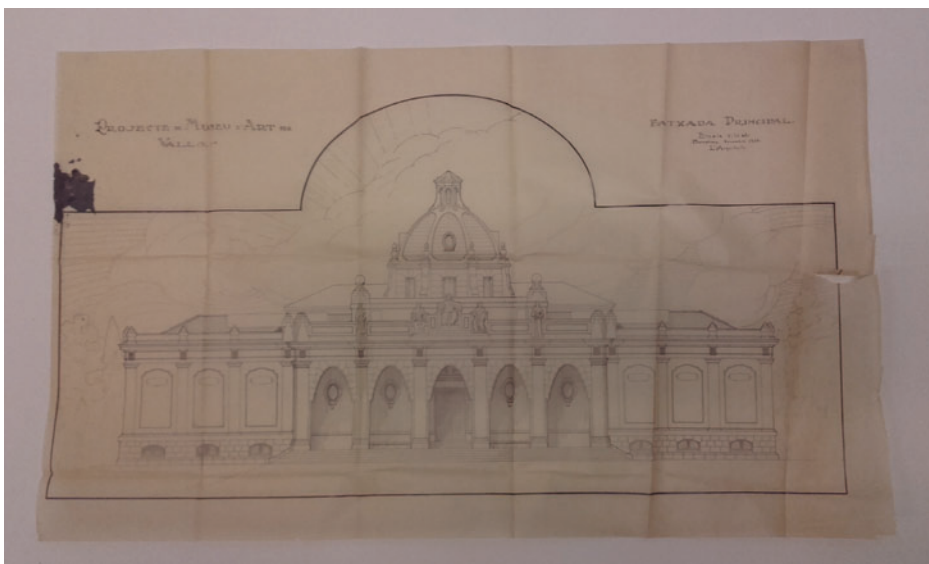


FIGURA 2. Projecte d'edifici per al Museu de Valls realitzat per Cèsar Martinell. Museu de Valls/ Arxiu Cèsar Martinell.

L'any 1928 se'n tornava a parlar, arran de la troballa del poblat ibèric del Vilar. Aquesta vegada era el regidor Cisteré qui proposava destinar una partida al pressupost de l'Ajuntament per fer-lo.

Va caldre esperar a l'any 1935 perquè el tema es tornés a posar sobre la taula. Aquesta vegada, la iniciativa va sorgir de l'Escola del Treball, dels seus alumnes. En la seva revista, *Cultura*, del mes de maig, hi apareix l'article «Fóra possible muntar un museu a Valls?», en el qual es proposa anar a la recollida d'objectes amb «algun sentit artístic o històric» i guardar-los inicialment a l'Escola, mentre no es pogués fer un museu en condicions. La idea fou acollida pel Consell Directiu de l'Associació d'Alumnes de l'Escola.<sup>10</sup>

Paral·lelament, el gener de 1936, la mateixa escola constitueix «la comissió que ha de portar a terme els treballs per a la formació d'un Museu Industrial dins el si de la nostra Escola» i també s'inicia la recollida d'objectes.<sup>11</sup>

Els dos projectes toparan amb la revolta del juliol de 1936, la qual obligarà a fer una intervenció d'urgència:

Uns abnegats alumnes i associats de l'Escola del Treball han portat durant aquests últims dies una feixuga però meritòria tasca, la d'anar arreglant i recollint totes les coses de valor artístic, fins avui abandonades i oblidades, per a col·leccionar-les i poder organitzar un Museu d'Art antic i modern a nostra ciutat. Els dignes membres del Comitè de Defensa Pública de nostra ciutat, han donat tot l'apoi [*sic*] possible a tan alta i cultural tasca. El poble de Valls podrà agrair a aquest comitè el tenir un gran museu, que serà un dels més valuosos de les contrades de Catalunya. Amunt, i que no defallí ningú!!!<sup>12</sup>

La tasca no va ser fàcil. Així ens ho indica la mateixa revista un any després:

[...] uns quants companys nostres al veure que eren malmeses les nostres obres artístiques no miraren sacrificis i entre mig dels avalots i amenaces dels que tenien la dèria al cap de la seva destrucció salvaren part de les obres d'art existents en tots els llocs que el poble va fer-se seus.<sup>13</sup>

El mes de novembre, a requeriment de l'Associació, es va designar comissari del Museu a Joan Nadal, president de l'Associació d'Alumnes de l'Escola. Una de les primeres tasques va ser trobar un local on poder exposar el conjunt d'objectes recollits. Van demanar a l'Ajuntament les sales de l'antic castell de

10. Romkada, 1935: 4.

11. Vegeu: *Cultura*, gener, pàg. 15.

12. Vegeu: *Cultura*, agost, pàg. 12.

13. Vegeu: *Cultura*, abril-maig, pàg. 1.

Valls, al centre de la ciutat. La institució municipal ho veia amb bons ulls, però l'avançament del front de guerra va malmetre els plans. La manca de locals per la instal·lació de l'exèrcit, que tenia bona part dels comandaments a la nostra ciutat amb motiu de la batalla de l'Ebre, va provocar que els locals de la Federació de Sindicats de la CNT fossin ocupats per aquests, i la CNT, de rebot, traslladés les seves oficines a l'edifici del castell. Es va perdre l'oportunitat de poder obrir el Museu.<sup>14</sup>

L'any 1938, en plena guerra, va morir l'escultor Anselm Nogués, el qual va fer donació de totes les obres del seu taller per al Museu. Malauradament, però, per la mateixa negligència, s'acabarien perdent.

Després de la guerra es va voler reemprendre la iniciativa de fer un museu, però tot quedarà en un nou intent no reeixit. Caldrà esperar a l'any 1944, amb la situació local més normalitzada, que l'Escola del Treball decidís tornar-se a implicar en el projecte. En primer lloc, va encarregar a Cèsar Martinell una conferència sobre la «Necesidad de un Museo de Arte en Valls». D'aquesta conferència, sota la presidència de l'alcalde, en van sorgir diverses reunions i uns primers passos. Els alumnes, amb l'autorització de l'Ajuntament, reuniten el que havia quedat per exposar-ho en una aula de l'Escola, ubicada a l'antic convent del Carme. També s'afegiren objectes donats per diversos particulars com mossèn Ramon Pinyes o Joan Bigorra. S'inaugurava la sala el 23 de juny de 1945, en plena festa major local.<sup>15</sup>

L'incipient museu va romandre en aquell espai fins a l'any 1948, que degut a l'augment d'alumnes de l'Escola, es va fer necessària l'aula. Es retiraren de nou les peces per portar-les als baixos de l'Ajuntament, on s'amuntegaren. Allí, sense cap mena de control, sembla ser que es perderen alguns objectes.

Entre tant de desori, l'any 1949, va arribar una bona notícia, el llegat d'un conjunt de pintura catalana per al Museu, propietat de Francesc Blasi Vallespinosa. Un lot d'obres molt interessant que, provisionalment, va anar a ornamentar les oficines de l'Ajuntament.

Va caldre esperar a l'any 1954 perquè, definitivament, s'obrí el Museu. L'impulsor fou el regidor de Cultura, Joan Molina Juyol. El lloc triat va ser les sales del castell, que estaven buides. De fet, s'hi anava una quinzena d'anys després que ho haguessin proposat els membres de l'Escola del Treball. Allí, s'hi exposaren les pintures de Blasi, la col·lecció de Mn. Ramón Pinyes i més

14. *Ibidem*.

15. En l'arxiu del Museu hi ha una còpia de l'inventari de les peces recollides, datat del 13 d'abril de 1945.

tard s'incorporaren un conjunt de ceràmica i d'àmfores romanes donades per la vídua Duràn.

Però l'impuls definitiu va venir de la mà del doctor Joan Estil·las, el qual hi aportarà la seva col·lecció de pintura catalana. Segons Cèsar Martinell, la donació de Blasi va induir a Estil·las a imitar-lo. La incorporació de les peces va ser l'any 1956, moment en què el galerista Xifré Morros, amic personal del donant, va reorganitzar la distribució dels objectes a les sales.

La vinculació d'Estil·las amb el Museu i els artistes locals que en feien caliu va ser de tal magnitud, que va intentar fer-hi el Museu Manolo. L'amistat del col·leccionista amb l'artista, primer, i després amb la vídua i la filla, va comportar l'autorització de treure una còpia de totes les obres que la família tenia. El cost de fer-ho, l'havia d'assumir l'Ajuntament; però no ho va veure clar i el projecte no va fructificar.

El Museu anava endavant amb l'entusiasme de moltes persones. En aquest context cal anotar, l'any 1956, l'oferiment de la col·lecció del matrimoni Francesc Rodón i Enriqueta Giró. Per encabir-la al Museu calia buscar una nova ubicació, perquè amb les sales del castell no hi havia prou lloc per a les noves obres. A partir d'aquí els alcaldes Clols, primer, i després Galimany, buscaren la complicitat del Ministeri de Cultura per aixecar un edifici de nova planta.

El Ministeri va acceptar implicar-s'hi, però no per construir un museu sinó una casa de cultura, en la qual, entre altres serveis, hi fos el museu. Superat



FIGURA 3. Imatge de la inauguració de la sala amb les obres del Dr. Estil·las, al castell de Valls, l'any 1956. AMV.

aquest primer obstacle, l'Ajuntament va cedir l'any 1965 els terrenys per construir-hi l'edifici. I l'any 1970, ja acabada la construcció, es traslladaven les obres de l'antic museu al nou. El que havia somiat Martinell, el tríptic de la fe, la cultura i l'art, es feia realitat en l'indret previst, cinquanta anys més tard (figura 3).

Les noves sales del Museu van veure arribar, l'any 1972, els primers quadres de la donació de la Fundació Rodón-Giró i l'any següent s'obria la sala Bonifàs amb les peces donades per Cèsar Martinell.

L'any 1979, amb l'arribada de l'ajuntament democràtic, el Museu no va ser una prioritat per al Consistori. Tot i així, gràcies a la tasca del regidor Enric Ribé, s'aconseguien diverses obres importants de Galofre Oller. Però l'any 1984, al situar-se l'Arxiu Comarcal en l'edifici, el Museu perdria tota la planta baixa i la sala d'exposicions (figura 4), i quedà relegat al segon i al tercer pis de la casa, on perdia bona part de la seva visibilitat.

Dos anys després, l'any 1986, l'Ajuntament i la Generalitat es posaren d'acord per fer millores en la institució. En primer lloc, es realitzà el projecte museològic i museogràfic; seguidament es va constituir legalment la Fundació Pública Municipal Museu de Valls, i es va contractar, l'any 1987, per primera vegada, un tècnic per gestionar-lo. Dos anys més tard, s'iniciaren unes obres, pagades per la Generalitat de Catalunya, per remodelar els espais existents, i el 1993 s'obrien al públic. Vint-i-cinc anys després, el Museu està a les portes de fer una nova remodelació que comportarà una ampliació dels seus espais.



FIGURA 4. Sala del Museu de Valls a la Casa de Cultura, als anys vuitanta. AMV.



## Una collecció de colleccions

Per entendre la collecció del Museu de Valls, cal conèixer qui han estat els principals donants i què és el que hi han aportat. Així doncs, sumàriament, anirem citant els mecenes que han marcat la història de la institució i l'evolució del seu fons.

### Francesc Blasi Vallespinosa

La primera collecció artística que va entrar al Museu i que començarà a perfil·lar el futur dels seus fons serà la de Francesc Blasi.

Francesc Blasi Vallespinosa (Valls, 1875 - Barcelona, 1949) va ser un industrial i mecenes que va estar amatent a la cultura local i nacional. Gran afeccionat a la fotografia i a l'excursionisme, va ser president de la Secció de Fotografia del Centre Excursionista de Catalunya. Va viatjar per Europa, el Pròxim Orient i Amèrica. Va escriure diversos llibres i articles, sobre els seus viatges i sobre els santuaris marians de les comarques tarragonines. També va ser membre del Patronat dels Xiquets de Valls i va ajudar un bon nombre d'establiments de beneficència. A la seva mort es va constituir la Fundació Francesc Blasi Vallespinosa.

La collecció donada al Museu va ser petita però interessant, pels artistes representats, i molt coherent. Feta als anys vint, estava formada per una trentena de peces, de les quals hi havia onze olis sobre tela, una escultura, diverses aquarel·les i dibuixos, a més d'algunes peces en ceràmica.



FIGURA 5. *Arbreda*, 1922, obra d'Ignasi Mallol, donada per Francesc Blasi Vallespinosa.

Les peces més destacades eren les pintures de Joan Llimona, Dionís Baixeras, Joan Colom, Ignasi Mallol (figura 5), Jaume Mercadé, Iu Pasqual i Francesc Vayreda, i els dibuixos de Xavier Gosé, Opisso i Canals.

Cal recordar que als anys vint va ser el moment en què Blasi estava disposat a pagar un edifici de nova planta per al Museu. Podria ben bé ser que les peces, totes datades d'aquella dècada, tinguessin com a finalitat anar a parar al nou edifici. I, en conseqüèn-

cia, al quedar sense efecte la construcció, deixés d'interessar-li la compra de més obres. Això explicaria l'homogeneïtat en la datació de la col·lecció.

## Doctor Estil·las

La segona col·lecció important que entrarà al Museu és la del doctor Estil·las. Aquesta marcarà ja definitivament el rumb del Museu, el seu decantament cap a l'art. Serà una donació voluminosa, formada per 121 peces.

Joan Estil·las Reixach (Valls, 1886 – Barcelona, 1966) va ser metge i col·leccionista. Al llarg de la seva vida va tenir múltiples contactes amb el món de l'art. Fou subscriptor de l'Organització Joan Merli, com a mínim els anys 1930 i 1931.<sup>16</sup> Va participar a la penya de l'Hotel Colón de Barcelona, animada per Lluís Plandiura, i membre actiu del Real Círculo Artístico, des de 1948, i del Cercle Maillol de l'Institut Francès.<sup>17</sup> Amic d'artistes, va mantindre una relació molt estreta amb Marià Llanvera i Manolo Hugué, que marcarà la seva vida.<sup>18</sup>

Els artistes més joves trobaven en ell un mecenes a qui recórrer, algú que els escoltava. I era capaç de fer uns intercanvis tan sorprenents com el viscut per Jordi Curós. L'any 1953 va canviar-li una escultura de Manolo per un oli seu, tot just quan el pintor iniciava la seva carrera artística.

En la seva donació hi ha representats una vuitantena d'artistes. Entre ells, hi destaquen Marià Llanvera, amb cinc obres, i Manolo Hugué, amb quinze (figura 6).

Més enllà d'aquests dos artistes, la seva col·lecció té dos blocs prou ben definits. El primer, format per artistes de la seva generació, nascuts a les últimes dècades del segle XIX, amb noms com Enric Galwey, Alexandre de Caba-



FIGURA 6. *Manola*, 1932, obra de Manolo Hugué donada pel Dr. Estil·las.

16. Agraeixo la informació a la investigadora Ester Barón.

17. Sobre el doctor Estil·las, vegeu Camps, 1996.

18. En deixa constància d'aquesta relació Josep Pla, en els seus *Homenots* i en la *Vida de Manolo, contada per ell mateix*.

nyes, Joan Cardona, Domènec Carles, o més vinculats al noucentisme, com Josep Aragay, Manel Humbert i Martí Llauredó, o a la Generació del 17, com Rafael Benet, Bosch-Roger i Joan Serra.

El segon bloc està format pels artistes que els van succeir, els quals van reaccionar al postnoucentisme imperant en la postguerra, buscant nous camins estètics. En aquest grup, heterogeni, hi podem esmentar els nascuts a les primeres dècades del segle xx, com Pere Gastó, Santi Surós, Josep Hurtuna, Ramon Llovet, i els més joves, nascuts a la dècada dels anys vint, com Joan Abelló, Aguilar Moré, Jordi Curós, Joaquim Datzira, Josep M. Garcia Llorç, Pere Marrà, Enric Planasdurà, Ramon Rogent i Xavier Vilató. D'aquest segon grup cal destacar l'obra del pintor Planasdurà, que aporta les primeres pintures abstractes a la col·lecció del Museu.

A part d'aquests dos blocs, hi trobem algunes obres de pintors vinculats al Maresme, provinents de l'estada del doctor Estil·las a Argentona els anys 1956-57, amb noms com Rafael Estrany, Emilià Garcia Tur, Josep Tur Roig o Alfred Opisso. I de tres artistes vallencs, Bonaventura Casas, Josep Busquets i Eduard Castells.

### **Família Galofre Oller**

Un dels pintors vallencs de més anomenada és Francesc Galofre Oller (Valls, 1864 – Barcelona, 1942). Amb motiu del centenari del seu naixement, la ciutat li va organitzar una exposició amb una vintena d'obres aportades per la família, entre les quals hi havia el famós Boria Avall (figura 7). En agraïment, la família va fer donació de dues pintures a la ciutat, el tríptic *La Pau Universal* i el *Retrat d'Esteve Galofre Olivé*.

Les obres, més enllà de les dates de la mostra, es van quedar exposades un bon nombre d'anys a l'edifici de Sant Roc. La família va oferir a l'administració municipal el *Boria Avall*, però la compra no es va arribar a materialitzar. Va quedar en dipòsit fins a la seva adquisició per Caixa Tarragona, l'any 1981, la qual va donar-la al Museu. I un any més tard, una altra de les peces dipositades, *La Processó de l'Albiol*, fou adquirida per l'Ajuntament, gràcies al Banc Sabadell, que en va pagar la meitat del seu import.

La col·lecció del pintor es completarà, l'any 1982, amb el dipòsit del Museu d'Art de Catalunya de la peça *Herois sense glòria*. I més tard, per les adquisicions del Museu i els dipòsits de Jesús Saumell els anys 2012 i 2014.



FIGURA 7. *Bòria Avall*, 1892, obra de Francesc Galofre Oller, donada per Caixa Tarragona.

## Fundació Rodón-Giró

La donació del matrimoni Rodón-Giró és una de les més importants rebudes pel Museu, per la quantitat i la qualitat de les obres aportades. Francesc Rodón Queralt (Valls, 1903 – Tarragona, 1969) va ser un important advocat especialitzat en dret mercantil i marítim, que va arribar a dirigir diverses empreses del sector, durant els anys cinquanta i seixanta. Es va casar amb la vallenca Enriqueta Giró. La seva col·lecció, voluminosa, la tenien ubicada entre la casa de Barcelona i la torre de Tiana. Totes les estances dels dos habitatges estaven plenes de quadres.

La col·lecció es va fer en relativament pocs anys i amb la voluntat de donar-la a la ciutat. De fet, bona part de les peces són adquirides després de fer pública la seva intenció, l'any 1956, en la constitució de la Fundació Rodón-Giró. Les obres no van arribar al Museu fins anys més tard i en diverses remeses. La primera l'any 1970, després de la mort de Francesc Rodón, i les següents els anys 1971, 1976 i 1979, aquesta última, amb la seva vídua ja difunta. Foren en total més de 250 peces.

La col·lecció es va construir amb l'assessorament de la Sala Parés, lloc on comprava, i amb la complicitat de Josep M. Català Rodón, un dels seus ne-

bots i advocat de professió. Oncle i nebot es presentaven a la sala i escollien les obres a grapat. D'una exposició monogràfica d'un pintor en podien comprar quatre o cinc peces d'un sol cop.

La col·lecció es defineix en funció dels artistes de la Sala Parés i del moment en què es van adquirir. Són obres cronològicament de postguerra, bàsicament dels anys cinquanta i seixanta, i marcadament figuratives. En la seva biblioteca es podia trobar el llibre *El arte sin ismos*, que defineix molt bé cap a on anaven els seus gustos estètics.

Els artistes més ben representats a la col·lecció, pel nombre de peces, són Josep Mompou, Josep M. Mallol Suazo i Francesc Serra Castellet. De Josep Mompou, n'arribaren vint-i-tres peces, datades bàsicament dels anys cinquanta i seixanta. Només n'hi ha una fora d'aquesta cronologia, del 1943. De Josep M. Mallol Suazo n'hi ha trenta, totes també dels anys cinquanta i seixanta, i de Francesc Serra Castellet, trenta-quatre, dels mateixos anys.

Altres artistes presents a la col·lecció són Emili Bosch-Roger, amb quatre pintures de meitats dels cinquanta, i Pere Pruna, amb vuit obres, Josep Amat i Alfred Sisquella amb cinc, Joan Serra, Manel Humbert i Pere Crèixams amb quatre peces, totes dels seixanta.

També cal citar les set pintures d'Emili Grau Sala i les vuit d'Àngel Cànovas, amb obres dels anys trenta i seixanta. Dues peces de Joaquim Sunyer, un retrat de la seva dona de 1930 (figura 8) i una maternitat de l'any 1953; sis d'Enric Casanovas, una escultura, de principis dels anys quaranta, i quatre dibuixos, dels seixanta, i un dibuix de Joaquim Nonell.



FIGURA 8. *Retrat de la dona del pintor*, 1930, obra de Joaquim Sunyer, donada per la Fundació Rodón-Giró.

A la col·lecció de Rodón també hi havia representats tres artistes vallencs: Eduard Castells, Josep Busquets i Jaume Mercadé, amb cinc, tretze i vint-i-tres obres. De l'escultor Josep Busquets, són les poques escultures que arribaren amb la donació.

Cas a banda és la presència de les pintures de Jaume Mercadé. Francesc Rodón era molt amic d'Albert Farrés, germà de la dona de Mercadé, i fruit d'aquesta amistat, per donació o per compra, van anar a parar a casa seva les dues obres dels anys trenta del pintor. Més tard, quan Francesc Rodón dirigeix TAC (Transportes, Aduanas y Consignaciones), li encarrega a Mercadé,

cada any, com a obsequi de Nadal, un centenar de peces d'orfebreria, per regalar-les als encarregats d'aduanes dels diversos ports amb què treballava l'empresa. Com agraïment a aquest important encàrrec l'artista li lliurava anualment una pintura seva. D'aquesta manera va fer-se amb bona part de la sèrie del zodíac, pintada per Mercadé a finals dels anys trenta, i un conjunt representatiu de l'obra del pintor dels anys cinquanta. L'artista era conscient que totes aquestes obres finalment anirien a parar al Museu de Valls. Potser per això les escollia amb deteniment.

La vídua de Rodón, Enriqueta Giró, una vegada morts els respectius esposos, va intentar que la vídua Mercadé lliurés la resta de peces del zodíac al Museu. No se'n va sortir, però el seu nét, Jaume Mercadé Gallés, va dipositar-les al Museu l'any 2014, amb la voluntat futura de donar-les.

## **Cèsar Martinell**

La donació de Cèsar Martinell al Museu de Valls va viure diversos escenaris, fruit de la poca destresa de l'Ajuntament de Valls. Cal recordar que Martinell ja havia fet un primer dipòsit de peces a principis dels anys quaranta. Un dipòsit retirat l'any 1948, quan van ser traslladades als baixos de l'Ajuntament:

Mis objetos depositados pude localizarlos amontonados en una dependencia-almacén de los bajos del Ayuntamiento, donde llegué a tiempo de salvarlos, necesitados de restauración. En va quedar profundament decepcionat.<sup>19</sup> (potser no va aquí)

El doctor Estillas, amb la seva donació, el va tornar a il·lusionar en el projecte. I més tard, amb la construcció de la Casa de Cultura, li semblava que el Museu tenia futur. Tot plegat el va decidir a fer una donació important de la seva col·lecció; però la seva generositat es va veure frenada per diverses circumstàncies. En una nota manuscrita guardada al seu arxiu, datada del 18 de desembre de 1971, escriu:

Visito a l'alcalde [...] i li exposo la meva opinió de que veig poc entusiasme en la organització del Museu. Tenia intenció de deixar per al mateix la major part d'obres de Bonifàs i altres d'origen vallenc o d'interès que posseeixo però dita fal-

19. Martinell, 1965: 2-4.



FIGURA 9. Sant Rei, de Lluís Bonifàs, donat per Cèsar Martinell.

ta d'entusiasme em desanima. Em dol aquesta actitud perquè el meu desig era d'una màxima col·laboració.<sup>20</sup>

Aquesta constatació, que el projecte no anava prou bé, i la pressió familiar, va fer reduir sensiblement la llista de peces a donar. L'acord amb l'Ajuntament es va materialitzar l'any 1972, però la seva desconfiança amb l'administració municipal va suposar d'entrada fer un acord de dipòsit, en lloc de donació, i revisable per la seva família en els deu anys següents, en cas que no es complissin una sèrie de condicions. Però la poca diligència en la recollida de les peces li va fer tornar a repensar-se si era convenient fer el dipòsit, i de fet, finalment, no va acabar entrant tot el previst en l'acord signat amb l'Ajuntament.

Entre les peces donades cal destacar diverses obres dels Bonifàs. De Lluís es van dipositar dos reis bíblics (figura 9), dos angelets i una pintura de l'Ecce homo, i del seu germà Francesc dos angelets més. A més, entraren una còpia del sant Sebastià realitzat per Lluís Bonifàs, conservat a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid; la còpia de les tres testes del misteri del Davallament, del mateix escultor, i còpies d'un sant Joan i un sant Pere, atribuïts als Bonifàs. Diverses peces d'Anselm Nogués, el seu mestre en escultura, dues pintures de Bonaventura Casas, vuit làpides procedents del castell de Valls i el cap de santa Anna, de l'escultor Amadeu, reproduït per Camps Arnau, completen la llista.

De la relació inicial, en van caure peces tan importants com la col·lecció, única, de traces barroques, adquirida posteriorment pel MNAC als seus descendents, un conjunt d'esbossos en terracota d'escultures barroques de diversos artistes i peces de ceràmica ibèrica, trobades a Valls.

El llegat de Martinell té unes característiques molt marcades. Per una banda, té un caire local, molt diferent de les altres donacions, d'àmbit nacional, i

20. Arxiu Cèsar Martinell, nota manuscrita.

d'altra banda, amplia la seva cronologia. Anteriorment, el Museu només disposava de dos retaulons de principis del segle XVIII en el seu fons, i la resta d'obres corresponien a finals del segle XIX i del XX. Amb la seva donació i la de Ramona Bruna, l'any 1971, de la Mare de Déu «dormida» de Lluís Bonifàs, i l'adquisició, l'any 1977, de dues talles de l'oratori del castell, es conforma un conjunt interessant de peces barroques. Aquest àmbit es completarà amb la donació, els anys noranta, d'algunes ornamentacions del mateix oratori i d'un arrambador de finals del XVIII, per la Fundació Montserrat Cuadrada.

### **Maria Galofre Queralt**

L'any 1975 la col·lecció del Museu s'amplia amb l'acord de cessió de cinquanta-tres quadres propietat de Maria Galofre Queralt. Cessió que es va transformar en donació a la seva mort, l'any 1981.

Del conjunt, molt desigual, cal destacar una marina de Baldomer Galofre, de petites dimensions, i les obres de Joaquim Vancells, Enric Galwey, Joan Commeleran i tres Mallol Suazo. També hi van entrar dues obres de Francesc Galofre Oller i tres del seu fill Francesc Galofre Surís.

En el llistat també hi apareixen un M. Vayreda i un M. Urgell, que s'han donat per obres no originals d'aquests artistes.

### **Col·lecció del crític d'art Joan Cortés**

El crític d'art Joan Cortés Vidal (Barcelona, 1898 - Santander, 1969) havia tingut una bona relació amb els artistes vallencs i amb el col·leccionista Francesc Rodón. Aquesta relació va propiciar la donació d'una part de la seva col·lecció al museu. La intenció va ser anunciada per la seva vídua, Josefina Bayona, l'any 1972. Anys després, el 1981, Enric Ribé, com a responsable del museu, va reunir-se amb la vídua per tancar un llistat de vint-i-set peces, entre les quals hi havia un oli i una tinta cubista del mateix Joan Cortés.

L'hora de la veritat, quan es van lliurar les peces, l'any 1988, van ser només tretze les obres que entraren al museu. La més interessant fou un Joan Brotat, que no estava a la llista inicial. També cal esmentar un dibuix de la Montserrat Gudiol, un gouache de Castelucho i olis de Mundó, Güell i Crèixams, entre d'altres.



## **Maria Martinell**

Maria Martinell Taxonera, filla de Cèsar Martinell, va estimar el Museu de Valls i va complementar el llegat del seu pare a través de diverses donacions. Entre 1999 i 2014, va donar els retrats dels seus avis, realitzats per Marià Lla vanera, un retrat del doctor Estil·las, un plafó ceràmic obra de Xavier Nogués, dibuixos del seu pare i un dibuix aquarellat de Jujol. Així mateix, va fer donació de diversa documentació del seu pare, entre la qual destaca el seu arxiu fotogràfic, imprescindible per estudiar el barroc al nostre país i les construccions agràries realitzades per Martinell.

En aquest mateix període va entrar un conjunt de quasi noranta plànols de Cèsar Martinell, entre originals i còpies, trobats a les golfes de la casa pairal de la família, donats pel seu nou propietari, Francesc Casellas.

## **Collecció Català-Roca**

Un altre conjunt important d'obra va arribar de la mà de la família Català. L'any 1997 el Museu va organitzar una exposició amb motiu del 75è. aniversari de Francesc Català-Roca. Els seus amics es van adherir a l'homenatge aportant-hi tot tipus d'objectes. En total, hi va haver més d'un centenar de participants, entre els quals cal destacar els hereus de Joan Miró, Antoni Tàpies, Frederic Amat, Joan Brossa, Eudald Serra, Albert Ràfols Casamada, Andreu Alfaro, Maria Girona, Erwin Bechtold, Joan Hernández Pijoan, Pablo Palazuelo, Modest Cuixart, Ben Jakober, Marcel Martí, Colita, Toni Cumella, Ramon Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs o els fills de Joaquim Gomis. Entre les peces donades pels artistes destaca una *Lurra*, d'Eduardo Chillida. Tota aquesta collecció, per decisió de Català, es va quedar al Museu.

L'any següent, mort ja Català, els seus fills van dipositar la collecció particular del fotògraf, formada per 132 objectes, entre els quals cal anotar un oli sobre paper de Tàpies, de l'any 1950 (figura 10); obra gràfica de Joan Miró, a més de cartes i d'unes pàgines del seu dietari personal, amb projectes d'obres; el projecte a tinta de la capçalera de la publicació *Revista*, dissenyada per Salvador Dalí; pintures de Marc Aleu, Josep Guinovart, Tharrats, Erwin Bechtold, Frederic Amat; un dibuix a tinta d'Apelles Fenosa; gravats d'Antoni Clavé, Palazuelo i Tàpies; ceràmiques de Josep Llorenç Artigues i del seu fill Joan Gardy Artigas; fotografies de Joaquim Gomis, Agustí Centelles, Gol i M. Zuzunaga.

També van dipositar un conjunt importantíssim de fotografies del seu pare, una part de les quals, divuit, les va adquirir posteriorment la Generalitat, a instàncies del Museu, per deixar-les a Valls. I el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, l'any 2008, va donar vuitanta-dues imatges de Català de l'exposició del Grup R.

D'altra banda, l'any 1998, pocs mesos després de la mort de Francesc Català-Roca, el Museu va organitzar una exposició del seu germà Pere. Per primera vegada es veia una exposició individual del seu treball fotogràfic. La col·lecció presentada, formada per cinquanta-una imatges, d'entre els anys cinquanta i setanta, van ser donades pel fotògraf al Museu.



FIGURA 10. Tàpies de l'any 1950, obra de la col·lecció de Francesc Català-Roca.

### Col·lecció Jaume Mercadé

Jaume Mercadé ha estat un dels artistes més preuats del Museu de Valls. Les primeres obres van entrar, com hem esmentat, amb la donació de Francesc Blasi Vallespinosa i posteriorment amb la donació Rodón-Giró. Però la col·lecció del Museu s'ha anat completant a través de les donacions de Rosa Farrés, vídua Mercadé, l'any 1979, i Jaume Mercadé Gallés i Jordi Mercadé Compte, nét i nebot de l'artista, i de M. Teresa Sanromà, l'any 2009. Així mateix, el Museu ha anat adquirint diverses obres per omplir els buits de la col·lecció (figura 11).

L'última entrada d'obres de Mercadé va ser l'any 2014, gràcies al dipòsit realitzat per la família, el qual venia a complementar la col·lecció de la institució, especialment en joieria i orfebreria, que el Museu pràcticament no en disposava. A més, ampliava la cronologia en les



FIGURA 11. Torrent de Farigola, obra dels anys vint de Jaume Mercadé, adquirida pel Museu.

peces de pintura. A partir d'aleshores el Museu disposa d'obres des dels seus inicis, de l'any 1916 a l'any 1964, i de pintures tan rellevants, dins de la seva trajectòria, com *Marges* (1957), que va guanyar el premi Juan Gris.

El dipòsit està compost de trenta olis; trenta-cinc dibuixos de paisatge o figura; divuit dibuixos de joieria i argenteria; quaranta-dues unitats d'argenteria, amb jocs complets de cafè; una representació molt àmplia de peces de coberteria, i dotze peces de joieria. A més de diplomes, medalles i reconeixement rebuts per l'artista i d'altres elements, com un bust del pintor realitzat per l'escultor Jaume Duran o un baix relleu de Granyer, que va presidir la botiga de l'artista.

Entre les obres en propietat i l'actual dipòsit de la família, el Museu és la institució de referència per estudiar l'obra de l'artista i gaudir-ne.

### **Collecció Daniel Giralt-Miracle**

La donació més nombrosa que ha rebut el Museu en la seva història és la col·lecció del crític d'art Daniel Giralt-Miracle, formada per més de 500 obres (figura 12).



FIGURA 12. Vista de l'exposició de la donació de la col·lecció Daniel Giralt-Miracle, a les sales del Museu, l'any 2017.

Diverses circumstàncies personals i familiars, d'una banda, i la relació establerta amb el Museu, en un inici professional i després d'amistat, d'una altra, van fer decantar el crític cap a Valls per a la ubicació de la seva col·lecció privada. Un conjunt d'obres que han vingut a complementar perfectament el fons existent al Museu de Valls.

Les peces han arribat en diverses remeses, els anys 1999, 2012 i 2016. Si en un primer moment van entrar com a dipòsit, després ho han fet com a donació. La col·lecció és fruit de la seva llarga trajectòria professional i de l'amistat establerta amb els artistes. Hi destaca un conjunt importantíssim d'obra gràfica (aiguaforts, litografies, serigrafies i xilografies) realitzada en les últimes quatre dècades del segle xx, que reflecteixen les tendències dominants en aquells anys: l'abstracció, els corrents geomètrics, el pop, l'art conceptual, la recuperació de la nova figuració, els nous expressionismes, etc. En la col·lecció hi ha noms destacats de l'escena artística catalana, espanyola i internacional, com Joan Miró, Antoni Clavé, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Josep Guinovart, Perejaume, Miralda, Plensa, Chillida, Saura, Canogar, Equipo Crónica o Christo, entre molts altres.

La donació es completa amb fotografies de Joan Fontcuberta o de Toni Catany; olis de Ràfols Casamada, Joan Pere Viladecans i Yturralde; peces de Miquel Barceló, Antoni Llena, Jordi Pericot, Sempere, Amadeo Gabino, Conrad Marca-Rally o Susanna Solano. Més de 300 artistes hi són representats en aquesta col·lecció eclèctica i alhora representativa de l'escena creativa del país en els últims cinquanta anys.

### Donació de “la Caixa”

El Museu de Valls ha mantingut des dels anys noranta una bona relació amb l'Obra Social “la Caixa”, que s'ha traduït amb la materialització d'un bon nombre d'exposicions. Aquesta relació fluïda amb els seus responsables va fer que la institució pensés en el Museu en el moment de voler desprendre's de diverses obres que no encaixaven en la seva col·lecció. Concretament, es va arribar a l'acord de donació, l'any 2013, de sis obres dels artistes Francesc Camps Ribera, Pere Isern Alié, Josep Berga Boada i Josep Mompou Dencausse. Especialment interessant és l'obra de Mompou, una peça raríssima en la trajectòria de l'artista titulada *Eve et Charlot* (figura 13).



FIGURA 13. *Eve et Charlot*, 1922, de Josep Mompou, donada per l'Obra Social “la Caixa”, al Museu l'any 2013.

## **Donacions d'artistes i els seus descendents**

El Museu ha anat rebent, en els seus anys d'història, donacions d'obres per part d'artistes. Entre totes aquestes volem destacar la dels ex-membres del grup vallenc Un Nus, l'any 2009, formada per l'arxiu documental del grup i un centenar d'obres dels seus membres: Joan Cunillera, Pere Queralt, M. Teresa Sanromà, Joan Serafini i Jaume Solé. I també la donació del pintor Joaquim Chancho, l'any 2013, de sis peces datades dels anys 1962, 1996 i 1997, i les 197 obres donades per Marisa Esmatjes, entre els anys 2011-16, que cobreixen la seva llarga trajectòria.

Així mateix, s'ha enriquit amb les donacions i els dipòsits realitzats pels fills dels artistes, com en el cas de Jordi i Montserrat Mercadé, d'obres del seu pare, Pau Mercadé, o de Roser Solanic amb vint-i-cinc peces de Rafael Solanic, entre escultures i dibuixos. Finalment, cal destacar el dipòsit realitzat per Ramon Queralt de l'obra del seu pare, Josep Queralt, cartellista i dibuixant per a les arts gràfiques.

## **Fons d'art contemporani**

L'any 1985 es va iniciar la programació d'una sala d'art contemporani a Valls, la Capella de Sant Roc. Fins a l'any 2006, de cada exposició el Museu es quedava una peça per formar un fons d'art contemporani. Actualment, el fons està format per més d'un centenar de peces d'artistes com Marcel Pey, Salvador Juanpere, Joan Rom, Francesc Vidal, Vanesa Pey, etc.

Així mateix, la Fundació Ciutat de Valls ha dipositat les obres guanyadores de la Biennial de Valls / Premi Guasch-Coranty, dedicada a l'art emergent, per integrar-se al fons d'art contemporani del Museu.

## **Dipòsits de la Generalitat**

Una altra col·lecció molt important del Museu és el dipòsit d'obres del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, format per 115 peces. Les obres provenen de les adquisicions que la primera institució del país ha anat fent en els últims trenta anys. Un bon nombre procedeixen de l'antiga col·lecció Riera i la resta, del fons adquirit a la Sala Parés, a l'escultor Apelles Fenosa, als fills de Català-Roca i de la dació dels hereus de Josep Guinovart.

És un conjunt eclèctic on destaquen obres de Ramon Casas (figura 14), Ricard Canals, Joaquim Mir, Antoni Clavé, Francesc Domingo, Francesc Gimeno, Joan Ponç, Sonia Delaunay, Jaume Mercadé, Juli Gonzalez o Josep Guinovart. També hi ha un bon nombre d'escultures de Manolo Hugué, Apelles Fenosa, Enric Casanovas, Martí Llauradó i Josep Clarà i fotografies de Francesc Català-Roca i Xavier Miserachs.



FIGURA 14. *El mocador blau*, 1898, obra de Ramon Casas, dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya al Museu de Valls.

### Adquisicions

Des de fa anys, el Museu ha procurat reservar una partida anual de diners per adquirir obra. Això ha permès crear una col·lecció fotogràfica que la institució no tenia. El primer objectiu fou preservar les obres de Pere Català Pic, a finals dels anys noranta i principis dels 2000. L'adquisició d'aquestes obres a la família ha permès al Museu ser la institució de referència del fotògraf (figura 15). Posteriorment, l'adquisició de gairebé tota la col·lecció fotogràfica de l'extinta Xarxa Cultural, i de diverses donacions, ha confegit aquesta col·lecció fotogràfica, amb obres de Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Oriol Maspons, Joan Colom, Ricard Terré, Pilar Aymerich, Humberto Rivas, Pere Formiguera, Toni Catany, Joan Fontcuberta, Manel Esclusa, Ferran Freixa, etc.

Però no només s'ha adquirit fotografia, sinó tot tipus de disciplines: pintura, escultura, dibuix, obra gràfica o vídeo, d'autors com Jujol, Clarasó, Urgell, Sacharoff, Obiols, Mallol, Brotat, Todó, Perejaume, Pep Duran, Canogar, Serra de Rivera, Artigau, etc.

### Epíleg

Com hem vist, el projecte de fer un museu a Valls va ser lent i laboriós, va trigar molts anys a materialitzar-se. Però va ser realitat gràcies a l'entusiasme dels seus mecenes i del grup d'artistes locals, que se'l van fer seu; més que no pas per



FIGURA 15. Publicitat de la casa Cinzano, realitzada per Pere Català Pic, adquirida pel Museu de Valls.

la voluntat de l'administració municipal, titular del Museu. Això explica el seu decanament cap al món de l'art.

D'altra banda, és una col·lecció de col·leccions, marcada pel tarannà dels seus donants i aprofitant les oportunitats que s'han presentat, sense una planificació prèvia i ben estructurada. Un aspecte que s'ha intentat palliar, mínimament, en els últims vint anys, amb una política d'adquisicions per recosir i complementar les donacions rebudes.

És un museu local, que depèn de l'administració municipal; però la seva col·lecció i la seva vocació és d'àmbit nacional, centrada en mostrar i explicar l'art català, des de finals del segle XIX fins a l'actualitat, fo-

nementalment, però amb incursions a l'art barroc.

En definitiva, és una institució impulsada per la societat civil amb el concurs de l'administració, com tantes d'altres creades al nostre país, i que dibuixen la realitat patrimonial de Catalunya.

## Referències bibliogràfiques

- «Ajuntament» (1915). *Pàtria*, 31-7-1915, pàg. 3.
- «Ayuntamiento» (1916). *La Crònica de Valls*, 28-10-1916, pàg. 3.
- CAMPS, Teresa (1996). *Dr. Estil·las, col·leccionista d'art*. [Valls:] Museu de Valls, Ajuntament de Valls.
- MARTINELL, Cèsar (1916a). «La Biblioteca Popular 1366. 1966?». *Crònica de Valls*, 21-10-1916, pàg. 1.
- (1916b). «Els museus d'art local». *Crònica de Valls*, 16-12-1916, pàg. 2.
- (1965). «El anhelado museo y su gestación laboriosa». *Cultura*, gener, pàg. 2-4.
- «Noves» (1936). *Cultura*, gener, pàg. 15.
- «Noves» (1936). *Cultura*, agost, pàg. 12.
- «Pòrtic» (1937). *Cultura*, abril-maig, pàg. 1.
- ORS, Eugeni d' (1916). «Museus locals d'art». *Crònica de Valls*, 23-12-1916.
- ROM KADA, [s.n.] (1935). «Fóra possible muntar un museu a Valls?». *Cultura*, maig, pàg. 4.
- «Una obra de cultura» (1909). *La Crònica de Valls*, 17-4-1909, pàg. 1-2.

# Pompeu Gener. La pulsio colleccionista d'un dandi desclassat

FRANCESC QUÍLEZ

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Pompeu Gener i Babot (Barcelona, 1848-1920) fou un dels personatges més heterodoxos i polifacètics del seu temps, un *rara avis* dintre del context social català de finals del segle XIX. En l'exercici de la seva versatilitat, el perfil professional de Gener dibuixa una varietat d'ocupacions, entre les quals podem esmentar les següents: literat, poeta, assagista, periodista, autor teatral i pseudofilòsof.

La seva trajectòria es caracteritza per l'elaboració d'una pràctica humanista efectuada a partir d'un corpus ideològic distanciat de quelcom normatiu, dotat d'una originalitat singular que el corona com un dels individus més excepcionals del seu temps.

Malgrat no entrar a detallar tots els elements que en defineixen la seva producció i el seu pensament, ja que aquesta no és la intenció d'aquest estudi, bé en cal destacar com a l'element més determinant d'aquests la influència rebuda del positivisme francès, que el fa esdevenir un profeta notori d'aquest corrent en terres catalanes. En aquest sentit, al llarg de la seva trajectòria el seu marcat caràcter nacionalista prendria la figura de l'intel·lectual com un element preponderant dintre de l'atzucac regeneracionista, les bases del qual es trobarien en el mateix esperit modernista, que hauria de renovar la societat catalana.<sup>1</sup>

1. L'autor vol expressar la seva gratitud a Mireia Berenguer, per la seva acostumada generositat i, molt especialment, a Aleix Roig, pel seu entusiasta suport a fer realitat aquest article.

Sobre els posicionaments intel·lectuals i polítics als quals s'adherí Pompeu Gener i el seu paper en el desenvolupament del nacionalisme català finisecular vegeu: Vall, 2012.



A la suma de la totalitat del seu corpus teòric, també hi cal afegir una adhesió envers els preceptes propis de l'esteticisme utilitarista, a més d'una gran influència del pensament nietzschia, del qual se servirà reiteradament a l'hora de proposar una actitud atrevidament deslligada de quelcom excessivament convencional.

Contràriament, cal assenyalar que el literat pecaria d'erigir bona part del seu ideari a partir d'un compendi teòric poc estructurat i de recórrer sovint a «citacions prestades». A més a més, bé n'hem d'assenyalar una manca d'originalitat constant a l'hora d'aportar elements propis, fins a convertir bona part de la seva producció en una mescla excessivament desordenada i amb una acusada tendència a la pràctica del plagi.

No ajuda a engrandir la seva figura una tendència desproporcionada a explicar fantasiosament aspectes irrealment de la seva vida, sobredimensionant reiteradament les seves virtuts i gestes, amb les quals crea un personatge fictici capaç de destronar al real. Amb tot, el literat s'esforça per construir la seva imatge a partir d'una cosmovisió en la qual esdevenia el paradigma del dandi aventurer. Bona mostra del seu ego es palesa en una actitud narcisista, qui sap si inclús sovint amagant amb la seva autocomplaença les inseguretats pròpies de qui anhe-la la constant atenció de coneguts i estranys. Aquesta excessiva fixació envers

la pròpia imatge a transmetre es traduí també en un reiterat impuls que el portà a retratar-se en un gran nombre d'ocasions, tal com veurem amb detall més endavant. La pompositat dels seus atributs i indumentària, més encara quan les fotografies són fetes en ocasions en què aquest es disfressa, mostren un Peyus satisfet de si mateix (figura 1).

Aquest posat només es desdibuixa en els últims retrats, aquells en els quals, ja relegat a un total ostracisme, titubeja en aferrar-se amb el seu llenguatge corporal a la glòria del passat, tot deixant entreveure en els seus ulls una mirada melancòlica sabedora de les misèries dels seus darrers dies (figura 2).

Tanmateix, malgrat les seves ombres, esdevé una figura que s'ha de rei-



FIGURA 1. Pompeu Gener disfressat. Foto Pau Audouard (1888-1892). AFB.

vindicar per la seva capacitat de pre-figurar des de la seva extravagància les característiques del bohemí desclassat, apostant per una actitud provocadora, àcrata, transgressora i irreverent.

Precisament, aquest tarannà el convertí en un precedent, i alhora un referent, del nucli fundador del modernisme, és a dir, Ramon Casas (1866-1932), Santiago Rusiñol (1861-1931)..., així com també de la segona generació, dintre de la qual es troba, entre altres, un joveníssim Pablo Picasso (1881-1973) (figura 3a i 3b).

En el recull de les seves memòries, el mateix escriptor dedica un extens apartat a la seva relació amb el gran pintor modernista Ramon Casas, la qual afirma que sorgí ja durant la infantesa, fruit de l'amistat que mantenien les seves mares, fins al punt que arriba a considerar l'artista com un germà petit. A aquest li atribueix la capacitat d'esperonar-lo a l'hora de mantenir l'in-

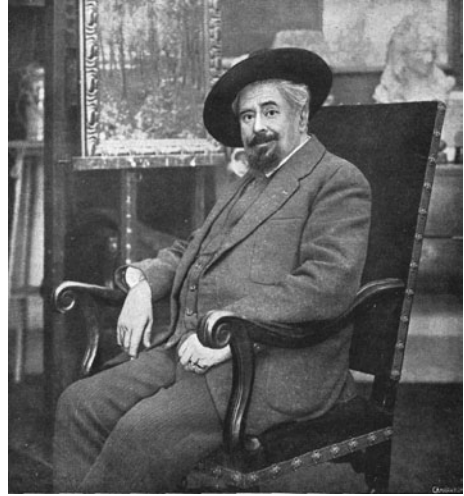


FIGURA 2. Pompeu Gener a l'estudi de Pere Casas Abarca. *Nuevo Mundo*, 19-11-1920.



3a



3b

FIGURA 3a i 3b. Pablo Picasso. *Autoretrat, esbossos de Pompeu Gener i Oriol Martí i altres croquis (detall)*, Barcelona, 1899-1900. Museu Picasso, donació de l'artista, 1970, MPB 110.676.

terès per les arts i la bellesa en els moments en què el literat sembla abandonar-se. Ambdós compartiren un gran nombre d'experiències, des de la joia dels viatges i les festivitats fins als moments de desesperació. Present inclús en el dia del bateig de l'artista, Gener va veure créixer el futur geni, que ja destacava en la seva etapa infantil per un impuls fervorós envers l'observació de la bellesa present en la natura. A més a més, en descriu com els elements que definirien la modernitat d'arrel burgesa ja varen atreure Casas durant la seva adolescència, en què excel·lia la seva afició envers els esports, sobretot el ciclisme.<sup>2</sup>

Evidentment, l'escriptor no obvia les referències sobre el talent artístic del seu amic, recorrent a quelcom anecdòtic i descrivint el seu pas per l'Acadèmia. Interessat, però, pel seu vessant més lliure, aquell en què l'artista sembla confluïr amb l'ideal modern que encarnaven les dues figures, Gener es recrea quan descriu les sortides que aquest feia amb la seva bicicleta per tal de dibuixar els indrets desitjats. Anant un pas més enllà, la importància que es dona als viatges es veu prefigurada per aquesta actitud, la del poètic *flâneur* baudelairià que, en el cas del barceloní, convergeix amb la del plenairista que es desplaça a pedalades avituallat amb els pinzells i el desig voraç de plasmar el món que l'envolta. Més endavant, les estades a París acabarien de donar forma a aquest esperit, que aniria un pas més enllà per tal d'acabar concretant-se en la figura del bohemí cosmopolita.

Com bé hem dit, aquest seria un model del qual en Peyus esdevindria un pioner, deixant la seva irradiació una petjada definitòria en la figura de Ramon Casas. No obstant, tal com avança el mateix escriptor prèviament, aquest tarannà sembla trobar una certa retroalimentació en diversos episodis, que tracen en els dos casos línies paral·leles que els portaren a expandir el seu univers més enllà de la realitat que els subjugava.<sup>3</sup>

Tornant a la figura d'en Pompeu Gener, s'ha de dubtar de si el seu ego se sustentava realment, més enllà del substrat vertader, a partir de la invenció delirant dels seus relats. Pompeu era conscient de la seva realitat, però no per això renuncià a explotar quelcom grotescament imaginari, i com l'actor que interioritza la mentida, fou capaç de crear un paper que, molt sovint, el va superar a si mateix, fins al punt d'esdevenir un personatge grotesc. I és en aquesta frontera desdibuixada, entre quelcom verídic i la fallàcia, entre la certesa i

2. Sobre els elements que definiren el concepte de modernitat en la figura de Ramon Casas vegeu: Pinós, 2016; Domènech i Quílez, 2016: 16-20.

3. Pompeu, 2007: 85.

l'exageració deliberada, i per què no, entre la raó positivista i el somni esteticista, en què Gener va ser feliç creant una imatge alterada de si mateix sobre la qual referenciar-se. Contràriament al que podria semblar, també és en aquest espai incert, en el de l'exageració, on les certeses de la seva activitat es fan més patents.

Així doncs, l'extrafolària hipèrbole no embrutaria pas la seva sapiència, ans al contrari, l'ajudaria a sobresortir i a ser reconegut pels prohoms del seu temps. En efecte, la visió que els altres tenien del barceloní era generalment permissiva envers la seva qüestionable inventiva, sovint referint-s'hi de manera humorística, sense restar-li importància al seu llegat humanístic i al seu caràcter autènticament bohemí.<sup>4</sup>

El binomi heterodox compartit amb Apelles Mestres (1854-1936), un dels altres intel·lectuals dignes de ser reivindicats, atesa la seva condició d'artista bohemí i precursor dels posteriors moviments artístics més moderns, també es defineix, com bé explicarem amb més detall posteriorment, en la seva afició envers el colleccionisme. Avancem, però, que aquesta filia és també un ingredient més dels que defineixen la complexitat del personatge. Especialista en armes i armadures antigues, les fotografies conservades al fons de la Junta de Museus, a l'Arxiu fotogràfic de la Ciutat de Barcelona, ens mostren reiteradament el literat disfressat amb diverses indumentàries.

Seguint aquest model d'inspiració, acostumava a presentar-se a si mateix vestit amb robes i sables de caire orientalista, així com també amb els atributs propis d'un cavaller del segle XVI, emulant la figura del marquès de Pescara (figura 4).

En consonància, el malaurat Carles Casagemas (1880-1901) prendria aquests atributs per tal de plasmar el seu rostre en una representació del comte-

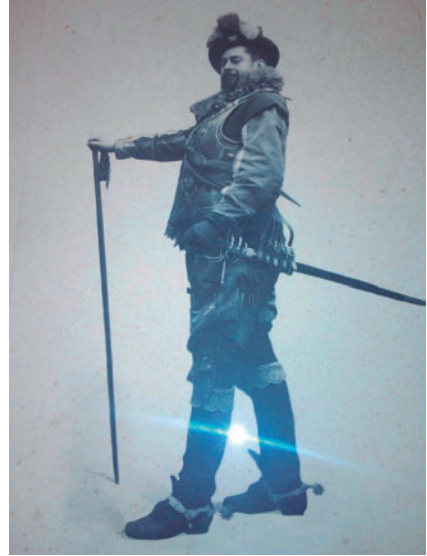


FIGURA 4. Pompeu Gener disfressat de «Marquès de Pescara» en el Ball dels Artistes, 1889. Foto Napoleó - Reproducció a l'almanac de *L'Esquella de la Torratxa*, 1890.

4. Castro, 1920.



FIGURA 5. Carles Casagemas. *Pompeu Gener com a comte-duc d'Olivares*, ca. 1899, MNAC 006790-D.

duc d'Olivares retratat per Diego Velázquez (1599-1660), un dibuix de l'artista que forma part de la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (figura 5).<sup>5</sup> Aquesta darrera indumentària la va emprar el literat durant el Ball dels Artistes al Teatre Líric, en la qual també participaren, entre altres, el mateix Casas amb un vestit de cavaller medieval; l'arquitecte Elies Rogent (1821-1897) com a plebeu, o el pintor i militar Cusachs (1851-1908), amb la roba de servei dels caçadors d'Àfrica. Tots ells foren retratats pel fotògraf Napoleó.<sup>6</sup>

S'ha de fer un breu parèntesi per poder parlar d'aquest esdeveniment extraordinari organitzat pel Círculo Artístico de Barcelona, capaç d'aglutinar els millors artistes del moment i atan-

sar-los al públic, més enllà de les trobades entre els murs de la Sala Parés i els grupuscles repartits entre les diferents tertúlies barcelonines. El cronista i dibuixant Josep Lluís Pellicer (1842-1901) en descriví quelcom, assenyalant l'herència rebuda de part dels balls de *La Paloma* i *El Gavilán*, entenent que el mateix caràcter de les disfresses i de l'elaboradíssima escenografia desplegada sobre la sala del Teatre Líric esdevenia una complexa obra d'art col·lectiva en si mateixa, en què era present un ric desplegament en el qual es trobaven elements magnífics com la decoració pictòrica de Francesc Masriera (1842-1902), la monumental escalinata projectada per Rogent i Vilumar, la qual se sustentava sobre les cariàtides en forma de pulcinella i arlequí esculpides per Enric Clarasó (1857-1951) o els àngels als qui donaren forma Llimona (1864-1934) i Carbonell (1850-1927).

5. A mode d'introducció envers la seva relació amb el cercle modernista vegeu: Quílez, 2016. La identificació del personatge històric suplantat per Pompeu Gener, en el dibuix de Casagemas (MNAC/GDG 6790 D), va ser obra d'Eduard Vallès. Vegeu, Vallès, 2014.

6. Vegeu *La Vanguardia*, 23-4-1889, pàg. 1-2. Sobre el fenomen d'irradiació d'aquest tipus de pràctiques, vegeu: Domènech i Quílez, 2016: 98-128.

La totalitat de la sala s'embolcallava entre els arranjaments florals realitzats per Oliva (1842-1906) i un gran repertori de teles, canelobres, gerros..., cedits per alguns dels prohoms del moment. Malgrat no esplaiar-nos amb aquests, cal que hi considerem els tapissos humorístics realitzats per Santiago Rusiñol i Ramon Casas, dotats d'una gran qualitat artística i sobretot d'una afilada suspicàcia. Per últim, hem de destacar la col·lecció d'armadures de Josep Estruch (1844-1924), la qual —com bé explicarem més endavant— tindria una importància reeixida posteriorment sobre la faceta colleccionista d'en Pompeu Gener.

Tornant, doncs, al nostre personatge, en aquell acte multitudinari que esdevé una referència ineludible per als qui estudiïn les formes d'oci de la burgesia del moment, Pompeu Gener destacà amb la seva indumentària, fins al punt de ser elogiat pel mateix Pellicer en la seva crònica. Vestit com el marquès de Pescara a la batalla de Pavia, no va escatimar en detalls i rigor. Sempre protagonista, el literat esdevenia amb el seu tarannà el centre de totes les mirades i el referent que s'havia d'admirar.<sup>7</sup>

La pràctica de la disfressa era una de les aficions més generalitzades entre els artistes de l'època. Es tractava d'una diversió que tenia un alt component de transgressió social i es podia entendre com un gest de provocació de caire lúdic, destinat a subvertir els valors i les convencions morals burgeses.

Tant ell com Apelles Mestres esdevenen els grans pioners del modernisme. Al capdavant, més enllà de la dinàmica creativa, els dos polifacètics personatges també van mantenir un alt lligam d'amistat, tal com palesa l'existència d'un dels primers retrats caricaturescos de Gener (MNAC/GDG 51384 D), fet per Mestres i en el qual, a partir de la inscripció *Peyo*, que hi figura al peu del retrat, es pot observar l'existència d'un vincle afectiu entre tots dos (figura 6). Es tracta d'una producció primerenca, que podem datar d'entre 1870 i 1878, si observem l'aspecte jove del protagonista. En aquest sentit, el seu comportament extravagant es convertiria en un model a imitar.

No resulta estrany, doncs, que la seva figura fora immortalitzada pel mateix Ramon Casas, i que aparegués representat amb els seus atributs més característics en un dels retrats (MNAC/GDG 26928 D) que componen la magnífica sèrie de dibuixos que el pintor realitzà, conservats al Gabinet de

7. La sèrie d'articles escrits per Pellicer, 1889: 1 descriuen amb una gran eloqüència i detall, amb un brillant acompanyament gràfic, la magnífica festa. Així, la capacitat cronista del mateix Pellicer s'enalteix en aquest, i tant el text com les seves imatges són una joia periodística que s'ha de destacar quant a l'aspecte formal.



FIGURA 6. Apelles Mestres. *Àlbum de temes diversos «En Peyo»*, ca. 1870-1878, MNAC/GDG 51384-D.

Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. S'hi descriu la seva figura grassoneta, la seva barba i el bigoti recargolat cap a dalt, el seu barret xamberg, la capa i el bastó, elements que el dotaven d'una presència inconfusible. Tots aquests atributs van contribuir a configurar una imatge estereotipada del personatge i, en certa manera, van ser una de les causes que explicarien l'aparició d'un gran nombre de composicions de similars característiques (figura 7).

Pompeu va desvetllar l'interès dels més importants dibuixants i caricaturistes de l'època, i va esdevenir una mena d'ídol fetitxista per a un gran nombre d'artistes. De fet, ell mateix en va fer un ús propagandístic i proselitista de la seva imatge, explotant els trets més ridículs i els aspectes més caricaturescos,

conscient que aquesta manera de cridar l'atenció era l'única possibilitat que tenia de sentir-se viu.

En consonància amb l'ambient del moment, la seva imatge es veuria caricaturitzada —això sí, des de la fraternitat i el respecte mutu— recurrent als aspectes més divertits del personatge que va crear al voltant de la seva persona.

Físicament, no era casual que també es constatés de manera reiterada el seu aspecte característic. En aquest sentit, la seva constitució es tornà amb el pas del temps cada cop més grassa. Lluny de l'enuig, el dandisme de Gener l'induí a mostrar-se sempre com un *bon vivant*, fent-ne broma inclús d'aquesta condició quan la seva situació esdevingué més precària, tot demostrant, més enllà d'aquesta reiterada exageració, un sentit de l'humor que, quan escau, també esdevé àcidament punyent amb el seu ego.<sup>8</sup>

Sintetitzant-ne els elements més característics, de nou el mateix Ramon Casas també el representà en forma d'ombra xinesa, generant un perfil mono-

8. [Caballero Audaz], 1916: 23-24.

crom d'inconfusible identificació (MNAC 251681) (figura 8).

Del seu epistolari, conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, se'n pot deduir una excel·lent amistat amb el pintor barceloní. En una de les cartes intercanviades, el pintor sol·licita a Gener veure les obres que decoraven Els Quatre Gats, és a dir, el Tàndem i l'Automòbil, fets pel mateix pintor i que avui es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Sembla ser que la voluntat de l'artista requeia en la possibilitat d'adquirir-les per a ell mateix, possibilitat des de la qual no es pot deduir si l'escriptor n'era el propietari o bé si n'havia d'esdevenir un intermediari. Malauradament, no se'n coneix cap resposta a aquesta missiva, atès que l'escriptor morí aquell mateix any.<sup>9</sup>

L'íntima amistat que els unia, més enllà d'aquest episodi, es fa més que evident prèviament en la sincera invitació de l'afamat artista, en la qual s'avenia a proposar al literat que es traslladés si ho desitjava amb ell al monestir de Sant Benet de Bages, propietat situada al terme municipal de Sant Fruitós del Bages, que havia estat adquirida per la família del mateix Casas i rehabilitada de la mà de l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch (1867-1956).<sup>10</sup>

Caricatura i estereotip s'entremesclen, i el fan esdevenir, doncs — satisfet de la seva imatge —, el paradigma del dandisme i l'extravagància.

La seva fama inclús travessà l'Atlàntic Així, el gran poeta nicaragüenc Rubén Darío (1867-1916) se'n desfeu en elogis i en mantingué sempre un alt grau de reconeixement en terres americanes, en les quals l'obra *La Muerte y el Diablo* gaudí d'una gran acollida.<sup>11</sup> La llegenda de Gener i la bohèmia modernista



FIGURA 7. Ramon Casas. *Retrat de Pompeu Gener i Babot, «Peius», ca. 1897-1899*. MNAC 026928-D.

9. *Carta de Ramon Casas a Pompeu Gener*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 22 de gener de 1920. AHCB3-092/5D34 - Caixa 9.

10. *Carta de Ramon Casas a Pompeu Gener*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 21 d'octubre de 1913. AHCB3-092/5D34 - Caixa 9.

11. Montaner, 1920: 12.





FIGURA 8. Pompeu Gener. *Ombres xineses per al teatre d'«Els Quatre Gats»*. Ramon Casas i Josep Meifrèn, ca. 1897-1898. MNAC 0251681-000.

barcelonina a les terres americanes seria un tema recurrent: i seria la tríada composta pel mateix Gener, Ramon Casas i Santiago Rusiñol el paradigma d'aquest fenomen.

Reiteradament, al tractar la figura del literat es destaca la irradiació rebuda per l'epicentre parisenc, de manera similar a com succeeix en descriure's l'activitat dels seus homòlegs pintors. Així doncs, Pompeu Gener esdevé per a la premsa un element vivaç que, de manera hàbil, ha sintetitzat els elements propis del coneixement del seu temps, donant-los una mirada única gràcies a la panoràmica pròpia d'un ésser cosmopolita i rodamón de mena.<sup>12</sup>

Malgrat les seves valoracions positives, també el seu vesant més fosc —aquell subjecte al seu tarannà fantasiós, desordenat i sovint mancat de rigor—, suscitaria tot un seguit de desavinences pel que fa a la crítica.<sup>13</sup> Tot i així, el català passaria a la història per aquell triomf de joventut que tanta glòria li proporcionà i del qual tantes vegades n'estiraria el fil *La Muerte y el Diablo*, prologada pel seu admirat Emile Littré (1801-1881), l'obra clau de la seva producció per la qual sempre seria recordat.<sup>14</sup>

### Els darrers anys: entre la mitificació i l'ostracisme

Els darrers anys de la vida de l'escriptor varen discórrer sota la llosa d'una situació cada cop més precària.

En l'entrevista realitzada per al mitjà madrileny *La Esfera* durant aquest període fa palès les penúries finals en les quals visqué. En aquest sentit, el mateix text s'inicia advertint la voluntat de Gener d'entrevistar-se a l'estudi de Pere Casas Abarca (1875-1958), qui serví d'enllaç entre l'entrevistat i el periodista, o en algun altre lloc que no fora la seva pròpia casa. Seguidament, el

12. *Caras y Caretas: semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, 31-8-1907, núm. 465, pàg. 64.

13. Montaner, 1920: 12.

14. Fernández, 1920.

desenvolupament de tota l'entrevista esdevé un plany del mateix literat envers la nostàlgia de les vivències passades. Al parlar d'aquestes, s'hi adverteix de nou la hipèrbole, que apella inclús al relat de la seva suposada infantesa veneciana o a una dilatada situació sentimental amb Sarah Bernhardt (1844-1923). Mantenint-se en la fantasia del seu passat idealitzat, en el qual, segons el seu relat, hauria estat el paradigma del dandisme, plasmava el seu present amb cruesa i recança, relegant qualsevol triomf, real o imaginari, de la seva joventut envers la solitud, la vellesa i la pobresa.<sup>15</sup>

No obstant això, tampoc no podem menystenir l'existència d'imatges, fotografies dedicades, que avalarien la relació que l'escriptor va mantenir, no només amb l'actriu Sarah Bernhardt (figura 9), sinó també amb una altra de les muses de l'època, la ballarina Carmen Tórtola de València (1882-1955), de qui l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva una fotografia dedicada a Gener.



FIGURA 9. Fotografia de Sara Bernhardt (París, 1844-1923) dedicada a Pompeu Gener, 1885 (?). AFB.

Totes aquestes imatges palesen l'afició de l'escriptor per la fotografia, convertida en una eina utilitzada per alimentar un comportament egocèntric i egòlatra.

Dit això, entenem, doncs, la figura de Pompeu Gener com la d'un element dissonant dintre del context de la Catalunya de finals del segle XIX. Qui s'aven-

15. [Caballero Audaz], 1916: 23-24.

turi a estudiar-ne la seva realitat bé podria caure en el parany de veure'n només la part negativa d'aquest, la del tastaolletes fantasiós, egocèntric i ampullós.<sup>16</sup> Contràriament, cal reivindicar-ne la seva influència en l'àmbit literari, així com també aquesta heterodòxia que esdevindria reveladora per a la bohèmia modernista. En aquest cas, però, ens centrarem particularment en la seva tasca com a col·leccionista i com a expert pioner en matèria patrimonial.

## Velleïtats i aficions artístiques

Entre les nombroses inquietuds que despertaren l'interès de Pompeu Gener, la pràctica artística sembla que n'ocupà un lloc preponderant. Encara més, aquest afany el va empènyer a ingressar l'any 1868 a l'Escola de Belles Arts de Barcelona,<sup>17</sup> on estigué matriculat fins al 1870 en l'assignatura de Colorido y Composición.<sup>18</sup> Durant aquest periple, coincidiria amb algunes de les figures que acabarien tenint més pes dintre de la història de l'art català, com bé n'és el cas, per citar-ne alguns dels exemples, de Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Antoni Fabrés i Costa (1854-1938) o Simó Gómez Polo (1845-1880).

Altrament, també en cal destacar la seva adhesió al grup que signà l'opuscle «Al Público» l'any 1870. Aquest era un manifest d'un seguit d'alumnes que es rebel·laren contra el programa pedagògic que imperava a l'acadèmia i el seu sistema de pensions. Entre els altres deixebles que qüestionaren els principis imperants a la institució, s'hi troben alguns noms preponderants dintre de les arts catalanes, com Josep Durán (1849-1928), Josep Lluís Pellicer, Francesc Torrescassana (1845-1918), Modest Urgell (1839-1919) o Arcadi Mas i Fontdevila (1852-1934).<sup>19</sup>

Aquest acte de dissidència, el fet de posar en entredit el model acadèmicista, esdevé un element simptomàtic d'aquest període canviant, no només en l'àmbit artístic, sinó també en el context social global. Amb la seva ad-

16. Tot i tractar-se d'una biografia novel·lada, resulta molt recomanable la lectura de la novel·la de Juan Miñana *El cielo de los mentirosos*. Es tracta d'una aproximació molt acurada a la figura de Pompeu Gener i al context històric i social del seu temps.

17. *Enseñanza de Pintura Escultura y Grabado. Curso de 1868 a 1869. Colorido y Composición*. Arxiu Reial de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

18. *Curso de 1869 a 1870. Pintura, Escultura y Grabado. Registro interino de matrícula*. Arxiu Reial de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

19. 'Al Público', 1870. Arxiu Reial de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

hesió, l'escriptor sembla mostrar ja en una època molt primerenca el seu caràcter àcrata, personalitzant en el seu individu la metamorfosi del seu temps.

Deixant de banda aquest episodi, el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un total de dotze treballs que testimonien l'experiència del barceloní en el camp de les arts visuals. Amb tot, aquestes obres, atesa la seva escassa significació, no permeten dibuixar una personalitat artística prou sòlida i formada, i encara menys en podem trobar elements que ens ajudin a valorar el seu estil o les possibles influències que rebé.

Tot i així, contràriament al que hom podria pensar, el seu interès per la pintura no fou una mera aproximació, fruit d'un desig fugaç d'adolescència i joventut. Així doncs, la seva activitat es perpetuaria fins al lllindar dels trenta anys. No obstant, ens veiem en l'obligació de no sobredimensionar la importància artística d'aquestes creacions, malgrat contenir un gran interès documental.

Per la seva originalitat, cal destacar un dibuix (MNAC/GDG 7292 D) realitzat pel mateix Gener amb dedicatòria envers Ignacio Anzizu inclosa, en el qual es reproduïx a mode de *trompe-l'oeil* una espècie de collage, *avant la lettre*, compost per fragments de cartes, còpies de gravats, pàgines de manuals de farmàcia o medicina i retalls de diari. Es tracta d'una obra força original, una mena de *divertimento*, que per la data que figura a la capçalera del diari dibuixat, *El Telégrafo*, podria situar-se a l'entorn de l'any 1868 (figura 10).

Sembla ser que un altre exemplar que plausiblement seria fruit de la seva pulsio artística correspon a un dibuix (4772) caricaturesc on es representen dues figures vestides d'època i armades amb un punyal, per testimoniar la cosmovisió recurrent de l'imaginari de l'escriptor. Canviant de tipologia, sobresurt en pintura un *Cap de noia* (45274), una obra, signada i datada del mes d'abril de 1873, en la qual —malgrat la seva execució limitada—, hi podem intuir els trets propis de la seva praxi artística. D'altra banda, bé en cal destacar un petit oli titulat *Port de Venècia* (14502), el qual ens sorprèn per la seva datació. Respecte a aquesta, la pertinent inscripció en situa la seva producció a l'any 1855, un fet inversemblant, ja que Gener, en un exercici de precocitat insòlita, l'hauria realitzat amb tan sols set anys. Segurament, aquesta era una més d'entre tantes fanfarronades.



FIGURA 10. Pompeu Gener. *Composició*, ca.1868-1878. Guaix, tinta, tremp a la cola, pastel i llapis grafit sobre cartolina. Antic fons del Gabinet de Dibuxos i Gravats, MNAC 007292-D.

En conclusió, aquest interès per la pràctica artística s'ha d'entendre a partir d'aquest tarannà multidisciplinari que definí la trajectòria vital de Pompeu Gener, sota un ideal pròxim al de l'home renaixentista.

### **L'afició colleccionista**

Sota una línia similar, procedim, doncs, a descriure el motiu del nostre estudi, és a dir, l'afició de Pompeu Gener com a colleccionista. L'aportació de Pompeu Gener en el camp del colleccionisme català és modesta. Tot i així, aquest és un vessant de la seva realitat que cal definir amb precisió, ja que testimonia bona part de la seva singular personalitat i de l'ambient cultural en què es trobava. Heretant els preceptes propis de l'artista-colleccionista, el seu cas respondria a una visió eclèctica i heterogènia, en la qual faltaria algun tipus de programari o d'orientació, i que optaria per una acumulació desordenada que no se sotmet a cap criteri especialitzat. Aquest tarannà entra en total consonància amb el seu recorregut vital i humanístic, és a dir, el diletantisme variat, allunyat de l'erudició del *connaisseur*, i esdevé una traducció arqueològica de la seva multidisciplinarietat humanística.

Consegüentment, aquesta sapiència allunyada de l'especialització li va proporcionar una visió cultural àmplia, que fou molt valorada, fet pel qual la seva fama d'expert seria molt reconeguda.

Contràriament a quelcom expressat prèviament, bé hi hagué una tipologia que trencà la norma i en la qual Pompeu Gener es va sentir atret fins al punt d'esdevenir-ne tot un expert. Ens referim, doncs, a les armes i els diversos objectes bèl·lics.

Com a mostra d'aquest interès pel colleccionisme, el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva una part del llegat deixat per Gener als museus barcelonins, després de morir, l'any 1920. Entre els objectes que formaven part de la seva col·lecció, en destaquen les vuitanta-cinc obres, entre pintures i dibuixos, que s'hi conserven. Aquest conjunt ingressà com a part de l'esmentat llegat l'any 1920: hi predominaven majoritàriament els exercicis acadèmics. Així doncs, s'hi conserva un ampli repertori d'estudis anatòmics, dels quals sembla força probable que aquells amb autoria desconeguda fossin realitzats per ell mateix. Altrament, sembla plausible pensar que la majoria d'aquests podrien ser obsequis dels seus amics. En aquest sentit, entre tot el conjunt s'identifica en una de les produccions (MNAC/GDG 7589 D) una signatura que podria pertànyer al pintor Vicenç Borràs (1867-1945). Per apro-

ximació estilística, també li podríem atribuir, al mateix Borràs, tres dibuixos més, estudis acadèmics (MNAC/GDG 4773, 7585 i 7586 D), que, a diferència de l'anterior, estan sense signar (figura 11).

Més substancials artísticament són altres elements que s'hi conserven, com el petit oli efectuat sobre metall pel singular paisatgista Modest Urgell (1839-1919), anomenat *Esbós de paisatge amb figura* (MNAC 10195-000). No entrarem a detallar les similituds entre els dos personatges, ja que el mateix Modest Urgell ha de ser considerat també com un dels artistes amb una personalitat més heterodoxa d'entre els que cohabitaren el panorama català durant la segona meitat del segle XIX i el segle XX, tarannà que evidencia les semblances amb Pompeu Gener. Més enllà d'aquesta anècdota, el cert és que aquest ric estudi, malgrat la seva aparent senzillesa, ha esdevingut per la seva sintètica concepció i àgil definició una de les peces més valorades d'entre les que defineixen el paisatgisme realista català (figura 12).

No podem obviar, dintre dels olis del seu llegat, l'interessant bust femení ofert per Alexandre de Riquer (1856-1920). De factura solta i resolutive, la poètica de la imatge manté el tarannà propi de les belles dones simbolistes que de manera tan reiterada foren un motiu recurrent de la producció del pintor (MNAC 12028-000).

Seguint en la seva donació pictòrica, cal remarcar el llenç *La gelera* de l'artista valencià Enric Cuñat (1883-1859). Signat i datat del mes de maig de l'any 1919, la poètica que es desprèn del llenç entra en consonància, malgrat la tardança de la seva realització, en alguns dels aspectes que definiren la producció paisatgística simbolista, que s'evidencia en l'expressivitat lumínica del crepuscle (MNAC 11346-000). Sens dubte, som davant d'una obra molt original d'un creador força desconegut, del qual les col·leccions del Museu Nacional només conserven aquesta composició (figura 13).



FIGURA 11. Anònim. *Estudi d'una mà i cap femení*, s/d. Llegat de Pompeu Gener, MNAC 007589-D.



FIGURA 12. Modest Urgell (1839-1919). *Esbós de paisatge amb figura*, ca. 1880-1900. Oli sobre metall. Llegat de Pompeu Gener, 1920, MNAC 010195-000.



FIGURA 13. Enric Cuñat. *La gelera*, 1919. Oli sobre tela. Llegat de Pompeu Gener, 1920. MNAC 011346-000.

Altrament, també hi trobem alguns estudis anatòmics, com l'elusiu a la figura del déu Bacus (MNAC 8273) o un nu acadèmic de mig cos, el qual malgrat no destacar per la seva virtut tècnica, sí que esdevé interessant per la seva distribució compositiva i l'escorç que se'n deriva (MNAC 8270).

No obstant, hem de lamentar la desaparició de la tela més celebrada d'entre totes les donades pel literat Pompeu Gener. Ens referim a l'oli *Cavallers nòrdics de la primera meitat del segle XVII assaiguts entorn una gran taula*. Malgrat l'anonimat de la peça, aquesta se situa entre els segles XVII i XVIII, i és un clar exemple del tipus de retrat corporatiu que tan àvidament fou produït per tal de satisfer la demanda de la burgesia gremial del nord d'Europa. Tot i desconèixer on es troba actualment el llenç, les fotografies que se'n conserven en revelen una notable qualitat. D'aquí se'n fa palès que l'acte de generositat de l'escriptor no recaigué solament en la donació de peces menors, un element d'elogi aquest que s'ha de ressaltar (MNAC 11334-000). Tanmateix, tampoc no podem desestimar, com una hipòtesi més versemblant, que en realitat la peça que va ingressar, l'any 1920, formant part del llegat de Gener, fos la fotografia i no pas la tela (figura 14).

Precisant, en l'aportació rebuda per part dels seus dibuixos s'evidencia, per sobre de la qualitat, una àmplia varietat. Així doncs, d'una banda hi podem trobar caricatures esquemàtiques (MNAC 4772-D) i estudis acadèmics anònims en consonància amb els mencionats prèviament. (MNAC 4773-D03), (MNAC 7544-D), (MNAC 7545-D), (MNAC 7546-D). Amb un tarannà diametralment oposat, hi trobem els estudis decoratius efectuats per Antoni Rigalt i Blanch (1861-1914). Aquests corresponen a un projecte d'una porta de ferro forjat (7210-D), el projecte d'un receptacle ceràmic per a un jardí (MNAC 7211-D) i la representació d'un gerro, també de ceràmica (MNAC 7213-D). En el cas d'aquests tres darrers tot fa pensar que el seu autor els regalés a Gener, com a mostra de la seva amistat.

En aquest context de relacions d'amistat, hem d'esmentar el grup de dibuixos i olis, fets per Gener, i que va ingressar al Museu Nacional, l'any 1951, formant part del llegat d'Apelles Mestres. Es tracta d'un grup de cinc obres, quatre dibuixos i un oli, que documenten l'estreta relació que van mantenir ambdós artistes (figura 15). Aquestes composicions dibuixen un arc cronolò-

gic entre els anys 1873, data de l'oli (MNAC 45274), i el 1875, data de tres dels dibuixos (MNAC 45419-D a 45421-D) i que, en aquest cas, va ser fixada per Mestres, atès que la grafia de la lletra de la inscripció es pot identificar com feta per ell. Aquestes tres produccions estan adherides a un mateix suport rígid. És aquest un tipus de sistema de conservació i d'ordenació de la seva collecció molt característic del pintor, en el qual acostuma a incloure-hi el seu monograma.



FIGURA 14. Anònim. *Cavallers nòrdics de la primera meitat del segle XVII asseguts entorn una gran taula* (obra desapareguda), s. XVII-XVIII. Oli sobre tela. Llegat de Pompeu Gener, 1920. MNAC 011334-000.

Entrant en detall envers aquests treballs de variada tipologia, més enllà de l'acadèmic *Cap de noia* (MNAC 45274) comentat anteriorment, hi trobem una aquarel·la en què es descriu de manera sintètica una figura masculina, que és un testimoni característic representat a partir d'un apunt ràpid (MNAC 45421-D). Per la seva funcionalitat, l'estudi d'indumentària fonamentat sobre una representació femenina executada amb tinta i grafit presenta un grau més elevat de detallisme: el dibuix s'acompanya d'inscripcions que concreten



FIGURA 15. Retrat d'Apelles Mestres i la seva muller, Laura Radenez, ca. 1912.

AFBC\_042\_365.



les qualitats de les peces de roba i el seu color (MNAC 45419-D). Aquest últim no desentona amb l'interès del barceloní envers les arts de la vestimenta, pulsio que es deixa veure de manera reiterada en diversos episodis descrits al llarg d'aquest article, com bé n'és el cas del seu gust per les disfresses.

Tècnicament, no hem d'obviar pas el *Bust de nena* (MNAC 45418-D), en el qual Gener manté una correcció efectiva a l'hora d'aplicar els volums que defineixen la figura infantil, mostrant una delicadesa tonal, la qual —malgrat no entrar dintre dels paràmetres de l'Olimp pictòric català— testimonia un cert talent. Aquest últim també s'aprecia, per exemple, en el tractament àgil del vestit, aplicant sintèticament els traços que defineixen els drapejats de la peça per sobre de la sempre imperativa guarda blanca del paper. Finalment, el petit *Bust femení* realitzat amb llapis (MNAC 45420-D) manté una relació més que evident amb l'apunt fet a ploma que es publicà en un article del mitjà argentí *Caras y Caretas*.<sup>20</sup> Aquest últim hauria estat datat erròniament de l'any 1876. Contràriament, el mateix Apelles assenyala la seva producció dos anys abans, coincidint amb el primer exemplar, és a dir, a data de 1874.

L'excel·lent companyonia que unia aquests dos grans heterodoxos de la cultura catalana finisecular es digna d'un petit incís, sent aquesta —tal com hem comentat prèviament— testimoniada a partir d'aquests intercanvis. En efecte, el mateix Gener va descriure amb especial atenció aquesta relació, molt probablement sent sabedor de la transcendència de la unió. La genialitat dels dos individus tingué un primer contacte a partir de la coincidència a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. El mateix escriptor narra en les seves memòries com en diverses ocasions va consultar el dibuixant envers quelcom respecte a l'art a l'hora d'escriure la seva obra culminant, *La Muerte y el Diablo*. Altrament, els lligava també un fervorós republicanisme. Així, era continu el plor per la caiguda de la Primera República Espanyola. En aquesta posició se'ls hi uní el fet de ser dos personatges dotats d'un marcat cosmopolitisme, si bé obviem la llarga reclusió que el mateix Mestres s'acabaria imposant. La mateixa crònica també apunta el tràfec continuat que portava a la genial parella a copsar diversos indrets de la capital catalana i els voltants d'aquesta amb els seus apunts. L'escriptor enalteix entre les virtuts del dibuixant —qui, cal aclarir-ho, també cultivà les arts literàries i de manera més esporàdica les musicals— el seu tarannà progressista, edificat a partir d'una mentalitat radicalment liberal. Àdhuc, també en destaca la seva clarividèn-

20. *Caras y Caretas: semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, 31-8-1907, núm. 465, pàg. 6.

cia i capacitat per mostrar en la seva producció les virtuts de quelcom concret, tot i lamentar en el seu cas una manca de visió global. Aquesta apreciació és de gran transcendència, ja que a l'efectuar aquesta crítica, el mateix Pompeu es descriu a si mateix; és a dir, la concreció del seu amic se situa a les antípodes del seu ideal, sustentat en la voluntat d'excel·lir a partir del coneixement global.

Malgrat el caràcter pioner i la rabiosa modernitat d'ambdós personatges, bona part de l'elogi que Pompeu Gener fa de la producció d'Apelles Mestres recau en aquell aspecte més tradicional del seu treball. Aquest últim correspon a l'aplicació en els seus dibuixos del vast coneixement arqueològic dels elements propis de les diverses cultures i èpoques de la història. Aquesta visió sembla alimentar-se encara dels preceptes propis del substrat acadèmic imperant, quelcom contradictori que sembla definir els bons resultats aconseguits per l'il·lustrador a partir del seu bagatge historicista i no pas a través d'un lirisme trencador assolible només gràcies a l'excel·lència del seu llenguatge singular. Més encertadament, en trasllada aquest tarannà minuciós, derivat també de la ja mencionada recreació envers quelcom concret, al terreny de l'observació directa de la natura. La fascinació, quasi obsessiva, per tots els aspectes de la fauna i la flora seria l'artífex que portaria Mestres a desenvolupar un imaginari únic, la causalitat del qual es creà segons Gener a partir d'un ideari panteista que hauria acompanyat el seu amic des dels inicis de la seva joventut. Seguidament, en Peyus descriuria els versos que l'artista realitzà en la seva vessant literària. Aquesta seria una ofrena feta per al públic castellano-parlant amb la intenció d'aproximar les poesies del seu amic al públic que desconeixia la llengua catalana amb la qual eren escrits.

Finalment, la unió dels dos genis també s'aprecia al recordar el literat alguns dels episodis vitals en què aquesta fou més destacada. Es tracta, doncs, de l'acollida que Apelles va fer a la seva residència a l'escriptor quan la mare d'aquest últim morí, o el viatge que realitzaren a Niça, Suïssa i París, durant el qual Gener intervingué en el casament del seu amic amb una muller d'origen francès. També es descriu la cruesa de la reclusió que el dibuixant es va imposar a si mateix, que va donar una darrera revifada només a partir del coratge que li va transmetre el seu bon amic, el pintor Ramon Casas. Resulta molt il·lustrativa l'apreciació dels modernistes que el mateix Gener sembla compartir, la qual veu en el tancament que l'il·lustrador va sofrir entre els murs de la seva residència el motiu intrínsec de l'intimisme de la seva producció. Les diferents característiques que defineixen aquest binomi podrien ser motiu d'una àmplia reflexió, si bé n'hem volgut descriure alguns dels aspectes més



FIGURA 16. *Vas amb nanses*, s. XVII, Venècia. Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, MADB 23521. Donació Pompeu Gener, 1920.

representatiu, ja que el tarannà que compartien testimonia una voluntat avançada al seu temps per la seva originalitat.<sup>21</sup>

Tornant als exemplars donats pel literat, hom destacaria els estudis d'indumentària que sobresurten per sobre del quantitiós nombre de nus acadèmics. En aquests, s'hi mostren figurins abillats amb robes i artefactes pertanyents a la Cort de Felip II. Sembla ser que l'estètica dels segles XVI i XVII era ben present en l'imaginari d'en Pompeu I aquest és un dels molts exemples en què apareix, tal com hem anat veient fins ara (MNAC 8151-D), (MNAC 8152-D).

Entre la totalitat del conjunt acumulat per Gener, són molt singulars les peces de vidre que es conserven al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Dintre d'aquestes, s'hi troben exemplars de diverses èpoques i tipologies. Així doncs, d'una banda hi trobem una rica copa datada de la Catalunya del segle XVIII (MADB 901), un gibrell català del segle XIX (MADB 23512), una pantalla de quinqué espanyola de la mateixa centúria (MADB 14501) o un vas amb nanses d'origen venecià del segle XVII (MADB 23521). Posteriorment, veurem com el mateix escriptor escriuria en qualitat d'expert envers les arts aplicades sobre el vidre (figura 16).

Paral·lelament, també és de reeixida notabilitat la donació d'objectes ceràmics, els quals es troben sota custòdia del Museu de la Ceràmica de Barcelona. En aquest cas, s'extrema encara més la varietat tipològica i d'origen. Per la seva singularitat, la qual supera el seu valor arqueològic, cal destacar un bell gerro xinès ricament decorat, en el qual —malgrat la distància física— esdevé coetani cronològicament, datat del segle XX (MCB 1367-0). Molt més esquemàtic resulta el portatestos del segle XVIII, del qual en desconeixem la procedència, sintèticament decorat amb motius animals i vegetals (MCB 18402). Per la seva singularitat, també creiem que mereix una menció sobreeixida el ricament ornamentat portaplomes francès present en la mateixa entitat (MCB 1382). Una petita campana de ceràmica dels temps de l'escriptor (MCB 18456) ens mostra la predisposició d'aquest per valorar artísticament inclús l'element més insignificant. Sota aquest precepte, també s'hi troben dos plats

21. Gener, 2007: 154.

ceràmics, un d'origen italià — datat del segle XIX (MCB 1224) i decorat amb una escena pastoral— i un de valencià, en el qual s'han plasmat de manera esquemàtica diversos motius vegetals del segle anterior (MCB 18519).

Tot i així, per la seva qualitat artística, sobresurten dos pots de farmàcia entre el gruix de les peces. El primer, originari de Talavera de la Reina, ens mostra una àguila imperial bicèfala (MCB 18375). Així també, cal destacar una segona peça d'apotecari exquisidament decorada amb un ric cromatisme, que té plasmada una efígie masculina. Originària de la Venècia del segle XVI, aquesta és sense cap mena de dubte una de les troballes més celebrades d'entre les que Pompeu Gener va donar generosament als museus barcelonins (MCB 1222) (figura 17).



FIGURA 17. *Pot de farmàcia*, 1570 -1580, Venècia. Museu de Ceràmica de Barcelona, MCB 1222. Donació Pompeu Gener, 1920.

Mereix també la nostra consideració la donació envers quelcom pertinent a la indumentària. En aquest sentit, un brodat datat d'entre l'any 1450 i el 1550 esdevé, malgrat la seva aparent senzillesa, una mostra notable. El seu origen és espanyol (MTIB 28263).

Finalitzades aquestes apreciacions envers el seu llegat, ens centrarem en la seva aportació com a expert en matèria de colleccionisme. Aquesta era la seva erudició reiteradament requerida pels alts prohoms del panorama cultural del seu moment. Dintre de la seva tasca com a gestor patrimonial, hem de posar èmfasi en les adquisicions efectuades per l'Ajuntament de Barcelona de peces d'armament antic, que eren gestionades per Pompeu Gener en qualitat d'expert en la matèria. Així, en destaca l'excedent procedent de les col·leccions del coronel suís Obertsh Challande (no trobat), que hauria d'anar destinada al Museu d'Arqueologia.

Exercint de representant dels interessos del militar helvètic, se'l designaria com a emissor del conjunt. De l'operació en serien participants tot un seguit de pèrits de l'Ajuntament, que confirmarien l'acceptació de les peces.<sup>22</sup> Per

22. *Comunicació del Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió a Pompeu Gener*, 11 de juliol de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058. *Adquisició d'una col·lecció d'armes propietat del coronel Oberstch Challande de Zuric destinada al Museu Arqueològic*. 1891-1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-13. Encara que es tracta d'una referència molt sumària, el lector pot trobar una informació mínima de la compra a Casanova, 2009: 44.

tal de sufragar-ne el valor de l'operació es destinà una quantitat de deu mil pessetes, en el benentès que aquesta requeia en l'adquisició de dues-centes peces. Originalment, però, només hagueren format part del traspàs cent cinquanta objectes. Amb tot, Challande oferí la suma a canvi que l'Ajuntament abonés el diferencial pertinent al canvi de divisa entre francs i pessetes: Gener en feu una selecció final envers aquestes.<sup>23</sup>

En aquest sentit, la tasca de l'escriptor com a gestor comercial va ser efectiva, i s'encarregà de les gestions pertinents, tal com bé ho era sol·licitar al consolat espanyol a París les directrius que havia de seguir el consistori barceloní a l'hora de rebre les caixes amb el contingut a la duana.<sup>24</sup> També fou informat pels agents portuaris marselesos sobre el lot de peces que arribà al port provençal.<sup>25</sup> Finalment, Pompeu arribaria a Barcelona a finals del mes d'agost amb el carregament, i sol·licità que es peritessin les peces.<sup>26</sup>

El mateix alcalde comunicaria a Gener la llista de pèrits escollits per valorar les obres, entre els quals destacaven alguns dels prohoms més rellevants del panorama artístic i cultural del moment, com el dibuixant Josep Lluís Pellicer, l'empresari i col·leccionista d'armes Josep Estruch, o l'historiador de l'art Josep Puiggarí (1821-1903), fet que n'enalteix la categoria del conjunt, així com també la preponderància del literat en aquest tipus de tasques.<sup>27</sup> En aquest sentit, la conclusió dels especialistes fou favorable. En destaca també el valor de les peces que s'havien sumat a les que pertanyien el lot originalment inventariat,<sup>28</sup> tot determinant el seu valor arqueològic i artístic, que n'acreditava la merescuda adquisició.

Així doncs, en destacava la varietat tipològica: una armadura completa, peces defensives, armes de foc, ballestes, destrals, armes blanques de mà, ar-

23. *Carta de Pompeu Gener a l'Alcalde de Barcelona*, 10 d'agost de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 12-15.

24. *Carta de Pompeu Gener a l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió*, 18 d'agost de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 16-19.

25. *Comunicat de la Societé Générale des Messageries de la Méditerranée a Pompeu Gener*, 23 de juliol de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1175, imatge 74.

26. *Carta de Pompeu Gener a l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió*, 24 d'agost de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 20 i 21.

27. *Carta de l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió a Pompeu Gener*, 26 d'agost de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatge 25.

28. *Relación de las armas escogidas por Don Pompeyo Gener procedentes de la Colección del Coronel Obersth Challande y adquiridas por el Excelentísimo Ayuntamiento*, 4 de setembre de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 34 i 35.

mes de pal, una rodella milanesa, una trompa de guerra, dues banderes i vint peces soltes inventariades. Finalment, rotundament es declarà que el preu era excepcionalment barat, i se n'aconsellà unànimement la compra.<sup>29</sup> La bona diligència de l'erudit barceloní durant tot aquest procediment en garantí l'èxit, i rebé el pagament de les deu mil pessetes acordades en concepte de compra.<sup>30</sup>

Paral·lelament, pel que fa als excedents citats prèviament, l'adquisició fou posteriorment favorable, sota sol·licitud de la Junta de Biblioteques i del Museu d'Història.<sup>31</sup> El pagament es determinà per un total de dues-centes cinquanta pessetes.<sup>32</sup> Les tasques de Gener no es limitarien a la compra-venta, sinó que també seria un dels encarregats de verificar i de corregir el presupost presentat envers les tasques de neteja, conservació i exposició dels objectes adquirits, i estipular-ne la quantitat d'aquest en cinc-centes cinc pessetes.<sup>33</sup>

Sobre aquesta especialització en matèria armamentística, n'és molt il·lustrativa la descripció que fa del museu d'armes de l'empresari prèviament citat, Josep Estruch. Així, es desfà en elogis envers la varietat d'aquesta, la qual proporciona als interessats en la matèria una àmplia base sobre la qual estudiar les diferents tipologies i el testimoni arqueològic que se'n deriva. Aprofitant l'avinentsa, Gener no es limita a la mera enumeració dels elements que allí es troben, sinó que molt encertadament els posa al servei d'una elaborada síntesi plena de referències històriques, en què demostra amb escreix el seu ampli coneixement sobre la matèria i els episodis bèl·lics transcorreguts al llarg del temps.<sup>34</sup> Fervorosament, les millors de les seves línies les dedica a ennoblir l'espasa com a la més honorable de les armes, i en defineix les carac-

29. *Informe dels pèrits municipals sobre l'adquisició de la col·lecció d'armes del coronel Oberstch Challengde*, 4 de setembre de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 31-33.

30. *Carta de l'Alcalde de Barcelona Domènec Martí i Gofau a la tresoreria municipal*, 12 de setembre de 1891, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatge 36.

31. *Carta de l'Alcalde de Barcelona Domènec Martí i Gofau a Pompeu Gener*, 14 de maig de 1892. Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatge 50.

32. *Carta de l'Alcalde de Barcelona Domènec Martí i Gofau a la tresoreria municipal*, 14 de maig de 1892. Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatge 49.

33. *Rectificación del presupuesto presentado por Don Mariano Monyant para la limpia y arreglo de las armas procedentes de la Colección del Coronel Challengder de Zürich*, 2 de maig de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatge 47.

34. Gener, 1888a: I. Sobre la figura d'Estruch i la seva col·lecció, vegeu: Bassegoda, 2007: 119-152.

terístiques simbòliques que l'equiparen amb la creu cristiana i amb les més elevades virtuts del guerrer. Nogensmenys, fa un recorregut nombrant les diverses variants històriques d'aquesta, i el finalitza amb la maldat innoble de les dagues.<sup>35</sup>

Gràcies a la seva especialització, es permet teoritzar sobre diversos aspectes. En aquest sentit, per exemple, qüestiona l'acceptació imperant en aquell moment que atribuïa la invenció de la pólvora al monjo Berthold Schwartz (iniciis segle XIV-1384); si bé s'adhereix a les tesis més noves que situaven l'origen d'aquest deflagrant en una etapa anterior, citant per l'ús que en donà ja al segle XI l'emir de Xàtiva. No obstant, només en reconeix una utilització més regularitzada a partir de mitjans del segle XIV, eludint les tipologies dels primers canons i les eventualitats sorgides de la seva rudimentarietat.<sup>36</sup>

No limitaria la seva erudició als utensilis merament ofensius, sinó també als elements propis de la defensa. En aquest sentit, tenim constància d'estudis referents al casc, entenent-se aquest com l'element de protecció primari més important. Aquest parteix amb una apreciació filològica, la qual situa l'origen del mot en el terme saxó *kask*, o bé al cèltic *cas-keð*.<sup>37</sup> A partir d'aquí, s'esplaia amb un ampli recorregut dividit en dues parts que s'estén des de l'època prehistòrica fins al seu temps, desglossant un bon nombre de variants tipològiques i les diferents funcionalitats que se'n deriven.<sup>38</sup>

Altrament, la seva contribució no es limitaria a la gestió i l'anàlisi erudit; també seria un partícip altruista, des del moment que faria un important donatiu al Museu d'Història de part de la seva col·lecció, l'any 1892. El conjunt es desglossaria en dos lots, ambdós entregats durant el mes de febrer com a mostra d'agraïment per ser-ne nomenat membre de la junta. El primer d'aquests corresponia a dues figures funeràries d'origen franc i egipci, la mòmia d'un ibis sagrat, un ganivet de les tribus de la Terra del Foc, una sèrie de vint gravats renaixentistes representant efigies de prohoms de l'època, i una darrera estampa en què es mostra el científic aragonès Miguel Servet (potser 1511-1553). La data de naixement no és segura, es desconeix; però es creu que va ser 1511. El 1533 seria cremat a la foguera pels calvinistes.<sup>39</sup> La mateixa Comissió

35. Gener, 1888b: 1.

36. Gener, 1888c: 1.

37. Gener, 1901: 161-164.

38. *Ibidem*.

39. *Carta de Pompeu Gener a l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió*, 27 de gener de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1175, imatge 109.

Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques n'agraeix el gest, acceptant la donació i proposant-ne la col·locació d'aquests al Museu d'Història.<sup>40</sup> El Consistori recolliria el guant, agraint el gest de l'escriptor i confirmant-li l'acceptació favorable de part de la comissió receptora.<sup>41</sup> Finalment, la documentació posterior confirmaria que la instal·lació de les peces al Museu d'Història es va fer efectiva.<sup>42</sup> Aquest primer grup no desmereix pas al segon; aquest últim està constituït per un total de cent cinquanta-sis mostres de teixits, entre les quals es troben velluts, galons, cintes i blondes datats d'entre els segles XV i XVIII.<sup>43</sup>

Ja durant aquell primer mes, Gener mostraria una actitud proactiva envers les tasques que havia de desenvolupar dintre de la junta, tal com ho mostra la proposta que efectuà per tal d'adquirir diversos exemplars de la col·lecció de cascos antics del duc d'Osuna (1537-1590).<sup>44</sup> Entre les seves tasques també trobem la de valorització d'objectes de diversa índole, exemple de la qual és el cas d'un plat de ceràmica i una petaca destinats al Museu d'Arts Decoratives.<sup>45</sup>

Les seves velleïtats erudites, també en el camp del colleccionisme, el portaren, més enllà d'aquesta especialització envers quelcom bèl·lic, a fer-se ressò d'alguns elements de diversa tipologia, tot fent-ne uns escrits. Com a mostra d'aquesta varietat, hi trobem un comentari dedicat a la col·lecció de treballs en vidre present a l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888. Pel que fa a aquests exemplars, bé en subratlla la qualitat dels vidres catalans allí presents, enaltint la seva qualitat artística inclús per sobre de les peces originàries de Venècia, i clamant que la vidrieria catalana ha de ser reivindicada en-

40. *Carta de la Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques a l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió*, 3 de febrer de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1216, imatge 6.

41. *Carta de l'Alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió a Pompeu Gener*, 15 de febrer de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1175, imatges 91 i 92.

42. *Carta del cap interí del Museu d'Història Carles Bofarull al Secretari de la Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques Carles Pirozzini*, 31 d'agost de 1895, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1058, imatges 55 i 56.

43. *Carta de Pompeu Gener a l'Alcalde de Barcelona*, 22 de febrer de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1176, imatges 3 i 4.

44. *Carta del President de la Junta de Biblioteques i Museu d'Història Federico Schwartz a Tomàs Moragas en qualitat de pèrit*, 29 de febrer de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1175, imatge 110.

45. *Informe de peritatge de la Junta de Biblioteques i del Museu de la Història*, 11 de març de 1892, Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715-T-1175, imatge 125.



tre les millors de l'Europa mediterrània com un element d'alt valor i singularitat.<sup>46</sup>

Seguint en el multitudinari acte que acollí la capital catalana, en el mateix mitjà l'escriptor recollí en una àmplia anàlisi les impressions sorgides del vast mostrari de tapissos que allí s'hi disposà. Com és habitual, a mode introductor es recrea a l'hora de definir les vicissituds històriques de la tipologia que ha de descriure al llarg dels temps, remuntant-se als inicis de la civilització. No obstant, en aquest recorregut exposà una cronologia comparativa sobre la qual assenyalava les característiques que definien les peces que es trobaven a la mostra barcelonina. Feia una exaltació dels exemplars presentats pel Consistori de Burgos per la seva reeixida qualitat i nombrosa presència.<sup>47</sup>

Més enllà de les arts decoratives, la seva pròpia praxi com a pintor seria suficient per fonamentar els seus coneixements en l'art pictòric. Amb motiu de la ineludible cita internacional viscuda a Barcelona, la mateixa Exposició Universal, Gener deixaria constància de les seves impressions envers les obres allí presentades. En aquest sentit, elogiaria, per exemple, la dignitat present en *La Rendició de Girona*, de Laureà Barrau (1863-1957); les habilitats en l'art del retrat de Josep Cusachs o el detallisme colorista de *Los Amantes de Teruel*, d'Antonio Muñoz Degrain (1840-1924). Es desfaria amb elogis envers *Hivern*, de Francesc Masriera, on la figura femenina representada ens transporta amb el seu posat trèmula a la gèlida estació hivernal. També *Una sortida d'un ball*, de Romà Ribera (1849-1935), esdevé una crònica contemporània de quelcom propi de la vida cosmopolita. En aquest cas s'hi identifica una escena de marcada ambientació parisenca, sota el gust de quelcom propi del bulevard i la vida nocturna. El llenç fou molt valorat pel literat.<sup>48</sup>

Altrament, també rebrien crítiques positives les produccions, entre altres, d'Enric Galwey (1861-1931), Joan Roig i Soler (1852-1909), Eliseu Meifrén (1859-1940) o el mateix Santiago Rusiñol, posant èmfasi sobretot en els paisatges de concepció naturalista. Testimoni del gust del seu temps, perfila en els seus escrits la tendència segons la qual van quedant enrere progressivament les composicions acadèmiques, d'amanerada ascendència tardoromànica; es consolida el gruix de les composicions de treballs de factura ja indefinida, aquells que ja es qualifiquen com a impressionistes. Amb tot, es tracta d'uns temps de coexistència entre diversos corrents, dels quals n'és exemple

46. Gener, 1888d: I.

47. Gener, 1888e: I.

48. Gener, 1888h: I; 1888i: I.

el vessant més simbolista i decorativista del moviment modernista català encarnat per Alexandre de Riquer (1856-1920).<sup>49</sup>

Àdhuc, recordant experiències prèvies en els salons francesos, desfent-se en elogis envers les produccions d'Henry Regnault (1843-1871), Marià Fortuny (1838-1874), Francisco Pradilla (1848-1921) o Eduardo Rosales (1836-1873), es lamenta de la falta de participació de molts pintors de primer nivell en la mostra barcelonina. Culpa d'aquesta mancança la mateixa direcció de l'acte de no estar a l'altura en aquest aspecte, així com també la malaurada coincidència amb el Saló alemany de Munic, que ja gaudia d'una proposta mercantil consolidada. Molt agudament, assenyala les causes del retrocés de la gran pintura d'història en favor d'escenes de gènere de petit format en un canvi de costums motivat per l'ascensió d'una nova burgesia financera i urbana amb necessitats i gustos diametralment oposats als dels seus predecessors.<sup>50</sup>

No seria l'única ocasió en la qual Gener donaria les seves impressions sobre aquesta disciplina. Àvid crític, se'n pot apreciar una adhesió a certs tipus de manifestacions artístiques. Es testimonia la seva predilecció per una línia realista que superés l'idealisme renaixentista, de la qual Vélazquez en seria el referent més destacat.<sup>51</sup> Paral·lelament, cita l'art, la música i la literatura dels països protestants com un altre focus d'irradiació d'aquest tarannà. Defineix, doncs, un concepte de modernitat diametralment oposat a quelcom idealista i eclèctic, invocant la figura de Francisco de Goya (1746-1828) com a gran epítet d'aquesta en els inicis del segle XIX. En el geni aragonès, el català hi veu un artista d'una individualitat superlativa, capaç de plasmar d'una manera immillorable els aspectes més foscos de la societat que l'envoltava; precedent, sense cap tipus de dubte, de l'esperit heterodox propi de la modernitat que tant reiteradament guiava els seus passos.<sup>52</sup>

Com a colofó, tota la retòrica descriptiva de la qual era capaç de servir-se l'escriptor es posaria a prova a l'hora de descriure la instal·lació dels béns de les col·leccions reials a l'Exposició. En unes breus línies, introduïdes amargament per una crítica indissimuladament antimonàrquica, el polifacètic literat descriu els objectes allí presents. N'enalteix la riquesa dels tapissos que presideixen l'estança així com també les peces de mobiliari, indumentària i joieria

49. Gener, 1888g: 1.

50. Gener, 1888f: 1.

51. Gener, 1872a: 391-394.

52. Gener, 1872b: 405-407.

datades d'època renaixentista, al·ludint directament no només al valor inherent dels objectes sinó també a l'efecte general que aquests proporcionen, ja que els assenyalen com a contenidors d'un ideal estètic que, entén, s'estenia per tots els àmbits de la vida. Es postula així a favor de l'ideal de bellesa renaixentista, no tant en l'àmbit formal, sinó apel·lant a la necessitat de cercar quelcom bell en les arts aplicades. Aquesta afirmació escau, doncs, si tenim en consideració l'essència pròpia del modernisme, una cosmovisió sota la qual recau la implementació universal de quelcom artístic.<sup>53</sup>

### **La pràctica de l'expert. Erudició i saber enciclopèdic**

Com bé hem dit abans, el valor de la trajectòria de Pompeu Gener en l'àmbit patrimonial recau en el seu diletantisme envers l'armament i en una visió variada, la qual —lluny de ser susceptible d'enuig— s'ha de saber apreciar al entendre's com un saber enciclopèdic.

No obstant, si hi ha un episodi en el qual es manifesta més clarament aquest tarannà es tracta de la seva proposta d'avantprojecte del Pla General del Museu d'Història que presentà a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1892. Aquest document, s'inicia amb una presentació formal del literat que ens serveix per acabar de comprendre la concepció que tenia de si mateix a partir del vast currículum que s'hi descriu. En aquest sentit, de manera similar a com hem vist prèviament, es defineix sota un variat, i no per això menys farragós, nombre de credencials.

Al capdavall, ell mateix es presenta com a membre de la Societat Antropològica de París, i és el representant espanyol escollit per formar part del Congrés d'Historiadors Orientalistes. Destaca també la seva tasca com a comissari designat per Espanya en l'Exposició Colonial Internacional celebrada a Amsterdam. A més a més, s'hi suma la seva pertinença a les societats arqueològiques de Munic, Zuric i Luxemburg, així com també l'honor d'haver estat designat per l'Ajuntament de Barcelona cronista delegat a l'Exposició Internacional de París de 1889.

Aquestes dades, més enllà de quelcom anecdòtic, esdevenen fonamentals a l'hora d'interpretar l'experiència museística del literat. Tanmateix, cal que analitzem amb deteniment alguns dels aspectes principals de la seva proposta

53. Gener, 1889: 1.

que ens poden donar algunes claus sobre la seva concepció envers la gestió patrimonial.

Evidentment, a l'hora de fer una proposta tan agosarada res sorgia de la improvisació, o de la ignorància. El mateix Gener enuncia que el seu estudi és deutor, en gran part, de les conclusions sorgides a partir de l'anàlisi de la distribució de les col·leccions d'alguns dels museus més importants d'Europa. D'aquesta manera, mostrant la seva erudició, entesa a partir de l'encarnació d'un viatger cosmopolita delerós d'absorbir les experiències culturals dels espais que freqüentment visita, enumera alguns d'aquests centres, com bé és el cas del Musée du Louvre, el Belvedere o el British Museum. A més a més, s'evidencia la seva passió envers el fenomen arqueològic derivat de les armes i els utensilis de caràcter bèl·lic. En aquest sentit, no sorprèn pas l'alt nombre de recintes destinats a aquesta especialitat que sobresurten entre el gruix d'institucions que menciona l'escriptor, prenent com a exemples el Musée des Arts de la Guerre, l'Arsenal Imperial de Viena o el Museu d'Armes de Zuric.

Punyent i alhora mostrant una gran capacitat d'observació, no només s'afanya a denunciar la manca de planificació de molts d'aquests museus, així com també la mala gestió envers l'adotzenament derivat dels diferents ingressos, sinó que proposa esdevenir exemplar des de l'altaveu barceloní, aplicant al Museu d'Història una distribució completament estudiada i dotada d'un discurs coherent. Així doncs, mostra una concepció museística de marcada modernitat, afirmant que malgrat les limitacions de les col·leccions municipals una adequada exposició d'aquestes pot engrandir-ne el valor.

A continuació, l'expert mostra un cop més el seu esperit taxidèrmic, optant per una ordenació rígida partint del model germànic regit pels materials amb els quals estan formats les peces: ferro, vidre, fusta...; alternant, però, aquest tipus de classificació amb el tipus d'agrupacions que escau en l'àmbit anglosaxó i el mediterrani, és a dir, els grups lògics com: història del decorat, història de l'arquitectura... Gràcies a la combinació d'aquests dos sistemes Gener afirma que es pot construir una narrativa òptima per a un centre com aquest que hauria de significar-se com la institució cultural de referència a la capital catalana.

Fidel al sempre referencial Littré, proposa aplicar a l'hora de definir l'ordenació quelcom present en el seu pla general dels coneixements humans, afirmant que aquest sistema és brillant alhora que pragmàtic, ja que a partir de l'exemple concret se'n dedueix quelcom abstracte.

Sense entrar a esplaiar-nos a definir punt per punt l'exercici titànic efectuat pel barceloní, i malgrat l'interessant proposta que en resulta, bé s'ha de

mostrar en termes generals les seccions que derivaren d'aquesta tasca. Així doncs, el pla del museu es divideix en dues grans seccions: Arts Històriques i Manifestacions del Superorgànic.

Dintre del primer àmbit, hi engloba un primer camp, que correspon a tot allò relatiu a la pau, diferenciant entre elements estàtics com la indumentària i la decoració i aquells dinàmics que estan subjectes a una locomoció determinada, ja sigui per la via terrestre, marítima, fluvial o aèria. D'altra banda, s'hi troba quelcom referent a la guerra, ja sigui en el terreny ofensiu o defensiu.

Paral·lelament, dintre de la segona gran divisió es defineixen tres grans blocs. El primer s'ocuparia de la història de la ciència. A continuació, un segon vindria definit per la història de la consciència, entès aquesta com a sistema ètic i moral que determina el nostre àmbit jurídic i la nostra realitat cultural. Finalment, s'hi adscriu un darrer apartat, dedicat a l'expressió, ja sigui a partir de signes representatius o fonètics.

També cal valorar la seva acurada proposta d'ordenació, classificació i sistematització de tot el material disponible i la seva voluntat de construir un relat museístic que ajudi a entendre els objectes exposats en el context d'una història de la cultura. Al capdavant, els documents conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya palesen un interès, un fervor apassionat que es tradueix en la realització de dibuixos de moltes de les peces, amb la intenció d'actuar amb un alt rigor metodològic. Fins i tot, s'ocupa de dissenyar l'ordenació del recorregut expositiu, i hem d'imaginar que la distribució i l'agrupament de les obres és el resultat d'un procés en el qual Gener deuria participar d'una manera activa i molt diligent, com un dels principals ideòlegs.

Conclusivament, malgrat la manca de recorregut d'aquesta interessant proposta, aquesta esdevé un testimoni veraç de la singular cosmovisió d'en Pompeu Gener, qui fou capaç d'enfrontar-se amb solvència a un repte que exigia un profund coneixement museístic així com també una aguda versatilitat disciplinària.<sup>54</sup>

Per últim, sembla que Pompeu Gener, malgrat no concretar-se els preceptes desitjats en la fórmula prèviament mostrada, tingué un paper destacat en la instal·lació dels béns que configuraren el Museu d'Història, ja que ell mateix fou donant d'algunes de les peces que acabarien de formar la totalitat del conjunt i en supervisà algunes de les adquisicions i instal·lacions. En

54. Pompeu Gener, *Plan General para el Museo de la Historia o sea de Antigüedades*, Barcelona, 1892. ANCI-715-T-1175, imatges 78-89.

aquest sentit, bé en volem subratllar aquells elements més rellevants de la seva intervenció. D'una banda, com a donant, diversos dels objectes que l'escriptor havia ofert a l'entitat apareixien disposats en les seves vitrines pertinents, i se'n feia efectiva, ara sí, la col·locació dels elements que havíem desglossat prèviament. Sense anar més lluny, en la vitrina número quatre s'hi trobava una figura de ferro que al·ludia a un guerrer armat. Així també, allunyada d'aquesta, hi havia la vitrina vint-i-set, dedicada als teixits, en la qual es podia contemplar l'ampli repertori de cintes, galons i velluts que Pompeu Gener donà en agràïment per la seva acceptació dintre de la institució cultural barcelonina. Més enllà del valor qualitatiu d'aquesta aportació, bé n'hem de tenir en consideració la seva quantia. Així, els exemplars que s'hi presentaren foren classificats de manera precisa, s'entén que molt probablement pel mateix escriptor. D'altra banda, entre l'immens cúmul de gravats que afortunadament nodreixen les col·leccions d'art catalanes, hem de lamentar el fet de no tenir prou dades envers la identificació dels originals renaixentistes que en Peyus va proporcionar. Aquestes estampes corresponien, com bé hem dit, a una sèrie d'imatges en què es representaven diversos personatges notables del moment, que s'agrupaven entre els expositors cinquanta-nou i seixanta, en un ambient bigarrat on es trobaven altres peces discordants de diversos donants, com un frontal d'altar romànic o una col·lecció de claus. Per últim, en un indret diferenciat, concretament en el quadre cent vint-i-tres, s'hi trobava el gravat prèviament mencionat que mostrava el terrible suplici sofert per l'erudit aragonès Miguel Servet a mans dels líders calvinistes.

Fou, però, la seva tasca com a mediador la que més rellevància tingué en aquesta operació, des del moment que va ser l'encarregat d'obtenir, tal com també hem anat veient, moltes de les peces que allí foren presentades. Tingué un pes important dintre del total de la instal·lació la col·lecció del coronel Challander, que confirma així l'encert que tingué Pompeu Gener a l'hora d'oferir-se com a intermediari. L'ordenació quasi atzarosa de bona part del conjunt — simplement com un mer exercici que alternava agrupacions lògiques basades en criteris tipològics amb el que entenem és una relació fonamentada a partir del paper del donant i el gestor — va determinar que una part d'aquest conjunt bèl·lic se situés de manera consecutiva envers el mostrari tèxtil donat pel mateix escriptor. Dintre de l'ordenació d'aquest lot, també hi podem observar l'omissió feta envers la proposta museística descrita anteriorment, i no s'hi veu cap pinzellada d'aquesta tampoc en aquella matèria en la qual el literat n'era més expert, el material bèl·lic.

Així doncs, elements defensius com un casc gravat del segle XVI se situaria, juntament amb peces d'armament com arcabussos o espases. Seguidament, sí que es disposarien conjuntament amb els exemplars adquirits al militar helvètic un casc hispano-àrab que hauria format part de la col·lecció del duc d'Osuna, tot i que només per seguir en la vitrina següent amb un repertori completament inconnex en què es va situar un ampli conjunt de canelobres.

Aquest criteri —desordenat sota la nostra concepció, però que entenem que respon als paràmetres propis d'un altre temps, ahora que estàs mancat de les referències suficients per valorar-lo— ens mostra de nou que, sota el tarannà aparentment caòtic de Gener, en alguna ocasió va excel·lir amb els seus postulats per sobre de la tònica imperant de la seva època. Seguidament, després d'un impàs, s'agruparia d'una manera més ordenada la resta del conjunt adquirit a Challande. Malgrat que ara sí que s'hi pot palesar una major agrupació temàtica, les tipologies s'entremesclen reiteradament, i sovint falta un criteri d'ordenació que recaigui en quelcom cronològic o en les característiques dels elements. Àdhuc, la col·locació de bona part dels instruments bèl·lics en panòplies també en condicionà la disposició dels elements amb una marcada diferenciació entre les armes i les proteccions defensives. Per exemple, en una d'aquestes s'hi situaren cascots, una destrat d'assalt, dues cuirasses, una destrat de mida reduïda, un ganivet ample amb la seva funda, una llança i una alabarda. No sabem ben bé quina va ser la correlació dispositiva entre les panòplies i la resta d'artefactes que van compondre la totalitat del discurs expositiu. No obstant, malgrat el caràcter eclèctic d'en Peyus, que tant es podria correspondre amb la pompositat decorativista de les panòplies, el seu ideal estructural teòric no sembla entrar en consonància amb aquesta disposició, ja que, com bé hem anat veient, a partir de la seva experiència desitjà aplicar un discurs marcadament taxidèrmic.<sup>55</sup>

En resum, les mateixes contradiccions d'aquesta figura heterodoxa semblen tenir en aquesta voluntat d'ordenació una contrapartida que en denota el seu vessant més calmat, aquell que divergeix del tastaolletes inconcret. L'herència de Littré esdevé més viva que mai en aquesta teorització analítica, que adverteix una modernitat que en la seva gènesi és capaç de sobrepassar

55. La influència de Pompeu Gener es deixa sentir en alguns dels expositors de la primera instal·lació del Museu d'Història. Dec el coneixement del document a Josep Bracons, qui m'ha fet partícip del seu contingut, i a Bonaventura Bassegoda, autor d'un article en el qual esmenta la existència de l'inventari manuscrit i fixava la data de 1895 com la del probable any de realització. Vegeu: Bassegoda, 2013: 62.

inclús la seva estereotipada i pionera bohèmia. És en les bones diligències com a gestor patrimonial i en la serena praxi colleccionista on en Peyus sembla retrobar-se amb el bo i millor de la seva genialitat, aquell tarannà positivista que en el seu dia l'induí a escriure la seva obra mestra *La Muerte y el Diablo*. No podem fer més que admirar i saber apreciar, des de la distància d'una centúria, aquesta figura polièdrica que, amb la seva influència, definí bona part de la millor fornada d'artistes que mai han passat per Catalunya. Un prisma vital el d'en Peyus, carregat d'ombres però amb una llum que, tal com hem vist, es mostrà a partir d'un variat nombre de facetes. Triomfador a la *Ciutat de la Llum*, profeta a la seva terra, mai renuncià a ser el més singular. Així que, entre Casas, Rusiñol, Mestres i Picasso, allí hi romangué inconfusible, amb barret xamberg, capa i bastó, el gran Pompeu Gener, *una vita spericolata* (figura 18).



FIGURA 18. Pompeu Gener a la taberna del *Lió d'Or?*, ca.1920. AFB.

## Referències bibliogràfiques

BASSEGODA, Bonaventura (2007). «Tres episodis de la història del colleccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'*Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering». A: BASSEGODA, B. (ed.). *Collecionistes, colleccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 119-152 (Memoria Artium; 5).



- (2013). «Les primeres adquisicions dels museus municipals de Barcelona fins a 1890». A: BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Barcelona [i altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i altres], pàg. 62 (Memoria Artium; 15).
- [CABALLERO AUDAZ] (1916). «Nuestras visitas: Pompeyo Gener». *La Esfera: ilustración mundial*, 15-4-1916, núm. 120, pàg. 23-24 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=1577-0389&f=issn&l=500> [consulta: 15 març 2018].
- CASANOVA, Rossend (2009). *El Castell dels Tres Dragons*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Museu de Ciències Naturals, pàg. 44.
- CASTRO, Cristóbal de (1920). «Pompeyo Gener o Lo Fantástico». *Nuevo Mundo Revista Literaria*, 27-8-1920, sense numeració.
- DOMÈNECH I VIVES, Ignasi; QUÍLEZ I CORELLA, Francesc (2016). «Sorneguers i entremaliats. Ramon Casas i la pulsio bohèmia». A: DOMÈNECH VIVES, I.; QUÍLEZ CORELLA, F. *Ramon Casas. La modernitat anhelada* (catàleg de l'exposició). [Barcelona]: Fundació Bancària "La Caixa": Viena Edicions; Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 16-20, pàg. 98-128.
- FERNÁNDEZ PIÑERO, Julián (1920). «De la Vida que Pasa, En Memoria de Pompeyo Gener». *La Esfera: ilustración mundial*, 27-11-1920, núm. 360, pàg. 8 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España* <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=1577-0389&f=issn&l=500>. [consulta: 15 març 2018].
- GENER, Pompeu (1872a). «La Escuela Nueva en el Arte I». *La Ilustración Republicana Federal*, 11-9-1872, núm. 30, pàg. 391-394 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003720095&lang=es> [consulta: 15 març 2018].
- (1872b). «La Escuela Nueva en el Arte II». *La Ilustración Republicana Federal*, 16-9-1872, núm. 31, pàg. 405-407 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003720095&lang=es> [consulta: 15 març 2018].
- (1888a). «De nuestra colaboración particular. El museo de armas del Sr. Estruch», *La Vanguardia*, 15-5-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/05/15/pagina-1/34649649/pdf.html?search=El%20museo%20de%20armas%20del%20Sr.Estruch> [consulta: 15 març 2018].
- (1888b). «De nuestra colaboración particular. El museo de armas del Sr. Estruch II», *La Vanguardia*, 19-5-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/05/19/pagina-1/34649673/pdf.html?search=El%20museo%20de%20armas%20del%20Sr.Estruch> [consulta: 15 març 2018].
- (1888c). «De nuestra colaboración particular. El museo de armas del Sr. Estruch IV». *La Vanguardia*, 24-5-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/05/24/pagina-1/34649701/pdf.html?search=El%20museo%20de%20armas%20del%20Sr.Estruch> [consulta: 15 març 2018].

- (1888d). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Sección de Antigüedades. Vidrios». *La Vanguardia*, 9-10-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/10/09/pagina-1/34655245/pdf.html?search=Vidrios> [consulta: 15 març 2018].
  - (1888e). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Sección Arqueológica. Tapices». *La Vanguardia*, 16-10-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia* <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/10/16/pagina-1/34655289/pdf.html?search=Tapices> [consulta: 15 març 2018].
  - (1888f). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Salones de pintura. Consideraciones Generales I». *La Vanguardia*, 16-11-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/11/16/pagina-1/34657339/pdf.html?search=Salones%20de%20pintura,%20Consideraciones%20Generales> [consulta: 15 març 2018].
  - (1888g). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Sección de Pintura. España». *La Vanguardia*, 28-11-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia* <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/11/28/pagina-1/34657431/pdf.html?search=Exposici%C3%B3n%20Universal%20de%20Barcelona> [consulta: 15 març 2018].
  - (1888h). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Pintura (1). Sección Española». *La Vanguardia*, 12-12-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/12/12/pagina-1/34658558/pdf.html?search=Exposici%C3%B3n%20Universal%20de%20Barcelona> [consulta: 15 març 2018].
  - (1888i). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Pintura. Sección Española». *La Vanguardia*, 26-12-1888, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1888/12/31/pagina-1/34659736/pdf.html?search=Pintura.%20Secci%C3%B3n%20Espa%C3%B1ola> [consulta: 15 març 2018].
  - (1889). «De nuestra colaboración particular. Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Instalaciones de la Real Casa». *La Vanguardia*, 3-1-1889, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1889/01/03/pagina-1/34658100/pdf.html?search=Exposici%C3%B3n%20Universal%20de%20Barcelona> [consulta: 15 març 2018].
  - (1901). «El casco y sus evoluciones; hasta el siglo xv». *Hispania. Literatura y arte - Crónicas quincenales*, núm. 54, 15-5-1901, pàg. 161-164 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*. <https://ddd.uab.cat/record/20712> [consulta: 15 març 2018].
  - (2007). *Mis antepasados y yo: apuntes para unas memorias*. [Lleida]: Punctum: Aula Màrius Torres, 85, pàg. 154.
- MIÑANA, Juan (2016). *El cielo de los mentirosos*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- MONTANER, Joaquín (1920). «Pompeyo Gener». *Nuevo Mundo*, 26-11-1920, núm. 1402, pàg. 12 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemeroteca-digital.bne.es/details.vm?o=&w=1699-8677&f=issn&l=500> [consulta: 15 març 2018].

- PELLICER, Josep Lluís (1889). «Carta de Pellicer». *La Vanguardia* (suplemento) 6-3-1889, pàg. 1 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1889/03/06/pagina-1/34661814/pdf.html?search=suplemento> [consulta: 15 març 2018].
- PINÓS GUIRAO, Gabriel (2016). *Ramon Casas: la vida moderna*, (catàleg d'exposició). Barcelona: Museu del Modernisme de Barcelona.
- QUÍLEZ CORELLA, Francesc (2016). *Ramon Casas. Les ombres xineses d'Els Quatre Gats. Bobèmia i imaginari popular*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya [en línia] [http://www.museunacional.cat/sites/default/files/cat\\_mnac\\_ramon\\_casas\\_digital.pdf](http://www.museunacional.cat/sites/default/files/cat_mnac_ramon_casas_digital.pdf) [consulta: 20 març 2018].
- «Retrats artístics». *La Vanguardia*, 23-4-1889, pàg. 1-2 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1889/04/23/pagina-1/34664310/pdf.html> [consulta: 15 març 2018].
- «Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Pompeyo Gener» (1907). *Caras y Caretas: semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, 31/8/1907, núm. 465, pàg. 64 [en línia]. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004080157&lang=es> [consulta: 15 març 2018].
- VALL I ONTIVEROS, Xavier (2012). *Pompeu Gener i el nacionalisme regeneracionista (1887-1906): la intel·lectualitat, la nació i el poder a Catalunya* [en línia]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/310401> [consulta: 19 març 2018].
- VALLÈS, Eduard (2014). *Carles Casagemas. L'artista sota el mite*. (Catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Monografies; 2).

## **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.<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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).<sup>11</sup>

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).<sup>12</sup> 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.



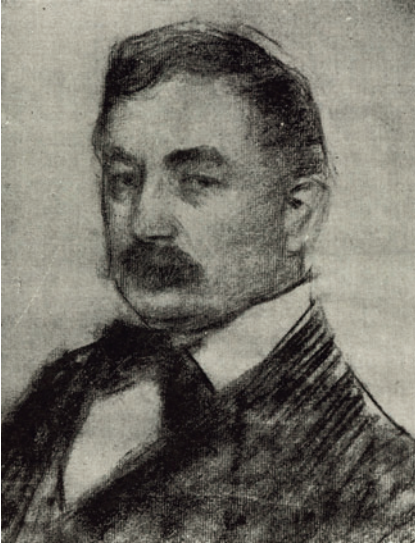


FIGURA 2. El pintor Gari Melchers (1860-1932).

blesmes de salut de la seva mare.<sup>13</sup> 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 intimidación de los talleres de renombre».<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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).<sup>16</sup>

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'Exposició 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.<sup>17</sup> 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:



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

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.<sup>18</sup>

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

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, caps 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),<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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 col·leccions 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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».<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> finalment s'acabà el 3 d'abril de 1910, quan se signà l'acord de venda i la propietat passà a les seves mans.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

Consumada la compra, Utrillo aixecà un palau prenent com a inspiració els edificis gòtics civils de Barcelona,<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> diverses finestres i portes del santuari del Tallat,<sup>34</sup> (figura 6) i de l'antic castell-palau de Terrassa,<sup>35</sup> o l'escala del castell de Solivella,<sup>36</sup> 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 Trepal, [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'instal·là 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 construï 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.<sup>37</sup> Però alhora, acabà concebut 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.

### **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



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

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);<sup>38</sup> el *Retaule de Sarrión* (1404), de Pere Nicolau;<sup>39</sup> la taula central del *Retaule de sant Jordi* (1434-1436), de Bernat Martorell,<sup>40</sup> o unes taules representant a santa Àgata i santa Llúcia (c. 1500), de Canovelles, i que actualment s'atribueixen al taller dels Vergós.<sup>41</sup>

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),<sup>42</sup> 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),<sup>43</sup> Vicente López, o un parell de retrats del sevillà Antonio Esquivel.<sup>44</sup> 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,<sup>45</sup> Joaquim Mir, Arcadi Mas i Fondevila, Dario Regoyos, a més dels seus bons amics Ramon Casas, John Singer Sargent i Anders Zorn.



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.

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,<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> Finalment, també s'hi podien trobar algunes reproduccions, tal com succeïa amb la *Dama d'Elx*, aquí en

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, *Allegoria 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,<sup>48</sup> 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;<sup>49</sup> els capitells de Pere Jou;<sup>50</sup> el conjunt de pintures que realitzà Josep Maria Sert,<sup>51</sup> 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 Faiança Català. Utrillo, al iniciar el projecte de Maricel, degué recordar l'ofertament 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.<sup>52</sup> 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 Manufactura Reial de Beauvais,<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Entre ells hi figuraven noms com

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

55. Domènech, 2014: III-152.

Apolinar Sánchez;<sup>56</sup> 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;<sup>57</sup> 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'inserí a les parets del recinte (figura 12).<sup>58</sup>

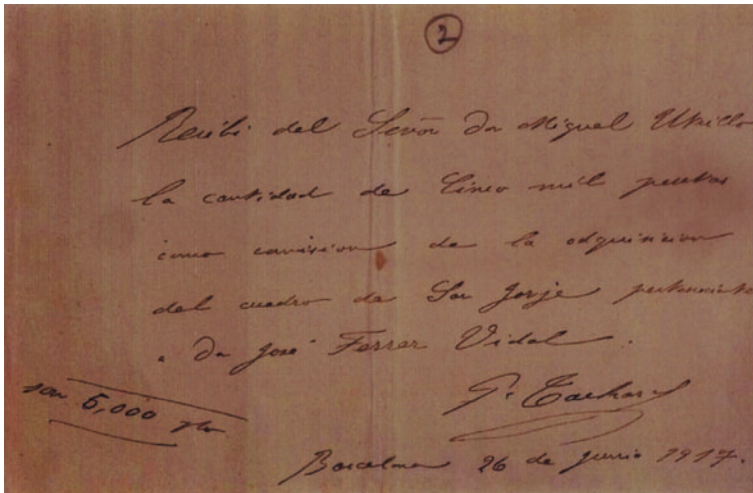


FIGURA 11. Factura de la comissió de Paul Tachard per a les gestions realitzades en l'adquisició de la *Taula de sant Jordi*, de Bernat Martorell (Barcelona, 26 de juny de 1917).

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,<sup>59</sup> 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.

A Miquel Utrillo		De Artur Ramon	
Por	65 cepillos azules a 25 pesetas	1625	00
"	150 azules a 1/2 docena a 25 pesetas	3750	00
"	207 " " 7 azules a 20 pesetas	4140	00
"	109 " " azules a 25 pesetas	2725	00
"	202 " " tubos de pintura a 25 pesetas	5050	00
"	419 " " tubos de pintura a 25 pesetas	10475	00
"	320 " " tubos de pintura a 25 pesetas	8000	00
"	48 tubos de pintura de los azules a 25 pesetas respectivamente	1200	00
"	60 tubos de los colores a la italiana	450	00
Por	1 tubo de pintura antigua a 25 pesetas	25	00
"	1 tubo de pintura de tubo polimero	110	00
"	1 caja de pintura de la italiana	171	00
		291	00
Elaborado el día 18 de Enero de 1917		291	00
Barrio de San Miguel 18-1917, Madrid		291	00

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.<sup>60</sup>

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 Faiang 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup>

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.<sup>67</sup> És a dir, que el col·leccionista es va beneficiar de les gestions del català per estalviar-se una gran suma de diners.<sup>68</sup>

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.<sup>69</sup> 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 col·leccionisme 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.; Socias 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<sup>a</sup>. LL. (1986). «El desventurado caso del legado Deering». A: Borràs, M<sup>a</sup>. 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. Socias, 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 Avellanès». 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 brodat». *Locus Amoenvs*, 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)». *Locus Amoenvs*, 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<sup>a</sup> 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.; Gkozgekou, 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.



## Índex Onomàstic

- Abellá, Francisco, 101  
Abelló, Joan, 122  
Aguilar Moré, Ramon, 122  
Albert, de Saxònia-Coburg-Gotha, príncep, consort de Victoria I, reina de la Gran Bretanya, 75  
Aldavert, Pere, 95, 96  
Aleu, Marc, 128  
Alexandre VI, papa, 62  
Alfaro, Andreu, 128  
Alfons XIII, rei d'Espanya, 176  
Alfred I, (duc de Saxònia-Coburg-Gotha), 75  
Alomar, Gabriel, 26  
Amadeu, Ramon, 126  
Amat, Frederic, 128  
Amat, Josep, 124  
Amatller i Costa, Antoni, 31  
Amatller, Teresa, 31  
Amiot, (pare jesuïta), 92  
Antònia, N<sup>a</sup>(antiquària), 20  
Anzizu, Ignacio, 147  
Aragay, Josep, 122  
Arp, Jean, 44, 45  
Artigau, Francesc, 133  
Artigues, Josep Llorenç, 128  
Audouard, Pau, 136  
Ávalos Aquino y Cardona, Fernando Francisco de (cinquè marquès de Pescara), 139, 141  
Aymerich, Pilar, 133  
Baixeras, Dionís, 120  
Balaguer, Víctor, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107  
Barba, Teresa, 52, 58  
Barceló, Miquel, 131  
Barón, Ester, 121  
Barr, Alfred, 77, 78  
Barr, Armand, 77, 78  
Barrachina, Jaume, 32  
Barrau, Laureà, 160  
Barrocchi, P., 63  
Baselitz, Georg, 43  
Bassegoda, Bonaventura, 166  
Bataille, Georges, 50, 58  
Bayl, Friedrich, 47  
Bayona, Josefina, 127  
Bechtold, Erwin, 128  
Beckett, Samuel, 49  
Bellmer, Hans, 49, 51  
Beltrán, Clara, 26  
Benet, Rafael, 122  
Berenguer, Mireia, 135  
Berenson, Bernard, 79  
Berga Boada, Josep, 131  
Bernhardt, Sarah, 145  
Bigorra, Joan, 117  
Blake, Peter, 43  
Blasi Vallespinosa, Francesc, 120, 129



- Bonet (antiquari), 13  
 Bonifàs, Francesc, 126  
 Bonifàs, Lluís, 126, 127  
 Borràs, M. Lluïsa, 55  
 Borràs, Vicenç, 148, 149  
 Borrell, Pere Jaume (Perejaume), 131, 133  
 Bosch-Roger, Emili, 122, 124  
 Boucher, François, 187  
 Bourgeois, Louise, 52, 53  
 Bracons, Josep, 166  
 Brancusi, Constantin, 44  
 Braque, Georges, 44, 45  
 Breton, André, 49, 50  
 Brossa, Joan, 46, 55, 128, 131  
 Bruna, Ramona, 127  
 Bultmann, Fritz, 55  
 Burguera, Apol·lònia, 18, 19, 27  
 Burri, Alberto, 55  
 Busquets, Josep, 122, 124
- Cabanyes, Alexandre de, 121  
 Cabot, Emili, 30, 35, 64, 189  
 Cage, John, 54  
 Calder, Alexander, 46, 49  
 Cambó, Francesc, 192  
 Camprubí, (antiquari), 17  
 Camps Arnau, Josep Maria, 126  
 Camps Ribera, Francesc, 131  
 Canals, Ricard, 120, 133  
 Canogar, Rafael, 131, 133  
 Cànovas, Àngel, 124  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 62  
 Carbonell, Pere, 140  
 Cardona, Joan, 122  
 Carles, Domènec, 122  
 Carraci, Annibale, 63  
 Carvalho, Joaquín, 190  
 Casades i Gramatxes, Pelegrí, 98  
 Casagemas, Carles, 139, 140  
 Casanovas, Enric, 124, 133, 186, 187  
 Casas Abarca, Pere, 137, 144  
 Casas y Ortiz de la Riva, Maria de las Mercedes de las (tercera marquesa de la Cènia), 21, 24, 29  
 Casas, Bonaventura, 122, 126  
 Casas, Ramon, 20, 23, 32, 133, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 153, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 185, 186, 187, 188, 190  
 Case, Anna Rogers, 172  
 Case, Augustus Ludlow, 172  
 Casellas, Francesc, 128  
 Casellas, Raimon, 181  
 Cassanyes, Magí Albert, 45  
 Castelar, Emilio, 88  
 Castellani, Alessandro, 76  
 Castells, Eduard, 122, 124  
 Castells, Indaleci, 112, 113  
 Castelucho, Claudio, 127  
 Català Pic, Pere, 133, 134  
 Català Rodón, Josep M., 123  
 Català-Roca, Francesc, 128, 129, 132, 133  
 Català-Roca, Pere, 129  
 Catany, Toni, 131, 133  
 Centelles, Agustí, 128  
 Challande, Obertsh, 155, 156, 166  
 Chancho, Joaquim, 132  
 Chaplin, Charles, 55  
 Char, René, 49  
 Chillida, Eduardo, 52, 128, 131  
 Chirico, Giorgio de, 51  
 Cisteré, Francesc, 115  
 Clarà, Josep, 133, 185  
 Clarasó, Enric, 133, 140  
 Clavé, Antoni, 128, 131, 133  
 Clay Fricck, Henry, 78  
 Clols, Francesc, 118  
 Coll, Isabel, 192  
 Colom, Carme, 32  
 Colom, Cristòfol, 174  
 Colom, Joan, 120, 133  
 Commeleran, Joan, 127  
 Coroleu, Josep, 101, 102  
 Cortés Vidal, Joan, 127

- Costa i Ferrer, Josep, 27  
 Crèixams, Pere, 124, 127  
 Creus, Manuel, 101  
 Cuadrada, Montserrat, 127  
 Cuixart, Modest, 128  
 Cumella, Toni, 128  
 Cummings Hamilton, Clara, 171  
 Cunillera, Joan, 132  
 Cuñat, Enric, 149, 150  
 Curós, Jordi, 121, 122  
 Cusachs, Josep, 140, 160  
 Cuyàs, Joan, 189
- Dalí, Salvador, 44, 51, 128  
 Dalmases, Josep María de, 96, 99  
 Darboven, Hanne, 43  
 Darío, Rubén, 143  
 Datzira, Joaquim, 122  
 Davillier, Ch., baró, 71, 72  
 Dawson, Aileen, 73  
 Deering, Abby Marion, 171, 174, 175, 177  
 Deering, Barbara, 177  
 Deering, Charles, 9, 10, 23, 171, 172, 173,  
 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,  
 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,  
 190, 191, 192, 193, 194  
 Deering, James, 171, 173, 174  
 Deering, Roger, 174  
 Deering, William, 171, 173, 174, 178  
 Delaunay, Sonia, 133  
 Delmonte (antiquària), 20  
 Delvaux, Paul, 51  
 Denisson Whipple, Marion, 174, 192  
 Derain, André, 44  
 Desnos, Robert, 50  
 De Wolf, Wallace L., 174  
 Domènech i Montaner, Lluís, 88, 146  
 Domènech, Rafel, 21  
 Domingo, Francesc, 133  
 Drebuge-Duménil, Louis-Fidel, 69  
 Drummond Libbey, Edward, 77  
 Du Halde, Jean-Baptiste, 92
- Duchamp, Marcel, 45, 49, 51, 52, 55  
 Duran (vídua), 118  
 Duran, Jaume, 130  
 Durán, Josep, 146  
 Duran, Pep, 133
- Egmond, Justus van, 24  
 Einstein, Carl, 50  
 Elizalde Pérez-Grueso, María Dolores,  
 106  
 Éluard, Paul, 49  
 Enric II, rei de França, 68  
 Ernst, Max, 44, 45, 49, 51, 52  
 Escalas Caimari, Jaume, 34  
 Escalas Caimari, Magdalena, 34  
 Escalas Real, Jaume, 34  
 Esclusa, Manel, 133  
 Esmatjes, Marisa, 132  
 Esquivel, Antonio, 185  
 Estil·las Reixach, Joan, 121  
 Estrany, Rafael, 122  
 Estruch, Josep, 141, 156, 157
- Fabrés i Costa, Antoni, 146  
 Facundo Riaño, Juan, 74  
 Farrés, Albert, 124  
 Farrés, Rosa, 129  
 Felip II, rei de Castella, 61, 154  
 Felip III, rei de Castella, 61  
 Felip V, rei d'Espanya, 67  
 Fenosa, Apelles, 128, 132, 133  
 Fernández Soriano, Antonio (casa Na-  
 poleon), 140  
 Fernández, Armand Pierre (Arman), 43  
 Ferrà i Perelló, Bartomeu, 17  
 Ferran I, gran duc de Toscana, 63  
 Ferran II, emperador romanogermànic,  
 61  
 Foix, Josep Vicenç, 45, 46  
 Font de Rubinat, Lluís Albert, 89, 90  
 Fontaine, (restauradora), 32  
 Fontana, Lucio, 52

- Fontcuberta, Joan, 131, 133  
 Formiguera, Pere, 133  
 Forteza, Mateu, 20  
 Fortuny i Marsal, Marià, 98, 161  
 Francesc I, rei de França, 61, 68  
 Franks, Wollaston, 75  
 Frederic IV, rei de Dinamarca, 66  
 Freixa, Ferran, 133
- Gabino, Amadeo, 131  
 Gabo, Naum, 44, 45  
 Galimany Soler, Romà, 118  
 Galofre Olivé, Esteve, 122  
 Galofre Oller, Francesc, 112, 113, 119, 122, 123, 127  
 Galofre Queralt, Maria, 127  
 Galofre Surís, Francesc, 127  
 Galwey, Enric, 121, 127, 160  
 Garcia Llorc, Josep M., 122  
 Garcia Tur, Emilià, 122  
 Gardner, Stewart, 79  
 Gardy Artigas, Joan, 128  
 Gasch, Sebastià, 45  
 Gastó, Pere, 122  
 Gaubil (pare jesuïta), 92  
 Gaudí, Antoni, 46, 99  
 Gavet, Émile, 69, 76  
 Gelabert Massot, Antoni, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27  
 Gelabert, Isabel, 18, 20  
 Gener i Babot, Pompeu (Peyus), 9, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167  
 Giacometti, Alberto, 51  
 Gimeno, Francesc, 133  
 Giralt-Miracle, Daniel, 112, 130  
 Giró, Enriqueta, 123, 125  
 Girona, Maria, 128  
 Gol, Josep, 128  
 Gómez Polo, Simó, 146
- Gomis, Joaquim, 46, 128  
 González, Julio, 133  
 González, Maribel, 32  
 Gosé, Xavier, 120  
 Gottlieb, Adolph, 51  
 Goya, Francisco de, 16, 25, 161, 185, 186  
 Granyer, Josep, 130  
 Grau Sala, Emili, 124  
 Gréau, Julien, 78  
 Greco, El, 25, 181, 185  
 Griaule, Marcel, 50  
 Gris, Juan, 45, 130  
 Grohmann, Will, 55  
 Gropius, Walter, 44  
 Gudiol i Cunill, Josep, 31  
 Gudiol i Ricart, Josep, 30, 34  
 Gudiol, Montserrat, 127  
 Güell i Bacigalupi, Eusebi, 97, 99, 100  
 Güell i López, Isabel, 100  
 Güell i Mercader, Francesca, 88  
 Güell i Mercader, Josep, 88  
 Güell, Xavier, 127  
 Guimerà, Àngel, 95, 96  
 Guinovart, Josep, 128, 131, 132, 133
- Hager, J., 92  
 Hearst, William Randolph, 79  
 Hemingway, Ernest, 49  
 Hernández Pijoan, Joan, 128  
 Hilliers, M. C. B., 92  
 Hiroshige, Utagawa, 104  
 Hirst, Damien, 43  
 Hodgkin, Howard, 43  
 Hoffman, Hans, 55  
 Homar, Gaspar, 25, 27  
 Homs, Eladi, 113  
 Huet i Bas, Emília, 177  
 Hugnet, Georges, 49  
 Hugué, Manolo, 121, 133  
 Humbert, Manel, 122, 124  
 Huntington, Archer M., 79, 184  
 Hurtado, Amadeu, 180, 193

- Hurtuna, Josep, 122
- Isabel I, reina de Castella, 61  
 Isabel II, reina d'Espanya, 67  
 Isern Alié, Pere, 131
- Jackson, Martha, 53, 55  
 Jakober, Ben, 128  
 Jardí, Eulàlia, 87, 97, 99, 103  
 Javacheff, Christo (Christo), 131  
 Jean, Marcel, 49  
 Jeanneret, Charles Édouard (Le Corbusier), 44, 49  
 Jou, Pere, 183, 186  
 Juanpere, Salvador, 132  
 Jujol, Josep Maria, 128, 133  
 Junyent, Oleguer, 23, 24, 26, 35, 189  
 Junyer Vidal, Carles, 19, 21  
 Junyer Vidal, Sebastià, 21, 25
- Kakuzo, Okakura, 46  
 Kandinski, Vassili, 44, 45, 52, 53  
 Kauffman, Jr., Edgar, 54  
 Keaton, Buster, 55  
 Klee, Paul, 46, 52, 53, 55  
 Kline, Franz, 52, 54, 55  
 Knauf, Lothar, 64, 65, 80, 81, 82  
 Kó, (pare jesuïta xinès), 92  
 Kooning, Willem de, 52, 54, 55  
 Kounellis, Jannis, 52  
 Kunichika, Toyohara, 104
- Labarte, Jules, 69, 70, 72  
 Lam, Wilfredo, 52  
 Lamy, M., 68  
 Leenhardt, Maurice, 50  
 Léger, Fernand, 44  
 Lehman, Philippe, 79  
 Lehman, Robert, 79  
 Leiris, Michel, 50  
 LeWitt, Sol, 43  
 Libbey, Edward, 77, 78
- Litré, Emile, 144, 163, 166  
 Llauradó, Martí, 122, 133  
 Llavanera, Marià, 121, 128  
 Llana, Antoni, 131  
 Llimona, Joan, 120  
 Llimona, Josep, 140, 185  
 Llovera i Bofill, Artur, 90  
 Llovera i Bofill, Josep, 90, 91  
 Llovet, Ramon, 122  
 Lloyd Wright, Frank, 54  
 López, Vicente, 185
- Maggi, Giovanni, 63, 64, 65  
 Magnelli, Alberto, 43  
 Magriñà, Josep, 114  
 Magritte, René, 51  
 Mallol Suazo, Josep Maria, 124, 127  
 Mallol, Ignasi, 120, 133  
 Malraux, André, 47, 48  
 Marca-Rally, Conrad, 131  
 March Ordinas, Joan, 25  
 March, Ernest de, 36  
 Marès, Frederic, 18, 23  
 Maria, Aleksándrovna de Rússia, 75  
 Marquès d'Arbois, 21  
 Marrà, Pere, 122  
 Marroig i Mesquida, Bartomeu, 31  
 Martí i Gofau, Domènec, 157  
 Martí, Marcel, 128  
 Martí, Oriol, 137  
 Martinell Taxonera, Maria, 128  
 Martinell, Cèsar, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 125, 126, 128  
 Martorell i Peña, Francesc, 13  
 Martorell, Bernat, 184, 189  
 Mas i Fondevila, Arcadi, 185  
 Mas, Adolf, 35  
 Masats, Ramon, 128  
 Maspons, Oriol, 128, 133  
 Masriera i Vidal, Salvador, 95  
 Masriera, Artur, 95  
 Masriera, Francesc, 140, 160

- Massó, Jaume, 87, 88  
 Masson, André, 50, 51  
 Mateu, Margalida, 18, 19  
 Mateu, Miquel, 30, 31, 32  
 Matheu i Fornells, Francesc, 95  
 Matisse, Henri, 43, 44, 51  
 Matta, Roberto, 51  
 Maza, Joan de, 97  
 McCormick, Chauncey, 174, 175  
 Meifrén, Eliseu, 160  
 Meifrèn, Josep, 144  
 Melchers, Gari, 176, 184  
 Meliés, Georges, 55  
 Mena, Pedro de, 185  
 Mencarini, Juan, 101, 103  
 Mercadé Compte, Jordi, 129  
 Mercadé Gallés, Jaume, 125, 129  
 Mercadé, Jaume, 112, 113, 115, 120, 124,  
     125, 129, 133  
 Mercadé, Jordi, 132  
 Mercadé, Montserrat, 132  
 Mercadé, Pau, 132  
 Merli, Joan, 121  
 Merz, Mario, 52  
 Mesquida, Guillem, 19  
 Mestres, Apel·les, 139, 141, 142, 150, 151,  
     152, 153, 167  
 Miñana, Juan, 146  
 Mir, Joaquim, 133, 185  
 Miralda, Antoni, 131  
 Miró, Joan, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 55,  
     128, 131  
 Miserachs, Xavier, 128, 133  
 Molina Juyol, Joan, 117  
 Mompou, Josep, 124, 131  
 Mondrian, Piet, 45  
 Monet, Claude, 43  
 Montaner i Maturana, Pilar, 19  
 Montaner, Pilar, 27  
 Monte, Francesco Maria del, 62, 63, 83  
 Monyant, Mariano, 157  
 Moragas, Tomàs, 159  
 Moretti, Luigi, 47  
 Morlius, Josep Maria, 88, 89, 90  
 Morros, Xifré, 118  
 Motherwell, Robert, 52, 54, 55  
 Motonaga, Sadamasa, 53  
 Mulet Gomila, Antoni, 15  
 Mundó, Ignasi, 127  
 Muntadas, Maties, 28  
 Muñoz Degrain, Antonio, 160  
 Murakami, Takashi, 53  
 Murillo, Bartolomé Esteban, 16, 25  
 Nadal, Joan, 116  
 Navàs, Joaquim, 90  
 Newman, Barnett, 51  
 Nicolau, Pere, 184  
 Nigrin, Henriette, 71  
 Nogués, Anselm, 112, 113, 117, 126  
 Nogués, Xavier, 128  
 Nonell, Joaquim, 124  
 Nono, Luigi, 55  
 Norblin, M., 68  
 Obiols, Josep, 133  
 Oliva i Milà, Joan, 95, 101, 102  
 Oliva, Ramón, 141  
 Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-du-  
     que de, 140  
 Opisso, Alfred, 122  
 Opisso, Ricard, 120  
 Ors, Eugeni d', 114  
 Palazuelo, Pablo, 128  
 Palomino, Antonio, 185  
 Pareja, Juan de, 185  
 Parera, Miguel, 24  
 Parr, Martin, 43  
 Pasqual, Iu, 120  
 Paula Valladar, Francisco de, 177  
 Pauly, Odette, 46  
 Peemans, Gerard, 24  
 Peichun, Zhou, 103

- Pellicer, Josep Lluís, 140, 141, 146, 156  
 Peraire, Júlia, 186  
 Pericot, Jordi, 131  
 Perry, Paul, 92  
 Petit, Jules, 70  
 Pevsner, Antoine, 44, 45  
 Pey, Marcel, 132  
 Pey, Vanesa, 132  
 Picabia, Francis, 45, 51, 52, 55  
 Picasso, Claude, 48  
 Picasso, Pablo, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 54,  
     55, 137, 167  
 Picó i Campamar, Ramon, 34  
 Picó i Serra, Carme, 34  
 Pierpont Morgan, John, 78, 175  
 Pijoan, Josep, 46  
 Pinazo, Ignacio, 186  
 Pineda, Marçal, 46  
 Pinyes, Ramon, 117  
 Piombo, Sebastiano del, 63  
 Pirozzini, Carles, 159  
 Pla, Josep, 121  
 Planasdurà, Enric, 122  
 Plandiura, Lluís, 30, 34, 35, 121  
 Plensa, Jaume, 131  
 Polidoro, da Caravaggio, 63  
 Pollock, Jackson, 52, 54  
 Pomés, Leopoldo, 133  
 Ponç, Joan, 133  
 Porcar i Tió, Manuel, 155, 156, 158, 159  
 Pradilla, Francisco, 161  
 Prats, Joan, 44, 45, 46  
 Preti, Mattia, 25  
 Prinet, René-Xavier, 187  
 Pruna, Pere, 124  
 Puig i Cadafalch, Josep, 113, 143  
 Puig Mestre, Joan, 192  
 Puiggarí i Llobet, Josep, 100, 156  
  
 Queneau, Raymond, 50  
 Queralt, Josep, 132  
 Queralt, Pere, 132  
  
 Queralt, Ramon, 132  
 Quetglas, Gabriel, 29  
  
 Radenez, Laura, 151  
 Radnitzky, Emmanuel (Man Ray), 44,  
     49, 51  
 Rafael, 63  
 Ràfols Casamada, Albert, 128, 131  
 Rainer, Arnulf, 43, 52  
 Ramon, Artur, 189, 190  
 Reed Barbour, Abigail, 171  
 Regnault, Henry, 161  
 Regoyos, Dario, 185  
 Reni, Guido, 25, 63  
 Reynés, Guillem, 25  
 Ribas, Eusebi, 113  
 Ribé, Enric, 119, 127  
 Ribera, José de, 17, 21, 24  
 Ribera, Romà, 160  
 Ricart, Enric Cristòfol, 192  
 Riera, Lluís, 55  
 Rigalt i Blanch, Antoni, 150  
 Riquer, Alexandre de, 149, 161  
 Rius i Tauler, Francesc, 97  
 Rivas, Humberto, 133  
 Rivière, Georges-Henri, 50  
 Robió, Bartomeu de, 185  
 Rockefeller, John D., 175  
 Rodón, Francesc, 112, 118, 123, 124, 125,  
     127, 129  
 Rogent, Elies, 140  
 Rogent, Ramon, 122  
 Roig i Soler, Joan, 160  
 Roig, Aleix, 135  
 Rom, Joan, 132  
 Romero de Torres, Julio, 185  
 Roosevelt, Theodore, 175  
 Rosales, Eduardo, 161  
 Rothko, Mark, 52  
 Ruiz i Porta, Joan, 193  
 Rusiñol, Santiago, 14, 15, 20, 21, 30, 137,  
     141, 144, 160, 167, 178, 180, 181, 185

- Sacharoff, Olga, 133  
 Salting, George, 69  
 Samá, Antonio, 102  
 Sampol, Miquel, 20  
 Sánchez, Apolinar, 189  
 Sanromà, M.Teresa, 129, 132  
 Santaló, Dr., 99  
 Sargent, John Singer, 172, 185  
 Sarmiento, Miguel, 24  
 Sarto, Andrea del, 63  
 Saumell, Jesús, 122  
 Saura, Antonio, 52, 131  
 Sauvegeot, Alexandre-Charles, 67, 68, 69  
 Schaeffner, Andre, 50  
 Schönberg, Nuria, 55  
 Schwartz, Berthold, 158  
 Schwartz, Federico, 159  
 Schwitters, Kurt, 52  
 Segura, Santiago, 186, 190  
 Sempere, Eusebio, 131  
 Serafini, Joan, 132  
 Serra Castellet, Francesc, 124  
 Serra de Rivera, Xavier, 133  
 Serra, Eudald, 128  
 Serra, Joan, 122, 124  
 Serra, Richard, 52  
 Sert, Josep Lluís, 44, 45  
 Sert, Josep Maria, 183, 186  
 Servet, Miguel, 158, 165  
 Severini, Gino, 45  
 Shaw, Jim, 43  
 Shiraga, Kazuo, 53  
 Simon, Lucien, 187  
 Sindreu, Carles, 44  
 Sisquella, Alfred, 124  
 Skira, Albert, 51  
 Slade, Felix, 72, 73, 75  
 Socias, Immaculada, 193  
 Solanic, Rafael, 132  
 Solanic, Roser, 132  
 Solano, Susanna, 131  
 Soldevila, Carles, 46  
 Solé, Jaume, 132  
 Spritzer, Frederic, 69, 78  
 Stein, Charles, 76  
 Steinberg, Saul, 55  
 Stern, Louis, 54  
 Steva, Isabel (Colita), 128  
 Sugimoto, Hiroshi, 43  
 Sumi, Yasuo, 53  
 Sunyer, Joaquim, 124, 190  
 Sureda Bimet, Joan, 19  
 Sureda i Villalonga, Joan (primer marquès de Sureda), 25  
 Surós, Santi, 122  
 Tachard, Paul, 189  
 Takiguchi, Shuzo, 55  
 Tapié, Michel, 47, 48, 53  
 Tàpies, Antoni, 10, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 128, 129, 131  
 Téllez-Girón y de la Cueva, Pedro (primer duc d' Osuna), 159  
 Terré, Ricard, 133  
 Tharrats, Joan-Josep, 128  
 Tiffon, Anaïs (casa Napoleon), 140  
 Tizià, 25, 63  
 Tobey, Mark, 54  
 Toda, Eduard, 9, 10, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107  
 Todó, Francesc, 133  
 Tono, Yoshiaki, 55  
 Torres García, Joaquim, 51  
 Torrecassana, Francesc, 146  
 Tórtola de Valencia, Carmen, 145  
 Touche, Gaston La, 187  
 Tous, Nicolau, 32, 33  
 Toyokuni, Utagawa, 104  
 Tresserras, Joan Manuel, 45  
 Tugores, Francesca, 28  
 Tur Roig, Josep, 122  
 Tzara, Tristan, 49

ÍNDIX ONOMÀSTIC

- Urgell, Modest, 127, 133, 146, 149  
 Utrillo, Miquel, 10, 19, 23, 24, 26, 35, 172,  
 176, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185,  
 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193
- Vallès, Eduard, 140  
 Vancells, Joaquim, 127  
 Varèse, Edgar, 54  
 Vasters, Reinhold, 69  
 Vayreda, Francesc, 120  
 Vayreda, Marià, 127  
 Vedova, Emilio, 52, 55  
 Velázquez, Diego, 16, 140, 161  
 Verdaguer, Jacint, 95  
 Verí, Tomàs de, 25  
 Viale, Blanes, 21  
 Vicens, Francesc, 55  
 Victòria I, reina de la Gran Bretanya, 73,  
 75  
 Vidal i Barraquer, Francesc d'Assis, 193  
 Vidal, Dolors, 192  
 Vidal, Francesc, 132  
 Vidal, Magdalena, 90  
 Viladecans, Joan Pere, 131  
 Vilató, Xavier, 122
- Villalonga i Fuster de Puigdorfila, Felip  
 de, 24  
 Violet, Gustave, 185  
 Vō, Danh, 43
- Warhol, Andy, 43  
 Weyl, Adolph, 94  
 Wilhelmus Stephanik, Johan, 94  
 Wilkes, Charles, 172  
 Wilson Frothingham, Alice, 82  
 Wong, Martin, 43  
 Wood, Charles, 13  
 Wylie, A., 92
- Xiró, Josep Maria, 186
- Yoshida, Hiroshi, 53  
 Youqua (pintor), 103  
 Yturralde, José María, 131
- Zentaro, Yorozyua, 104  
 Zervos, Christian, 49  
 Zorn, Anders Leonard, 174, 178, 185, 187  
 Zurbarán, Francisco de, 185, 190  
 Zuzunaga, M., 128







Des de l'octubre de 2012 s'han fet set jornades o seminaris científics amb el títol de Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, que han donat com a resultat permanent la publicació de sis volums amb les ponències que s'hi han presentat. Actualment, aquest material configura un veritable corpus de valuosa documentació entorn del fenomen del col·leccionisme d'art a Catalunya.

La nostra intenció amb la realització d'aquesta jornada ha estat crear una plataforma on poder presentar uns resultats de recerca i discutir-los amb comoditat per part de tots els diferents sectors vinculats a les arts: universitaris, professionals dels museus, antiquaris, galeristes, marxants, experts, restauradors, col·leccionistes i afeccionats en general. Estem convençuts de la plena complementarietat de tots aquests punts de vista perquè el progrés del col·leccionisme al llarg de la història ha anat sempre en paral·lel a la formació dels museus i a la configuració del coneixement i l'estudi de les arts. Per això hem cregut en la utilitat d'una jornada en la qual coincidir i compartir informacions i coneixences, amb un format amable i en un lloc d'una forta empremta simbòlica en la història del col·leccionisme a Catalunya com és el Palau de Maricel de Sitges.

