



Buxareu Feliu Sala Fotografia Estany Mañach Palau Baget

MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Amb la col·laboració de
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



Col·leccionistes
que han fet
museus **2018**

Edició

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Coordinació científica

Bonaventura Bassegoda

Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Quílez

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Correcció

Rosa Chico

Disseny i maquetació

Carlos Ortega i Jaume Palau

© d'aquesta edició:

Museu Nacional d'Art de Catalunya Parc de Montjuïc

08038 Barcelona

www.museunacional.cat

© dels textos, els seus autors

© de les fotografies, els seus autors

Edició: maig 2019

ISBN: 978-84-8043-351-8

Fotografies

© ANC. Foto: Josep Maria Segarra i Plana. p. 68

© Centre Excursionista de Catalunya. p. 67

© CRBM - Foto: Roser Casas p. 75, Enric Gràcia, p. 77, p. 82, Carles Aymerich p. 84

© Fundació Palau, Caldes d'Estrac, p. 112, p. 113, p. 114, p. 115, p. 117, p. 118, p. 119, p. 121, p. 122, p. 124, p. 126

© Fundació Palau, 2003. Fotos: Eduard Vallès, p. 122, p. 126, p. 127

© Museu del Disseny / Foto: La Fotogràfica, p. 88, Guillem Fernández-Huerta, p. 83

© Museu de la Música - L'Auditori. Rafael Vargas, p. 137. Foto: Oliver-Bonjoch, p. 134; Esther Fernández, p. 137; Gabriel Serra p. 138; Eduard Selva, p. 138

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 32, p. 34, p. 36, p. 43, p. 45, p. 50, p. 52, p. 54, p. 55, p. 59, p. 60, p. 61, p. 63, p. 80, p. 102, p. 103

© Museu Picasso, Barcelona. Centre de Coneixement i Recerca p. 91, p. 95, p. 96

© National Gallery of Art, Washington

© Orfeo Català. Foto: Josep Maria Segarra i Plana, p. 69

© Palau de la Música catalana. Foto: Guillem Fernández-Huerta, p. 69

© Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi p. 13

© Successió Miró 2019, p. 105, p. 117



Col·leccionistes
que han fet **museus**
2018

Buxareu
Feliu Sala
Fotografia
Estany
Mañach
Palau
Baget

Índex

8	1	Les aportacions de Juan Buxareu al Museu de Santa Àgata. Els materials procedents del convent del Carme de Barcelona Jordi Casanovas Miró
28	2	El llegat Feliu Sala Barnades (1873-1924) al Museu Nacional d'Art de Catalunya Esther Alsina
40	3	Sobre la formació del fons fotogràfic del segle XIX del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) Adela Laborda
62	4	El mecenatge artístic de Martí Estany (1872-1938), col·leccionista d'arquetes, miniatures i rellotges Josep Capsir
86	5	Pere Mañach, un agent clau de la modernitat. Apunts per a una trajectòria Mariàngels Fondevila Guinart
108	6	Palau i Fabre, col·leccionista més enllà de Picasso: de Nonell a Perejaume Eduard Vallès
130	7	La col·lecció fundacional del Museu de la Música: Orsina Baget, Joaquim Folch i els "instruments de música antics" Marisa Ruiz Magaldí

Les aportacions de Juan Buxareu al Museu de Santa Àgata. Els materials procedents del convent del Carme de Barcelona

Jordi Casanovas Miró

Museu Nacional d'Art de Catalunya



La figura del donant és un element cabdal en l'obtenció d'obres per a les col·leccions dels museus. Si bé una part dels donants són col·leccionistes, hi ha també un percentatge important de donants que no ho han estat mai i que per raons molt diverses han contribuït generosament al creixement dels nostres museus. Entre aquests ocupa un lloc important Juan Buxareu (Barcelona, ?-1888), i per aquesta raó l'hem volgut incloure en aquesta segona jornada dedicada als col·leccionistes que han fet museus, utilitzant com a pretext el convent del Carme i les seves vicissituds, no gaire allunyades de les d'altres conjunts.

Per a tots els que d'una manera o altra ens hem ocupat del fons lapidari del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el nom de Juan Buxareu apareix de manera cíclica en tractar els materials procedents del convent del Carme. Tot i això, la seva figura continua sent en determinats aspectes una gran desconeguda. L'ofertament recent per part de la família a l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya d'un fons de vint-i-cinc documents de paper i 292 plaques de vidre estereoscòpiques amb imatges de la família ens ha de permetre probablement conèixer una mica millor el seu entorn. També és cert, però, que tot aquest fons fa referència especialment a les estades de la família a Puigcerdà, bàsicament entre els anys 1900 i 1932, i correspon a un període posterior al que ara ens ocupa.¹

Gràcies a aquesta documentació sabem que Juan Buxareu va comprar una casa a Puigcerdà que des d'aquell moment es va conèixer com a Quinta Eulàlia en honor a la seva esposa, Eulàlia Juncadella, amb qui va tenir tres fills, Joan, Jeroni i Jacinta. La família va vendre finalment la casa l'any 1946.

1. A la *Memòria de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona* corresponent a l'any 2014 consta també un ingrés per part d'Ignasi Buxareu Massó en concepte de donació del Fons

Joan Buxareu Juncadella consistent en 233 fotografies de la ciutat de Barcelona dels anys vint del segle passat.

Juan Buxareu era un industrial barceloní propietari de la fàbrica de teixits de punt, lla-na i cotó Buxareu i Masoliver, una prestigiosa empresa que va guanyar sengles premis a l'Exposició de Londres de 1862 i a la Universal de París de 1867.² Es trobava al carrer de Llull, número 122, al Poblenou. Que era un industrial potent ho podem deduir pel fet que entre 1868 i 1870 era un dels vint socis de l'Institut Industrial de Catalunya, d'un total de setanta, que assumien més del 75% del seu finançament.³

A més de la tasca com a empresari, Juan Buxareu va fer diverses inversions en la compravenda de terrenys aprofitant l'oportunitat que li oferia la remodelació urbanística que en aquell moment s'iniciava al barri del Raval. És en aquest context, entorn de l'antic convent del Carme, on va desenvolupar la seva activitat, ja que va fer donació d'un conjunt abundant d'elements d'aquest convent al Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, el segon dels museus de què va disposar la nostra ciutat.

Diverses són les fonts al nostre abast relatives al convent, inclosos nombrosos dibuixos i algunes fotografies, gràcies a les quals ens podem fer una idea molt clara de les seves dimensions i aspecte.⁴ La construcció de l'església s'havia iniciat a finals del segle XIII i al llarg dels segles es van dur a terme diverses reformes i ampliacions de tot el conjunt conventual fins a la darrera intervenció, a la zona del presbiteri de l'església, entre 1805 i 1821.

El convent del Carme, amb el jardí i els horts, ocupava un espai molt ampli en forma de ela amb uns límits que abasten a grans trets el carrer dels Àngels fins poc abans d'arribar al carrer d'Elisabets, seguia paral·lelament el traçat d'aquest fins a una mica més enllà de Notariat, baixava fins a Pintor Fortuny i, finalment, enllaçava amb el carrer del Carme, límit meridional del convent, per Doctor Dou. Les edificacions del convent, l'església, el claustre gòtic del segle XV i el del XVII i la resta de dependències ocupaven l'illa de cases situada entre Carme, Àngels i Doctor Dou, envaint l'espai d'aquests dos carrers, i s'estenia una mica més enllà de Pintor Fortuny, com es pot veure al plànol (fig. 1). En aquest quadrant se succeïen, des del carrer del Carme, primer l'església, amb una amplada de 25 m; el claustre, més modern, de 35 m, i finalment el claustre gòtic, d'uns 30 m aproximadament. Segons sembla, la font que ocupava l'espai central d'aquest darrer claustre va restar dempeus durant un temps al mig del carrer del Pintor Fortuny, tal com es pot veure al plànol anomenat *de quarterons* aixecat per l'arquitecte Miguel Garriga Roca entre 1858 i 1861 (fig. 2).

El 25 de juliol de 1835, en el curs d'un avalot anticlerical, fou saquejat i incendiat juntament amb altres convents de Barcelona, com el de Santa Caterina, Sant Agustí o Santa Mònica, entre d'altres. A partir d'aquest moment va viure una etapa d'abandonament fins a la seva transformació primer com a caserna i posteriorment com a Universitat Literària, el primer curs de la qual va ser els anys 1838-1839, i es va mantenir com a tal fins als anys 1871-1872, quan s'iniciaren els cursos a la nova universitat obra d'Elies

2. A. B. LASHERRAS PEÑA, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, Santander, 2009, p. 1119.

3. J. PALOMAS i MONCHOLI, *El refofon econòmic de l'activitat dels parlamentaris catalans (1876-1885)*, Barcelona, 2002. Tesi doctoral en xarxa, p. 180.

4. Per a l'objectiu que ens havíem fixat, ens ha estat especialment útil l'obra de G. BARRAQUER i ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906, p. 381-403.

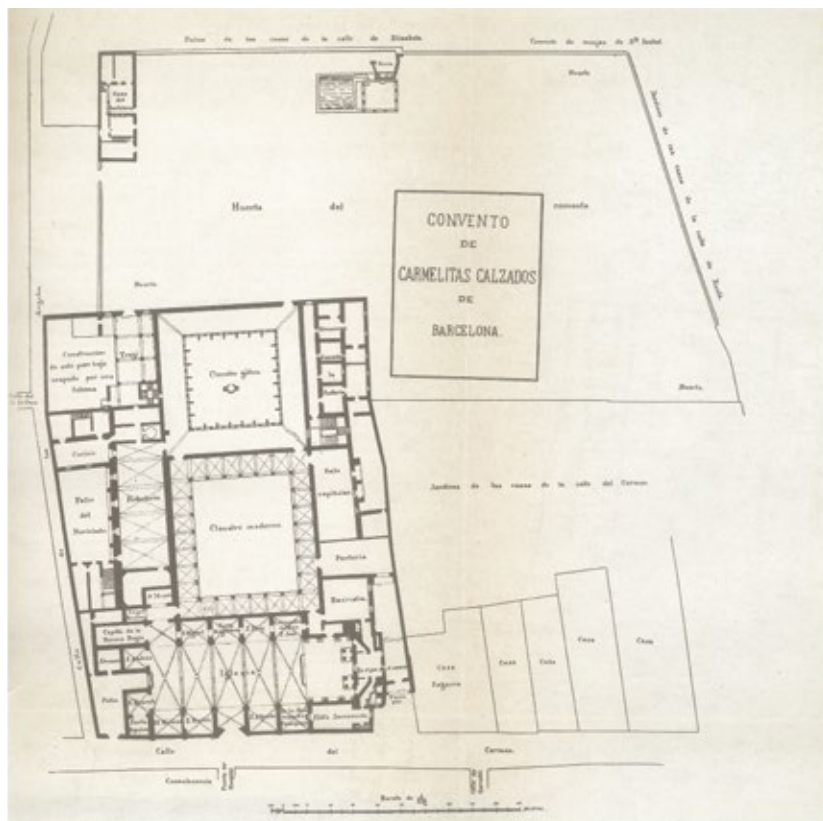


Figura 1. Plànol del convent del Carme en l'obra del canonge Barraquer



Figura 2. Detall del plànol de Quarterons

Rogent a la plaça de la Universitat, tot i que l'edifici no estava encara acabat. Al llarg de tots aquests anys com a Universitat Literària, malgrat les transformacions i adaptacions realitzades, una part de l'antic edifici va mantenir la seva condició de ruïna atès que una reforma total hauria suposat una despesa difícil d'assumir, especialment en aquell moment⁵ (fig. 3).

L'any 1837 la Junta de Comerç va encarregar a Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894) que fes l'inventari dels convents que havien de ser enderrocats i més tard la classificació dels materials que s'hi trobaven. Amb aquest i altres objectius Rigalt elabora una sèrie de dibuixos del convent del Carme entre l'abril i el juliol de 1874, mesos abans de l'enderrocament definitiu.⁶ Els dibuixos de Rigalt ens il·lustren molt sobre el convent, sobre el seu estat i la ubicació de molts dels elements que posteriorment passaren als diferents museus. Es tracta d'un conjunt de quaranta-set dibuixos en total, conservats actualment a l'Acadèmia de Sant Jordi, entre els quals hi ha vint-i-set vistes generals i vint detalls de diferents elements⁷ (fig. 4 i 5).

El 16 de març de 1844 l'Acadèmia de Bones Lletres, atenta a la possibilitat d'incrementar el fons del seu incipient museu, va demanar al vicerector de la Universitat que li lliurés la imatge de la Mare de Déu que hi havia al timpà de la porta principal⁸ i un sepulcre que es trobava encara entre les ruïnes de l'església. La Universitat va accedir-hi en relació amb la imatge però, atès que el sepulcre no era de la seva propietat, va suggerir que l'Acadèmia se'n fes càrrec en concepte de dipòsit, mentre esperaven les disposicions dels seus propietaris al respecte. És possible que es tractés del sepulcre del Marquès de Meca, ubicat a la capella de Sant Martí, que finalment l'Acadèmia no va retirar, segurament perquè el trasllat plantejava moltes dificultats i no devia disposar dels mitjans adequats.

Aquell mateix any ingressaren al museu de l'Acadèmia altres peces, com la làpida commemorativa de la construcció de la capella de Sant Miquel pels prohoms de la Confraria dels Carnissers,⁹ el dosseret d'una escultura¹⁰ i la figura d'un bisbe, sant Eloi, que pertanyia al Gremi de Serrallers de Barcelona.¹¹ D'aquests darrers ingressos no hem trobat cap referència a l'arxiu de l'Acadèmia. En relació amb la figura de sant Eloi, al catàleg de 1888¹² es fa constar que era propietat de l'Acadèmia des de 1844.

5. Sobre l'adaptació de l'antic convent a les necessitats de la universitat, resulta de gran interès el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, de Pascual Madoz, Madrid, 1847, p. 507.

6. El 10 de setembre de 1874 el vocal de la Comissió de Monuments Josep Oriol Mestre fa un informe de la visita que ha fet al convent del Carme un cop iniciat l'enderroc. J. GRAHIT i GRAU, *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944)*, Barcelona, 1947, p. 77.

7. Victòria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. III – Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, 2002.

8. 944 MNAC 9878

9. 917 MUHBA. En el *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la*

provincia de Barcelona tiene reunidos, Barcelona, 1877, p. 95, es pregunten «¿Procede de la Iglesia del Carmen?» Al *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona de 1888*, p. 206, ja es precisa que estava col·locada a la paret de la capella de sant Miquel del Convent dels Carmelites Calçats i que, com ja se sabia, era propietat de l'Acadèmia.

10. 949 MNAC 9975. *Créese procedente del derruido convento de PP Carmelitas de Barcelona (1877)*, *Procede de la Iglesia de PP Carmelitas Calzados, llamada de Ntra. Sra. del Carmen (1888)*. Cal destacar l'esforç realitzat entre 1877 i 1888 per precisar la procedència de moltes de les obres ingressades.

11. 1245 MNAC 14968

12. P. 237



Figura 3. Claustro contiguo a la derruida Iglesia del convento del Carmen, hoy Universidad (1869).
Aquarel·la de Soler Rovirosa



Figura 4. Lluís Rigalt (1874). Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 236)

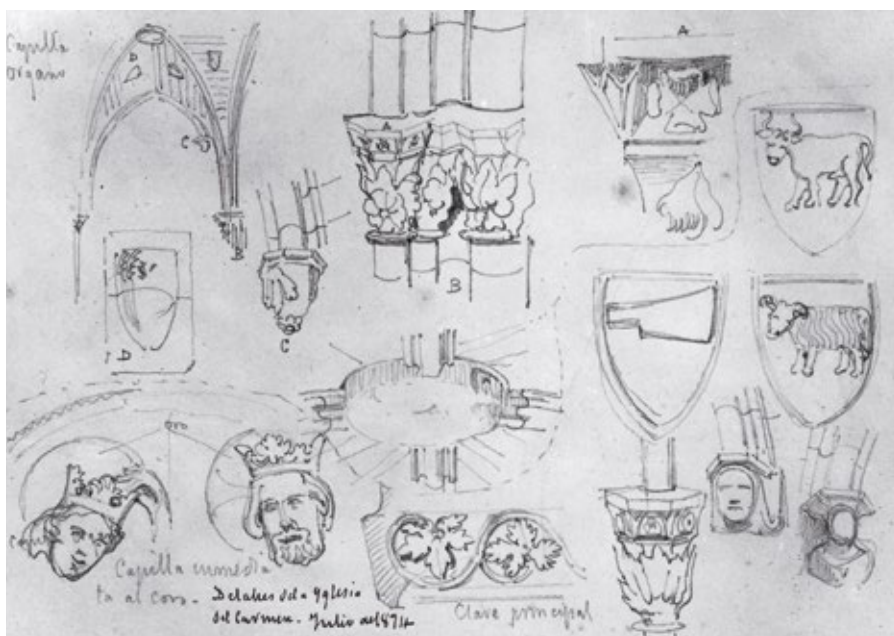


Figura 5. Lluís Rigalt (1874). Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 246)



Figures 6 i 6 bis. Superposició del plànol del convent en el parcel·lari actual (Jordi Sans). En aquest plànol s'observen clarament les dues illes

En el moment de l'enderrocament del conjunt conventual ja es tenia molt clar el projecte d'urbanització de tot aquest sector de la ciutat.¹³ La nova alineació de les façanes a fi d'eixamplar el carrer dels Àngels va suposar escapar la part dels peus de l'església amb un petit pati, el pati del noviciat, i la cuina. D'altra banda, el nou carrer projectat, el del Doctor Dou, va eliminar tot el sector de la porteria, la part posterior de la sala capitular i part d'uns magatzems anomenats «la fusteria». En conseqüència, el nucli principal del convent a enderrocar va correspondre a l'illa formada pels carrers del Carme, dels Àngels, Fortuny i Doctor Dou («manzana 1ª de la antigua Universidad»), mentre que una part menor de les edificacions conventuals corresponia a l'illa superior (Àngels, Elisabets, Doctor Dou i Fortuny) («manzana 2ª de la antigua Universidad») (fig. 6 i 6 bis). Val a dir que ja l'any 1868 s'havia construït la finca número 19 del carrer d'Elisabets, i el 1875 la del número 21, a més de la del número 4 de la plaça dels Àngels, ambdues fora dels límits del convent. Tot això ens indica que hi havia una certa pressa. A partir d'aquest moment s'inicia la construcció dels nous habitatges ja dins els terrenys del convent, seguint una progressió des del sector més proper al carrer d'Elisabets fins al carrer del Carme, amb cases ja des de 1881 i 1883. Aquesta progressió s'explica clarament pel fet que és més senzill anar urbanitzant des del sector de les hortes i els claustres que per la part corresponent a l'església, amb un volum de runa i restes encara considerable.

La primera adquisició de Juan Buxareu fou el solar de la finca número 16 del carrer dels Àngels, on construeix la primera de les cases, que porta la data de 1878 i que és obra de l'arquitecte Salvador Viñals Sabaté (Barcelona 1847-1926), una casa model que posteriorment repetirà amb alguns canvis en altres parcel·les de la seva propietat. Aquesta finca encara era a l'hort del convent, just a continuació del claustre gòtic.

Probablement l'any 1878 ja és propietari de l'illa 1,¹⁴ i a partir d'aquest moment, fetes les parcel·les, en ven algunes, alhora que també edifica en tres d'elles, la número 8 del carrer dels Àngels i la 5¹⁵ i 7 de Doctor Dou. S'atribueixen també a Salvador Viñals les cases del número 31 (1878) i 33 (1879) de Pintor Fortuny, tot i que aquesta darrera porta les inicials FS a la clau del portal, que corresponen al mestre de cases Francesc Salvat Barenys. De 1881 és la casa del carrer del Carme 42, cantonada amb Doctor Dou, el solar de la qual ha venut a Josefa Pla de Vives; el mateix passa amb la següent de Doctor Dou, venuda a D. N. Agustí, segons es fa constar al plànol (fig. 7), i amb la de Carme 44, venuda a Ricard Roca, i molt probablement amb la número 4 del carrer dels Àngels, de 1883.

La porta principal de l'església, ubicada en el tercer tram del costat de l'epístola, entre les capelles de sant Albert i sant Martí, es trobava dins la propietat ja esmentada de Josefa Pla al carrer del Carme 42. Sobre les vicissituds d'aquesta porta en el moment del seu desmuntatge no hi ha unanimitat. Juan Bassegoda¹⁶ explica, sense indicar la data, que «el dueño de la parcela donde estaba la Iglesia, Manuel Moragas, vendió a D. Julio Parellada la puerta de la Iglesia», la qual cosa no deixa de sorprendre si tenim

13. Agraeixo profundament l'ajuda de Jordi Sans en tots aquells aspectes relacionats amb l'urbanisme de la zona i amb la compravenda de parcel·les, sense la qual tot hauria estat molt més complicat. Li agraeixo també la seva paciència en la cerca de documents i els bons consells que sempre m'ha donat, així com les seves reflexions.

14. Un plànol amb data de 18 de gener de 1879 així ho indica.

15. El projecte d'aquesta, també de Salvador Viñals, porta la data 11 de juliol de 1878.

16. «Traslado de la puerta gótica del convento del Carmen de Barcelona», *Academia*, 77 (1993), p. 150

en compte el que hem dit abans. ¿Manuel Moragas havia comprat la propietat a Josefa Pla? En un altre lloc s'apunta que fou Maria Consol Moragas qui la va comprar sense donar tampoc més detalls. Des d'abril de 1993 es troba reinstal·lada en una illeta del carrer Guipúscoa, a l'entrada del terme municipal de Sant Adrià de Besòs (fig. 8).

Des del moment que Juan Buxareu esdevé propietari d'una part important del solar del convent, la part que correspon essencialment a l'illa 1, es preocupa pels elements arquitectònics que l'enderroc va fer accessibles. Tot i que desconeixem les seves motivacions, perquè no ho va deixar per escrit, es va preocupar de lliurar a la Comissió de Monuments tots aquests objectes, així com els nombrosos elements arquitectònics que es van anar recollint durant l'enderroc, amb la qual cosa ingressaren als museus de Barcelona algunes peces realment molt significatives.

En aquest sentit convé fer una precisió, ja que els materials procedents del convent del Carme no van ser un cas únic. Dos anys abans, el 1873, ja va lliurar al museu una làpida romana¹⁷ que es va localitzar en fer els fonaments d'una casa de la seva propietat al carrer de Bellafila que s'havia començat a construir aquell mateix any. Aquest fet no deixa de ser significatiu del seu tarannà i ens proporciona una pauta del seu caràcter i la seva manera d'entendre les coses. En relació amb la casa on va aparèixer la làpida, no ha estat possible identificar-la amb certesa però, després de consultar els expedients d'obres d'aquesta zona, sembla molt probable que sigui la finca número 11 del carrer de la Ciutat i número 2 del carrer de Bellafila de Barcelona.¹⁸

Tot i que és evident que Juan Buxareu no va ser mai un col·leccionista,¹⁹ perquè mai va tenir la intenció de reunir objectes a casa seva, tanmateix, gràcies a la seva manera de veure les coses va ser possible que determinats elements d'interès artístic i històric s'incorporessin a les col·leccions públiques i només per això mereix ser tingut en consideració.

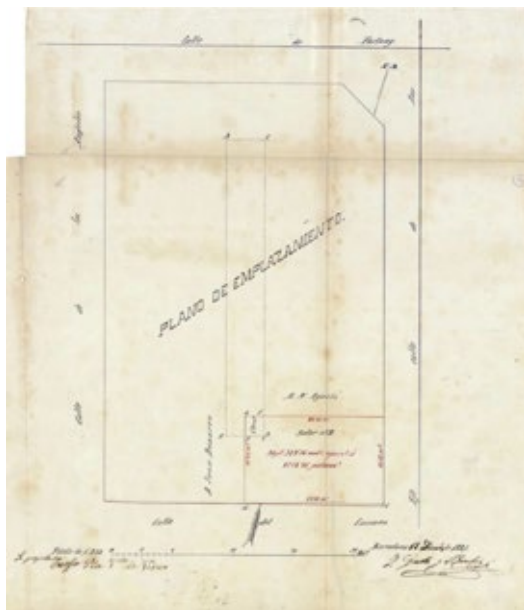


Figura 7. Plànol corresponent a l'illa 2 amb la referència als propietaris

17. Es tracta de la inscripció d'Aemilia Philumena de la segona meitat del segle I (MACB núm. 19051) FABRE G., MAYER M., RODÀ, I., *Inscriptions romaines de Catalogne. IV.* Barcino, París, 1997, p. 208-209. En el catàleg de 1877 no es fa referència al donant, però sí que apareix al de 1888, núm. 826, p. 30.

18. Memòria del sondeig arqueològic realitzat a la finca núm. 11 del carrer de la Ciutat i núm. 2 del carrer de la Bellafila de Barcelona (235/04), del 17 de gener al 21 de gener de 2005, p. 15.

19. Curiosament, Sira GADEA SOLASCASAS, *La génesis de los museos de arte en Barcelona y el Museu d'Art de Catalunya*, a la p. 9 inclou Joan Buxareu com a col·leccionista privat que havia dipositat obres als museus de Barcelona al costat de noms tan significatius com Manuel Vidal-Quadras, Joan Rubió de la Serna o Pau Milà i Fontanals. Un fet que es deriva del costum d'associar el terme donant al de col·leccionista.



Figura 8. Porta de l'església del convent del Carme en el terme de Sant Adrià del Besòs

Materials procedents del convent del Carme

Atès que es tracta d'una col·lecció de materials recollits amb certes pressions dins el marc d'un enderrocament, determinats problemes que ara es detecten i que ja vénen de lluny no deixen de ser previsibles i normals.

En primer lloc, tots aquests materials ara dispersos surten del convent en diferents moments que en alguns casos és difícil de precisar, perquè la documentació presenta nombroses llacunes. Hi ha elements que no van ser registrats correctament per oblit o perquè ja en aquell moment s'ignorava la data del seu ingrés, la seva procedència o qui els havia lliurat, i en aquest sentit les confusions eren freqüents. Tanmateix, aquest és un fet normal si tenim en compte la poca pràctica, el nombre considerable de peces recuperades en poc temps i de procedències molt diverses, i els problemes que es derivaven de la seva ubicació dins d'un espai de dimensions reduïdes, on les obres estaven amuntegades.²⁰ És per aquesta raó que ara trobem a faltar la informació correcta de la ubicació original dels fragments dins el monument, tot i que gràcies als dibuixos de Lluís Rigalt ha estat possible identificar-ne alguns.

La primera institució que va intervenir en el salvament dels materials que encara es trobaven entre les ruïnes del convent del Carme va ser l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, que l'any 1844 es va fer càrrec de quatre obres, algunes de les quals força significatives, que primer es van incorporar al Museu de l'Acadèmia, ubicat al convent de Sant Joan de Jerusalem —desaparegut quan es va obrir la Via Laietana—, i que posteriorment passaren al Museu de Santa Àgata.

Procedents del convent del Carme, ingressaren al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, a la capella de Santa Àgata, un total de cent setze objectes²¹ entre 1875 i 1880.²² Dins d'aquest conjunt hi ha dues mènsules i l'arrencament d'una volta, de les quals hi ha dificultats per determinar-ne la procedència. Es tracta en primer lloc de les mènsules número 757 i 758,²³ que al catàleg de 1877 figuren com a procedents del convent de l'Ensenyança, i per tant lliurades, com altres peces, per la Sociedad del Crédito Catalán, mentre que al catàleg de 1888 consten com a procedents del convent del Carme però lliurades per la ja esmentada Sociedad. Tanmateix, a la fitxa del Registre

20. Si bé a l'inici del catàleg s'indica clarament que «Cualquiera persona podrá depositar en poder de la Comisión provincial de monumentos los objetos históricos y artísticos que se creyeren dignos de la curiosidad pública», amb la qual cosa s'obria la porta a qualsevol oferiment de donació, s'afegia a continuació: «Se suplica a las personas que depositen alguno de tales objetos en poder de la Comisión, se sirvan acompañarlos con todos los datos que se tuvieren acerca del sitio en que aquellos hubieren sido encontrados y con nota de las circunstancias que hubieren mediado en el descubrimiento». *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona tiene reunidos*, Barcelona, 1877, p. 2.

21. La segona font important per conèixer les obres que havien estat recollides al museu de la Comissió Provincial de Monumentos per algunes institucions i per diversos particulars, és el *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888. A l'índex d'aquest darrer, p. 468, hi figuren només 112. Els altres quatre, tot i que sí que apareixen al catàleg, no van ser referenciats a l'índex del final. Es tracta dels núms. 790, 1399, 1471 i 1472. Del Sant Eloi només diu que va pertànyer al Gremi de Serrallers de Barcelona, tot i que des del seu ingrés ja s'indica que procedeix del convent del Carme.

22. He preferit deixar els números de registre dels catàlegs antics (1877 i 1888) afegint a continuació el registre corresponent al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

23. MNAC 14095 i 14092.

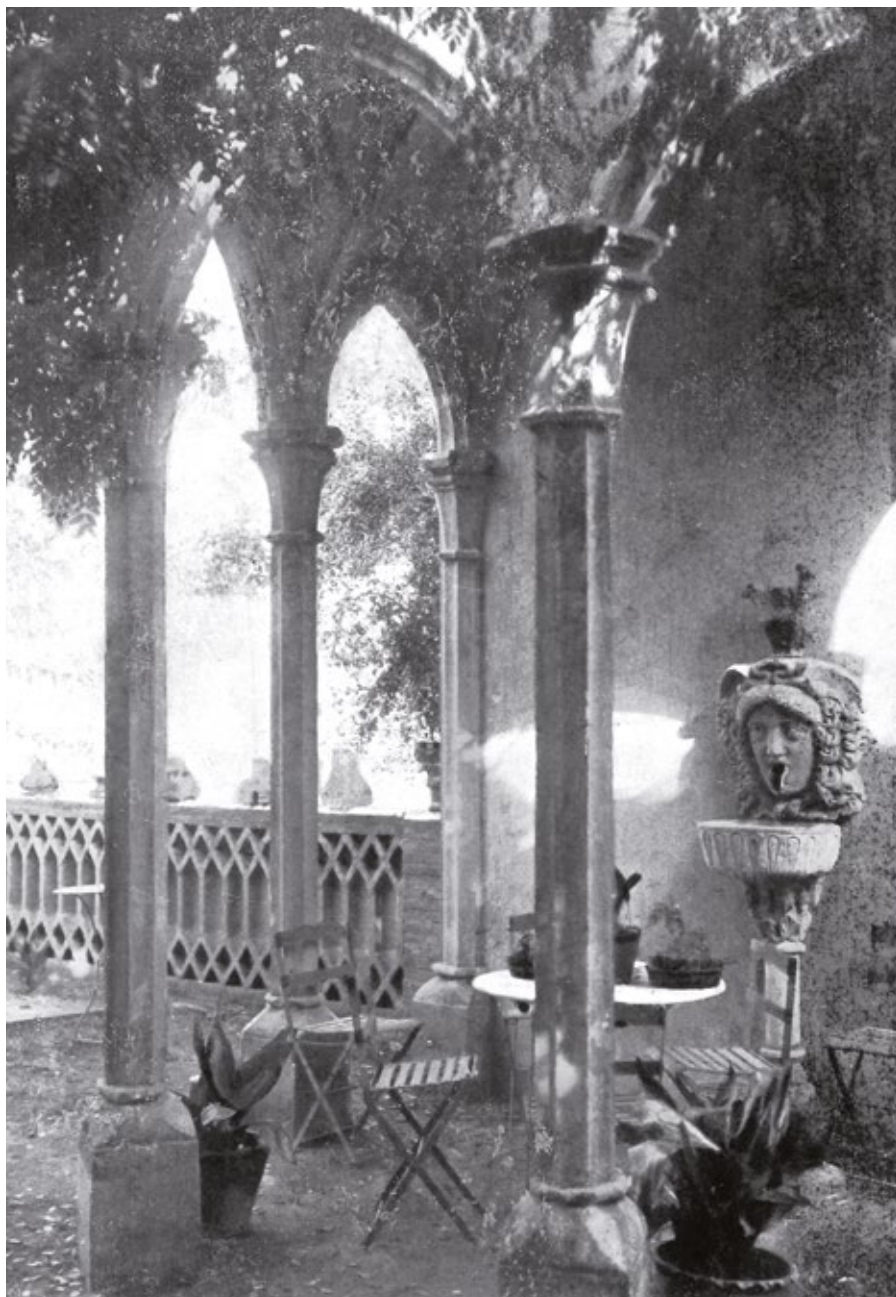


Figura 9. Núm. 50 del *Catàleg del Museu Santacana*, de 1909.

General dels Museus de Barcelona consta que provenen del convent del Carme, i en relació amb la segona s'indica que figura en un dels dibuixos de Rigalt, sense especificar quin. Aquesta no és l'única vegada que es confonen els dos convents. L'enderrocament del convent de l'Ensenyança i la construcció del passatge del Crèdit (1875-1879) coincideixen amb l'enderrocament del convent del Carme, i és fàcil suposar que hi hagués confusions amb alguns dels seus materials quan ingressaren al museu. Pel que fa a la dovella/arrencament de la volta²⁴ es planteja un problema semblant, ja que l'any 1877 consta com a donació de Juan Buxareu procedent del Carme i el 1888 ja apareix com a procedent del convent de Sant Francesc i donada per J. O. Mestres. En aquest darrer cas resulta més complicat poder resoldre el problema, atès el seu caràcter d'element arquitectònic i per tant més fàcil de confondre.

L'any 1876 Francesc Santacana i Campmany (1810-1896) va reunir al seu museu de Martorell, l'Enrajolada, fins a trenta-vuit elements del convent del Carme. Actualment seguim sense conèixer la data, ni tan sols aproximada, en què es va fer la recollida d'objectes i els mecanismes a partir dels quals es va poder fer càrrec de tot aquest conjunt. En aquest sentit resulten significatives les paraules del seu nét, Francesc Santacana i Romeu (1883-1936), en un intent de justificar la conveniència i la manera de realitzar aquesta més o menys sistemàtica tasca de salvaguarda del patrimoni conventual:

Vull fer una altra advertència y es que ni un sol fragment ha estat arrencat de son primitiu lloc ab l'escarpe y el martell del colleccionista atrevit, sino ben al revés, quan la turba inconscient destruía, quan les mal aconsellades autoritats manaven aterrar els edificis que tancaven aquelles joyes, baix pretext d'incomplertes reformes, llavors fou quan el meu avi les recull caritativament, conservantlas y vigilantlas després de la rapacitat d'alguns aficionats, qu'a poder haurien fet, tal vegada en nom de la civilització, ús dels destructors instruments avants mentats.²⁵

¿S'ha d'entendre per les seves paraules que es va fer càrrec d'aquests elements quan es feien les reformes per adaptar les restes de l'edifici per a seu de la Universitat Literària? ¿O fa referència a un moment posterior, quan ja s'havien iniciat les tasques de l'enderrocament final? El conjunt d'elements conservats a Martorell es pot destriar clarament en dos blocs. D'una banda tenim els que procedeixen de l'església del convent, els quinze escuts i dos caps *qual orgue figuraven sostenir*, i de l'altra hi ha tot un seguit de peces que procedeixen del claustre gòtic, algunes de les quals van ser muntades formant una espècie de glorieta (fig. 9).

A més dels elements ja ressenyats, al fons lapidari del MNAC hi ha disset elements arquitectònics (arcs, capitells i bases) procedents del claustre gòtic que no es van registrar fins al 1980 aproximadament; consten en el llibre de registre com a procedents del convent del Carme i formaven part del Fons Antic de Museus sense que sigui possible precisar la data del seu ingrés. Són peces oblidades? O ingressades més tard? A causa del seu interès es van mostrar a l'exposició permanent de gòtic l'any 1984.

Hem de pensar que en tractar-se de restes arquitectòniques no es van inventariar en el seu moment, i cent anys després, per necessitats d'ordre intern, van rebre una numeració diferent de la resta de materials del Carme. És aquest un aspecte en el qual

24. MNAC 9997

25. FRANCESC SANTACANA ROMEU, *Catalec il·lustrat del Museu Santacana de Martorell*, Barcelona, 1909, p. 10.

volem insistir, ja que quan fem una estimació del volum d'obres que ingressaren en un moment determinat del passat sempre resulta difícil assegurar-ho de forma rotunda. Com dèiem abans, la manca de dades suficients, l'existència de fonts contradictòries o les simples confusions compliquen poder donar xifres clares i segures. Com a exemple d'una d'aquestes confusions de les quals parlava, tenim el cas d'una mènsula amb el bust d'un àngel atribuïda a Jordi de Déu que va ingressar al Museu de Santa Àgata procedent del Carme l'any 1875. En aquell moment se li va donar el número 768 i posteriorment, en incloure'l en el Registre General de Museus de Barcelona cap al 1932, se li va donar el 9860 i es va obrir una fitxa on es feia constar la seva procedència. Amb el pas dels anys, probablement perquè no resultava visible a la peça el número que se li havia donat, li van donar un de nou, en aquest cas el 24088, i es va obrir una altra fitxa amb aquest número, que encara té ara. Atès que es desconeixia el número anterior no es va trobar la fitxa antiga i en conseqüència ja no resultava clara la seva procedència. Fins que no es va fer una cerca sistemàtica d'aquest fons lapidari, no es van poder associar ambdues fitxes i recuperar la seva procedència. I aquest no és un cas únic. De la mateixa manera i a tall d'hipòtesi, hi ha una mènsula al Museu Frederic Marès que Pere Besaran atribueix a Jordi de Déu o al seu taller i que, basant-se en raons diverses de tipus estilístic, proposa assignar al convent del Carme.²⁶ Res en aquest sentit ens impedeix considerar-la com a tal, esperar que en un futur la sort o la casualitat ens posi sobre la seva pista i poder finalment garantir-ho.

Finalment i dins també d'aquest marc, no podem deixar de banda dos notables capitells en pedra arenisca i gres policromats pertanyents a la Col·lecció Plandiura²⁷ que en el *Catálogo Monumental*²⁸ figuren com a procedents «de la iglesia y convento del Carmen» sense que s'indiqui documentalment la font d'aquesta notícia. De fet, al catàleg manuscrit de la Col·lecció Plandiura no apareix cap referència a la seva procedència i només es diu que es tracta d'una obra catalana.²⁹ Tampoc es van associar al Carme quan la 5295 va ser exposada com a base de la Verge amb l'Infant (MNAC 4359) a la sala xx (23) de la instal·lació de 1934 (catàleg de 1936, p. 111), ni quan es col·locaren els dos capitells a la sala 45 del muntatge de gòtic de l'any 1984 (imatge). Tampoc hem trobat cap referència a les fitxes d'ambdues peces en el Registre General de Museus de Barcelona.

Hem consultat a Mireia Berenguer si hi havia alguna notícia d'aquests capitells a la documentació que ha utilitzat en el seu estudi de la figura de Plandiura, i no hi ha res que resulti conclouent.

La col·lecció de materials procedents del convent del Carme actualment documentada està formada per cent seixanta-nou elements que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya, al Museu Santacana de Martorell, al Museu del Disseny de Barcelona (DHub)³⁰ i al Museu d'Història de Barcelona (MUHBA). No hem inclòs en aquesta sèrie la porta principal de l'església, que donava al carrer del Carme, desmuntada en dues ocasions i actualment exposada a l'aire lliure en el terme de Sant Adrià del Besòs.

26. P. BESERAN RAMON, «Jordi de Déu o taller. Mènsula», a *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès, 1*, Barcelona, 1991, p. 335-336, fitxa 313.

27. Corresponen als núm. 5294 i 5295 del fons del MNAC.

28. AINAUD, GUDIOL I VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, CSIC, Madrid, 1947, vol. II, núm. 666.

29. UDINA I PAÑELLA, *Col·lecció Plandiura 1932*. Traducció castellana. Còpia manuscrita conservada al Departament de Registre i Gestió de Col·leccions del MNAC, p. 203.

30. Agraïeix a la conservadora de la secció de Ceràmica, Isabel Fernández del Moral, la seva amabilitat en proporcionar-me informació molt valuosa relacionada en el fons ceràmic procedent del convent del Carme.

De tot aquest conjunt, vuitanta-vuit peces van ser donació de Juan Buxareu a la Comissió Provincial de Monuments i els lliuraments es van fer en dos moments, un l'any 1875, amb la major part de les peces, i un segon l'any 1880, menys abundant però amb obres interessants que per alguna raó havien quedat a part. Cal fer esment també de vint-i-quatre objectes més que, procedents del Carme, no consta que fossin lliurats per Juan Buxareu. Tenint en compte que en aquesta relació hem trobat tres obres que sí que van ser donades per ell i de les quals ningú més consta com a donant, ja que va ser el principal propietari dels terrenys del Carme, considerem que aquestes vint-i-quatre obres més també podrien formar part de la seva donació. Que no en consti el nom en algunes de les fitxes no és cap cosa estranya, atès que el seu contingut és força irregular, car unes són més completes que les altres. Si ja no figuren aquestes dades a les fitxes, és lògic que no apareguin als índexs que hi ha al final i que són la darrera cosa que es fa en un catàleg. En tot cas, és un tema que resta pendent però que no sembla que pugui tenir solució, si tenim en compte la manca de documentació al respecte.

Sobre el caràcter específic de donació que va tenir el gest de Juan Buxareu, mereix ser reproduït el text de Josep Grahit:³¹

D. Juan Buxareu, dueño de los terrenos que ocupaba el antiguo convento del Carmen, se dirigió a la Comisión ofreciéndole unos objetos arqueológicos y artísticos procedentes de su derribo. Se aceptó la donación y se designó a los señores Lorenzale y Rogent para que se hicieran cargo de aquellos y dispusiesen lo necesario para su traslado.

Amb aquestes paraules es posava de manifest que la donació de Juan Buxareu es va fer efectiva de manera oficial i que la Comissió va actuar seguint el protocol, la qual cosa ens indica que no es tractava d'una donació qualsevol i que s'agraïa el gest del donant.

Segons el catàleg d'Elías de Molins, Juan Buxareu fa dos lliuraments d'obres, un l'any 1875 i l'altre el 1880. És possible, però, que de manera esporàdica en altres moments fossin lliurats alguns objectes més.

En un primer moment van entrar al museu trenta-dos objectes ceràmics,³² una mesura de fusta per a líquids, actualment no localitzada, i dos morters petits, un d'ells incomplet, actualment al MNAC. Les ceràmiques procedien de les voltes de les capelles de l'església³³ que encara seguien dempeus, tot i que la volta central es va esfondrar amb l'incendi del convent (annex 1).

Molt poc després ingressaren una sèrie de quaranta-quatre elements arquitectònics procedents majoritàriament de l'església, formada bàsicament per impostes, capitells, mènsules, gàrgoles, claus de volta, dentells, així com una pica i una creu (annex 2).

L'any 1880 s'incorporaren a les col·leccions del museu la resta d'elements —molt pocs tot i que interessants—, que degueren correspondre a diversos materials encara pendents de recollir al convent (annex 3).

31. GRAHIT, 1947, p. 82 (1875).

32. D'aquestes ceràmiques, vint-i-nou es conserven al Museu DHUB, on mantenen els números de registre antics i tres es troben en parador desconegut. (Vegeu l'annex 1.) El fet que els números no siguin correlatius respon al fet que en paral·lel s'anaven inventariant altres

peces de ceràmica de la col·lecció d'Eusebi de Fortuny lliurades al museu per la Diputació de Barcelona, així com altres donacions.

33. *En los senos de las bóvedas que cubrían las capillas de la Iglesia.* 1-8; 12-16; 21-37; 702-705.

A l'annex 4 hi ha la resta d'elements, ingressats en aquesta mateixa època procedents del convent del Carme però que en el seu moment no van constar com a donació de Juan Buxareu.

Un percentatge molt important de les obres conservades del convent procedeix de l'església. En uns casos això s'indica de manera explícita i en d'altres es dedueix per les característiques o pel context. No sempre, però, resulta fàcil precisar el lloc exacte dins l'església. Algunes vegades les anotacions que figuren al peu d'alguns dels dibuixos de Lluís Rigalt serveixen per precisar les ubicacions i en d'altres la indefinició d'alguns dels detalls no permet identificar clarament l'obra.

En altres casos s'indica que procedeix «de la derruïda església»³⁴ o «de l'església»³⁵ —sense donar més detalls—, «de l'absis de l'església»,³⁶ que es trobava «damunt la porta principal de l'església que donava al carrer del Carme»³⁷ o «formava part d'un enterrament dins de l'església.»³⁸

Disposem també d'una sèrie d'escuts que per les seves característiques podem atribuir a les diferents capelles a banda i banda de la nau de l'església. Tenim, en primer lloc, un escut dels ferrers³⁹ procedent de la segona capella del costat dret, dedicada a sant Eloi, de la qual a més conservem la imatge del sant.⁴⁰ Hi ha també dos escuts del Gremi de Sastres amb sengles tisoires,⁴¹ dels quals es diu que procedeixen de l'altar de santa Maria Magdalena, tercera capella a la dreta des del presbiteri. De la següent capella, la de sant Miquel, conservem, a més de la làpida commemorativa de la construcció de la capella de sant Miquel pels prohoms de la Confraria dels Carnissers,⁴² dos escuts amb representació d'un moltó i un bou,⁴³ respectivament, i un amb un tallant.⁴⁴ D'altres resulten més difícils d'ubicar, com els dels Montcada (1017-1019), un escut dels Cardona i d'altres llinatges (1031), un de l'orde carmelità (1033), l'anagrama de la Verge amb un cor (1036), un quarterat amb arbre i flors de lis (1032), espigues de blat (1035) i una muntanya amb dues creus (1020-1021). El conjunt més nombrós correspon a la sèrie de llebrer i lleó d'un llinatge encara per identificar (1011-1016). En darrer lloc apareixen diverses obres referenciades d'una manera molt vaga: entre les ruïnes,⁴⁵ procedents del convent⁴⁶, de l'edifici que fou convent de carmelites calçats⁴⁷ o del derruït convent.⁴⁸

34. 751-755; 770-772

35. 776; 779-783; 1121-1122

36. 1124

37. 1034

38. 1399. Podria ser aquest el sepulcre del qual es parla a la documentació de l'Acadèmia?

39. 1030

40. 1245

41. 1007 i 1008

42. 917 (MHC 423). «En la Capilla de sn Miguel de la yglesia de este Convento hay una lapida quadrada fijada en la pared que dice...», Antonio de CAPMANY, *Inscripciones sepulcrales que se hallan en varias urnes y lapidas en algunos templos y claustros de la Ciudad de Barcelona*,

ms. de l'Arxiu de la Real Academia de la Historia (RAH 9/5713).

43. 1028 i 1029

44. 1010

45. 700-701. Dos objectes de petites dimensions.

46. 1141; 1471-1472. Fragments de dues imatges de la Verge i d'un relleu desplaçats del seu lloc.

47. 727-737. Una sèrie d'elements arquitectònics; 1134: coronament d'una font.

48. 759-768; 788-791; 793-796. Sèries també d'elements arquitectònics, a més d'una pica beneitera, tres gàrgoles i una creu de pedra.

Annexos

A continuació, mantenim en tots els casos la numeració antiga y la descripció del primer inventari. Entre parèntesis hem posat els números de registre dels museus on es troben actualment

Annex 1. Ceràmica i objectes d'ús quotidià

1 a 5	Tinajas de barro encontradas en los senos de las bóvedas que cubrían las capillas de la iglesia... (Museu DHub 9102, 9104-9105. No localitzats els 9101 i 9103)
6 a 8	Cántaros de barro encontrados en el mismo sitio. (Museu DHub 9106-9108)
12 y 13	Cántaros de barro encontrados en los senos de las bóvedas citadas en el n.º 1. (Museu DHub 9109-9110)
14	Medida para líquidos de madera encontrada en el mismo sitio. (9114)
15 y 16	Escudillas de barro encontradas en el mismo sitio. (Museu DHub 9115-9116)
21 y 22	Jarros de barro vidriado para distribución de líquidos encontrada en los senos de las bóvedas citadas en el n.º 1. (Museu DHub 9255-9254)
23	Olla de barro vidriado, encontrada en el mismo sitio. (Museu DHub 9253)
24 y 25	Almireces de barro vidriado encontrados en el mismo sitio. (Museu DHub 9242-9243)
26 a 30	Escudillas de refectorio encontradas en el mismo sitio. (Museu DHub 9244, 9240, 9237, 9239, 9238)
31 a 37	Platos de refectorio. El de n.º 37 lleva el nombre del padre a quien perteneció. Encontrados en el mismo sitio. (Museu DHub 9248, 9247, 9246, 9251, 9250, 9249, 9245)
700 y 701	Morterito de piedra y fragmento de otro. Fueron encontrados en las ruinas. (MNAC 9891-9972)
702	Parte superior de la jarra de un lavabo. Barro cocido y vidriado. Encontrado en uno de los senos de las bóvedas del mismo convento. (Museu DHub 9268)
703 y 704	Tinajas de barro cocido, sin vidriar. (Museu DHub 9267 (no localitzat) -9269)
705	Cántaro de barro cocido y vidriado. (Museu DHub 9266)

Annex 2. Elements arquitectònics

727 a 737	Impostas de arcos y capiteles de columnitas adosadas. El de número 732 está dorado y colorido. Ornamentación tomada del reino vegetal. (MNAC 14065, 9924, 9898, 9926, 14068 (731) i 14273 (731II), 9929, 9925, 14067, 9928, 9930, 9927)
-----------	---

751 a 753	Impostas de arcos y capiteles de columnas adosadas con sendos emblemas de los evangelistas san Marcos, san Juan y san Mateo, cuyos nombres en idioma catalán están escritos con caracteres romanos en las filacterias que presentan el león emblema del primer evangelista y un ángel cada uno de los dos restantes. Proceden de la derruida iglesia... (MNAC 14275, 14274, 14276)
754	Imposta de un arco representando la Anunciación. De igual procedencia. (MNAC 14093)
755	Imposta de un arco representando el rapto del alma de un religioso al cielo por dos ángeles. De igual procedencia. (MNAC 14279)
758	Mènula. Representació de l'ànima d'una jove sostinguda per dos àngels (MNAC 14092). Curiosament, tant al catàleg de 1877 com al de 1888 es diu que procedeix del convent de l'Ensenyança i que va ser cedida al museu per la Sociedad del Crédito Catalán.
759	Imposta de arco. El gesto y el ademán de la media figura que la adorna tiene carácter de caricatura. (MNAC 9861)
760	Imposta de arco y capiteles de columnitas adosadas; lleva el escudo de la Orden Carmelitana. De igual procedencia. (MNAC 14277)
761 a 764	Impostas de arco adornadas. La primera con media figura coronada, la segunda con otra media figura de dama, con busto de mujer la tercera y de religiosa la cuarta. De igual procedencia. (MNAC 14255, ?, 14064, 14062)
765 y 766	Impostas de arco adornadas, la primera con media figura y la segunda con un busto, ambos de personaje sin representación determinada. De igual procedencia. (MNAC 14278, 14063)
767	Imposta de arco adornada con el busto de un acólito. De igual procedencia. (MNAC 14061)
768	Capitel de columna adosada: lleva el busto de un ángel. De igual procedencia. (MNAC 9860)
770	Media figurita de ángel sosteniendo un escudo de armas que lleva en campo de gules una banda de sinople con un lobo pasante en el gefe y un león pasante en la punta. Procedente de la derruida iglesia... (MNAC 14060)
771	Imposta de una arcada representando un serafín. De igual procedencia. (MNAC 9865)
772	Imposta de arco adornada con media figura de ángel. De igual procedencia. (MNAC 14201)
776	Llave de bóveda con las imágenes de dos santos en alto relieve, uno de ellos con mitra y báculo pastoral, tamaño mitad del natural. Procede de la iglesia... (MNAC 9883)
779	Canecillo con un escudo de armas cargado con ocho bezantes dos a dos, que es de la casa de Montcada. Procedente de la iglesia... (MNAC 9864)
780	Arranque de ojivas y arcos formeros de una bóveda de estilo germánico. De igual procedencia. En Elías de Molins consta como procedente del convento de San Francisco. Donación de José O. Mestres. (MNAC 9997)

781 a 783	Impostas de arco. Estilo germánico. De igual procedencia. (MNAC 14183, 14184, 14182)
788 y 789	Capiteles de columnitas o boquetillas adosadas. Procedentes del derruido convento. (MNAC 14053, 14052)
790	Repisa que hubo de sostener una arquivolta. De la misma procedencia. (MNAC 14400)
791	Pila para agua bendita: salediza. Lleva un escudo de armas bandado de 8 piezas y el jefe cargado con un árbol. De la misma procedencia. (MNAC 9978)
793 a 795	Canalones de piedra representando animales de cerda. Procedentes del derruido convento... (MNAC 14048, ?, 14049)
796	Cruz de piedra, calada. Hubo de servir de remate a un gablete. De la misma procedencia. (MNAC 9993)

El *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona tiene reunidos*, Barcelona 1877, arriba fins al núm. 1006, tots correlatius.

Annex 3 Obres recollides l'any 1880

1124	(núm. 1 a 9). Fragmentos de la clave del ábside de la iglesia del convento de PP Carmelitas Calzados llamado Ntra. Sra. del Carmen. Representaba la coronación de la Virgen María. Piedra caliza. Estuvo pintada y dorada. (MNAC 14806) No localitzades Sorpren que es digui d'aquesta que va ser dipositada l'any 1875. Es van oblidar de posar-la a la llista anterior? Passa el mateix amb l'obra següent.
1034	(p. 292). Escudo de la orden carmelitana. Lleva la fecha 1600. Estuvo colocado sobre la puerta principal de la iglesia de PP Carmelitas que daba a la calle del Carmen. Donativo de D. Juan Buxareu.
1134	Remate de una fuente. Mármol. Mide altura 0,54 m (p. 139). (MNAC 14094)
1399	Azulejo con el escudo de la orden carmelitana. Tiene en su parte superior el núm. I. Procede de un enterramiento de la iglesia del convento. (MNAC 9340)

Annex 4 Elements no considerats originàriament com a donació de Juan Buxareu (Les fitxes d'aquest annex corresponen únicament al *Catálogo* de 1888)

1121	Crucifijo de madera. Procede de la iglesia... (MNAC 9990)
1122	Crucifijo de madera. Viste túnica y sobretúnica y lleva banda y ceñidor. Igual procedencia que el número anterior. (MNAC 9991)
1141	(p. 161). Trozo de piedra caliza. Tiene esculpida una espada. Mide long. 0,70 m. (MNAC 14494)
1471	(p. 162). Fragmento de una imagen de la Virgen María en alto relieve. Marmol blanco. Formaría parte de un frontal. (MNAC 9976)
1472	(p. 162). Fragmento de una estatua de la Virgen. Tiene en sus brazos al Niño Jesús. Barro cocido. (MNAC 9793)

1007 i 1008	(p. 289-290). Dos escudos de armas de la cofradía del gremio de sastres. Proceden del altar de Santa María Magdalena del convento... (MNAC 14142, 14155)
1010	(p. 290). Escudo de armas de la Cofradía de Carniceros. Tiene hierro de hacha. La misma procedencia. (MNAC 14152)
1011 a 1014	(p. 290). Cuatro escudos divididos en banda. Tienen dos lebreles corriendo en la parte superior y león en la inferior. Procedencia igual al 1007. (MNAC 14151, 14125, 14126, 14127)
1015 y 1016	(p. 290). Dos escudos iguales al núm 1011. Su disposición es diferente. Tienen ornamentación vegetal. Procedencia igual. (MNAC 14128, 14189)
1017 a 1019	(p. 290). Tres escudos con ocho besantes cada uno. Procedencia igual. (MNAC 14108, 14106, 14101)
1020 y 1021	(p. 291). Escudo con monte cargado con una cruz potensada de lóbulos en los brazos y surmontada de otra cruz también potensada de lóbulos. Igual procedencia. (MNAC 14105, 14109)
1028	(p. 291). Escudo con un carnero. Igual procedencia. (MNAC 14139)
1029	(p. 291). Escudo con un buey. Igual procedencia. Perteneció a la capilla de la Cofradía de Pintores. (MNAC 14140)
1030	(p. 291). Escudo de armas de la cofradía de herreros de Barcelona. Trae tenaza, yunque y martillo. Procede de una capilla de la iglesia del convento... (Sant Eloi) (MNAC 14157)
1031	(p. 292). Escudo partido, primero adormidera y segundo sierra. Igual procedencia. (MNAC 14138)
1032	(p. 292). Escudo de armas acuartelado, primero y cuarto árbol, segundo y tercero flor de lis. Procedencia igual. (MNAC 14113)
1033	(p. 292). Escudo de la orden carmelitana, con ornamentación. Igual procedencia. (MNAC 14111)
1035	(p. 292). Escudo con espiga. Igual procedencia. (MNAC 14103)
1036	(p. 292). Escudo con el anagrama de la Virgen María y en su parte inferior un corazón. En la piedra se lee la fecha 1660. Igual procedencia. (MNAC 14104)

El llegat de Feliu Sala Barnades (1873-1924) al Museu Nacional d'Art de Catalunya

Esther Alsina





Si contemplem les sales d'exposicions del Museu Nacional d'Art de Catalunya i ens aturem a llegir les cartel·les de les obres artístiques, podrem endevinar, en moltes d'elles, noms de prohoms que acompanyen la informació tècnica de les peces. Es tracta dels noms dels col·leccionistes que han fet possible bona part del gruix del fons museístic, és a dir aquelles personalitats de les quals procedeixen aquestes obres que avui dia s'exposen públicament.

A més, no tan sols trobem aquesta dada en els espais públics del Museu Nacional; quan ens endinsem en les reserves, els budells de la institució, a vegades topem amb aquests noms en el dors dels quadres o en etiquetes que identifiquen la seva procedència. Són noms propis de personalitats que amb la seva afició artística i, de retruc, generositat, han contribuït a la formació de la col·lecció del Museu Nacional i també d'altres institucions patrimonials.

Alguns d'aquests noms ens són prou coneguts, bé pel gruix del conjunt artístic que arribaren a formar i que ara es conserva en el Museu Nacional o bé per tractar-se de persones amb una carrera i trajectòria professional prou notòria. En alguns casos, aquests dos elements van units. Així mateix, a aquests col·leccionistes, ja ben integrats en el nostre panorama artístic i cultural, cal afegir una sèrie de noms que malauradament encara ens resten desconeguts, com és el cas de Feliu Sala i Barnades.

El nom de Feliu Sala apareix a les cartel·les d'algunes pintures d'art modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya i en obres que es conserven a les reserves de la institució. Ara bé, abans de desgranar el volum artístic de Sala que s'exposa i es conserva al museu, és interessant elaborar una pinzellada biogràfica d'aquest personatge.

Feliu Sala i Barnades va néixer a Barcelona l'any 1873. El mes de març de 1896, quan comptava poc més de vint anys d'edat, ja era graduat en Dret per la Universitat de Barcelona i podia exercir com a advocat. En aquella època va sol·licitar formar part de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de la ciutat mitjançant una carta que actualment es



Figura 2. Ramon Martí Alsina, *Paisatge*, 1860. Oli sobre tela, 24,5 x 36 cm.



Figura 3. Enric Galvany, *Terra fèrtil*. Oli sobre tela, 42 x 54 cm.



Figura 4. Ignasi Mallol, *L'estanyol*. Oli sobre tela, cap a 1920-1922, 40 x 58 cm.

conserva a l'Arxiu Nacional de Catalunya.¹ Aleshores Sala residia al número 131 del passeig de Sant Joan, tot i que posteriorment tindria domicili a la ronda de Sant Pere número 23.

Sala tingué una vida més aviat breu, ja que amb tan sols cinquanta-un anys va morir, malalt, vidu i sense fills. El dia 23 de febrer de 1924, *La Vanguardia* va publicar la seva esquela, signada per les seves germanes Carmen, Antonia i Rosita, els seus germans polítics Jaime Lloró Carreras i Ramón Vázquez, així com per la Junta del Cercle del Liceu.

Alguns dies després, tant *La Vanguardia* com *La Publicitat* del dia 29 de febrer publicaven una nova esquela amb les dades de l'enterrament, el qual tindria lloc a l'església de la Casa de Caritat el 3 de març. Gràcies a aquesta esquela s'ha pogut conèixer que era vidu de Magdalena Perelló Ysern. En aquest punt és summament interessant revelar que Magdalena Perelló era filla de Magdalena Ysern Alié, germana del pintor Pere Ysern (1875-1946), i per tant Feliu Sala era nebot polític de l'artista.

Diversos mesos després de la mort de Feliu Sala, *La Gaset de les Arts* va publicar un article monogràfic sobre aquest personatge, més concretament sobre el seu llegat artístic.² Val a dir que Sala és un dels col·leccionistes més desconeguts del nostre panorama cultural malgrat que el Museu Nacional conserva el seu llegat de pintura, format sobretot per obres d'autoria catalana d'època moderna. Aquest text aparegut a la premsa és un dels pocs documents que ajuda a perfilar alguns aspectes biogràfics,

1. 18/3/1896, ANC 1-440.

2. «El llegat de Feliu Sala Barnades al Museu d'Art Modern», *Gaset de les Arts*, núm. 9 (15/10/1924), pàg. 3-4.



Figura 5. Juan Cordero, *Venus i el colom*, 1887. Oli sobre tela, 208 x 138 cm.

com per exemple l'amistat que tenia amb l'advocat Rafael Closas Cendra, de qui es va transcriure un text en el citat article.

Entre els escassos aspectes biogràfics que es coneixen de Feliu Sala, destaca el fet de ser membre de l'Associació de Música de Càmera de Barcelona, adscrita a la Unió de Filharmòniques d'Espanya. Al llarg de la seva vida havia conreat dues afeccions artístiques: la música i, la més important, la pintura.

Sala va morir gaudint d'una bona posició econòmica i el seu testament du la data del 14 de febrer de 1924, pocs dies abans del seu decés. Gràcies a la documentació notarial i comptable que es conserva a l'Arxiu Històric de la Santa Creu i Sant Pau, se sap que en el seu testament va nomenar hereu de la seva fortuna l'Hospital de la Santa Creu per al sosteniment del complex hospitalari i per dotar-lo de més llits per als malalts.³

L'afecció de Sala per la pintura el va fer assistir a les exposicions que s'organitzaven a les galeries d'art de la ciutat, i inicià la seva col·lecció a partir de l'adquisició d'obres d'artistes catalans, tal com afirmaria el seu amic Closas: «Aficionat, com dèiem, principalment a la pintura, començà a iniciar-se entre els nostres artistes i va anar reunint una bona col·lecció de teles, on abunden els Colom, Carles, Mir, Galwey, Isern, Pasqual, Suñer, Urgell, Oliver, Mallol, Puig Perucho, Bonaterra, etc. [...]»⁴

A les portes de la mort, Sala havia considerat convenient destinar els quadres de més qualitat artística de la seva col·lecció al Museu d'Art Modern de Barcelona, i els marmessors testamentaris foren Rafael Closas juntament amb Silveri Valls Comas i Fernando Benet Rasbó, el qual també era col·leccionista. Així mateix, també era propietari de diversos immobles: una casa al número 362 del carrer de Provença i un immoble amb jardí al número 103 del carrer de la Diputació de Barcelona, i una torre amb jardí i un terreny a Sant Feliu de Guíxols.

A l'Arxiu Nacional de Catalunya hi ha un document signat pels tres marmessors amb data del dia 15 de març de 1924 en què es comuniquen les darreres voluntats de Feliu Sala a la Junta de Museus: «Legaba a ese Museo Municipal los cuadros y objetos de arte que el testador poseía y que a juicio de la Junta de su digna presidencia reunieran verdadero valor artístico, para ser conservados en dicho Museo.»

Igualment, sol·licitaven a la Junta que se'ls notifiqués el dia en què es visitaria la col·lecció per fer una tria de les obres, que es trobaven en el domicili del difunt, a la ronda de Sant Pere. La carta finalitzava amb una descripció de com hauria volgut Feliu Sala que es col·loquessin les obres al Museu:

«rogando encarecidamente que las pinturas objeto de dicho legado figuren en todo cuanto lo permitan el orden seguido en el Museo, agrupadas en un solo lugar, donde conste el nombre del donante, así como que también conste en cada una de aquellas otras pinturas que por razón de escuela o de época hubieran de figurar en lugares distintos».⁵

3. AHSCSP Herències, llegats, vol. VIII, inv. 1, carpeta 58/8; AHSCSP Fundacions i llegats, vol. II, inv. 9, carpeta 40.

4. «El llegat de Feliu Sala Barnades al Museu d'Art Modern», *Gasetta de les Arts*, núm. 9 (15/10/1924), pàg. 3-4.

5. Carta dels marmessors testamentaris a la Junta de Museus, 15/3/1924. ANC1-715-T-2387.



Figura 6. Pere Ysern, *La bohèmia*, 1901. Oli sobre tela, 147 x 197 cm.



Figura 7. Pere Ysern, *El Sena*, 1907. Oli sobre tela, 49,5 x 62,3 cm.

La Junta de Museus signà un document el dia 29 de març —després d'haver-se reunit el dia anterior per donar a conèixer la carta dels marmessors— en què afirmava que es tractava de «tan important donatiu que ve a enriquir les col·leccions d'art contemporani del Museu» i s'encomanà a una comissió especial d'art contemporani del Museu reunir-se al cap d'uns dies per seleccionar les pintures.⁶ Molt poc després, l'1 d'abril, se signà l'acta de la Comissió d'Art Contemporani amb l'assistència del Marquès de Sagnier, Joan Llimona, Manuel Rodríguez Codolá, Ricard Canals i el director dels museus Joaquim Folch i Torres, on es facilità la llista de les vint-i-sis peces pictòriques que conformaren la selecció:

«N. 39. Josep Puig Perucho: *Paisaje*; N. 27. *La Virgen con Jesús muerto*, sin firma visible; N. 21. *La Virgen*, sin firma visible; N. 15. *Paisaje*, sin firma visible; N. 51. Pere Ysern Alié: *Paisaje*; N. 20. *Paisaje con figuras*, sin firma visible; N. 55. Pere Ysern Alié: *Paisaje*; N. 9. *Paisaje, puente sobre río*, sin firma visible; N. 37. Joaquim Mir: *Paisaje*; N. 31. Pere Ysern Alié: *Vista de una edificación gòtica*; N. 13. Iu Pascual: *Paisaje*; N. 29. Enric Galwey: *Paisaje*; N. 11. Joaquim Mir: *Paisaje*; N. 44. Modest Urgell: *Paisaje con una figura y gallinas*; N. 12. Ignasi Mallo: *Paisaje*; N. 10. Magí Oliver: *Paisaje*; N. 8. Domènec Carles: *Paisaje*; N. 4. Joan Colom: «*Les albes de Sant Cugat*», *paisaje*; N. 3. Pere Ysern Alié: *Paisaje con puente y un río*; N. 16. Pere Ysern Alié: *Caballos en un río*; N. 5. Joan Colom: *Paisaje con un pueblo*; N. 6. Enric Galwey: «*Hort de cols*», *paisaje*; N. 7. Domènec Carles: *Paisaje con figuras*; N. 2. Joaquim Mir: *Paisaje*; N. 28. *Figura femenina, con un palomo*, datada en 1867, sin firma visible; N. 18. Pere Ysern Alié: *Calle de París, con figuras*.»⁷

A hores d'ara es desconeix el gruix complet de la col·lecció d'art que va arribar a reunir Feliu Sala, «formada a l'escalf d'una afició intel·ligent i entusiasta que el feia acudir afanyós i interessat a l'obertura de les exposicions d'art de Barcelona».⁸ Tanmateix, la llista de les més de vint pintures que la Comissió va escollir per al fons del museu barceloní dona molta informació sobre els autors, l'època i els gèneres pictòrics pels quals es va sentir atret estèticament.

En la col·lecció que accedí al museu com a «Llegat de Feliu Sala», la temàtica paisatgística és preponderant en comparació amb altres gèneres de la pintura, tals com el nu, la natura morta i el retrat. Val a dir que el paisatge va ser el gènere més conreat en la pintura moderna i no s'independitzà com a tema en si fins al segle XIX, moment en què tingué una gran esplendor arran de la demanda de temes reals, més que d'al·legories per part de la burgesia puixant. Els pintors romàntics de casa nostra, com per exemple Joaquim de Cabanyes (1799-1876) i Lluís Rigalt (1814-1894), idealitzaren els entorns naturals i ja a mitjan segle XIX Ramon Martí i Alsina (1826-1894) es basà molt especialment en aquest gènere. Una de les conseqüències més importants d'aquest corrent va ser l'Escola d'Olot, formada entorn del paisatgista Joaquim Vayreda (1843-1894), el qual fou seguit per un destacat estol d'artistes de la generació posterior. Més endavant, en l'època del modernisme trobem l'escola de Sitges, que implantà un paisatge lluminós relacionat amb l'impressionisme francès i els pintors luministes valencians.

6. Acta de la Junta de Museus, 29/3/1924, ANC1-715-T-2387.

7. Acta de la Comissió d'Art Contemporani, 1/4/1924, ANC1-715-T-2387.

8. «El llegat de Feliu Sala Barnades al Museu d'Art Modern», *Gasetta de les Arts*, núm. 9 (15/10/1924), pàg. 3-4.



Figura 8. Firma no identificada, Àustria. Oli sobre tela, 82 x 92,5 cm.

En la col·lecció de Sala constatem la presència dels temes urbans de París basats en l'impressionisme degasià introduïts a Catalunya per artistes com Santiago Rusiñol (1861-1931) i Ramon Casas (1866-1932). Així mateix, el paisatgisme també va ser representat per artistes naturalistes com Eliseu Meifrèn (1858-1940) i Francesc Gimeno (1858-1927), obres dels quals van conviure amb els olis absolutament impressionistes de Marià Pidelaserra (1877-1946), el primer català a exposar peces d'aquest estil. Fins a arribar a artistes com Joaquim Mir (1873-1940), que renovà aquest gènere en el segle xx, i altres autors com Nicolau Raurich (1871-1945) i Joan Colom (1879-1864), que aportaren nous enfocaments al paisatge.

Feliu Sala era un amant de la pintura de paisatge del tombant de segle. De tots els paisatgistes del seu llegat representats en el conjunt del Museu Nacional d'Art de Catalunya, n'hi ha dos d'una generació anterior que la resta. D'una banda, el barceloní Modest Urgell (1839-1919), pintor considerat romàntic tot i ser d'una època posterior, del qual consta una escena amb una figura amb gallines en un marc rural ambientat en la llum crepuscular. Aquesta obra, avui al Museu de la Garrotxa a Olot, es considera que va ser pintada a finals del segle xix. De l'altra, Ramon Martí i Alsina (1826-1894), de qui hi ha un paisatge de petites dimensions elaborat el 1860 i conservat a les reserves del museu.

Així mateix, en el llegat hi ha alguns autors molt representatius de l'Escola d'Olot, com ara el barceloní Enric Galwey (1864-1931), de la segona generació d'artistes de l'escola, que tot i no ser olotí és una perfecta síntesi dels seus postulats acadèmics. D'ell figura una *Terra fèrtil* i un *Paisatge platejat* de mides considerables datades cap a començaments del segle xx, i que són dues obres que reflecteixen el seu gust pel paisatgisme de colors tamisats i la influència de Vayreda. Alhora hi és representat l'artista nascut a Vilanova i la Geltrú lu Pascual (1883-1949), admirador del paisatgista de la generació anterior Joaquim Vayreda i de qui trobem dos paisatges dels entorns d'Olot, indret on acostumava a pintar i que han estat datats en la dècada de 1920.

D'entre tots els artistes que figuren en el llegat de Feliu Sala, la firma de Pere Ysern (1875-1946) és la més repetida. Recordem que Sala es va casar amb la neboda del pintor i per tant compartien parentiu familiar. Pere Ysern va ser un artista que havia format part del nucli generador del grup d'El Rovell de l'Ou, la taverna del carrer de l'Hospital de Barcelona on es reunia un grup d'intel·lectuals i artistes a finals del segle xix. A les acaballes del xix, Ysern marxà a París amb l'escultor Emili Fontbona (1879-1938) i allà fixà la residència, tot i que va viatjar sovint a Barcelona.

Entre les pintures d'Ysern que va reunir Feliu Sala figuren diversos paisatges i vistes de París, com per exemple dues vistes del Sena amb barques en primer terme i a plena llum de dia, una de les quals és de factura més espontània i datada el 1907, i també una vista del riu parisenc que inclou la Catedral de Notre-Dame, datada el 1911, totes de gran factura impressionista.

Finalment, Sala va tenir l'obra de gran format que du el títol *Bohèmia*, la qual respon a una escena urbana pintada el 1901 i emmarcada a París, on apareix representat l'escultor Fontbona al costat d'una figura femenina asseguda en un banc. Aquesta obra constava amb el nom de *Calle de París con figuras* en el document de la Junta de Museus del mes de març de 1924. Del mateix Pere Ysern hi consta una composició amb figures i cavalls en un riu titulada *L'hora del bany*, sense datar.



Figura 9. Sala del MNAC on es poden contemplar algunes obres de Pere Ysern procedents del llegat de Feliu Sala.

Així doncs, Sala va ser un afeccionat a aquest gènere pictòric, i a la firma de Pere Ysern hem d'afegir la del barceloní Joaquim Mir (1873-1940), de qui tenia almenys *El salt d'aigua* i *Paisatge*, realitzades cap al decenni dels anys vint i no exposades públicament.

De la resta de pintors que no són Ysern i que consten en el Llegat de Feliu Sala del Museu Nacional, la col·lecció comptava una o dues obres com a molt, i com ja s'ha dit, la firma del pintor Ysern era la més reiterada. D'altra banda, hi ha *Les albes a Sant Cugat* i dos paisatges més de pinzellada fluïda de Joan Colom (1879-1969), pintor, gravador i dibuixant nascut a Arenys de Mar tot i que allunyat de Catalunya durant els primers decennis de la seva vida. Colom va ser un dels paisatgistes catalans més còtitzats del segon quart del segle XX, molt proper a l'impressionisme en la seva primera època artística i interessat per les escenes rurals, tot i que també per les urbanes.

També hi és representat l'artista nascut a Barcelona Bonaventura Puig Perucho (1884-1977), especialitzat en un paisatgisme d'ambients rurals que bé pot recordar el del francès Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). De Puig Perucho, que, a més, va ser tractadista del gènere com bé prova el seu llibre *La pintura de paisaje* (1948), es conserva un paisatge serè de capvespre realitzat probablement en la dècada de 1920.

Altres vistes que conformen el Llegat de Feliu Sala són *L'estanyol*, del pintor i pedagog tarragoní Ignasi Mallol (1892-1940), que anà a París el 1911 amb el barceloní Domènec Carles (1888-1962), del qual són presents dos paisatges campestres de factura ben resolta. Aquest autor, com Pere Ysern, establí part de la seva trajectòria artística a París

en els començaments del segle xx. Especialista en flors, Carles va conrear el gènere paisatgístic dins una línia semblant a la de Mallol.

Compartint l'estela impressionista i de la mateixa generació que els anteriors artistes que nodrien la col·lecció de Feliu Sala, trobem el pintor nascut a Sant Sadurní d'Anoia Magí Oliver (1877-1964), de qui es conserva un paisatge a l'oli no datat. Completa el llegat un paisatge muntanyenc en què la paraula «Àustria» manuscrita al dors revela els entorns on va ser pintat. Malauradament, la firma no ha estat encara identificada.

Si bé el gruix del llegat el conforma el paisatge, no es poden oblidar altres temàtiques que completen el conjunt artístic. Per començar, hi ha una pintura de gran format titulada *Venus i el colom*, de 1867, elaborada pel pintor inscrit en el classicisme Juan Cordero de Hoyos (1822-1884), deixeble del vuitcentista Pelegrí Clavé (1811-1880) i artista ben reconegut a Roma i Florència. Val a dir que en l'article de *La Gasete de les Arts* citat més amunt, Rafael Closas va atribuir aquesta peça a Clavé, i a la llista signada per la Junta de Museus el 1924 constava «sin firma visible». Per acabar, hi figuren dues peces pintades a l'oli sobre suport de coure de tema religiós: una *Pietat* i una *Mater dolorosa*, que consten com a anònimes i molt probablement es tracti de dues còpies de gravats del segle xvii.

Bibliografia

BORONAT TRILL, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, Barcelona: Junta de Museus de Catalunya; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

«El llegat de Feliu Sala Barnades al Museu d'Art Modern», *Gasete de les Arts*, núm. 9 (15/10/1924), p. 3-4.

FONTBONA, Francesc (text); MANENT, Ramon (fotografies), *El paisatgisme a Catalunya*, Destino, Barcelona, 1979.

La Publicitat, núm. 15654 (29/2/1924), p. 6.

La Vanguardia, núm. 18724 (23/2/1924), p. 18.

MARCH, Eva, *Els Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2011, p. 206-207.

«Un legado», *La Vanguardia*, núm. 18805 (30/5/1924), p. 11.

Sobre la formació del fons fotogràfic del segle XIX del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

Adela Laborda

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Introducció

Ens proposem oferir aquí una primera aproximació al fons fotogràfic del segle XIX que avui es conserva a la Col·lecció de Fotografia pròpiament dita, a l'Arxiu i a la Biblioteca Folch i Torres del Museu Nacional, un tema inèdit i del qual encara ens falta molt per saber. El nostre objectiu principal ha estat —i segueix sent— la identificació i catalogació de les obres, així com la determinació dels seus orígens i formes d'ingrés.¹

Direm, amb cautela, que les fotografies que integren la col·lecció del segle XIX del museu procedeixen essencialment de dues etapes distants històricament i cultural. La primera comença amb la formació, l'any 1890, del desaparegut Museu de Reproduccions de Barcelona. La segona etapa arrenca amb el Departament de Fotografia del Museu Nacional d'Art de Catalunya, fundat el 1996.

La documentació fotogràfica de l'art

El Museu Municipal de Reproduccions Artístiques d'Arquitectura, Escultura i Arts Sumptuàries es va inaugurar el 29 de juny de 1891 a la nau central del desaparegut Palau de la Indústria, el més gran dels edificis que es van construir amb motiu de l'Exposició Universal de 1888 (fig. 1).²

A semblança del pioner South Kensington Museum de Londres (actual Victoria and Albert Museum, obert l'any 1857) i altres institucions, el museu contenia moltes de

1. Hem presentat una part de la qüestió a «Sobre la formació del fondo del siglo XIX del Departamento de Fotografía del Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)», *II Jornadas sobre Investigación en historia de la fotografía, 1839-1939. Un siglo de fotografía / I Conference on Research in history of photography, 1839-1939. A century of photography*, Saragossa 2018, p. 203-213.

2. El mateix dia es va inaugurar el Museu d'Arqueologia. Juntament amb el Museu de Belles Arts, obert el 18 de gener del mateix any, van ser els tres primers museus de titularitat pública creats a Barcelona.

guix i fotografies destinades a servir com a model per a dissenyadors i artistes i, en definitiva, a promoure «el renacimiento artístico é industrial de nuestra patria», com a premissa fundacional.³

El gener de 1891, l'artista Josep Lluís Pellicer, primer director del Museu de Reproduccions i responsable alhora del Museu de Belles Arts, l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, el col·leccionista i crític Francesc Miquel i Badia, i l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, membres de la comissió executiva per a la creació del museu, van informar sobre la intenció d'instal·lar, a la planta baixa o a la galeria del Palau de la Indústria, «series de grandes atriles [...] con colecciones numerosas de reproducciones fotográficas ampliadas al mayor tamaño posible, de lo mas selecto de todos los grupos en que el Museo se subdivide».⁴

Fotografies i motlles —d'obres d'arquitectura, escultura, ceràmica, vidres, mosaics, esmalts, joies, bronzes, serralleria, mobiliari, teixits, brodats, puntes o indumentària— es van considerar modes complementaris de reproducció.

Al que es va concedir importància, però, no va ser tant a la tècnica emprada com a la «fidelidad y carácter de la forma reproducida».⁵ A tall d'exemple, anotarem que a finals de l'any 1894 la Secció del Museu de Reproduccions va desestimar l'adquisició dels gravats de les *Stanze* de Rafael publicades a Roma per Francesco Cerroti, no per manca de mèrit artístic, sinó per faltar a la «fidelidad que tanto distingue al [procedimiento] fotográfico».⁶

Les còpies de guix i les fotografies d'obres d'art eren molt més assequibles que els originals —en el cas que obres com el *Laocoont* o la *Pietat* de Miquel Àngel s'haguessin pogut comprar—, tenien una marcada funció pedagògica i reflectien els procediments moderns amb què havien estat elaborades.

A part de figurar a les sales del Museu de Reproduccions, la fotografia va entrar a la seva Biblioteca Auxiliar, origen de l'actual Biblioteca Folch i Torres del Museu Nacional.⁷ El desembre de 1890, l'Ajuntament de Barcelona va nomenar Salvador Sanpere i Miquel responsable de fer les adquisicions per al museu que s'estava formant, atesos els seus coneixements artístics profunds.⁸

3. Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya [ANC], ANC1-715-T-1330, 11/5/1895, imatge 7/35.

4. ANC1-715-T-1041, 22/11/1891, imatge 173/689.

5. *Ibidem*, imatge 171/689.

6. ANC1-715-T-1266, 22/11/1894, imatges 13-14/17 (Val a dir que aquestes làmines van ingressar posteriorment al Museu de Belles Arts i avui es conserven al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional. ANC1-715-1286, 11/1/1895, imatge 17/29). La creença en la superioritat de la fotografia respecte al gravat ja havia estat observada pel pintor i director de l'Escola de Belles Arts de Barcelona Claudi Lorenzale en la seva *Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia*, Barcelona, 1876, p. 36-38. Aquesta memòria es reproduïx, sense paginar, al final de l'article de March, E.,

«A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento», *Acta / Artis. Estudios d'Art Modern*, Barcelona, 2015, 3, p. 168-169. Güell Baró, M., «La fotografia a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1870-1880)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2009-2010, XXIII-XXIV, p. 173-186, considera Lorenzale «mentor» del fons fotogràfic de l'Acadèmia, un fons que en els anys que són objecte de l'estudi l'autora quantifica en unes tres-mil tres-cents obres.

7. RUIZ RUIZ, Y., «L'adquisició de llibres realitzada per Salvador Sanpere i Miquel l'any 1890, origen de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Matèria. Revista Internacional d'Art*, Barcelona, 2018, 13, p. 35-50 (revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/19631).

8. ANC1-715-T-1041, 20/12/1890, imatge 73/689.



Figura 1. Pau Audouard, *Construcció de la galeria central del Palau de la Indústria, seu del Museu Municipal de Reproduccions Artístiques (Barcelona), 1887*. Col·lecció de Fotografia.

Defensor ferm de les «arts industrials»⁹ —avui en diríem arts de l'objecte—, Sanpere va dedicar a la biblioteca una atenció especial.¹⁰ En el decurs dels viatges de treball que va fer a diverses ciutats d'Itàlia, Àustria i Alemanya, la seva prioritat no va ser comprar «libros para los sabios, sino obras de láminas, prácticas, para los artistas y artífices».¹¹ La finalitat última del conjunt de revistes, volums amb fototípies, cromolitografies o heliografies, làmines soltes i fotografies reunit per Sanpere i Miquel¹² no era altra que influir directament en la producció artística industrial catalana, una producció que pretenia igualar la dels països més avançats d'Europa.¹³

9. SANPERE I MIQUEL, S., *Barcelona. Su pasado, presente y porvenir. Memoria histórica, filosófica y social*, Barcelona, 1878, p. 136-137, 139-147; Id., *Aplicació del art a l'indústria. Principis a que deurian subjectarse las instituciones d'aplicación en España. Memoria premiada en lo Certámen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880*, Barcelona, 1881, en especial p. 11, 24-27, 40; Id., «Las artes Industriales», *Conferencias dadas en el Ateneo Barcelonés relativas á la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1890, p. 581-608. Per al tema del debat entre art i indústria sorgit a Catalunya, vegeu VÉLEZ, P., «Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)», Id. (coord.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, 2004, p. 41-74 [Cicle de conferències, 2003]; Id., «Les arts industrials: bellesa, utilitat, economia», GRAU, R. (coord.), *Dilemes de la fi de segle (1874-1901)*, *Barcelona Quaderns*

d'*Història*, Barcelona, 2010, 16, p. 131-161 [X Congrés d'*Història de Barcelona*, 2007].

10. Membre de la Comissió executiva per a la creació del Museu de Reproduccions —juntament amb Pellicer, Soler i Rovirosa, Miquel i Badia i Domènech i Montaner—, no va poder firmar el document citat a la nota 3 perquè era a Venècia, on acabava d'adquirir a l'editor Ferdinando Ongania un dels tresors de l'actual Biblioteca Folch i Torres, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani* (ed. de 1881-1893) i altres obres, ANC 1-715-T-1041, 21/1/1891, imatge 153/689; RUIZ RUIZ, Y., *cit. supra*.

11. ANC1-715-T-1041, 7/3/1891, imatge 452/689.

12. En aquest article només ens referirem a exemplars fotogràfics.

13. ANC1-715-T-1041, 21/1/1891, imatge 156/689.

De fet, ell mateix es va considerar part activa del moviment favorable a l'aplicació de l'art a la indústria a Espanya. Sota l'influx del reformista britànic Henry Cole,¹⁴ i per tal de redreçar el subdesenvolupament de les arts locals de l'objecte enfront de les de la seva admirada Anglaterra, va proposar la creació de museus i biblioteques d'art, el foment d'exposicions i la renovació de l'ensenyament com a mitjans indispensables per educar el *bon gust* d'obriers, artistes i públic en general.

Les adquisicions de Salvador Sanpere i Miquel i el fons antic de la Col·lecció de Fotografia

El febrer de 1891, la subcomissió executiva del Museu de Reproduccions va acordar obtenir fotografies dels seus ingressos per tal de poder-los intercanviar amb els de museus estrangers de la mateixa índole.¹⁵

A més dels intercanvis que degueren tenir lloc, es registren compres realitzades per Sanpere i Miquel a museus com el de l'Österreichischen Museums für Kunst und Industrie de Viena (trenta-una fotografies de gerros),¹⁶ Musée des Arts Décoratifs de París (dues-centes trenta-dues fotografies de tema no especificat), d'escultura comparada (cent cinquanta)¹⁷ i dels «museos de París» (noranta-sis).¹⁸

Consta així mateix que Sanpere va adquirir cent noranta-vuit fotografies a la firma comercial Robert-Mieusement.¹⁹ A la Col·lecció de Fotografia n'hi ha prop de quaranta que mostren els segells «MIEUSEMENT / PHOTOGRAPHE» a la part inferior esquerra, i a la dreta «MONUMENTS HISTORIQUES»,²⁰ comissió per a la qual Séraphin Médéric Mieusement va treballar des de 1875 i fins a la seva mort l'any 1905. En general proporcionen reproduccions dels buidats d'escultures i escultures arquitectòniques medievals i renaixentistes amb què el Musée du Trocadéro va voler mostrar la grandesa de l'art francès. (fig. 2)

En l'apartat d'adquisicions no culminades es troba l'oferiment de venda de cinc mil tres-centes fotografies efectuada per J. Laurent y Cía l'any 1891.²¹ Malgrat el bon preu que es demanava²² i l'interès de la direcció del museu per «la valiosísima colección [...]

14. SUÁREZ, A.; VIDAL, M., «El moviment de les arts decoratives», *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del centenari (1888-1988)*, Barcelona, 1988, p. 499/2; CALVERA, A., «Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones», *D'Art*, Barcelona, 1997, 23, p. 235.

15. ANC1-715-T-1083, 6/2/1891, imatge 13-14/85.

16. Fotografies no conservades del que associem amb l'Österreichischen Museums für Kunst und Industrie de Viena, ANC1-715-T-1134, 5/4/1891, imatge 5/11.

17. El Musée de Sculpture Comparée de París, també dit Musée du Trocadéro, ANC1-715-T-1041, 10/7/1891, imatge 651/689.

18. S'indica així, en general, ANC1-715-T-1335, 1891, imatge 30/33.

19. Les primeres cent-vuit es van rebre el 31/8/1891, ANC1-715-T-1046, imatge 24/59. La factura de la resta està datada el 9/7/1891, ANC1-715-T-1117, imatge 5/8.

20. Algunes fotografies estan retallades.

21. ANC1-715-T-1083, 6/2/1891, imatge 12/85; 9/2/1891, imatge 17/85; ANC1-715-T-1170, 6/7/1891, imatges 2-4/4; ANC1-715-T-8, 18/2/1892, imatge 2/2; ANC1-715-T-4, 30/4/1892, imatge 2/4; ANC1-715-T-66, 31/10/1894, imatge 4/5; ANC1-715-T-1264, 6/11/1894, imatges 25-26/34; ANC1-715-T-67, 19/11/1894, imatge 3/4.

22. El preu «excepcional» —segons la Subcomissió Executiva del Museu de Reproduccions— de 0,75 pessetes cada planxa, ANC1-715-T-1083, 6/2/1891, imatge 12/85.



Figura 2. Séraphin Médéric Mieusement, Musée du Trocadéro. Beauvais, cathédrale, porte du transept sud, détail, cap a 1886-1891. Col·lecció de Fotografia.

de todo cuanto más notable [...] se conserva en nuestra patria de arquitectura, pintura, escultura y arqueología»,²³ l'assumpte no va tirar endavant.

Respecte al mateix fotògraf, una relació d'obres dipositades al Museu de Reproduccions, datada el 1895, fa entendre que la biblioteca tenia una col·lecció seva de noranta-una fotografies d'arquitectura, pintura, escultura, armes i talla, les descripcions de les quals no coincideixen amb la vintena d'exemplars de procedència antiga realitzats per Laurent que hi ha a la Col·lecció de Fotografia.²⁴ A la relació també s'esmenten reportatges fotogràfics de Braun & Cie sobre museus de belles arts europeus.²⁵

El 1902, una part de la biblioteca particular del director del Museu de Reproduccions, Josep Lluís Pellicer, mort l'any anterior, va ingressar a la biblioteca del museu. Segons l'inventari de les obres escollides, contenia fotografies de vestits, làmines amb vistes de Catalunya, fotografies i gravats del Quixot, de quadres de Goya, Velázquez i altres pintors.²⁶ Tret potser de l'àlbumina que mostra el *Retrat de la Tirana* atribuït al mestre de Fuendetodos, no es corresponen amb les obres de la Col·lecció de Fotografia que duen al revers el segell «JL Pellicer», i que entenem, per tant, que van formar part del seu fons personal.

És evident que Pellicer va fer ús de la fotografia per elaborar els dibuixos de l'última guerra Carlina de 1872-76 i la guerra d'Orient (o Russoturca) de 1877 publicats a la revista madrilenya *La Ilustración española y americana*, dels quals el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional en conserva més de quatre-cents. Pel que fa a altres membres de la comissió encarregada de la formació del Museu de Reproduccions, se sap que Domènech i Montaner tenia coneixements pràctics de fotografia.²⁷ Quant a Sanpere i Miquel, se li ha atorgat el mèrit d'haver estat un primer usuari de la fotografia com a element d'estudi per a la història de l'art.²⁸

A més de les obres de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer, el fons *antic* de la Col·lecció de Fotografia del museu guarda les d'altres personalitats rellevants de la història de l'art català. La donació de Carles de Bofarull, successor de Pellicer en la direcció dels Museus de Reproduccions i de Belles Arts, ha subministrat vistes de l'Exposició Universal de 1888 i de monuments de Valladolid i Sevilla.

També citarem les fotografies soltes de l'àlbum *Les misérables*, que van ser propietat del gran representant del modernisme català Alexandre de Riquer. Realitzat per «Gilmer Phot.» a partir dels dibuixos fets per Gustave Brion el 1862, el va editar a París A. Fraucheur & C. Danelle.²⁹

D'altra banda, tenim arguments per pensar que les fotografies adherides a portades de la revista *Les Maîtres de l'Affiche* provenen de la col·lecció del polifacètic Apel·les Mestres. El revers de la portada corresponent al mes de gener de 1900 du l'anotació

23. ANC1-715-T-1083, 9/2/1891, imatge 17/85.

24. ANC1-715-T-1369, 1895, imatges 53, 61/66.

25. *Ibidem*, imatge 53/66. Les reproduccions d'obres d'art dels parisencs Braun & Cie que es conserven a la col·lecció són de la primera dècada del segle XX.

26. ANC1-715-T-1690, 11/2/1902, imatge 27/38.

27. ANC1-715-T-1083, 13/2/1891, imatge 25/85.

28. FREIXA, M., «Salvador Sanpere i Miquel i els pintors primitius catalans. La descoberta de les pintures de la cel·la de Sant Miquel del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes», *Historiografia barcelonina. Del mite a la comprensió*, Barcelona, 2011, p. 3 [XII Congrés d'Història de Barcelona].

29. Hem pogut identificar aquestes obres gràcies als segells «DONATIVO BOFARULL» i «ADQUISICIÓ RIQUER» que mostren, respectivament.

manuscrita «una de las salas de mi primo Pablo Bosch», firmada amb l'anagrama de Mestres (AM), un iniciador —cal no oblidar-ho—, de la valoració del cartellisme català. A la fotografia s'hi poden apreciar algunes de les pintures que l'eminent col·leccionista Pau Bosch, resident a Madrid, va llegar al Museo del Prado, així com el número de gener de 1902 de la revista *Hispania*, en la qual —afegirem— Sanpere i Miquel va publicar una primerenca notícia sobre El Greco.

Al mateix temps, hem pogut identificar quatre de les vint reproduccions fotogràfiques d'obres del pintor acadèmic i molt famós en la seva època Enric Serra, llegades el 1898, juntament amb la que un fotògraf desconegut va fer cap a 1880 del taller romà de l'artista, un taller ple de tota mena d'objectes i que evoca la cèlebre imatge de l'estudi de Fortuny.³⁰

A manera de resum provisional, direm que al fons fotogràfic *antic* del segle XIX conservat a la Col·lecció de Fotografia hi predominen les reproduccions d'obres d'art firmades per Séraphin Médéric Mieusement (cap a 1886-1891) i Jean Laurent (cap a 1860-1886). Així mateix, destaquen els nus per a escultors i pintors de Louis Igout (cap a 1880), les escenes orientalistes d'Alfredo Noack (cap a 1880) i P. Famin & Cie (cap a 1880), les vistes de Barcelona executades per Lluís Ràfols (cap a 1850-1880), Marc Sala (1881) i Pau Audouard (1887 i 1888), la petita imatge del globus captiu que tanta fama va donar a Antoni Esplugas (1888),³¹ a més de l'àlbum *Photographie*, el qual ofereix cinquanta vistes de Barcelona —en especial del Parc de la Ciutadella, encara en construcció— i incorpora alhora entorns rurals de Granollers, Garrigolas, Riumors, Montserrat, Vic i Camprodon. Tot sembla indicar que va ser realitzat per «Manuel», la firma del qual figura a l'última làmina del volum al peu d'un retrat (cap a 1885-1887).

La dispersió del fons fotogràfic del Museu de Reproduccions

Segons l'*Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona* del 1902, la biblioteca del museu, oberta els matins dels dies laborables, oferia nou-centes fotografies a disposició dels lectors.³²

Els llibres de registre de la Biblioteca Folch i Torres no parlen de les vicissituds que van sofrir aquestes obres. Però malgrat el descrèdit en què va caure la reproducció d'obres d'art, i la fotografia en general, fins a dates avançades del segle passat, les poques notícies que proporcionen els arxius de la Junta de Museus i del Museu Nacional permeten suposar que en una data propera a l'any 1929 una part de les fotografies pertanyents en origen a la biblioteca del Museu de Reproduccions es va transferir a

30. ANC1-715-T-1538, 26/1/1898, imatges 3, 5, 6/12; 25/5/1898, imatge 9/12; 13/6/1898, imatge 11/12. ANC1-715-T-1649, 27/10/1900, imatges 2-3/13.

31. QUÍLEZ I CORELLA, F. M., «Antonio Esplugas y la fotografía en la Barcelona ochocentista / Antonio Esplugas and the photography in 19th Century Barcelona», HERNÁNDEZ LATAS, J. A. J. (dir. i ed.); LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., (Secreta-

ria Tècnica), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, 1839-1939. Un siglo de fotografía / I Conference on Research in History of Photography, 1839-1939. A Century of Photography*, Saragossa, 2017, p. 159-171.

32. L'anuari també fa referència a «trescientas láminas sueltas» de contingut no especificat.

l'Arxiu Iconogràfic. Gestionat avui per l'Arxiu del Museu Nacional, era un gran banc d'imatges per fornir la mostra *El arte en España*, celebrada en el marc de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.³³

Una altra part de les fotografies del Museu de Reproduccions es va destinar al desaparegut Museu d'Art Modern. Fons fotogràfics d'aquest darrer museu —ampliats amb obres del segle XIX, possiblement ingressades durant el XX— van entrar a la Col·lecció de Fotografia l'any 2004. Sis anys després hi van ingressar obres del fons de l'Arxiu, que al seu torn posseïa —i continua posseint— exemplars provinents del Museu d'Art Modern i la Biblioteca dels Museus.

Pel que fa a la Biblioteca Folch i Torres, no hi hem trobat volums o làmines soltes amb fotografies que procedixin amb seguretat de la biblioteca del Museu de Reproduccions. Només podem constatar que un bon nombre dels exemplars fotogràfics del segle XIX de procedència antiga conservats al Museu Nacional duen el vell segell «JVNTA DE MVSEVS BIBLIOTECA» al revers.³⁴

Fotògrafs al museu

El Museu de Reproduccions no va tenir un fotògraf en plantilla fins al setembre de 1896, data del nomenament interí de Josep Emeric.³⁵ Fins aleshores, les fotografies de les obres del museu les degueren fer autors que treballaven pel seu compte. Entre ells hi havia potser Antoni Esplugas, qui el novembre de 1891 va sol·licitar al director del museu que el nomenés fotògraf de la institució.³⁶ La seva petició no va ser atesa, com tampoc ho va ser el preu considerat excessiu que havia demanat el febrer del mateix any per fer els clixés i les ampliacions del fons de teixits antics de Francesc Miquel i Badia, Francesc Soler i Rovirosa i Joaquim Cabot.³⁷ Els pressupostos presentats al respecte pels fotògrafs Pau Audouard i Marc Sala tampoc no van ser acceptats.³⁸

El 1896, Josep Emeric va ser designat «escribiente fotógrafo» per assistir, juntament amb Josep Serra Viñas, als treballs preparatoris de la *Tercera exposición de bellas artes e industrias artísticas*.³⁹ Nou anys després, a la mort d'Emeric, Serra es va presentar al concurs convocat per cobrir la plaça vacant i el va guanyar.⁴⁰ Com la resta

33. CORNET, A.; BLESÀ, P., «El repertori iconogràfic del MNAC: evolució i tractaments arxivístics», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2001, 5, p. 161-168.

34. A l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona també hi ha obres marcades amb el mateix segell.

35. ANC1-715-T-115, 4/9/1896, imatge 9/9; ANC1-T-715-1871, 1/3/1905, imatges 12-13/27.

36. Va aduir per a això ser fotògraf de l'Ajuntament de Barcelona, ANC1-715-T-1119, 27/11/1891, imatge 4/12. *La Vanguardia*, Barcelona, 5/8/1891, p. 3, informa que l'Ajuntament havia donat a Esplugas el títol de fotògraf «con carácter puramente honorífico» el dia anterior.

37. ANC1-715-T-1083, 13/2/1891, imatge 24/85.

38. *Ibidem*, imatge 25/85; 23/2/1891, imatge 48/85.

39. Un cop clausurada l'exposició, la Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques va acordar recomanar davant l'alcalde de Barcelona el nomenament interí de Josep Emeric «por ser necesarios los Servicios que puede prestar para la confección de inventarios fotográficos y catálogos ilustrados de los Museos», ANC1-715-T-115, 4/9/1896, imatges 8-9/9; GARCIA I SASTRE, A., *Museus d'art de Barcelona. Antecedents, gènesi i desenvolupament*, Barcelona, 1997, p. 458-460.

40. L'Ajuntament el va nomenar en consistori de 28/12/1905, ANC-1-715-T-1885, 14/2/1906, imatge 61/169.

d'aspirants, va haver de demostrar les seves aptituds com a cal·lígraf⁴¹ —era professor d'aquesta especialitat—⁴² i fotògraf, i va haver de reproduir per a això «un cuadro, una estatua y una vista de conjunto del interior de los Museos, ejecutados en el Palacio de Bellas Artes, con los aparatos de que dispone el laboratorio fotográfico existente en dicho edificio».⁴³

El material del laboratori ja s'havia renovat llavors, però l'any 1896 ni tan sols n'hi havia, de manera que Josep Emeric va haver de treballar amb aparells de la seva propietat. Consistien en dos objectius de placa i un altre de mitja placa, una càmera obscura de mida doble placa, un obturador pneumàtic de metall, un pupitre per fer retocs, sis premses de contacte de mida de placa i unes balances.⁴⁴

La voluntat de difondre les obres existents al Museu de Reproduccions —promotor de la «mayor cultura artística de nuestra Ciudad»—⁴⁵ va comportar que el maig de 1895 la Comissió Municipal de Biblioteques, Museus i Exposicions Artístiques accedís al fet que fotògrafs i aficionats poguessin fer reproduccions prèvia sol·licitud.⁴⁶ Posteriorment, el desembre de 1904, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts va aprovar un primer reglament per a copistes i fotògrafs.⁴⁷

El fons fotogràfic de l'Arxiu del Museu Nacional

Amb relació a l'esmentat concurs convocat l'any 1905 per proveir una plaça de fotògraf, hem pogut localitzar a l'Arxiu els exàmens signats per Pau Olivella, Genís Bonmatí, Lluís Roca, Josep Huguet i Vicente Cabedo, rivals del guanyador Josep Serra. Els quatre exercicis mostren la primera sala de l'ala esquerra del pis principal del Museu de Belles Arts —emplaçat al desaparegut Palau de Belles Arts— on s'aprecia en primer terme la figura del *Pescador de pops* d'Eduardo Rossi.⁴⁸ (fig. 3)

L'Arxiu també guarda dues fotografies amb vistes diferents de la instal·lació del Museu de Reproduccions a la nau central del Palau de la Indústria del Parc de la Ciutadella.

41. Xavier Marfà Vilaplana, Pau Olivella Vidal, Josep Brangulí Soler, Ramon Sánchez Masip, Josep Vilatobà Figols, Víctor Wehrle, Josep Antoni Vidal Povill, Genís Bonmatí Carruana, Josep Palmarola Romeu, Josep Comas Sagristà, Lluís Roca Fàbregas, Josep Huguet Gudàs, Antoni Gibert Espinosa, Baltasar Larrull Sánchez i Vicente Cabedo Ballester, ANC1-715-T-1885, 25/11/1905, imatge 2/169.

42. A la instància dirigida al director de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, Serra també indica que havia obtingut una medalla de plata per las fotografies presentades l'any 1895 a l'exposició de plantes i flors organitzada per la Societat Catalana d'Horticultura, ANC1-715-T-1885, 11/11/1905, imatge 111/169. No esmenta, però, que el 1894 havia pres setanta-nou vistes fotogràfiques del Museu d'Història, instal·lat al Castell dels Tres Dragons, ANC1-715-73, 29/12/1894, imatge 7/8. GARCIA I SASTRE, A., cit. *supra*, s/p. reproduïu una d'aquestes vistes, conservada a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

43. Les bases del concurs es van aprovar en sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts celebrada el 17/4/1905, ANC1-715-T-1885, imatges 126-128/169.

44. Així ho afirma la vídua del fotògraf, Casilda Farres Molner, en la carta en què ofereix la compra del dit material fotogràfic a la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, ANC1-T-715-1871, 1/3/1905, imatges 12-14/27. Agraïxo a Rafel Torrella de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona les precisions sobre la traducció d'aquesta enumeració d'objectes fotogràfics redactada originalment en castellà.

45. ANC1-715-T-1330, 11/5/1895, imatge 8/35.

46. ANC1-715-T-82, 8/4/1895, imatge 6/7; ANC1-715-T-1330, 11/5/1895, imatges 7-9/35.

47. ANC-1-715-T-1852, 23/12/1904, imatges 1-12/12.

48. Aquest bronze està dipositat al Museu Marítim de Barcelona.



Figura 3. Genís Bonmatí, *Interior del Palau de Belles Arts (Barcelona)*, 1905. Arxiu.



Figura 4. Atribuït a Josep Emeric, *Museo de Reproducciones (Barcelona)*, 1898. Arxiu.

Atès que al revers d'una imatge hi diu que es va fer al laboratori fotogràfic del museu l'any 1898, i que les dues obres mostren sengles llegendes numerades correlativament —«[7, 8] BARCELONA – MUSEO DE REPRODUCCIONES»—, considerem que es poden atribuir a una sèrie realitzada per l'antecessor de Serra, Josep Emeric.⁴⁹ (fig. 4)

Amb tot, el conjunt més notable de la col·lecció fotogràfica del segle XIX que reuneix l'Arxiu del Museu Nacional està format pels retrats individuals d'algunes de les personalitats més destacades del context artístic i cultural català de les darreres dècades del vuit-cents i començament del segle XX, fets per fotògrafs prestigiosos.⁵⁰

Ressalta el grup que degué formar part del fons d'Antoni Garcia Llansó, col·leccionista, crític, conservador i arxiver del Museu de Reproduccions de Barcelona, a més de responsable de fer arribar llibres a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú a canvi de motlles cedits en préstec al museu barceloní.⁵¹

Es tracta d'un grup de retrats en bust i de petit format que estan dedicats de pròpia mà a Garcia Llansó per part, entre altres artistes, de Baldomer Galofre (cap a 1888; fotografia d'A. Esplugas, Barcelona), Enric Serra (posterior al 1888; Ant^o y Emilio F. dits Napoleón, Barcelona),⁵² Alexandre de Riquer (posterior al 1888, Napoleón; aquest retrat és l'únic de més de mig cos del llistat que referim), Joaquín Diéguez (cap a 1891, Centro Fotográfico, Barcelona),⁵³ Nicolau Raurich (cap a 1893, J. Martí, Barcelona), Salvador Sánchez Barbudo (cap a 1895, A. Dell Otti, Roma), Antoni Fabrès (A. Esplugas), Gonzalo Bilbao (M. Castillo, Sevilla) i Nicanor Vázquez (anònim), així com el crític Rafael Balsa de la Vega (Compañy Fotógrafo, Madrid), col·laborador com Garcia de *La Ilustración. Revista hispano-americana* editada a Barcelona.

D'altra banda, a la Col·lecció de Fotografia del museu també s'allotgen retrats dedicats a Garcia Llansó per Mariano Barbasán (cap a 1890, fotografia feta a Roma), Ferran Cabrera Cantó (cap a 1890, fotografia de Francesc Laporta, Alcoi) i José Moreno Carbonero (1901, Amador, Madrid), que posen als seus tallers.

Una representació fotogràfica més àmplia del tema del pintor al taller es troba, però, en un dels anomenats «Àlbums Fabrès» que conserva la Biblioteca Folch i Torres, en el qual es poden contemplar onze fotografies de l'*atelier* que Antoni Fabrès va obrir al carrer de Boissonade de París, ciutat on va viure entre 1894 i 1902. La imatge destinada «A mi Julia» és l'única de la sèrie que està signada, en concret pel fotògraf reusenc resident a París Josep Maria Cañellas.⁵⁴ (fig. 5)

49. Ambdues obres estan adherides als reversos de fitxes catalogràfiques —una retallada— dels «MUSEUS ARTISTICHES DE BARCELONA / REPERTORI ICONOGRAFICH».

50. CORNET, A., «La col·lecció de retrats fotogràfics d'artistes del museu», *blog.museunacional.cat/author/alicia-cornet* 15/6/2017 en publica una selecció.

51. ROSSELL CIGARRÁN, D., *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854-1914)*, tesi doctoral dirigida per Bonaventura Bassegoda i Hugas [Bellaterra], Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i Musicologia, 2015, p. 40-43, 125-136, 250-260 (<https://ddd.uab.cat/record/148722>).

52. L'obra estava encolada al revers d'una fitxa catalogràfica de l'«EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA. EL ARTE EN ESPAÑA».

53. Exlibrista i il·lustrador, Diéguez va fer els dibuixos —gravats per Joaristi y Mariezcurrena— del llibre de GARCIA LLANSÓ *Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y la Geltrú*, Barcelona, 1893. Així mateix, realitzà l'*Exlibris Antonio García Llanso* reproduït a ROSSELL CIGARRÁN, cit. *supra*, p. 341.

54. Antoni Fabrès va llegar a la biblioteca cinc àlbums amb material recopilat al llarg de la seva vida. N'hi ha tres que contenen més de dues-centes fotografies de les seves pintures. Dins d'un dels tres que contenen en total més de dues-centes fotografies de les seves obres, hi ha les imatges del taller parisenc. Algunes es van publicar a *Antonio Fabrès y su tiempo, 1854-1938* [catàleg d'exposició. Mèxic, Museo Nacional de San Carlos, 1994], [Mèxic], 1994, il. p. 14, 41.



Figura 5. Josep Maria Cañellas, Antoni Fabrés al seu taller de París, cap a 1894-1902. Biblioteca Folch i Torres.

Tornem al fons retratístic de l'Arxiu per anotar que atesa la relació professional de Garcia Llansó amb la Biblioteca Museu de Vilanova i la Geltrú, és possible que també proveinguin del seu fons la fotografia de Víctor Balaguer al despatx de la biblioteca de la institució que du el seu nom, presa pel fotògraf i sotsbibliotecari Josep Saburit Ferrer,⁵⁵ i la que mostra la capella ardent del polític i escriptor instal·lada el gener de 1901 a Madrid, abans que les seves despulles es traslladessin a Vilanova.⁵⁶

Tanquem la relació de retrats de l'Arxiu fent esment als de l'escenògraf i membre de la Comissió Executiva per a la Creació del Museu de Reproduccions Francesc Soler i Rovirosa, vestit per anar a un ball de Carnestoltes celebrat al Teatre Líric de Barcelona (1889, Col·lecció Lluís Labarta, fotografia d'A. Torija, Barcelona); el dibuixant Joan Junceda (J. Martí); l'escriptor i dibuixant Apel·les Mestres (posterior a 1886, Audouard y Cia, Barcelona); el crític Josep Yxart (cap a 1894, A. Esplugas); els pintors Marià Fortuny (retrat dedicat a Claudi Lorenzale des de Roma, 1859, donatiu de Joan Rogent), Antoni Caba (Llegat d'Apel·les Mestres), Tomàs Padró (N. Nobas, Barcelona), Eliseu Meifrèn (Napoleón), Santiago Rusiñol (diferents fotografies de diversos autors), Miquel Utrillo (M. Compañy, Madrid), Lluís Graner (Centro Fotográfico) i Feliu Elias (J. Martí); els escultors Rossend Nobas (A. Torija), Rafael Atché (Audouard y Cia) i Agustí Querol (Portela y C^a, Madrid); el col·leccionista Eusebi Valldeperas (Compañy) i el també col·leccionista, a més d'historiador i diplomàtic, Eduard Toda (1885).⁵⁷

Són retrats de bust tret del de Caba, que és de més de mig cos, i el de Rusiñol que es dreça, de cos sencer, amb un paraigua en una mà i un cigar a l'altra al carrer parisenc d'Orient davant la creu de ferro que oferiria a la tomba del seu amic Ramon Canudas; i el més exòtic de tots, el de Toda disfressat de mòmia al Museu de Bulaq al Caire, on el va fotografiar el conservador Emil Brugsch-Bey, també de cos sencer.

El fons fotogràfic de la Biblioteca Folch i Torres

Pel que hem pogut comprovar fins ara, el gruix de les fotografies del segle XIX que aplega la biblioteca del Museu Nacional es troben adherides en volums enquadernats i làmines soltes ingressats al segle XX.

Coneixem, però, una excepció esplèndida del que acabem de dir: les dues sèries de trenta-sis fotografies que l'imperi xinès va regalar a la ciutat de Barcelona amb motiu de la celebració de l'Exposició Universal de 1888, malgrat no enviar representació

55. Saburit va treballar a la Biblioteca Museu entre els anys 1889 i 1903, de tardes, MARZAL I ORTIZ, M.; ALBÀ PUJOL, M., «El catàleg sistemàtic ideal per Joan Oliva; el volum d'una obra inacabada», *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, Vilanova i la Geltrú, 2011, s/n, 10, p. 69 (<https://www.raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/249133>). La fotografia esmentada es troba a la Col·lecció de Fotografia del Museu Nacional.

56. Agraïxo a Mar Pérez, de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, la indicació del lloc on es va fer la fotografia, reproduïda a Cornet, A., «Els retrats fotogràfics –post mortem– al segle XIX», *blog.museunacional.cat/author/alicia-cornet*, 2/11/2017.

57. Aquesta és la data que hi ha al revers de l'obra.



Figura 6. Autor desconegut, *Edifici xinès*, anterior a 1888. Biblioteca Folch i Torres.

oficial a la mostra.⁵⁸ Es tracta de reproduccions d'obres d'art i de vistes d'indrets i monuments de Xina.⁵⁹ (fig. 6)

S'ha de ressaltar, així mateix, l'àlbum factici amb cobertes de tela vermella gofrada, talls daurats i restes de tanques metàl·liques donat per Eduard Toda.⁶⁰ Conté vint-i-quatre fotografies realitzades per Jean Laurent, les quals reflecteixen tipus populars cordovesos i granadencs de deix romàntic captats *d'après nature* entre 1862 i 1870 per formar part d'un dels reculls fotogràfics que van proporcionar més èxit comercial a l'autor. (fig. 7)

Una altra donació —la Donació Bofill de l'any 1978—, va nodrir la biblioteca amb quaranta-cinc cartes de visita executades majoritàriament per destacats fotògrafs barcelonins del darrer terç del segle XIX com Rafael Areñas, Marc Sala, Napoleón, Moliné y Albareda, Joan Martí, Franco Hispano Americano, Cantó y Cia. Hi són representats alhora establiments gironins (Unal y Marca, Joaquín Masaguer), sabadellencs (Benesat), madrilenys (J. Gautier, Alfonso Begue,⁶¹ J. Martínez Sánchez), francesos (Ferd° Mulnier, Ferdinand Bérillon), italians (G. B. Sciutto e C) i fins i tot el dels cubans amb casa a París i Nova York C. D. Fredericks y Daries, entre d'altres.⁶²

58. BRU I TURULL, R., *Els orígens del japonisme a Barcelona. La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)*, Barcelona, 2011, p. 639-647.

59. *La Vanguardia*, Barcelona, 12/4/1888, p. 2, informa que al Palau de la Indústria hi hauria «vistas panorámicas de diferentes paisajes y poblaciones chinas» que resulta impossible relacionar amb aquestes.

60. Registrat a la biblioteca l'any 1960.

61. Al revers de la targeta hi diu «Primera / fotografia / microscopica / en España», «se hacen / para sortijas. / abanicos, diges [sic] / &c &c &c».

62. RUIZ RUIZ, Y., «Les "cartes de visite" de la biblioteca del museu», *blog.museunacional.cat/author/yolanda-ruiz*, 22/3/2018, en dona a conèixer una selecció.



Figura 7. Jean Laurent, *Scène de la rue. D'après nature (Córdoba)*, cap a 1862-1870. Biblioteca Folch i Torres.

Són de ressenya obligada les cèlebres *Bellezas de Barcelona. Relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo que mejor encierra la antigua capital del principado*, i les *Bellezas de Gerona. Relación fotografiada de sus principales monumentos, antigüedades, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la siempre inmortal ciudad*. Captades per Joan Martí Centellas els anys 1874 i 1877, respectivament, les cinquanta vistes de cadascuna assenten la tradició de l'àlbum fotogràfic que, sense anar acompanyat de text, es dirigeix a complaure l'interès del públic local i forà tant pel passat artístic com pel nou paisatge urbà i monumental de Catalunya.⁶³

Alguns dels indrets referits a les *Bellezas de Gerona* es retroben a l'àlbum procedent de la col·lecció de Josep Lluís Pellicer que suma vint-i-quatre *Vistas de Cataluña* executades pel fotògraf Amis Unal (cap a 1880-1890).

La donació de l'orfebre i pintor Lluís Masriera Rosés del 1932 va agregar a la biblioteca una altra divulgada creació de Martí Centellas: *Exposición catalana. Inaugurada durante la permanencia de S. M. don Alfonso XII, en la Universidad de Barcelona, en 4 de marzo de 1877*, on vuit-cents cinquanta-set expositors van consignar l'ascens comercial i industrial de Catalunya. Com les *Bellezas de Barcelona* i *Girona*, presenta cinquanta fotografies i és del mateix enquadernador, Pere Vives Llorens.

Al singular *Álbum de la villa de Sitges 1889* hi ha la inscripció «Dedico este pequeño recuerdo á mi distinguido Amigo / Dn. Salvador Vidal el que lo es suyo / B. Blay / Guantº y Abril 18 de 1890». Però més que un «petit» record, aquesta obra amb trenta-una fotografies de C. Casas —qui sap si finançada per l'*americano* amb afers comercials a Guantàmano Bonaventura Blay Milà— mostra un ampli reportatge de vistes generals, carrers i passeigs sitgetans, el ferrocarril, la Societat del Retiro i la del Prado, l'escorxador, un plànol de les cases consistorials i el santuari del Vinyet, així com dels xalets i mausoleus de personatges com Estanislau Planas, Francesc Mirabent, Joan Manuel Bofill Pintó o Aleix Vidal Quadras.

Les trenta-tres fotografies soltes del catàleg de la *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* celebrada el 1898 al Palau de Belles Arts de Barcelona ofereixen vistes del saló d'honor consagrat als artistes morts, les sales dedicades a les seccions dites nacionals i estrangeres, les indústries artístiques, l'arquitectura i la ceràmica. Al mateix temps, difonen pintures premiades al certamen, com *La processó del Corpus*, de Ramon Casas.⁶⁴

Entre les obres sobre les arts de l'objecte il·lustrades amb fotografies del segle XIX que es poden consultar a la biblioteca, assenyalarem *Exposición de joyas, miniaturas y esmaltes. Catálogo. Junio de 1878*. Organitzada per l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, institució particular que va desenvolupar un paper pioner en la revaloració del patrimoni artístic català, ofereix una selecció dels tres-cents vuitanta-quatre objectes que va reunir (rellotges de butxaca, ventalls, tríptics, figuretes, ceràmiques orientals).

63. TORRELLA, R., «Joan Martí, fotògraf de bel·leses», *Girona fotògrafs. Joan Martí Centellas. Bellezas de Gerona, 1877*, Girona, 2008, p. 22-43.

64. És molt possible que l'autor de les fotografies fos Josep Emeric (vegeu la nota 38).

De l'*Exposición de trages* [sic] y *armas*. *Catálogo. Diciembre de 1878*,⁶⁵ muntada per la mateixa associació, cal distingir les nou fotografies que encapçalen l'àlbum, on els models abillats a la moda de les dames, cavallers i pagesos rics de principis del segle XIX habiten ambients recreats per fotògrafs desconeguts.

El catàleg comercial de l'empresa nord-americana d'argenters Gorham Manufacturing Co., una altra donació de Lluís Masriera, mostra cent seixanta-cinc imatges de gerros, raspalls, encenedors o coberts i, sobretot, refinats serveis de taula⁶⁶ (cap a 1880).

D'altra banda, els tres volums *Hierros*, *Cerámica* i *Esmaltes, vidrios, muebles* deixen traslluir a través de cent vint-i-quatre fotografies el notable fons d'*Objetos artísticos de D. José Ferrer y Soler*, que aquest prohom posteriorment dit Ferrer-Vidal y Soler va col·leccionar al seu estudi de la rambla del Centre de Barcelona (cap a 1884).⁶⁷

Més tardanes semblen ser les trenta-tres làmines amb fotografies que conformen el *Mobiliario español de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII* editat a Madrid per Leoncio de Miguel i ingressat arran de l'Exposició Internacional de 1929. Malgrat el títol, a l'obra hi domina el repertori de cadires amb braços, arquimeses, taules, cofres, setials, portes, enteixinats, armaris, baguls i altres mobles del segle XVI que es cataloguen a les etiquetes del revers.

Cloem l'enumeració d'obres de la biblioteca amb el *Concurs artístich l'Excursionista*. Donat per Margarita Culell l'any 1970, és una altra joia, de petites dimensions, que recull els dotze projectes de cartells de Mateu Culell, Jaume Camins, Lluís Cardona i Joan Llongueras premiats al concurs convocat el 25 de juliol de 1899 per la revista mensual barcelonina *Excursionista*, desconeguda a hores d'ara.⁶⁸

El fons fotogràfic *nou* de la Col·lecció de Fotografia

Després d'una llarga reivindicació del passat fotogràfic català⁶⁹ —com dèiem al començament del present text—, la segona etapa de la formació del fons del segle XIX

65. El professor Bassegoda considera que aquests primers catàlegs de l'associació no tenien paral·lel en l'àmbit hispànic ni pel rigor del tractament ni per la dignitat i bellesa de les edicions. BASSEGODA I HUGAS, B., «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Associación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra [etc.], 2007, p. 119-129.

66. *Gorham M'F'G CO. New York U. S. A.*, s. l., s. n.

67. BASSEGODA I HUGAS, B., «El gabinet eclèctic de Josep Ferrer-Vidal i Soler (1852-1927)», ALSINA GALOFRÉ, E.; BELTRÁN CATALÁN, C. (ed.), *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950) / El revers de la història de l'art. Exposicions, comerç i col·leccionisme (1850-1950)*, Gijón, [2015], p. 53-66. Tenint

en compte que el recull, d'autor desconegut, no té pròleg, ni data, ni lloc d'edició, i que només se'n coneixen dos exemplars més —conservats en una col·lecció particular i la Biblioteca Museu de Vilanova i la Geltrú—, Bassegoda suggereix que podria ser una pseudoedició curta que Ferrer-Vidal va fer per a obsequiar la família i els amics. Dono les gràcies a Miquel Marzá, de la Biblioteca de Vilanova, per la seva atenció.

68. Agraïeix la informació lliurada per Carles Capellas, del Servei General d'Informació de Muntanya, Sabadell.

69. Remetem a la síntesi efectuada per MARCO, R., «La fotografia a Catalunya: balanç dels darrers 25 anys. A propòsit de l'exposició *Retrat del passat*», *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès, Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, 2003, 8, p. 27-56 [catàleg d'exposició. Barcelona, Museu Frederic Marès, 27/3/2003-29/2/2004].

conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya comença amb la creació del Departament de Fotografia l'any 1996.

Segons el seu impulsor i llavors director del museu, Eduard Carbonell, la fundació del departament responia «al paper que ocupa la fotografia com a forma d'expressió artística, aollint, conservant i difonent en un entorn institucional adequat, una mostra seleccionada de la creació fotogràfica a Catalunya».⁷⁰

Des de 1996, el Departament de Fotografia s'ha unit, efectivament, als objectius de conservació, estudi i difusió que guien el Museu Nacional i el converteixen en lloc de referència per al coneixement de la producció artística catalana. Sota la tutela del conservador David Bellsells,⁷¹ s'ha format una col·lecció que aplega més de seixanta mil positius que abasten des dels inicis de l'art fotogràfic fins a l'actualitat.

Pel que fa al fons del segle XIX, direm amb reserves que reuneix prop de sis-cents fotografies, comptant el fons de procedència antiga i els ingressos efectuats al segle XX.

El primer ingrés data de 2002, any en què Jaume Soler, tècnic del museu, va donar, entre altres obres, cinc vistes del lloc mexicà de Mitla realitzades per l'arqueòleg i fotògraf francès Claude Désiré Charnay, i dos retrats de tipus mexicans de Julio Michaud que figuren a l'àlbum *Ruines de Mexique et types mexicains*, editat per Michaud mateix al voltant de 1862.

L'any 2004, el col·leccionista Guillem Martínez va fer un dipòsit del qual es poden ressaltar les vint-i-vuit fotografies de panorames hispànics i reproduccions de pintura i orfebreria degudes a les firmes Jean Laurent i J. Laurent y Cía (entre 1860-1886), les vistes *Paseo de Colón* i *Capitanía del Puerto y Monjuich (Barcelona)*, de J. E. Puig —germà d'Antoni Esplugas— (cap a 1890), així com l'anònim retrat de grup familiar que és l'únic ferrotip conservat al museu (cap a 1900).

El 2005, la donació de Rafael Tous, propietari de la desapareguda galeria d'art Metrònom de Barcelona, va aportar tretze daguerreotips i quatre ambrotips que mostren retrats realitzats entre 1839 i 1860 per fotògrafs desconeguts.

El 2006, una nova donació, la del col·leccionista Josep Maria Sigalés, va enriquir el fons del departament amb un àlbum factici compost de quaranta-quatre cartes de visita executades cap a 1860 per Napoleón, Josep Martí, Moliné y Albareda, Cantó y Cía o Fotografía Franco Hispano Americana, entre altres notoris fotògrafs actius a la Barcelona del darrer terç del segle XIX.

El 2011, la compra de la col·lecció Juan Naranjo va resultar fonamental per al museu.⁷² Formada per prop de tres mil obres, entre les quals hi ha més de cent cinquanta que es poden adscriure al segle XIX, assenyalarem el daguerreotip il·luminat delicadament

70. CARBONELL I ESTELLER, E., «Definició del Departament de Fotografia Artística del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*, [Barcelona], 1996, p. 12.

71. Protagonista destacat de la recuperació de la memòria fotogràfica, entre 1988 i 2002 va dirigir les edicions bianuals de la Primavera Fotogràfica organitzades per la

Generalitat de Catalunya, les quals van marcar una fita en la difusió de la fotografia catalana moderna i contemporània.

72. BALLELLS, D. et al., *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*, Barcelona [2000], [catàleg d'exposició. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya,



Figura 8. Moliné y Albareda. Barcelona, *Retrat de dues dones*, cap a 1860. Col·lecció de Fotografia.

que copsa una dona asseguda i una altra dempeus, signat per Moliné y Albareda (cap a 1860).⁷³ (fig. 8)

L'adquisició Naranjo va comportar també l'ingrés de dos àlbums que ja hem citat en referir-nos a la Biblioteca Folch i Torres: *Bellezas de Barcelona* i *Exposición catalana*, de Joan Martí. Dues fotografies més de Martí, procedents de la mateixa compra, es reproduïen al *Panorama fotográfico de Sabadell o sea colección de vistas de los monumentos y edificios más notables de esta industriosa ciudad* (1881). A altres escenaris fabrils ens traslladen el retrat de grup amb dones, homes i nens de *Personal de la Fábrica de los Sres. Mulleras y Sauquer* (sección de Preparación) de l'antic i industrialitzat municipi barceloní de Sant Martí de Provençals (d'autor desconegut, cap a 1880-1910), i la *Vista de la fábrica de l'Espania Industrial*, deguda a l'introduïdor de la fototípia i el fotogratat a Catalunya, Heribert Mariezcurrena.⁷⁴

D'entre les vint-i-tres obres del fotògraf oficial de l'Exposició Universal de 1888, Pau Audouard, ingressades amb la col·lecció Naranjo, hem de fer referència a les dues vistes de sales que apareixen a *Álbum de la instalación artístico-arqueológica de la Real Casa en la Exposición Universal de Barcelona con un catálogo razonado. Año 1888*. Sense oblidar les quatre fotografies que es van publicar a *La Exposición. Órgano oficial de la Exposición Universal de 1888*⁷⁵ i les set vistes del port de Barcelona que documenten la reforma que s'hi va fer (1888).

inaugurada el 5/4/2000], es publiquen fotografies de la Col·lecció Naranjo ara conservades al museu.

73. A part dels daguerreotips dels fons Tous i Naranjo, la Col·lecció de Fotografia conserva tres exemplars anònims realitzats el 1857 a la localitat cubana de Sagua de Támara. Procedeixen de la biblioteca del museu, on van entrar en data desconeguda.

74. A la part superior del suport secundari hi ha la llegenda «EL CONSULTOR DEL REY ALFONSO XII», obra en dos volums dirigida per Pedro Chamorro y Baquerizo i editada a Barcelona entre 1876 i 1886.

75. Entre altres, *Font de la Dama del paraigua i construcció de la galeria central del Palau de la Indústria per a la Exposició Universal*, reproduïda al número de 31/12/1887, 39, p. 8-9 (IMATGE 1).



Figura 9. Antoni Esplugas, *Port de Barcelona*, cap a 1888. Col·lecció de Fotografia.



Figura 10. Charles Clifford, *Muralla del mar y Fortaleza de Montjuich (Barcelona)*, 1860. Col·lecció de Fotografia.



Figura 11. Vista d'una de les sales de la col·lecció d'art modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La captació de panoràmiques del port també va ser un assumpte grat a Antoni Esplugas (fig. 9). La compra Naranjo ha proporcionat al museu divuit fotografies de qui va aspirar a ser —com hem vist— fotògraf del Museu de Reproduccions. A part de les vistes del port de Barcelona, comprenen imatges d'edificis antics i nous de la ciutat (1887 - cap a 1890), així com retrats d'actors i cantants populars del seu temps (cap a 1881 - cap a 1886).

Finalment, citarem les tres fotografies que Ricard Opisso va fer per assistir Antoni Gaudí en la

creació de la façana del Naixement del temple de la Sagrada Família. Una mostra galls dindi, i les altres dues, les *Noietes del orfanat del Convent de San Josep que serviren de model per les escultures de uns angels de guix que quant lo del 36 foren destruïdes* (cap a 1892-1900).⁷⁶

Els ingressos més recents de la Col·lecció de Fotografia pel que fa a obres del segle XIX són l'adquisició, l'any 2009, de sis exemplars de Robert Peters Napper publicats a l'àlbum *Views in Andalusia* (1864) i la compra, el 2015, de set vistes de llocs i monuments catalans de Charles Clifford que figuren al seu àlbum *Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón* (1860) o bé se citen al catàleg *A Photographic scramble through Spain. Patronising by their majesties The Queen of England, The Queen and King of Spain, Their I. M. The Emperor and Empress of the French, The Emperor of Russia, H. R. H. The Duke of Montpensier* (cap a 1861). (fig. 10)

Convé recordar que l'any 2003 el Museu Nacional d'Art de Catalunya va subscriure un conveni de col·laboració amb la Fundació Universitària de Navarra per tal de potenciar l'intercanvi temporal de fotografies. Gràcies a això es van poder celebrar al museu les exposicions: *De París a Cadis. Calotípiia i col·lodió* (2004) i *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX* (2007-2008).

Cal afegir que el Museu Nacional ha posat a l'abast del públic un recull d'obres del segle XIX que són accessibles en línia a través de la pàgina *Europeana Photography* i del web del museu, el qual s'amplia progressivament.

D'altra banda, i arran de la remodelació de la col·lecció permanent d'art modern duta a terme l'any 2014 pel llavors cap de col·leccions, Juan José Lahuerta, les sales del Museu Nacional exhibeixen de manera rotatòria una selecció de fotografies del segle XIX amb el propòsit d'oferir una visió polièdrica i més completa de l'art català. (fig. 11)

76. Segons la inscripció que hi ha al suport secundari.

El mecenatge artístic de Martí Estany (1872-1938), col·leccionista d'arquetes, miniatures i rellotges

62

Josep Capsir

Museu del Disseny de Barcelona



Figura 1. *Retrat de Ramon Estany Solà*. Obra signada per E. Benebarre el 1888.

Figura 2. *Retrat de Leonor Martí Puig*. Obra signada per E. Benebarre el 1888.



Barcelona, protagonista en la vida de Martí Estany

Martí Estany i Martí va néixer a Barcelona el 4 de gener de 1872 al número 1 del carrer Sant Oleguer de Barcelona, en un immoble avui desaparegut del barri del Raval. Va ser inscrit al Jutjat del Pi el 7 de gener.¹ El seu pare, Ramon Estany Solà (1838-1899) (fig. 1), era natural de Piera i boter d'ofici, tal com ho havia estat l'avi patern, Agustí Estany Alabreda (1798-1867), nascut també a Piera, població amb la qual el nostre protagonista mantindrà forts lligams al llarg de la seva vida. La mare, Leonor Martí Puig (1847-1941) (fig. 2), havia nascut a Barcelona i era filla d'un pròsper comerciant d'aiguardent i alhora bon coneixedor de l'ofici de boter de nom Joan Martí, fill de Reus i instal·lat a la capital catalana.² Com a padrins de bateig Martí Estany va tenir l'oncle patern Josep Estany Solà (1827-1901), primogènit de set germans, i l'àvia materna, Teresa Puig.³ La cerimònia religiosa tingué lloc a la catedral de Barcelona el 10 de gener de 1872 (fig. 3).⁴

Martí Estany va estudiar a l'Escola Superior de Comerç de Barcelona de 1885 a 1890 (fig. 4). D'acord amb el seu expedient acadèmic, va cursar entre d'altres les assignatures d'aritmètica i càlculs mercantils, pràctiques d'operacions de comptabilitat i

1. Registre Civil de Barcelona, 4-1-1872, inscripció núm. 68, p. 35.

2. Registre Civil de Barcelona, 15-1-1847, inscripció núm. 185. Leonor Martí Puig va néixer al quart segona del número 16 del carrer de Sant Rafael del barri de la Barceloneta i va ser batejada a la parròquia de Sant Miquel del Port.

3. Josep Estany Solà era el primogènit de set germans i germanes, si tenim en compte només aquells que van arribar a edat adulta i van generar drets successoris sobre els béns dels seus pares.

4. Certificat de baptisme de Martí Estany i Martí. En el document erròniament s'assenyala el 7-1-1872 com la data del seu naixement, quan en realitat aquesta correspon a la d'inscripció al Jutjat del Pi.

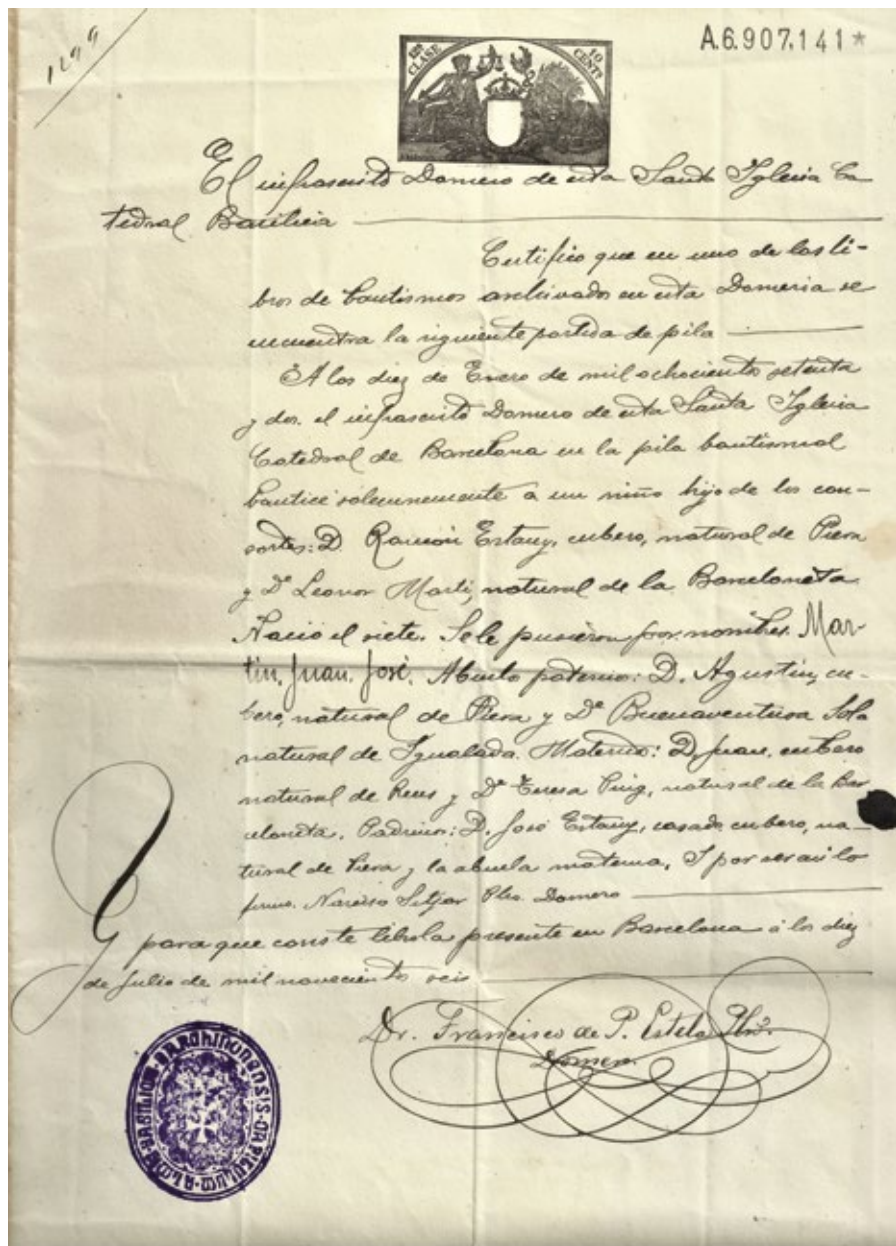


Figura 3. Certificat de bateig de Martí Estany, emès pel domer de la Catedral de Barcelona.



Figura 4. A tretze anys Martí Estany inicia els seus estudis a l'Escola Superior de Comerç de Barcelona.

legislació mercantil comparada.⁵ Sorpren positivament que en aquest pla d'estudis tan especialitzat també tinguessin cabuda el coneixement de les llengües francesa, anglesa i italiana. Tot i que les seves qualificacions acadèmiques no van ser especialment brillants, Martí Estany assolí el nivell de pèrit mercantil, així com el de professor mercantil. Sens dubte, el seu pas per l'Escola Superior de Comerç de Barcelona li va donar les eines necessàries per poder albirar un futur professional prometedor en el món dels negocis, on arribaria a aconseguir notables èxits.

Ramon Estany Solà va morir el 1899 a Barcelona deixant com a usufructuària dels seus béns la seva esposa, Leonor Martí Puig, i com a hereus universals a parts iguals aquesta i els seus fills Martí i Leonor.⁶ En absència del pare, Martí Estany prendrà les regnes de l'economia familiar, com evidencia el document notarial que Leonor Martí Puig va signar mesos després de la defunció del marit, en el qual donava amplis poders a Martí Estany per gestionar l'herència.⁷ Aquesta constava d'una finca urbana situada al barri de la Barceloneta, al carrer de l'Alegria —actualment Andrea Dòria—,

integrada per diversos immobles en règim de lloguer habilitats com a establiments comercials o bé com a habitatges.⁸ El nucli familiar de Martí Estany, del qual formaven part la mare i la germana, gaudia d'una còmoda situació econòmica gràcies als recursos econòmics que els arribaven per aquesta via, i també per l'habilitat del nostre protagonista a invertir-los encertadament.

Els anys de joventut: la passió per l'excursionisme

Gràcies al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* sabem que Martí Estany ingressà com a soci en aquesta entitat el 1901, i que participà en diverses activitats que s'hi portaren a terme.⁹ El diumenge 26 de maig de 1901 tenim documentada la seva assistència a una excursió a Terrassa, amb altres socis, on van visitar les esglésies romàniques de Sant Pere, Sant Miquel i Santa Maria.¹⁰ La visita a Terrassa, però, tenia com a principal objectiu assistir a l'assemblea convocada per la Unió Catalanista, de la qual Martí Estany era simpatitzant.¹¹

5. Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona, Escuela de Comercio, Secretaría de Expedientes Personales, Martí Estany i Martí, 1890, p. 340.

6. AHPB, notari Joaquim Dalmau i Fiter, Barcelona 29-8-1892, protocol núm. 365, p. 1485-1488. Testament de Ramon Estany Solà.

7. AHPB, notari Francesc Pascual i Elies, Barcelona 23-6-1899, protocol núm. 315, p. 1131-1132. Poder de Leonor Martí Puig a Martí Estany Martí.

8. AHPB, notari Joaquim Dalmau Fiter, Barcelona, 26-8-1899, protocol núm. 346, p.2040-2044. Inventari de Ramon Estany Solà.

9. «Secció Oficial. Socis entrats durant el segon trimestre de 1901», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any xi, núm. 78, juliol de 1901, p. 197.

10. «Excursions», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any xi, núm. 77, juny de 1901, p. 176.

11. És significatiu que Martí Estany tingués penjada a la paret de casa seva a Piera una col·lecció de segells que exhibien tots ells l'emblema de la Unió Catalanista i que se sap que estan datats l'any 1899.

El diumenge 30 de març de 1902 Martí Estany es va adreçar al monestir de Santes Creus amb altres socis.¹² Sembla que van fer nit a Valls i l'endemà arribaren al monestir de Poblet, on van visitar els recintes fortificats, els espaisos claustres, la sala capitular, la biblioteca, l'església amb l'espectacular retaule major d'estil renaixentista, la capella de Sant Jordi i el Palau del Rei Martí (fig. 5).

Els dies 1 i 2 de febrer de 1903 Martí Estany va fer una excursió amb alguns companys del Centre Excursionista de Catalunya arran de la qual va escriure un article de set pàgines, en català, on es detallava l'experiència de la sortida.¹³ Aquesta circumstància evidencia el potencial literari de Martí Estany, que exhibeix en el redactat del text un gran domini de la llengua i una extremada sensibilitat a l'hora de descriure els paisatges que va visitar i les impressions que en va extreure. El divendres 1 de maig Martí Estany va exhibir la seva faceta de conferenciant a l'estatge del Centre Excursionista de Catalunya on, sota el títol *Una excursió als sots feréstecs*, va llegir una ressenya de l'excursió efectuada recentment a Aiguafreda, Montmany i la Garriga amb un grup de socis. No tenim notícia que la ressenya fos publicada posteriorment.¹⁴ El divendres 5 de juliol Martí Estany repetí experiència i, sota el títol *Una excursió a Castellcir*, exposà l'experiència d'una recent excursió a Mollet, Caldes de Montbui i Castellcir amb socis de l'entitat, en una conferència impartida al Centre Excursionista de Catalunya. El relat de la conferència fou publicat en un extens i detallat article de dotze pàgines.¹⁵ A més de redactor d'articles i conferenciant, el desembre de 1903 Martí Estany assumeix una nova responsabilitat al Centre Excursionista de Catalunya. En la reunió de la Junta General Ordinària fou elegit secretari segon, càrrec que ostentarà fins al 1906.¹⁶ Aquesta passió per l'excursionisme i el coneixement de la nostra geografia, així com els tresors patrimonials que aquesta amagava, segurament van despertar en Martí Estany la creixent afició al col·leccionisme d'objectes artístics.

De la joventut a la maduresa: la passió per la música

Gràcies al llibre d'actes de la Junta de l'Orfeó Català sabem que el 20 de desembre de 1899 Martí Estany ingressà a l'entitat musical en qualitat de soci.¹⁷ El 1902 va començar a desenvolupar tasques de comptador i per tant va passar a ser membre de la Junta Directiva.¹⁸ L'any 1904 l'entitat va acordar l'adquisició de terrenys per edificar l'estatge social de l'Orfeó Català, amb sala d'audicions. L'encàrrec va recaure en l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. Per obtenir recursos econòmics l'entitat va subscriure obligacions de 100 i 500 pessetes. Tenim evidències que Martí Estany va adquirir diverses obligacions, i que fins i tot en un gest de generositat envers l'Orfeó Català algunes d'elles no les va cobrar mai. El 1905 es va posar la primera pedra i el 1908 es va inaugurar el Palau de la Música. Aquesta primera etapa com a comptador, en moments

12. «Excursió a Santes Creus i Poblet», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XII, núm. 87, abril de 1902, p. 111.

13. «De Ripoll a Olot i Sant Feliu de Pallerols», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XIII, núm. 100, maig de 1903, p. 121-127.

14. «Conferències», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XIII, juny de 1903, núm. 101, p. 161.

15. «Una excursió a Castellcir», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XIII, novembre de 1903, núm. 106, p. 272-284.

16. «Junta General Ordinària 19 de desembre de 1903» *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XIV, núm. 108, gener 1904, p. 32-33.

17. Llibre d'Actes de l'Orfeó Català, 1892-1900, 20-12-1899, p. s/n.

18. Llibre d'Actes de l'Orfeó Català, 1900-1904, 19-1-1902, p. 88.



Figura 5. Martí Estany, assegut sota l'arc trilobulat, en primera fila, sense barret, amb companys del Centre Excursionista de Catalunya al Monestir de Poblet el 31 de març de 1902.

de gran transcendència per a l'entitat, Martí Estany la finalitza exitosament el 1909. Sabem que va ser elegit novament comptador el 1916,¹⁹ càrrec que ja no abandonaria fins a la seva mort el 1938.²⁰

El 1918 Martí Estany —com succeiria en tantes ocasions— va regalar a l'Orfeó Català un objecte musical antic. Tal com recull *La Revista Musical Catalana*, editada mensualment per l'entitat:

«[...] cal remarcar la important ofrena d'un curiós psalteri del segle XVIII que el nostre benamat company de Junta, en Martí Estany, ens ha ofert i que l'Orfeó servarà amb joia com a nova prova de l'amor que sempre li ha professat el distingit company, i com a mostra, també, del seu sentiment artístic i patriòtic que es complau en adquirir i col·leccionar belles mostres de l'art català de les passades centúries».²¹

El diumenge 15 de novembre de 1931 es va inaugurar a l'estatge social de l'Orfeó Català l'*Exposició Iconogràfica de la Cornamusa*, amb 121 peces procedents de col·leccions públiques i privades de Barcelona vinculades a l'objecte musical conegut popularment

19. Llibre d'Actes de l'Orfeó Català 1914-1921, 16-1-1916. p. 64.

20. Llibre d'Actes de l'Orfeó Català 1931-1949, 30-9-1938. p. 132.

21. *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 170, febrer de 1918, p. 45.



Figura 6. Tomàs Millet, Vicenç de Moragas i Martí Estany, amb Joaquim Cabot i Lluís Millet, la nit de l'1 de febrer de 1934 al Palau de la Música Catalana

a Catalunya com a *sac de gemecs*. Entre aquestes, es podien veure dins d'una vitrina dos àngels músics, talles policromades del segle XVI aportades per Martí Estany.²²

Segurament el moment més entranyable i emotiu que viuria Martí Estany com a membre de la Junta Directiva de l'Orfeó Català tingué lloc la nit de l'1 de febrer de 1934. L'entitat va celebrar al Palau de la Música un acte solemne d'homenatge a tres dels membres de la junta directiva: Vicenç de Moragas, vicepresident, Martí Estany, comptador, i Tomàs Millet, tresorer, «tres pilars bàsics de la nostra institució que, any darrere any, en una actuació sempre constant, han aportat a l'Orfeó Català una tasca positiva i a tota hora desinteressada».²³ L'homenatge consistí en un escollit concert, dirigit pel mestre Lluís Millet, on no faltà *El cant de la Senyera* ni *Els segadors*. Entre la primera i la segona part del concert, dalt de l'escenari, els tres homenatjats envoltats per la coral, mestres així com la Junta Directiva de l'Orfeó Català escoltaren un discurs del president, Joaquim Cabot. Tot seguit el mestre Lluís Millet lliurà a cadascun dels homenatjats unes plaques de bronze fruit del dibuix i projecte de Joaquim Renart modelat pel seu germà, l'escultor Dionís Renart (fig. 6). La que correspon al nostre protagonista porta la dedicatòria «L'Orfeó Català al seu Comptador Martí Estany Martí, molt agraït per haver ajudat sempre generosament al normal endegament de la seva

22. «Exposició iconogràfica de la cornamusa», *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 336, desembre de 1931, p. 496-497.

23. «Festa íntima en homenatge als senyors Vicenç de Moragas, Martí Estany i Tomàs Millet». *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 362, febrer de 1934, p. 54-57.



Figura 7. Placa de bronze modelada per Dionís Renart i lliurada a Martí Estany la nit de l'1 de febrer de 1934 al Palau de la Música Catalana

Figura 8. Martí Estany, 1934. Orfeo Català



administració» (fig. 7). Acabat el concert d'homenatge esperava a tots els convidats un refrigeri regat amb xampany.

El vincle de Martí Estany amb Barcelona va ser constant al llarg de la seva vida (fig. 8). El darrer domicili a la ciutat, on va viure amb la mare i la germana, estava situat al principal primera del número 12 del carrer de Bailèn, en ple Eixample, com correspon a una família de bona posició social que disposava fins i tot de personal de servei, encara que vivien en règim de lloguer.²⁴ En aquest domicili es custodiava part de les seves nombroses col·leccions.

Piera en els orígens familiars de Martí Estany

Martí Estany tenia les arrels per via paterna a la vila de Piera, on havia nascut el seu pare, Ramon Estany Solà, així com el seu avi, Agustí Estany Alabreda, els dos boters d'ofici. El besavi Martí Estany Castells, en canvi, havia nascut a Sant Martí Sesgueioles i era pagès establert a Piera, el qual va fer aixecar una casa, situada al que seria el número 10 del carrer de Sant Bonifaci, actualment del Doctor Carles, on es va instal·lar

24. Padrón General de Habitantes 1930, Distrito IV, tomo 57, folio 320. En aquest padró apareix Leonor Martí Puig com la cap de família, i a l'apartat d'ocupació consta com a propietària. Pel que fa al seu fill Martí Estany, aquest

apareix amb la qualificació administrativa de transeünt i s'assenyala que Piera és en realitat el seu lloc de residència habitual.

amb la seva esposa Rosa Alabreda, natural d'Olesa de Montserrat. A la mort de Martí Estany Castells el 1851 la casa pairal va passar al primogènit, Agustí Estany Alabreda, i el 1867 la va heretar el seu fill Josep Estany Solà, oncle i padrí de bateig del nostre protagonista.²⁵ Josep, a més, va tenir l'encert d'adquirir el 1881 la casa contigua, és a dir, la que seria el número 8 del mateix carrer Doctor Carles, formada per baixos i dues plantes. El 1901, un cop mort, les dues cases les rebrà en herència la seva primogènita i única filla, Concepció Estany Casanovas. Aquesta no va arribar mai a contraure matrimoni, circumstància que va perjudicar la seva estabilitat social i econòmica.

Ramon Estany Solà, així com els seus germans Manuel i Agustí, van rebre com a herència quaranta-dos escuts en concepte de legítima materna i paterna. Josep, l'hereu, es va veure beneficiat amb la suma de dos mil escuts i amb la casa pairal de Piera. Pel que fa a les germanes, Rosa i Brígida, havien contret matrimoni i la legítima havia quedat ja saldada, circumstància per la qual el seu pare, Agustí Estany Alabreda, no les té presents en el seu testament atorgat el 1867.²⁶ Francesca, la menor de les germanes, tindrà assignada una legítima de quaranta-dos escuts que li seran lliurats en el moment de contraure núpcies amb Domingo Jofresa Escayol.

Ramon Estany Solà a la seva mort el 1899 no tenia cap propietat a Piera que poguessin heretar els seus fills Martí i Leonor. Tot i això, el 1912 Martí Estany va comprar a la seva cosina Concepció Estany Casanovas —carregada de deutes com estava— la casa situada al número 8 del carrer del Doctor Carles.²⁷ És la casa que el seu pare, Josep Estany Solà, havia adquirit el 1881 i que era a tocar de la casa pairal de la família. El 1933 Martí Estany va adquirir a la seva cosina, que continuava tenint una situació econòmica precària, la casa pairal del número 10 del carrer del Doctor Carles.²⁸ D'aquesta manera el col·leccionista va tenir a la seva disposició dues cases contigües que va condicionar com un únic habitatge i va acollir confortablement el seu nucli familiar, integrat per la mare i la germana, al qual finalment es va afegir la seva cosina. L'interior de la casa es va convertir en un veritable museu, ja que les parets es van cobrir de pintures, armes i objectes de ceràmica, entre d'altres, i els diversos espais es van farcir de mobles d'època com ara llits, armaris, tocadors i calaixeres, majoritàriament d'origen català.

El condicionament intern de les dues cases coincidí amb la remodelació de les façanes, que Martí Estany encarregà al prestigiós esgrafiador i escultor noucentista Ferran Serra Sala (1905-1988). El resultat va ser molt satisfactori, ja que les dues cases van quedar integrades en una única façana decorada amb uns bellíssims esgrafiats d'aire setcentista. S'hi va obrir una fornícula on es va col·locar una imatge escultòrica de sant Martí, en clara referència al nou propietari de la construcció (fig. 9). Potser també fou amb motiu de la reforma que es van inscriure a la llinda de la porta d'entrada les inicials M. E., en al·lusió a Martí Estany Castells, primer propietari de la nissaga Estany

25. A partir d'una fotografia antiga hem pogut constatar que originàriament els números 8 i 10 del carrer del Doctor Carles es corresponen en l'actualitat respectivament al 10 i 12.

26. AHPB, notari Joan Grasset, Barcelona, 24-9-1867, protocol núm. 111, p. 306-307. Testament d'Agustí Estany Alabreda.

27. AHPB, notari Ricard Permanyer i Ayats, Barcelona, 4-7-1912, protocol núm. 434, p. 2431-2436. Donació de

Concepció Estany Casanovas a Martí Estany Martí.

Legalment la compra va tenir forma de donació atès que Concepció Estany Casanovas tenia un deute amb el seu cosí Martí Estany. A més aquest es faria càrrec del deute hipotecari que la seva cosina havia contret amb l'hereu de l'anterior propietari de la casa objecte de la transacció.

28. AHPB, notari Josep Buixó Monserda, Barcelona, 13-11-1933. Venda de Concepció Estany Casanovas a Martí Estany Martí.



Figura 9. Escultura de Sant Martí en fornícula neobarroca i esgrafiats de Ferran Serra Sala. Façana de la residència de Martí Estany a Piera remodelada als anys trenta del segle vint.

que va habitar la casa. Aquestes inicials es troben flanquejades per la data de 1798, any del naixement de l'hereu Agustí Estany Alabreda, així com la de 1826, que coincideix amb la del naixement de la seva primera filla, Rosa Estany Solà.²⁹ A la part superior de la façana es va instal·lar una elegant galeria que exhibeix sis arcs rebaixats amb pilars. El ràfec de la teulada, on sobresurten unes mènsules de fusta, acaba de donar a l'edifici un aire senyorial que subratlla la personalitat del nostre protagonista.

Martí Estany el març de 1936 va comprar una casa al carrer de Sant Cristòfol amb la intenció de fer una permuta amb el propietari de la casa situada al número 6 del carrer del Doctor Carles, circumstància que li hauria permès ampliar novament la seva residència i fins i tot unificar la decoració de la façana amb l'afegit d'esgrafiats nous. La permuta no es va formalitzar legalment fins al 1943, quan ja havia mort el col·leccionista.³⁰

Tenim documentada la presència destacada de Martí Estany el 1921 en l'acte d'inauguració de l'estatge social del Sindicat Agrícola Catòlic del Sant Crist a Piera.³¹ També sabem que el 1931 s'amplien els estatuts de l'associació Foment de Piera per establir, entre d'altres, que la llengua oficial d'aquesta serà la catalana, així com que, per respecte a la història de l'entitat que la va precedir, a partir d'aquell moment la seva denominació serà Foment de Piera - Casal Català. El document de modificació d'aquests estatuts està signat per Martí Estany, que ho fa en qualitat de president de l'associació.³² Alhora, tenim notícia que el 1933 va col·laborar econòmicament en l'arranjament de la plaça del 14 d'Abril, on es van plantar plataners. Tot plegat ens convida a pensar que aquest degué mantenir forts vincles amb la població, on passava llargues temporades, així com el seu compromís amb el catalanisme.

29. Rosa Estany Solà, nascuda el 1826, va ser la primera filla d'Agustí Estany Alabreda i Bonaventura Solà Ferré. El matrimoni havia tingut abans un fill que va morir prematurament. El naixement de Josep Estany Solà el 1827 deixava clar, d'acord amb la llei catalana, que aquest seria designat l'hereu. La resta de fills i filles que sobrevisqueren, un total de sis, rebrien només la legítima.

30. Tot i que la permuta de les dues finques tingué lloc el novembre de 1936 mitjançant la signatura de document

privat, l'escriptura notarial i la corresponent inscripció al Registre de la Propietat no es produí fins al 1943. AHPB, notari Manuel M. Gaitero Santa Maria, Barcelona, 30-3-1943, protocol núm. 624. Escripura de permuta atorgada per Leonor Estany Martí i Mariano Gabarró Ventura.

31. «Piera», *La Vanguardia*, 15-9-1921, p. 13.

32. Ampliación de los estatutos de la asociación «Fomento de Piera». Capítulo Adicional II. 29-8-1931.

Molins de Rei, el darrer estiu de Martí Estany

Martí Estany va passar l'estiu de 1938 a Molins de Rei, on el 23 de setembre el va sorprendre la mort a causa d'una malaltia. Al cementiri de la població descansen les seves restes mortals. Trobem documentada la presència del col·leccionista a la població del Baix Llobregat a mitjans de la dècada dels vint del segle passat, quan va tenir l'ocasió d'adquirir un solar on va fer construir una casa d'estiueig amb semi-soterrani, baixos i dues plantes. Una part important d'aquesta construcció ubicada al número 16 del carrer del Doctor Barraquer es va destinar a lloguer, una forma molt raonable de rendibilitzar les despeses de construcció de l'edifici i garantir futurs beneficis econòmics.

En la mateixa època de la construcció de la casa, Martí Estany va adquirir diverses finques a la població, circumstància que va redundar en un creixement notable del seu patrimoni. Tenim notícia que el nostre protagonista, per tal d'integrar-se millor a la vida social de la vila, el 1930 es va fer soci del Foment Agrícola, Industrial i Comercial, una entitat emblemàtica de la població, de caràcter catalanista, que disposava d'un local propi per desenvolupar amb èxit les seves activitats culturals i d'esbarjo.³³

L'esquela mortuòria del col·leccionista va ser publicada a la premsa de l'època, on es fa ben visible una creu, símbol de les seves creences cristianes, en un moment on la simbologia religiosa estava forçosament marginada per les excepcionals circumstàncies polítiques que travessava el país. També podem observar que el redactat està fet en llengua catalana, en un mitjà que s'expressava en castellà, circumstància que remarca l'adscripció catalanista del difunt.³⁴ Aquests detalls ens indiquen que Martí Estany era una persona respectable i respectada per tothom en aquells temps convulsos de la Guerra Civil que li va tocar viure.

La família, principal beneficiària de l'herència

En l'àmbit familiar, les beneficiàries de l'herència reflectida en el darrer testament, atorgat a Barcelona el 18 d'agost de 1936, van ser la mare, Leonor Martí Puig, i la germana, Leonor Estany³⁵. A la mare li va llegar l'usdefruit de la residència de Piera, l'usdefruit de la casa del carrer de Sant Cristòfol a la mateixa població, l'usdefruit de la casa de Molins de Rei i també la propietat d'una tercera part de la finca que tenia la família al barri de la Barceloneta de la capital catalana. De les altres dues terceres parts d'aquesta finca eren propietàries a parts iguals la mare i la germana del col·lec-

33. *Camins*, any II, núm. 15, setembre de 1930, Molins de Rei.

34. *La Vanguardia*, 24-9-1938, p. 2.

35. AHPB, notari Josep Buixó Monserda, Barcelona, 18-8-1936, protocol núm. 952. Testament de Martí Estany i Martí.

cionista. Entre d'altres, la mare també va rebre en herència accions d'empreses com ara la Catalana de Gas y Electricidad, la Sociedad General de Aguas de Barcelona o bé la Compañía Telefónica Nacional de España. Pel nombre d'accions, la més significativa era la Compañía de Industrias Agrícolas S.A. A la germana li va deixar en herència la residència de Piera, la casa del carrer de Sant Cristòfol així com la casa del carrer del Doctor Barraquer de Molins de Rei. Martí Estany, amb un clar sentit de solidaritat amb la societat, va llegar l'extensa finca que tenia a l'avinguda de València de la mateixa població a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, per tal de col·laborar al sosteniment econòmic de la institució.

A la mort de Leonor Martí Puig, que va tenir lloc a Barcelona el 1941, la seva filla, Leonor Estany, va heretar les dues terceres parts de la finca familiar de la Barceloneta que, juntament amb la part que ja tenia per herència paterna, la convertiren en posseïdora única d'una respectable propietat urbana. La perspectiva de morir sense descendència va aconsellar Leonor Estany deixar clares les seves darreres voluntats, que quedarien expressades en el testament atorgat el 1967, un any abans de la seva mort. Pel que fa a la finca de la Barceloneta, aquesta va ser llegada a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, d'igual manera que la casa del carrer del Doctor Barraquer de Molins de Rei, on havia mort Martí Estany.

Per seguir el relat és convenient situar-nos al segle XIX i recordar Francesca Estany Solà, la petita de set germans, que hem citat anteriorment. Aquesta va contraure matrimoni amb Domingo Jofresa Escayol. Ens interessa remarcar que el petit dels seus fills, Domingo Jofresa Estany, que tenia un taller tèxtil a Terrassa, va contraure noces amb Maria Aymeric Fransi. Del matrimoni van néixer dos fills, Agustí i Ramon, que van morir joves, així com una filla de nom Montserrat Jofresa Aymerich (1911-1996). Aquesta darrera, continuadora del negoci tèxtil familiar del pare, era fillola de bateig de Leonor Estany i beneficiària de l'herència de la seva padrina, la qual li va llegar la residència de Piera que Martí Estany havia reformat i decorat amb bells i delicats esgrafiats. La residència, i tot el seu contingut, estava integrada encara en aquelles dades per bona part de les obres d'art que en el seu dia havien configurat les col·leccions del nostre protagonista. La petita de les filles de Montserrat Jofresa Aymerich, que també era fillola de bateig de Leonor Estany, rebria en herència la casa del número 6 del carrer del Doctor Carles de Piera.

Les col·leccions públiques de Martí Estany

Pel que hem pogut recompondre de la vida de Martí Estany, no hi ha dubte que va ser un notable col·leccionista. Les seves col·leccions, unes quantitativament més modestes que d'altres, van ser molt diverses i de qualitat. Podem afirmar, a grans trets, que Martí Estany va col·leccionar allò que va despertar el seu interès en cada moment de la seva vida, sense condicionants de caràcter econòmic o de cap altra consideració.

En relació amb les col·leccions que tesorava a les cases de Piera, Molins de Rei i Barcelona, Martí Estany en va fer una acurada selecció per tal que la majoria es poguessin

integrar en els museus de Barcelona després de la seva mort.³⁶ Així ho va disposar en el seu primer testament, atorgat a Piera el 16 de setembre de 1923 davant del notari Francisco Ràfols Trbal. Les circumstàncies excepcionals de la Guerra Civil precipitaren els esdeveniments.³⁷

La col·lecció de rellotges de penjar

El 13 d'agost de 1936, començada ja la Guerra Civil, Martí Estany va lliurar a la Comissaria General de Museus, successora de la Junta de Museus, òrgan administratiu que gestionava els Museus d'Art de Barcelona, i en concepte de donació, la seva col·lecció de rellotges personals de penjar³⁸. Estava formada per 210 exemplars i constituïa a l'època la més significativa en el seu gènere a Catalunya.³⁹ Martí Estany va atorgar el seu darrer testament el 18 d'agost de 1936, i entre d'altres deixava en herència a la Junta de Museus la resta d'exemplars que no havien format part de la donació. Eren un total de 19 rellotges que es van incorporar als fons patrimonials de Barcelona el 1943, quan es va fer efectiu el llegat. Per la seva procedència podem afirmar que aquesta és sens dubte la més internacional de les col·leccions de Martí Estany, on trobem peces d'arreu d'Europa encara que cap d'origen català o espanyol, i pel que fa al nombre de peces aplegades, la més nombrosa i completa.

Aquest tipus de rellotges s'han conegut com a rellotges de butxaca, tot i que en realitat la majoria d'exemplars de la col·lecció de Martí Estany es penjaven de la cintura, del coll o en alguns casos eren utilitzats com a fermalls o anells. Els exemplars més antics es troben datats al segle XVI i són de ferro o bronze, amb la caixa en forma de llibre. Van ser fabricats principalment a Nuremberg. Un d'ells porta gravada la data de 1550 i també un escut heràldic, la qual cosa ens indica l'origen noble del seu propietari (fig. 10). D'acord amb Eduard Farré, aquest rellotge a més podria ser el rellotge personal de penjar datat més antic del món.⁴⁰

La col·lecció també conté alguns exemplars de forma ovalada i octogonal, amb caixes calades per donar sortida al soroll de les campanes interiors, o, si cal, proveïts de caixes de cristall de roca, que fan possible la visualització dels mecanismes interiors dels rellotges. Aquests són característics de finals del segle XVI i principis del XVII. Al segon quart del segle XVII i per influència francesa s'imposa la moda dels rellotges amb caixa circular i de perfil bombat, decorada amb aplicacions d'esmalts.⁴¹ Entraria en aquest apartat un rellotge que recull l'escena que recrea la mort de Cleòpatra, reina d'Egipte, a conseqüència de la picadura d'una serp.

36. ANC, fons Junta de Museus de Catalunya, caixa 124. Llegat testamentari de Martí Estany i Martí, 1942-1945.

37. A la biblioteca del MNAC es conserven quatre àlbums fotogràfics confeccionats entorn del 1943 que apleguen les imatges de les col·leccions de rellotges, miniatures, arquetes i pintures que van ingressar als fons patrimonials públics de Barcelona amb la donació i posterior llegat de Martí Estany.

38. Els Museus d'Art de Barcelona aplegaven els fons patrimonials que acabarien configurant, entre d'altres, el Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, aquest darrer avui integrat al Museu del Disseny de Barcelona.

39. Alfons Maseras, «Martí Estany i la seva col·lecció de rellotges», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum VII, núm. 78, novembre de 1937, p. 321-333.

40. Eduard Farré, «Rellotges personals. Segles XVI-XIX», *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor (segles III-XX)*, Museu del Disseny de Barcelona, 2014, p. 109-114.

41. Miquel Gil Guasch, «Rellotges esmaltats del llegat de Martí Estany», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 109-122.



Figura 10. Rellotge de penjar. Europa, 1550. Acer i aliatge de coure gravat. MADB 38.850 Museu del Disseny de Barcelona



Figura 11. Rellotge de penjar. Ginebra, 1780-1820. Aliatge de coure decorat a l'esmalt amb escena homèrica. MADB 38.707. Museu del Disseny de Barcelona

A mitjans del segle XVIII, en plena eclosió del rococó, els rellotges presenten sovint composicions decorades amb alguna escena galant ambientada en el camp o bé mostren un espai interior on transcorre alguna activitat lúdica pròpia de l'aristocràcia, tot això embolcallat per elements florals o de rocalla en disposició asimètrica. Un clar exponent n'és l'exemplar construït a París per Pierre Michaud d'or, coure i aplicacions d'esmalt i pedreria. Avançat el segle XVIII, amb el triomf del neoclassicisme la caixa del rellotge es fa més plana, n'augmenta el diàmetre i les escenes que el decoren amb esmalts ens porten a l'antiguitat clàssica. Diversos exemplars en la col·lecció de Martí Estany ho evidencien. El més espectacular aplega, d'acord amb Antonio Navarrete Orcera, l'escena mitològica de la lluita d'Aquiles contra Penthesilea, la reina de les amazones, en el marc de la guerra de Troia, que en singular combat li clava una espasa al pit (fig. 11).⁴² Va ser fabricat a Ginebra per Decombaz, un dels més prestigiosos rellotgers de la ciutat.

En les primeres dècades del segle XIX i gràcies als avenços tecnològics que permeten la miniaturització dels mecanismes de funcionament del rellotge, la caixa redueix les seves dimensions i adopta imaginatives formes de caràcter floral com ara la tulipa, fruites com la poma o la pera, o bé delicats instruments musicals com la mandolina, l'arpa o la lira.

42. Antonio Navarrete Orcera, filòleg i especialista en l'antiguitat clàssica, a petició nostra, ens ha revelat la significació de l'escena mitològica que exhibeix la caixa d'aquest rellotge.

Entenem que a Martí Estany, més que l'evolució tecnològica dels rellotges, el que el degué atreure és l'aspecte estètic, atès que molts d'ells són veritables obres d'art, elaborats sovint amb rics i originals materials com ara l'or, la plata, l'ivori o el carei. Aquesta col·lecció de rellotges el 1949 va ser incorporada al Museu de les Arts Decoratives i avui dia forma part dels fons patrimonials del Museu del Disseny de Barcelona.

La col·lecció d'arquetes

El 13 d'agost de 1936, en el moment de lliurar la col·lecció de rellotges a la Comissaria General de Museus, Martí Estany també va fer donació del gruix de la seva col·lecció d'arquetes, concretament 79 exemplars.⁴³ El 1943, amb la incorporació del llegat del col·leccionista, s'hi afegiren 17 peces més. Aquesta col·lecció és de les més completes de Martí Estany pel nombre d'unitats així com per la diversitat de la seva procedència, algunes d'elles d'origen català. Aquest tipus de moble sumptuari és característic a Europa sobretot durant els segles XIII al XVII, i hi trobem en alguns casos un ús clarament religiós, sovint com a reliquiari, i en d'altres una funció de caràcter civil, però sempre el vinculem com a contenidor d'objectes preuats de petit format⁴⁴.

Entre les peces d'origen català destaca una arqueta feta amb aplicació de planxes de llautó estampat sobre ànima de fusta, on els protagonistes de les escenes representades són una dama i un cavaller. Està datada al segle XIV, amb intervencions posteriors. També trobem representades en la col·lecció de Martí Estany dues peces molt característiques fetes a casa nostra i estudiades per Félix de la Fuente Andrés.⁴⁵ Es tracta d'arquetes amb buc de base rectangular, quasi quadrada, i tapa amb pla superior i quatre vessants. Revestides de cordovà, exhibeixen com a reforç tires de ferro forjat en forma de flor. Estan datades entre els segles XIV i XV. L'historiador defensa la idea que aquestes arquetes tenien com a funció específica la custòdia de llibres (fig. 12).

Hi ha també en la col·lecció de Martí Estany un grup d'arquetes d'origen espanyol profusament decorades amb la tècnica de la marqueteria datades entorn del segle XVI. Són de gran simplicitat constructiva però d'un resultat estètic molt efectista pel contrast cromàtic aconseguit pel blanc de l'os incrustat a la fusta. Trobem casos en els quals la decoració té caràcter geomètric i en d'altres incorpora elements figuratius propis de la naturalesa com ara plantes i ocells (fig. 13).

També hi estan representades les característiques arquetes sicilianes d'ascendència islàmica. En aquest cas, la construcció té com a base material unes plaques d'ivori decorades amb policromia. Hi abunda la representació esquemàtica d'animals com ara lleons, cérvols i ocells. Aquestes arquetes estan datades al segle XIII. Sense sortir del marc geogràfic d'Itàlia podem parlar d'un altre grup d'arquetes fetes en aquest cas de pastillatge, és a dir, una pasta producte de la barreja de guix, pols de marbre i cola aplicada a la fusta. La modelació de la pasta permetia desplegar un interessant repertori

43. Alfons Maseras, «La col·lecció d'arquetes de Martí Estany», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum VII, núm. 79, desembre de 1937, p. 357-367.

44. Eva Pascual, «Arquetes i cofres. Segles XIII-XVI», *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor (segles XIII-XX)*, op. cit., p. 70-74.

45. Félix de la Fuente Andrés, «Estuches de libro. Análisis funcional de pequeños contenedores», *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 2016, 2, p. 9-45.



Figura 12. Arqueta. Catalunya, 1350-1450. Fusta recoberta de cordovà gravat. Ferro forjat i cisellat. MADB 37.973. Museu del Disseny de Barcelona



Figura 13. Arqueta. Aragó, segle xvi. Fusta i ós gravat. MADB 39.982. Museu del Disseny de Barcelona

iconogràfic, amb motius de relleu de caràcter figuratiu presents tant en la tapa com en el buc de l'arqueta. Són peces característiques del segle XVI.⁴⁶

En la col·lecció d'arquetes de Martí Estany hi ha representats molts altres grups tipològics procedents d'arreu d'Europa. Quant a l'adscripció de la col·lecció, val a dir que del total de 96 peces que hi van ingressar, 74 estan incorporades al Museu Nacional d'Art de Catalunya i 22 al Museu del Disseny de Barcelona.

La col·lecció de retrats en miniatura

El 1943, d'acord amb el testament de Martí Estany, es va incorporar com a llegat als Museus d'Art de Barcelona la seva col·lecció de miniatures. Amb el llegat hi van ingressar noranta-una peces que posen de relleu el refinat gust del col·leccionista per aquests delicats objectes de petit format. La majoria estan datades entre el darrer quart del segle XVIII i la primera meitat del XIX, època daurada d'aquestes produccions tan peculiars, on el retrat a l'aiguada executat sobre làmines d'ivori és el principal protagonista de la miniatura.

Entre els autors catalans es troben representats Adrià Ferran Andrés, nascut a Barcelona a principis del segle XIX i que va estudiar a l'Academia de Nobles Artes de San Fernando, a Madrid. Allà va aprendre l'especialitat de la miniatura, art que va practicar amb gran mestria, com posa en relleu la qualitat del *Retrat de dona*, executat vers el 1835, que integra la col·lecció i conserva el marc original (fig. 14). Però el miniaturista català més representat en aquest cas és Lluís Vermell i Busquets, el prolífic artista de Sant Cugat del Vallès nascut el 1814.

La majoria de retrats en miniatura d'aquesta col·lecció són de procedència espanyola, encara que malauradament molts d'ells sense signatura que pugui identificar-ne l'autor. No és el cas del *Retrat de dona*, datat i signat el 1836 per José Roldán Martínez, professor de dibuix de l'Escuela de Bellas Artes de Sevilla, o bé el *Retrat d'home*, executat a principis del segle XIX per Lorenzo Barrutia.

També es troba a la col·lecció una digna representació d'artistes francesos entre els quals destaca Marie Honoré Renaud, miniaturista nascuda a París i autora d'un esplèndid *Retrat de dona* datat el 1821. L'única peça d'origen americà és un imponent *Retrat de dona* pintat a Filadèlfia vers el 1830 per Hugh Bridport (fig. 15). La col·lecció de miniatures de Martí Estany avui dia forma part dels fons patrimonials del Museu del Disseny de Barcelona.⁴⁷

La col·lecció de pintures i dibuixos

Les col·leccions de rellotges de penjar, arquetes i miniatures, Martí Estany les va lliurar íntegrament als Museus d'Art de Barcelona, però no la col·lecció de pintures: en aquest cas el col·leccionista va fer una selecció d'obres de pintors catalans del segle XIX.

46. Laia Callejà Galera, «Les arquetes del segle XVI amb pastiglia del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona», a *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*, Associació per a l'Estudi del Moble - Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, 2011, p. 105-110.

47. Carmen Espinosa Martín, «Retrats en miniatura. Segles XVII-XIX», *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor (segles III-XX)*, op. cit., p. 115-118.



Figura 14. Miniatura. Adrià Ferran Andrés. Espanya. *Retrat de dona*, cap al 1835. Aiguada sobre ivori. MADB 39.993. Museu del Disseny de Barcelona



Figura 15. Miniatura. Hugh Bridport. Filadèlfia. *Retrat de dona*, cap al 1830. Aiguada sobre ivori. MADB 40.010. Museu del Disseny de Barcelona

D'entre les pintures que posseïa Martí Estany, només un exemplar estava específicament assignat en el llegat. Es tractava d'una obra del pintor valencià Vicente López Portaño (1772-1850), *Retrat del gravador Pasqual Pere Moles*, primer director de l'escola de Llotja de Barcelona, datat entorn del 1794.

El llegat fa referència a altres pintors catalans i determina que el director dels Museus d'Art de Barcelona pugui escollir cert nombre d'exemplars. Tal seria el cas d'un dels representants del paisatgisme català: Ramon Martí Alsina (1826-1894), el llegat del qual incorpora sis obres. Martí Estany cita en el seu testament el gran pintor modernista català per excel·lència, Santiago Rusiñol (1861-1931), del qual ofereix tres obres a escollir. S'incorporen al llegat *Pont sobre un riu*, una obra executada vers el 1884, així com *En campanya* i *Jardí de Montmatre* (fig. 16), datades a París entorn del 1890 i que són un clar exponent de la creativitat i l'esperit innovador de l'artista. En total són vint-i-cinc pintures i es troben integrades als fons patrimonials del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

S'ha de significar que entre aquestes hi ha *Dinar al camp*, *La puntaire* i *Creu de terme*, datades entorn del 1885, de l'autor de Molins de Rei Miquel Carbonell (1854-1896). Un artista de singular domini de l'ofici que conreà el paisatgisme i el retrat de la vida quotidiana en el món rural. Aquestes tres obres avui dia s'exhibeixen al Museu Municipal de Molins de Rei. Leonor Estany va lliurar el 1957 en concepte de donació a aquest museu l'obra de Miquel Carbonell *Tristor*, datada entorn del 1887.⁴⁸

48. Jordi Casanovas Miró, del Registre i Gestió de Col·leccions del MNAC, ens ha aportat dades molt precises

i aclaridores entorn de la col·lecció de pintura de Martí Estany.



Figura 16. Pintura. Santiago Rusiñol, *Jardí de Montmatre*, París, 1890-1891, oli sobre tela. MNAC 40.095

El testament de Martí Estany parla també d'una «col·lecció de pintures i dibuixos de la Barcelona antiga». Tot i que no hem pogut localitzar l'inventari, sí que hem identificat dues d'aquestes pintures anònimes, datades a la primera meitat del segle XIX i que representen interiors del carrer de Montcada, obres incorporades avui als fons del Museu d'Història de Barcelona.⁴⁹ També s'han localitzat diversos dibuixos d'aquesta procedència a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, on destaca la sèrie *Diumenge de Rams*, de Ricard Opisso (1880-1966), datada als anys trenta del segle passat.⁵⁰

La col·lecció de portapaus

El portapau és un objecte litúrgic, de petit format, que el mossèn ofereix a besar als fidels en el moment de donar la pau. El seu ús es generalitza sobretot en els segles XVI i XVII. Amb el llegat de Martí Estany se'n van incorporar cinc exemplars als fons patrimonials dels Museus d'Art de Barcelona. En destaquen el portapau de fusta tallada i policromada *Aparició* de Jesucrist a Maria Magdalena, datat al segle XVI i incorporat avui dia al Museu Nacional d'Art de Catalunya. També és rellevant el portapau en placa d'esmalt de Llemotges amb la representació de *La Pietat*, on figura la Mare de Déu al peu de la creu amb Crist mort a la falda, flanquejats per un àngel, datat també

49. Ha estat de gran ajuda la informació aportada per Josep Maria Bracons Clapés, cap del Departament de Col·leccions i Centres Patrimonials del MUHBA, entorn del llegat de pintures de la Barcelona antiga.

50. En la localització d'aquests dibuixos hem pogut comptar amb la col·laboració de Santi Barjau i Rico de l'Àmbit de Gràfics de l'AHCB.



Figura 17. Portapau. Placa d'esmail de Llemotges. *La Pietat*, segle XVI. MADB 40.086. Museu del Disseny de Barcelona

al segle XVI i l'únic del conjunt integrat actualment al Museu del Disseny de Barcelona (fig. 17).

Un moble singular. La caixa amb calaixos

Val a dir que el testament també relaciona un moble de caràcter singular. Es tracta en aquest cas d'una caixa o arca per a núvia. S'ha de destacar que d'aquesta tipologia de moble contenidor, amb tapa a la part superior, portella i calaixos al frontís, tan característic a Catalunya, al segle XVI no hi havia cap exemplar en els Museus d'Art de Barcelona en vida de Martí Estany (fig. 18). Sens dubte, aquesta circumstància va aconsellar al col·leccionista llegar aquesta singular obra de caràcter goticitzant que té com a principals protagonistes, a l'interior de la tapa, els apòstols sant Felip i sant Bartomeu. Avui dia forma part dels fons patrimonials del Museu del Disseny de Barcelona.

La col·lecció d'objectes relacionats amb la música

El fet que en l'esquela mortuòria de Martí Estany aparegui com a única entitat el nom de l'Orfeó Català és indicatiu del que aquesta va significar en la vida del col·leccionista, a la qual tants anys va estar vinculat.

El 1927 sembla que a l'Orfeó Català existia ja interès per aplegar instruments musicals, llibres i documents relacionats amb el món musical, amb l'objectiu de bastir en el singular edifici de Lluís Domènech i Montaner un Museu de la Música, del qual aleshores



Figura 18. Caixa amb calaixos. Catalunya, darrer quart del segle xv. Fusta tallada i policromada. MADB 40.103. Museu del Disseny de Barcelona

la ciutat de Barcelona estava mancada.⁵¹ Aquesta circumstància va empènyer Martí Estany a deixar un llegat format per objectes relacionats amb la música on hi havia, entre d'altres, escultures, pintures, llibres, rajols de ceràmica així com instruments musicals. El col·leccionista assumia a més el pagament de l'impost de drets reals, que anava a càrrec de la seva herència, per tal que el llegat no comportés cap càrrega addicional a l'Orfeó Català, en una nova mostra de generositat envers l'entitat.

Tot i que no hem pogut localitzar l'inventari de béns que van ingressar amb el llegat de Martí Estany a l'Orfeó Català, tenim la certesa que aquest es va fer efectiu durant la presidència de Joaquim Renart en el període 1941-1948.⁵² És molt significatiu el testimoni que aplega al seu diari en data de 17 d'octubre de 1944, quan afirma:

«He estat a casa de la senyoreta Leonor Estany, a Sarrià, per donar estat oficial a l'entrega que ens fa a l'Orfeó Català, per expressa voluntat del seu germà Martí, company de Junta que fou i meritíssim barceloní, d'una col·lecció de rajoles catalanes del segle XVIII, i altres d'àngels músics de diverses èpoques, veritables preciositats d'art barroc, renaixement i gòtic. Mossèn Ros, que és un dels marmessors de la testamentària d'en Martí Estany, hi era present, i m'ha donat compte de tot».⁵³

En el fons d'art de l'Orfeó Català es conserven tres plafons de rajols dels oficis relacionats amb la música que encaixen amb les obres descrites per Joaquim Renart (fig. 19). També s'hi custodia una col·lecció d'àngels músics, en talla policromada, entre

51. «El Museu de la Música de l'Orfeó Català», *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, p. 344-345.

52. Hem trobat en Marta Grassot Radresa, responsable del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, una gran

col·laboració per facilitar la nostra tasca de recerca entorn del llegat de Martí Estany a l'entitat.

53. Joaquim Renart, *L'Orfeó Català que he viscut*, Editorial AUSA, Sabadell, 1992, p. 195.



Figura 19. Plafó de rajoles d'oficis vinculats amb la música. Catalunya, segles XVII-XVIII. Forma part del llegat de Martí Estany a l'Orfeó Català.

els quals es troben els dos exemplars que Martí Estany va exhibir el 1931 a l'*Exposició iconogràfica de la cornamusa*.

Un plafó de retaule en les col·leccions privades de Martí Estany

Martí Estany va lliurar —en vida o bé mitjançant les seves disposicions testamentàries— a la Comissaria General de Museus o a la Junta de Museus una sèrie de col·leccions completes o bé una selecció d'obres. Es tractava de nodrir els museus de Barcelona i omplir buits patrimonials de les seves col·leccions. També va beneficiar l'Orfeó Català amb el lliurament d'obres que va contribuir a la creació d'un futur museu de la música. Tot plegat permetia posar a l'abast públic unes col·leccions que havien tingut un accés restringit a l'àmbit familiar o bé al cercle d'amics del col·leccionista.



Figura 20. El plafó de retaule gòtic *Les esposalles de la Mare de Déu* exemplifica el bon criteri de Martí Estany a l'hora d'escollir les obres que havien de nodrir les seves col·leccions.

Al marge d'aquestes col·leccions que van esdevenir públiques per voluntat de Martí Estany, a la seva mort d'altres van romandre en l'àmbit privat, en mans de la mare, Leonor Martí Puig, i la germana, Leonor Estany Martí, principals beneficiàries de l'herència. També algunes peces singulars —que no formaven part de cap col·lecció específica— van romandre en poder del seu nucli familiar. La més emblemàtica sens dubte és un plafó de retaule gòtic, *Les esposalles de la Mare de Déu*, obra catalana de principis del segle XV que en vida de Martí Estany decorava una de les estances de la seva residència de Piera. Possiblement el col·leccionista va considerar que en els Museus d'Art de Barcelona ja estaven dignament representats els mestres catalans més rellevants de la pintura medieval i no va veure necessari incloure el plafó de retaule gòtic entre les obres que havien de tenir aquesta destinació.

L'obra ha estat estudiada per Francesc Ruiz i Quesada, que considera que es pot atribuir al pintor Pere Vall, el qual es va formar al taller del mestre català Pere Serra i va tenir estrets vincles amb la vila de Cardona, d'on sembla que era originari.⁵⁴ L'historiador afirma que la taula degué estar integrada en un mateix retaule vinculat a la vida de santa Anna, del qual identifica tres peces més, avui disperses. Aquestes tres peces, d'acord amb l'historiador, devien ser la taula *Sant Joaquim i santa Anna davant*

54. Francesc Ruiz i Quesada, *Estudio estilístico e iconográfico de Los desponsorios de la Virgen*, Barcelona,

febrer de 2014. Treball inèdit fet per encàrrec dels fills i filles de Montserrat Jofresa Aymerich.

la Porta Daurada, exhibida al Museu Episcopal de Vic, *El naixement de la Mare de Déu*, custodiada en una col·lecció privada i que hauria format part de la col·lecció de Damià Mateu (1864-1935),⁵⁵ i *Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen*, conservada al Museu de Belles Arts de Budapest (Szépművészeti Múzeum) i que originalment degué ser la peça central del retaule.⁵⁶

L'escena de *Les esposalles de la Mare de Déu* està presidida pel sacerdot oficiant. Aquest està flanquejat per la Mare de Déu, a qui acompanyen els seus pares, sant Joaquim i santa Anna, i per sant Josep, que duu una vara florida i a qui l'Esperit Sant en forma de colom assenyala com l'escollit. Més a la dreta de sant Josep es troben representats els altres pretendents: en primer terme, un d'ells clarament ofès perquè no ha estat l'escollit trenca la vara i, en segon terme, un dels pretendents descartats apareix lluint una ostentosa barretina (fig. 20).

Conclusió

Al nostre modest entendre, ha estat un gran encert que en l'edició del 2018 de la jornada *Col·leccionistes que han fet museus* s'hagi pogut aprofundir en la figura de Martí Estany, tant pel que fa a la seva dimensió humana com a la de col·leccionista, pel relleu que ha tingut en la configuració dels fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya i del Museu del Disseny de Barcelona. Encara més si tenim en compte que en aquest cas de forma meritòria l'aportació patrimonial s'ha produït a partir d'unes col·leccions privades que, per voluntat del seu propietari i de manera altruista, han esdevingut públiques. Haver pogut parlar de Martí Estany en el context del vuitanta aniversari de la mort del col·leccionista ha constituït a més un merescut i entranyable homenatge a la seva memòria.⁵⁷

55. Aquesta notícia ens ha estat confirmada per Jaume Barrachina Navarro, conservador i director del Museu del Castell de Peralada.

56. E. Nyerges, «Nouvelles oeuvres medievales acquises par la collection espagnolle», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 66-67, 1986, p. 49-68.

57. Per dur a terme aquest recorregut biogràfic entorn de Martí Estany hem comptat amb la col·laboració dels fills i filles de Montserrat Jofresa Aymerich, que han posat a la nostra disposició informació de gran vàlua i a qui volem deixar constància del nostre agraïment més sincer.

Pere Mañach, un agent clau de la modernitat. Apunts per a una trajectòria¹

Mariàngels Fondevila Guinart
Museu Nacional d'Art de Catalunya





En la munió d'escrits sobre Picasso —cap altre artista del segle xx ha merescut tanta atenció com ell—, Pere Mañach sempre és esmentat com el seu primer marxant a París, aquell que li va organitzar la primera exposició a les galeries Ambroise Vollard del carrer Laffitte el juny de 1901 i li va fer un contracte. Només per aquest fet, el seu nom ha transcendit en la bibliografia internacional. Malgrat tot, és una figura més citada que coneguda, i fins i tot el seu cognom ha estat transcrit erròniament: Manac, Manache o Manyac. Arran de la Guerra Civil espanyola es va destruir bona part de les fonts primàries que aquest industrial barceloní conservava al seu domicili, i la seva empremta s'ha anat diluint amb el pas del temps.

Un dels primers a investigar aquesta figura perifèrica va ser Josep Palau i Fabre. A *Picasso i els amics catalans* dedica un capítol de cinc pàgines a l'escrit «Pere Manyac» [sic].² D'altra banda, el Museu Nacional d'Art de Catalunya va vindicar Pere Mañach en relació amb l'arquitecte Josep Maria Jujol, autor de la decoració de la seva al·lucinant botiga de panys i claus del carrer de Ferran —malauradament desapareguda— i dels mobles del seu domicili familiar. Va ser amb motiu dels preparatius de l'exposició *Jujol dissenyador* (2002) que vam tenir l'ocasió de contactar amb els descendents de Pere Mañach, que van cedir en préstec part dels mobles que encara conservaven al seu domicili.

1. Agraeixo molt la informació i atenció que m'han proporcionat Margarida Cortadella, Isabel Fabregat, Teresa Montaner, Eduard Vallès, Víctor Jover-Santinyà, Isabelle Maeght, Marianne Le Morvan, Maria Amezaga, André Cariou, Família Jujol, Daniel Manach, Sonia Villegas, Josep Casamartina, Carlos Aragón, Josep Massot, Maria Molestina-Kurlat, Jaume Vidal, Anna Gudayol, John K. Delaney, Douglas Lachance, Plàcid Garcia-Planas, Violeta Andres, Isabelle Rouge-Ducos, Màrius Bernadó, Maite Ocaña, Rafael Inglada i Ramon Fondevila.

2. Més recentment, Rafael Inglada ha invocat la seva figura en un estudi inèdit presentat com a conferència amb el títol *Breve Noticia de Pedro Mañach, el primer marchante de Picasso* al Centre Horta de Sant Joan el 2007. D'altra banda, a les cartes consultades al Musée National Picasso – París, no hi ha rastre de Pere Mañach com a corresponent.

Anys més tard, aquells conjunts fets per ser viscuts van ingressar al Museu en concepte de dació³ i són clau en la Col·lecció d'Art Modern. Per aquesta raó situem Mañach en el context d'aquestes jornades dedicades al col·leccionisme. Convé aclarir, però, que Mañach no va ser un col·leccionista i, en paraules de Rusiñol, no estava afectat per «aquella malaltia incurable de posseir».⁴ Amb tot, va conservar circumstancialment algunes obres que seran objecte de la nostra anàlisi. Ni tan sols va ser marxant de professió,⁵ com Ambroise Vollard, Berthe Weill, Josep Dalmau o Santiago Segura, per citar algunes de les personalitats amb qui es va vincular. En paraules del moment, Mañach va ser un *homme d'affaires*, un corredor d'art —això sí, amb un olfacte especial per detectar talents— i va posar en òrbita artistes joves desconeguts, entre els quals Picasso. A més, Mañach va simultaniejar aquesta activitat artística amb la d'industrial de la serralleria. És «autor participant» d'algunes obres que formen part del fons del Museu i que no han estat prou reivindicades en la historiografia de les arts decoratives dins l'àmbit del metall.

Amb aquest escrit pretenem desvelar les diferents cares d'aquesta figura polièdrica, conscients que només serà un punt de partida pel limitat espai de què disposem. I ressegurem, de manera fragmentària, part de la seva col·lecció ambulant, actualment en els grans equipaments: des del Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museu Picasso de Barcelona, la National Gallery de Washington o el Museu Guggenheim de Nova York.

Genealogia

Pere Mañach Jordi (Barcelona 23.3.1870 - Barcelona 1.6.1940) era el fill de Salvador Mañach Trias (Besalu 2.10.1825 - Barcelona 21.7.1904) i de Maria Jordi Casadamont (Palafrugell 6.2.1840 - Barcelona 29.12.1913)⁶. Es troba el cognom Mañach a Besalú des



Figura 2. Arquimesa de Joan Busquets i Jané. 1898. Autors participants: Joan Fons, Antoni Tolosa i Alsina, Aureli Gaietà Vilaplana i Sarrado i Serralleria Mañach, MADB 8694.

3. La dació és una fórmula prevista a la Llei de patrimoni històric espanyol que permet que els contribuents paguin els impostos de successió amb obres d'art d'un valor històric reconegut.

4. «Mis hierros viejos», Ateneu Barcelonès, 1893, on Santiago Rusiñol fa una radiografia del col·leccionista.

5. Dins el capítol «Les marchands de Picasso» a *Peintures 1900-1955*, Musée des Arts Décoratifs, París, 1955. No hi consta el seu nom.

6. Segons dades facilitades pel seu nebot net que viu a París. Amb tot, segons l'arxiu administratiu, Pere Mañach va ser adoptat i va néixer el 1865.

del segle xvi. Amb tota probabilitat l'origen del cognom sigui jueu, derivat del terme «manyà», de 1352: 'artesà que fabrica panys, claus i objectes de ferro'. Salvador Mañach era d'origen humil i havia après l'ofici de serraller a Figueres. Seguint els fluxos migratoris es va traslladar a l'efervescent Barcelona a la recerca de nous horitzons. Va treballar com a mecànic a la fàbrica de pianos Bernareggi. El 1845 va fundar la Casa Mañach, i el 1866 els tallers del número 9 del carrer del Marquès de Barberà juntament amb el seu germà Vicenç, també industrial de la serralleria. El 1855 va posar en marxa una societat cooperativa que va dissoldre, poc després, en descobrir que un dels seus socis fabricava motlles per encunyar monedes falses. Aleshores Salvador Mañach va marxar a París, on va treballar en importants cases de caixes de cabals, i en tornar a Barcelona un amic inversor li va oferir un préstec per muntar un negoci de serralleria. El 1866 va muntar els tallers del carrer del Marquès de Barberà, on va formar operaris competents i es va fer un nom de prestigi en aquella Barcelona que vivia un moment daurat en la construcció. Salvador Mañach es va casar amb Maria Jordi, natural de Palafrugell, i van tenir a més de Pere altres fills: Josefa, Asunción i Ramon que va marxar a viure a París el 1917.

El pare del nostre biografiat era un emprenedor, un *self-made man*, representació de l'obrer català autodidacte amb una intel·ligència natural.⁷ La biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un catàleg comercial dels seus artefactes i invents: les seves cèlebres caixes fortes, les petites caixes conegudes com a *madrigueras* (s'encastaven dins les parets o mobles per custodiar les petites fortunes) i els seus panys, dits popularment *bomba* i *d'En Gorgas*, inaccessibles als rossinyols, eines amb què els lladres obrien les portes. L'esmentat catàleg comercial recorda que els panys dits *bomba* tenien, a més, l'avantatge que les claus eren petites i es podien dur a la butxaca. Va crear també panys de seguretat amb secret, amb abecedari, numeració per a caixes de cabals i les campanes timbre. Tots els seus invents es van presentar en nombroses exposicions internacionals, com ara la de París de 1878, on també es mostren invents com el telèfon, les bombetes elèctriques, un megàfon i un tocadiscs.⁸ La *Vanguardia* feia constar l'any 1889 un seu artefacte enginyós: un autòmat que tenia corda durant quaranta-vuit hores i alletava les criatures amb un compost d'oli de fetge de bacallà. Si bé es tractava d'una innocentada, revela el grau de popularitat d'aquest hàbil empresari que es mobilitzava per adquirir distincions entre els jurats i utilitzava les estratègies de la publicitat per fer propaganda dels seus invents: «¿Queréis no ser robados? Colocad una cerradura de seguridad».⁹

7. Des de 1880 va pertànyer a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, i va ser conservador del Gabinet de la Secció d'Arts fins al 1898. La seva necrològica, a càrrec de Frederic Masriera i Manovens (*Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes*, núm. 14, López, Barcelona, 1910), dona informació detallada sobre la vida i els invents de Salvador Mañach. Luïsa Amenós en els seus estudis sobre les arts del ferro ha esmentat la serralleria Mañach.

8. En aquesta època dels invents cal destacar el cinema-tògraf Lumière, patentat el 1893, i la fotografia en color. Es

conserven fotografies *autochrome* en color de la família Mañach, tot i que no hi ha informació de Pere Mañach.

9. La premsa recordava com els aparells vigilants Mañach donaven el senyal d'alarma, foragitaven els lladres i deixaven nets els galliners d'una torre a prop de la Casa Bertrand, o com un pany de seguretat Mañach havia de salvar la vida al propietari d'un estanc.

Arte pro arte

Seguint la nova onada reformista del disseny d'origen anglès, l'Ajuntament de Barcelona va liderar la iniciativa de celebrar exposicions dedicades a les arts industrials al Palau de Belles Arts. La Casa Mañach hi concorria el 1892 amb les seves caixes de cabals amb aplicacions de metall al costat de l'estand dels tallers González e Hijos, que presentaven canelobres i els seus preuats rams de flors amb roses i passioneres, insectes, escarabats i llengots llavorats en ferro.¹⁰ En un altre ordre de coses, als esborranys de factures del taller del moblista Joan Busquets i Jané consta que la serralleria Mañach va subministrar la caixa de cabals de l'interior d'una arquimesa exhibida a la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques el 1898, actualment conservada al Museu de les Arts Decoratives de Barcelona,¹¹ una peça que reuneix diferents oficis artístics, responent al lema del filacteri del moble: *Arte pro arte*.

La serralleria Mañach és omnipresent en la nova Barcelona en construcció, l'urbs que ha saltat les muralles i ja depassa el mig milió d'habitants durant la dècada de 1890. Remarquem, d'una banda, la Biblioteca Arús, donada a la ciutat de Barcelona pel filantrop maçó Rossend Arús. L'arquitecte Bonaventura Bassegoda va reunir-hi un equip coral de professionals, com ara marbristes, ebenistes, escultors, pintors i decoradors. Entre aquests, el dissenyador Josep Lluís Pellicer, l'escultor Manuel Fuxà, el bronzista Odoardo Luis Razzanti, autor de l'estàtua de la Llibertat de Barcelona, i Salvador Mañach, proveïdor dels treballs de lampisteria. Hem pogut comprovar *in situ* la firma Mañach estampada en els panys de nombroses portes i manetes de l'esmentada biblioteca. D'altra banda, en l'elenc d'industrials que van intervenir en la construcció del Palau Güell, l'obra de joventut d'Antoni Gaudí, cal fer notar la participació de la serralleria Mañach,¹² una col·laboració que marca la relació d'aquests tallers amb les seves obres. I en aquesta breu genealogia, no volem descuidar-nos de Vicenç Mañach, vinculat a l'empresa de serralleria del seu germà Salvador i, també, constructor de bicicletes, tricicles i tàndems, que llogava a dues pessetes en aquella Barcelona on l'afició a les bicicletes revestia caràcter de mania i feia furor entre els joves *sportsmen* del moment: des de Ramon Casas fins a Xavier Gosé.

Pere Mañach a París: «anarquista i marxant»

Però, què sabem del nostre protagonista? Segons J. F. Ràfols,¹³ el «atildado y suave Pedro Mañach» era un jove que volia alliberar-se del jou familiar i no es volia ocupar de la indústria del seu pare. Les notícies que ens han arribat és que a la dècada de 1890

10. *La Vanguardia*, 16 de desembre de 1892, núm. 3451, Barcelona: «La caja tiene verdadero mérito artístico, habiendo comprendido perfectamente el señor Mañach cuál es el carácter de la Exposición, de donde los objetos sin mérito artístico, sin esa belleza que por encima de la utilidad presenta la caja a que nos referimos, debieran haber sido excluidos».

11. Vegeu SALA, T., «Arquimesa», *Moble català*, Barcelona, Electa, 1994.

12. *El Palau dels Artesans*, Diputació de Barcelona, 2015.

13. RÀFOLS, J. F., *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Ed. Destino, 1949.



Figura 3. Pablo Picasso. 1900. Grup de Catalans a Montmartre: Pichot, Mañach, Casagemas, Brossa, Picasso i Gener. BF2049.

ja era a París i flirtejava amb l'anarquisme, moviment social de moda que aflorava en les ciutats industrials i especialment en aquella Barcelona, capital anarquista per excel·lència. Per aquesta raó, probablement, es va traslladar a la capital francesa arran dels disturbis ocasionats per l'afusellament de l'anarquista Paulí Pallàs, o bé més tard, amb els successos de juny de 1896, quan es va llançar una bomba al pas de la processó de Corpus al carrer dels Canvis Nous. Aquest fet va originar el Procés de Montjuïc, que va implicar la fugida d'un bon nombre d'intel·lectuals i artistes innocents. En les seves memòries, l'anarquista andalús Pedro Valina recordava que els anarquistes espanyols actius a la capital francesa eren prop d'una cinquantena. La policia francesa vigilava aquest col·lectiu, que simpatitzava amb les idees llibertàries i menyspreava un estat espanyol reaccionari incapaç que acabava de perdre les seves darreres colònies. Un informe policial de 1897 de Francesc Ferrer i Guàrdia (figura intrigant i mite de la

pedagogia llibertària, condemnat sense proves) ofereix el següent perfil ideològic i, de retruc, involucra Pere Mañach:

Té grans relacions dins el món polític socialista a França i a Espanya. Pertany a diferents lògies (...). Però no és de cap manera anarquista i és enemic de tot desordre, tot i haver respost pel pagament dels espanyols Mañach i Villa, expulsats per ordre ministerial el 31 de desembre de 1896.¹⁴

Alguns d'aquests anarquistes catalans¹⁵ fugitius són retratats en una de les primeres pintures que va fer Picasso a París, conservada a The Barnes Foundation de Filadèlfia. (fig. 3) A la falda de Montmartre apareixen Pere Mañach, el gendre de Ferrer, l'escriptor i fundador de *L'Avenç*, Jaume Brossa, i Pompeu Gener, entre d'altres. Més enllà d'aquesta relació amb l'anarquisme, epidèrmica i confosa amb el catalanisme—Miquel Utrillo ja deia a les seves memòries que quan érem joves tots érem anarquistes—, sabem del cert que el 1897 Pere Mañach era a la capital francesa. Els seus descendents conserven una fotografia d'aquest jove de bona aparença que voreja la trentena amb la dedicatòria següent: «A mi hermana Asunción, 1897 París». (fig. 4)

Però ens haurem de remetre a les memòries de la galerista avantguardista Berthe Weill (*Pan! dans l'oeil! Ou trente ans dans les coulisses de la peintre contemporaine*, 1933) per seguir la seva activitat com a agent i promotor d'artistes talentosos i desconeguts

14. Imatge oficial i política francesa respecte a la Catalunya espanyola, 1895-1914. Tesis doctoral de Jordi Pons Pujol, 2015.

15. Aquesta colònia d'artistes havien firmat un manifest que es va publicar a *La Publicidad* en què demanaven l'alliberament dels anarquistes empresonats per la guerra de 1898.

en l'horitzó de l'Exposició Universal de París de 1900. En el conjunt de la bibliografia internacional no s'ha significat prou el pes que té Mañach en els inicis de la trajectòria de la galerista Berthe Weill. Tot i que van col·laborar solament uns mesos, des de la tardor de 1901 fins a l'estiu de 1902, Mañach va tenir un paper decisiu en el llançament de joves valors en la modesta galeria del carrer Victor-Massé.

A través de Weill sabem que Mañach s'ocupava sense respir dels seus compatriotes espanyols: Nonell, Sunyer, Canals, Gosé, Pitxot, Eveli Torrent, *Cazáemas*, Iturrino i Sancha, i que la tardor de 1900 li va proposar fer exposicions, una idea que Weill va acollir amb entusiasme. Amb l'ajuda d'aquell empresari, que va fer de tapisser, fuster i serraller, va poder obrir la seva petita galeria a Montmartre: «La meva botiga, amb una vareta màgica, pren un aspecte imponent». La primera galeria de pintures de joves acabava de néixer: «Place aux jeunes!» és el seu reclam.



Figura 4. Fotografia de Pere Mañach, París 1897.

Expert en les estratègies comercials apreses a l'empresa paterna i, sobretot, dotat d'un ull clínic, Mañach va ser curador d'exposicions de petit format, «expositions d'ensembles», sobre joves il·lustradors, escultors, joiers i pintors. Els catàlegs d'època conservats permeten fer una primera relació de la programació de les galeries Weill¹⁶. El desembre de 1901 Mañach organitzava la primera exposició que integrava joies artístiques de Bocquet i de Paco Durrio amb un deix melangiós i inspirades en Paul Gauguin. La valoració de l'orfebreria com a activitat artística era propiciada gràcies a l'obra de diferents orfebres de l'*art nouveau* com René Lalique i artistes com Alphonse Mucha, amb qui va aprendre Paco Durrio.¹⁷ A més de les joies de Durrio, Mañach també va apostar per les pintures i escultures de terra cuita de l'escultor rossellonès Aristides Maillol, admirades per Bonnard, Vuillard i Renoir i, poc després, adquirides per Vollard. Mañach va encarregar el text del prefaci del catàleg d'aquesta exposició al crític i escriptor Gustave Cocquiot, qui es va encarregar de difondre'l al *tout Paris*. Tot i que no es va vendre res, com recorda Weill, la mostra va tenir un èxit moral i encoratjador. Mañach va proposar alternar les exposicions de pintura amb les d'il·lustració en un moment en què la premsa, el gran mitjà de comunicació de masses, vivia una edat d'or. Els avenços tecnològics i els nous sistemes de reproducció mecànica, sense oblidar la promulgació de la nova llei de premsa, van afavorir l'auge de les revistes il·lustrades, que es beneficiaven d'un cert clima de llibertat d'expressió. *Le Rire*, *Le Frou-Frou*, *L'Assiette au Beurre*, *La Vie Parisienne* o *Gil Blas Illustré* atreïen una legió d'artistes francesos i d'altres nacionalitats que hi publicaven temes d'actu-

16. Agraïxo a Marianne Le Morvan tota la informació que m'ha proporcionat referent a la programació de les exposicions de la galeria B. Weill. LE MORVAN, M., *Les expositions de la galerie B. Weill*, Picasso. Blue et Rosa, Musée d'Orsay / Hazan – 2018.

17. Les joies de Durrio es van donar a conèixer a la galeria Bing de París i a les exposicions internacionals d'art, per

exemple a la de 1907 a Barcelona, i van començar a ser objecte museïtzació (Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Musée d'Orsay). FAGUS, F., «Petite Gazette d'Art: Durrio, Bocquet, Maillol», *La Revue Blanche*, París, gener-abril, 1902. p. 65.

alitat. Aprofitant aquest filó mediàtic, Mañach reclutava el talent d'il·lustradors com ara Abel Faivre, Cappiello, Hermann-Paul, Sancha, el caricaturista Sem, temible amb el llapis a la mà, Roubille o el lleidatà Xavier Gosé, acabat d'arribar a París i en procés de fer-se un nom entre l'elit d'il·lustradors. La caricatura esdevenia, més que mai, una arma artística de combat de la vida social i, gràcies a Mañach, es podien conèixer les diverses tendències d'aquesta manifestació a la galeria Weill. El crític de *Le Figaro*, Arsène Alexandre,¹⁸ celebrava el talent d'aquests humoristes que no menyspreaven la influència dels artistes japonesos. «Això sí que va bé —recorda Weill—, ja que ha estat un mes amb guanys de 600 francs de venda gràcies a Pere Mañach.»

Del 10 al 28 de febrer de 1902, Mañach exposava per primera vegada les composicions amb flors, natures mortes i paisatges d'Henri Matisse; unes visions urbanes de Marquet —una de les quals vas ser adquirida per 50 francs per Frantz Jourdain, arquitecte i futur director del Saló de Tardor—, Flandrin i Petitjean, i reconeixia el talent femení d'Elisabeth Krouglicoff, que presentava pintures i aquarel·les de paisatges de Rússia.¹⁹

«La tria és difícil, ho hem d'admetre. Cal acollir les vocacions certes, però no les peculiaritats que només tindran una sola ocasió. En aquesta delicada tasca, Pedro Mañach sembla sobresortir.»²⁰

Però, quan Mañach coneix Picasso? La correspondència conservada certifica que la trobada fou la tardor de 1900 i que Mañach és un intermediari que cobra comissions sobre la venda. El futur suïcida, el pintor i aspirant a poeta Carles Casagemas, que acompanya Picasso en aquest primer viatge a París, escriu als germans Jacint i Ramon Reventós: «Estem esperant un senyor que ha de comprar més quadres que Déu. [...] Ha estat una pila d'estona aquí, ha vist els quadres i és segur que ens en comprarà algun. Ara estem esperant la contestació [...]. El corredor és un tipus que es diu Mañach i que es cobra només el 20 per cent».²¹

És ben sabut que l'octubre de 1900 el jove Picasso era a la ciutat de la llum per veure la seva obra *Les derniers moments* exposada al pavelló espanyol del Grand Palais de l'Exposició Universal de 1900. Es va instal·lar al carrer Gabrielle de Montmartre amb Manuel Pallarès i Carles Casagemas, en un estudi que els va cedir el pintor Isidre Nonell. Aquest darrer, a punt de tornar cap a Barcelona, va ser el responsable que Mañach i Picasso es coneguessin. Testimoni d'aquesta relació és el fregit de Picasso *La vella*, dedicat a Mañach al seu revers (Museu Picasso, Barcelona). No hi ha dubte que Mañach, més gran que Picasso, era un tipus en qui dipositar esperances en una ciutat on les galeries es podien comptar amb els dits de les dues mans, una alternativa als salons oficials que durant un segle havien estat el principal fòrum d'exposicions i venda d'obra d'art. Amb una bona agenda de contactes, un francès impecable (una llengua que li era estranya a Picasso), el corredor tenia tractes no només amb Berthe

18. *Le Figaro*, París, 8 de febrer de 1902.

19. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 07/12/1901, p. 311. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 04/01/1902, p. 8. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 15/02/1902, p. 56. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 15/03/1902, p. 88. RIOTOR, L., *Le XIXe siècle (Le Rappel)*, 17/04/1902, p.1. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 10/05/1902, p. 152

20. SAUNIER, Ch., *Exposition Galerie B. Weill*, rue Victor-Massé, 25, febrer de 1902.

21. Carta conservada al Museu Picasso de Barcelona que s'ha publicat en diferents ocasions. McCULLY, M., GUAL, M., *Picasso y Reventós: Una correspondencia entre amigos*, Fundació Museu Picasso de Barcelona, 2015. OCAÑA, M.T., «Picasso, el pintor de la vida moderna 1900-1904» a *París-Barcelona 1888-1937*, París/Museu Picasso, Barcelona, 2002.

Weill, sinó també amb el galerista i marxant Ambroise Vollard, que donava a conèixer l'obra d'artistes desconeguts com ara Van Gogh, Gauguin, els nabís i Cézanne, i que el 1899 havia exposat dibuixos del seu compatriota Isidre Nonell, probablement a instàncies seves.

Weil²² explica que a través de Mañach va comprar les tres primeres obres de Picasso, unes obres que va revendre, per 150 francs, a Adolphe Brisson, el fundador de *Les Annales Politiques*. Una altra venda important va ser *Le Moulin de la Galette*,²³ per 250 francs, al col·leccionista i editor Arthur Huc (1900, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York). Animat per aquest èxit de vendes i intuït el potencial d'aquell jove de dinou anys, Mañach va fer un contracte a Picasso amb un salari mensual de 150 francs a canvi de tota la seva producció. El famós contracte que encara no ha aparegut i que, probablement, no apareixerà mai.²⁴ Però al voltant de Nadal, Picasso marxa cap a Barcelona, Màlaga i Madrid, i no tornarà a París fins cinc mesos després. Aquesta segona estada de Picasso a París sovint s'il·lustra amb el seu autoretrat junt amb el pintor Jaume Andreu Bonsors amb la Torre Eiffel al fons.²⁵ Roland Penrose fa constar que en aquest dibuix Picasso du una carpeta sota el braç que conté els dibuixos que pertanyien a Mañach i recalca que «el marxant» està ansiós de veure els nous treballs del seu protegit.²⁶ És aleshores que Picasso comparteix l'apartament de Mañach al Boulevard Clichy, 130, un lloc concorregut pel cercle de bohemis catalans amb qui assistien als locals de moda i on podia alternar amb dames distingides i futurs clients.²⁷ El fet que Mañach i Picasso convissuessin sota el mateix sostre va costar, així mateix, el primer fitxatge a Picasso com a anarquista, i la policia francesa va vigilar els seus moviments a partir de 1901.²⁸ Jaume Sabartés, amic i confident de Picasso, descriu la seva habitació-taller amb quadres apilats i recolzats a terra, uns contra els altres i al llarg de les parets.

22. Berthe Weill explica com Mañach li va presentar Picasso: «J'y vais à l'heure indiquée; six étages! je sonne, carillonne, pas de réponse. Furieuse, je redescends et rencontre Mañach qui accourt: "Vous êtes montée? Picasso est là. – Mais non! il n'y a personne." Nous remontons, entrons... je vois deux grabats, et, sous les couvertures deux formes se dissimulant! C'étaient Picasso et Manolo qui étaient couchés, ces deux petites pestes se payaient ma tête pendant que j'étais accrochée au cordon de la sonnette» WEILL, B., *Pan!.. dans l'œil ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, préface de Paul Reboux, illustrations de Picasso, Raoul Dufy, Pascin, Librairie Lipschutz, Paris, 1933, p. 65-66.

23. Segons que explicava Picasso a Pierre Daix i Georges Boudelle (1967), es tracta de la seva primera obra parisenca, on canvia de signatura.

24. Les informacions són contradictòries: 150 francs per tot, mensuals. Richard Kendall afegeix la novetat que, per contracte, ha de lliurar tres pintures al mes. Pierre Cabanne, en referir-se als 150 francs diu que no era una fortuna si tenim en compte que el jornal d'un obrer a París era de 20 francs el 1891. CABANNE, P., *El siglo de Picasso, 1881-1937*, Madrid, 1982.

25. Havia estat penjat al costat de la cuina dels Quatres Gats. Hi ha una auca, enviada per Picasso a Miquel Utrillo des de París, que fa constar una baralla entre

Pere Mañach i Jaume Andreu, on ens és descrit com un home dur i agressiu. *Picasso vivent 1881-1907. Infantesa i primera joventut d'un demiürg*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1980.

26. PENROSE, R., *His life and work*, Londres, 1958, p. 70. Tanmateix, RÀFOLS, J. F., a *Modernismo y modernistas*, Destino, 1949, diu «vuelve a París sin obra alguna; Mañach le renconvient severamente con la mirada y desde entonces Picasso empieza una labor sin descanso en la que juega con los recuerdos del viaje por España y las influencias de los pintores más nuevos del momento: Vuillard, Bonnard, Denis, Serussier».

27. *Memòries de Josep Rocarol i Faura*, Barcelona, Hacer, 1999.

28. DAIX, P., i ISRAËL, A.; *Pablo Picasso. Dossiers de la Préfecture de Police, 1901-1940*, Éditions Acatos, Moudon, Suïssa, 2003: «El anarquista vigilado Pierre Mañach da asilo a Pablo Picasso, quien recibe visitas de desconocidos, cuyos horarios son muy irregulares, volviendo muy tarde por la noche e incluso no volviendo de noche». La policia sempre va confondre la ideologia catalanista de Mañach amb l'anarquisme. Olivier Sainsère, conseller d'estat i col·leccionista que havia adquirit obres de Picasso, Canals i Casagemas a través de Mañach, va ajudar molt a Picasso, assegurant-li una espècie de protecció legal.



Figura 5. Pablo Picasso, Pere Mañach i Antoni Torres Fuster a l'estudi del Boulevard de Clichy, 130. Fotografia d'autor desconegut.



Figura 6. Pablo Picasso i Pere Mañach a l'estudi del Boulevard de Clichy, 130.

Els pocs documents fotogràfics conservats permeten apreciar aquest espai agomolat de pintures. En un d'ells es pot veure Mañach al costat Picasso i, dempeus, el discret pintor tarragoní Antoni Torres Fuster.²⁹ (fig. 5) Tots tres posen amb les obres que Picasso tenia penjades a l'estudi poc abans de la llegendària exposició a les galeries Vollard juntament amb el pintor basc Iturrino, el retrat del qual penja al darrera del grup. Un orgullós Mañach sembla, així, controlar els preparatius d'aquesta exposició, la primera d'aquest jove desconegut a la capital de l'art. Hi ha una altra fotografia en què ha passat desapercebut un detall: Mañach, amb el seu bigoti característic, mira satisfet, probablement, el seu propi retrat que li està fent Picasso a l'estudi de Boulevard Clichy. (fig. 6)

Diferents autors s'han ocupat d'aquests primers anys clau en l'esclat del geni de Picasso, que coincideixen amb la protecció de Mañach, i han intentat recompondre les obres presentades a *chez Vollard*.³⁰ Es va publicar un petit catàleg, amb els títols sense precisar mides i tècniques, amb un pròleg de Gustave Coctuiot, cronista del món social i teatral, amb qui Mañach havia compartit moments d'oci luxuriós. D'aquest moment és el seu famós retrat (Centre Pompidou de Paris) en ple gaudi de la nit parisenca amb un teló de fons de ballarines exòtiques i, també, del menys conegut dibuix

29. LEES, S., «Jocs de llum i ombra. Degas i Picasso com a fotògrafs», *Picasso davant Degas*, Museu Picasso, 2011. Hi confor Antoni Fuster amb Pere Mañach (p.272). El pintor tarragoní vivia al mateix immoble on es va suïcidar Casagems i va ser testimoni dels disparats. Va informar a Opisso, aleshores col·laborador de Gaudí a la Sagrada Família, de la seva mort.

30. DAIX, P., i BOUDAILLE, G., el 1967, van disposar de les informacions que els podia donar Picasso —si encara se'n recordava!—. El 2013, The Courthald Gallery va recompondre l'exposició Vollard a *Becoming Picasso: Paris 1901*, episodi essencial en la vida del pintor que treballa amb un ritme frenètic i que forja el seu geni.

humorístic de Picasso amb el lucífer Cocquiòt i Mañach mentre assisteixen a un espectacle amb una actitud lasciva i de delit carnal. (fig. 7)

Una de les obres clau d'aquesta exposició va ser l'esmentat retrat *Petrus Mañach* (cat. 3) (fig. 8). Estudis radiogràfics certifiquen que Picasso l'havia disfressat de torero, però finalment va repintar la tela. Mañach du camisa blanca, corbata vermella (potser com a record de la festa espanyola, el grana és el més taurí de tots els colors) i resta dempeus amb un aire desafiant i dandi. Aquesta pintura no es va arribar a vendre i va quedar en mans de Pere Mañach. Va ser una obra molt preuada i de gran significació per a ell. En morir Mañach la va heretar la seva vídua Josefa Ochoa. Segons Palau i Fabre, Mañach desitjava que el retrat ingressés als fons del Museu d'Art Modern de Barcelona. Per aquesta raó Josefa Ochoa, durant la dècada de 1940, la va oferir a l'Ajuntament per aconseguir els desitjos del seu difunt marit, sense èxit.³¹ El març de 1952 la pintura va ser adquirida per Pierre Matisse.

La correspondència (conservada a the Morgan Library & Museum) informa de les negociacions entre Matisse i la vídua Mañach, que no es volia despendre del retrat del seu marit per menys de 500.000 pessetes. Matisse intenta persuadir la propietària, també sense èxit, dient-li que un retrat de dona sempre és més valuós que un retrat masculí. La vídua Mañach ratifica que no té cap interès a despendre's del quadre si l'oferta no és temptadora. Finalment, rep la suma que volia i part dels diners van a parar a una causa solidària: la construcció del pavelló antituberculós de l'Hospital de Canet de Mar, que dirigia el Dr. Gerard Manresa.³² La correspondència informa, així mateix, dels diferents passos seguits per Matisse. Tot i que Matisse no dubta que té entre mans una obra sorprenent, amb una força i autoritat que només poden ser pròpies de Picasso, ha de corroborar-ne l'autoria a través del secretari de Picasso, Jaume Sabartés (tal com documenta la correspondència al Musée National Picasso-Paris). Picasso se'n malfia i diu que no es pronunciarà fins que vegi la pintura. Amb tot, davant d'una molt bona reproducció de la pintura i les dades relatives a la seva procedència, finalment no hi ha cap dubte. Poc després, Pierre Matisse va oferir el retrat al Philadelphia Museum of Art, que va declinar la compra a través del seu president R. Sturgis Ingersoll, i la va revendre al col·leccionista Chester Dale. Actualment penja de les parets de la National Gallery de Washington. Pere Mañach, així mateix, conservava altres obres de Picasso a la seva col·lecció. Un



Figura 7. Pablo Picasso, Pere Mañach, Gustave Cocquiòt i Picasso.

31. L'obra va ser rebutjada per un funcionari falangista, Eugenio Fuentes Martín: «No queremos nada de aquel rojo», explica Lluís Permanyer a *La Vanguardia*, Barcelona, 27/02/2000, p. 7

32. Convé recordar que Jacint Raventós Conti pocs mesos abans de morir, el 1973, va fer donació de l'oli de Picasso *La dona morta* per contribuir a la creació d'una sala de pneumologia a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.



Figura 8. Pablo Picasso, *Retrat de Pere Mañach*, 1901, National Gallery of Art, Washington.

altre retrat de Mañach, uns croquis, documentació personal i correspondència, segons fonts orals, van ser robats a la família durant la Guerra Civil Espanyola per la FAI.

Altres obres exposades a *chez Vollard* són *La Nana* i *L'espera (Margot)*, una pintura —aquesta darre— que Pierre Daix i Palau i Fabre identifiquen com la *Morfinòmana*. Aquestes obres del Museu Picasso de Barcelona van ser adquirides per Lluís Plandiura segurament via Mañach.³³ La col·lecció d'art modern d'aquest col·leccionista es va exposar per primera vegada a Barcelona el 1915 amb motiu de la inauguració de les galeries Vell i Nou de Barcelona (més tard Galeries Laietanes), que va posar en marxa l'emprenedor Santiago Segura.³⁴ No oblidem que en les populars caves del celler de les Laietanes va tenir lloc l'estiu de 1917 l'homenatge a Picasso, quan el malagueny va venir a Barcelona amb una aurèola de celebritat acompanyat d'Olga Khokhlova. Aleshores ja no era aquell jove, en paraules de Alice Toklas, amb aspecte d'enllustrador de sabates que reivindicava el seu tros de pa. La fama i la seva fortuna estaven plenament consolidades. L'homenatge a Picasso va quedar registrat a l'*Àlbum d'autògrafs d'artistes i intel·lectuals*, conservat a la Biblioteca del Museu, que recull les signatures i dedicatòries dedicades a Picasso.³⁵ Entre les pàgines de l'àlbum no hi ha cap rastre de Pere Mañach, amb qui Picasso havia trencat la relació. Segurament, Mañach, amant del teatre i l'òpera, va ser un espectador anònim de la representació de l'espectacle *Parade* al Liceu. El galerista Vollard, que era a Barcelona amb motiu de l'Exposició d'Art Francès i estava convidat a pronunciar una conferència a l'Ateneu, sí que va voler retrobar-se amb el vell amic Mañach als seus tallers de serralleria, tal com ho va consignar a les seves memòries:

Hacia 1901 recibí la visita de un joven español, vestido de un modo rebuscado, traído a mi casa por un compatriota suyo, a quien conocía yo un poco. Era un industrial de Barcelona. Recuerdo que un día que pasé por esa ciudad me hizo visitar su fábrica. A la entrada de los talleres ardía una lámpara ante la estatua de un santo: (fig. 9) «Y, fíjese, los obreros son los que suministran el aceite -me explicó-. Mientras arda la lamparita, estoy seguro que no habrá huelgas».³⁶



Figura 9. Imatge religiosa (Sagrat Cor) procedent dels tallers de Pere Mañach que va veure Vollard. Col·lecció particular.

33. Darrerament el Museu Picasso de Barcelona ha incorporat al fons de la seva col·lecció *La fira*, que Palau i Fabre fa constar com a exposada a les galeries Vollard i que també va ser gestionada per Mañach.

34. Presentava les obres dels patriarques del modernisme, del «postmodernisme» i cloïa amb els artistes contemporanis de la seva generació. La Col·lecció Picasso es podia contemplar en primícia; cat. 147, *Nota*; cat. 148, *Dona i nen* (pastel); cat. 149, *Natura morta*; cat. 150, *Dona vermella* (*L'espera*); cat. 151, *Retrat*; cat. 152, *La ballarina nana*. Lluís Plandiura aspirava a incrementar l'obra picassiana en la seva col·lecció i es va desplaçar a París, sense èxit, per obtenir la participació directa del malagueny en el concurs que el col·leccionista convocava a les Galeries

Laietanes per ampliar el seu fons. La cartes de Lluís Plandiura, adreçades a Picasso i conservades als arxius del Musée National Picasso-Paris, no donen informació sobre la procedència de les seves obres.

35. L'estiu de 1917 se li ofereix un banquet al celler, conjuntament amb Gustavo de Maeztu (1887-1947) i Francisco Iturrino (1864-1924), aleshores expositors a les galeries. Un acte efímer registrat a l'àlbum d'autògrafs d'artistes i intel·lectuals que freqüentaren el celler amb la dedicatòria de Picasso: «Visca Catalunya i els meus amics».

36. *Memorias de un vendedor de cuadros*, Barcelona, 1983, p. 227.



Figura 10. Pablo Picasso, *Retrat de Pere Mañach al revers de La Gommeuse*, 1901. Subhastada a Nova York, 2015 (Sotheby's).

Fet aquest llarg parèntesi i tornant a l'exposició Volland de 1901 organitzada per Mañach, aquesta va suposar per a Picasso més avantatges morals que materials. Segons J.-P. Crespelle³⁷ el benefici de les vendes va anar a parar al seu protector. En aquest sentit, no es d'estranyar que el pianista d'origen lleidatà establert a París, Ricard Viñes, consignés al seu dietari que el juliol de 1901 va rebre la visita d'un Picasso "molt prim" que li demana diners i, un any més tard, aquest préstec va ser retornat en forma de pintures³⁸. Amb tot, no se li pot negar a Mañach que a canvi d'aquesta transacció Picasso va poder entrar en contacte amb la crítica i els mitjans artístics parisencs.³⁹ Un dels contactes que li va proporcionar Mañach va ser el poeta bretó Max Jacob, qui no va oblidar Pere Mañach al seu escrit «Souvenirs sur Picasso contées par Max Jacob», que va publicar a *Cahiers d'Art* el 1927. Anys més tard Jacob va tornar a referir-se a Mañach, que el qualificava d'usurpador de l'obra de Picasso que tenia al seu taller del Boulevard Clichy. Tot i tractar-se de dues personalitats diferents, Mañach i Max Jacob van coincidir en una vida desconcertant, el darrer

tram de la qual va estar guiada per una revelació divina.

D'aquest període de 1901 cal esmentar la pintura d'època blava de Picasso *La Gommeuse*, subhastada el novembre de 2015 per Sotheby's. Una pintura que ha posat d'actualitat un inquietant retrat de Mañach disfressat de faraó al revers amb la dedicatòria «Recuerdo a Mañach en el día de su santo». (fig. 10) Es conserven nombrosos dibuixos al Museu Picasso de Barcelona que evoquen aquesta cultura mil·lenària que els artistes van descobrir a les renovades sales del Museu del Louvre. Paco Durrio mateix evocava Cleòpatra en les joies que Weill va presentar a l'esmentada exposició organitzada per Mañach. A més, a l'època va ser molt popular l'òpera *Aïda* i, d'ençà que va ser estrenada al Caire el 1871, va exercir una gran influència en el canvi de segle, sense oblidar *Cleòpatra* del dramaturg Victorien Sardu, escenificada per la gran Sarah Bernhardt. Però al marge d'aquestes possibles connexions amb la cultura performativa,

37. CRESPELLE, J. P., *Picasso y sus mujeres, sus amigos y su obra*. Ed. Taber, Barcelona, 1963.

38. Ricard Viñes, *el pianista de els Avantguardes*, Fundació Caixa Catalunya, Museu d'Art Jaume Morera, 2007 (catàleg exposició)

39. En aquest sentit, Marilyn McCULLY (*Devorar París. Picasso 1900-1907*, Ed. Nerea, 2011) fa constar que gràcies a Mañach Picasso va conèixer possibles compradors, com ara el cònsol espanyol Emmanuel Virenque, que va adquirir *La ballarina blava* (1900, col·lecció particular) —un

espectacle de cabaret al Divan Japonais on apareixen un pierrot i una ballarina vestida de blau— i una composició taurina titulada *L'entrada de la plaça* (1900, Museu d'Art Modern, Toyama). Vegis RICHARDSON, J., *A Life of Picasso*, Volume I: 1881-1906, Random House, 1991. Així mateix, Mañach estava al corrent del batec cultural de Barcelona i era subscriptor de la revista *Pèl i Ploma*, que rebia puntualment. Enviava a les redaccions dels principals diaris i revistes els catàlegs de les exposicions que organitzava a París.

volem destacar com Picasso retrata de manera indecorosa, burlesca i asexualada el seu «marxant». Crida l'atenció la lligadura amb forma de cor amb les quatre barres catalanes, com un dels esbossos que farà Jujol el 1910 per a la botiga de Mañach al carrer de Ferran, 57, i que tenia previst anomenar La Catalana. (fig. 11) Una lligadura, doncs, que al·ludeix al compromís polític nacionalista que Mañach sempre va defensar públicament, extrem que va comportar que fos controlat per la policia francesa, que més tard perdés els dits d'una mà per un cop de sabre arran d'un enfrontament amb un militar amb motiu de l'assalt del *Cu-Cut*⁴⁰ o que fos subscriptor del setmanari satíric *La Tralla*.⁴¹ Es tracta, així mateix, d'una obra reveladora, segons els experts picassians, del trencament de la seva relació amb Picasso, idea gens escabellada si tenim en compte que aquest artista va subordinar la pintura a la vida.

Siguin quines siguin les raons d'aquesta ruptura, ens remetem a l'opinió de Daniel Henry Kahnweiler quan diu que a Picasso no li plau l'excessiu control que exerceix el seu «marxant»⁴², o que «Picasso era un home massa desconfiat per comprometre's». També s'ha dit que Mañach no estava d'acord amb el viratge de Picasso cap a l'època blava. El desig de prendre el camí de la misèria social no era una via segura per a la clientela rica que s'interessés per un jove desconegut i Mañach perdia diners. Aquest argument, al nostre parer, és qüestionable atès que Mañach va fer gala d'una amplitud de mires i audàcia en la tria d'artistes, que es comptaven a centenars a París.⁴³ Finalment, s'esgrimeixen raons personals que també es poden considerar.⁴⁴

Mañach, «un inconnu organisant expositions d'inconnus!», prosseguia amb la seva tasca de promoció de joves artistes a la galeria Weill. De l'1 al 15 d'abril de 1902 va organitzar una exposició de pintures i pastels de Louis Bernard-Lemaire i va presentar quinze obres de Picasso que li van quedar en estoc. Adrien Farge destacava el nervi



Figura 11. Josep Maria Jujol, Projecte de la façana de la botiga de Pere Mañach (La Catalana), Arxiu Jujol.

40. Mañach és notícia a la premsa el 1905 quan un grup de militars saquegen els locals de la revista satírica *¡Cu-Cut!* i *La Veu de Catalunya*, de la qual Mañach era subscriptor. Una fotografia de Mañach ja gran, que conserven els seus descendents, permet apreciar que li falten un parell de dits de la mà.

41. Publicació radical que va sofrir denúncies, suspensions i fins i tot alguns dels seus redactors van ser empresonats o exiliats en terres de França. Pere Mañach va pagar la subscripció per sufragar la multa de 125 pessetes imposada a aquest setmanari satíric el 1905.

42. Jaume SABARTÉS. Picasso: Retratos y recuerdos, *Confluencias*, 2018 relata l'ambient tens que es vivia al Boulevard Clichy i la fi d'aquesta relació entre desembre de 1901 i gener de 1902.

43. «Avec sa seule activité et ses relations, M. P. Mañach s'est donné le luxe de présenter au public quelques uns de ces jeunes, et il a su les choisir avec un eclecticisme plein de tact, accueillant les talents les plus divers dans leurs manifestation les plus hardies.», *Exposition de Peinture, Pastels, Aquarelles Dessins & Sculpture, organisée par P. Manach*. Galerie B. Weill, del 2 al 15 de juny de 1902. Prefaci d'Émile Sedeyn.

44. En aquest sentit, Rafael Inglada veu en aquest retrat de Mañach una fina ironia i un cert interès per part de Picasso d'advertir-nos d'una coqueteria que ratlla fins i tot l'homosexualitat del personatge, un assumpte en el qual alguns biògrafs han reincidit a partir d'una frase de Mary Mathews Gedo sobre Mañach respecte a Picasso: «[Mañach] estaba menos interesado en su genio que en su cuerpo».



Figura 12. Josep Maria Jujol/Antoni Gaudí. Aparador de la casa de Pere Mañach. Col·lecció particular.

i la fogositat, els vehements cops de pinzell i la passió pel color de Picasso en la seva *Natura morta* (*Le dessert*, Museu Picasso de Barcelona, adquirida per Plandiura). Entre altres obres exposades destaquem *L'hénaire* (que havia pertangut a Ricard Viñes, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Torí) i *La chambre bleue*, Philips Collection, Washington).⁴⁵ Dos mesos després, Mañach organitzava la seva darrera exposició eclèctica, lluny de l'art oficial, amb pintures, pastels, aquarel·les i escultures dels artistes que havien exposat anteriorment.

Per a la senyora Weill, la seva relació amb Mañach acaba el 1902, i fa saber que és cridat per afers de la família. «Així doncs, a partir d'ara, he d'assumir la dura tasca de continuar l'obra que ell ha posat dempeus. Gràcies a ell, els artistes a partir d'ara coneixeran el camí de la meua galeria, que em permet exposar regularment la pintura de tots aquests "joves" el nombre dels quals sempre creix».⁴⁶

L'industrial a Barcelona

Després del periple parisenc, Mañach torna a Barcelona i, amb motiu de la mort del seu pare el 1904, hereta el negoci familiar del taller de caixes fortes, panys i serralleria del carrer del Marquès de Barberà, juntament amb el seu germà Ramon. Uns tallers que continuen treballant a ple rendiment i amb una bona clientela. En aquest context, convé destacar la col·laboració de Pere Mañach amb Antoni Gaudí, arquitecte que aleshores duia a terme la reforma de la Casa Batlló del passeig de Gràcia i la construcció de la Casa Milà. Els treballs de serralleria van anar a càrrec dels seus tallers. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un conjunt de tiradors, panys i accessoris de les portes (dipòsit de la Fundació Catalunya - La Pedrera, 2011) fosos en metall probablement per la serralleria Mañach. Així mateix, segons testimonis familiars, Gaudí va ser l'autor del disseny d'uns mobles que li va encarregar Mañach amb motiu del seu casament amb Josefa Ochoa el 1923. Aquests mobles decoraven el menjador del domicili de la ronda de Sant Pere. Concretament, se li atribueix l'autoria d'un aparador

45. És un retrat de la seva habitació al Boulevard Clichy, l'any 1901 i, també, una carta de presentació dels seus gustos en aquella època. Així doncs, destaca el cartell de la cantant i dansarina americana May Milton, de Toulouse-Lautrec (mort el 1901) penjat a la paret. Com recordava Opisso als seus escrits inèdits, el retrat de May Milton amb el seu traç antiacadèmic i publicat a la revista satírica *Le Rire* «era la nostra cançó de bressol en el temps dels Quatre Gats», era un «trofeu que guardàvem a la butxaca».

46. Mañach va deixar de treballar amb B. Weill abans de setembre de 1902. Weill sempre li va reconèixer Mañach que el va ajudar a transformar la seva botiga en una galeria real: «C'est lui qui fit toutes les démarches auprès d'eux et qui m'aide à transformer mon antre réduit en salle d'expositions. Il disparut aussitôt après, mais je ne dois pas l'oublier dans le partage des éloges» WEILL, B., *Bulletin de la Galerie B. Weill*, 12/1926, 45 np.



Figura 13. Josep Maria Jujol. Interior de la botiga de Pere Mañach del carrer Ferran de Barcelona (desapareguda).

i un bufet. (fig. 12) Així mateix, segons testimoni de Cèsar Martinell,⁴⁷ Mañach va ser al llit de mort de Gaudí quan va ser atropellat per un tramvia, extrem que revela el fort vincle amb l'arquitecte. Però al marge d'aquesta anècdota de relatiu interès, el que ens interessa posar en relleu és que en aquella ocasió Mañach va llançar la idea de crear un «centre d'estudis gaudinistes». Una nova diana de Mañach.

Seria a instàncies de Gaudí que Mañach va conèixer Josep Maria Jujol, un impetuós arquitecte del camp de Tarragona que excel·lia per les seves brillants aportacions, com ara l'extravagant llosa i els cristalls trencats que resplendeixen a la sala hipòstila del Park Güell de Gaudí. Mañach va disposar les esperances en aquell jove desconegut que col·laborava amb Gaudí a les cases Batlló i Milà. Li va confiar la decoració i el mobiliari de la seva nova botiga de panys i claus del carrer de Ferran, l'edifici dels seus tallers a la riera de Sant Miquel (on es va fabricar maquinària durant els darrers anys de la Gran Guerra) i el mobiliari del seu pis de casat a la ronda de Sant Pere. Aquestes creacions de Jujol, realitzades en les dècades de 1910 i 1920 i donades a conèixer en l'esmentada exposició *Jujol, dissenyador*, certifiquen l'aposta de Mañach, una vegada més, per allò que no s'ajustava al que era corrent, i va esperar Jujol a crear uns conjunts que obrien una escletxa a l'emoció, a la fantasia i al «deliri».⁴⁸

Només cal veure les fotografies de l'interior de la desapareguda botiga Mañach del carrer de Ferran —que ha donat peu a realitats interpretatives paral·leles per part

47. Arxiu César Martinell, MNAC.

48. «Fue un hombre de extraordinaria cultura artística que había vivido durante diez años en París en contacto con todo el mundo del arte quien primero puso su con-

fianza en Josep Maria Jujol», recorda LAGÜIA LITERAS, J., «Los nuevos valores de Catalunya», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 de juny de 1921, p. 3664-3681-3682.



Figura 14. Josep Maria Jujol. Cadires de la botiga de Pere Mañach.

de diferents historiadors i arquitectes—⁴⁹ i que no va passar inadvertida a alguns vianants, com ara Joan Miró, que hi vivia a tocar, al passatge del Crèdit. (fig. 13) O el seu moble arxivador de partitures, esclat cromàtic a base de taques, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, sense oblidar les cadires en forma de cor sagnant, al·lusives a la forta devoció al sagrat cor de Jesús, procedents de la botiga Mañach. (fig. 14) Ja ens vam referir al tàndem Jujol-Mañach en un article publicat al Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁵⁰ També cal esmentar un altre moble de Jujol (de localització desconeguda) que va rebre el patrocini de Pere Mañach.

Ens referim al faldistori del pare abat de Montserrat,⁵¹ un moble litúrgic pontifical de ferro polit. Una fotografia d'aquest moble, juntament amb altres obres Jujol, es va presentar a les Galeries Dalmau de Barcelona. I a propòsit d'aquest galerista, qualificat de boig aventurer i precursor, no s'ha insistit prou en la tasca de Pere Mañach per donar suport a les iniciatives de Dalmau que, aleshores, es traduïen en fracassos de vendes.

Així doncs i en paral·lel a la tasca industrial de Mañach, cada vegada més complexa pel rerefons de les lluites sindicals —va rebre una bala amb motiu d'un tiroteig amb una comissió del Sindicat del Metall i va estar involucrat en la mort a sou de Salvador Seguí⁵²—, no perdia la fe en l'art viu. Seguia interessat a descobrir diamants en brut a canvi d'una transacció. El seu darrer gest d'astúcia va ser el 1918, quan va apostar per un jove ambiciós que no tenia èxit en els cercles intel·lectuals barcelonins. Tot i que ens manca informació per aclarir quin era exactament el seu paper, aquest «incògnit mecenes» va col·laborar en l'organització de la primera exposició de Joan Miró celebrada a la Galeria Dalmau del carrer de la Portaferrixa del 16 de febrer al 3 de març de 1918.⁵³ Aquesta exposició, com és sabut, va provocar un episodi escandalós. Algunes

49. LLINÀS CARMONA, J., *Sospecha de estércol: Josep Maria Jujol y la Casa Mañach*, edició a càrrec de Moisés Puente, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2015.

50. «Jujol al MNAC. Conjunts per a Pere Mañach», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2008, 9, p. 161-169.

51. *La Vanguardia*, Barcelona, 20 d'abril de 1922.

52. Època d'atemptats socials que van ocasionar víctimes. Mañach té una nova vida com a activista. Va dipositar 3.000 pessetes de fiança que el jutge exigia per la llibertat provisional dels autors dels atemptats contra Salvador Seguí. Vegeu MANENT i PESAS, J., *Records d'un sindicalista llibertari. 1916-1943*, Edicions Catalanes de París, 1976.

53. Segons que es deriva d'*Epistolari català. Joan Miró 1911-1945* (Editorial Barcino - Fundació Joan Miró, 2009)

(cartes a J. F. Ràfols i E. C. Ricart, núm. 33, 56 i 60), Miró va dipositar esperances en la figura de Mañach amb la perspectiva de fer el salt a París, atenent als seus contactes parisencs. L'anomenà d'incògnit *mecenes*: «ho fou també de Picasso, en els seus començos; està molt ben relacionat a París, molt amic de Volland. Bones recomanacions. Ja veurem què en sortirà d'això». En certa mesura Joan Miró depenia de Picasso a París en aquest viatge, i Mañach no era un bon interlocutor per la seva mala relació amb el malagueny. Vegeu, MASSOT, J., *Joan Miró, el niño que hablaba con los árboles*, Galaxia Gutenberg, 2018, on dona la referència que Dalmau i Mañach es van oferir a comprar tota la col·lecció de Miró a canvi de 1.500 pts., amb el compromís d'organitzar una exposició a París.



Figura 15. Jaume Guardia, Pintura al fresc, anys 1920, Col·lecció particular.



Figura 16. Jaume Guardia, Pintura al fresc, anys 1920, Col·lecció particular

obres van ser ratllades clandestinament. El crític Sebastià Gasch publicava anys més tard a la revista *Cobalto* un elogi a Mañach com a testador de talents en confiar en un desconegut Miró. I recordava «las burlas sangrientas, la inhumana hostilidad, el trato cruel de que era objeto Juan Miró, considerado unánimemente como loco. [...] A excepción de los señores Mañach y José Mompou, quienes desde el primer momento creyeron ciegamente en el talento de Miró».

Es conserva un llistat amb una relació de preus on consta obra de Joan Miró a mans de Mañach. Així mateix, hi ha constància que Mañach va adquirir obra de l'escultor August Agero, un amic de Picasso que es va donar a conèixer a l'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau el 1912.⁵⁴ També va gestionar la venda d'obres d'artistes expositors de les Dalmau com ara Rafael Barradas, Celso Lagar, Eveli Torent, Jaume Guàrdia, Jaume Mercadé i Jacint Salvador,⁵⁵ obres que finalment no es van arribar a vendre i van quedar al seu fons. (fig. 15-16) Indubtablement, entre aquest lot d'obres la més important va ser

54. Registre 616. Factura de l'escultura *Adam i Eva*, d'August Agero, adquirida per Pere Mañach. Arxiu Santos Torroella, L'Arxiu Històric, Ajuntament de Girona.

55. Quan el 1923 Jacint Salvador es va presentar davant Picasso amb una carta de presentació de Mañach, se li va negar l'entrada a l'estudi. RICHARDSON, J., *A Life of Picasso, Volume I: 1881-1906*, Random House, 1991.



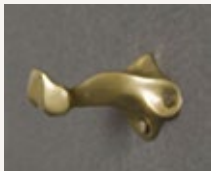
Figura 17. Joan Miró, *Nord-Sud*, 1917. París, Galería Adrien Maeght.

Nord-Sud, (fig. 17) que es va exposar per primera vegada el 1949 a les renovades Galeries Laietanes, a l'*Exposició-homenatge Joan Miró*, patrocinada per Ed. Còbalto, curada per Rafel Santos Torroella. Entre les 57 obres presentades, fonamentalment dels seus amics (Joan Prats, J. Gomis i J. V. Foix), figurava *Nord-Sud* amb el número de catàleg 12, propietat de Josefa Ochoa. Si bé l'exposició va tenir un eco limitat al nostre país, va ser una ocasió per al marxant de Miró a Nova York, que va adquirir algunes obres que van migrar fora de Catalunya. El marxant en qüestió era Pierre Matisse, el fill del pintor que Mañach havia donat a conèixer a les Galeries Weill quan era un jove amb problemes econòmics.

En aquell moment, Pierre Matisse va adquirir *Nord-Sud* a la vídua Mañach. És de suposar que *Nord-Sud* va ser la clau d'accés al «sensacional» retrat *Petrus Manach* de Picasso (responsable que el seu cognom s'hagi transcrit erròniament) i que d'ençà de la llegendària exposició Vollard de 1901 no havia sortit a la llum pública. Una pintura que guardava, zelosament, la seva vídua i que la va vendre, tres anys després, amb la condició que estigués en un Museu. Un retrat que recordava l'existència del nostre desconcertant biografiat que el 1940 havia mort de manera tan discreta com havia viscut.

Pere Mañach al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Registre	Imatge	Autor	Dades tècniques
208126-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949	Tirador de la botiga Mañach, 1911 Ferro forjat 59 × 44 × 11 cm Donació de Ramon Tort Estrada, 2003
213513-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949 Tallers Comas. Barcelona	Escriptori arxivador de partitures de la casa de Pere Mañach Década de 1920 Fusta de pi lacada i policromada, metall i vidre 120 × 140 × 34 cm Dipòsit de la Generalitat de Catalunya de la dació Jover, 2006
213514-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949 Tallers Comas. Barcelona	Tauleta de centre ovalada de la casa de Pere Mañach Década de 1920 Fusta tornejada i tallada 67 × 71 × 49 cm Dipòsit de la Generalitat de Catalunya de la dació Jover, 2006
213515-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949 Tallers Comas. Barcelona	Cadira de menjador de la casa de Pere Mañach Década de 1920 Fusta tallada 90 × 56 × 52 cm Dipòsit de la Generalitat de Catalunya de la dació Jover, 2006
123304-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949	Placa comercial de la Casa Mañach 1911 Fosa en llautó 4,5 × 15,5 × 0,5 cm Procedent de la preparació de l'exposició «El Modernismo en España», 1970

Registre	Imatge	Autor	Dades tècniques
208631-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949	Pom de la botiga de Pere Mañach 1911 Ferro forjat 15,5 × 20,8 × 7,6 cm Donació de Ramon Tort Estrada, 2003
213516-000		Jujol Gibert, Josep Maria, Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949	Tinter de Pere Mañach Dècada de 1920 Fosa en bronze 7,3 × 14,8 × 14,8 cm Dipòsit de la Generalitat de Catalunya de la dació Jover, 2006
214667-000		Gaudí i Cornet, Antoni, Reus, 1852 – Barcelona, 1926	Tirador per a la Casa Milà, «La Pedrera», model 1 C. 1910 Foneria Mañach 6,7 × 9,3 × 7,9 cm Dipòsit de la Fundació Catalunya La Pedrera, 2011
214668-000		Gaudí i Cornet, Antoni, Reus, 1852 – Barcelona, 1926	Tirador per a la Casa Milà, «La Pedrera», model 2 C. 1910 Foneria Mañach 6,4 × 5,2 × 4,4 cm Dipòsit de la Fundació Catalunya La Pedrera, 2011
214669-000		Gaudí i Cornet, Antoni, Reus, 1852 – Barcelona, 1926	Tirador per a la Casa Milà, «La Pedrera», model 3 C 1910 Foneria Mañach 3,5 × 4,9 × 1,8 cm Dipòsit de la Fundació Catalunya La Pedrera, 2011

Fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Palau i Fabre, col·leccionista més enllà de Picasso: de Nonell a Perejaume

Eduard Vallès

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Quan durant el segle xx i inicis del xxi s'esmentava el nom de Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917 – Caldes d'Estrac, 2008), tot un seguit de condicions li venien associades: la de poeta, la de dramaturg i, sobretot, la d'expert en Picasso, però rarament la de col·leccionista. Això era degut a dos motius principals, en primer lloc al fet que durant molts anys la seva col·lecció (la d'art, però també la resta) era només coneguda pel seu entorn més immediat, amb l'afegit que Palau i Fabre no fou algú que es relacionés de manera regular amb galeries i sales de subhastes. En segon lloc, aquesta col·lecció no tenia una visibilitat pública i, per tant, les seves obres rarament eren prestades a exposicions, que és una de les vies per les quals s'explicita la condició de col·leccionista.

Aquesta visió va canviar diametralment a partir de l'any 2003, quan s'inaugurà l'edifici de la Fundació Palau, en referència al seu cognom i al del seu pare, personatge clau en la formació de la col·lecció. El lloc fou escollit després d'una recerca d'anys per trobar un espai on arrecerar tota la col·lecció i l'arxiu, una recerca que va portar Palau i Fabre per València, les Illes Balears, Andorra i, per descomptat, per tot el Principat. Finalment trià Caldes d'Estrac, un poble que havia estat freqüentat per dos escriptors que ell valorava especialment: Jacint Verdaguer i, sobretot, Joan Maragall. Gràcies a les gestions de la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Caldes d'Estrac, la fundació es va convertir en una realitat jurídica l'any 2002.

Arran de la inauguració de l'edifici el maig de 2003, una gran majoria de les seves obres va sortir de la seva propietat i va passar a integrar el fons de la fundació. La resta d'obres i documents hi entrarien l'any 2008, després de la seva mort. Per tant, molt poc després de la creació de la fundació es va inaugurar l'espai expositiu, fet que no sempre passa amb les col·leccions de caràcter artístic, que molt sovint dormen en dipòsits o magatzems, o fins i tot en reserves de museus a l'espera de veure la llum algun dia.

Vaig tenir la sort de treballar amb Palau i Fabre els anys anteriors a la creació de la fundació i, un cop enllestit el projecte, en vaig ser nomenat el primer director. Vaig ser testimoni directe no només de la creació de la fundació, sinó d'algunes de les adquisicions i donacions, així com de la seva intrahistòria. Però abans d'arribar a aquest any 2003, la col·lecció personal de Palau i Fabre tenia tota una història que precedia.

Malgrat ser una personalitat prou coneguda, s'imposa un mínim excurs sobre la seva figura. Palau i Fabre és conegut sobretot com a expert en Picasso i com a poeta, l'autor dels cèlebres *Poemes de l'Alquimista*, el recull que el va fer entrar amb tots els honors a les lletres catalanes. El seu periple vital molt sintèticament es podria dividir en quatre grans períodes. Neix a Barcelona el 1917, estudia Filosofia a la Universitat de Barcelona i comença la seva carrera com a escriptor i com a activista cultural. Un segon període començaria l'any 1945 quan s'autoexilia a França, on finalment el 1947 assoleix el seu objectiu prioritari: conèixer Picasso.

Durant els anys parisencs coincideix amb personalitats com Antonin Artaud o Albert Camus, entre d'altres. A París treballa com a secretari de la Maison de Mexique de la Cité Universitaire i fa feines molt diverses, fins i tot com a extra de cinema. Un tercer moment seria quan a principis dels anys seixanta torna a Catalunya i, tot i que s'instal·la al seu pis del carrer del Bruc, manté una caseta a Llançà, on viatja tot sovint. Inicia amb força els seus estudis picassians i intensifica la seva relació amb Picasso.

Un quart període seria el de creació i desenvolupament de la seva fundació-museu, que aniria de 2003 a 2008, any de la seva mort, que tingué lloc a Caldes d'Estrac, on s'havia instal·lat a viure des de la inauguració de la fundació. La tasca de Palau i Fabre com a fundador i president de la Fundació Palau no fou estrictament honorífica o passiva, sinó que va prendre part en les decisions més importants, que incloïen aspectes expositius, d'activitats i, fins i tot, d'adquisicions. En aquest sentit, pel que fa al vessant patrimonial, més enllà de l'aportació inicial a la fundació, el seu paper fou determinant en el creixement de la col·lecció.

Doble origen d'una col·lecció

La col·lecció de Palau i Fabre té un doble origen, ja que en realitat es tracta de dues col·leccions, atès que va heretar la del seu pare, Josep Palau Oller (Barcelona, 1888-1961), que va ser pintor, dissenyador de mobles, de joguines i tèxtil.¹ El seu vessant de pintor va ser més aviat irregular i sense arribar a reeixir mai, tot i que va exposar a les Galeries Dalmau. Com és normal, la fundació disposa de moltes obres seves, bàsicament paisatges, natures mortes, interiors domèstics i retrats. Entre els darrers, destaca un retrat del seu fill, precisament una de les obres que Palau Oller penjà a la mostra de Dalmau. En el segon terme d'aquest retrat s'endevina una de les típiques natures mortes florals de Domènec Carles, un oli que també forma part del fons de la fundació.

1. Sobre la figura de Josep Palau Oller, vegeu CASAMARTINA, J. (com.). *Palau Oller, polièdric*. Triangle Postals / Fundació Palau, Barcelona, 2010.

Un dels artistes més ben representats a la fundació és Josep Mompou. El motiu és que Mompou fou un dels grans amics de primera hora de Palau Oller, amb qui es va formar a l'Acadèmia Torres Canosa. Un altre gran amic d'aquests dos era Ismael Smith, que també integrarà el fons de la col·lecció, però ja a iniciativa col·leccionista del fill. Palau Oller i Mompou es van iniciar tots dos de manera tardana en la pintura, si bé només Mompou va acabar triomfant. Però es dona la circumstància que algunes peces de Mompou formaren part de la col·lecció Palau Oller, i actualment s'exposen a la Fundació Palau. De fet, es podria considerar que aquest és el conjunt més important d'obra del primer Mompou —del qual no hi ha gaire producció—, que es va poder veure per primer cop contextualitzada amb motiu de l'exposició monogràfica que el doctor Francesc Fontbona va comissariar a la Pedrera l'any 2009, i que anys abans ja havia inclòs al catàleg raonat de l'artista.² Es conserva una vintena de peces de Mompou entre olis, dibuixos i exlibris, que de vegades ens mostren un *protoMompou* que en algunes peces s'apropava a les propostes deliquescents d'Ismael Smith, per exemple. D'aquest conjunt caldria destacar el que podria ser el primer autoretrat de Mompou, un dibuix esquemàtic, de factura japonitzant, pertanyent a una data molt primerenca, concretament el 1907. (fig. 1)

Mompou i Palau Oller van coincidir com a il·lustradors del *Papitu* entre els anys 1909 i 1911, però el 1910 va ser l'any més prolífic quant a dibuixos publicats per tots dos. De fet, la redacció del *Papitu* serà un dels punts de gravitació d'algunes de les personalitats representades actualment a la col·lecció de la fundació. Per exemple, hi ha dibuixos de Xavier Nogués, com *Aixafar la guitarra* (1917), signat com a «Babel», que fou publicat a *La Catalunya Pintoresca*. Entre els noms representats al fons compten també Manuel Humbert, Josep Aragay, Pere Torné Esquius, Pau Gargallo o Ismael Smith, tots ells habituals de les pàgines del *Papitu* i que anirem citant.

Precisament a l'època del *Papitu*, Palau Oller va adquirir l'única obra d'Isidre Nonell de la col·lecció, *Dues dones* (fig. 2). Segons Palau i Fabre, el seu pare i Mompou van visitar el taller de Nonell poc abans que morís. Segons reporta el fill, Nonell els va saludar i, davant la proposta de compra de Palau Oller, amb gest displicent li va assenyalar un munt de papers i li va etzibar: «Per dues pessetes cadascun, et pots emportar els que vulguis».³ Palau Oller va escollir un dibuix típicament nonellian, dues velles construïdes amb la característica línia vibràtil nonelliana i il·luminades a l'aquarel·la.

Altres peces de la col·lecció Palau Oller van entrar per la *via Merli*, és a dir, a través de la subscripció a la mítica Associació Joan Merli, que permetia escollir obres a canvi d'una subscripció econòmica. Segons Palau i Fabre, algunes de les peces de la col·lecció que haurien entrat per aquest camí serien de Josep Gausachs, Emili Grau Sala i Miquel Villà. Finalment, cal destacar el fons de dissenys de joguines de Palau Oller, activitat a la qual es dedicà durant un temps, fins i tot abans que Torres-Garcia. Aquest negoci li proporcionà bones crítiques, entre elles un elogiós article de Salvat-Papasseit a la revista *Vell i Nou*:

2. Francesc Fontbona referí aquestes obres al catàleg raonat sobre Mompou que publicà l'any 2000 (Editorial Mediterrània), i posteriorment fou el comissari de l'exposició que tingué lloc a la Pedrera l'any 2009, on n'exposà algunes, aleshores encara de la col·lecció Palau i Fabre.

3. SEBASTIÀ, A., «Procedència i catalogació», *La col·lecció d'un poeta. Els dibuixos de la Fundació Palau*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2009, p. 130.



Figura 1. Josep Mompou. *Autoretrat*, 1907 Carbonet sobre paper, 64,2 x 48,6 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac



Figura 2. Isidre Nonell. *Dues dones*, 1909. Aquarel·la i carbonet sobre cartolina, 24,9 x 20 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac

A Catalunya mateix, què dic a Catalunya, a Barcelona són pensades i fetes per en Josep Palau les joguines que avui reproduïm [...] podríem comparar-les en bellesa amb les darrerament exposades a Belles Arts amb motiu de l'Exposició d'Art Francès [...]. Aquestes d'en Palau semblen més espontànies.⁴

De fet, la fundació conserva un bon nombre de dissenys de joguines i l'única peça definitiva de fusta, el *Ciril·lo*, Palau i Fabre la donà l'any 2001 al Museu del Juguet de Figueres. En una altra línia, la fundació també conserva una gran quantitat de dissenys tèxtils resultat de l'activitat pròpia de Palau Oller, que durant un temps compartí amb el seu amic Mompou amb la creació de l'empresa *Palau&Mompou*, que tenia la seu al carrer de Casp número 80 de Barcelona.⁵

La inèrcia noucentista

La col·lecció de Palau Oller és bàsicament de tall noucentista, influenciat no només per l'època sinó sobretot per les personalitats amb qui es relacionà. El seu fill, Josep Palau i Fabre, per edat, s'aproximarà a l'art d'avantguarda, però no tant com la seva personalitat permetria intuir. Tot i ser un modern per actitud i per interessos, la seva col·lecció d'art manté encara un cert to conservador. De fet, es podria afirmar que

⁴. SALVAT-PAPASSEIT, J., «Josep Palau i els nens», *Vell i Nou*, 15/12/1917, 57, p. 680.

⁵. Sobre la relació entre Josep Mompou i Josep Palau Oller, vegeu VALLÉS, E., «Mompou i Palau Oller: el perfum d'una amistat», *Jospe Mompou*, Barcelona, Caixa de Catalunya, Obra Social, 2009, p. 46-55.



Figura 3. Ismael Smith. *Nurse*, c. 1962. Ceràmica, 26 x 17 x 8 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac

Palau i Fabre fou, fins i tot, més modern com a poeta o autor teatral que no pas com a crític d'art i, no cal dir-ho, com a col·leccionista. Evidentment, acusa la influència del fons patern, però el cert és que moltes de les obres que ell anirà adquirint en el decurs dels anys es mantindran en una línia similar, si bé sempre dintre d'una certa tensió entre allò modern i allò conservador que Palau i Fabre duia a dintre.

Hi ha un parell de creadors que, tot i simbolitzar dos extrems, entusiasmaron Palau i Fabre: Pere Torné Esquius i Ismael Smith. Al pròleg de l'exposició *Ismael Smith, reivindicat*, que tingué lloc a la Fundació Palau a iniciativa de Palau i Fabre mateix, escriu: «Quan jo era infant —durant els meus 7 o 8 anys—, sentia parlar molt d'Ismael Smith entre el meu pare i Josep Mompou».⁶ Palau i Fabre, que duia sempre un estranger a dintre, sentia una especial atracció per personalitats com aquestes dues, que van fer bona part de la seva carrera fora de Catalunya, la imatge de

les quals s'havia esvaït en una certa boira, sobretot la d'Ismael Smith a causa del seu desgraciat final.

La devoció de Palau i Fabre per Smith era total, i tan aviat com es va obrir al públic la fundació li va voler dedicar l'exposició citada. *Ismael Smith, reivindicat* es va inaugurar el 2005 i va ser una de les primeres exposicions de Smith en un museu; en paral·lel es va desenvolupar una jornada científica dedicada a aquest artista. Però, curiosament, Palau i Fabre no va heretar cap obra de Smith del seu pare, tot i que es coneixien i n'hi havia parlat en molts bons termes. La primera peça que tingué fou una donació, una aquarel·la que representa un picador. L'entrada de nous Smith es va activar l'any 2005 arran d'aquesta exposició, a partir de donacions i, fins i tot, d'una adquisició. Amb motiu de l'exposició el col·leccionista i expert en Smith Enrique García Herraiz li va regalar el dibuix *Sàtir fent dansar una dona al so d'una flauta* (1923), de l'etapa novaïorquesa de l'artista. Anteriorment, el mateix col·leccionista ja havia donat l'aquarel·la del picador.

Una altra donació va venir de mans de Juan Antonio Samaranch, llavors ja expresident del Comitè Olímpic Internacional, que li va regalar un dibuix de la seva col·lecció personal, *Figures* (1909). A tots dos els unia una amistat que venia de quan el pare de Palau i Fabre tenia com a un dels seus millors clients de disseny tèxtil l'empresa Malvehy y Samaranch S.A., del pare de Samaranch. Però a més, Samaranch pare també tenia

6. PALAU I FABRE, J., «Ismael Smith. 1886-1972», *Ismael Smith, reivindicat*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2005, p. 7.



Figura 4. Pere Torné Esquiús. *La fira de Montmartre*, 1915. Oli sobre tela, 50 x 59,5 cm.
Fundació Palau, Caldes d'Estrac

molta consideració pel Palau Oller pintor i, segons Palau i Fabre, gairebé sempre que exposava visitava les seves exposicions i li adquiria alguna obra.

Al final de l'exposició de Smith, Palau i Fabre va comprar una peça que feia temps que l'obsedia, una de les tres úniques màscares de ceràmica conegudes de Smith que encara es conserven (fig. 3). *Nurse* és una màscara de color vermell sang que pertany a l'Smith més crepuscular, una de les seves darreres creacions quan estava reclòs al manicomi de White Plains, a Nova York. Palau i Fabre la va adquirir l'any 2005 per uns 6.000 euros.⁷

Una de les obres preferides de Palau i Fabre era *La fira de Montmartre* de Pere Torné Esquiús, ja del període parisenc. Segons el seu testimoni, aquesta obra la va heretar del seu pare, que l'hauria «rebut de les mans de l'artista», sense aclarir si fou una adquisició o una donació (fig. 4).⁸ De Torné es coneix, sobretot, el seu cèlebre *Els dolços indrets de Catalunya* i, per descomptat, tot el seu univers d'il·lustracions i pintures d'infants i per a infants. Tot i que la temàtica infantil de Torné no és la més reeixida de

7. Aquesta màscara juntament amb les altres dues es van exposar per primer cop en conjunt amb motiu de l'exposició *Ismael Smith. La bellesa i els monstres*, que va tenir lloc al MNAC l'any 2017, comissariada per Josep Casamartina. Amb posterioritat a l'exposició el Museu Nacional ha adquirit les altres dues màscares.

8. VALLÈS, E., «Lo quotidià immanent. La il·lustració en premsa i revistes», *Torné Esquiús. Poètica quotidiana*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, p. 118-120.



Figura 5. Joaquín Torres-García. *Composició constructivista*, 1931. Oli sobre cartró, 37 x 26 cm.
Fundació Palau, Caldes d'Estrac

la seva producció (destaca bàsicament pels seus suggeridors i inquietants interiors), cal dir que *La fira de Montmartre* és una de les millors peces d'aquesta línia en la mesura que sintetitza en una sola pintura grups iconogràfics normalment esparsos a l'obra d'aquest artista: nens jugant, una parella festejant, atraccions de circ, un passa-volant borratxo, etc.

Un parell d'artistes de la col·lecció foren, en certa manera, del gust del pare i el fill, i tots dos n'adquiriren obres: Torres-Garcia i Pau Gargallo. La Fundació Palau té un parell d'olis de Torres-Garcia, cadascun amb una gènesi prou diferent, amb implicacions sobre el mercat artístic. El més destacat és un oli constructivista dels anys trenta que formava part de la col·lecció del seu pare i que li va regalar en vida (fig. 5). El Torres-Garcia neoclàssic, *La Catalunya grega*, Palau i Fabre el va obtenir indirectament gràcies a l'herència a la mort del pare. Havia heretat un dels típics dibuixos de Ramon Casas del *Pèl & Ploma* i el va bescanviar per aquest oli de Torres-Garcia. Ara com ara ningú no entendria aquest canvi: un dibuix contra un oli, i encara més, un Casas contra un Torres-Garcia. Però fa unes dècades, la consideració que tenia el col·leccionista barceloní envers Torres-Garcia no era l'actual (ara està més internacionalitzat) i llavors Casas en aquell entorn era més valorat.

Palau i Fabre va conèixer personalment l'escultor Pau Gargallo a través del seu pare, que formava part del seu cercle de coneixences. Sabedor com era de la passió del fill per l'escultor de Maella, va tenir la precaució —que no va tenir amb totes les obres— d'incloure la menció explícita de l'escultura *Dona adormida* de Gargallo al seu testament. Però més endavant Palau i Fabre va tenir l'oportunitat d'incrementar el fons Gargallo amb l'adquisició d'un dibuix primerenc a tinta i de tall acadèmic. Aquestes adquisicions confirmen de nou que, si bé Palau i Fabre era un modern, es podria dir que ho era molt més en el camp literari-teatral que no pas en l'artístic. Ho confirmarien algunes de les adquisicions citades, que responen a esquemes clàssics, sovint d'inspiració mediterrània. Al marge de les citades ho refermen peces adquirides els darrers anys, com un dibuix tardà de Juli González o alguns dels picassos que va adquirir, molt especialment uns gravats de la *Suite Vollard*, obra icònica del neoclassicisme picassià.

Activisme i llibres il·lustrats

Dintre de la col·lecció destaca un important conjunt d'il·lustracions originals que rebé de diversos artistes per ser publicades a les revistes *Poesia* i *Ariel*, de les quals Palau i Fabre fou fundador i redactor. Són dues de les revistes pioneres de la represa cultural després de la guerra: *Poesia* es va editar els anys 1944 i 1945 i *Ariel* entre 1946 i 1951. Molts artistes hi van col·laborar, entre ells Joan Miró, Joaquim Sunyer o Joan Rebull, i de tots ells hi ha originals a la fundació. En aquesta mateixa línia apareixen tres noms nous, pertanyents a l'avantguarda catalana, amb una tipologia d'obres d'origen similar lligades a causes culturals: Joan Miró, Antoni Clavé i Antoni Tàpies. Palau i Fabre va contactar amb Miró a través del galerista Joan Prats per demanar-li col·laboracions per a la revista *Poesia*, i finalment li donà un parell de dibuixos lineals a tinta (fig. 6). Del mateix artista va obtenir el motlle de la seva mà, que va estampar en tinta sobre un poema de Rimbaud en un altre dels números de la revista.

Figura 6. Joan Miró.
Dibuix, 1944. Tinta
xinesa sobre paper,
23 x 29,5 cm.
Fundació Palau,
Caldes d'Estrac



Figura 7. Antoni
Clavé. *Espoir*, 1947.
Tinta xinesa i tremp
sobre cartolina,
51 x 41 cm.
Fundació Palau,
Caldes d'Estrac

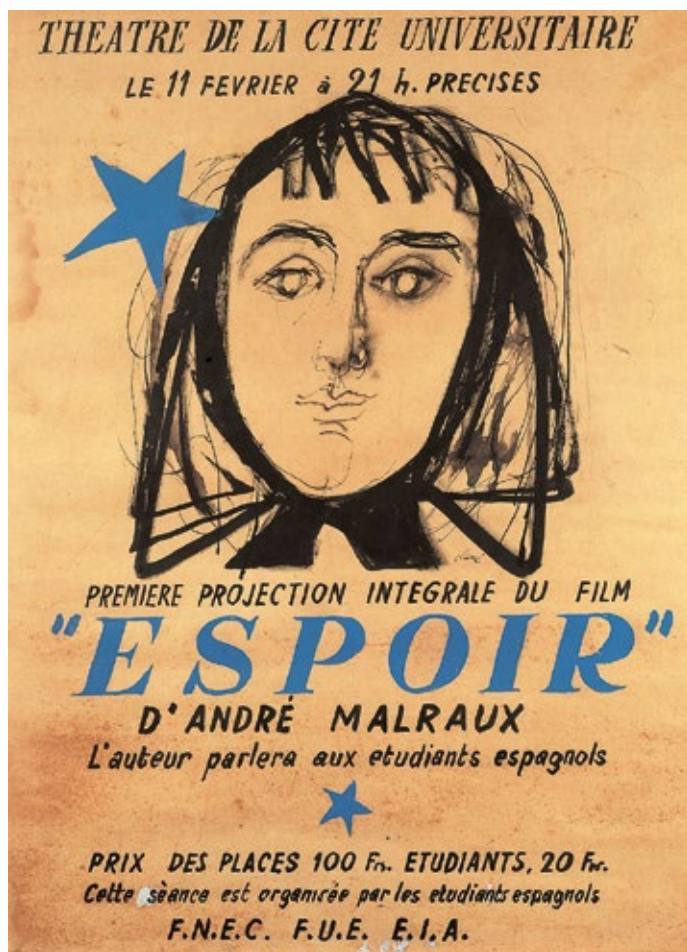




Figura 8. Antoni Tàpies.
PEN, 1978. Guix blanc
 i collage sobre paper
 negre irregular, enganxat
 sobre paper blanc,
 57 x 44 cm.
 Fundació Palau,
 Caldes d'Estrac

Pel que fa a Clavé, Palau i Fabre tenia diverses peces, però potser la més interessant és un cartell original dissenyat per l'artista per promocionar una de les activitats que Palau i Fabre organitzà com a secretari de la Cité Universitaire de París l'any 1947. Es tractava d'una mena de cinefòrum on s'havia de projectar la pel·lícula *Espoir*, i estava convidat al col·loqui ni més ni menys que André Malraux (fig. 7). Pel que fa als tàpies de Palau i Fabre, destaca un collage que li va regalar amb motiu del nomenament del segon com a president del PEN català, càrrec que ostentà entre els anys 1976 i 1979 (fig. 8). Bona part d'aquestes peces no són, *a priori*, peces de museu en sentit estricte. Totes elles incorporen factors de referència històrica, de pertinença a un contínuum pel que respecta a la cultura catalana. El miró és la resistència cultural de postguerra, l'exili intern; el clavé és l'activisme a l'exili, i el tàpies és la representativitat de la cultura catalana en el marc d'una associació d'escriptors universal. Lligat amb Clavé, al fons de la fundació hi ha alguns dibuixos de Maria Sanmartí, mare de l'artista, concretament alguns dels seus típics motius florals que ens evoquen llunyanament la creació matissiana.

El fons de la fundació es nodreix de totes les col·laboracions que, com a escriptor, Palau i Fabre va mantenir amb artistes, bàsicament a través de llibres il·lustrats que han deixat un nombre abundant d'obres, sobretot gravats. Aquestes col·laboracions comencen bàsicament a partir dels anys seixanta, quan Palau i Fabre s'estableix de



Figura 9. Albert Ràfols Casamada. *Litografia*, 1965. Il·lustració de portada per a una antologia d'onze poemes de Tao-te-king de Lao-Tse). Fundació Palau, Caldes d'Estrac

nou a Barcelona després del període parisenc. Entre aquestes publicacions en col·laboració destaquen el llibre *Lorca-Picasso*, amb text de Palau i Fabre i dues estampes calcogràfiques de Rafael Alberti (Barcelona, Boza Editor, 1996); el *Tao-te-king* de Lao-Tse (traducció d'onze poemes per Palau i Fabre el 1965), amb litografies de Ràfols Casamada (Barcelona, Tallers de S. Salvadó Cots, 1996) (fig. 9); el *Cant espiritual* de Palau i Fabre, amb quatre gravats de Perejaume (Barcelona, Boza Editor, 1999); l'assaig *Dancing notes on Las Meninas*, de Palau i Fabre (traducció a l'anglès de Sam Abrams), amb deu gravats de Manolo Valdés (Nova York, Art of This Century, 2000). Entre els gravats de la fundació sobresurten alguns que Picasso aportà per il·lustrar llibres, com ara la punta seca *Bust de cavaller* (1967), que acompanyava l'edició de luxe en castellà del llibre *Doble assaig sobre Picasso* del mateix Palau i Fabre.⁹ O la punta seca on es representava l'amant de Picasso, Geneviève Laporte (1951), que Picasso donà a Jacint Reventós Conti per il·lustrar el llibre dedicat a la memòria del seu pare, el doctor i gran amic de Picasso, Jacint Reventós Bordoy.¹⁰

Art contemporani. Perejaume i Barceló

Finalment, s'imposa una menció a dos dels noms predilectes en les adquisicions de Palau i Fabre, amb els quals es va comportar més d'acord amb el col·leccionista clàssic que persegueix i s'obsedeix amb un artista, cosa que no es va donar —almenys en la mateixa mesura— en cap dels casos anteriors. El mateix Palau i Fabre explicava tot sovint que, juntament amb Picasso, era l'únic artista que durant molt temps realment li va interessar com a col·leccionista. Per això mateix, les dues grans col·leccions de Palau i Fabre, més enllà de la del seu pare, seran la de Perejaume i, sobretot, la de Picasso. Un altre artista contemporani destacat per qui també s'interessà fou Miquel Barceló del qual, si bé el coneixia des de feia temps, no adquirí cap obra fins al final de la seva vida. La col·lecció d'obres de Perejaume és probablement una de les més importants d'aquest artista en una institució museística (fig. 10-11).

Palau i Fabre comença a adquirir-ne obra gairebé des dels inicis de Perejaume com a artista. Per aquest motiu els perejaumes de la fundació daten de períodes diversos, de manera que es pot veure en perspectiva la seva evolució artística. Comencen al final dels anys setanta i s'estenen per les dècades següents, amb una especial inclinació pel paisatge d'inspiració nòrdic de tall oníric, molt ben representat. L'any 2003, amb motiu de la inauguració de la Fundació Palau, Palau i Fabre volgué començar amb una exposició temporal dedicada precisament a Perejaume. El resultat fou la mostra *Perejaume 1977-1981. Can Riera de Fuirosos, Ca l'Oller de la Cortada*, una exposició inèdita fins aleshores, ja que s'exposava el que es podria anomenar el primer Perejaume.¹¹ És el Perejaume que, amb 20 anys, es va retirar a pintar a unes masies del Montnegre, en

9. PALAU I FABRE, J., *Doble ensayo sobre Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968 (120 exemplars numerats més una desena per als col·laboradors).

10. *Recordant el doctor Reventós. Homenatge dels seus amics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.

11. *Perejaume 1977-1981. Can Riera de Fuirosos, Ca l'Oller de la Cortada*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2003.

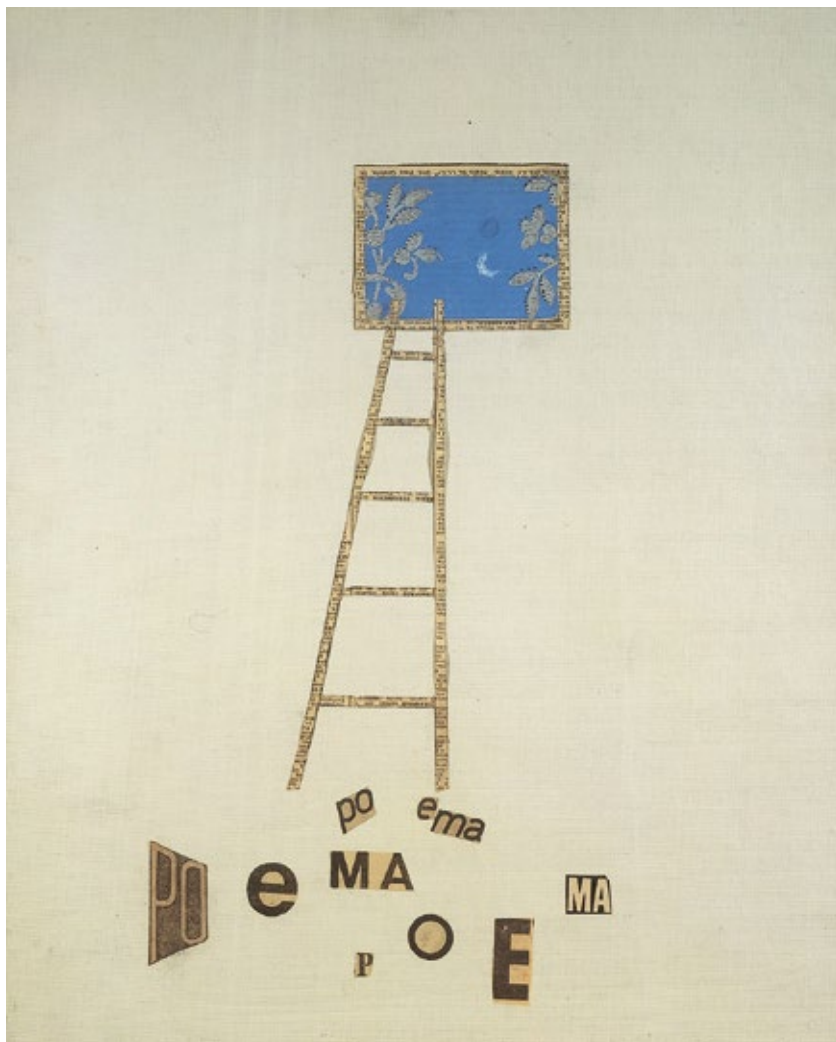


Figura 10. Perejaume. *Tres poemes*, 1979. Tècnica mixta sobre tela, 41 x 32,5 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac

plena natura. La seva obra oscil·lava entre una redefinició del paisatgisme català del XIX i l'obra màgica de Joan Brossa. Quan va acabar la mostra, Perejaume va donar a la fundació l'obra *Paisatge d'escates* (1981), un suggeridor *collage* de confeti amb tocs d'aquarel·la, de nou una reminiscència brossiana.

Pel que fa a Barceló, poc després de la inauguració de la fundació, va regalar a Palau i Fabre una aquarel·la original que havia realitzat amb motiu de la il·lustració de la *Divina Comèdia* de Dante, editada per Cercle de Lectors / Galaxia Gutenberg, que finalment havia estat descartada de l'edició final (fig. 12). Era una de les il·lustracions previstes per al llibre del *Purgatori*, que dedicà amicalment a Palau i Fabre. Posteriorment, aquest li va retornar el gest i va comprar alguns gravats de Barceló, entre ells un que representa l'autoretrat de l'artista.



Figura 11. Palau i Fabre i Perejaume durant el muntatge de l'exposició temporal *Perejaume 1977-1981*. *Can Riera de Fuirosos, Ca l'Oller de la Cortada*. Fundació Palau, 2003



Figura 12. Miquel Barceló. *Grius (El Purgatori)*, 2003. Aquarel·la sobre paper, 40 x 45 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac

L'Arxiu Palau i Fabre

L'arxiu de Palau i Fabre depassa el vessant plàstic pròpiament dit. La seva relació amb personalitats destacades del món cultural del segle XX ha donat lloc a un fons d'allò més interessant i del tot indestruïble del seu vessant biogràfic. Destaquem, més pel valor biogràfic que pel patrimonial, la dedicatòria que li feu Federico García Lorca en un exemplar del *Romancero Gitano* durant l'entrevista que li va fer un jove Palau i Fabre amb motiu de la representació de l'obra *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* a Barcelona. Fou l'any 1935 i l'entrevista es va publicar al diari *La Humanitat* en el que van ser les primeres passes de Palau i Fabre en el terreny del periodisme.

Evidentment, Palau i Fabre també heretà la rica correspondència del seu pare, entre la qual destaca la que mantingué amb el ja citat pintor Mompou, entre d'altres. Palau i Fabre també guardà documents diversos com la carta en què Miró li lliurà un dibuix per a la revista *Poesia*, però també missives d'artistes com Joan Ponç —de qui la fundació també té diverses obres— o de noms estrangers com Jean Cocteau, només per citar-ne alguns. Però potser els documents més interessants —excepció feta dels picassians— podrien ser les cartes que li envià Antonin Artaud. Aquesta correspondència és resultat de la relació que establiren després que Palau i Fabre anés a visitar un ja crepuscular Artaud al sanatori d'Ivry-sur-Seine, a París, on aquest estava reclòs. Se'n conserven diverses cartes manuscrites, algunes d'elles amb dibuixos, aspecte destacable si tenim en compte que la dimensió plàstica d'Artaud també ha estat tinguda en consideració. Palau i Fabre esdevindria un dels pioners pel que fa a la difusió de l'obra d'Artaud a Catalunya, i l'any 1976 sortiria a la llum el seu assaig *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*.¹²

El fons picassià. Pintura i arxiu

Tal com apunta el títol, aquest article cerca transcendir el col·leccionisme picassià, que en realitat és una part substancial de la fundació. Palau i Fabre va arribar a París l'any 1945 amb la idea fixa de conèixer Picasso, cosa que finalment va aconseguir el 1947 gràcies als oficis de l'editor Ferran Canyameres. Picasso i Palau i Fabre van mantenir una relació irregular —amb llargs períodes sense veure's— per un espai d'uns vint-i-cinc anys.¹³ Palau i Fabre l'anava visitant amb un sol objectiu, obtenir informació de primera mà per als seus llibres, però part de la seva col·lecció picassiana prové precisament d'aquestes trobades. Enmig de les converses, l'artista l'obsequiava amb dibuixos, ceràmiques, gravats o llibres dedicats, entre d'altres. Bona part de les circumstàncies d'aquestes donacions, sovint de deliciosa càrrega biogràfica, Palau i Fabre les deixà escrites al llibre *Estimat Picasso*, una sort de dietari de la seva relació amb l'artista.¹⁴ Són moltes les peces que li regalà, la primera, una òliba que acompanyava una dedi-

12. PALAU I F., Josep, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Institut del Teatre, Barcelona, 1976.

13. Sobre la relació entre Palau i Fabre i Picasso, vegeu VALLÉS, E., «Picasso-Palau i Fabre. Notes per a una

passió», *Revista de Catalunya*, Barcelona, juliol/agost de 2007, 230, p. 31-65.

14. PALAU I FABRE, J., *Estimat Picasso*, Destino, Barcelona, 1997.



Figura 13. Picasso. *Pomes*, 1945. Tinta xinesa i aquarel·la sobre paper, 21 x 35 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac



Figura 14. Picasso. *Teatrí amb decorat suplementari i sis personatges*, que va pertànyer a la filla de l'artista Maya. Fundació Palau, Caldes d'Estrac

catòria de Picasso arran de la seva primera trobada l'any 1947, i les darreres daten de 1972, tot just un any abans de la mort de l'artista.

Una via important d'entrada d'obres de Picasso foren les adquisicions que, a causa dels elevats preus, suposaren a Palau i Fabre haver de fer grans esforços, en alguns casos, fins i tot, pagar-les a terminis. Entre les peces que adquirí destaquen el teatrí amb figures que Picasso feu per a la seva filla Maya, o l'aquarel·la *Pomes* (fig. 13-14). Una de les peces més estimades per Palau i Fabre és l'únic retrat que li feu Picasso, un dibuix incipient, esbossat, del qual l'artista se sentí tan poc orgullós que l'hauria estripat si no hagués estat per la ràpida reacció de Palau i Fabre. El retratà de perfil, amb una mena de gorgera com si fos un gentilhome, amb la dedicatòria ben explícita: «Per l'amic Palau Fabre» [sic].

Entre les ceràmiques, una gran majoria seriades, destaca una peça en forma de guardiola comprada per Palau i Fabre a Catalunya i posteriorment decorada i reconvertida per Picasso en una figura antropomorfa femenina. Caldria afegir un nombre extraordinari de llibres i altres documents dedicats per l'artista, tot sovint il·luminats amb dibuixos. N'hi ha molts de compromís, sovint anecdòtics, però d'altres són d'una gran qualitat, entre els quals destaca el dibuix *El pintor i la model* (1970), que va elaborar a doble pàgina sobre la portada interior del llibre *Picasso per Picasso*, del mateix Palau i Fabre, de 1970. També cal mencionar els dibuixos que Picasso va fer a les pàgines interiors del poemari de Palau i Fabre *El boig dels colors*, dedicat precisament a Picasso. Entre aquests dibuixos destaca *L'home i la dorment* (1972), una paràfrasi tardana d'un dels gravats més cèlebres de la *Suite Vollard*. Aquest darrer dibuix forma part del grup de cinc que Picasso regalà a Palau i Fabre durant la darrera visita que li feu, el 1972, poc abans de la mort de l'artista. La relació entre Palau i Fabre i Picasso tingué un epígon emotiu quan l'any 2004 Maya, filla de l'artista andalús, visità la fundació i regalà a Palau i Fabre el retrat escultòric que li va fer Joan Rebull als anys quaranta, quan Picasso i l'escultor català es freqüentaven (fig. 15-16).

Finalment sobresurt, dintre de l'arxiu, el conjunt exclusivament picassià, integrat per llibres, fotografies i documents diversos, molts d'ells lliurats pel mateix Picasso en el decurs de la recerca duta a terme durant anys per Palau i Fabre. De vegades eren aclariments per escrit de l'artista; d'altres, esbossos per donar suport o il·lustrar explicacions, i també adquisicions del mateix Palau i Fabre de material divers que li interessava. Entre les adquisicions més importants per a l'arxiu destaca —per sobre de cap altre document— una carta. Es tracta amb tota seguretat de la carta més rellevant escrita per Picasso durant la seva joventut. No era gaire donat a escriure, i molt menys a esplaïar-se en consideracions d'ordre teóricoartístic, però aquesta carta n'és una excepció. Data del mes de novembre de 1897 i fou enviada per Picasso des de Madrid al seu amic Joaquim Bas, condeixeble a Llotja. Feia poc que Picasso estava estudiant a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, i en aquesta missiva informava el seu amic sobre la tronada —segons Picasso— formació acadèmica que rebia a Madrid. Però el més rellevant és la descripció d'una visita que va fer al Museo del Prado, curulla de valoracions del jove Picasso sobre artistes com Velázquez, El Greco o Tiziano, entre d'altres.¹⁵

15. Carta enviada per Picasso a Joaquim Bas des de Madrid, 3 de novembre de 1897. Fons Fundació Palau, Caldes d'Estrac.



Figura 15. Joan Rebull. *Retrat de Maya Picasso*, 1944, Escultura. Argila, 45,5 x 31,5 x 19 cm. Fundació Palau, Caldes d'Estrac,



Figura 16. Maya Picasso, Palau i Fabre i l'autor de l'article (aleshores director de la fundació) durant la celebració de la donació del *Retrat de Maya Picasso*, de Joan Rebull. Parc de Can Muntanyà, Caldes d'Estrac, febrer del 2004.



Figura 17. Sala Picasso de la Fundació Palau

Entre els documents destaquen també alguns esbossos de la mà de Picasso, per exemple els que feu a Palau i Fabre quan tractava d'explicar-li com era l'interior del Bateau Lavoir, el cèlebre taller col·lectiu de Montmartre. A causa d'un incendi desaparegué la distribució interior antiga de l'edifici i Picasso li feu uns croquis per indicar-li quines eren les diferents estances quan ell hi vivia. Picasso també traçà a mà per a Palau i Fabre un itinerari de les ciutats on visqué els primers anys de la seva vida, amb les successives anades i vingudes, per desfer les confusions que hi havia sobre aquest període, quan els historiadors tot just començaven a interessar-se per la seva vida i obra primerenca. En aquesta línia, la fundació també conserva respostes de Picasso manuscrites al costat de les preguntes que Palau i Fabre duia mecanografiades, allò que l'artista anomenava carinyosament les *reclamaciones* d'un sempre detectivesc Palau i Fabre.

El pas del temps també ha atorgat valor a altres documents que inicialment eren simple material de recerca. Per exemple, les fotografies que Palau i Fabre feia amb motiu de les seves investigacions de camp sobre l'artista. La tipologia és d'allò més diversa: imatges de personalitats de l'entorn picassà però també d'espais (domicilis, tallers, etc.), alguns ja desapareguts, extrem que revaloren alguns dels documents. Però sens dubte les més rellevants són aquelles en què Palau i Fabre fotografia Picasso mateix, de vegades al costat de la seva darrera esposa, Jacqueline. Algunes d'aquestes imatges han estat publicades i exposades per primer cop amb motiu de l'exposició —i el catàleg homònim— *Palau mira a Picasso*, comissariada per Víctor Fernández l'any 2017.¹⁶

16. FERNÁNDEZ, V. (ed.), *Palau mira a Picasso*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2017.

Epíleg

En resum, actualment la fundació té un fons d'un centenar de peces de Picasso entre olis, dibuixos, gravats i ceràmiques (original i seriada). A aquest fons cal afegir —gairebé tan important o més— l'arxiu picassià, amb documents importantíssims com cartes de Picasso, anotacions que feia a Palau i Fabre amb motiu de les seves recerques, fotografies i documents d'allò més diversos. Més enllà de la col·lecció picassiana, el fons d'art de Palau i Fabre —afegit al de Palau i Oller— respon a una sèrie de característiques. En primer lloc, se circumscriu a l'art modern i, en menor mesura, al contemporani. Hi domina l'obra figurativa —Palau defugia l'abstracció— i molt especialment la pintura del període d'entreguerres, amb predomini de la noucentista. Tant pel que fa a l'art modern com al contemporani no hem esmentat tots els artistes representats al fons de la fundació, però sí els més destacats. Hem preferit privilegiar el relat i incidir en algun d'ells per la vinculació amb Palau i Fabre que no pas convertir el text en una mena de catalogació o inventari.

Finalment, cal matisar que Palau i Fabre no era un col·leccionista a l'ús, era un poeta, i això no només l'allunyava del col·leccionista adinerat, sinó que, fins i tot, del col·leccionista de classe mitjana que vigila molt el que compra. Palau i Fabre estava un esglaó per sota d'aquestes tipologies, i si va poder fer algunes adquisicions va ser gràcies a les restriccions econòmiques que s'autoimposava. La seva existència fou d'una frugalitat absoluta, gairebé franciscana, en gairebé tots els ordres. Però tot i això el creixement del seu fons es veié accelerat amb la creació de la fundació. Un cop Palau i Fabre tingué la seguretat que la seva obra ja tenia un espai on seria conservada i protegida, se sentí més tranquil per adquirir peces que l'il·lusionaven. Val a dir que sempre ho feu amb els seus diners, mai va voler que la fundació fes esforços econòmics. Des de la inauguració de la fundació el 2003 fins a la seva mort passaren cinc anys, un període de creixement patrimonial no només a causa d'aquestes adquisicions sinó per les donacions de particulars i artistes que saludaven així el naixement d'un antic somni de Palau i Fabre.

La col·lecció de Palau i Fabre, en realitat, com passa sovint amb personalitats com aquesta, constitueix una mena de cosmogonia personal. Si bé no sempre les col·leccions retraten els col·leccionistes, el que sí que fan sempre és projectar els seus gustos o els seus interessos. En el cas de Palau i Fabre hi detectem els dos vessants, atès que bona part de les seves obres s'incardinen, surten o pengen de la seva extensa biografia. Es podria dir que la seva col·lecció és gairebé el seu autoretrat, atomitzat, complex i sovint contradictori, però és que així era Palau i Fabre.

Bibliografia

ABELLÓ JUANPERE, J., *La col·lecció d'un poeta. Els dibuixos de la Fundació Palau*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2009 [catàleg d'exposició].

CASAMARTINA, J. (com.), *Palau Oller, polièdric*, Triangle Postals / Fundació Palau, Barcelona, 2010. [Catàleg d'exposició]

FERNÁNDEZ, Víctor (com.), *Palau mira a Picasso*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2017 [catàleg d'exposició].

GUILLAMON, J. (com.), *Josep Palau i Fabre, l'alquimista*, Barcelona, KRTU / Generalitat de Catalunya / Fundació Caixa de Girona, 2000 [catàleg d'exposició].

PALAU I FABRE, J., *Estimat Picasso*, Barcelona, Destino, 1997.

PALAU I FABRE, J., «Ismael Smith, 1886-1972», *Ismael Smith, reivindicat*, Caldes d'Estrach, Fundació Palau, 2005, p. 7. *Estimat Picasso*, Barcelona, Destino, 1997.

SALVAT-PAPASSEIT, J., «Josep Palau i els nens», *Vell i Nou*, 15/12/1917, 57, p. 680.

SEBASTIÀ, A., *Picasso insòlit. Homenatge de Palau i Fabre*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2007 [catàleg d'exposició].

SEBASTIÀ, A., «Procedència i catalogació», *La col·lecció d'un poeta. Els dibuixos de la Fundació Palau*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2009, p. 130.

VALLÈS, E. «Picasso-Palau i Fabre. Notes per a una passió», *Revista de Catalunya*, Barcelona, juliol/agost 2007, 230, p. 31-65.

VALLÈS, E. «Mompou i Palau Oller: el perfum d'una amistat», *Josep Mompou*, Barcelona, Caixa de Catalunya, Obra Social, 2009, p. 46-55.

VALLÈS, E. «Lo quotidià immanent. La il·lustració en premsa i revistes», *Torné Esquius. Poètica quotidiana*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, p. 118-130.

La collecció fundacional del Museu de la Música: Orsina Baget, Joaquim Folch i els «instruments de música antics»

130

Marisa Ruiz Magaldi

Museu de la Música



Joaquim Folch i Torres, també col·leccionista

La figura de Joaquim Folch i Torres (1886-1963) és fonamental en la construcció cultural de la Catalunya de principis del segle xx. Se l'ha definit com a historiador, escriptor, museòleg i crític d'art, però fou sobretot un dels principals ideòlegs i impulsors del projecte cultural noucentista, inspirat en l'esperit d'excel·lència, rigor intel·lectual i participació en els corrents internacionals de l'època. Com a director general dels Museus d'Art de Catalunya de 1920 a 1926 i de 1930 a 1939, i també en el càrrec de secretari de la Junta de Museus, va dur a terme una tasca ingent de coneixement, recuperació i salvaguarda del patrimoni artístic català. De tota aquesta tasca, Folch i Torres va deixar-ne testimonis escrits en forma de llibres i articles publicats en diferents diaris i revistes, contribucions que són de sobres conegudes.

Allò que no és, potser, tan conegut de Folch i Torres és la faceta de col·leccionista, en particular en l'àmbit dels instruments musicals. El 1908, un jove Joaquim va guanyar la Flor Natural als Jocs Florals de Badalona i va escollir com a Reina de la Festa una encara més jove Orsina Baget i Terrés (fig. 1) (1888-1978), molt aficionada a la música, de gran cultura i amb especial passió pels instruments musicals i les antiguitats. El 1915 Joaquim i Orsina van contraure matrimoni i amb l'estudi, els viatges i la recerca van bastir una col·lecció d'instruments musicals que marcaria les bases d'allò que és avui el Museu de la Música de Barcelona.



Figura 1. Retrat d'Orsina Baget en els Jocs Florals de Badalona de 1908. Autor desconegut

El projecte del Museu de la Música



La presència d'instruments musicals en les exposicions d'Arts Sumptuàries (1867) i sobretot en l'Exposició Universal de 1888 ja havia despertat un gran interès entre sectors artístics i musicals del públic català. És aleshores que sorgeix la idea de crear una col·lecció específica d'instruments, que havia de prendre forma en la proposta de Museu del Teatre (amb un apartat dedicat a la música) i que Marc Jesús Bertran va presentar a l'Ajuntament i a la Diputació de Barcelona el 1912.

L'any 1921 comença pròpiament la història de les col·leccions del Museu de la Música, quan un grup de prohoms barcelonins fa una donació d'instruments musicals per iniciar un projecte de Museu del Teatre, la Música i la Dansa. Es produeixen diverses donacions i dipòsits en aquest període, que arriben a la Comissió Municipal de Cultura de l'Ajuntament i a la Junta de Museus.

La ubicació inicial per als instruments era el futur Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, però entre 1933 i 1934, arran del creixement de la col·lecció d'instruments i ja incorporada la Col·lecció Baget, es decideix combinar la construcció d'un monument d'homenatge al músic Isaac Albéniz i Pascual (un reconeixement llargament reclamat pel món musical i que mai no havia acabat de materialitzar-se) amb el projecte del Museu d'Instrumentes de Música Antics. I aquí val la pena parar atenció al nom: es tracta d'un museu d'instruments *antics*, pensats per contemplar-los, que són valuosos pel fet mateix de ser antics (fig. 2). Respon, doncs, a una idea molt concreta de què és el patrimoni i com s'ha de gestionar, amb una concepció ben diferent de l'actual. En un extens article a *La Vanguardia* el 1935, Joaquim Folch explica la gènesi i preparació d'aquest nou museu, i afirma:

[...] donde los viejos clavecines y los mudos salterios guardarán el secreto de sus bellas armonías, ofreciendo a la curiosidad culta de los Hombres de hoy sus formas graciosas y sus sistemas pretéritos, a la vez que rendirán un culto silencioso a la memoria de aquel que dará su nombre, desde la apertura al "Pavelló Isaac Albéniz (Museu d'Instrumentes de Música Antics).¹

Així doncs, l'Ajuntament de Barcelona i la Junta de Museus decideixen emplaçar el monument a Albéniz al pati del que fou Pavelló de la Casa Reial d'Espanya a l'Exposició Universal de Montjuïc de 1929 i instal·lar als salons la col·lecció d'instruments. Els escultors Enric Casanovas i Mateu Fernández de Soto, juntament amb la foneria Gimeno Fundidor, s'encarreguen de dissenyar i esculpir el bust de bronze d'Isaac Albéniz (fig. 3), instal·lat el 27 de juny de 1934 als jardins del Pavelló. Actualment aquesta escultura forma part de les col·leccions d'art i objectes del Museu de la Música, amb el número d'inventari MDMB 12476.

Els expedients i documents relacionats amb tot el procés de conceptualització i creació d'aquest nou museu es poden consultar a l'Arxiu Nacional de Catalunya, també en línia (vegeu l'apartat de referències).

¹. Folch i Torres, Joaquim. «El Pabellón Albéniz, Museo de instrumentos de música antiguos». *La Vanguardia*, 5 de setembre de 1935, p. 10.



Figura 2. Palauet Albéniz



Figura 3. Bust d'Isaac Albéniz. Museu de la Música de Barcelona, MDMB 12476

La Col·lecció d'Orsina Baget

Entre 1934 i 1935 Joaquim Folch dedica extensos articles en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* a la col·lecció de la seva esposa. En aquests escrits explica, per exemple, l'origen casual de la col·lecció a partir de «[...] la troballa d'un rebab ² moresc del segle XVII en una botiga dels "Encants" vells de Barcelona [...]».³ No especifica la data d'aquesta troballa, però afirma que en deu anys Orsina Baget arribaria a tenir prop de cent instruments. Per tant, l'inici de la col·lecció es degué situar poc abans de 1924. Sempre segons Folch, Baget va fer un treball de classificació sobre la col·lecció, amb fitxes, notes i un catàleg manuscrit.

El 23 de març de 1932 Orsina Baget s'adreça formalment a la Junta de Museus per oferir en dipòsit quaranta exemplars d'instruments de corda dels segles XVII, XVIII i XIX. El 6 d'abril la Junta respon agraïnt i acceptant l'oferta de la col·leccionista, així com les condicions que estipula com a contrapartides: que es restaurin les peces que la Junta o els experts creguin convenients, que se n'editi un catàleg (a partir dels materials que ella ja havia treballat) i que les peces que vagi reunint en el futur puguin ser afegides a aquest dipòsit. En la carta d'acceptació i en els diaris de sessions de la Junta s'afirma diverses vegades que la col·lecció d'Orsina Baget és única en la seva especialitat, ja que els instruments musicals no es troben degudament representats en cap museu d'Espanya. Per tant, la incorporació de la Col·lecció Baget en particular suposa un impuls molt important que portarà a imaginar un museu específic i amb entitat pròpia, més enllà de les arts decoratives, per a aquest tipus de peces: els instruments musicals (antics, per descomptat).

L'aportació inicial d'Orsina Baget és de quaranta exemplars, segons la documentació municipal. Ara bé, el nombre d'instruments que actualment es troben al Museu de la Música i que estan relacionats amb Folch i Baget és de cent noranta-tres peces. A l'article a *La Vanguardia* abans esmentat, Joaquim Folch parla, efectivament, de prop de dos-cents exemplars. Per tant, Orsina va completar el dipòsit inicial d'instruments de corda amb els de vent, teclat i d'altres.

Segons la informació actual del Museu de la Música, les peces procedents de la Col·lecció Folch-Baget són:

Font d'ingrés	Propietaris anteriors	Ítems
Folch i Torres - Baget	-	187
Joaquim Folch i Torres	Joaquim Folch i Torres	2
Fons dels Museus d'Art de Barcelona	Folch i Torres	1
Ars Musicae	Orsina Baget de Folch	1
TOTAL		191

2. Instrument de corda que es toca amb arquet.

3. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum IV, núm. 32, gener de 1934, p. 1.

Podem veure que hi ha diferents fonts d'ingrés, és a dir, que la transmissió directa de l'objecte al Museu prové de quatre persones o entitats diferents. Hi consten Folch i Baget com a conjunt en la immensa majoria de casos, però també Joaquim Folch i Torres tot sol en el cas de dos objectes que va donar el 1948 al Museu. A part, hi ha un instrument que prové directament del Fons dels Museus d'Art de Barcelona, però que era propietat d'Orsina Baget, i un altre instrument, concretament un clavicordi, també propietat de Baget, que formava part del lot inicial però que el Museu va intercanviar amb el grup de música antiga barceloní Ars Musicae durant els anys seixanta a canvi d'alguns instruments de vent. El 1980 aquest clavicordi va retornar, via donació, al Museu de la Música.

Si ens fixem en les característiques organològiques dels instruments, la col·lecció està repartida en:

Classificació organològica	Ítems
Cordòfons	146
Aeròfons	34
Membranòfons	8
Idiòfons	3

Dels trenta-quatre aeròfons, dos són rellotges mecànics programats, i el grup de cordòfons inclou els instruments de teclat. Aquestes agrupacions es basen en el model de classificació organològica d'Erich von Hornbostel i Curt Sachs, que és el que fa servir el Museu de la Música en les tasques de catalogació i que, lògicament, no concorda del tot amb la classificació que Folch i Baget feien de la seva pròpia col·lecció. Ells els dividien en:

- instruments de teclat: un clavicordi, vint pianos, dos harmòniums,⁴ una òrfica.
- instruments de cordes polsades amb mànec, dividits en dues famílies, la del llaüt i la de la guitarra.
- instruments de cordes polsades sense mànec: arpes.

A més dels instruments de la tradició clàssica europea, Folch i Baget també van reunir nombrosos instruments de fora d'Europa (rebab, ud, sansa, ngombi, taiko), instruments tradicionals catalans (flabiol i tamborí, gralla, xeremia mallorquina), i també instruments programats (capses de música, cavioliflûte, rellotges musicals).

A continuació presentarem breument alguns dels instruments més rellevants de la col·lecció. Tots estan exposats a les vitrines de l'exposició permanent del Museu, un indicador de la qualitat i importància de les peces.

⁴. Segons la classificació de Hornbostel i Sachs, l'harmòni-
um és un instrument aeròfon de llengüeta lliure.



Figura 4. Clavicèmbal. MDMB 418. Christian Zell. 1737. Hamburg



Figura 5. Piano de cua. MDMB. 425. Anton Martin Thÿm. 1820. Venècia. Foto: Museu de la Música

Instruments de teclat

Christian Zell fou un dels millors constructors de clavicèmbals del segle XVIII. Només es conserven tres dels seus instruments a tot el món: dos a Alemanya i el Zell del Museu de la Música de Barcelona, que data del 1737. Presenta decoracions pintades al tremp amb motius xinesos (*chinoiserie*), molt habituals en l'època. No consta a les descripcions dels instruments que fa Folch i Torres als butlletins de la Junta de Museus; de fet, ni tan sols parla de cap clavicèmbal. Tanmateix, el llibre de registre del Museu, iniciat el 1947, indica clarament que el Zell (fig. 4) prové de la Col·lecció Folch-Baget. Les restauracions que s'hi han fet, la més recent el 2017, han seguit estrictes criteris històrics i permeten l'ús musical de l'instrument en concerts i enregistraments.

Dins del grup dels pianos, Folch i Torres estableix una divisió "per formes", és a dir, en relació amb l'aspecte extern del moble. Del grup A, que anomena "piano de cua primitiu",⁵ en destaca un piano de cua vienès de la casa Thÿm, (fig. 5) que Joaquim i Orsina van adquirir en un lloc no especificat de Catalunya, procedent d'una casa senyorial de Ponent. L'instrument està ricament decorat, amb un aiguafort a la fusta sobre el teclat que representa un paisatge i talles de forma humana a les potes i el pedalier.

Arxillaüts i llaüt venecians

Aquests tres instruments, de procedència comuna, formen un conjunt d'altíssim valor històric i organològic, tant per la importància dels constructors com per l'antiguitat

5. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum IV, núm. 32, gener de 1934, p. 3.



Figura 6. Arxillaüt. MDMB 403.
Matteo Sellas. 1641. Venècia



Figura 7. Arxillaüt. MDMB 404.
Magnus Tieffenbrucker. 1589-1621



Figura 8. Llaüt. MDMB 408. Marx
Unverdorben. Segle XVI. Venècia



Figura 9. Guitarra. MDMB 439. No informat. Segle XVIII.
Nàpols



Figura 10. Guitarra. MDMB 577. Francesc España. 1805.
Barcelona

i la representativitat de les peces. Folch i Torres els dedica una extensa descripció i comenta també que provenen d'un palau nobiliari de València (sense identificar) on, segons ell, havien romàs pràcticament des del segle XVI. Efectivament, segons les recerques dutes a terme des del Museu, no presenten amb prou feines desgast per ús, i alguns dels elements es mantenen en un remarcable estat de conservació.

Guitarres

Del centenar de guitarres amb què compta actualment el Museu, la Col·lecció Folch i Torres - Baget n'aporta vint-i-set. Folch les descriu dins de la família de cordes polsades amb mànec, juntament amb cistres, bandúrries i mandolines. (fig. 6-10) Baget va reunir peces úniques com la guitarra batent, procedent de Nàpols, o la barcelonina de Francesc España que anomenem *Pasquala* pel nom de la seva propietària, gravat en una medalla de nacre a la pala.

La retirada

El projecte del Museu d'Instrumentes de Música Antics va quedar diluït entre la gran quantitat de projectes museístics que es van emprendre a Catalunya durant els anys trenta. Malgrat els esforços de Joaquim Folch i Torres per promoure el museu al Pavelló Albéniz, el projecte es va endarrerir fins al punt que Orsina Baget mateixa va demanar a la Junta de Museus la retirada del dipòsit, en vista que les expectatives generades no s'havien complert. Baget tenia la intenció d'instal·lar la col·lecció en una finca pròpia a Sitges i de fer-la visitable, segons afirma ella mateixa a la carta.

La resposta de la Junta de Museus fou l'acceptació de la retirada del dipòsit, atribuint el retard a la Junta anterior i sempre amb el ferm compromís de dur a terme el projecte de Museu d'Instrumentes de Música Antics tal com estava previst. Tanmateix, pocs mesos després va esclatar la Guerra Civil, amb el fracàs de l'alçament militar a Barcelona i la posterior revolució, que va comportar la destrucció de nombrosos monuments, arxius i col·leccions. Al llarg de tot el conflicte, Joaquim Folch va participar activament en les operacions dissenyades per preservar el patrimoni català, per exemple en el trasllat d'obres a Olot o a París. No tenim constància d'on va anar a parar la col·lecció d'instrumentes musicals, però sembla que Orsina Baget no va arribar a retirar-la. El 1947 la Junta de Museus de l'Administració municipal franquista va adquirir formalment la Col·lecció d'Orsina Baget i Joaquim Folch, que de tota manera ja formava part del flamant "Museo de Música" instal·lat a les dependències del Conservatori Municipal de Música, al carrer del Bruc.

Durant els anys previs, Joaquim Folch havia estat jutjat, empresonat i desposseït del seu càrrec de funcionari municipal. La compra de la Col·lecció Baget fou, en certa manera, una compensació (evidentment, dissimulada) per tota la tasca de preservació del patrimoni que havia dut a terme durant els anys trenta.

Conclusió

La contribució de Joaquim Folch i Torres a la construcció de les col·leccions públiques catalanes té un interessant contrapunt en el col·leccionisme privat que la seva esposa i ell van conrear durant molts anys. L'interès de la seva tasca com a col·leccionista *con-sort* rau en la combinació dels seus extensos coneixements artístics amb la voluntat d'explorar una branca poc treballada al nostre país, com eren aleshores els instruments musicals. Orsina Baget va reunir un conjunt de peces molt notable, amb alguns exemplars veritablement extraordinaris, i va dur a terme un treball de classificació i estudi que no era gens habitual i que entroncava directament amb les tradicions d'estudi organològic europeu, que tots dos coneixien amb profunditat.

La rellevància que tenen les peces a l'actual Museu de la Música, amb algunes d'elles en ús musical i moltes d'exposades, és el reflex de la qualitat i importància d'aquesta col·lecció dins del conjunt del museu. Per això la reivindiquem com la nostra «col·lecció fundacional»: hi va haver donacions anteriors, amb instruments de molta qualitat i representativitat, però aquesta fou el tret de sortida del projecte de museu d'instruments, de la qual ara podem gaudir com a Museu de la Música.

Per acabar, una cita de Folch i Torres mateix, escrita el 1933 per al catàleg de l'exposició de la col·lecció d'indumentària cedida per Manuel Rocamora al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes:

A allò que el col·leccionisme pogués tenir, en aparença, als ulls del poble, de mania elegant, d'inútil esnobisme, de luxe ofensiu, contrastant amb les necessitats materials de l'hora trista que ara passa el món, cal oposar-hi les realitats ineludibles que ve a servir i això no pas amb un to escarrasament justificatiu, sinó amb la veu alta amb què cal defensar, en mig dels alts i baixos de la vida material movedissa, els interessos eterns de la cultura i de l'esperit. Perquè la vida camina i, en caminar, crea "el passat", cal que hi hagi qui curi de recollir aquesta creació magnífica de la humanitat, que és la seva pròpia història. Desinteressar-se'n seria renunciar a la cultura que té, com tota cosa que creix i es desenvolupa en el temps, una necessitat ineludible del passat.⁶

6. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum III, núm. 27, agost de 1933, p. 225-226.

Referències

La Vanguardia, 5 de setembre de 1935, pàg. 10.

Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, volum I, núm. 2, juliol 1931.

—, volum I, núm. 5, octubre 1931.

—, volum III, núm. 20, gener 1933.

—, volum III, núm. 27, agost 1933.

—, volum IV, núm. 32, gener 1934.

—, volum IV, núm. 34, març 1934.

—, volum IV, núm. 38, juliol 1934.

—, volum V, núm. 53, octubre 1935.

—, volum VII, núm. 72, maig 1937.

Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Junta de Museus:

T743 - Acta de la sessió del 5 d'abril de 1932.

T750 - Acta de la sessió del 18 d'octubre de 1932.

T776 - Acta de la sessió del 13 de març de 1936.

T779 - Acta de constitució del Patronat de Museus del 23 de març de 1938.

T787 - Acta de la sessió de la Junta de Museus del 29 de març de 1939.

T788 - Acta de la sessió de la Junta de Museus del 14 de juny de 1939.

T801 - Acta de la sessió de la Junta de Museus del 6 de novembre de 1947.

T2539 - Oferiment de dipòsit per part d'Orsina Baget a la Junta de Museus.

T2706 - Projecte de creació del Museu d'Instruments de Música.

T2722 - Cancel·lació del dipòsit de la Col·lecció Folch-Baget.

Col·leccions en línia del Museu de la Música:

<http://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/colleccions>

