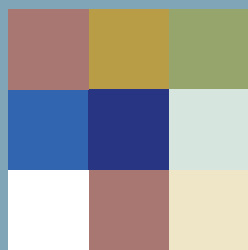


Macalester
Font i Gumà
Andreu Pont
Folch i Torres
Massana
Toda
Marsà



Col·leccionistes
que han fet
museus **2024**



Col·leccionistes que han fet museus 2024

Edició

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Coordinació científica

Bonaventura Bassegoda

Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Quílez

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Correcció

Anna Tetas

Susanna Méndez

Joan Lluís Homedes

Disseny i maquetació

Carlos Ortega

© d'aquesta edició:

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Parc de Montjuïc 08030 Barcelona

www.museunacional.cat

© dels textos, els seus autors

© de les fotografies, els seus autors

Edició: novembre 2025

ISBN: 978-84-8043-418-8

El Museu Nacional d'Art de Catalunya no es fa responsable de l'opinió exposada pels autors en les seves ponències.

Col·leccionistes
que han fet **museus**
2024

Macalester
Font i Gumà
Andreu Pont
Folch i Torres
Massana
Toda
Marsà

Índex

8	1	Els vestigis catalans de la col·lecció pictòrica de Charles Macalester (1798-1873) a Filadèlfia Joan Yeguas
28	2	L'afició al col·leccionisme de rajoles. L'aportació de Josep Font i Gumà al Museu del Disseny de Barcelona Isabel Fernández del Moral
46	3	Jaume Andreu, un capdavanter del col·leccionisme de gravats Adela Laborda i Francesc Quílez
62	4	Joaquim Folch i Torres i l'arribada de les col·leccions de ceràmica de Manises i Paterna als Museus d'Art de Barcelona Alberto Velasco
102	5	La Biblioteca i la col·lecció gràfica sobre indumentària d'Agustí Massana i Pujol a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona Santi Barjau
120	6	Les fotografies sardes d'Eduard Toda i altres objectes fotogràfics Rafel Torrella
140	7	La col·lecció del crític i marxant d'art Àngel Marsà Aitor Quiney

Els vestigis catalans de la col·lecció pictòrica de Charles Macalester (1798-1873) a Filadèlfia

Joan Yeguas Gassó

8



Fig. 1. Retrat de Charles Macalester (foto: Presbyterian Historical Society).

Charles Macalester fou un home de negocis dels Estats Units d'Amèrica, establert a Filadèlfia, que va viure al segle XIX. Va dedicar-se a ser corredor de borsa, inversor en béns immobiliaris i director de banc. A la seva mort (l'any 1873) va fer deixes per valor de 330.000 dòlars. També tenia una col·lecció pictòrica amb 84 obres, que va heretar la seva filla Lily. Els seus descendents, residents a Barcelona des dels anys quaranta del segle XX, conserven set pintures al seu domicili, més altres dues que van fer donació al Museu Nacional d'Art de Catalunya: un Bassano (2005) i un retrat anònim anglès (2022). Aquesta família també ha salvaguardat un catàleg manuscrit de l'originària col·lecció Macalester, que podem reconstruir (per exemple tenia cinc obres adquirides en una subhasta dels béns de Josep Bonaparte –qui va residir 23 anys prop de Filadèlfia–), analitzar i, en algun cas, advertir el seu parador actual.

Dades biogràfiques i la descendència catalana

Charles Sampson Macalester o Charles Macalester II (Filadèlfia, 17 de febrer de 1798 – 9 de desembre de 1873) va ser un pròsper home de negocis dels Estats Units d'Amèrica (fig. 1). Els seus pares foren Charles Macalester I (1765-1832) i Ann Sampson (1769-1854), matrimoni que va fructificar amb 9 fills. El seu pare era un emigrant d'Escòcia, de la localitat costanera de Campbeltown i descendent del clan dels MacAlasdair, el qual es va nacionalitzar en el moment de la seva arribada al nou país, el 1786 i es va casar amb una també escocesa de naixement, establerta a Baltimore (Maryland). El pare Macalester va esdevenir capità de vaixells mercants que comerciaven amb Europa i Àsia. A causa de les constants absències de la llar, es va retirar del servei marítim actiu el 1804, per després regentar una empresa d'importació de productes; també va ser director del Bank of North America a Filadèlfia i de la Insurance Company of

9

Pennsilvània. Igual que el seu fill, estava molt vinculat a l'església presbiteriana, per això va fer de tresorer de la Societat Bíblica de Pennsilvània i va contribuir a finançar la construcció del temple dels Mariners de Filadèlfia l'any 1819 (destruït en un incendi el 1963).¹

El nostre protagonista, Charles, era el mascle primogènit. Va anar a l'escola pública Grey & Wylie's de Filadèlfia i, posteriorment, va graduar-se a la Universitat de Pennsilvània. Entre 1821 i 1827 era comerciant a Cincinnati, on coneixeria la seva muller. Entre 1827-1832 va continuar treballant a la seva ciutat natal. L'any 1832 va morir el seu pare i llavors va heretar una considerable fortuna, amb la qual va invertir en valors i immobles (sobretot a Chicago). Després va exercir de corredor de borsa a la societat Gaw, Macalester & Co.; d'agent comercial del magnat i filantrop George Peabody (a la mort d'aquest, el 1869, va ser fideïcomissari del seu llegat); director de la companyia ferroviària Camden & Amboy Railroad Company; director del Girard Bank (la principal font de finançament del govern dels Estats Units durant una època) i, també, director del banc Fidelity Insurance, Trust & Safe Deposit Co. (fundat el 1866).²

Al marge de la seva activitat laboral, Macalester fou assessor de diferents presidents dels Estats Units. Primer de demòcrates: Andrew Jackson, Martin van Buren, James K. Polk, Franklin Pierce i James Buchanan i, a partir de la Guerra Civil, va decantar-se cap als republicans: Abraham Lincoln i Ulysses S. Grant. L'any 1836, el president Jackson va demanar els seus serveis per controlar el conflicte entre el Govern i el Segon Banc dels Estats Units, en l'anomenada Guerra Bancària d'aquella legislatura (que va desembocar en el «pànic de 1837»).

Es va casar dues vegades. En primeres núpcies amb Elizabeth Ann Lytle (1806-1835), procedent d'una rica i influent família de Cincinnati, amb qui va tenir dos fills: Charles Macalester III (1827-1873) i Eliza (Lily) Macalester (1832-1891). La segona muller fou Susan W. Bradford (1807-1842), amb qui es va casar el 1841; un matrimoni breu que no va tenir descendència.

Lily Lytle Macalester va residir a Washington i va desenvolupar càrrecs d'honor vinculats amb les institucions presidencials dels Estats Units, com ara regent de l'Associació de Dames de Mount Vernon de Pennsilvània (a partir de 1874), i també fou membre del comitè del Saló de la Independència, entre d'altres.³ Lily assistia amb freqüència a subhastes, on va comprar mobles per a l'associació de Mount Vernon, com tocadors o escriptoris. Lily també va batejar un vaixell de vapor amb el nom del seu pare; l'embarcació es va construir l'any 1889, tenia dos pisos i capacitat per a 1.600 persones, s'usava per a trajectes turístics al riu Potomac prop de Washington, i va donar servei fins el 1934.⁴

1. Sobre Charles Macalester I, vegeu: WESTCOTT, T. *et al.*, *Biographies of Philadelphia Merchants*, Filadèlfia, 1864, p. 103-107.

2. GRAVILLE LEACH, J., *The history of the Girard National Bank of Philadelphia: 1832-1902*, Filadèlfia, 1902, p. 83; FUNK, H. D., *History of Macalester College. Its origin, struggle and growth*, Saint-Paul, 1910, p. 44-45.

3. Qui vulgui investigar sobre la biografia de Lily Macalester, a la George Washington Presidential Library at Mount

Vernon existeix un fons documental seu (amb cartes, impresos i fotografies), i també a l'arxiu de l'Historical Society of Pennsylvania. A títol de curiositat, Lily va conservar un retall del diari *Cincinnati Daily Commercial* del 6 d'octubre de 1863, on es publicaven les darreres paraules del seu cosí germà, William Haines Lytle, polític i militar mort a la batalla de Chickamauga (19 de setembre de 1863).

4. O'NEILL, P. L., *Images of America. Mount Vernon*, Mount Pleasant, 2003, p. 104.

Lily Macalester es va casar l'any 1861 amb Alfred Berghmans (1832-1874), un diplomàtic belga, amb qui va tenir una filla: Camille Berghmans (1863-1928).⁵ Tres anys després de la mort del primer marit, el 1877, va contraure segones núpcies amb John Scott Laughton (1851-1878), tresorer adjunt dels Estats Units d'Amèrica i dinou anys més jove que ella; la parella va viure pocs mesos junts, ja que ell va morir a inicis de 1878 a Algèria, on havien anat a la cerca d'una millora en la seva salut.⁶

Camille Berghmans va esposar-se el 1887 amb José Pedroso Scull (1858-1908), diplomàtic espanyol resident a Cuba i marquès de San Carlos de Pedroso (marquesat creat el 1865 per Isabel II a favor del seu pare, José Francisco Pedroso de Cárdenas, espòs de Juana Scull Audouin); el matrimoni es va instal·lar al sud de França a finals del segle XIX. La seva descendència va instal·lar-se a Barcelona després de la Guerra Civil espanyola. Un branca de la família ha fet donació de dues obres al Museu Nacional d'Art de Catalunya: el 2005 d'una *Adoració dels Reis* (MNAC 213463) de Jacopo i Francesco Bassano, i el 2023 d'un retrat anònim de mitjan segle XVIII (MNAC 266102).

El testament de Charles Macalester (1873)

Charles S. Macalester va signar el seu testament i també un codicil suplementari el mateix dia, el 15 d'octubre de 1873. En aquestes últimes voluntats ordena múltiples deixes monetàries als seus hereus, amics, servents i també a entitats benèfiques. La quantitat del llegat en metàl·lic suma un total de 331.300 dòlars, sense comptar les propietats i cases que apareixen citades a Filadèlfia, Washington i Chicago.⁷

Els dos imports més elevats són per a la seva filla Eliza (Lily) i la seva nora Julia, vídua del fill Charles, amb 100.000 dòlars per cadascuna. Els diners destinats a Julia eren per mantenir el seu nivell de vida i, després de la mort d'ella, passarien als seus fills (nets del testador). També li entrega la finca (habitatge i edificis adjacents) on vivia, situada a 930 Spruce Street de Filadèlfia. Sobre Lily afirma textualment que havia estat una «nena amorosa i obedient al llarg de la vida», per això, al marge de la suma econòmica, també li entrega la casa on vivia al 1721 F Street de Washington, valorada en 25.000 dòlars, situada a menys de 300 metres de la Casa Blanca, la residència oficial del president dels Estats Units.

El seu difunt fill Charles i la muller Julia van tenir cinc fills: Charles (1855), Julia (1856), Richard (1858), Eliza o Lillia (1860) i Edward (1867); als qui deixa un total de 25.000 dòlars, és a dir, 5.000 per cap. A les seves germanes: Emily, Louise i Elisabeth deixa 10.000 dòlars a cadascuna; comenta que la darrera podia triar entre els diners o la casa on residia. Als seus nebots Alexander Franklin, Edward i Margaretta Bacon, 1.000 dòlars a cadascun. A la vídua de la muller del seu nebot Henry Hopkins, en primera

5. El 28 d'abril de 2020, amb el número 116 de lot, a la casa de subhastes Freeman's de Filadèlfia, foren venuts diferents retrats fotogràfics amb els bustos de Lily, el seu germà, el seu pare i altres membres de la família.

6. Segons el seu certificat de defunció, conservat a l'arxiu del domicili dels descendents a Barcelona, expedit per

l'Ajuntament d'Alger, Laughton va morir el 28 de gener de 1878 als 26 anys.

7. Arxiu de la família Pedroso, còpia del testament i codicil impresa per J. B. Chandler a Filadèlfia al darrer terç del segle XIX, sense data.

instància li deixa 2.000 dòlars, però al codicil ho anul·la. A les dues filles del difunt Robert H. Campbell, 1.000 dòlars a cadascuna. A Charles Campbell, net de la seva germana Louise, 1.000 dòlars. A Nannie i Norman Smith, nets de la seva germana Margaretta, 1.000 dòlars a cadascun. Al reverend Elias R. Beadle, 1.000 dòlars. A la vídua del seu amic Jaume Hall, 1.000 dòlars. I quantitats substancialment més reduïdes per al servei: al jardiner George Nicol, 400 dòlars; a l'ajudant de jardiner Alexander McCreight, 300 dòlars; al granger Alexander Robertson, 300 dòlars; a l'antiga cuinera Sophy Grey, 200 dòlars; i a l'antiga criada de la família Mary Carr, 100 dòlars.

Potser a causa d'un oblit en la redacció del testament, en el codicil va afegir una deixa de 25.000 dòlars per a la fundació i dotació d'una institució educativa que havia de portar el seu nom. Concretament, esmenta que s'havia de situar en un lloc proper a les cataractes de Sant Antoni (o Saint Anthony Falls), que es troben a la ciutat de Minneapolis. El 1884 fou comprada la Baldwin School (oberta el 1853), ubicada al municipi de Saint-Paul (Minnesota), a escasses 6 milles de dites cataractes; finalment, el Macalester College fou inaugurat el setembre de 1885, i encara conserva aquest nom.

Com el seu pare, era membre de l'església presbiteriana, una branca reformada dins la doctrina protestant, especialment arrelada a Escòcia, d'on era originària la família Macalester. Va tenir un lligam estret amb l'església presbiteriana de Filadèlfia, i va formar part d'aquesta institució. Per aquest motiu, en va fer diverses deixes: 5.000 dòlars per a la construcció d'un nou temple al barri de Torresdale, prop de l'avinguda Grant; i 5.000 dòlars per al seu manteniment (actualment, al mateix lloc o prop d'on s'havia de fer aquesta església, hi ha la Macalester Torresdale Presbyterian Church, obra projectada anys més tard). I va transmetre diners a diferents agrupacions d'aquesta institució: 5.000 dòlars per a la Junta de Missions de la Llar; 5.000 dòlars per a la Junta de Missions Estrangeres; 5.000 dòlars per a la Junta d'Educació, i 5.000 dòlars més per a l'Assemblea General, que havia de crear un fons per a discapacitats.

També va realitzar ajudes de caire filantròpic a altres entitats. Va donar 1.000 dòlars a l'Hospital Ortopèdic de Filadèlfia, que actualment forma part de la Thomas Jefferson University. Va deixar 1.000 dòlars a la St. Andrew's Society de Filadèlfia, formada per escocesos i descendents d'escocesos, de la qual també va ser president.⁸

Al primer punt del testament va disposar de 5.000 dòlars per comprar una parcel·la per erigir-hi un monument funerari que esdevingués un futur panteó familiar. Aquesta sepultura es troba al cementiri de Laurel Hill de Filadèlfia (secció 10, lot 45), on també hi estan enterrats els seus pares i alguns descendents. Finalment, va deixar 1.000 dòlars per a un encàrrec especial a la muller de Georg W. Woodward: «comprar algun monument en memòria del testador».

La seva col·lecció de pintures

Charles Macalester vivia en una mansió que ell mateix havia fet construir cap a 1850, que es trobava al barri de Torresdale a Filadèlfia, zona que hem citat en relació amb

8. FORNEY, J. W., «In memoriam Charles Macalester», *Philadelphia Press*, Filadèlfia, 10/12/1873.



Fig. 2. Catàleg de pintures de la col·lecció Macalester (foto: J.Y.).

l'església presbiteriana, a tocar del riu Delaware. Una finca (casa i terrenys del voltant) que va anomenar Glengarry, en honor a la casa pairal que havia tingut la seva família a Escòcia. Després de la mort de la seva filla Lily, la finca fou adquirida el 1895 per Robert Foerderer, el qual va canviar-li el nom per Glen Foerd. Actualment encara es conserva, i s'ha convertit en una casa-museu envoltada de jardins; l'any 1979 fou agregada al Registre Nacional de Llocs Històrics dels Estats Units. En aquesta casa, Macalester posseïa una bona biblioteca, amb alguns manuscrits antics, i era el lloc on tenia una col·lecció d'art, formada per pintures, mobles, plats i vins. En el seu testament hi ha un breu punt on s'explicita la donació del corpus d'obres a la seva filla Lily. Per una altra banda, Macalester mateix va elaborar un catàleg manuscrit de les pintures que tenia a la seva residència de Torresdale (Filadèlfia), amb un total de noranta ítems registrats; es tracta d'un catàleg que es conserva al domicili dels descendents, actualment residents a la ciutat de Barcelona. En aquest *Catalogue of paintings* (fig. 2) trobem obres distribuïdes per tots els racons de la casa: la biblioteca (*library*), sala d'estar (*drawing room*), el menjador (*dining room*), el dormitori (*bed room*), un saló de flors (*flower hall*), el saló inferior (*lower hall*) i altres habitacions conegudes pels seus colors (com la *blue room* o la *red room*). Aquest catàleg s'hauria de datar en els darrers anys de la vida del col·leccionista, entre 1865 i 1873, per la presència d'obres de pintors cronològicament tardans. Dels noranta ítems numerats, n'hi ha sis que estan en blanc, per tant, només estudiarem les vuitanta-quatre obres que apareixen citades i informades.

La neta del col·leccionista, Camille Berghmans, casada des de 1887 i establerta al sud de França, va ser qui va vendre la finca de Glengarry a Torresdale. I aquesta mateixa

es va endur la col·lecció pictòrica, per instal·lar-la en una casa que tenia a Biarritz, també anomenada Torresdale (segurament en record del barri de Filadèlfia). D'aquest moment es conserva un segon catàleg manuscrit, datat el dia 21 d'agost de 1903, també localitzat a l'arxiu dels descendents. A la col·lecció Berghmans de Biarritz hi ha constància de setanta obres, catorze menys que a Filadèlfia. D'aquestes catorze no citades, deu eren retrats de membres de la família, amb els quals no deuria tenir el vincle que tindria el seu avi (números 31, 32, 35, 36, 44, 45, 46, 48, 55 i 73 del catàleg Macalester); altres dos són retrats pintats per Thomas Sully (números 34 i 83 del catàleg Macalester), un dels quals va ser retornat als familiars del retratat, i els altres dos són els números 82 i 90 del catàleg, dels quals ja parlarem després.

De les vuitanta-quatre obres que posseïa Macalester a Filadèlfia, actualment només se n'han conservat onze. D'aquestes, set es troben al domicili dels descendents (Barcelona), dues més al Museu Nacional d'Art de Catalunya (per donació dels successors) i altres dues en museus dels Estats Units (una a la National Gallery of Art i una altra a la National Portrait Gallery, ambdues a la ciutat de Washington).⁹ També disposem d'altres dues imatges, però no en sabem la localització. La gran majoria de les obres eren paisatges amb un total de quaranta-dos (quaranta pintures i dos mosaics), que comptabilitzen un 50 % de la col·lecció; entre les quals abundaven les escenes marines o fluvials, amb un total de dotze (amb vistes costaneres, tempestes, naufragis, una vista del Tàmesi o els penya-segats de Dover, entre d'altres –potser perquè el pare del col·leccionista havia estat capità de vaixell–; després tenia architectures urbanes (de Venècia, uns mosaics del coliseu i de Sant Pere del Vaticà, ciutats com Amsterdam o un interior de catedral holandès, entre d'altres); i també hi havia els paisatges amb animals, alguna batalla o les muntanyes dels Alps. Tenia disset retrats, deu dels quals eren de la família (dels quals prescindeix Camille i que hem esmentat anteriorment). Tenia setze escenes de gènere, és a dir, assumptes relacionats amb aspectes de la vida quotidiana. I les últimes nou eren de contingut religiós.

Un petit nucli d'art antic

Charles Macalester disposava de disset obres d'art antic, és a dir, realitzades abans de l'any 1800. Tenia pintura italiana: una *Adoració dels Reis* de Jacopo Bassano en col·laboració amb el seu fill Francesco (número 18 del catàleg), donada per Enrique Pedrosa Muller al Museu Nacional el 2005, amb número d'inventari MNAC 212463, que s'ha de datar entre 1575 i 1580 (fig. 3);¹⁰ una enigmàtica *Anunciació* (número 1 del catàleg), còpia d'una obra del florentí Carlo Dolci (1616-1686), i una *Magdalena* de «Guido» (número 74 del catàleg), que devia correspondre al bolonyès Guido Reni (1575-1642). També consten un parell de mosaics amb vistes de monuments romans, el temple de Sant Pere del Vaticà i el Coliseu (números 5 i 7 del catàleg), objectes habituals per als turistes que feien el *Grand Tour*.

Després hi ha abundant presència de mestres holandesos: dos paisatges d'«A. Bloemert» (números 25 i 29 del catàleg), és a dir, d'Abraham Bloemaert (1566-1651); un paisatge amb la vista de la ciutat d'Oosterbeek al costat del riu Rin després d'una

9. És possible que es conservin algunes pintures més, en propietat d'altres branques familiars dels descendents, però no hem pogut confirmar-ho, ni tampoc veure-les.

10. Vegeu CUYÀS, M. M., «Una Adoració dels Reis dels Bassano, donació d'Enrique Pedrosa Muller», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2008, 9, p. 153-159.



Fig. 3. Jacopo i Francesco Bassano. *Adoració dels Reis*, entre 1575-1580. Museu Nacional d'Art de Catalunya (foto: Servei Fotogràfic del Museu Nacional).

tempesta (número 4 del catàleg), pintat per «Backhuysen of the Hague», és a dir, Ludolf Backhuysen (1630-1708), habitual pintor de marines amb tempesta;¹¹ una marina de «W. Vanderrelcke» (número 41 del catàleg), que s'hauria d'identificar amb Willem van de Velde, segurament el fill (1633-1707), que va adquirir més fama; un paisatge de «Ruysdale» (número 22 del catàleg), sobre el qual comenta que és la pintura més valuosa de la seva col·lecció, que caldria identificar amb Salomon van Ruysdael o el seu nebot Jacob, reconeguts pintors de Haarlem actius al segle XVII; un altre paisatge de «Van Bommel» (número 9 del catàleg), és a dir, Willem van Bommel (1630-1708), actiu a Itàlia (Roma, Nàpols i Venècia), Anglaterra (sobretot a Londres), Kassel i, finalment, a Nuremberg, i «Feast of boors» (*Festa de les botes*), datada l'any 1670 i feta per «Brackenbergh» (número 33 del catàleg), o sigui Richard Brakenburgh (1650-1702), escena de taverna que es conserva al domicili particular dels descendents i que té unes dimensions de 67,5 × 85 cm.

I les darrers cinc obres eren: un *Interior de catedral* de «H. Stenwick» (número 20 del catàleg), és a dir, el flamenc Hendrik van Steenwijk el jove (cap a 1580-1640); una *Arquitectura romana* del francès Nicolas Poussin (número 21 del catàleg); un suposat

11. Per l'estil de les pintures de Backhuysen, es podria atribuir a la mà d'un seguidor l'obra *Tempesta al mar* (MNAC 44343), procedent de l'antic fons de museus, actualment adjudicada al també holandès Abraham Storck. No hi ha cap lligam més entre l'estil de l'obra citada i la

manera de pintar de Storck que no sigui que també representa marines; en canvi, és profundament similar a l'estil de Backhuysen, per la forma de representar les onades, els vaixells i els personatges.

retrat de «Massaniello» pintat per Rembrandt (número 19 del catàleg, que després analitzarem en detall), i dos paisatges de «Dietrecy», que cal identificar amb l'alemany Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774), actiu a Dresden.

Obres procedents de la col·lecció de Josep Bonaparte

El catàleg manuscrit Macalester explicita que tenia cinc obres procedents de la col·lecció de Josep Bonaparte, és a dir, del rei Josep I d'Espanya (entre els anys 1808-1813) –conegut com *Pepe Botella*– germà de l'emperador francès Napoleó Bonaparte. La presència d'una pintura propietat de Josep Bonaparte en una col·lecció americana i, concretament, de la ciutat de Filadèlfia, no és cap raresa.

Després de la derrota de Napoleó a Waterloo, el 18 de juny de 1815, el seu germà Josep va escapar-se amb vaixell cap als Estats Units d'Amèrica, i va arribar a Nova York el 20 d'agost del mateix 1815, fent-se passar per un fictici comte de Surveilliers. Li van permetre romandre als Estats Units però amb un perfil baix, fins al punt que no va poder entrevistar-se amb el president James Madison. Llavors va adquirir una gran propietat anomenada Point Breeze (Nova Jersey), a tocar del riu Delaware i a escasses 32 milles (51 km i escaig) de Filadèlfia, on va establir la seva residència entre els anys 1816-1839. En aquest indret va construir una casa, la qual va decorar amb pintures i escultures; també gaudia d'una luxosa biblioteca, així com un impressionat celler de vins i enormes jardins. La finca de Point Breeze va esdevenir un lloc destacat en la difusió de la cultura europea a la ciutat de Filadèlfia a la primera meitat del segle XIX, ja que membres de l'alta societat hi feien contínues trobades.¹²

La col·lecció americana d'art de Josep Bonaparte era força destacada, amb pintures de Rubens, Rembrandt, Snyders, David o escultures de Canova, i es troba detallada per Georges Bertin al llibre *Joseph Bonaparte en Amérique* (1893), on relaciona un inventari amb 154 obres.¹³ Després de la mort de Josep Bonaparte, l'any 1843, el seu net i hereu Joseph va posar a la venda la majoria de peces en dues subhastes a Filadèlfia: una realitzada el 1845 i l'altra el 1847.¹⁴ Molts articles van acabar en mans de ciutadans de la zona, i actualment alguns es poden contemplar a l'Atheneum Museum de Pennsylvania, al Museum of Art de Filadèlfia o al New Jersey State Museum.

Si unim les informacions de la subhasta de 1845 i l'inventari publicat el 1893, citats a l'anterior paràgraf, trobarem dades sobre les pintures que arribaren a la col·lecció Macalester i que hem referenciat a l'apartat d'art antic. Una és l'*Arquitectura romana* de Poussin, que apareix a la subhasta de 1845 (lot número 110), amb unes mides enormes (4 × 6 peus, o 121,92 × 182,88 cm), i que a l'inventari de 1893 caldria identificar com un simple paisatge de Poussin (número 28) o una ruïna romana sense autoria (número 154). Altres obres són els paisatges de Bloemaert, citats a la subhasta de 1845 (lots número 2 i 3), descrits com a petits paisatges amb nombroses figures, amb unes dimensions d'1 peu per 1 peu i 5 polzades (30,48 × 43,13 cm), i es poden identificar amb dues pintures sobre fusta que es conserven al domicili particular dels descendents (fig. 4), les quals tenen aquestes dimensions: 30,5 × 42,5 i 31 × 43 cm (lleugerament diferents entre elles).

12. VEGETU STROUD, P. T., «Point Breeze: Joseph Bonaparte's american retreat», *Magazine Antiques*, 2002, 162, p. 130-139.

13. BERTIN, G., *Joseph Bonaparte en Amérique*, París, 1893.

14. La subhasta que ens interessa és aquesta: *Catalogue of valuable paintings & statuary, the collection of the late Joseph Bonaparte, count de Surveilliers*, Filadèlfia, 1845.



Fig. 4. Abraham Bloemaert. *Paisatge*, 1600-1650. Col·lecció particular (foto: J.Y.).

Una quarta obra era el retrat de *Napoleó travessant els Alps* (número 83 del catàleg manuscrit), de la qual Macalester afirma que parteix d'un original de Jacques-Louis David, i que fou copiada per l'anglès «Thomas Lawrence». De l'obra de David, datada l'any 1801, se'n coneixen cinc versions autògrafes, una de les quals era propietat de Josep Bonaparte i ara es conserva al castell de Malmaison, prop de París. La pintura en qüestió era força admirada, fins al punt que va ser sol·licitada en diferents ocasions per l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsilvània (el 1820 fou denegada, però des de 1822 i fins a 1829 fou prestada anualment per ser mostrada al públic).¹⁵ Potser per aquest motiu, se'n van fer diferents còpies pictòriques i versions en gravat. Com a mínim, l'obra de David fou copiada per Bass Otis (1784-1861) i Charles B. Lawrence (1790-1864). La d'Otis fou encarregada per Nicholas Biddle el 1827 i encara es conserva a la mansió que tenia al barri d'Andalusia, municipi de Bensalem (límitrof amb la ciutat de Filadèlfia).¹⁶ Per tant, l'autor del quadre de la col·lecció Macalester era un pintor cognominat igual que l'artista que esmenta, però menys conegut i nascut als Estats Units, que va treballar a Filadèlfia entre 1811 i 1837 i va ser protegit per Josep Bonaparte (econòmicament i amb accés a la seva col·lecció d'art i a la finca, on va realitzar algunes vistes paisatgístiques, actualment conservades a l'Art Institute de Chicago).¹⁷ Hi ha constància que Charles Lawrence va fer diferents còpies de l'obra en qüestió:

15. *Eleventh Annual Exhibition of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Filadèlfia, 1822, p. 7. Vegeu també GLANZ, D., *How The West Was Drawn: American Art and the Settling of the Frontier*, Ann Arbor, 1982, p. 172.

16. CRAVEN, W. et al., *Bass Otis. Painter, Portraitist and Engraver*, Wilmington, 1976, p. 18; STROUD, P. T., *The man*

who had been king. The American exile of Napoleon's Brother Joseph, Filadèlfia, 2005.

17. BUSCIGLIO-RITTER, T., *The Transatlantic American Landscape. Episodes in an Aesthetic and Material History (1810-1860)*, Newark, 2022, p. 222-223 (tesi doctoral llegida a la University of Delaware).



Fig. 5. Charles B. Lawrence. *Napoleó travessant els Alps, cap a 1820*. Parador desconegut (foto: Arxiu de la família Pedroso).

una versió està documentada entre el 29 de desembre de 1824 i el 14 de març de 1825, pel diari *Courier* de Charleston, i encarregada per una societat de mecenatge d'aquesta ciutat de Carolina del Sud;¹⁸ una altra còpia estava dins l'*Albany*, un vaixell de vapor que feia ruta pel riu Hudson, confiada per la família Stevens (de Hoboken, Nova Jersey), i citada pel pintor-inventor Samuel Morse l'any 1827: «Buonaparte crossing the Alps, copy from David. C. B. Lawrence»;¹⁹ una altra fou exposada l'any 1864 a Saint Louis (Missouri), concretament a la Fira Sanitària de la Vall del Mississipí, i en queda constància fotogràfica;²⁰ finalment, una quarta versió és la que arriba a Macalester a través del capità Charles Stewart, qui la va regalar juntament amb el seu retrat l'any 1865 (segons el catàleg redactat per la neta, Camille Berghmans, l'obra fou regalada a Stewart pel propi Bonaparte –però segurament es tracta d'una exageració, perquè no

18. WELLS RUTLEDGE, A., *Artists in the Life of Charleston*, Filadèlfia, 1949, p. 242; Mcinnis, M., *The Politics of Taste in Antebellum Charleston*, Chapel Hill, 2005, p. 137-138.

19. MORSE, S., *Academies of Art. A Discourse, delivered on Thursday, May 3, 1827*, Nova York, 1827. Vegeu també MYERS, K. J., «Art and Commerce in Jacksonian America:

The Steamboat Albany Collection», *The Art Bulletin*, 2000, 3, 82, p. 503-504 i 512 [p. 503-528].

20. YARNALL, J. L.; GERDTS, W. H., *The National Museum of American Art's Index to American Art Exhibition Catalogues, from the Beginning through the 1876 Centennial Year*, Boston, 1986, registre 54.447.

s'ha de confondre l'original amb la còpia-. Aquesta pintura es va conservar en propietat dels descendents fins als anys noranta del segle XX, raó per la qual hi ha un testimoni fotogràfic en color (fig. 5); actualment, però, es troba en parador desconegut.

I, finalment, el suposat retrat de Masaniello atribuït a Rembrandt. L'obra apareix a la subhasta de 1845 com un Rembrandt, però s'identifica com un *Cap d'un turc*, en concret n'hi havia dos (lots números 58 o 59, un amb barba i l'altre sense), amb unes dimensions d'1 peu i 10 polzades per 1 peu i 6 polzades (55,88 × 45,72 cm). Al citat inventari (publicat el 1893) també apareixen aquests dos retrats, com a turcs, i sense assignació d'autoria (números 75 i 76). Una pintura que a finals de 2022 fou donada al Museu Nacional d'Art de Catalunya pels descendents, un oli sobre tela (MNAC 266102), al qual dediquem un apartat individual a l'apartat següent.

El retrat de William Kent

Després d'observar el suposat retrat de Massaniello atribuït a Rembrandt, procedent de la col·lecció de Josep Bonaparte i actualment al Museu Nacional, queda completament descartada l'autoria del mestre holandès. També cal rebutjar la identificació del retratat com el pescador napolità que va encapçalar una revolta local contra la monarquia dels Habsburg, donat que no s'assembla als retrats coneguts o inventats de Masaniello (potser s'hauria confós el mocador que porta el retratat al cap amb una barretina napolitana); aquesta proposta apareix per primera vegada al catàleg manuscrit de Macalester, ja que anteriorment està referenciat com un turc.

Es tracta d'un retrat d'home, representat de mig cos, amb el seu rostre girat cap a l'esquerra de l'espectador, amb la barbeta lleugerament aixecada i mirant cap a la llunyania (fig. 6). Aquest home sembla relativament jove, d'entre 30 i 40 anys, de pell clara, cabell fosc (almenys pel que s'intueix per les celles) i sense barba. El seu cap apareix cobert pel tocat d'un mocador que li cau sobre l'espatlla, com si fos un turbant (per això es creia que el retratat era un turc), però, en lloc de ser una moda orientalitzant o «la turca» (més pròpia d'inicis del segle XIX), segurament es tracta d'un cobriment comú a Europa entre 1650 i 1750. Alguns homes notables vestien el que s'anomenava roba de cambra indiana, composada per un «bayan» (tipus de bata oriental) que es combinava amb una gorra similar a un turbant, el qual s'usava després de treure's la perruca, ja que aquesta peça de roba neutralitzava el fred al cap en la intimitat de la llar. El cos apareix cobert per un mantell, del mateix color que el mocador del cap, subjectat per un fermall o agulla de pit. El retrat s'inscriu dins una mena de marc ovalat pintat, un recurs habitual en aquella època, que reforça l'efecte naturalista de la representació.

La cronologia de la pintura s'ha de situar a través de la moda en la vestimenta. Per tant, hauria de ser al voltant de 1700 o de la moda a la turca de cap a 1820, però cal descartar el segon supòsit, perquè en aquella data l'obra ja consta a la col·lecció americana de Josep Bonaparte. En conclusió, s'ha de situar al primer terç del segle XVIII, donat que el retrat representa un noble sense perruca en la intimitat de la llar. Un segon indicatiu és la posa del retratat, mirant cap a l'esquerra amb la barbeta enlairada, una tipologia que es repeteix insistentment en el retrat anglès d'entre 1720-1730. Segurament derivat de les composicions del segle XVII que representen sants que enlairen la mirada en èxtasi místic. I també per un retrat que exerceix d'influència als retrats anglesos posteriors, el d'Inigo Jones pintat per Anton van Dyck cap a l'any 1632; el qual no es conserva, però es coneix a través de diferents testimonis. Un és el gravat de Robert van Voerst realitzat cap a 1635, i conservat a la National Portrait Gallery de Londres. També dignes d'esment són dues pintures de l'arquitecte i decorador William Kent: *Glorificació d'Inigo Jones*



Fig. 6. Anònim anglès. *Retrat de William Kent* (?), mitjan segle XVIII. Museu Nacional d'Art de Catalunya (foto: Servei Fotogràfic del Museu Nacional).

(feta cap a 1720 i conservada a la Royal Academy) i *El geni de l'arquitectura amb el retrat d'Inigo Jones* (en data similar i preservada a Chiswick House), on reproduïx el dit retrat; admiració de Kent que el 1727 es concreta amb la publicació de *The designs of Inigo Jones*, la portada del qual és un retrat de Jones fet pel gravador Paul Fourdrinier, amb la mateixa composició de Van Dyck.

L'esmentat William Kent va fer-se retratar pel pintor William Aikman, cap a 1723, curiosament en la mateixa posa del retrat d'Inigo Jones; una obra no conservada, però coneguda a través de gravats (un d'Alexander Banner de 1762 i un altre de Simon François Ravenet fet abans de la seva mort, el 1774). Una tipologia de retrat que, amb variants, es va posar de moda en aquella època entre un cercle social anglès vinculat amb la cultura (vegeu paral·lelismes: el retrats del noble i arquitecte Richard Boyle, el

de l'antiquari i matemàtic Martin Folkes o el de l'escultor John Michael Rysbrack, entre altres, i realitzats per diferents pintors). En resum, l'autoria s'ha d'adjudicar a un pintor d'escola anglesa, seguidor de William Aikman, actiu a mitjan segle XVIII. El personatge retratat podria ser el mateix arquitecte i decorador anglès William Kent (1685-1748), difusor de l'estil palladià, i gran admirador d'Inigo Jones.

Pintura contemporània americana

La part més nombrosa de la col·lecció Macalester eren obres d'art que, al seu moment, tenien com a màxim cent anys, i, majoritàriament, estaven fetes per artistes americans de naixement o d'adopció. Destaquen els pintors actius a la ciutat de Filadèlfia i a l'estat de Pennsilvània, amb un total de vint persones (tretze nascuts allí i set europeus emigrats), amb un total de trenta-quatre pintures. Altres sis pintors eren de la resta dels Estats Units (quatre dels quals itinerants pel país i dos que es van establir a Europa), més un setè que era un europeu resident a Califòrnia, els quals realitzen vuit pintures. La suma final són vint-i-set artistes que pinten quaranta-dues obres.

Un dels pintors més reconeguts i que té més obra és Thomas Sully (1783-1872), un britànic emigrat als Estats Units amb nou anys, i que s'estableix a Filadèlfia amb vint-i-cinc anys. D'aquest artista, Macalester tenia tres pintures. Una era *Noia pagesa*, en la qual fa una versió d'un Rembrandt (número 10 del catàleg manuscrit). Una segona era *La meva germana* (número 34 del catàleg), és a dir, un retrat de la germana del col·leccionista, Anna Maria Macalester (1791-1864), retratada l'any 1815; ella estava casada amb el comerciant Abraham Kintzing (1763-1835), el qual també fou pintat per Sully en el mateix any (retrat conservat a la National Gallery of Art de Washington). I la tercera obra era un retrat del capità Charles Stewart (1778-1869), l'oficial naval més antic de la flota americana i amic del pare de Macalester (número 84 del catàleg), que des de 1947 custodia la National Gallery of Art de Washington.²¹ Sully portava un registre de les obres que feia, i aquest retrat de cos sencer apareix recollit l'any 1811 amb número 1606, i va ser exhibit el 1812 a l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsilvània;²² malgrat que la majoria dels catàlegs comenten que l'obra era propietat del fill de Stewart, en el catàleg manuscrit de Macalester s'afirma que l'obra fou donada pel propi retratat al col·leccionista l'any 1865, i en el catàleg de Camilla Berghmans es comenta que fou retornada a la família Stewart després de 1873, any de la mort del seu avi.

Macalester disposava de molts paisatges fets pels pintors establerts a la ciutat de Filadèlfia: un *Paisatge*, per «Haseltine» (número 52 del catàleg), és a dir, el famós paisatgista William Stanley Haseltine (1835-1900); una *Marina, amb l'arribada a Dover del rei Jordi I d'Anglaterra*, de «Stuart of London» (número 11 del catàleg), que cal identificar amb Gilbert Stuart (1755-1828), el qual, malgrat que va néixer als Estats Units i es va establir com a artista a Filadèlfia als quaranta anys, va tenir una llarga estada formativa a Londres entre 1775 i 1793; dos paisatges, *Naufragi* i *Sortida de sol* (números 27 i 67 del catàleg), per «Bonfield», o sigui, George R. Bonfield (1802-1898), ajudat per «Winner» en la realització de les figures humanes, que cal identificar amb William E. Winner (1815-1883).

21. TORCHIA, R. W. [en col·laboració amb CHOTNER, D. i MILES, E. G.], *American Painting of the Nineteenth Century. The collections of the National Gallery of Art. Systematic catalogue*, Washington, 1998, p. 139-143.

22. HART, C. H., «Thomas Sully's register of portraits, 1801-1871», *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 1909, 33, p. 185 [1908-1909, 32 (p. 385-432) i 1908-1909, 33 (p. 22-85 i 147-215)].



Fig. 7. William H. Burr. *Judici a John Wadleigh per dormir-se en una església*, cap al 1847. Col·lecció particular (foto: J.Y.).

També tenia molts retrats: l'anteriorment citada còpia de *Napoleó travessant els Alps*, de Charles Lawrence; *Napoleó a Moscou*, sota el consell dels generals Joachim Murat i Michel Ney, de «Rothermel» (número 23 del catàleg), és a dir, Peter Frederick Rothermel (1812-1895); els retrats de la mare i el germà de Macalester (números 36 i 48 del catàleg), per «Eichholtz», o sigui, Jacob Eichholtz (1776-1842); un retrat del seu net (número 55 del catàleg), per un tal «Terris», que identificaria amb el retratista Stephen J. Ferris (1835-1915), o el retrat del seu fill difunt (número 73 del catàleg), per «Bensell», és a dir, George Frederick Bensell (1837-1879). Entre la pintura de gènere comptava amb: *Noia i gos* (número 69 del catàleg), de «Lambdin», és a dir, James Lambdin (1807-1889) o potser millor el seu fill Georg Lambdin (1830-1856), i *Jugadors* (número 90 del catàleg), de «Joseph John», que hauria de ser Joseph W. John (actiu entre 1860-1895).

Comentari al marge mereix el *Judici a John Wadleigh per dormir-se en una església* (número 16 del catàleg), de «Burr». Una obra de William Henry Burr (1819-1908) que es troba actualment al domicili particular dels descendents (fig. 7), amb unes dimensions de 51 × 60,5 cm. Sobre aquesta pintura, Macalester afirmava que es basava en les «velles lleis blaves», un conjunt de normes socials que garantien la moral pública als Estats Units. Va ser un fet real succeït a la regió de Nova Anglaterra, recollit el 1847 en



Fig. 8. Rembrandt Peale. *El petit Samuel*, 1858. Col·lecció particular (foto: J.Y.).

una revista per Seba Smith i il·lustrat amb un gravat del mateix Burr (que coincideix totalment amb la composició conservada).²³ L'obra de Burr va participar en una exposició feta el mateix 1847 a l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsilvània, com testimonia un catàleg i alguns comentaris recollits a la premsa, i aleshores ja consta com a propietat de Macalester.²⁴ Per tant, la data de la pintura hauria de ser propera a l'any 1847.

Rembrandt Peale (1778-1860) té dues obres al catàleg Macalester (números 75 i 77), ambdues adquirides en una subhasta de pintures després de la mort de l'artista, en concret, el 18 de novembre de 1862 a la seu de l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsilvània (números 72 i 75 de la subhasta).²⁵ Una era un *Àngel guardià* (comprat per 35 dòlars), el qual partia d'una composició de Joshua Reynolds. I l'altra és un retrat anomenat *El petit Samuel* (comprat per 185 dòlars), que encara conserven els descendents al seu domicili (fig. 8), amb unes dimensions de 76,5 × 63,5 cm; al dors conté una inscripció que informa de l'autoria i la data («painted by Rembrandt Peale / in 1858»). Els actuals propietaris pensaven que el petit Samuel podria ser un net de Macalester, però, en tractar-se d'una obra adquirida en subhasta, cal descartar-ho. Al catàleg la

23. SMITH, S., «John Wadleigh's Trial», *New York Illustrated Magazine of Literature and Art*, Nova York, 1847, p. 79-83. El gravat es troba entre les pàgines 48-49 del mateix volum. Smith va recollir aquest episodi, juntament amb altres retrats de la vida americana, en un llibre: SMITH, S., *Way down East. Portraits of Yankee Life*, Nova York, 1854 (per al judici de Wadleigh, vegeu p. 5-28).

24. *Exhibition of paintings, statues and casts at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Filadèlfia, 1847, p. 8, cat. núm. 111; «Notices of the Fine Arts. The Exhibition», *Godey's Magazine and Lady's Book*, 1874, 24, p. 54 [p. 52-54].

25. MAHEY, J. A., «The Studio of Rembrandt Peale», *The American Art Journal*, 1969, 1, 2, p. 32 i 33 [p. 20-40].

compra de 1862 s'informa que la composició del quadre era a partir d'una obra de «Sant», és a dir, James Sant (1820-1916), el qual va fer el 1853 una pintura idèntica titulada *L'infant Samuel*, conservada al Bury Art Museum, prop de Manchester. Aquesta obra de Sant va tenir força èxit, i se'n va fer un gravat, datat el 1854, a càrrec del britànic Samuel Cousins (1801-1887). L'obra de Sant fou popularitzada gràcies al gravat de Cousins, i a causa de la difusió de la imatge se'n feren diferents còpies, com la del propi Peale.

En la resta d'obres de pintors americans (de la resta dels Estats Units o emigrants) hi havia una gran majoria de paisatges: un *Paisatge* (número 24 del catàleg), per «Kellogg», que cal identificar amb Miner Kilbourne Kellogg (1814-1889), pintor de Nova York; el *Corn d'or al Bòsfor* (número 78 del catàleg), per «Howland», és a dir, Alfred Cornelius Howland (1838-1909), pintor de New Hampshire que fou presentat al col·leccionista per una famosa actriu, Charlotte Cushman (1816-1876); dos paisatges, un de Roma i un altre de Venècia (números 17 i 26 del catàleg), per «Tilton», o sigui, John Rollin Tilton (1828-1888), un americà instal·lat a Roma; dos paisatges més (números 38 i 82 del catàleg), per «T. Moran», que cal identificar amb Thomas Moran (1837-1926), un pintor nascut a Anglaterra que va emigrar a Amèrica amb set anys, establert a Filadèlfia; una marina (número 42 del catàleg), per «Shaw», és a dir, Joshua Shaw (1776-1860), un altre anglès emigrat als Estats Units de petit, també resident a Filadèlfia; *Escola Naval d'Annapolis* (número 80 del catàleg), per «T. Birch», o sigui, Thomas Birch (1779-1851), anglès emigrat a l'adolescència i establert a Filadèlfia; una *Sortida de sol a la costa* (número 81 del catàleg), per «Hamilton», que cal identificar amb James Hamilton (1819-1878), nascut a Irlanda del Nord i emigrat cap a Filadèlfia amb quinze anys, i *El Port de Bremerhazen* (número 87 del catàleg), per «H. Hertzog of Dusseldorf», és a dir, Herman Herzog (1831-1932), un alemany format a l'Acadèmia de Düsseldorf, que amb vint-i-nou anys es va establir a Filadèlfia. També tenia alguna pintura de gènere o escenes de la vida quotidiana: *Interior de fonda* (número 39 del catàleg), per «Krimmel»; Macalester afirma que el pintor era un jove alemany que es va ofegar mentre es banyava al riu Schuylkill, prop de Filadèlfia, és a dir, John Lewis Krimmel (1786-1821), un alemany que va arribar amb vint-i-tres anys Filadèlfia i va morir ofegat, però prop de Germantown (Maryland); *Cavall ferit a la guerra* (número 68 del catàleg), per «W. S. Mason», o sigui, William Sanford Mason (1824-1864), pintor de Providence; *Nous reclutes* (número 72 del catàleg), per «Schussele», que cal identificar amb Christian Schussele (1824-1879), pintor alsacià emigrat a Filadèlfia amb vint-i-quatre anys; el *Bany de la nina* (número 89 del catàleg), per «Henri Bacon, Paris», és a dir, Henry Bacon (1839-1912), americà que va estudiar a França i membre de l'escola de Pont-Aven. I un retrat del propi col·leccionista (número 46 del catàleg), per «Healy», és a dir, Georg Peter Alexander Healy (1813-1894), un retratista establert a Boston que va tenir força èxit a la seva època; obra que cal identificar amb un retrat de Macalester atribuït a Healy que es conserva a la National Portrait Gallery de Washington, administrada per l'Institut Smithsonian, que té unes dimensions de 76,2 × 63,5 i el número d'inventari DLRO2249 (adquirit en una subhasta de 2017 a Brema Auctions, de Charlottesville).²⁶

²⁶. L'obra fou venuda en una subhasta de 2017 a Brema Auctions, de Charlottesville (estat de Virgínia). Als dors hi ha una etiqueta amb un text en el qual s'informa que havia

estat del marquès de San Carlos de Pedroso l'any 1948, hereus de Macalester.



Fig. 9. Hermann Meyerheim. *Paisatge amb un riu*, 1850-1865. Col·lecció particular (foto: J.Y.).

Finalment, hi ha l'esment a tretze obres realitzades per pintors de poc renom, almenys sense historiografia al darrere o que no hem sabut trobar. Vegeu la sèrie de retrats (números 31, 32, 35, 44 i 45 del catàleg): el retrat de Susan Ridde, la seva neboda, apareix referenciat «Faddy» (un capritxós anònim); el seu pare, per un desconegut; el seu pare amb seixanta anys, el seu germà Edward amb vint anys o la seva muller, els tres pintats per «Corwin». Tres paisatges (números 40, 53 i 64 del catàleg): un dut a terme per una «senyora aficionada»; un altre per «A. Bocking» i una marina per «Lainaeu» (podria ser el retratista Charles H. Lanneau?). Altres tres escenes de gènere (números 66, 62 i 79 del catàleg): *Effie Deans*, un dels personatges d'*El cor de Mid-Lothian*, una novel·la de l'escriptor Walter Scott publicada el 1818, pintat per «Woods of London»; una *Màscara humana*, còpia d'una obra de Macalester, per «la senyoreta Stebbins», o *Rata de biblioteca*, per «Maillior». I dues enigmàtiques pintures religioses (números 56 i 58 del catàleg): una *Magdalena* i una *santa Cecília*, realitzades per la «senyoreta Corbin de París», que copiava quadres d'una galeria de Dresden.

Pintura contemporània europea

Com a darrer apartat, esmentem les obres fetes per pintors europeus, amb un total de setze autors (i vint obres). Els més nombrosos són els artistes alemanys, amb sis representants. Un d'aquests és «Meyerheim», membre d'una nissaga de pintors nascuts a Gdansk (actual Polònia però llavors regne de Prússia) i després actius a Berlín, que cal identificar amb Hermann Meyerheim (1828-1903), perquè signa amb la lletra H com a inicial del seu nom de pila, en una obra conservada al domicili dels descendents (fig. 9), la qual té unes dimensions de 42,5 × 52,5 cm; Macalester tenia tres pintures d'aquest artista (números 6, 15 i 57 del catàleg), on es representaven dues vistes



Fig. 10. Edwin Boddington. *Vista del riu Tàmesi*, cap a 1865. Col·lecció particular (foto: J.Y.).

d'Amsterdam (una a l'estiu i l'altra a l'hivern), així com un paisatge amb un riu d'una zona holandesa. Després també trobem: «Schmidt», és a dir, el paisatgista berlinès Eduard Schmidt (1806-1862), que pinta *Marina amb penya-segats a Dover* (número 50 del catàleg); «Carl Raup of Munich», o sigui, l'acadèmic i paisatgista Karl Raupp (1837-1918), amb una escena *Tornant de l'església a Hesse Darmstadt* (número 86 del catàleg); «Schlesinger (Dusseldorf)», que podria ser algun dels pintors de Düsseldorf amb aquest cognom en aquella època, sobretot Felix o Carl, que realitza *Policia alemany a l'oficina de passaports* (número 61 del catàleg); «Carl J. Arnold (Berlín)», o sigui, Carl Johann Arnold (1829-1916), pintor de Kassel format a Berlín que conreava la pintura animalística, entre altres gèneres, i va acabar essent pintor oficial de la cort prussiana, va pintar una escena amb gossos titulada *Jack a l'oficina* (número 88 del catàleg). I «Charles Narl», que cal identificar amb Charles Nahl (1818-1878), pintor alemany que no va emigrar fins als trenta anys als Estats Units, amb *Moisès salvat de les aigües* (número 76 del catàleg); una obra seva amb el mateix títol fou exposada per l'American Art-Union Sale l'any 1836 i venuda per 270 dòlars.²⁷

Al marge dels pintors anglesos emigrats, trobem tres pintors d'Anglaterra que no van viatjar a Amèrica: una marina amb tempesta (número 60 del catàleg) de «L. Vickers of London», el qual només pot ser el paisatgista Alfred Vickers, ja sigui el pare (1786-1868) o el fill (1810-1837); un paisatge (número 65 del catàleg) de «Morland», que

hauria de ser George Morland (1763-1804), especialista en representació d'animals i escenes rústiques, i *Vista del riu Tàmesi* (número 71 del catàleg) de «Boddington». Aquesta darrera obra s'ha conservat al domicili dels descendents, un oli sobre tela de 60 × 43 cm (fig. 10), signat per Edwin Boddington (1836-1905), membre d'una nissaga de pintors paisatgistes de l'època victoriana, especialitzats en pintar escenes fluvials al comtat de Surrey.

També tenia dos pintors holandesos: *Laban buscant els ídols* (número 2 del catàleg) de «Michaelis», que pot identificar-se amb Gerrit Jan Michaëlis (1775-1857), actiu a Amsterdam i Haarlem, i un *Naufragi* (número 70 del catàleg) de «Schotel of Paris», que hauria de ser Johannes Christian Schotel (1787-1838), un especialista en marines que va estar actiu a París entre 1827 i 1828. Altres dos pintors eren francesos: «H. Vernet», és a dir, Horace Vernet (1789-1863), qui va tenir un taller pictòric d'èxit, amb un *Retrat del rei Francesc d'Àustria* (número 14 del catàleg), Camille Berghmans precisa que era l'emperador Francesc Josep I d'Àustria (nascut el 1830 i regnant des de 1848); i «De Lattre», o sigui, Henri de Lattre (1801-1876), especialista en paisatges amb animals i sobretot retrats d'animals (gossos i cavalls), el qual va residir puntualment a Filadèlfia entre 1849-1855, que fa el retrat d'*El gos «Beauty»* (número 51 del catàleg). Dos pintors més eren belgues: «Robbe of Brussels», que seria Louis Robbe (1808-1887), el qual realitza dues obres (números 3 i 8 del catàleg), dos paisatges amb animals, un amb cabres i ovelles, i l'altre amb ovelles anant a l'aigua, i «Van Hamm of Brussels», és a dir, Alexis van Hamme (1818-1875), que realitza *Dama i patge* (número 30 del catàleg). Finalment, un pintor suís, «F. Diday», que seria François Diday (1802-1877), el qual pintava habitualment els paisatges muntanyencs de la regió de Berna, que faria *Alts Alps suïssos* (número 59 del catàleg), que segons Macalester fou exhibida el 1850 a l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsilvània.

Com a darrer aspecte, cal assenyalar una foto. El catàleg manuscrit de Macalester (número 85) presenta un retrat del seu amic George Peabody, fet per «J. P. Mayall. Brighton. England», o sigui, el reconegut fotògraf anglès John Paisley Mayall (1813-1901), especialista en retrats, que es va instal·lar a Filadèlfia entre 1842-1846, i que a partir de 1864 va radicar-se a Brighton. El col·leccionista explica la història d'una foto pintada: enviada per Peabody tres mesos abans de morir (la seva defunció va produir-se el 4 novembre de 1869); Peabody fou fotografiat per Mayall al seu estudi de Brighton el març de 1866 i, posteriorment, el maig de 1869, el financer va fixar la foto damunt un llenç i va pintar-hi a damunt, en concret, a l'oli i en color.

27. ORCUTT, K., MCLEOD, A., «Unintended Consequences: the American Art-Union and the Rise of a National Landscape School», *Nineteenth Century Art Worldwide*, 2019, 18.

L'afició al col·leccionisme de rajoles. L'aportació de Josep Font i Gumà als museus de Barcelona

Isabel Fernández del Moral

Conservadora de la col·lecció de ceràmica
Museu del Disseny de Barcelona-DHub



Fig. 1. Arxiu Municipal d'Esplugues de Llobregat.
Fons Pujol i Bausis. Dibuix 24.

Josep Font i Gumà va ser una persona polifacètica i reconeguda en les diverses vessants que va desenvolupar al llarg de la seva vida, tant en l'àmbit polític, arquitectònic i cultural. En el present treball es vol fer especial esment de la seva faceta de col·leccionista i, concretament, de la donació de la seva col·lecció de rajoles valencianes i catalanes als museus de Barcelona l'any 1918. També volem posar en relleu la importància d'una adequada gestió de les col·leccions en el moment de la seva entrada als museus.

Qui era Josep Font i Gumà. Vida

És impossible entendre el personatge sense explicar alguns trets de la seva vida personal, professional i pública. Amb una destacada trajectòria professional com a arquitecte, és també conegut per la seva participació en àmbits molt diversos de l'esfera pública tant de caire social com polític i cultural.

Josep Font i Gumà va néixer a Vilanova i la Geltrú l'any 1859 i va morir prematurament l'any 1922 a la seva ciutat natal.¹

Qui millor que el seu mestre i amic, Lluís Domènech i Montaner, per presentar-lo, en la seva primera trobada, cap a la dècada de 1880: «[...] me presentaren un jove net de l'Escola, noy de bona societat y fortuna, qui volia treballar ab nosaltres [...] desconfiava jo pera'l treball d'aquets fills de família rica que van de dia tard al taller, entre una nit de ball i la vetllada següent del palco a l'Opera. Però en Font formà com un home en l'oficina».²

1. Per tenir un retrat més detallat de la persona i de l'arquitecte, vegeu: Parés 2022, monogràfic amb motiu del 100 aniversari de la mort de Josep Font i Gumà.

2. Domènech 1922, p. 93.

Aquest seria l'inici d'una llarga i profunda relació entre ambdós arquitectes que, juntament amb Antoni Maria Gallissà i Bonaventura Bassegoda, entre d'altres, formaren un grup on compartiren projectes professionals, però també la passió pel patrimoni català i l'entusiasme per la defensa dels seus ideals patriòtics.

«Juntos asistimos a aquellas renovaciones de los ideales artísticos y patrióticos, y juntos luchamos por su defensa en el terreno que podíamos movernos. Fuimos las avanzadas de un ejército, todo entusiasmo, devoción y patriotismo.»³

Habitualment, no és fàcil conèixer aquestes personalitats en el seu àmbit privat, en la seva vessant més personal i íntima. En el cas de Font i Gumà, la seva mort sobtada i prematura feu que els seus amics Lluís Domènech i Montaner i Bonaventura Bassegoda⁴ escrivissin sengles necrològiques, colpits per la pena i per l'orgull d'haver compartit amb ell grans moments.

Per ells sabem que, en la seva etapa de joventut, va ser una persona feliç, alegre, jovial; en definitiva, una persona senzilla. Aquest va ser també el moment de formar la seva pròpia família junt amb Bàrbara Maria de Fors i de Cuenca, amb qui va tenir tres fills. Com a professional, va ser intel·ligent i talentós, un arquitecte eminent, una persona seriosa i treballadora.

Però, segons ens fan saber, conforme avança la vida, les penes apareixen: mor una filla durant l'epidèmia de grip del 1914 i un nebot a la Guerra d'Àfrica, on el seu fill també va anar a lluitar, amb la preocupació i angoixa que això li comportà. Tots coincideixen que el seu caràcter va anar canviant, es va convertir en una persona retreta, trista, malenconiosa, envellida i taciturna.⁵ Tot apunta que, per suportar aquestes vicissituds, va refugiar-se en el seu treball.

Josep Font i Gumà. Arquitecte i ciutadà

Font i Gumà és reconegut i destaca per la seva trajectòria com a arquitecte. Va realitzar els seus estudis a l'Escola d'Arquitectura (1877-1885), quan era director l'Elies Rogent. Sota la seva direcció, l'Escola no era només un lloc on s'impartien coneixements tècnics, també va esdevenir un espai de trobada i de debat, no només arquitectònic i patrimonial, sinó també de discussió política.

L'Escola era alhora un lloc de recerca arquitectònica i arqueològica on s'organitzaven visites a llocs patrimonials i monuments, i es promovien excavacions arqueològiques, com va ser el cas de les excavacions realitzades a Empúries l'any 1907, sota la direcció de Josep Puig i Cadafalch i en les quals va participar el nostre protagonista.

3. Bassegoda 1922.

4. Necrològiques escrites a *Anuario de Arquitectos de Cataluña* i a *La Vanguardia*, respectivament (Domènech 1922; Bassegoda 1922).

5. Descripció segons els adjectius i substantius extrets d'aquestes necrològiques.

A l'Escola d'Arquitectura, Josep Font i Gumà va comptar amb el mestratge de Lluís Domènech i Montaner, i coincidí amb Antoni Gallissà, que esdevindria company i amic inseparable. Així ho deixa palès a la cita de dedicatòria del seu llibre⁶: «Dedicat al qui fou en vida N'Antoni Gallissà. Arquitecte insigne. Mon amich: mon company: mon mestre.»

Aquesta tríada col·laborà en projectes diversos al llarg de la seva carrera. El primer va ser el de les obres per a l'Exposició Internacional de 1888. Dirigit per Lluís Domènech i Montaner, va permetre a un jove Font i Gumà participar tant en un projecte de gran rellevància en la vessant arquitectònica com també en projectes de diversa índole, com el que es desenvolupà al Castell dels Tres Dragons.

El que fora seu del Cafè-Restaurant de l'Exposició Internacional de 1888 es convertí, en acabar aquesta, en una base d'operacions de projectes molt variats. Va ser un punt de trobada de l'anomenat «Grup del Parch», on es compartiren idees i propostes polítiques i culturals, i així esdevingué el centre neuràlgic de la tertúlia política del catalanisme de Barcelona. Segons diu el mateix Domènech i Montaner:⁷ «Dels tallers del Restaurant del Parch no'n van sortir solzament treballs d'art y artistes, ne va sortir una cosa que ha donat més que dir: las Bases de Manresa.»⁸

S'ha parlat també de la vocació d'aquest espai per recuperar les artesanies i els oficis tradicionals, revitalitzant les arts decoratives per poder aplicar-les a la, en aquell moment, nova arquitectura modernista. En aquest sentit, hem de matisar la importància d'aquest projecte, que s'ha volgut emmirallar en l'estela del moviment britànic *Arts and Crafts*, liderat per William Morris. Estudis recents⁹ deixen aquests treballs en el pla de les intencions, posteriorment engrandides per la bibliografia. Tot i així, no és discutible que aquell va ser un lloc on «les poques trobades entre Domènech i els seus amics artistes, industrials o polítics deurien haver estat apassionants i aquesta és la veritable importància del “taller”. Un espai d'intercanvi d'idees, opinions i coneixements que cadascun havia obtingut primer en el seu propi taller, fàbrica o despatx» (Casanova 2019, p. 22).

Projectes destacats d'arquitectura

Com ja hem esmentat, en els seus inicis com a arquitecte va col·laborar en les obres de l'Exposició Universal de l'any 1888, cosa que li obrí nombroses portes i li oferí multitud d'oportunitats d'experimentació per poder aplicar als seus treballs posteriors. Al llarg de la seva carrera, va participar en projectes d'arquitectura civil, industrial i religiosa sobretot a l'àrea del Garraf, el Baix Penedès, Barcelona i el Baix Llobregat.

Podem dir que, en els inicis de la seva trajectòria com a arquitecte, Font i Gumà se situa de ple en el moviment modernista, un corrent que va manifestar-se sota formes diverses. La seva arquitectura s'inscriu en el moviment modernista historicista, en la vessant medievalitzant, seguint els passos del seu mestre Elies Rogent.

6. Font 1905.

7. Domènech 1903, p. 3.

8. Bases per a la Constitució Regional Catalana, presentades el 1892 com a projecte per a una ponència de la Unió

Catalanista, de la qual era president Lluís Domènech i Montaner, i secretari, Enric Prat de la Riba.

9. Casanova 2019.

Per desenvolupar aquestes idees, calia fer recerca i recuperació del passat medieval amb l'objectiu de crear una arquitectura pròpia. Per aconseguir-ho calia anar a cercar els orígens: era necessari, per fonamentar les bases del nacionalisme català, trobar un moment històric de gran esplendor en què emmirallar-se, i quin de millor que l'època medieval de Jaume I i les seves conquestes mediterrànies dels Països Catalans.

L'afició de Font i Gumà per l'arqueologia, junt amb la relació que va tenir amb el projecte del Castell dels Tres Dragons, va afavorir la incorporació d'aquests elements historicistes als seus projectes arquitectònics.

Malgrat tot, el seu estil era senzill, cosa que li va permetre evolucionar la seva arquitectura sense recórrer a canvis sobtats ni rupturistes. Així, amb el temps, va incorporant a les seves construccions elements de caire més popular, fixant-se en les masies o les cases marineres –en definitiva, en construccions de caire més senzill i mediterrani– que el van apropant a poc a poc al nou moviment que s'estava gestant en aquells moments a Catalunya: el noucentisme.

En aquest sentit, Font i Gumà va ser pioner en aquest moviment del modernisme popular, ja que desenvolupà el seu treball inspirant-se no en els grans edificis religiosos o civils d'altres èpoques, sinó en les senzilles cases de camp o vora el mar de la gent del poble.

Disseny de models ceràmics: inspiracions

Com la resta d'arquitectes modernistes catalans de l'època, que tractaven d'oferir un projecte global en el qual era tan important la projecció de l'edifici com la decoració dels interiors (des de la decoració mural, els arrimadors o el disseny del mobiliari fins a l'elecció dels objectes decoratius), Font i Gumà va treballar en el disseny de models ceràmics per embellir el seus projectes.

En aquest sentit va ser decisiva la influència d'Antoni Maria Gallissà i dels diversos artistes, artesans i industrials amb qui va coincidir i que treballaven en aquest context de recuperació dels oficis artesanals.

Amb aquest esperit, els dos arquitectes treballaren conjuntament en l'estudi de models antics de rajoles per dissenyar nous motius decoratius per a les aplicacions ceràmiques dels seus projectes arquitectònics, inspirats clarament en models medievals de rajoles gòtiques catalanes i, sobretot, valencianes.

Un exemple clar és el projecte de 1898 de can Miret de les Torres, a Sant Pere de Ribes, on Font i Gumà va utilitzar la decoració amb elements ceràmics tant a l'interior de la casa com a l'exterior. En una de les façanes aplica unes rèpliques d'uns plats decoratius que imiten els plats hispano-àrabs de reflex daurat i blau de la sèrie de l'Ave Maria, una producció del segle XV de les més destacades de la manufactura de Manises (València).



Fig. 2 i 3. MCB 21601, 21056. Museu del Disseny-DHUB.

Pel que fa al recobrint ceràmic de rajoles en aquest edifici, va fer servir un model de Gallissà, que s'havia inspirat en els que recobrien la sala gòtica de l'Audiència de València realitzats l'any 1506. Aquest model havia estat incorporat al catàleg de la fàbrica Pujol i Bausis, d'Esplugues de Llobregat, com «arrimadero número 31». D'aquesta manufactura procedeix també gran part de la ceràmica arquitectònica que es fabricà per a la gran transformació urbanística modernista de la ciutat de Barcelona.

Però Font i Gumà també va dissenyar els seus propis models per a la fàbrica Pujol i Bausis, inspirant-se clarament en les rajoles gòtiques que ell coneixia i que fins i tot tenia a la seva col·lecció (fig. 1-3).¹⁰ Com podem observar, tant les formes d'alfardons com els motius heràldics centrals i les decoracions vegetals que ocupen tota la superfície de la peça beuen de la tradició gòtica rajolera valenciana.

Els recobriments ceràmics van ser, doncs, protagonistes a les seves obres i van esdevenir un dels trets que caracteritzen els seus projectes. En aquest sentit, el fet que Font i Gumà fos col·leccionista i estudiós de les rajoles antigues li va donar una perspectiva avantatjosa.

El ciutadà

Josep Font i Gumà, eminent arquitecte, també és conegut per ocupar un lloc destacat en altres àmbits de la societat. Lluís Domènech i Montaner, en la nota necrològica, el cita en les seves diferents facetes: com a persona i com a arquitecte. I l'anomena, per explicar la seva vessant més participativa, «el ciutadà». Hem volgut recollir aquesta accepció, que ens sembla molt encertada, per definir el present apartat.

¹⁰. Dibuix de rajoles gòtiques catalanes amb motius heràldics en forma d'alfardó atribuïdes a Josep Font i Gumà (Subias 1999, p. 35-37) i peces de la col·lecció del

Museu del Disseny que mostren una gran similitud amb el seu disseny.

Començant per la seva implicació en el camp de l'arquitectura, l'any 1888 ja era sotspresident de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya. Si tenim en compte que tot just havia acabat la carrera l'any 1885, podem dir que va ser un professional destacat. L'any 1894 va ser soci de l'Ateneu Barcelonès i el 1901 va començar la seva activitat política i el seu compromís junt amb Antoni Maria Gallissà ingressant al partit de La Lliga Regionalista.¹¹ La seva carrera política no va deixar de desenvolupar-se i l'any 1911 va ser nomenat Diputat Provincial del districte de Vilanova - Sant Feliu de Llobregat per aquesta mateixa organització, càrrec que va ocupar fins al 1915, per la qual cosa va tenir l'oportunitat de ser un dels diputats en la constitució de la Mancomunitat de Catalunya de Prat de la Riba (1914).

Però volem destacar sobretot la seva activitat com a membre de la Junta de Museus, que va començar l'any 1906, quan encara era Junta Mixta de Museus, i el 1907, quan s'instaurà la Junta de Museus, on va treballar durant vuit anys. En va ser part activa i va participar durant diversos períodes a la comissió d'increment, on arribà a ser sotspresident de la Junta l'any 1912.

En la vessant pròpiament arquitectònica, l'any 1916 arribà a ser president de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya i, finalment, l'any de la seva mort va ser nomenat acadèmic de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona (posterior Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).

Com veiem, Font i Gumà és un personatge polifacètic i compromès. És cert que el moment històric en el qual s'inscriu l'ajuda a desenvolupar aquesta visió àmplia que imbrica la seva trajectòria professional i la social. A Catalunya, en aquells temps, va viure's un moment de transformació i de canvi econòmic i social, on el nacionalisme polític prengué força i s'instaurà amb rotunditat també en el panorama cultural i patrimonial.

Josep Font i Gumà, apassionat del patrimoni

Aquesta és la vessant del personatge que més ens interessa per centrar el tema d'aquest escrit, tot i que, com hem vist, no podria entendre's sense conèixer-ne les altres vessants. Totes les facetes de la seva vida, tot i semblar disjunts, formen part d'un mateix fil conductor que dota Font i Gumà de l'expertesa per convertir-se en un col·leccionista de primer ordre, amb un coneixement complet i una visió global de la història, l'arqueologia i el patrimoni català.

Aquest aprenentatge no només el va adquirir a l'Escola d'Arquitectura i les sortides que des d'allà s'organitzaven a monuments o jaciments arqueològics, sinó que, com a membre del Centre Excursionista de Catalunya, va conèixer de primera mà el territori i el seu patrimoni. Aquest va ser l'origen de l'afició de Josep Font i Gumà per col·leccionar rajoles.

¹¹. Partit polític conservador de caire nacionalista català.

Col·leccionista i estudiós

Per il·lustrar com comença i desenvolupa aquesta afició pel col·leccionisme de rajoles, són reveladores les paraules que Bonaventura Bassegoda i Lluís Domènech i Montaner escriuen sobre ell a la seva necrològica.

«Aquellas excursiones, derroche de sana alegría, fina observación y noble desprendimiento [...] son un punto brillante de nuestra historia juvenil; [...] en aquellas fechas despertó en el la afición a la cerámica catalana, dedicándose con el afán que puso en todas sus cosas y que además le permitía su desahogada posición, a coleccionar azulejos y placas de los siglos XIV, XV y XVI, así de nuestro suelo como de Aragón y de Valencia.»

La seva col·lecció de rajoles té fonts d'ingrés molt diverses i són aplegades seguint les maneres de fer de l'època, sense tenir en compte la metodologia i els requeriments tècnics actuals; és per això que Font i Gumà s'anomena a si mateix «arqueòleg», i els seus companys parlen d'ell com a «rebuscador col·leccionista» o «d'arqueòleg que va a la cacera de rajoles».

Diverses anècdotes explicades per Domènech i Montaner ens clarifiquen com es va formant la col·lecció:

«[...] una vegada en Gallissà i jo anàvem a estudiar el castell palau abandonat [...] ens adonàvem de qui hi quedaben senceres unes petites rajoles decorades de traceries moresques, de les més primitives que son les més belles. Ens guardarem ben be de mostrar ni tan sols curiositat per elles, pera que no s'en adonessin els nostres acompanyants del poble.¹² [...] Al retornar avisarem a en Font. Com sempre, no fou peresós. Desseguida tractà ab el que tenia la casa castell y les hi comprà a bon preu».

«En Font portava sempre a prevenció les eines un xich comprettores del ofici, l'escarpeta y el martell y el seu acompanyant el fanalet.»

«Brut de pols blanca, com un manobre y ab la cartera dels chassisos carregada [...] de rajoles tretres d'un colomar [...].»

Però Font i Gumà no només va recol·lectar aquestes rajoles, sinó que també va ser el primer a fer un estudi seriós sobre el tema, portant a terme el primer intent d'ordenació i sistematització d'aquesta tipologia de peces. Ja s'havien editat altres tractats sobre produccions ceràmiques de vaixelles, però, fins al moment, ningú s'havia fixat en l'anàlisi de les rajoles.

Va esdevenir un erudit en la matèria i mantingué relació amb altres estudiosos de la ceràmica reconeguts a nivell nacional i internacional, com ara l'historiador anglès Albert van de Put, l'arqueòleg José Ramón Mélida, l'arquitecte sevillà José Gestoso y Pérez, el conservador d'objectes d'art del Musée du Louvre, Émile Molinier, i el baró Davillier, col·leccionista i estudiós. Va ser molt important també l'especial i estreta relació amb Guillermo de Osma i el seu sogre (el comte de Valencia de Don Juan, ministre d'hisenda i col·leccionista d'art). Font i Gumà en fou un dels deixebles i col·labo-

¹² Fa referència, en una altra part del text, que la gent del poble són bàrbars i no saben apreciar els tresors que tenen i en canvi, quan s'adonen que tenen una importan-

cia, es tornen cobdiciosos; per aquesta visió de les coses, intentaven portar les troballes en secret.

radors, amb accés a la seva excel·lent col·lecció de ceràmica hispano-àrab i a la seva erudita biblioteca.¹³

Pel que fa a la seva pròpia col·lecció, Font i Gumà va centrar-se en les rajoles vidrades de producció valenciana i catalana d'època medieval i, finalment, va recollir tota la seva recerca en una publicació, editada l'any 1905 als tallers Oliva de la Rambla Vento-sa de Vilanova i la Geltrú, que porta per títol *Rajolas valencianes i catalanes* (fig. 4).

Aquest treball no és només un catàleg de peces de la seva col·lecció, sinó que es tracta d'un estudi detallat sobre rajoles medievals que parteix dels estudis realitzats per experts en la matèria. N'estudia les formes, els colors i, molt important, la procedència, i d'aquesta manera posa cada producció en el seu context geogràfic i cronològic. Així, fa esment de les peces de producció valenciana procedents del convent de la Concepció de Toledo, la cartoixa de Valldescriu de Sogorb, el castell de Burriac, el monestir de Poblet, la cartoixa de Montalegre i el palau dels Ducs de Gandia, entre d'altres. Sense oblidar fer esment de les indústries ceràmiques de la Corona d'Aragó: Terol, Daroca o Saragossa.

El resultat de tot això és una magnífica publicació, acompanyada de 424 il·lustracions a color fetes pel propi autor. Un estudi rigorós que, segons escriu Folch i Torres a *La Veu de Catalunya*:¹⁴ «[...] el senyor Font és, ahora que un col·leccionista intel·ligent, l'home que ha estudiat i ha datat i ha classificat la seva col·lecció [...]»

La col·lecció

Com podem deduir de tot l'anterior, Font i Gumà va treballar al llarg de la seva vida en la descoberta, adquisició i estudi de les rajoles medievals, i aconseguí finalment la col·lecció que l'any 1918 acabà donant als museus de Barcelona i que en l'actualitat és custodiada pel Museu del Disseny-DHUB.

El conjunt, amb una excepcional qualitat i varietat de models, se centra en les àrees geogràfiques de València i Catalunya, sobretot d'aquesta primera, amb un marc cronològic d'entre els segles XIV i XVI. En aquest període, seguint la tradició i els coneixements tècnics que, procedents del Pròxim Orient, són introduïts per al-Àndalus, les rajoles vidriades i decorades amb òxids seran utilitzades en tot tipus d'arquitectures d'edificis civils o religiosos, com palaus, convents, monestirs, etc. Podien trobar-se tant al terra per decorar els paviments com a les parets per embellir els interiors.

Totes aquestes varietats són recollides i documentades per Font i Gumà, i crea una classificació segons cronologia i tipologia, així com per temàtica i iconografia.

Aquesta classificació és recollida i simplificada per Jeroni Martorell en l'informe que va fer per al Departament de Conservació de Monuments de l'Institut d'Estudis Catalans sobre el contingut de la col·lecció de rajoles de Font i Gumà, amb motiu de la donació als museus de Barcelona, i que més tard va ser reproduït a l'anuari de l'Associació

13. Encara avui es conserva la seva excepcional col·lecció al Institut de Valencia de Don Juan, Madrid, amb una importantíssima col·lecció de ceràmica, entre d'altres.

14. Folch 1919.



Fig. 4. Contraportada del llibre de rajoles de Font i Gumà de l'any 1905. Centre de Documentació. Museu del Disseny-DHUB.

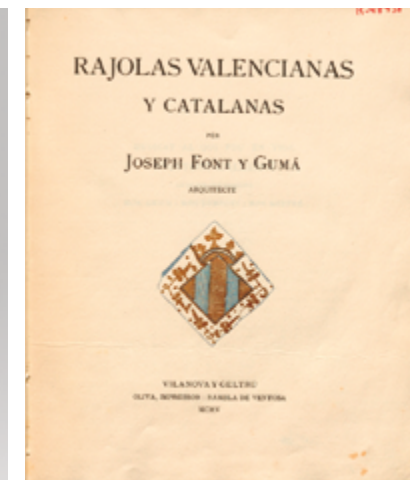


Fig. 4b. Rajola de la portada. MCB 20997. Museu del Disseny-DHUB.

d'Arquitectes (Martorell 1920).¹⁵ En aquest escrit, Jeroni Martorell presenta la col·lecció catalogada tal com ho van fer els museus de Barcelona¹⁶ en rebre les rajoles.

Comença la classificació amb les peces més antigues, de finals del segle XIV i del segle XV, d'origen islàmic. En aquest grup contempla des dels alicatats a les rajoles anomenades «peces d'ornamentació persana» i la seva derivació a les peces decorades amb llaceries, on es veu clarament la influència islàmica, amb decoracions amb caràcters cúfics, decoracions geomètriques o l'*horror vacui*.

Fa referència també a les diverses tipologies de rajola: les típiques quadrades, altres en forma d'estrella, l'alfardó de forma hexagonal, etc. El color de la decoració d'aquest grup sempre és blau, aconseguit amb òxid de cobalt sobre fons blanc d'estany, seguint la tradició del Pròxim Orient. Començaren a utilitzar aquest color influenciats pel prestigi que les porcellanes procedents de la Xina tenien en aquell temps (fig. 5).

Al següent grup de classificació l'anomena «moro-gòtic», datat del segle XV. En aquesta sèrie ja comencen a aparèixer elements d'iconografia gòtica amb escuts heràldics, ja siguin nobiliaris, de gremis o religiosos, i també llegendes amb caràcters gòtics. Tot i això, encara roman l'emplenament del fons bigarrat, amb forta influència de la tradició islàmica de decorar la totalitat de la superfície.

Un altre grup anomenat «tipus gòtic / Manises» ens endinsa ja cap a les influències del segle XVI, quan comencen a notar-se els nous corrents renaixentistes. Tot i així, aquest grup participa encara de la tradició islàmica pel que fa a l'emplenament del fons de la peça amb motius vegetals, inspirats de vegades en els teixits, però ja amb la il·lustració d'una figura central principal que és habitualment un animal.

15. Existeix un esborrany de l'informe, amb correccions i notes manuscrites, sense signar i datat del 17 d'abril de 1917: «Dictamen presentat a la comissió d'instrucció

pública de la Diputació de Barcelona». Conservat a l'Arxiu del MNAC.

16. Martorell 1920, p. 123.



Fig. 5. Col·lecció Font i Gumà, procedent del Monestir de Montalegre. MCB 52291-52302. Museu del Disseny-DHub.



Fig. 6a, b, c. MCB 20966, 52131, 52155. Museu del Disseny-DHub.

Dintre d'aquest grup volem destacar el conjunt anomenat «d'orla dentallada», datat de finals del segle XV i inicis del XVI, i que nosaltres coneixem com a rajoles d'orla de punta de serra. Es tracta d'una orla composta per uns triangles blaus que envolten la peça i que generalment emmarquen una figura principal (fig. 6).

Font i Gumà també afegeix a la donació les ceràmiques catalanes del segle XVI, tot i ser considerades com de menys qualitat i interès, segons apareix publicat en diversos escrits. Jeroni Martorell, al seu informe,¹⁷ s'hi referirà: «Les rajoles de fabricació catalana que conté la col·lecció són relativament petita part del conjunt i de mèrit secundari: fins a principis del segle XVI, no fou establerta aquí la fabricació, que es limità a imitar productes importats.»

El propi Font i Gumà argumenta:¹⁸ «Las rajolas catalanas son una imitació de las valencianas, es á dir, que sentint la necessitat de tenir aquesta industria varen voler establirla; mes no sabent fer lo que á Valencia feyan, ó no podent competir ab els valencians en el preu, varen determinar pintarlas per un procediment mecánich ó sigui estampant damunt de la rajola la taca principal del dibuix per medi d'una TREPA [...]»

En definitiva, el que sí que podem dir és que es tracta d'una col·lecció excepcional pel que fa a la quantitat, qualitat i informació de context de les peces. Com conclou Jeroni Martorell en el seu informe: «La col·lecció de Font i Gumà és única. És el fruit d'una gran part de la vida del seu posseïdor. Avui fóra ja impossible fer-ne altra de semblant. Per als museus de Barcelona, l'adquisició de la col·lecció, en raó de sa especial naturalesa, és d'un interès de primer ordre, essencial.»

Fusió de dues passions: col·leccionisme i arquitectura

El fet que aquestes peces arribessin als museus de Barcelona és efectivament el fruit de les dues passions que mogueren Josep Font i Gumà al llarg de la seva vida: col·leccionar rajoles i conèixer i apreciar el patrimoni històric de Catalunya i, molt especialment, el del seu poble natal: Vilanova i la Geltrú.

Mogut per això, l'any 1918 va oferir la seva col·lecció de rajoles a la Junta de Museus de Barcelona, a canvi que aquesta es fes càrrec de la restauració del Castell de la Geltrú.

Sortosament, es conserva l'expedient d'aquesta transacció amb més de 160 pàgines i nombrosos documents, tant administratius (actes de la Junta de Museus, correspondència entre els implicats, etc.) com informes i alguns retalls de premsa. Això ens ha permès reconstruir amb detall aquesta «donació amb condicions».¹⁹ Aquesta condició va ser: «Donatiu del Sr. Font y Gumà al Museu de la Ciutat de sa colecció de rajoles antigues catalanes y valencianes mediant la restauració del Castell de la Geltrú.»²⁰

17. Martorell 1920, p. 119.

18. Font 1905, p. 231.

19. Així apareix als llibres d'increment dels museus de Barcelona de l'any 1918.

20. Actes de la Sessió de la segona convocatòria del 22 de desembre de 1917. Fons: Junta de Museus de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

Aquest és un projecte de llarga durada que va començar a gestar-se l'any 1916, en què s'estableixen les bases de com hauria de ser aquest intercanvi. Per una banda, «D. Josep Font y Gumá cedeix a perpetuitat al Museu d'Art decoratiu i arqueològic de Barcelona tota la col·lecció de Rajolas Valencianes y Catalanas que posheix.» De l'altra, «La Junta de Museus es compromet i s'obliga formalment a restaurar el Castell de la Geltrú baix la direcció del arquitecte Sr. Martorell [...].»²¹

Aquesta proposta no era viable, ja que la Junta de Museus no tenia la capacitat jurídica ni econòmica per fer front a aquest ambiciós projecte de restauració, per la qual cosa se sol·licita a la Diputació Provincial de Barcelona que es faci càrrec d'aquest finançament. En aquest assumpte, Josep Puig i Cadafalch, aleshores diputat provincial, va intercedir per tal que la Diputació acceptés el tracte. D'aquesta manera, a l'acta de la sessió celebrada el 9 de desembre de 1916, es comunicà l'acord assolit, segons el qual durant tres anys la Diputació de Barcelona havia de pagar 10.000 pessetes per any. Finalment, s'acceptà la donació i es pagaren 40.000 pessetes, segons indica Font i Gumà de pròpia mà: «En altra comunicació se va demanar, que amb motiu de la puja de materials i altres consideracions la quantitat per la restauració ascendís a 40.000 pts.»²²

Com hem esmentat, l'expedient recull molta i diversa documentació, a banda de les actes de la Junta, i també trobem correspondència vària: cartes d'agraïment, detalls de com es componen les comissions, així com també comptem amb les diferents mostres d'agraïment públic: diaris i revistes especialitzades van fer-se especial ressò d'aquesta donació.

A tall d'exemple podem citar la revista *D'Ací D'Allà*²³ que li va dedicar una pàgina a «Les darreres adquisicions del Museu d'Art i d'Arqueologia», on s'explica la generosa donació de les rajoles; o també l'homenatge i agraïment que es fa al *Butlletí de l'Asociació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i Geltrú*,²⁴ on li dediquen unes paraules d'agraïment «al patrici vilanoví en Josep Font i Gumá» per haver fet possible la restauració del seu castell que estava en ruïnes i pel seu compromís amb l'ajuntament perquè acabés sent una escola pública.

Malgrat que les primeres documentacions i converses serioses comencen l'any 1916, no serà fins al 22 de març de 1919 que es farà efectiva l'entrada als museus de Barcelona.

Es conserva una carta signada pel llavors secretari de la Junta, Carles Pirozzini, d'octubre de 1918, on es comunica al director dels museus municipals d'art i d'arqueologia²⁵ el següent: «Aquesta Junta en sessió del dia 19 del actual, acordà que, com mes aviat millor, ja que aixís ho desitja l'ofertor, se serveixi aqueixa Direccio ferse càrrech, inventariar i instal·lar els exemplars que constitueixen la col·leccio de rajoles catala-

nes y valencianes, que D. Josep Font y Gumá cedeix graciosament y a perpetuitat, al Museu de Barcelona [...]»

Així, al desembre de 1918 i amb el numero d'entrada 1176, hi ha la inscripció al llibre de registre del museu: «D. Josep Font y Gumá. Col·lecció de nou-centes quatre exemplars de rajoles catalanes i valencianes dels sigles XIV - al XVI.» Sense cap més detall, cap llistat, cap pista sobre quines eren aquelles 904 noves peces de la col·lecció...

El llegat, avui

La donació de l'any 1918 té lloc en un moment molt anterior a les primeres legislacions que regeixen el funcionament dels museus i, concretament, els criteris i protocols a seguir en allò que es refereix a l'inventari, catalogació i documentació dels objectes que entraven a les col·leccions públiques.

No va ser fins l'any 1990 que va ser aprovada la primera llei en l'àmbit estatal (Llei 17/1990, de 2 de novembre, de museus) que regulava, entre altres coses, les funcions dels museus. Al Títol II, article 11 d'aquesta llei, es determina que una de les funcions principals dels museus és la de documentar: «Cada museu ha d'inventariar i documentar tots els béns culturals que l'integren d'acord amb les normes que, a aquest efecte, es dictin en el desplegament d'aquesta llei.»

El desenvolupament d'aquesta llei per part de la Generalitat de Catalunya va ser efectiu al Decret 35/1992, de 10 de febrer, de desplegament parcial de la Llei 17/1990, de 2 de novembre, de museus. Aquest decret, en el seu Capítol 3, Documentació dels fons, que es desenvolupa entre els articles 11 i 17, detalla els següents preceptes que són d'interès per al tema que ens ocupa: l'obligació d'inventariar i documentar els fons; portar un llibre-registre dels fons; donar número de registre dels objectes únic i intransferible per a cada bé i elaborar una fitxa d'inventari general per identificar l'objecte o espècimen i establir-ne la situació, la propietat, les dades tècniques i la seva història.

En el cas de la donació de Font i Gumà als museus de Barcelona del 1918, no es porten a terme aquests protocols, de manera que no va realitzar-se (o no es conserva) l'inventari i informació de les 904 peces que són adquirides i que entren als fons municipals.

Així, ens trobem en la conjuntura que, com en d'altres museus que conserven col·leccions que comencen a formar-se abans de la regulació, com és el cas que ens ocupa, els protocols d'entrada de les peces, els inventaris de presència, la manera d'informar les dades o de donar altes als llibres de registre han estat diverses, així com també els criteris segons els quals aquestes peces han rebut els números d'inventari que els lliguen de forma permanent a la col·lecció.

En el cas que ens ocupa, cap de les fonts a què hem tingut accés, per si soles, ens ofereixen la informació completa de les 904 peces donades per Font i Gumà i que es custodien actualment al Museu del Disseny-DHUB.

Per aquest motiu, volem explicar en detall quin ha estat el procés d'anàlisi i recerca, així com també les dificultats i contradiccions amb què ens hem trobat.

21. Actes de la Junta del 16 de novembre de 1916. Fons: Junta de Museus de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya.

22. Nota manuscrita a llapis per Font i Gumà d'una còpia de l'informe mecanografiat que Jeroni Martorell realitzà per a la Diputació de Barcelona. Conservat a l'Arxiu de Sitges.

23. *D'Ací D'Allà*, núm. 11, 10/11/1918.

24. Any I, núm. 2, desembre de 1923.

25. En morir Pellicer l'any 1901, Carles de Bofarull fou nomenat director dels museus municipals d'art i d'arqueologia, càrrec que exercí fins que es va jubilar, l'any 1920, en què fou substituït per Joaquim Folch i Torres (DHAC 2016).



Fig. 7a. Pàgina Artística. *La Veu de Catalunya*, 22/09/1919, 29, 493 (ed. matí).

Fig. 7b, c, d. MCB 45199. Escut d'armes de la Casa de Barcelona. Procedeix de la tribuna de la catedral de Barcelona construïda per a Martí I l'Humà (1356-1410). MCB 21029, 21525. Museu del Disseny-DHub.



Per tal d'intentar clarificar quin és l'estat actual d'aquest conjunt de 904 peces, s'ha procedit a revisar i creuar totes les dades de què disposem: expedient i documentació administrativa; publicacions i notícies del moment de la donació; llibres de registre; fitxes analògiques de diferents èpoques (en paper); base de dades digital, etc.²⁶

1. Pel que fa a la documentació antiga, en allò que es refereix a la informació extreta de l'expedient de donació de 1918, només apareix la xifra total de peces entrades a la col·lecció, sense cap llistat ni annex.
2. Altra documentació de l'època relacionada amb la donació ens aporta altres dades, diverses i, a vegades, contradictòries.

²⁶. Agraïxo a Ivanna López, documentalista de l'empresa Nubilum, la seva tasca i implicació en aquest apartat de la recerca.

- L'informe que Jeroni Martorell fa per a la Diputació de Barcelona parla d'una col·lecció que es compon d'unes nou-centes peces representatives d'uns cinc-cents models diferents (Martorell 1919, p. 9).

- L'escrit de Folch i Torres per a *La Veu de Catalunya* de l'any 1919 sobre l'adquisició de la col·lecció per part dels museus de Barcelona, parla d'uns 800 exemplars, amb unes 600 varietats de temes iconogràfics.

- La mateixa publicació de Font i Gumà serà una important font d'informació, ja que hi ha peces de la seva col·lecció que no estaven informades en l'actual base de dades i apareixen, al camp «font d'adquisició», com a desconegudes. Tot i això, cal tenir en compte que, com ja hem comentat, no totes les peces que surten a la publicació pertanyien a la seva col·lecció.

Pel que fa a la revisió de la documentació que hi ha actualment al Museu del Disseny (base de dades, fitxes analògiques i llibre de registre), podem aportar la següent informació:

- En el cas de la base de dades digital, llistant totes aquelles peces que a la font d'adquisició teníem informada la dada «donació, Font i Gumà, 1918», només apareixien informats 494 registres. Aquesta informació té la seva font en les fitxes analògiques.

- Pel que fa a la revisió de les fitxes analògiques,²⁷ en 494 casos apareixia informada la casella de la font d'ingrés com a «donació, Font i Gumà, 1918». Hem d'afegir a aquesta dada que, a les fitxes originals, mecanografiades, s'han afegit informacions a mà d'èpoques i tècnics diversos en les quals s'afegia l'adscripció de la peça a la donació de Font i Gumà o, al contrari, es tinxava la informació prèvia.

Per altra banda, a la casella que fa referència a la bibliografia, apareixen citades publicacions on la peça s'adscriu a la col·lecció Font i Gumà, però aquesta dada no s'informa a la casella «font d'ingrés».

- Llibres de registre de la col·lecció conservats al MNAC.²⁸ S'hi han identificat un total de 302 peces informades com a font d'ingrés Font i Gumà.

S'identifiquen en aquests llibres blocs de números de registre, que han estat importants per determinar l'època en què les peces han estat donades d'alta als llibres. Hi ha un tram, entre el 20.599 i 21.815, on apareixen peces de la donació, i uns altres trams al voltant dels 51.000-52.000 i 61.000-62.000.

No es conserven tots els llibres de registre corresponents a aquestes numeracions. De fet, segons ens informa el Departament de Registre del MNAC, aquests números no consten a les col·leccions del museu, ja que alguns números pertanyen a obres procedents del Museu Provincial d'Antiguitats que es van anar renumerant amb posterioritat.

Les entrades amb números correlatius comprenen dates de registre diverses: els registres de les rajoles de Font i Gumà que havien entrat l'any 1918 apareixen intercalats amb registres d'entrades dels anys 1914 o 1936, per exemple.

²⁷. Els Museus d'Art de Barcelona generaven una sèrie de còpies (fins a vuit) del seu fitxer de peces registrades. Cadascuna de les còpies corresponien a una organització diferent: registre general per número de registre, per tipologies... En el moment que el Museu de Ceràmica s'independitzava dels Museus d'Art de Barcelona, comença a custodiar una de les còpies dels fitxers (la número 2)

que es corresponia a la matèria Ceràmica. Aquest fitxer analògic en l'actualitat es troba a la seu del Museu del Disseny.

²⁸. Agraïm a les companyes del Departament de Registre d'Obres d'Art i Gestió de les Col·leccions del MNAC la seva col·laboració.

Com veiem, no segueixen un ordre cronològic correlatiu. Podem apreciar, com a mostra d'això, en el cas de les rajoles catalanes, que les rajoles d'aquest paquet de Font i Gumà apareixen intercalades dins del gran gruix de rajola catalana dels segles XVI i XIX. Per altra banda, la informació és molt genèrica, sense donar informacions que permetin identificar les peces.

Com veiem, hi ha gran intervals de temps entre l'entrada de les peces i l'adjudicació d'aquestes numeracions. Tenint en compte les franges numèriques, s'extreu que l'adjudicació de números d'inventari i la inscripció als llibres de registre responen a moments diferents.

Per tant, sabem que quan les rajoles de Font i Gumà entren al museu no es registren o inventarien en detall d'una en una. Tampoc se'ls dona número de registre, cosa que es va fer amb posterioritat i en períodes diferents.

Sí podem dir també que el gruix de registres en els quals hi ha coincidència i que sempre apareixen a les diferents fonts es corresponen aproximadament amb les peces citades pels escrits de l'època, que coincideixen amb aquelles que es consideraven d'un major interès (al voltant de les 500 rajoles). Probablement, aquestes van ser les que van ser registrades i inventariades primer, tot i que amb posterioritat a la seva entrada al museu. De fet, si creuem les informacions de les fitxes analògiques i els llibres de registre, hi ha un total de 503 peces identificades sense dubte com a procedents de Font i Gumà.

On són les prop de 400 peces no identificades? Com hem comentat, i degut a criteris diversos al llarg del temps, ens trobem amb diferents casuístiques. En ocasions, les peces que formaven part d'un conjunt de varis elements han estat numerades amb un sol número d'inventari com si es tractés d'un sol exemplar, sense tenir en compte els elements de què constava. En altres casos, les peces que no es consideraven amb un interès especial no es numeraven, cosa que sí va fer-se amb posterioritat, raó per la qual es troben amb les numeracions més recents.

Aquesta informació, la podem trobar al Llibre de registre del Museu de Ceràmica, que conté dades d'entre els anys 1971 i 2014, conservat al Museu del Disseny. En alguns trams de numeracions d'entre 145.900 (registrats l'any 1988) i 153.000-154.000 (registrats l'any 1990), hi ha blocs de registres referits a rajoles blaves valencianes del segle XV amb la font d'adquisició informada com a Fons Antic. Alguns d'aquests trams serien susceptibles de pertànyer a la donació de Font i Gumà.

La mateixa operació podria fer-se amb els nombrosos registres on la font d'adquisició apareix informada com a Fons Antic. Un fet que pot ajudar-nos a clarificar aquest assumpte és que, sobretot en el cas de la rajola valenciana gòtica (el gruix de la donació de Font i Gumà), és una col·lecció molt ben definida pel que fa a producció, tècnica i cronologia, de manera que podríem aventurar-nos a fer possibles atribucions, sobretot tenint en compte que hi ha grans grups de rajoles de models repetits, on només algunes s'adjudiquen a aquesta donació, sent molt probable que la resta també ho siguin.

Aquestes són tasques en procés que ens portaran a un coneixement més acurat de la col·lecció.

Conclusió

En conclusió, podem dir que, tal com recolliren les font de l'època, la col·lecció de Josep Font i Gumà conservada al Museu del Disseny és un conjunt excepcional, per la seva quantitat, varietat i context en què són recollides, amb informació de la seva procedència.

També volem recalcar la dificultat que comporta l'estudi d'aquests fons antics, els quals no són registrats en el moment de la seva adquisició, raó per la qual es perd en el temps la memòria de la seva procedència. Probablement, algunes informacions són irrecuperables, però creiem que, tal com hem començat a fer en el present treball, la revisió en profunditat dels fons antics i de totes les fonts d'informació disponibles poden ajudar, si no a resoldre en la seva totalitat, a dilucidar aquests buits d'informació que presenten les col·leccions dels nostres museus.

Bibliografia

BASSEGODA, B., «Necrològica. Josep Font i Gumà», *La Vanguardia*, 20/07/1922.

CASANOVA, R., «El Taller del Castell dels Tres Dragons. Història d'un mite assimilat», *Domechiana*, 2019, VII, 15, p. 8-25.

DOMÈNECH, L., «A la memoria den Gallissá», *La Veu de Catalunya*, 21 de maig de 1903, XIII, 1556, p. 3-4.

DOMÈNECH, L., «En Josep Font i Gumà», *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1922, s. n., p. 93-99.

FOLCH, J., «La col·lecció de rajoles valencianes i catalanes d'En Font i Gumà, al Museu», *La Veu de Catalunya*, 22 de setembre de 1919.

FONT, J., *Rajolas Valencianes y Catalanas*, Vilanova i Geltrú, 1905.

FONT, J., «Ceràmica valenciana y catalana trobada al Pati dels Taronjers», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1911, MCMIX-X, p. 716-718.

MARTORELL, J., *El Castell de la Geltrú; la col·lecció Font Gumà de rajoles valencianes i catalanes*. Barcelona, 1919.

PARÉS, À., «Josep Font i Gumà (1859-1922)», *Retrat* 52, Vilanova i la Geltrú, 2022.

SUBIAS, M. PIA, «La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya», *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Esplugues de Llobregat, 2000, p. 35-37.

TORRENTS, D., «Homenatge al patrici vilanovi en Josep Font i Gumà», *Butlletí de l'Associació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i Geltrú*, Vilanova i Geltrú, desembre de 1923, 2, p. 2-5.

DHAC, *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=760, 06/06/2016.

DHAC, *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_personal=281, 06/06/2016.

Jaume Andreu Pont (Cervera, 1850 - Barcelona, 1904), un capdavanter del col·leccionisme i estudi del gravat català

Adela Laborda i Francesc Quílez Corella

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Introducció

Jaume Andreu va ser un representant destacat del col·leccionisme de gravats, bibliòfil i llibreter amant de l'art de l'estampa.¹ El fons que va reunir i els seus coneixements de l'especialitat –segurament adquirits en part a través de l'estudi de les obres de la seva pròpia col·lecció– el van dur a exercir una certa influència en els àmbits culturals barcelonins del darrer terç del segle XIX i començament del XX, alhora que el configuren com un dels primers erudits de la història del gravat català.

El 1898 l'Ajuntament de Barcelona va comprar la col·lecció que Andreu havia reunit. El seu destí seria el Museu Municipal de Belles Arts, germen de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.²

Era la primera vegada que els responsables de la política museística de la ciutat invertien una suma de diners tan elevada –25.000 pessetes– per adquirir una gran col·lecció de gravats –més de trenta mil obres–, amb la qual «[...] puede formarse la historia gráfica y documentada del grabado en Cataluña, siendo de gran utilidad para el estudio de los artistas y de saludable ilustración para todos cuantos la examinen, ya sea á título de curiosidad, ó en busca de datos y antecedentes de carácter retrospectivo».³

El Museu de Belles Arts, inaugurat al desaparegut Palau de Belles Arts el gener de 1891, es regia per una junta tècnica que, malgrat els canvis que va experimentar al llarg de la seva trajectòria, sempre es va proposar de crear un museu de caràcter nacional català.⁴

1. Aquest treball amplia la biografia: QUÍLEZ, F., «Jaume Andreu i Pont», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (ed.), *Reperi de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, <https://rccaac.iec.cat/>, 25/04/2023.

2. El Museu de Belles Arts va ser un dels tres primers museus de titularitat municipal –els altres van ser el Museu de Reproduccions Artístiques i el Museu d'Arqueologia– oberts el mateix any.

3. Dictamen de la junta tècnica dels museus d'Arqueologia, Belles Arts i Indústries Artístiques a: Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat (ANC), Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 06/1898, imatge 11.

4. BORONAT, M. J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 22-23.

La Col·lecció Andreu, adquirida en una etapa incipient de la formació de les col·leccions municipals, responia, doncs, al perfil nacional que havia de tenir el museu i, a més d'enriquir un fons aleshores molt reduït, complia una finalitat pedagògica com a eina d'aprenentatge per tal de millorar la producció artística industrial catalana.⁵

Dades biogràfiques de Jaume Andreu

Net dels vigatans Jaume Andreu, barretaire, i Isabel Soler, i fill de Mariano Andreu, comerciant de Manresa, i Anna Maria Pont, natural de Cervera, Jaume Andreu Pont va néixer el 25 de juliol de 1850.

Va realitzar estudis de batxillerat en art a la seva ciutat natal entre 1862 i 1868. Des d'aquesta darrera data i fins a 1874 –i de nou l'any acadèmic de 1883-1884–, es va matricular per lliure de diverses assignatures a la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona. Consta, així mateix, que el curs 1878-1879 va iniciar estudis de Filosofia i Lletres.⁶

Quant a altres circumstàncies familiars, se sap que era casat i tenia una filla, l'Anna.⁷

Professionalment, Andreu es va donar a conèixer com a periodista al diari *La Vanguardia*, del qual va ser redactor en cap.⁸ Després, va dirigir *El Suplemento*, periòdic continuat per *La Opinión* i *La Opinión Imparcial*.⁹ També va ser corresponsal telegràfic del *Diario de Tortosa* i d'*El Heraldo de Madrid*.¹⁰

Sense donar notícies sobre el moment en què es va despertar la passió col·leccionista de Jaume Andreu –entre altres aspectes que ens agradaria saber–, la premsa del moment, potser per mantenir informats els companys de feina, va anar detallant les malalties que Andreu va patir i altres afers personals.¹¹

Això no obstant, va ser també la premsa l'òrgan que va contribuir al renom de Jaume Andreu mitjançant la publicació dels textos que va escriure sobre gravat i especificant, en altres ocasions, els préstecs que va fer a les principals exposicions d'aquesta especialitat que van tenir lloc a Barcelona entre el darrer terç del segle XIX i els primers anys del segle XX.

5. Un altre argument en favor de la compra de la Col·lecció Andreu ponderat per la ponència al·ludida va ser que estava «[...] directamente relacionada con las industrias decorativas, y de tanta utilidad para todos cuantos en nuestra Ciudad se dedican á esta clase de útiles conocimientos», a: Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat (ANC), Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 06/1898, imatges 10-11.

6. Agraïm a l'Arxiu de la Universitat de Barcelona i a Josep Lluís Pérez Maeso, de l'Arxiu Nacional de Catalunya, que ens hagin facilitat l'expedient universitari de Jaume Andreu, el qual inclou una còpia de la seva partida de baptisme (ANC-1-1415).

7. Esquel·la apareguda a *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21/03/1904, p. 1.

8. No obstant això, a: TORRENT, J.; TASIS, R., *Història de la premsa catalana*, Barcelona, 1966, p. 140, els autors afirmen que, malgrat que l'autorització per al diari va ser donada a nom de Bartomeu Godó, també és cert que el

primer director i propietari de *La Vanguardia* era Jaume Andreu.

9. A *La Vanguardia*, Barcelona, 09/05/1898, p. 1, es desitja un bon èxit a la nova publicació dirigida per Andreu.

10. *Diario de Tortosa*, Tortosa, 22/03/1904, s/p.

11. A *La Vanguardia*, Barcelona, 14/02/1888, s/p, s'informa que està malalt de certa gravetat. El mateix diari, els dies 17/02/1888, p. 1; 21/02/1888, s/p.; 24/02/1888, s/p., diu que la seva salut va millorant; el dia 01/03/1888, p. 1, informa que ja ha entrat en període de convalescència. El mateix any, es publica que la minyona i la germana d'aquesta li roben joies valuoses (*La Vanguardia*, Barcelona, 07/11/1888, s/p.). El gener de 1893, li extirpen un àntrax maligne, del qual es restableix a finals de mes (*La Vanguardia*, Barcelona, 16/01/1893, p. 2; 30/01/1893, p. 2, respectivament). Se sap, així mateix, que una caiguda a la seva torre, l'agost de 1894, el va obligar a fer repòs al llit durant deu dies (*La Vanguardia*, Barcelona, 3, 5 i 13/08/1893).

A *Memorias de un librero catalán*, Antoni Palau i Dulcet diu que l'afició per la bibliofília de Jaume Andreu es remunta al voltant de 1891 i que el seu xalet del carrer d'Alfons XII de Barcelona estava ple de llibres. Així mateix, indica que Andreu va tenir un pis al carrer dels Tallers, una barraca dedicada al comerç de llibres al mercat de Santa Madrona i anota que casa seva estava al carrer de la Portaferriassa.¹²

Entre altres càrrecs que Jaume Andreu va ocupar, notícies puntuals aparegudes a la premsa barcelonina el situen com a representant del diari *La Vanguardia* a la Junta Municipal de Sanitat de Barcelona,¹³ membre de l'Associació de Periodistes¹⁴ i representant de la Societat Arqueològica.¹⁵

Jaume Andreu, un col·leccionista singular

El 1880 Jaume Andreu va formar part de la comissió organitzadora de l'Exposició de grabados de autores españoles promoguda per l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, institució privada dedicada al foment de l'estudi de l'art antic i de la qual era soci.¹⁶

Esdeveniment de relleu va ser la primera mostra celebrada sobre el gravat hispànic. L'àlbum que se'n va editar va incloure el primer relat històric sobre la matèria, el qual s'atribueix a l'arxiver Josep Puiggarí.¹⁷

A l'exposició, s'hi van poder contemplar més de sis-cents gravats dels segles XV al XIX realitzats per vora dos-cents autors aplegats per disset prestadors. El propòsit principal de la mostra era reivindicar el gravat hispànic tant a Espanya com a l'estranger. I això degut al fet que: «Los coleccionistas apenas hacen caso de nuestros grabadores; en museos y gabinetes ocupan un lugar secundario, y los extranjeros que se dignan hablar de ellos, reducen a los más sonados, no vacilando en sentar con tanta injusticia como ligereza, que este ramo de las Bellas Artes ha sido casi nulo en nuestra nación.»¹⁸

Jaume Andreu va publicar dos articles sobre aquesta exposició a la *Gaceta Universal* de Madrid. En el primer, va coincidir amb Puiggarí en la defensa d'una història del

12. PALAU, A., *Memorias de un librero catalán, 1867-1935*, Barcelona, 1935, p. 175, 177-179.

13. *La Vanguardia*, Barcelona, 30/07/1885, p. 4893.

14. «Barcelona», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22/10/1889. La comissió executiva de l'associació va delegar a Andreu la seva representació en un funeral.

15. A *Crónica de Cataluña*, Barcelona, 01/04/1891, p. 1, s'indica que aquesta societat va delegar en Andreu la representació en un *meeting* proteccionista que se celebraria al Teatre Principal.

16. *Álbum de la exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880*, Barcelona, 1880.

17. BASSEGODA, B. (ed.), «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les

exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Comella i el Palau Maricel de Charles Deering», *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2007, p. 122; Bassegoda, B., *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2022, p. 50-52.

18. PUIGGARÍ, J., «Ligera reseña de la exposición, y nota de los expositores», *Álbum de la exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880*, Barcelona, 1880, p. 30. Josep Puiggarí torna a tractar sobre la mostra a: PUIGGARÍ, J. «Exposición de grabados españoles», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/02/1880, 7, p. 119-122.

gravat espanyol –que va qualificar de brillant–, ignorada pels estudiosos estrangers. Al mateix temps, va destacar la valuosa contribució de la mostra en donar a conèixer més de cinquanta gravadors que no estaven registrats al fonamental *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Al segon article, Andreu va traçar un breu recorregut del gravat hispànic, tot establint Josep de Ribera, Francisco de Goya i Marià Fortuny com els tres millors aigüafortistes del món, a part de Rembrandt.¹⁹

Segons que es llegeix a l'àlbum de l'exposició, Andreu hi va participar amb «[...] un centenar de grabados de diversas épocas, agua-fuertes de Ribera, de Goya y de Bayeu, portadas antiguas, especialidades curiosas, notables ejemplares de Ametller, López, Capilla, Moles, etc., etc.». L'aportació d'Andreu li va valer ser reconegut pel mèrit absolut d'haver reunit un gran nombre de gravats i autors, juntament amb els col·leccionistes Jeroni Faraudo –que va prestar més de cent cinquanta gravats– i Rosa Colom, vídua de Josep Pujol i Bausis, qui va cedir cent trenta làmines i de la qual es diu que posseïa un dels fons de gravats més importants de Barcelona.²⁰

El 1882 Jaume Andreu i altres membres de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa van participar en l'organització de l'Exposición de dibujos autógrafos amb què es va inaugurar el Museu Martorell de Barcelona el 25 de setembre d'aquell any. S'hi van mostrar, a part de dibuixos d'artistes ja morts, gravats i fotografies de monuments desapareguts.²¹ Consta que Andreu va rebre l'encàrrec de classificar xilografies de «preciosas letras marginales» dels segles XVI i XVII.²² Tal com s'indica al catàleg de l'exposició, el col·leccionista certer hi va concórrer amb una única obra, *Escenografía de la casa de D. Joaquin Valeriola, en el centenario de la canonización de S. Vicente Ferrer*, executada el 1755 per l'autor valencià Franci.²³

Trobem novament Jaume Andreu com a prestador en una exposició de gravadors catalans i assumptes referents a Catalunya, formada per 437 obres, que es va celebrar a la seu de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques entre el març i l'abril de 1887.²⁴ A la nota apareguda al butlletí de l'associació, s'enumeren els quaranta-set artistes catalans o actius a Catalunya que es van exposar i apareix una relació completa dels disset prestadors, entre ells Jaume Andreu.²⁵

Tot apunta, però, que l'exposició que va assentar el prestigi de Jaume Andreu com a col·leccionista i coneixedor de l'art del gravat va ser l'elogiada Exposició del llibre, la

19. ANDREU, J., «La exposición de grabados españoles», *Gaceta Universal*, Madrid, 24/01/1880, p. 1; ANDREU, J., «La exposición de grabados españoles. Conclusión», *Gaceta Universal*, Madrid, 28/01/1880, p. 1. Tots dos articles estan datats el 10/01/1880.

20. Creiem que aquesta col·lecció és la que va formar l'industrial de la ceràmica Josep Pujol i Bausis (1817-1873), tal com s'estableix a: BASSEGODA, B., «El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX», *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*, Barcelona, 2010, nota 2, p. 26 [catàleg d'exposició, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 28/10-22/05/2011].

21. *La Vanguardia*, Barcelona, 06/09/1882, p. 5671; *La Vanguardia*, Barcelona, 21/09/1882, p. 5976; *La Vanguardia*, Barcelona, 25/09/1882, p. 6075; *Diari de Barcelona*, Barcelona, 26/09/1882, p. 11637.

22. *La Vanguardia*, Barcelona, 17/10/1882, p. 6579. La mostra va comptar amb el catàleg: ASOCIACIÓN ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICA BARCELONESA, *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios ó monumentos que ya no existen celebrada en Setiembre de 1882*, Barcelona, 1883.

23. «Catálogo de expositores, y de los objetos por ellos exhibidos», *cit. supra*, n. 22, p. 29.

24. *Semanario de Palamós*, Palamós, 21/04/1887, p. 125.

25. «Novas», *L'Excursionista. Bolletí mensual de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, Barcelona, 31/03/1887, 101, p. 23-24; BASSEGODA, B., *cit. supra*, n. 17, p. 62-63.



Fig. 1. Blai Ametller, gravador (Barcelona, 1771 - Madrid, 1841); León Bueno, dibuixant; Diego Velázquez, pintor, *El aguador de Sevilla*, 1793, MNAC/GDG 18111-G.

impremta i el gravat a Catalunya, inaugurada a l'Ateneu Barcelonès el 26 de maig de 1894.²⁶ Es tractava de la primera mostra d'aquesta matèria mai celebrada i, encara que no se'n va arribar a publicar catàleg, la premsa va reproduir tant el discurs del president de l'entitat, Josep Pella i Forgas, com el text de la conferència sobre el gravat català, redactada pel llavors vicepresident de la secció de Literatura, Història i Antiguitats, Jaume Andreu.²⁷

Andreu comença dolent-se pel fet que encara no s'hagi escrit una història del gravat hispànic, la qual cosa –com ja havia anotat en una altra ocasió– feia que els estrangers creguessin que era gairebé inexistent. Tot seguit, addueix una relació dels motius del desconeixement general que reflecteix amb claredat les dificultats amb què van topar els pioners de la història de l'art del gravat hispànic. Eren «Por falta de Museos donde se aprenda á admirar el mérito allí donde exista; por la carencia de protección al hombre que se dedica á esos ramos especiales, pues sin el concurso de corporaciones es imposible la

publicación de obras, costosas de suyo; por no existir en nuestro país un número de amateurs suficiente que asegure el éxito pecuniario al que realice esta empresa.»²⁸

En la seva síntesi de l'evolució de l'estampa i després de subratllar la riquesa inigualable del gravat popular català –opuscles, fulls volants, goigs...–, Jaume Andreu situa l'etapa de plenitud de l'estampa al segle XVIII, tot remarcant les «[...] figuras gigantes-cas [de] Tramullas, Montaña, Moles, Planella, Ametller, Boix, etc.». Això no obstant, considera que els dos gravadors catalans més eminents de tots els temps han estat Blai Ametller (fig. 1) i Marià Fortuny. A continuació, tracta acuradament la figura del primer i explica la manera com va obtenir el fons del seu admirat artista: comprant-lo als fills del germà d'en Blai, els quals li van proporcionar també les obres que el gravador barceloní conservava dels qui havien estat mestres seus, Pasqual Pere Moles i Manuel Salvador Carmona, entre altres autors.

26. BASSEGODA, B., *cit. supra*, n. 17, p. 88-91.

27. Volem agrair a Marta Bilbeny, de l'Ateneu Barcelonès, la informació que ens ha lliurat sobre la vinculació d'Andreu amb aquesta entitat, en la qual va ingressar l'any 1882 com a soci resident inscrit a la Secció de Belles Arts i va causar baixa el 1902. A principis de desembre de 1895 va dimitir del càrrec de vocal de la secció de Literatura (*La Vanguardia*, Barcelona, 08/12/1895, p. 2), segurament a causa de les seves desavinences amb el president, Àngel Guimerà (*El Noticiero Universal*, Barce-

lona, 06/01/1896, p. 1) a qui va arribar a reptar a duel (*La Época*, Madrid, 05/01/1896, s/p). Pel que fa a la mostra de l'Ateneu, vegeu: BASSEGODA, B., *cit. supra*, n. 17, p. 88-91.

28. «Ateneo Barcelonés. Conferencia de don Jaime Andreu», *La Vanguardia*, Barcelona, 10/06/1894, p. 1. No era la primera que Andreu deuria fer sobre el tema; el mateix diari anuncia el dia abans que aquella mateixa tarda Andreu dissertaria sobre el gravat a Catalunya.

Al final del seu discurs, Jaume Andreu torna a incidir en el mal moment que travessa el gravat històric: «[...] carecemos en absoluto de datos para formar una obra general [...] no hay elementos de consulta; el aficionado carece de fuentes donde beber. De ahí que [...] objetos preciosísimos bajo el punto de vista del arte, historia, indumentaria, costumbres etcétera, etc., sean despreciados por la generalidad y se pierdan para siempre».

Prèviament, l'autor anònim del comentari aparegut a *La Vanguardia* sobre l'Exposició del llibre, la impremta i el gravat a Catalunya, celebrada a l'Ateneu, havia indicat que Jaume Andreu i Josep Ribot²⁹ hi havien contribuït amb un fons notable de dibuixos de Flaugier i Montaña. El periodista també ressaltava altres exemplars de la Col·lecció Andreu, com ara un fons de targetes de visita i el «soberbio» repertori d'estampes i dibuixos de Blai Ametller, així com obres de Moles, Fontanals, Boix o Bonaventura Planella. Al mateix temps, informava que Andreu «[...] ha concurrido á la Exposición con tan gran número de grabados, que ha debido retirar más de dos mil láminas de autores catalanes por no hallar espacio suficiente en las instalaciones y vitrinas. Esto dará una idea de la profusión y riqueza de la Exposición del Ateneo y de la importancia que ha tenido el arte de grabar en nuestra región».³⁰

Afegirem aquí que es pot dir que la conferència de Jaume Andreu llegida a l'Ateneu Barcelonès va marcar la pauta de les aportacions sobre gravadors catalans realitzades pel crític i col·leccionista de dibuixos i gravats Raimon Casellas, publicades l'any 1910 a *La Veu de Catalunya*.³¹ Al seu article sobre Blai Ametller no es va estar de dir que la conferència d'Andreu va ser per a algú «[...] un ditirambe, per cert justíssim, al gravador [...] Tan ben armat d'antecedents biogràfics, com de documents artístics, l'intelligent conferenciant no sols va poder reconstituir la existencia de l'artista sinó exaltar, com és degut, l'obra per ell feta, tan discutida com celebrada, fóra d'Espanya. Perxó és que, per regla general, nosaltres seguirem, en biografia, al senyor Andreu, tan documentat, en aquest punt, pels propis descendents de l'il·lustre gravador».³²

Una notícia de premsa difosa a mitjan gener de 1896 aporta un nou signe de l'autoritat d'Andreu en l'art del gravat català: s'hi anuncia la conferència «El gravat en general i especialment a Espanya», en què dissertarà sobre aquest tema l'endemà a la Sociedad

29. L'any 1891, Josep Ribot va oferir a l'Ajuntament de Barcelona un conjunt de quinze mil obres que ell mateix va valorar en 15.000 pessetes. Contenia al voltant de dues mil estampes dels principals gravadors catalans de tots els temps i més de cent cinquanta dibuixos. Malgrat l'informe positiu de Josep Lluís Pellicer, qui el va signar en qualitat de director del Museu de Reproduccions Artístiques, la compra es va denegar sis anys després de l'ofertament: ANC, Proposta d'adquisició desestimada de col·leccions de gravats i de llibres efectuada per Josep Ribot i Pere Marès i Oriol, ANC1-715-T-1057, imatges 3-19, 25.

30. «Ateneo Barcelonés», *La Vanguardia*, Barcelona, 27/05/1894, p. 5. L'autor de l'article també es fa ressò d'una *Procesó de Dijous Sant*, acolorida, de comentaris del segle XIX, «segurament de Planella (Bonaventura)», que donava la volta al fris de la rotonda on s'exhibien les obres de la Col·lecció Andreu. Aquesta *Procesó* és probablement la que figura a les relacions de 1898 i 1902 dels gravats adquirits per l'ajuntament a Jaume Andreu, relacions en les quals s'indica que es tracta d'un rotlle de 90 metres de llarg (vegeu nota 40, imatge

31. CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. Els del segle quinze. La xilografia», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 06/10/1910, p. 6; CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. Els del segle XVIII. La talla dolça. En Sorelló», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 13/10/1910, s/p.; CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya al segle XVIII. Els germans Tramullas», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20/10/1910, s/p.; CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27/10/1910, s/p.

32. CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. En Blai Ametller», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 03/11/1910, s/p.



Fig. 2. Francesc Gazan (actiu a Barcelona, 1684-1702 i a Madrid, 1710-1732), *Fidelissima et exemplaris civitas Dertusae* (SERA, F., *Quaresma continua, adornada con oraciones morales evangélicas para todos sus días y celebridad de las quarenta horas*, Barcelona, 1692), MNAC/GDG 3330-G.

Considerant que complia un deure patriòtic, Joan Andreu va proposar l'adquisició d'un fons que contenia un elevat nombre d'exemplars i amb el qual es podia resseguir una història completa del gravat a Catalunya (fig. 2).

Encara no havia transcorregut un mes de l'ofertament de la Col·lecció Andreu, que el tinent d'alcalde de Barcelona va demanar a la junta tècnica dels museus un informe de la col·lecció. La resposta es va emetre sis mesos després, al juny de 1898.

La ponència de la junta, formada pel regidor Ramon Martínez, els artistes i crítics Josep Masriera Manovens, Antoni Caba, Raimon Casellas, Josep Lluís Pellicer i Francesc Miquel i Badia, i el secretari Carles Pirozzini, va fer una anàlisi molt extensa, raonada i plenament favorable a la compra de la Col·lecció Andreu «[...] porque además de ser la primera y verdaderamente nutrida que constará en nuestra naciente pinacoteca, podría dar nuevos, curiosos e importantes datos á la historia general del grabado, hoy

Económica de Amigos del País, on tindrà lloc, a més, una mostra de gravats –suposem que propietat d'Andreu– durant la conferència.³³

L'adquisició de la Col·lecció Andreu

Com ja hem indicat, l'any 1898 es va formalitzar la compra de la Col·lecció Andreu de gravats. A la instància dirigida a l'alcalde de Barcelona i datada a la ciutat el 27 de novembre de 1897, és Joan Andreu, solter i de trenta-dos anys d'edat, qui es presenta com a propietari d'un fons que sens dubte havia aplegat el seu germà gran, Jaume. No deixa de sorprendre que Joan fos la persona que va fer l'ofertament d'una col·lecció que no era seva, a més de no esmentar el nom del veritable autor de la formació del fons.

Sigui com sigui, el cert és que Joan Andreu va manifestar que part de la seva col·lecció de gravat antic, única a Espanya i importantíssima principalment pel que feia a la representació catalana, havia estat molt elogiada arran de la mostra celebrada a l'Ateneu Barcelonès.³⁴

33. La dita conferència formava part de la sèrie que «[...] tenia anunciadas la Escuela de Instituciones y otras carreras para la mujer», a: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 18/01/1896, p. 1. Amb anterioritat, el diari *La Dinastía* informava que el Centre Excursionista de Catalunya visitaria aquella mateixa tarda la col·lecció de gravats d'Andreu, fet que es pot considerar un altre signe de la importància i difusió que aquesta havia assolit, a:

La Dinastía, Barcelona, 21/04/1895, s/p. Aquesta notícia, però, no s'esmenta al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, d'aquell mes.

34. Val a dir que, a l'expedient sobre l'adquisició de la Col·lecció Andreu conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, de vegades es fa referència a Jaume Andreu, no a Joan.

tan pobre y deficiente al tratarse de la sección española».³⁵

Quan la Col·lecció Andreu va ingressar al Museu de Belles Arts, ja estava classificada en carpetes, carteres i àlbums que sumaven més de cent volums de diverses mesures, cadascun amb el seu corresponent índex. Els exemplars seguien un ordre per nacions i temes agrupats en tres grans seccions: catalana, espanyola i estrangera.

Tal com consta a l'informe emès per la junta tècnica, i pel que fa a la secció catalana –nucli de la Col·lecció Andreu–, aquesta comprenia prop de quaranta carteres i carpetes que encabien més de quinze mil obres. A part de contenir xilografies i elements per a la decoració de llibres dels inicis de la història del gravat, hi destacava un grup de mapes de Catalunya, plànols i vistes de Barcelona corresponents al segle XVII, així com fulls d'assumptes polítics i obres d'imatgeria popular. L'informe es feia ressò de la singularitat dels aiguaforts de Tramulles, els quals, segons indica, Andreu va adquirir als familiars de l'artista.

També mereixien un esment elogiós els gravats de Miquel Sorelló, Pasqual Pere Moles (fig. 3) i Blai Ametller. La vàlua de la secció catalana es devia així mateix als retrats de personalitats catalanes, vistes d'edificis, projectes arquitectònics, portades de llibres, felicitacions o exlibris efectuats per artistes notables com Esteve Boix, Francesc Fontanals (fig. 4), Agustí Sellent, Josep Coromina i Onofre Alsamora. La pulsio col·lecionista d'Andreu el va dur a recollir també vora quatre-centes matrius i planxes de fusta.

Seguint el citat informe, la secció espanyola superava les sis mil obres. Sobresortia la representació del segle XVIII, amb gravats de Palomino, els germans Salvador Carmona (fig. 5), Francisco Bayeu o Francisco de Goya –de qui es van comptabilitzar més de cent cinquanta estampes. Retrats, vistes de diverses poblacions i reproduccions de quadres de Velázquez, Murillo o Zurbarán completaven, entre altres obres, aquesta secció.

Tot i no tenir un nombre tan elevat d'estampes com les dues anteriors –diu l'informe–, la secció estrangera posseïa exemplars escollits de gravadors notables, sobretot proves d'estat de Van Dyck. També hi havia una bona representació de gravadors francesos del segle XVIII, com per exemple Cochin, Audran o Flipart. Quant a altres gravadors estrangers, se citaven els noms de Rembrandt, Salvator Rosa, Morghen i altres.



Fig. 3. Pasqual Pere Moles, gravador (València, 1741 - Barcelona, 1797); Jean Baptiste Greuze, pintor, *Plegaria al amor*, 1774, MNAC/GDG 18002-G.



Fig. 4. Francesc Fontanals (Vilanova i la Geltrú, 1777 - Barcelona, 1827), gravador; Jan Gossaert, dit Mabuse, pintor, *Retrat d'Enric III, comte de Nassau*, 1803, MNAC/GDG 8198-G.



Fig. 5. Manuel Salvador Carmona, gravador (Nava del Rey, 1734 - Madrid, 1820); Francisco Solimena, pintor, *Alegoria de Carlos III*, 1763, MNAC/GDG 9920-G.

Després d'examinar els més de 30.200 gravats, la junta tècnica va dictaminar que la Col·lecció Andreu era ben digna d'ingressar al museu i, tant per l'excel·lència del fons com per la gran quantitat d'exemplars reunits, es va valorar econòmicament en un mínim de 30.000 pessetes.

El 15 de novembre de 1898, un any i pocs dies després de la instància presentada per Joan Andreu a l'alcalde de Barcelona, la Comissió de Governació va acordar l'adquisició de la Col·lecció Andreu per un import de 25.000 pessetes.³⁶ Consta que Jaume Andreu no solament va acceptar una –considerable– rebaixa de prop de 5.000 pessetes per la col·lecció fabulosa que havia format, sinó que va afegir exemplars comprats amb posterioritat a la data d'ofertament.³⁷

Quedava que el personal tècnic procedís a la recepció, inventari i catalogació del fons, el qual es va preveure instal·lar a la Biblioteca del Museu de Belles Arts.³⁸ Abans d'això, però, i probablement a fi de mostrar una col·lecció tan preuada, l'alcaldia de la ciutat va demanar al director del museu, Josep Lluís Pellicer, que es posés d'acord amb Jaume Andreu per tal de procedir a l'exposició d'una part o tota la col·lecció adquirida.³⁹

35. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 06/1898, imatge 7. En efecte, tal com s'indica a: BORONAT, M. J., *cit. supra*, n. 4, p. 33, la junta tècnica no va proposar la creació d'una secció de pintura

antiga fins a l'any 1899, ja que no es donava importància a les obres antigues i les propostes de venda que s'havien fet fins llavors havien estat quasi totalment desestimades.

36. *La Vanguardia*, Barcelona, 16/11/1898, p. 2.

37. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 17/11/1898, imatge 15; 21/11/1898, imatge 18-19. La intenció era satisfer a Andreu 10.000 pessetes en un primer moment, amb càrrec al pressupost vigent aquell any, i la resta a l'addicional.

38. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 26/11/1898, imatge 23.

39. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 06/12/1898, imatge 26.

El registre de la Col·lecció Andreu es va xifrar exactament en 39.791 obres.⁴⁰ Un any després, se'n van comptabilitzar dues més.⁴¹ Posteriorment, l'any 1902, el recompte del fons es va establir en més de 42.739.⁴² L'augment en la quantificació d'exemplars va ser degut al fet que aquesta vegada es van comptar un a un i no en funció de les làmines on estaven adherits. El mateix document també esmenta que la col·lecció contenia estampes retallades.⁴³

En realitat, a més de les estampes soltes que avui enriqueixen el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, la relació d'obres va incloure llibres que actualment formen part de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del museu (fig. 6). Destacarem que les caplletres van ascendir a 9.074 estampes, les portades de llibres a 2.493 i els goigs a no menys de 1.572.

Noves col·leccions de Jaume Andreu

Pel que sabem, la venda de la Col·lecció Andreu no va comportar que el seu veritable propietari, Jaume Andreu, es desentengués del món del gravat.⁴⁴ I, si al *Calendari català per a l'any 1899* apareixia un article seu on feia un breu resum de la història del gravat català antic, el 1902 va sortir a la llum l'exhaustiu i luxós *Catálogo de una colección de impresos (libros, folletos y hojas volantes) referentes á Cataluña. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Formada por Jaime Andreu*, que palesa la varietat i diversitat del seu contingut (fig. 7). Tal com va escriure Andreu al pròleg: «[...] creemos firmemente que el presente Catálogo constituye la colección más numerosa de folletos que existe en el mundo referente á nuestra estimadísima Cataluña. Bajo este punto de vista, creemos haber aportado un grano de arena para la obra de la Historia y la Bibliografía Catalanas».⁴⁵

Aquesta nova contribució que Andreu va fer a l'art del gravat apareix citada als pocs reculls que hi ha sobre el seu perfil biogràfic. Ens referim a la concisa veu que li va-

40. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 16/12/1898, imatges 27-28 i 29-35.

41. ANC, Recompte dels gravats que integren la col·lecció adquirida a Jaume Andreu instal·lada al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1727 (1899-1901), 16/12/1901, imatges 1-16.

42. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 14/08/1905, imatges 52-57.

43. ANC, Adquisició d'una col·lecció de gravats antics a Joan [sic] Andreu Pont destinats al Museu de Belles Arts, ANC1-715-T-1467, 14/08/1905, imatges 50-51. Com altres col·leccionistes de gravats de la seva època, Andreu va recórrer a la pràctica de retallar gravats impresos en llibres. Vegeu PALAU, A., *cit. supra*, n. 12, p. 178, on se li retreu aquesta mala praxi «¿Pensad, pues, cuántos libros fueron destruidos por Jaume Andreu!», així com també a: MILLÀ, A., *Libreros y bibliófilos barceloneses del siglo XIX. Apuntes para su pequeña historia*, Barcelona, 1956, p. 56. Anotarem, a més, el comentari efectuat a: DURAN, A., *Llibre de Cervera*, Barcelona, 1977, p. 410,

citat a: PLANES, R., «El llibre de Privilegis i Ordinacions de Cervera (1202-1333) provinent de la Col·lecció Dalmases, ingressat a l'Arxiu Comarcal de la Segarra», *Miscel·lània Cerverina*, Cervera, 2020, 24, p. 11. En concret, Duran va escriure que, cap a 1890, havien visitat la capital de la Segarra dos estudiosos relacionats familiarment amb dita població. Un era Josep Puiggarí, qui es va endur a l'Arxiu de Barcelona una col·lecció de documents. L'altre era Andreu. Duran reconeix que «No he pogut comprovar que el pas de Jaume Andreu fos nociu als Arxius públics i Biblioteques privades de Cervera; no ho negaria pas, però, a judicar per les caplletres retallades que he pogut veure més d'un cop».

44. Però sí del periodisme: en una notícia apareguda a *La Veu de Catalunya*, es diu que «l'antic periodista» Jaume Andreu feia temps que es dedicava al treball més reposat de la col·lecció i l'estudi de documents gràfics del passat de Catalunya, «Gazeta bibliogràfica», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 29/08/1902, s/p.

45. ANDREU, J., *Catálogo de una colección de impresos (libros, folletos y hojas volantes) referentes á Cataluña. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Barcelona, 1902, s/p.



Fig. 6. Vincenzo Cartari (Reggio Emilia, c. 1531 - França, posterior a 1569) a: CARTARI, V., *Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur*, Lió, 1581, p. 209.

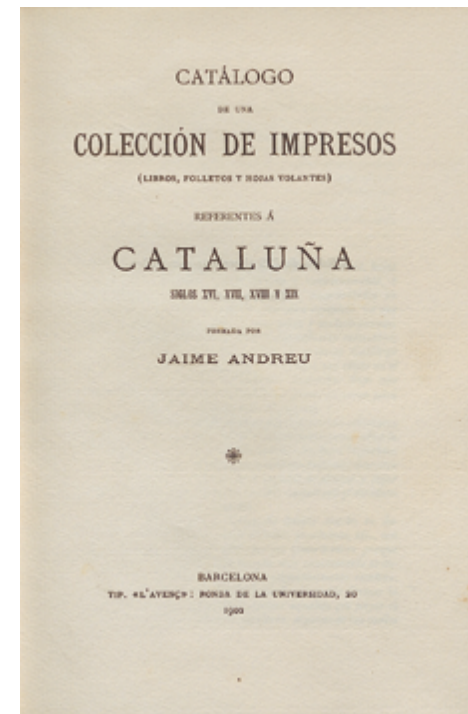


Fig. 7. Jaume Andreu (Cervera, 1850 - Barceloma, 1904) a: ANDREU, J., *Catálogo de una colección de impresos (libros, folletos y hojas volantes) referentes á Cataluña. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Barcelona, 1902.

dedicar Antoni Elias de Molins al *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Apuntes y datos* (1889) i a la breu biografia que figura a l'enciclopèdia Espasa.⁴⁶

No obstant això, Elias de Molins –qui també va col·leccionar impresos relatius a les guerres i altres esdeveniments de Catalunya– va dedicar un comentari més ampli al catàleg compilat per Andreu en una ressenya posterior, en què va valorar l'enorme utilitat de l'obra per a l'estudi d'una part de la història catalana poc coneguda i va fer referència a un altre aspecte tant o més important: que la publicació contribuiria a salvar de la destrucció els impresos de caràcter històric sovint menystinguts pels erudits i llibreters i, en conseqüència, venuts a pes. Malgrat tot, va trobar a faltar una descripció més completa dels títols de les obres,⁴⁷ el mateix que va apuntar Ramón D. Perés en la seva crítica al catàleg.⁴⁸

Per part seva, Elias va precisar que els originals catalogats per Andreu ja no estaven a les seves mans, sinó a les de l'eminent especialista en l'obra de Cervantes i bibliòfil

46. Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, Barcelona, 1908, V, p. 457.

47. ELIAS, A., *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, Madrid, 11/12/1902, p. 441.

48. PERÉS, R. D., *La Lectura*, Madrid, 01/1903, p. 617.

Isidre Bonsoms. Bonsoms la va créixer i la va llegir a l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1910.⁴⁹

Recordem que Palau i Dulcet –qui també va recollir aquest extrem– va situar l'inici de l'activitat de Jaume Andreu com a llibreter entorn de 1891. Tal com rememora, Andreu va adquirir lots de llibres arreu d'Espanya: «[...] quería comprar y vender más libros que todos los libreros de Barcelona juntos. Este delirio de grandeza le arrastró a la ruina». És també Palau qui explica que la liberalitat excessiva d'Andreu en el comerç de llibres va ser superior als seus mitjans econòmics i, en definitiva, va ser la causa de la venda de la seva col·lecció de gravats a l'Ajuntament de Barcelona.⁵⁰

Tornant a la participació d'Andreu en exposicions de gravats antics, sembla que la celebrada al Cercle Artístic de Barcelona el març de 1903 va ser la darrera en què va cedir obres de la seva col·lecció, juntament amb Lluís Quer, Joaquim Llonch i Miquel Mitjans.⁵¹

Mesos després de la mort de Jaume Andreu, succeïda el 21 de març de 1904, la premsa va difondre una sèrie d'anuncis de venda de «libros antiguos de todas las ciencias del saber humano y algunos raros de mérito del siglo XIV y XV»,⁵² i de «folletos, romances, etc.»⁵³ que va tenir lloc a la seva adreça del carrer de la Portaferrixa.

Es dispersaven així els últims exemplars de tots els que Andreu va maldar per posseir, estudiar, difondre i conservar al llarg de la seva trajectòria de col·leccionista, una trajectòria que l'erigeix en una personalitat rellevant del panorama cultural català del darrer terç del segle XIX i començaments del XX.

La Col·lecció Andreu i la Col·lecció Casellas, eixos del fons d'obra gràfica de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya

La Col·lecció Andreu de gravats i la Col·lecció Casellas de dibuixos –formada per més de quatre mil obres i adquirida el 1911⁵⁴– han estat de referència obligada als catàlegs, anuaris, memòries i altres reports sobre la biblioteca del museu de Barcelona.

49. Avui es pot consultar a la Biblioteca de Catalunya. PALAU, A., cit. *supra*, n. 12, p. 179, 349; SOCIAS, I., *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, 2010, p. 157-158.

50. PALAU, A., cit. *supra*, n. 12, p. 178-179.

51. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 02/03/1903, p. 4.; MARÍN, M. I., *Cercle Artístic de Barcelona, 1881-2006. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, 2006, p. 41. Volem agrair a Maria Isabel Marín la informació sobre els llibres d'actes del Reial Cercle que ens ha proporcionat. Sabem així que, encara que en un primer moment es va pensar a editar el catàleg de la mostra elaborat pel soci i

pintor modernista Sebastià Junyent, però que al final es va descartar.

52. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 05/05/1904, p. 5571.

53. *La Vanguardia*, Barcelona, 12/12/1904, p. 4.

54. Pel que fa referència al fons Casellas, vegeu: BASSEGODA, B., «Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció», *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 76-84 [catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 28/07-05/10/1992; Madrid, Museo Nacional del Prado, 25/01-11/04/1993].



Fig. 8. Antoni Casanovas (Barcelona, 1752-1796), *L'hora de la xocolata*, finals del segle XVIII, Col·lecció Casellas, antiga Andreu, MNAC/GDG 27156-D.

Entre els primers esments de les dues col·leccions, se situa l'anuari estadístic de Barcelona de 1912, on s'avança que la biblioteca procedirà a la classificació i instal·lació adequada, per a la consulta del públic, dels fons de dibuixos i gravats, el principal contingent dels quals són les col·leccions Casellas i Andreu.⁵⁵

El que ens interessa remarcar ara, però, és que el fons Casellas de dibuixos procedia de col·leccions ja desaparegudes l'any 1911 «[...] como las de Bosch y Pazzi, Alejandro Planella, José Ribot, de Tarragona, Jaime Andreu, Esteve y Sans, y Soler y Rovirosa».⁵⁶ Efectivament, en els reversos d'algunes de les millors obres conservades al Gabinet de Dibuixos i Gravats (GDG) del Museu Nacional, són visibles les inscripcions fetes per Raimon Casellas, en què es pot observar el cognom Andreu.

Com a testimonis d'aquesta vinculació, esmentarem, entre d'altres, els dibuixos de José del Castillo (anteriorment atribuït a Blai Ametller), *Sant Josep i el Nen* (MNAC/GDG 65250-D); Pere Pau Montaña, *Sant Romà* (MNAC/GDG 1849-D); Antoni Casanovas, *L'hora de la xocolata* (MNAC/GDG 27156-D) (fig. 8); o Josep Flaugier, *Doneu al Cèsar el que és del Cèsar* (MNAC/GDG 26032-D).

Quant a la Col·lecció Andreu de gravats, hi ha obres que duen el seu nom –sens dubte, autògraf– inscrit al revers⁵⁷ i un número, que creiem que correspon al registre del gravat del seu fons. En altres casos, el dit número apareix sol.

55. AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Anuario estadístico de la Ciudad de Barcelona 1912*, Barcelona, 1914, p. 265.

56. ANC, Adquisició de la col·lecció de dibuixos i gravats de Ramon Casellas i Dou a la seva vídua Rafaela Escobar i Manrique, ANC1-715-T-20, imatge 41.

57. Meritxell Verneda exposa que, al fons personal Pere Grañén i Raso donat a l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC-1-160), hi ha auques i soldats que Jaume Andreu va

comprar a Joan Cardona cap al 1970 –i vendre posteriorment a Pere Grañén Bueso–, en els quals figura també el nom del nostre col·leccionista als reversos dels fulls, a: VERNEDA, M., «Familia Grañén», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (ed.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, <https://rccaac.iec.cat/>, 14/09/2021.

Bibliografia

ANDREU, J., «La exposición de grabados españoles», *Gaceta Universal*, Madrid, 24/01/1880, p. 1.

ANDREU, J., «La exposición de grabados españoles. Conclusión», *Gaceta Universal*, Madrid, 28/01/1880, p. 1.

ANDREU, J., *Catálogo de una colección de impresos (libros, folletos y hojas volantes) referentes á Cataluña. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Barcelona, 1902, s/p.

ASOCIACIÓN ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICA BARCELONESA, *Álbum de la exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880*, Barcelona, 1880.

ASOCIACIÓN ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICA BARCELONESA, *Álbum heliográfico de la exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios ó monumentos que ya no existen celebrada en Setiembre de 1882*, Barcelona, 1883.

«Ateneo Barcelonés», *La Vanguardia*, Barcelona, 27/05/1894, p. 5.

«Ateneo Barcelonés. Conferencia de don Jaime Andreu», *La Vanguardia*, Barcelona, 10/06/1894, p. 1.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Anuario estadístico de la Ciudad de Barcelona 1912*, Barcelona, 1914, p. 265.

«Barcelona», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22/10/1889.

BASSEGODA, B., «Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció», *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 76-84 [catàleg d'exposició. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 28/07-05/10/1992; Madrid, Museo Nacional del Prado, 25/01-11/04/1993].

BASSEGODA, B. (ed.), «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Comella i el Palau Maricel de Charles Deering», *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2007, p. 122.

BASSEGODA, B., «El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX», *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*, Barcelona, 2010, nota 2, p. 26 [catàleg d'exposició. Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 28/10-22/05/2011].

BASSEGODA, B., *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2022, p. 50-52, 62-63, 88-91.

BORONAT, M. J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 22-23, 33.

CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. Els del segle quinzé. La xilografia», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 06/10/1910, p. 6

CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. Els del segle XVIII. La talla dolça. En Sorelló», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 13/10/1910, s/p.

CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya al segle XVIII. Els germans Tramullas», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20/10/1910, s/p.

CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27/10/1910, s/p.

CASELLAS, R., «Gravadors de Catalunya. En Blay Amatller», *Pàgina Artística de LA VEU. La Veu de Catalunya*, Barcelona, 03/11/1910, s/p.

Crònica de Catalunya, Barcelona, 01/04/1891, p. 1.

Diari de Barcelona, Barcelona, 26/09/1882, p. 11637.

Diario de Barcelona, Barcelona, 05/05/1904, p. 5571.

Diario de Tortosa, Tortosa, 22/03/1904, s/p.

La Dinastía, Barcelona, 21/04/1895, s/p.

ELIAS, A., *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, Madrid, 11/12/1902, p. 441.

La Época, Madrid, 05/01/1896, s/p.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, Barcelona, 1908, V, p. 457.

«Gazeta bibliogràfica», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 29/08/1902, s/p.

MARÍN, M. I., *Cercle Artístic de Barcelona, 1881-2006. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, 2006, p. 41.

MILLÀ, A., *Libreros y bibliófilos barceloneses del siglo XIX. Apuntes para su pequeña historia*, Barcelona, 1956, p. 56.

El Noticiero Universal, Barcelona, 06/01/1896, p. 1.

El Noticiero Universal, Barcelona, 18/01/1896, p. 1.

«Novas», *L'Excursionista. Bolletí mensual de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, Barcelona, 31/03/1887, 101, p. 23-24.

PALAU, A., *Memorias de un librero catalán, 1867-1935*, Barcelona, 1935, p. 175, 177-179, 349.

PERÉS, R. D., *La Lectura*, Madrid, 01/1903, p. 617.

PLANES, R., «El Llibre de Privilegis i Ordinacions de Cervera (1202-1333) provinent de la Col·lecció Dalmases, ingressat a l'Arxiu Comarcal de la Segarra», *Miscel·lània Cerverina*, Cervera, 2020, 24, p. 11.

PUIGGARÍ, J., «Ligera reseña de la exposición, y nota de los expositores», *Álbum de la exposición de grabados de autores españoles, celebrada por la Asociación Artístico-Arqueo-*

lógica Barcelonesa en enero de 1880, Barcelona, 1880, p. 30.

PUIGGARÍ, J., «Exposición de grabados españoles», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22/02/1880, 7, p. 119-122.

QUÍLEZ, F., «Jaume Andreu i Pont», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B.(ed.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, <https://rccaac.iec.cat/>, 25/04/2023.

Semanario de Palamós, Palamós, 21/04/1887, p. 125.

SOCIAS, I., *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, 2010, p. 157-158.

TORRENT, J.; TESIS, R., *Història de la premsa catalana*, Barcelona, 1966, p. 140.

La Vanguardia, Barcelona, 06/09/1882, p. 5671; 21/09/1882, p. 5976; 25/09/1882, p. 6075; 17/10/1882, p. 6579; 30/07/1885, p. 4893; 14/02/1888, s/p.; 17/02/1888, p. 1; 21/02/1888, s/p.; 24/02/1888, s/p.; 01/03/1888, p. 1; 07/11/1888, s/p.; 16/01/1893, p. 2; 30/01/1893, p. 2; 03/08/1893, s/p.; 05/08/1893, s/p.; 13/08/1893, s/p.; 03/06/1894, p. 1; 08/12/1895, p. 2; 09/05/1898, p. 1; 16/11/1898, p. 2; 12/12/1904, p. 4.

La Veu de Catalunya, Barcelona, 02/03/1903, p. 4; 21/03/1904, p. 1.

Joaquim Folch i Torres i l'arribada de la ceràmica de Paterna i Manises als museus d'art de Barcelona

Alberto Velasco González

Universitat de Lleida

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

El 29 d'octubre de 1920 Joaquim Folch i Torres va ser nomenat director del Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona i, alhora, secretari de la Junta de Museus (Vidal 1991, p. 221; Boronat 1999, p. 561-562). Fins aquell moment, havia estat director de la secció d'art medieval i modern del dit museu i la designació era el procés natural d'una ascensió professional meteòrica afavorida per la feina desenvolupada durant els anys precedents. En el moment d'accedir a aquest càrrec, la gran operació que la institució es portava entre mans era la de l'arrencament i trasllat a Barcelona de les pintures romàniques del Pirineu, però això no va fer que el museu descuidés altres qüestions, malgrat les limitacions pressupostàries. En aquest sentit, coincidint amb el nomenament de Folch, la Junta de Museus va adquirir dues grans col·leccions de ceràmica medieval valenciana, de Paterna i Manises, formades a partir de troballes arqueològiques efectuades uns anys abans. Sense cap mena de dubte, estem parlant d'una de les adquisicions més rellevants entre les moltes efectuades per l'organisme en aquells anys; una operació que, vista amb perspectiva, hem de considerar com un dels grans èxits museològics de Folch i, alhora, com una de les accions més importants de projecció internacional del museu al llarg de la seva història, juntament amb l'adquisició de les pintures murals romàniques (March 2006, p. 158).

Aquesta compra de la ceràmica tenia a veure amb la posada en marxa d'una política museològica molt concreta que atorga context a l'adquisició. En aquest sentit, l'arribada a Barcelona de les pintures murals romàniques del Pirineu, pactada a finals de 1919 i culminada el 1923, va suposar un reordenament de les col·leccions dels museus d'art de Barcelona. La secció d'art medieval i modern havia d'assolir un estatus principal en aquest procés, que comportava la seva transformació en Museu d'Art Medieval i Modern o Museu de la Cultura Catalana, denominació aquesta darrera que comportava un posicionament polític i ideològic precís amb el passat de la nació, ja que l'art romànic era considerat «l'embrió a partir del qual es generaria posteriorment l'expressió artística de Catalunya com a poble», en paraules d'Eva March. Aquest museu havia de reunir



no només les peces procedents de les terres de parla catalana, sinó també la d'aquells indrets on aquesta cultura va expandir-se i, fins i tot, d'aquelles contrades foranes que haguessin intervingut en la formació i evolució de la nostra cultura. Era aquesta política museològica amb visió ampla de país la que justificava, per tant, l'adquisició de la ceràmica de Manises i Paterna (March 2011, p. 41-42).¹

Els precedents

La història de l'arribada de les ceràmiques de Paterna i Manises als museus de Barcelona s'inicia el 1908, quan Josep Almenar García (*1929) i Vicente Gómez Novella, ambdós marxants d'antiguitats,² van dur a terme diverses excavacions a ambdues localitats valencianes que van posar al descobert milers de fragments i peces senceres de produccions ceràmiques en verd i manganès i també en blau cobalt.³ L'objectiu de les excavacions no era pas acadèmic, sinó completament lucratiu i destinat a nodrir de peces els col·leccionistes nacionals i internacionals, que en demandaven amb avidesa des del moment en què va córrer la veu com la pólvora pel mercat de l'art i les antiguitats. En el cas d'Almenar,⁴ sabem que va esmerçar importants quantitats de diners en les excavacions i que va posar –podem dir-ho– un veritable negoci en marxa basat en l'explotació dels jaciments de la partida del Molí del Testar, a Paterna, on es trobaven les antigues «Olleries Majors» de la localitat, és a dir, l'indret on es focalitzava la producció de ceràmica en època baixmedieval.⁵ Com hem dit, la troballa va provocar molt rebombori en els ambients col·leccionistes, especialment després que apareguessin a París les primeres peces reconstruïdes i, fins i tot, algunes falsificacions (Folch 1921, p. 24).

Quant a Gómez Novella (1873-1956), fotògraf de professió, tenia un gran interès per l'arqueologia i les antiguitats després d'una estada a París, on va aficionar-s'hi.⁶ Posseïa col·lecció pròpia i sembla que era algú proper a Santiago Rusiñol. Havia tingut tractes previs amb la Junta de Museus, atès que l'organisme barceloní li havia comprat el 1917 una col·lecció de 258 piques beneiteres, dels segles XV al XVIII, per 13.000 pessetes.⁷ A més, mantenia una relació comercial sovintejada amb l'antiquari Josep Costa

1. Són molt significatives les declaracions del conservador del museu Emili Gandia, oriünd de Xàtiva, al diari valencià *Las Provincias* el 1921, coincidint amb la seva estada a València per embalar i traslladar a Barcelona les col·leccions de ceràmica adquirides: «No pueda usted figurarse –nos decía ayer– cuánta es mi satisfacción de que haya adquirido el Museo de Barcelona esta preciosa colección de cerámica valenciana, pues ello equivale a que no salga de nuestra tierra, ya que Cataluña es hermana de Valencia, y las ligan una misma lengua y otros muchos lazos.» Vegeu: *Las Provincias*, València, 08/02/1921, p. 1.

2. Així se'ls defineix a Folch (1931, p. 11). De fet, consta que Almenar tenia una botiga d'antiguitats al carrer Campaners de València, en la qual s'organitzaven tertúlies (Coll 2005, p. 177).

3. Durant molts anys, les produccions en verd i manganès es relacionaven únicament amb el focus de Paterna. Tanmateix, avançant el segle XX, van trobar-se evidències arqueològiques que aquest tipus de ceràmica també s'havia produït a Manises i València, entre altres llocs. Vegeu:

González (2000, p. 16-17); Coll (2009a, p. 71); McSweeney (2012, vol. I, p. 21, p. 97-99).

4. Sobre Almenar, vegeu: Sánchez (2020, p. 626-628). Amb relació a la ceràmica de Paterna, va arribar a publicar un article a la revista *Coleccionismo*, editada a Madrid, en què donava a conèixer el resultat de les seves excavacions (Almenar 1918).

5. Sobre les troballes i primeres excavacions, vegeu: Folch (1921, p. 7-8); González (1944-1952, vol. I, p. 191); Martínez & De Scals (1962, p. 13); Martí & Pascual (1998, p. 134); Mesquida (2001, p. 45); McSweeney (2012, vol. I, p. 100-103); Serra (2021); McSweeney (2022).

6. Pel que fa a Gómez Novella, vegeu: Muñoz (2015) i CANCER, J.R., *Vicente Gómez Novella*, <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella>, 23/11/2024.

7. Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessions de 6 i 20 d'octubre de 1917, ref. ANC1-715-T-565 i ANC1-715-T-566.



Fig. 1. Vicente Gómez Novella. Dos retrats fotogràfics de Josep Costa Ferrer, s.d. Arxiu Costa. Col·lecció particular.

Ferrer (1876-1971), un dels personatges clau, com veurem més endavant, en l'operació capitanejada per Folch de dur a Barcelona la ceràmica valenciana. Costa, de fet, sembla que va ser qui va acostar la col·lecció de Gómez Novella als interessos de Folch i la Junta. D'aquesta relació, en resta testimoni en els diferents retrats fotogràfics de Josep Costa Ferrer realitzats per Gómez Novella, de gran qualitat plàstica pel joc amb llums i ombres, una de les especialitats del fotògraf (fig. 1).⁸

Tanmateix, ni Almenar ni Gómez Novella van ser els descobridors *de facto* dels jaciments a Paterna. Abans de les seves excavacions, personatges com el col·leccionista Manuel González Martí (1877-1972) i l'antiquari Paul Tachard ja coneixien l'indret de les troballes, el que va fer que, *a posteriori*, s'atribuïssin la descoberta (González 1944-1952, vol. I, p. 107; McSweeney 2012, vol. I, p. 100-102; Serra 2021, p. 214-216; McSweeney 2022, p. 75-76; Beltrán & De la Fuente 2022, p. 81-82).⁹ En aquest sentit, és significatiu que el primer cop que aquesta ceràmica valenciana en verd i manganès va exhibir-se públicament fos a l'exposició celebrada el 1908 a la seu de l'associació *Lo Rat Penat*, a València, amb motiu del setè centenari del naixement del rei Jaume I,¹⁰ on González Martí va mostrar algunes de les peces en verd i manganès que havia pogut recollir l'estiu de 1907 durant les seves prospeccions a Paterna (Coll 2005, p. 177; McSweeney 2012, vol. I, p. 115).¹¹ L'exposició va comportar l'edició d'un catàleg que, a hores d'ara, és la primera publicació en què es fa difusió d'aquesta tipologia ceràmica

8. Sobre la seva faceta de retratista, vegeu: Baeza *et al.* (2008). Els retrats de Costa es conserven a l'Arxiu Costa, avui en mans privades. Per a la relació entre Gómez Novella i Costa, vegeu: Velasco (2024, p. 211).

9. Cal fer notar que, prèviament, el 1904, el ceramista valencià José Ros va donar dos fragments de ceràmica en verd i manganès que havien estat localitzats al Molí del Testar, el que demostra que des de temps abans ja es tenia coneixença dels jaciments. Vegeu: Ray (2000, p. 52);

McSweeney (2012, vol. I, p. 126; vol. II, cat., p. 418-419); Serra (2021, p. 216-217, fig. 1a).

10. Sobre aquesta exposició, vegeu: Benito & Gómez (ed.) (2009) i Bassegoda (2022, p. 110-113).

11. És interessant el relat de González Martí sobre com va topat amb el jaciment i l'adquisició de les primeres peces, que explica, per exemple, en una entrevista concedida a Francesc Almela i Vives el 1929 (Almela 1929).

produïda a Paterna (Lo Rat Penat 1908, p. 29-30; Coll 2009b, p. 76; McSweeney 2012, vol. I, p. 26),¹² juntament amb un article de González Martí en què també va parlar de la mostra i d'aquestes produccions (González 1908). Altrament, la tercera publicació en què aquesta ceràmica apareix esmentada és el catàleg de la subhasta de la col·lecció de Paul Tachard, celebrada a París el 1912, en què el mateix col·leccionista aprofita per treure pit sobre la descoberta del jaciment del Molí del Testar i per fer unes interessants reflexions sobre les seves vinculacions orientals i les grans similituds amb produccions contemporànies com les d'Orvieto (Tachard 1912, p. V-VII).

Tot i els precedents, Almenar i Gómez Novella són recordats per ser els iniciadors dels treballs d'excavació el 1908, que van ser efectuats sense metodologia ni rigor arqueològics i amb l'objectiu crematístic de quedar-se amb les troballes per comercialitzar-les, interessos que compartien amb d'altres que van excavar a *posteriori*, com Vicente Petit.¹³ En els anys següents, diverses persones vinculades al mercat i al col·leccionisme van adquirir-los peces, com els esmentats Tachard i González Martí, Gaspar Homar, Emili Cabot o Lluís Plandiura. També van comprar-ne el Museu Episcopal de Vic i el Louvre, a més de col·leccionistes de França, Anglaterra i els Estats Units (Folch 1921, p. 24-25; Sánchez 2020, p. 626-627). Segons Folch, ben poc després de la descoberta dels jaciments de Paterna i Manises el 1907-1908, a París ja existia una autèntica febre i expectació per aquestes sèries valencianes en verd i manganès, desconegudes fins aquell moment (Folch 1921, p. 24). Tota aquesta activitat va fer que la circulació



Fig. 2. Plata de Paterna en verd i manganès, segle XIV. Col·lecció Serra-Guerra, Roses. Fotografia: Alberto Velasco.



Fig. 3. Gibrell de Paterna en verd i manganès, segle XIV. Col·lecció particular, Estats Units.

12. Sobre González Martí i la seva col·lecció de ceràmica, vegeu: Coll (2004); Coll (2005).

13. La col·lecció de Petit, finalment, va acabar en mans de Manuel González Martí el 1933. Vegeu: González (1933, p. 290); Coll (2005, p. 177).



Fig. 4. Escudella de Paterna en verd i manganès, segle XIV. Col·lecció particular. Fotografia: Alberto Velasco.

mercat era molt viu i dinàmic des del segle XIX pel que fa a la ceràmica de reflex metàl·lic, amb importants col·leccionistes espanyols i internacionals lluitant per fer-se amb les millors peces, aleshores anomenades «hispanomoresques», a les quals ara s'afegien les noves sèries en verd i manganès descobertes arran de les excavacions d'Almenar i Gómez Novella.¹⁴ La prova que aquestes peces feia uns anys que circulaven en el mercat la tenim en la pròpia documentació generada per la Junta de Museus, atès que es documenten algunes operacions de compra anteriors al 1921. Per exemple, a la sessió del 16 de juny de 1917, s'informa que Gaspar Homar tenia una col·lecció de ceràmica que podria ser d'interès, per la qual cosa es va comissionar a Jeroni Martorell, Emili Cabot i Manuel Rodríguez Codolà perquè l'examinessin i fessin gestions per a la seva adquisició.¹⁵ De fet, la col·lecció d'Homar s'havia donat a conèixer pocs anys enrere a través d'un article a la revista *Vell i Nou*, en què s'esmentava que era de molta qualitat i que estava integrada per «una col·lecció de tassons perses i hispanoàrabs, on se troben totes les evolucions de la ceràmica dels alarbs a Espanya, des de lo més primitiu a les més florides exornacions i refinaments tècnics dels segles XIV i XV. Ve completada aquesta col·lecció, per un centenar de plats de reflexe metàl·lic magníficament triats, i per un plat de Paterna, sencer, exemplar raríssim d'aquesta ceràmica, en estat sem-

d'aquestes peces ceràmiques fos abundant en aquells anys i que, avui, encara n'apareguin al mercat exemplars, la gran majoria d'ells restaurats, que van ser extrets de terra en aquest context comercial (fig. 2-4). Com veiem, la dinàmica generada per les descobertes a Paterna i Manises va fer que les primeres aproximacions a aquestes produccions ceràmiques fossin indefectiblement unides al mercat d'antiguitats (Serra 2021, p. 214).

Des de la descoberta dels jaciments valencians fins a l'entrada en escena de la Junta de Museus com a agent especialment interessat en les produccions ceràmiques valencianes en verd i manganès, havien passat tretze anys i això suposava que fes temps que les peces circulaven pel mercat nacional i internacional. El

14. Com ja va assenyalar Serra, «el éxito de la cerámica medieval Orvietana, redescubierta tan solo unos años atrás, habría iniciado el gusto y fascinación por este tipo de decoraciones que se alejaban de la sofisticación de las lozas doradas o hispano-árabes, y exponían una estética rudimentaria más cercana a la de las manifestaciones artísticas propias del occidente medieval» (Serra 2021: 214). I de la mateixa autora: «las decoraciones realizadas en verde y negro eran vistas como muestras de un arte

inmaduro, precoz y anterior a la eclosión y perfeccionamiento que supuso la vajilla dorada. Estas mismas características estilísticas se atribuían a la cerámica de Orvieto con la que presentaba grandes conexiones, tímidamente advertidas en aquel entonces» (Serra 2021, p. 221-222).

15. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 16 de juny de 1917, ref. ANC1-715-T-562.

blant, colorit en verd i magnesi».¹⁶ A la sessió del 30 de juny del mateix any, els comissionats informaven que la col·lecció la integraven tres-cents exemplars i que podrien triar-ne cinquanta. Homar valorava la col·lecció en 20.000 pessetes, amb la qual cosa la Junta de Museus considerava que, pels cinquanta exemplars triats, podrien oferir-se 5.000 pessetes.¹⁷ Finalment, a la sessió de l'11 d'agost, s'acordava adquirir-li, per 6.000 pessetes, setanta exemplars d'escudelles o bols de ceràmica.¹⁸

En cap moment de la negociació es parla sobre la procedència de les peces d'Homar, però és segur que la gran majoria corresponien als obradors de Paterna i Manises, si fem cas al conjunt d'obres amb aquest origen avui custodiades al Museu del Disseny que consten com adquirides a Homar amb data de 1917.¹⁹ De fet, el primer cop que s'al·ludeix al topònim de Paterna a les actes de la Junta de Museus és el 18 de maig de l'any següent, quan es tracta l'adquisició al mateix Homar de quinze exemplars ceràmics, en verd i manganès, amb aquesta procedència per un preu de 5.000 pessetes. Homar no va acceptar l'oferta inicial i va presentar una contraoferta. Finalment, la compra dels quinze exemplars ceràmics, a més de noranta-tres teixits coptes, va tancar-se per 15.000 pessetes a la sessió del 5 d'octubre de 1918.²⁰

El primer cop que apareix la denominació «reflex metàl·lic» en les actes de la Junta de Museus és l'11 d'agost de 1917, quan Emili Cabot (1856-1924), membre de l'organisme, informa que Vicente Gómez Novella, de València, era el propietari d'una col·lecció de 258 piques d'aigua beneïda en ceràmica, del segle XV al XVIII, procedents de diferents centres de producció hispans, algunes de les quals realitzades en reflex metàl·lic. El propietari valorava la col·lecció en 15.000 pessetes i es facultava Cabot per negociar. L'adquisició va ratificar-se en la sessió del 6 d'octubre del mateix any per un preu de 13.000 pessetes.²¹ Aquesta operació en concret i els seus protagonistes van tenir una rèplica en uns fets que ocorrerien poc després i que no deixaven en gaire bona situació l'esmentat Cabot. Un document anònim, mecanografiat i sense data, que es conserva entre els papers de Josep Puig i Cadafalch a l'Arxiu Nacional de Catalunya, parla de certs negocis tèrbols de Cabot, que era col·leccionista especialitzat en vidre antic i ceràmica, efectuats a recer de la seva posició a la Junta de Museus i de l'accés a informació de persones i peces que tenia a través de la seva posició privilegiada.²²

16. *Vell i Nou*, Barcelona, 01/05/1915, p. 3. Vegeu: Beltrán (2020).

17. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 30 de juny de 1917, ref. ANC1-715-T-563.

18. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 d'agost de 1917, ref. ANC1-715-T-564.

19. A aquesta compra corresponen els següents objectes de la col·lecció del Museu del Disseny (tots ells en reflex metàl·lic): MCB 18508, MCB 18503, MCB 17711, MCB 17732, MCB 18510, MCB 18511, MCB 18513, MCB 18512, MCB 17714, MCB 17715, MCB 17717, MCB 17718, MCB 18505, MCB 17709, MCB 18506, MCB 18502, MCB 1770, MCB 18501, MCB 18498, MCB 18504.

20. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessions de 18 de maig, 8 de juny i 5 d'octubre de 1918, ref. ANC1-715-T-579, ANC1-715-T-580 i ANC1-715-T-585. A aquesta compra corresponen, per

exemple, un plat (MCB 19792) i una gerra (MCB 19677) del Museu del Disseny, tots dos en verd i manganès.

21. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessions d'11 d'agost i 6 d'octubre de 1917, ref. ANC1-715-T-564 i ANC1-715-T-565. No va ser l'únic cop que la Junta va interessar-se per peces d'aquest tipus que ja eren força sol·licitades al mercat, com ho demostra el fet que a la sessió del 6 de juliol de 1918 s'acordés oferir 500 o 600 pessetes per una plata de reflex metàl·lic a l'antiquari Francesc Llorens i Riu. Vegeu: ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió del 6 de juliol de 1918, ref. ANC1-715-T-582. Es tracta de la plata MCB 17731 conservada al Museu del Disseny, Vegeu: Alsina (2020, apèndix 3, núm. 45).

22. Barcelona, ANC, Josep Puig i Cadafalch, Junta de Museus, Cartes, notes, conferències i informes confidencials de la Junta de Museus sobre les excavacions d'Empúries, la compravenda il·legal d'obres d'art d'algun membre de la Junta de Museus i la petició del Museu de Filipines, ref. ANC1-737-T-5274. Agraïxo a Santos M. Mateos que m'hagi comunicat l'existència d'aquest document.

Com hem dit, el document no duu data, però ha de ser posterior a l'octubre de 1917, quan va tancar-se la compra de la col·lecció de piques beneïteres de Gómez Novella, ja que l'operació hi apareix esmentada. Es comenta que, arran d'aquesta compra, Cabot, que apareix identificat com «el Sr. C.» i que era qui havia instat la Junta a efectuar la compra a Gómez Novella, va obtenir a un preu inferior una sèrie d'exemplars de ceràmica de Paterna procedents de les excavacions que havia efectuat el mateix Gómez Novella. L'anònim informant, que podria ser Joaquim Folch i Torres per la qualitat de la informació i les fonts que gestiona, afirma que havia obtingut aquesta informació d'un antiquari de València i que, personalment, havia constatat «la coincidència d'aparèixer les piques al Museu i les Paternes a la col·lecció Cabot».

També comenta que Gómez Novella havia ofert darrerament a la Junta de Museus dos grans plats de Paterna, a través de Cabot, però que aquest li havia dit que no cobraria fins al cap d'un any, cosa que, segons l'informant, era falsa perquè hi havia prou diners a la caixa com per pagar-li immediatament. Un representant del museu –Folch?– va visitar Gómez Novella i va comunicar-li la disponibilitat econòmica, cosa que va acabar generant una conversa entre el darrer i Cabot en què aquest va acabar reconeixent que estava interessat en un dels plats. Finalment, els plats no van ser oferts a la Junta i, sospitosament, segons l'anònim informant, van coincidir dos fets en el temps: d'una banda, l'ingrés a la col·lecció Cabot de «dues peces notables de Paterna», i de l'altra, una proposta de Cabot a la Junta per comprar a Gómez Novella una «col·lecció de Paterna del Sr. Novella a un preu molt més alt que el corrent».

L'informant apunta també, citant com a font a l'antiquari Paul Tachard, que Cabot i «una Sra. anticuària amb establiment a Barcelona», de qui no esmenta el nom, però que ha de ser, per força, Maria Esclasans (Velasco 2017; Velasco 2021), van fer un viatge a Lleida i que Cabot, al·legant motius d'estudi, va aconseguir que el Capítol de la Catedral de Lleida li deixés la capa del tern de Sant Valeri.²³ Aprofitant-se de la situació, l'antiquària i Cabot van retallar un fragment del voltant de la capa que, posteriorment, va ser comercialitzat a trossos, alguns dels quals havien estat oferts a Mossèn Josep Gudiol Cunill, director del Museu Episcopal de Vic. L'informant comunica que havia comparat fotografies antigues i, efectivament, es constata la desaparició d'una franja de 30 cm a tot el voltant de la capa. El document continua amb altres imputacions i acusacions molt greus a Cabot, que sembla que exercia un cert control sobre el mercat d'antiguitats a Barcelona i coaccionava determinats antiquaris, com és el cas del mencionat Josep Costa Ferrer que, segons l'informant, «s'ha negat en ocasions diverses a oferir en venda objectes al Museu, perquè diu que el Sr. C. fa que sien rebutjades totes les seves ofertes, per causa de no haver-li donat primacia de compra en una ocasió que posseïa un vidre antic».

Una altra prova de l'efervescència del mercat al voltant de les descobertes dels jaciments de Paterna i Manises són dos àlbums d'aquarel·les amb dibuixos de peces aparegudes en aquelles excavacions i que formaven part de diferents col·leccions particulars. Ambdós àlbums es trobaven al mercat barceloní el 2024 (Palau Antiguitats) i ens consta que van ser oferts al Museu del Disseny, que va rebutjar la seva adquisició.

23. Es tracta d'un conjunt d'induments episcopals de gran importància que acabaria ingressant als museus de Barcelona, no sense una gran polèmica i lluita mantinguda

entre Joaquim Folch i Torres i el col·leccionista Lluís Plan-diura (Vidal 1991, p. 262-265; Vidal 2007, p. 205-210).

Finalment, han estat adquirits pel col·leccionista Jordi Llorens i Solanilla, que ha suplert amb responsabilitat la manca d'interès del museu barceloní. El primer àlbum (44,5 × 32,5 cm) presenta un frontispici manuscrit, a llapis, on llegim «Paterna. Cerámica estilo persa encontrada en los testares de Paterna y excavaciones de Manises colecionadas por los Sres. D. Vicente G. Novella, Francisco Sanz y el autor, Miguel de Sousa. Valencia, 10 Setiembre 1919.» Aquest full va seguit de vint-i-vuit fulls més amb il·lustracions acolorides de cinquanta peces en verd i manganès sobre les quals es recull el seu propietari a la part baixa de cada full (fig. 5).²⁴ Les peces de Francisco Sanz són les més representades, amb vint-i-sis exemplars, i van des d'escudelles, fins a plats o gerros. De Gómez Novella, n'apareixen onze i de Sousa, quatre. Tanmateix, a banda d'aquests tres col·leccionistes esmentats al frontispici, els fulls inclouen dues peces de la col·lecció Almarche,²⁵ una de la col·lecció Dalmau de Barcelona, una de la col·lecció de Guillermo de Osma i, fins i tot, una del Museu de Barcelona, a banda de quatre més de les quals no s'especifica el propietari. Pel que fa a l'autor de l'àlbum, Miguel de Sousa, és un pintor valencià de finals del segle XIX i inicis del segle XX. Assidu del Cercle de Belles Arts de València, va treballar algun cop per a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Carles i va participar en diverses exposicions nacionals i internacionals (Roig 1997). D'altra banda, el segon àlbum (50 × 44 cm) presenta deu fulls amb sengles dibuixos de socarrats, una altra de les produccions valencianes ceràmiques típiques de la baixa edat mitjana. En aquest cas, l'àlbum no duu cap tipus d'informació d'autoria ni dels propietaris de les peces, però és evident que va ser realitzat en el mateix context col·leccionista que l'anterior.



Fig. 5. Miguel de Sousa. *Dibuix acolorit de dues peces de Paterna*, 1919. Col·lecció Jordi Llorens i Solanilla. Fotografia: Alberto Velasco.

L'adquisició de 1921

Folch segur que estava al cas dels moviments en matèria de ceràmica valenciana medieval des de feia anys perquè era algú que coneixia tot el que es coïa dins del mercat, però la Junta de Museus no apareix com a agent plenament interessat en aquest tipus

24. El full que il·lustrem amb figura en el present estudi presenta dues peces, un fragment de gibril·la de la col·lecció Gómez Novella i un pot de la col·lecció de Francisco Sanz. Sobre la primera de les dues peces, hem de destacar que, curiosament, avui es conserva a la col·lecció de Jordi Llorens i Solanilla, el propietari actual dels dos àlbums.

25. Es tracta de Francisco Almarche Vázquez (1875-1927), president de l'associació Lo Rat Penat i acadèmic de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Era algú especialment interessat en les produccions ceràmiques valencianes baixmedievales, ja que el 1919 va publicar un article sobre les marques en la terrissa sense esmaltar («obra basta») i les eines dels terrissers trobades en les excavacions de Paterna (Almarche 1919), així com un

de peces fins a inicis del 1921, amb la compra de les col·leccions de Josep Almenar García i Vicente Gómez Novella. Aquesta adquisició pot resseguir-se documentalment a través de les actes de la Junta i, sobretot, a partir de l'exhaustiu expedient de la Secretaria General, de més de tres-centes pàgines, en què es certifica que l'assumpte va portar-lo directament Folch, atesa la seva transcendència.²⁶

Així, a la sessió de 21 de gener es llegeix un dictamen aprovat per la Comissió d'Art Medieval i Modern sobre l'interès de les col·leccions de ceràmiques excavades a Paterna per Almenar i Gómez Novella i dels materials procedents de l'excavació feta per Gómez Novella a Manises.²⁷ El dictamen era un informe mecanoscrit molt complet de Folch de vint pàgines, amb data de 12 de gener, en què defensava aferrissadament l'adquisició,²⁸ atès que en la col·lecció del museu «manca el nucli més important, que és el de la producció hispano-àrabica, realment pobre i incompleta». A l'informe, Folch lamentava que els museus de Barcelona no tinguessin una bona col·lecció de ceràmica hispànica de reflex metàl·lic perquè s'havien deixat passar oportunitats i el mercat ja estava exhaurit, i les peces que circulaven, de segona categoria, arribaven a preus que oscil·laven entre les 10.000 i 20.000 pessetes. En canvi, les excavacions d'Almenar i Gómez Novella havien posat al descobert un segon tipus de producció ceràmica completament desconegut, en verd i manganès, i aquesta era l'espurna que havia mogut Folch a iniciar el contacte amb els excavadors. L'oportunitat que tenien davant els ulls era la possibilitat de formar una col·lecció inexistent en cap altre museu del món i, a més, la possibilitat d'explotació acadèmica del tema. En aquest sentit, a l'acta citada de la Junta de Museus s'esmenta que l'objectiu era convertir el museu de Barcelona «en centre únic per a ls estudis d'aquesta ceràmica», fent seves les paraules de Folch expressades al dictamen.²⁹ Igualment, el director del museu comentava al document que, malgrat no haver pogut fer una bona col·lecció de ceràmica daurada de Manises, ara tenien una nova oportunitat amb les produccions en verd i manganès («que'ns doni el primer lloc en aquesta especialitat»).

L'informe de Folch també manifesta la necessitat de dur a terme la «rehabilitació» d'aquesta producció ceràmica en el context internacional, ja que la detecció de les falsificacions abans esmentades havien despertat les suspicàcies d'antiquaris, col·leccionistes, experts i museus.³⁰ Segons Folch, la Primera Guerra Mundial havia contribuït, a més, a que aquesta rehabilitació no es materialitzés. És significatiu que reconegui haver vist documentació oficial «dels Museus d'Anglaterra i lletres oficioses de la

estudi sobre els socarrats (Almarche 1924). També va ser un dels col·leccionistes que va cedir peces a l'exposició de 1908 celebrada a la seu de l'associació Lo Rat Penat (Coll 2005, p. 177).

26. Aquest expedient es troba a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, *Expediente relativo a las gestiones practicadas a la adquisición para el Museo, de la colección de Cerámica de Paterna*, Comissió Especial d'Art Medieval i Modern. *Dictamen d'adquisició*, ref. ANC1-715-T-2343.

27. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 21 de gener de 1921, ref. ANC1-715-T-625. Els contactes epistolars amb els propietaris venien de l'any anterior i els havia portat Folch directament, tal com prova la correspondència conservada en l'expedient de la Secretaria General ja citat (ANC, *cit. supra*, n. 26).

28. L'informe (*Comissió Especial d'Art Medieval i Modern. Dictamen d'adquisició*), que duu data de 12 de gener, pot consultar-se a l'expedient de la Secretaria General esmentat més amunt (ANC, *cit. supra*, n. 26), on també es conserva una versió manuscrita.

29. «L'objectiu del Museu en adquirir una quantitat tan important de materials no ha sigut altre que el d'assegurar-se el tenir a l'abast totes les moltes possibilitats d'estudi que en ells hi ha contingudes, i el de poder establir, una vegada completades i estudiades les sèries, canvis a base de lots representatius d'aquesta ceràmica amb els museus i col·leccions del país i de l'estranger que la vulguin tenir representada» (Folch 1921, p. 23).

30. Sobre aquesta qüestió, vegeu també: Serra (2021, p. 222-223).



Fig. 6. *Plata de la sardana*, ceràmica de Paterna en verd i manganès, segle XIV. Museu del Disseny. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

Societat Hispànica de Nova York» en què demanaven preu per les dues col·leccions que es pretenien adquirir i que, a més, col·leccionistes com Guillermo de Osmá, Emili Cabot o Lluís Plandiura haguessin intentat, sense sort, comprar les millors peces (van haver-se de conformar amb exemplars secundaris).

Finalment, el dictamen abordava la qüestió econòmica i de pagament, a la vegada que desvelava alguna informació colateral, com que Almenar havia hipotecat una finca de la seva propietat per poder dur a terme l'excavació de 1908. L'informe tècnic també demostra que Folch tenia una bona xarxa d'informació pel que fa als preus satisfets per col·leccionistes com Osmá i Plandiura per peces amb figures que havien estat d'Almenar, per les quals havien pagat 5.000 pessetes per cadascuna.³¹ Igualment,

31. Trobem una altra referència de preu en l'adquisició a Paul Tachard per part de la Junta de Museus d'un rar tinter de Terol del segle XV que, a parer de Folch, que recomanava la compra, esdevenia «una demostració de la successió de la ceràmica de Paterna en verd i manganès, va tenir en els forns de Terol». La proposta d'adquisició de Folch era de 4.000 pessetes i duu data de 30 de març de 1922. L'oferta va ser acceptada per Tachard, segons

consta en una carta del 15 d'abril de 1922. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, sessió del 31 de març de 1922, ref. ANC1-715-T-2356. Es tracta del tinter o escrivania catalogada amb el núm. d'inventari MCB 18359 del Museu del Disseny. Sobre aquesta peça vegeu també: Beltrán & De la Fuente (2022, p. 89).

informava que les peces amb animals que en aquell moment circulaven pel mercat es venien a unes 1.000 pessetes i els plats amb decoració geomètrica oscil·laven entre les 100 i 500 pessetes. Pel que fa a la col·lecció Gómez Novella, amb una vintena d'exemplars sencers, afirmava que un parell de peces venudes prèviament a Cabot i Plandiura havien superat les 12.000 pessetes. Finalment, comunicava a l'organisme que el propietari sol·licitava 150.000 pessetes pel conjunt, però que havia aconseguit una rebaixa de 25.000 pessetes.

Com diem, la Junta de Museus va iniciar les gestions oficialment el gener de 1921, però l'expedient de la Secretaria General demostra que Folch ja havia efectuat les negociacions amb els dos col·leccionistes prèviament. Ho veiem en la correspondència conservada d'Almenar i Gómez Novella a l'expedient, amb tot un seguit de cartes del desembre de 1920 en què Folch negociava amb cadascun el preu, les condicions de la compra i els terminis de pagament.³² Les cartes posen de manifest tota la retòrica, perspicàcia i paraules altisonants dels venedors, habituals en aquest tipus de negociacions, a més d'altres detalls curiosos. Resumint molt, els venedors es presentaven com ciutadans conscients de la rellevància patrimonial del que estan oferint, del favor que feien a la pàtria i de l'amor que professaven pel museu barceloní, mentre que el comprador, Folch, mirava de collar-los demanant rebaxes de preu.

Per exemple, hi ha una carta d'Almenar a Folch del 30 de desembre de 1920 en què es parla d'un material fotogràfic sol·licitat pel segon sobre allò que pretenia adquirir i, naturalment, de la rebaixa que havia sol·licitat del preu de conjunt. Almenar regatejava i argumentava que estava regalant una de les peces més importants del lot. Es tracta de la cèlebre «Plata de la sardana» (Museu del Disseny, MCB 18780), una gran peça de 52 cm de diàmetre que ha esdevingut una de les més reproduïdes i conegudes de la sèrie medieval de Paterna (fig. 6).³³ A la carta veiem, precisament, que ja era coneguda amb aquesta curiosa denominació amb la qual encara se la recorda. La correspondència diversa amb Almenar que consta a l'expedient demostra que ja havien parlat d'aquesta plata en altres cartes, com en una del 27 de desembre de 1920, en què Almenar la proposava com a element de rebaixa en la negociació i perquè constés com una donació seva a la institució:

«La baja antes mencionada consiste en ceder al Museo si esta venta se realizaba la pieza más grande y única en el mundo y que ella por si solo enaltecería el mejor Museo de Europa, este valioso ejemplar como V. ya recordará yo me lo reservaba para mí con el fin de tenerla en el Museo de Valencia, pero como Cataluña es para mí una prolongación de mi tierra y como estimo que teniéndola el Museo de su digna Dirección estará como en mi casa la cedo a condición de que conste que no es comprada sino regalo mío al Museo.»³⁴

Almenar afegia que el ja esmentat Francisco Almarche, secretari de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, en assabentar-se que aquesta peça podia sortir de València, havia efectuat una important oferta per ella. Tanmateix, Almenar havia respost que, si l'operació amb la Junta de Museus no culminava, ell regalaria la

32. Vegeu l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, *cit. supra*, n. 26).

33. Reproduïda a Folch (1921) (a la làmina del costat de la p. 38). Vegeu també: McSweeney (2012, vol. II, cat. 35).

34. Vegeu l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, *cit. supra*, n. 26).

peça a l'Acadèmia. Astutament, afegia Almenar que, si la Junta insistia en la rebaixa del preu, només podia fer-ho suprimint aquesta peça de l'operació, opció que, de ben segur, Folch i Torres no contemplava en tractar-se de la peça més rellevant de tot el conjunt que s'adquiria.

Una altra carta d'Almenar, aquesta del 21 de febrer de 1921, ens informa sobre la curiosa oferta que va fer a Folch d'un conjunt de tauletes pintades procedents d'un enteixinat originari del nord de la província de Castelló. Eren un total de setanta i Almenar proposava que amb elles podria fer-se «un hermoso friso para las vitrinas de la cerámica de Paterna», ja que mostraven representacions animalístiques com les d'aquesta ceràmica, «siendo á mi entender poco más o menos de la misma época». Mesuraven 22 cm de llarg per 12 cm d'ample cadascuna, estaven pintades sobre fons vermell i els dibuixos eren en negre sobre color groc. Una vintena presentaven animals i la resta, temes vegetals i altres motius.³⁵ Finalment, més endavant, quan ja estava el tracte tancat i la ceràmica era a Barcelona, Almenar va fer una donació de trenta-cinc peces d'una altra producció típica de Paterna, l'«obra basta», sense esmaltar, de la qual queda constància per una carta seva del 9 de maig de 1921.

Pel que fa a les cartes intercanviades amb Gómez Novella, que també són diverses, en destacarem una del 24 de desembre en què treu a lluir totes les seves dots de persuasió i negociació. No anava amb embuts i li deia a Folch que tothom al poble ja sabia que la Junta de Museus pretenia pagar per les peces d'Almenar 100.000 pessetes «más el cuenco de las damas», que no era altra peça que la plata de la sardana. A la vista d'això, Gómez Novella es preguntava quan valia la seva col·lecció, que com no podia ser d'altra manera, considerava millor que la d'Almenar, ja que «Mis piezas son más completas y 14 de ellas de tamaño grande y decorado único.» Afegia, també de manera astuta, que «Solo queda en el mercado lo mío y como es natural sobre de precio, puesto que la compra de Vds. para el Museo quita de la circulación las únicas piezas que podían compararse con algunas mías.» Al final, Gómez Novella va sortir-se amb la seva i va aconseguir que la Junta li pagués una mica més, com veurem. Altrament, la carta és interessant perquè demostra que Gómez Novella va excavar en dos llocs diferents, a Paterna i a Manises.

La correspondència revela que Folch havia efectuat un viatge previ a València per examinar els materials. Aquest «viatge informatiu» també s'esmenta a l'informe que va presentar a la Junta de Museus i tenia l'objectiu de lligar els detalls de les dues operacions, fer una tria dels materials a adquirir als dos venedors i negociar el preu. Folch va aprofitar per visitar les cases particulars de diverses persones que excavaven pel seu compte a Manises i venien les peces als antiquaris de València.³⁶ D'aquest primer viatge de Folch, en queda igualment constància a través del testimoni de l'antiquari Josep Costa Ferrer –àlies «Pícarol» en el món de la il·lustració satírica– que, coincidint

35. Hi ha més cartes sobre aquest assumpte, així com sobre altres ofertes que Almenar va efectuar-li.

36. Així ho expressa Folch al seu dictamen: «Varem recórrer les cases d'aquesta mena d'acaparadors d'excavacions, i allí ens les oferiren, ficats en sacs, del contingut dels quals ensenyaven mostra. D'una excavació del segle XVII, per exemple, formada de quatre sacs, en demanaven tres mil pessetes. Aquest negoci te'l séu aspecte pintoresc, sobre tot pel personal que'l practica i pels

trucs i enganys que solen tenir preparats al foraster mal previngut.» Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, *Expediente relativo a las gestiones practicadas a la adquisición para el Museo, de la colección de Cerámica de Paterna, Comisión Especial d'Art Medieval i Modern. Dictamen d'adquisició*, ref. ANC1-715-T-2343.

amb la mort de l'anterior, va publicar un article a la premsa en què rememorava el viatge que tots dos, juntament amb Orsina Baget, esposa d'en Folch, van fer a València «y, por sorpresa, adquirir y acaparar las collecciones de cerámica de Paterna existentes en la capital, así como todos los restos procedentes de los testares». Segons Costa, ell tenia aparaulada la col·lecció del ja esmentat Francisco Sanz, també conegut com «El Loro», mentre que Folch havia lligat la d'Almenar. La de Gómez Novella, en canvi, diu Costa que l'havia aparaulat ell. L'antiquari dona altres detalls relacionats amb l'afer, com l'oferta de 350.000 pessetes que un gran expert francès, que venia recomanat per Paul Tachard, va fer per la plata de la sardana quan ja era propietat de la Junta de Museus (Costa 1964).³⁷

A la vista de l'informe de Folch, els membres de la Junta van acordar l'adquisició de les dues col·leccions.³⁸ La d'Almenar, integrada per cent exemplars escollits per Folch, íntegres i reconstruïts, es proposaven adquirir-la per un total de 100.000 pessetes –a 1.000 pessetes per exemplar. A més, l'antiquari acceptava finalment donar a la Junta de Museus la plata de la sardana que, segons comenta, tenia intenció de regalar al Museu de València. Almenar també es comprometia a lliurar a la Junta el dret de preferència d'adquisició de possibles peces senceres que poguessin reconstruir-se amb els fragments que posseïa i que no formaven part d'aquesta operació. La Junta nomenava, a més, una comissió de la qual formava part Folch que podia traslladar-se a València per acabar de tancar el tracte. A la mateixa sessió de la Junta del 21 de gener s'anotava, d'altra banda, la donació per part d'Almenar d'una rajola de Manises del segle XV.

Pel que fa a la col·lecció de Gómez Novella,³⁹ se li adquiria tot el material que posseïa procedent de les excavacions de Paterna i Manises, tant els plats sencers reconstruïts com els fragments. L'organisme va acordar comprar-la-hi per un import màxim de 125.000 pessetes i va designar la mateixa comissió per tal que alguns dels seus membres es desplaressin a València a lligar definitivament l'operació. Aquesta quantitat, juntament amb les 100.000 pessetes amb què va adquirir-se la col·lecció d'Almenar, va fer que l'import total pagat per la Junta de Museus pel conjunt de ceràmica de Paterna i Manises ascendís a 225.000 pessetes. La xifra era important i certifica que ens trobem davant d'una de les adquisicions estratègiques d'aquells anys, com ho demostra l'acarament amb les quantitats pagades per altres adquisicions gairebé simultànies, entre d'altres, les 675.000 pessetes que va costar l'operació d'arrencament, trasllat i instal·lació a Barcelona de les pintures murals romàniques del Pirineu, les 300.000 pessetes satisfetes per *La Vicaria* de Marià Fortuny el 1922 o les 400.000 pessetes que van acordar-se el 1922 pels compartiments del retaule de Sant Agustí de Jaume Huguet.⁴⁰

37. A la seva monografia sobre la ceràmica de Paterna, Folch esmenta que Costa, juntament amb Paul Tachard i Gaspar Homar, van ser «propagadors entusiastes de la importància d'aquest art» (Folch 1921, p. 24). Sobre Costa i la seva col·laboració amb Folch en l'adquisició de la ceràmica de Paterna-Manises, vegeu: Velasco (2024, p. 188 i 211).

38. Els acords de l'adquisició queden recollits a l'esmentada acta de la Junta de Museus del 21 de gener de 1921. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus

de Catalunya, Actes, sessió de 21 de gener de 1921, ref. ANC1-715-T-625.

39. Igualment, els acords d'adquisició queden estipulats en l'acta mencionada en la nota anterior (ANC, *cit. supra*, n. 38).

40. Extraïem aquestes quantitats de March (2011, p. 48, p. 172-173).



Fig. 7. Plànol de les excavacions al Molí del Testar efectuades per Vicente Gómez Novella. Font: FOLCH 1921.



Fig. 8. Vicente Gómez Novella. Fotografia de les excavacions efectuades al Molí del Testar. Font: FOLCH 1921.

El viatge, finalment, va fer-se l'1 de febrer de 1921 i els contractes de compra amb Almenar i Gómez Novella se signaven el dia següent.⁴¹ En el cas del segon, l'acta notarial recull el compromís del venedor de cedir a la Junta «las fotografías, clichés, planos, notas y apuntes que posee relativas a excavaciones practicadas por él mismo en el termino de Paterna y se obliga para el caso de escribir alguna memoria sobre el asunto o conceder el derecho de primacia para su publicación a la repetida Junta de Museos de Barcelona». Aquesta informació pot posar-se en connexió, molt probablement, amb les fotografies de les excavacions –que cal atribuir a Gómez Novella– i una planimetria amb les zones excavades que van publicar-se al llibret que Folch i Torres va dedicar a la ceràmica de Paterna (fig. 7-8), aparegut el mateix 1921 com a culminació de l'adquisició, sobre el qual tornarem més endavant. Tant les esmentades fotografies com la planimetria són un material molt valuós perquè són les úniques que es coneixen d'aquesta activitat d'excavació.⁴²

L'acta de la sessió de la Junta de Museus de l'11 de febrer de 1921 ens informa que Folch va fer, davant la resta de membres de la Junta, una descripció acurada del conjunt adquirit a Almenar i Gómez Novella.⁴³ Va destacar-ne algunes peces úniques al món, com un candel·ler,⁴⁴ un alfabeguer⁴⁵ i un gran cossi blanc o gibrell amb una inscripció cúfica (fig. 9).⁴⁶ Aquest darrer objecte era una de les grans peces implicades en l'operació. Així ho atesta una carta de Gómez Novella enviada a Folch i



Fig. 9. Gibrell de Paterna en ceràmica blava amb inscripció cúfica, segle XIV. Museu del Disseny. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

Torres l'11 de gener de 1921, és a dir, pocs dies abans de la reunió de la Junta de Museus i que els comissionats es desplaçessin a València per tancar el tracte. A la carta, Gómez Novella li comentava que estava rebent multitud d'ofertes per aquest gibrell, entre d'altres, d'un corredor que, sospitava, havia estat enviat per Guillermo de Osma (1853-1922), el gran col·leccionista i erudit establert a Madrid, fundador del Instituto Valencia de Don Juan, que ja havia publicat alguns treballs acadèmics sobre la ceràmica de Manises i Paterna basats en documents d'arxiu.⁴⁷ Gómez Novella apuntava que havia fet traduir la inscripció i que hi deia «Lo que Alá [Dios] ve // Alá [Dios] que todo lo sabe con Seguridad // La tenacidad o perseverancia que vence siempre.» Afegia que «Esta pieza es única y vale todo lo [que] quieran pues no tiene precio.»⁴⁸

El conservador del museu, Emili Gandia (1866-1939),⁴⁹ home de la màxima confiança de Folch i amb gran experiència en projectes importants com el del jaciment d'Empúries o el de l'arrencament i trasllat a Barcelona de les pintures murals romàniques,⁵⁰ s'encarregà de l'embalatge a València de les dues col·leccions i del seu enviament, que va fer-se en dues tongades. Ho sabem per tres cartes seves del 8, 20 i 23 de febrer de 1921, enviades des de València,⁵¹ en què descriu com ha anat el procés, que va ser molt

41. Hi van viatjar els vocals Josep Barbey i Jeroni Martorell, juntament amb Folch, en qualitat de director. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 de febrer de 1921, ref. ANC1-715-T-626.

42. A la seva publicació de 1931, Folch al·ludeix explícitament a «Les fotografies fetes pel Sr. Novella durant l'excavació» (Folch 1931, p. 11).

43. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 de febrer de 1921, ref. ANC1-715-T-626.

44. Segurament, es tracta de l'exemplar MCB 19950 del Museu del Disseny de Barcelona.

45. Creiem que es tracta de l'exemplar en reflex metàl·lic MCB 18781 del Museu del Disseny de Barcelona, reproduït a Folch (1921, p. 46).

46. És l'exemplar MCB 18779 del Museu del Disseny de Barcelona, reproduït en tricromia a Folch (1921, p. 44-45) en una làmina.

47. Per exemple, entre altres publicacions: Osma (1906-1909). Sobre les aportacions de Guillermo de Osma, vegeu: McSweeney (2012, vol. I, p. 28-29).

48. Vegeu l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, cit. supra, n. 26).

49. Sobre la figura de Gandia, vegeu: Guardia & Lorés (2013); Burch et al. (2015).

50. Just després del seu viatge a València, sabem que Gandia era al Pirineu entre el 25 d'abril i el 4 de maig de 1921 per recollir i traslladar a Barcelona diverses pintures murals de les valls d'Àneu i Cardós (Guardia & Lorés 2013, p. 143; Pagès 2015, p. 149).

51. Vegeu l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, cit. supra, n. 26).

complex pel volum de tot allò adquirit i per diferents problemes sobrevinguts. El primer enviament estava integrat pel centenar de peces senceres i dels fragments més interessants, que es transportaren en cinquanta-vuit caixes mitjançant un *capitoné*.⁵² Gandia comentava a Folch, a la carta del 8 de febrer, una situació que podia fer perillar l'operació i que va obligar-lo a embalar les peces d'Almenar a correuita:

«Degut ha una noticia molt complicada n'contra del Sr. Almenar que me la digueren en secret, vaig fer per embalar tot seguit hasta la nit pera podero recullir per por de que menfessin detenir. Crec que se tracta de una Vda. de un socio de les excavacions de Paterna hi de arreglos dels plats que li prometé seu partiren cuant en vengués, i la Vda. vulia fero retindre per el jugat, i com V. podrá ferse càrrec, la hansia n'feia tremolar el melich, però gracias a Deu ja esta n'camí de Barcelona hi tot [ha] anat bé.»

A la segona carta, la del 20 de febrer, Gandia s'alegrava que el material de la primera tramesa hagués arribat «sense malmetres res, lo que ja entenia previst per lo molt que n'va fer suar per no disposar de temps ni'l lloch ni les coses ser apropiades pera tan gran empresa. Ha Deu hi ha la patrona lin devem tot...». Gandia es planyia de la gran feinada d'embalatge que comportava l'operació, «Puig encara no hi fet una hora de festa sols en pensar en el gran feto que may sacaba de fer net de trossos i més trossos, notes i més notes, caixetes i més caixetes, i pera més martiri per falta de lloch per tot arreu se trampeja n'aquest... corral fet un tau.» En to de broma, li comentava a Folch que «Ja cal que prepari una plasa de toros pera poder estendre tot.» Portava fets 310 «bultos» i calculava que en tres dies més hauria enllestit la feina. Finalment, per una carta de Gandia del 23 de febrer, sabem que la càrrega va ser de 343 «bultos», amb un total de 12.304 kg de pes,⁵³ i que viatjaria per mar des del port del Grau.⁵⁴ El to de Gandia amb Folch era, com sempre, molt proper i ho demostra una broma museològica que li fa per acabar la carta, quan es congratulava d'haver enllestit la tasca i haver pogut sortir del magatzem on feia la feina: «Grasies a Déu que hi pogut surtir del cau, no del ferrat sinó del mullat.»

Les gestions de Folch i els altres membres de la Junta de Museus a València van aprofitar-se per iniciar una operació amb José Gutiérrez, «excavador d'aquell país», que va oferir als comissionats, a preu convenient, un lot de plats de reflex metàl·lic reconstruïts, per la qual cosa es va accedir a incloure'ls en la tramesa que Gandia estava preparant juntament amb les col·leccions d'Almenar i Gómez Novella, per tal que la Junta pogués examinar els exemplars i decidir al respecte. El preu sol·licitat era de 12.000 pessetes, a unes 500 pessetes per exemplar.⁵⁵ El voluminós expedient adminis-

que era un regal d'Almenar al tresorer de la Junta de Museus, que hi havia mostrat interès.

53. Aquesta dada sobre el pes del material (dotze tones) també s'ofereix a Folch (1921, p. 23); Gandia (1931, p. 18).

54. A l'acta de la Junta de Museus del 27 de maig de 1921, es documenta un pagament de 850 pessetes a Isidre Bonevio pel transport en un vagó *capitoné* d'objectes de ceràmica des de València al museu. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 27 de maig de 1921, ref. ANC1-715-T-632.

55. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 de febrer i 25 de febrer de

52. Carta d'Emili Gandia a Joaquim Folch des de València, 8 de febrer de 1921. Gandia menciona, a més, que en una de les caixes viatjava una escultura de la Mare de Déu que Gómez Novella li va vendre (consta l'acord d'adquisició, per 1.500 pessetes, a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 25 de febrer de 1921, ref. ANC1-715-T-627) i es data al segle XVI, i nou caixes més amb plats, rajoles i una làmpada de tipus «aranya» també aliens a l'operació principal, cosa que indica que Folch havia aprofitat el viatge per tancar altres operacions. Sobre la làmpada, per una carta de Josep Almenar a Folch de l'11 de febrer del 1921, ens assabentem

tratiu conservat a la sèrie general de la Junta de Museus aporta més informació sobre aquesta operació amb Gutiérrez i confirma que l'adquisició constava de vint-i-tres exemplars reconstruïts, procedents de les excavacions que ell mateix havia efectuat a Manises.⁵⁶ L'expedient conté una relació descriptiva i detallada (sembla que redactada per Emili Gandia) de les peces que li van comprar, que en el futur caldrà acurar amb les obres conservades al Museu del Disseny per veure si poden ser identificades. Amb la compra a Gutiérrez, la Junta de Museus demostrava que l'interès per les produccions de Manises i Paterna no acabava amb l'adquisició de les col·leccions Almenar i Gómez Novella, sinó que tenia la intenció de continuar engrossint les col·leccions públiques amb més materials. En aquest sentit, més endavant es constituiria una comissió per viatjar a Madrid que, entre altres missions, tenia l'objectiu de fer contactes amb els col·leccionistes de ceràmica de la capital espanyola «amb vistes a la ceràmica de Paterna».⁵⁷

A la mateixa sessió de l'11 de febrer de 1921, s'informava de la donació per part de Paul Tachard d'un exemplar del catàleg de la subhasta de la seva col·lecció de ceràmica hispano-àrab, efectuada a París el 1912, i dels dos primers fragments ceràmics que va recollir *in situ* en el moment de fer el descobriment –sempre segons ell– del jaciment de Paterna.⁵⁸ D'altra banda, i com a informació més rellevant, s'acordava organitzar una exposició al pavelló de la Junta de Museus un cop els materials arribessin, abans de dur-se al museu, «a fi de que el públic i'ls intel·ligents puguin fer-se càrrec de la seva importància, aixís com facilitant el coneixement de lo que es possible obtenir dels troços al practicar-se detingudament les reconstruccions factibles».⁵⁹ A la sessió del 8 d'abril, s'acordava fer coincidir l'exposició amb la Fira de Mostres de la ciutat i que per la seva importància hauria d'ocupar, a més de les tres sales de la façana, una quarta contigua lateral.⁶⁰

La mostra va inaugurar-se el 13 de maig de 1921 al Pavelló de la Junta,⁶¹ això és, al Pavelló Regi del Parc de la Ciutadella. Hi van assistir nombroses autoritats, entre elles, el president de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch.⁶² L'horari de visita era de 10.00 h a 13.00 h, pel matí, i de 16.00 h a 18.00 h, per la tarda, segons llegim en una

1921, ref. ANC1-715-T-626 i ANC1-715-T-627. A la carta esmentada de Gandia del 8 de febrer, també es fa al·lusió a aquesta gestió amb Gutiérrez, ja que el conservador esmenta que els materials van empaquetats en tres caixes degudament numerades.

56. A l'Expedient de Secretaria General citat més amunt (ANC, *cit. supra*, n. 26), es conserven les cartes intercanviades entre Folch i Gutiérrez que confirmen l'operació.

57. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 27 de maig de 1921, ref. ANC1-715-T-632. També va acordar-se, en una sessió posterior de la Junta de Museus, que les adquisicions de ceràmica de Paterna havien de ser preferents i prioritzades. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 10 de març de 1922, ref. ANC1-715-T-642.

58. A l'Expedient de Secretaria General (ANC, *cit. supra*, n. 26), es conserva una carta de Tachard, del mateix 11 de febrer, en què comunica a Folch la donació de l'exemplar del catàleg i dels dos fragments de ceràmica. Els dos fragments es conserven actualment al Museu del Disseny

(MCB 49103; MCB 49104). Apareixen reproduïts a Beltrán & De la Fuente (2022, p. 81, fig. 14).

59. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 de febrer de 1921, ref. ANC1-715-T-626. No va ser l'únic cop que les peces de Paterna van ser exhibides en aquells anys, ja que se'n van exposar algunes en la mostra que va organitzar-se al Museu de la Ciutadella, inaugurada el 25 de març de 1922, i en què s'exhibiren les adquisicions de la Junta entre 1919 i 1922, juntament amb diversos exemplars destacats d'art medieval, com les pintures romàniques del Pirineu o fragments de retaules gòtics. Sobre aquesta exposició, vegeu: Boronat (1999, p. 590-591).

60. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 8 d'abril de 1921, ref. ANC1-715-T-629.

61. Dins de l'expedient de la Secretaria General sobre l'assumepte de la ceràmica de Paterna, es conserva una subcarpeta dedicada, precisament, a l'exposició.

62. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14/05/1921, p. 11.

nota de premsa difosa per la mateixa Junta de Museus, en què també s'informa que romandria oberta fins al 20 de maig. Es coneixen cinc fotografies de les tres sales que ocupava la mostra, publicades en un reportatge de la revista *D'Ací D'Allà* del juny de 1921.⁶³ A les imatges, hi veiem les autoritats que van assistir a la inauguració, juntament amb vitrines adossades a les parets i altres al mig de les sales que contenen les peces reconstruïdes, amb les sales curosament decorades amb catifes al terra, cortinatges, gerros amb flors i làmpades d'aranya. El text del reportatge a *D'Ací D'Allà* destaca que:

«La ceràmica de Manisses i Paterna [...] representa la possessió d'un veritable tresor artístic, i, ultra això, significa per a la Ciutat, per Catalunya, la possessió d'un *corpus únic al món* en el qual els savis, els erudits, els arqueòlegs i els devots de les belles coses de tot arreu hi trobaran la raó, el sentit i l'història muda de l'existència de unes generacions d'artistes anònims que ompliren el nostre país dels seus bells atuells ceràmics i de llurs exornacions gracioses i úniques.»

Significativament, el valor de l'adquisició se situava al mateix nivell que «la magna col·lecció de teixits, les riques troballes d'Empúries, i els retaules i tot l'art medieval que donen ja al nostre Museu la valor d'una cosa orgànica i ben característica amb la qual ja compta l'Europa culta i erudita».

L'exposició, juntament amb la monografia signada per Folch sobre la ceràmica de Paterna editada amb motiu de l'adquisició,⁶⁴ van tenir un notable ressò internacional, ja que van rebre's comunicacions de felicitació per part d'Albert Van de Put, gran especialista en ceràmica hispano-àrab del South Kensington Museum de Londres (avui Victoria & Albert Museum);⁶⁵ de Gaston Migeon, conservador de ceràmica musulmana del Musée du Louvre;⁶⁶ de l'Union centrale des Arts décoratifs de París, entre molts altres.⁶⁷ També van arribar felicitacions o peticions d'intercanvi de peces del director de la revista *The Burlington Magazine for Connoisseurs*; de Wilhelm von Bode, director del Kaiser Friedrich Museum; de Paolo Orsi, director del Museo Archeologico di Siracusa; i del fundador i director del Museo internazionale delle ceramiche in Faenza, Gaetano Ballardini, a més de diversos especialistes (Vidal 1991, p. 259).⁶⁸ Aquesta allau de comunicacions certifica que el museu i Folch tenien una xarxa de contactes destacada i que havien tingut un ampli ressò internacional l'adquisició i la monografia sobre el tema, escrita pel director, per les novetats que aportava des del punt de vista acadèmic.

63. *D'Ací D'Allà*, Barcelona, 06/1921, p. 433-435. És a *La Vanguardia*, Barcelona, 14/05/1921, on es parla de tres sales.

64. Folch 1921. Es documenta un pagament de 448,08 pessetes a Henric & Cia. per tasques de religat i clixés fotogràfics relacionades amb aquesta publicació (Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 10 de març de 1922, ref. ANC1-715-T-642), a més d'un altre de 1.602,50 pessetes a la mateixa empresa per la realització del llibre i la impressió de cinc-cents exemplars (Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 22 de desembre de 1922, ref. ANC1-715-T-654).

65. Les primeres publicacions de Van de Put sobre la ceràmica de reflex daurat són d'inicis del segle xx. Vegeu, per exemple: Van de Put (1903).

66. Migeon havia estat un dels primers erudits internacionals a fer-se ressò, en un parell de publicacions, cap al 1913, de la descoberta de la ceràmica valenciana en verd i manganès, com recull Folch a la seva monografia de 1921 (Folch 1921, p. 25-26).

67. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'1 de juliol de 1921, ref. ANC1-715-T-634.

68. El conjunt de cartes d'aquestes institucions es troba a l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, *cit. supra*, n. 26).

Entre les cartes, n'hi ha un parell del març de 1921 de René de Cabrens, erudit d'Ais de Provença, en què adjuntava a Folch unes quartilles acolorides a mà amb fragments de ceràmica procedents d'excavacions a Marsella i Algèria. A l'expedient, també hi és la resposta de Folch, en què li comentava que alguns dels fragments podien ser produccions hispàniques, a la vegada que aprofitava per exposar-li alguna de les seves teories sobre la ceràmica de Paterna i el possible origen sassànida. Ens assabentem, a més, que Folch li havia enviat uns fragments de ceràmica de Paterna per efectuar comparacions. L'intercanvi de cartes amb Cabrens és una mostra més del ressò internacional de l'adquisició del museu i de la recerca que Folch estava duent a terme al voltant d'aquestes produccions ceràmiques.

Les novetats van fer que diversos museus europeus s'interessessin per aconseguir exemplars d'aquest tipus de ceràmica valenciana acabada en verd i manganès que circulava pel mercat europeu des de feia uns anys. Aquest és un aspecte rellevant, ja que diverses fonts al·ludeixen a la voluntat del museu i de Folch d'aprofitar l'existència d'exemplars duplicats per efectuar canvis amb altres museus, institucions i engrossir les col·leccions pròpies amb exemplars similars en verd i manganès d'altres centres productors (Folch 1921, p. 23). Una nota informativa, apareguda a la *Gasete de les Arts* el 1924, apuntava que «Han iniciat propostes de canvi, els Museus Kensington, de Londres; el Museu Kaiser Frederic, de Berlín; el Museu Internacional de la Ceràmica, de Faenza; el Museu del Louvre i, darrerament, el Museu Ceràmic de Sèvres i el de les Arts Decoratives de París.»⁶⁹ Folch, per la seva part, sempre va defensar aquesta política d'intercanvis, l'objectiu de la qual era convertir el Museu de Barcelona en un centre de referència mundial en les produccions en verd i manganès, que inclogués peces dels centres productors italians, egipcis, turcs o marroquins.⁷⁰

L'adquisició «constituí un veritable aconeteixement» i va portar Folch a parlar del «prestigi que en el món ceramòfil d'Europa i d'Amèrica aconseguí el Museu de Barcelona, l'any 1921, en fer la important adquisició esmentada» (Folch 1926b). Certament, un segle després de la materialització de la compra, estem en condicions d'afirmar que ha estat una de les operacions més reconegudes internacionalment per experts i institucions museològiques, a la qual el nostre protagonista va contribuir amb una sèrie de publicacions que presentaven les principals novetats sobre aquestes sèries ceràmiques. Cal citar, primerament, la monografia editada per la Junta de Museus, ja esmentada, que prenia com a base l'informe presentat a l'organisme per justificar l'adquisició (Folch 1921). Aquesta és una aportació historiogràfica fonamental sobre la qüestió, atès que Folch va ser el primer a publicar informacions contrastades sobre les excavacions dutes a terme al Molí del Testar des de 1907-1908, que acompanyava de fotografies i dades que li havien facilitat Almenar i, sobretot, Gómez Novella (Martí

69. *Gasete de les Arts*, Barcelona, 01/07/1924, 4, p. 5.

70. Per exemple, el 1926: «Per aquest procediment, s'ha arribat a reconstruir una quantitat d'exemplars molt respectables que són destinats a canvis amb col·leccions i Museus d'aquí i de l'estranger. La Junta ha obtingut en principi, tractes de canvi amb els següents Museus: Kensington, de Londres; Museu del Louvre, Museu Internacional de la Ceràmica de Faenza, Museu de la Manufactura de Sevres, Kaiser Friederic Museum, de Berlín; Societat Hispànica de Nova York, Museu de Boston, Institut de Valencia Don Juan de Madrid, Museu

de l'Institut Francés d'Arqueologia de Damasc, etc. / A base dels canvis serà possible reunir exemplars de verd i manganès d'Itàlia, de Provença, d'Egipte, de Constantinoble, del Marroc i d'Espanya, i d'altres procedències potser, concentrant-se aleshores a Barcelona, totes les dades relatives a la ceràmica d'aquesta família verda que hi ha pel món i constituint-se així, el Museu de la nostra ciutat, en un centre d'aquesta especialitat ceràmica» (Folch 1926b, p. 1).

& Pascual 1998, p. 134-135; McSweeney 2012, vol. I, p. 102-103). Anys més tard, Folch publicaria un segon llibret al voltant del tema, tot i que de perfil més divulgatiu, dins la col·lecció *El Tesor Artístic de Catalunya* (Folch 1931).

El mateix any de l'adquisició, Folch va participar a París a l'XI Congrés d'histoire de l'art, presidit per André Michel i al qual s'adheriren la Junta de Museus i l'Institut d'Estudis Catalans, amb una comunicació sobre la ceràmica de Paterna (Folch 1923).⁷¹ Igualment, s'ha d'entendre en aquest context que Manuel Gómez Moreno, catedràtic de la Universitat de Madrid, l'1 d'abril de 1922 impartís al Museu de la Ciutadella la conferència «Orígenes y desarrollo de la cerámica Hispano Árabe, de reflejos metálicos», un acte que, de ben segur, va ser pensat i organitzat per Folch.⁷² A banda, el nostre protagonista va publicar diferents articles en revistes com l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Folch 1926a), que va complementar amb un article dedicat a la ceràmica de reflex metàl·lic publicat també a la *Gasete de les Arts*, tot i que signat amb el pseudònim de Flama (Folch 1926).⁷³ Entre els grans encerts de Folch a l'hora d'estudiar aquesta ceràmica, cal esmentar la seva perfecta contextualització internacional, amb l'establiment de paral·lels al mediterrani occidental (França, Itàlia i nord del Marroc) i al món andalusí i oriental, la fixació de la cronologia aproximada entre finals del segle XIII i la primera meitat de la centúria següent –avui aquesta cronologia se situa entre 1310 i 1360, aproximadament–, la delimitació de sèries i tipus decoratius i, finalment, la seva vinculació amb altres produccions contemporànies, com l'escultura monumental, els teixits, les miniatures dels còdexs o la pintura d'enteixinats.⁷⁴ A més, el seu treball va deixar el camp abonat per a especialistes que escriuri en anys després sobre la qüestió, com és el cas de Manuel González Martí o Marçal Olivar,⁷⁵ a més de tots els autors que s'han ocupat del tema fins a l'actualitat.⁷⁶

Per reblar-ho, diversos especialistes van publicar articles sobre la compra. Així, la prestigiosa revista *Faenza*, especialitzada en ceràmica i que encara edita el Museo internazionale delle ceramiche in Faenza, va dedicar el seu quart número a les descobertes de Paterna, amb dos articles signats per sengles especialistes que havien estat en contacte amb Folch per via epistolar arran de l'adquisició del conjunt ceràmic de Paterna i Manises. Un d'ells era Gaetano Ballardini, l'abans citat director del museu italià, i l'altre, el ja esmentat René de Cabrens, que va publicar alguns dels fragments ceràmics que havia enviat per carta a Folch (Ballardini 1921; Cabrens 1921). Podem esmentar també Pere Blanco, que va publicar un article el 1923 en què glossava la re-

71. Sobre la participació de Folch en aquest congrés, vegeu: Vidal (1991, p. 256-257). Al mateix congrés, Josep Puig i Cadafalch va presentar un estudi en què analitzava la coincidència de temes iconogràfics entre la ceràmica de Paterna i l'escultura del claustre de Santa Maria de l'Estany. La traducció al català d'aquest treball va publicar-se a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* de 1921-1926. Vegeu: Puig (1926).

72. Entre la documentació de Josep Puig i Cadafalch de l'Arxiu Nacional de Catalunya, es conserva la invitació a l'acte. Vegeu: Barcelona, ANC, Fons Josep Puig i Cadafalch, Junta de Museus de Barcelona, Cartes, notes, conferències i informes confidencials de la Junta de Museus sobre les excavacions d'Empúries, la compravenda il·legal d'obres d'art d'algun membre de la Junta de Museus i la petició del Museu de Filipines, ref. ANC1-737-T-5274. Gómez Moreno faria aquell mateix

any un seguit de vuit conferències sobre la ceràmica medieval espanyola a la Universitat de Barcelona, que més endavant publicaria resumides en forma de llibre (Gómez 1924).

73. Sobre l'interès de Folch per la ceràmica i els diferents estudis que va publicar en aquells anys, vegeu: March (2011, p. 85).

74. Una valoració succinta de les aportacions de Folch a: McSweeney (2012, vol. I, p. 29-30).

75. En aquest sentit, és fonamental el vol. I de la seva *Cerámica del Levante Español*, aparegut el 1944 (González 1944-1952). Quant a Olivar, va fer una important contribució al tema en un dels volums de la cèlebre col·lecció *Monumenta Cataloniae* (Olivar 1952).

76. Vegeu un recorregut historiogràfic fins a l'actualitat a: McSweeney (2012, vol. I, p. 28-40).

llevància de l'adquisició i atribuïa la descoberta del jaciment de Paterna a Paul Tachard (Blanco 1923). Grans historiadors de l'art van fer-se també ressò i van lloar l'operació a nivell internacional, com és el cas de Josep Pijoan, que va publicar un article a *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, una de les revistes més prestigioses del món en l'àmbit de la història de l'art, article que va esdevenir la primera aportació sobre el tema en llengua anglesa (Pijoan 1923);⁷⁷ o Ernst Kühnel, conservador d'art islàmic del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, que va publicar al butlletí del museu alemany un article sobre aquesta producció ceràmica arran d'uns exemplars que hi havien ingressat procedents de la col·lecció d'Emili Cabot (1856-1924), que els havia comprat a València amb anterioritat a l'adquisició global del Museu de Barcelona (Kühnel 1925).⁷⁸

Sens dubte, la qüestió de la ceràmica de Paterna i Manises i el tractament que va fer-ne amb l'adquisició i la posterior exposició, acompanyada del llibret monogràfic a manera de catàleg de la mostra van situar Folch en un lloc de prestigi en el context de la història de l'art en l'àmbit internacional, aspectes que van influir perquè, posteriorment, fos nomenat membre d'institucions com l'Institut français d'Archéologie et d'Art musulmans de Damasc⁷⁹ o la Hispanic Society of America.

La restauració de les peces

Un cop les peces van arribar al museu, va posar-se en marxa un important operatiu de reconstrucció i restauració que s'allargaria molt en el temps. Folch va organitzar un taller específic de restauració per al conjunt ceràmic adquirit, en el qual van esmerçar-se molts recursos humans i econòmics durant els anys que va romandre actiu (March 2011, p. 85). El juliol de 1924 es publicava una nota a la *Gasete de les Arts* en què s'informava al respecte del desenvolupament dels treballs:

«Al laboratori de reconstrucció del Museu de la Ciutadella, s'està procedint des de temps a la reconstrucció dels materials procedents de les excavacions de Paterna, que han donat fruits superiors al que s'esperava. Actualment van reconstruïdes sèries nombroses d'exemplars, alguns d'ells de grans dimensions [...] Actualment s'acaba la reconstrucció de la sèrie de plats grossos i es procedirà immediatament a la de les peces petites, a l'estoc de la ceràmica grollera, i finalment a la blava, que donarà, de segur, belles sorpreses i tipus poc coneguts, ja que cap dels excavadors havia reconstruït peces d'aquest tipus. Una vegada enllestida la ceràmica de Paterna, s'embestirà la restauració dels fragments de Manises de reflex metàl·lic que aportaran, per ésser procedents de restes de forns, dades de molt interès sobre les tècniques.»⁸⁰

A la sessió de la Junta de Museus del 23 d'octubre d'aquell any, s'informava que el taller «ha terminado unos 150 ejemplares, muchos de ellos casi completos, habiéndose agotado el material de una de las dos salas que servían de almacén y restando

77. A l'expedient de la Secretaria General citat més amunt (ANC, cit. supra n. 26), es conserva una còpia mecanografiada de l'article traduïda al català, segurament adreçada a Folch perquè pogués llegir el text prèviament a la seva publicació.

78. Per a Folch, l'article de Kühnel era una demostració de «com en els centres d'estudi del món, interessa la

modesta feina que aquí fem» (Folch 1926b, p. 1). Es va publicar una versió catalana d'aquest article a la *Gasete de les Arts* (Kühnel 1926).

79. Així es publica a: *Gasete de les Arts*, Barcelona, 15/02/1926, 43, p. 4-5. Vegeu: Vidal (1991, p. 260).

80. *Gasete de les Arts*, Barcelona, 01/07/1924, 4, p. 5.



Fig. 10. El taller de restauració de ceràmica dels museus d'art de Barcelona, cap a 1926. D'esquerra a dreta, Francisco Font, Emili Gandia i Pau Prou. Font: FOLCH 1926.

a completar únicamente, en cuanto a la cerámica verde, las series de jarras y bols de pequeño tamaño. Terminada ésta, se empezará la reconstrucción de la cerámica con reflejos, y, después de ella, la cerámica azul».⁸¹ Els treballs van continuar de manera ininterrompuda fins al 1926, any en què es publicava un article de Folch a la *Gasete de les Arts* que ens permet saber, per una fotografia que l'il·lustra, que al taller hi treballaven l'escultor Font, que devia ser el responsable de les reconstruccions volumètriques i que hi apareix assegut; i el pintor Prou, que devia encarregar-se de les restitucions policromes i a qui veiem dempeus, a la dreta de la imatge (fig. 10).⁸² Els acompanya Emili Gandia, que sembla consultar una documentació, potser el llibre de registre de formes ceràmiques sobre el qual tornarem més endavant. L'article s'il·lustra amb tres imatges més que mostren l'interior del taller de restauració i en què podem veure els operaris classificant exemplars, taules amb infinitat de fragments ceràmics escampats i multitud de prestatgeries amb calaixets perfectament numerats que servien per classificar i localitzar topogràficament els fragments (fig. 11).⁸³

Precisament, la font que permet conèixer millor el sistema de treball i els procediments emprats al taller de restauració de les peces de ceràmica és un article d'Emili

81. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 23 d'octubre de 1924, ref. ANC1-715-T-674.

82. Folch 1926b. La fotografia, tanmateix, apareix reproduïda, a continuació del text, a l'article complementari signat per Ernst Kühnel sobre la ceràmica de Paterna (Kühnel 1926, p. 3).

83. La figura que reproduïm en aquest punt correspon a una de les imatges que il·lustren l'article de Folch. Es tracta d'una còpia original que hem localitzat a l'arxiu del Museu del Disseny, muntada sobre una cartolina on llegim «Museos de Arte de Barcelona. Archivo de clichés fotográficos», amb una inscripció manuscrita que la data el 1924-1928.



Fig. 11. El taller de restauració de ceràmica dels museus d'art de Barcelona, cap a 1926. Fotografia: Arxiu del Museu del Disseny.

També apuntava que van construir-se «grans taulells amb calaixos, per a facilitar la tria dels trossos, per tal de fer la classificació de la manera més simplificada possible». En aquests taulells es feia la recerca dels fragments i el posterior muntatge dels exemplars. El taller comptava també amb un safareig per a rentar els fragments i una estufa per a eixugar-los, amb la qual cosa s'aconseguia que la unió dels mateixos, durant els processos de reconstrucció, quedés més forta. Gandia comentava que també disposaven d'armaris per a guardar els exemplars fins que s'instal·lessin a les vitrines de l'exposició permanent del museu.

Gandia narra amb tot luxe de detalls com procedien a la classificació, per la qual cosa el seu testimoni és de gran valor per conèixer les actuacions efectuades. Menciona que, primer, classificaven els fragments per temes, és a dir, «figures, dibuixos geomètrics, flors, bèsties i dibuixos heràldics». Un cop fet això, dins de cadascun d'aquests grups, efectuaven una divisió per formes que comprenia les següents seccions: gibernells, plats, bols, gerros, pots i llums. I, finalment, efectuaven una darrera classificació de fragments que comprenia vores, ventres, bases, nances, becs i fragments petits. Un cop seleccionats els fragments, es col·locaven en els calaixets corresponents, «asseñalats amb els dibuixos, en colors, del tema o forma dels exemplars».⁸⁵

84. Folch també reconeix el lideratge de Gandia en els processos de reconstrucció. Vegeu: Folch (1931, p. 12).

85. Anys abans, Folch havia fet una descripció similar de la forma de procedir al taller de restauració: «Es aquesta una tasca complexa que parteix de la classificació metòdica de tots els petits fragments ceràmics, segons la for-

Gandia publicat uns anys després (Gandia 1931). El text del conservador del museu demostra que ell dirigia les tasques des de la seva posició tècnica.⁸⁴ El valencià, home de confiança de Folch i lleial com cap altre, a banda d'assenyalar les circumstàncies de l'adquisició, explicava el procés de reconstrucció de les peces amb tot detall i descrivia la infraestructura de la qual disposaven. Per començar, Gandia esolia que «en fer l'excavació, no s'haguessin agrupat [els fragments] per clots, la qual cosa hauria simplificat molt la troballa de trossos corresponents a cada exemplar; però el no haver-se procedit amb aquest mètode, ha obligat a establir-ne un de general per a tota la massa de materials». Explicava que, un cop els fragments van arribar a Barcelona, van habilitar-se unes sales per a instal·lar el taller de restauració i van construir-se «prestatges amb calaixets destinats a la col·locació dels fragments, per classes, formes i temes de decoració, segons fos la seva procedència de Paterna o de Manisses».

ma i el dibuix. S'agrupen els d'un determinat dibuix tipus, segons sien, vores de vas, fons, nances, peus, o vores de plat o fons, etc., etc., i extesos els grups, es procedeix a la recerca dels que uneixen bé, de manera que es probi que formaben part d'una mateixa peça» (Folch 1926a, p. 1).

Un dels aspectes més rellevants de la descripció de Gandia ens comenta que, un cop feta la classificació, va dur-se a terme «un registre gràfic general dels diferents materials de Paterna, en verd i manganès, verd groller, i blau, i un altre igual pels materials de l'excavació de Manisses». Segons Gandia, aquest document –ell parla de «llibre»– estava il·lustrat amb les formes i classes dels exemplars amb la indicació del número i lletra del calaixet que els corresponia o de la caixa del magatzem, formant grups per tipus de material. Hem mirat de localitzar aquest valuós material als arxius del Museu Nacional d'Art de Catalunya i del Museu d'Arqueologia de Catalunya (fons Emili Gandia), però no ha estat possible, desgraciadament. Com a mínim, conservem el testimoni d'una de les fotos de l'article de Gandia, en què s'aprecia un dels fulls d'aquest llibre de registre amb el perfil dibuixat de les peces i les anotacions descriptives corresponents. Sabem també, per una altra de les il·lustracions de l'article, que el registre incloïa dibuixos acolorits de peces ja reconstruïdes.⁸⁶

Sortosament, aquestes fotografies que acompanyen l'article de Gandia il·lustren a la perfecció la descripció del conservador, ja que hi veiem el conjunt de mobiliari descrit, amb els calaixets i les safates de classificació, els grans taulells amb els tècnics del taller en ple procés de treball, els armaris amb les peces ja enllestides i, fins i tot, les etiquetes de classificació que es localitzaven a la part frontal dels citats calaixets i safates. Tot plegat és un testimoni inestimable per conèixer aquelles instal·lacions i les dinàmiques del treball que s'hi duia a terme.⁸⁷

Quant a l'equip humà que hi treballava, Gandia comenta a l'article que els treballs van iniciar-se el 1921 amb un dibuixant, un restaurador i un investigador.⁸⁸ Sobre aquesta qüestió, en una de les fotografies que il·lustren el text, se'l veu amb barret negre mentre un operari treballa en les tasques de restitució policroma d'una peça posteriors a la re-



Fig. 12. El taller de restauració de ceràmica dels museus d'art de Barcelona, cap a 1926. D'esquerra a dreta, Pau Prou i Emili Gandia. Fotografia: Arxiu del Museu del Disseny.

86. Vegeu ambdues fotografies a Gandia (1931, p. 20).

87. Algunes de les fotografies del taller de restauració de ceràmica també es publiquen a: McSweeney (2012, vol. I, p. 121-122, fig. 26-30), incloent-hi alguna d'inèdita que no es va arribar a reproduir en la premsa de l'època.

88. A la sessió de la Junta de Museus del 25 de maig de 1923, es decideix revisar l'acord relatiu al nomenament de personal destinat a aquest taller, ja que s'havia incorporat a treballar al museu el personal de la Secció d'Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans. També es menciona que s'incorporaria un aprenent que

havia de ser designat pel director de l'Escola d'Arts i Oficis de Llotja. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 25 de maig de 1923, ref. ANC1-715-T-661.

89. Vegeu aquesta fotografia a Gandia (1931, p. 19). Hem pogut localitzar dues còpies originals d'aquesta imatge: una al fons Emili Gandia del Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona, Arxiu del Museu d'Arqueologia de Catalunya, Fons Emili Gandia, Fotografies, Foto 2); i una segona al fons documental del Museu del Disseny, muntada sobre cartolina i amb una anotació manuscrita a llapis que la data entre 1924-1928, que és la que reproduïm aquí.

construcció volumètrica (fig. 12).⁸⁹ Es tracta del mateix personatge que apareix a la ja esmentada fotografia publicada a la *Gaceta de les Arts* el 1926 (Kühnel 1926, p. 3) (fig. 10) i és, gràcies a això, que podem identificar-lo, ja que apareix citat com el pintor Prou. No és altre que el pintor Pau Prou Soler (1890-1972), que era l'encarregat de les tasques pictòriques de restauració i que també tingué una certa trajectòria com a pintor de cavallet.⁹⁰ Un cop va entrar a treballar als tallers de restauració de la Junta de Museus, va ser assignat a la secció de ceràmica, en què també va realitzar tasques de dibuix (Ràfols 1951-1954, vol. II, p. 971; Jimeno 2022, p. 16, n. 11).⁹¹ És en aquest context que cal entendre alguns materials conservats a l'Arxiu Municipal de Sitges relacionats amb Prou, entre els quals trobem alguns dibuixos d'obres romàniques del MNAC i també fotografies i dibuixos de peces de ceràmica de Manises-Paterna que són un reflex de la seva activitat professional. És el cas, per exemple, d'un dibuix de la servidora MCB 20090 del Museu del Disseny (fig. 13) (Folch 1931, lám. VII; McSweeney 2012, vol. II, cat. 34).⁹²

Com ja hem vist, en aquella imatge de 1926 també apareixien Gandia i un escultor anomenat Font. Sens dubte, es tracta de Francisco Font Contel (1894-1957), qui va ser el cap dels tallers de reconstrucció i restauració del Museu Arqueològic de Barcelona des del 1932 i que, prèviament, havia estat vinculat al laboratori de restauració del Servei d'Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans (Gracia 2002; Ministerio de Educación Nacional 1951, p. 49; Friedrich 2023, p. 11). A banda, sabem que al taller hi havia adscrits mossos i aprenents. Per exemple, a la sessió de la Junta de Museus del 29 de novembre de 1924, s'acordava que Joaquim Vericat, que estava destinat com a mosso al taller de reconstrucció de ceràmica, per petició pròpia, passés a integrar-se a la brigada de conservació, vigilància i neteja dels museus. A la mateixa sessió va ser proposat i aprovat com aprenent del taller de reconstrucció de ceràmica Rufino Lobo Trujillo.⁹³

El taller va funcionar amb normalitat fins al 27 d'octubre de 1926, és a dir, fins al moment en què Folch va ser destituït dels seus càrrecs al capdavant dels museus d'art de Barcelona i a la Junta de Museus (Gracia 2018, p. 472).⁹⁴ La destitució va ser la conseqüència d'una trama d'interessos i una guerra soterrada relacionada amb la gestió i l'exhibició de les col·leccions arqueològiques barcelonines, i amb la creació d'un

90. El 1951 consta encara com a funcionari adscrit als museus municipals d'art, com a restaurador de ceràmica. Va jubilar-se el 1960 i va traspassar el 1972. Vegeu: *Gaceta Municipal de Barcelona. Escalafón del personal del Ayuntamiento de Barcelona en 31 de diciembre de 1950*, Barcelona, 1951, p. 62. En relació amb la seva jubilació, vegeu: *Gaceta Municipal de Barcelona*, Barcelona, 28/03/1960, 13, p. 242.

91. També va intervenir en la restauració de les peces de ceràmica de reflex metàl·lic aparegudes el 1916 «en ocasión de abrir los obreros de Riegos y Fuerzas del Ebro, S. A., unas zanjas, para el tendido de líneas subterráneas, en el trazo de la calle Marqués del Duero (Paralelo) comprendido entre la calle de San Beltrán y el Paseo de Colón», que van ingressar a la Junta de Museus (Bofill 1941, p. 53). Sobre Pau Prou existeix un record entre les darreres generacions de restauradors del MNAC, transmès oralment per tècnics històrics com Domènec Xarrié i Joaquim Pradell, ja que tenia grans dots com a dibuixant. En aquest sentit, es deia que era especialment hàbil «amb

els pinzells anomenats de cua de cavall, amb els quals podia traçar una línia de més d'un metre amb una fuetada i ajustar-la al mil·límetre». Agraïxo aquesta informació a Teresa Novell, conservadora-restauradora del MNAC entre 1962 i 2011.

92. Agraïm a Belí Artigas que ens hagi fet a mans fotografies d'aquests materials. Quant a Prou, vegeu el recull d'informació sobre el personatge que es publica a Artigas (2024), en què es profunditza en el seu arrelament a Sitges.

93. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 29 de novembre de 1924, ref. ANC1-715-T-676. Sobre Rufino Lobo, consta que el 1954 va ser nomenat «operario cerámica de los Museos municipales de Arte». Vegeu: *Gaceta Municipal de Barcelona*, Barcelona, 08/02/1954, 6, p. 146.

94. La Junta de Museus, tanmateix, no va tractar oficialment la destitució de Folch fins a la sessió del 13 de desembre d'aquell any (Vidal 1991, p. 225).



Fig. 13. A dalt, Pau Prou, dibuix d'una peça de Paterna, s.d. Arxiu Municipal de Sitges. Fotografia: Belí Artigas. A baix, Plata de Paterna en verd i manganès, segle XIV. Museu del Disseny. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

determinat tipus de museu d'arqueologia al qual Folch s'oposava fermament. L'enfrontament amb els arqueòlegs Pere Bosch Gimpera i Alberto del Castillo va ser cru, ja que tots dos van maniobrar hàbilment per aconseguir la destitució de Folch (Rovira 2015; Gracia 2018, p. 463-476; Velasco 2025, p. 181-185). No hi devien ajudar la ideologia catalanista i l'activitat proselitista de Folch, arrenglada fermament amb la Lliga en un temps en què les seves idees no eren les imperants en les estructures de poder de resultes del cop d'estat i l'inici de la dictadura de Primo de Rivera (1923).

La defenestració de Folch i els odis que havia generat en determinats sectors de l'arqueologia catalana van motivar que volgués arrasar-se bona part d'allò que havia construït o aquells projectes que més s'identificaven amb la seva persona,⁹⁵ com és el de la restauració de la ceràmica de Paterna i Manises, en el qual es portava treballant gairebé sis anys. Podem dir, sense embuts, que el tancament del taller de restauració el 1927 va ser una conseqüència directa de la situació, segons es recull a la documentació generada per la Junta de Museus.⁹⁶ En aquest sentit, l'acta de la sessió del 15 de juny d'aquell any ens informa que Francisco Font i Lorenzo Alomà, funcionaris de la Junta de Museus i del Servei d'Investigacions Arqueològiques de la Diputació de Barcelona, havien presentat una reclamació d'honoraris.⁹⁷ Com a resultes del conflicte, s'acordava que cessessin en les tasques que realitzaven temporalment al taller de restauració de les peces de Paterna i Manises.⁹⁸ A la mateixa sessió, de retruc, la Junta de Museus acordava que s'aturessin els treballs del dit taller, atès l'elevat nombre d'exemplars reconstruïts i els molts diners que s'havien esmerçat en el seu funcionament. S'acordava, finalment, que els treballadors s'incorporessin a la Secció d'Arqueologia i que es gestionés l'intercanvi d'exemplars reconstruïts repetits.⁹⁹

Davant aquestes accions, encara a la mateixa sessió del 15 de juny, el vocal Fèlix Mesres va demanar que constés en acta una sèrie de desacords amb les decisions preses, ja que compartia el criteri econòmic, però no altres qüestions relacionades amb l'afer. Assenyalava que els fragments de Paterna i Manises havien costat 250.000 pessetes¹⁰⁰ i que de la ceràmica de Paterna, podria considerar-se que es tenien prou exemplars restaurats, entre els que van adquirir-se ja restituïts i els que s'havien restaurat amb el pas del temps, «sinó resultara que hay una representación de este tipo, transición de Manises, que es en azul, del cual casi no se han ocupado nuestros operarios». De la de Manises, afegia que solament hi havia uns quants exemplars reconstruïts i que existeixen peces d'una riquesa extraordinària incomparables amb les que hi havia

95. Passava també amb determinades operacions concretes que havien estat pactades per Folch, com, per exemple, un intercanvi de peces amb Oleguer Junyent que la Junta va desautoritzar. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 17 de març de 1928, ref. ANC1-715-T-714; March (2011, p. 88).

96. Sobre el desmantellament del taller de restauració de ceràmica, vegeu: March (2011, p. 84-89).

97. A la sessió del 28 de maig de 1927, ja consta que Font -reconstructor- i Alomà -aprenent-, del taller de reconstrucció de ceràmica, sol·licitaven que fossin mantinguts en els seus càrrecs i que se'ls paguessin les quantitats que se'ls devien. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 28 de maig de 1927, ref. ANC1-715-T-709.

98. Va passar el mateix amb el mencionat Rufino Lobo Trujillo, que el 1924 havia ingressat al taller. A la sessió del 17 de març de 1928, la Junta de Museus acordava que fos traslladat a la brigada de neteja, vigilància i conservació, com a mossos. Vegeu: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 17 de març de 1928, ref. ANC1-715-T-714.

99. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 15 de juny de 1927, ref. ANC1-715-T-710. Els continguts d'aquesta sessió de la Junta i les seves conseqüències ja van ser glossats per March (2011, p. 86-88).

100. En realitat, la xifra correcta era de 225.000 pessetes.

exposades en aquell moment a les vitrines. Evidentment, la reconstrucció de peces era costosa per a la Junta de Museus, però Mestres recordava el cas d'èxit de les pintures romàniques, que eren l'orgull del museu. Destacava, en aquest sentit, el següent:

«Las pinturas murales y los retablos, la cerámica y los tejidos, constituyen el trípode que sostiene y avala nuestro Museo, es por estas tres Especialidades que aquí se aparta del típico Museo provinciano para convertirse en lugar indispensable de estudio para los españoles y precisamente en lo que se refiere a las pinturas murales y a la cerámica de Paterna, a la Vanguardia de todos los Museos del mundo».

Aquesta afirmació posa de manifest la rellevància i transcendència que es donava en determinats cercles a l'adquisició de ceràmica valenciana de 1921. Mestres continuava la seva defensa aferrissada dels valors de la ceràmica de Paterna amb una llarga interrogació a la resta de membres de la Junta:

«¿Habéis pensado en el efecto sorprendente que produciría nuestro Museo con sus salas repletas de pinturas románicas y de retablos de la época de nuestro mayor esplendor cultural, si en vez de dar paso a ellas unas naves desprovistas de todo interés, por lo destartadas y faltas de ordenación, empezara el visitante por hallar en el vestíbulo toda la riqueza de cerámica que tenemos instalada en el mismo lugar del primer piso, alcoras, talaveras, grandes piezas de diferentes fábricas, para empezar ya desde entonces ordenadamente la instalación de la cerámica azul del XVIII con la infinidad de azulejos procedentes de la reforma y otros sitios, que se guarda almacenada; hasta llegar a la rotonda donde se podrían exponer los ejemplares más exquisitos y terminar con las dos nutridísimas instalaciones de Paterna, con sus colores verde y manganeso, en toda el ala que conduce a las pinturas románicas, y la de Manises, con sus filigranas y reflejos metálicos, en el ala opuesta que conduce a los retablos cargados de estofados en que campean profusamente representaciones de la cerámica y los tejidos que guardamos en la casa?»

Aquestes noves propostes museogràfiques van ser contestades per Manuel Rodríguez Codolà, que les descartava perquè suposarien nous costos per a la Junta de Museus i perquè ja havien estat refusades prèviament. Hi afegia que la suspensió dels treballs de restauració i reconstrucció de la ceràmica de Paterna i Manises era només temporal, com també apuntava el Marqués de Sagnier, i que en menys de quatre anys s'havien gastat en personal del taller 48.694 pessetes. A això calia afegir la necessitat d'austeritat que imperava a la Junta després de l'adquisició del retaule del gremi de blanquers de Jaume Huguet (el retaule de sant Agustí). Comentava també que, quan la situació econòmica millorés, ja es veuria com es reprendria la marxa del taller de restauració de ceràmica.

Sobre el dispendi en personal, el marquès de Marianao és qui va mostrar-se més bel·ligerant. Considerava que la despesa havia estat exagerada i que «se gasta el dinero de modo poco meditado [...] para contar con una serie de ejemplares incompletos, ya que de éstos abundan los que la parte original es insignificante y todo el resto fue rehecho». També va insistir en què es desallotgessin les dependències que ocupava el taller i que es destinessin aquells espais a funcions expositives del museu. Bonaventura Bassegoda es manifestava en una línia similar i discrepava de Mestres, ja que la situació econòmica de la Junta de Museus no era tan pròspera com per concedir al taller de restauració de ceràmica uns recursos superiors als d'altres seccions del museu, i més quan el dispendi en les taules del retaule d'Huguet havia estat tan rellevant.

A la mateixa reunió va tractar-se el tema dels duplicats i les possibilitats de venda o intercanvi de peces amb altres institucions que proposava la Comissió d'Art Medieval i Modern, una fórmula que, segons es comentava, havia donat resultats interessants al museu en casos com el *Sant Jordi i la Princesa* aleshores atribuït a Jaume Huguet.¹⁰¹ Diverses veus, com les de Lluís Janer i Carles Pirozzini, es mostraven partidaris de la venda d'exemplars duplicats, ja que l'exdirector dels museus, Joaquim Folch i Torres, ja havia defensat anys enrere que de les peces repetides podrien sortir intercanvis interessants amb altres institucions. Per la seva part, Lluís Masriera es mostrava d'acord en la reducció de la despesa, però proposava posposar l'alienació de peces repetides fins que no es tingués un inventari complet i exhaustiu del global de peces de ceràmica de Paterna i Manises propietat de la Junta de Museus.

A continuació, el mateix 15 de juny de 1927, s'aprovava el que proposava la Comissió d'Art Medieval i Modern, això és, que cessés l'activitat del taller de restauració de ceràmica, que el personal adscrit passés a la Secció d'Arqueologia, que es gestionés la permuta dels exemplars repetits i que les sales on era el taller es destinessin a museu o magatzem. Masriera va votar en contra de la permuta i Mestres del tancament del taller. Va acordar-se, igualment, que els fragments de Paterna i Manises que quedaven per reconstruir i classificar, juntament amb els materials procedents de les excavacions efectuades pel Servei d'Excavacions Arqueològiques, es traslladessin al pis que Folch havia ocupat en el pavelló de la Junta de Museus (March 2011, p. 89). Es feia evident, així, la voluntat de donar l'estocada a aquest projecte de Folch i el fet que les ceràmiques passessin a ocupar el pis on ell havia viscut esdevenia una metàfora de la *damnatio memoriae* que determinats membres de la Junta estaven duent a terme amb la seva figura.

A partir d'aquell moment, els esments a la ceràmica valenciana medieval deixen d'aparèixer, per raons òbvies, en la documentació de la Junta de Museus, a diferència del que era habitual. Tot i això, trobem algunes notícies puntuals. És el cas d'un oferiment de l'antiquari Gaspar Homar, recollit a l'acta de la sessió del 25 d'octubre de 1928, en què es comenta que havia ofert en venda dues talles de Crist i la Mare de Déu, del segle XIII, a més d'un retrat a l'oli de l'escola flamenca i de l'intercanvi de dues peces ceràmiques de Paterna, tot per 19.000 pessetes. La Junta acordava tirar endavant l'operació i designava una comissió integrada per Bonaventura Bassegoda, Lluís Masriera i Francesc Galofre per supervisar «el cambalaje» i perquè s'efectuessin fotografies dels exemplars escollits del museu.¹⁰²

D'altra banda, a la sessió del 26 d'octubre de 1929, s'acordava comunicar a Josep Romero Tena que no se li adquiririen les peces de ceràmica de Paterna que havia ofert a l'organisme «por contar en el Museo representada en abundancia ese linaje de producciones».¹⁰³ Romero era, ni més ni menys, el cunyat de Josep Almenar, qui, com ja hem vist, va vendre una de les dues grans col·leccions adquirides per la Junta de Museus el 1921. Havia escrit a l'organisme el 24 de juliol de 1929 per comunicar la mort recent

101. Aquesta pintura havia ingressat al museu de resultes d'un intercanvi amb el col·leccionista Emili Cabot i Rovira, que va rebre a canvi un vidre esmaltat català (De la Fuente 2011, p. 42-43).

102. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 25 d'octubre de 1928, ref. ANC1-715-T-717.

103. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 26 d'octubre de 1929, ref. ANC1-715-T-723.

d'Almenar i, aprofitant l'avinentesa, oferir a la Junta la possibilitat d'adquisició de més peces, ja que així ho havia trobat anotat en uns papers del difunt Almenar.¹⁰⁴ Junta-ment amb la carta, a l'expedient corresponent trobem una targeta de presentació i/o publicitat que demostra que els Almenar havien muntat un negoci al voltant de l'explotació dels jaciments valencians (fig. 14). El redactat demostra que van dedicar-se en cos i ànima a l'espòli d'aquests jaciments i convidaven els possibles clients a visitar «la Exposición», el que sens dubte demostra que comercialitzaven les peces extretes del subsòl, un cop degudament restaurades. A la targeta veiem, altrament, que el contacte ja no era el difunt Almenar, sinó l'esmentat Romero, escultor d'ofici.

Però la dictadura de Primo de Rivera i la defenestració de Folch van arribar a la seva fi i les tornes van canviar notablement.¹⁰⁵ Així, és especialment significatiu que a la sessió del 27 de març de 1931, una reunió en què la Junta va destacar «la absoluta improcedencia» de l'expedient que se li havia obert i que havia culminat amb la seva destitució, la ceràmica de Paterna torni a aparèixer en escena. Primer, perquè Josep Puig i Cadafalch, que va prendre la paraula per lloar la figura del director dels museus i celebrar el seu retorn, destacava a la seva intervenció els següents mèrits de Folch i Torres:

«La pericia con que había clasificado y catalogado la colección de tejidos antiguos, la importancia de los estudios que había realizado sobre la cerámica de Paterna, reconocidos y elogiados por directores de Museos extranjeros; los delicados trabajos de recaptación [sic], instalación y estudio de las pinturas murales que tan alto prestigio han dado a nuestro museo y una serie más de valiosísimos trabajos que han acreditado sólidamente su capacidad y sus condiciones para el ejercicio del cargo de que fue injustamente desposeído.»

La Junta acordava, finalment, adreçar-se a l'Ajuntament per sol·licitar la «anulació total del referido expediente».¹⁰⁶ A la sessió del 5 d'octubre del mateix any, s'acordava, a més, nomenar Deogràcies Civit (1900-1990) per al càrrec d'escultor del taller de reconstrucció de ceràmica de Paterna, amb sou d'oficial segon, cosa que posa de manifest la reactivació dels treballs que es duïen a terme en aquest taller.¹⁰⁷ La restitució de Folch de ben segur va provocar un segon intent de Josep Romero Tena, l'hereu de Josep Almenar, de vendre més peces ceràmiques a la Junta de Museus. Sobre això, existeix una carta de Romero adreçada a Folch el 23 de febrer de 1932, en què es confirma que el director dels museus tenia interès per veure les peces que encara integraven el fons familiar i que pretenia fer un viatge a València a aquest efecte. La resposta de Folch, del 5 de març, ho certifica, atès que comenta que avisarà Romero abans de fer el viatge per tal de poder acordar la visita.¹⁰⁸ La reincorporació de Folch

¹⁰⁴. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Propostes d'adquisició, donacions i préstec, any 1929, ref. ANC1-715-T-2466. El negoci dels Almenar sembla que encara aguantaria uns anys, ja que, com veurem més endavant, es documenta com l'any 1949 van fer una important operació amb l'Ajuntament de València, similar a la de 1921 amb la Junta de Museus.

¹⁰⁵. Folch va recuperar els seus càrrecs a la Junta i els museus d'art de Barcelona l'abril de 1930 i, a la sessió del 18 de juny d'aquell any, ja queda palès. Vegeu: Vidal (1991, p. 305-307).

¹⁰⁶. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 27 de març de 1931, ref. ANC1-715-T-732.

¹⁰⁷. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 5 d'octubre de 1931, ref. ANC1-715-T-736. Pocs anys després, Civit esdevindria un dels suports tècnics importants de Folch durant la salvaguarda del patrimoni artístic català en el context de la Guerra Civil espanyola. Vegeu: Mateos (2022).

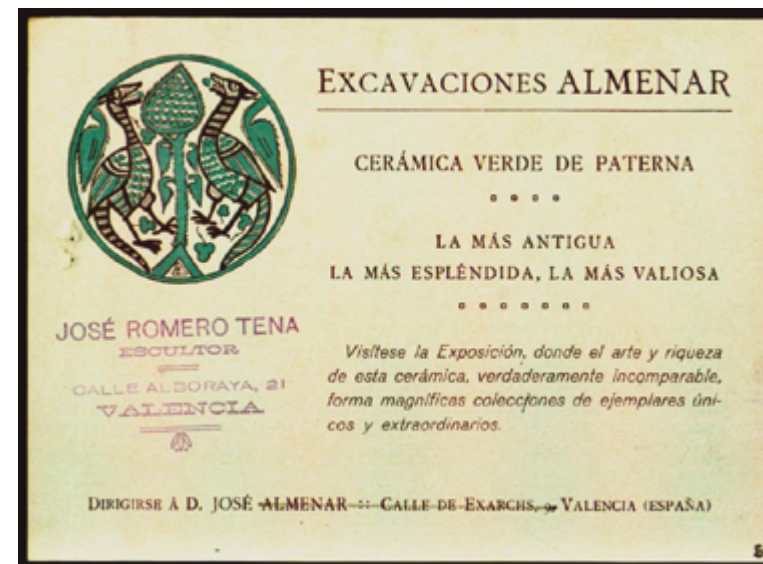


Fig. 14. Targeta publicitària de les excavacions de Josep Almenar a Paterna, s.d. (anterior a 1929). Fotografia: Arxiu Nacional de Catalunya.

també va reactivar els contactes amb institucions internacionals per efectuar intercanvis, com és el cas del Museo internazionale delle ceramiche in Faenza, que s'atesta amb un intercanvi de cartes amb el seu director, el ja esmentat Gaetano Ballardini, el 1931. Sembla, tanmateix, que l'operació no va arribar a materialitzar-se.¹⁰⁹

Un cop reincorporat Folch a les seves ocupacions als museus d'art de Barcelona i a la Junta de Museus, una de les accions que va posar en marxa, per la qual serà sempre recordat, és la publicació del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, el primer número del qual va aparèixer el juny de 1931. L'objectiu primordial de la publicació era «fer conèixer l'obra dels nostres Museus i de resumir les activitats de la Junta autònoma que els regeix», tal com s'explica a la introducció que encapçala aquell número inaugural (Junta de Museus 1931, p. 3). Vist com havien anat les coses amb relació a la ceràmica de Paterna i Manises durant els anys en què Folch havia estat apartat, no va ser gens gratuït que el primer número inclogués el ja citat article del conservador Emili Gandia sobre el taller de restauració de peces ceràmiques (Gandia 1931), amb el qual Folch i Torres, el mateix Gandia i tots aquells que havien defensat la importància del conjunt de ceràmica valenciana i de la necessària tasca de reconstrucció dels fragments adquirits es revenjaven dels que havien donat suport al seu desmantellament i supressió. Segons Gandia, els fragments ceràmics havien restat desats fins al mes de gener de 1931, en què s'havia reprès la feina «d'aquest gran treball, de tanta importància per a tots els estudiosos de la història de l'art de la ceràmica» (Gandia 1931, p. 19-20).

¹⁰⁸. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Propostes d'adquisició. Anys 1932-1934, ref. ANC1-715-T-2538.

¹⁰⁹. Les cartes es conserven a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Propostes d'adquisició desestimades, any 1931, ref. ANC1-715-T-2529.

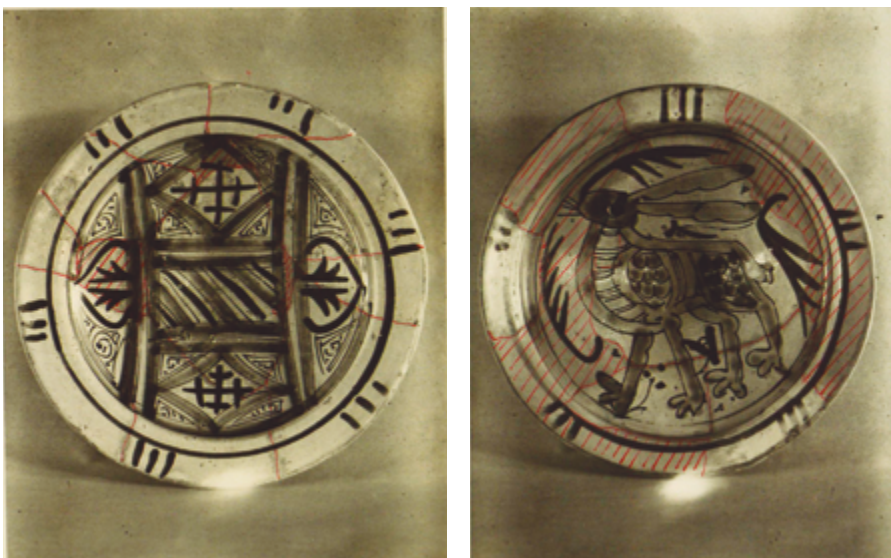


Fig. 15. Dues peces de Paterna en verd i manganès cedides per la Junta de Museus al Museu de La Haia. Fotografia: Arxiu Nacional de Catalunya.

Hem de deduir que els treballs del taller de restauració de ceràmica van prosseguir en anys successius, tot i que la documentació de la Junta de Museus no ens ofereix notícies explícites. Únicament, a la sessió del 29 d'abril de 1935, trobem documentada una proposta de Folch d'intercanvi de peces de Paterna per produccions de Delft, que pretenia materialitzar amb el Gemeente Museum Den Haag (Museu Municipal de La Haia). La Junta acceptava la proposta i autoritzava Folch per tirar-la endavant.¹¹⁰ L'operació va dur-se a terme, ja que, a la sessió de l'11 de novembre del mateix any, el director informava que ja havien ingressat les peces de Delft en contraprestació per les peces de Paterna que la Junta havia tramès. Per l'expedient de la Secretaria General, ens assabentem que el director holandès es conformava amb un parell de peces de Paterna no massa trencades i, a canvi, oferia cinc peces localitzades en unes excavacions a Amsterdam i datades cap al 1600, de les quals va adjuntar una fotografia (conservada a l'expedient). També es conserven fotografies de les dues peces de Paterna-Manises lliurades pel museu, amb les parts reconstruïdes marcades amb un ratllat vermell (fig. 15). L'expedient inclou un informe de Francesc de Paula Bofill, tècnic dels museus de Barcelona, que a la llarga esdevindria un consumat ceramòleg i que va donar notícia de l'intercanvi al *Butlletí dels Museus de Barcelona*.¹¹¹

Igualment, a la sessió del 13 de març de 1936, es documenta l'ingrés als museus d'art de Barcelona d'un gerro del ceramista català Josep Guardiola «procedent d'un inter-

¹¹⁰. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 29 d'abril de 1935, ref. ANC1-715-T-769. Vegeu també l'intercanvi epistolar amb el director del dit museu a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Intercanvi de peces de ceràmica amb el Musée national de

Céramique de Sèvres i el Gemeente Museum Den Haag, ref. ANC1-715-T-2701.

¹¹¹. Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió d'11 de novembre de 1935, ref. ANC1-715-T-773. Sobre Bofill, vegeu: Capsir (2016). Per a l'article en què s'anuncia l'intercanvi, vegeu: Bofill (1937).

canvi amb ceràmica de Paterna fet amb la Manufactura de Sèvres».¹¹² Es tractava d'una operació interessant de la qual es conserva tot l'epistolari intercanviat els anys 1935 i 1936 entre Folch i el director de la Manufacture nationale de Sèvres, Georges Lechevallier-Chevignard, per a la qual treballava Guardiola. Folch estava molt interessat en el gerro de Guardiola, valorat per l'artista en 2.000 francs, i oferia a Lechevallier-Chevignard quatre peces de Paterna reconstruïdes de les quals adjuntava fotografies (es conserven a l'expedient corresponent) (fig. 16).¹¹³ El gerro de Guardiola, realitzat en gres i titulat *La Caça* (1934), avui forma part de les col·leccions del Museu del Disseny (MCB 8705).¹¹⁴

Del 1936 data un article de Folch publicat al mateix *Butlletí dels Museus de Barcelona* en què el director glossa de manera divulgativa quines són les diferents tasques que duen a terme els museus d'art des del punt de vista tècnic, com la catalogació de béns i la seva restauració (Folch 1936, p. 296-297). Entre els diferents subcapítols de l'article, n'hi ha un de breu titulat «La reconstrucció de ceràmica», en què aborda sumàriament les tasques del taller de restauració. L'article inclou material fotogràfic molt valuós per veure les instal·lacions del dit taller i el sistema de treball i organització intern. Així, en una de les fotografies, apreciem amb força detall els calaixets de classificació dels fragments amb les etiquetes adherides que incloïen els perfils, formes i referències topogràfiques. Dues fotografies més al mateix article permeten veure com es duia a terme el procés de reintegració volumètrica i policroma de les peces, que s'efectuava al taller annex a la Conservadoria de Museus, al Poble Espanyol. D'altra banda, que Folch inserís tres fotografies sobre el treball de restauració de les peces el·lustra per si sol la rellevància que el director concedia a la tasca que es feia en aquest taller de restauració.

L'esclat de la Guerra Civil espanyola, tanmateix, va suposar una nova estocada a aquest gran projecte integral d'adquisició, conservació, restauració i difusió que havia arrencat quinze anys abans. Així, la marxa de Folch a París com a custodi del patrimoni català exiliat va suposar l'aturada de les tasques de reconstrucció de les peces. A partir d'aquell moment, l'arxiu de la Junta de Museus guarda silenci sobre el destí dels milers de fragments de ceràmica que encara romanien pendents de reconstrucció i també sobre la sort del taller de restauració i els treballadors que havien de dur a terme aquesta tasca. Hem de deduir, d'aquest silenci, que tot va quedar aturat. Únicament tenim documentada una petició per part de Xavier de Salas (1907-1982), director-comissari dels Museus d'Art de Barcelona i secretari de la Junta de Museus, adreçada el 24 d'abril de 1940 al Marquès de Lozoya, Director General de Belles Arts, en què li informava que el funcionament del taller «se halla desde hace algun tiempo suspendido por falta de los medios económicos necesarios». Atesa la importància de la reactivació del projecte de reconstrucció de les peces, Salas sol·licitava una subvenció a la Direcció General de Belles Arts no inferior a 10.000 pessetes. Salas

¹¹². Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, sessió de 13 de març de 1936, ref. ANC1-715-T-776.

¹¹³. Vegeu l'expedient amb l'intercanvi epistolar a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Intercanvi de peces de ceràmica amb el Musée national de Céramique de Sèvres i el Gemeente Museum Den Haag, ref. ANC1-715-T-2701.

¹¹⁴. Vegeu la fitxa catalogràfica del gerro de Guardiola a: Museu del Disseny de Barcelona, *La Caça*, <https://catalog.museudeldisseny.cat/fitxa/mcb/H382677/?resultsetnav=6740ce69c3eda,22/11/2024>. Francesc de Paula Bofill va publicar un article al *Butlletí dels Museus de Barcelona* el juny de 1936 anunciant l'intercanvi i il·lustrant-lo amb imatges del gerro de Guardiola i les peces de Paterna-Manises lliurades a Sèvres. Vegeu: Bofill (1936).



Fig. 16. Quatre peces de Paterna en verd i manganès cedides per la Junta de Museus a la Manufacture Nationale de Sèvres. Fotografia: Arxiu Nacional de Catalunya.

insistia novament en la qüestió el 30 d'abril i afegia que el taller tenia en plantilla «un buen funcionario especializado en la restauración de objetos de cerámica y vidrio, así como un ayudante». Es referia a Pau Prou, a qui esmenta explícitament, que en aquell moment tenia molta feina reemplaçant les cartel·les de les obres del museu que estaven redactades en català i que havia de substituir per exemplars en castellà, cosa que li impedia «atender a dobles ocupaciones». Quedava clara quina era la prioritat de les autoritats franquistes que dirigien els destins dels museus barcelonins. Aprofitava també Salas per sol·licitar que al taller ingressés un mosso que fos ceramista i que sabés fer els motllos de guix en què es col·locaven les peces durant els processos de restauració.¹¹⁵ No es té constància de quina va ser la resposta donada pel Marquès de Lozoya. Per altra banda, aquí s'acaben els esments a un dels projectes més ambiciosos

¹¹⁵. Les dues cartes es troben a: Barcelona, ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de Secretaria General, Concessió d'una subvenció de 50.000 pessetes a càrrec dels pressupostos extraordinaris del Ministeri

d'Educació Nacional per a l'arranjament de les sales del Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional, ref. ANC1-715-T-2885.

i perllongats en el temps que el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha desenvolupat al llarg de la seva història: el de la promoció i revalorització de la ceràmica de Paterna i Manises als museus de Barcelona.

Un epíleg a València

Finalment, cal esmentar que la gran compra de la Junta de Museus del 1921 no va ser l'única que es materialitzaria arran de les troballes efectuades als jaciments de Paterna i Manises. Així, tenim constància que, força anys després, el 1947, l'Ajuntament de València començaria a formar la col·lecció del museu municipal de la ciutat amb el resultat de les excavacions efectuades en diferents indrets de la capital i, sobretot, amb l'adquisició dels aproximadament tres mil fragments ceràmics procedents d'excavacions a Manises que havia recollit Francisco Mora Gallego. El net de Mora, Joaquín Valdecabres Mora, els va oferir a l'Ajuntament de València, que va materialitzar l'adquisició el 1949. Va ser en aquest mateix any quan el consistori va iniciar les gestions, molt més importants en transcendència, per adquirir la col·lecció de Josep Almenar García, el mateix col·leccionista que el 1921 va vendre part dels materials que havia recollit a la Junta de Museus de Barcelona. La gestió va fer-se amb els seus hereus, José Romero Almenar i Vicente Romero Almenar, ja que Almenar havia mort el 1929. Ambdós eren fills del ja citat Josep Romero Tena, cunyat d'Almenar, a qui hem vist més amunt gestionant el llegat ceràmic familiar i mirant de vendre més peces a la Junta de Museus. El total de peces que els hereus d'Almenar van vendre el 1949 a l'Ajuntament de València va ser de 384 en verd i manganès restaurades, 221 també en verd i manganès per restaurar, 60 peces restaurades i 195 per restaurar en ceràmica blava, 28 peces per restaurar de totes dues tipologies i 20 caixons de fragments diversos. Per tot plegat, van pagar-se 400.000 pessetes. Segons recullen Martínez i De Scals, es va treballar sis mesos en la restauració d'unes tres mil peces que, posteriorment, van ser instal·lades en vuitanta vitrines (Martínez & De Scals 1962, p. 12-14). Com podem veure, malgrat fa de mal d'acabar perquè ens manca informació, la comparativa en xifres no acaba de quadrar amb els esforços esmerçats a Barcelona anys abans, que van donar com a resultat menys peces reconstruïdes en força més temps invertit.¹¹⁶

Un trist final

La foscor del franquisme va acabar amb una iniciativa museològica i científica al voltant de la ceràmica valenciana en verd i manganès que havia de convertir el Museu d'Art de Catalunya, inaugurat el 1934, en un referent internacional en la matèria. Però, malgrat l'empenta de Folch entre 1921 i 1936, i amb el lapse entremig de 1926-1931 que va suposar el seu arraconament institucional, el projecte va quedar estroncat. Avui, al Museu del Disseny de Barcelona, es conserven 1.036 peces que poden associar-se

¹¹⁶. Per la seva part, Mercedes Mesquida va esmentar que el volum de ceràmica adquirida pel consistori valencià va ser de deu tones (Mesquida 2001, p. 45).

a l'adquisició de 1921 i la tasca reconstructiva que se'n derivà.¹¹⁷ Salta a la vista que aquest nombre d'objectes no es correspon el més mínim amb les dotze tones de ceràmica adquirides al seu dia, per la qual cosa caldrà preguntar-se què se'n va fer després de la Guerra Civil espanyola del material que no va arribar a reconstruir-se, que va ser la gran majoria. L'arxiu de la Junta de Museus guarda silenci absolut al respecte. L'única cosa segura és que algú, en un moment donat, va prendre la decisió de desfer-se'n.¹¹⁸ Avui, les 1.036 peces de ceràmica de Paterna i Manises dormen el somni dels justos a les reserves del Museu del Disseny, ja que l'Ajuntament de Barcelona i la direcció sortint de la institució van decidir canviar-ne l'orientació i trencar amb una tradició museològica plenament consolidada. Ni un sol exemplar de la gran compra de Paterna-Manises es mostra a l'exposició permanent d'un museu que, a hores d'ara, ja no s'anomena així ni té exposició permanent.

¹¹⁷. Aquesta xifra l'extraiem de la consulta al respecte que hem fet a Isabel Fernández del Moral, conservadora de ceràmica del Museu del Disseny, a qui agraïm la informació. En canvi, McSweeney parla de 848 peces (McSweeney 2012, vol. I, p. 122).

¹¹⁸. En aquest sentit, a la seva tesi doctoral, McSweeney esmenta que «some fragments were discarded with the transfer of the collection to the Palacio Pedralbes in 1990» (McSweeney 2012, vol. I, p. 122).

Bibliografia

ALMARCHE, F., «Marcas alfareras de Paterna», *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1919, 4, p. 35-47.

ALMARCHE, F., «Cerámica de Paterna “Els socarrats”», *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1924, 10, p. 30-38.

ALMELA, F., «Del camp de Paterna al Museu de Barcelona. Parlant amb Manuel González Martí», *D'Ací D'Allà*, Barcelona, 1929, p. 254-255.

ALMENAR, J., «La cerámica de Paterna», *Coleccionismo: Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, Madrid, 1918, VI, p. 114-116.

ALSINA, L., *Francesc Llorens i Riu. 1862-1927. Fuster i ebenista, antiquari i col·leccionista d'art*, Barcelona, 2020.

ARTIGAS, B., *Què se n'ha fet de Pau Prou Soler, restaurador, conservador, dibuixant, ceramista i pintor de Sitges*, <https://criticartt.blogspot.com/2024/11/que-se-nha-fet-de-pau-prou-soler.html?m=1>, 22/11/2024.

BAEZA, C. et al., *Vicente Gómez Novella. Retratos 1902-1925*, València, 2008.

BALLARDINI, G., «Sui recenti scavi di Paterna in Spagna», *Faenza*, Faenza, 1921, 4, p. 73-83.

BASSEGODA, B., *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*, Bellaterra [i altres], 2022.

BELTRÁN, C., «Gaspar Homar i Mesquida», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (dir.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=106, 22/11/2024.

BELTRÁN, C.; DE LA FUENTE, V., «Paul Tachard: antiquari i col·leccionista de teixits i ceràmica», BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*, Bellaterra-Sitges, 2022, p. 51-102.

BENITO, F.; GÓMEZ, J. (ed.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, 2009.

BLANCO, P. J., «La cerámica de Paterna», *Ibérica. El Progreso de las Ciencias y sus Aplicaciones*, Barcelona, 1923, 480, p. 346-349.

BOFILL, F.P., «Un intercanvi de ceràmica», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1936, VI, 61, p. 184-186.

BOFILL, F.P., «Ceràmica holandesa al nostre museu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1937, VII, 76, p. 282-284.

BOFILL, F.P., «Ceràmica barcelonesa de reflejo metálico», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Antiguo*, Barcelona, 1941, I, p. 53-78.

BORONAT, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999.

BURCH, J. et al., *Emili Gandia i la conservació del patrimoni cultural a la Catalunya de començament del segle XX*, Barcelona, 2015.

CABRENS, R., «La céramique gothico-mauresque dans le sud-est de la France», *Faenza*, Faenza, 1921, IV, p. 84-92.

CAPSIR, J., «Bofill i Balada, Francesc de P.», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (dir.), *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Institut d'Estudis Catalans, https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_personal=455, 22/11/2024 [actualització: 06/06/2016].

COLL, J., «D. Manuel González Martí (1877-1972), coleccionista y erudito», *Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, València, 2004, p. 12-51.

COLL, J., «Manuel González Martí (1877-1972), fundador del Museo Nacional de Cerámica», *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Madrid, 2005, 1, p. 172-183.

COLL, J., *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*, València, 2009.

COLL, J., «Un ejemplo de la participación privada de la conmemoración en 1908 del nacimiento de Jaime I: el patrimonio del Marquesado de Dos Aguas y la Colección González Martí», BENITO, F.; GÓMEZ, J. (ed.), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, 2009, p. 65-78.

COSTA, J., «Cuando fui a Paterna con Folch i Torres», *Santanyí. Quincenal de intereses locales*, Santanyí, 1964, 157, p. 1-3.

DE LA FUENTE, V., «Emili Cabot Rovira, joier i col·leccionista», *Serra d'Or*, Montserrat, 2011, 614, p. 41-45.

FOLCH, J., *Notícia sobre la ceràmica de Paterna*, Barcelona, 1921.

FOLCH, J., «Une série nouvelle de céramique hispano-arabe découverte à Paterna», *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, París, 1923, p. 260-264.

FOLCH, J. (dir.), «La qüestió de la ceràmica de reflex metàl·lic», *Gaseta de les Arts*, Barcelona, 01/07/1924, 4, p. 6-7; 15/07/1924, 5, p. 5-6.

FOLCH, J., «La ceràmica de Paterna, al museu de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1921-1926, p. 192-196.

FOLCH, J., «La ceràmica de Paterna», *Gaseta de les Arts*, Barcelona, 01/05/1926, 48, p. 1.

FOLCH, J., *El tresor artístic de Catalunya. La ceràmica de Paterna*, Barcelona, 1931.

FOLCH, J., «Conversa sobre la vida privada dels museus», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1936, 65, p. 289-300.

FRIEDRICH, O., *El diorama arqueològic como recurso didáctico. Un estudio del pasado y futuro de una herramienta de exposición*, Universitat de Barcelona, 2023 [treball final de grau].

GANDIA, E., «El taller de reconstrucció de ceràmica de Paterna», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1931, 1, p. 18-20.

GÓMEZ, M., *Cerámica medieval española*, Barcelona, 1924.

GONZÁLEZ, M., «Cerámica medieval de Paterna I. Vasijas decoradas con óxidos de cobre y manganeso», *Cerámica Industrial y Artística*, Barcelona, 1933, 24, p. 289-296.

GONZÁLEZ, M., «La exposición retrospectiva del Rat-Penat», *Impresiones*, València, 16 de juliol de 1908, p. 173-174.

GONZÁLEZ, M., *Cerámica del Levante Español*, 3 vol., Barcelona, 1944-1952.

GONZÁLEZ, E., *La cerámica baixmedieval decorada en verd i manganès a Catalunya. Un estat de la qüestió*, Barcelona, 2000.

GRACIA, F., «La depuración del personal del Museo Arqueológico de Barcelona y del Servicio de Investigaciones Arqueológicas después de la Guerra Civil (1939-1941)», *Pyrenae*, Barcelona, 2002, 33-34, p. 303-343.

GRACIA, F., *La construcción de una identidad nacional. Arqueología, patrimonio y nacionalismo en Cataluña (1850-1939)*, Barcelona, 2018.

GUARDIA, M.; LORÉS, I., *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp, 2013.

JIMENO, V., «Los graffiti de la portada norte de la iglesia de san Juan de Bohí (Alta Ribagorza, Lleida)», *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 2022, 34, p. 13-36.

JUNTA DE MUSEUS, «La publicació del Butlletí dels Museus d'Art», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, 1931, 1, p. 3.

KÜHNEL, E., «Keramik von Paterna», *Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen*, Berlín, 1925, 46, p. 37-40.

KÜHNEL, E., «La ceràmica de Paterna», *Gaseta de les Arts*, Barcelona, 01/05/1926, 48, p. 1-4.

LO RAT PENAT, *Exposició de art retrospectiu: Seda de objectes*, València, 1908 [catàleg d'exposició].

MARCH, E., *Els museus d'art de Barcelona des de la Dictadura de Primo de Rivera fins a la proclamació de l'Estat català: 1923-1934. La consolidació d'un model museogràfic*, 2 vol., Universitat de Barcelona, 2006 [tesi doctoral inèdita].

MARCH, E., *Els museus d'art i arqueologia de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*, Barcelona, 2011.

MARTÍ, J.; PASCUAL, J., «La investigación sobre cerámica bajomedieval valenciana, relectura de una bibliografía centenaria», PADILLA, J.I.; VILA, J.M. (coord.), *Cerámica medieval i post-medieval. Circuits productius i seqüències culturals*, Barcelona, 1998, p. 133-144.

MARTÍNEZ, J.; DE SCALS, J., *Cerámica del Museo Municipal de Valencia*, València, 1962.

MATEOS, S., *El Noè del patrimoni artístic català. Joaquim Folch i Torres durant la Guerra Civil*, Barcelona, 2022.

McSWEENEY, A., *The Green and the Brown: A Study of Paterna Ceramics in Mudéjar Spain*, 2 vol., University of London, 2012 [tesi doctoral inèdita].

McSWEENEY, A., «Rethinking the borders of Islamic art: Paterna ceramics from the fourteenth century to today», GOVANTES-EDWARDS, D. J. (ed.), *Archaeology, Politics and Islamicate*

Cultural Heritage in Europe. Monographs in Islamic Archaeology, Bristol, 2022, p. 67-81.

MESQUIDA, M., *Las Ollerías de Paterna. Tecnología y Producción*, Paterna, 2001.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales 1948-49 (Extractos)*, Madrid, 1951.

MUÑOZ, J., *Vicente Gómez Novella. 1871-1956*, València, 2015 [tesi doctoral inèdita].

OLIVAR, M., *La ceràmica trescentista a Aragó, Catalunya i València*, Barcelona, 1952 (Monumenta Cataloniae, VIII).

OSMA, G., *Apuntes Sobre Cerámica Morisca. Textos y Documentos Valencianos*, 3 vol., Madrid, 1906-1909.

PAGÈS, M., «Emili Gandia i l'operació de "salvament" (1919-1923) de la pintura romànica catalana», BURCH, J. et al., *Emili Gandia i la conservació del patrimoni cultural a la Catalunya de començament del segle XX*, Barcelona, 2015, p. 119-167.

PIJOAN, J., «New Data on Hispano-Moresque Ceramics», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, 1923, XLIII, 245, p. 76-77, p. 79-81.

PUIG, J., «Els temes de la ceràmica de Paterna en el claustre de l'Estany», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1921-1926, p. 120-122.

RAFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*, 3 vol., Barcelona, 1951-1954.

RAY, A., *Spanish Pottery 1248-1898: with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2000.

ROIG, V.M., «Algunes notes sobre els inicis del Cercle de Belles Arts de València i la seua activitat en el segle XIX», *Ars Longa: cuadernos de arte*, València, 1997, 7-8, p. 239-245.

ROVIRA, J., «El complot de Bosch Gimpera i Alberto del Castillo per fer caure Joaquim Folch i Torres. Deu mesos trepidants en la història de la cultura catalana (desembre de 1925-octubre de 1926)», *La dècada prodigiosa 1914-1924. L'arqueologia catalana, un instrument vertebrador al servei de la Mancomunitat de Catalunya*, Barcelona, 2015, p. 144-192.

SÁNCHEZ, S., *La col·lecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909-1921): un*

somni d'art hispànic frustrat, 2 vol., Universitat de Barcelona, 2020 [tesi doctoral inèdita].

SERRA, N., «La ceràmica en verde y negro: Los orígenes de una tradición historiográfica», *Índice Histórico Español*, Barcelona, 2021, 134, p. 211-235.

TACHARD, P., *Catalogue des anciennes faïences hispano-mauresques, plat important a reflets métalliques, en faïences de Manisses, XIVe siècle, composant la collection de M. Paul Tachard*, París, 1912.

VAN DE PUT, A., «An inquiry into some Armorial Pieces of Hispano Moresque Ware», *The Magazine of Art*, Londres, 1903, 27, p. 346-357.

VELASCO, A., «L'antiquària Maria Esclasans (1875-1947) i el comerç d'art antic a Barcelona», BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Agents del mercat artístic i col·leccionistes: Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [i altres], 2017, p. 181-229.

VELASCO, A., «Maria Esclasans i Batet», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (dir.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=159, 22/11/2024.

VELASCO, A., «Josep Costa Ferrer (1876-1971), antiquari i agent del mercat de l'art entre Barcelona i Palma», BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus* 2023, Bellaterra-Sitges, 2024, p. 167-250.

VELASCO, A., «Joaquim Folch i Torres, agent del mercat de l'art i assessor de col·leccionistes», MATEOS, S.; VELASCO, A. (ed.), *Joaquim Folch i Torres, noves visions*, Bellaterra [i altres], 2025, p. 181-255.

VIDAL, M., *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991.

VIDAL, M., «Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic», BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra [i altres], 2007, p. 191-221.

La biblioteca i la col·lecció gràfica sobre indumentària d'Agustí Massana i Pujol a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Santi Barjau



L'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) custodia la col·lecció de llibres, dibuixos i gravats sobre indumentària aplegats per Agustí Massana i llegats a la ciutat de Barcelona per disposició testamentària. Simplificant-ho molt, podríem dir que aquest conjunt documental va ser una de les col·leccions fundacionals de l'AHCB, però en realitat tot és una mica més complex, com ara veurem.¹

Agustí Massana i Pujol (Barcelona, 1855 – Esplugues de Llobregat, 1921) va ser un personatge voluntàriament discret, tot i que ha donat lloc a alguns aplecs d'anècdotes curioses o divertides.² En canvi, no hi ha gaire imatges seves: segons sembla³ només n'existeix una fotografia, publicada inicialment a la revista *D'Ací i D'Allà*,⁴ que coincideix amb les diferents descripcions d'aquest home, permanentment malalt. També és ell qui apareix en un dibuix, atribuïble a Édouard Henrich, que el mostra en la seva faceta d'*amateur* i col·leccionista (fig. 1). I ell mateix també es fa representar, pel desconegut M. Dalmau, a la processó dels «màrtirs de la Independència» (participants del Complot de l'Ascensió del 1809 i executats per les tropes napoleòniques, un dels quals va ser el seu parent Joan Massana), amb motiu de la seva sepultura a la catedral de Barcelona, un segle més tard. Un altre retrat, basat segurament en la fotografia, ocupa una cara de la medalla d'or de la Biblioteca Massana, obra d'Eduard Ausió que es conserva, amb els seus encunyys, a la Casa de l'Ardiaca (fig. 2). I a l'Arxiu també es troba el bust que li va fer Enric Clarasó, potser també post mortem,⁵ que presideix la sala on es

1. Abans de res, volia expressar el meu agraïment a tot el personal de la Casa de l'Ardiaca que, al llarg d'un segle, ha tingut cura d'aquest llegat; en especial a Elisa Regueiro, Mónica Callejón, Àngels Solà i Inés Nieto. També a Gemma Griñó de la Peña, de l'Escola Massana; Laura Nieto i Marta Bilbeny, de l'Ateneu Barcelonès; Josep Capsir, del Museu del Disseny; Rafael Torrella de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, i, pels seus comentaris tècnics, a Rossend Casanovas, Aitor Quiney i Albert Domènech.

2. VIGIL, M., «El pastelero Massana», *Barcelona de nuevo*, Editorial Barna, Barcelona, 1958, p. 32-35; BALDELLÓ, F. de

P., «Agustí Massana», *Petites biografies de grans barcelonins*, Tobella, Barcelona, 1965, p. 157-174.

3. PERMANYER, L., «Perfil de aquel Massana de la Escola Massana», *La Vanguardia, Vivir en Barcelona*, 16/01/2000, p. 6.

4. «Crònica catalana», *D'Ací i D'Allà*, 10/1921, VIII, 10, 46, p. 794.

5. COLL, I., *Enric Clarasó, escultor*, Centaure Groc, Barcelona, 2021, p. 160.



Fig. 1. Atribuit a Édouard Henrich. *Retrat d'Agustí Massana com a col·leccionista*, c. 1910. Guaix. Fons Agustí Massana, AHCB.



Fig. 2. Eduard Ausió. *Encunys i Medalla d'or de la Biblioteca Massana*, c. 1928. AHCB.



Fig. 3. Instal·lació de la Biblioteca Massana a la Sala Massana. Casa de l'Ardia, Barcelona.

guarda bona part de la seva donació i que li està dedicada (fig. 3). Diguem, de passada, que Agustí Massana no està honorat amb cap carrer a la ciutat de Barcelona, potser considerant que ja estava prou reconegut amb el nom de l'Escola que va contribuir a fundar (si bé, el 1997, es va donar el seu nom a un espai d'exposicions al Poble Espanyol, inaugurat amb una mostra de Josep Guinovart).

El futur col·leccionista era fill únic de l'adroguer i pastisser Agustí Massana i Riera, que des d'uns orígens humils a Berga es va arribar a convertir en un dels homes més rics de Barcelona, gràcies a la seva botiga del carrer de Ferran, i de Maria del Pilar Pujol i Baucis, de la família propietària de la fàbrica d'Esplugues coneguda com La Rajoleta i que va subministrar la ceràmica de molts edificis modernistes. Home tímid i de mala salut, conegut com Agustinet, no va prendre el relleu del seu pare a la botiga (que va passar a uns empleats) i es va recloure a casa seva, a la rambla del Centre o de Caputxins, 9 (ara La Rambla, 66), a cura d'unes monges de la Nativitat (darderes) que també l'assistien com a bibliotecàries, sobretot la popular *germana Roseta*, Rosa Paré Rovira,⁶ i concentrat en el seu *hobby*, el coneixement de la història de la indumentària, que va donar com a resultat la col·lecció que comento aquí.

Malgrat aquesta vida retreta, va ser un personatge popular a la Barcelona del seu temps, de tal manera que a la seva mort la premsa avisa que sobre ell: «es contenen anècdotes, algunes verídiques i altres fantasiades, molt pintoresques».⁷ Moltes

6. *La Vanguardia*, 10/02/1929, p. 2.

7. «Don Agustí Massana i Pujol. La seva deixa a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 22/08/1921, p. 4 [ed. vespre].

d'aquestes anècdotes, potser apòcrifes, es van publicar al setmanari *Papitu*, i, en menor mesura, a *L'Esquella de la Torratxa*.⁸

Breument, dues de les més recordades expliquen que l'Ajuntament de Barcelona havia fet una emissió de títols de deute i el dia del pagament dels interessos només s'hi va presentar Agustí Massana, ja que havia comprat tota l'emissió municipal, en considerar-la més fiable que els bancs o les caixes, «perquè eren de fusta i aquesta sol corcar-se» (s'explica en diverses versions, més o menys coincidents),⁹ o bé que assistia a les representacions del Liceu, situat davant de casa seva i que era l'únic lleure que se li coneixia, però que a causa de la seva salut delicada abandonava puntualment després del primer acte...

Agustí Massana va poder desplegar les seves aficions i establir els diversos llegats gràcies a una fortuna familiar que va saber incrementar. La mort dels seus pares, el 1897 i el 1899,¹⁰ el va deixar com a únic hereu d'uns béns notables, que generalment no es quantifiquen¹¹ però que un text satíric de *L'Esquella de la Torratxa* valora en cinquanta-dos milions de pessetes, que el convertiria en la tercera fortuna de la ciutat, darrere dels marquesos de Comillas i de Marianao.¹² Encara una anècdota ens parla de les seves habilitats financeres: es diu que el pare el va enviar de viatge a París, perquè conegués món (potser entorn de l'Exposició Universal de 1889?) amb una quantitat de diners que no va arribar a gastar, sinó que va incrementar en trobar un creditor de l'empresa familiar a qui va obligar a pagar el deute (una altra versió afirma que ho va guanyar fent negocis, potser a la Borsa parisenca).¹³

Malgrat el caràcter retret i solitari de Massana Pujol, algunes referències de premsa ens permeten matisar aquesta imatge, ja que el mostren vinculat a l'Ateneu Barcelonès, al qual pertanyia des de 1881. Quan tenia trenta-vuit anys apareix integrat a la secció de belles arts com a vicesecretari, sota la presidència del pintor Ramon Martí Alsina (1893-1894),¹⁴ i en va ser vocal de biblioteca en els períodes de Ramon Casas (1899) i Lluís Labarta (1909).¹⁵ Entorn de la seva seixantena, és esmentat durant alguns anys com a bibliotecari de l'entitat, per exemple en la Junta Directiva presidida per Domènech i Montaner, el 1912, i encara el 1917.¹⁶ Imagino que, per la seva afició

8. «En Massana o'l mercader de Barcelona», *Papitu*, 14/04/1909, II, 21, p. 331; J.M., «Els tres amos», *Papitu*, 28/04/1909, II, 23, p. 368; «De la terra», *Papitu*, 16/02/1910, III, 64, p. 100; «La mitja pesseta d'en Massana», *Papitu*, 23/02/1910, III, 65, p. 123; «El senyor Agustí», *L'Esquella de la Torratxa*, 26/08/1921, XLIII, 2.216, p. 564.

9. «Vers la gran Barcelona moderna», *La Veu de Catalunya*, 11/1929, p. 2 [número extraordinari, ed. vespre].

10. *El Diluvio*, 28/12/1897, p. 7 [ed. matí]; *La Publicidad*, 16/10/1899, p. 1 [ed. matí].

11. Massana «tenia fama d'ésser una de les principals fortunes de Barcelona malgrat la seva modesta apariència», segons *La Veu de Catalunya*, 18/08/1921, p. 6 (ed. vespre).

12. OLIVA, F., «El “barri xinès” que jo he vist», *L'Esquella de la Torratxa*, 12/07/1929, LIII, 2.611, p. 429; «El senyor Agustí», *cit. supra*, n. 8. Tot i que existeix un individu anomenat Agustí Massana Miret (polític reformista, comerciant i propietari a Cuba), que pel seu nom ens pot dur a confusió, crec possible que fos el nostre biografiat qui adquireix un automòbil Fiat «con carrocería torpedo 15-20 H.P., 4 cilindros, último modelo» (*La Vanguardia*,

8/07/1912, p. 2), qui sap si per tal de desplaçar-se més fàcilment a la seva torre d'Esplugues.

13. BALDELLÓ, *cit. supra*, n. 2, p. 161. Podria ser Agustí Massana Pujol, que ja tenia 38 anys (o el seu pare) qui l'any 1893 feia un préstec de 250.000 pessetes a l'Ajuntament de Barcelona: *La Vanguardia*, 7/01/1893, p. 3; *La Vanguardia*, 11/01/1893, p. 2.

14. *La Publicidad*, 25/06/1893, p. 3. En va ser vicepresident en l'etapa de Josep Amargós (1894-1895): *Acta de la sesión pública celebrada en el Ateneo Barcelonés el día 24 de noviembre de 1894*, Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, Barcelona, 1894, p. 6.

15. *La Veu de Catalunya*, 26/05/1899, p. 2 [ed. matí]; *La Veu de Catalunya*, 4/06/1909, p. 2 [ed. vespre], (al costat d'altres vocals com Jaume Pahissa, Josep Pascó, Pere Domènech i Enric Catà); també va ocupar altres càrrecs en els mandats de Vicenç Artigas (1910), Pere Domènech (1912) o Gaietà Cornet (1917).

16. *La Vanguardia*, 6/07/1912, p. 3; *Butlletí de l'Ateneu Barcelonès*, 10-12/1917, III, 12, p. I.

a la bibliofília, aquesta devia ser una ocupació on es trobava còmode i on va poder adquirir alguns llibres propers a la seva especialitat. Segons una carta conservada a l'AHCB, l'any 1915 el dibuixant Gaietà Cornet li agraeix l'adquisició per a la Biblioteca de l'Ateneu d'un llibre del dibuixant anglès Arthur Rackham (segurament *L'oeuvre de Arthur Rackham*, editat el 1913 per Hachette de París, amb 44 obres reproduïdes a tot color amb quadricromia).¹⁷ L'Ateneu també es va beneficiar de la generositat pòstuma de Massana amb un llegat de 5.000 pessetes «per a foment de la biblioteca». ¹⁸ Entre altres càrrecs públics, Massana també és esmentat com a vocal suplent de la Societat Catalana General de Crèdit.¹⁹

Formació de la col·lecció

Malgrat l'existència d'abundants relats anecdòtics sobre Agustí Massana, no hi ha gaire dades que ens facin conèixer l'origen i la formació de la seva col·lecció gràfica i bibliogràfica d'indumentària, tampoc no ens han arribat imatges fotogràfiques de la seva instal·lació. El primer director de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Agustí Duran i Sanpere, després de dir que «Don Agustín Massana tiene pocos capítulos en su biografía»,²⁰ suggereix que el jove Massana s'hi va aficionar tot veient els fulls de rengle amb soldats uniformats, que es feien servir a la pastisseria paterna per decorar les capses de sorpresa, i també atret pel pas de la processó de Corpus pel carrer de Ferran, davant la botiga, com ho faria entendre el títol del seu primer catàleg, no localitzat: «Llista dels meus llibres sobre soldats i processons». Aviat va ampliar l'abast de la col·lecció, com relata Duran i Sanpere: «No era sols l'evolució del vestit el que interessava al senyor Massana, sinó la legislació sumptuària, la tècnica i història de les arts relacionades amb la decoració, l'heràldica, el cerimonial, les relacions de festes sumptuoses o populars, les armes, l'art litúrgic, l'arqueologia i història dels objectes d'ornamentació i, en general, totes aquelles matèries que entraven en les articulacions de la gran biblioteca que sobre els mateixos temes havia reunit a Berlín el baró de Lipperheide.» (fig. 4)²¹ Franz Joseph von Lipperheide (1838-1906) no només va ser col·leccionista, sinó que també va escriure obres sobre la història de la indumentària i va ser editor de les revistes *Die Modenwelt* i *Blätter für Kostümkunde*. La Biblioteca Massana posseeix algunes de les seves produccions i, en especial, el catàleg de la col·lecció Lipperheide, convertit en un instrument de referència sobre aquesta temàtica tan especialitzada. Un altre referent per a Agustí Massana va ser la Société de l'Histoire du Costume, creada el 1907 amb seu a París, de la qual era membre (un dels pocs estrangers i l'únic espanyol) i en rebia les publicacions.

17. AHCB, fons Agustí Massana, 5D12, Correspondència (aquest fons conserva un conjunt de correspondència inèdita, formada per una seixantena de cartes, a més de factures i diverses notes i esborranys sobre història de la indumentària). Gaietà Cornet també va ser bibliotecari de l'Ateneu (*La Vanguardia*, 1/06/1914, p. 2).

18. *Ateneu Barcelonès, Sessió Pública Oficial celebrada el 3 d'abril de 1923*, A. López Llausàs impressor, Barcelona, 1923, p. 7-8; «Don Agustí Massana i Pujol. La seva deixa a Barcelona», *cit. supra*, n. 7: «També “deixa” una quantitat a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, la qual anys enrere ell havia organitzat, essent vocal bibliotecari de la Junta Directiva.»

19. *La Publicidad*, 4/03/1894, p. 2. Massana també apareix com un dels firmants d'una petició per a la reforma de la Rambla: en aquella ocasió es demanava concentrar la circulació de vehicles pel tronc central, de manera que s'hi poguessin fer unes voreres més amples (*La Publicidad*, 30/05/1912, p. 2).

20. DURÁN Y SANPERE, A., *La Casa del Arcediano y el Archivo Histórico de la Ciudad*, Barcelona, [1 d'octubre] 1928, p. 66 (Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros, XV).

21. Citat a «Reportatges barcelonins. La fundació Massana», *La Veu de Catalunya*, 19/09/1929, p. 7 [ed. matí].



Fig. 4. Augustus Welby Pugin. *Glossary of ecclesiastical ornament and costume, compiled from ancient authorities and examples*, Bernard Quaritch, Londres, 1868.

No em consta que Massana hagués arribat a escriure cap text sobre la història del vestit, tot i que entre els seus papers es conserven nombroses notes soltes, fruit del buidatge de la bibliografia, amb les quals es pot reconstruir un índex temàtic, basat en el catàleg de Lipperheide.²² Malauradament, desconec el procés concret de formació de la col·lecció per part d'Agustí Massana. Hem de suposar que hi va tenir algun paper el veïnatge amb la Llibreria d'Àlvar Verdaguer, situada dues cases més enllà del seu domicili i on hi havia una celebrada tertúlia a la qual Massana acudia regularment. Hi devia comprar edicions locals i potser també hi encarregava altres obres foranes. Segons els documents conservats a l'Arxiu, també tenia relació amb altres establiments barcelonins, com el de Modest Teixidor (Hijos de José Teixidor y cia., del carrer de Fontanella, 10: una carta ens fa saber que el 1909 li ofereixen un àlbum sobre indumentària del Japó); la Librería Universal de Pablo Schneider, a la Rambla de Catalunya, 54; o la Librería Internacional de Germán Schulze, al carrer de Ferran, 57. A través d'aquests comerciants, o per altres vies, també contacta amb diversos llibreters estrangers, com els francesos Émile Levy-Librairie Centrale des Beaux-Arts i Librairie Henri Leclerc, tots dos de París; els alemanys A. Bielefeld (Liebermann & Cie.), de Karlsruhe (al qual escriu en francès, tot i que sabia l'alemany); l'editor Martin Oldenbourg (de qui rep el butlletí de subscripció de la monografia d'Adolph Menzel: *Die Armée Friedrichs des Großen in ihrer Uniformen...*), i Ernst Wasmuth, tots dos de Berlín; així com també els anglesos The Goldsmiths & Silversmiths Company Ltd. i Bo.t of George Rowney & Comp.y, de Londres. Segurament això només és una petita part, conservada per atzar. A la Casa de l'Ardiaca, per fortuna, també es conserven els catàlegs de 210 llibreters, sobretot parisencs i d'altres ciutats franceses, però també de Brussel·les, Ginebra, La Haia, Londres, Edimburg, Roma, Florència, Nàpols, Dresden, Viena, Porto, Sevilla..., ben bé des de 1878, alguns dels quals amb anotacions seves.

Pel que fa a l'origen remot dels documents aplegats, alguns gravats porten al revers el nom del col·leccionista F.A. Maglin (del qual hi ha obres també al British Museum de Londres, la National Gallery de Washington, el Metropolitan Museum de Nova York, el J. Paul Getty Museum de Los Angeles, etc.). Desconec si Massana va adquirir obres procedents d'altres col·leccions desmembrades.

Gràcies als papers conservats a l'AHCB es pot deduir que els successors del vell Massana al capdavant de l'establiment del carrer Ferran (Iglesias y Bartomeus i, més tard, Iglesias y Bernabé) gestionaven algunes compres o importacions de llibres des de l'estranger; també hi va tenir algun paper el representant de la botiga a París des de l'època de Massana pare, Paul Guénot, de qui es conserven algunes cartes afectuoses adreçades a Agustí Massana, a qui anomena *Mon bon Agustinet* o *Mon cher Noy*.²³

A través d'aquests proveïdors, Agustí Massana adquireix els llibres, gravats solts o en àlbums i també dibuixos que formarien part de la seva biblioteca. No entraré a parlar-ne amb detall, a causa del gran nombre d'exemplars, i també perquè, al llarg dels anys, els gravats i dibuixos s'han diluït en les col·leccions gràfiques de l'Arxiu, tot i que actualment estan en procés d'identificació per tal de tornar a aplegar els diferents documents del llegat Massana. Sense ànim d'exhaustivitat, algunes xifres mostren la

²². AHCB, Fons Agustí Massana, 5D12, Manuscrits i notes.

²³. Paul Guénot va morir el 1913 als 78 anys –hauria nascut el 1835–, segons l'esquela que anuncia les misses organitzades per Agustí Massana en record seu: *La Vanguardia*, 24/10/1913, p. 2.

riquesa i varietat dels materials que Agustí Massana va recollir i donar a la ciutat de Barcelona: el dibuixant i escenògraf Lluís Labarta, que es va fer càrrec de catalogar el llegat, esmenta, en un article de *La Vanguardia*, les 1.600 obres (uns 4.000 volums) i «algunos miles de grabados, sin incluir las colecciones de postales, que es numerosísima, la mayoría de indumentaria militar»; també posa el focus en l'abundant material de tema napoleònic, i lamenta que Massana «Recogió, sin duda, menos de lo que hubiera podido coleccionar de nuestros artistas», ja que només hi ha alguns dibuixos de Josep-Lluís Pellicer, Eusebi Planas, Francesc Soler i Rovirosa o Joan-Francesc Chia.²⁴ Esperem que, un cop acabada la catalogació en curs, es podrà afinar una mica més l'abast quantitatiu del fons, per al qual seran útils els diferents instruments de descripció de l'època, entre els quals l'inventari d'una norantena de carteres originals; un registre de gravats, amb 113 entrades o una llista de postals, amb unes 260 col·leccions.

Soldats i processons, i més coses

El conjunt de llibres aplegats per Agustí Massana és extens i qualsevol aproximació serà, per força, parcial. De tota manera, per tal de donar una idea dels interessos del col·leccionista, intentaré donar una mostra prou variada i espero que significativa.

Entre els llibres més antics (que porten els primers números del catàleg de la biblioteca), es compten les obres de Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Magd. de D. Phelippe quarto, rey de las Españas y del nuevo mundo*, editat a Madrid el 1666; de Johannes Braun, *Bagede kohanim id est, vestitus sacerdotum hebraeorum*, Amsterdam, 1698; de Tommaso Maria Mamachi, *De' costumi de' primitivi cristiani libri tre*, Roma, 1753-1754, o d'André Cornelis Lens, *Le Costume des peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, Dresden, 1785 (tot i que n'hi ha alguns encara més antics, com el llibre de Jacques Francquart: *Pompa funebris optimi potentissimiq. principis Alberti Pii, Archiducis Austriae*, de 1623). A l'altra banda, hi ha obres coetànies de Massana, com el recordatori de la cavalcada del 500 aniversari de la Universitat de Leipzig, *Der Historische Festzug anlässlich der Jubelfeier des 500 jährigen Bestehens des Universität zu Leipzig*, amb dibuixos d'Erich Gruner (1909), que la Libreria Universal de Pablo Schneider ofería al col·leccionista aquell mateix any.

Pel que fa a la resta de tipologies, les podem enquadrar en les categories de dibuixos, gravats i diferents tipus d'impresos, fotografies, etc. La col·lecció de dibuixos, com comentava Lluís Labarta, inclou treballs de Josep-Lluís Pellicer (uniformes de funcionaris municipals), Eusebi Planas (Tres Tombs) o Joan-Francesc Chia (figurins per a l'obra de teatre *Pacto Infernal*, de 1878). També hi ha alguns dibuixos més antics, dels segles XVII i XVIII o algunes curiositats, com un àlbum amb indumentària i costums equatorians, o un curiós cerimonial de Setmana Santa a la catedral de Barcelona, amb dibuixos i textos de gran ingenuïtat, firmats amb les inicials J.M.V.B. Potser de la mateixa mà, la col·lecció inclou sis dibuixos, en llargues tires de paper (reaprofitant documents de

24. LABARTA, L., «El legado Massana», *La Vanguardia*, 19/08/1922, p. 14. Vegeu també: DURAN I SANPERE, A., «Arxiu Històric. Memòria de la formació i estat actual de la biblioteca», *Gaceta municipal de Barcelona*, 17/08/1922,

IX, 7, p. 106-110; «Agustí Massana i Pujol», *Ajuntament de Barcelona, Comissió de Cultura. Llegats i donacions a la Ciutat de Barcelona per obres de cultura*, Barcelona, Henrich i c., 1922, p. 72-74.



Fig. 5. Édouard Henrich. *Cuadro sinóptico de las fuerzas de policía y vigilancia en Barcelona*, c. 1910. Guaix. Fons Agustí Massana, AHCB.

comptabilitat del segle XVIII) amb les diferents festes celebrades a Barcelona per a una rebuda reial, segurament a Ferran VII, on es representen desfilades pel passeig de l'Esplanada, les aigües del Port, etc.

Un conjunt notable són els dibuixos que Agustí Massana encarrega directament a alguns artistes dels quals no he trobat altres referències. M. Dalmau, amb un dibuix simple i descriptiu, representa la processó de Corpus (en 40 fulls), la translació dels herois de la Guerra del Francès (en 36 fulls) i la processó de les Santes de Mataró (16 fulls). Per la seva banda, Édouard Henrich representa, amb intensitat expressiva, la processó de la Bona Mort, que desfilava el Dimecres de Cendra entre els temples de Sant Felip Neri i de la Mercè (13 dibuixos, més alguns altres amb detalls de la celebració). El mateix Henrich elabora unes sèries d'uniformes de Mossos d'Esquadra, militars, canonges, catedràtics..., inclòs un curiós «quadre sinòptic» de les forces d'ordre públic, entre els quals un «policia secreta» (fig. 5). Els també desconeguts Llopis i H. Ricó firmen algunes postals dibuixades amb uniformes de guàrdies urbans, soldats, personatges del carrer... Desconec en quines condicions Massana encarrega o obté aquests dibuixos, que il·lustren alguns esdeveniments dels quals no devia tenir cap més imatge de referència.

La col·lecció de gravats disposa d'un gran nombre de fulls de rengle i altres representacions d'uniformes militars. Els més antics, segurament catalans, són treballs xilogràfics populars, de final del XVIII o principis del XIX, però sobretot hi ha un gran nombre de reculls més o menys oficials de diversos exèrcits, especialment el francès, en menor mesura l'austrohongarès (*Adjustierungswandtafeln*, per Camillo Righetti) i, amb molta menys quantitat, els exèrcits rus, belga, britànic, dels regnes alemanys, dels estats pontificis i de l'imperi otomà. També hi està ben representat l'exèrcit espanyol (amb col·leccions de postals i cromos). Un apartat destacat és el de tema napoleònic, amb alguns reculls espectaculars sobre la coronació de l'Emperador, el 1804, com *Le Sacre de S.M. l'Empereur Napoléon* i el *Récueil des décorations exécutées dans l'église de Notre-Dame* (fig. 6), projectades per Percier i Fontaine, o la *Description de la toilette présentée a Sa Majesté l'Impératrice-reine et du berceau offert a S.M. le Roi de Rome*,



Fig. 6. Charles Percier i Pierre Fontaine, *Récueil des décorations exécutées dans l'église de Notre-Dame...*, Leblanc, París, 1807.

del 1811, a més de diversos uniformes de l'exèrcit imperial, entre els quals destaquen els gravats eqüestres de Victor Adam.

Abunden igualment els gravats religiosos, amb còpies de les portes del baptisteri de Florència de Ghiberti; còpies de les pintures de Polidoro da Caravaggio; gravats de l'escala de la vida; representació de processons amb motiu de coronacions o visites com la Màscara Reial de Carles IV en visitar Barcelona el 1802... Massana també va col·leccionar el *Voyage pour l'Éternité*, de Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), amb els textos en castellà, editat per l'estamper Nicolau Roca.

Un apartat important el formen els figurins procedents de revistes de modes, des dels més antics, de 1799, extrets del *Journal des Luxus und der Moden*, de Weimar, però la sèrie més regular comença amb el *Petit Courrier des Dames*, amb exemplars de 1826-1834 i, sobretot, a partir de 1840 i ben bé fins a 1901, s'hi pot seguir l'evolució de la moda, especialment femenina però també masculina i infantil; també hi trobem algunes mostres de disfresses. Es tracta de més de cinquanta títols, la majoria francesos, però també alguns d'anglesos i italians, junt amb una desena d'espanyols (1843-1854 i 1871-1903). Destaquen els treballs firmats per dones com les germanes Colin (Heloïse Leloir, Anaïs Toudouze i Laure Noël). També hi ha reculls d'indumentària civil, tant europeus dels diferents països –inclosos catalans–, com ara turcs, americans i d'altres indrets. No hi falten tampoc documents de l'Extrem Orient, especialment xinesos i japonesos.



Fig. 7. *Singing Girls* [retrat de grup de dones japoneses], 1870-1880. Albúmina acolorida. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Completen la col·lecció altres tipologies molt variades d'impresos: retallables, vistes panoràmiques desplegable, alguns cartells, cromos (molts d'ells amb uniformes de soldats), etc. També hi ha alguns mapes, però en realitat hi són perquè provenen d'un atlas que mostrava al revers de la cartografia dels països els uniformes dels respectius exèrcits. Una part de la col·lecció estava formada per fotografies, que de la Casa de l'Ardia van passar a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, on ara es conserven (fig. 7).²⁵

La Biblioteca en vida d'Agustí Massana

La seva col·lecció era oberta a tota mena de consultes i era molt visitada per historiadors, sacerdots, gent del teatre i persones interessades, en general, en la indumen-

25. Algunes fonts esmenten també l'existència de felicitacions nadalenques, que van ser exposades al Centre Excursionista de Catalunya: *La Publicitat*, 27/12/1929, p. 4, i unes figuretes de fang dels consellers de Barcelona: DURAN Y SANPERE, A., «Los antiguos "Consellers" de Barcelona. Notas para su iconografía, II y último», *Barcelona Attraction*, 11/1929, XIX, 221, p. 342. L'Escola Massana ens

fa saber que conserven uns discos de gramòfon que es podrien atribuir al donant. Malgrat tenir interès per la indumentària, Agustí Massana no va sentir la necessitat de col·leccionar vestits ni complements (excepte un petit nombre de peces que formen part del llegat), però tampoc nines, ni retrats o altres pintures que podrien documentar aquesta temàtica.

tària. La premsa explica, per exemple, que l'artista Dionís Baixeras hi va acudir per tal de documentar-se per a les pintures de la sala d'actes del Seminari, reformada per l'arquitecte Bernardí Martorell.²⁶ En una altra ocasió, els models recollits per Massana van servir per a una representació d'una obra de teatre de Pitarra, *La Dida*, de 1872, en un Cicle Històric de la Comèdia Catalana, organitzat el 1915 per la revista *El Teatre Català*.²⁷ Els escenògrafs Maurici Vilumara, Salvador Alarma o Oleguer Junyent acudien sovint a fer consultes a la Biblioteca²⁸ i, gràcies a la correspondència conservada, sabem que també n'havien estat usuaris altres dramaturgs, com ara Adrià Gual o Ambrosi Carrion; especialistes en la història del teatre, com Marc-Jesús Bertran, que hi va anar a documentar-se per escriure un article a la revista *Forma*;²⁹ o artistes com Francesc Labarta, fill de Lluís Labarta amb qui el devia unir una bona amistat.³⁰

Diverses cites a la premsa ens permeten conèixer l'ambient i els usuaris de la Biblioteca Massana: «Tots els nostres artistes, pintors, escenògrafs, dibuixants, arquitectes, comedians, etc., la consultaven seguidament. Quan s'acostava la temporada del Carnestoltes hi sovintejaven les visites de senyores i de joves, per a triar-se el model del vestit amb el qual difressar-se.»³¹

«Cuando vivía el señor Agustinet, como le llamaba todo el mundo, su biblioteca estaba siempre abierta para cuantos necesitaban consultarla. Cualquier individuo que lo deseaba, le bastaba con dirigirse al señor Masana aunque no lo conociese y el señor Massana le daba una tarjeta suya o simplemente le autorizaba para visitarla. / Y el que llegaba a la casa de la Rambla, donde vivía el señor Massana, se encontraba con unas amabilísimas hermanas que cuidaban de aquella mansión que le abrían de par en par las puertas de la biblioteca y las librerías.»³²

«La mayor parte de visitas que recibía en su reducido piso, eran de personas que estaban más o menos relacionadas con la indumentaria, actores, modistas y algunos sacerdotes, que deseaban consultar su colección de libros que, repartidos por todas partes, y no precisamente en estanterías, de éstas habían pocas, sino apilados encima de los muebles y en los rincones, ocupaban toda la casa. Pero él sabía de memoria dónde se hallaban cada uno de ellos. Era frecuente oírle decir, cuando alguien le pedía tal o cual libro: «Lo encontrará usted en la despensa, a mano izquierda entrando; o en el comedor, en el segundo de los cajones del armario; o en el dormitorio de la parte de la Rambla, o en el de la parte central. Y, en ocasiones, los visitantes que acudían por primera vez y pedían un libro, observaban cómo, muy atento, les

26. CASELLAS, R., «Una pintura mural den Dionís Baixeras», *La Veu de Catalunya*, 3/12/1904, p. 1-2 [ed. mitjanit]. Baixeras també va consultar altres fonts, com la biblioteca del Cercle Artístic de Sant Lluc i les obres que es mostraven a l'*Exposició d'Art Antich* de 1902. Segons PRAT, P., «Dionís Baixeras a les Galeries Laietanes», *El Matí*, 22/01/1930, p. 7, l'artista va estar «sis mesos consultant llibres i gravats a la biblioteca Massana» abans de començar a pintar la decoració del Seminari.

27. *El Teatre Català*, 17/04/1915, IV, 164, p. 261.

28. FERRER BITTINI, R., «Páginas catalanas», *Diario de la Marina, periódico oficial del apostadero de La Habana*, 22/09/1921, p. 3 (ed. matí).

29. BERTRAN, M.-J., «Pintes litúrgiques i amatòries», *Forma*, 1907, II, p. 68: «En la selecta i espléndida biblioteca particular del meu distingit i bon amic don Agustí Massana, quals zel i competencia indiscutible han conseguit aplegar a Barcelona una de les coleccions d'obres de consulta mes riques i notables d'Europa, he vist, reproduïts exquisidament, els exemplars de qu'he parlat y'ls de que tinc de parlar.»

30. AHCB, fons Agustí Massana, 5D12, Correspondència.

31. «Don Agustí Massana i Pujol. La seva deixa a Barcelona», *cit. supra*, n. 7.

32 «La biblioteca Massana», *El Noticiero Universal*, 8/04/1924, p. 3.

entregaba otro distinto, y cuando le decían, extrañados, que no era aquél el que habían solicitado, les contestaba, siempre con una amabilidad exquisita: “Ya sé, pero he querido ver cómo trata usted los libros, y si vuelve las hojas con cuidado, antes de prestarle éste que me pide”.»³³

«Al llegar Carnaval, era cuando más frecuentada era la biblioteca del señor Massana. Acudían allí señoras para ver cómo disfrazarían a sus niños; señoritas que disponíanse a ir a un asalto. Y el dueño, mostraba amabilísimo los libros que suponía era lo que deseaban consultar, aunque sabiendo de antemano que sacarían lo del negro del sermón. La mayoría no acertaba a ver lo necesario para documentarse, en un grabado antiguo.»³⁴

De fet, ja mort Massana i amb la biblioteca instal·lada a l'Ardiaca, la periodista María Luz Morales ens fa saber que «La biblioteca Massana, sobre indumentaria, es consultadísima, sobre todo, por las mujeres.»³⁵

El llegat

Agustí Massana Pujol va morir a la torre familiar d'Esplugues, el 17 d'agost de 1921. Havia fet testament dos anys abans, davant del notari Manuel Borràs de Palau.³⁶ Els beneficiats per l'herència, «que tots són de la família», segons *La Veu de Catalunya*³⁷ –més exactament, cosins– es van emportar el gruix de la fortuna del *senyor Agustinet*, un cop descomptades diferents partides per a entitats culturals i assistencials: en lloc preferent les 800.000 pessetes per a les fundacions culturals barcelonines que després detallaré, però també els diners llegats a l'Ateneu Barcelonès, igual que a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, i unes altres deixes per a obres religioses i assistencials, tant a Barcelona: «a l'església de la seva parròquia de Sant Jaume, a les dues cases de les Germanetes dels Pobres i a la dels Pares de Sant Joan de Déu, a la Casa de les Germanes Darderes (que l'havien cuidat, dia i nit, durant més de vint anys) i a l'Hospital de la Santa Creu»,³⁸ com també a la ciutat de Berga, per a les Germanetes dels Pobres, la casa d'Empar de nenes orfes i l'hospital de la població, a més d'un Premi a la Virtut que encara ara es concedeix, durant les festes patronals de santa Eulàlia de Mèrida.³⁹

33. BORDA, F., «La Escuela Massana, salvaguarda de los oficios artísticos», *Destino*, 9/04/1960, XXIV, 1.183, p. 34-35. Altres textos testimonien com Massana reclamava als lectors que tinguessin cura dels llibres que consultaven.

34. LABARTA, L., «Massana y su biblioteca», *La Vanguardia*, 26/08/1921, p. 7.

35. MORALES, M.L., «¿Qué leen los barceloneses?», *La Vanguardia*, 27/01/1935, p. 11.

36. Arxiu Històric de *Protocolos de Barcelona*, notari Manuel Borràs de Palau, *Tomo cuarto del protocolo general de instrumentos públicos*, 1-X-1919/31-XII-1919, f. 3.431-3.450 (AHPB 1.431/90).

37. *La Veu de Catalunya*, 22/08/1921, p. 4 [ed. vespre]. Entre els hereus es compten els Milà (a través de Carme Camps i Pujol, mare de Josep M. Milà i Camps, primer comte de Montseny, que va heretar d'Agustí Massana

la finca d'Esplugues de Llobregat on encara ara viu una família que ha donat membres destacats com l'arquitecte Alfonso Milà i els dissenyadors Miguel i Leopoldo o, en una altra generació, els presentadors Mercedes i Lorenzo Milà); els Molino (la seva cosina Concha Mateus Massana i l'espòs Pablo del Molino, establerts a Castella, el fill dels quals, Pablo del Molino Mateus, va fundar l'Editorial Molino, segurament amb el capital heretat); els Montorcí Massana i els Blanxart Massana, més vinculats a Berga, i altres cosins descendents de la branca dels Pujol i Baucis: Josep Pujol i Colom, Pau Pujol i Vilà o Rita Monjo i Pujol.

38. *Cit. supra*, n. 37.

39 *La Veu de Catalunya*, 15/09/1921, p. 11 [ed. vespre]: també assenyala que havia donat diners per comprar l'or utilitzat en la corona per a la Mare de Déu de Queralet, el 1916.

Com va comentar Santiago Rusiñol a través del seu avatar *Xarau*, en el seu personal glossari de *L'Esquella de la Torratxa*, Massana va ser el cas curiós d'«un milionari creient, profundament clerical, i que, no obstant, no ho deixà tot al clero!»⁴⁰

Els marmessors que van tenir cura dels llegats eren o bé cosins d'Agustí Massana (Josep M. Milà i Camps, Pau Pujol i Vilà) o bé estaven vinculats amb la pastisseria (el majorista Josep Bernabé Matamala i Josep Pagès Isern, soci de Pagès y Rocafort, successors de Massana, que mor el 1926), als quals també s'afegeix l'advocat Lluís Serrahima (succeït més tard per Maurici Serrahima Camín).

El llegat barceloní, a més dels llibres, dibuixos i gravats (valorats algun cop en 500.000 pessetes),⁴¹ constava d'unes deixes econòmiques que sumaven 800.000 pessetes: 50.000 per a la instal·lació de la biblioteca i 50.000 més per al seu increment (cosa que va fer que el 1929 ja es parlés de 5.000 llibres i 5.000 gravats); 200.000 pessetes per dotar uns premis quadriennals sobre indumentària o iconografia, i 500.000 pessetes per a la creació d'una escola d'arts sumptuàries, la coneguda Escola Massana.

Per tal de gestionar aquests llegats fets a l'Ajuntament de Barcelona, Massana va establir unes fundacions regides per un patronat, la Junta del qual estaria formada per l'alcalde, dos regidors de la comissió de Cultura, i els presidents de quatre entitats culturals barcelonines, que els marmessors van concretar en la Junta de Museus, la Secció Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, l'Ateneu Barcelonès i el Foment de les Arts Decoratives. Un primer pas va ser la catalogació de la Biblioteca, que es va dur a terme entre desembre de 1921 i maig de 1923, sota la direcció de Lluís Labarta, per part de les bibliotecàries Marta Muntaner, Rosa Gili i Maria Vergé que, segons la premsa, «han fet el pacientíssim treball de la catalogació dels volums. El catàleg manuscrit i molt ben rel·ligat l'ha remès al senyor Duran, de l'Arxiu.»⁴²

La presentació pública va tenir lloc el 19 de maig de 1923, quan els marmessors (Josep M. Milà i Camps, Maurici Serrahima, Josep Pagès i Pau Pujol) fan el lliurament solemne de la deixa a l'alcalde de Barcelona, Ferran Fabra i Puig, marquès d'Alella. L'acte, celebrat a la Casa de la Ciutat, va consistir en l'entrega al director de l'Arxiu Històric, Agustí Duran i Sanpere, de les vuitanta caixes que contenien els quatre milers de volums ja catalogats; mentre que el director dels Museus, Joaquim Folch i Torres, va rebre un petit lot de peces d'indumentària.⁴³ Al mateix temps, el dipositari o caixer municipal, Ramir Hortet Cisteré, es feia càrrec de la part comptable de l'herència que arribava, naturalment, en forma de títols de Deute Municipal.

40. XARAU [SANTIAGO RUSIÑOL], «Glossari. El senyor Masana», *L'Esquella de la Torratxa*, 26/08/1921, XLIII, 2.216, p. 570. El testament detalla diferents partides, amb quantitats que oscil·len entre les 5.000 i les 50.000 pessetes, per a ornaments destinats a la parròquia d'Esplugues, per als Salesians del carrer Rocafort, per als asils de Sant Joan de Déu i de Sant Rafael a Les Corts, per a la Junta Provincial de Protecció de Menors o per a l'alberg de Sant Antoni, a més de 100.000 pessetes per a les conferències de Sant Vicenç de Paül o 250.000 per a la comunitat de les germanes Darderes, a més de partides específiques, vitalícies, per a la germana Roseta i per a una altra de les cuidadores de Massana, la germana Tereseta (Teresa Pecanins).

41. AHCB, fons Fundació Massana, FI-10, 1/1: Actes de la Junta del Patronat Massana, sessió del 26 de setembre de 1931.

42. «El patrici Agustí Massana i Pujol», *La Veu de Catalunya*, 19/05/1923, p. 6 [ed. vespre]. Aquest catàleg no ha estat localitzat.

43. *Cit. supra*, n. 42, «Un ric vestit de senyora, de "reps", de seda florejada, faldilla i gipó; manegots; guants i es-carpins, estil català; dues riquíssimes casulles i fragments d'una capa pluvial, amb brodats de l'estil del frontal de Sant Jordi.» Agraïxo a Josep Capsir, del Museu del Disseny de Barcelona, les dades i imatges sobre els fragments de brodat.

Una altra peça del llegat era la institució del Premi Massana, per a obres sobre indumentària o iconografia de Catalunya anteriors a l'any 1855 (data del naixement d'Agustí Massana), que en la primera edició, de 1930, va recaure en el treball *Els retaulles de pedra a Catalunya* (publicat a la col·lecció Monumenta Cataloniae) de Duran i Sanpere (malgrat la seva vinculació directa amb el Patronat com a secretari). El premi va tenir una trajectòria més aviat discreta; desconec per quin motiu no s'ha tornat a celebrar des de 1971, després de deu convocatòries –més de la meitat de les quals van ser declarades desertes–, tot i que la idea era que els premis sortissin dels rendiments generats pel fons inicial de 200.000 pessetes.⁴⁴

La tercera institució que es fundava era una «Escola de Belles Arts, aplicada a la Indústria i Arts sumptuaris, per a joves obrers», La Massana per antonomàsia. No faré aquí la història de l'escola ni les vicissituds dels seus emplaçaments; només diré que el fons de 500.000 pessetes, complementat per l'Ajuntament de Barcelona, va permetre que l'escola, organitzada pel Foment de les Arts Decoratives i dirigida per Jaume Busquets, s'instal·lés, el 1929, en un pis de lloguer al carrer d'Avinyó, propietat del marquès de Sagnier; de 1932 a 1935 va trobar el seu lloc natural a la planta baixa de la Casa de l'Ardiaca, on els alumnes podien estar al costat de la biblioteca⁴⁵ i, finalment, en no poder-se instal·lar a la Casa Padellàs, com estava previst, el 1935 es van iniciar les classes a l'antic Hospital de la Santa Creu, on han estat fins a dates recents que s'ha construït un nou edifici per a l'escola.

Pel que fa a la biblioteca pròpiament dita, es va començar a instal·lar a la Casa de l'Ardiaca el 1923, un cop ingressats llibres i estampes. En realitat la presència del Patronat Massana al costat de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona va ser beneficiosa per a les dues entitats, que en els primers anys actuaven de manera independent però coordinada. En efecte, tal com explica Duran i Sanpere a la seva monografia *La Casa del Arcediano y el Archivo Histórico de la Ciudad*: «Como las rentas de las Fundaciones [les 800.000 pessetes del llegat] no hubieran sido suficientes para la construcción de un edificio propio, el Patronato estimó más conveniente hacerse cargo de la terminación de las obras de decoración de la Casa del Arcediano, donde ya estaba instalada la biblioteca, y considerarla como residencia oficial del conjunto de las Fundaciones Massana.» Així, amb les 50.000 pessetes llegades per a instal·lar la Biblioteca Massana, es va encarregar a Santiago Marco, membre del Patronat en tant que

44. El 1934 el Premi Massana va ser declarat desert, tot i que es van adquirir els treballs de Ramon Esquerra, *Orígens del gravat a les terres catalanes*; de Fèlix Domènech Roura, *Indumentària sepulcral a Catalunya: segles XIII a XVI* (manuscrits conservats a AHCB) i un exemplar del tiratge especial, amb els dibuixos acolorits a mà, de l'obra de bibliòfil de Joan Vila, D'Ivori, *Vestits típics d'Espanya*. Es van fer altres convocatòries els anys 1938 (sembla que no es va arribar a fallar), 1947 (desert), 1951 (desert), 1955 (desert), 1957 (es premia *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, de Pere Bohigas), 1961 (el premi va recaure en *Les Majestats catalanes*, de Manuel Trens), 1965 (atorgat a Maria Dolors Mateu Ibars per un estudi iconogràfic sobre sant Vicenç: *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 01-02/1966, XV, 87, p. 24) i 1970-1971 (sense dades). Segons *La Gaceta de las Artes Gráficas*, 11/1929, VII, 11, p. 4, s'hi podien presentar originals «en cualquiera de las lenguas neolatinas, en inglés o en alemán».

45. L'escola es va instal·lar en uns espais de la Casa de l'Ardiaca que, entre 1927 i 1930, havia ocupat de manera problemàtica el Cuerpo de la Nobleza: el periodista Agustí Calvet, Gaziel, demanava el 1929 que l'alcalde (el baró de Viver) i el president de la Diputació (Milà i Camps, un dels marmessors d'Agustí Massana), nobles tots dos, els fessin fora de l'edifici. GAZIEL, «El Archivo Histórico», *La Vanguardia*, 12/04/1929, p. 5; vegeu també un article humorístic de SOLER, J., «El "real Cuerpo de la Nobleza" a l'Estable de l'Ardiaca», *Mirador*, 13/03/1930, II, 59, p. 2.

46. DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 20, p. 66 i 68.

47. AHCB, fons Fundació Massana, FI-10, 1/1: Actes de la Junta del Patronat Massana, sessió del 7 de març de 1928 (llegats Toda i Sagarra); sessió del 19 de juliol de 1929 (llegats López-Picó: fons de *La Revista* i epistolari de Joaquim Folguera); sessió del 17 de gener de 1930 (llegat Serra i Pagès); sessió del 6 de desembre de 1930 (llegat Arlubins).

president del FAD, que dugués a terme «la decoració de las salas del Archivo, cuyas obras habían quedado en suspenso» ja que «todavía se encontraban las paredes sin decorar, y las librerías desmontadas».⁴⁶ Això va comportar alguns efectes col·laterals com per exemple el fet que, en els primers anys, va ser el Patronat Massana (potser degut a la seva personalitat jurídica especial) el que es feia càrrec dels nous ingressos, com les arribades del fons d'Eduard Toda i de Ferran de Sagarra, i també altres de Josep Maria López-Picó, Rossend Serra i Pagès i Joaquim Arubins;⁴⁷ una altra conseqüència va ser que l'especialització exclusiva de l'Arxiu, els temes barcelonins, es va veure complementada per altres temàtiques més universals, si bé aquests documents hi són també com a mostra dels variats interessos de ciutadans de Barcelona que els havien col·leccionat.

De tota manera, la instal·lació va patir encara algun retard: l'abril de 1924 la premsa denunciava que la biblioteca «Hace más de un año que está cerrada al público [...] y no sabemos cuando se abrirá. [...] Seguramente se nos dirá que se está catalogando y ordenando... Por lo visto ello es trabajo de romanos cuando después de más de doce meses no ha podido instalarse ni abrirse al público.»⁴⁸

Finalment, a final de juliol de 1924 (quan escric aquestes línies se'n compleixen cent anys justos), els marmessors d'Agustí Massana van fer lliurament a la ciutat, en la persona de l'alcalde accidental Josep Ponsà, de la biblioteca ja instal·lada a la Casa de l'Ardiaca.⁴⁹ Però tot i que aquella mateixa setmana els alumnes d'unes colònies escolars madrilenyes, de pas per Barcelona, visiten la Biblioteca Massana, i Duran i Sanpere els explica les habituals anècdotes de la vida del donant,⁵⁰ el cas és que per algun motiu, relacionat potser amb les dinàmiques del directori militar de Primo de Rivera, tot indica que l'equipament no es va posar en funcionament fins més tard. El mateix Duran, referint-se tant a la biblioteca com a l'arxiu, escriu que a final de 1924, quan l'edifici va ser declarat Monument Nacional «no era esperada altra cosa sinó la finalització de l'obra restauradora i el poder-ne obrir les portes a la gent estudiosa».⁵¹ I el maig de 1925, la premsa assenyalava que «Con una consignación de 69.804,55 pesetas



Fig. 8. Atribuït a Hermenegild Miralles. *Llibre d'or de la Biblioteca Massana*, 1925. AHCB.

se procederá en breve, a la definitiva y adecuada instalación de los fondos documentales del Archivo Histórico Municipal, para lo cual se verificarán las necesarias obras de adaptación y mueblaje de las salas anexas y vestíbulo de la Biblioteca Massana, de la Sala del Archivo, de la de Lectura, de la Biblioteca de Historia, de la sala Toda y otras.»⁵² Aquesta data coincideix amb la que trobem a l'enquadernació del *Llibre d'or* de la Biblioteca Massana, del qual tractarem tot seguit. Potser el cert és que els llibres i gravats ja es podien consultar, d'una manera o altra, des que van arribar, plenament catalogats, a la Casa de l'Ardiaca. Però la revista *Barcelona Atracción* explica que «Esta Biblioteca fué inaugurada en octubre de 1927»,⁵³ data que coincideix amb la visita que hi va fer Alfons XIII, el 31 d'octubre de 1927, i amb el fet que, des d'aquell moment i ben bé durant un parell d'anys, l'arxiu i la biblioteca Massana (amb els dos noms units per un guió) s'anuncien diàriament a la premsa (com per exemple a *La Veu de Catalunya*), en horari «De deu a una.» Aquest *Llibre d'or*, de 1925 (fig. 8), amb rellegadura probablement d'Hermenegild Miralles, va ser un encàrrec del comte del Montseny, segons Francesc Baldelló,⁵⁴ i la primera signatura datada és la d'Alfons XIII, a la qual s'afegeixen la de Pau Casals o Antoni Tàpies, i s'acaba amb la d'Olof Palme, junt amb la de Francisco Fernández Ordóñez.

Ja per acabar, analitzarem breument la Fundació Massana, la documentació de la qual es conserva en part a l'AHCB (una altra part pertany a l'arxiu de l'escola), on també hi ha una proposta d'exlibris feta per Ismael Smith: un full amb trenta propostes esbossades, a color, i vint dibuixos a llapis, més desenvolupats, tot i que no sembla que s'arribés a aprovar cap d'aquestes marques o exlibris: en els documents només es troba un segell senzill, amb l'escut de Barcelona.

En la primera reunió de 1923, els seus membres van ser l'alcalde Ferran Fabra i Puig, segon marquès d'Alella; els regidors Joaquim M. de Nadal i Estanislau Duran i Reynals, i els representants de les quatre entitats, Joaquim Folch i Torres, Ferran Valls i Taberner, Pere Rahola i Santiago Marco.⁵⁵ L'Escola Massana conserva actes de les reunions del patronat de la fundació fins l'any 1977. Amb l'arribada de l'actual règim polític, se'n van revisar els estatuts per donar-li forma jurídica de fundació pública municipal, però això va afectar només l'escola: «en esta primera etapa ha parecido más conveniente no elaborar unos estatutos conjuntos para la Escuela y la Biblioteca Massana», atès que eren equipaments heterogenis;⁵⁶ els tràmits es van allargar fins que van ser aprovats el 1986.⁵⁷

Agustí Massana encara és un personatge per descobrir, tot i que va ser un col·leccionista força actiu i relativament popular. El conjunt documental i bibliogràfic que va aplegar ha estat sempre a l'abast de la societat, tant al llarg de la seva vida com després de la seva mort, gràcies al llegat fet a la ciutat de Barcelona i que des de fa un segle es custodia a la Casa de l'Ardiaca.

48. «La biblioteca Massana», *cit. supra*, n. 32.

49. *El Diluvio*, 31/07/1924, p. 18; «La Biblioteca Massana», *La Veu de Catalunya*, 31/07/1924, p. 1 [ed. vespre]; *Almanaque Bailly-Baillière*, 1926, p. 182; «La Casa del Arcediano», *Barcelona Atracción*, 09/1924, XIV, 159, p. 10-12

[copiat d'*El Día Gráfico*: diu que «se ha instalado ya digna y noblemente»].

50. *La Vanguardia*, 7/08/1924, p. 6.

51. DURAN I SANPERE, A., «La Casa de l'Ardiaca», *Revista de Catalunya*, 03/1925, II, 9, p. 252.

52. *Diario de Barcelona*, 29/05/1925, p. 22.

53. *Barcelona Atracción*, 04/1936, XXVI, 298, p. 102.

54. BALDELLÓ, *cit. supra*, n. 2, p. 171.

55. CALLEJÓN, M., *El llegat Massana*, estudi inèdit.

56. *Gasetta municipal de Barcelona*, 20/11/1978, 65, 32, p. 645-646.

57. *Gasetta municipal de Barcelona*, 10/12/1986, 73, 31, p. 951.

Les fotografies sardes d'Eduard Toda i altres objectes fotogràfics

Rafel Torrella

Conservador de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona

120

Eduard Toda és un personatge força conegut en el món cultural català per la seva intensa trajectòria cultural, per les seves aportacions a les biblioteques i col·leccions de diverses institucions i per la seva contribució a la protecció de monuments històrics, com el monestir de Poblet –que es reconstruí amb la seva aportació econòmica i tècnica– i el castell d'Escornalbou –que va treure de la ruïna per convertir-lo en la seva casa. No és intenció d'aquest estudi reflexionar sobre la trajectòria cultural del personatge, sinó només fixar-se en la seva faceta fotogràfica, tant com a possible fotògraf com, sobretot, en la recol·lecció de materials fotogràfics que completaven les seves recerques.

La vida pública d'aquest personatge reusenc que va néixer l'any 1855 començà amb els seus estudis de dret a Madrid (es va llicenciar als divuit anys) i l'ingrés a un ministeri de l'Estat. A partir d'aquest fet, el seu destí el dugué a recórrer el món: destinat a la Xina als vint-i-un anys, on va estar entre 1876 i 1882 (vicecònsol espanyol a Macau el 1876, a Hong Kong el 1877 i a Xangai), tornà a Espanya per malalties i residí a Reus entre 1882 i 1884. D'aquesta etapa inicial a la carrera diplomàtica, no es tenen referències que col·leccionés fotografies de l'Extrem Orient.

En aquests dos anys a Reus, entra en contacte amb la gent de la Renaixença, de la mà de Víctor Balaguer, personatge que tindrà una gran presència a la seva vida. De 1884 a 1886 és destinat a Egipte (vicecònsol al Caire), on esdevé el primer egipci català, i que va participar en l'excavació del sepulcre de Sennedjem. Escrigué nombrosos articles i llibres sobre Egipte i acabarà aplegant una col·lecció d'objectes d'aquell país, una part de la qual va anar a raure a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, on es guarda també una interessant col·lecció fotogràfica que ha esdevingut el fons d'imatges d'Eduard Toda més conegut. Aquest fons és consultable avui dia en línia a la Memòria Digital de Catalunya, on es descriu mencionant que: «La col·lecció Fotografies Fons Eduard Toda consta de 156 imatges fetes a Egipte entre 1884 i 1886 aprofitant la destinació de Toda com a diplomàtic en aquell país. A més de les fetes per ell mateix, n'hi ha d'adquirides

121

com a record. Són especialment interessants les imatges que permeten veure la totalitat de peces recollides durant la seva estada a Egipte abans que fossin repartides entre la Biblioteca Museu Balaguer i el Museu Arqueològic de Madrid.»¹

Es pot comprovar la diferent factura de les fotografies fixant-nos bàsicament en la qualitat de les còpies. Hi ha imatges d'estudis professionals, els negatius de les quals són signats per Bonfils, Zangaki o Arnoux, amb vistes arquitectòniques i urbanístiques; d'altres mostren la col·lecció d'objectes que Toda donà al museu vilanoví, fetes, segons la seva memòria, pel fotògraf Josep Saburit Ferrer (1867-?), que aleshores estava treballant com a ajudant del bibliotecari Joan Oliva i va disposar els objectes davant la càmera. N'hi ha, ensems, una bona col·lecció d'autor desconegut que han estat atribuïdes al propi diplomàtic. Si atenem la diferent qualitat tècnica d'aquestes fotografies anònimes, podríem deduir que provenen de mans diverses, algunes de les quals sí podrien haver estat realitzades per Toda, com la vista del seu habitatge o algunes altres fotografies que ja estan realitzades amb negatius de placa seca.

Mentre era vicecònsol a El Caire, el van enviar de comissionat a Sardenya (27-04-1887), on comença a desenvolupar una tasca de recollida de testimonis de la presència espanyola en aquesta illa. Hi resta fins a l'abril de 1889. Torna a Espanya per passar després per altres destins per poc temps i, al novembre de 1889, torna a Càller on romandrà fins a 1893. En aquestes estades, Toda descobreix i estudia la relació catalana amb Sardenya, i s'interessa per aspectes de la llengua, el folklore, els costums i la indumentària. Publica diversos articles sobre el català a l'Alguer: a la seva segona estada el 1888, a la tercera estada el 1889 i a l'abril de 1890. En aquest viatge, Toda es dedicà a activitats diverses, com ara la caça de senglars i cérvols, però la seva missió era trobar notícies que parlessin de la dominació de l'illa per la Corona d'Aragó, encàrrec directe de Víctor Balaguer (aleshores ministre). En la seva primera etapa a l'illa l'any 1887, Toda manté relació literària amb revistes de Catalunya com *La Renaixença* o *L'Esquella de la Torratxa*, i aquesta li dedica, en el número del 25 de juny de 1887, una de les seves conegudes caricatures «Caps de Brot».²

Pocs dies abans, el 16 de juny de 1887, qui llavors era el responsable i bibliotecari del Museu, Joan Oliva i Milà (1858-1911), escrivia a Balaguer:

«Vaig rebre ahir una bella carta del senyor Toda, que m'adverteix, prohibint-me fer-ne menció per ara, que quan tornarà portarà una sèrie de vestits sards per a vestir maniquins, enviant-me una sèrie de fotografies de caps perquè manem esculpir-los i tenir els maniquins a punt per vestir-los tan bon punt arribi i donar una conferència sobre la Sardenya antiga i moderna que, diu, serà més interessant que la que ens va fer sobre Egipte» (traducció de l'autor).³

Comencem aquí, doncs, l'estudi de les fotografies sardes de les quals parla el bibliotecari. És possible que aquestes fotografies fossin les que avui dia es guarden a l'Arxiu

1. CONSORCI DE SERVEIS UNIVERSITARIS DE CATALUNYA, *Memòria Digital de Catalunya*, <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/eduardtoda>, 02/2024

2. *La Esquella de la Torratxa* li dedica uns versos en el seu singular apartat titulat «Caps de Brot» (on es publicaven periòdicament semblances de personatges singulars del món cultural), cosa que indica el reconeixement cap a la seva persona i tasca, tot dient: «Diplomàtic, antiquari,

/ literat, orientalista... / tot ho es y de tot s'ocupa / ab activitat may vista. / Serio y enemich del bombo, / jamay lo sèu temps malgasta; / treballa, té cor y geni: / es un fill de Reus... y basta.» Vegeu *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 25/06/1887, p. 337.

3. BIBLIOTECA MUSEU VÍCTOR BALAGUER, Carta de Joan Oliva a Víctor Balaguer, 16/06/1887, registre 40, signatura 487.

Fotogràfic de Barcelona, incorporades a través de les donacions que Eduard Toda va fer a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Si més no, podrien explicar l'interès de Toda per reunir aquest interessant conjunt de retrats, que mostren la seva preocupació per la influència catalana a l'illa, però també denoten un interès més generalitzat, dins els estudis antropològics i etnogràfics de l'època, per descobrir i catalogar les diferències entre els diversos grups ètnics del món. Mirant uns anys enrere, podem veure que «una de les primeres referències de la utilitat de la fotografia a l'antropologia la trobem en *Manual of Ethnological Inquiry* publicat l'any 1854 per la British Association for the Advancement of Science, on es faciliten un seguit d'instruccions perquè cònsols, polítics, residents i viatgers poguessin recopilar informació d'una manera estandarditzada sobre els diferents tipus racials, mides, usos i costums».⁴ Bé podia el nostre poliglòt personatge conèixer aquests estudis i interessar-se per l'acostament científic a la realitat humana de l'illa.

Des de la seva aparició fins entrat el segle xx, la fotografia es va considerar com un mitjà objectiu i científic, i va esdevenir popular entre els estudiosos com a auxili per a la recerca de coneixements racionals i classificats. Apareix una obsessió per l'inventari, dins les variades disciplines del món científic, que configura la pràctica fotogràfica. Així, la manera de retratar que categoritza l'ésser humà, com ho faria amb monuments o plantes, crea col·leccions etnogràfiques i àlbums antropològics. Sense arribar a l'aplicació estricta dels criteris de fotografia policial que Alphonse Bertillon va establir a França el 1879, la col·lecció reunida per Eduard Toda és un clar exemple del seu interès per la fotografia com a eina de descripció.

La col·lecció de la qual parlem consta de 161 retrats i vistes paisatgístiques de diferents indrets de Sardenya. Són positius a l'albúmina en un estat de conservació dispar, que mostren, d'una banda, l'interès pel paisatge i arquitectura tradicional i, de l'altra, l'interès per la indumentària, aspecte sobre el qual Toda tenia intenció d'explicar, com ja s'ha citat, fins i tot en una conferència al seu retorn a Vilanova.

Els retrats fotogràfics no tenen autor contrastat: si bé respecte a algunes de les fotografies hi havia la hipòtesi que les hauria pogut fer Toda, una mirada més acurada ens mostra que estan realitzades en estudis fotogràfics professionals de l'illa. L'observació dels elements decoratius presents en aquests estudis, que servien per assegurar la immobilitat del personatge a l'hora de ser fotografiat, ens mostra que, com a mínim, hi ha tres decorats diferents: una taula, una cadira i un suport ens permeten agrupar imatges realitzades en el mateix estudi. Queden, això sí, sis retrats que poden ser fets en altres tallers i dos on l'element comú, una cortina, no ofereix prou informació com per poder dir que són del mateix taller.

Segons la investigadora sarda Giulia Aromando,⁵ «la representació de retrats d'*atelier* dins el fons (d'Eduard Toda) anava probablement dirigida a subratllar l'antiga influència catalana en els vestits dels antics regnes de Còrsega i Sardenya [...] la majoria de les fotografies poden ser adjudicades a la professionalitat de Kürner, Lay Rodriguez i Aruj, i es poden datar amb anterioritat a 1880. [...] els retrats constitueixen, doncs,

4. NARANJO, J., «Del registre físic al cultural. Anotacions sobre la interrelació entre la fotografia i l'antropologia», *Temps d'ahir. Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya 1915-1930*, Barcelona, 1994.

5. AROMANDO, G., *Per una storia dell'identità visuale in Sardegna: l'immaginario fotografico tra il 1860 e il 1911*, Càller, 2020, p. 149-154 [tesi doctoral].



Fig. 1. Luigi Kürner (atelier). Retrat femení, c. 1875



Fig. 2. Agostino Lay Rodriguez. Dona jove amb vestit festiu de Logudoro, c. 1870

prototips per reconstruir un tipus popular “mig” que fes de model per a la realització dels maniquins» (traducció de l'autor).

Els fotògrafs anomenats suara tenen importància dins la geografia fotogràfica de finals del segle XIX a Sardenya i l'observació dels elements decoratius presents als retrats ens permet aventurar unes autories:

Un grup d'imatges amb la presència d'una balustrada com a element decoratiu podrien ser de l'estudi d'Eugenio Aruj (Càller, 1839-1878), si es comparen amb altres retrats d'aquest estudi presents en col·leccions sardes, on trobem també la presència del singular element decoratiu en ubicació obliqua. Aruj era un especialista en la tècnica de la panotípia sobre vidre o tela, a l'oli i a la miniatura, i va ser importador a l'illa del format «Carte de Visite» patentat per Disderi a França el 1854.

Luigi Kürner, fotògraf alemany que arribà a Sàsser el 1875, es va especialitzar en els retrats amb vestit sard, a partir dels quals es poden atribuir les cromolitografies de la *Galleria di Costumi Sardi* per al setmanari *Il Buonomore* publicades el 19 de gener de 1878.⁶ Si observem el teló de fons de les imatges, coincideix amb el que Aromando li atribueix i, si observem el moble que acompanya els personatges en altres retrats (fig. 1), coincideix també amb el de la fotografia de Kürner.⁷ Tenint present aquests elements, tindriem tretze retrats fotogràfics de la col·lecció d'Eduard Toda realitzats a l'esmentat estudi.

6. AROMANDO, G., cit. supra, n. 5, p. 434.

7. AROMANDO, G., cit. supra, n. 5, p. 342.

Agostino Lay Rodriguez podria signar quatre retrats femenins del conjunt de fotografies de la col·lecció. La investigadora Giulia Aromando⁸ li atribueix el retrat d'una noia jove asseguda (fig. 2) i aporta a més informació sobre la tipologia de la indumentària, tot assenyalant-la com a *dona jove amb vestit festiu del Logudor*, i la data cap al 1870. Altre cop és un element decoratiu, en aquest cas la cadira, el que ens permet atribuir quatre retrats al mateix fotògraf.

Finalment, queda la magnífica sèrie de retrats d'homes: són trenta-set retrats de pagesos amb barretina (fig. 3), fets de mig cos, amb un fons neutre i on es podria observar un interès més accentuat per subratllar les característiques antropològiques o físiques que culturals o d'indumentària. Una qüestió interessant és que, al dors de la fotografia a l'albúmina, hi ha escrit el nom del personatge retratat, cosa que ens permet conèixer la seva identitat i intentar establir, a través de la localització geogràfica dels cognoms, la seva procedència. No tenim constància de qui fou el fotògraf, però sembla impensable que Toda realitzés aquesta sèrie de retrats.

La contemplació dels magnífics retrats dels pagesos amb barretina ens fa pensar en la sèrie *Caps d'Estudi* que el fotògraf Josep Esquirol va realitzar dels pescadors de l'Escala i que ha estat referent del que després s'ha anomenat retrat psicològic: un acostament proper i amb gran definició, allunyant el retratat de qualsevol context, i cercant l'actitud natural dels models, lluny de l'artificiositat del retrat d'estudi. La singularitat de la sèrie de Sardenya és que fou realitzada cap als anys 1880, unes quantes dècades abans que Esquirol fes els seus *Caps*.

Queden dos elements importants en la col·lecció etnogràfica: són dos plafons d'un format proper als 80 × 60 cm, el primer dels quals porta escrit el títol de *Tipus de les viles de l'illa de Sardenya* i conté setze fotografies a l'albúmina de personatges, tot barrejant el retrat de mig cos, la figura sencera, diferents elements decoratius i, fins i tot, un grup familiar. El segon plafó conté els retrats de cinc personatges amb barret, una fotografia de grup i cinc vistes de poblacions de l'illa. La presència d'aquests plafons sobta dins de la col·lecció i permet tornar a la carta que el bibliotecari de Vilanova, Joan Oliva, envià a Víctor Balaguer, on explica que Toda vol fer una conferència sobre la indumentària sarda. Si això s'hagués realitzat, els plafons podrien servir com a acompanyament visual a les paraules del conferenciant.

En l'àmbit del retrat, també hi ha un petit mostrari de retrats de grup: una desena de fotografies que van des del retrat familiar (quatre imatges) al retrat del grup de caçadors abans o després de la batuda, o els seminaristes o mossens de l'illa. Una de les fotografies està dedicada per Eduard Toda a «D. Miquel de Arcayne», potser un dels personatges que participà en la cacera que es mostra en la imatge.

Els paisatges de Sardenya

Encetem un nou capítol per veure un altre conjunt de fotografies, moltes de les quals d'una qualitat tècnica no professional, amb les quals podríem aventurar-nos a assenyal·lar l'autoria d'Eduard Toda. Del total de setanta-vuit fotografies que responen a aquest

8. AROMANDO, G., cit. supra, n. 5, p. 348.



Fig. 3. Autor desconegut. Giovanni Bellu, c. 1875

capítol, trobarem quatre grups diferenciats: les possibles fotografies de Toda serien un volum incert, però correspondrien a còpies a l'albúmina sense suport secundari; un segon volum correspon a les vuit còpies enganxades en cartró amb la llegenda i la data escrita al dors, la qual cosa ens fa saber que pertanyen a la població de Carloforte i a les dates de 1888 i 1890; hi ha tres fotografies a l'albúmina sobre paper tintat de rosa (fig. 4), adherides a un suport secundari amb ornamentació daurada, que corresponen a la ciutat d'Oristany, però de les quals tampoc ens consta l'autor; Càller apareix representada en tres fotografies amb suport secundari orlat amb tinta blava i amb el nom al capçal, i en aquest cas amb l'autoria identificada: es tracta de Perfetto Samonati (1826-1893), un dels primers a operar a Càller i que conclou la seva activitat cap al 1870,⁹ la qual cosa ens proporciona la datació màxima de les fotografies; i, finalment, queda la fotografia del *Pont sobre el Flumendosa*, feta per Achille Parnicich, fotògraf

9. AROMANDO, G., cit. supra, n. 5, p. 498

d'Oristany, una albúmina muntada en suport secundari amb ornamentació i identificació textual en tinta negra. Parnicich fou retratista i fotògraf d'obres d'art¹⁰ a mitjans del segle XIX, sense disposar encara d'una datació determinada sobre la seva activitat.

Aquesta interessant col·lecció fotogràfica va restar sense cap investigació fins que l'any 2010 l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona es posà en contacte amb l'Arxiu de Tradicions de l'Alguer, on un grup d'investigadors estava estudiant la presència d'Eduard Toda a l'illa i la repercussió de la seva acció en el coneixement de la realitat sarda a Catalunya. Joan Armangué, professor de la Universitat de Càller i membre de l'Arxiu de Tradicions de l'Alguer, inicià una investigació sobre les fotografies i, acompanyat per l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, dugué a terme un seguit de xerrades. El 9 de desembre de 2010 va realitzar una conferència al Consolat Italià de Madrid, en aquesta ocasió acompanyat de Luca Scala, expresident de l'Associació de Sards a Espanya, i Jordi Serchs, aleshores director de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, amb el títol de «La Sardegna di Edoardo Toda y Güell, viceconsole spagnolo a Cagliari: 1887-1893. Racconto del suo tumultuoso passaggio in Sardegna in parole ed in immagini», on es projectaren les fotografies de l'arxiu. A la notícia que aparegué al periòdic *Alguer.cat El diari de l'Alguer*, es comenta que «mentre viatjava per tot Sardenya, Toda fotografiava paisatges, persones, monuments, vestits tradicionals. Un conjunt de més de 150 fotos, fetes entre els anys 1887-1893, que avui es troben guardades a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona».¹¹ L'11 d'abril de 2011, el Museu de Reus Salvador Vilaseca va organitzar la conferència «La Sardenya d'Eduard Toda. Arxiu fotogràfic (1887-1893)», a càrrec novament de Joan Armangué Herrero, tot aclarint que: «En el decurs de la conferència es projectaran cent cinquanta imatges de paisatges, viles, monuments i personatges de l'illa de Sardenya, dels darrers anys del segle XIX, obtingudes pel diplomàtic, escriptor i historiador reusenc [...] mentre fou vicecònsol espanyol a Càller.»¹² Així, en el text d'informació d'aquesta conferència, es parlava de les fotografies «obtingudes» per Toda. Posteriorment, el 9 de novembre de 2011, Armangué va realitzar una darrera conferència a la seu de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, presentant a la ciutat comtal la seva recerca sobre el fons fotogràfic d'Eduard Toda conservat al mateix centre.¹³ Algunes de les fotografies apareixen publicades també al catàleg editat amb motiu de l'exposició del Museu de Reus, l'octubre de 2016, *Eduard Toda i Güell (1855-1941): de Reus al món*, amb coordinació de Jaume Massó i Carballido, on també figura un article de Joan Armangué titulat «Eduard Toda a Càller (estiu de 1887).»¹⁴

Eduard Toda va recollir un molt abundós fons bibliogràfic que va acabar repartit en diverses institucions i realitzà importants donacions a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona en diverses aportacions entre els anys 1920-1930. Dins el conjunt de llibres, consten diversos volums amb una importància significativa quan s'estudia la

10. AROMANDO, G., cit. supra, n. 5, p. 478.

11. ALGUER.CAT EL DIARI DE L'ALGUER, *L'Alguer-Madrid: Eduard Toda i Güell*, <http://cat.alguer.it/noticies/n.php?id=37107>, 15/01/2024: «Amb l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, des de fa més d'un any, l'Arxiu de Tradicions de l'Alguer està portant endavant una estreta col·laboració científica per a l'estudi del fons Toda. Durant l'acte, després de les ponències, es projectaran per primera vegada públicament les fotos alguereses i sardes del Toda.»

12. AJUNTAMENT DE REUS, *Conferència "La Sardenya d'Eduard Toda. Arxiu fotogràfic (1887-1893)"*.

13. ARMANGUÉ, J., «Fons fotogràfic: Eduard Toda i Sardenya», Barcelona, 2011 [conferència].

14. MASSÓ, J., (coor.), *Eduard Toda i Güell (1855-1941): de Reus al món*, Reus, 2016 [catàleg d'exposició].



Fig. 4. Autor desconegut. Oristany. Vista panoràmica, c. 1875

incorporació de la fotografia als volums editats.¹⁵ Llibres amb retrats a l'albúmina que acompanyen breus biografies o llibres amb còpies a l'albúmina amb representacions urbanes formen part del conjunt de materials editats abans de l'aparició dels processos fotomecànics que permetrien la fàcil incorporació de la imatge en el text i, per tant, conformen un tipus de producte fotogràfic singular.

Els llibres amb fotografies formen part de l'evolució del mitjà fotogràfic des dels seus inicis. Els primers es van realitzar a Anglaterra i, per les característiques dels sistemes d'impressió del moment, l'afegit de les fotografies al llibre es produïa amb l'adhesió de còpies fotogràfiques a les pàgines. De fet, el més antic reconegut com a llibre amb fotografies és el que Anna Atkins va realitzar l'any 1843 amb el títol de *Photographs of British Algae. Cyanotype impressions*, del qual es va fer un nombre limitat d'exemplars. Més conegut és el llibre editat en fascicles l'any 1844 per William Fox Talbot, *The pencil of nature*. El conjunt era de vint-i-quatre fascicles amb un text breu per a cadascun, on semblava fer una descripció de les possibilitats de reproducció de la realitat del nou procés tècnic del negatiu i positiu en paper.

Si ens acostem a la realitat catalana, la primera publicació amb fotografies seria l'*Album Fotográfico. Primera Serie. Cataluña. Obra destinada á dar á conocer las bellezas monumentales y pintorescas mas notables de este Principado en grandes*

¹⁵. Alguns d'aquests volums es van traspasar a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, mentre s'està resolent el traspàs de la resta de llibres amb fotografies originals adherides.

láminas daguerreotipadas en papel superfino. Por Mr. Franck y acompañadas de texto explicativo por D. Santiago Ángel Saura, editat pel mateix taller del fotògraf francès Franck, conegut retratista, el 1852. La realització de fascicles sembla, doncs, la millor fórmula per a la difusió de les fotografies en publicacions, com ho certifica el fet que el següent projecte a Barcelona fou la sèrie de fascicles amb text i fotografia que l'any 1872 va iniciar F.J. Álvarez amb el seu *Album fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona, con su correspondiente descripción*, que va anar apareixent periòdicament fins a completar una primera sèrie de vint-i-cinc fascicles¹⁶ i continuà l'agost de 1874 amb una segona sèrie dedicada a edificis més moderns.¹⁷

Si retornem a la voluntat de retratar els personatges, ja sigui amb interès etnogràfic o com a forma de classificació enciclopèdica dels elements importants de la societat occidental, trobarem també diverses col·leccions realitzades amb l'opció de fascicles: el mateix inventor del revolucionari format de retrat conegut com *Carte de Visite*, André Adolphe Eugène Disdéri, va editar entre 1860 i 1862 una col·lecció que es podia aplegar en volums amb el nom de *Galerie des contemporains*, o un col·laborador seu, Pierre Petit, va realitzar el 1861 la *Galerie des hommes du jour*, acompanyant també la fotografia adherida en una làmina impresa amb motius al·legòrics al personatge representat. L'any 1863 el mateix Franck inicia la sèrie *Corps Législatif Session de 1863 à 1869*, que constarà de les imatges de 280 polítics en format 7 × 10, adherides en un full de paper rígid. El conjunt va anar acompanyat finalment per una fotografia mosaic, seguint l'invent de Disdéri patentat l'any 1857.¹⁸

Un nou exemple el trobem amb la *Galerie contemporaine, littéraire, artistique*, publicació mensual editada entre 1876 i 1885 amb biografies dels retratats i fotografies fetes per Nadar, Carjat, Pirou o Goupil, en aquest cas reproduïdes amb la tècnica de la *photoglyptie* o *woodburytype*. Aquesta tècnica, que representa un acostament a la reproducció mecànica de la imatge, generava unes imatges de to continu (a diferència dels processos estrictament fotomecànics) amb un lleuger relleu (que les acosta al procés fotogràfic del carbó). Al darrer quart del segle XIX, va ser un procés molt usat per a produir llibres de retrats amb imatges de qualitat. La febre per aquest tipus d'edicions il·lustrades amb fotografies originals és creixent en el darrer terç del segle XIX, amb una qualitat que va en augment a mesura que els procediments fotogràfics progressen.

¹⁶. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 12/11/1873, p. 11295: «Veinte y cinco entregas se han publicado de la obra que con el título de "Album fotográfico de los monumentos y edificios mas notables que existen en Barcelona" ha dado á luz don Francisco Javier Alvarez. A cada entrega acompaña una escelente fotografia por la cual puede formarse cabal idea del conjunto de una construccion ó del detalle que en la lámina está representado. Junto con los edificios antiguos se ven algunos de los que mas modernamente se han construido en Barcelona y entre ellos la Universidad nueva. El testo contiene datos y noticias que pueden ser de interés siempre que se trate de conocer la historia de los monumentos descritos.»

¹⁷. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26/08/1874, p. 7954: «D. Francisco Javier Alvarez que ha publicado con el título "Album fotográfico de los monumentos y edificios mas notables de Barcelona" una obra en la que se reproducen

por el indicado sistema los mas interesantes de esta capital, ha comenzado á dar á luz una segunda parte en la cual irán apareciendo los edificios particulares mas notables levantados en la ciudad antigua y en el Ensanche. Cada entrega constará de una lámina fotográfica en fólío, reproduccion directa del natural, ya del conjunto de la casa, ya de algun importante detalle.»

¹⁸. THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, *Mosaic: The Imperial Court of Napoleon III*, 20/01/2024: «The mosaic cards offered visual catalogues of the luminaries of a profession or social group in a single photograph. [...] This image was produced by cutting hundreds of figures photographed by Disdéri away from their backgrounds, mounting the likenesses on a single sheet, photographing that collage, and printing it on 6 × 9 cm cards.»

¹⁹. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 28/12/1875, p. 13680.

En l'àmbit nacional, caldria considerar les làmines il·lustrades que va realitzar Leopoldo Rovira l'any 1869 (que descriurem més avall) o els fascicles coneguts amb el nom de *El Consultor del Rey Don Alfonso XII*, que ja el desembre de 1875 apareixen referenciats a la premsa: «En breve dará á luz la acreditada casa editorial de don Eusebio Riera de esta ciudad una obra que llevará el título de “El consultor del Rey D. Alfonso XII” y estará dedicada a S.M. En ella se darán á conocer los mas notables personajes que existen en la actualidad en España, comenzando por los de la Real familia y siguiendo los altos funcionarios del Estado, aristocracia, episcopado, generales de mar y tierra y hombres importantes en la política, en la prensa, en las ciencias, artes, agricultura, industria y comercio. En la redacción de la espresada obra tomarán parte varias personas, algunas de ellas muy conocidas en el mundo de las letras, bajo la dirección de un escritor distinguido y que ocupa hoy un elevado destino. La obra que anunciamos será, pues, una especie de diccionario de hombres contemporáneos españoles, comprendiéndose por lo mismo en seguida la utilidad que habrá de prestar.»¹⁹ No serà fins al setembre de 1876 que apareixerà el primer quadern de la primera secció d'aquesta obra, editada per Eusebio Riera, sembla que amb el «deseo de S.M. el Rey de que se publicara una obra que diera á conocer los hombres mas eminentes y notables de España, los que más se distinguen por sus talentos y por su laboriosidad, los que mas trabajan por los adelantos morales y materiales de la nacion. El Sr. Chamorro, acreditado por obras de esta naturaleza, ha emprendido la que anunciamos con grande aliento, con un plan verdaderamente grandioso, como es estraordinariamente lujosa la ejecución. La obra constará de diez secciones y cada una de ellas de 40 á 50 entregas, en folio, de esmerada impresión y con láminas fotografiadas».²⁰ Les notícies que es publiquen a la premsa permeten fer un seguiment de com van apareixent els fascicles d'aquesta ingent obra, si més no fins al novembre de 1879, quan es notifica la publicació del quadern número 13.²¹

Fins i tot l'àmbit eclesiàstic va tenir un puntual seguiment biogràfic l'any 1879 en un volum titulat *El Episcopado Español. Galería biográfica-fotográfica de los esclarecidos Prelados que han gobernado las diócesis de España en los últimos años del glorioso pontificado de Pio IX*, que contenia 643 pàgines impreses, amb el retrat de Pius IX i de tots els prelatos espanyols.²²

Un any després s'inicia la magnífica *Galería artística de pintores españoles contemporáneos dados á conocer por sus obras, su retrato y biografía*, on es pretenia divulgar les obres dels artistes i s'aprofitava per acompanyar-les amb un retrat. Ho explicava

20. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 02/10/ 1876, p. 10901.

21. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 08/11/1879, p. 12906: «Se ha publicado el cuaderno 13.º de *El Consultor del Rey D. Alfonso XII*, publicado bajo la dirección de D. Pedro Chamorro Martin. Este cuaderno contiene los retratos litografiados de la archiduquesa de Austria D.ª Maria Cristina, de D. Francisco María de Borbon, hijo mayor del infante D. Enrique, y de la infanta D.ª Cristina de Borbon.»

22. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 02/02/1879, p. 1429: «El Episcopado Español. Galería biográfica-fotográfica de los esclarecidos Prelados que han gobernado las diócesis de España en los últimos años del glorioso pontificado de Pio IX. / Obra monumental dedicada á Ntro. Smo. Padre el inmortal Pio IX. / Con censura y aprobación de la autori-

dad eclesiástica. / Esta importantísima publicación católica, que con éxito lisonjero ha sido aceptada por el público desde la aparición de la primera entrega, consta de un tomo en folio de 643 páginas impresas á dos tintas, en rico papel vitela y hermosísimo tipo de letra. / Acompañan el texto 24 láminas fotográficas que contienen además del retrato de Pio IX, las de todos los prelatos españoles, y grabado sobre una plancha de oro el precioso autógrafo que el gloriosísimo Pontífice se dignó estampar al frente de la obra al aceptar la dedicatoria de la misma. / Ilustran además el texto elegantísimas viñetas alegóricas debidas á nuestros primeros dibujantes, y los sellos particulares de todos los prelatos juntamente con los escudos de las ciudades donde estos tienen sus sillas pastorales.»



Fig. 5. Leopoldo Rovira. *Práxedes Mateo Sagasta. Ministre de la Governació*, a: *Galería de los Representantes de la Nación de 1869*

L'afany d'Eduard Toda per realitzar una gran col·lecció d'objectes i llibres es barreja en un cert moment amb un interès pels retrats de personatges, seguint potser el camí iniciat amb la col·lecció antropològica i etnogràfica de retrats de personatges sards. En el fons que Toda va cedir a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, trobem dues petites col·leccions de retrats fotogràfics d'àmbit estatal, amb còpies a l'albúmina adherides a làmines orlades de format foli, i altres publicacions enquadernades.

En el primer cas, es tracta de la *Galería de los Representantes de la Nación de 1869* (fig. 5) i, en el segon, també del mateix any, de la *Minoría Republicana de las Cortes Constituyentes de 1869*. Ambdues col·leccions tenen fotografies a l'albúmina realitzades per Leopoldo Rovira Deloupy, fotògraf nascut a Montpeller cap a l'any 1833 i mort a Barcelona el 1895,²⁴ el taller del qual estava entre 1862 i 1869 a Barcelona, a la Rambla del Centre, 37, i que va rebre un cert seguiment de la premsa barcelonina amb motiu de les sèries suara esmentades. El 15 d'abril de 1869, la premsa explicava que «El conocido fotógrafo barcelonés D. Leopoldo Rovira se encuentra en Madrid y ha empezado los trabajos para publicar un album con todos los retratos de los diputados de las Constituyentes.»²⁵ Sembla evident, doncs, que la idea dels retrats era poder

23. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 07/05/1880, p. 5427.

25. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 15/04/1869, p. 3683.

24. FOTCONNEXIÓ, *Directorí Clifford*, <https://www.fotconnexio.org/projectes/directori-clifford/>, 05/2024.

completar un àlbum amb tots els diputats de les Corts, a manera com Disdéri havia realitzat a França uns anys abans. Les làmines amb les fotografies es venien, dos mesos després, al Bazar de los Andaluces: «En el Bazar de los Andaluces, sito en la plaza Nacional, hemos visto expuesta una colección de retratos fotográficos de los señores diputados de las Cortes Constituyentes, sacados con habilidad por el conocido fotógrafo de esta capital señor Rovira, que como saben nuestros lectores pasó á Madrid á tomarlos, previa la vénia de los interesados. A juzgar por las fisonomias de los que mas conocidos son en esta capital, la semejanza con sus originales es notable.»²⁶ Rovira va intentar treure més profit de les fotografies realitzades als diputats venent també reproduccions en gran format dels mateixos retrats.²⁷ Al fons d'Eduard Toda hi figuren quaranta-quatre làmines amb retrats de la «Galeria» i trenta làmines amb retrats de la «Minoria»²⁸, que representen, si es comparen amb els 352 diputats de les Corts d'aquells anys, només una petita parcel·la.²⁹

En l'apartat de publicacions d'àmbit forà, Toda va reunir bàsicament edicions angleses que tenien la intenció de donar rostre als personatges importants de la seva societat. En concret, parlem de sis conjunts de magnífics llibres que mostren una aproximació variada al retrat fotogràfic.

El 1856 s'edita el primer fascicle de l'obra *Photographic Portraits of Living Celebrities*, on la part important, com recull la primera pàgina, són les fotografies executades pel taller de Maull i Polyblanck, amb notes biogràfiques d'Edward Walford. Els fotògrafs tenien un estudi fundat el 1854, on realitzaven bàsicament retrats, i la col·lecció que esmentem va ser el seu treball més notable. Publicat entre 1856 i 1859, aquest volum del fons Toda es presenta com el primer d'una sèrie i conté quaranta retrats que es lliuraven als subscriptors de forma mensual, retrats que finalment s'enquadraven en un sol volum. Aquests retrats també es podien publicar com a gravats a l'*Illustrated London News*.³⁰

Els retrats, que omplen gairebé la pàgina, són còpies a l'albúmina en bon estat de conservació, on el personatge retratat sovint sustenta algun atribut relacionat amb la seva professió, una tècnica que tindria els seus referents en les pintures hagiogràfiques: l'explorador David Livingstone es recolza en un plànol, el naturalista Richard Owen (fig. 6) s'acompanya d'un crani d'animal i el científic Michael Faraday sosté un tub d'assaig químic, i sempre davant un fons neutre que no distraigués l'atenció de l'observador. Cal tenir present, però, que l'edició d'aquesta sèrie començà catorze anys després

26. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11/06/1869, p. 5965.

27. *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18/11/1869, p. 11533: «Llamaban anoche la atencion en los aparadores de la tienda de los Andaluces en la Plaza Nacional los retratos fotográficos de los señores Serrano, Topete, Moncasi, Rivero y Milans del Bosch, hechos en la acreditada fotografia del Sr. Rovira, estando muy bien acabados, y son reproduccion en gran tamaño de la galeria de retratos de los diputados constituyentes que está publicando dicho señor.»

28. En comparació, la Biblioteca Nacional guarda seixanta-quatre làmines de la sèrie *Galeria de los Representantes de la Nación de 1869*. Guarda, així mateix, una altra sèrie feta per José Suarez amb el títol de *La Asamblea Constituyente de 1869. Biografias de todos los represen-*

tantes de la nacion, con un prólogo y bajo la direccion del reputado escritor liberal y conocido periodista D. Angel Fernandez de los Rios, redactadas por D. Manuel Prieto y Prieto y otros distinguidos escritores. Ilustradas con los retratos en fotografia de los señores diputados, amb un total de vuitanta-sis retrats. Veure: KURTZ, G. (coord.); ORTEGA, I. (coord.), 150 años de fotografia en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1989 [guia-inventari].

29. WIKIMEDIA FOUNDATION, INC., *Elecciones generales de España de 1869*, https://es.wikipedia.org/wiki/Elecciones_generales_de_Espa%C3%B1a_de_1869, 05/02/2024: «En total fueron elegidos 352 diputados, aparte de los 11 de Puerto Rico y 18 de Cuba.»

30. J. PAUL GETTY TRUST, *Maull & Polyblank Group*, <https://www.getty.edu/art/collection/group/103KC3>, 15/01/2024.



Fig. 6. Maull i Polyblanck. Richard Owen, naturalista, a: *Photographic Portraits of Living Celebrities*, vol. I, 1859.

que el conegut llibre de Fox Talbot inaugurés la producció de fotografies adherides en llibres. Per altra banda, el canvi de tècnica, ara a partir de còpies a l'albúmina fetes per mitjà de negatius al col·lodió, ens permet contemplar unes imatges molt més nítides i intenses.

El 1863 apareix una nova publicació amb la mateixa idea: *Portraits of Men of Eminence in Literature, Science and Art with Biographical Memoirs*, fets a partir de fotografies de la «vida real» pel fotògraf Ernest Edwards (1837-1903). Es van realitzar sis volums, d'aparició anual, amb un contingut de vint-i-quatre fotografies cadascun i apunts biogràfics. Els retrats eren també fets en estudi, en aquest cas davant fons decorats amb aspecte de sales nobles o llibreries, amb personatges asseguts en confortables butaques o recolzats en mobles que denotaven la categoria de l'estudi de retrat. Cal fer notar que, en aquesta sèrie de 122 retrats, trobem personalitats femenines tractades com a eminències: Elizabeth Blackwell (1821-1910), nascuda a Bristol, fou la primera dona graduada en medicina als Estats Units i és fotografiada el 1866; Eliza Meteyard (1816-1879), periodista, escriptora i especialista en ceràmica de Wedgwood; o Henrietta Ward (1832-1924), pintora històrica i de gènere.

Eminent Men of the Day és un altre dels reculls de personatges de la col·lecció d'Eduard Toda que forma part de la literatura fotogràfica de retrats anglesos. Editat el 1870 amb fotografies de George Charles Walich (1815-1899), ell mateix estableix en la introducció la voluntat de mostrar la prevalença del retrat fotogràfic per sobre de les descripcions literàries: «El present volum, que comprèn retrats d'homes eminents de la CIÈNCIA, es presenta al públic com el primer d'una sèrie en què es proposa agrupar, amb referència als diversos camps on han aconseguit renom, retrats fotogràfics dels HOMES MÉS DESTACATS DE L'ACTUALITAT. / Cada volum d'aquesta sèrie serà diferent i complet en si mateix. / L'objectiu de l'obra és proporcionar retrats que siguin

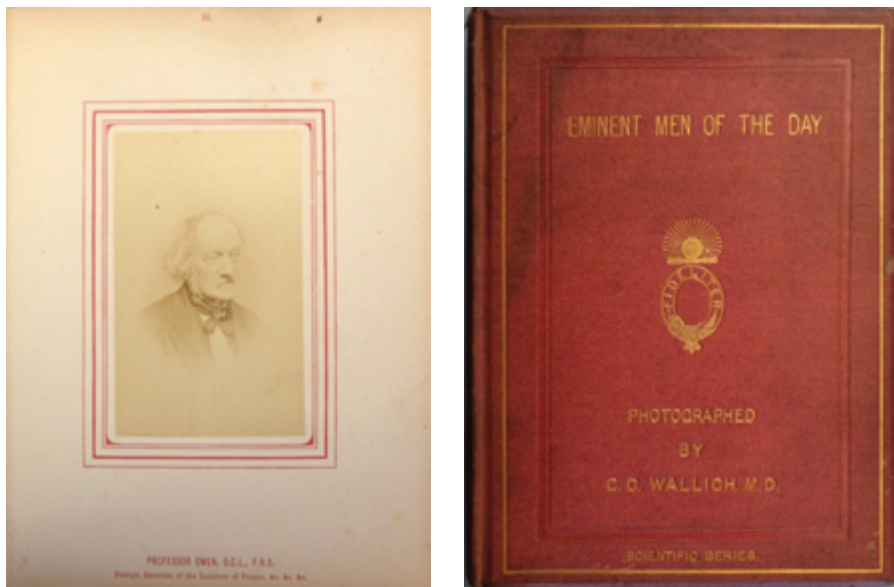


Fig. 7. G.C. Wallich. Professor Owen, a: *Eminent Men of the Day. Scientific series*, 1870.

ahora característics, lliures d'alguns errors de gust que es manifesten massa sovint en el retrat fotogràfic i fiabls com a registres dels trets i expressions individuals; s'ha considerat preferible renunciar als mitjans que permeten emmascarar les imperfeccions, abans que córrer el risc, per petit que sigui, de perjudicar l'estricta imparcialitat de la natura. / Per a les necessitats de l'historiador o del pintor d'història, el valor d'aquesta condició s'ha considerat suficient per a justificar la seva adopció. G.C. Wallich. Maig 1870» (traducció de l'autor). Els seus retrats beuen de la influència de les cartes de visita on només apareix el bust del personatge envoltat d'una aureola desenfocada (fig. 7), cosa que ens permet fixar-nos detingudament en els rostres dels protagonistes. Malauradament, les còpies a l'albúmina han patit una decoloració important i les esperades característiques físiques queden força desdibuixades, potser per influència de la cola d'adhesió al suport, potser per retocs defectuosos en el laboratori del fotogràf. Quant a aquest, val a dir que George Charles Wallich fou metge i biòleg marí abans de ser fotogràf professional i, influenciat per la sèrie *Portraits of Men of Eminence* d'Ernest Edwards, va voler realitzar la seva col·lecció d'homes importants.

Una altra col·lecció important de retrats és la coneguda com *Men of Mark* (fig. 8), que en la col·lecció que va reunir Eduard Toda es mostra en set volums que apleguen uns 254 retrats realitzats en *woodbury types* (la *photoglyptie* francesa), i que van ser editats entre 1876 i 1883. Com s'anunciava a la primera pàgina, es tractava d'una «galeria de retrats contemporanis d'homes distingits en el senat, l'església, la ciència, literatura, arts, exèrcit, marina, lleis, medicina, etc.». Fotografiats del natural per Lock i Whitfield, i altres eminents fotogràfs, amb unes breus notes biogràfiques de Thompson Cooper. Els fotogràfs Samuel Lock i George Whitfield van tenir un taller actiu entre 1856 i 1894, en una societat que va unir el primer, pintor miniaturista sobre talbotips, amb el segon, aquest sí fotogràf. La seva obra més important va ser la participació en la sèrie que



Fig. 8. Lock i Whitfield. Henry M. Stanley, explorador africà, a: *Men of Mark*, 1876

estudiem, que es va publicar amb el procediment inventat per Walter B. Woodbury (1834-1885) el 1864.

Seguint la descripció de la sèrie, si mirem els àmbits de procedència dels personatges, tots homes, fa un retrat momentani de la societat anglesa d'aquells anys:

53 polítics
44 científics i professionals liberals
42 artistes
38 religiosos
32 jutges
18 militars
12 literats
5 metges

Una modalitat diferent de retrat és el que ofereix la publicació *Photographic Groups of Eminent Personages*, editada cap a la dècada del 1880 i d'autor desconegut. L'exemplar de la col·lecció d'Eduard Toda conté quatre làmines amb un format compostiu hereu de la patent de Disdéri coneguda amb el nom de «mosaic», de 1857. Trobem així unes fotografies fetes a partir del collage de diferents retrats de personatges, on les albúmines originals s'han retallat i enganxat per formar unes composicions en forma de ventall que després es fotografien i es positen novament en paper albuminat d'un format similar al foli. Al present àlbum, aquest garbuix de personatges, on difícilment podem arribar a distingir-los tots, s'acompanya d'una làmina amb el dibuix de les siluetes i una numeració que es desplega en la part inferior, on consta la identificació de cada retratat. Les quatre làmines del llibre corresponen a «Celebrities in the Church, Science, Literature, and Art», amb 99 personatges; «The Albert Edward Group of Modern Celebrities», amb 112 retrats; «Musical, Operatic and Dramatic Celebrities» (homes), amb 108 retrats; i «Musical, Operatic and Dramatic Celebrities (all female)» (dones) (fig. 9), amb 78 retrats. El nombre total de personatges retratats és de 397. Cal notar que es devien fer diferents edicions amb aquesta mateixa fórmula, perquè al Victoria and Albert Museum tenen un exemplar amb nou làmines de mosaic descrites com imatges «from Kings & Queens of England to Historical celebrities»³¹ i, a la National Portrait Gallery de Londres, tenen un altre exemplar amb sis làmines.³²

31. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, *Photographic Groups of Eminent Personages*. Book ca. 1880, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1439453/photographic-groups-of-eminent-personages-book/>, 25/04/2023.

32. NATIONAL PORTRAIT GALLERY, *Photographic Groups of Eminent Personages (Album 177)*, 25/04/2023, on es descriu: «Dark red album 13 × 11 inches containing six plates

numbered A-F of albumen prints showing large montage head and shoulder portraits of eminent men of the Victorian period including international subjects from Europe and America accompanied by a series of diagrammatic keys to their identities within in the pyramidal structure of the montage.»

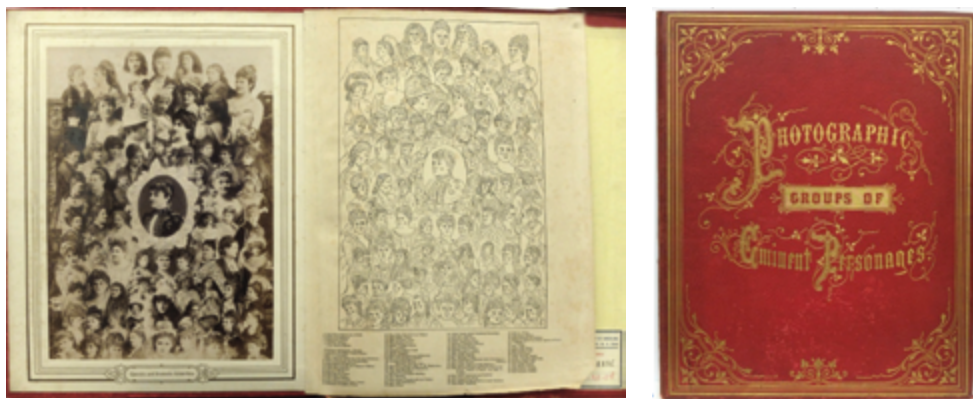


Fig. 9. Autor desconegut. *Photographic groups of Eminent Personages*, c. 1880

El conjunt més modern d'aquesta tipologia d'enciclopèdia dins la col·lecció aplegada per Toda el componen els cinc volums que, amb el nom de *The Cabinet Portrait Gallery*, aporten retrats fets amb el procediment al carbó, d'una gran estabilitat, que van ser publicats entre 1890 i 1894. El subtítol indica que van ser fets a partir de fotografies originals de W. & D. Downey, fent referència a una empresa muntada pels germans Downey, que van aconseguir estar entre els fotògrafs preferits de la reina Victòria. Per a la realització d'aquesta sèrie, van apostar pel procediment al carbó, que, a banda d'una gran bellesa i permanència de la imatge, podia jugar amb els colors dels pigments a l'hora de realitzar les còpies. Aquestes còpies sembla que es venien de manera individual, ja que a la col·lecció de Toda hem trobat fotografies d'aquesta galeria de manera individual, sense rastres d'haver estat arrencades de publicacions, independentment dels àlbums relligats. Els retrats de Downey contempen normalment la figura en tres quarts i també amb atributs de la seva professió que ajuden a identificar el personatge en un o altre grup social.

Només queda remarcar l'existència d'altres sèries fotogràfiques de les quals Toda va col·leccionar una o dues mostres, com serien les fotografies venudes per The London Stereoscopic and Photographic Company (de les quals té un retrat de Richard Cobde); la sèrie d'*Sporting Celebrities*, amb fotografies de Walery (amb una fotografia d'un jugador de polo); o les fotografies editades per la revista *The Theatre*, retrats d'actors i actrius dels quals hem localitzat dues làmines «From a Photograph taken specially for "The Theatre" by the St. James Photographic Company», amb retrats de Miss Kate Munroe i E. S. Willard, de l'any 1894.³³

Respecte a la preocupació d'Eduard Toda per la tipologia de retrat de personatges, és interessant la localització que s'ha fet dins la documentació lliurada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona d'unes carpetes amb la inscripció «Referències bibliogràfiques de llibres de la temàtica "retrats de personatges de diversos països"» i la inscripció «Llista de referències bibliogràfiques de llibres de temàtica retrats»,³⁴ que contenen

33. La fotografia d'Edward Smith Willard va aparèixer a la revista *The Theatre*, vegeu NATIONAL PORTRAIT GALLERY, *The Theatre*, Vol. XXIV (1 July – 1 December 1894) (Album 169), 26/05/2023.

34. ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA, Fons Toda, 5D64-01/07, 5D64-01/08, 26/05/2023.

autògrafs del mateix Toda on es relacionen llibres d'aquesta temàtica. Alguns serien els indicats aquí que contenen fotografies, però respecte a d'altres s'hi indica que es tracta de reproduccions en gravats.

En la col·lecció hi ha també una interessant mostra de llibres amb fotografies que no formen part del món del retrat, però d'un indubtable interès com a forma de difusió fotogràfica al segle XIX.

El més antic és el *Memorials of William Mulready*, un llibre sobre la vida i producció d'aquest pintor amb text de l'escriptor F. G. Stephens acompanyat de catorze fotografies, còpies a l'albúmina a partir de negatius al col·lodió, de les seves pintures, que serveixen d'excusa a l'escriptor. Relacionat amb aquesta temàtica hi ha l'edició d'unes *Œuvres Choies de Fortuny reproduites en photographie*, un gran volum amb una inscripció manuscrita a la portadella on diu: «Colecció de fotografies reunida a Londres / Feta en 1880 / Comprada en 1912 per Eduard Toda». Llibres que avui dia aporten una informació sobre la valoració dels artistes en la societat del moment, però que no permeten observar amb claredat la qualitat del pintor.

Fins ara hem vist llibres de la col·lecció Toda dedicats principalment als retrats, d'altres dedicats a les obres d'art, però resta observar si també va recollir una altra part important de la producció de llibres amb fotografies que es realitzaren en aquesta època, com són els dedicats a la divulgació de les ciutats, els viatges, etc. Certament, com a mínim, cinc llibres de la col·lecció correspondrien a aquestes característiques.

L'any 1871 es va produir a París la revolta coneguda com la Comuna, que va provocar una gran destrossa a la ciutat i que va tenir una incidència fotogràfica important en tant que partits contraris van recórrer al testimoni fotogràfic amb criteris diferents. Mentre fotògrafs com Bruno Braquehais (considerat el primer repòrter de la història), seguidors comunards, creaven imatges de la revolta al carrer, amb les barricades i els revolucionaris, altres fotògrafs com Pierre Petit o Ernest Eugène Appert van realitzar després una exhaustiva documentació de la destrucció per denunciar els crims comesos per la revolta. Si els primers cerquen inscriure un sentiment de comunió a la història de la fotografia,³⁵ els segons realitzen un inventari sistemàtic evitant la presència humana per donar encara més un aire de desolació del paisatge burgès. Toda va adquirir dos llibres sobre la revolució comunard i ambdós mostren fotografies de la destrucció de la ciutat. Per una banda, *Ruines de Paris 1871* (fig. 10) ens mostra vint fotografies de localitzacions de la ciutat destrossada, amb fotografies realitzades per J. Wulf, un fotògraf retratista comercial que va tenir diversos tallers a la capital francesa, conegut sobretot per aquestes vistes de París després dels aldarulls, que van

35. RADIO FRANCE, *La Commune, le vrai, le faux et la photo*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-commune-le-vrai-le-faux-et-la-photo-8553873>, 10/02/2024: «Ce qui compte, encore une fois, ici sont les individus qui défilent en assemblages multiples ; le principal est que l'on puisse reconnaître leurs visages tout en constatant leur force collective, leur triomphe, la participation de chacun à l'action ; l'important est que l'on voie qu'il s'agit là du peuple

de Paris, femmes, hommes, enfants, jeunes, vieillards, classes sociales mélangées. [...] Le propos n'est pas ici de faire du spectaculaire en photographie, et l'enregistrement des photographiques des différentes phases [de la chute de la colonne Vendôme] se double d'un aspect sans doute plus important, celui de l'inscription dans l'histoire des visages et des attitudes de ceux qui participent à cette opération.»



Fig. 10. Wulf J^{no}. 7 Rue du Bac, a: Ruines de Paris 1871.



Fig. 11. Autor desconegut. Lam. 27 Rue Castiglione, a: Paris after the war and Commune, 1870-71.

ser editades en diverses quantitats i títols.³⁶ El segon llibre que fa referència a aquests fets es titula *Paris after the war and Commune, 1870-71* (fig. 11) i conté vint-i-set làmines amb fotografies a l'albúmina d'autor desconegut. La peculiaritat d'aquest volum és l'índex manuscrit que s'ha afegit a la primera pàgina, on al costat de la numeració hi ha el títol de la fotografia i una data que ubica les imatges un any després de la derrota de la revolució.

Un altre volum desconcertant per la seva construcció és el volum que, amb el nom d'*España 1879-1880*, conté divuit reproduccions d'obres d'art i trenta-una fotografies de localitzacions a Barcelona, Toledo, Sevilla, Còrdova i Granada, a més de set de localitzacions franceses. A la primera pàgina en blanc, hi ha una inscripció manuscrita on fa constar «Coleccio de fotografies reunida a Londres / Feta en 1880 / Comprada en 1912 per Eduard Toda», amb què ens dona la procedència de les imatges i la data d'adquisició d'aquest conjunt de cinquanta-sis albúmines, on abunden les còpies de la casa Jean Laurent (trenta-nou fotografies) al costat de tres fotografies de Beauchy i d'altres d'autoria desconeguda.

Un altre aplec fotogràfic interessant correspon a un volum que recull vint-i-dues còpies a l'albúmina amb vistes de vaixells i localitzacions de la localitat anglesa de Devonshire. A la primera pàgina hi ha manuscrita la informació que identifica i data les fotografies, així com la seva autoria: «Photographic views taken by Kenneth McKean, memorials of a most pleasing tour of ten days during August 1887, in the South of Devonshire presented by him to his fellow traveler.»

I, en darrer lloc, hem localitzat un exemplar amb característiques de llibre de lectura, editat l'any 1881, amb la narració d'un mariner sobre la seva estada de cinc anys a Hawaii. Titulat *From sword to share, or a fortune in five years at Hawaii*, el capità H. Halley Nicholson narra la seva estada en aquell indret i ho acompanya amb mapes, il·lustracions i algunes còpies a l'albúmina amb retrats de personatges de les illes. Amb forma de llibre de butxaca i tapes toves, representa una manera diferent d'entendre els llibres il·lustrats. En tot cas, en aquesta ocasió podríem especular que Toda reprèn la seva passió pel retrat de personatges amb unes fotografies de caire etnogràfic.

Com a addenda, i sempre dins els llibres que Eduard Toda va adquirir per a la seva col·lecció, podem afegir que, a la part de la seva biblioteca que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya, he localitzat un volum que apuntaria també cap a aquesta direcció d'interès pel retrat costumista. En concret, un àlbum típic per guardar els retrats en format *cabinet*, sense cap títol a coberta, que guarda vint-i-quatre fotografies de la casa Jean Laurent, datades cap al 1875, de personatges i indumentàries de Còrdova, mostrant tots els tòpics romàntics en les escenificacions que el fotògraf aconseguia realitzar per mostrar la idiosincràsia atribuïble als habitants d'aquella ciutat andalusa.

36. Un àlbum de la Bibliothèque nationale de France porta el títol d'*Insurrection de Paris, 1871* i guarda quaranta-quatre il·lustracions d'aquest fotògraf, signades aquí com

«Wulff Jne. Phot», mentre que un altre porta el mateix títol i quantitat de fotografies que el de la col·lecció Toda.

La col·lecció del crític i marxant d'art Àngel Marsà

Aitor Quiney

140

La trajectòria del crític d'art, marxant, novel·lista, periodista i pintor Àngel Marsà i Beca (Girona, 1900 – Barcelona, 1988) està marcada pels diversos interessos que va tenir al llarg de la seva vida. Pintoresca els primers anys de joventut, durant els quals escrigué més d'un centenar de novel·les d'aventures, per a nens, d'amor, picaresques, etcètera, bé amb el seu nom o bé amb més de quinze pseudònims, més tard començà la seva carrera de periodista i, finalment, la incorporació com a crític d'art i literari al diari *El Correo Catalán* l'any 1952 acabarà de definir la seva vida professional.

La seva col·lecció d'art no es pot deslligar de cap manera de la seva trajectòria com a galerista a partir de la postguerra i com a promotor i crític d'art. Entenent aquesta trajectòria, entendrem la seva col·lecció formada, bàsicament, pels regals dels artistes dels quals va ser marxant o promotor en diversos períodes de la vida que es poden classificar en quatre grans moments: la creació de Las Galerías El Jardín l'any 1944 i la creació dels Cicles Experimentals d'Art Nou a partir de 1948 fins a l'any 1956; la direcció de la Sala d'Exposicions de l'Ateneu Barcelonès des de 1956 fins a 1966; l'assessoria dels Salons Femenins d'Art Actual de 1962 a 1967 i la creació de les Galerías de Arte Tramontan, tant a la Vila de Palamós com a Barcelona i la creació dels *Premis Vila de Palamós*.

Una de les primeres activitats com a marxant i crític d'art que va fer Marsà després de tornar de Burgos un cop aixecada la condemna que el tenia pres, pel Tribunal Especial de Represión de la Masonería, fou inaugurar la Sala de Arte El Jardín a l'antiga avinguda de José Antonio, 619 de Barcelona. La primera exposició de la qual tenim constància va ser la del pintor Ramon Rogent, l'abril de 1944, amb dibuixos *fauvistes* a la qual seguiren les d'Alfred Figueras amb temes africans, el mes de maig, i la primera individual de Navarro Ramon, el mes de juny.

De manera alternativa, l'any 1945 Àngel Marsà dirigeix a la Sala Muntaner de Barcelona l'exposició *Dibujantes barceloneses del fin de siglo*, del 5 al 18 de desembre de 1945. En el díptic publicat com a petit catàleg consta un text anònim –tot i que sabem

141

que és d'Àngel Marsà– en el qual es relacionen tots els artistes i títols de les obres que presentaven, entre d'altres Eusebi Planas, Simó Gómez, Josep Lluís Pellicer, Tomàs Padró, Mariano Foix –del qual té una representació força nombrosa a la seva col·lecció d'art–, Lluís Labarta, Laureà Barrau, Lluís Bonnín, Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Oleguer Junyent, Pablo Picasso i Isidre Nonell. Una llibreta de comptes iniciada el mes d'abril de 1946 i acabada a finals de 1950 suma 832 obres entre olis i obra original sobre paper la majoria de les quals, si exceptuem els grans noms com Picasso o Nonell que els va vendre al llarg del temps, resten a la seva col·lecció.

Des de 1944 quan obre la Sala de Arte El Jardín al passeig de Gràcia, i fins al començament dels Cicles Experimentals d'Art Nou l'any 1948 a les mateixes galeries, se succeïren entre altres exposicions les de Joaquim Sunyer, Emili Alba, J. Planella, Eduardo Costa, Casio Boada, Evaristo Valle, Juan Cabirol, Andrés Larraga i, a partir de 1949 coincidint amb els esmentats cicles experimentals però fora d'ells, una exposició dedicada a pintors del nou-cents, el figuerenc Bartolomé Massot (1950), Evarist Vallés (1951), Tintó de Pellicer o Curros Morenos l'any 1952. En alguns dels díptics editats com a catàleg hi ha presentacions d'en Marsà i d'altres convidats.

Las Galerías El Jardín. Dels Cicles Experimentals d'Art Nou a 1956

Des del mes de novembre de 1948, quan es van iniciar els Cicles Experimentals d'Art Nou amb una exposició de Savador Aulèstia, fins al mes de juny de 1953 amb l'exposició de la pintora argentina Maria Martorell, Marsà va dirigir 55 exposicions consecutives a Las Galerías El Jardín, a banda d'un centenar d'exposicions dels seus artistes celebrades en diverses ciutats catalanes i altres locals de Barcelona, sota el nom d'Arte Nuevo, i va impartir més de 300 conferències amb el tema de l'art nou i els cicles experimentals. També va editar el llibre *Una estètica del siglo XX*, i va fer visites comentades a diferents tallers d'artistes i diferents edicions d'obra gràfica per part d'alguns dels seus pintors com Salvador Aulèstia o Rutta Rossen. Parlem, doncs, de cinc anys dedicats quasi exclusivament a la mostra de l'art més nou i innovador fins que el cansament es va fer palès en les darreres exposicions, un cop els Salons d'octubre van anar agafant presència. La finalitat de Marsà era posar els seus cicles experimentals a disposició dels artistes que volien explicar-se amb diferents llenguatges avantguardistes sense cap despesa per part del pintor, escultor, ceramista o dibuixant. Això el convertia en un cas únic dins del panorama artístic ja que totes les galeries que cercaven d'alguna manera un nou llenguatge –Galerías Laietanes, Sala Caralt, Argos, Syra–, cobraven, la majoria per avançat, uns estipendis que molts dels artistes no podien permetre's a causa de la precarietat en què vivien. A finals de 1949, Marsà escrigué unes quartilles demanades per Sebastià Gasch que havien de ser reproduïdes a la revista *Cobalto* 49 –tot i que no van aparèixer mai– explicant el primer any d'existència dels Cicles Experimentals. Entre altres coses, Marsà va escriure: «primer Ciclo experimental de pintura viva, desligada de todo escolasticismo y sólo atenta a la revalorización de los principios de la plástica pura, estuvo integrado por nueve exposiciones, celebradas en la Sala “El Jardín”, bajo el siguiente orden: de los siete exposi-



Fig. 1. Antoni Estradera. *Barri xinès o Suburbis*, c. 1951. Oli sobre tela. Fundació Margarita Marsà. Dipòsit Museu d'Història de Girona. Reg. 00611.

tores individuales, tres –Aulèstia Vázquez, Recasens, Fornells Pla– exhibían sus obras en conjunto por vez primera; otros dos, –Alba y García Vilella–, por segunda, y Roda y Sanjuán, por tercera. En las dos colectivas de fin de temporada estuvieron representados los artistas nombrados, más los siguientes: Albajes, Aleu, Altisent, Barbany, De Sucre, Galán, García-Llort, Girona, Guansé, Hidalgo, Hurtuna, Jansana, López-Obrero, Llovet, J.M. Miró, Puig Barella, Ràfols Casamada, Reyné, River, Sandalinas, Solá de Imbert y Tort. Esta simple enumeración constituye un verdadero catálogo de nuestra pintura más genuina y representativa. Es un balance casi exhaustivo de nuestra plástica más joven y más auténtica. ¿Propósitos que me animan? Espero que salten a la vista sin gran dificultad. Sistematizar esfuerzos dispersos, rejuvenecer, despertar –¿y por qué no agitar un poco el adormecido, plácido y anodino ambiente artístico barcelonés, liberar de toda tutela mercantilista a los pintores “que tengan algo propio que decir”, mantener, en suma, la tradición de avanzada de la pintura moderna que tuvo siempre Barcelona, gracias a los esfuerzos de aquel benemérito Dalmau, del infatigable José María de Sucre, del sagaz Sebastián Gasch, de tantos otros inteligentes animadores de toda inquietud estética nueva, y que si en lo afectivo son mis amigos, en lo intelectual han sido, son y serán mis maestros».¹

Marsà continuava amb un seguit de disquisicions i finalment anunciava la inauguració del segon cicle d'art experimental amb una exposició de les *introversions* de l'«infatigable» Josep M. de Sucre el qual exercirà, a més a més, una gran influència sobre Marsà

1. Mecanoscrit sense títol. Arxiu Fundació Margarida Marsà, Barcelona.

a l'hora de donar-li a conèixer l'obra d'artistes joves com ara Joan Brodat i altres. No enumeraré aquí els noms de tots els artistes que exposaren durant aquests cinc anys, molts dels quals repetiren, perquè això ja ho vaig fer anteriorment en un exhaustiu article al qual em remeto.² Sí que vull recordar, només, un quants artistes que exposaren per primer cop i que es convertiren en noms de categoria i que estan presents dins la seva col·lecció, a banda dels anomenats més amunt, per exemple: Emilia Xargay, Joaquim Casellas, Enric Marquès, Jacint Morera, el caricaturista Bon, que va exposar per primer cop pintura sobre tela i taula; el *dauasetià* J.J. Tharrats, el canari Manolo Millares, amb la seva primera mostra fora de les illes i que va repetir en el tercer cicle experimental; el vigatà Josep M. Selva, o la segona individual de Jiménez Balaguer.

Director de la sala d'exposicions de l'Ateneu Barcelonès, 1956-1966

Àngel Marsà era soci de l'Ateneu Barcelonès des d'abans de l'any 1931, segons consta en un rebut de pagament trobat al seu arxiu, i esdevé conservador d'aquesta institució i director de la sala d'exposicions inaugurada per ell l'abril de 1956, amb una mostra de l'artista Antonio Quirós. Des de l'any 1952 n'era president l'economista tarragoní Pere Gual i Villalbí, com a resultat d'una ordre ministerial que canviava la dependència de l'Ateneu Barcelonès i l'assimilava a l'Ateneo de Madrid. Dins la seva junta hi havia Ramon de Capmany, Joan Ainaud de Lasarte, Alfredo San Miguel, Josep Maria de Sagarra i Àngel Marsà entre d'altres.³ Aquest fet es veurà reflectit en la programació de les exposicions dirigides per Marsà, moltes de les quals serien portades a l'Ateneu de Madrid amb la consegüent edició d'un catàleg dins la col·lecció dirigida per Vicente Cacho «Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid», una col·lecció de força qualitat que comptava amb els historiadors i crítics d'art més importants, als quals s'encarregava l'estudi monogràfic del pintor exposat. Les primeres col·laboracions importants entre les dues institucions foren, per exemple, les exposicions del gravador gallec resident a Madrid Jesús Nuñez, presentat per Manuel Sánchez Camargo; l'alemany resident a Barcelona, Will Faber, amb un estudi d'Eduardo Westerdahl el mes de gener de 1957; la del pintor canari resident a Madrid i vinculat a l'Escuela de Madrid, Juan Guillermo, presentat per Rafael Morales el mes de febrer de 1957, o la de Rafael Canogar, també el mes de febrer de 1957, presentat per José Luis Fernández del Amo, entre moltes més. La qualitat de les mostres es veié reflectida des de l'inici de la direcció de Marsà, que volgué exposar artistes reconeguts i altres, molts dels quals ho feien per primera vegada. El primer any presentà mostres de Josep Dunyach (desembre 1956), P. Serradell (gener 1957), Jesús Nuñez (març 1957), Rafael Canogar (març 1957), Francisco Mateos (abril 1957), Luis Portella (maig 1957), Trinidad Sotos (maig 1957) o algunes de col·lectives o temàtiques com foren les exposicions sobre *Arte Negro de la col·lecció Nicaud de París* (juny 1956) o *Litografías inglesas de hoy* amb la col·laboració del British Council (juny 1957). Tots els

2. QUINEY, A., «El galerista Àngel Marsà i els Ciclos Experimentals de Arte Nuevo, 1948-1953», *Emblecat*, 2022, 11, p. 155-190.

3. Santacana, C. et al., «L'Ateneu durant el franquisme», *L'Ateneu i Barcelona, 1 segle i 1/2 d'acció cultural*, Barcelona, La Magrana, 2006.

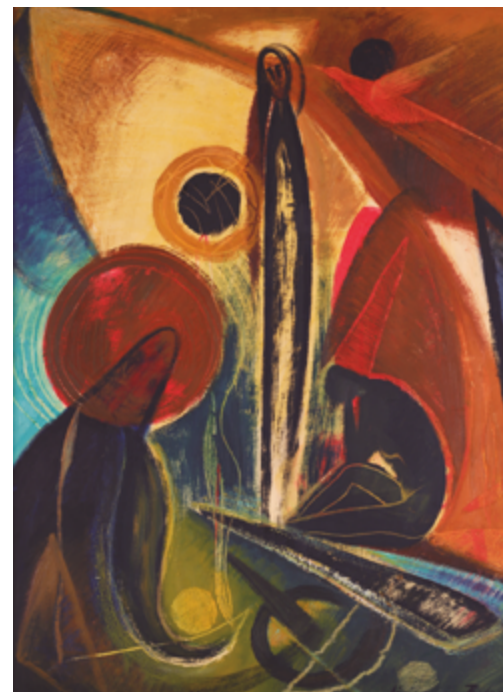


Fig. 2. Laurent Jiménez Balaguer. *Sense títol*, c. 1950. Oli sobre tela. Fundació Margarita Marsà. Dipòsit Museu d'Història de Girona. Reg. 00711.

estils i les tècniques vigents tingueren presència, des de la figuració a l'informalisme imperant en aquells moments, des de l'aiguafort a la ceràmica, l'escultura, tapissos i, més endavant, la fotografia. La inauguració de la sala d'exposicions de l'Ateneu fou abastament comentada per la premsa diària i per l'especialitzada i tots coincidiren en la importància del fet. A *Revista*, per exemple, ho comentaren: «Para nuestro mundo artístico, la inauguración de la sala de exposiciones del Ateneo viene a constituir un hecho de interés relevante. Una sala de exposiciones que pueda permanecer al margen de toda clase de intereses económicos es algo cuya necesidad no parece preciso demostrar. Es, por supuesto, algo más que un complemento a la función normal de las galerías de arte, y creemos que de la continuidad de su utilización cabe esperar buenos resultados, principalmente en cuanto pueda servir para mostrarnos obras de calidad todavía poco conocidas en Barcelona.»⁴

De la mateixa manera que Marsà va donar la primera oportunitat d'exposar individualment a molts artistes dins dels Cicles Experimentals d'Art Nou, ho feu amb molts altres dins la programació d'aquesta sala. I, com llavors, la seva visió de l'art li feu exposar molts artistes dones ja conegudes i altres que, gràcies a ell, ho feien per primer cop, moltes de les quals tindrien presència posteriorment en els Salons Femenins d'Art Actual, com veurem. Trinidad Sotos, Magda Ferrer, Begoña Izquierdo, María Freire, Marta Estrada, Montse Lozoya, Olga Sánchez, Mercedes Gómes-Pablos, Teresa Chiao, Pilar Puig, Anastasia Mamuyac, Anna Aguilera, Lise Lostau, Emilia Xargay, M. Jesús de Sola, Rutta Rosen, Rachel Harris, Carmen Soler, Maria Àurea Català Roca, Maria Josepa Colom, Elena Paredes, Maria Assumpció Raventós, Gloria Morera, Marta Estrada, Esther Boix, Maribel Fové, M.^a Dolores Andreu, María Calvet, Carmen Dosal, Julitxu, Elena López Vicente, María Teresa Roca, Pepi Sánchez, Thea Winger, Ana María Guardia, Maria José Vela, Pino Ojeda, Pilar Toscano, Conxa Ibañez, Sara Ricci, Miluka o Remei Rodamilans.⁵

Òbviament, des de les seves pàgines d'*El Correo Catalán*, Marsà tingué ocasió de fer crítica de totes les exposicions de l'Ateneu i en els catàlegs publicats pogué presentar l'obra d'alguns d'ells, com per exemple, i per ordre cronològic, de: Lluís Bosch,

4. B., «El Ateneo Barcelonés inauguró sus exposiciones con pinturas de Antonio Quirós», *Revista*, 05/1956, 213.

5. A l'Arxiu de la Fundació Margarita Marsà de Barcelona es conserva correspondència epistolar entre moltes d'aquestes artistes, en referència a les seves exposicions a l'Ateneu Barcelonès.

la col·lectiva de Lluís Miró, Ferrer-Vives i Enric M. Gelpí, Francesc Valbuena, Eladio Calleja, Maria Josepa Colom, Grupo Síntesis (Asensio, Maas, Mensa), Abelló Martín, Román Bonet o la canària Pino Ojeda.⁶ Excepte Maria Josepa Colom i Romà Bonet, la resta d'artistes i grups formaven part de les diferents branques de l'Informalisme la qual cosa ens dona a entendre les preferències plàstiques de Marsà.

Els Salons Femenins d'Art Actual, 1962-1967

Les pintores Glòria Morera i M. Assumpció Raventós –que ja havien exposat a l'Ateneu Barcelonès gràcies al suport d'Àngel Marsà–, coincidiren l'any 1961 a París en L'Exposition Internationale d'Art Féminin, celebrada a la primavera en una de les sales annexes al Musée d'Art Moderne, i totes dues pensaren a repetir l'experiència a Barcelona. Dedicaren un temps bastant curt per a la preparació, amb el suport de la ceramista Mercedes de Prat, muller de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, i l'assessorament tècnic d'Àngel Marsà. L'Ajuntament de Barcelona i la Diputació ajudaren a fer realitat el I Salón Femenino de Arte Actual celebrat a la Sala Municipal d'Exposicions de la Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu dins la qual es feren tots els salons femenins fins l'any 1968 inclòs. Les dues fundadores van pensar en Àngel Marsà per la seva experiència i capacitat de relacionar-se amb les institucions. Segons Glòria Morera el projecte del saló s'hagués quedat en això, en projecte, si no hagués estat per Àngel Marsà: «con su apoyo moral, su entusiasmo y su presentación ante el Ayuntamiento y la Diputación, recibimos la colaboración y patrocinio necesarios para que mi idea cristalizara en realidad y cobrase conciencia [...] Fue pues, gracias a don Ángel Marsà que se pudo llevar a cabo este proyecto.»⁷ Pel saló passaren al llarg dels deu anys d'existència més de dues-centes artistes de diferents països, moltes de les quals repetien en cada edició. Segons Àngel Marsà, en la presentació que va fer al catàleg de la tercera edició dels salons, no es tractava d'establir compartiments estancs entre art masculí i femení ja que l'art, deia el crític, no en té de sexe, sinó de crear un «saló femení» i no un «art femení». Un cop consolidat el saló amb una forta presència crítica professional en cada edició, Àngel Marsà va plantejar, juntament amb Glòria Morera, la necessitat d'un canvi, d'una reestructuració per dotar-lo d'un caràcter més d'acord amb les exigències d'aquells moments. Morera ho explica: «En dicha reunión se acordó aceptar la propuesta del señor Marsà, según la cual el salón debe modernizarse, e incluso cambiar de estructura y de nombre, ya que los propósitos fundacionales habían sido superados. En una segunda reunión, y en vista de que dos o tres expositoras reincidían en mantener el salón con su vieja estructura, de acuerdo con la mayoría de las expositoras consultadas, decidió declarar disuelto el Salón.»⁸

6. Els catàlegs oficials de les exposicions de l'Ateneu Barcelonès eren un díptic a dos colors on figuraven les dades i, en la major part dels casos, la relació d'obra exposada, mai cap text. Els catàlegs que portaven textos i que estaven fora de la col·lecció dels *Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid* eren finançats normalment pels

mateixos artistes que volien donar més rellevància a les mostres.

7. «Discrepancias en el Salón Femenino de Arte Actual», *La Prensa*, Barcelona, 3/07/1968, p. 8.

8. Cit. *supra*, n. 7.



Fig. 3. Conxa Ibáñez. *Natura morta*, 1962. Oli sobre tela. Fundació Margarita Marsà. Dipòsit Museu d'Història de Girona. Reg. 00712.

Efectivament, ni Morera ni Marsà continuaren dins la junta dels salons, que van seguir amb el mateix nom i, a partir de la setena edició l'any 1968, s'allotjaren al Palau de la Virreina, amb una assessoria intel·lectual femenina.⁹

Les Galerías de Arte Tramontan i els Premis Vila de Palamós

No sabem del cert quan es van inaugurar les Galerías de Arte Tramontan (Inversiones Artísticas, S.A.) de Barcelona al passatge Permanyer, 12, on ara està ubicada la Galeria Marc Domènech, amb la mateixa disposició de les sales actual. El director, Luciano Vergara Navarro, era fill de Palamós on sembla ser que tenia una botiga de mobles. Veient els catàlegs editats de les moltíssimes exposicions que es van fer a Barcelona, la majoria de les quals presentades amb textos de Marsà, podem dir que l'art representat a la sala era més aviat conservador: còpies de la naturalesa, marines, paisatges sense cap innovació i ni ruptura amb la tradició, si exceptuem alguns pocs artistes com ara

9. Per aprofundir en els salons vegeu: QUINEY, A., «Els salons femenins d'art actual, 1962-1970», *EMBLECAT, Estudis De La Imatge, Art I Societat*, 1, 2023, 12, p. 93-122.

l'escultor Carlos Martín «Maño» molt proper a l'obra de Manolo Hugué, el pintor Issa o, ja en un altre nivell, el pintor navarrès Àngel Elvira. Fer una llista de tots els artistes que van passar per Tramontan de Barcelona és una tasca àrdua i tediosa i només indicaré uns quants: Francisco Ribera, Juan Antonio Morales, Josep Beulas, Domènec Fita, Josep Sala Herrero, Jacint Morera (gran amic de Marsà), Josep Sarquella, F. Bruguera, López Herrera, l'anglesa Suellen, Felisa Cortada, A. Fernández de Castro, Ismael, Felipe Pimentel, Maria Lluïsa Franc, Joaquin Comes o Ernest Moradell.

Fou l'any 1961 que, per iniciativa de Lluçia Vergara Navarro, s'obriren les portes de les Galerías de Arte Tramontan a Palamós, en aquella ocasió es reté homenatge al pintor local Francisco Vidal Palmada, i no tancà les seves portes fins, almenys, l'any 1982. Dins les exposicions de Les Galerías de Arte Tramontan de Barcelona es creà, l'any 1976, el Primer Premio de Dibujo Tramontán destinat als alumnes de professorat de l'Escuela Superior de Bellas Artes, amb un jurat format per Lina Font, Àngel Marsà, Ernesto Foye, Francesc Galí i Fernando Gutiérrez. I poc després, seguint aquesta iniciativa, la Fundació Cultural Margarita Marsà creà les Beques Àngel Marsà per als alumnes de fi de carrera de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics Llotja, els treballs dels quals s'exposaven a l'Ajuntament de Calonge, ciutat natal de Marsà.

L'any 1966 les Galerías Tramontan formalitzaren un projecte amb l'Ajuntament de la Vila de Palamós i el Govern Civil per crear un premi que tingués continuïtat i enfortir els lligams existents entre la tradició artística de la vila i els nous artistes. Dotat de diferents premis, el primer, anomenat Villa de Palamós 1966, fou atorgat a José Beulas; el segon, anomenat Ciudad Mediterránea, a José Luis Florit i el tercer, Playa de Palamós, a Manuel Mingorance Ación. Al llarg dels anys, i fins l'any 1982 amb la 17a convocatòria, foren centenars els artistes que es varen presentar i molts van guanyar els diferents premis que, al llarg del temps, s'anaren creant per a les diverses tècniques com ara el Premio Extraordinario de la Crítica, el Premio Especial Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia, el Premio Especial Honorífico de la Comunidad Turística de la Costa Brava: Ancla de Oro, el Premio D.^a Marina Pujadas de Grau, el Premio D.^a Maruja García de Amer, el Premio D.^a María Trías, la Mención Honorífica de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Palamós i molts altres per a les obres a l'oli. Per a les aquarel·les, el Premio Especial Excmo. Diputación Provincial i el Premio Galerías de Arte Tramontán. I per al dibuix, el Premio Seres. Domènech-Soler Cabot, així com diverses mencions honorífiques segons les convocatòries. La major part de les obres eren molt conservadores, sense cap risc en els plantejaments a excepció dels premis d'escultura dels anys setanta, que tingueren a Emilia Xargay, per exemple, o a Pía Crozet. Totes dues van guanyar diversos premis com ara el del I Concurso de Pequeña Escultura Miguel Oliva Prat de Palamós, creat l'any 1975; l'Ancla de Oro, atorgat a Xargay, i el Premio Especial Excmo. Sr. D. Juan Antonio Samaranch per a Crozet. En la mateixa convocatòria, l'escultora Lluïsa Granero, amb una maternitat figurativa però ben composta guanyà el premi Homenaje a Joan Cortés.

Els membres del jurat foren canviant a excepció d'Àngel Marsà que participà del primer a l'últim. Altres companys de taula foren Fernando Gutiérrez, Rafael Santos Torroella, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Alberto del Castillo, Lina Font, José Vallés Rovira o Juan Viñas. Per a totes les convocatòries es varen publicar petits catàlegs, normalment amb les fotografies de les obres guanyadores, els noms dels membres del jurat i les dotacions.



Fig. 4. Miguel Ángel Vivanco Ezquerro. *Tarea* (sèrie *Hogar*), 1966. Oli sobre taula. Fundació Margarita Marsà. Dipòsit Museu d'Història de Girona. Reg. 02177.

La filla d'Àngel Marsà, Margarita Marsà es presentà fora de concurs al X Concurso de Pintura, poc abans de morir i fou per això que en aquesta convocatòria se li rendí homenatge i a l'any següent es creà el I Premio Cerámica Margarita Marsà dotat amb 25.000 pessetes. Fou a partir d'aquest moment que la idea primigènia d'Àngel Marsà de crear una fundació amb el seu nom passés a dir-se Fundación Cultural Margarita Marsà, dedicada a l'estímul i promoció d'artistes joves mitjançant beques i altres activitats. Al catàleg del I Premio de Cerámica restava ben explícit: «Así el nombre y la memoria de Margarita Marsà quedaran vinculados a un quehacer que fue el móvil más encumbrado de su corta y fructuosa existencia, en buena parte también dedicada a la docencia artística y a la formación de nuevos valores en el ámbito de las artes plásticas.» Fou a partir del XII Premi de Pintura de 1977 que adoptaren el català per a nomenar els premis sense deixar d'escriure les presentacions en castellà a més del català. A l'arxiu de la Fundació Margarita Marsà es conserven unes fotografies entre les quals hi ha al pati de la casa de Calonge, habitatge d'Àngel Marsà, on surten Marsà, Santos Torroella i el pintor Jordi Alumà, membres del jurat del XV Premi de Pintura Vila de Palamós i una altra amb tots els membres, entre els quals podem distingir als tres d'abans, amb el primer per l'esquerra Joan Viñas Bona, Jaume Pol i Girbal, Joan M. de Ribot, Joaquim Vilaplana, el crític Francesc Galí Dufour entre Marsà i Santos, Lluçia Vergara, Ernest Moradell i Català o Francisco Baster Costa.

La col·lecció d'art d'Àngel Marsà

La idea que tota la seva col·lecció d'art, no només de pintura o escultura sinó de cultura popular i material etnogràfic a més de la seva biblioteca personal i professional com a crític literari d'*El Correo Catalán*, tingués el suport d'una institució ja l'havia plantejat Àngel Marsà des dels anys setanta del segle XX amb la idea de crear una fundació amb el seu nom i que la casa de Calonge fos la seu. Malgrat tots els intents, no serà fins el 29 d'octubre de 1982 que Marsà firmarà la cessió en dipòsit –al Museu d'Història de la Ciutat de Girona– de la seva col·lecció d'art, només pintura i gravat, amb l'aleshores alcalde de Girona, Joaquim Nadal. Es tractava d'un acord de dipòsit pel qual la fundació que Marsà havia creat per honorar la seva filla, Margarita Marsà, pintora i ceramista morta prematurament als 31 anys, no perdia la propietat del fons, encara que en la pràctica en cedia l'ús al municipi amb l'única condició que el conjunt no es dispersés. Amb ocasió d'aquest acord, l'ajuntament de Girona mirà de donar visibilitat a la col·lecció d'art gràfic de Marsà i organitzà tres exposicions entre els mesos de juliol i setembre de 1982 al Museu d'Història de la Ciutat, a les Sales Municipals de la Rambla i a la Fontana d'or. Entre les tres es presentaren més d'un centenar de gravats amb diferents tècniques i, entre maig i juny de 1983 s'organitzà al Museu d'Història de la Ciutat una exposició de pintura contemporània de la seva col·lecció. Un cop clausurades les quatre exposicions, el fons va ser guardat als magatzems del Museu d'Història de la Ciutat amb un total de 912 peces entre pintura, dibuixos, aquarel·les, guaixos, tintes i gravats. Si s'han consignat molts dels noms dels artistes que van exposar gràcies a Àngel Marsà és perquè de la majoria d'ells tenen representació a la seva col·lecció, de tal manera que es pot considerar com el resultat dels interessos d'Àngel Marsà.



MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Amb la col·laboració de

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona