

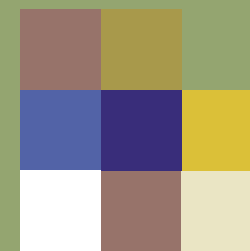


Vidiella Puchades Amatller Matas Sabartés Trave Bosch

MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Amb la col·laboració de

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



Col·leccionistes
que han fet
museus **2023**



Col·leccionistes que han fet museus 2023

Edició

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Coordinació científica

Bonaventura Bassegoda

Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Quílez

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Correcció

Susanna Méndez

Laura Parellada

Disseny i maquetació

Carlos Ortega

© d'aquesta edició:

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Parc de Montjuïc 08030 Barcelona

www.museunacional.cat

© dels textos, els seus autors

© de les fotografies, els seus autors

Edició: abril 2024

ISBN: 978-84-8043-098-2

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2024, p. 80, 83, 85

© Joan Ponç, VEGAP, Barcelona, 2024, p. 143

Col·leccionistes
que han fet **museus**
2023

Vidiella
Puchades
Amatller
Matas
Sabartés
Trave
Bosch

Índex

8 **1** Carles G. Vidiella, músic i col·leccionista d'art
Sebastià Sánchez Sauleda

26 **2** Josep Maria Puchades i Benito (1913-1982): cartògraf,
editor i col·leccionista
Carme Montaner
Noelia Ramos

42 **3** Antoni Amatller, col·leccionista
Santiago Alcolea Blanch

64 **4** La col·lecció de targetes postals d'Enric Matas Ramis
a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres
Yolanda Ruiz Ruiz

76 **5** Amic i cèrber de Picasso: Jaume/*Jacobus* Sabartés,
col·leccionista d'un únic artista
Eduard Vallès

88 **6** Frederic Travé i Alfonso, un col·leccionista divers:
de l'ornitologia i la botànica a la literatura artística
dins la seva Biblioteca de Mitologia Clàssica
Xavier Soler Àvila
Roser Insenser Brufau

126 **7** El col·leccionisme emocional de Manuel Maria Bosch i Puig.
Apunts per a una trajectòria
Silvia Tena

Carles G. Vidiella, músic i col·leccionista d'art

Sebastià Sánchez Sauleda

Historiador de l'art

Figura 1. Simó Gómez. *Retrat del pianista Carles Gumersind Vidiella*, 1872-1873. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 026754 D



La figura de Carles G. Vidiella, un dels compositors i pianistes més importants que ha donat Catalunya al món, ha estat estudiada per Matsumi Fukushima i Joan Miquel Hernández Sagrera en tot allò relatiu al món musical.¹ Ambdues aportacions, juntament amb d'altres treballs,

han permès descobrir les nombroses facetes del personatge bo i aportant valuoses informacions sobre la seva vida, formació (personal i musical), carrera professional, així com l'important mestratge que exercí damunt les generacions que el seguien.

Aquest important personatge que transità pels anys finals del segle XIX i els primers del segle XX, no només es va circumscriure a la seva professió, sinó que també va mantenir durant tota la vida una estreta relació amb el món de la cultura, la literatura i l'art que acabà desembocant en la conformació d'una petita però selecta col·lecció. Les obres que atresorà, actualment repartides entre els fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu de la Música de Barcelona, l'Orfeó Català (Palau de la Música) i diverses col·leccions particulars, les conservà sempre amb gran gelosia a casa seva i actualment s'erigeixen en el vehicle necessari per poder presentar una faceta encara força desconeguda d'ell.

1. FUKUSHIMA, M., «En el centenari del debut al palau de Carles G. Vidiella», *Catalunya música: revista musical catalana*, 2008, 283, p. 6-7. FUKUSHIMA, M., «La labor concertística de Carlos Gumersindo Vidiella», *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 2009, 6-7, p. 285-306. HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «Els concerts històrics de Carles G. Vidiella», *Recerca musicològica*, 2004-2005, 14-15, p. 223-234.

HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «L'escola pianística de Carles G. Vidiella», Barcelona, 2010 (tesi doctoral, Universitat de Barcelona). HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., *Intèrprets Catalans històrics. Carles G. Vidiella*, 11/07/2023, <https://www.interpretscatalanshistorics.com/cat/ver-Carles-G-Vidiella-15>.

Breu semblança biogràfica

Carles Gumersind Vidiella Esteba va néixer a Arenys de Mar el 12 de maig de 1856, fruit del matrimoni conformat per Francisco Vidiella, originari de Tortosa, i de Maria Esteba, nascuda a la localitat de Beceite (Terol).² La família va residir a la vila del Maresme fins l'any 1860, data en la qual el seu pare, mestre d'escola de professió, va rebre una oferta de dirigir un centre educatiu a Barcelona, llavors decidiren instal·lar-se a la capital catalana amb el pensament que allí podrien proporcionar-li una millor educació al seu primogènit.

Assentat a Barcelona, ràpidament s'interessà per la música i començà a estudiar piano a les ordres d'un professor del qual no es conserven gaire notícies.³ Posteriorment, va rebre classes de Joan Baptista Pujol Riu (1835-1898), pianista i pedagog format al conservatori de París, que un cop retornà a la Ciutat Comtal es dedicà a l'ensenyament.⁴ Es creu que la coneixença entre ells dos s'hauria originat durant una de les audicions públiques amateurs celebrades al passatge del Rellotge, en les quals Vidiella acostumava a participar per donar-se a conèixer.⁵

La vocació musical, combinada amb les necessitats econòmiques de la família, el portaren a treballar com a pianista, primer al cafè Suís i després al cafè de Las Delicias. Aquest segon establiment, situat a la rambla dels Caputxins de Barcelona, va ser inaugurat cap a 1825 i ràpidament es convertí en un dels locals més concorreguts de la ciutat fins que tancà les portes a finals de 1890.⁶ La feina, una de les més cobejades a l'època i que també exerciren noms com Isaac Albéniz (1860-1909) o Enric Granados (1867-1916), li va donar l'oportunitat de presentar les seves credencials davant el públic de Barcelona que llavors no gaudia d'un circuit estable i consolidat de concerts i audicions on poder escoltar música en directe.

El pas pel cafè de Las Delicias, no només li va permetre ajudar econòmicament a casa, sinó que el posà en contacte amb nombrosos escriptors i intel·lectuals del moment. Entre ells figuraven els membres fundadors de la Societat Jove Catalunya, entitat creada l'any 1869 i que s'erigí en el primer grup netament catalanista. Inicialment, tenia un caràcter exclusivament literari però progressivament, obligats per les circumstàncies i les tensions socials existents a Catalunya i Espanya, es van veure abocats al debat polític la qual cosa provocà que finalment s'acabessin dissolent l'any 1875. Entre els

2. Va ser batejat el dia després del seu naixement amb els noms de Gumersindo Carlos José. Per tant, la documentació ens permet saber que en realitat Gumersind era el seu primer nom i que va ser el propi Vidiella qui va decidir alternar-ne l'ordre per presentar-se en públic, ja que no es sentia còmode amb l'original.

3. Sabem que de cognom es deia Sevilla, però es desconeix el nom i on tenia radicat l'estudi i el domicili particular. HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «L'escola pianística de...», *cit. supra*, n. 1, p. 31.

4. Joan Baptista Pujol Riu va mantenir un estret contacte amb el món de l'art. L'any 1866, Marià Fortuny (1838-1874) el retratà al quadre *Fantasia sobre Faust*, 1866. Museo del Prado, núm. inv. P002605, llenç basat en motius de l'òpera *Faust* composta per Charles Gounod (1818-1893),

on plasma la interpretació que el músic català va fer al taller de Francesc Sans Cabot (1828-1881). La vetllada es produí entre el 20 de juny de 1866, data de l'arribada de Fortuny a Madrid, i el 25 de juliol de 1866, moment en què Sans Cabot abandonà la ciutat per dirigir-se a Barcelona. *Fortuny 1838-1874*, Barcelona, 1989, p. 196.

5. El passatge del Rellotge, un carrer en forma de T, es troba situat entre els carrers Escudellers i Còdols de Barcelona. Va ser construït entre un edifici d'Elies Rogent (1821-1897), bastit en uns terrenys propietat del banquer Evarist Arnús (1820-1890).

6. El cafè de Las Delicias va deixar pas al Lyon d'Or, que va obrir les portes a partir del 31 de març de 1891. VILLAR, P., *La ciutat dels cafès. Barcelona 1750-1880*, Barcelona, 2008, p. 316 i 369-371.

seus membres destacaven Antoni Aulèstia i Pijoan (1848-1908), Pere Aldavert (1850-1932), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Àngel Guimerà (1845-1924) i Francesc Matheu (1851-1938), els dos últims habituals del local i amb els quals Carles G. Vidiella mantenia un tracte constant, tot convertint-se en els culpables que el jove músic generés una gran passió per la literatura.⁷

La bona acollida dels concerts l'impulsà a progressar en la seva carrera, motiu pel qual decidí ampliar la formació estudiant composició amb Anselm Barbra (1848-1883). El nou professor, format a l'escolania de Montserrat, era Mestre de Capella a més d'organista de la catedral de Barcelona i un dels principals difusors de la figura i l'obra de Richard Wagner (1813-1883) a Catalunya. Gràcies al mestratge rebut, que li serví per ampliar mires i descobrir què estava succeint a l'estranger, començà a plantejar la possibilitat de marxar a París per progressar professionalment.

Sense diners per materialitzar el seu somni, es va veure obligat a posposar l'aventura fins que, gràcies a una beca reunida pels amics a instàncies del gravador Enric Gómez Polo (1841-1911), va poder viatjar a la capital francesa durant la segona quinzena del mes de gener de 1878. Abans de marxar, va contraure matrimoni amb Carolina Ponsà, jove originària de Barcelona, en una cerimònia secreta a la qual només assistiren les persones més properes a la parella.⁸

Conscient del deute contret amb el seu cercle més íntim, un cop establert a París s'obligà a aprofitar l'oportunitat brindada i continuà formant-se al conservatori sota el mestratge d'Antoine François Marmontel (1816-1898). El nou professor, un dels grans noms de la pedagogia musical gràcies a les nombroses composicions didàctiques que creà, organitzava sessions setmanals a les quals acudien tots els alumnes, entre ells figurava un Carles G. Vidiella que tingué l'oportunitat de relacionar-se amb joves músics d'arreu del món.

El temps a París, on estudià a fons l'obra de Frédéric Chopin (1810-1849) i Franz Liszt (1811-1886), no va ser tot l'extens que hauria desitjat. Mentre residia a la capital francesa va caure malalt per culpa d'unes febres tifoides que el conduïren a les portes de la mort, malaltia que l'obligà a tornar ràpidament a Barcelona. Aquest greu contratemps, que el marcà per tota la vida, seria un dels motius que acabarien explicant perquè un cop recuperat decidí establir-se de manera permanent a la ciutat de Barcelona d'on mai es tornaria a moure.

El record del passat, i les nul·les ganes de viatjar a l'estranger que sempre manifestà, anaren en paral·lel a l'inici d'una carrera professional repleta d'èxits. Com a pianista començà a forjar el seu triomf l'any 1879, data en què celebrà un concert al local de l'Ateneu Lliure de Barcelona. L'entitat, fundada el 1878, era sufragada per Valentí Almirall (1841-1904) i apostava per un progressisme intel·lectual amb el qual cercava desmarcar-se del conservadorisme de l'Ateneu Barcelonès. El reconeixement públic de

7. Aquesta passió juvenil pel món de la literatura, en la qual també exerciren influència de manera directa els contactes amb Jacint Verdaguer (1845-1902), Narcís Oller (1846-1930), Josep Yxart (1852-1895) i Apel·les Mestres (1854-1936), es plasmà en la gran biblioteca que Vidiella reuní al llarg de la seva vida. HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «L'escola pianística de...», *cit. supra*, n. 1, p. 33-34.

8. Carolina Ponsà tenia 22 anys d'edat quan va contraure matrimoni amb Carles G. Vidiella, unió que es va ratificar en una cerimònia celebrada el 14 de gener de 1878 a la parròquia de Sant Pau de Barcelona. Actuaren com a testimonis el metge Perico Santaló i el gravador Enric Gómez Polo, aquest darrer un dels personatges més propers al jove músic català.

les seves habilitats, que obtingué amb aquesta intervenció, li obrí les portes celebrar recitals durant l'Exposició Universal de 1888 i a convertir-se, a partir de 1891, en un personatge molt popular ja que esdevingué un pioner en la música catalana tot introduint el repertori històric en els seus concerts.⁹

Aquesta rellevància com a concertista anà acompanyada de la consolidació com a docent, ja que la popularitat de què gaudia li reportà un gran nombre d'alumnes que viatjaven d'arreu per rebre les seves lliçons. Fruit de la tasca duta a terme sorgiren una gran quantitat de deixebles de Vidiella que es repartiren per tot Catalunya, part del continent europeu i nombroses zones de sud-amèrica, bo i convertint-lo en un dels noms més coneguts i reconeguts dintre l'escena musical mundial. La fama atresorada es va mantenir inalterable al llarg de la vida, fins que el 4 d'octubre de 1915 morí a la casa en què vivia, situada al número 1 del passatge Permanyer de Barcelona.

La col·lecció d'art

La col·lecció d'art que Carles G. Vidiella va reunir al llarg de la vida s'articulà al voltant de dos fils conductors: les amistats i el món de la música. Les obres, avui dispersades per diverses entitats del país, sempre li van fer companyia durant els vint-i-sis anys que residí amb la seva dona al domicili del passatge Permanyer de Barcelona. Aquest habitatge, on també impartia classe i rebia nombroses visites, no només esdevingué un receptacle per tot allò que atresorà sinó que es transformà, volgutament, en un refugi que li permetia defugir la vida social i l'assistència als actes públics.

Si ens concentrem a cercar els orígens de la col·lecció, cal situar-nos en els anys de joventut quan Vidiella vivia en una habitació llogada al barri barceloní del Poble Sec i treballava de pianista al cafè Suís i al cafè de Las Delicias.¹⁰ L'accés diari a la tertúlia que allí celebrava un nodrit grup de joves artistes, entre els quals figuraven Modest Urgell (1839-1919), Enric Gómez Polo (1841-1911), Josep Masriera (1841-1912), Francesc Masriera (1842-1902), Simó Gómez Polo (1845-1880), Joan Llimona (1860-1926) i Lluís Graner (1863-1929), el va portar a connectar amb importants creadors tot demostrant que malgrat ser músic de formació, sempre va estar interessat en les qüestions artístiques del seu temps.¹¹

Dins d'aquest grup amb el qual coincidia regularment a les tertúlies, i que acabaria conformant el nucli principal de la col·lecció, possiblement els noms més rellevants, tant per a la seva vida personal com professional, foren els germans Gómez Polo i, molt especialment, la figura d'Enric. Dedicat a la pràctica del gravat,

9. L'aposta per incloure el repertori clàssic en els seus concerts denotava una forta voluntat pedagògica, ja que considerava que amb la seva presència podia educar la població.

10. F. A., «Música. Concert Vidiella», *El Poble Català*, 1905, 10, p. 3-4.

11. La voluntat de conèixer i relacionar-se amb el món de l'art va ser una constant al llarg de la seva vida. Així ho testimonien els vincles amb Ramon Casas (1866-1932), que l'acabaria retratant mentre tocava el piano, o Rafael Benet (1889-1979), a qui tenia en gran estima des que el pintor, crític d'art i historiador de l'art freqüentava l'Acadèmia Galí de Barcelona. BENET, R., «El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934, IV, 38, p. 217.

fruit del tracte directe al cafè de Las Delicias, acabà fent bona amistat amb el jove músic català.¹² A través d'ell Vidiella tingué accés no només als seus companys de generació, sinó també a Simó Gómez, home de tracte complicat ja que estava entregat en cos i ànima a la bohèmia i només vivia pel seu art sense voler saber gaire res de ningú.

Amb el pas del temps l'amistat amb Enric Gómez esdevingué més intensa. El gravador, des dels inicis interessat per la carrera com a pianista de Vidiella, sempre es va preocupar sobre manera perquè assolís un rotund triomf professional i personal. Tal com explica Rafael Benet en un article aparegut l'any 1934 al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, aquesta tutela podia arribar a l'extrem d'obligar-lo a practicar amb el piano diàriament, fins i tot quan no volia fer-ho, a més de vetllar pel seu benestar quan marxà pensionat a París, on li recordava constantment que havia d'escriure a la família quan feia molt de temps que no ho feia.¹³ Per tant, la proximitat amb Enric Gómez Polo, no només va ser clau per viatjar a la capital francesa i gaudir d'una formació sòlida, sinó que també va acabar sent fonamental per a la conformació de la col·lecció d'art. Possiblement per aquest motiu, el nom més ben representat en ella era el de Simó Gómez Polo. Format en l'art de la litografia amb Eusebi Planas (1833-1897) i posteriorment amb el pintor Josep Serra i Porson (1828-1910) a l'Escola de Belles Arts de Llotja, completà el seu aprenentatge al taller de Thomas Couture (1815-1879) a París. Temps després realitzà una breu estada a Madrid, on aprofità per visitar i estudiar els grans noms presents al Museo del Prado, i quan tornà a Barcelona es convertí en professor de Llotja, esdevenint així un dels màxims representants del realisme català.¹⁴

L'amistat existent entre ells, gràcies a la mediació imprescindible d'Enric Gómez, quedà acreditada l'any 1880 quan Vidiella interpretà a l'Ateneu Barcelonès una composició de Melcior Rodríguez Alcántara (1855-1919) en honor al pintor recentment desaparegut. L'estima i el respecte que es tenien explica el motiu pel qual el músic va reunir a casa seva un nodrit conjunt de teles i dibuixos que permeten copsar a la perfecció l'evolució estilística del pintor. Aquestes obres, encara avui dia, no sabem si les va comprar, les hi regalà el propi creador o li arribaren per via d'Enric qui, un cop mort el seu germà, es va dedicar a donar-ne algunes a aquelles persones més

12. Segons explica Feliu Elias a la biografia dedicada a Simó Gómez Polo, inicialment aquesta tertúlia es duia a terme en el cafè Suís, però quan Vidiella va entrar a treballar al cafè de Las Delicias, l'amistat que els artistes tenien amb ell els va portar a canviar la reunió de local. ELIAS, F., *Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*, Barcelona, 1913, p. 47.

13. Benet explica en el seu text que aquesta tutela l'havia portat a organitzar-li alguns concerts a Barcelona perquè es donés a conèixer al gran públic, però també, en certes ocasions, a mantenir una actitud de despota vers Vidiella. Durant els anys de formació, per tal que no es desviés del camí cap a l'èxit, l'havia arribat a tancar a la casa on vivia al carrer Tapióles quan s'adonava que el músic volia fer el drogo o sortir de casa enllloc de practicar amb l'instrument. BENET, R., *cit. supra*, n. 11, p. 219.

14. Sobre la figura de Simó Gómez Polo, vegeu: SERRA PAUSAS, J., «En Simó Gómez», *La Renaixensa*, 1880, 3, p. 116-126. BRULL, J., «Simó Gómez», *Joventut. Suplement Artístic*, 1901, 89, p. 1-8. ELIAS, F., *Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*, Barcelona, 1913. CANNIVELL, E., «L'artista barceloní, en Simón Gómez Polo», *Vell i Nou*, 1918, 66, p. 163-178. RODRÍGUEZ CODOLÀ, M., «Simón Gómez», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea de Barcelona*, 1918-1919, 6, 10, p. 343-354. «Simó Gómez: 1845-1880», *Foment de les Arts Decoratives*, 1923, 5, p. 93-102. ESCALA, G., «Simó Gómez», *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*, Barcelona, 2004, p. 14. SOLER ÀVILA, X., «La figura realista i la figura elegant (A. Caba, S. Gómez, F. Masriera, E. Torrents d'Amat», *Artistes Catalans. Pintura, Barcelona*, 2004, p. 304-341. SOLER ÀVILA, X., «The painter Simó Gómez Polo (Barcelona, 1845-1880). Catalan artists of the xixth and xxth centuries», *Observador de les arts*, 2018, 2, p. 1-6.

properes a l'artista desaparegut per tal de testimoniar els vincles existents.¹⁵ Així doncs, segons quantifica Rafael Benet,¹⁶ Vidiella va arribar a posseir fins a set obres del seu amic, una xifra que convé elevar en un exemplar més, gràcies a les informacions aportades per Feliu Elias l'any 1913.

Si iniciem el recorregut cronològicament, el primer títol que cal esmentar és *Violoncel·lista*.¹⁷ Realitzada l'any 1860, a les beceroles de la seva carrera artística quan estava aprenent els rudiments de l'ofici al taller d'Eusebi Planas, hi veiem un músic retratat d'esquena sostenint un violoncel mentre l'està tocant. El dibuix, de petites dimensions, no només demostra la voluntat del seu creador per captar amb gran realisme tot allò que l'envoltava, sinó també el doble interès de Vidiella per atresorar obres dels amics i peces que fessin referència al món musical.

La seqüència cronològica ens condueix a *Cap de nen napolità*, dibuix datat als voltants de 1863, moment en què l'artista s'havia desplaçat a París en companyia del seu germà per continuar formant-se.¹⁸ La visita a la capital francesa, clau per l'esdevenir de la seva carrera, el portà a abandonar la vocació inicial per la litografia i a concentrar tots els esforços en la pintura. La peça, el retrat d'un jove lluint un barret d'ala ampla i amb el rostre inclinat a un cantó, esdevé el record d'un moment clau dintre de la biografia artística de Simó Gómez i explica com a través del seu pas per l'École des Beaux-Arts i el contacte amb personalitats com Alexander Cabanel (1823-1889), Robert Fleury (1837-1911) i els grans noms conservats al Musée du Louvre, va poder superar l'academicisme que practicava durant els primers temps a Barcelona.

Una altra obra vinculada als inicis del pintor català és *Una escena del Paradís al Teatro Real*.¹⁹ Aquest petit dibuix, que amb gran realisme mostra el galliner del teatre madrileny, està signat amb el monograma que Gómez Polo emprà durant bona part de la seva carrera. La creació hauria estat inspirada per les vivències tingudes durant la segona estada a la capital espanyola on, entre l'estiu de 1869 i el mes de desembre de 1870, consolidà el seu estil gràcies a l'observació i l'estudi de grans noms presents al Museo del Prado, com ara Velázquez, Zurbarán, Ribera o Goya.²⁰

Molt més personal, i possiblement una de les grans mostres de l'estima existent entre ells, és el *Retrat del pianista Carles Gumersind Vidiella*.²¹ El dibuix, fet amb llapis conté sobre cartolina, data d'entre 1872 i 1873; realitzat quan Vidiella tenia només vint-i-sis anys i estava completant la seva formació. La peça sempre va ser molt estimada pel

15. Un exemple d'aquesta pràctica la trobem en un dibuix, actualment conservat en col·lecció particular, en el qual s'inclou una inscripció a la part posterior que explica perquè Enric Gómez Polo li va regalar la peça a Leonci Serra i Gibert (1839-1898): «Estimat recort d'en Simon Gómez / regalat per son germà n'Enric a Leonci Serra / com a prova de la antiga amistat que'ls unia. Dia 2 de mars de 1880 / Simon Gómez Polo morí en la matinada del dia 5 de Febrer de 1880.»

16. Cit. *supra*, n. 11, p. 212-214.

17. Simó Gómez. *Violoncel·lista*, 1860. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 026756 D. El dibuix mesura 22,2 × 17 cm.

18. Simó Gómez. *Cap de nen napolità*, 1863. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 026753 D.

19. Simó Gómez. *Una escena del Paradís al Teatro Real*, 1869-1870. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 026755 D. El dibuix mesura 14,5 × 22 cm.

20. El primer viatge de Simó Gómez a Madrid el va realitzar l'any 1865 i va ser molt breu. En companyia del seu germà Enric, només va tenir temps de descobrir alguns espais de la ciutat, a la qual tornà temps després per assentar els fonaments de la seva pintura. Pel que fa a la datació de l'obra, Rafael Benet proposa que no va ser realitzada *in situ* al Teatro Real, ni tampoc durant el temps que va viure a Madrid, sinó que l'hauria fet després tot evocant un moment clau de la seva biografia artística. Cit. *supra*, n. 11, p. 213.

21. Simó Gómez. *Retrat del pianista Carles Gumersind Vidiella*, 1872-1873. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 026754 D.



Figura 2. Simó Gómez. *El guitarrista*, 1877. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011390

músic, motiu pel qual va romandre penjada damunt del piano on acostumava a impartir les classes als alumnes que es desplaçaven regularment al domicili del passatge Permanyer.

Una peça de la qual desconexim la localització actual, ja que no va ser donada als Museus de Barcelona l'any 1933 per la vídua del músic, és l'*Estudi per a l'orla al·legòrica de les cançons d'en Clavé*.²² Realitzada l'any 1874, tenim constància que va ser propietat de Vidiella gràcies a la biografia de Simó Gómez escrita per Feliu Elias.²³ Al llibre, a més d'incloure'n una reproducció, s'explica que era un esbós previ per a una composició en honor a Josep Anselm Clavé (1824-1874) on apareixen representats uns tipus populars. El dibuix, poc conegut avui dia, testimonia novament la doble vessant conceptual que trobem present en la col·lecció: per una banda, atresorar obres d'amics i, per l'altra, que fessin referència al món de la música.

Possiblement entre les realitzacions més importants de Simó Gómez que Vidiella arribà a reunir, cal assenyalar dues pintures a l'oli: *El guitarrista* (fig. 2) i *El comte Arnau*. El primer, un llenç de 1877, sempre s'ha llegit com un homenatge a la figura dels guitarristes però, tal com apunta Feliu Elias, en realitat ens trobem davant un retrat que amaga els trets del propi Vidiella amb barba i faccions marcades.²⁴ Per tant, es tractaria d'una mostra que plasmava la maduresa del músic i col·leccionista, a més de certificar com l'amistat entre ells es va mantenir inalterable malgrat el pas del temps.²⁵

22. Simó Gómez. *Estudi per a l'orla al·legòrica de les cançons d'en Clavé*, 1874. Localització desconeguda.

23. Cit. *supra*, n. 12, làmina entre p. 64-65.

24. Cit. *supra*, n. 12, p. 182.

25. Simó Gómez. *El guitarrista*, 1877. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011390.



Figura 3. Simó Gómez. *El comte Arnau* (esbós per a una composició), 1878
Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011392

Pel que fa a la segona, *El comte Arnau* (fig. 3), es tracta d'una de les últimes composicions que va pintar l'artista.²⁶ Sembla que estava previst que formés part d'un conjunt de sis peces dedicades a aquesta figura literària, destinades a decorar tot un saló d'una casa benestant. El projecte malauradament no es va acabar materialitzant, potser pel desinterès dels clients o bé per la mort del pintor, fet que va provocar que només dugués a terme els esbossos. De ben segur Vidiella tenia notícia de la seva existència i no dubtà ni un instant a incorporar-lo a la seva col·lecció quan li va ser possible.

Per cloure aquest recorregut per les obres de Simó Gómez, cal esmentar *El noi de la trompa*.²⁷ El llenç, actualment en col·lecció particular, és un estudi previ pintat cap a 1879 per al quadre *¡Viva la Pepa!* (1879).²⁸ En ella, on novament es barreja l'amistat i la música, apareix un jove en primer pla sostenint l'instrument musical referit al títol, però en realitat amaga molt més. Sota els trets del retratat podem trobar el rostre del també pintor Francesc Gómez Soler (c. 1860-1899), al qual Gómez Polo hauria demanat que fes de model juntament amb d'altres deixebles seus, com ara Cristòfor Alandi (1856-1896), Josep de Passos (1862-1928) o Joan Brull (1863-1912) per tal de poder completar el quadre.²⁹

26. Simó Gómez. *El comte Arnau* (esbós per a una composició), 1878. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011392.

27. Simó Gómez. *El noi de la trompa*, 1879. Col·lecció particular.

28. Simó Gómez. *¡Viva la Pepa!*, 1879. Museu de Montserrat, donació en memòria de Jaume Domènech Trinchat.

29. Cit. *supra*, n. 12, p. 186.

Un altre dels noms importants al qual ens hem de referir, és el d'Enric Gómez Polo. Germà de Simó i gravador de professió, encara ara és un artista força desconegut dins la història de l'art català, però va ser el personatge que vetllà i apadrinà la carrera de Vidiella des dels inicis. Aquesta proximitat, també es va reflectir en la col·lecció, ja que el músic va ser propietari de com a mínim una prova d'artista titulada *Paseo, Talavera*.³⁰ El gravat, sense data coneguda de realització, ens presenta una vista de la localitat castellana on podem veure el pont romà i el passeig que transita al costat del riu Tajo. Es tracta d'una peça propietat de Vidiella, tal com testimonia la dedicatòria que s'hi pot llegir a la part inferior, on diu «A C. G. Vidiella». Segurament, li va ser regalada per l'amistat existent amb el seu creador, motiu pel qual la vídua del compositor la va reservar per a ella i no la cedí als Museus de Barcelona l'any 1933. A la seva mort, tal com sembla que succeí amb altres peces menors, segurament s'acabaren repartint entre familiars i hereus del músic fins que acabà entrant al mercat de l'art a través d'una subhasta celebrada a Barcelona l'any 2015.³¹

També va formar part de la col·lecció el *Retrat del pianista Carles G. Vidiella* de Francesc Miralles i Galaup (1848-1901) (fig. 4).³² L'artista, format al costat de Ramon Martí Alsina (1826-1894), per consell del mestre s'instal·là a París on perseverà en l'acostament al realisme. Posteriorment evolucionà cap a la captació de l'elegància femenina, influenciat per la tècnica de Marià Fortuny (1838-1874) i la moda del *tableautin* imposada pel marxant Adolphe Goupil (1806-1893), que amb el temps acabà provocant un estancament en la seva producció que, poc a poc, anà caient en l'oblit.³³ La presència en la col·lecció quedava justificada per l'estreta amistat que mantenia amb Vidiella, una relació que testimonia el retrat que ens ocupa, ja que va ser pintat a París l'any 1878, quan tots dos coincidiren a la capital francesa. L'obra, per tant, no només esdevé una prova de la seva coneixença sinó que s'erigí en un record viu de l'energia que tenia llavors el pianista, ja que va ser concebuda poc després del seu debut internacional en un concert organitzat en coincidència amb la celebració de l'Exposició Universal de 1878.

Dins de la col·lecció, també hi era present la figura de Pau Audouard i Deglaire (1856-1918).³⁴ El fotògraf, un dels retratistes catalans més importants del tombant de segle, es va formar com a pintor amb Francesc Torrecassana (1845-1918). Aquesta vocació inicial va quedar arraconada a la mort del seu pare l'any 1878, data en la qual es va fer càrrec del negoci familiar. En la nova professió excel·lí tot arribant a convertir-se en el fotògraf oficial de l'Exposició Universal de 1888 i també deixà mostres de la seva qualitat plasmant diversos indrets de la ciutat, fins esdevenir testimoni de les transformacions que Barcelona experimentava llavors.

30. Enric Gómez Polo. *Paseo, Talavera*, s.d. Col·lecció particular.

31. El gravat va ser substatat i venut per Balclis el 17 de juny de 2015.

32. Francesc Miralles Galaup. *Retrat del pianista Carles Gomersind Vidiella*, 1878. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011393.

33. Sobre la figura de Francesc Miralles i Galaup, vegeu: CORTÉS, J., *El pintor Francisco Miralles*, Barcelona, 1947. SANTOS TORROELLA, R., *El pintor Francisco Miralles (1848-*

1901): *con un catálogo analítico*, Barcelona, 1974. SOLER ÀVILA, X., «Francesc Miralles i Galaup. Pintor (València 1848 - Barcelona, 1901)», *Diccionario biográfico español*, Madrid, 2013.

34. Sobre la figura de Pau Audouard, vegeu: FERNÁNDEZ RIUS, N., *Pau Audouard, fotògraf «retratista» de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, Barcelona, 2011 (tesi doctoral, Universitat de Barcelona). FERNÁNDEZ RIUS, N., *Pau Audouard: fotografía en temps de Modernisme*, Bellaterra, 2013.



Figura 4. Francesc Miralles Galaup. *Retrat del pianista Carles Gumersind Vidiella*, 1878
Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011393

La primera obra que tenim constància que va ser propietat del músic és el *Retrat de Carles Gumersind Vidiella*.³⁵ El dibuix, datat de l'any 1900, representa el català assegut al piano esperant a punt de tocar l'instrument, i esdevé una bona mostra de la perícia com artista del fotògraf, ja que aconseguí plasmar amb gran precisió el rostre i les mans de Vidiella. La peça, un record que el col·leccionista va voler conservar tota la vida, en realitat prenia com a model una fotografia realitzada poc abans que iniciés un concert a la Sala Parés l'any 1901.³⁶

L'altra Audouard que estava en possessió seva era una *Orla fotogràfica amb els deixebles del músic durant el curs 1879-1880*.³⁷ La composició, que formava part dels objectes musicals que sempre conservà el compositor, recollia els rostres dels seus alumnes i posava en relleu la gran importància que sempre conferí a la labor de pedagog. Per aquest motiu volia tenir-la a prop i decidí situar-la al costat del piano on donava classes al seu domicili del passatge Permanyer, un espai on passava moltes hores i des d'on podia contemplar-la sempre que volgués.

Bon amic, i també ben representat entre les obres que atresorà, era Joan Llimona i Bruguera (1860-1926).³⁸ Malgrat haver començat els estudis d'enginyer i després els d'arquitecte, abandonà aquest camí per dedicar-se a la pintura. La passió per l'art el portà a formar-se a l'Escola de Llotja i posteriorment a Roma, on residí una temporada acompanyant el seu germà Josep. Novament a Barcelona col·laborà a la revista *L'Avenç* i contribuï de manera decisiva a la creació del Cercle Artístic de Sant Lluç, entitat nascuda l'any 1893, on plasmà el credo catòlic que defensà des de la seva conversió i que el portà a participar en la decoració del cambril de la Mare de Déu del monestir de Montserrat (1896-1898). Els vincles de Llimona amb Vidiella es remunten a les tertúlies, primer al cafè Suís i després al cafè Las Delicias, on es cimentà una amistat que duraria molts anys. Aquest acostament, com apunta Rafael Benet, no només va estar motivat per l'afinitat personal i estètica que tenien, sinó que també va estar marcat per la passió que el pare del pintor —Josep Llimona Bonafont— insuflà als seus dos fills vers el món de la música i dels seus intèrprets.³⁹ Per tant no ens ha d'estranyar que en la col·lecció figuressin dues peces d'un personatge tant proper, uns olis que plasmen els passos del pintor dins del món de l'art.

Així doncs, Vidiella va ser propietari de *Cap de vell* (fig. 5), llenç iniciat poc abans del retorn del pintor a Barcelona l'any 1885, motiu pel qual conserva un fort regust italià malgrat haver estat acabat a la capital catalana.⁴⁰ El realisme, un tret present en la majoria de quadres i dibuixos de la col·lecció, es deixa sentir en una composició que no té res a veure amb el camí que posteriorment emprendria Llimona. L'altre quadre que va

35. Pau Audouard. *Retrat de Carles Gumersind Vidiella*, 1900. Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

36. Sobre aquest concert, vegeu la crònica «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 1901, 142, p. 6408.

37. Pau Audouard. *Orla fotogràfica amb els deixebles de Carles Gumersind Vidiella durant el curs 1879-1880*, 1880. Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

38. Sobre la figura de Joan Llimona i Bruguera, vegeu: FOLCH I TORRES, J., «Joan Llimona», *Gaseta de les Arts*, 1924, 3, 45, p. 1-4. ESCALAS LLIMONA, M., *Josep Llimona y Joan Llimona: vida y obra*, Barcelona, 1977. JARDÍ, E., «Revisió de Joan Llimona», *Serra d'Or*, 1996, 436, p. 53-54.

Joan Llimona: 1860-1926; Josep Llimona: 1864-1932, Barcelona, 2004. LAPLANA, J. DE C., «Les pintures de Joan Llimona a Montserrat», *Serra d'Or*, 2000, 484, p. 57-63.

39. Aquesta passió pel món de la música dels germans Llimona explica perquè Josep, anys després de la mort del pianista, acceptà l'encàrrec d'esculpir el bust de Carles Gumersind Vidiella conservat al Palau de la Música. *Cit. supra*, n. 11, p. 220-221.

40. Josep Llimona. *Cap de vell*, 1885. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011454.



Figura 5. Josep Llimona. *Cap de vell*, 1885. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011454



Figura 6. Josep Llimona. *Noia pescant*, c. 1890. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011434

penjar de les parets de la casa del passatge Permanyer, va ser *Noia pescant* (fig. 6).⁴¹ L'oli, sense data de realització, cal situar-lo cap a 1890 i s'erigeix en una mostra dels vincles del seu creador amb les tendències naturalistes i l'Escola d'Olot, especialment amb la feina d'un Joaquim Vayreda (1843-1894), amb qui Vidiella va mantenir una estreta relació tal com demostren els concerts celebrats a la casa del pintor.

Un altre dels artistes del qual atresorà obra va ser Francisco Gómez Soler (c. 1860-1899). Dibuxant, gravador i pintor, es va formar al taller de Simó Gómez i al costat d'Apel·les Mestres (1854-1936). Començà la seva carrera il·lustrant obres literàries pertanyents a la col·lecció *Arte y Letras*. Durant molt de temps va mantenir un ritme sostingut bo i presentant els seus treballs a l'Exposició de Belles Arts d'Olot (1891), l'Exposició Universal (1888) i les exposicions de belles arts de Barcelona (1894 i 1896), a més de participar en la restauració del foyers del Teatre Eden Concert.⁴² D'ell va conservar un gravat de 1883, en el qual es podia apreciar el rostre de Vidiella envoltat d'una garlanda de flors on podem llegir «Cant d'Amor» i «Melodies Tzigares», mentre que a la part baixa de la composició es desdibuixen unes figures amb instruments musicals en una zona boscosa i també una partitura amb els cognoms escrits de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert i Schuman, entre d'altres.⁴³ La peça, enganxada

⁴¹ Josep Llimona. *Noia pescant*, c. 1890. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011434.

⁴² Sobre la figura de Francesc Gómez Soler, vegeu: ALCOLEA, F., *Francesc Gómez Soler*, 22/08/2023, <http://www1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTO-RES-A/Francisco-Gomez-Soler/>.

⁴³ Francisco Gómez Soler. *Retrat de Carles Gomersind Vidiella*, 1883. Museu de la Música de Barcelona, MDMB 11128.

⁴⁴ Sobre la figura de Joan Brull Vinyoles, vegeu: SACS, J., *Joan Brull*, Barcelona, 1924. *Joan Brull: realitat i somni*, Barcelona, 2009. FABREGAT I MARÍN, I.; FAUS SANTAUELA-RIA, R., *Joan Brull i Vinyoles*, 07/11/2023, <https://joanbrull.com>.



Figura 7. Joan Brull. *Crepuscle*, c. 1895-1911. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011432

damunt d'una cartolina, conserva una inscripció manuscrita on podem llegir una dedicatòria al traductor i escriptor Antoni Maria Fàbregas Rosal (1861-1904). Avui dia es troba localitzada al Museu de la Música de Barcelona, on també es custodia quantiosa documentació del compositor català, que ens permet aproximar-nos en profunditat a la seva vida i obra.

En aquest conjunt també era present la feina duta a terme per Joan Brull (1863-1912). Format a l'Escola de Llotja i al taller de Simó Gómez, inicialment s'interessà pels temes històrics i mitològics, però, poc a poc, es deixà seduir pels postulats del modernisme i el simbolisme que acabaren impregnant la seva obra. Aquesta evolució es percep de manera clara en la producció realitzada a finals del segle XIX, data en què es deixa sentir el sentimentalisme i la melancolia en els seus llenços.⁴⁴

La proximitat amb Simó Gómez, gran amic de Vidiella, i l'assistència a les mateixes tertúlies que el compositor català, expliquen que fos posseïdor de *Crepuscle* (fig. 7).⁴⁵ El quadre, de tendència simbolista i realitzat en data indeterminada, res té a veure amb el mestratge rebut de Gómez Polo i testimonia el camí personal i individual que va prendre el creador. L'obra, una mostra de l'amistat que existia amb el músic, es va veure reforçada per la presència a la col·lecció d'un retrat de Vidiella, obra de Brull.⁴⁶ En aquesta ocasió ens referim a un dibuix a llapis, amb tocs de color, que de ben segur

⁴⁵ Sobre la figura de Joan Brull Vinyoles, vegeu: SACS, J., *Joan Brull*, Barcelona, 1924. *Joan Brull: realitat i somni*, Barcelona, 2009. FABREGAT I MARÍN, I.; FAUS SANTAUELA-RIA, R., *Joan Brull i Vinyoles*, 07/11/2023, <https://joanbrull.com>.

⁴⁶ Joan Brull. *Crepuscle*, c. 1895-1911. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011432.

⁴⁷ Joan Brull. *Retrat de Carles Gomersind Vidiella*, s.d. Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Segurament el retrat, pels trets plasmats en el rostre del pianista català, va ser realitzat durant els anys del tombant de segle.

el pintor va regalar-li ja que, gràcies a la seva qualitat artística, va saber captar a la perfecció el rostre i la mirada incisiva que sempre va demostrar tenir el model.

Una de les peces més interessants que va conservar a casa seva, va ser el *Retrat del pianista Carles G. Vidiella* realitzat per Ramon Casas (1866-1932) (fig. 8).⁴⁷ El gran pintor del modernisme català va presentar el llenç l'any 1892 durant una exposició celebrada a la Sala Parés, amb la qual buscava consolidar-se com a capdavanter de la modernitat, juntament amb Santiago Rusiñol (1861-1931) i Enric Clarasó (1857-1941). El retrat ens presenta un Vidiella madur, quan ja treballava de mestre per a les famílies benestants de la capital catalana, en el moment previ a disposar-se a tocar el piano. La qualitat de Casas, especialment la perícia que tenia per copsar la psicologia dels personatges que immortalitzava, va saber deixar per a la posteritat el gest de nervis i contrarietat que el músic adoptava quan tocava i que impedí que gaudís d'una carrera més extensa i plena d'èxits, ja que no li agradaven les multituds ni els actes públics.⁴⁸ Pel que fa a la justificació de la inclusió del quadre a la col·lecció, més enllà de ser un retrat seu, s'explica perquè, ja de gran, Vidiella va saber congraciar-se i fer bona amistat amb artistes que eren molt més joves que ell. Aquesta passió i amor incondicional per les arts que sempre testimonià, el van portar a investigar les novetats que regularment es presentaven a les galeries barcelonines, especialment la Sala Parés. També expliquen el seu nomenament, l'any 1901, com a vocal primer de la Comissió de Literatura i Belles Arts de la Lliga de Catalunya; el 1907, com a membre del Comitè d'Honor de l'Exposició d'Autoretrats celebrada al Saló de la Reina Regent, i el 1910, a l'*Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos*, uns honors que assumí amb gran respecte i que li causaren àmplia felicitat.

Per cloure el recorregut per la col·lecció, cal esmentar tres obres menors vinculades al món de la música, que aporten informació sobre les relacions professionals del català i donen testimoni de la rellevància que tingué a la Barcelona del tombant de segle. La primera, una caricatura del francès Francis Planté (1839-1934),⁴⁹ músic format al Conservatori de París i que gaudí com Vidiella del mestratge d'Antoine François Marmontel. Evoca els companys amb qui compartí els anhels de triomf durant els anys de joventut. Realitzada cap a 1882 i d'autor desconegut, possiblement li va ser regalada pel propi caricaturitzat durant una gira que el portà per diversos països europeus, entre ells Espanya.

La segona obra és una caricatura del propi Carles G. Vidiella, realitzada per Pere Rettmeyer l'any 1910.⁵⁰ El seu autor, dibuixant i també traductor dedicat al món de les arts escèniques, acostumava a signar els treballs amb les quatre primeres lletres del cognom («Rett»). Una de les seves especialitats era plasmar sobre paper els principals protagonistes del món musical, tal com va fer amb el català, fet que donà com a

47. Ramon Casas. *Retrat del pianista Carles G. Vidiella*, 1892. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011411.

48. Aquesta no seria l'última vegada que Ramon Casas va retratar a Carles G. Vidiella. Al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserva un retrat de cos sencer, que caldria datar entre 1897 i 1899, on deixa constància de la figura del compositor català. Ramon Casas. *Retrat de Carles Gumsind Vidiella*,

1897-1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 027611 D.

49. Autor desconegut. *Caricatura de Francis Planté*, c. 1882. Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

50. Pere Rettmeyer. *Caricatura de Carles Gumsind Vidiella*, 1910. Centre de Documentació de l'Orfeó Català.



Figura 8. Ramon Casas. *Retrat del pianista Carles G. Vidiella*, 1892
Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 011411

resultat una petita composició que guarda una forta relació amb l'obra realitzada per Ramon Casas quasi vint anys abans.

Finalment, tot i no haver figurat a la col·lecció Vidiella, ja que es va crear poc temps després d'haver mort ell, cal consignar en aquest estudi un motllo en guix de la seva mà.⁵¹ La peça, sorgida de l'interès que havien despertat les extremitats del pianista entre crítics i aficionats al món de la música, va satisfer la curiositat de personatges com Josep Maria Pascual que publicà una crònica el 5 d'octubre de 1915 a les pàgines de *La Publicidad* tot interrogant-se sobre aquesta part del cos del músic català: «La mano de Vidiella, como pianista, sólo puede compararse con la de Paganini. Alto, fornido, con gran fuerza física, como el eminente genovés, no tenía rival en los pasajes de fuerza; sólo podía competir con él el agigantado Rubinstein. Un pasaje de octavas en un piano de resistencia, era un huracán que terminaba a veces en un acorde a “plaqué”, cuya prolongada armonía era incomparable, pues Vidiella dominaba como nadie los pedales, así que paradójicamente se diría que “ligaba” las notas, sencillamente porque enlazaba las vibraciones.»⁵²

51. Autor desconegut. *Motllo de la mà dreta de Carles Gumsind Vidiella*, 1915. Museu de la Música de Barcelona, MDMB 11248.

52. PASCUAL, J. M., «Un gran artista catalán. Carlos G. Vidiella», *La Publicidad*, 1915, 13.123, p. 3.

Aquest motllo no va ser entregat per Carolina Ponsà, vídua del compositor, a la Junta de Museus amb la resta de peces que donà l'any 1933. La mà, un record molt íntim i personal del seu difunt marit, va romandre fent-li companyia fins a la seva mort i, posteriorment, va entrar a formar part de les col·leccions públiques catalanes amb destinació al Museu de la Música de Barcelona on actualment es conserva.

Una col·lecció que ha fet museus

La mort de Carles G. Vidiella, ocorreguda el 4 d'octubre de 1915 als 59 anys d'edat, va sorprendre tothom, malgrat que els seus constants problemes de salut feien presagiar un final abrupte des de feia temps. Després del tràgic succés, la premsa, nacional i internacional, es va fer ressò del decés i aprofità l'avinentsa per lloar la figura i l'extensa carrera plena d'èxits del músic.⁵³ Les mostres públiques de condol no es feren esperar i l'enterrament, celebrat al cementiri de Montjuïc l'endemà, congregà nombroses personalitats del món cultural, polític i musical com ara Enric Granados, Enric Morera, Francesc Matheu, Antoni Gaudí, Josep Roca i Roca, Jaume Pahissa, Àngel Guimerà, Apel·les Mestres, Francesc Galofré Oller, Josep Lluís Pellicer o Narcís Oller, que no dubtaren a acomiadar-se d'ell.

L'estima demostrada va quedar latent en la societat catalana i provocà que el món cultural, poc a poc, s'articulés per realitzar l'acte públic de reconeixement que es mereixia. Després de molt esperar, el gran dia arribà el 3 de juliol de 1917, data en què el Palau de la Música Catalana va acollir la celebració d'un homenatge al qual assistí la seva vídua i que s'articulà en dues parts: primer, la col·locació d'un bust de Vidiella esculpit per Josep Llimona a les escales del recinte modernista; segon, un discurs de Lluís Millet (1867-1941) lloant la seva persona, seguit d'un concert en què diversos deixebles interpretaren composicions de Bach, Scarlatti, Beethoven, Liszt o Chopin.⁵⁴ L'empenta generada per l'acte no va tenir la continuïtat desitjada i la reivindicació pública de la seva figura va haver d'esperar uns anys més. No va ser fins l'any 1932 que l'Ajuntament de Barcelona va donar un pas endavant i encarregà una placa d'homenatge a Rafael Solanic (1895-1990), que es va instal·lar al número 114 del carrer Pau Claris —cantonada Passatge Permanyer— on havia viscut Vidiella.⁵⁵ Tot i gaudir del reconeixement que s'oferia al seu difunt marit, la salut de Carolina Ponsà es va començar a ressentir, motiu pel qual decidí endreçar els assumptes personals. Va ser llavors, el 20 de juny de 1933, quan signà els documents per formalitzar —en vida— la donació d'una sèrie d'obres que el seu marit atresorà al llarg dels anys. L'única condició que imposà a la Junta de Museus va ser que les peces romanguessin a casa, fent-li companyia fins a la mort. Va ser així com les institucions públiques catalanes aconseguiren incorporar als seus

fons les obres d'art propietat del músic català, una donació que es va veure ampliada l'any 1935 gràcies a Carles Folch i als nebots del matrimoni Vidiella-Ponsà. Els hereus, per tal de preservar la memòria d'un dels millors músics del tombant de segle català, acordaren cedir la documentació personal on figurava nombrosa correspondència, fotografies personals i de companys de professió, partitures dedicades, així com obres d'art menors (dibuixos i caricatures) cosa que convertí Carles Gumersind Vidiella —i Carolina Ponsà— en un col·leccionista que ha fet museus.

Bibliografia

«Adquisicions, donatius i dipòsits del segon semestre de l'any 1933», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934, IV, 33, p. 62-64.

«Barcelona», *Diario de Barcelona*, 1901, 142, p. 6408.

BENET, R., «El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934, IV, 38, p. 212-221.

«Carles G. Vidiella», *El Diluvio*, 1915, 279, p. 7.

ELIAS, F., *Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*, Barcelona, 1913.

F. A., «Música. Concert Vidiella», *El Poble Català*, 1905, 10, p. 3-4.

FUKUSHIMA, M. «En el centenari del debut al palau de Carles G. Vidiella», *Catalunya música: revista musical catalana*, 2008, 283, p. 6-7.

FUKUSHIMA, M. «La labor concertística de Carlos Gumersindo Vidiella», *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 2009, 6-7, p. 285-306.

HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «Els concerts històrics de Carles G. Vidiella», *Recerca musicològica*, 2004-2005, 14-15, p. 223-234.

HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., «L'escola pianística de Carles G. Vidiella», Barcelona, 2010 (tesis doctoral, Universitat de Barcelona).

HERNÁNDEZ SAGRERA, J. M., *Intèrprets catalans històrics. Carles G. Vidiella*, 11/07/2023, <https://www.interpretercatalanshistorics.com/cat/ver-Carles-G-Vidiella-15>.

PASCUAL, J. M., «Un gran artista catalán. Carlos G. Vidiella», *La Publicidad*, 1915, 13.123, p. 3.

⁵³. Trobem notícies relatives a la mort de Vidiella a diaris com *El Diluvio* que, en la seva edició del 6 d'octubre de 1915, explicava que el decés havia ocorregut mentre fumava una cigarreta al terrat de casa seva. També capçaleres com la francesa *Le Figaro* van lamentar profundament la desaparició del català. «Carles G. Vidiella», *El Diluvio*, 1915, 279, p. 7.

⁵⁴. Entre els participants del concert hi figurà Carme Aznar, deixeble de Carles G. Vidiella que llavors residia a

Argentina i que es desplaçà expressament a Barcelona per prendre part a l'homenatge i lliurar una placa al Palau de la Música Catalana en honor al seu mestre mort feia vuit anys.

⁵⁵. «Carles C. Vidiella», *Catàleg Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*, 04/07/2023, https://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome.

Josep Maria Puchades i Benito (1913-1982): cartògraf, editor i col·leccionista

Carme Montaner

Noelia Ramos

Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

26

2

L'any 1982 es va crear l'Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC) integrat en la Conselleria de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya amb la finalitat de dotar el país de la cartografia necessària per al seu govern. Més enllà de les implementacions tècniques que requeria un projecte d'aquesta magnitud, l'Institut va incloure com un dels seus objectius, l'organització d'un centre públic de documentació geogràfica, encapçalat per una cartoteca amb mapes de tot el món i de tots els temps, i complementada amb una biblioteca, una fototeca i un arxiu.

En els inicis d'aquest centre hi tingué un paper fonamental la figura de Josep Maria Puchades i Benito (1913-1982), mort en dates molt properes a la creació de l'ICC, ja que la família va donar a aquesta institució el fons personal d'aquest enginyer que va constituir el nucli inicial de la biblioteca i va contribuir a la formació de les altres seccions de la cartoteca.

Però, qui era Josep Maria Puchades i Benito? Per conèixer-lo una mica parlarem de la seva formació acadèmica i del seu vessant professional, tot centrant-nos en la cartografia, molt estretament relacionada amb els fons que va aplegar al llarg dels anys a casa seva i que acabarien arribant a l'aleshores incipient cartoteca de l'ICC, actualment Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (ICGC).



Figura 1. Josep Maria Puchades. Data desconeguda

27

El funcionari al servei de la cartografia i el planejament

Josep M. Puchades va néixer a Granollers l'any 1913. Va estudiar enginyeria industrial a l'Escola d'Enginyers de Barcelona, actualment UPC. Abans d'acabar la carrera, en plena república, va entrar a treballar l'1 de setembre de 1936 a la Ponència de la Divisió Territorial de Catalunya de la Conselleria d'Economia de la Generalitat, sota les ordres de Pau Vila i Dinarès (1881-1980). Així ho fa constar aquest geògraf en una carta signada per ell mateix adreçada el 9 de juliol de 1978 a la Diputació de Barcelona per tal que li fos reconeguda l'antiguitat a Puchades, cosa que no va succeir. En aquesta carta Pau Vila, com a cap de la Ponència diu: «que en aquests treballs intervingué, amb plena satisfacció de l'infrascrit i de l'esmentat Departament Tècnic, el que aleshores n'era funcionari Sr. Josep M^a Puchades i Benito, fins que l'any 1938 hagué d'incorporar-se a les seves obligacions militars».¹

El títol d'enginyer industrial el va obtenir finalment l'any 1943, tot i que havia acabat els estudis l'any 1940. Ben aviat entrarà a formar part del personal de la Diputació de Barcelona, institució en la qual va treballar tota la vida i on va desenvolupar la seva carrera funcional. L'any 1945 és nomenat ajudant de direcció del Servei Cartogràfic de la Diputació de Barcelona per a la confecció dels fulls del Mapa Topogràfic d'Espanya de la província de Lleida, en el marc d'un acord entre la Diputació de Barcelona i l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Just l'any següent ja el trobem com a col·laborador de l'Oficina Tècnica de la Comissió Superior d'Ordenació Provincial de Barcelona. Tota la seva carrera professional estaria lligada a temes de cartografia i planejament.

Fins l'any 1950 compagina diverses feines dins la Diputació juntament amb la de tècnic del Servei Cartogràfic. El trobem en el Servei d'Inspecció de Rendes, on s'ocupa de la part tècnica de l'impost sobre aprofitaments hidràulics; participa en les tasques inicials d'establiment del cadastre i també intervé en treballs diversos de caire territorial, com la rectificació de límits provincials i municipals o la redacció i direcció de projectes d'abastament d'aigües de diverses poblacions, així com també d'un Projecte General d'abastament d'aigua a la província de Barcelona. També participa en la redacció d'un projecte d'establiment d'una xarxa provincial de parcs d'extinció d'incendis. En aquells anys, doncs, veiem com Puchades buscava establir-se dins de la corporació provincial. Així ho testimonia un ofici del director del Servei Cartogràfic, Manuel Ferrer de Franganillo, que el 23 d'octubre de 1950 sol·licita que Puchades passi de la categoria de temporer a fix.

Quatre anys més tard, el febrer de 1954, Puchades demana una plaça de topògraf al Servei d'Arquitectura de la Diputació. En la sol·licitud diu que està acabant els estudis per obtenir el títol de Tècnic Urbanista de l'Institut d'Estudis d'Administració Local, que obtindria el juliol d'aquell mateix any, i guanya la plaça l'any següent. En aquest

1. Bona part de la informació que s'explica en aquest article ha estat extreta de l'expedient de personal de Josep M. Puchades que es conserva a l'Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.



Figura 2. Josep M. Puchades realitzant treballs topogràfics amb un teodolit al pantà d'Escales, l'any 1949. Fons fotogràfic Pau Vila, RF. 47773

any 1955 Puchades elabora un seguit de mapes manuscrits urbans de nuclis petits de la província que formen part d'un projecte del Servei de Cooperació Municipal de la Diputació de Barcelona.² Un altre aspecte destacat dels seus treballs a la Diputació fou sens dubte el seu pas per l'Oficina Tècnica de la Comissió d'Urbanisme de Barcelona en la qual i com a tècnic urbanista va intervenir en l'estudi i formació del *Pla General d'Ordenació de la província de Barcelona*³ i en els projectes d'ordenació urbana de molts municipis, entre els quals la majoria de capitals comarcals de la província.

L'any 1956, es jubila el director del Servei Cartogràfic de la Diputació, l'esmentat Ferrer de Franganillo, en el càrrec des de l'any 1922. Josep M. Puchades és nomenat director accidental i l'any 1958 guanya, per concurs de mèrits, la plaça de Director del Servei Cartogràfic, càrrec que exercirà fins a la seva mort. Sota el seu comandament, el servei cartogràfic es modernitza i inicia la confecció d'un mapa de la província a escales 1:10.000 i 1:5.000 basat en tècniques fotogramètriques a partir de fotografies aèries, que seria fonamental per dur a terme les diverses gestions municipals de la província. Aquesta modernització del servei va culminar l'any 1970 amb la creació del Gabinet de Cartografia i Fotogrametria de la Província de Barcelona.⁴ Un altre objectiu destacat

2. SERVEI DE COOPERACIÓ MUNICIPAL DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA. *Col·lecció de cartografia manuscrita a escala 1:500 i 1:2.000 de trenta-dos municipis de Catalunya*. Disponible en línia: <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/scmdiba> [Consulta: 30 d'octubre de 2023]

3. COMISIÓN DE URBANISMO Y ARQUITECTURA: *Plan General de ordenación de la provincia de Barcelona: memoria*. Barcelona: Diputación, 1959.

4. MONTANER, Carmé (2003): *Cartografia de la província de Barcelona 1833-2000*. Barcelona: Diputació de Barcelona, p. 53-59.

d'aquest servei fou l'organització d'una cartoteca focalitzada sobretot en mapes municipals de Catalunya i que fou denominada «Eduard Brossa» en homenatge a l'insigne cartògraf català.⁵ El Servei, amb tot el material, va ser traspassat l'any 1983 a l'Institut Cartogràfic de Catalunya.⁶

Puchades va exercir altres càrrecs a la Diputació de Barcelona com el de Director Tècnic del Servei d'Extinció d'Incendis (1965). L'any 1969 és nomenat delegat tècnic de la Diputació de Barcelona a la subcomissió de Coordinació Cartogràfica de la Junta Mixta de Coordinació Estadística, una comissió que va dur a terme una anàlisi detallada de l'estat de la cartografia a la província de Barcelona i va reflexionar sobre la transformació que calia per fer-ne una eina útil a l'alçada de les noves necessitats de planejament.⁷

Va morir a Barcelona quan encara era el director del Servei Cartogràfic, el mes d'octubre de 1982.

L'editor de mapes i llibres

Josep M. Puchades, en paral·lel a la seva carrera de funcionari va dur a terme una intensa activitat en l'àmbit privat, centrada també en la cartografia i en el planejament. Ja de ben aviat va començar a treballar com a enginyer en empreses i en ajuntaments. Ell mateix escriu en un dels currículums presentat a la Diputació de Barcelona que des de l'any 1944 estava donat d'alta de la Contribució Industrial com a enginyer d'exercici lliure i que havia treballat en diverses empreses, com ara d'enginyer director de Tàl·lers Fàbregas especialitzat en ventiladors industrials o Construcciones Hidráulicas e Industriales B. Thomas Sala, on va dur a terme treballs sobre aprofitaments hidràulics i línies elèctriques. També va exercir com a enginyer municipal en diverses poblacions, entre les quals Granollers, Carme, la Pobla de Claramunt i Balsareny.

Un altre dels aspectes destacats de la trajectòria professional de Puchades és el seu mestratge de topografia a moltes promocions d'estudiants que van passar per l'Escola d'Enginyers Industrials, actual Universitat Politècnica de Catalunya. A finals d'octubre de l'any 1940 fou nomenat professor encarregat de curs de l'assignatura de topografia i hi donà classes fins als anys setanta. Encara molts enginyers industrials recorden el seu pas per les classes de Puchades on van aprendre a fer i utilitzar mapes.

Al marge de la faceta d'enginyer, Puchades va realitzar una altra activitat que seria clau en la formació de la seva col·lecció particular. Es tracta de la faceta d'editor que va iniciar tot just l'any 1946, quan juntament amb Salvador Llobet, Xavier Coll i Noel Llopis va fundar l'editorial Alpina, dedicada a publicar mapes excursionistes.⁸ És prou coneguda la trajectòria d'aquesta iniciativa editorial que va fer una tasca de

divulgació cartogràfica extraordinària i que continua funcionant avui dia. La presència de Puchades, però, va durar poc en aquesta iniciativa ja que, ben aviat, a finals dels anys cinquanta, i per desavinences personals, va marxar del projecte per iniciar un nou projecte editorial, aquesta vegada en solitari.

Efectivament, l'any 1960 funda l'editorial Montblanc, que es va especialitzar en la publicació de monografies locals i també de cartografia. D'aquesta etapa en van sorgir molts mapes fets específicament per a marxos excursionistes organitzades per les nombroses associacions arreu del país. L'aspecte cartogràfic es reforça l'any 1965 amb la compra dels fons de l'editorial barcelonina Alberto Martín, una empresa creada a finals del segle XIX que estava especialitzada en la publicació d'obres geogràfiques il·lustrades de gran format, com ara la *Geografía General de Catalunya* dirigida per Francesc Carreras Candi (1915-1918).⁹ Entre els fons d'aquesta editorial també hi havia una col·lecció de mapes provincials, fets sota la direcció de Benito Chías Carbó que havien tingut una gran difusió a la primera meitat del segle XX i que des de l'editorial Montblanc, Puchades va comercialitzar fins a la dècada dels anys setanta. De fet, bona part de la producció editorial d'aquells anys porta el segell «Montblanc-Martín».

Com a editor, Puchades va impulsar la publicació de moltes obres de caràcter geogràfic i l'any 1978 va iniciar l'edició de la *Revista Catalana de Geografia* en col·laboració amb la Societat Catalana de Geografia i de la qual va ser director. La revista, però, va tenir una vida curta i molt irregular fet pel qual van sortir molt pocs números.¹⁰ Ran de la mort de Puchades, la capçalera de la revista fou venuda a l'Institut Cartogràfic de Catalunya que va continuar l'edició uns quants anys més.¹¹

Josep M. Puchades va ser més un gestor i un activista que no pas un home de recerca. La seva activitat professional va estar dirigida a organitzar i planificar en l'àmbit de l'urbanisme i de la gestió administrativa, en tant que enginyer i funcionari, i a promoure iniciatives de divulgació cartogràfica i geogràfica, en tant que editor. Tot i amb això, ens ha deixat alguns treballs de recerca. Els primers, els va publicar a la dècada de 1930 al Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Granollers: *La densitat de població al Vallès i la seva distribució altimètrica: càlculs morfomètrics del Vallès*¹² i *La llargada dels rius catalans*¹³ i encara en va escriure després de la Guerra Civil sobre pluviometria de Granollers.

L'any 1946, publica el llibre *Cartografía de la província de Lérida y de Andorra* a l'Institut d'Estudis Ilerdencs en coedició amb el CSIC. L'any 1948 fa una col·laboració en la miscel·lània dedicada al Dr. Jaume Almera amb el títol «El río Besós: estudio monográfico de hidrología fluvial». I després ja saltem fins als anys setanta quan publica l'article «La Indústria a Torelló» dins la miscel·lània dedicada al geògraf Pau Vila editada pel mateix Puchades a l'editorial Montblanc. Les darreres col·laboracions les fa a la

5. MONTANER, Carme (1991): «Aproximació a l'obra cartogràfica d'Eduard Brossa: 1848-1924», en *Primer Congrés Català de Geografia*. vol. IIIb: comunicacions. Barcelona: Societat Catalana de Geografia, p. 523-535

6. INSTITUT CARTOGRÀFIC DE CATALUNYA, *25 anys de l'Institut Cartogràfic de Catalunya (1982-2007)*, Barcelona, 2007.

7. Comisión Mixta de Coordinación Estadística (Barcelona, 1970): *Inventario de información cartográfica de la provincia de Barcelona*. Barcelona: CMCE.

8. MONTANER, C.; CASASSAS, A.M. (1991): *L'obra cartogràfica del Dr. Salvador Llobet i l'editorial Alpina*. Barcelona: Treballs de la Societat Catalana de Geografia, núm. 30, p. 135-152

9. MONTANER, Carme (2017): «Los mapas de ciudades españolas en las publicaciones de la editorial Alberto Martín». En L. Urteaga y F. Nadal (ed.) *Historia de la cartografía urbana en España: modelos y realizaciones*. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, Centro Nacional de Información Geográfica, p. 519-542.

10. BERTRAN, Enric (coord.) (2021): *L'esguard de la Societat Catalana de Geografia (1935-2020)*. Barcelona: Societat Catalana de Geografia, 2021, p. 167-172.

11. *Revista Catalana de Geografia*. Disponible en línia: <https://raco.cat/index.php/RCCG>. [Consulta: 28 d'octubre de 2023].

12. (1935, núm. 18, 22, 23).

13. (1936, núm. 28).

Revista Catalana de Geografia impulsada i editada per ell mateix. En el primer volum que porta data de 1978 trobem «Toponímia del planejament territorial a Catalunya»;¹⁴ i el segon volum amb data de 1979 hi publicà «Resum dels materials necessaris per a l'estudi de la monografia geogràfica d'un municipi de Catalunya».¹⁵

Cal mencionar també que figura com a autor d'alguns dels primers mapes de l'editorial Alpina: *Sant Llorenç del Munt* (1946); *Cingles de Bertí* (1946); *Montseny* (1947); *Alrededores de Barcelona* (1948); *El Corredor* (1953) i *Sant Mateu* (1954).

El colleccionista

La intensa activitat desenvolupada per Puchades en relació amb la cartografia, la geografia i l'enginyeria el van portar a aplegar un munt de publicacions relacionades amb aquests camps, una part destacada de les quals de caire històric. Al llarg dels anys aquest enginyer va reunir a casa seva a les Tres Torres, al despatx professional que tenia al carrer Balmes i a l'editorial al carrer Nena Cases —totes tres seus a Barcelona— una biblioteca i una cartoteca de temes locals molt rellevant. En podem destacar la col·lecció de monografies locals o el conjunt de llibres històrics de temàtica hidràulica, considerada en el seu moment una de les més interessants d'Espanya.

A més de mapes i llibres, Puchades va anar organitzant un arxiu de documentació relacionat amb les seves recerques. En destaquem un gran nombre de fitxes referides a toponímia, un dels temes que més el van ocupar en els darrers anys de la seva vida. En relació amb aquest tema, així com amb d'altres de temàtica geogràfica, Puchades guardava un gran nombre de retalls de diaris que anava classificant geogràficament per municipis. També va confeccionar un extens fitxer de referències bibliogràfiques de Catalunya i parcialment dels Països Catalans que va utilitzar, entre d'altres, per a la redacció de les cròniques bibliogràfiques que va publicar a la *Revista Catalana de Geografia*.

Va ser, però, la seva amistat amb Pau Vila el que va donar un impuls al seu arxiu i la seva biblioteca. Ja s'ha fet esment a la col·laboració de Puchades amb el Servei de la Ponència de la Divisió Territorial de Catalunya els anys 1930 i d'allí va sorgir l'amistat amb el geògraf, relació que va reprendre quan Vila va tornar de l'exili a principis de la dècada de 1960. Ambdós es van retrobar a la Societat Catalana de Geografia, de manera que Pau Vila va anar dipositant part de la seva biblioteca i del seu arxiu, inclosa la correspondència anterior a la Guerra Civil, a casa de Josep M. Puchades. Aquest fet va permetre de preservar i mantenir unit una part del llegat de Pau Vila, ja que dissortadament molts dels seus materials es van dispersar després de la seva mort.¹⁶

L'any 1983, ran de la mort de Josep M. Puchades l'octubre de 1982, la família va donar tot el fons bibliogràfic, cartogràfic i documental, inclòs l'apartat Pau Vila, a l'Institut Cartogràfic de Catalunya, que també va comprar la capçalera de la *Revista Catalana*

14. (1978, núm 2, abril-juny, existeix una separata amb data 1979).

15. (1979, núm. 5, 6, 7 i 8).

16. MONTANER, Carme (2009): *El fons documental Pau Vila a la Cartoteca de l'Institut Cartogràfic de Catalunya*. Barcelona: Treballs de la Societat Catalana de Geografia, núm. 67-68, p. 385-394.



Figura 3. Treballadors del Servei de la Ponència de la Divisió Territorial de l'any 1936. Drets començant per l'esquerra, Pau Vila amb ulleres i mirant a la taula i Josep M. Puchades és el quart dret, amb corbata i somrient a la càmera

de *Geografia*. Més de vint anys després, l'any 2004, la filla de Puchades va tancar l'editorial Montblanc-Martín que ella personalment havia dirigit des de la mort del seu pare, i va donar a la Cartoteca tota la documentació que complementava el fons Josep M. Puchades i que encara es conservava a la seu de l'editorial. Amb aquesta darrera donació quedava definitivament reunit el fons Josep M. Puchades i traslladat a una institució pública per a la seva conservació i difusió. Actualment, tota aquesta documentació es pot consultar per diversos canals a la Cartoteca de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya, tal com veurem a continuació.

Descripció de les col·leccions Josep M. Puchades

Pocs mesos després de la mort de Josep M. Puchades, la família va fer el primer lliurament del fons a l'aleshores Institut Cartogràfic de Catalunya (ICC) incardinat al Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya. Pocs mesos després d'aquest lliurament, l'ICC va crear la unitat de la Cartoteca de Catalunya encarregada de la preservació i la difusió del patrimoni cartogràfic i documental relacionat amb el territori. Aquest primer lliurament el va realitzar la seva vídua,

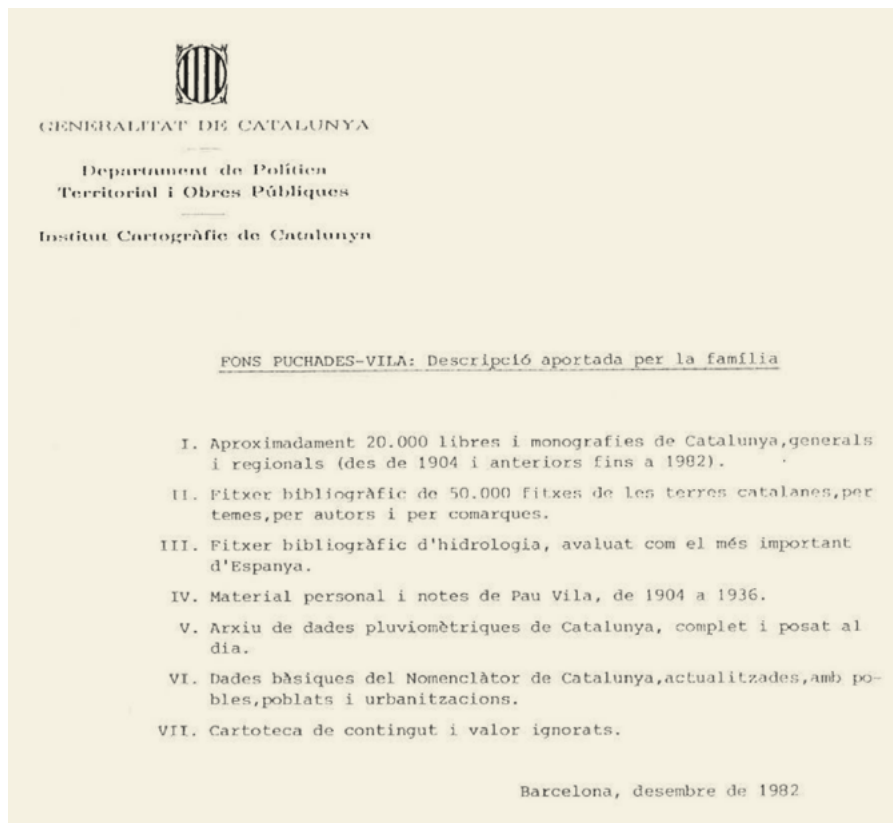


Figura 4. Portada del primer inventari del fons Puchades lliurat a l'Institut Cartogràfic de Catalunya

Montserrat Roura i la seva filla Glòria amb el suport del geògraf Carles Carreras, qui va redactar l'inventari.

L'any 2004, Glòria Puchades va efectuar una segona donació a l'ICC de tot el fons documental que havia conservat fins aleshores a l'editorial Montblanc-Martín, així com altra documentació personal de Puchades. Amb aquest segon lliurament, la Cartoteca de Catalunya va tancar la donació Puchades, que finalment aplega gairebé 6.000 llibres, més de 3.000 mapes, retalls de premsa amb informació municipal, revistes, un conjunt de dades pluviomètriques de Catalunya, fitxes amb informacions sobre municipis, el fons personal de documentació i fotografies de Pau Vila i el fons documental de l'editorial Montblanc-Martín.

I. Llibres

Puchades va reunir una biblioteca personal de 5.912 volums, al seu domicili del carrer Milanesat i al seu despatx professional del carrer Balmes, centrada en temes de cartografia i geografia. Els llibres de la biblioteca que van quedar dipositats a la Cartoteca estaven en molt bones condicions i actualment estan tots catalogats (signatures I.P.,



Figura 5. Exlibris del geògraf Pau Vila

La relació professional i personal que el va unir amb Pau Vila va marcar la configuració del fons Josep M. Puchades. Pau Vila i Dinarés (Sabadell, 1881 – Barcelona, 1980), geògraf i pedagog molt destacat al segle XX, va dirigir el projecte de *Divisió territorial de Catalunya* per a la Generalitat de Catalunya durant la República, i va tenir sota les seves ordres a Puchades. Acabada la guerra, Vila es va exiliar a Colòmbia i després a Veneçuela, fins que l'any 1961, va tornar a Catalunya. A partir d'aquest moment va restablir l'amistat amb Puchades i, poc a poc, el geògraf va anar dipositant part de la seva biblioteca i fons documental en el fons de l'enginyer.

Els llibres de Pau Vila estan dispersos per la biblioteca Puchades però es poden identificar perquè hi ha molts que porten l'exlibris del geògraf. Es tracta fonamentalment de tractats sobre geografia de principis del segle XX.

Entre els llibres de la biblioteca Puchades trobem tots els produïts per la seva editorial Montblanc, especialitzada en la publicació de llibres de geografia i excursionisme, així com de monografies locals.

Finalment, s'hi poden incloure els més de 330 títols de revista que van arribar també amb el fons. Tot i que es tracta de col·leccions no completes, hi trobem tant revistes de caire geogràfic o excursionista com revistes tècniques de topografia o butlletins locals.

17. Catàleg local de la biblioteca de l'ICGC: <http://biblioteca.icgc.cat/search/query?theme=icarcacat>. [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

18. La Cartoteca de Catalunya participa activament en el CCUC: <https://ccuc.csuc.cat/> [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

19. Així ho especifiquen al document inèdit: FONS PUCHADES-VILA: Descripció aportada per la família. Desembre, 1982. Arxiu ICGC.

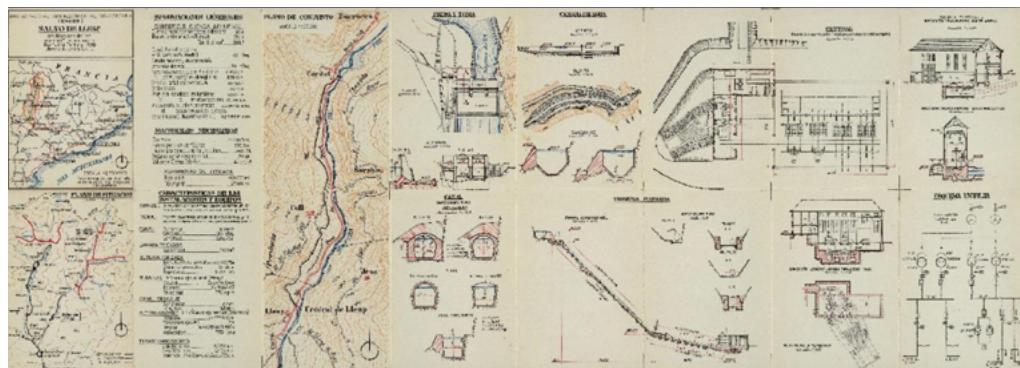


Figura 6. Salto de Llesp: descripció i cartografia. Empresa Nacional Hidroeléctrica del Ribagorzana (ENHER) de l'any 1952. Cartoteca de Catalunya, RM. 2409

II. Mapes

La col·lecció cartogràfica està formada per més de 3.000 mapes, la majoria impresos, dels segles XIX i XX i es centra sobretot en Catalunya, tot i que excepcionalment trobem alguns mapes del món. Inclou un bon aplec de mapes excursionistes (degut a la seva labor com a editor a les editorials Alpina i Montblanc), el fons de mapes de l'editorial Alberto Martín, que Puchades va adquirir, i també mapes d'obres hidroelèctriques dels Pirineus relacionades amb els seus primers treballs com a enginyer.

Tal com passa amb els llibres, també hi ha mapes que van pertànyer a Pau Vila, però en aquest cas són difícils de destriar. Tot i amb això es poden identificar alguns mapes com ara la cartografia dels treballs oficials de la Ponència de la Divisió Territorial de la Generalitat de Catalunya, formada per una trentena d'exemplars la majoria manuscrits a escala 1:630.000.²⁰

Segurament també prové de Pau Vila la cartografia que forma part del *Regional Planning*²¹ elaborada pels germans Nicolau i Santiago Rubió i Tudurí l'any 1932, i que possiblement devia estar en mans del geògraf quan va marxar a l'exili. Es conserven una quarantena de mapes temàtics a escala 1:500.000 que definien una proposta de dotze àrees d'intervenció específica, una proposta que no es va poder dur a terme per les circumstàncies polítiques adverses.²²

El fons Puchades aplega també un bon recull de mapes temàtics dels alumnes de Pau Vila, que formava part del fons personal del geògraf. Són una bona mostra de la utilització dels mapes a les aules i del potencial com a recurs visual. Es tracta de mapes

20. Aquesta col·lecció de mapes manuscrits estan disponibles per la consulta i descàrrega a la Cartoteca digital: <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/search/searchterm/ponencia%20divisio%20territorial>. [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

21. «El pla de distribució en zones del territori català (Regional Planning)» de 1932, treball encarregat als germans Nicolau i Santiago Rubió i Tudurí per part de la Generalitat republicana, va ser concebut amb influències de mo-

des britànics. Aquest pla tenia com a objectiu principal establir un marc d'ordenació territorial que tingués en compte les diverses potencialitats econòmiques i naturals de les diferents regions de Catalunya, amb l'esperança de mitigar els profunds desequilibris territorials existents.

22. Tots els mapes del *Regional Planning* estan digitalitzats i disponibles en línia: <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/search/searchterm/regional%20planning>. [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

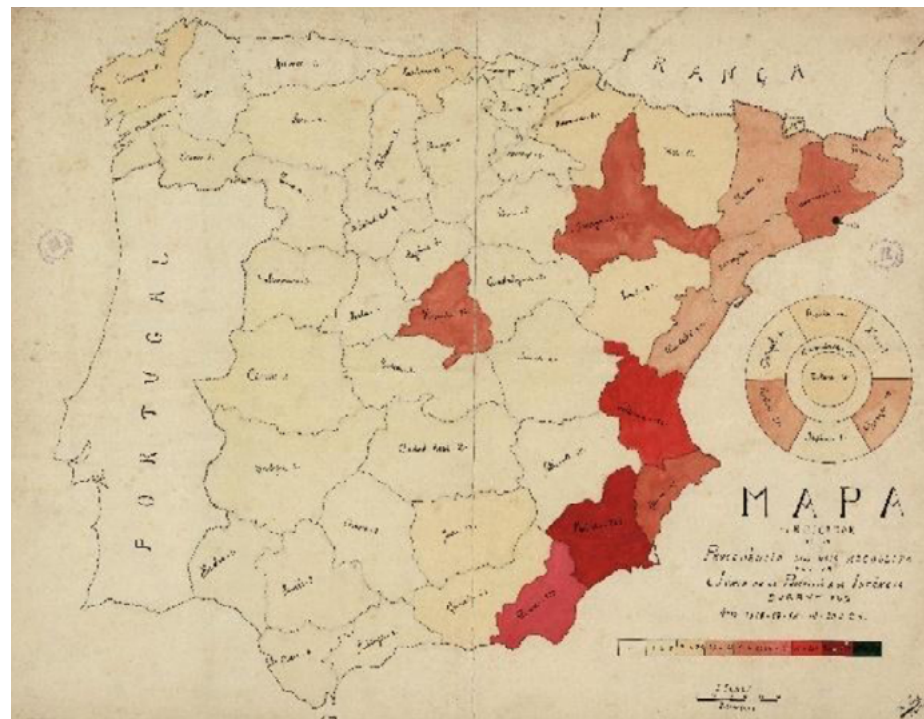


Figura 7. Mapa indicador de la procedència dels nois recollits per la junta de la protecció a la infància durant els anys 1916-17-18-19-20 i 21: (mapa d'Espanya / direcció: Pau Vila ; signat: Fr. Avila). Cartoteca de Catalunya, RM. 3539

manuscrits de temàtiques molt variades, tant de geografia física com de geografia humana com ara, per exemple, un *Mapa indicador de la procedència dels nois recollits per la junta de la protecció de la infància durant els anys 1916-1921* signat per l'alumne FR. Avila sota la direcció de Pau Vila, el 25 de febrer de 1922. D'entre tots ells hi ha una bona sèrie de pluviomètrics.

Alguns dels mapes es poden atribuir a Pau Vila. Si resseguim la seva trajectòria professional trobem exemples com ara un mapa de la ciutat de Hrodna, actual Bielorrússia, que segurament va obtenir en la seva assistència al Congrés Internacional de Geografia de l'any 1934.

III. Documentació

El fons documental de Puchades en realitat agrupa fons d'altres personatges i institucions amb els quals va tenir relació. A la Cartoteca de Catalunya han estat tractats separadament i encara hi ha un volum considerable de documents per descriure. Entre aquests darrers trobem una col·lecció de programes de festa major ordenats alfabèticament per municipi o una sèrie de dades pluviomètriques. Aquesta darrera la conformen un conjunt de registres meteorològics dissenyats com a formularis per consignar dades pluviomètriques mensuals de diverses estacions de Catalunya, des

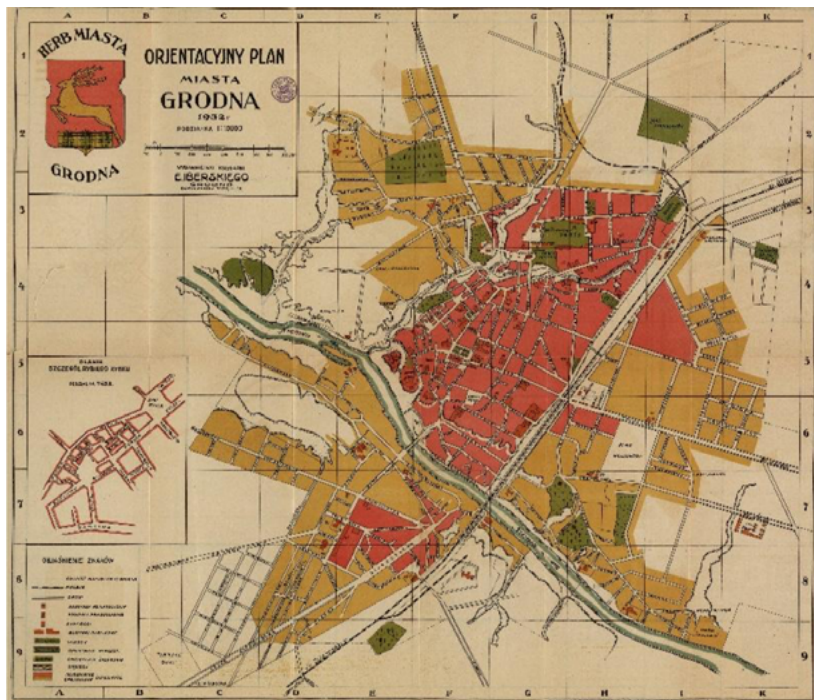


Figura 8. Municipalité de Grodno (Pologne): *Petit guide en souvenir du séjour à Grodno des membres du Congrès Géographique International 2-3. IX. 1934*. Cartoteca de Catalunya, RM. 2452



Figura 9. Pau Vila al Congrés Internacional de Geografia de Varsòvia de 1934. Cartoteca de Catalunya, Fons fotogràfic Pau Vila, RF. 48009

de 1916 fins a 1970. Segueixen el format de les dades que apareixen a l'*Atlas Pluviométric de Catalunya*, publicat per Joaquim Febrer l'any 1930.

Un dels subfons més destacats és, una vegada més, el que procedeix de Pau Vila i està format per textos manuscrits, informes, retalls de premsa, fitxes i correspondència. En aquest cas ja es disposa d'un inventari en línia per a la seva consulta.²³ Les gairebé 4.000 cartes abasten des de 1914 fins a 1935 i donen testimoni de les relacions de Vila amb polítics com ara Puig i Cadafalch o Josep Tarradellas, o geògrafs com Gonçal de Reparaz, Miquel Santaló o Raoul Blanchard. També s'hi pot trobar documentació relacionada amb la seva activitat docent i de geògraf.

Malauradament, el fons documental de Pau Vila que romanía a casa seva es va dispersar a la seva mort. Gràcies a la donació Puchades que n'havia recollit una bona part en vida, en va arribar una part a l'ICGC i una altra petita part es conserva a la Fundació Bosch i Cardellach de Sabadell.²⁴

Una fracció d'aquest fons va arribar amb el segon lliurament, l'any 2004, procedent del tancament de l'editorial Martín. Efectivament, aquest segon lliurament del fons Puchades fet l'any 2004 corresponia a la documentació que estava dipositada a la seu de l'editorial en el moment del seu tancament i està compost per una part de l'arxiu administratiu i de treball de l'empresa: manuscrits originals, fotogravats, així com tots els mapes que tenien en estoc.

IV. Fotografies

El fons fotogràfic Puchades és, de fet, majoritàriament de Pau Vila, d'aquí que a la Cartoteca l'hem anomenat amb el nom del geògraf.²⁵ Conté un miler d'imatges que corresponen sobretot a la tasca professional de Pau Vila com a mestre. S'hi recullen instantànies des de les excursions dels inicis dels anys 1920 del Col·legi Mont d'Or i l'Escola Horaciana, passant per l'Escola del Treball i l'Escola de Mestres, fins a fotografies de les seves experiències americanes, tant abans de la Guerra Civil com en l'etapa d'exili. L'última fotografia està datada l'any 1951.

A la majoria de fotografies no consta l'autor però suposadament estan fetes per companys i alumnes de Pau Vila, ja que ell surt retratat en un bon nombre d'instantànies. Els títols i les dates de les imatges s'han obtingut, en la majoria dels casos, de les anotacions manuscrites que figuren darrere de les fotografies, i s'han transcrit literalment. També es conserva una petita part del fons format per fotografies personals i familiars del geògraf, que es van digitalitzar, però no es van publicar a la xarxa.

A més de les fotografies de Pau Vila, el fons Puchades també va aportar una col·lecció sencera de fotografies estereoscòpiques d'*El Turismo práctico: colección de vistas estereoscópicas de España* de l'editorial Alberto Martín, que recordem que fou

23. Consulta en línia del Fons documental Pau Vila des del web de l'ICGC: <https://www.icgc.cat/Ciutada/Informa-t/Llibres-i-fons-documentals/Fons-documentals/Fons-Pau-Vila> [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

24. La Fundació Bosch i Cardellach custodia un fons personal de Pau Vila, disponible per la consulta al web de

la fundació: https://fbc.cat/mm/file/inventaris/PauVila_InventariSomer.pdf [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

25. Col·lecció en línia del Fons fotogràfic Pau Vila: <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/pauvila> [Consulta: 29 d'octubre de 2023].



Figura 10. Escola d'estiu: Universitat Industrial. Dibuix, una classe teòrica. Fotografia realitzada per Antonelli. Pau Vila, dret a l'última fila. Fons fotogràfic Pau Vila. Cartoteca de Catalunya, RF. 47338

adquirida per Puchades. A la segona meitat del segle XIX es van popularitzar aquest tipus de vistes, que són dues fotografies d'un mateix indret, preses des de dos punts diferents consecutius. La visió de les dues imatges mitjançant un aparell —el visor— dona una sensació de profunditat i en certa manera de vista en tres dimensions.

La col·lecció és incompleta i consta de 203 positius fotogràfics sobre paper de gelatinobromur, corresponents a la 2a edició, amb les seves capses i el visor. L'edició original completa la formen 918 imatges i, segons consta a la col·lecció que custodia l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, les imatges foren captades per fotògrafs professionals com ara Sala, Adolf Mas, Enric Castellà, Guixens o Guixà. També en aquest cas, des de la Cartoteca s'han catalogat separatament sota l'epígraf *Vistes estereoscòpiques* i estan disponibles per a la consulta a la Cartoteca digital.²⁶

Què ha representat el llegat Puchades per a la Cartoteca de l'ICGC

El fons de Josep Maria Puchades és la pedra fundacional de la Cartoteca de Catalunya. Va arribar a l'ICC juntament amb els traspàs del fons de mapes de la cartoteca

Eduard Brossa i l'arxiu procedents del Servei Cartogràfic de la Diputació de Barcelona, que es va traspasar al complet (maquinària, personal i també la documentació) i que havia estat dirigit per Puchades fins a la seva mort.

El fons de mapes i llibres dels segles XIX i XX esdevenen ara un patrimoni de gran rellevància al segle XXI ja que són una font d'informació històrica molt destacada, que permet una anàlisi detallada de l'evolució del territori i de la societat a Catalunya.

El llegat de Puchades ha estat fonamental per a la recuperació d'una part important del fons documental d'una de les figures més rellevants de la geografia de Catalunya, com és Pau Vila. La labor de Josep Maria Puchades com a col·leccionista en l'àmbit de la cartografia, la geografia i el món editorial, així com el gest de la família amb la donació posterior a la seva mort ha estat crucial per aplegar, preservar i posar a l'abast de la ciutadania dins d'una institució pública, una riquesa patrimonial que és un recurs inestimable per als investigadors, estudiants i amants de la història i la geografia catalanes.

Bibliografia

BERTRAN, Enric (coord.) (2021): *L'esguard de la Societat Catalana de Geografia (1935-2020)*. Barcelona: Societat Catalana de Geografia, 2021, p. 167-172.

INSTITUT CARTOGRÀFIC DE CATALUNYA, *25 anys de l'Institut Cartogràfic de Catalunya (1982-2007)*, Barcelona, 2007.

MONTANER, C.; CASASSAS, A.M. (1991): *L'obra cartogràfica del Dr. Salvador Llobet i l'editorial Alpina*, Treballs de la Societat Catalana de Geografia, Barcelona, núm. 30, p. 135-152.

MONTANER, Carme (2009): *El fons documental Pau Vila a la Cartoteca de l'Institut Cartogràfic de Catalunya*, Treballs de la Societat Catalana de Geografia, Barcelona, núm. 67-68, p. 385-394

MONTANER, Carme (2017): *Los mapas de ciudades españolas en las publicaciones de la editorial Alberto Martín a Urteaga, L.; Nadal, F. (ed): Historia de la cartografía urbana en España: modelos y realizaciones*. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, Centro Nacional de Información Geográfica, p. 519-542.

²⁶. Dins la col·lecció en línia *Vistes estereoscòpiques (1920-1940)*: <https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/stereo>. [Consulta: 29 d'octubre de 2023].

Antoni Amatller, col·leccionista

Santiago Alcolea Blanch

Director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic



Antoni Amatller Costa (1851-1910), a més d'industrial xocolater, es considerarà a si mateix fotògraf afeccionat i col·leccionista d'antiguitats. Així va voler presentar-se a la façana de la casa que, després d'una reforma radical dirigida per l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch entre 1898 i 1900, esdevingué la seva residència. A la façana, al voltant de les portes de la gran balcona del pis principal hi veiem sengles al·legories de dites facetes de la seva personalitat: la indústria, la fotografia i el col·leccionisme. Aquesta darrera està conformada per un escut amb una àmfora i uns objectes de vidre damunt la llinda de la porta i uns animals realitzant accions humanes a les seves impostes: unes granotes bufant vidre a l'esquerra i uns garrins ceramistes a la dreta. Ja dins el domicili, emmarcant la porta del seu dormitori, hi trobem una declaració de principis de les virtuts que han de guiar al col·leccionista: l'estalvi i la intel·ligència, personificades en una garsa amb la bossa dels diners i en dues òlibes, l'ocell que simbolitza Pallas Atenea, deessa de la saviesa i de les arts. Completen el discurs, al capdamunt de la porta, un gran vas de ceràmica, flanquejat per una parella de patges d'aire florentí.

Net, fill i nebot de xocolaters, Antoni Amatller va fer-se càrrec de la direcció de l'empresa familiar el 1877, coincidint amb la posada en marxa de la nova fàbrica construïda al Passeig del Cementiri (actual Avinguda Icària) de Sant Martí de Provençals. Els llibres de comptabilitat de la seva fàbrica xocolatera que han arribat fins a nosaltres, tot i que incomplets,¹ a més dels aspectes purament empresarials, inclouen partides de caire particular i ens proporcionen també informacions relatives a aspectes personals d'Antoni Amatller.

Sabem així que, des de l'abril de 1886 al gener de 1895, abans d'instal·lar-se a la casa Amatller, havia viscut, de lloguer, a una de les cases de la vídua Galofré,² al passeig de Gràcia cantonada Consell de Cent i que, de febrer de 1895 a finals de 1900, va tenir el seu

1. A l'arxiu de la Fundació Amatller es conserva documentació empresarial de *Chocolate Amatller*. De l'etapa de la direcció d'Antoni Amatller Costa (1877-1910), tenim els llibres de «Major» dels anys 1877-1883, 1889-1891, 1893-1896 i 1898-1899 i els llibres de «Diari» corresponents als períodes de gener de 1877 a agost de 1882, i d'octubre de 1883 a setembre de 1899. En definitiva, disposem de

la informació comptable des del moment en què es va fer càrrec de l'empresa la família (gener de 1877) i fins a setembre de 1899.

2. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 30 de març, 1886 (p. 94).

domicili al pis principal 2^a del número 344 del carrer Consell de Cent.³ Abans també, pel febrer de 1881, quan la seva filla Teresa estava a punt de fer vuit anys, va llogar una *torre* a Sarrià,⁴ que continuà utilitzant fins al setembre de 1890,⁵ un cop acabades unes obres a la casa que tenia a Ripoll⁶ la qual, a partir de llavors, esdevindria la seva residència d'estiueig.

Tenim moltes dades de compres de productes alimentaris, de vins, de tabacs i de bitllets de loteria, així com nombrosos assentaments de factures de sastres, modistes, sabaters, barretaires, joiers i perfumistes; més esporàdiques són les partides referents a honoraris de metges, advocats, procuradors, notaris i registradors. També apareixen registrades les subscripcions a diverses revistes, com ara *La Ilustración* (a partir de 1881, sense especificar però quina d'elles), *Vida Militar* (1888-1889) o *Biblioteca Militar* (1888-1889) així com a la *Biblioteca Simón* (a partir d'abril de 1890). Habituals són, igualment, les referències a adquisicions de llibres tot i que indefinides, excepte els fascicles de la *Historia de Gil Blas de Santillana* (1883-1884) i un *Don Quijote* (octubre de 1887).

Anava sovint al teatre, amb abonaments al *Teatro Principal*, al *Teatro Novedades* i una llotja al *Teatro Español*. Des d'octubre de 1884 consten les quotes del *Cercle del Liceu* i, a partir de març de 1886, data en que va comprar vint accions del Cercle i una entrada per a una funció de la soprano Adelina Patti, el trobarem abonat i amb llotja al *Teatre del Liceu*. Va freqüentar l'hipòdrom i, al menys, en una ocasió va anar als toros i una altra al circ. Altres entreteniments seus varen ser la colombofilia (1883-1886), i durant l'any 1884, la caça, tal com es dedueix de diverses partides de despeses dels gossos, l'obtenció de la pertinent llicència (agost), la reparació d'una carabina (octubre) i l'adquisició d'uns «gemelos o anteojos larga-vista» (desembre). També va fer algun intent amb la pintura, com ho indiquen alguns quadres signats amb les seves inicials conservats a la Fundació Amatller, així com els assentaments per la compra d'«1 tubo de Teixidó» i pel pagament d'una quota del Cercle Artístic (16 i 22 de maig de 1891). Més constant va ser la seva dedicació a la fotografia, una afecció que recullen els llibres de comptabilitat de l'empresa xocolatera, amb repetides adquisicions de material i de càmeres fotogràfiques a partir de 1888.

I sembla que va ser també cap a finals de la dècada dels anys 80, a l'edat d'uns trenta-cinc anys, quan l'Antoni Amatller va iniciar-se en el col·leccionisme. Potser va tenir quelcom a veure-hi el seu canvi de domicili a una de les cases de la vídua Galofré⁷ del Passeig de Gràcia de Barcelona, l'abril de 1886. El cert és que la primera referència documental que coneixem de la compra d'un quadre correspon al 22 d'octubre de 1887, amb una despesa de 400 rals.⁸ Un parell de dies després adquirí dos quadres més per la mateixa quantitat⁹ i, al cap de dues setmanes, va pagar 567 rals per als marcs.¹⁰

3. Arxiu de la Fundació Amatller; participació de nou domicili, 1 de febrer, 1895. DCA-00920.

4. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Ràfols, llibre Major, 1881, foli 128, 25 de febrer.

5. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Ràfols, llibre Major, 1890, foli 91, 11 d'abril.

6. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Ràfols, llibre Major, 1890, foli 121, 16 de setembre.

7. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 30 de març, 1886 (p. 94).

<http://barcelofilia.blogspot.com/2015/10/cases-de-la-vi-dua-galofre-passeig-de.html> [Consulta: 21 de gener de 2021].

8. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 22 d'octubre de 1887 (p. 50).

9. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 24 d'octubre de 1887 (p. 51).

10. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 8 de novembre de 1887 (p. 76).

La següent adquisició documentada correspon a una partida de 1.187 rals, del 29 de novembre de 1888,¹¹ per diverses despeses entre les quals hi ha un «cuadro Parera caricaturista», una obra conservada a la Fundació Amatller¹² en la que veiem a Antoni Amatller, remenant una gran xocolatera d'aram, i una desena de personatges destacats del moment, just l'any que Barcelona celebrava la seva Exposició Universal.

La faceta d'Antoni Amatller com a col·leccionista va agafar volada l'estiu de 1889 i ho va fer de la mà de Pompeu Gener i Babot, Peius (Barcelona, 1846-1920),¹³ periodista, assagista i marxant d'art integrat a la bohèmia cosmopolita centrada a París, que l'empresari coneixia prou bé. Quan va fer-se càrrec del negoci familiar, a principis de 1877, un dels comptes heretats del seu pare i del seu oncle fou el de Pompeyo Gener,¹⁴ radicat a Barcelona, que subministrava sucres als xocolaters almenys des de 1873¹⁵ i va continuar fent-ho fins a finals de 1879.¹⁶ Deu anys més tard, el 5 d'agost de 1889, el singular personatge torna a aparèixer en els llibres de la fàbrica, però aquest cop per «20 piezas armas antiguas para colección compradas por Gener», amb un cost de 7.574,60 rals.¹⁷ Les peces procedirien de França, o potser de Suïssa, ja que el transitori *Vincen-tius*, de Marsella, s'encarregà de l'enviament a Barcelona dels objectes adquirits¹⁸ i l'agent Monfort de liquidar els corresponents drets de duana.¹⁹ En aquest context cal recordar que un parell d'anys més tard, entre agost i setembre de 1891, Gener, actuant com a reconegut expert en la matèria, va gestionar la venda de dos centenars d'armes i armadures antigues de la col·lecció d'un coronel suís a l'Ajuntament de Barcelona.²⁰

Un mes després de tancar l'operació amb Gener, Antoni Amatller viatjà a París,²¹ passant bona part del mes de setembre de 1889 a la capital del Sena, tal com es dedueix dels successius lliuraments en mà de moneda francesa efectuats pel banquer, col·leccionista i mecenes Pau Gil i Serra (Barcelona, 1816 – París, 1896).²² El xocolater aprofità la seva estada per visitar antiquaris i adquirir per 3.057 rals un rellotge de bronze, una

11. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 29 de novembre de 1888 (p. 294).

12. Col·lecció Amatller. Josep Parera i Romero: *Caricatura d'Antoni Amatller i altres personatges del moment*. Pintura al tremp / tela, 70 × 99,8 cm (IAAH-548).

13. https://ca.wikipedia.org/wiki/Pompeu_Gener_i_Babot [Consulta: 14 de setembre de 2021].

14. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Ràfols, llibre Major, 1876, foli 40; 1877, foli 24.

15. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Ràfols, llibre Major, 1873, foli 200; 1874, folis 148, 233, 255, 273, 281, 290, 293, 299 & 301; 1875, foli 124, 126, 171, 172, 208, 210, 230, 236, 250, 256, 261 & 280; 1876, foli 40; 1877, foli 24.

16. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1877, foli 25; 1878, foli 24; 1879, foli 222.

17. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26.

18. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 29 d'agost, i «Vincen-tius —sucesor de Vincent et Laugier— Marsella», foli 68, 29 d'agost.

19. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 11 de setembre.

20. Francesc QUÍLEZ: «Pompeu Gener. La pulsio col·leccionista d'un dandi desclatat». *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*. Universitat Autònoma de Barcelona; Bellaterra, 2018, p. 134-170 (p. 155-157). https://ddd.uab.cat/pub/llibres/2018/196868/merartcolmus_a2017.pdf [Consulta: 17 de gener de 2021].

21. No era la primera vegada que visitava la capital del Sena; l'abril de 1886 també hi va anar, utilitzant igualment els serveis de Pau Gil per a la retirada de diners. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 5 d'abril de 1886 (p. 103); 15 d'abril de 1886 (p. 118-119); 24 d'abril de 1886 (p. 130); 28 d'abril de 1886 (p. 133). Sembla, de tota manera, que en aquesta ocasió el seu objectiu va ser l'adquisició d'un carruatge del prestigiós fabricant *Binder Ainé* i no pas les antiguitats. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 27 d'abril de 1886 (p. 131).

22. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «P. Gil de Paris», foli 80, 10 i 20 de setembre i 1 d'octubre; «A. Amatller c/p», foli 112.

espasa i dos quadres a l'oli²³ que li serien enviats a Barcelona igualment per mediació de *Vincentius*.²⁴ Possiblement es reuniria també amb Pompeu Gener per tractar la compra d'altres antiguitats ja que en el mes de novembre es consignaren a la comptabilitat de l'empresari sengles lletres del polifacètic individu, la primera el dia 2 per un import de 4.501,20 rals corresponent a tapissos i més armes antigues, i la segona el dia 15 per un llum de bronze valorat en 566,60 rals,²⁵ essent novament el ja citat transitori marsellès l'encarregat de fer arribar les peces al domicili del col·leccionista²⁶ i Monfort el de liquidar els drets de duana.²⁷ Seguidament el fuster Roviralta s'ocuparia de la confecció dels marcs per al quadres, un treball que se li pagaria el 9 de desembre.²⁸

A partir d'aquest moment, apareixeran periòdicament en els esmentats llibres partides referents a noves peces per a la col·lecció. El 1890 trobem un parell més d'entrades relatives a Pompeu Gener. La primera, datada el 31 de març, correspon a una factura de 108 rals per més antiguitats.²⁹ La segona, del 12 de maig, consigna el préstec de 600 rals al dit Gener,³⁰ una operació que potser no va acabar del tot bé ja que el seu nom no tornarà a aparèixer en escena. El 30 d'octubre següent s'anota la despesa de 1.000 rals per la compra de mobles antics a Calaf,³¹ Tal com va assenyalar Francesc Fontbona, cal tenir en compte que Alexandre de Riquer i Ynglada (1856-1920) havia nascut a Calaf i que la família, malgrat tenir nombroses propietats, va passar per moments de serioses dificultats econòmiques. Si a aquestes circumstàncies afegim que Riquer formava part d'un grup d'intel·lectuals en el que també participava Pompeu Gener³² i que, dos anys abans, havia realitzat diversos originals de cromos i calendaris per a *Chocolate Amatller*,³³ no és arriscat suposar que els mobles antics comprats per Amatller procedissin del patrimoni dels Riquer. Abans d'acabar l'any, el 6 de novembre, va aconseguir un quadre antic per 400 rals³⁴ i el 5 de març de 1891 una miniatura d'ivori amb marc de bronze per 500 rals.³⁵

Un parell de setmanes després marxava en tren,³⁶ amb la seva filla, cap a Sevilla, havent reservat fonda i balcó³⁷ per poder veure les processons de Setmana Santa, que aquell

23. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 28 d'octubre.

24. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 31 d'octubre; «Vincentius —sucesor de Vincent et Laugier— Marsella», foli 68.

25. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 2 i 15 de novembre.

26. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 20 de novembre i 9 de desembre; «Vincentius —sucesor de Vincent et Laugier— Marsella», foli 68.

27. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 5 de desembre.

28. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 9 de desembre.

29. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1890, «mobiliario», foli 24.

30. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1890, «A. Amatller c/p», foli 132, 9 de desembre.

31. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1890, «mobiliario», foli 24.

32. https://ca.wikipedia.org/wiki/Alexandre_de_Riquer_i_Ynglada [Consulta: 21 de gener de 2021].

33. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 3 de maig de 1888 (p. 430); 1 de juny de 1888 p. 481; 25 de juny de 1888 (p. 24); 23 de juliol de 1888 (p. 75); 20 de desembre de 1888 (p. 330); 29 de desembre de 1888 (p. 343).

34. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1890, «mobiliario», foli 24.

35. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «mobiliario», foli 46.

36. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891 «A. Amatller c/p», foli 63, 16 de març - *Importe de efectivo 1ª Gurgui y 3 billetes fc Circulación série C itineº 5º 1ª clase - 9.909 rals*.

37. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «A. Amatller c/p», foli 63, 10 de març - *Importe de efectivo y adelantos Moreno por fonda y balcón en Sevilla - 840 rals*.

any va caure entre els dies 22 i 29 de març,³⁸ i havent gestionat una carta de crèdit de la que va disposar d'uns 20.000 rals durant el mes d'abril,³⁹ és a dir que també varen anar a la *Feria*. El viatge no es va limitar a la capital andalusa i a fer visites turístiques sinó que varen fer un recorregut que els dugué a diverses ciutats en les quals també es varen dedicar a la compra d'antiguitats. Gràcies a un llistat⁴⁰ conservat als arxius de la Fundació Amatller sabem que a Sevilla adquiriren dos bodegons, un «Belén», un retrat i un esmalt; a Jerez (on de ben segur visitaren les bodegues de González Byass, un dels vins predilectes del xocolater) un ventall; a Màlaga un rellotge, dos pergamins, un puny de bastó, un segell, una caixa «Isabel la Catòlica», una moneda romana, una placa de coure gravada i dues miniatures; a Granada una xocolatera i un reliquiari; i a Còrdova dos rellotges. A aquestes peces cal afegir-ne d'altres de les que no consta el lloc de compra: una figura d'ivori, un crist bizantí de metall, un altre rellotge antic, cinc llibres antics i un de gòtic, un àlbum de gravats a l'aiguafort, tres arquilles, diverses monedes, dos morters, dos ventalls, vint-i-quatre fotografies, un retrat d'Hernán Cortés, dos candelers, una taula gòtica, una vitrina i una taula per a l'arquilla. El conjunt estava format per 39 lots per als que va pagar un total de 4.385 pessetes, equivalents a 17.540 rals, quantitat que va ser imputada al compte d'aixovar el 29 de maig següent⁴¹ i per completar el llistat de peces obtingudes durant aquest viatge a Andalusia encara cal afegir-hi un quadre i dos ventalls més que J. Fernández Teruel va comprar a Màlaga, potser tancant una operació iniciada per l'empresari, amb un cost de 5.018,72 rals, carregats al compte el 26 de maig,⁴² a més de 180,80 rals per les despeses de tramesa a Barcelona.⁴³

El retorn a casa no va suposar pas un aleniment en el creixement de la col·lecció d'Antoni Amatller i, durant la resta de l'any 1891 s'hi afegiren mitja dotzena d'obres: el 2 de juny dos quadres a l'oli sobre coure⁴⁴ per 1.052 rals; el dia 11 del mateix mes una testa a l'oli atribuïda a Padró per 260 rals; el 21 de juliol dues cèdules de la Inquisició⁴⁵ per 207 rals enviades per Juan Bautista Moreno, el seu representant a Sevilla; l'1 de desembre un plat de ceràmica i una «caja para polvo» per 208 rals; i el dia 11 següent una peça de tela per 306 rals.⁴⁶ Com a afegit a les despeses per la compra d'aquestes peces es consignaren, el 25 i el 27 de juny, les factures de Parés, per 1.432,80 rals, i de Gustavo Martí, 1.150 rals, per marcs de quadres i també, el 18 de juliol, l'import de la restauració d'una pintura a càrrec de Campos, amb un cost de 300 rals.⁴⁷

El 1892 Antoni Amatller va seguir la mateixa tònica compradora. El 8 de febrer adquirí, per 486 rals, diverses antiguitats no especificades,⁴⁸ però que podrien ser d'especial rellevància. És altament probable que aquestes peces fossin les pertanyents a un

38. http://www.divvol.org/recursos/fecha_pascua.htm [Consulta: 21 de gener de 2021].

39. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «A. Amatller c/p», folis 63 i 99, 4, 15, 21 i 25 d'abril.

40. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. *Nota de los objetos comprados durante el viaje de Andalusia y su coste*. DCA-392.

41. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «A. Amatller c/p», foli 99, 27 maig; «ajuar», foli 47, 29 de maig.

42. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47.

43. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47, 10 de juny.

44. Col·lecció Amatller. *Anunciació* (IAAH-516) / *Epifania* (IAAH-517).

45. Col·lecció Amatller. 1579 (IAAH-563) / 1669 (IAAH-562).

46. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47.

47. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47.

48. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 8 de febrer de 1892 (p. 311), «ajuar».

assentament fet al cap de tres dies per les despeses d'enviament d'«una caja vidrios antiguos»,⁴⁹ és a dir, la primera notícia de l'adquisició d'objectes d'un gènere que esdevindria el més representatiu de la col·lecció del xocolater. Que aquest material tan fràgil havia atret la seva atenció ho demostra la compra, en el decurs d'aquell mateix any, d'altres vint-i-dos exemplars d'idèntica naturalesa, alguns dels quals obtinguts des de diversos punts geogràfics gràcies a la intervenció d'intermediaris: el 21 de març en Domingo Tomàs, d'Alacant, n'hi va facilitar un per 629 rals; el 23 de maig en varen arribar dinou més, embalats juntament amb tres quadres, per un valor total de 1.874 rals; el 28 de novembre aconseguí «un vidrio antiguo forma joyero» per 280 rals, el mateix preu que pagà per una altra peça el 15 de desembre. Qui sap si aquest sobtat interès pel nou gènere d'objectes va néixer, durant la seva estada a Andalusia, la primavera de l'any anterior, a resultes d'una hipotètica visita a la sevillana col·lecció de Francisco Caballero-Infante, de la que aviat en tornarem a parlar. Malgrat tot, el Sr. Amatller no va deixar de cercar peces de les tipologies ja presents a casa seva i, d'aquesta manera, incorporà tres quadres, un d'ells adquirit a la «subasta Pérez», un «ropage antiguo», una caixa d'almoines «antigua», tres monedes igualment «antiguas» i una àmfora que també li enviaren des d'Alacant.

Tampoc va faltar, el juny de 1892, una nova sortida a París,⁵⁰ tot i que en aquesta ocasió no hi ha constància de cap compra per a la seva col·lecció. Sí que ho va fer l'any següent en un viatge amb destinació desconeguda, entre mitjans de maig i mitjans de juny,⁵¹ durant el qual adquirí «varios objetos Artísticos Antiguos comprados durante el viaje»,⁵² sense que els llibres de comptabilitat ofereixin altres detalls al respecte més enllà del preu global de 2.980 rals. De fet, l'única notícia concreta que tenim de tot el 1893 és la del càrrec, el dia primer d'agost, de 822 rals, amb despeses d'enviament incloses, per un bust que li va proporcionar Juan Bautista Moreno,⁵³ el seu representant comercial a Sevilla.

Seria justament en Moreno l'encarregat de negociar l'operació més transcendental de l'Antoni Amatller com a col·leccionista: la compra, el 22 de gener de 1894, de dues-centes onze peces de vidre arqueològic propietat de Francisco Caballero-Infante y Zuazo († 1906-1907), de Sevilla. Aquest catedràtic, arqueòleg, arabista i historiador havia estat, des de 1886, un dels promotors de les excavacions, primer a Itàlica, i després a les necròpolis de Mèrida i Carmona, reunint un importantíssim conjunt d'objectes i monedes trobades als esmentats jaciments. L'empresari xocolater molt possiblement coneixeria la col·lecció de l'erudit des de la seva visita a Andalusia durant els mesos de març i abril de 1891 i va donar instruccions al seu col·laborador d'oferir fins a 20.000 rals, però aquest va aconseguir tancar el tracte per 13.000 rals, als que calgué afegir els 859,30 rals de les despeses d'embalatge⁵⁴ i els 62,60 del cost de l'assegurança

49. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 11 de febrer de 1892 (p. 312), «ajuar».

50. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 4 de juny 1892 (p. 411), 17 de juny 1892 (p. 422), 25 de juny 1892 (p. 429 i 430) i 27 de juny 1892 (p. 431).

51. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1893, «A. Amatller c/p», foli 82, 13 de maig.

52. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1893, «ajuar», foli 17, 17 de juny.

53. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1893, «ajuar», foli 17, 1 d'agost.

54. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Nota manuscrita sense data [de Juan Bautista Moreno] dirigida a Teresa Amatller. DCA-391. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 26 de gener de 1894 (p. 445), «ajuar». Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1894, «ajuar», foli 25, 26 de gener.

marítima.⁵⁵ Per presentar adequadament les noves adquisicions, Amatller encarregà dues vitrines a C. González, per un preu de 4.972 rals.⁵⁶

A partir d'aquell moment, les compres d'Antoni Amatller varen començar a ser més selectives, qui sap si també com a conseqüència d'un nou canvi de domicili, el mes de febrer de 1895, al pis principal 2a de la casa del carrer Consell de Cent núm. 344.⁵⁷ La primavera següent va fer un periple per Itàlia, des de finals del mes de maig i durant tot el mes de juny, fent parades, entre altres ciutats, a Florència, Roma, Nàpols i Venècia.⁵⁸ Les adquisicions d'aquest viatge es varen limitar a 1.800 rals,⁵⁹ una quantitat relativament petita comparada amb les d'altres ocasions, però que podrien haver estat prou significatives. Segons el catàleg de vidres de la col·lecció Amatller redactat per Mn. Gudiol, dos dels exemplars havien estat comprats a Roma: un *rhiton*,⁶⁰ un vas en forma de banya de producció siriana o egípcia del segle III que pertanyé a Attilio Simonetti, el pintor col·leccionista deixeble i amic de Marià Fortuny, i un *fons de copa*⁶¹ de vidre verd i pa d'or amb la representació del sacrifici d'Isaac, de producció romana dels segles IV o V. Resulta, per tant, molt raonable suposar que fossin aquestes dues peces les pertanyents a l'esmentat assentament de 1.800 rals.

Els anys immediatament següents, les referències documentals a noves incorporacions a la col·lecció d'Antoni Amatller es limiten a dos tapissos antics per als quals en va pagar 2.800 rals el 17 de novembre de 1896.⁶² A aquesta quantitat cal afegir-hi els 1.600 rals que va costar la restauració d'un d'ells, nou mesos més tard.⁶³ Hem de suposar que la compra, el 12 de març de 1898, d'una casa al Passeig de Gràcia núm. 101 (després núm. 41) per a convertir-la en la seva residència definitiva, també va tenir algunes conseqüències per a la política d'adquisicions d'Antoni Amatller. En va pagar 1.960.000 rals (490.000 pessetes)⁶⁴ i va emprendre unes obres de reforma radical que s'allargarien fins a principis de 1901 i representarien una inversió del doble del preu de compra. Tot i aquest nou i intens focus d'interès per al xocolater, el 1899 tornem a trobar una revifada en les seves adquisicions i, a finals de maig, es consignaren 19.880 rals per la compra de «tapices, muebles y otros objetos», obtinguts durant una nova visita a Sevilla,⁶⁵ tot i que alguns possiblement els va comprar a Madrid. Segons una nota no datada manuscrita de l'empresari sobre paper amb membret del Gran

55. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 29 de gener de 1894 (p. 447), «ajuar». Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1894, «ajuar», foli 25, 29 de gener.

56. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1894, «mobiliario», foli 24, 30 de març.

57. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Participació del nou domicili, 1 de febrer, 1895 (DCA-920).

58. La informació la deduí, per una banda de les compres d'un total de 5.250 Lires italianes, entre el 21 de maig i el 26 de juny i de 1.000 Francs francesos, el 2 de juliol (un total de 27.725 rals al canvi - Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1895, foli 58; i per l'altra de les fotografies que va fer a les esmentades ciutats, els negatius de les quals es conserven a l'arxiu de la Fundació Amatller.

59. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1895, «ajuar», foli 21, 4 de juliol.

60. Josep GUDIOL I CUNILL: *Catàlech dels vidres que integren la col·lecció Amatller*. Barcelona, 1925 (cat. núm. 77). Col·lecció Amatller (IAAH-1131).

61. Josep GUDIOL I CUNILL: *Catàlech dels vidres que integren la col·lecció Amatller*. Barcelona, 1925 (cat. núm. 320). Col·lecció Amatller (IAAH-981).

62. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 17 nov. 1896 (p. 248), «ajuar»; llibre Major, 1896, «ajuar», foli 18, 17 de novembre.

63. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 9 d'agost de 1897 (p. 470), «ajuar».

64. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1898, «Casa Paseo de Gracia nº 101», foli 73, 12 de març.

65. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1899, «ajuar», foli 13, 27 de maig; «A. Amatller c/p», fol. 43, 27 de maig.

Hotel Madrid, de Sevilla,⁶⁶ en la que es detallen diverses ofertes i s'especifiquen les compres d'una «tablita gòtica» i d'un «cofre italiano» per 200 duros (4.000 rals) a Rafael García,⁶⁷ i d'un tapís i una altra tauleta gòtica, per 700 duros (14.000 rals) a la vídua Fidelia.⁶⁸ Dues setmanes després, Juan Bautista Moreno, el 12 de juny, el representant andalus aconseguí una moneda d'or per a l'empresari barceloní per 320 rals.⁶⁹

A partir d'aquest moment, en no estar localitzats els llibres de comptabilitat d'Antoni Amatller, les informacions relatives a la seva activitat com a col·leccionista resulten més escadusseres. Malgrat això, gràcies a les fotografies que va fer a l'Exposició Universal de París de l'any 1900 i també per la factura del reputat joier René Lalique, datada el primer d'octubre de l'any esmentat, per un penjoll en forma de *Sirena d'or amb dues perles barroques i esmalt translúcid*⁷⁰ i una agulla de corbata, tot per la quantitat de 1.200 francs (uns 5.000 rals)⁷¹ sabem que aquella tardor va visitar novament la capital francesa. Així mateix, un rebut de principis del 1901 del taller de fusteria de Francisco Llorens, domiciliat al carrer Bou de la Plaça Nova 9-11 de Barcelona, ens assabenta de la compra d'un «bagul de cuir antic» per 125 pessetes (500 rals),⁷² una peça per a la que, a 31 de maig d'aquell mateix any, l'ebenista i fuster Maurici Roviralta va tallar-ne uns peus amb un cost de 31,50 pessetes (126 rals).⁷³

Arribat a la cinquantena, l'industrial xocolater va prendre consciència de la necessitat de comptar amb un assessor competent que l'orientés a l'hora de seguir enriquint la seva col·lecció. L'any 1902 Mn. Josep Gudiol i Cunill (1872-1931), conservador del Museu Episcopal de Vic, va guanyar un accèssit del prestigiós premi Martorell per la seva obra *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, fet que va convèncer Antoni Amatller que el guardonat era la persona adient. En un primer moment, la proposta va fer dubtar l'eminent savi vigatà però, en assabentar-se que l'empresari acabava d'adquirir una singularíssima peça romànica, ràpidament acceptà.⁷⁴ La peça en qüestió era l'*Altar d'Angostrina*, de finals del segle XII o principis del segle XIII, integrat per un retaule pictòric, amb les figures de Jesucrist entronitzat i els dotze apòstols,⁷⁵ i una creu policromada amb el Crist en majestat de talla.⁷⁶ Es tracta de l'exemplar més antic conegut en terres peninsulars d'aquesta nova tipologia de mobiliari litúrgic que evolucionaria fins a convertir-se en les grans estructures dels segles posteriors. Dos centres de taula en forma de grans copes de vidre del segle XVIII⁷⁷ i d'identica procedència podrien haver ingressat a la col·lecció Amatller al mateix temps.

El nou segle tot just encetat va despertar en Antoni Amatller i la seva filla Teresa el desig de viatjar a destinacions més exòtiques. A la primavera de 1903, aprofitant una nova excursió per terres andaluses, varen passar al Marroc, però donada la inseguretat generada per la revolta d'Ahmed al-Raisuli contra el sultà Abd al-Aziz ben al-Hasan, la

66. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA-393.

67. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar, Rafael García Palencia, anticuario. Duque de Alba, 13, 2^a; Madrid. DCA-396.

68. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Comercio de Antigüedades de Fidelia C. Viuda de Dominguez. Calle del Prado, 20, cuarto bajo frente el Ateneo; Madrid. DCA-397.

69. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1899, «Juan Bta. Moreno de Sevilla», foli 27.

70. Col·lecció Amatller (IAAH-138).

71. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA-922.

72. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA-97.

73. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA-112, p. 3.

74. Informació tramesa oralment per Josep Gudiol Ricart (1904-1985), nebot i deixeble de Mn. Gudiol.

75. Col·lecció Amatller (IAAH-155).

76. Col·lecció Amatller (IAAH-535).

77. Col·lecció Amatller (IAAH-899 & 907).

visita es limità a la ciutat de Tànger. Dos anys més tard s'embarcaren en el mític Orient Express amb destinació a Constantinopla on, per recomanació de Mn. Gudiol, visitaren el flamant Museu Arqueològic d'Istanbul essent rebuts pel seu director i promotor, el carismàtic Osman Hamdi Bey, pioner en la promulgació de lleis de protecció del patrimoni arqueològic. Tampoc desapfitaren l'ocasió per contactar amb antiquaris, aconseguint tres petites, però exquisides, peces de vidre per a enriquir la seva col·lecció: un pixis amb tapa cònica,⁷⁸ una balsamera hexagonal⁷⁹ i una altra de bifaç.⁸⁰ Al viatge de tornada varen fer una gran volta, arribant fins a Berlín, on molt probablement comprarien una confitera veneciana del segle XVI⁸¹ que, segons Mn. Gudiol, va ser adquirida a la capital alemanya.

Novament a Barcelona, Amatller tingué notícia de la propera subhasta, els dies 20, 21 i 23 de novembre de 1905, a Colònia, de la col·lecció de Franz Merckens, un banquer alemany recentment traspassat que havia estat el promotor de les excavacions arqueològiques a la regió del Rin a la recerca de vidres romans. Per a pujar en nom seu va enviar-hi a Mn. Gudiol, amb unes facultats discrecionals il·limitades les quals, degudament administrades, varen resultar en la incorporació de trenta-tres exemplars representatius de la producció dels tallers de la Renània romana. Mig any més tard, entre els dies 31 de maig i 2 juny de 1906, Amatller va aconseguir tres noves peces a la subhasta Hakky-Bey, un antiquari i col·leccionista turc establert a París. Es tractava de tres balsameres produïdes als tallers de la Mediterrània oriental, una bifaç del segle primer⁸² semblant a la que havia adquirit a Turquia però millor conservada, una iciforme del segle tercer⁸³ i una darrera excepcional per les seves dimensions de gaire bé dos pams d'alçada i per la seva tipologia en forma d'espasa embeïnada,⁸⁴ unes característiques que l'assenyalen com a una peça veritablement única en la història del vidre.

Seguint amb les seves afeccions viatgeres, la primavera de 1908 l'empresari i la seva filla, recorregueren mitja Península Ibèrica. Ho sabem per les postals que reberen i les fotografies realitzades. El dia 11 d'abril ja eren a Sevilla, a temps per la Feria, i s'hi estigueren fins el 24. Després visitaren Còrdova i Granada, abans de passar a Lisboa i Porto. Acabaren el periple per Salamanca, Madrid, Toledo i Saragossa, poc abans de finals de maig. A més de múltiples fotografies, l'Antoni Amatller aprofità l'ocasió per a visitar antiquaris i ampliar la seva col·lecció. A Còrdova veuria una base i dos capitells califals,⁸⁵ una operació que tancaria unes setmanes després, el 20 de maig, Juan Bautista Moreno, representant del xocolater a Sevilla, pagant 625 pessetes al cordovès Cosme García i fent enviar les peces a Barcelona.⁸⁶ El 17 de maig l'antiquari Demetrio Gómez García de Salamanca els va vendre una arquimesa⁸⁷ per 650 pessetes⁸⁸ i quatre dies més tard Antoni Amatller adquirí cinc marcs antics tallats i daurats per 425 pessetes a Rafael García Palencia, de Madrid.⁸⁹ Finalment, el dia 27 de maig, va tancar tractes amb

78. Col·lecció Amatller (IAAH-1122).

79. Col·lecció Amatller (IAAH-1119).

80. Col·lecció Amatller (IAAH-1121).

81. Col·lecció Amatller (IAAH-911).

82. Col·lecció Amatller (IAAH-1120).

83. Col·lecció Amatller (IAAH-979). Tres altres exemplars de la mateixa tipologia es conserven, un al British Museum, un l'altre a l'Ermitage i un darrer al Museu de Zadar (Croàcia).

84. Col·lecció Amatller (IAAH-1179).

85. Col·lecció Amatller (IAAH-150, 151 & 153).

86. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 20 de maig de 1908. DCA 00390.

87. Col·lecció Amatller (IAAH-597).

88. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 17 de maig de 1908. DCA 00387.

89. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 24 de maig de 1908. DCA 00388.

dos marxants de Saragossa; a Evaristo Sanz li va comprar per 1.600 pessetes⁹⁰ una capa pluvial amb delicadíssims brodats del segle XV⁹¹ i de Tomás Lorente va obtenir dos vidres antics per 200 pessetes,⁹² essent un d'aquests una petita llàntia esmaltada del segle XVI amb l'escut de Montserrat.⁹³

Ja a Barcelona, el 27 de juny, adquirí per 100 pessetes⁹⁴ una fotografia en color pel procediment de «tintes grasses», representant el bust d'una gitana, obra de Wenceslao Miralles⁹⁵ a l'exposició que li dedicà la Sala Parés.⁹⁶ Seria també pels volts de 1908 quan, coincidint amb la represa de les excavacions a Empúries per iniciativa de Josep Puig i Cadafalch, Antoni Amatller aconseguiria sis balsameres de pasta de vidre (un aríbal, dos alabastres, dos amforiscs i una en forma d'enòcoa) procedents de la dita colònia greco-romana i representatives de la producció dels tallers de la Mediterrània oriental entre els segles VI-IV aC.

Atrets per les antigues civilitzacions, el 5 de febrer de 1909 els Amatller, pare i filla, emprengueren un viatge d'un mes i mig a Egipte, remuntant el Nil fins a Khartum, la capital del Sudan. Evidentment a la maleta de tornada hi duïen diversos objectes antics que els varen suposar una inversió d'11.278,50 rals.⁹⁷ Entre ells hi havia un parell dels obligats amulets, un «ushebtî» i alguns escarabeus,⁹⁸ així com un collaret de pasta de vidre de producció romano-bizantina⁹⁹ i una balsamera de la segona meitat del segle I aC. Però sobretot hi havia quatre peces de vidre veritablement excepcionals, adquirides a Assuan, el 28 de febrer o l'1 de març. Eren dos penjolls¹⁰⁰ i una dena¹⁰¹ de collaret i un aríbal lenticular¹⁰² modelats, els tres primers al voltant d'una vareta i el darrer sobre un nucli, amb una base de vidre blau decorada amb ondulacions de fils de vidre blanc, groc i blau clar. Aquesta arcaica tècnica d'origen mesopotami, la primera en permetre l'elaboració de vasos de vidre, s'utilitzà a Egipte durant els segles XIV i XIII aC, en temps de la XVIIIa dinastia, és a dir dels faraons Akhenaton (c. 1353 aC – 1336 aC), Tutankhamon (1334 aC – 1325 aC) i la reina Nefertiti, essent l'exemplar conegut més sobresortint d'aquest procediment un recipient en forma de peix trobat a Al-Amarna i conservat al British Museum.¹⁰³ Així doncs, els objectes adquirits pel xocolater a Assuan, amb una antiguitat de més de 3.200 anys, eren, de llarg, les peces més antigues de la seva col·lecció i no solament van ser les més antigues, sinó que, molt possiblement, també van ser les darreres que comprà, ja que deu mesos després del seu retorn a Barcelona, Antoni Amatller moria d'una broncopneumònia, nou setmanes abans de complir els 59 anys.

90. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 27 de maig de 1908. DCA 00386.

91. Col·lecció Amatller (IAAH-1267).

92. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 27 de maig de 1908. DCA 00385.

93. Col·lecció Amatller (IAAH-1008).

94. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 27 de juny. DCA 00384.

95. Col·lecció Amatller (IAAH-718).

96. La Vanguardia, dissabte 18 de juny de 1908, p. 4. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1908/06/13/>

<pagina-4/33374562/pdf.html?search=wenceslao%20miralles> [Consulta: 14 de febrer de 2021].

97. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar (nota de despeses datada el 27 de març de 1909 - DCA 00380).

98. Col·lecció Amatller (IAAH-986-987-989).

99. Col·lecció Amatller (IAAH-965).

100. Col·lecció Amatller (IAAH-972 & 973).

101. Col·lecció Amatller (IAAH-974).

102. Col·lecció Amatller (IAAH-1165).

103. British Museum. 14,1 × 7 × 3,6 cm (EA55193). https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA55193 [Consulta: 17 de febrer de 2021].

Per a formar-nos una imatge completa de l'activitat d'Antoni Amatller com a col·leccionista ens caldrà intentar conjugar les informacions documentals referides fins al moment, amb les obres actualment conservades a la Fundació Amatller, moltes de les quals no consten en la dita documentació o, si ho fan, no hem estat capaços d'identificar-les. Per acabar de presentar les peces del trencaclosques hem de tenir en compte també aquells objectes que no han arribat fins a nosaltres però que si apareixen en antigues fotografies dels domicilis del xocolater.

Armes

Pel que fa a les armes, en va reunir un parell de dotzenes, entre petos, espases i pedrenyals, que va disposar en forma de panòpia al seu estudi fotogràfic; no se n'ha conservat cap a la fundació i únicament les coneixem per Fotografia.¹⁰⁴

Escultures

Afortunadament, no ha passat el mateix amb peces escultòriques, de les quals la Fundació en conserva mitja dotzena. Tenim, primer de tot, el retrat d'Antoni Amatller Ràfols (1812-1878),¹⁰⁵ pare del nostre col·leccionista, un marbre picat el 1877 per Rosend Nobas i Ballbé i que, evidentment, respon a un encàrrec familiar. De les diferents figures, estàtues o altres obres similars que apareixen citades a la documentació del xocolater, únicament hi ha dos lots que podem identificar sense cap tipus de dubte amb obres conservades a la casa. Un és el format pels dos capitells¹⁰⁶ i la base de columna¹⁰⁷ nassarites que l'empresari adquirí a Cosme García, de Còrdova, el 1908.¹⁰⁸ El segon lot és el format per un parell d'amulets (IAAH-986 & 987), un «ushebtî» (IAAH-988) i alguns escarabeus que, evidentment varen ser comprats durant l'estada a Egipte i al Sudan, els mesos de febrer i març de 1909. El seu cost seria una petita part dels 11.278,50 rals gastats en l'adquisició d'objectes antics, segons detalla una nota de les despeses del viatge,¹⁰⁹ essent la part principal de la despesa la corresponent a l'aríbal lenticular aconseguit a Assuan.

Més problemàtic és el cas del bust comprat l'estiu de 1893 per mediació de Juan Bautista Moreno, de Sevilla, l'import del qual ascendí a 822 rals, incloses les despeses d'enviament a Barcelona.¹¹⁰ A tall d'hipòtesi, no podem descartar que la peça en qüestió sigui un exquisit i minúscul bust d'emperador romà (IAAH-982) tallat en quars marró, de 4,5 cm d'alçada. En canvi, no tenim cap indici que ens permeti identificar la figura d'ivori, el Crist de metall bizantí, el «Belén» i l'estàtua romana de bronze que figuren a la llista dels objectes comprats durant el viatge a Andalusia la primavera de 1891.¹¹¹

A més de les escultures anteriors, a la casa n'hi ha algunes altres, l'adquisició de les quals podem adjudicar a Antoni Amatller. Es tracta de tres imatges de la Mare de Déu;

104. José Costa: *Album de fotografías de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 22). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246051. Institut Amatller, foto Antoni Amatller, sense núm., im. 00312013

105. Col·lecció Amatller (IAAH-145).

106. Col·lecció Amatller (IAAH-150 & 151).

107. Col·lecció Amatller (IAAH-152).

108. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut de Cosme García a Juan Bautista Moreno. DCA-390.

109. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00380.

110. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1893, «ajuar», foli 17, 1 d'agost.

111. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392. Comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 99, 27 de maig.

una del segle XIV amb reminiscències romàniques,¹¹² en marbre policromat;¹¹³ una de la segona meitat del segle XV,¹¹⁴ en alabastre; i la darrera, una talla en fusta de boix del segle XVII amb la representació de la Verge de Montserrat,¹¹⁵ que el 1902 era dins d'una vitrina a l'estudi fotogràfic del xocolater.¹¹⁶

En canvi, els deu models de guix originals d'Eusebi Arnau per a altres tants grups escultòrics de la casa Amatller, que l'empresari conservava al seu estudi fotogràfic, varen ser donats el 1964 per la Fundació Amatller al, llavors denominat, Museu d'Art de Catalunya.¹¹⁷

Mobles antics

De mobles antics n'han arribat una dotzena fins a nosaltres, essent difícil identi-ficar-los amb els que consten a la documentació existent. Son únicament dos els que podem relacionar, amb tota seguretat, amb sengles rebuts que ens indiquen la seva procedència: un bagul de cuir¹¹⁸ que adquirí per 125 pessetes el 1901 a l'ebenista i restaurador de mobles Francisco Llorens, de Barcelona,¹¹⁹ per al qual Maurici Roviralta en va tallar uns peus que facturà el 31 de maig del mateix any;¹²⁰ i una arquimesa¹²¹ comprada per 650 pessetes el 17 de maig de 1908 a Demetrio Gómez García,¹²² un co-merciant de teixits de Salamanca, durant un viatge que va fer aquella primavera per la península. També està documentada fotogràficament des de 1901 a la casa Amatller¹²³ una tauleta de centre octogonal,¹²⁴ de la segona meitat del segle XIX.

Dels mobles antics adquirits a Calaf el 1890, podem suggerir temptativament una calaixera barroca¹²⁵ i potser dues caixes de núvia, una del segle XVI amb la representa-ció de l'Anunciació a la tapa¹²⁶ i l'altra gòtica,¹²⁷ més senzilla. Un delicat mòdul de calaixets renaixentista català¹²⁸ i que havia estat considerat tradicionalment com a obra italiana, podria ser el «cofre italiano» que comprà a Rafael García de Madrid el maig de 1899.¹²⁹ A aquestes peces cal afegir una caixa de núvia amb decoració incrustada de marqueteria «de pinyonet»,¹³⁰ una arquilla amb la seva taula,¹³¹ també amb marqueteria de pinyonet, que du la marca al foc de l'ebenista i restaurador de mobles barceloní M. Sastre. Finalment, un delicat moble de calaixets del segle XVII,¹³² amb plaques d'os, gravades amb les lletanies de la Mare de Déu, a la cara de cada una de les caselles.

112. Col·lecció Amatller (IAAH-148).
113. Institut Amatller, foto Mas E-270 (1911-1912), im. 01475002.
114. Col·lecció Amatller (IAAH-149).
115. Col·lecció Amatller (IAAH-154).
116. Institut Amatller, foto Mas B-15 (1902), im. 00392008 & 01751001.
117. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC - 071001, 071002, 071003, 071004, 071005, 071006, 071007, 071008, 071009 i 071010).
118. Col·lecció Amatller (IAAH-598).
119. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00097.
120. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00112, p. 3.
121. Col·lecció Amatller (IAAH-597).

122. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00387.
123. José Costa: *Album de fotografías de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 15). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246044.
124. Col·lecció Amatller (IAAH-613).
125. Col·lecció Amatller (IAAH-650).
126. Col·lecció Amatller (IAAH-602).
127. Col·lecció Amatller (IAAH-603).
128. Col·lecció Amatller (IAAH-596).
129. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00393.
130. Col·lecció Amatller (IAAH-601).
131. Col·lecció Amatller (IAAH-604).
132. Col·lecció Amatller (IAAH-594).

Per a completar l'apartat de mobles, hem de tenir en compte algunes caixetes, arquilles i cofrets. A les fotos de 1901, a la saleta de música¹³³ hi podem veure tres caixetes, dues de les quals no han arribat fins a nosaltres, però la tercera, recoberta de mirallets pin-tats,¹³⁴ sí. També es conserven una deliciosa arqueta gòtica, de fusta, cuir i ferro¹³⁵ i un intrigant caixonet d'almoines decorat amb relleus de pasta de guix representant esce-nes de Maria Magdalena,¹³⁶ que es fa difícil identificar amb el «cepillo limosnero antiguo» adquirit per la considerable quantitat de 1.600 rals, el 7 d'abril de 1892.¹³⁷ No hem pogut associar a cap de les obres conservades les notícies dels dos «cofrecitos», la arquilla, la taula per a la mateixa i la vitrina (a menys que sigui la que podem veure a la foto de l'estudi fotogràfic que va fer Adolf Mas el 1902)¹³⁸ que consten adquirides a Andalusia el 1891,¹³⁹ o la «caja para polvo» que comprà poc després, aquell mateix any.¹⁴⁰

Relotges

En la decoració de la casa hi ha també diversos rellotges. Un d'ells, de paret amb una elegant caixa de fosa d'estil rococó i amb la seva peanya,¹⁴¹ en la que hi ha pintada la falla de la guineu i la cigonya; està firmat per Balthazar Martinot (1636-1714), el prestigiós rellotger de la cort de Lluís XIV. Sembla doncs perfectament justificat identificar-lo amb el rellotge de bronze que el xocolater va obtenir durant el seu viatge a París de 1899.¹⁴² No tenim detalls de la procedència d'un segon rellotge de paret, de factura holandesa (frisona) de la segona meitat del segle XVIII,¹⁴³ ni tampoc d'un sofis-ticat rellotge de sobretaula, obra d'Eugène Bourdon (1808-1884) amb tres esferes que inclouen cronòmetre, calendari perpetu, baròmetre i situació dels astres, a més d'un termòmetre i un baròmetre.¹⁴⁴

Pintures

Les dificultats per relacionar les obres conservades o conegudes fotogràficament amb les que apareixen a la documentació comptable, es repeteixen amb les pintures i obres afins. Són únicament cinc les que ens permeten establir aquesta relació. La primera és la *caricatura* en la que apareix el nostre xocolater i altres personatges i empresaris del moment, firmada per Josep Parera,¹⁴⁵ la compra de la qual està registrada a Barcelona el 1888,¹⁴⁶ essent així una de les primeres incorporacions a la col·lecció. Altres dues són una parella de pintures de l'entorn de Rubens, amb les representacions de l'*Anun-ciació*¹⁴⁷ i l'*Adoració dels Reis*,¹⁴⁸ que són, amb absoluta seguretat, els dos quadres

133. José Costa: *Album de fotografías de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 20). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246049. Foto Pau Audouard (c. 1902), col·lecció Amatller (IAAH-706), im. 02013003 & 02317001.
134. Col·lecció Amatller (IAAH-600).
135. Col·lecció Amatller (IAAH-595).
136. Col·lecció Amatller (IAAH-599).
137. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 7 d'abril, 1892 (p. 354), «ajuar».
138. Institut Amatller, foto Mas B-15 (1902), im. 00512001 & 01751001.
139. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392. Comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 99, 27 de maig.

140. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47, 1 de desembre.
141. Col·lecció Amatller (IAAH-580).
142. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», foli 26, 28 d'octubre; «Vincentius —sucesor de Vincent et Laugier— Marsella», foli 68, 31 d'octubre.
143. Col·lecció Amatller (IAAH-581).
144. Col·lecció Amatller (IAAH-584).
145. Col·lecció Amatller (IAAH-548).
146. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 29 de novembre, 1888, (p. 294), «A. Amatller c/p».
147. Col·lecció Amatller (IAAH-516).
148. Col·lecció Amatller (IAAH-517).

sobre coure adquirits el 1891 per 1.052 rals.¹⁴⁹ El mateix passa amb dues *cèdules de la Inquisició*, una de 1579 a favor de Fernando Osorn¹⁵⁰ i l'altra de 1669 a favor de Juan de Igualada,¹⁵¹ manuscrites i il·luminades sobre pergamí, que consta les hi va enviar el seu representant a Sevilla, Juan Bautista Moreno, el 21 de juliol de 1891,¹⁵² amb un valor de 207 rals. Potser es podria afegir a aquest petit grup un parell de peces més. Una seria un pergamí dels segles XVII-XVIII dedicat al *martiri de Sant Esteve*¹⁵³ i que tal vegada sigui el que consta a la llista de les adquisicions durant el viatge a Andalusia de 1891, com comprat a Màlaga per 175 rals.¹⁵⁴ L'altra un compartiment de la predel·la d'un retaule d'escola castellana de cap a 1500 amb la figura del *rei David*¹⁵⁵ que podem identificar temptativament amb la «tablita gòtica» comprada a Madrid el maig de 1899.¹⁵⁶

Hi ha també una sèrie de pintures «foto-documentades» com a existents a la casa Amatller en vida del xocolater. Algunes de les que podem veure a la saleta de música¹⁵⁷ o a l'estudi fotogràfic¹⁵⁸ no han arribat fins a nosaltres i, a més, donada la baixa qualitat de les imatges són del tot impossibles de reconèixer. L'única que si podem identificar és un *retrat masculí* en miniatura, d'elaborat marc de talla, obra d'A. Sánchez¹⁵⁹ que continua a les col·leccions de la Fundació. Segons em manifestà oralment Josep Gudiol Ricart, el conjunt d'*altar d'Angostrina*, format pel retaule¹⁶⁰ i el crucifix en majestat,¹⁶¹ havent-lo adquirit Antoni Amatller, va ser traslladat en matxo des de la Cerdanya fins a Ripoll, on fou lliurat al xocolater. Del retaule, el col·leccionista en va fer un clíxé¹⁶² al seu nou estudi fotogràfic i, sabent que la peça ja era a la casa Amatller quan el 1902, Mn. Josep Gudiol Cunill acceptà assessorar a l'empresari en assumptes artístics, podem deduir que la compra tingué lloc entre 1900 i 1902.

Hi ha altres dues pintures sobre fusta d'època medieval, al respecte de les quals tenim arguments que ens permeten pensar que la seva incorporació a la pinacoteca va succeir també en temps del xocolater. En diverses fotografies realitzades entre els anys 1911 i 1921¹⁶³ del despatx de l'empresari a la casa del Passeig de Gràcia, podem veure quatre compartiments que conformen la part superior d'un *retaule dedicat a Sant Nicolau*,¹⁶⁴ obra del valencià Joan Reixac (fl. 1431-1482), ubicats damunt les prestatgeries que flanquejant el lloc de treball. Entre les mateixes, darrera la cadira, es mostra un compar-

149. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47, 2 de juny.

150. Col·lecció Amatller (IAAH-563).

151. Col·lecció Amatller (IAAH-562).

152. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 47, 21 de juliol.

153. Col·lecció Amatller (IAAH-559).

154. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392. Comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 99, 27 de maig.

155. Col·lecció Amatller (IAAH-536).

156. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00393.

157. José Costa: *Album de fotografias de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 20). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246049. Foto Pau Audouard (c. 1902), col·lecció Amatller (IAAH-706), im. 02013003 & 02317001

158. José Costa: *Album de fotografias de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 22). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246051. Institut Amatller, foto Mas B-15 (1902), im. 00512001 & 01751001

159. José Costa: *Album de fotografias de la Suntuosa casa de D. Antoni Amatller*. Barcelona, 1901 (fol. 20). Col·lecció Amatller (IAAH-1363), im. 05246049. Col·lecció Amatller (IAAH-623)

160. Col·lecció Amatller (IAAH-535)

161. Col·lecció Amatller (IAAH-155)

162. Institut Amatller, foto Antoni Amatller, sense núm. (1900 / 1902), im. 00312013

163. Institut Amatller, foto Mas E1-6345 (post 1911), im. 02203002. Arxiu Bassegoda-Càtedra Gaudi / Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia, foto Joan Nonell i Fabrés, Caixa 144, núm. 11 (post 1911), im. Institut Amatller 04214011. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, foto Blasi X-3356 (gener 1921), im. Institut Amatller 05348021

164. Col·lecció Amatller (IAAH-543)

timent de predel·la de l'aragonès Martín de Soria (fl. 1449-1487) amb la representació del cap de *Sant Mateu*.¹⁶⁵ Tot i que les esmentades fotografies són posteriors a la mort del xocolater, l'ambient que s'hi respira en elles permet contemplar la hipòtesi expressada.

Més incerta és la data de compra de la parella de quadres d'Andrés Deleito, pintor barroc actiu a Madrid i Segòvia, amb una activitat documentada entre els anys 1656 i 1663 i que es dedicà al gènere de la pintura religiosa i també al de la denominada «natura morta». Són dues grans composicions amb sengles representacions de taules de cuina, o de rebost, farcides d'aliments que estan essent començats a preparar, respectivament, per un home i per una dona. El primer¹⁶⁶ manipula uns embotits, entre grans peces de pernil, un gall i una gallina encara vius així com diverses aus mortes i altres viandes. La segona¹⁶⁷ està escatant un dels molts peixos que té al seu abast; un gran bol i una safata plens de marisc i alguns talls de formatge completen l'escena. Es tracta, evidentment, de dues composicions al·legòriques al·lusives a la batalla entre «en Carnal» i «na Quaresma» que cantava Juan Ruiz, l'arxipreste d'Hita, en el seu *Libro de Buen Amor*, allà pels anys 1330-1343. Malauradament no tenim la més mínima informació relativa a la seva procedència, resultant força qüestionable identificar-los amb la parella de «bodegones» comprats a Sevilla el 1891,¹⁶⁸ donat que el preu pagat per els mateixos fou de 1.275 rals, una quantitat que sembla excessivament modesta, a la vista de la importància de les dues obres, i més si tenim en compte que formaven part d'un lot en el que també hi havia un «Belén» i un *retrat*.

Diverses pintures anònimes i d'un interès relatiu podrien formar part de les obres adquirides per Antoni Amatller abans de comptar amb l'assessorament de Mn. Gudiol. Per una banda tenim tres obres flamenquitants del segle XVI amb les representacions del *Calvari*,¹⁶⁹ de la *Mare de Déu i el Nen*¹⁷⁰ i les *Lamentacions damunt el cos de Crist*.¹⁷¹ Ja dels segles XVII i XVIII són un *Sant Carles Borromeu repartint la comunió als atestats de Milà*,¹⁷² còpia d'una composició de Pierre Mignard (1612-1695), pintada sobre coure; una tela del gènere animalista de les anomenades «bambotxades» amb una *baralla de mones*,¹⁷³ un *Sant Sebastià*,¹⁷⁴ una *Santa Rosa*,¹⁷⁵ una creu de fusta amb la figura de *Crist crucificat*,¹⁷⁶ un *retrat femení* francès¹⁷⁷ i una còpia d'una de les diverses composicions de Bartolomé Esteban Murillo amb la representació del *Nen Jesús i St. Joanet*.¹⁷⁸ Finalment tenim tres miniatures, una del segle XVI amb una *escena cortesana*,¹⁷⁹ un *retrat* del segle XVIII del *Comte Lampinet*¹⁸⁰ i un *retrat masculí*¹⁸¹ del segle XIX.

Cap de les pintures citades fins aquí no les hem sabut relacionar amb múltiples referències a adquisicions de quadres que apareixen a la documentació comptable de l'empresari:

165. Col·lecció Amatller (IAAH-538).

166. Col·lecció Amatller (IAAH-515).

167. Col·lecció Amatller (IAAH-514).

168. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392. Comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», foli 99, 27 de maig.

169. Col·lecció Amatller (IAAH-537).

170. Col·lecció Amatller (IAAH-539).

171. Col·lecció Amatller (IAAH-540).

172. Col·lecció Amatller (IAAH-504).

173. Col·lecció Amatller (IAAH-507).

174. Col·lecció Amatller (IAAH-510).

175. Col·lecció Amatller (IAAH-513).

176. Col·lecció Amatller (IAAH-553).

177. Col·lecció Amatller (IAAH-547).

178. Col·lecció Amatller (IAAH-556).

179. Col·lecció Amatller (IAAH-552).

180. Col·lecció Amatller (IAAH-624).

181. Col·lecció Amatller (IAAH-531).

- 22 de gener de 1887, un quadre a l'oli, per 400 rals.¹⁸²
- 24 de gener de 1887, dos quadres a l'oli, per 400 rals.¹⁸³
- 28 d'octubre de 1889, dos quadres a l'oli, comprats a París juntament amb un rellotge de bronze i una espasa, per 3.057 rals.¹⁸⁴
- 6 de novembre de 1890, un quadre antic, per 400 rals.¹⁸⁵
- 5 de març de 1891, una miniatura sobre iveri amb marc de bronze, per 500 rals.¹⁸⁶
- Març-abril de 1891, dues miniatures, un retrat d'Hernán Cortés, un altre retrat i una taula gòtica, comprats, entre altres coses, durant un viatge a Andalusia.¹⁸⁷
- 11 de juny de 1891, «una testa al óleo atribuida a Padró», per 260 rals.¹⁸⁸
- 27 de febrer de 1892, un quadre comprat a la «subasta Pérez», per 800 rals.¹⁸⁹
- 5 d'abril de 1892, un quadret, per 1.000 rals.¹⁹⁰
- 23 de maig de 1892, tres quadres, juntament amb dinou vidres, per 1.874 rals.¹⁹¹

Completen la llista de quadres adquirits, molt probablement, pel xocolater diverses pintures d'artistes contemporanis seus entre les quals trobem una rotllana de treballadors¹⁹² pintada a Roma entre 1865 i 1870 per Josep Lluís Pellicer i Feñer; un cap masculí barbat,¹⁹³ obra de Josep Miralles Darmanin del 1871; unes Mares al parc¹⁹⁴ de Ramir Lorenzale i Rogent, amic de la família que també realitzà originals per a calendaris de Chocolate Amatller; quatre paisatges a l'aquarel·la de Lluís Rigalt, un d'Arbúcies datat el 1882¹⁹⁵ i els altres tres el 1885;¹⁹⁶ un frare franciscà¹⁹⁷ de Lluís Graner i Arrufí; un Bust femení¹⁹⁸ firmat l'any 1893 per Romà Ribera i Cirera, amb el seu marc original de la casa Esteva Figueras y Sucesores de Hoyos; i una aquarel·la datada el 1906 per Joan Baixas Carreter amb un paisatge.¹⁹⁹ Menció especial mereix un oli de Ramon Casas Carbó d'època parisenca, sumptuosament emmarcat i al que tradicionalment se li ha vingut donant el títol d'*Ansietat*²⁰⁰ i que hom pot identificar amb el que figurà com a *Aux Aguets* (a l'aguait) a l'exposició de 1891. No resulta arriscat suposar que fos aquest el quadre que, segons la comptabilitat de l'empresari, fou adquirit el 1892 a la subhasta Pérez per 800 rals.²⁰¹

182. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 22 de gener, 1887 (p. 50), «mobiliario escritorio».

183. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 24 de gener, 1887 (p. 51), «mobiliario escritorio».

184. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1889, «ajuar», fol. 26, 28 i 31 d'octubre; «Vincentius —sucesor de Vincent et Laugier— Marsella», fol. 68, 31 d'octubre.

185. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1890, «mobiliario», fol. 24, 6 de novembre.

186. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «mobiliario», fol. 46, 5 de març.

187. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», fol. 47, 26 i 29 de maig; «Amatller c/p», fol. 99, 27 de maig.

188. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Major, 1891, «ajuar», fol. 47, 11 de juny.

189. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 27 de febrer de 1892 (p. 325), «ajuar».

190. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 5 d'abril de 1892 (p. 353), «ajuar».

191. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 23 de maig de 1892 (p. 399), «ajuar».

192. Col·lecció Amatller (IAAH-508).

193. Col·lecció Amatller (IAAH-528).

194. Col·lecció Amatller (IAAH-506).

195. Col·lecció Amatller (IAAH-509).

196. Col·lecció Amatller (IAAH-525, IAAH-526 i IAAH-529).

197. Col·lecció Amatller (IAAH-524).

198. Col·lecció Amatller (IAAH-512).

199. Col·lecció Amatller (IAAH-532).

200. Col·lecció Amatller (IAAH-523).

201. Arxiu de la Fundació Amatller; comptabilitat d'Antoni Amatller Costa, llibre Diari, 27 de febrer de 1892 (p. 325), «ajuar».

Tèxtils

La sumptuositat dels tapissos i les teles també va atreure a Antoni Amatller. Hem vist a la seva comptabilitat les múltiples entrades corresponents a l'adquisició de peces d'aquest gènere. El 2 de novembre compra, per mediació de Pompeu Gener «tapices y armas antiguas». El maig de 1891, en el viatge a Andalusia, va aconseguir un vestit de Nen Jesús per 15 rals i mig any després, l'11 de desembre, pagà 306 rals per una peça de tela antiga. El 17 de novembre de 1896 incorporà dos tapissos antics per un preu de 2.800 rals i el mes d'agost de l'any següent abona altres 1.600 rals per la restauració d'un d'ells. En un nou viatge a Sevilla el mes de maig de 1899 adquirí diversos «tapices, muebles y otros objetos» per un total de 19.880 rals. Finalment, el 27 de maig de 1908, a Saragossa, pagà 1.600 pessetes a Evaristo Sanz per una capa brodada.

De totes aquestes peces, únicament la darrera pot ser identificada amb seguretat com una de les que es conserven a les col·leccions de la Fundació. Es tracta d'una capa pluvial recomposta.²⁰² Damunt un domàs de seda antic s'aplica l'escapulari i el caperó brodats d'una rica capa de mitjans del segle xv, tècnica i estilísticament molt propera al frontal de Sant Jordi de la capella del Palau de la Generalitat, obra d'Antoni Sadurní. Està dedicada als *Set Goigs de la Verge*, amb les escenes de l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció de Crist, l'Ascensió de Crist i una reina Santa, del segle xvi, en substitució de la Pentecosta original, perduda. El darrer Goig, la Coronació de la Verge, ocupava el caperó, però malauradament fou sostret durant la Guerra Civil Espanyola. A finals de 1973, és a dir al cap de trenta-cinc anys del robatori i quan el dret de reclamació ja havia prescrit, aquest element brodat, havent passat per la col·lecció Escasans de Barcelona i per Mayorcas Ltd., un antiquari londinenc especialitzat en obres tèxtils, reaparegué a l'exposició de la col·lecció de Mr. & Mrs. Fielding Lewis Marshall organitzada a Londres per Sotheby's & Co., empresa que s'encarregà de la subsegüent venda en pública subhasta²⁰³ i malgrat les gestions efectuades pel llavors director de la Fundació, Josep Gudiol Ricart, fou impossible recuperar.

Juntament amb l'excel·lent capa del paràgraf anterior, la Fundació Amatller conserva altres quinze peces tèxtils que hom pot vincular amb el xocolater. Es tracta de dues casulles també brodades, una del darrer quart del segle xv²⁰⁴ i l'altra de la primera meitat del segle xvi,²⁰⁵ tres Tapissos del segle xvi,²⁰⁶ cap dels quals és, però, dels que apareixen a les fotos antigues de la casa Amatller o les d'una residència anterior dels Amatller; sis catifes que s'usaren a la casa del Passeig de Gràcia;²⁰⁷ dos fragments de teles;²⁰⁸ i també dues armilles de seda blanca amb detalls brodats, de principis del segle xix,²⁰⁹ i que probablement haguessin format part del vestuari, qui sap si de Gabriel Amatller, avi del nostre empresari.

Fotografies

Menció especial mereixen les fotografies de tercers que col·leccionà el nostre xocolater i fotògraf afeccionat. Ja hem vist que, en el viatge que va fer per Andalusia, la primavera

202. Col·lecció Amatller (IAAH-1267).

203. *Exhibition of the Marshal Collection which will be sold by auction by Sotheby & Co. in several parts during 1974. The exhibition to be held in the Large Galleries, 34-35 New Bond Street, Londres, W1A 2AA, 31st December, 1973 - 8th January (1974).* Londres, 1973, lot núm. 121.

204. Col·lecció Amatller (IAAH-1269).

205. Col·lecció Amatller (IAAH-1268).

206. Col·lecció Amatller (IAAH-1360, 1361 i 1362).

207. Col·lecció Amatller (IAAH-1354 a 1359).

208. Col·lecció Amatller (IAAH-1307 i 1381).

209. Col·lecció Amatller (IAAH-1380 i 1382).

de 1891, a Sevilla va comprar vint-i-quatre fotografies.²¹⁰ La documentació de l'empresari no dona més detalls al respecte, tot i que podem pensar que serien còpies sobre paper de vistes i monuments de la capital Bètica. No es pot descartar, però, que fossin positius estereoscòpics en plaques de vidre per a projectar o visualitzar individualment en aparells domèstics, un format que Antoni Amatller usà habitualment. Cap d'aquestes vint-i-quatre fotografies sevillanes ha estat identificada. Anys més tard, el 1905, en un nou viatge, a Istanbul, va comprar un nombre important de còpies positives sobre paper a l'albúmina que sí s'han conservat, tirades pel prestigiós estudi Sebah & Joaillier, empresa orientada a proporcionar souvenirs gràfics per als turistes. En el cas del Sr. Amatller, les que l'atragueren varen ser algunes imatges de caire costumista popular, però sobretot d'interiors de mesquites, en els quals no podia utilitzar la seva pròpia càmera fotogràfica, i d'objectes del Museu Arqueològic d'Istanbul, pels quals tindria especial interès donada la seva faceta de col·leccionista.

En el fons de la Fundació Amatller hi ha també quatre daguerreotips²¹¹ dels quals no hi constància de la seva vinculació amb la família Amatller. Només un d'ells ens aporta informació del retratat, *José López y Vega*, així com la data del 1850,²¹² personatge del qual desconeixem quina relació l'unia amb els xocolaters, si es que n'hi havia alguna. El més rellevant de tot és, sense cap dubte, el retrat d'un dandi en la seva trentena, assegut a una cadira de braços, amb barret de copa a la tauleta auxiliar i un cigar de L'Havana a la mà.²¹³ En el revers hi figuren dues inscripcions manuscrites a tinta. La primera, a la vora superior, especifica que «està sacado en diciembre del año 1851». La segona, ocupant pràcticament la totalitat del paper de tancament diu «Hecho por Fernando. Rambla frente, Sta. Mónica N° 15, nuevo 17 y no 20». És, doncs una obra d'Antonio Fernández Soriano, alias Napoleón (1827-1916)²¹⁴ i la de data més antiga coneguda. Complementa la sèrie un ambrotip d'un retrat masculí,²¹⁵ d'autor desconegut.

El desenvolupament del negatiu fotogràfic i el tiratge de còpies positives sobre paper va despertar les inquietuds creatives de professionals i afeccionats, a la recerca d'efectes artístics per a potenciar els resultats finals dels seus treballs. Així sorgí, cap el 1880, el corrent pictorialista que buscava emular sobre el paper fotogràfic qualitats pictòriques. Antoni Amatller s'interessà en aquests assaigs i n'incorporà alguns exemplars a les seves col·leccions. Dues obres del pictorialista Miquel Renom i Presseguer (1875-1950), continuen penjades al passadís principal del domicili del xocolater, molt possiblement en la seva ubicació original. Ambdues conserven els marcs i el paspartú, signat i titulat, de la casa Esteve, Figueras y Sucesores de Hoyos, fet que podria situar la seva adquisició en data posterior a la mort de Claudi Hoyos (1905), cap els anys 1906-1908.²¹⁶ Una d'elles, amb el títol *De bon mati*,²¹⁷ capta l'ambient de les bromes matutines entre els troncs primis i llargs d'un bosquet en una pendent. El segon du per títol *Una Virgen*,²¹⁸ evocant la pintura simbolista de finals del segle XIX. Un caràcter semblant el trobem en un treball fotogràfic, amb

210. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00392.

211. Col·lecció Amatller (IAAH-628 a 631).

212. Col·lecció Amatller (IAAH-630).

213. Col·lecció Amatller (IAAH-628).

214. La identificació de l'autor d'aquest important daguerreotip la va fer la Dra. Marisantos García Felguera.

215. Col·lecció Amatller (IAAH-632)

216. *Exposicions i galeries d'art*. <https://www.encyclopedia.cat/materia/escultura?title=&page=29> [Consulta: 7 de març de 2021].

217. Col·lecció Amatller (IAAH-756).

218. Col·lecció Amatller (IAAH-757).

la representació de la *Verge Maria*,²¹⁹ realitzat pel col·laborador de la fàbrica de xocolata i amic de la família, Ramir Lorenzale i Rogent (1859-1917). Altres fotògrafs exploraren diferents tècniques per a la realització de les còpies positives, buscant la durabilitat de les ampliacions i també l'obtenció del màxim de valors i matisos. Un dels procediments que millors resultats dona és el que usa el carbó, un pigment molt estable, en substitució de les sals de plata. Pau Audouard, fotògraf professional i amic del xocolater, li regalà una còpia sobre paper al carbó de l'*Església de Queralt*,²²⁰ dedicada el 1908. Altres s'interessaren en la realització de còpies en color, com Wenceslao Miralles que treballà amb el procediment de les «tintes grasses», penjant una exposició d'obres seves realitzades amb aquesta tècnica a la Sala Parés de Barcelona el juny de 1908.²²¹ El 27 d'aquell mateix mes, Antoni Amatller adquiriria per 100 pessetes.²²² una de les obres exposades, un *Bust de Gitana*.²²³

Vidres

El vidre antic, i més especialment l'arqueològic, és el gènere artístic que millor defineix a l'Antoni Amatller com a col·leccionista. Tant és així que fou aquesta la modalitat seleccionada per a representar la seva afecció per les obres d'art en el triple retrat al·legòric que hi ha al voltant de les portes balconeres de la façana de la casa Amatller. No tenim constància documental de com s'inicià el seu interès per uns objectes tan fràgils i que requerien d'una sensibilitat especial. Ja he presentat la hipòtesi que fos en el decurs de la seva estada a Sevilla, durant la segona meitat de març i principis d'abril de 1891, a resultes d'una més que probable visita a la col·lecció de Francisco Caballero Infante y Zuazo (L'Havana, 1847 - Sevilla, 1906).²²⁴ Aquest erudit, catedràtic de la Universitat de Sevilla, acadèmic, arqueòleg, arabista i historiador, promotor de les excavacions a Itàlica i Carmona, va formar una gran col·lecció de material arqueològic, incloent escultures, monedes, bronzes, ceràmica i, per descomptat, vidres. Podem suposar que la hipotètica visita al museu particular de l'il·lustre sevillà ja esmentada, en temps de la Setmana Santa i la Feria de 1891, va cridar l'atenció del xocolater barceloní i, especialment, els objectes de vidre. El cert és que, a partir de principis de 1892, apareixeran a la seva comptabilitat partides relacionades amb la compra d'aquest tipus de peces, però fou l'adquisició dels dos-cents onze vidres arqueològics de l'eminent catedràtic andalusí, el gener de 1894 el que determinà l'especial dedicació d'Antoni Amatller per aquest tipus d'obres.

219. Col·lecció Amatller (IAAH-717).

220. Col·lecció Amatller (IAAH-720).

221. La Vanguardia, 13 de juny de 1908, p. 4, 4ª columna. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1887/12/17/pagina-4/33374562/pdf.html?search=wenceslao%20miralles> [Consulta: 7 d'octubre de 2021].

222. Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Factura de J.B. Parés. DCA 00384.

223. Col·lecció Amatller (IAAH-718).

224. Lluís MORMENEO DE NAJAS: «Tres vasos de *bucchero nero* etruscs al Museu Víctor Balaguer. Una donació fundacional». *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, octubre de 2013. <https://www.raco.cat/index.php/ButlletíBalaguer/article/download/274114/362208> [Consulta: 8 d'octubre de 2021].

Antonio F. CABALLOS RUFINO & Armin U. STYLOW: «La colección epigráfica de la Universidad de Sevilla». *CHIRON. Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts*, tom 44, 2014. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/71420/La_coleccion_epigrafica_de_la_Universid.pdf;jsessionid=A0D3BA75B2C59B4047F2B3169379AE08?sequence=1 [Consulta: 8 d'octubre de 2021].

José BELTRÁN FORTES: «El museo arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas procedentes de Carmo (Carmona, Sevilla)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 2021 (p. 95-112). <http://www.man.es/man/fr/estudio/publicaciones/boletin-man/2020-2029/2021-40-05-beltran/2021-40-05-beltran-info.html> [Consulta: 8 d'octubre de 2021].

Prova de la nova orientació que el xocolater va donar a les seves afeccions com a col·leccionista la tenim en la decisió d'assignar la representativitat d'aquesta faceta de la seva personalitat, expressada a les al·legories escultòriques de la gran balcona de la façana de la seva casa, als objectes de vidre. També és demostratiu de la seva voluntat de professionalitzar els criteris per a la incorporació de noves peces a la col·lecció l'acord tancat amb Mn. Gudiol i Cunill (1872-1931), conservador del Museu Episcopal de Vic, com a assessor en matèria d'adquisicions artístiques i arqueològiques. Fruit d'aquesta col·laboració va ser l'adquisició, a Colònia, de trenta-tres vidres a la subhasta del difunt banquer Franz Merckens († 1905), promotor d'excavacions arqueològiques a la zona del Rin i, l'any següent, de tres peces excepcionals a la venda de la col·lecció Hakky-Bey, a París. Amb l'ull afinat gràcies a les converses amb l'erudit vigatà, l'empresari va realitzar també algunes adquisicions remarcables pel seu compte durant els seus viatges; destaquen una balsamera bifaç, una capseta cilíndrica i un perfumari hexagonal comprats a Istanbul el 1905, i un aríbal lenticular dels segles XIV-XIII aC, és a dir de l'època de Tutankhamon i de Nefertiti, adquirit a Assuan el 28 de febrer o l'1 de març de 1909, durant el que seria el darrer viatge del xocolater.

Un any després de la seva expedició a la terra dels faraons, Antoni Amatller va morir el 10 de febrer de 1910. Es trencava així una trajectòria de dues dècades i mitja, iniciada amb uns objectius poc definits, eclèctics, que no semblaven anar gaire més enllà d'una finalitat decorativa de la llar, centrada en l'acumulació d'objectes més o menys exòtics, en la línia popularitzada pels tallers d'artistes com ara Marià Fortuny, i que acabà amb una erudita especialització en un gènere delicat i subtil com és el vidre arqueològic, comptant, això sí, amb l'assessorament de Mn. Josep Gudiol i Cunill, indubtablement el millor coneixedor de la matèria de l'època. Deixava un total d'uns 560 objectes, dels quals 288 eren peces de vidre arqueològic i uns pocs de vidre modern.

La seva filla i hereva, Teresa Amatller Cros (1873-1960), va continuar l'afecció del seu pare pel col·leccionisme, i ho va fer també de la mà de Mn. Gudiol. Fou ell qui, l'any 1911, viatjà a París amb l'encàrrec d'assegurar-se els exemplars més destacats de la subhasta de la col·lecció de Joseph-Ange Durighello (1861-1924), fill de l'agent consular francès a Sidó que aplegà un notable conjunt de vidres i objectes arqueològics procedents de les excavacions en terres de Fenícia i Galilea. L'erudit vigatà tornà a Barcelona havent aconseguit adjudicar-se trenta-sis lots, que totalitzaven quaranta-un objectes. En els anys subsegüents la col·lecció s'anà enriquint, majoritàriament amb vidre modern, llavors anomenat «d'aparador», mentre Mn. Gudiol en redactava el catàleg. Publicat l'any 1925, repertorià tres-centes noranta peces, és a dir un centenar més de les que havia aplegat el seu pare, incloent un excepcional barrilet de vidre esmaltat català del segle XVI, incorporat a l'últim moment en un apèndix.

Però la Teresa Amatller no va limitar les seves atencions com a col·leccionista al vidre antic, sinó que també se sentí atreta per la pintura medieval. Així, l'any 1914, amb el consell de Mn. Gudiol i en una operació coordinada amb Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915), adquirí²²⁵ dues de les quatre taules que conformaren una predel·la de

²²⁵ Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. Rebut del 4 de febrer de 1914, per 16.000 ptes. corresponents a les dues taules de Bermejo i a un «capricho» suposadament

de Goya, del qual no n'ha quedat cap constància ulterior. DCA 00382.

temàtica redemptorista, de Bartolomé Bermejo. La il·lustre patrícia va enriquir la seva residència del Passeig de Gràcia amb les que representen a *Crist obrint les portes del Paradís als patriarques de l'Antic Testament*²²⁶ i l'*Ascensió de Crist*, acompanyat pels dits patriarques²²⁷ mentre que les que escenifiquen la *Baixada de Crist als Llimbs*²²⁸ i la *Resurrecció de Crist*²²⁹ s'incorporaren al llavors anomenat Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona. Un altre rebut de quatre mil pessetes per un *Calvari* pintat sobre fusta, emès el 17 de febrer de 1917 per Antigüedades J. Dalmau a favor de la Senyoreta Amatller²³⁰ podria correspondre a una taula amb l'esmentada iconografia, identificada com a obra de l'anomenat mestre d'Astorga.²³¹

Després de la mort de Mn. Gudiol, el 1931, seria el seu nebot, Josep Gudiol i Ricart (1904-1985) qui ocuparia el lloc d'assessor artístic de la distingida dama. Sense que en tinguem constància documental, podria correspondre a aquest període de tres dècades, entre 1930 i 1960, la incorporació a la col·lecció Amatller de mitja dotzena de taules dels segles XIV, XV i XVI. Es tracta del cos principal d'un *retaule de Sant Nicolau*, obra del mestre de Sixena²³² una *Anunciació* del valencià Pere Nicolau²³³ un compartiment de predel·la amb la figura de *Sant Miquel* obra de Bernat Martorell²³⁴ una segona *Anunciació* procedent del retaule de Cervera de la Cañada que havia estat atribuïda a l'hipotètic període aragonès de Jaume Huguet²³⁵ una delicada composició del mestre de la Magdalena dedicada al *Sopar de Betània*²³⁶ i una taula flamenca, datada el 1514, amb una elaborada representació iconogràfica de la *Doble Concepció*²³⁷ integrada per les figures de Santa Anna, la Verge i el nen Jesús en un doble tron, flanquejades per Sant Joaquim i Sant Josep i l'Esperit Sant pel damunt de tot. Per acabar la relació de les obres adquirides per la filla del xocolater podem assenyalar un relleu de l'*Enterrament de Crist*,²³⁸ tallat en fusta, que formà part d'un retaule flamenc de cap al 1500; i una vintena de vidres que no figuren al catàleg de 1925 de Mn. Gudiol, elevant el nombre d'exemplars d'aquesta modalitat als 410.

Traspassada la Teresa Amatller el 1960, el primer president del patronat de la fundació que havia creat, en Joan Prats i Tomàs, i la seva muller Dolores Sedó Peris-Mencheta, varen fer donació dels 347 vidres de la seva col·lecció, amb la qual cosa el repertori vitri de l'entitat superà els set-cents cinquanta ítems. Es tancaven així més de set dècades de dedicació recopilatòria d'obres d'art per guarnir un dels edificis de Barcelona que poden ostentar merescudament la consideració de casa-museu.

²²⁶ Col·lecció Amatller (IAAH-546), en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²²⁷ Col·lecció Amatller (IAAH-545) en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

²²⁸ Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 015872-000).

²²⁹ Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 015871-000).

²³⁰ Arxiu de la Fundació Amatller; fons familiar. DCA 00383.

²³¹ Col·lecció Amatller (IAAH-527).

²³² Col·lecció Amatller (IAAH-541).

²³³ Col·lecció Amatller (IAAH-555).

²³⁴ Col·lecció Amatller (IAAH-544).

²³⁵ Col·lecció Amatller (IAAH-534).

²³⁶ Col·lecció Amatller (IAAH-542).

²³⁷ Col·lecció Amatller (IAAH-533).

²³⁸ Col·lecció Amatller (IAAH-153).

La col·lecció de targetes postals d'Enric Matas Ramis a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres

Yolanda Ruiz Ruiz

Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya

64



Introducció

La Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva una col·lecció de més de 20.000 targetes postals que va ser ingressada l'any 1957 gràcies al llegat d'Enric Matas Ramis. Aquest treball, que té com a objectiu donar-la a conèixer, es divideix en quatre apartats: primer es fa una breu presentació de col·leccionista, continua parlant de les postals com a material efímer, per després explicar com es va formar la col·lecció i, finalment, mostrar-ne el contingut.

El col·leccionista: Enric Matas Ramis

Documentar la biografia d'Enric Matas Ramis no és senzill perquè s'ha escrit poc sobre el col·leccionista. Gràcies al diccionari Ràfols¹ sabem que va néixer a la ciutat de Barcelona l'any 1887 i que va obtenir el títol d'arquitecte l'any 1913, així com que va ocupar el càrrec d'arquitecte municipal a Calaf i que va ser membre honorífic de l'Associació de Veïns del carrer Petritxol de Barcelona.

Algunes de les seves obres van aparèixer publicades a la revista *Arquitectura i Urbanisme*² a la dècada dels anys trenta. L'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya,³ l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona⁴ i l'Arxiu Nacional

1. RÀFOLS, J.F., «Matas Ramis, Enric» *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, 1951-1954, 2, p. 146-147.

2. «Una obra de l'arquitecte Enric Matas Ramis», *Arquitectura i urbanisme : publicació de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya*, 1932, 2, p. 54. «L'exposició d'arquitectura escolar a Catalunya», *Arquitectura i urbanisme : publicació de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya*, 1933, 20, p. 19-38.

3. COL·LEGI OFICIAL D'ARQUITECTES DE CATALUNYA, *Arxiu històric*, <https://www.arquitectes.cat/ca/arquitectes/departaments/arxiu>, 9/10/2023.

4. AJUNTAMENT. BARCELONA, *Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona*, <https://ajuntament.barcelona.cat/arxiuunicipal/arxiucontemporani/ca>, 9/10/2023.

65

de Catalunya⁵ custodien informació relacionada amb la seva activitat professional. A més, aquest últim centre també conserva l'expedient de la Junta de Museus relatiu a l'acceptació del llegat testamentari d'Enric Matas Ramis. Finalment, el Departament d'Arxiu i Gestió Documental del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶ preserva els documents que van ser ingressats l'any 1957 i que es tracten principalment de reculls facticis de documents.

L'arquitecte va morir el 25 de novembre de l'any 1956 a Barcelona. En el seu testament deixava l'Ajuntament de Barcelona com a beneficiari d'una de les seves cases, la seva biblioteca personal i les seves col·leccions, entre les quals hi havia la de postals que ens ocupa. L'acceptació del llegat per part del consistori barceloní es va produir un any després quedant formalitzat el dia 30 de juliol de 1957. Actualment, els llibres i la major part de les seves col·leccions es conserven en el Centre de Recerca i Coneixement del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Les postals: material «ephemera»

Les postals s'engloben dins una tipologia documental coneguda com a «ephemera», tot i que també es coneix sota altres denominacions com ara material efímer, material no-libre, petit imprès, material menor o miscel·lània. El terme «ephemera», en al·lusió a les obres impreses en paper, va ser utilitzat per primera vegada l'any 1990 per John Lewis⁷ i fa referència als documents que estan lligats a un fet o esdeveniment concret, i que estan concebuts per ser desestimats una vegada ha finalitzat la seva funció. Malgrat la seva caducitat, són documents preuats pels col·leccionistes que, gràcies a la seva afició, han contribuït a fer que materials que inicialment eren efímers s'hagin preservat i arribat fins als nostres dies. Els efímers que s'han conservat desperten l'interès acadèmic en tant que són testimoni directe del context en el qual van ser creats i constitueixen una font primària d'inestimable valor sociològic, cultural o antropològic.

En el cas de les postals, han passat de ser objectes de «souvenir» per transformar-se en fonts documentals iconogràfiques de gran valor. Enric Matas Ramis, a més de col·leccionista, n'era plenament conscient d'això i desitjava que els propietaris futurs de la col·lecció de postals la transformessin en un motiu de documentació cultural en fer l'afirmació: «A decidir-me escriure aquesta sumària exposició no m'ha inspirat cap altre sentiment que el d'estimular aquelles persones a les quals un dia pugui pertànyer la col·lecció, a que l'ampliïn i, seleccionant-la, la perfeccionin, transformant-la en un motiu de documentació cultural, si és com a cultura entenem un augment i una afinació de coneixements humans».⁸

5. ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA, *Arxiu Nacional de Catalunya*, <https://anc.gencat.cat/ca/inici>, 9/10/2023.

6. MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, *Arxiu*, <https://www.museunacional.cat/ca/arxiu>, 16/10/2023.

7. LEWIS, J., *Printed ephemera: the hanging uses of type and letterforms in English and American Printing*, Suffolk, 1990.

8. MATAS RAMIS, E., *Una col·lecció de targetes postals*, Barcelona, 1951, p. 2.

La formació de la col·lecció de postals

Gràcies al mecanoscrit *Una col·lecció de targetes postals* sabem que Enric Matas Ramis era un col·leccionista innat i que opinava que tot l'existent era col·leccionable i que el que no es podia col·leccionar era perquè no existia. També considerava que el col·leccionisme no havia de tenir com a únic objectiu els documents històrics o les antiguitats sinó que es podia col·leccionar de tot i que tothom podia col·leccionar. Per aquesta raó, la col·lecció de postals no n'era l'única i a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres es conserven programes de festes, documentació relacionada amb l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i opuscles de creuers turístics que també va recopilar.

Enric Matas Ramis no era conscient del moment exacte en què va començar a formar la seva col·lecció i era incapaç de precisar la data exacta, plantejant-se fins i tot i si mai havia tingut la intenció de formar-la i la seva formació era producte de la casualitat. Així doncs, inicialment les postals arribaven a les seves mans sense cercar-les i, sense ordre, quedaven barrejades entre cartes i papers, mal endreçades en calaixos o guardades amb més cura en el secreteer dels seus pares. No és fins alguns anys més tard, a l'època d'estudiant a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, que va prendre consciència del valor iconogràfic de les postals: «a còpia de sentir parlar de monuments i de passar pels meus ulls fotografies i làmines dels més celebrats edificis de tot el món [...] aleshores, fou quan, en notar que en algunes d'aquelles cartolines s'hi representaven gràficament monuments arquitectònics, vaig apreciar en elles un cert valor».⁹

Malgrat el desconeixement d'Enric Matas Ramis sobre la data d'inici de la seva col·lecció, en el mecanoscrit se citen diversos moments clau en els quals va arrebregar postals que més endavant en formarien part. El primer moment va succeir durant un viatge d'estudis de vint-i-un dies que va fer el mes de desembre de 1908. El viatge havia estat organitzat pel professor Josep Vilaseca Casanovas i hi van participar setze persones; entre les quals hi havia: el professor organitzador, Félix de Azúa Comella (professor auxiliar), Santiago Comas de Argemir y Carreras, «Domingo» (el conserge de l'escola), Enric Matas Ramis, Adolf Florensa Ferrer, Josep Maria Miró Guibernau, Josep Domènech Mansana, Eduard Fernández Díaz Carazo, Joaquim Vilaseca Ribera i els germans Ramon i Antoni Puig Gairalt.

L'itinerari d'anada va ser Arle, Nîmes, Niça, Ventimiglia, Gènova, Pisa, Florència, Bolonya, Pàdua i Venècia, passant a la tornada per Verona, Milà, Torí i Marsella. En el decurs del viatge el futur arquitecte es va decidir a comprar algunes postals davant «la impossibilitat d'endur-me'n quelcom d'allò que de tal manera em desvetllava els sentits, a fi que igualment ho sentís els meus íntims de Barcelona, vaig limitar-me a comprar postals per a escriure'ls-les i per a emportar-me'n jo, més sens la menor idea propòsit de formar-ne col·lecció».¹⁰

El segon moment clau va tenir a veure amb la seva estada a París entre els mesos de juliol i octubre de l'any 1909. Matas Ramis va ser declarat excedent de contingent de la lleva de reclutes de l'any 1909, però durant el mes de juliol de 1909 els reclutes

9. *Cit. supra*, n. 8, p. 62-63.

10. *Cit. supra*, n. 8, p. 66.

excedents començaren a ser cridats a files per la situació que hi havia al Marroc. La seva mare, davant la por que Matas Ramis fos cridat per l'Exèrcit, va decidir enviar-lo a passar una temporada amb el seu tiet a París i així, amb vint-i-dos anys, el jove va viatjar a la capital de França, el que li va proporcionar l'oportunitat de conèixer les innumbrables bel·leses de la gran ciutat i també «l'oportunitat d'escriure targetes postals als meus familiars i amics de Barcelona, i adquirir-ne amb la intenció de guardar-les com a record dels dies passats lluny de la llar».¹¹

A conseqüència de l'estada a París, s'incorporà una mica més tard a l'Escola d'Arquitectura, però el retard no li va impedir seguir el curs amb normalitat i reunir-se amb els seus amics. Al llarg del curs acadèmic 1909-1910 es va produir el tercer moment clau, relacionat amb la comanda que Adolf Florensa Ferrer, Josep Maria Miró Guibernau, Fèlix Hernández Giménez, Josep Castelló Rabes i Enric Matas Ramis van fer a l'editorial N. D. Phot. Per mediació de la casa Miralles de Barcelona, la colla d'amics va fer una comanda de postals de castells i catedrals de França i Bèlgica, i d'arquitectura civil dels Països Baixos a la casa editorial fundada a París als voltants de l'any 1885 pels germans Étienne i Louis-Antonin Neurdein.

El quart i darrer moment clau va tenir lloc per les mateixes dates que els integrants de la colla van comprar a Bru de Sala postals del Museu Episcopal de Vic i a Ferran Tarragó Nogué, postals cromolitogràfiques d'edificis àrabs d'Andalusia: la Mesquita de Còrdova, l'Alhambra de Granada i l'Alcàsser de Sevilla.

Les postals que Enric Matas Ramis havia anat aplegant al llarg d'aquests quatre moments clau se sumaren a una bona quantitat de postals que havia comprat a la casa ATV de Barcelona. En aquell moment, les postals reunides ascendien ja a uns quants centenars i aleshores Enric Matas Ramis es va adonar que era posseïdor d'una col·lecció on predominaven els temes d'arquitectura i, simultàniament, se li van plantejar qüestions relatives a la conservació i sobre com facilitar una consulta més còmoda, atès que les postals aplegades en feixos presentaven dificultats, tant pel que fa a la consulta com a la intercalació dels nous ítems.

Ara bé, malgrat que els amics coincidien a pensar que el més pràctic era que les postals es poguessin fullejar com si fossin un llibre, els àlbums representaven una solució d'elevat cost econòmic per a uns estudiants i el poc nivell adquisitiu del qual disposaven i, per aquesta raó, es van decidir a buscar solucions més imaginatives. La primera proposta va venir de part de Fèlix Hernández Giménez i consistia a fer plecs de 23 cm d'alçada × 16 cm d'amplada on s'inscrien vuit postals subjectades per un tall de 45 graus als angles, però de seguida detectaren el problema que els fulls tendien a doblegar-se per la meitat, ja que en superposar els fulls, les postals superiors així com les inferiors coincidien i l'espai lliure que quedava entremig no tenia prou rigidesa com per suportar l'augment de pes produït per l'addició de les postals. Per solucionar-lo, Josep Maria Miró Guibernau va proposar, en lloc de vuit postals per full, col·locar-ne sis, dues horitzontalment a les planes externes i una verticalment en cadascuna de les planes internes. Els fulls es guardaven dins d'unes carpetes de cartró de 25 cm d'alçada × 18 cm d'amplada lligades amb veta. La proposició de Josep Maria Miró Guibernau era una solució ràpida, econòmica i flexible, tal com apuntava Matas Ramis: «Aqueixes senzilles i

11. *Cit. supra*, n. 8, p. 69.

econòmiques solucions que entre tots els companys trobarem, permetien canviar ràpidament una postal de lloc si així convenia a la classificació, i permetien també afegir o plecs de cada carpeta quan ho exigia l'excés de gruix o la subdivisió de temes».¹²

Just en el moment que Enric Matas Ramis va prendre consciència que tenia un bon nombre d'exemplars i que les qüestions relatives a la conservació estaven solucionades, es va despertar en ell l'interès real per col·leccionar-les: «es desenvolupa, es manifesta, un interès envers elles, intens com mai no hauria pogut sospitar, mogué els ressorts de les meves aficions; interès que m'induí a adquirir més exemplars solts o en sèries senceres i adjuntar-les a les primitives formant sempre un sol cos viu i cada cop més robust».¹³

L'arquitectura i belles arts van ser els temes que més li van cridar l'atenció al principi, però amb el pas del temps els interessos es van anar ampliant i es va produir la incorporació de nous assumptes. En el mecanoscrit es refereixen tres situacions que van donar lloc a l'ampliació de les matèries. La primera es va produir quan Enric Matas Ramis va decidir recuperar les postals de l'arxiu familiar per incorporar-les a la col·lecció, sobretot les postals que el seu germà havia escrit des de Lió i Londres, ciutats on l'empresa familiar tenia sucursals i en les quals el germà havia passat una temporada després d'obtenir el títol de Perit mercantil a l'Escola de Comerç de Tarragona l'any 1892. Des d'aquestes dues ciutats, el germà Paco va enviar un gran volum de correspondència i moltes postals de panoràmiques urbanes que van romandre arxivades durant molts anys fins que Matas Ramis, a qui li van semblar d'inestimable vàlua documental, les va recuperar per integrar-les a la col·lecció.

L'entusiasme excursionista de la seva joventut també li va servir per introduir nous temes. Els anys d'excursionisme li van despertar una viva admiració pel paisatge i el van portar a adquirir les sèries de postals sobre el Pirineu que havia publicat el Centre Excursionista de Catalunya. A més, durant les vacances estudiantils de l'any 1911, va realitzar, junt amb el seu amic Josep Castelló, una excursió d'onze dies per la Cerdanya que li va servir per fer dotzenes de fotografies que més tard reconvertiria en postals en revelar-les aplicant-ne aquest format. Cal dir que l'arquitecte acostumava a reconvertir fotos en postals no tan sols amb paisatges, sinó també amb fotografies de detalls arquitectònics, de persones, de botànica, de zoologia, de locomoció, etc.

Finalment, els obsequis d'amics i parents també va representar una via per ampliar temàtiques. En aquest sentit, el seu germà Joaquim i la seva esposa van contribuir activament en portar-li moltes postals dels seus viatges com, per exemple, postals de Roma, de les quals més de la meitat que va recollir eren regal del germà i la cunyada.

La col·lecció de postals

La col·lecció de postals està formada per més de 20.000 postals, que originàriament estaven col·locades en 167 carpetes amb un sistema de classificació propi que quedava reflectit en un fitxer que actualment no es conserva.

12. *Cit. supra*, n. 8, p. 79.

13. *Cit. supra*, n. 8, p. 81.

Per a Enric Matas Ramis, col·leccionar equivalia, en certa manera, a posar en ordre i agrupar entre sí objectes que tenien característiques comunes. D'altra banda, ordenar comporta implícitament classificar i en el mecanoscrit *Una col·lecció de targetes postals* l'arquitecte va dedicar una bona part del contingut a justificar la classificació que havia fet servir, la va organitzar en tres grans grups: arquitectura, figura i paisatge. Malauradament, la classificació original es va perdre a la dècada de 1990 en treure les postals de les carpetes i col·locar-les en uns fitxers per integrar-les juntament amb altres postals que tenia la biblioteca.

Malgrat que des de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres es treballa activament per a la catalogació, difusió i revaloració de la col·lecció de postals, encara queda molta feina per fer en aquest sentit. En tot cas, a continuació presentem una visió general de com és la col·lecció i quins són els temes que la integren.

Postals de Barcelona

Està format per unes 1.900 postals aproximadament. Actualment es troben classificades alfabèticament pel nom dels 59 editors que s'han identificat.

Les postals de Barcelona estan inventariades i digitalitzades, malgrat que no formen part de cap repositori des del qual es pugui consultar públicament. Tampoc estan catalogades.

Postals de Catalunya

L'integren més de 2.600 postals. Junt amb les postals de Barcelona conformen un grup molt nombrós perquè, com el mateix arquitecte apuntava «és natural que el major nombre d'exemplars que han acudit a incrementar-la siguin del país i de la ciutat que tinc més a la vora».¹⁴

Estan classificades alfabèticament per nom geogràfic. Actualment s'està treballant en la seva digitalització i inventari.

Postals d'Espanya

Es recullen aproximadament unes 2.800 postals que estan ordenades alfabèticament pel nom geogràfic.



Figura 1. Postal de Barcelona (Bcn_ATV_085)

Postals d'Europa

Les postals d'Europa no estan comptabilitzades però s'estimen unes 8.000. Estan ordenades per països i, dins dels països, per ciutats.

Postals d'Àfrica i Àsia

Hi ha un total de 162 postals que estan ordenades alfabèticament per països i, dins d'aquests, per ciutats.



Figura 2. Postal de Balaguer



Figura 3. Postal de La Corunya

¹⁴. Cit. supra, n. 8, p. 114.



Figura 4. Postal de Londres



Figura 5. Postal de Singapur



Figura 6. Postal del Mar del Plata, Argentina



Figura 7. Postal que reproduceix La Caiguda dels àngels rebels de Pieter Brueghel el Vell



Figura 8. Postal de la cupletista Cleopatra

Postals d'Amèrica

Hi ha un total de 85 postals que, com en el cas anterior, estan ordenades alfabèticament per països i, dins d'aquests, per ciutats.

Postals d'artistes

Format per 1.000 postals. Estan ordenades alfabèticament per autors.

Postals: iconogràfic

És el grup més eclèctic de tots els que integren la col·lecció i està format per unes 3.000 postals.

En aquest grup podem trobar des de postals de temàtica folklòrica, costumista o històrica passant per les representacions de figures humanes i d'altres temes. Aquí podem apreciar l'interès de Matas Ramis per aplegar postals de totes les temàtiques i la seva decisió de fer-ho així, tot i que «una col·lecció de postals monogràfiques, d'aspectes o de temes escollits, seria, sens dubte, més atractiva que la que he format; i si encara els exemplars fossin rigorosament seleccionats i continguts en rics àlbums arrenglerats en sumptuoses llibreries, a la vàlua intrínseca d'un tal agrupament de targetes, s'hi agregaria la sensació impressionant del luxe».¹⁵

Sobre la postal reproduïda més amunt, Enric Matas Ramis afirmava que: «I no obstant m'he proposat col·leccionar-la amb tot i estar a punt de traspassar els límits de la decència. Algú em dirà que aquests límits són ultrapassats en la targeta i que el que representa no és més que una fastigosa immoralitat. [...] Jo li asseguro que la "pican-tor" que se li pot atribuir, poques més de les que tinc agrupades arriben a tenir-la i no n'hi ha ni una que la sobrepassi. Però la tinc en la col·lecció, i l'exhibeixo».¹⁶

Conclusió

Com bé apuntava Enric Matas Ramis, les postals s'han transformat en un motiu de documentació cultural. Per això, és important donar-les a conèixer i posar-les a l'abast del públic, ja sigui mitjançant la seva catalogació i digitalització però també fent difusió gràcies a jornades com aquestes de col·leccionistes que han fet els museus.

Des de la recerca a partir de les postals, se'n pot extreure informació d'utilitat en treballs sobre urbanisme, transformacions del paisatge, usos i costums, tècniques de reproducció, editors i els diferents agents que han participat en la seva producció, etc. Cal reconèixer la tasca extraordinària que han realitzat els col·leccionistes en la preservació i foment d'aquestes col·leccions i a garantir que hagin arribat a les nostres mans avui dia i haver esdevingut, així, fonts d'informació primàries.

¹⁵. Cit. *supra*, n. 8, p. 99.

¹⁶. Cit. *supra*, n. 8, p. 103.

Amic i cèrber de Picasso: Jaume/ *Jacobus* Sabartés, col·leccionista d'un únic artista

Eduard Vallès

Cap de Col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya
i Membre de l'Institut d'Estudis Catalans

76



Figura 1. Jaume Sabartés. Barcelona
1904. Musée National Picasso-Paris



77

Val a dir que abans de plantejar el nom de Jaume Sabartés com a possible «col·leccionista» vam tenir alguns dubtes, bàsicament per un parell de motius. En primer lloc, perquè només va conservar obra d'un sol artista, Picasso. En segon terme, mai va comprar una sola peça perquè totes les va rebre en concepte de regal pel fet de ser amic íntim de Picasso. En realitat, el concepte «col·leccionista» és prou ampli per acceptar tota mena de casuístiques, al capdavant cap dels aspectes mencionats suara no són invalidants per ells mateixos. Però, per contra, hi ha una característica del personatge que es correspon amb aquesta sèrie de jornades/publicacions sobre els/les col·leccionistes que han fet museu: Sabartés va ser el detonant, el primer donant que va activar la creació del Museu Picasso de Barcelona.¹ Poques persones en l'entorn català han estat tan determinants en la creació d'un museu com ho va ser Sabartés amb el Museu Picasso. Ell va fer donació de tota la seva col·lecció picassiana amb un únic objectiu, dotar de fons el futur museu dedicat al seu amic, quan encara ni existia.

Jaume Sabartés i Gual va néixer a Barcelona el dia 10 de juny de 1881, per tant, només poc més de quatre mesos abans que el seu amic Picasso (fig. 1). Va néixer al carrer Sant Pere Més Baix, fill de Francisco Sabartés Obach i Maria Gual Oromí, i tenia un germà més gran, de nom Francesc. Sabem que va estudiar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, a Llotja, i va iniciar una carrera artística que es va estroncar aviat. També va intentar sortir-se'n amb la literatura, al punt que va deixar alguns poemes i se li coneixen diversos recitals realitzats davant de públic, com veurem. Durant molts anys Sabartés ha estat conegut sobretot dins l'univers picassià, on és una figura cabdal per la seva relació d'amistat amb Picasso, primer durant la seva joventut i després com a

1. Sobre la figura de Sabartés com a col·leccionista, l'any 2020 vaig escriure aquesta entrada: VALLÈS, E., «Jaume Sabartés i Gual», FONTBONA, F.; BASSEGODA, B. (dir.), *Reperi de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, edició digital: https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=113

secretari personal. Es coneixen diverses aproximacions a la seva figura, la més rellevant, per polièdrica, va ser l'exposició que li va dedicar el Museu Picasso de Barcelona l'any 2018, que va donar com a resultat un catàleg amb un títol homònim, *Sabartés per Picasso per Sabartés*.² De tota manera, Sabartés va tenir la precaució de deixar per escrit la seva relació amb Picasso, de ben segur amb un afany de controlar el relat, en un moment en què Picasso ja era una glòria universal però encara eren pocs els experts que treballaven a fons la biografia de l'artista. Sabartés va deixar escrits els llibres *Picasso. Portraits et souvenirs* (1946) —l'any 1953 en castellà, *Picasso. Retratos y recuerdos*—, i *Documents iconographiques* (1954), al marge d'altres textos, articles o pròlegs, però cap tant rellevant com els dos citats.³ Ambdós llibres van ser publicats en vida de l'artista i sota la supervisió d'aquest, fet que els dona un valor ambivalent. Per un costat són fonts primàries per al coneixement de la vida i obra de Picasso, escrits per la persona que, sense cap mena de dubte, tenia més accés a la intimitat de l'artista. El revers d'això és que Sabartés era un incondicional de Picasso i mai hauria escrit res que l'hagués disgustat, de manera que va eludir els aspectes més delicats, i ja no diguem referències a les parelles de Picasso —o les del mateix Sabartés, Rosa Robles i Mercedes Iglesias—, que és com si mai haguessin existit.

Sabartés, una personalitat desdibuixada

Durant molts anys la figura de Sabartés va ser un misteri, del qual es desconeixien molts aspectes de la personalitat. En l'actualitat, a causa de l'interès que ha anat suscitant la seva figura, fins i tot més enllà de Picasso, han aparegut noves dades sobre la seva vida, algunes de les quals referirem en aquest treball.⁴ A posar llum sobre la seva persona també ha contribuït l'obertura del seu arxiu personal, que Picasso mateix va donar al Museu Picasso de Barcelona amb la condició que no fos obert ni divulgat fins que passessin cinquanta anys de la mort de Sabartés, tal com expliquem més endavant. L'any 2018 es complia exactament el termini, i el treball realitzat pel Centre de Documentació i Arxiu del Museu Picasso de Barcelona va permetre inventariar i fer públic una important documentació, conformada per diverses tipologies de documents com ara cartes, notes, postals, dedicatòries, fotografies, entre d'altres.⁵

2. CORTADELLA, M. (com.), *Sabartés per Picasso per Sabartés*, Barcelona, 2018 (catàleg d'exposició).

3. SABARTÉS, J., *Picasso. Portraits et souvenirs*, París, 1946. En castellà, SABARTÉS, J., *Picasso. Retratos y recuerdos*, Madrid, 1953. SABARTÉS, J., *Documents iconographiques*, Ginebra, 1954.

4. Dins el catàleg *Sabartés per Picasso per Sabartés* hi ha la biografia més completa sobre Sabartés a dia d'avui, realitzada per Margarida Cortadella, *cit. supra*, n. 2, p. 219-228. També cal destacar la tasca realitzada des de fa temps per Margarida Casacuberta al voltant de Sabartés, sobretot de la seva vessant d'escriptor, per exemple, dins el mateix catàleg vegeu: CASACUBERTA, M., «Sabartés, escriure en temps envilit», CORTADELLA, M. (com.), *Sabartés*

per Picasso per Sabartés, Barcelona, 2018, p. 93-115 (catàleg d'exposició). De la mateixa autora, Casacuberta, M., «Jaume Sabartés: retrats i records», *L'Avenç*, Barcelona, 3/2013, 388, p. 44-51.

5. DOMÈNECH, S., «Envoi Picasso», CORTADELLA, M. (com.), *Sabartés per Picasso per Sabartés*, Barcelona, 2018, p. 157-169 (catàleg d'exposició).

Es podria afirmar que existeixen diversos Sabartés, com veurem, però que tenen sempre la figura de Picasso com a alfa i omega. Però en realitat ell sempre s'amaga, que no equival a dir que es resta protagonisme perquè, en realitat, intenta en tot moment ocupar un espai rellevant, sovint silenciant o minorant altres persones de l'entorn de Picasso. Malgrat això, l'apel·latiu *cèber* emprat al títol no pretén ser ofensiu, és una metàfora —com gairebé sempre, hiperbòlica— per explicar el seu rol respecte Picasso, un paper que va jugar perquè així li va demanar l'artista mateix, ell era la *darrera frontera* abans del Mestre, i havia de ser implacable. Això ha acabat estafant la visió que ens ha arribat de Sabartés i, després d'anys estudiant-lo de manera més o menys directa, vam arribar a la següent conclusió:

«Era més que un secretari, era algú d'absoluta confiança i de caràcter sec i tallant, característica indispensable per estar al costat d'algú com Picasso, festejat per tothom i alhora molt desconfiat i gelós de la seva intimitat i del seu temps. Sabartés entengué perfectament el seu rol, però no era un simple cèrber com ha estat descrit repetidament, sinó un home culte i refinat, dotat d'un sentit de l'humor esmoladíssim, a vegades certament corrosiu».⁶

Jacobus, un creador frustrat

Analitzada la carrera de Sabartés en perspectiva, no hi ha cap dubte que amagava una ànima d'artista, si bé la vida el va menar per d'altres camins. De fet, va arribar a fer d'artista i de literat durant la seva joventut, tot plegat abans de canviar Barcelona per Guatemala, a principis del segle xx. Sabartés es va formar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, a Llotja, cap al període 1896-1898, i també hauria treballat al taller d'escultura de Manuel Fuxà, on sabem que també va treballar un bon amic seu de joventut —i de Picasso— Joan Vidal Ventosa.⁷ El seu interès per l'escultura deuria ser notable, si més no quan sabem que l'any 1901 va exposar algunes de les seves escultures a la Sala Parés de Barcelona, concretament els caps d'un nen i una nena.⁸ Gairebé no ens han arribat obres d'ell a dia d'avui, però coneixem com a mínim algunes peces seves, com per exemple un retrat en baix relleu en fusta del seu pare, Francesc Sabartés (fig. 2).

Pel que fa al vessant literari va fer diverses incursions, i fins i tot li van ser publicats alguns dels seus textos, especialment poemes, a publicacions de l'època com *Joventut*, *Pèl i Ploma* o *l'Almanach de l'Esquella de la Torratxa*. De fet, consten textos de Sabartés publicats entre els anys 1901 i 1905, si bé d'una qualitat més aviat dubtosa, tal com va advertir un crític literari que es va deixar caure per una de les lectures literàries que Sabartés va realitzar als Quatre Gats:

«La lectura, como dicción fue defectuosa, lo cual hizo parecer irregular su prosa, un poco larga, que se hacía pesada dentro de la monotonía de su dicción».⁹

6. *Cit. supra*, n. 1.

9. *La Vanguardia*, Barcelona, 31/03/1903, p. 2 (ed. tarda).

7. Sabartés, J., *Picasso. Retratos...*, *cit. supra*, n. 3, p. 21.

8. MARAGALL, J. A., *Història de la Sala Parés*, Barcelona, 1975, p. 83.

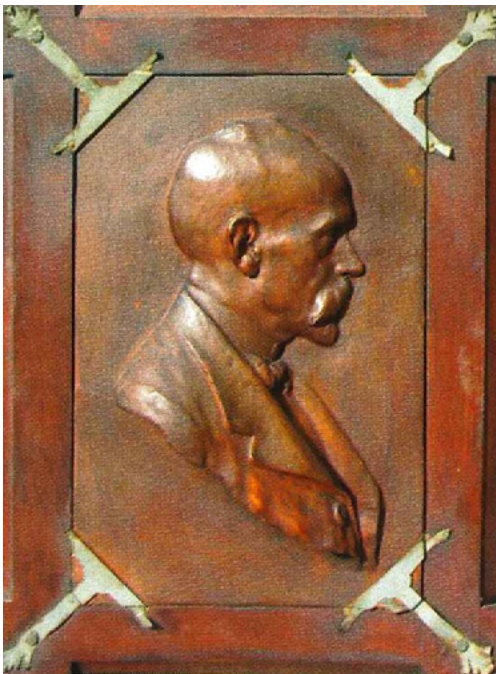


Figura 2. Jaume Sabartés. Retrat de Francesc Sabartés, pare de Jaume Sabartés, c. 1901. Baix relleu de fusta. Col·lecció particular



Figura 3. Picasso. Poeta decadent (Jaume Sabartés), Barcelona, 1900. Carbonet i pintura a l'essència sobre paper verjurat. Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.232)

Aquesta crítica apareix titulada amb el nom de guerra que Sabartés emprava en els seus recitals: *Jacobus Sabartés*, que serà també el títol d'algun dels retrats que Picasso li realitzarà en la maduresa de tots dos, l'any 1946, evocant amb humor aquesta fallida aventura literària, un retrat que acabarà donant al Museu Picasso dins la seva primera gran donació. En realitat, els seus poemes, els que ens han arribat, denoten una gran afectació i pompositat, fins i tot en els títols: *París dorm*, *El cantaire*, *El cor*, *Regalims d'amor*, entre d'altres. Qui sap si la visió del seu amic recitant aquests poemes va ser el detonant d'un dels retrats més coneguts de Sabartés per Picasso, que va intitular com a *Poeta decadent* (fig. 3). Es tracta d'un retrat caricaturitzant del seu amic, caracteritzat com un literat obsedit per temes clàssics del decadentisme com ara els cementiris, ja que situa el seu amic envoltat de creus i uns focs fatus, vestit amb una capa fins als peus, una corona al cap i sostenint un lli a les mans, la flor per excel·lència dels simbolistes.¹⁰ Aquest retrat, com d'altres que li va fer, Sabartés el conservaria tota la vida i acabaria integrant la donació que va fer al Museu Picasso de Barcelona. En realitat, aquesta seria la mecànica general de la Col·lecció Sabartés, conservar les obres regalades pel seu amic i, amb algunes excepcions que veurem, donar-les a la ciutat de Barcelona.

10. Sobre la lectura d'aquesta obra, vegeu VALLÈS, E., «Sabartés i Casagemas», *Picasso i el món literari català. 1897-1904*, Barcelona, 2015, p. 24-32.

No n'ha transcendit el motiu real —podria ser una barreja del seu fracàs en el terreny artístic i altres temes personals—, pel qual Sabartés va deixar Barcelona i es va instal·lar a Guatemala. Aquest viatge va tenir lloc l'any 1904, exactament el mateix any que el seu amic Picasso abandonava Barcelona —on havia arribat l'any 1895— per viure de manera definitiva a París. A la capital de Guatemala va exercir feines molt diverses però, com a denominador comú, es podria dir que va ser un home molt ben connectat amb el món cultural de la ciutat, una idea que no encaixa amb el mite del cèber, sinó que era algú realment cultivat des del punt de vista intel·lectual, i de fet va exercir com a periodista i com a novel·lista. Entre d'altres textos, Sabartés va escriure un parell de novel·les inspirades en la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, *Don Julián* i *El benemérito* (*Son Excellence*, en francès). Sabem que l'any 1927 va visitar París i es va veure de nou amb Picasso i, entre 1928 i 1932, va viure a la capital de l'Uruguai, Montevideo. Va ser a partir de 1935 que es va instal·lar definitivament a París, on va reprendre de manera intensa la relació amb Picasso, fins al punt d'esdevenir el seu secretari personal. És aquesta feina de secretari la que determinarà, de manera exclusiva, la condició de col·leccionista que justifica aquest text, en realitat d'un únic artista.

Picasso i Sabartés, una relació llegendària

Al contrari d'altres amics i coneguts de Picasso, en el cas de Sabartés sabem exactament l'any de la seva coneixença, 1899, i la persona que els va posar en contacte, Mateu Fernández de Soto, aleshores amic de Picasso que, com Sabartés, també s'estava iniciant en l'escultura. L'escena va tenir lloc a l'estudi de Josep Cardona, al seu taller del carrer Escudellers Blancs, i així la va relatar Sabartés anys més tard:

«Aún conservo el recuerdo de la despedida. Es mediodía. Mis ojos aún están impregnados de lo que han visto en sus papeles y en sus álbumes de apuntes [...] Al pasar por delante de él para despedirme insinúo una especie de reverencia, sorprendido por la fuerza mágica que se me está revelando: poder maravilloso de rey mago que ofrece presentes tan ricos de sorpresas y esperanzas.»¹¹

La relació entre els dos amics cal dividir-la en dos grans períodes, separats per molts anys en què van viure físicament separats, gairebé tres dècades. El primer període és el que va des de la seva coneixença fins a la partida de Barcelona de tots dos l'any 1904, Picasso cap a París i Sabartés a Guatemala. El segon ja data de la maduresa de tots dos i s'inicia cap a l'any 1935, quan Sabartés comença a exercir com a secretari i confident màxim de l'artista, i fins a la seva mort l'any 1968. Aquests dos períodes constitueixen, alhora, les dues franges cronològiques en què ubiquem les obres que Sabartés va rebre de Picasso, i que van donar lloc a la seva col·lecció. Les primeres obres que li va donar, van ser alguns dels retrats que li va fer al principi de la relació, quan tots dos sovintejaven els Quatre Gats. El ja citat *Poeta decadent* i *Jaume Sabartés assegut* daten de cap a l'any 1900 i, per la seva execució, haurien pogut

11. SABARTÉS, J., *Picasso. Retratos...*, cit. *supra*, n. 3, p. 21.

formar part de la mítica exposició de Picasso als Quatre Gats el febrer de 1900.¹² Tots dos retrats participen de l'estil dibuixístic de Ramon Casas: obres sobre paper molt similars al format que emprava Casas, al carbonet i amb puntuals aplicacions de color. L'any 1901 Sabartés faria el seu primer viatge a París, on el rebria a l'estació d'Orsay el mateix Picasso acompanyat de Mateu Fernández de Soto. Durant aquell final d'any, Sabartés participaria com a testimoni, però sobretot com a model, de la desclosa del període blau, amb un parell de fabulosos retrats, *Le Bock* (*El poeta Jaume Sabartés*), actualment al Museu Puixkin de Moscou, i *Jaume Sabartés amb pinçanàs*, al Museu Picasso de Barcelona.¹³ Sabartés va deixar testimoni de l'execució de tots dos, i del segon explica com el mateix Picasso el va portar en el seu equipatge a la tornada de París, li va posar una cornucòpia com a marc i el va penjar als Quatre Gats, com una mena de facècia, a les quals Sabartés estava acostumat. El quadre va desaparèixer quan va tancar la taverna el 1903 i, anys més tard, Picasso el va recomprar. Aquests no serien els únics retrats blaus de Sabartés, avançada l'època blava li'n faria un altre, més greu i sense cap connotació caricaturant, l'any 1904, quan tots dos amics emprarien camins diferents, en continents diferents. Aquest retrat seria un dels darrers retrats blaus de Picasso a Barcelona i actualment forma part de les col·leccions del Museu Berggruen.¹⁴

Durant el segon període de la seva relació els retrats van continuar, si bé amb una naturalesa diferent, gairebé tots humorístics. El més rellevant és *Jaume Sabartés amb gorgera i barret*, de 1939, molt lligat a un moment personal que van viure junts tots dos amics, quan es van refugiar a la ciutat de Royan durant l'inici de la Segona Guerra Mundial (fig. 4). En aquest retrat Picasso representa Sabartés com un personatge del Segle d'Or, a la manera d'El Greco, i amb unes acusades distorsions de l'anatomia que envairien l'obra posterior de Picasso. Aquest retrat és, possiblement, el més singular i potser el més rellevant de tots els que Sabartés va donar l'any 1962. Altres retrats destacats són els que realitzaria durant el període d'Antíbol, a mitjan anys quaranta, on converteix Sabartés en un personatge mitològic, un faune, per exemple a les obres homònimes *Jaume Sabartés com un faune tocant l'aulos*, una de les quals va ser donada per Sabartés l'any 1962, i l'altra la va adquirir el Museu Picasso l'any 2008.¹⁵ Es coneixen diversos retrats de Sabartés de maduresa menys rellevants que els citats, tant al Museu Picasso com en altres col·leccions, una majoria de tall humorístic, que no era més que el resultat de la íntima relació entre tots dos, que es traduïa gairebé sempre en què Sabartés —«Jaumet», tal com l'anomenava— esdevenia l'objectiu de les facècies de Picasso. Aquest vessant lúdic tindria la seva màxima expressió en un conjunt de retrats de Sabartés realitzats sobre retalls de revistes on apareixen *pin-ups* («noies de calendari»), on mostrava el seu amic com una mena de «vell verd» extasiat davant d'aquelles dones (fig. 5). Aquests retrats

12. Pablo Picasso. *Jaume Sabartés assegut*. Barcelona, 1900. Carbonet i pintura a l'essència sobre paper verjurat, 48,5 cm × 32,4 cm. Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.228).

13. Pablo Picasso. *Le bock* (*El poeta Jaume Sabartés*). París, 1901. Oli sobre tela, 82 × 66 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou. Pablo Picasso. *Jaume Sabartés amb pinçanàs*. París, 1901. Oli sobre tela, 46 × 38 cm. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.491).

14. Pablo Picasso. *Retrat de Jaume Sabartés*. Barcelona, 1904. Oli sobre tela, 49,5 × 37,5 cm. Museum Berggruen, Staatliche Museen zu Berlin.

15. Pablo Picasso. *Jaume Sabartés com un faune tocant l'aulos*, 1946. Oli i carbonet sobre paper, 65 × 50 cm. Museu Picasso de Barcelona. Adquisició 2008 (MPB 113.143).



Figura 4. Picasso. *Jaume Sabartés amb gorgera i barret*. Royan, 1939. Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.241)

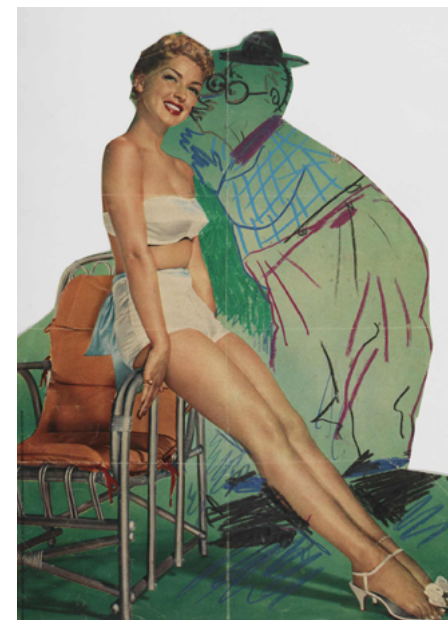


Figura 5. Picasso. *Composició humorística. Jaume Sabartés i Dani Crayne*, llapis de colors sobre paper imprès de revista retallat (1957). Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.672)

anaven tot sovint acompanyats de comentaris manuscrits del mateix Picasso, en ocasions amb expressions en català, i també van ser donats per Sabartés després d'haver integrat la seva col·lecció.

Una col·lecció d'un únic artista

Sabartés va arribar a la condició de col·leccionista d'una manera absolutament natural, i fins a cert punt desinteressada. A poc a poc va anar guardant totes les seves obres regalades per Picasso, però també tota mena de documents, des de cartes fins a notes que el mateix artista li deixava. Mai no es va voler desprendre de la seva col·lecció que, per a ell, era més que un bé patrimonial, era el testimoni de la relació amb la persona a qui més admirava i a qui va dedicar una part important de la seva vida. L'any 1961, ja amb greus problemes de salut, va decidir fer una important donació a la ciutat de Barcelona, que acabaria amb l'obertura al públic —no es va fer inauguració oficial— de la «Colección Sabartés» el 9 de març de 1963, que tothom sabia que era el Museu Picasso. En total, la donació integrava 372 obres, que havien estat traslladades des de París a Barcelona l'any 1962. Al marge de bona part dels retrats abans esmentats, cal destacar algunes obres en concret. Un exemplar en bronze de la primera escultura mai realitzada per Picasso, *Dona asseguda*, de 1902, que va executar amb l'assessorament de l'escultor Emili Fontbona. També destaca l'oli *La dona de la còfia*, el retrat d'una de les presoneres sifilitiques de la presó de Saint Lazare de París, que Picasso va

visitar a finals de l'any 1901, i que tant el va impactar.¹⁶ La donació també va incorporar tres pintures que pertanyen a períodes poc representats a l'actual Museu Picasso de Barcelona: *Copa i paquet de tabac*, de 1924; *Florera* i *Natura morta amb got, llimona i taronja*, ambdues de 1943.¹⁷

Malgrat ser la més important quantitativament i qualitativament, aquesta no va ser l'única donació de Sabartés, seguirien els anys següents. El 1964 va donar un total de 30 linòleums a l'Ajuntament de Barcelona, amb destinació al Museu Picasso. Els dos anys següents va fer noves donacions de gravats, l'any 1965 va donar un total de 56 exemplars, i el 1967, un parell més de donacions, una d'11 gravats al febrer i una altra de 35 al novembre. Les donacions van finalitzar a causa de la seva mort als 86 anys, el dia 13 de febrer de 1968. En homenatge a la memòria del seu amic, Picasso va fer donació a la ciutat de Barcelona de la sèrie de pintures de *Las Meninas*, una cinquantena d'obres realitzades per Picasso l'any 1957 al voltant de l'obra de Velázquez. A dia d'avui, és l'única sèrie que es conserva completa de totes les que va realitzar Picasso a partir dels anys cinquanta en endavant al voltant dels grans mestres de la història de l'art. Aquesta fabulosa donació suposa la incorporació d'obra d'un període poc representat al museu, si tenim en compte que la majoria d'obres de la col·lecció pertanyen als anys de formació i joventut de l'artista. A la sèrie de *Las Meninas* Picasso va afegir el retrat *Jaume Sabartés amb pinçanàs* abans citat. Com hem dit abans, després d'haver-lo recomprat anys més tard d'haver-ne perdut la pista amb el desmantellament dels Quatre Gats, Picasso el va acabar donant al Museu Picasso en memòria del seu amic.

La col·lecció Sabartés, fora del Museu Picasso

La coneguda com a Col·lecció Sabartés va molt més enllà d'aquelles obres que Sabartés va donar en vida. Al marge de les peces citades, que ell va lliurar en diferents moments, no sabem exactament quin va ser el contingut real, si bé ens decantem per pensar que no s'allunya massa d'allò que hem conegut, sobretot perquè no va vendre les seves obres de Picasso, fora d'alguna excepció que comentarem. A continuació, detallem parts de la col·lecció que no va donar el mateix Sabartés, o bé que mai van arribar al Museu Picasso.

En primer lloc, el seu arxiu personal, una caixa amb tota mena de documents, entre ells la correspondència amb Picasso que el mateix Sabartés li havia donat a l'artista anys abans (fig. 6). A la seva mort, Picasso va donar-la a Josep Selva, administrador del Museu d'Art Modern de Barcelona, amb destí al Museu Picasso, amb la condició que no pogués ser oberta ni consultada fins als cinquanta anys de la mort del seu amic.

16. Pablo Picasso. *La dona de la còfia*. París, 1901. Oli sobre tela, Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB).

17. Pablo Picasso. *Natura morta amb copa i paquet de tabac*, 1924. Oli sobre tela i motllura policromada, 16 × 22 cm. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.243). Pablo

Picasso. *Florera*, 1943. Tinta i guaix sobre paper, 65,8 × 50,6 cm. Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 70.240). Pablo Picasso. *Natura morta amb got, llimona i taronja*, 1943. Oli sobre tela, 16 × 24 cm. Donació Jaume Sabartés, 1962. Museu Picasso de Barcelona (MPB 242).

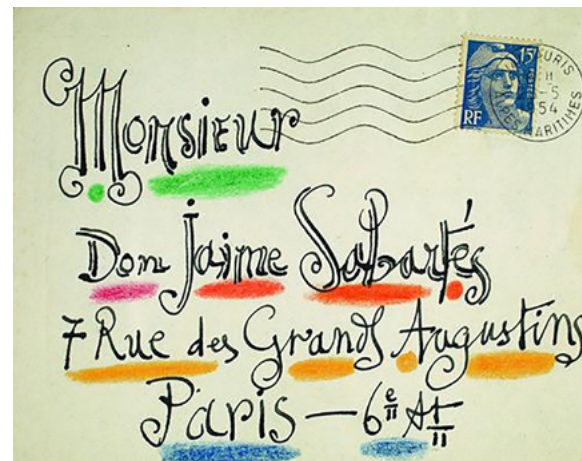


Figura 6. Picasso. Sobre d'una carta enviada per Picasso a Sabartés des de Valàuria (fr., Vallauris) (26 de maig de 1954)

gest que va tenir Picasso, una vegada mort el seu amic, d'anar enviant puntualment un exemplar de cada nou gravat al Museu Picasso, sempre dedicat al seu amic Sabartés. Ha estat gràcies a les successives donacions de gravats de Sabartés, i a aquest gest de Picasso, que el museu ha esdevingut un dels centres de referència internacionals pel que fa a l'obra gràfica de l'artista.

Quant a l'obra en sentit estricte, val a dir que tampoc tota la Col·lecció Sabartés va arribar al Museu Picasso. Això va esdevenir amb les peces que van quedar en poder de Pilar Solano, la que fou l'assistent de Sabartés durant els darrers anys de la seva vida. Sabartés va conèixer Solano l'any 1961 a l'hotel Arycasa de Barcelona i va ser un gran suport en els darrers anys de la seva vida a causa de la seva dèbil salut.¹⁹ A la mort de Sabartés, Solano posseïa un nombre considerable d'obres de Picasso que, atesa la seva naturalesa, haurien estat donades per Picasso al seu amic. No existeix cap inventari d'aquest conjunt d'obres, però, segons el crític d'art Cesáreo Rodríguez-Aguilera, hauria estat compost per «34 dibuixos, dels quals 22 són retrats de Sabartés, tres litografies dedicades, gravats diversos i varis textos, notes i cançons autògrafes, dedicades o dirigides per Picasso a Sabartés».²⁰ Amb el pas del temps, Solano es va anar venent la col·lecció i, a dia d'avui, està del tot disgregada. Si bé no en coneixem el contingut exacte, sabem que una majoria dels dibuixos eren de tall anecdòtic o paròdic, d'acord a la complicitat entre els dos amics. Algunes de les obres més conegudes són els dibuixos *Sabartés com a comte duc d'Olivares* (1957) i *Roda el món i torna al Born* (1956), on Sabartés apareix amb una barretina i el monument a Colom i Montjuïc al fons, en una clara referència a la ciutat de Barcelona. Una altra obra que ens consta

18. ROMERO ESCASSI, J. (pr.), *Donación Jaime Sabartés: Bibliografía y obra gráfica de Picasso*, Màlaga, 1968; MOLINERO PORTERO, J., *Libros sobre Picasso en el Museo de Málaga: el legado Jaime Sabartés*, Madrid, 1981.

19. SOLANO, P., «La mútua fidelitat entre Picasso i Sabartés i de tots dos amb Catalunya», *Homenatge de Catalunya a Picasso*, Barcelona, 1982, p. 34-35.

20. RODRÍGUEZ-AGUILERA, C., *Picassos de Barcelona*, Barcelona, 1974, p. 40-43.



Figura 7. Jaume Sabartés i Manuel Pallarès davant del Sacré Coeur, a Montmartre, 1957. Arxiu Eduard Vallès

com a integrant de la Col·lecció Sabartés és una creació rellevant de l'època blava, *La planxadora*, de 1901, que Picasso li dedicà «A Jacobus Sabartés». Desconeixem el motiu, però l'any 1912 la va vendre a Alfred Stieglitz i en l'actualitat forma part de les col·leccions del Metropolitan Museum of Art de Nova York.²¹

Un col·leccionista que va «pensar» un museu

Tot sovint, hem sentit dir que el Museu Picasso és una creació del propi artista, que es va fer en vida seva, al contrari del Museu Picasso de París, que va ser emplenat quan l'artista era mort, i amb les obres amb què els seus hereus van pagar els drets de successió per poder heretar. En aquest argumentari, més aviat sintètic, gairebé sempre es negligeix la figura de Sabartés, quan en realitat és el personatge clau, almenys en la gènesi del Museu Picasso. L'any 1970 Picasso va fer la gran donació de més de 1.000 obres que va completar de manera contundent el museu creat el 1963 amb la donació de Sabartés. En realitat, ell no només va fer aquesta primera donació que va anticipar les que faria Picasso, sinó que va participar en tot el procés de creació del museu,

21. Pablo Picasso. *La planxadora*, 1901. Metropolitan Museum of Art, inv. núm. 49.70.2.



Figura 8. Josep Selva, Miquel Gaspar, Jaume Sabartés i Joan Gaspar al pis de Sabartés a París, preparant el trasllat de la seva donació a Barcelona (1962). Museu Picasso de Barcelona

pendent de tots els detalls previs a la seva creació. Va visitar les obres del futur museu al carrer Montcada, va reunir-se a París amb Josep Selva, administrador del Museu d'Art Modern de Barcelona, per gestionar el trasllat de la seva donació a Barcelona. En molts d'aquests moments Sabartés estava acompanyat dels Gaspar, Miquel i Joan Gaspar, que li van fer costat en tot aquest projecte (fig. 8). Sabartés va conèixer els Gaspar a través d'un amic comú, el fotògraf, artista i col·leccionista Joan Vidal Ventosa, de fet, va ser gràcies a aquesta relació que la Sala Gaspar va esdevenir una referència pel que fa a l'obra de Picasso a Barcelona. En tota aquesta xarxa al voltant de Sabartés que facilitaria la creació del Museu Picasso, caldria incloure altres noms com Joan Ainaud de Lasarte, el notari Raimon Noguera de Guzmán o el matrimoni Gili, entre tants altres. Tots ells van contribuir a la creació no només d'unes condicions objectives, sinó també d'un estat d'opinió, d'un esperit, que consistia a imaginar un impossible, la creació d'un museu dedicat a Picasso durant el Franquisme. A dia d'avui, a causa de la potència del nom de Picasso, fora dels iniciats, rarament es coneix qui era Jaume Sabartés. I això amaga una certa injustícia perquè ningú sap si existiria aquest museu sense el seu gest inicial. Certament, Picasso sempre havia dit que volia donar obres a Barcelona, i es va comprometre a «completar» el museu després de la donació del seu amic. Però aquella primera iniciativa de Sabartés va resultar clau, i no només la donació, sinó la seva tasca d'activista del nou museu, tot dedicant els darrers anys de la seva vida i les poques energies que li quedaven a un projecte que no era ja ni de Picasso ni seu, era un projecte de Barcelona.

Frederic Travé i Alfonso, un col·leccionista divers: de l'ornitologia i la botànica a la literatura artística dins la seva Biblioteca de Mitologia Clàssica¹

Xavier Soler Àvila
Roser Insenser Brufau
Biblioteca de Catalunya



Quinze anys després de la mort de Frederic Travé i Alfonso (Barcelona, 1918-1982), la Biblioteca de Catalunya (BC) adquirí mitjançant compra a la seva vídua Maria Antònia Maristany Ibarra (Masnou, 1923-2011) la Biblioteca de Mitologia Clàssica Frederic Travé,² una col·lecció de més de tres-mil-cinc-cents exemplars, molts d'ells d'un alt valor extra-patrimonial i de clara vocació universal, característiques que ja va destacar Vinyet Panyella, aleshores directora de la BC, a la introducció del conegut com a catàleg Travé,³ instrument eminentment tècnic, mancat d'estudis crítics generals o particulars, però molt útil tant per les seves inspiradores introduccions, com per les acurades catalogacions de cada exemplar i la inclusió d'un rigorós índex onomàstic.⁴ Aquest fou publicat tot coincidint amb el XXII Congrés de Bibliòfils de Barcelona de 2001 i propicià, a l'enans, una exposició a la mateixa BC amb una selecció de cinquanta llibres.⁵ Catàleg, tanmateix, que fou possible publicar en paper anys abans no

1. Volem agrair a la Unitat Gràfica de la BC, especialment a Ruth Queixalós, Maria Sadurní i la seva directora, Sílvia Ferrer, així com a Alicia Morant de Reserva Impresa (que en el seu dia participà en la catalogació del fons Travé), l'ajut que ens han donat sobre aspectes diversos de la col·lecció Travé, així com a Mercè Comas i Lourdes Padial per la seva assistència, tant pel que fa a l'accés als llibres com a la reproducció d'algunes de les il·lustracions que acompanyen aquest treball. També a Eduard Botanch, de Patrimoni Bibliogràfic, per les informacions sobre l'època en que la biblioteca mitològica va ingressar a la BC sent catalogada, en bona part, per ell mateix.

2. Compra que fou formalitzada i signada per l'anterior director de la BC, el Dr. Manuel Jorba, el 21/9/1997, i en el qual es va acordar la publicació del seu catàleg en el termini permès per les disponibilitats pressupostàries de la mateixa BC.

3. PANYELLA, V., et al., *La Biblioteca de mitologia clàssica Frederic Travé: catàleg de la col·lecció bibliogràfica*,

Barcelona, 2001; amb textos introductoris de Vinyet Panyella, Marc Mayer, la Dra. Joana Escobedo i l'aleshores catedràtic de filologia grega de la Universidad Complutense de Madrid, Carlos García Gual. En endavant TRAVÉ BC (2001); quan es citi a peu de pàgina una edició inclosa a aquest catàleg, s'acompanyarà del número (o números) d'ordre que se li va donar al mateix. Per exemple: «TRAVÉ BC (2001), 10, 34».

4. Catalogacions amb les oportunes remissions als cinquanta-tres principals repertoris de patrimoni bibliogràfic que per aquells anys s'usaven per a la catalogació de llibre antic a la BC.

5. Exposició de la qual es va editar un tríptic que no incloïa la relació de les peces exposades, però de la qual hi ha un document intern de la BC amb el llistat i descripció de la cinquantena d'obres exposades.



Figura 1. Biblioteca de Mitologia Clàssica Frederic Travé (BMCFT). Sala de les Muses vista des de la Sala d'Apol·lo (c. 1960)

s'optés per fiar-ho tot a les tecnologies de la informació i considerar que una biblioteca patrimonial, en si mateixa, ja és un catàleg.⁶

El nucli central de l'estudi que presentem, però no només, és la biblioteca de mitologia que Travé va atresorar al llarg d'uns vint-i-cinc anys d'intensa dedicació (fig. 1). Col·lecció d'una riquesa excepcional que inclou un incunable del segle XV, un manuscrit tortosí del XVI, multitud de llibres en diversos idiomes des del segle XVI fins al XX, revistes especialitzades en mitologia, en tot el seu abast, dues importants sèries incompletes d'estampes i un arxiu administratiu parcial de la mateixa.⁷ La seva excepcionalitat enriqueix abastament els fons d'antiquària de la BC, reforçant-la com a una de les biblioteques patrimonials més importants d'Europa, ja especialment rica gràcies tant a la generositat dels seus primers grans contribuïdors, com per la política d'adquisicions duta a terme al llarg de la seva història.⁸

6. TRAVÉ BC (2001), p. 9; on Panyella exposà la necessitat de singularitzar fons especials que ingressen a la BC amb catàlegs com aquest, política aquesta sense la qual es minora la difusió i impacte de treballs i eines que de ben segur enriqueixen i faciliten l'accés al patrimoni custodiat i la seva interpretació, per no deixar d'esmentar la importància que té la seva difusió física.

7. L'Ajuntament de Cubelles va refusar comprar el seu dia la biblioteca, però gràcies als contactes de M. A. Maristany amb el Servei de Biblioteques de la Generalitat, ja cap a finals dels anys vuitanta, es va tancar un acord de compra-venda que l'honora i n'assegurà la seva preservació i difusió gairebé immediates.

8. GUDAYOL, A., «Fonts per a l'estudi de la història del llibre i de les biblioteques a la Biblioteca de Catalunya», *Ítem*:

revista de biblioteconomia i documentació, Barcelona, 2006, 42, p. 129-149; p. 144-145; on esmenta la col·lecció Travé com a una de les més destacades de la BC. Gudayol, actual directora de la Secció de Manuscrits de la BC, va fer un primer inventari sumari (sense individualitzar cada document) de l'arxiu administratiu adjunt a la biblioteca, així com la descripció de l'únic manuscrit literari de la col·lecció, els quals foren inclosos al catàleg imprès de 2001. Hem usat, però, la segona revisió d'aquell inventari feta l'any 2017 (també sumari, però més estructurat), en endavant ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), el qual permet accedir fàcilment a la capsa i a la carpeta on són els documents citats en aquest treball. Per exemple: «ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 2/4».

Frederic Travé i Alfonso: aproximació genealògica i biogràfica al col·leccionista⁹

Els avis de Frederic Travé i Alfonso foren Rosa Escardó, probablement emparentada amb algun masover de Cubelles, i Magí Travé i Ballart (Solivella, ? -1896). Es varen conèixer a Barcelona quan aquest treballava de barber, al cap de poc temps es van casar i tingueren dos fills: l'Enric i en Frederic Travé i Escardó. L'any 1864 Magí Travé va poder adjudicar-se la gestió del Cafè del Liceu de Barcelona,¹⁰ la qual mantingué fins la seva mort¹¹ i la qual s'allargà, gestionada pel seu fill Enric, fins l'any 1922.¹² La fortuna que Magí i Rosa varen fer a Barcelona l'anaren invertint en la compra de terrenys adjacents als que ja tenia per herència a Cubelles, assolint la propietat de gran nombre de terrenys des del centre de la vil·la fins a la zona on passava el tren, propera a la línia de costa.¹³

Frederic Travé Escardó (Barcelona, 1858-1938), pare del nostre protagonista, fou advocat de professió i membre del Partit Liberal.¹⁴ L'any 1911 es va casar amb Dolores Alfonso Quintanilla i varen tenir tres fills: la filla gran Dolors (Lolin), en Frederic i el petit Manuel Travé i Alfonso (Manolo). Lolín es va casar amb un cosí, l'Eduard Alfonso Baduell, fill d'Eduard Alfonso i Maristany (1879-1951), home vinculat a la construcció i gestió del ferrocarril MZA, empresa de la qual en fou director fins l'any 1941 i embrió de l'actual RENFE, sent també propietari d'alguns terrenys a Cubelles a prop d'on passava el tren. El seu fill arribà a ser un alt càrrec a l'empresa Wagon-Lits i va viure amb Lolín entre Barcelona, Madrid i París sense tenir descendència. De fet, l'únic que en va tenir fou Manolo.

Frederic Travé i Alfonso (fig. 2), l'hereu, es llicencià en dret a la Universitat de Barcelona amb la promoció de 1941 i primer va tenir un bufet d'advocats associat amb els seus

9. El passat 24 de febrer de 2023, un equip de la BC format per l'Alicia Morant (Reserva Impresa) i els autors d'aquest treball (Unitat Gràfica) es va trobar a Can Travé amb Víctor Lora, de la Regidoria de Comunicació de l'Ajuntament de Cubelles i bon coneixedor de la història de la nissaga Travé, qui ens va guiar pel conjunt arquitectònic i els seus jardins fins arribar a la nau oblonga on estava la biblioteca mitològica. Des d'aquí li mostrem el nostre agraïment per la visita, sent aquesta la llavor del treball que presentem. Tanmateix, esperem per part seva una aproximació biogràfica als Travé de major calat i en la qual, segons ens va dir, hi està treballant.

10. CAPMANY, A., *El Café del Liceo 1837-1939. El Teatro y sus Bailes de Máscaras*, Barcelona, 1943, p. 33-43; «El año 1864 pasó a encargarse del Café del Liceo Magín Travé y Ballart, quien lo mantuvo largos años, con excepción de cortas interrupciones, debidas a causas externas imprevistas...»; Capmany refereix les obres de la façana de l'edifici del Liceu de 1873, que obligaren Travé a aturar la seva activitat al Cafè del Liceu fins a principis de 1875; entre 1874 i 1875 s'aprofità també per a fer alguna reforma interior del local a càrrec, ens diu Capmany, de Jeroni Granell, podent reobrir de nou l'octubre de 1875.

11. *Ibidem*, p. 45; «El cafetero Magín Travé murió el año 1896, y, como falleciese *ab intestato*, quedaron herederos de sus bienes sus dos hijos Federico y Enrique. El primero ejercía la carrera de abogado y al propio tiempo dedicóse a la política... Por consiguiente, el café pasó a manos de Enrique».

12. *Ibidem*, p. 48; on ens explica que quan l'edifici passà a ser propietat del Cercle del Liceu cap a l'any 1912, aquesta entitat decidí ampliar les seves dependències amb l'espai que ocupava el Cafè del Liceu, que va haver de tancar portes l'any 1922.

13. Una part d'aquests terrenys adjacents foren venuts posteriorment pels seus hereus fins a quedar el que conforma la gran finca de Can Travé tal i com ara la coneixem.

14. Esdevingué regidor de l'Ajuntament de Barcelona entre 1893 i 1897, diputat per al districte de Vilanova i la Geltrú a les eleccions de 1898 i per al de Granollers a les de 1901 i 1905, membre de la Diputació de Tarragona entre 1911 i 1913 i senador per la província de Tarragona el 1913.

germans Lolin i Manolo —anunciat com a Travé Hnos. i amb domicili fiscal, almenys aquell any 1941, a la mateixa «Torre Travé» núm. 20—, així com altres dos despatxos, un a Vilanova i la Geltrú i l'altre a Barcelona, aquest a la Plaça Urquinaona núm. 14, segons es desprèn de la documentació de l'arxiu administratiu de Travé a la BC. Se'l relaciona com a docent a l'escola de pèrits de Vilanova,¹⁵ i se l'ha esmentat també com a enginyer. De fet, fou contractat com a directiu per la multinacional tecnològica IBM a mitjans dels anys cinquanta, empresa de la qual n'arribà a ser director regional de la filial catalana, la nova seu de la qual fou inaugurada el 1969.¹⁶

Travé va contraure núpcies amb Maria Antònia Maristany, filla menor del polític i industrial masnoví Pere Guerau Maristany i Oliver (1863-1926), comte de Lavern. Frederic i Tona (com era coneguda familiarment Maria Antònia), tampoc varen tenir descendència i tenien el seu domicili habitual al carrer París núm. 206 de Barcelona tot i que, seguint amb la tradició familiar, anaven a passar els llargs estius a Cubelles, convertint Can Travé en quelcom més que una residència estival.



Figura 2. Retrat de Frederic Travé i Alfonso (c. 1960)

Frederic Travé i l'Associació de Bibliòfils de Barcelona

Frederic Travé i Alfonso fou un dels darrers grans col·leccionistes bibliogràfics que ja forma part de l'elenc de grans bibliòfils que han conformat bona part de la BC, just al costat d'Isidre Bonsoms, Eduard Toda, Ermenegild Miralles, Manuel Perdigó, Santiago Espona, Frederic Marés o Agustí Pedro Pons. De fet, així se'l va consagrar a l'esmentat congrés de bibliòfils del 2001.

Travé ingressà a l'Associació de Bibliòfils de Barcelona (AAB) el nou de maig de l'any 1973, entitat de la qual seria nomenat president a la junta general de l'associació del disset de juny de 1980. Tal i com ens recordà Panyella a la introducció del catàleg

15. PINEDA, A., «Terres per accions. Els inicis de l'especulació urbanística a Cubelles», *Anuari del Grup d'Estudis Cubellencs Amics del Castell*, Cubelles, 2013, p. 7-26.

16. IBM era la primera empresa tecnològica multinacional del món en aquell moment. Segons consta a la

documentació, Travé treballava des de dos despatxos de la companyia: un al carrer Mallorca núm. 272-276 i l'altre a Via Augusta núm. 202-226, des d'on sovint es comunicaven els seus col·laboradors i secretàries —com ell els anomenava— amb els proveïdors de la seva biblioteca.

Travé, a la reunió anual de l'AAB d'aquell 1973, ell mateix manifestà la voluntat de lligar la seva visió com a col·leccionista amb un interès vers el coneixement de les arts i la creativitat des de la riquesa de la mitologia clàssica.¹⁷ Tota una declaració de principis que guià la seva política d'adquisicions librària.

Des de l'AAB Travé va tenir temps, poc abans de traspassar l'any 1982, de promoure dues interessants edicions. La primera d'elles una de la *Màscara Real*, amb notícia preliminar seva. Es tractà d'una segona edició estampada a partir de les planxes originals del XVIII, prèvia restauració de les mateixes, acordada amb l'aleshores Museu d'Art Modern de Barcelona, i estampada per Borja de Pedró.¹⁸ L'altre edició sota el seu auspic fou la d'un còdex inèdit del segle VIII relatiu a Ramon Llull: un facsímil del conegut com a *Breviculus* miniat de Karlsruhe, els drets de publicació del qual pertanyien a una editorial alemanya, per la qual cosa va caldre tramitar els permisos pertinents i trobar qui realitzés l'estudi crític del mateix, tasca que fou encomanada a Miquel Batllori i a Jocelyn Nigel Hillgarth.¹⁹ Travé va ser clau per a fer possibles aquestes edicions, però sens dubte la seva gran contribució a la bibliofília catalana i europea fou bona part de la seva biblioteca de mitologia clàssica.

D'ornitologia, botànica i mitologia clàssica

Travé, però, no només va atresorar llibres sobre mitologia; al llarg dels anys aplegà, a l'ensem, col·leccions derivades del seu interès per la història natural, com les de malacologia, lepidopterologia, coleòpters i artròpodes diversos, taxidèrmia (o animals naturalitzats), botànica, així com una gran biblioteca d'història natural relativa a aquests temes, entre d'altres.²⁰ Com a ornitòleg reconegut —vessant que el va caracteritzar abans de bolcar-se amb intensitat en la bibliofília sobre mitologia—, va donar suport des de la seva delegació catalana, a la Sociedad Española de Ornitologia, a la qual hi contribuï amb alguns breus sobre captures i albiraments d'aus per a la seva publicació associativa *Ardeola*.²¹ Una de les seves fites fou promoure la traducció i publicació de la coneguda com a «Guia Peterson» d'aus, a la qual hi contribuï incloent algunes espècies autòctones que no figuraven a l'edició original.²² De la documentació de l'any 1976

17. TRAVÉ BC (2001), p. 9.

18. «Màscara real executada por los colegios y gremios de la Ciudad de Barcelona para festexar el feliz y deseado arribo de nuestros augustos soberanos Don Carlos y Dona Maria Amàlia de Saxonia con el real príncipe e infantes. Estampada en Barcelona en 1764, Barcelona, 1978; obra, l'original de la qual, Travé va posseir i utilitzar com a decoració de la seva biblioteca.» Vegeu: B., R., «A la recerca dels déus de la gentilitat. La Biblioteca de "Can Travé"», *Anon. Revista de llibreria antiquària*, Barcelona, 1982, 3, p. 33-48; p. 34-35; «A la base d'aquestes vitrines (de la biblioteca) s'hi ha emmarcat, pertanyents a l'edició prínceps, el frontispici i les onze làmines dibuixades per Francesc Tramullas i gravades per A. J. de Fehrt, així com les capçaleres, inicials i vinyetes... gravades per Pasqual Pere Moles, que integren la Màscara Real».

19. LLULL, R., et al., *Vida de Ramon Llull: les fonts escrites i la iconografia coetànies*, Barcelona, 1982.

20. Destacarem d'aquesta biblioteca una edició d'Amsterdam en llatí de 1657 de la *Historia Naturalis de Avibus* de Johannes Jonstonus, exemplar recentment restaurat i digitalitzat pel Museu de Ciències Naturals La Tela de Granollers.

21. Per a més informació sobre Frederic Travé i l'ornitologia catalana vegeu: INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, SOCIETAT CATALANA D'HISTÒRIA DE LA CIÈNCIA I DE LA TÈCNICA, *Blog de la SCHCT*, Barcelona, 2019, <https://blogs.iec.cat/schct/2019/03/04/frederic-trave-i-lornitologia-catalana-cronica-de-la-xerrada-de-xavier-ferrer-pareda/>, 6/11/2023.

22. PETERSON, R. et al., *Guia de campo de las aves de España y demás países de Europa*, Barcelona, 1957; probablement aquesta edició.

sabem també que va mantenir relacions amb la Société Ornithologique de France²³ a partir de la seva amistat amb Robert-Daniel Etchécopar, ornitòleg i explorador francès que, com Travé, fou un apassionat de l'antiguitat, en el seu cas l'egípcia.

El Museu de Ciències Naturals La Tela de Granollers és l'altre gran institució pública que gràcies a la generositat de la vídua de Travé ha pogut enriquir els seus fons. La seva biblioteca d'història natural, de gairebé vint-mil exemplars, juntament amb les esmentades col·leccions zoològiques, foren donades a aquest museu per M. A. Maristany, sent honorat el seu marit amb una sala especial batejada com a Aula de Malacologia Frederic Travé Alfonso i que, en part, reproduïx el gabinet de Can Travé on les conservava.

D'una manera més lúdica, Travé va col·leccionar joguines, jocs de taula, soldats de plom, maquetes de vehicles, trens elèctrics, vaixells i avions a escala, exvots, bastons,²⁴ militar, globus terraquis, instrumental científic divers i llibres de Jules Verne i d'aventures i exploradors del segle XIX en general, als que dedicà una sala de lectura tematitzada. La relació de la família amb el ferrocarril la va escenificar a una de les sales de pas de la casa principal, plena de trens a escala, diorames, decoració ferroviària diversa, etc., com si d'una estació es tractés, col·lecció aquesta en la que probablement hi tindria a veure la seva germana Lolin i el seu cunyat. A destacar que la sala de música incloïa un piano de cua fabricat per la casa Bernareggi i Cia. i que per la casa hi havia distribuïdes diverses aquarel·les de Lola Anglada, entre d'altres dibuixos, gravats i mapes.²⁵ Però Travé també va atresorar una interessant pinacoteca vuitcentista —herència de l'avi i del pare, almenys part d'ella—, entre la qual es troben pintures de Ramon Martí i Alsina, Lluís Rigalt, Simó Gómez, Josep Cusachs, Josep Armet, Lluís Graner i Francesc Masriera, entre d'altres.²⁶ Haurem d'esperar, però, que totes aquestes obres, especialment les d'art, aflorin amb la restauració total de Can Travé, que ha de passar per la de tot aquest patrimoni moble.

Col·leccions i casa esdevingueren indissociables sota la seva propietat i direcció. De fet, com a hereu de la família, tingué la potestat i el poder econòmic per a fer-ho. Hom pot relacionar la seva manera de col·leccionar al sentit vital i total —d'una voracitat gairebé tràgica o romàntica— de com va idear la seva gran casa d'estiueig, la qual se'ns sugereix com a principal —o preferent— respecte al seu domicili barceloní. La seva fou una manera de col·leccionar constant i rigorosa, dèiem, però sobretot escenogràfica i

23. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 8/3.

24. *Ibidem*, capsa 5/2; col·lecció formada per més de tres-cents bastons, molts d'ells de luxe i amb motius mitològics a l'empunyadura. Segons consta a la documentació, un dels seus principals proveïdors era Casa Vélez. Sucesor: José Alonso. Sombrillas, bastones y abanicos de Madrid.

25. Barcelona, Diputació, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL), *Informe de valoració patrimonial de Can Travé (Garraf)*, Barcelona, 6/6/2016, Núm. Registre General 1600028552; en endavant, SPAL (2016); p. 10-16; informe realitzat per David Galí que ens ha ajudat a recollir algunes de les informacions que ens va donar Víctor Lora durant l'esmentada visita a Can Travé el 24/2/2023.

26. CAPMANY, *Op. cit.*, p. 43-45; on ens consigna una nova reforma del Cafè del Liceu que ens interessa: «El intel·ligent pintor D. Juan Parera, director de la restauración...

Los cuadros de los plafones entre paños que representaban genios con objetos de café o temas relativos a esta clase de establecimientos han sido sustituidos por bellos paisajes, pintados al óleo por el reputado artista D. José Armet y Portanell...»; pintures que, en part, serien substituïdes posteriorment en una nova intervenció que Capmany no data; p. 45: «Tiempos después, en éste se hizo una completa renovación a cargo del entonces joven pintor decorador Salvador Alarma, quien restauró, limpió y barnizó las telas pintadas por Armet, parte de las cuales pasaron a decorar la propiedad que los Sres. Travé poseían y poseen aún en el pueblo de Cubellas y otras en su domicilio particular de Barcelona, donde, tanto en uno como en otro sitio, se conservan actualmente». Vegeu també: B., *Op. cit.*, p. 47; on l'anònim autor ens relaciona els autors dels olis que va poder veure a la seva visita a Can Travé que citem al text i on també apareix el cognom Armet.

viscuda: la casa Travé gairebé podia ser considerada en el seu esplendor com a museu temàtic o escenari on viure els estius, una casa i uns terrenys en constant moviment i modificació. Com si Travé, seguint la tradició paterna —però no només— fes vàlid en certa mesura el terme «reenactment»²⁷ classicista per al seu estil de vida.

Can Travé: escenari de les col·leccions

La finca, al nucli antic de Cubelles, està delimitada pels carrers de Sant Antoni dels números 16 al 24 pel nord, l'avinguda Catalunya pel costat sud i en part pel passatge Ramon Miquel Vinadé per l'oest, i amb altres terrenys pel costat est. Té un total aproximat de tretze-mil metres quadrats, dels quals uns mil-sis-cents són edificats. L'edifici principal que avui podem observar és fruit de les obres efectuades als voltants de 1880 i encarregades per part de l'aleshores hereu de la finca fundacional —la qual es remunta a finals del segle XVII—, en Magí Travé, a l'arquitecte municipal de Vilanova i la Geltrú, Bonaventura Pollés i Vivó (1857-1919).²⁸

La façana del carrer Sant Antoni, de gairebé cent-cinquanta metres de longitud està presidida pel cos central, una casa emmarcada per dues torres, a banda i banda de la qual es configuren les altres cases dels dos germans (Frederic i Enric) i dels masovers. L'any 1911 es va condicionar tot el conjunt i cap al 1920 es van ampliar algunes dependències auxiliars a banda i banda del mòdul arquitectònic principal. Les obres més importants, però, es començaren a planificar a partir de 1938 quan es va poder comprar l'única casa que no era seva, la de Francesca Solé i Piqué, qui accedí a vendre-la el 1936, no podent-se formalitzar la seva venda fins acabada la guerra l'any 1939. D'elles ja se'n va fer càrrec Frederic Travé Escardó, ja que el seu germà Enric va morir pocs anys abans d'esclatar la Guerra Civil.²⁹ En acabar aquesta, i ja en mans de Frederic Travé Alfonso com a hereu principal, es va començar a dissenyar la propietat fins a deixar-la tal i com la coneixem ara, transformant tant l'interior per allotjar-hi les biblioteques i col·leccions que anirà acumulant amb el pas dels anys, com unificant l'aspecte exterior i l'organització i definició dels jardins.

L'edifici principal —llar de Frederic i Tona— i per extensió els altres fou concebut com un palauet classicitzant (fig. 3), neoclàssic en alguns aspectes —per tant, historicista—³⁰

27. Anglisme amb origen en les arts escèniques per a descriure l'acció de representar una nova versió d'un esdeveniment antic.

28. SPAL (2016), p. 17; si bé complet en molts aspectes, aquest informe presenta mancances com no esmentar les fonts impreses —o no— d'on Galí treu molta de la informació que hi aboca. Si bé esmenta la documentació que fou traslladada a l'Arxiu Municipal de Cubelles, així com l'inventari de la resta de biblioteques que contenia, a la visita que vam poder fer el 24/2/2023, encara hi havia molts llibres i objectes que romanien a algunes estances pendents de ser traslladats.

29. Segons comunicació oral de Víctor Lora de 24/2/2023 la casa fou assaltada el juliol de 1936 pel comitè de

defensa local i durant el conflicte va ser seu de l'escola municipal.

30. En cap cas eclèctic, ja que Can Travé ho concentra tot en el llenguatge clàssic. De fet, s'ha usat massa a la lleugera el terme neoclàssic per a definir l'edifici, però en puritat és historicista: Pollés partí del classicisme de finals del XVIII —filtrat pel gust del romanticisme— com a vehicle per a la seva definició plàstica en un any, 1880, en què els arquitectes encara viuen de les rendes del classicisme tensat pel romanticisme, i que els permeté imaginar i dissenyar (o rebre l'encàrrec) arquitectures a la carta (amb el prefix neo-) ja fossin d'inspiració romànica, gòtica, arabitzant, renaixentista o barroca abans de l'adveniment de la nova arquitectura de finals del XIX.



Figura 3. Edifici principal interior de Can Travé des de la teulada de la galeria de la casa annexa (Fotografia: Insenser, Morant, Soler, 2023)

amb cert predomini romà, pervivències del barroc català i tocs d'un cert palladianisme; un classicisme que hom pot definir ja com a decadent o internacional per aquells anys, tot i els rebrots classicistes de la primera meitat del segle XX i que entronca amb certs aspectes plàstics del noucentisme català. Això es va vehicular amb una decoració basada tant en la policromia de color mostassa i blanc i amb els tancaments d'obertures —finestres, algunes d'elles falses— de color verd, com en l'afegit d'elements decoratius classicitzants com timpans, columnes adossades, fornícules amb elements decoratius de terracota, escultures, medallons o tondos típicament romans, àmfores, cornucòpies, bustos dins fornícules, balustrades, etc., elements tots ells tipificats dins el llenguatge clàssic als quals Travé va donar una aproximació a l'arquitectura nord-italiana renaixentista, sobretot per l'esmentat ús d'acoloriment mostassa i blanc per als paraments verticals i les obertures de color verd (fig. 4).

Pel que fa a l'interior, es comptabilitzen aproximadament unes trenta-cinc estances a la planta baixa i fins a quaranta-cinc als pisos superiors, sent totes les cases comunicades entre si per dins. A la casa encara es conservava mobiliari del mateix Cafè del Liceu així com documentació de les òperes que s'hi representaven i que ja han estat resguardats.³¹ La resta de mobiliari adquirit per Travé, també salvaguardat per a la seva restauració i preservació, era d'estils clàssics diversos, amb predomini dels anglesos i francesos del XIX. Probablement fou el seu pare qui va fer decorar una habitació de la casa dedicada al personatge de Clara, la jove dissoluta que es redimeix ingressant a l'hospici, de la coneguda *Historia de una mujer* d'Eusebi Planas.³² L'habitació, de fet, sembla una recreació dels escenaris dissenyats per Planas per a algunes escenes

31. Segons comunicació oral de Víctor Lora de 24/2/2023, l'arxivera de Cubelles té la intenció de contactar amb el Liceu de Barcelona per si els interessa aquesta documentació.

32. PLANAS, E., *Historia de una mujer: álbum de cincuenta cromos*, Barcelona, 1880.



Figura 4. Entrada principal de Can Travé des dels seus jardins (Fotografia: Insenser, Morant i Soler, 2023)

d'interior de l'àlbum, les làmines del qual pengen de les seves parets, i potser fou creada com a espai de devoció i homenatge a un personatge molt popular que assolí la redempció havent passat per una vida de falses aparences materials.

L'interior incloïa diverses sales com el Gabinet de ciències naturals i la seva biblioteca d'ornitologia, que ocupava quatre sales i tenia un auditori amb l'hemicle on es celebraven debats i conferències diverses. L'existència d'una capella privada, una habitació anomenada del bisbe, diverses portes secretes arreu, zones per al personal de servei ben delimitades, etc., el lliguen a una tradició amb forta influència paterna. Algunes intervencions poden ser susceptibles inclús de ser interpretades amb certa filiació maçònica —la casa com a laberint, per exemple— la qual cosa amb el tarannà patern, com hem dit, membre del Partit Liberal, des del qual la maçoneria, com és sabut per la diversa bibliografia al respecte, veié un vehicle de propagació.

Les darreres obres de condicionament es van efectuar a les dècades de 1950 i 1960³³ i foren les que deixen la casa tal i com la coneixem actualment, incloent el pavelló de la biblioteca que va fer construir cap a principis dels anys seixanta.³⁴ El volum creixent de llibres que anà acumulant en poc temps l'apressà a construir una sala adient i amb possibilitats de ser consultada pel públic, esbós molt aproximat de la qual va fer en paper.³⁵ El pavelló està format per una galeria anomenada de les Muses de quaranta-cinc metres i mig de llargada per tres-i-mig metres d'amplada, amb vint-i-cinc balcons d'arc de mig punt que s'obren al jardí i a dues sales als extrems: la que dona accés a la biblioteca des de dins la propietat, dedicada a Apol·lo, i a l'altre extrem la sala de Psique. Segons es desprèn de les cotes topogràfiques dels seus llibres, alguns dels armaris i prestatgeries de la galeria de les Muses —probablement els que estaven rematats amb frontons triangulars i tenien porta de vidre i contenidores dels exemplars més preuats—, tenien el nom d'aquestes.³⁶ La biblioteca rebia al seu usuari amb una interessant cita situada al llindar de la porta, la mateixa inscripció de l'antiga Biblioteca Palatina de Parma: «Ingrederere, Musis sacer, nam hic Dii habitant»³⁷ i també tenia un accés exterior pel carrer Sant Antoni, sent concebuda, doncs, com una biblioteca privada però oberta al públic —probablement amb cita prèvia— i atesa pel

33. SPAL (2016), p. 20.

34. Probablement fou a Roma, on Travé va estar convalescent un temps per una malaltia sobtada cap a mitjans dels anys cinquanta, on se li desvetllà amb intensitat l'afició per la mitologia. Abans de construir la nau per a la biblioteca, doncs, ja acumulava exemplars d'aquesta temàtica dins la casa (o potser a Barcelona), almenys els adquirits aproximadament durant un lustre. Vegeu: B., *Op. cit.*, p. 33.

35. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 1/2.

36. Les nou muses canòniques, per a diferenciar-les de les quatre primitives (Telxíone, Arque, Aede i Mèlete) eren Cal·liope, Clío, Èrato, Euterpe, Melpòmene, Polímnia, Talia, Terpsícore i Urània.

37. «Entra, tu que t'has consagrat a les Muses, ja que aquí resideixen els déus».

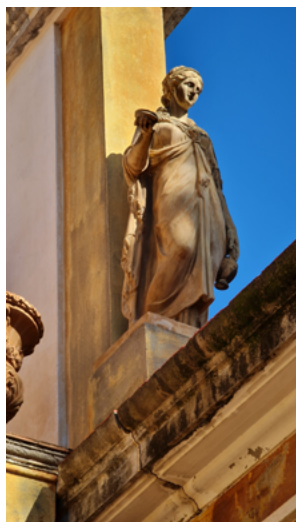


Figura 5. Escultura decorativa de Can Travé (Fotografia: Insenser, Morant i Soler, 2023)



Figura 6. DUBRAY, V. G., Font de Neptú, 1862, detall (Fotografia: Insenser, Morant i Soler, 2023)

mateix Travé amb l'ajut de Mn. Romà Comamala, rector de la Parròquia de Vilavella, o algun altre dels seus col·laboradors locals.³⁸

Els jardins: de botànica, zoologia, aigua, escultura i mitologia

Un apart bé mereixen els jardins de la gran finca de Travé, d'uns dotze-mil metres quadrats i de factura clàssic-romàntic lliure, amb elements tant del classicisme francès com de l'italià. S'hi accedeix tant des de la casa com per dues portalades de ferro a l'avinguda de Catalunya i al passatge Ramon Vinader, distribuint-se a partir d'una sèrie de corredors principals pavimentats amb còdols, amb rampes i escalinates diverses que salven els desnivells fins a l'avinguda de Catalunya al sud (fig. 5). Aquests inclouen diversos estanys i fonts decoratives amb nimfes, tritons, sirenes, etc., així com un aviari i altres petites edificacions classicistes. L'aigua fou un element important per a la configuració dels jardins, tant per al rec de les diverses espècies com pels llacs artificials que hi va fer construir, amb reproduccions escultòriques de les quals emanaven els respectius dolls. Hi destaca el conjunt escultòric-font dedicat a Neptú situat a l'intramurs esquerra de la façana de Sant Antoni, composició realitzada per l'escultor Vital Gabriel Dubray i reproduïda, segons consta al seu catàleg, per la foneria francesa Ducei & Val d'Osne. Aquesta manufactura escultòrica va ser mostrada a l'Exposició Universal de Londres de 1862 i en l'actualitat se'n conserven vint-i-dos exemplars a tot el món, principalment a Alemanya i França, sent dos d'ells a Catalunya: l'altre el podem veure als jardins del Palau Falguera de Sant Feliu de Llobregat (fig. 6).³⁹

38. Comunicació oral de Víctor Lora de 24/2/2023.

39. SPAL (2016), p. 4-7.

Val a dir que gràcies a la cura que des de l'Ajuntament de Cubelles es té en l'actualitat encara hi sobreviuen algunes espècies botàniques que Travé va conrear, algunes d'elles amb les seves corresponents etiquetes explicatives, donant-li el caràcter de col·lecció botànica que Travé volia. De fet, ell mateix adquiria llavors als seus viatges arreu del món, les quals etiquetava i classificava, i tenia, a més, diversos proveïdors d'espècies.⁴⁰

Les diverses escultures que decoren els edificis, els jardins i els seus racons són còpies d'inspiració clàssica (fig. 7). Travé tenia un proveïdor català de referència del qual va fer un àlbum factici a partir dels seus catàlegs d'escultura decorativa, amb una selecció d'imatges que, en alguns casos, ens permeten identificar i correlacionar algunes de les escultures que trobem per tota la casa, com per exemple les que servien de fonts per als llacs del jardí (fig. 8), dels soldats que rematen la balustrada de la gran balconada interior (a la manera de la façana principal de la Villa Borghese), els retrats de personalitats històriques romanes, un discòbol, figures mitològiques diverses, personatges d'inspiració bàquica en medallons, etc.⁴¹ No sabem si fou la seva intenció, però Travé acomplí al peu de la lletra la coneguda dita de Ciceró: «Cum hortum prope bibliothecam habeas, nihil iam tibi deerit».⁴²

Origen de les adquisicions de la biblioteca Travé

Al catàleg de la Biblioteca Travé de 2001, dèiem, es va incloure un apèndix amb remissió a la documentació administrativa de la biblioteca i que inclou articles retallats, algunes postals, fragments de catàlegs de llibreters i editors, publicitat d'editors, etc.⁴³ Consultada la documentació entre 1968 i 1979 i integrada per desiderates manuscrites per ell mateix, còpies en carbonet de les cartes de comanda, factures o còpies d'elles, albarans diversos, rebuts de girs postals, còpies de butlletins de subscripció, etc., podem afirmar que la majoria d'edicions notables les va adquirir abans de 1968, tot i algunes excepcions que esmentarem.

Entre aquells anys s'observa un predomini en l'adquisició d'edicions modernes del XIX i sobretot del XX. Travé escrivia a mà llistats de llibres que volia i els adreçava als seus col·laboradors o secretàries, que s'encarregaven tant de buscar-los com de tramitar les comandes, els pagaments i girs postals o transferències, etc. Travé tingué com a ajudants a Manuel Millet, Avelino Domínguez, Antònia Castellà, Carmen Cortiles Gracia,

40. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capses 5-8; un dels seus principals proveïdors entre 1968 i 1979 —i dels quals hi ha factures diverses entre aquest interval cronològic— fou la casa Casasús Plantas y Flores del carrer Sepúlveda 3 de Barcelona, a qui comprava fins i tot arbres. Altres proveïdors foren Viveros Cort de Reus, tres de Madrid (Viveros Castillo, Viveros Raga i Francisco Vallejo) i els Establecimientos de Horticultura José Galán, SL de València.

41. *Ibidem*, capsa 2/1; que conté un àlbum factici confeccionat amb retalls dels catàlegs comercials de la casa LENA (Cerdanyola), dedicada a la fabricació i venda de còpies d'escultures en guix, pasta o pedra artificial; ARXIU TRA-

VÉ BC (INV. 2017), capsa 5/2; l'any 1969 també va adquirir un bust de terracota a José Antonio Peña Astudillo i un de bronze a Galerías San Agustín, ambdós de Madrid.

42. «Si a prop de la biblioteca teniu un jardí, ja no us faltarà res».

43. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capses 5-8; contenedors de la documentació entre 1968 i 1979 que ens ha permès analitzar el seu ritme d'adquisicions d'aquells anys. D'abans de 1968 no disposem de documentació, potser perquè fou emmagatzemada a un arxiu definitiu que quedà fora del total de la biblioteca que la BC va adquirir, sent potser ara emmagatzemat al dipòsit de Cubelles, sinó desaparegut.



Figura 7. Jardins de Can Travé des de la rampa de l'Avinguda de Catalunya de Cubelles (Fotografia: Insenser, Morant i Soler, 2023)

Figura 8. Font, llac i aviari dels jardins de Can Travé (Fotografia: Insenser, Morant i Soler, 2023)

Fernando Conesa, Mariano Plaza Iglesias (un dels més recurrents a la documentació), Núria Garcia Llobet (apareix amb molta freqüència), o com Ana Maria Alonso Bertol, Sebastian Cruz Dickstain, Juan Ballesta Smith, Francisco Cáceres, Catalina Peña Bueno i Antonio Sánchez, Berta Quintana Cortés, entre d'altres. Tot aquest equip formaria part, probablement, tant de la seva plantilla com a titular de bufets d'advocats com del personal al seu càrrec a IBM.⁴⁴

Travé tenia molts contactes a nivell europeu per anar nodrint-la: col·leccionistes particulars, cases de subhastes, subscripcions a editors com la prestigiosa Erma di Bretschneider o a les publicacions periòdiques del Warburg Institute de Londres —el *Journal* i els *Studies*—, a les que sovint feia comandes extraordinàries prèvies a l'edició de tal o qual edició i, sobretot, llibreters d'antic. D'entre aquests, Travé va fer moltes adquisicions —moltes d'elles de diversos volums— entre finals dels seixanta i fins al 1978 a llibreters com Berisio (Nàpols), Bardon (Madrid), Dorbon (París), Picard (París), Quaritch (Londres) o Vrin (París).⁴⁵

Entre 1974 i 1979 Travé va reprendre amb força la compra de llibres sobre malacologia, ocells, mamífers, insectes, minerals, dinosaures, fòssils i sobretot botànica i horticultura d'arreu del món.⁴⁶ Les adquisicions al llarg dels anys setanta, pel que fa a mitologia, es centraren bàsicament en llibre contemporani, com hem dit, especialment reedicions de textos antics, compendis, diccionaris i enciclopèdies diverses, reculls, edicions crítiques, etc. De l'any 1979 hi ha molt poca correspondència (només de l'1 al 16 de gener) i tota adreçada, no ja als seus despatxos o a les seues d'IBM, sinó al seu domicili barceloní al carrer París o al de Cubelles, sent probablement aquell any ja jubilat, almenys de la multinacional americana.⁴⁷

Generalitats de la Biblioteca de Mitologia Clàssica Frederic Travé⁴⁸

D'un abast, objectius i interès universal inqüestionables, dèiem, probablement que es tracti d'una de les més importants biblioteques particulars del món sobre mitologia i que, vista amb detall, hom no pot més que definir com a multi-disciplinar en l'esfera d'un tema tant ampli com és la mitologia: poesia èpica, lírica, filosofia antiga, paganisme, judaisme, politeisme, religió i costums militars romans, ritus pagans i cristiandat, mites i llegendes de l'Edat Mitjana, belles arts, iconografia, ciències experimentals

⁴⁴. Moltes cartes són remeses des d'adreces d'IBM, de la mateixa manera que molts llibreters s'adreçaven a les mateixes.

⁴⁵. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capses 5-8; esmentarem també altres als quals també va comprar llibres aquells anys com Diana Parikian (Londres), Dante (Florència), Cervantes-Canuda (Barcelona), Basilica (Madrid), Leonce Laget (París), Villa Pamphili (Roma), André Deruelle (París), Diego Gómez Flores (Ciudad Real), Robert Bourdon (París), Dotti (Roma), Llibreria Sala (Barcelona), Dacosta y Silva (Lisboa), Libreria Bonaire (València), Paul Chevalier (París), Henry Cork (Londres), Berkelouw (Sidney), Newbold's (Dunedin), Ojanguren (Oviedo), Antonio Mateos (Màlaga), Javelle (París), Charles W. Traylen

(Londres), E. Seligmann (Londres), Wasmuth (Berlín), Bruno Hessling (Berlín), Borzi (Venècia), Chiappini (Roma), Fiorentino (Nàpols), Regina (Nàpols), Librairie d'Argences (París), entre molts d'altres.

⁴⁶. També establí contactes amb institucions botàniques d'arreu com, per exemple, el Jardín Botánico de Montevideo (Uruguai), o el Centro Forestal de Lourizan (Pon-tevedra), la qual cosa fa suposar que per aquell temps hi dedicaria temps i esforços en condicionar els jardins.

⁴⁷. *Ibidem*, capses 7-8.

⁴⁸. En endavant, quan citem una edició de la Travé referim l'autoria principal de la mateixa, no pas l'editor.

de l'antiguitat, assiriologia, egiptologia, geografia, història en general, etc.

La Dra. Joana Escobedo i Marc Mayer, a les seves respectives introduccions del catàleg Travé, relacionaren ja algunes de les seves edicions més destacades, tria majorment centrada en la literatura, la filologia, la poesia, la filosofia, les particularitats d'algunes edicions segons l'impressor o l'editor i la seva importància dins la història de l'edició i la impremta, així com de l'exegètica mitològica en algunes de les seves variants.⁴⁹ En aquest sentit, i del segle XV, no podem obviar l'únic incunabile de la col·lecció de l'any 1498:⁵⁰ uns comentaris de Giovanni Battista Pius a les obres de Fulgenci (fig. 9),⁵¹ i dels segles XVI i XVII esmentarem una edició de Plini Segon de 1516, en llatí i il·lustrada amb dues imatges,⁵² dues edicions de l'historiador Flavi Filostrat de 1555 i 1602,⁵³ un Ovidi de Valladolid de 1589⁵⁴ —autor que tindrà un lloc preeminent a la seva biblioteca amb edicions que s'estenen fins al segle XX— així com un Abraham Ortelius de 1602.⁵⁵ També hi ha obra del mitògraf Natale Conti: tres edicions de principis de segle (1611, 1616 i 1627)⁵⁶ del que és considerat el més gran tractat de mitologia clàssica del segle XVI després del de Bocaccio del XIV —de la qual la Travé inclou una reedició en italià de 1581—,⁵⁷ obra que ha de ser posada al costat dels treballs de Vincenzo Cartari i que també incorpora la Travé: una edició d'aquell mateix segle (1581) i dues del següent (1609 i 1625).⁵⁸ Cartari és considerat per Panofsky,

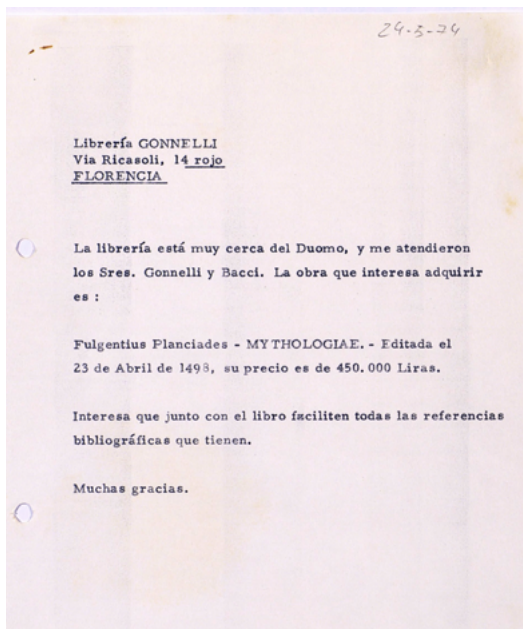


Figura 9. Còpia al carbonet de la carta mecanoscrita de Frederic Travé amb instruccions per a l'adquisició de l'incunable de Fulgenci (1498) (Arxiu Travé BC, capsa 7/1)

49. TRAVÉ BC (2001), p. 11-20; destacarem, de les que citen, diverses edicions d'Ovidi, Capel·la, Macrobi, Bocaccio, Petrarca, Alciato, Conte, Nifo, etc., així com algun llibre dels viatgers i compiladors d'antiguitats del segle XVIII, sense passar per alt edicions catalanes com la de 1700 de *La Armonia del Parnàs* de Vicent Garcia, conegut com a Rector de Valfogona.

50. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 7/1; adquirida a la Llibreria Gonnelli de Florència l'any 1974.

51. TRAVÉ BC (2001), 1; autor que les fonts solen descriure com a gramàtic i mitògraf no anterior al segle VI. Sembla ser que tenia un estil literari descrit com a bàrbar, rude i sovint extravagant i insolent, amb tendència a l'absurd en les seves referències, sovint catalogades com a inventades i properes a la paròdia. Fou autor de diverses obres com compilacions de relats amb tema mitològic, glossaris de paraules obsoletes o reinterpretacions dels temes que Virgili usà als seus poemes.

52. *Ibidem*, 22; inclou una imatge de la làpida commemorativa que se li va dedicar a Verona i que a l'època fou mutilada (tal i com es representa al llibre), una altra

del sistema solar o cosmos conegut així com diverses caplletres ornamentades.

53. *Ibidem*, 21, 97; autor del segle III que fou un referent als segles XVI i XVII. L'edició de 1602 (97) és interessant per la portada, on concentra les imatges que anuncia i descriu el text.

54. *Ibidem*, 18; si l'obra d'Ovidi (43 aC - 18) tingué un limitat abast a l'Alta Edat Mitjana, a partir del segle XII comença a ser recuperat i tractat amb recurrència, arribant a ser objecte de moltíssimes edicions de les seves obres al llarg dels segles XVI i XVII.

55. *Ibidem*, 91.

56. *Ibidem*, 52, 53, 54.

57. *Ibidem*, 3.

58. *Ibidem*, 5, 48, 49; tres edicions pòstumes que donen mesura del prestigi de Cartari, sent reeditat un segle més enllà de la seva mort. La primera d'elles, *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur in quibus simulacre, ritus, caerimoniae...* (5) està mancada de la portada. Hi ha una edició íntegra a la British Library.

juntament amb Conti, com a un dels mitògrafs alt-medievals en l'òrbita de Giglio Gregorio Giraldi.⁵⁹ Ja del XVIII destacarem l'edició d'unes *Metamorfosi* de 1767-1770 en quatre volums amb estampes acolorides a mà.⁶⁰

Alguns exemplars adquirits per Travé bé mereixen ser esmentats per si foren d'aquest o altre propietari conegut, ja per l'ex-libris, el super-libris, les marques d'impressor o notes manuscrites que contenen. De fet, aquestes foren algunes de les fórmules per triar els exemplars exposats l'any 2001 a la BC, de la mateixa manera que ho foren l'enquadernació,⁶¹ les il·lustracions o el contingut, elements tots ells que habiliten a fixar la traçabilitat, tant cronològica com de propietat, dels llibres.

El cor de la biblioteca Travé: la literatura artística dels segles XVI al XVIII

Ara bé, del subtítol de la mateixa biblioteca Travé «y de su influencia en el arte y la literatura» pengen un llarg reguitzell d'autories i edicions que enllacen amb el que hom coneix com a fonts impreses per a la història de l'art i de les quals ens interessem, molt especialment, les que abasten els segles XVI fins a principis del XIX.⁶² De fet, aquest tipus de literatura representa més d'un terç de la biblioteca. La totalitat de la pre-historiografia de l'art (les primeres fonts impreses per a la història de l'art) encara avui dia se'ns fa escàpola, tot i les relacions que d'elles han fet autors com Venturi, Panofsky i, principalment, Schlosser. Observem, tanmateix, que entre les aportacions dels esmentats autors sovint no hi ha un acord absolut; potser si en l'essencial, però es detecta cert biaix nacional entre elles, especialment en Venturi, tot i elogiar aquest el monumental treball d'Schlosser.

No són pas poques, però, les edicions i autors que, en aquest sentit, inclou la biblioteca Travé, especialment pel que fa als segles XVII i XVIII,⁶³ conformant una aportació a

59. PANOFKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 9a edició, Madrid, 1994 (Alianza Universidad, 121), p. 153.

60. TRAVÉ BC (2001), 307; obrada per la nissaga d'impressors Prault, que probablement tenien els drets de l'obra, i imprimien a la portada el nom dels qui encarregaven una edició. A la BC tenim dues d'aquestes: de chez Bailly (Travé) i de Le Clerc (Espona); agraïm aquesta informació a Jordi Armengol de Reserva Impresa de la BC, qui recentment ha revisat la catalogació en línia d'ambdós exemplars.

61. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 8/4; més enllà d'algunes encuadernacions notables adquirides per Travé, per un plec d'albarans sabem que entre els anys 1968 i 1971 va fer encuadernar molts dels seus llibres. Els encàrrecs foren fets a Encuadernaciones Vda. de José Freixas, al carrer Copons núm. 4 de Barcelona. Albarans, alguns dels quals, signats per C. Sisteré.

62. Excloem el segle XV per la manca d'obres d'aquest tipus i bona part dels segles XIX (del qual en farem una pinzellada) i tots els del XX, segle en que la literatura artística ja està assentada sobre unes bases metodològiques i tipològiques ben definides i de la qual Travé adquirí com hem dit, entre 1968 i 1979, moltes edicions contemporànies per a engrair i mantenir actualitzada la seva col·lecció.

63. TRAVÉ BC (2001), 2796, 2960; la seva biblioteca no estava mancada de dues edicions contemporànies d'ambdós autors: la mateixa d'Schlosser (la primera edició és *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924) que, en la seva quarta edició de 1993 de Càtedra, hem usat per a aquest treball, i una francesa de Venturi de 1969. Després d'aquests autors han abundat estudis d'abast nacional o d'autors o edicions concrets de literatura artística, d'entre els quals destacarem el treball d'Udo Kultermann (1927-2013), *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*, Madrid, 1996 o, en el cas català, els darrers treballs de Guillem Tarragó Valverde.

tenir molt en compte per a completar el corpus total de la batejada per Schlosser com a literatura artística,⁶⁴ des de noms poc coneguts com Gelli, Du Choul o Bell, fins a d'altres més nostrats i influents com Alciato, Winckelmann o Seroux d'Agincourt. És sabut que la literatura artística evolucionà des del segle XV i fins al XIX des de les mitografies, les biografies de tradició vasariana, la literatura topogràfica, etc., fins arribar a treballs de descripció i síntesi, com els de Bellori, més o menys aproximats al que culminarà Winckelmann en inaugurar una aproximació a les obres d'art que les lliga, no tant a la descripció o lloança de la vida dels seus autors, sinó a la revisió, contextualització i interpretació d'elles, tot i les seves pròpies mancances, en el context del positivisme il·lustrat del qual ell i els seus seguidors sorgeixen —no pas sense oposició— a partir de la primera edició del seu treball publicat l'any 1764.

I tot això ho trobem a la Travé: una biblioteca que contribueix a completar el continu de la literatura artística des de finals del segle XVI fins a obres que sistematitzen i interpreten l'art en la història amb un enfoc empíric-biogràfic més enllà que el dels seus precursors. Edicions, moltes d'elles, que solen ser tractades o valorades més com a exemplars de bibliofília, però encara viuen com a fonts per a la història, especialment de l'art; obres que, a cada volta que ens hi acostem ens revelen, tant des de la seva lletra com des de la seva imatge, vies per a noves interpretacions i contextualitzacions.

Amb preeminència d'edicions del segle XVIII al XX, la qual cosa té la seva lògica car l'edició es multiplica abastament a partir del XVII, podem esmentar alguns buits relatius, sobretot, a tractats d'arquitectura clàssica o de l'antiguitat —tot i contenir una edició de Vitruvi de 1787⁶⁵ i una curiositat de Pal·ladi sobre agricultura, *De re rústica*, reedició ja de 1843—,⁶⁶ per no esmentar mancances de ben difícil adquisició com, per exemple, edicions antigues de Vasari, Sandrart⁶⁷ o del mateix Piranesi, però que, en general, són ben complementades pel patrimoni bibliogràfic català. Probablement Travé volia una biblioteca singular, no només amb exemplars que ja tinguessin altres institucions o col·leccionistes, sinó una que marqués certa diferència.

El segle XVI: d'Erizzo a Alciato

Hi ha quatre edicions i autors de les dues darreres dècades del XVI que entronquen amb la literatura artística que es definirà el segle següent. Començarem amb una de Sebastiano Erizzo de 1568 sobre numismàtica i medallística,⁶⁸ exemplar que Travé va adquirir l'any 1973 a la Dra. Vera Elvira Giardino (fig. 10).⁶⁹ La segona, i molt important, és una edició pòstuma de l'humanista Giovanni Pierio Valeriano Bolzani (1477-1558)⁷⁰ de 1575 de Basilea, en dos volums i en llatí: *Hieroglyphica Sive De Sacris Aegyptiorum*

64. Pertanyent a l'Escola de Viena d'Història de l'Art, Schlosser tingué com a precedents notables l'obra d'Alois Riegl i sobretot de Franz Wickhoff, sent continuadors de la seva tasca autors com Otto Pächt o Karl Maria Swoboda.

65. TRAVÉ BC (2001), 387.

66. *Ibidem*, (947).

67. De Giorgio Vasari només hi ha edició castellana de 1945, i de Joachim von Sandrart, un dels historiadors de l'art alemanys pioners del segle XVII, no hi ha cap edició.

68. TRAVÉ BC (2001), 11; del que hi ha una edició igual a la biblioteca de la UB.

69. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 6/3.

70. Nascut Giovanni Pietro dalle Fosse.

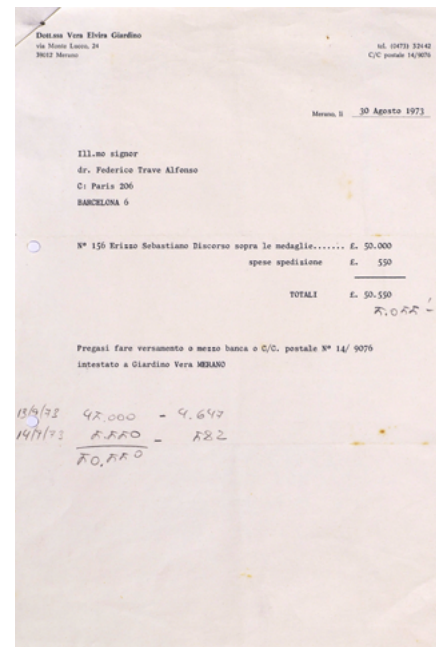


Figura 10. Escrit de venda de l'edició de Sebastiano Erizzo, Merano, 30/8/1973 (Arxiu Travé BC, capsa 6/3)

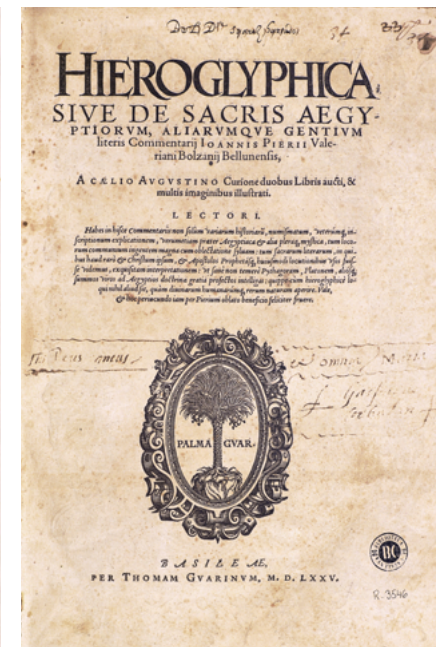


Figura 11. VALERIANO, G. P., *Hieroglyphica Sive De Sacris Aegyptiorum*, 1575, portada del volum I

(fig. 11), una de les primeres obres sobre jeroglífica egípcia.⁷¹ Amb aquesta obra l'autor va reprendre, gràcies a l'encàrrec fet pels Medici, la tasca del gramàtic egipci Horapollon (s. IV-V) a la seva *Hieroglyphica*,⁷² obra que Aldo Manucio va editar el 1505 i que de ben segur va conèixer aquell.⁷³ Es comença a dibuixar un tipus de literatura que, poc després, va assolir un major èxit amb Andrea Alciato i la seva visió transversal de la cultura visual i simbòlica de l'antiguitat oriental i occidental. No són poques, però, les similituds entre l'obra de Valeriano i la d'Alciato, qui de ben segur la coneixeria i s'hi inspirà.⁷⁴

Tot i no pertànyer totalment a la literatura artística, cal citar en tercer lloc el Guillaume Du Choul de 1579, una història de Roma que inclou un complet apartat sobre numismàtica romana i que tracta temes que van des dels costums religiosos romans,

71. TRAVÉ BC (2001), 32; l'*editio princeps* de 1556 consta de seixanta llibres (Liber), dels quals Valeriano en va fer cinquanta-vuit (els dos darrers, LIX i LX foren deguts a Celio Augustino Curione, conegut per la seva *Sarracenicae Historiae*), excepte el capítol sobre Prometeus, degut a Valeriano. L'exemplar de la Travé és una reedició completa de 1575, enquadernat en pergamí i en dos volums, una de les set reedicions que es varen fer d'aquella. L'exemplar sencer que ens ha servit per a verificar la seva integritat es troba a la Sterling and Francine Clark Art Institute Library de Williamstown (Massachusetts): https://archive.org/details/hieroglyphicasiv00vale_0/page/468/mode/tup, 9/11/2023.

72. Compilació de textos d'Aristòtil, Pausànies, Plini el Vell, entre d'altres, on es tractava de connectar l'univers

simbòlic de l'antiguitat egípcia amb tradicions posteriors dins el cristianisme.

73. Informació extreta de: <https://egiptologia.com/giovanni-pierio-dalle-fosse-giovanni-pierio-valeriano-da-bolzano/>, 31/10/2023.

74. L'organització de l'aparell visual de Valeriano, en vinyetes xilogràfiques quadrades, ens recorda molt a les de l'*Emblemata* d'Alciato, amb un major desenvolupament iconogràfic i simbòlic per part d'aquest. Se l'ha considerat erròniament com a precedent de la *Iconologia* de Ripa, de qui la Travé té una edició pòstuma, com veurem, però per lògica cronològica influí abans en Alciato, de qui Ripa fou un èmul.

la guerra i els exèrcits o costums com el bany. Les il·lustracions xilogràfiques anònimes que conté són interessants d'esmentar per l'ús que fan encara de la perspectiva intuïtiva i la jerarquització en la representació de figures segons la seva importància a l'escala social. També ens permet veure com alguns dels rituals pagans seran, en certa manera, apropiats i adaptats pel cristianisme.⁷⁵ Gènere que trobarem representat al segle següent amb les edicions degudes al teòleg protestant Pierre Mussard de 1667 i 1675.⁷⁶

Per acabar aquest segle esmentarem l'exemplar d'Andrea Alciato (1492-1550) de 1589 (fig. 12).⁷⁷ Com ja sabem, inspirant-se tant en antigues tradicions com l'egípcia, la grega i la romana, Alciato va crear un corpus visual que es troba a la base de tota la simbologia i iconografia de l'art, des del renaixement fins al segle XIX.⁷⁸ La tradició literària que fixà tingué continuïtat en segles posteriors, tant per la difusió de la seva obra en vida de l'autor com per les moltíssimes reedicions i les reinterpretacions d'altres autors —ja en forma de noves versions o de comentaris—, continuadors i exegetes de la seva tasca alguns dels quals, com veurem, formen part de la biblioteca Travé.

El segle XVII: dels seguidors d'Alciato a Bellori

Les edicions es multipliquen en tots els seus vessants al llarg d'aquest segle. Destacarem una pòstuma de Cesare Ripa de 1669 (fig. 13), qui fa una interpretació lliure de l'emblemàtica d'Alciato —almenys en la tria d'imatges— per a definir els conceptes continguts.⁷⁹ Per la seva part Claude-François Menestrier, conservador de la Biblioteca de Lió, també està representat a la Travé amb la seva versió d'emblemàtica de 1682.⁸⁰

Una altra edició digne d'esment és l'edició de Giacomo Manilli de 1650 *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana* (fig. 14)⁸¹ autor qualificat de poc rigorós per Winckelmann al text que va escriure des de Roma el juliol de 1763 com a introducció de la primera edició de la seva *Història de l'art de l'antiguitat* (1764). L'estil literari de Manilli és força col·loquial i poc erudit i l'alemany l'esmenta junt amb Monier, Durand, Turnbull,⁸²

75. TRAVÉ BC (2001), 9; un dels temes més ben representats de la biblioteca de Travé són els que correlacionen els ritus pagans romans amb el cristianisme.

76. *Ibidem*, 85, 86.

77. *Ibidem*, 2; la primera edició de l'obra d'Alciato data de 1531. L'edició de Travé complementa el fons alciatià de la BC, del qual en destacarem dues edicions espanyoles: la del fons Esposa de 1540 i unes declaracions o comentaris a la seva obra del fons Piquer-Pomés de 1615; ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 5/2; edició que va comprar l'any 1969 a la llibreria Hesperia de Saragossa.

78. SEBASTIAN, S., *Alciato. Emblemas*, 2a edició, Madrid, 1993 (Akal/Arte y Estética, 2); edició crítica de gran vàlua en tant que revisa i contextualitza l'obra d'Alciato amb un pròleg d'Aurora Egido (Universitat de Saragossa) i una traducció al castellà actualitzada d'*Emblemata* —amb

reproduccions de les imatges originals— a càrrec de Pilar Pedraza.

79. TRAVÉ BC (2001), 104; per exemple, per a la Furia i la Rabia Alciato trià la figura d'Agamèmnon amb Troia cremant al fons de la composició. Ripa, en canvi, tria una figura armada amb els ulls embenats, tot i no deixar de referir al seu text la vinyeta d'Alciato.

80. *Ibidem*, 82; la primera edició de la qual data de 1622.

81. *Ibidem*, 79; a la portada del llibre Manilli és presentat com a *Guardarobba di detta Villa*.

82. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 6/2; carta del llibreter londinenc E. Seligman on li ofereix una edició de George Turnbull: *A Curious Collection of Ancient Paintings, accurately engraved from excellent drawings lately done after the Originals* (1744) que Travé no va adquirir.

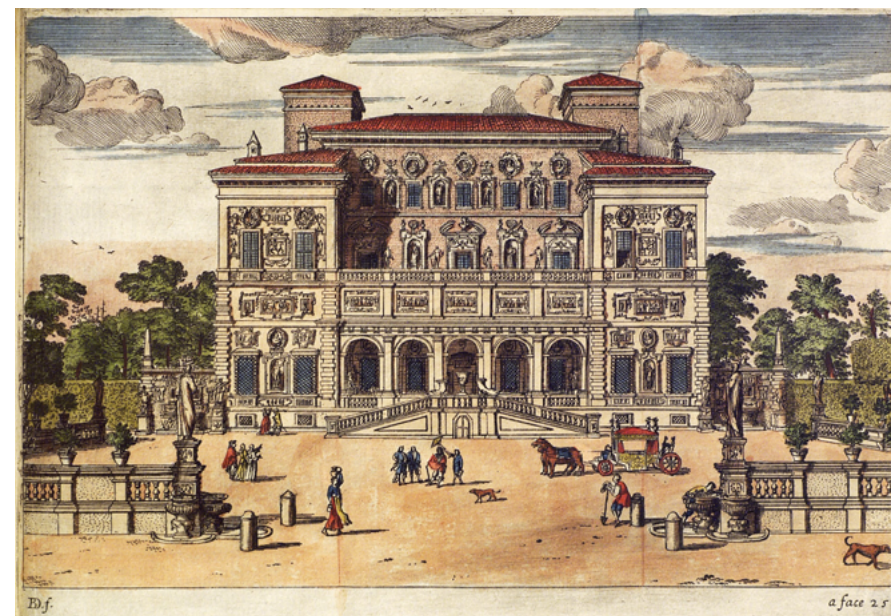
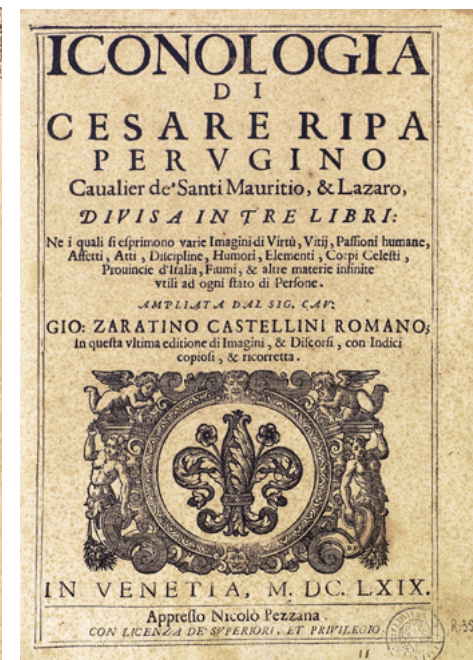
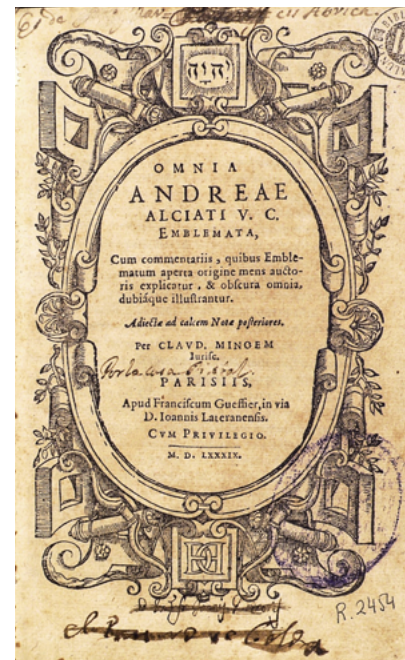


Figura 12. ALCIATO, A., *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata*, 1589, portada

Figura 13. RIPA, *Iconologia di... divisa in tre libri...*, 1669, portada

Figura 14. MANILLI, G., *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana*, 1650, vista calcogràfica desplegable de l'edifici acolorida a mà

Du Bos, Richardson, Montfaucon i Martin, com a exemples del que no ha de ser la història de l'art, tant per literaris en el seu discurs i, per tant, mentiders, com per poc rigorosos amb l'ús que fan de les fonts o les obres que descriuen; o per cometre l'error de fiar-se de dibuixants i gravadors que tendeixen sovint a inventar, corregir o idealitzar les seves representacions.⁸³

Importants són dues edicions Giovanni Pietro Bellori, una de 1693 (fig. 15) amb gravats de Pietro Santo Bartoli, i una altra de 1706 (fig. 16).⁸⁴ Bellori fou ungit per Schlosser com a un dels predecessors de Winckelmann,⁸⁵ i Venturi ens el refereix com a un dels principals representants d'un dels dos corrents de la crítica de l'art del segle XVII, el romà,⁸⁶ en contraposició a l'altra d'origen venecià.⁸⁷ Bellori tenia en molt alt concepte els gravadors Bartoli, les obres dels quals estan ben representades a la Travé amb dues edicions més de datació incerta,⁸⁸ totes elles molt destacables pel seu aparell gràfic, tot i les esmentades reserves de Winckelmann sobre la fidelitat amb que Bartoli representava algunes obres.⁸⁹ En tot cas, Travé tenia una especial predilecció per l'obra gravada dels Bartoli.

Destacable pel seu contingut és l'edició pòstuma de l'erudit i polígraf anglès John Selden de 1680, dedicat a l'art d'Egipte, Síria i Aràbia.⁹⁰ Una edició del panteó egipci

83. WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte de la Antigüedad*, Madrid, 2011 (Akal. Fuentes de Arte, 28); p. 6; d'ells diu «engañan más que enseñan»; p. 7; de Manilli, Winckelmann ens diu: «Manilli escribió con gran esmero un libro especial sobre la Villa Borghese en el que, sin embargo, no citó tres piezas muy notables de la misma...»; l'alemany esmenta al seu pròleg a Bartoli com a un dels gravadors que contribuïren a transmetre errors als escriptors amb la difusió de les seves estampes, algunes de les quals poc fidels a les obres que representava. Aquesta observació és important en tant que Winckelmann posa a un nivell similar de transmissió de continguts i coneixements tant el contingut literari com el gràfic. Tanmateix reconeix la responsabilitat als dibuixants i gravadors com a traductors de la realitat (de l'obra reproduïda), als quals no tolera llicències que les desvirtuïn. Errors, però, que no han de ser considerats com a tals en un anàlisi històric-artístic o plàstic de les estampes, sinó en relació a l'ús d'aquestes com a documents gràfics fidedignes de les escultures, pintures o arquitectures de l'antiguitat, que era el que exigia l'alemany.

84. TRAVÉ BC (2001), 42, 153; edicions profusament il·lustrades. La primera, els coneguts *Admiranda Romanorum Antiquitatum* de 1693, i la segona *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro Nasoni* de 1706, ambdues amb gravats calcogràfics dels germans Bartoli. A la primera d'elles Bartoli se'n revela com a millor gravador que no pas dibuixant (tasca que també va assumir en aquesta edició); haurem d'esperar a que treballi amb dibuixants de categoria per a gaudir del seu potencial com a gravador, la qual cosa veurem més endavant al seu treball sobre la Columna Trajana.

85. SCHLOSSER, J., *La literatura artística. Manual de Fuentes de la historia moderna del arte*, 4a edició, Madrid, 1993 (Cátedra. Grandes Temas), p. 394; «Desempeñó el cargo de "Anticuario de Roma", otorgado por Clemente X, y se le define justamente como el "predecessor de Winckelmann", lo cual no es poco... No podemos extendernos aquí sobre

la obra del Bellori arqueólogo; junto con dos distinguidos grabadores romanos –Pietro y Francesco Sante Bartoli– publicó una serie de corpora del arte antiguo que aún hoy son una mina para los investigadores, en especial su obra principal, los *Admiranda [Romanorum antiquitatum ac] veteris sculpturae vestigia [anaplyphico opere elaborata, ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio aedibus hortisque vivarum principum antiquam elegantiam]* (Roma, año 1693)». Obra que també incorpora la Travé: TRAVÉ BC (2001), 42; edició amb vuitanta-tres aiguaforts de Bartoli i un de Francesco Bartolozzi. A Schlosser no li consta, però, una de les obres més importants escrita per Bellori i Chacon, il·lustrada per Errard i gravada per P. S. Bartoli: *Colonna Traiana eretta dal senato e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebal* (1672) i que, com veurem, també fou propietat de Travé. Sobre Bellori i Bartoli hi tornarem en tractar aquest extraordinari llibre dins la seva col·lecció.

86. VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 2004 (Ensayo. Arte), p. 142; «la que, basada en la Idea, y surgida de las enseñanzas de los Carracci, encuentra en Roma su máxima expresión por obra de Bellori y de Pous-sin, y se sistematiza a partir de la Academia francesa;...».

87. VENTURI, *Op. cit.*, p. 143; «la que, basada en la sensibilidad pictórica, y nacida en Venecia, principalmente de la mano de Boshini, triunfa en París por obra de De Piles.».

88. TRAVÉ BC (2001), 43, 44.

89. El tàndem Bellori-Bartoli vindria a ser precursor, al segle XVII, de la tasca de recuperació arqueològica de l'antiguitat romana que farà G. B. Piranesi al XVIII; sovint es cavalca la tasca d'erudició d'un (Bellori) amb la d'erudició gràfica de l'altre (Bartoli), desdibuixant-se sovint a qui atorgar l'autoria principal de les edicions en que treballen junts.

90. TRAVÉ BC (2001), 107.

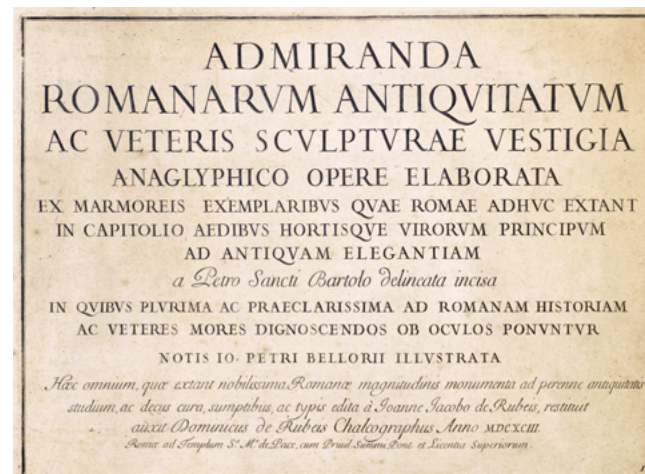


Figura 15. BELLORI, G. P., BARTOLI, P. S., *Admiranda Romanarum antiquitatum*, 1693, portada

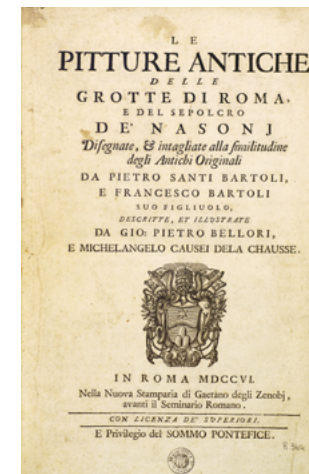


Figura 16. BELLORI, G. B., *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro Nasoni*, 1706, portada

de Paul Ernst Jablonski del segle següent (1750-1752), també a la Travé és, en aquest sentit, deutora de l'obra de l'anglès.⁹¹

A destacar les edicions de finals del XVIII d'obres monumentals com les de Joannes Georgius Graevius en dotze volums sobre antiguitats romanes, o l'obra més notable de Jacob Gronovius en tretze volums sobre antiguitats gregues.⁹² Si bé són obres no massa ben considerades per la crítica d'art, son força valuoses per les estampes calcogràfiques que contenen i per ser, ambdues, *editio princeps*.

D'aquell segle no podem deixar d'esmentar una rara edició de 1639 de *La Circe*, obra de Giovanni Battista Gelli.⁹³ Si bé no pertany estrictament a la literatura artística val la pena esmentar-la, no tant per la gran difusió que tingué i la polèmica que duia implícita, sinó perquè l'autor fou un reconegut crític de l'art a la seva època.⁹⁴ Aquesta rara edició, posterior a la mort de Gelli, és veneciana, en llatí i incorpora anotacions del frare Girolamo Gioannini da Capugnano.⁹⁵

91. *Ibidem*, 254; els treballs d'Aristòtil, Plini el Vell, Pausànies, Horapòl·lo, Valeriano, Alciato, Selden, Jablonski, entre d'altres, es troben als fonaments de l'egiptologia tal i com les coneixem a partir dels posteriors assoliments i sistematització de J.-F. Champollion i posteriorment de l'assiriologia.

92. *Ibidem*, 68, 69.

93. *Ibidem*, 66; ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 5/2; edició que va adquirir l'any 1969 al llibreter Studio Bibliographico Villa Pamphili de Roma.

94. SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 180-181, 184; segons Schlosser, Gelli era un florentí conegut per les seves vides d'artistes en la tradició de Vasari, però fou un autor de mires més locals, que no dubtava en mostrar-se anti-sienès en qüestions de valoració artística. La frescor de les seves biografies d'artistes, diu, el van fer un autor força conegut

a la seva època. Fou un dels defensors més conspicus de l'art florentí que no dubta en tractar amb desdeny les influències germàniques en qualsevol de les arts i que tampoc es mossegà la llengua en llençar invectives contra l'art romà, enfront del que ell considera l'art veritable i modern: el florentí.

95. VEGA RAMOS, M. J., *Las bestias felices: La Circe de Gelli en España*, [s.l.], [s.a.]; p. 253; pel que es dedueix del treball de Vega, l'edició que atresorà Travé no consta a cap altra biblioteca, sent les darreres que esmenta l'autora unes alemanyes de 1609. L'edició *princeps* és florentina i data de 1549. Com ens resumeix Vega, aquesta obra era un conjunt de deu diàlegs escrits sobre la «falsilla» de Plutarc, el conegut com a *Gryllus*, i va tenir gran fortuna editorial al llarg del cinc-cents, especialment entre cercles erasmistes.

El segle XVIII: de Cicognara a Seroux d'Agincourt passant per Winckelmann

Les edicions de nova literatura artística es multipliquen exponencialment al segle XVIII, anys en què no es deixa de recuperar textos grecs antics com la coneguda com a *Guia de Grècia* de Pausànies i de la qual Travé incorporà una edició francesa de 1731 en dos volums amb gravats calcogràfics.⁹⁶ Ja cap a mitjans del XVIII es començà a dibuixar una reacció al barroc —especialment al rococó—, associada al naixement d'un cert gust, tant de caire erudit i pedagògic com filosòfic, per conèixer l'art de l'antiguitat, recolzat per la puixant arqueologia clàssica i les descobertes de Pompeia i Herculà, juntament amb un component sentimental que s'exacerbarà posteriorment amb el romanticisme.⁹⁷ Les troballes arqueològiques, en tant que reveladores d'un passat fil·trat i transmès al llarg dels segles, passaren a ser protagonistes; dins la Travé trobem edicions primerenques com la napolitana de 1755 d'Ottavio A. Bayardi *Catalogo degli monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano*.⁹⁸

L'obra de Bayardi precedeix *L'Antichità di Ercolano esposte* de 1757-1792, edició també napolitana en vuit volums profusament il·lustrats amb estampes calcogràfiques⁹⁹ acompanyades d'un breu assaig. Es tracta més d'una obra de lluïment reial que no pas rigorosa científicament,¹⁰⁰ però que pel seu aparell gràfic (més de sis-centes estampes calcogràfiques, més de vuit-centes vinyetes i gran profusió de caplletres il·luminades) jugà el seu paper en el context del neoclassicisme per la reproducció d'obres pictòriques hel·lenístiques que conté, probablement una inspiració per a pintors neoclàssics francesos —on sembla que tingué força influència— com els que inspiraren els papers pintats estampats amb el cicle de Psique que tractarem més endavant.¹⁰¹

També podem esmentar l'edició de P. Sylvain M. en dotze volums sobre Herculà (1780-1789) amb gravats de F. A. David,¹⁰² per no oblidar un Gabriel Seigneaux de 1770 sobre les mateixes descobertes.¹⁰³ Aquests dos autors, no esmentats als treballs d'Schlosser i Venturi, foren alguns dels que contribuïren a difondre el coneixement sobre l'art i l'arquitectura de l'antiguitat grega i romana, tot i ser probablement treballs divulgatius fets per encàrrec, donades les seves professions com a assagistes i periodistes.

96. TRAVÉ BC (2001), 309; Pausànies (s. II) geògraf, historiador i viatger grec conegut per les seves guies de temples, el que és l'edició de la Travé en si mateixa: una descripció de temples, monuments, batalles, gestes, etc.

97. El primer treball publicat sobre les troballes arqueològiques al Golf de Nàpols fou *Disegni intagliati in rame di pitture antiche ritrovate nelle scavazioni di Resina* de 1746, de la qual se'n conserven pocs exemplars.

98. TRAVÉ BC (2001), 149; bàsicament una descripció sumària de dos-mil objectes trobats a Herculà, versió reduïda sense il·lustracions de l'edició il·lustrada en cinc volums del mateix autor titulada *Prodrómo delle Antichità di Ercolano* de 1752.

99. *Ibidem*, (130); l'elenc de dibuixants i gravadors d'aquesta obra és immens, amb desigualtat qualitativa entre alguns d'ells, però exemple d'una tasca editorial sense precedents per a donar a conèixer, sobretot, les pintures descobertes a Herculà, Pompeia i altres llocs del

Golf de Nàpols com Estàbia i Resina. L'edició de Travé va ser lleument mutilada ja que es va fer emmarcar algunes de les làmines per a decorar la seva biblioteca, sent oportunitat incorporades com a estampes soltes al catàleg de la BC amb remissió a l'obra a la que pertanyen. Hi ha altres exemplars d'aquesta edició a la mateixa BC, a la Biblioteca de la UB (CRAI) i a la Universitat Ramon Llull.

100. Sota el patrocini de l'Accademia Ercolanese, fundada per Carles VII de Nàpols.

101. Sis dels vuit volums són dedicats a les pintures murals trobades, algunes de les quals fetes sobre para-ments còncaus i, per a la ocasió, corregides òpticament als gravats per aplanar-les, maniobra que també veurem, per exemple, a la sèrie de gravats acolorits a mà del Palau Farnese de 1777.

102. TRAVÉ BC (2001), 283.

103. *Ibidem*, 358.

Noms importants a la Travé, pel que fa a ideòlegs i artistes del neoclassicisme, no en manquen —i en edicions de l'època—, començant pel mateix Leopoldo Cicognara qui fou, sens dubte, una inspiració per ell com a col·leccionista bibliòfil de tot allò relacionat amb el classicisme i la mitologia. L'any 1978 Travé va adquirir una edició seva de 1823-1824 en set volums,¹⁰⁴ la que seria darrera compra d'envergadura per a la seva biblioteca. Cicognara fou un autor amb filiació metodològica a Winckelmann i gran apologeta i especialista en l'obra d'Antonio Canova.

Travé tenia una especial predilecció per l'escultor neoclàssic italià; la seva col·lecció inclou diverses monografies i catàlegs de la seva obra, de les quals destacarem la de Melchior Missirini de 1824 *Della vita di Antonio Canova. Libri Quattro*, exemplar amb una dedicatòria manuscrita del mateix Cicognara a Enrico Stisted, probablement un dels antics propietaris del llibre i la de l'arqueòleg i crític d'art Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy de 1834, autor de qui Travé incorpora una edició sobre arquitectura del segle XI de 1830 i que entronca amb el creixent interès per l'art i l'arquitectura medievals.¹⁰⁵

Destacarem també diverses edicions sobre numismàtica i medallística, com la del català Antoni Agustí Albanell de 1744,¹⁰⁶ una edició rara de 1770 d'un dels continuadors tardans d'Alciato com fou Jean-Raymond Petity,¹⁰⁷ un Giovanni Andres en cinc volums de 1790-1793 editat a Madrid —que entraria dins la literatura de viatges de l'època—,¹⁰⁸ tres edicions del conegut P. S. Bartoli (1727, 1751-1752 i 1782)¹⁰⁹ i una en tres volums de Francesco Maria Dolce de 1772.¹¹⁰

Una edició dublinesa del *New Pantheon* de Samuel Boyse de 1758¹¹¹ precedeix el conegut com a *Bell's New Pantheon* de 1790,¹¹² de John Bell (fig. 17), amb gravats calcogràfics de diversos autors d'entre els quals destacarem els de John Condé, un dels més experts conreadors d'una tècnica calcogràfica coneguda com a *pointillée* o *stipple engraving*.¹¹³ Aquesta edició fou una de les darreres grans adquisicions de Travé (fig. 18).¹¹⁴ Un altre *New Pantheon* il·lustrat de 1857 d'Hort segueix la tradició d'aquests.¹¹⁵

104. *Ibidem*, 549.

105. *Ibidem*, 994, 995.

106. *Ibidem*, 125; Albanell fou, entre d'altres coses, un dels primers estudiosos catalans de numismàtica i epigrafia, les quals va contribuir a elevar com a ciències auxiliars de la història.

107. *Ibidem*, 314.

108. *Ibidem*, 129; amb descripcions d'edificis i obres d'art de diverses ciutats italianes arran del viatge que va fer l'abat Juan Andrés l'any 1785 i contingudes a les cartes que li va enviar al seu germà.

109. *Ibidem*, 146, 144, 145; Bartoli, mort el 1700, tingué una important projecció tant en vida com al llarg de tot el segle XVIII; aquestes tres edicions de la Travé il·lustrades amb gravats seus, la *Raccolta di camei e gemme antiche* (1727), el *Museum Odeschalchum* en 2 vol. (1751-1752) i les *Picturae antiquissimi Virgiliani codicis Bibliothecae Vaticanae* (1782) en són bona prova.

110. *Ibidem*, 203; una descripció del museu de Cristiano Denh. Dolce fou un fabricant de motlles de gemmes gravades i vidrier que col·laborà amb l'antiquari prussià Philipp von Stosch.

111. *Ibidem*, 159; tipus de llibre a la manera de diccionari de deus, semi-deus, herois, etc. de la mitologia grega i romana.

112. *Ibidem*, 152; les estampes d'aquesta obra són de les que agraeix un historiador de l'art del gravat ja que incorporen un peu d'il·lustració complet, tant del llibre al qual pertanyen com de la seva autoria i datació precises (amb el mes de l'any inclòs).

113. VIVES, R., *Guia para la identificación de grabados*, Madrid, 2003; p. 84-85; tècnica calcogràfica que l'autora deriva d'altres dues com «la manera de llapis» i «la manera de pastel», definint-la com a procés simplificat d'ambdues basat en l'obtenció de mitjans tons mitjançant punts i sense imitar els efectes del dibuix. Afegirem que confeïx als gravats una textura similar a la que s'aconseguirà pocs anys després amb la invenció de la litografia per Alois Senefelder, el que pot dur a pensar que l'austro-alemany buscava textures similars a partir de la seva nova tècnica.

114. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 7/1; comprat l'any 1974 a la Libreria Antiquaria Alcazaba de Màlaga, que li va vendre preferentment segons carta del mateix llibreter.

115. TRAVÉ BC (2001), 754.

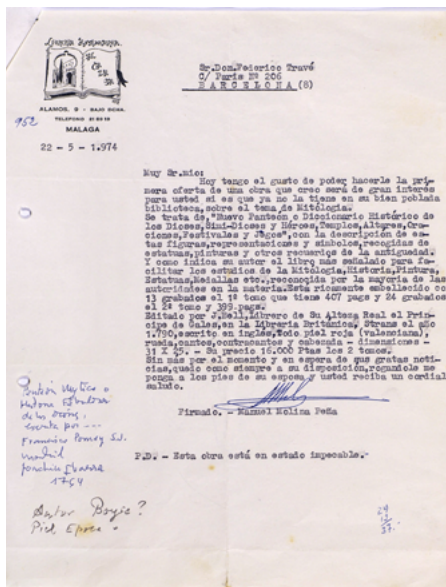


Figura 17. Carta de la Libreria Alcazaba de Màlaga oferint a Travé l'exemplar del *Bell's New Pantheon* (Arxiu Travé BC, capsa 7/1)



Figura 18. BELL, J., *New Pantheon*, 1790, estampa calcogràfica de Grignon reproduint l'escultura de Neptú i Tritó de la Villa Montalto, 8/4/1789

Arribats al fundador de la història de l'art com a disciplina científica, Travé va atresorar fins a vuit edicions de Johann Joachim Winckelmann del segle XVIII (fig. 19),¹¹⁶ sent la més antiga d'elles la de 1767,¹¹⁷ i que complementen les de la BC, de les quals en destacarem un exemplar del fons Toda de 1784.¹¹⁸ Esmentarem dues edicions de l'obra escrita d'Anton Rafael Mengs publicada pel seu mecenes José Nicolas de Azara de 1797.¹¹⁹ D'aquells anys Travé incorporà diverses edicions estrictament gràfiques, com un recull calcogràfic d'estatuària de 1779¹²⁰ o la col·lecció de cinquanta estampes d'Spilsbury de c. 1785,¹²¹ edicions de ben segur importants en la transmissió de models i, com ens remarcà Winckelmann, potser també en la d'errors.¹²²

Altres exemplars del segle XVIII inclouen reculls sobre ceràmica antiga grega i romana, repertoris d'epigrafia com els de l'esmentat Stosch de 1724¹²³ o el posterior d'Schlichgroll en base a la col·lecció que havia estat del mateix Stosch de 1798-1806,¹²⁴ monografies

116. *Ibidem*, 390-398; una d'aquestes edicions (391) havia de ser en quatre volums, però només es van publicar tres i disposem només dels dos primers. El tercer, probablement, conté la descripció de cadascuna de les planxes estampades als dos primers volums. El primer volum conté un retrat calcogràfic de Winckelmann fet a partir d'un dibuix de Bonaventura Salesa qui s'inspirà en un retrat d'aquell d'Anton Rafael Mengs.

117. *Ibidem*, 392; una edició romana dels *Monumenti antichi inediti*; Vegeu també: ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 5/3; adquirida l'any 1970 a la llibreria Lucien Dorbon de París.

118. WINCKELMANN, J. J.; BARROIS, T., *Recueil de lettres de M. Winckelmann sur les découvertes faites à Herculaneum,*

à Pompeii, à Stabia, à Caserte & à Rome: avec des notes critiques, París, 1784.

119. TRAVÉ BC (2001), 286, 287; primera i segona edició madrilenyes de 1797 de les obres de Mengs sota el patrocini d'Azara.

120. *Ibidem*, 164.

121. *Ibidem*, 361.

122. Errors de transmissió, és sabut, que també va cometre ell en el judici d'algunes obres d'art gregues i que ara sabem que eren còpies romanes d'aquelles.

123. TRAVÉ BC (2001), 363.

124. *Ibidem*, 356.



Figura 19. WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'art chez les anciens*, c. 1793, retrat calcogràfic de Winckelmann basat en un dibuix de Bonaventura Salesa, vol. I

amb aiguaforts per Stefano Ticozzi (fig. 20).¹³² Seroux representa un punt d'inflexió en el continu de la literatura artística perquè introdueix la valorització de l'art paleocristià i medieval italià, la qual cosa tindrà, com sabem, repercussió en l'adveniment del romanticisme i, en general, en la recuperació dels mites nacionals europeus al llarg del segle XIX,¹³³ tot i que al títol encara el titlla de decadent en aquell període.

125. *Ibidem*, 297.

126. *Ibidem*, 298.

127. *Ibidem*, 368.

128. Pietro Piranesi (Roma, 1774? – París, c. 1835) editor, polític, revolucionari i darrer fill del gravador i arquitecte G. B. Piranesi. Des de la mort d'aquest va ser soci amb el seu germà Francesco encarregant-se de l'administració de la calcografia del pare. Fervent partidari de la Revolució Francesa, va participar en els aixecaments que van portar a l'establiment de la República Romana, ocupant càrrecs civils i militars. Quan aquesta va caure, s'exilià a París amb Francesco per tornar a Roma l'any 1802 a defensar els interessos de la família després del saqueig napolità de les obres d'art de la casa Piranesi. Un cop resolt l'assumpte, va tornar a París fins que el 1807, havent ja dissolt la companyia amb el seu germà, va tornar a Roma. Hi ha notícies de la seva presència de nou a París a la dècada de 1830, des d'on va seguir amb la seva tasca com a autor i editor literari. Part de la informació extreta de: Wikipedia (Itàlia), Pietro Piranesi: https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Piranesi. [Consulta, correcció, ampliació i traducció: 16 d'octubre de 2023].

129. Piroli fou el gravador dels dibuixos de John Flaxman per a les edicions gràfiques de l'*Odissea* i de la *Illiada* de l'anglès.

130. Cicognara i Seroux foren els dos grans recuperadors al XVIII de l'art medieval, l'un des d'Itàlia i l'altre des de França, i inspiradors dels treballs posteriors d'entre d'altres, Viollet-le-Duc.

131. TRAVÉ BC (2001), 1044; ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 5/3; edició que va adquirir l'any 1970 a la Libreria Dotti de Roma.

132. SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 437; on esmenta aquesta, però erra en dir que Ticozzi fou l'editor, quan en realitat fou el traductor i il·lustrador de la primera edició (París, 1811-1923), sent l'editor d'aquesta els Fratelli Giachetti. Diu que l'obra abarca dels segles VI al XVI, però en realitat a la portada diu dels segles IV al XVI. Segons Schlosser hi ha una altra edició italiana d'aquesta (Màntua, 1840).

133. VENTURI, *Op. cit.*, p. 209; «quien ya antes de la Revolución francesa había preparado la monumental historia del arte medieval de los siglos IV al XVI, no publicada, empero, hasta el año 1823... sus ideas, no obstante, no divergían mucho de las de Winckelmann».



Figura 20. SEROUX D'AGINCOURT, J. B., *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, 1826-1829, *Pitture a mosaico di varie Chiese di Roma e di Ravenna del IV al V Secolo*, T. XVI

En part en aquesta línia, la Travé té tres edicions de butxaca de Toussaint-Bernard Éméric-David de 1853, 1862 i 1863 sobre escultura antiga,¹³⁴ autor que pertany, en ple segle XIX, a cert tipus de vella guàrdia en la historiografia de l'art: la que està en mans d'algunes acadèmies no estrictament de belles arts, però que veuen en l'art un camp de la seva competència. Éméric-David fou un hel·lenista a l'antiga que va escriure sobre art antic per aquells anys, sent les seves fonts prioritàries les antigues: Plini, Pausànies, Homer, Plutarc, Apol·lodor, Herodot, Diodor, Plató, Ciceró, Aristòtil, Estrabó, Vitruvi, etc. Tanmateix no té en gaire bon concepte a Winckelmann, a qui no dubta en remarcar-li l'error que va cometre en definir com a original de Praxitel·les l'Apol·lo Sauròcton de la Villa Albani, tant al text general d'aquestes edicions, com al capítol dedicat a aquesta estàtua de les mateixes.¹³⁵

Pel que fa al segle XIX, en general, la diversificació de la literatura artística adquireix una notorietat important a la biblioteca Travé. A vol d'ocell esmentarem tipologies com vocabularis de termes artístics, monografies d'artistes, d'obres concretes, compendis de baixos relleus grecs i romans, arqueologia en tota la seva varietat i extensió,¹³⁶ catàlegs i guies de museus, medalles, monedes, glíptica en general, ceràmica, manuals

134. TRAVÉ BC (2001), 641, 642, 645; les dues primeres incorporen una memòria sobre l'arquitectura gòtica, terme genèric usat per Éméric-David per a denominar la medieval.

135. ÉMÉRIC-DAVID, Toussaint Bernard, *Histoire de la sculpture antique*, París, 1853, p. 53: «L'Apollon Sauroctone, en bronze, de la villa Albani, ne saurait être, comme le supposait Winckelmann, l'original sorti des mains de Praxitèle». Esmena a la qual s'hi torna a referir al treball

(o capítol) inclòs a aquesta edició (no pas la primera) i a la següent de 1862 intitulat «Sur la statue dite Apollon Sauroctone et sur le lézard considérés comme symbole mythologique», p. 235-250.

136. TRAVÉ BC (2001), 534; gens menyspreable edició de 1847 sobre Egipte de Jacques-Joseph Champollion, germà de Jean-F. Champollion i que també fou arqueòleg i egiptòleg.

d'història de l'art i d'arqueologia clàssica diversos, obres sobre restauració de monuments, catàlegs raonats, etc., que ens il·lustren l'evolució de la literatura artística durant aquell segle. Dins tota aquesta varietat destacarem les edicions de la *Galerie du Musée Napoléon* de 1804-1814,¹³⁷ de la *Galerie riccardiana* del Palazzo Medici Riccardi de 1822,¹³⁸ un catàleg sobre les pintures del Palacio Real de Madrid de 1829 de Francisco José Fabre,¹³⁹ una edició d'Erasmus Pistolesi en dotze volums sobre el Real Museo Borbónico de 1836-1845,¹⁴⁰ el corpus sobre ceràmica de Jacquemart de 1868,¹⁴¹ l'edició sobre simbolisme de l'art antic de Knight de 1886,¹⁴² una edició castellana de Francesco de Milizia de 1827,¹⁴³ així com obres catalanes com l'edició sobre les col·leccions de Josep Carreras d'Argerich de 1849¹⁴⁴ o el catàleg del Museu Arqueològic de Barcelona degut a Antoni Elias de Molins de 1888.¹⁴⁵

La literatura artística il·lustrada, com hem vist, és també representativa de l'evolució de les tècniques de gravat al llarg dels segles: des de la xilografia anònima dels segles XVI-XVII, fins a la incipient calcografia (algunes de les primeres encara tímides en la seva execució i properes als resultats de la xilografia precedent), així com de les seves primeres variants ja desenvolupades (burí, punta seca) i evolucions com l'aiguafort o el *pointillé*, que ja entronca amb la invenció de la litografia, la qual predominarà, amb desenvolupaments tècnics diversos, el llibre il·lustrat del XIX fins a l'aparició i expansió de la fotografia. La biblioteca Travé no només complementa les col·leccions bibliogràfiques de la mateixa BC o d'altres biblioteques universitàries i patrimonials catalanes i europees, sinó els gabinets o col·leccions públiques d'estampes com les del MNAC o l'AHC, per no deixar d'esmentar les de col·leccionistes com Vicenç Furió, amb la seva extraordinària col·lecció de gravat manierista, o la Gelonch-Viladegut.

Un llibre i dues sèries de gravats: la Columna Trajana (1672), el Palau Farnese (1777) i la Villa Negroni (1778-1802)

Una part de la biblioteca Travé fou assignada a la Unitat Gràfica: una selecció de gravats solts i de papers pintats amb escenes mitològiques que formaven part de la decoració parietal, tant de la biblioteca com d'una sala adjacent. Estampes, totes elles, que no foren incloses al catàleg de 2001, exclusivament bibliogràfic.¹⁴⁶ Aquest aparell gràfic de la compra Travé és, però, d'un interès excepcional pels exemplars solts de les sèries que anomenarem Farnese i Negroni, sent aquesta una bona oportunitat per

137. *Ibidem*, 687.

138. *Ibidem*, 688.

139. *Ibidem*, 659.

140. *Ibidem*, 971.

141. *Ibidem*, 761.

142. *Ibidem*, 776, 777.

143. *Ibidem*, 868.

144. *Ibidem*, 926.

145. *Ibidem*, 908.

146. *Ibidem*, p. 20; el catàleg inclou una selecció de reproduccions d'estampes incloses als llibres de la Travé deguda al mateix Dr. Fontbona. Val a dir que, d'aquesta selecció d'una cinquantena d'imatges, gairebé la meitat pertanyen a llibres que formen part de les fonts per a la història de l'art o la literatura artística.

a exposar-les. Tot i tenir-les incompletes, avui dia són molt valoritzades i ens varen arribar en un molt bon estat de conservació.

Afegirem abans, però, un llibre que Travé va «sacrificar» per a decorar la seva biblioteca, les «despules» del qual foren trobades i donades a la BC per la mateixa M. A. Maristany poc després de formalitzar la compra de la biblioteca.¹⁴⁷ Es tracta de l'abans esmentada *Colonna Traiana eretta dal Senato e popolo romano*, de la qual Travé decidí fer-ne us gairebé íntegre com a decoració parietal. L'edició que va utilitzar fou la primera de 1672¹⁴⁸ i consta d'un total de cent-vint-i-sis estampes gravades per P. S. Bartoli basant-se en els dibuixos de Charles Errard.¹⁴⁹ D'elles, cent-dinou foren numerades en planxa.

Les escenes de les gestes de Trajà a les dues guerres dàcies i la victòria davant Decèbal (lâm. 1-114) foren retallades i assemblades com un fris continu al llarg del mur oriental de la seva biblioteca, per sobre dels vint-i-cinc finestrals de mig punt que donaven al jardí. Altres dues làmines del llibre foren emmarcades i penjades a la mateixa sala de lectura (lâm. 118 i 119, fig. 21)¹⁵⁰ igual que tres més d'elles sense numerar en planxa i que, assemblades, conformen una representació mixta d'alçat (exterior) i secció (interior) de la columna.¹⁵¹ Les altres quatre no numerades en planxa són: dues amb reproduccions dels trofeus de Trajà esculpits al basament, i dues més amb les plantes del pedestal (*della somnità i del piede*) i les plantes interna i externa del pedestal i la d'ingrés amb l'escala *lumaca* o de caragol¹⁵² que podem veure en la secció esmentada.¹⁵³

147. *Ibidem*, p. 20; on la Dra. Escobedo l'esmenta com a únic llibre que no s'inclougué al catàleg. Aquesta edició la podem consultar gairebé íntegra, entre d'altres institucions, a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (enquadrada en dos volums) o a les col·leccions especials de la Robert W. Woodruff Library a l'Emory University d'Atlanta (Geòrgia), exemplar al qual només li manca la pàgina sense numerar amb la presentació de l'editor de Rossi, i a partir del qual hem verificat la integritat de l'exemplar de Travé. L'agrupació de les pàgines i les làmines varia en aquesta edició respecte al nostre exemplar, en el qual les làmines sense numerar estan enquadrades al final, mentre que a la d'Atlanta van al principi, just després de la portada i la dedicatòria al rei, i amb el text de Chacon i l'índex de l'obra enquadrats després de les cent-catorze làmines numerades. Archive.org.: BARTOLI, P. S., et al., *Colonna Traiana eretta dal senato e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'istorie della guerra dacica la prima e la seconda spedizione, e vittoria contro il re Deceballo*, <https://archive.org/details/05291282.5246.emory.edu/page/n283/mode/1up>, 2/11/ 2023.

148. POMPONI, M., «La Colonna Traiana nelle incisioni di P. S. Bartoli: contributo allò Studio del monumento nel XVII secolo», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, S. III, XIV-XV, 1991; obra ben analitzada per Pomponi, qui fa una recerca, d'entre molts altres aspectes, de la seva gènesi i les seves edicions; p. 348-350; on l'autor aconsegueix fixar l'any de publicació, el qual no consta explícitament a l'edició: «Da una testimonianza di Bellori si deduce che l'esecuzione dei disegni e l'incisione dei rami si concluse, in anticipo, nel 1670. In una lettera inviata nell'agosto di quell'anno all'abate parigino Claude Nicaise egli asseriva che «nova delineatio et incisio Traianae Columnae, ab elegantissimo artifice Pietro Sancti

Bartolo jam est absoluta, pluribus mendis expurgata». Poco tempo dopo il volume giungeva alle stampe: la data della prima recensione, comparsa il 27 febbraio 1673 nelle pagine del «Giornale de' Letterati» di Roma, costituisce il *terminus ante* per datare la pubblicazione, avvenuta verso la fine di quel medesimo anno 1672 in cui G. P. Bellori pubblicava le *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*».

149. Director de l'Acadèmia Francesa a Roma entre 1666 i 1672.

150. BARTOLI, P. S. et al., *Trofei di Traiano*, Roma, 1672.

151. BARTOLI, P. S. et al., *La Colonna Traiana*, Roma, 1672; imatge total de la columna configurada amb tres làmines assemblades amb anotacions de Chacon i representació de l'escalinata interior i de l'estàtua de Sant Pere cristianitzant el monument dissenyat, segons ens diu l'autor, per l'arquitecte Apol·lodor. Probablement referint-se a Apol·lodor de Damasc, arquitecte d'origen grec que va viure en temps dels emperadors Trajà i Adrià.

152. Aquestes quatre foren numerades a mà del 120 al 123 potser pel mateix Travé.

153. Haurem d'esperar al treball de 1774 de G. B. Piranesi per a gaudir d'una nova visió d'aquest monument: *Trofeo o sia magnifica columna coelide di marmo composta di grassi macigni ove si veggio no scolpite le due guerre Daciche fatte da Traiano...*, edició amb setze planxes reproduint els trofeus, pedestals esculpits, alçats, seccions verticals, seccions axonomètriques de basaments i pedestals, cornises amb detalls, capitells ornats, cascs, etc., tots ells elements representats volumèticament, és a dir, amb un biaix que permet gaudir-los en perspectiva, cosa que encara no trobàvem al treball de Bartoli i Errard, d'una estricta frontalitat a les set làmines complementàries a les escenes bèl·liques de la *Colonna Traiana*.



Figura 21. BARTOLI, P. S., et al., *Colonna Traiana eretta dal Senato e popolo romano*, 1672, làmina núm. 118 amb la representació dels trofeus de Trajà

enganxades sobre plafons de fusta i envernissades (fig. 22). L'edició de *Colonna Traiana* fou un model que seguien explotant Bellori i Bartoli a l'esmentat *Admiranda Romanarum antiquitatum* de 1693, tant en el seu format apaïsat però en Gran Fol, com en l'organització de les escenes gravades. Com aquella, els gravats també duïen els

Dins de les restes de l'enquadració romanen altres tres estampes numerades en planxa: dues amb reproduccions de monedes de l'època i una reproduint les làpides amb inscripcions de la base del monument (la 115 a la 117), així com els fulls de guarda, les catorze pàgines impreses amb el text d'història degut a Alfonso Chacon,¹⁵⁴ dues pàgines no numerades corresponents a l'índex explicatiu de l'obra¹⁵⁵ i dues pàgines més, també sense numerar: la dedicatòria al rei impresa amb una estampa de Bartoli i Errard,¹⁵⁶ i unes paraules de l'editor als lectors.¹⁵⁷ Tanmateix cal destacar que, a finals de 2023, la Biblioteca de Catalunya ha adquirit un exemplar íntegre de la primera edició d'aquesta obra, tot complementant la col·lecció de Travé.

Sabem que en la construcció de la columna hi participaren moltíssims artistes escultors, i el fet que Errard i Bartoli fessin una interpretació del total de la mateixa dona una certa unitat plàstica que aquells no assoliren del tot, a la vegada que una versió idealitzada del conjunt. Els gravats del fris de la Columna Trajana estan representats amb solució de continuïtat, és a dir, tallats a cada pàgina del llibre segons les escenes descrites al seu peu i resumides a l'índex.¹⁵⁸ Les imatges distorsionen, a més, la direcció real dels relleus del cicle –en espiral ascendent–, fent-los horitzontals, la qual cosa fou ideal per a Travé per a exhibir-la longitudinalment, retallades les escenes, assemblades pàgina per pàgina,

154. *Historia vtrivsqve belli dacici a Traiano Caesare Gestis ex simvlachris qvae incolvmna eivsdem romae visvntur collecta* (p. 1-14).

155. Amb el títol: *Index in Columnae Traianicae Explicationem*.

156. Amb el títol: *Alla Maesta Christianissima di Lvigi XIV Re di Francia e di Navarra*; pàgina que, en certa manera, ha de ser considerada una estampa en si mateixa per l'exuberant il·lustració que emmarca el text i deguda als mateixos autors, Errard i Bartoli.

157. Amb el títol: *A lettori: Gio: Giacomo de' Rossi*.

158. POMPONI, Op. cit., p. 17-18: «La suddivisione delle scene nel volume Colonna Traiana si ispira ad un più razionale criterio organizzativo, secondo il quale in ciascuna tavola è riprodotto un episodio formalmente concluso in se stesso».



Figura 22. BARTOLI, P. S., et al., *Colonna Traiana eretta dal Senato e popolo romano*, 1672, detall d'un dels cent-dinou aiguaforts que reproduïen les guerres dàciques esculpides a la columna

textos explicatius dels relleus escultòrics i les numeracions en planxa, per no esmentar l'oportuna inclusió de la dedicatòria ornada, aquest cop cardenalia.¹⁵⁹

La primera de les dues sèries d'estampes soltes és la de la Galeria Carracci del Palau Farnese (1777), dibuixades per Giovanni Paolo Panini i Ludovico Tesio i gravades per Giovanni Volpato. Una sèrie completa de sis estampes és al Museo del Prado, procedent de la Colección Real, però gràcies a Travé en tenim cinc d'elles.¹⁶⁰ Es tracta d'unes estampes calcogràfiques il·luminades a mà amb delicades aiguades de colors; uns gravats on les incisions sobre la matriu foren de mínims –de poques línies–, pensant en un producte on el cromatisme havia de ser el protagonista, tot incloent detalls com sanefes daurades amb relleu. Dels temes mitològics representats destacarem la història de Perseu i la Medusa, o la de Júpiter i Juno, la de Polifem el cíclop, o la que presideix la volta, el Triomf de Bacus i Ariadna, amb solucions interessants com l'acoloriment amb grisalla dels personatges petrificats en veure la Medusa decapitada per Perseu (fig. 23). Pel que fa a la volta del palau, aquesta es representa desplegada, tant en el tram longitudinal central com en la dels murs llargs, meridional i septentrional, la qual cosa requerí de certa habilitat òptica en la seva traducció (fig. 24). En general, aquestes estampes representen una aproximació més fidel o arqueològica a les pintures de Carracci, traslluint el manierisme ja proper al barroc del seu autor. Aquestes estampes sobre el Palau Farnese i l'obra de Carracci foren precedides en gairebé un segle per una edició parisencina intitulada *Gallerie que l'eccellent Annibal Carracci a peinte à Rome dans le Palais de Farnese* de 1681, amb trenta-nou versions lliures en aiguafort de les mateixes gravades per

¹⁵⁹. Amb el títol: *EMIN^{mo}. ET REV^{mo}. PRINCIPI FLAVIO CHISIO S^r-E CARDINALI AMPLISS.*; en referència al Cardenal Flavio Chigi.

¹⁶⁰. TESIO, L. et al., *Vistes de la Galeria Carracci al palau Farnese de Roma*, Roma, 1777.



Figura 23. TESIO, L. et al., *Vistes de la Galeria Carracci al palau Farnese de Roma*, Roma, 1777, detall del gravat il·luminat a mà a l'aiguada amb l'escena de Perseu sostenint el cap de la Medusa i petrificant els convidats de Polidectes

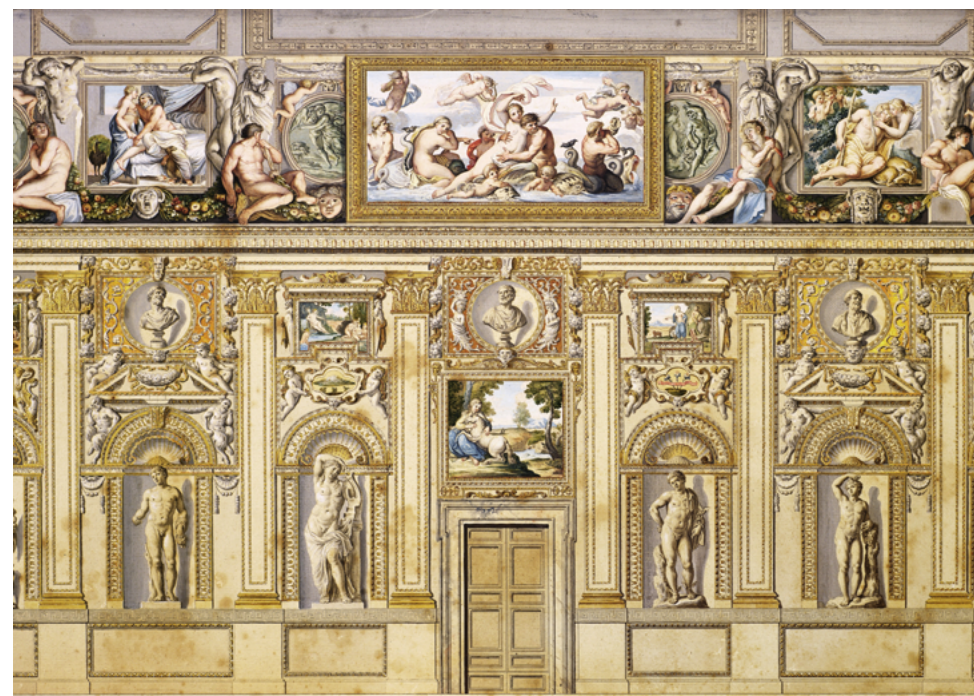


Figura 24. TESIO, L. et al., *Vistes de la Galeria Carracci al palau Farnese de Roma*, Roma, 1777, detall de la Veduta della Fiancata situada a Settentrione, gravat il·luminat a mà a l'aiguada



Figura 25. AQUILA, P., *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis*, c. 1690, portada a l'aiguafort

Claude Lefèbvre,¹⁶¹ i una amb uns extraordinaris aiguaforts desplegables gravats per Pietro Aquila c. 1690 (fig. 25),¹⁶² *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis*, on es reproduïen detalls de l'habitació principal o *cubiculi* del Palau Farnese també de Carracci.

La segona sèrie d'estampes són les de les pintures parietals de la Villa Negroni (1778-1802), també calcogràfics «de mínims» —properes cronològicament a l'anterior sèrie, la qual cosa pot fer pensar en una moda d'aquells anys— i il·luminats amb *gouache* i aquarel·la, donant preeminència a l'acoloriment a mà per a transmetre com eren les pintures pompeianes, en aquest cas potser una mica idealitzades o interpretades al gust del *settecento*.¹⁶³ Travé les tenia ubicades en vitrines a la sala d'Apol·lo de la seva biblioteca.¹⁶⁴ Del total de la sèrie de dotze estampes ens n'han arribat només quatre, les numerades I (fig. 26), II (fig. 27), III i IV datables de 1778 a 1781 on es representen dues imatges de Venus i dues d'Adonis basades en dissenys del mateix Anton Raphael Mengs (I-III) i d'Anton von Maron (IV). Tots quatre foren gravats per Angelo Campanella i estampats per Camillo Buti.¹⁶⁵ La col·lecció més completa de la que se'n té constància, amb vuit estampes, és a la Biblioteca Universitària de Leipzig (Albertina)

161. TRAVÉ BC (2001), 173; al catàleg es data com a anterior a 1794, però segons l'Istituto Centrale per la Grafica de Roma l'edició és de 1681. A l'exemplar de la Travé li manca un dels aiguaforts, segons consta a la seva catalogació.

162. *Ibidem*, 39; anunciats al subtítol de l'edició com a «monocromàtics».

163. MENGES, A. R. et al., *Reproducció de les pintures murals romanes descobertes l'any 1777 als terrenys de la Vil·la Negroni*, Roma, 1778.

164. B., *Op. cit.*, p. 34.

165. Aquestes estampes són molt cotitzades, especialment els seus darrers quatre números —estampats i il·luminats ja a principis del XIX—, molt més rares de trobar al mercat.



Figura 26. MENGES, A. R. et al., *Reproducció de les pintures murals romanes descobertes l'any 1777 als terrenys de la Vil·la Negroni*, Roma, 1778, làm. I il·luminada a mà al gouache



Figura 27. MENGES, A. R. et al., *Reproducció de les pintures murals romanes descobertes l'any 1777 als terrenys de la Vil·la Negroni*, Roma, 1778, làm. II il·luminada a mà al gouache

i n'hi ha d'altres d'incompletes -o exemplars solts- a Roma, Londres, Suffolk, Berlin, Munic, Madrid i Sevilla.¹⁶⁶ Són unes estampes importants en tant que úniques proves de l'existència d'aquelles pintures ja que, en ser descobertes i documentades gràficament, foren llevades de la seva ubicació i transportades a Anglaterra, on varen desaparèixer.¹⁶⁷

El paper pintat a Can Travé: les vistes d'Amèrica i el cicle de Psique i Cupido

Com a part de les seves col·leccions, i en tant que obra gràfica decorativa, no podem deixar d'esmentar els papers pintats que decoraven abastament Can Travé, uns papers que jugaren un paper important en la seva «escenografia» interior. Gairebé totes les parets dels salons i habitacions de la casa eren empaperades, quan no plenes de pintures i gravats. Si bé la seva naturalesa era decorativa i efímera, són dignes de preservar exemples notables com els que va adquirir Travé, un tipus de decoració parietal que es remunta a la França del segle XVI per a substituir tapissos i pintura mural i que al segle XIX ja era fabricat mitjançant processos industrials d'estampació.¹⁶⁸

En destacarem els papers pintats de luxe fabricats per la casa Zuber & Cie. amb vistes policromades de paisatges d'Amèrica del Nord, estampades amb planxes de fusta, i que decoraven el vestíbul principal de la casa principal de Can Travé.¹⁶⁹ Aquests papers foren llevats per a la seva restauració en una primera fase de les tasques totals de rehabilitació.¹⁷⁰ Els que, ara per ara, romanen a la casa —i dels que no ens consta que s'hagin llevat de les parets— estan degudament protegits per a la seva preservació davant les obres de condicionament de l'edifici. Uns d'ells són uns papers pintats amb escenes vuitcentistes de la vida al Brasil.¹⁷¹

Uns altres, aquests d'un major interès, són els plafons del cicle de Psique,¹⁷² ubicats a una sala de lectura especial al final de la galeria o cos central de la biblioteca (fig. 28). Es tracta d'un paper d'alta gamma estampat xilogràficament per la casa de Joseph Dufour.¹⁷³ La tècnica usada fou a base de l'assemblatge de múltiples matrius



Figura 28. Sala de Psique de la BMCFT (c. 1960)



Figura 29. LAFITTE, L., et. al., *Psique i Cupido*, 1923, paper pintat xilogràfic amb l'escena *El bany de Psique*

al fil o xilografia a fibra, de l'anomenat tipus camafeu, jugant amb quatre tons de grisos, els negres i el blanc del mateix paper, i els autors de les composicions foren Louis Lafitte, M. Joseph Blondel, François Gerard, Pierre Paul Prud'hon, sent el gravador traductor de les mateixes el xilògraf Xavier Mader.¹⁷⁴ Descrit *in situ* per R.B. a la visita que va fer el 1982 a Can Travé,¹⁷⁵ Travé potser el va adquirir als Établissements Caron de París,¹⁷⁶ però també eren venuts al Depósito de Papeles Pintados Hijos de Salvador Sálvia, comerç de decoració interior amb seu al Portal de l'Àngel núm. 4 de Barcelona.¹⁷⁷

Les escenes representades tenen un marcat aire teatral i inclouen elements tant de l'art proto-renaixentista, com per exemple l'escena *Reconciliació de Venus i Psiqué*, configurada sota una construcció arquitravada clàssica oberta i amb un paisatge al fons. Altres escenes com *Psiqué raptada per Cèfir* o *Himeneu de Psiqué i Cupid* entronquen amb la tradició barroca per elements afegits com els núvols i el caràcter eteri i suspès de les composicions, sent potser les més neoclàssiques —en relació a pintures de, per exemple, un Jacques-Louis David, les d'*El bany de Psiqué* (fig. 29) o *Psiqué mostrant les seves joies a les seves germanes*, ambdues amb un enquadrament horitzontal que obre la composició lateralment. L'escena *Psiqué rescatada*

166. CINELLI, N., «Sobria claridad y arcaica pureza. Reflexiones sobre el gusto en el siglo de las luces. El caso de la Villa Negroni de Roma: modelos e influencias de Mengs y Azara (1777)», *European Review of Artistic Studies*, [s. l.], 2012, vol. 4, núm. 3, p. 205-219; rigorós estudi que inclou una investigació sobre les estampes, de les quals l'autora esmenta la darrera aparició que li consta d'una sèrie parcial d'elles a Sevilla amb les numeracions II, IV, VI i VII.

167. CINELLI, *Op. cit.*, p. 211-212; on ens explica amb detall les vicissituds d'aquestes pintures desaparegudes.

168. Abans es decoraven els interiors amb tapissos o panells de fusta pintats, només a l'abast de pocs. El paper pintat fabricat amb processos industrials fou, en certa manera, un pas cap a la democratització de la decoració parietal de les llars, com ho fou l'expansió al llarg del XIX del gravat mitjançant tècniques de caire industrial.

169. SPAL (2016), p. 7-9; aquests papers pintats decoren, encara avui dia, llocs nostrats com la Casa Blanca de Washington.

170. <https://www.eixdiari.cat/cultura/doc/59924/comencen-les-tasques-de-preservacio-del-paper-pintat-a-can-trave-de-cubelles.html>; on se'n diu que l'empresa de restauració TdART s'encarregà d'extreure'ls, probablement a principis de 2016, per a, en la fase final de restauració de Can Travé, ser retornats al seu lloc original un cop restaurats, 27/10/2023.

171. B., *Op. cit.*, p. 47.

172. Basat en escenes que s'inspiraren en la novel·la de Jean de La Fontaine sobre els amors de Cupido i Psique de 1669, que a la vegada s'inspirava en l'obra d'Apulei *L'ase d'or*.

173. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 2/1; on hi ha unes fotocòpies parcials d'un article titulat «Historic

Wallpapers», on l'autor ens explica la troballa de Follet i on esmenta l'adreça del taller de Dufour: 10 rue Beauveau de París. Hi ha debat amb aquesta data: 1814 segons el catàleg comercial, 1815 segons la col·lecció de les *Arts Decoratifs* de França i 1816 segons M. Teresa Canals, qui probablement refereix la troballa feta per Charles Follet (estampador de paper pintat) al mateix taller de Dufour d'un dels panells estampats de la sèrie amb la inscripció, probablement en francès: «Ce papier a été inventé par Joseph Dufour en 1816» i esmentada a l'article, el qual relaciona altres llocs decorats amb aquest paper pintat.

174. Catalogat i descrit per Roser Pintó l'any 2009 (posteriorment directora de la Unitat Gràfica de la BC des de 2014 fins al 2020), qui va comptar amb la col·laboració de Maria Teresa Canals, historiadora de l'art especialitzada en paper pintat, i que ha estat incorporat a la Memòria Digital de Catalunya (MDC).

175. B., *Op. cit.*, p. 35.

176. ARXIU TRAVÉ BC (INV. 2017), capsa 2/1; on hi ha: *Psyché. Grand decor grisaille — 12 tableaux — 26 Lés — 1500 planches — Dessiné par Mader Père, d'après les cartons de Lafitte, édité par Dufour en 1814, et réédité en 1923 par la Société Anonyme Desfossé & Karth, avec la gravure originale*, [París], s. a.; original del catàleg comercial del paper pintat de Psique, amb descripció de la història i imatges dels dotze plafons. Inclou nota manuscrita a la seva primera pàgina amb l'adreça d'aquest comerç: «36 rue de Montreuil, Paris XI^{ème} [arrondissement]».

177. *Ibidem*, capsa 2/1; on hi ha fotocòpia de l'esmentat catàleg comercial francès, però amb segell estampat d'aquest comerç barceloní.

per un pescador, beu directament del to pastoral d'un Rafael i *Psiqué retornant dels inferns*,¹⁷⁸ la figura és, pels plecs de la roba, declaradament hel·lenística. En general una heteròclita barreja de classicismes —amb predomini del neoclassicisme dels artistes autors— al gust de molta clientela al llarg del temps però, en general, d'unes relatives unitats i qualitats formals.¹⁷⁹

A tall d'epíleg: actualitat i futur de Can Travé

Can Travé fou inclòs al Catàleg i Pla especial de protecció del patrimoni cubellenc com a Bé d'Interès Cultural Local.¹⁸⁰ Malauradament, des de la mort de M. A. Maristany l'any 2011 i fins el 2014, la degradació del conjunt es va fer evident, fins que esdevingué propietat de l'Ajuntament de Cubelles el mateix 2014 quan Manolo, germà de Frederic Travé i Alfonso, i hereu universal de tot el patrimoni familiar, va vendre la propietat al consistori, sent actualment en procés de rehabilitació integral.¹⁸¹

L'Ajuntament de Cubelles ha inventariat des de 2014 i fins a l'actualitat fins a divuit-mil objectes a la casa en el moment de la compra, els quals des de l'any passat i al llarg d'aquest s'han anat traslladant a un dipòsit de més de mil metres quadrats per a la seva catalogació, restauració si s'escau i restitució a la casa un cop s'hagi rehabilitat aquesta. L'adquisició de la finca es va fer a l'engròs, sense inventari previ, sense peritatge o avaluació econòmica ni inspecció tècnica de l'arquitectura. Aquest darrers anys s'han fet les pertinents intervencions per a determinar l'estat de les bigues i els fonaments, en alguns casos molt malmesos per la humitat i els tèrmits. En tot cas, seria desitjable que s'esmercessin el màxim possible d'esforços econòmics per part de les administracions, tant municipals, catalanes, estatals com europees, per a salvaguardar un patrimoni que ara ja és de tots.



Figura 30. Placa de marbre i terracota a l'entrada de la BMCFT (Fotografia: Insenser, Morant, Soler, 2023)

¹⁷⁸. Títols traduïts del francès del catàleg comercial.

¹⁷⁹. Una versió del mateix tema, amb quaranta-quatre escenes en vitralls del segle XVI, inspirades també en *L'Ase d'Or* d'Apulei, les podem trobar a l'anomenada Galeria de Psique del Castell de Chantilly a França, obra renaixentista que, per algunes de les escenografies representades —no tant pel cànon de les figures—, potser inspirà en part els autors del cicle estampat per Dufour.

¹⁸⁰. SPAL (2016), p. 3; on se'ns informa de l'informe del mateix SPAL de 1998 aprovat per l'Ajuntament de Cubelles el 2004.

¹⁸¹. <https://www.eixdiari.cat/cultura/doc/52314/cubelles-firma-la-historica-compra-de-can-trave.html>; on es fa ressò de la venda de Can Travé després de diverses converses mantingudes entre els hereus amb l'Ajuntament de Cubelles després de la mort de M. A. Maristany l'any 2011, 27/10/2023.

Si bé a l'hora d'aquest treball se'ns han fet escàpols molts dels objectes i obres d'art que ja s'han traslladat al magatzem esmentat, sens dubte contribuïran a fer de Can Travé una casa Museu de notable excepcionalitat i mereixedora d'especial atenció. Ens consta que actualment l'Ajuntament de Cubelles ja està encarregant teules, balustres i altres elements arquitectònics per a substituir els més malmesos i que suposen cert perill pel seu despreniment. Tanmateix, se li està donant usos socials als jardins, com el conreu d'horts, la celebració d'alguns actes populars locals als jardins o el rodatge d'alguna producció audiovisual, la qual cosa serveix tant per a finançar en part la rehabilitació com per a mantenir viu part el conjunt.¹⁸²

Hom pot concloure que part del patrimoni moble de Travé va propiciar la consolidació tant de museus com de biblioteques patrimonials —principalment la BC (fig. 30), el Museu de Ciències Naturals de Granollers i, òbviament, a la vil·la de Cubelles— amb l'adquisició i donació de les seves biblioteques i col·leccions com de l'immoble, presentant-se-li a Cubelles una oportunitat d'or amb la rehabilitació de la finca. Si bé el seu futur ideal seria el de casa-museu, en certa manera ja ho va ser: Frederic Travé i la seva família —sense obviar als seus germans, progenitors i avis—, la varen aixecar, la varen fer créixer, la varen emplenar, la varen viure, la varen compartir, la seva vídua va donar i vendre part d'ella i el seu darrer hereu, finalment, va confiar en l'Ajuntament de Cubelles per a mantenir la resta del llegat de, però no només, Frederic Travé i Alfonso.

¹⁸². Comunicació oral de Víctor Lora de 24/2/2023.

El colleccionisme emocional de Manuel Maria Bosch i Puig. Apunts per a una trajectòria

Silvia Tena

Museu Nacional d'Art de Catalunya

126



El gener de 2018, l'Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols rebia mitjançant la fórmula de llegat testamentari, un oli de Josep Albertí Corominas de 1977, una pintura figurativa de l'artista informalista Xavier Rusalleda, datada al 1980 i dues escultures de ferro de Xavier Corberó, que actualment es poden visitar al Museu d'Història de Sant Feliu.¹ Es tractava d'un fons artístic procedent del testament de Manuel Maria Bosch i Puig (Barcelona, 1947 – Sant Feliu de Guíxols, 2015), llur perfil col·leccionista ha passat ben desapercebut fins a l'actualitat.

Dos anys abans que l'Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols rebés aquest petit fons, el Museu Frederic Marès havia ingressat una petita, però molt significativa part del mateix llegat, consistent en vint-i-vuit obres d'art que inclouen interessants obres com un tríptic de *sant Francesc, Calvari i sant Jeroni* dels segles xv-xvi, un *Crist* de cronologia encara indeterminada, però de context medieval, diverses fotografies antigues, objectes d'arts decoratives de procedència germànica o una escultura en marbre titulada *Maternitat*, una esplèndida obra de Josep Llimona datada el 1924.²

I just el mateix any, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) rebia de la mà dels hereus de confiança³ de Manuel Maria Bosch, una obra de Joan Brossa que duu per títol *El sastre* (MACBA-5510), que hom va poder veure exposada el 1986 a la mostra *Joan Brossa o les paraules són les coses* organitzada per la Fundació Miró, i posteriorment també a l'exposició *Poesia Brossa* (ROMERO, Pedro G. i GRANDAS, T.

1. Ara, 27/01/2018. Consultable a: https://www.ara.cat/comarquesgironines/feliu-guixols-manuel-maria-bosch_1_1243661.html

2. https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/seccio_es-cultura/H667103/?resultsetnav=66163e53c7081

3. L'hereu de confiança és una figura jurídica reconeguda i relativament freqüent dins el sistema jurídic català.

127

2008) que es va poder visitar a l'Artium, al propi MACBA, al Centro Cultural Kirchner, al Museo Nacional de Bellas Artes ambdós, a Buenos Aires, i finalment al MUAC-UNAM de Mèxic, entre els anys 2017 i 2022.

Però hem de tornar al 2016, perquè aquell any va haver encara un tercer museu català, en aquesta ocasió el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), que va rebre el darrer (i més nombrós) lot del llegat, format per catorze obres entre les que destaquen dues pintures de Ramon Calsina, dues d'Antoni Clavé, un dibuix de Francesc Gimeno, dues obres d'Hernández Pijuan, tres magnífiques pintures de Joan Ponç, un guaix de Ràfols-Casamada, dues petites composicions d'Ernest Santasusagna i una sangüina de Lluïsa Vidal, amb la qual el col·leccionista estava emparentat, com veurem.

Així doncs, malgrat que en el present estudi tractarem de dibuixar un primer perfil biogràfic del propietari d'aquest externs fons, el que és innegable és que estem davant un llegat artístic ric en nombre d'obres, però clarament irregular pel que fa a la significació artística del mateix i també força heterogeni pel que fa als artistes representats —tot i que destaca una certa predominança d'artistes catalans d'avantguarda com detallarem més endavant—, i pel que fa a disciplines i tècniques artístiques (escultures, arts sumptuàries, joguines, partitures i objectes d'arts decoratives) que avui dia han quedat repartits entre el Museu de la Pell de Vic, el Museu de l'Esmalt de Salou, el Museu de la Juguina de Sant Feliu de Guíxols, el Museu de la Música de Barcelona, el Museu del Ferrocarril de Vilanova i la Geltrú, el Museu de Ferrocarrils de Catalunya i els esmentats Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols, Museu Frederic Marès, MACBA i MNAC.

No convé oblidar dos components més d'aquest ingent llegat; per una banda l'excel·lent i ben dotada biblioteca de Manuel Maria Bosch formada per més de vuit mil llibres que van passar a engrandir el fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya, la biblioteca dels franciscans del carrer Santaló, la biblioteca de l'Escola Teresiana i la dels Amics del Ferrocarril i Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, i, per altra banda, el seu extens patrimoni immoble que va ser llegat íntegrament a la Fundació Bosch-Elser, àmbits tots dos que queden fora de l'àmbit d'aquest estudi.

II

Per dibuixar el perfil biogràfic de Manuel Maria Bosch i Puig, atès que la seva figura ha estat fins ara inèdita, la nostra metodologia de recerca s'ha basat en tres fonts principals. Primerament el buidatge d'expedients documentals que es conserven a l'Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, que abasten des de mitjans del segle XIX fins a la primera meitat del segle XX. Seguidament s'han realitzat una sèrie d'entrevistes a diferents personalitats del cercle més immediat de Bosch. I, en tercer lloc (i, tal vegada més important), s'ha realitzat un exhaustiu buidatge del seu arxiu personal, bàsicament compostat per una sèrie de dietaris personals que constitueixen una font d'informació primària a la qual hem tingut accés. Aquestes agendes reconstrueixen a la perfecció no només la seva figura personal i humana, sinó també la formació de les seves col·leccions artístiques.

Pel que fa al fons arxivístic consultat a l'Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols val a dir que està conformat majoritàriament per documentació notarial, partitures i altra informació empresarial i econòmica relacionada amb les indústries dels seus avantpassats. Però, tot i així, és un fons interessant atesos que conté no sols correspondència familiar sinó, sobretot, una sèrie de fotografies dels anys 1920-1930 fetes per Antoni Casas Mauri, oncle de Manuel Maria Bosch. Es tracta de fotografies de caire privat amb escenes familiars i de lleure que permeten entendre la vida quotidiana de l'alta burgesia de Sant Feliu de Guíxols en el moment d'esplendor social i econòmic de la ciutat. Pel que fa a la correspondència familiar i altra documentació que hem consultat, val a dir que és molt nombrosa pel que fa a la part materna, però pràcticament inexistent per la part paterna. Tot i així, és suficient per reconstruir la nissaga familiar del nostre col·leccionista.

Aquesta nissaga familiar per línia materna comença amb Bernat Puig Buscó (Barcelona, 1857-1929), avi del nostre biografiat. La documentació familiar conservada mostra a Bernat Puig com un prohoms de la burgesia barcelonina i un dels cinc fills del compositor Bernat Calvó Puig i Capdevila. Va ser cunyat de l'ebenista Francesc Vidal i Jevellí i oncle de la pintora Lluïsa Vidal, parentiu que quedarà plasmat amb un considerable nombre d'olis i dibuixos signats per ella que Manuel Maria Bosch va mantenir al seu fons artístic fins al final dels seus dies.

Segons la documentació que consta a l'esmentat arxiu, aquest avi matern fou un dels primers enginyers industrials que treballà en la línia de ferrocarril de Sant Feliu de Guíxols a Girona (1889-1892). Hom li atribueix el disseny del pont de Salenys i treballà en la construcció de la doble via Barcelona-Manresa a la companyia del tramvia de Manresa a Berga (1901) i altres línies ferroviàries al nord d'Espanya. A la Reial Acadèmia de Ciències i Arts hem pogut localitzar la seva fitxa d'acadèmic i el seu discurs d'ingrés al 1925, dedicat a la tecnologia, un discurs del que es va fer ressò el diari *La Veu de Catalunya* del 23 de juny d'aquell any.⁴ A Bernat Puig també el trobem documentat als preparatius tècnics (sobretot elèctrics) de l'Exposició Universal de Barcelona com a responsable de comunicacions (FERRAN BOLEDA 2002, 36).

Pel que fa a l'àvia materna del nostre col·leccionista, cal fer esment que fou la filla de l'industrial surer Josep Batet Camps (Sant Feliu de Guíxols, 1864-1930) (BUSSOT 2011, 42) un poderós industrial que va fer que la Casa Batet (BUSSOT 2000, 67), comercialitzadora i exportadora internacional de taps de suro conglomerat per a ampolles de xampany, fos mereixedora de la medalla d'or a les Exposicions de Barcelona (1888), Anvers (1894) i medalla de plata a les de Frankfurt (1881) i Amsterdam (1895). Per tota aquesta activitat exportadora el besavi Josep Batet seria nomenat Comanador de l'Orde d'Isabel la Catòlica, president de la Cambra de Comerç, Diputat Provincial del Districte de la Bisbal d'Empordà (1903) i president de la Unión Nacional Corchera entre 1909 i 1921 (BUSSOT 2002, 21).

Per acabar de dibuixar la nissaga familiar de Manuel Bosch, encara cal fer esment a Antoni Casas Maury, tiet no carnal de Bosch, descendent de l'industrial guixolenc Joan Casas Arxer (Sant Feliu de Guíxols, 1839-1923). Antoni Casas (familiàriament conegut

⁴. *La Veu de Catalunya*, 23/06/1925.

com *Pillum*) va ser un personatge molt arrelat al catalanisme polític més conservador, fou president del Cercle Català de 1899 a 1903, també del setmanari empordanès *Llevor* i president de la companyia de tren de Sant Feliu de Guíxols a Girona de 1892 a 1895, 1905 a 1907 i vicepresident, entre 1908 i 1917. Com a dada important que hem pogut conèixer gràcies a la documentació consultada, val a destacar que dirigí la fàbrica també surera Vinyas i Cia, després anomenada Casas, Huygen i Cia i fou un dels promotors de l'*Exposició de Belles Arts* de 1892 (S.A. 1996, 93-136). Va ser, a més a més, marmessor testamentari de Cambó. Casat amb Isabel Casas, el matrimoni es va traslladar a Ginebra, on Casas exercí d'assessor financer.

Manuel Maria Bosch i Puig neix el 9 de setembre de 1947 a Barcelona. Fill únic d'uns pares ja grans; en Joan Bosch i na Montserrat Puig. Ella fou filla de Bernat Puig Buscó, neta de Josep Batet Camps i emparentada amb els descendents de l'industrial Joan Casas Arxer. Per tant, Montserrat Puig se'ns mostra com a la successora de dues de les nissagues (els Casas i els Batet) més rellevants de la burgesia guixolenc de finals del segle XIX i inicis del segle XX, ambdues molt vinculades al teixit industrial i ferroviari català.

Als deu anys Manuel Maria Bosch contreu la poliomielitis i la seva vida dona un tomb radical. Testimonis recollits gràcies a diverses entrevistes que hem pogut realitzar al seu cercle més proper, testimonien la dificultat del moment que, en paraules de Manuel Espiau, fou de tal gravetat que «no estava clar si sobreviuria i en quines condicions ho faria». Un altre testimoni, el de Frederic Marcet, explica d'una manera gràfica l'impacte en la vida del nostre protagonista quan diu:

«corríem amb bicicleta pel passeig de Sant Feliu. Acabà l'estiu i a l'hivern recordo a casa comentaris en veu baixa entre els pares i els oncles, fins que als pocs dies ens van dir que Manuel Maria havia agafat una malaltia; la poliomielitis i que, de moment, ja no podria caminar més, que ho havia de fer amb cadira de rodes. La impressió va ser molt forta: a la nostra edat no coneixíem a ningú en aquestes condicions».⁵

Va passar per una llarga i complexa operació quirúrgica de genolls i engonals que, superats els sis mesos d'immobilització al llit, li va permetre moure's amb cadira de rodes, una eina de la que ja no es va separar fins a la seva mort. Si fem un especial esment a aquest fet de la seva salut, és perquè, en certa manera, la mobilitat força reduïda que tindrà al llarg de la seva vida, el portarà a convertir-se en allò que el definirà d'una manera inequívoca: un lector increïblement voraç, un amant de l'art que va fer arribar fins a casa seva, per sentir-se envoltat de bellesa enmig de la seva reclusió i un amfitrió que va decidir convocar cada dissabte a la tarda a casa seva, diferents amics, per a omplir les llargues setmanes d'aïllament.

«Esperàvem —diu Manuel Espiau—⁶ amb gran expectació l'arribada de les seves tietes carregades de tebeos. De Suïssa la seva tieta Isabel Casas portava tebeos de Tintín (que ell llegia perfectament en francès), i del que va ser tota la vida un voraç col·leccionista. De tant en tant fèiem malifetes als joves que anaven a casa seva a fer de lectors del seu pare, que era pràcticament cec».

5. Entrevista personal, 13/02/2023.

6. Entrevista personal, 19/01/2023.

Un altre testimoni, el de Frederic Marcet recorda que quan anaven a casa seva «ell des del llit, feia tertúlies i partides de cartes. He de dir que malgrat el seu estat, incòmode, de vegades el veies sofrir però poques vegades es va incomodar amb nosaltres».⁷

Manuel Maria Bosch començà la carrera universitària de farmàcia, però la va deixar a causa de la mort dels seus pares l'any 1970 quan ell tenia 23 anys. Malgrat no acabar els estudis va ser home dotat d'una extraordinària memòria i esdevingué —en part gràcies als seus retirs a casa— un voraç consumidor de literatura, filosofia, història, art, botànica, zoologia, etc., la qual cosa li va reportar una cultura general i una auto-formació humanístiques força extenses. Segons testimonis recollits, llegia i escrivia a la perfecció francès, anglès, italià, portuguès i alemany, a banda dels seus coneixements de llatí que adquirí arran dels estudis farmacèutics.

Un cop orfe, es posa a viure amb la seva tieta Maria (coneguda familiarment com *Manena*), única germana soltera de la seva mare. Als seus anys de joventut entra en contacte amb personatges del món bohemí i cultural guixolenc del moment com Xavier Rusalleda. A partir de 1994, després de la mort de la seva tia Maria Puig, Manuel Bosch passa a viure tot sol amb l'única assistència de la seva dona de claus.

Pel que es desprèn de les anotacions a les agendes consultades que recullen compres reiterades de medecines, calmants i diverses visites mèdiques, Manuel Bosch va viure una vida silenciosa de malalties i crisis cronificades al llarg de la seva vida. Una vida còmoda des del punt de vista econòmic, però sempre marcada pel dolor i les dolències que intentava superar envoltant-se de llibres, art i amics. No obstant, això, malgrat les limitacions en la seva mobilitat, mai va renunciar a viatjar a altres països per tal de conèixer altres cultures. Les agendes recullen anotacions de viatges a Suïssa (diversos cops), França (sobretot a Perpinyà), Praga, Brera, Egipte, Cuba o Suècia... on anota les seves impressions quan visita museus i pinacoteques. Les agendes també testimonien llargs estius a la casa familiar de Sant Feliu de Guíxols on mantindrà força amics i coneguts fins als darrers dies com Tomàs Pla, entre altres.

III

No sabem molt bé quan va començar la seva afició col·leccionista, però pel breu article que li va dedicar Esther Garcia-Portugués a la revista *Emblecat* sabem que:

«havia heretat de la família una sèrie de quadres d'artistes catalans (...) davant dels quals no se sentia feliç. Li agradaven artistes més innovadors, fora del circuit del que s'oferia habitualment a les galeries (...) Fins i tot als amics els avisava abans d'entrar a casa seva que potser no els agradaria el que trobarien, per exemple es referia a les obres d'Antoni Clavé o de Joan Ponç (...) Fou un col·leccionista amb molt bon criteri, va saber bescanviar obres heretades d'artistes catalans coneguts, per obres que per a molts eren una inversió arriscada» (GARCIA-PORTUGUÉS 2017, 206-207).

Així doncs, partim de la premissa que el nostre col·leccionista comença a comprar o bescanviar obra d'art sempre a partir d'un fons artístic preexistent procedent d'herència

7. Entrevista personal, 19/01/2023.



Figura 1. Lucas Cranach (Atribució) *Eremita*, sd. Oli sobre fusta. 40 x 29 cm. Col·lecció particular

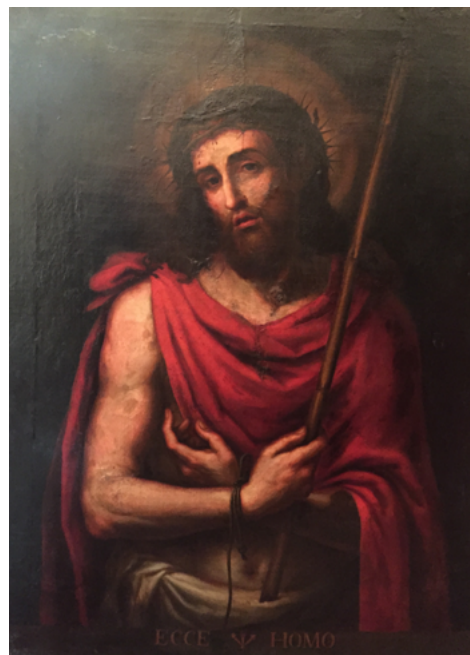


Figura 2. Anònim. *Eccehomo*, s. XVIII. Oli sobre tela. 100 x 76 cm. Col·lecció particular

familiar. Sabem, tant per entrevistes realitzades a amics propers, com per fotografies localitzades a l'Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, que la família tenia algunes obres d'art a casa. Gràcies als llistats i inventaris de caràcter testamentari als que he pogut tenir accés,⁸ s'han pogut localitzar obres de Sunyer, Muñoz Degrain, tres obres de Rusiñol, un parell de paisatges de l'escola d'Olot, diversos dibuixos de Lluïsa Vidal, un Agrassot, diverses obres de Francesc Vidal, dues obres de Cusachs o dues d'Anglada Camarasa, entre altres. Però sobretot, algunes obres d'alt valor artístic procedents d'herència familiar, com una petita tauleta atribuïda a Lucas Cranach, un *Eccehomo*, del segle XVIII, una fantàstica *Anunciació* de Bernardino de Pistoia o un *Calvari* del segle XV.

L'*Anunciació* de Bernardino de Pistoia té l'indiscutible valor de ser l'única obra firmada coneguda del mestre toscà. Pel que hem pogut esbrinar, aquesta peça pertanyia a la família paterna des de l'any 1927, any en què es va comprar a un col·leccionista vienès per 425.000 pessetes. Com veurem després, aquesta obra serà venuda per Manuel Bosch l'any 2012 a Sotheby's Londres i en l'actualitat pertany a una col·lecció privada suïssa.

Pel que fa al *Calvari* del segle XV, herència de la seva tieta materna, malgrat la seva qualitat, Manuel Bosch va intentar vendre-se'l sense èxit i avui es conserva al Museu

8. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols. AMSFG. Fons Manuel M. Bosch i Puig. Cartes, postals i documentació mecanografiada.



Figura 3. Leonardo di Bernardino del Signoraccio, anomenat Leonardo di Bernardino da Pistoia. *Anunciació*. Signat: LEONARDVS/F. BERNA/RDINI/DEPI/ STORior/P. sota centrat). Oli sobre taula. Venut a Sotheby's. Col·lecció particular, Suïssa

Frederic Marès (MFM 6091). De la resta d'obres d'herència familiar, veurem com el nostre biografiat es va intentar desfer per tal d'invertir en art d'avantguarda o d'artistes com ara Xavier Corberó, Saura, Oleguer Junyent, Ramon Calsina o Joan Ponç de qui era gran admirador, tal com ell mateix confessà.⁹

Un altre aspecte que ajuda a perfilar aquest tarannà filantròpic del nostre col·leccionista és l'ambient cultural i social del que ell mateix es va voler envoltar, mitjançant sopars a casa i tertúlies amb amics a diferents pubs de la zona alta de la ciutat, visites

9. Entrevista a Manuel Espiau, 24/03/2023.

a marxants, galeries i sales de subhastes de Consell de Cent o Rosselló que tant freqüentà, on visita artistes que li proposen o artistes pels quals directament s'interessa. Les fonts orals que hem consultat ens parlen també del seu mecenatge a artistes amics com ara Ramon Boter (Barcelona, 1954) i Xavier Ruscalleda (Sant Feliu de Guíxols, 1944 – Girona, 2008) a través dels quals va contactar amb diferents artistes d'avantguarda. Amb tot això, és presumible pensar que el nostre col·leccionista, fill i nét d'una burgesia benestant d'arrel catòlica i arrelada al catalanisme més conservador, va poc a poc girar els seus gustos i interessos per pintors i escultors novells de l'època, més en la línia d'aquella Barcelona de la *rive gauche* de Bocaccio, i els anys del desenvolupisme postfranquista, dibuixant així la hipòtesi d'un tipus de col·leccionisme més mogut per qüestions purament emocionals (lligams d'amistat amb artistes, admiració particular per algun artista, etc.), que no pas amb finalitat merament especulativa, tal com hem recollit al títol que encapçala aquest estudi.

IV

Així com per reconstruir les arrels familiars del nostre biografiat, la font principal, com ja hem dit, han estat els fons arxivístics de l'Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, per dibuixar el seu perfil col·leccionista ens hem centrat en els dietaris personals de Manuel Bosch que es conserven en mans privades i als que hem tingut accés per a la realització d'aquest estudi. Aquests dietaris comencen l'any 1958 i arriben fins a 2012, poc abans de la seva mort. La primera agenda és de l'any 1958, quan Manuel Bosch té tan sols onze anys. Aquestes primeres agendas, escrites en francès, contenen anotacions estrictament personals (aniversaris de pares o viatges a Suïssa on ell es sent vinculat afectivament al seu oncle Antoni Casas). Resulta força cridaner que utilitzi la llengua francòfona i, sobretot, que siguin agendas de l'empresa *Trachsler*, una empresa que hem localitzat als arxius de Sant Feliu de Guíxols¹⁰ i que es dedicarà a la producció i comercialització de taps de suro, com tantes altres a Sant Feliu (la fàbrica Heller, la Pecher o la ja esmentada fàbrica surera propietat del seu oncle matern Josep Batet).

Les agendas més interessants per al nostre estudi són els dietaris de 1969 en endavant, quan ell ja té 22 o 23 anys. A l'agenda de l'any 1969 hem trobat una sèrie d'anotacions que ja denoten els seus gustos i preferències i ens ajuden a entendre el seu futur tarannà; en aquest sentit els dietaris enregistren els seus gustos pel que fa a l'oci (sortides al Liceu, al teatre, al Ballet Nacional), la música (*soul*) o la literatura (als 22 anys llegeix a Stefan Zweig, Paul Sartre o el *Mein Kampf* de Hitler i inverteix grans quantitats econòmiques en llibres, segons es pot deduir de les successives factures de diverses llibreries barcelonines, que hem trobat al seu arxiu personal).

A partir dels anys setanta els dietaris recullen bàsicament anotacions sobre festes a Cadaqués i Perpinyà on hi viatja cada any, però sobretot, resulten interessants les seves anotacions sobre els museus que visita al llarg dels seus viatges (Basilea,

Copenhaguen, Ginebra, Estrasburg, Stuttgart, Múnic, Milà, Roma, Verona, Venècia o Zúric) no tant pel viatge en si, sinó per les impressions que li produeixen les obres d'art que visita i que ell anota amb gran luxe de detalls (menciona molt expressament l'obra de Giotto i Lucas Cranach).

I, per fi, el 27 de setembre de l'agenda de 1969 apareix la primera anotació directament relacionada amb la compra d'obres d'art.

No he pogut identificar quines obres són o si les conservà durant gaire temps, atesos que al seu arxiu personal no s'han trobat factures ni rebuts, excepte una obra de Balclis de la que parlarem més endavant. He pogut localitzar, però, una anotació feta el 6 de setembre de l'agenda de 1972 on escriu «obra Ponç» i dos dies després «pagar el quadre Ícar», una obra que he pogut identificar de l'artista Leif Knudsen (Estocolm, 1928 – Göteborg, 1970) i del qual el fons de Manuel Bosch en conservà diverses, entre olis i litografies.

L'agenda corresponent a l'any 1974 és, probablement, una de les més interessants del seu arxiu. És més gran que la resta i recull anotacions que s'apropen més a un diari personal que a una agenda en sentit pur, atesos que recull les impressions de tristor que sent o la buidor que l'envaeix a la nit enmig de la solitud en la que viu, però centrant-nos en el tema artístic objecte d'aquest estudi, el més interessant passa del 10 de gener en endavant: aquell dia hem trobat mencionada, per primer cop, una sala al carrer Santaló i també unes visites amb el seu amic Manuel Espiau a la Galeria René Metras on s'interessa per unes obres de Xavier Corberó i d'Isidre Nonell. Pocs dies després, el 14 de gener, l'agenda recull aquesta interessant anotació: «tots aquests dies amb en Manuel Espiau parlem del Garatge de Santaló 101 on ja han començat les obres, car amb en Xavier el convertirem en el que serà una sala d'art».

Malgrat que als dietaris dels anys setanta no apareix escrit el nom de la sala anotat enlloc, sabem que es tracta de la Galeria Tropea, que he documentat ja en actiu 4 anys després, a les pàgines de diversos diaris de l'època, com ara el diari *Avui* de 1978 on ja se la troba inclosa entre la programació expositiva de la ciutat.¹¹ I sabem que Manuel Bosch hi torna a fer una visita de les obres a la galeria, perquè així ho anota els dies 4 de febrer i el 15 de febrer del mateix any.

Buscant entre l'arxiu personal del nostre col·leccionista, hem sabut que les obres a les que fa referència el dietari de 1974 inclouen un mural pintat (avui desaparegut) per en Xavier Ruscalleda, tal com testimonien algunes imatges del procés de creació del mateix a les que hem tingut accés.¹²

A la galeria van exposar artistes amics com Lola Asamar, Santaló o Xavier Ruscalleda. És molt curiosa la breu i molt desconeguda trajectòria d'aquesta Galeria Tropea; tant és així que, excepte alguna anotació breu relativa a alguna inauguració on ja Manuel Bosch l'anomena obertament «Galeria Tropea», després el seu nom es dilueix i no torna a aparèixer als dietaris; bé perquè Manuel Bosch la tanqués o traspassés el negoci, bé perquè delegués la seva gestió en algú de la seva confiança. Fonts consultades mit-

10. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSGG). Recurs en línia: https://arxiu municipal.guixols.cat/attachments/article/6255/arxiu_guixols_fabrica_trachsler.pdf [Consulta: 25/01/2023].

11. <https://hemeroteca.cdmae.cat/bitstream/handle/20.500.12268/67501/nova.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

12. Arxiu personal de Manuel Espiau.

jançant diverses entrevistes, ens han confirmat aquest extrem, i Lars-Eric Elander, un amic suec de Manuel Bosch, va portar la gestió de la galeria durant alguns anys abans del seu final. El local va tancar a mitjans dels anys vuitanta i va passar a ser estudi d'en Rusalleda, primer, i finalment un restaurant encara en actiu al moment de la redacció d'aquestes línies. No serà l'única galeria d'art que regentarà el nostre col·leccionista; a les anotacions de l'agenda de l'any 1985 ja parlarà d'un local al carrer Rutlla, 24 i d'una societat que gestionarà el que ell anomena Le Petit Boulevard, que més tard passarà ja a anomenar-se directament Galeria Rutlla.

Sigui perquè a través de les dues galeries d'art Manuel Bosch va entrar en contacte amb joves artistes del moment, o sigui perquè el nostre col·leccionista comença a freqüentar altres ambients relacionats amb l'activitat de les dues galeries (subhastes, fires o tallers d'artistes), el que és cert és que les anotacions de les agendes successives comencen ja gradualment a mostrar-nos una certa regularitat en compres d'art (en alguns casos, fallits), amb la qual cosa la documentació consultada comença a perfilar el tarannà col·leccionista de Bosch. Per exemple, el 23 de maig de 1975 escriu «compria quadres d'Hernández Pijuan, Guinovart, Tàpies, Dalí, Navarro...» dels quals sembla que finalment només va adquirir el Pijuan, que avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 251673-000). Aquell mateix any, compra quadres per valor de 20.000 pessetes i tres pintures a l'artista Keith Patterson, algunes de les quals se'n desfarà després.

Caldrà esperar a les anotacions de l'any 1979 per a que tornin a sortir notes sobre les seves visites a subhastes que, a partir d'aquest moment començaran a ser més freqüents. Per exemple, l'11 de maig d'aquell any anota unes quantitats en concepte de venda d'un Rusiñol, un quadre de temàtica valenciana que anota «venut» i unes xifres a la baixa d'un Anglada-Camarasa que segons anotacions posteriors, finalment, va poder vendre, atesos que les agendes recullen diferents pagaments en concepte de comissions per la venda de l'Anglada-Camarasa a Albert Gimeno de la Sala Sacharoff. També és curiós que per al casament d'uns amics, regala un dibuix d'Opisso, presumiblement de la seva col·lecció, extrem aquest que no he pogut constatar documentalment. A partir d'aquí el degoteig de compra d'obres d'art comença a ser regular i progressiu: el 1980, menciona la compra d'un gravat de Dalí, l'abril de 1981 un paisatge de Ramon Boter i el maig del mateix any, una sèrie de dibuixos d'autoria desconeguda.

Les agendes dels anys vuitanta es centren bàsicament en anotacions sobre negocis, compra-venda de pisos, entresols i baixos comercials, accions empresarials o a la borsa, però ara recullen una novetat: augmenten d'una manera molt significativa les anotacions sobre la seva salut que sembla afeblir-se d'una manera alarmant. Tant és així que Manuel Bosch inicia gestions per fer testament, i es veu impel·lit a modificar-lo fins a tres cops. Aquest deteriorament de la salut fa que es refugii, de nou, en la lectura. I aquí es on desfilen per les agendes noms de llibres que engruixiran la ja seva extensa biblioteca (Goytisolo, David Irving, Golding, Francisco Umbral, Umberto Eco, Josep Maria de Sagarra, Tocqueville, Pániker, Truman Capote, Shakespeare, llibres sobre cubisme i avantguarda i una biografia d'Andy Warhol). Les anotacions sobre compres d'art descendeixen una mica respecte anys anteriors, però encara trobem compres a finals d'any com un Gimeno, un Cusachs i uns dibuixos que ell anota pagats «a terminis». Per una anotació manuscrita d'octubre de 1991 sabem que va intentar



Figura 4. Autor desconegut. *El pintor i la model*, s. XVIII. Oli sobre fusta. 28 x 18 cm. Col·lecció particular

vendre's a Sotheby's Milà, una *Anunciació* gòtica de la seva col·lecció familiar i el 6 de novembre, en el context de vendre's un pis, menciona el seu Fragonard. No he trobat cap obra entre el seus fons signada ni atribuïble estèticament a Fragonard, però sí que s'ha pogut identificar un petita tauleta del segle XIX, de signatura no desxifrada, que podria tractar-se d'algun seguidor del cercle de l'esmentat pintor, amb la qual cosa ens porta a pensar que presumiblement, se'l conegué col·loquialment entre el cercle familiar del nostre col·leccionista, com «el Fragonard», sense probablement ser-ho. L'obra, actualment a mans privades, resta pendent d'estudi a l'espera de poder desemmarcar i accedir a la signatura.

L'any següent, mentre la seva dolència intestinal s'agreuja i es fa crònica, augmenta paradoxalment la freqüència d'anotacions sobre compres d'art. El febrer de 1992 compra una obra de Perico Pastor per 400.000 pessetes i un Muxart per 600.000. Al mes de març sabem que intenta vendre el seu tríptic hispanoflamenc d'herència

familiar, una pintura de Mir, un Gimeno i una de Ramon Boter i, a canvi, escriu anotacions a les seves llibretes sobre noves compres. És molt significativa la nota manuscrita que apareix a les llibretes de l'abril de 1991 on diu «Vé F. Machado¹³ amb dos Barcelós, un Karel Appel i 1 Clavé» i poc després, més avall diu «em quedo Karel Appel 68 a canvi de tríptic de Mir. Espero que no m'equivoqui».

Tot fa pensar que, en el moment que li ofereixen les dues obres de Barceló, les degué refusar per no ajustar-se al que buscava, però amb tota seguretat, devia d'estar al darrere d'alguna obra potent de Miquel Barceló perquè no només pren nota a les seves llibretes de la impressió que li causa veure obra seva al MACBA, sinó que al dietari corresponent al 4 de juny de 1992, anota que li fan una proposta d'un «magnífic Barceló» a canvi de peces de la seva col·lecció familiar (concretament esmenta el seus Mir, Durancamps o Mallo). Malgrat l'intent de canvi no acabarà de tancar l'operació fins més endavant quan surten anotacions d'un Barceló que intentarà vendre's. Aquestes no seran les úniques compres que posarà en marxa; abans de final d'any encara compra una obra de Gimeno, un Graner i anota el dia que li porten el Clavé a casa, juntament amb escultures d'en Xavier Corberó.

L'anotació que escriu als seus dietaris el 3 de juny de 1992 és important perquè mostra clarament tractes directes amb diferents antiquaris i cases de subhastes. Una de les primeres serà *Born Subhastes*, que li ofereix obres d'Oleguer Junyent, Cusachs, una peça de Juan de Juanes i tres obres de Bermejo. Però no sembla interessar-se massa per l'oferiment atesos que no he trobat cap més anotació als dietaris sobre obres relacionades amb aquests artistes. L'altre antiquari que comença a aparèixer a les pàgines de les seves agendes és un personatge que ell identifica (i anota) com *El Gitano*, el qual li ofereix dues talles romàniques i un *Calvari* que acabarà comprant. Ho sabem perquè al dietari del 13 de juliol de 1993 escriu «Compra 3 M (milions) de 2 talles romàniques; St. Joan i Mare de Déu. Espero encertar-la».

Segons fonts consultades,¹⁴ tant la *Mare de Déu* com el *Sant*, actualment en les col·leccions del Museu Frederic Marès (MFM 6089 i MFM 6090), semblen dubtosos pel que fa a la seva autenticitat, tot i que resten pendents d'estudi. Pel que fa al *Crist crucificat* (MFM 6088), segons els anàlisis radiogràfics realitzats al 2016 al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, sembla emparentat amb un Crist molt similar que actualment es troba a l'Església de Sant Feliu de Guíxols.

Bosch buscava, doncs, peces de procedència romànica i presumiblement s'interessà per una *Mare de Déu* romànica que va veure exposada a la galeria Francesc Machado de Girona propietat de Ramon Castey —el seu galerista de referència de terres giro-nines—. Consultat als experts en escultura del Museu Frederic Marès, hem sabut que Castey l'havia adquirit a un comerciant d'ètnia gitana, i que en Bosch li va demanar que si mai li entrava una peça similar l'avisés. Castey fou, llavors, qui el va posar en contacte directe amb aquest comerciant o proveïdor d'ètnia gitana, qui li va acabar venent a Bosch el *Crist crucificat* (MFM 6088), *Mare de Déu* (MFM 6089) i un *Sant*

13. Segurament es tracta del nom del fundador de l'antiga galeria Girona-Art, després anomenada Francesc Machado de Girona, avui desapareguda. Vegeu: FÀBREGA, Jaume. «Les galeries d'art. Les galeries d'art dels anys setanta i vuitanta». *Revista de Girona*, 2019, Núm. 317, p. 67, <https://>

raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/361796. [Consulta: 15/10/2023].

14. Per a aquesta informació, vull agrair l'ajut de Mariant Cahué, conservadora d'Escultura del Museu Frederic Marès qui m'ha aportat l'accés a aquestes dades.

(MFM 6090) per 3 milions de pessetes, tal com hem pogut documentar a les anotacions del seu dietari.

A la llum de la informació pel que fa al dubtós origen de les peces procedents d'aquest comerciant local d'ètnia gitana, sembla plausible, doncs, l'ombra del dubte que manifestà el propi Bosch en els seus dietaris, però, alhora, ens demostra (més enllà de si ho aconseguís o no) que el que buscava eren determinades peces que fossin d'origen romànic.

Per altra banda, aquesta acotació sobre els dubtes que ja van aparèixer abans, en concret a col·lació de la compra del Karel Appel, ens mostra uns certs dubtes a l'hora de fer determinades apostes més o menys arriscades de compra, i alhora, ens duen a pensar en un tipus de col·leccionisme eminentment intuïtiu i regit pels gustos personals, més que no pas pel valor crematístic d'allò especulatiu, a manera d'inversió netament econòmica, proposta d'hipòtesi central d'aquest estudi.

Les anotacions relacionades amb compres d'obres d'art donen un salt significatiu als dietaris i, en aquesta ocasió, hem d'anar fins al 1996 per trobar informació sobre peces artístiques de la seva col·lecció privada com ara un quadre d'uns cavalls obra de Stolleck, un dibuix de Veronese que intenta vendre per 50.000 pessetes, o fins a la llibreta corresponent de l'any 2000, on es recull la compra d'un nus masculí d'esquena i dues obres de Clavé, que avui formen part del fons del MNAC.

L'agenda de 2002 és una de les més importants de totes les que hem pogut consultar atesos, entre altres coses, perquè apareix el nom de Marcy Rudo, a qui Manuel Bosch descriu com a «estudiosa de Lluïsa Vidal». Gràcies a les seves notes sabem que Marcy Rudo li demana en préstec per a una exposició a la Caixa de Vic, l'*Àlbum de Madrigales del besavi Puig* (CASARES 2001, 999) i el dibuix del mateix besavi fet per Simón Polo que conserva ell a la seva col·lecció, raó per la qual coneixem la valoració que Rudo va fer per l'ocasió del préstec d'obres a Vic («truca Marcy Rudo i ho valorem per 6.000 € cadascun»,¹⁵ diu l'anotació).

Ben curiosa és la nota del 13 de gener on diu «vull vendre algunes joies perquè ja comencem a ser grans». De fet, poques setmanes després, es ven les joies i només es queda les que ell identifica com «de Masriera». Presumiblement, el benefici obtingut amb la venda de les joies l'acabà destinant a la compra d'obra d'art, atesos que unes setmanes més tard, concretament el 4 de febrer, escriu el nom d'una sèrie d'artistes que l'interessaven arran d'una visita a la Galeria Mayoral: «un Barceló mitjà de 21 Mil., uns Clavés, un Gothsland, un oli de Saura, etc». I afegeix una curiosa anotació que fa referència a possibles lloguers d'obres d'art (la nota concretament diu: «Parlo amb Gotarra de Galeria Petritxol a qui comento empreses que lloguen art»). No hem trobat constància documental que Bosch fes ús de la fórmula del lloguer de peces artístiques de la seva col·lecció, per la qual cosa, pensem que es degué tractar d'una temptativa que va estudiar, però no realitzar.

Les anotacions de la llibreta d'aquest any són importants també pel que fa a un altre aspecte; contenen moltes anotacions sobre les seves impressions al voltant de diversos artistes contemporanis que va expressament visitar a diferents museus i

15. Dietaris personals de Manuel M. Bosch. Arxiu personal de Manuel Espiau.



Figura 5. Imatge del domicili de Barcelona de Manuel Maria Bosch amb part de la col·lecció de joguines i algunes peces de procedència presumiblement romànica. Fotografia cortesia de Manuel Espiau

exposicions, així parla de Barceló, Gordillo, J. Beuys, F. Garcia Sevilla, A. Kieffer, però també Derain, Picasso, Miró, Degas o Dalí. A més a més, per aquestes dates degué comprar alguna obra contemporània de tipus matèric, atesos que comença a sortir mencionat el nom de Jesús Marull, expert en restauració d'art contemporani, que visita casa seva en un parell d'ocasions. En aquest sentit, a la llibreta corresponent al 21 de març, hi ha una anotació que explica que Jesús Marull li demana una fotografia de la seva obra de Saura per a una publicació que Marull prepara. Les notes també recullen les paraules d'admiració de Marull respecte d'algunes obres que el nostre col·leccionista presumiblement té a casa com ara un Clavé, Barceló, uns Graner i les seves talles romàniques de les quals, especialment el Crist romànic rep els elogis de Marull, qui l'encoratja a dur imatges per a l'Institut Amatller.

Aquell mateix any compra força obres; una peça de Josep Llimona a Balclis, una d'Evarist Vallès a la galeria Taché, dos dibuixos d'Opisso (un d'ells a Balclis i l'altre a Brok), uns dibuixos de Casimir Martínez Tarrassó a Lamas Bolaño, un dibuix de Calsina i una aquarel·la de Lloveras a Balclis i s'interessa de nou per escultures de Corberó. Veiem, doncs, que es tracta d'un any ple de compres, tot i que també menciona alguna obra del fons familiar com ara cinc dibuixos de Darío de Regoyos de la seva etapa de Brussel·les.

El dietari de 2004 no és tan prolífic en compres d'art, tot i així recull anotacions sobre dues compres a Balclis; una d'un dibuix de Francesc Domingo segons anotació del 19 de juliol i una d'un Opisso que compra per 3.600 euros. Les compres continuen als diaris de l'any següent; així al dietari de 2005 llegim que el 10 de gener anota la compra d'un bodegó de Villà i Bassols comprat a Balclis per 6.000 euros.

L'anotació corresponent al 19 de gener és interessant atesos que ens permet conèixer un altra obra del fons familiar de Manuel Maria Bosch; una extraordinària peça pictòrica d'Eduardo Zabala que ell descriu com a «escacs» i que presumiblement intentà vendre atesos que anota a la llibreta «obra molt valorada per Balclis (6.000-12.000€)». Una anotació del 8 d'abril ens permet conèixer un altra obra del seu fons; un Joan Brossa que ell titula *El sastre* i que descriu com a peça única i que, juntament amb dues escultures de Xavier Corberó intentarà vendre a través de la casa de subhastes Brok. Abans de tancar l'any, encara intenta comprar un Mas i Fondevila, però, segons anota als dietaris, no li adjudiquen.

I, finalment, arribem a una sèrie d'anotacions que ens documenten la compra de tres obres que ara formen part dels fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya; el dibuix del Centinela de Calsina, que segons els dietaris sabem que va comprar a Balclis per 900 euros i l'adjudicació per subhasta a Brok d'una obra de Joan Ponç per 17.500 €, anotat a les llibretes el 30 de març de 2006. Per les diverses etiquetes que porta aquesta obra al revers, hem pogut esbrinar que l'obra de Ponç, es tracta de *Viatge nocturn, número 1*, i que va passar per diverses cases de subhastes a tenor de les etiquetes de Galeria Dolors Junyent, Galeria Joan Prats / 13 viatges... i Subastas Brok. I per tancar l'any, les llibretes encara enregistren la compra, també a Subastas Brok, d'un Calsina que li adjudiquen per 11.500 €. També per les etiquetes del dors, hem pogut identificar que es tracta de l'obra *El pianista*, avui custodiada al fons del MNAC (MNAC 251664).

Som ja al 2007. La seva salut s'ha degradat paulatinament, no obstant això, el ritme de compres d'obres d'art no disminueix. Malgrat que l'any el comença bastant decebut i amb un estat d'ànim sens dubte determinat per la seva salut agreujada, les llibretes enregistren les compres a Brok d'un dibuix d'Opisso que ell descriu com a *Mariners i noies ballant* per 1.900 euros, un paisatge del Masnou de Miquel Villà, un de Ramon Aguilar i un dibuix de Jorge Castillo comprat per 3.800 euros a Lamas Bolaño. I encara més; sabem que intentà comprar sense èxit alguna obra de Lluís Masriera atesos que anota «no se m'adjudica el Masriera Rosés que m'agradava. Un disgust». El 8 d'octubre anota «recullo la natura morta de Mallol Suazo a la Brok (ja estava pagada des de setembre i adjudicada a última hora de juliol)» i l'11 de novembre d'aquest mateix any els dietaris documenten la compra a Subastas Brok de l'obra *El mag* de Joan Ponç que comprarà enlloc del Guinovart matèric que també li ofereixen i que sembla rebutjar. Abans de tancar l'any, les llibretes donen notícia d'un Miquel Barceló de la seva col·lecció, que no sabem ben bé quan compra. En qualsevol cas, sabem que formava part del seus fons, atesos que, a col·lació d'una visita a la Fundació Gòdia on veu un Barceló exposat, ell menciona a l'anotació del 5 de desembre que en té un.

Les llibretes corresponents a l'any 2008 comencen amb una compra a les Subastas Brok d'una obra de Vicenç Caraltó i una natura morta de Joaquín Asensio. També sabem que Manuel Bosch inicia els tràmits per vendre's el Barceló via Sotheby's, cosa que acabarà aconseguint el febrer de l'any següent atesos que anota l'ingrés d'un taló de Sotheby's per valor de 15.000 euros en concepte de la venda del Barceló. Pocs dies després, al febrer, escriu que va a buscar a Balclis obres que li han adjudicat com ara un Joaquim Sunyer per 10.000 euros i una obra de Francesc Domingo Segura que amplien les obres d'aquest artista ja representat en la seva col·lecció.



Figura 6. Ricardo Opisso. *Al rompeolas*. Carbonet i aquarel·la. 19 x 28 cm. Col·lecció particular



Figura 7. Joan Ponç. *Composició*, 1948. Oli sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 251675-000

A partir de juliol de 2009 el grafisme de les seves anotacions es crispa i les anotacions es fan cada cop més aïllades, mentre augmenten anotacions sobre medicaments, analítiques i episodis virulents de febre. Ell mateix anota «penso que tothom em veu molt prim, blanc... i ja deu córrer el rumor de que estic greument malalt. Molts dies esmorzo al llit i també dino». Pocs mesos després fa un darrer canvi en el testament i designa tres hereus de confiança. A partir d'aquest moment, les anotacions a les agendes disminueixen dràsticament, de fet a les agendes de 2010 gairebé no anota res, excepte la compra de lots de llibres de lectura —una constant al llarg de tota la seva vida—. I les llibretes de 2011 —gairebé buides— només recullen les gestions i permisos d'exportació que comença a fer per a vendre a Sotheby's de Londres la seva magnífica

Anunciació, una venda que documenta a la llibreta de 2012 concretament el 4 de juliol on escriu «venda per martell a 190.000 euros de Leonardo di Bernardino di Signoraccio». Unes setmanes després escriu «compro a Miguel Codes un Joan Ponç i un Martí Alsina petitet per 20.000 euros».

Els dietaris s'aturen per sempre amb una anotació feta el dia 31 de desembre de 2011 que parla del tarannà generós que sempre el va acompanyar envers tothom. Diu concretament: «a Sant Feliu al cau del pescador amb Jordi i Carmen i els convido jo a una ampolla d'Embruix».

Manuel Bosch moria, tot sol, a la seva casa de Sant Feliu de Guíxols la matinada d'un 15 d'agost, dos anys i mig després de la darrera anotació als seus dietaris.

Sense ànims de ser exhaustius, val dir que, a grans trets, la significació artística del fons llegat per Manuel Bosch es necessàriament desigual i presenta un fort desequilibri entre les obres de procedència familiar (on, ja ho hem dit, destaquen la seva magnífica *Anunciació* de Pistoia, el tríptic hispanoflamenc o els Anglada-Camarasa, entre altres), i el fons nou, fet i articulat per Manuel Maria on podem destriar entre obres força significatives com ara l'obra de Joan Brossa (Barcelona 1919-1998), obra única feta *ad hoc* i molt singular dintre de la trajectòria de l'artista, o les obres de Clavé (Barcelona, 1913 – Sant Tropez, 2005) molt representatives del seu món màgic d'arlequins i el món del circ que no només mostra una clara influència picassiana, sinó que ja prefiguren les seves litografies de la suite del Gargantua de Rabelais (Les Bibliophiles de Provence, 1955). A destacar són també les seves obres de Joan Ponç (Barcelona, 1927 – Sant Pau, 1984) de forta influència mironiana i que ja anuncien l'estil oníric màgic de les suites al·lucinacions surrealistes dels anys quaranta. O cap destacar també les seves obres de Francesc Gimeno (Tortosa, 1858 – Barcelona, 1927), coetani de la generació modernista i una de les figures més singulars de l'art català modern. Gimeno seria, pel seu conreu d'un naturalisme de les capes més desfavorides de la societat, l'antítesi de Ramon Casas, cronista de la burgesia barcelonina. L'obra del fons de Bosch representa aquell moment iconogràfic dels nens dormint, una temàtica que l'artista va conrear intensivament en diferents moments de la seva trajectòria.

Al costat d'això, és ben cert que hi ha altres peces del seu fons que no tenen tanta significació pel que representa la seva qualitat artística o el període al que pertanyen dins la trajectòria dels seus autors. Ens estem referint a les seves adquisicions d'obres de Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005) que, malgrat que es corresponen al seu període més magicista, no són peces majors en la seva trajectòria. També seria el cas de l'obra d'Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009) que, tot i que pertany a la seva etapa fortament influïda per la pintura de Rafael Benet, es tracta d'un esbós ràpid hipotèticament inacabat.

Una qualitat i significació, per tant, força desigual, segurament relacionada amb el seu perfil col·leccionista, sempre mogut pels seus gustos personals i les seves intuïcions més que no pas d'un coneixement profund del mercat.

Bibliografia

Llibres

AULADELL, M; et al. (2006). *Franquisme i repressió a Sant Feliu de Guíxols durant la Postguerra*. Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols. p. 63-68.

BUSSOT I LIÑÓN, G., (2000). *Carrers, cases i arquitectes. Sant Feliu de Guíxols dels inicis fins a 1931*. Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols.

BUSSOT I LIÑÓN, G., (2002). *Indústries, comerços i serveis. Sant Feliu de Guíxols (1800-1930)*, p. 21.

BUSSOT I LIÑÓN, G., (2011). *Gent d'un segle. Sant Feliu de Guíxols 1900 - 2000 [401 apunts biogràfics]*. Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols: Urània, 26.

CASARES RODICIO, E. et al. (2001). «Puig Capdevila, Bernardo Calvó» a *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 999.

FERRAN BOLEDA, J., (2002). *El usos de l'electricitat a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Barcelona: CEHIC-UAB.

GARCIA-PORTUGUÉS, E., (2017). «Part del llegat de Manuel Maria Bosch al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Emblecat: Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 6, p. 205-208.

ROMERO, P. G, GRANDAS, T., (2018). *Poesia Brossa*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. p. 260.

S.A. *Els inicis del catalanisme guixolenc. El Centre Català (1901-1904)*. Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 12. p. 93-136.

SUQUET, M. A. (Coord.) (2017) «Calidoscopi. El món del suro», *L'Arjau. Revista Cultural*. Núm. 77 (febrer). Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols.

Hemeroteca

La Lucha, 25/11/1907 i 23/03/1909.

Diari de Girona, 13/8/1914, 25/08/1914, 18/01/1916, 20/07/1921 i 5/04/2017, p. 39.

Ara, 14/03/2017, p. 35.

El País (Catalunya), 14/03/2017, p. 8.

El Periódico de Catalunya, 14/03/2017, p. 53.

El Punt Avui, 14/03/2017, p. 34-35.

La Vanguardia, 14/03/2017, p. 34-35.

Prensa i ràdio en línia

Flama.info: <https://www.flama.info/modules.php?name=news&idnew=23093>, 11/02/2023.

La Vanguardia: https://enmemoria.lavanguardia.com/fallecimiento/manuel-ma-bosch-pui-g/43434520?lang=fr;s_source=lava_enme, 26/03/2023.

El Periódico: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170404/mnac-incorpora-14-obras-arte-5952340>, 26/03/2023.

Arxius consultats

Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSFG). Fons Josep Roca Roca.

Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSFG). Fons de la companyia del ferrocarril de Sant Feliu de Guíxols a Girona.

Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSFG). Fons Manuel Maria Bosch i Puig. Cartes, postals i documentació mecanografiada.

