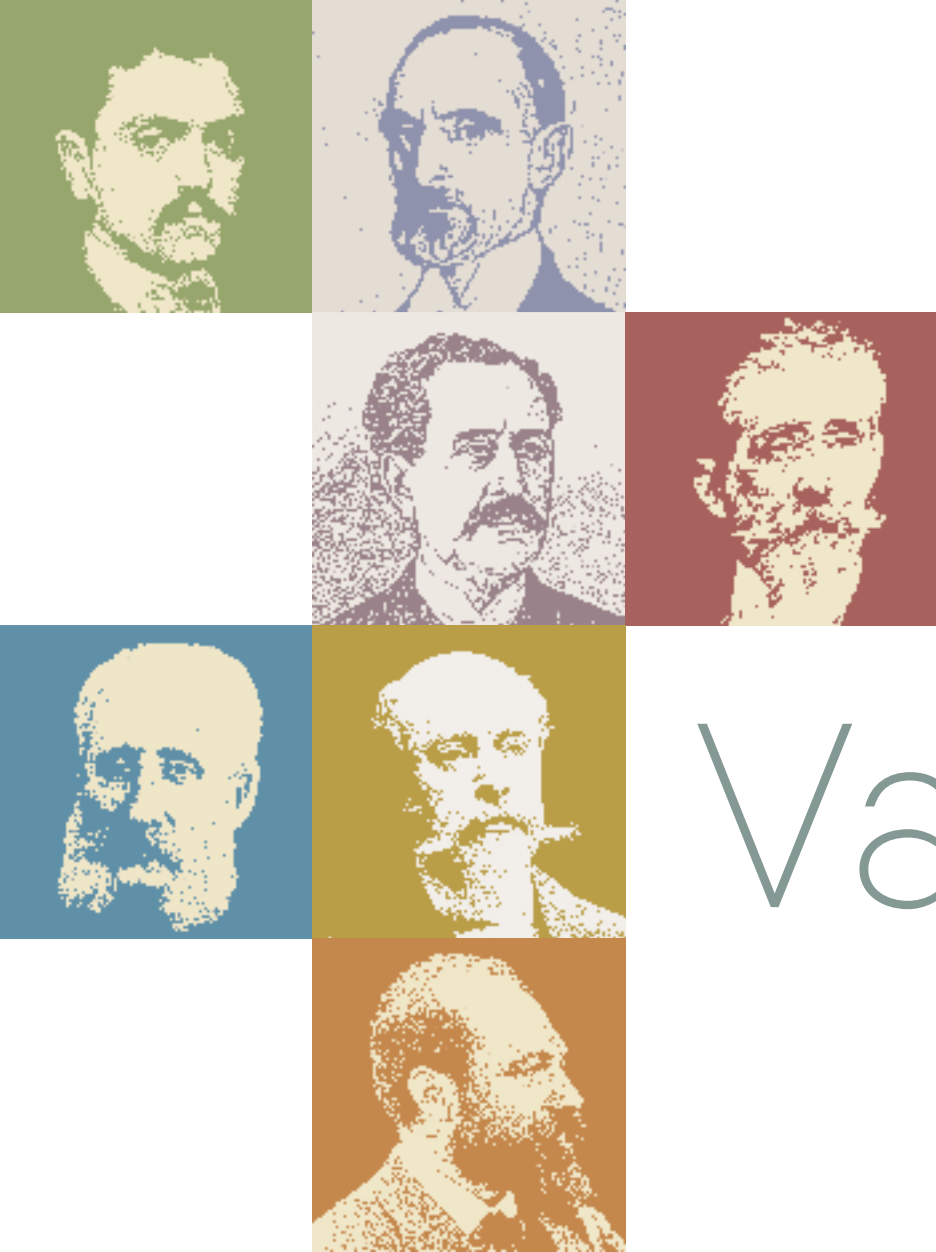




Plandiura
Cambó
Fabra
Muntadas
Valldeperas
Batlló
Pascó

MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

Amb la col·laboració de



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



Col·leccionistes
que han fet
museus **2017**

Edició

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Coordinació científica

Bonaventura Bassegoda

Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc Quílez

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Immaculada Socias

Universitat de Barcelona

Correcció

Rosa Chico i Jenara Sert

Disseny i maquetació

Carlos Ortega i Jaume Palau

Fotografies

ANC. Fons Josep Maria Sagarra i Plana. Adquisició de la col·lecció Plandiura (18/10/1932), p. 25

ANC. Junta de Museus de Catalunya, p. 154

Francesc Serra (AFB) Arxiu Fotogràfic de Barcelona, p. 18

Josep Cortinas / Museu de Badalona. Al. Fons Josep Cortinas, p. 93

CRBMC - Roser Casas, Museu del Disseny de Barcelona / Fotografia: p. 105

Museu de Montserrat. Donació J. Sala Ardiz, 1980, p. 135

Gabriel Serra - Museu de la Música de Barcelona, p. 132

© 2015 Institut Amatller d'Art Hispànic, p. 92 i 142

© Museo Nacional del Prado, p. 103

© d'aquesta edició:

Museu Nacional d'Art de Catalunya Parc de Montjuïc

08038 Barcelona

www.museunacional.cat

© dels textos, els seus autors

© de les fotografies, els seus autors

Edició: setembre 2018

ISBN: 978-84-8043-343-3



Col·leccionistes
que han fet
museus 2017

Col·leccionistes
que han fet **museus**
2017

Plandiura
Càmbó
Fabra
Muntadas
Valldeperas,
Batlló
Pasco

El binomi que formen les institucions patrimonials i les col·leccions és indissociable.

De fet, la història de les primeres només s'explica per l'existència de les segones. En aquest sentit, la imatge més poètica que sintetiza una de les funcions d'un museu és la que ens permet imaginar-lo com un riu que flueix a través del temps històric i s'enriqueix amb les aportacions dels diferents afluents que alimenten el seu cabal.

Seguint amb el paral·lelisme que hem volgut dibuixar, és evident que el dinamisme d'aquest corrent fluvial es trobarà condicionat pel valor, la importància i la freqüència de les diferents aportacions.

La dinàmica social impulsa els equipaments patrimonials a un procés permanent de renovació, d'adaptació a uns escenaris molt canviants, insegurs i que obliguen els professionals de les institucions museístiques a donar una resposta als nous reptes que planteja una societat globalitzada. La necessitat de respondre a aquesta demanda genera les lògiques inquietuds, les incerteses i els dubtes sobre quina ha de ser la millor resposta per atendre, amb satisfacció i convicció, el nou paper d'uns centres ancorats en la tradició i en un marc mental arcaic. Aquesta lògica tensió, polaritzada en posicions divergents, genera tibantor i, sovint, una resposta sustentada en la idea de mantenir una inèrcia acomodaticia que lluny de trencar les rígides costures que dificulten un canvi de paradigma mental, provoquen l'efecte contrari, mantenir una actitud de distanciament, amb l'objectiu de preservar una suposada puresa intel·lectual.

En aquest sentit, enrocar-se en una actitud de supèrbia, d'impostada superioritat, no contribueix a modificar uns hàbits adquirits que informen sobre una construcció mental nascuda en el context de l'aparició dels grans museus enciclopèdics, en una època pretèrita. El conjunt de fortaleeses i febleses que caracteritzen el Museu Nacional d'Art de Catalunya és deutor, entre d'altres factors, de la seva immanent naturalesa històrica. La idea de la història construïda com una convenció humana, fonamentada en el principi il·lustrat del progrés després del fracàs de la utopia de la modernitat, sembla haver estat superada. Especialment, la il·lusió d'un optimisme històric que dibuixava un horitzó de permanent evolució i de prosperitat social i econòmica.

Cal, doncs, mirar el passat amb un sentit crític, fent una valoració ponderada i una reflexió sobre la necessitat de desmuntar diferents mites epistemològics que han condicionat la nostra mirada sobre el present històric. Al capdavant, sense derivar en propostes relativistes, o revisionistes, no podem ancorar-nos en postures dogmàtiques que derivin en un immobilisme paralitzant. Les institucions necessiten autoqestionar-se, per tal d'evitar caure en la complaença, en una visió acrítica o en un exercici d'onanisme intel·lectual.

Per tant, el plantejament que motiva l'aparició d'aquesta publicació és el de la insatisfacció, entesa en la seva dimensió crítica i constructiva. També hem d'apuntar la curiositat, com un element innat a l'aparició de la figura del col·leccionista, com un principi que ha orientat una proposta que neix amb la voluntat de construir sinergies, d'alimentar debats que comptin amb la participació dels diferents agents socials i culturals. Es tracta, doncs, de cercar complicitats amb les universitats i amb totes les persones que amb el seu esforç, interès i capacitat intel·lectual puguin enriquir un debat, el del col·leccionisme, fonamental per a la transformació i l'esdevenidor del Museu Nacional d'Art de Catalunya i de la resta d'institucions patrimonials que han contribuït al coneixement i el gaudi intel·lectual i cultural del país.

Només ens resta donar les gràcies als responsables de la Jornada, els professors Bonaventura Bassegoda i Imma Socias, i al coordinador de col·leccions del Museu Nacional, Francesc Quílez, els quals han treballat, amb cura i professionalitat, perquè aquesta publicació, que ara presentem, mantingui un nivell de gran excel·lència científica.

Volem també fer extensiu el nostre agraïment a tots els autors que amb la seva personal recerca han volgut contribuir, de manera desinteressada, que aquesta primera Jornada hagi estat una realitat.

Pepe Serra

Director del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Índex

10	1	Lluís Plandiura i Pou (1882-1956), una aportació fonamental per a la història del col·leccionisme català Mireia Berenguer i Amat
30	2	Vicissituds de la col·lecció d'art de Francesc d'Assís Cambó i Batlle durant el seu exili (1936-1947) Immaculada Socias Batet
62	3	El llegat de Camil Fabra i Fontanills (1833-1902), primer marquès d'Alella, als museus de Barcelona Laia Alsina
78	4	L'exili i el retorn de la col·lecció Muntadas a Barcelona (1936-1939) Yolanda Pérez Carrasco
94	5	Eusebi Valldeperas i Merich: perfil d'un col·leccionista eclèctic Francesc Quílez
116	6	La donació d'Enric Batlló a la Junta de Museus el 1914 Bonaventura Bassegoda
138	7	Josep Pascó i Mensa, el col·leccionista i el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Més enllà de les col·leccions de teixits antics Gemma Ylla-Català

Lluís Plandiura i Pou
(1882-1956),
una aportació
fonamental
per a la història
del colleccionisme
català

Mireia Berenguer i Amat



Catalunya ha estat sempre un país amb una tradició de col·leccionisme artístic remarkable. Noms com els de Plandiura, Cambó, Espona, Marès, Rusiñol o Sala acostumen a sonar quan es parla de les grans col·leccions catalanes forjades pas a pas i ral a ral pels seus propietaris. Aquests homes, pertanyents majoritàriament a la burgesia catalana, s'encarregaren d'anar aplegant amb el seu esforç el patrimoni artístic d'un país que s'havia anat desmembrant, amb l'esperança de poder crear algun dia un museu propi o d'enriquir les sales d'algun museu amb la generosa donació de les seves col·leccions perquè tothom pogués admirar-les i gaudir-ne.

Endinsem-nos doncs en la vida d'un d'aquests homes que, tot i no gaudir mai de gaire bona premsa (per la manera de procedir en alguns afers concrets), contribueix d'una manera innegable i fonamental al món del col·leccionisme català.

Lluís Plandiura i Pou va néixer a Barcelona el 2 de juliol de l'any 1882. Era fill d'Antoni Plandiura Balcells, natural de la Garriga, i de Francesca Pou Illa, nascuda a Blanes. Francesca Pou s'havia casat en primeres núpcies amb Vicenç Carreras Marés, amb qui havia tingut un fill. Malauradament va quedar vídua amb vint anys i era d'esperar que, amb el temps, fàcilment es tornaria a casar. I així ho feu, aquest segon cop amb Antoni Plandiura, un garriguenc que a mitjans del segle XIX havia deixat el seu poble natal per instal·lar-se a Barcelona, concretament a la Ribera, antic barri de mercaders, mariners, artesans i associacions gremials, on regentava un comerç de refinació de sucre.

La refinaria de sucre era una indústria completament nova a Barcelona que permetia al públic gaudir d'un article de consum general a un preu summament mòdic. Antoni Plandiura s'endinsà en aquest món i també es va fer portar de les colònies altres

productes i articles com ara coco, cafè, llard de porc, blat, aiguardent i garrofes, entre d'altres.¹

Lluís Plandiura nasqué doncs enmig d'aquest món de productes colonials, que anà copsant ja des de ben petit mentre assistia a l'escola del Sr. Solà, al carrer de la Princesa, on va fer els estudis bàsics.

Però de sobte un fet inesperat marcaria tota la seva vida: la mort del seu pare l'any 1890. Plandiura tenia tan sols vuit anys i, essent l'únic baró entre cinc noies, totes més grans que ell, ben aviat es veié obligat a fer-se càrrec del negoci de colonials que amb tant d'esforç havia aixecat el seu pare, al mateix temps que acabava els estudis.

Fou uns anys més tard, vers el 1896, que la febre del cartell modernista, iniciada i desenvolupada a casa nostra per Rusiñol, Casas i Utrillo, adquirí gran importància i popularitat, i irrompé de manera desenfrenada en la vida del jove Plandiura, que encara no havia arribat a la majoria d'edat. El que podria haver començat com una simple afició de joventut va prendre proporcions inesperades fins al punt de convertir-se en una autèntica obsessió que, sense ell saber-ho, acabà sent la seva primera col·lecció: una col·lecció de cartells publicitaris d'artistes, no només catalans sinó d'arreu d'Europa i Amèrica, que el jove industrial anà recopilant, no tan sols a còpia de gastar-se els seus incipients estalvis, sinó també mitjançant l'intercanvi amb altres afeccionats d'arreu del món (figura 1).

Entre els noms d'aquesta remarcable col·lecció cal destacar els dels anglesos Hassall o Aldín; els francesos Cappiello, Steinlen, Chéret, Jossot o Mucha; els belgues Cassiers, Meunier, Privat, Livemont, Donnay o Berchmans; els italians Hohenstein, Villa, Metlicowitz, Dudovich, Mataloni o Carpanetlo; els nord-americans William H. Bradley, C. J. Rhead, E. B. Bird, Maxfield Parrisch o Ethel Reed, i els catalans Ramon Casas, Alexandre de Riquer, Antoni Utrillo, Miquel Utrillo, Joan Llaverías o el valencià Francisco de Cidón.

És també l'època en què freqüentà la taverna dels Quatre Gats i s'amarà d'un gust per l'art que l'acompanyarà tota la vida. Allà conegué Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Miquel Utrillo, Francesc Galí, Ricard Canals o el mateix Pablo Picasso, i decidí provar sort en aquell món que els seus amics ja cultivaven. Així doncs, l'any 1899, als disset anys, ingressà a l'Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts, la Llotja, on rebé classes de pintura.

La seva afició per col·leccionar cartells seguí *in crescendo* fins al punt que l'octubre de l'any 1901 (quan tenia dinou anys), a petició d'uns amics, n'exposà una petita mostra, unes 240 peces, al Cercle Artístic de Sant Lluc, del qual ell ja era soci, amb gran èxit de públic i crítica, com es comentà al diari madrileny *El Globo*:

«En els salons del Cercle Artístic de Sant Lluc està cridant l'atenció del públic que la visita una magnífica exposició de cartells organitzada pel senyor Plandiura, col·leccionista perseverant d'aquest gènere de produccions artístiques. L'exposició és molt notable. Al costat de les signatures il·lustres de John Hassall, Hohenstein i Privat Live-

1. *La Imprenta*, 29/4/1872; *Diari català*, 14/5/1879; *La Publicidad*, 5/5/1880; *La Publicidad*, 6/6/1880; *La Publicidad*, 4/4/1880; *La Publicidad*, 12/12/1880; *La Publicidad*,

8/3/1881; *La Vanguardia*, 15/12/1881; *La Publicidad*, 2/4/1882; *La Vanguardia*, 9/5/1882; *La Publicidad*, 1/1/1884; *La Vanguardia*, 28/1/1885.



Figura 1. Lluís Plandiura en l'època en què col·leccionava cartells. Foto publicada a la revista *Catalunya Artística*, núm. 135, el 15 de gener de 1903.

mont, cartellistes de celebritat europea, es poden veure les dels nostres artistes catalans, com Ramon Casas, Rusiñol, Labarta, Utrillo, etc.».²

Dos anys més tard l'exposició tornà a repetir-se degut a l'èxit obtingut a l'edició anterior, i aquest cop va tenir un cartell anunciador de luxe realitzat per l'anglès John Hassall, especialista en l'*affiche* de caràcter artístic.

Gràcies a l'aparició de publicacions remarcables, com la sèrie de fascicles sobre pintures murals catalanes de l'Institut d'Estudis Catalans, és en aquest moment que el redescobriments de les obres d'art de la Catalunya medieval, tant de la pintura mural romànica com de frontals d'altar, talles i retaules romànics i gòtics per part d'historiadors d'art catalans, començà a aixecar molta expectació. I Plandiura, a l'aguait de tot el que passava en el món artístic, no trigà a interessar-s'hi i reconèixer el valor d'aquelles troballes. Davant la manca de diners per embarcar-se en una empresa com aquesta, decidí seguir el seu olfacte emprenedor i de seguida s'adonà que venent la seva col·lecció de cartells podria treure un benefici que li permetria satisfer aquests forts desitjos incipients.

El 3 de febrer del mateix 1903 envià una carta a José Pella, llavors president de la Junta de Belles Arts, on li presentà una proposta perquè aquesta li adquirís la col·lecció de cartells, llavors encara exposada al *Cercle Artístic de Sant Lluc*.³

La venda d'aquest conjunt, format per 517 cartells d'artistes estrangers i 65 d'artistes catalans, serví al jove col·leccionista per emprendre la seva primera gran col·lecció amb l'adquisició de diversos quadres.

El seu afany per continuar formant-se en el camp artístic va fer que l'any 1906 seguís les classes de pintura a l'Escola d'Art Francesc Galí, que s'havia inaugurat l'any abans amb l'objectiu que s'apregués la disciplina artística tenint com a referència les formes del passat nacional, que la generació modernista s'havia carregat;⁴ una escola, per tant, on les humanitats desenvoluparen un paper destacat en el programa educatiu.

D'aquí es desprèn doncs que Plandiura rebé una sòlida formació artística, que li proporcionà un enriquiment personal i la formació d'una sensibilitat apassionada per l'art. En paraules d'un altre dels seus deixebles destacats, Rafael Benet, «En Galí va

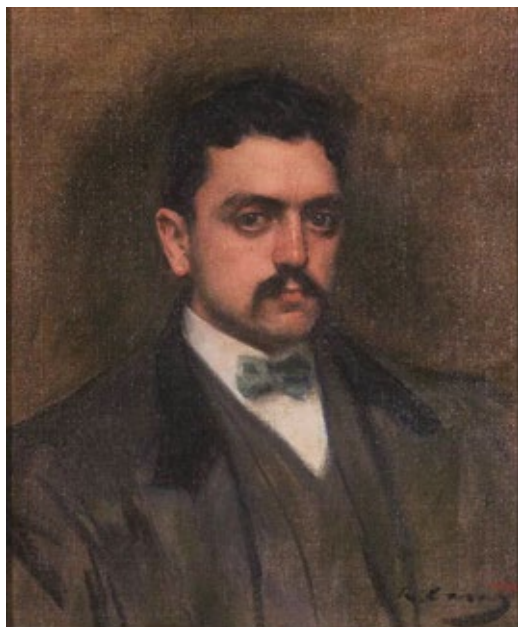


Figura 2. Ramon Casas, *Retrat de Lluís Plandiura*, s/d. Foto cedida per Marià Castells.

2. *El Globo*, 3/11/1901, p. 3.

4. V. MERCADÉ, A., p. 202.

3. *Carta de Lluís Plandiura a la Junta de Museus, Barcelona*, 3/2/1903 (Fons Junta de Museus. Arxiu Nacional de Catalunya).

saber despertar a dintre nostre la lògica i la passió que hi dormien, de tal manera que sempre més hi romandran desvetllades».⁵

De seguida, però, Plandiura comprengué que «l'ofici de pintor només ha de seguir-lo qui en tingui el do», així que deixà de pintar per dedicar-se a col·leccionar. Mentre anava creixent en el món dels negocis de colonials, centrava els seus esforços en l'adquisició de pintures de molts dels seus propis companys d'aula.

Entre les primeres adquisicions trobem un paisatge d'Antoni Ros i Güell o la controvertida tela de l'any 1898 del pintor Joan Llimona que representava una novícia. Controvertida perquè la peça despertava certa taffereria entre les visites que, encuriosides per la temàtica de l'obra, interrogaven la mare del jove col·leccionista sobre si aquell retrat pertanyia a alguna de les seves filles. La mare, cansada de tants comentaris, demanà al seu fill que la pengés en un lloc més discret. I així *La novícia* (MNAC-004005) va anar a parar al dormitori del col·leccionista, per la qual cosa es deia que «Plandiura té una monja a la seva habitació».⁶

Això passà poc abans que l'industrial conegués la que seria la seva esposa, Carme Picó i Serra, filla del conegut poeta mallorquí Ramon Picó i Campamar,⁷ a qui Plandiura sempre admirà.

El 8 de maig de l'any 1906 es casaren a la basílica de Santa Maria del Mar, i fruit d'aquest matrimoni nasqueren els seus tres fills: Francesca, Antoni i Carme.

L'any 1912 la novella col·lecció ja comprenia una nodrida selecció de grans noms, com Casas, Nonell, Mir, Llimona, Galí, Regollos, Galwey i, fins i tot, dos picassos.⁸ Plandiura tenia tan sols trenta anys (figura 2).

El negoci de colonials seguí prosperant i l'any 1913 fundà, juntament amb el seu soci i germanastre Amado Carreras,⁹ la primera de les tres fàbriques que bastiria: La Azucarera Motrileña, al poble granadí de Motril, on passaria llargues temporades. L'èxit d'aquesta empresa l'esperonà a llançar-se de ple a l'adquisició de tot tipus d'antiguitats; en definitiva, objectes i peces artístiques d'altres temps per les quals començava a sentir un veritable interès.

És cert que algunes vegades s'ha titllat Lluís Plandiura de comerciant d'art o de mer marxant pel fet d'haver venut algunes peces catalanes a l'estranger. Sens dubte, ha estat un dels personatges més etiquetats en aquest sentit per tota la historiografia, tot i que ni de bon tros va ser l'únic en qui es va fer patent l'existència d'ombres en la manera de procedir davant el patrimoni del nostre país. Segurament, el fet que les imponents pintures de l'absis central de l'església de Santa Maria de Mur fossin algunes d'aquestes peces va contribuir en aquest sentit.¹⁰ En aquell moment ni les lleis ni el dret eclesiàstic prohibien el comerç d'antiguitats. Com diuen Artur Ramon i Clara Beltran, «[...] cal una investigació del període amb ulls nets, sense prejudicis i entenent

5. *D'ací i d'allà*, 8/1924, p. 66.

6. V. BORRÀS, M. L., p. 24.

7. Nascut a Pollença, als quinze anys va anar a Barcelona. A part de poeta i Mestre en Gai Saber, va treballar com a apoderat del comte Güell, amb qui tingué una estreta i entranyable amistat.

8. *La Veu de Catalunya*, 3/10/1912.

9. Fill de Francesca Pou i del seu primer marit, Vicenç Carreras Marés, també natural de Blanes. Vicenç Carreras, però, moriria jove, amb 44 anys, disset dies després que nasqués ell l'any 1861.

10. V. WUNDERWALD, A; BERENGUER, M., p. 121-129.

el context social, econòmic i legislatiu d'una època».¹¹ De ben segur que l'estudi i la recerca de més documentació personal del col·leccionista ajudaran a esvaïr dubtes en aquest sentit, i ens permetran comprendre millor la seva manera d'obrar.¹²

No obstant això, creiem que Lluís Plandiura va demostrar al llarg de la seva vida ser un legítim amant de l'art. Qui, sinó un apassionat de l'art, dedica autèntics esforços i sacrificis econòmics per recuperar moltes obres catalanes que anteriorment havien sortit del país? És aquí on radica el contrast d'aquest personatge, que després d'haver expedit unes pintures als Estats Units es desviu perquè peces catalanes que havien estat venudes, d'altres robades i d'altres senzillament havien anat a parar a França, Holanda o Anglaterra, tornin al seu lloc d'origen.

Durant aquests primers anys de la formació de la col·lecció, Plandiura copsà amb un eclecticisme lloable l'essència del corrent pictòric català del moment, perquè comprà des de les primeres figures que despuntaven dins el panorama artístic fins a les últimes novetats que anaven sortint a la llum dia rere dia.

En aquest mateix moment, l'enfrontament bèl·lic en el qual Europa es veïé immersa obrí les portes al nostre col·leccionista, però també a molts altres, al mercat artístic europeu. Un fet tan dissortat per a uns com és la guerra, per a d'altres es convertí en una bona oportunitat per incrementar les seves col·leccions comprant destacades peces, moltes d'elles catalanes, als antiquaris de les principals capitals europees, com Demotte, Emili Nannelli o Lionel Harris.

Uns anys més tard, la tardor del 1915, les Galeries d'Art Modern i Antiguitats, acabades d'inaugurar i que amb el temps serien més conegudes com a Galeries Laietanes, foren la seu d'una magnífica mostra formada per les millors peces escollides, tant de pintura com d'escultura catalanes, procedents de la ja reputada Col·lecció Plandiura. Com que de primeres figures i noms destacats del panorama artístic català no en mancaven, l'exposició s'hagué de fer en tres torns, cedint el lloc a artistes tan anomenats com Nogués, Casas, Llimona, Galwey, Aragay, Rusiñol, Picasso, Canals, Pidelaserra, Mir, Sunyer, Pascual, Torné-Esquius, Carles, Galí, Colom o Torres-García.

Davant dels noms dels protagonistes d'aquesta col·lecció, no podem sinó constatar l'encert de Plandiura a l'hora d'apostar per uns i no per uns altres, tenint en compte que la seva formació en aquest camp fou pràcticament nul·la. Sempre es deixà guiar per un cert sentit intuïtiu, comprant allò que li agradava. Simplement per aquest fet, perquè li plaïa el que veia, sense basar-se en cap altre mètode historiogràfic o en lliçons magistrals apreses a les aules de regis edificis de belles escoles.

Però abans de parlar del contingut pròpiament dit d'aquesta col·lecció, apropem-nos breument a la metodologia que utilitzà el col·leccionista per forjar-la.

Sempre que el seu negoci li ho permetia, a Plandiura li agradava intervenir molt de prop en el procés de selecció, compra i restauració de cada una de les peces, fins i tot fent ell mateix penosos i llargs viatges fins a trobar aquells tresors preuats per petites

11. V. RAMON, A.; BELTRÁN, C., p. 154.

12. El fons personal del col·leccionista es conserva, des de poc després de la seva mort el 1956, a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Tot i ser un recull important, la documentació és més de caràcter públic i social que

no pas estrictament personal. Així mateix, el principal *handicap* d'aquest recull és la quantitat de llacunes que té, ja que hi ha anys dels quals no es conserva cap tipus de document, cosa que impossibilita seguir el fil de molts assumptes.

esglésies de Catalunya i arreu d'Espanya. Tot i aquest fervent desig, que no sempre era factible, Plandiura va saber envoltar-se d'un seguit d'experts en la matèria, homes que sabien moure's perfectament en els terrenys que calia i que eren autèntics coneixedors del que en aquells moments tant les institucions culturals com els col·leccionistes anhelaven. Plandiura comptà amb un bon equip d'emissaris distribuïts al llarg del territori català on es conservaven més vestigis romànics i gòtics. Entre els seus agents podem citar Miquel Clua, que regentava un negoci de comissions i representacions a Lleida; Amadeu Sales, un dels seus agents més actius, que actuà fonamentalment a la demarcació de la Seu d'Urgell i Andorra;¹³ o Josep Bardolet,¹⁴ que va ser agent seu a la Seu i la Vall d'Aran sobretot durant els anys immediats a la guerra.

Arturo Cividini,¹⁵ deixeble de l'eminent restaurador de Bèrgam Steffanoni, fou el seu home de confiança pel que fa a la restauració de les peces que comprava. Aquest, en certes èpoques, fins i tot havia arribat a cobrar un sou mensual al servei de l'industrial barceloní (figura 3).

Però Plandiura no només adquirí peces per aquest mitjà. Molt sovint eren també els mateixos eclesiàstics que s'afanyaven a posar-s'hi en contacte per oferir-li tota mena d'objectes, i obtenir així una altra font d'ingressos important.

No podem oblidar tampoc el col·lectiu dels antiquaris, que també van tenir una intervenció valuosa en la formació dels fons de Plandiura. Entre ells, els madrilenys Apolinar Sánchez i Juan Lafora, el barceloní Josep Valenciano, l'austríac Ignasi Pollak,¹⁶ els francesos Paul Tachard i Émile Demotte, l'anglès Lionel Harris o l'americà Jacques Seligmann.

Si un tret el diferenciava de la resta de compradors era, sens dubte, l'elevat preu que pagava per les obres de què s'enamorava, passant per davant d'altres competidors i institucions que procuraven pels interessos dels museus municipals. Fonamentalment aquest és el cas de la Junta de Museus, amb qui mantenia una aferriada lluita per endur-se aquelles meravelles, perquè malauradament li resultava impossible assolir certs nivells econòmics.

És interessant exposar quin va ser el contingut d'aquesta col·lecció, de prop de tres mil obres d'art de totes les èpoques i tècniques, que tants esforços va costar al seu artífex i que es podia dividir en diferents apartats, clarament diferenciats. Un total de 724 vidres provinents d'excavacions de necròpolis eivissenques formaven la primera secció, juntament amb una dotzena de terracotes funeràries d'època prehel·lènica, púnica i hel·lènica.

Sens dubte, una de les divisions més espectaculars pel nombre i la qualitat dels exemplars era la de les obres medievals, amb singulars peces d'època romànica com el baldaquí de Tost (MNAC 003905) o les pintures murals procedents de diverses esglésies, com Sant Pere del Bungal (MNAC 113138-CJT), Santa Eugènia d'Argolell (MNAC 004537) o Sant Pere d'Esterrí d'Àneu (MNAC 004530), que havien estat arrancades dels murs originals per tècnics italians especialistes en aquesta insòlita disciplina

13. V. BERENGUER, M., 2014, p. 144. Per a més informació sobre la relació entre ambdós personatges, Sales i Plandiura, vegeu YLLA-CATALÀ, G., p. 243-263.

14. V. CANO, p. 163-190.

15. V. BERENGUER, M., 2014, p. 137.

16. V. BERENGUER, M., 2014, p. 143.

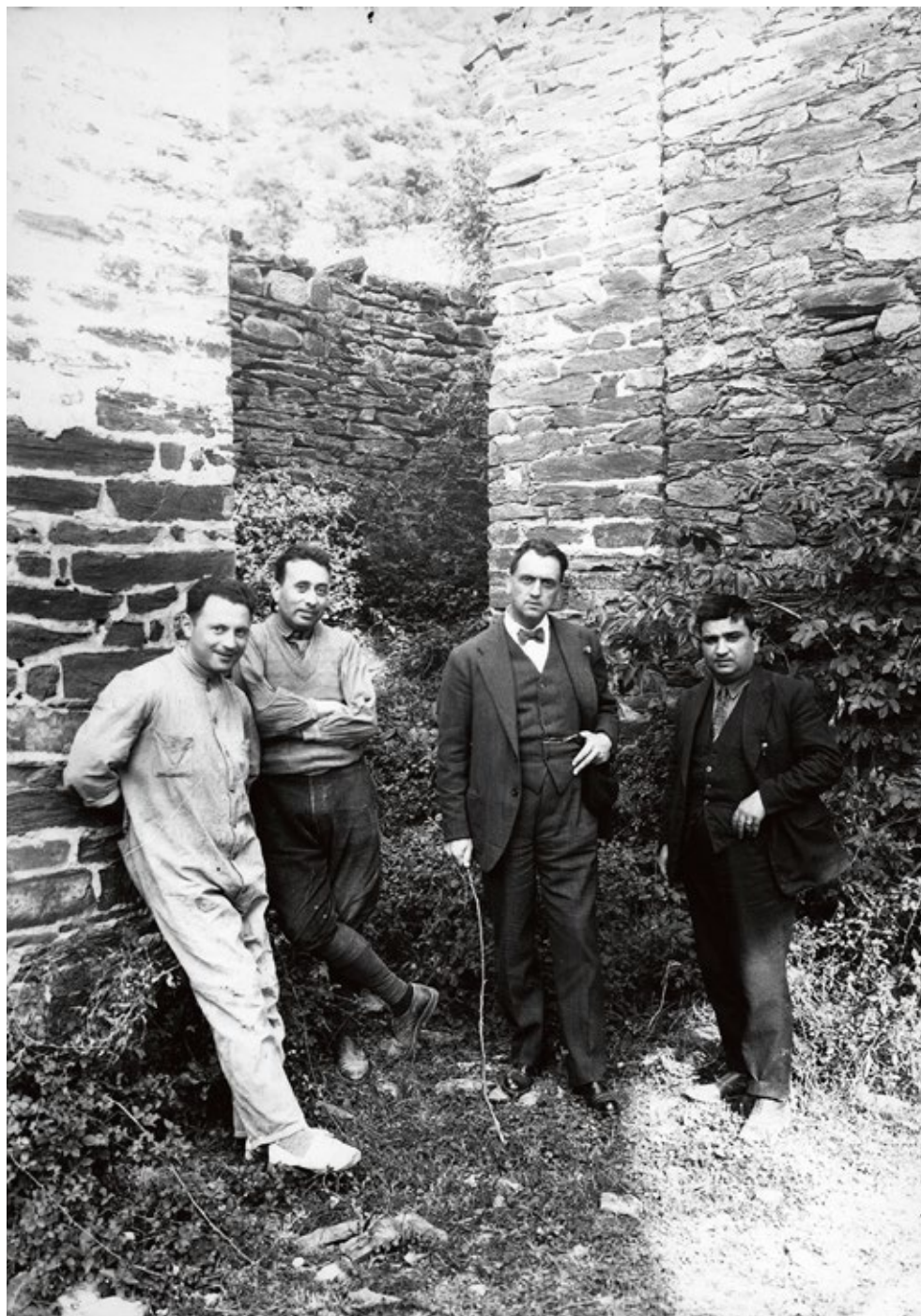


Figura 3. D'esquerra a dreta: Arturo Cividini, Josep Bardolet, Lluís Plandiura i un home no identificat en algun poble de la Vall d'Aran, 1927. Fotografia Serra - AFB.

(figura 4). Tampoc la secció d'època gòtica tenia res a envejar a l'anterior, amb una quarantena de taules i retaules de gran qualitat, com el de santa Úrsula (MNAC 004377), el de sant Vicenç (MNAC 003940), procedent d'Estopanyà, o el retaule de la Mare de Déu dels Àngels (MNAC 003950), del pintor Pere Serra. Igualment, la nombrosíssima secció escultòrica de la mateixa època, amb 116 peces, integrava tipologies ben diverses, com crucifixos, majestats, imatges de la Mare de Déu amb el Nen, figures de sants, etc. Una de les més reconegudes i admirades és la Mare de Déu de Sallent (MNAC 004359), atesa la seva bellesa i qualitat artística.

El període renaixentista i barroc i l'apartat dedicat al teixit, tot i ser dels menys abundants, contenien peces remarcables, com el *Sant Pere i sant Pau* del Greco (MNAC 005083), o els famosos terns de sant Valeri o sant Vicenç.

Una altra de les disciplines per la qual Plandiura sentí sempre gran predilecció fou la ceràmica, de la qual arribà a col·leccionar més de cinc-cents exemplars de Terol, Talavera de la Reina, ceràmica blava catalana, Paterna, Muel, Toledo, Sevilla o Triana.

Destacable fou també la secció d'esmalts: una col·lecció única a Catalunya, però també a Espanya, on els crucifixos, copons, bàculs, navetes, arquetes i pixis, molts d'ells provinents dels tallers de Llemotges, ocupaven un lloc privilegiat en les vitrines del carrer de la Ribera, 6.

El colofó final el posava l'apartat consagrat a l'art modern, fonamentalment el dedicat a la pintura, on es podien trobar els grans noms del moment: Casas, Nonell, Mir, Vayreda, Canals i un bon nombre de creacions d'altres artistes, molts d'ells amics seus, com Nogués, Pascual, Torres-García, Colom, Junyent, Galí, Benet, Humbert, Togores, Llimona, Pruna, Mompou, Campmany, Elías, Domingo o Picasso mateix. D'aquest poseïa quinze obres primerenques en el mateix moment que el Museu de Barcelona només en tenia una, la qual, a més a més, havia estat regalada a la institució pel mateix pintor (figura 5).

L'industrial barceloní fou un home de caràcter, però la seva empatia i abnegació envers els altres l'acompanyaren al llarg de la vida i marcaren, en certa mesura, la seva trajectòria com a col·leccionista. Tres foren els seus amics íntims, tots ells pintors: Ricard Canals, Xavier Nogués i lu Pascual. Però el seu grup d'amistats no es limità aquí: un extens conjunt d'artistes i personatges vinculats al món artístic coincidien setmanalment a l'Hotel Colón de la plaça de Catalunya. Plandiura n'era un dels propietaris des que l'any 1919 Enric Sagnier projectà el nou hotel després d'haver estat enderrocat l'anterior edifici. L'hotel es convertí ràpidament en un dels millors de tot Europa i en centre neuràlgic de la societat barcelonina de principis de segle. A més de les moltes tertúlies que s'hi feien sovint, cada dissabte uns quants amics i amants de les arts s'hi reunien per dinar. En aquells aplecs que presidia Plandiura mateix (d'aquí el nom de *Penya Plandiura*, amb què foren conegudes aquelles trobades), era freqüent veure pintors de la talla de Labarta, Nogués, Mercader, Canals, Junoy, Durancamps, Utrillo, Mompou, R. Llimona, Anglada-Camarasa o Capmany, o escultors com Borrell-Nicolau, Soto, Casanovas i Dunyac, i altres personatges com el galerista Esmatjes, el jardiner Mirambell, el decorador Llongueres o el dramaturg Gual (figura 6).

Descobrim, doncs, un Plandiura extravertit, amic dels seus amics, amb un do de gents natural que li permetia envoltar-se de persones influents amb qui ràpidament entaula-



Figura 4. Escala interior del pis del carrer de la Ribera núm. 6, on es poden veure fragments de pintura mural romànica penjats a les parets i al fons de la imatge el saló pintat per Xavier Nogués. s/d. AFB.



Figura 5. Una de les estances del pis, on s'aprecia part de la col·lecció de pintura moderna. Foto Arxiu Iconogràfic MNAC.

va relació. Es movia com peix a l'aigua en una Barcelona que entrava en l'efervescència social més agosarada: se'l podia trobar en un concert al Liceu, en un concurs hípic, en una cursa automobilística, inaugurant el Saló de Tardor de Can Parés, formant part del jurat d'algun concurs artístic, en un banquet en honor a Picasso o inclús en un partit de pilota basca. La premsa de l'època es feia ressò d'aquesta creixent activitat que el col·leccionista havia adoptat com un *modus vivendi*. I era també en aquestes ocasions quan Plandiura no dubtava a mostrar el seu cantó més altruista, evidenciant amb els seus gestos la naturalesa generosa que demostrà al llarg de la seva vida; així ho proven la multitud de donacions que feu en el terreny personal.

De la mateixa manera, van ser nombroses les donacions d'obres d'art, per exemple, al mateix Museu de Barcelona, com un retaule gòtic, un de romànic o inclús unes pintures murals (les de l'absis de Sant Pere del Burgal, MNAC 113138-CJT), a més d'abundant obra d'artistes contemporanis, entre elles cent dibuixos de Ricard Canals o vint-i-dos aiguaforts de Nogués.

No podem oblidar tampoc l'ajuda desinteressada que brindà a personatges coneguts, com el poeta Joan Salvat-Papasseit a qui, afectat de tuberculosi, sufragà les estades als sanatoris de la Fuenfría, les Escaldes i els Banys d'Arles, o al també



Figura 6. La Peña Plandiura a la terrassa de l'Hotel Colón, 1926. Foto cedida per Rafael García.

poeta Josep Maria de Sagarra, a qui ajudà econòmicament en més d'una ocasió finalitzada la guerra.

També s'encarregà, l'any 1927, de costejar la reconstrucció i conservació dels retaules i les pintures murals de les esglésies de Terrassa, i va ser un membre proactiu en la restauració del monestir de Poblet, juntament amb Eduard Toda.

Però retrocedim fins a l'any 1919, en què el nombre de peces que formaven part de la seva col·lecció era tal que hagué de reformar tota la casa per tal d'acomodar-les adequadament.

A l'immoble del barri del Born s'hi encabien, alhora, el seu domicili i la seva empresa. Aquesta darrera ocupava la planta baixa i part de l'entresol on, a la vegada, hi havia part de les dependències domèstiques de la casa. Al primer pis la família Plandiura hi feia la vida, però de seguida les obres d'art començaren a envair-ho tot i calgué adequar el segon pis per distribuir-hi tot l'art antic, mentre que l'art modern ocupà el tercer pis. La reforma de l'edifici la dirigí el decorador i amic personal del col·leccionista Jaume Llongueres, qui comptà, per a dur a terme l'obra, amb l'ajut de Francesc Galí i Xavier Nogués. A aquest darrer Plandiura li encomanà particularment la tasca de decorar un dels salons de la casa, i Nogués, tot i trigar vuit anys a acabar-la, aconseguí un dels seus treballs més exquisits, amb pintures al tremp que glossaven les cançons populars catalanes i la representació de la flora i la fauna autòctones (d'aquí que el saló rebés el nom de *Saló Catalunya*). Per dur a terme aquest minuciós treball, Nogués

comptà amb la col·laboració de Teresa Lostau (que acabaria sent la seva primera esposa) i Artur Aldofreu.¹⁷

En la seva comesa col·leccionista, Plandiura ensopegà sovint amb les institucions culturals de l'època, sobretot amb la Junta de Museus, amb Joaquim Folch i Torres al capdavant, que s'esmerçava per cobrir les necessitats i els interessos dels museus municipals. Prou conegudes foren a l'època les rivalitats que mantingueren els dos bàndols per la compra d'alguna peça extraordinària que ambdós personatges anhelaven. Sens dubte el cas més conegut i mediàtic fou el del tern de sant Valeri, l'estiu de l'any 1922.

A finals d'aquell mateix any Plandiura, no conforme amb limitar-se a adquirir peces per a la seva col·lecció, convocà un concurs de pintura que resultà ser força concorregut, amb la participació de 117 obres que aspiraven a ser exposades en una sala de la ciutat i anhelaven alhora formar part de la ja més que reconeguda col·lecció barcelonina. L'obra *Noi caçador*, de Ricard Canals, fou la guanyadora, per la qual Plandiura pagà 5.000 pessetes. També adquirí dotze obres més d'altres artistes com Togores, Humbert, Sisquella o Galí.

Aquella tasca i la seva sensibilitat artística foren les causes que el 9 de març de l'any 1923 fos nomenat a Madrid Delegat Regi Provincial de Belles Arts. Abans, però, havia estat nomenat també corresponsal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i membre de la Comissió Provincial de Belles Arts.

El mateix 1925 Plandiura fou elegit membre de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, formant part de la secció d'escultura, i nomenat vocal del Comitè Executiu Delegat. Com a tal, s'encarregà de l'organització de la gran Exposició Internacional que havia de tenir lloc a Barcelona l'any 1929 i formà part també de la Comissió d'Exposicions i Propaganda i de la Comissió d'Administració i Serveis. Com a vocal d'aquest comitè se li confiaren tots els temes relacionats amb l'organització de l'exposició *El Arte en España*, per a la qual no dubtà de comptar amb la col·laboració de molts dels seus amics.

No obstant això, i malgrat l'agitada agenda d'activitats que omplien el seu quefer diari, no s'oblidà de la seva gran passió i continuà augmentant amb escreix el nombre d'exemplars que ingressaven en el que llavors ja s'anomenava museu. Aquell incipient aplec d'olis, que havia iniciat amb els primers estalvis aconseguits amb la venda dels cartells, s'havia convertit en una col·lecció en tota regla; una col·lecció que molts ja anomenaven pròpiament Museu Plandiura. La fama s'estengué arreu i les visites començaren a ser constants, i és que Plandiura, contrari als cànons que seguien i segueixen molts col·leccionistes (gelosos de la seva intimitat), fou un home que sempre i en tot moment posà la seva col·lecció a l'abast de tots aquells que, encuriosits, s'interessaven per aquell petit bocí de patrimoni català atresorat per un sol home. Molts nobles, col·leccionistes, estudiosos de l'art, directors i conservadors de museus, i un llarg etcètera de personalitats del món polític, social, artístic i religiós vinguts d'arreu del planeta, s'aproparen al número 6 del carrer de la Ribera. Entre ells, els barons de Rothschild, de la coneguda família de banquers i financers jueus, l'arquitecte Le Corbusier, Helen Rebecca Roosevelt (neboda del president Roosevelt) o Alfons XIII, que

¹⁷. V. VIDAL, C.

visità la casa en diverses ocasions. A aquest col·leccionista li agradava narrar sempre una anècdota sobre el rei en una de les seves visites, i és que en passar per davant del tern de sant Valeri s'aturà i digué: «Jo també vaig fer tot el que vaig poder perquè no caigués a les vostres mans». Però després, veient l'excel·lent qualitat de les peces que formaven part d'aquella col·lecció, afegí: «Si un dia sabés que heu robat un objecte d'art, jo us perdonaria».¹⁸

El renom de la col·lecció traspassà encara més fronteres, ja que la tardor de l'any 1928 el president de la Union Centrale des Arts Décoratifs de París, François Carnot, en una visita a Barcelona, s'interessà per ella i després de visitar-la i quedar embadalit davant les meravelles allà reunides, decidí fer una proposta a Plandiura per exposa-la al públic parisenc. Aquella iniciativa no pogué agradar més a l'industrial barceloní, i de seguida es fixaren els terminis per a la seva consecució durant els mesos de gener i febrer de l'any 1931. La mostra tindria lloc al Pavelló de Marsan, situat al mateix Palau del Louvre. Tot i la bona predisposició d'ambdues parts, i degut a unes incidències de caire organitzatiu, l'exposició s'ajornà fins al mes de març de l'any 1932 i posteriorment s'acabà suspenent, ja que Plandiura es veié forçat a posar a la venda el seu preuat tresor.

Les seves fàbriques a Andalusia (aquells anys ja en tenia tres establertes a la ciutat de Motril, a la costa granadina: Azucarera Motrileña, Azucarera del Carmen i Azucarera de San Fernando) es veieren abocades a la fallida com a conseqüència de la reforma agrària que portà la proclamació de la República a Espanya l'any 1931.

Plandiura no tingué més remei que prendre una decisió dràstica per tal de resoldre els problemes econòmics en què es veié immers el seu negoci i, d'aquesta manera, a finals del mes de març del 1932 feu saber a Josep Llimona i Joaquim Folch i Torres, president de la Junta de Museus i director general dels Museus, respectivament, la intenció de vendre les col·leccions d'art antic i modern català que amb tant esforç havia anat reunint al llarg dels anys. Com en tota transacció important s'inicià un llarg procés de negociacions. L'industrial va sol·licitar la xifra de 9.000.000 de pessetes. La Junta de Museus va dur a terme un peritatge de la col·lecció —per a la qual nomenà diferents membres de la mateixa institució (figura 7)— i va oferir-ne 6.000.000, que el propietari no acceptà. Finalment s'arribà a l'entesa, per ambdues parts, d'establir el preu en 7.000.000 pessetes.

Les planes de molts diaris i revistes de l'època es feren ressò de l'afer: ¹⁹ *El Correo Catalán*, *L'Esquella de la Torratxa*, *El Diluvio* i *La Campana de Gràcia* s'hi oposaren rotundament amb frases com: «A l'Ajuntament i a la Generalitat, preocupats pel patrimoni artístic i espiritual de Catalunya, els indiquem en aquests moments, unes hores abans de decidir la compra de la col·lecció Plandiura, que els humils tenen també els seus drets, i que amb 7.000.000 poden començar-se obres que indubtablement alleujarien la situació angoixosa d'alguns centenars de famílies». ²⁰ Alhora, *La Vanguardia*, *L'Opinió*, *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, *La Rambla*, *La Humanitat*, *Mirador* i *Diari Mercantil*, entre d'altres, donaren suport a la compra, opinant que «[...] seria criminal que avui els nostres administradors deixessin passar aquesta ocasió única, com hem dit, per augmentar el nostre tresor arqueològic». ²¹

18. *La Rambla*, 18/7/1932, p. 3.

20. *El Diluvio*, 12/7/1932, p. 1.

19. V. BERENGUER, M., 2002, p. 11-25.

21. V. GUANÉS.



Figura 7. L'equip que dugué a terme la catalogació de la col·lecció Plandiura. Asseguts d'esquerra a dreta: Gibert, Bofill, Ràfols, Gudiol i Balcells. Al darrere i amb barba, el mossos de Can Plandiura, i drets, altres mossos del museu. 1932. AFB.

L'assumpte Plandiura agafà tanta repercussió que la ciutat sencera es posicionà en un bàndol o l'altre, com ho feren entitats com el Cercle Artístic de Sant Lluc, la Societat d'Atracció de Forasters, el Centre Excursionista de Catalunya, l'Ateneu Barcelonès, el Foment de les Arts Decoratives o la Germanor d'Orfeons de Catalunya, que visitaren oficialment el llavors president de la Generalitat, Francesc Macià, i l'alcalde de la ciutat, Jaume Aiguader, per tal de manifestar-los el desig que la col·lecció no es deixés perdre.

Per afrontar el pagament de la col·lecció, l'Ajuntament de Barcelona no tingué més remei que hipotecar el Palau de Belles Arts, el Palau Reial de Pedralbes i la Ciutadella. La crisi que havia provocat aquella situació unimaginable per Plandiura, l'havia portat a una conjuntura desesperada i l'havia abocat a una solució més que dolorosa per a ell. Coneguda per tots és la frase que esbossà el dia de la signatura de la venda en tornar a casa: «Acabo de vendre'm l'ànima» (figura 8).

Tot i aquest fort trasbals, que suposà l'esfondrament de molts dels seus somnis i aspiracions, poc temps després de la seva recuperació econòmica Plandiura ressorgí de les cendres i, amb forces renovades, inicià una nova col·lecció. Fou l'any 1933, quan recuperà també el seu esperit emprenedor amb l'organització a la Sala Parés d'una exposició pòstuma d'homenatge al seu gran amic Ricard Canals. Canals havia mort dos anys enrere i era tanta l'estimació que el col·leccionista li professava que li continuava guardant la cadira, buida, al seu costat, en els dinars setmanals a l'Hotel Colón.



Figura 8. Moment en què el president Francesc Macià signa el document d'adquisició de la Col·lecció Plandiura al Palau de la Generalitat, el 18 d'octubre de 1932. Foto Sagarra. ANC.

Durant els anys que seguiren i després d'haver superat l'estrip de la venda, Plandiura es llançà de ple a adquirir noves peces, tant obres antigues com modernes que atreien la seva atenció. Per encabir-les, decidí portar-les a la Garriga, on tenia una casa a la plaça de l'Església, al costat de la casa on havia nascut el seu pare. Per complir aquest objectiu la va reformar sencera sota la direcció, novament, del dissenyador Jaume Llongueres i la decoració de Xavier Nogués. Aquella casa aplegava tota la vida del col·leccionista, des del bressol on va dormir els seus primers dies fins als seus últims records. I, tot això, entre objectes d'art exquisidament endreçats: cartells, mobles, quadres antics i moderns, dibuixos, ceràmiques... juntament amb pintures de paisatges catalans del segle XIX (amb una fantàstica col·lecció de vayredes), olis dels mestres espanyols de la gran època, com el Greco, Zurbarán o Ribera, i notables exemples d'escultura renaixentista castellana. Però Plandiura no hi va viure mai allà: li feia por trencar la seva intimitat. Com li va dir un cop a Joaquim Montaner, aquell museu ningú podria desfer-lo ni modificar-lo, perquè el col·leccionista, sense adonar-se'n (o potser sí), havia fet en aquella casa com un resum de la seva vida col·leccionista.²² Allà però, sempre hi va tenir un *hoste* (com ell anomenava l'estàtua jacent d'un cavaller del segle XVI, damunt un sepulcre d'alabastre portat d'Alba de Tormes) (figura 9).

22. V. MONTANER a, J., 1956, p. 23.



Figura 9. Interior de la casa Plandiura a la Garriga. AFB

Però si hem de trobar un episodi de la història que realment marcà la seva vida, aquest fou, sens dubte, la Guerra Civil Espanyola. Hi ha un Plandiura abans i un Plandiura després del conflicte espanyol. El seu esperit lluitador i el seu caràcter incansable s'anaren esfumant enmig de la contesa i a l'exili de Marsella i Sanremo. Tot i això, feu veritables esforços per mantenir incandescent la flama del col·leccionisme i, un cop acabada la guerra, anà recuperant moltes de les obres de la seva col·lecció que s'havien perdut durant aquells tres anys (algunes van ser localitzades a Olot i Darnius gràcies al seu gran amic Xavier Nogués).

És coneguda però, una darrera gesta del nostre col·leccionista que s'evidencia en observar l'anomenat «Llegat 1956»: una col·lecció formada per 153 olis de petit format, 16 gravats i alguns mobles que, a la seva mort, va ser llegada a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Es tractava d'un aplec d'obres que l'industrial barceloní havia anat regalant, al llarg dels anys, a Victoria González, una pintora andalusa que es convertí en la seva íntima amiga sentimental.²³

Lluís Plandiura morí el 20 de juny de l'any 1956, vigília del seu sant, deixant al darrere un bagatge i una aportació a la història del col·leccionisme català indiscutible i fonamental. L'extraordinària personalitat i les altes capacitats artístiques de mecenatge, alhora que la seva habilitat com a expert seleccionador de qualitats, el convertiren en un dels fundadors i promotors del moviment cultural i artístic modern català. I no només això, sinó que ell sol aconseguí el que no pogueren fer en anys moltes de les institucions culturals del país: reunir una col·lecció sense parangó, perquè fou una col·lecció forjada d'emocions. Per a Plandiura, l'obra que no l'emocionava o que el deixava insensible no tenia valor (figures 10 i 11).

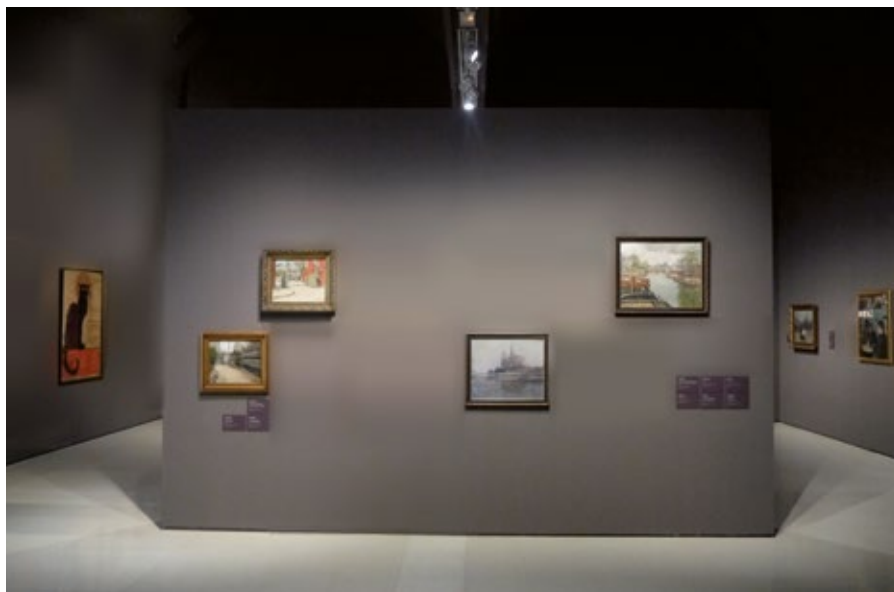
Per entendre definitivament la magnitud d'aquest conjunt només cal fer una ullada al seguit de conferències que s'impartiren a la seva mort arreu del món: a París, concretament al Louvre, també en centres d'estudi d'Alemanya i fins i tot a les Universitats de Cambridge, Harvard o Nova York. En aquesta darrera, el prestigiós hispanista, medievalista i historiador de l'art Walter W. S. Cook dissertà sobre el magnífic conjunt d'art medieval durant un mes seguit.

A la mort de Plandiura la col·lecció de la Garriga es disgregà. La família Maragall va adquirir la casa i tot el que contenia, i ho van anar venent de mica en mica. Algunes de les peces, però, anaren a raure a diferents museus municipals de Barcelona, tot i que el gruix general es va esvaïr en col·leccions particulars tant catalanes com de la resta d'Espanya. Altres obres foren comprades per museus estatals com el Prado o el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

M'agradaria acabar citant unes paraules que resumeixen molt bé l'apassionant vida d'aquest col·leccionista, publicades ni més ni menys que pel diari madrileny ABC a la seva mort, l'any 1956:

«Aquell home que va omplir mig segle de vida social, comercial i artística de Barcelona, era un personatge excepcional i quasi mitològic que únicament els seus íntims amics

23. V. ALSINA, E., p. 63-70.



Figures 10 i 11. Dues imatges prou eloqüents de la rellevància de la Col·lecció Plandiura. La primera mostra una de les actuals sales d'art modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya amb diverses obres que van pertànyer a la Col·lecció Plandiura. La segona respon a una il·lusió òptica de com es veuria avui la mateixa sala del museu sense aquesta destacada col·lecció. Fotografies: Fons MNAC, Mérida. Muntatge fotogràfic, Mireia Berenguer.

van arribar a comprendre i estimar en allò que realment i positivament valia. Pocs com ell van saber estimar i viure la vida de l'art amb més passió i entusiasme, creant i formant col·leccions inigualades, que sembla impossible que poguessin ser reunides per la decisió, la voluntat i la competència d'un sol home».²⁴

Bibliografia

ALSINA, E., «Una gran època artística rau en una col·lecció: el "Llegat 1956"». *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, 2010, núm. p. 63-70.

BERENGUER, M., «La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, II, Barcelona, 2002, p. 11-25.

BERENGUER, M., «Els rostres de la història», *Benvingudes a casa vostra: les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, Govern d'Andorra, 2014, p. 134-145.

BORRÀS, M. L., «Las colecciones de Lluís Plandiura», *Coleccionistas de arte en Cataluña. La Vanguardia*, 1986, p. 24.

CANO, M., «Josep Bardolet (1891-1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya», *Revista AUSA*, vol. 27, núm. 175. Patronat d'Estudis Osonencs, Vic, 2015, p. 163-190.

GUANSÉ, D., «L'esperit dels dies. Podem deixar emigrar el nostre patrimoni artístic?», *La Rambla*, 11/7/1932.

MERCADÉ, A., «Francesc d'Assís Galí (1880-1965): vida, obra i pensament». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats [tesi doctoral], 2013.

MONTANER a, J., «Un museo ejemplar», *ABC*, 5/9/1956, p. 23.

MONTANER b, J., «ABC en Barcelona: Luis Plandiura», *ABC*, 23/6/1956, p. 37.

RAMON, A.; BELTRÁN, C., «Una aproximació a l'antiquariat modern a Barcelona (1939-2012)», BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*, Memoria Artium, 15, 2013, p. 137-176.

VIDAL, C., *Xavier Nogués (1873-1941)*, Fundació Xavier Nogués i Àmbit Serveis Editorials, 2010.

WUNDERWALD, A.; BERENGUER, M., «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del MNAC*, n. 5, 2002, p. 121-129.

YLLA-CATALÀ, G., «Amadeu Sales, antiquari de la Seu d'Urgell. La Junta de Museus i les cartes amb Lluís Plandiura», PÉREZ, Y. (ed.), *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*, Barcelona, 2016, p. 243-263.

Vicissituds de la col·lecció d'art de Francesc d'Assís Cambó i Batlle durant el seu exili (1936-1947)

30

Immaculada Socías Batet

Universitat de Barcelona

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural



Aquest article enfoca algunes de les diverses vicissituds a què es va veure sotmesa la col·lecció d'art de Francesc Cambó (1876-1947) durant el seu exili, un temps marcat per les turbulències de la Guerra Civil (1936-1939) i la Segona Guerra Mundial (1939-1945). Dins d'aquest marc cronològic, la meua atenció es dirigeix principalment a conèixer els seus esforços per recuperar la seva magnífica col·lecció d'art, dispersa a causa dels aldarulls revolucionaris del 1936, així com els brillants objectes sumptuaris que ornaven les seves residències; però també el seu afany per poder gaudir d'aquests tresors a l'Argentina, així com les seves incursions en el complex i subterrani món del comerç de l'art.

Com és prou conegut, una de les conseqüències més tristes de la revolució de 1936-1939 va ser l'abocament a l'exili d'una nodrida nòmina d'il·lustres catalans, la pèrdua dels quals va col·lapsar durant molts anys el teixit social i cultural de Catalunya. Val a dir que el coneixement de l'exili català és una tasca irrenunciable a fi de comprendre l'itinerari de les personalitats implicades, així com les dramàtiques circumstàncies de l'època. Alguns dels noms d'exiliats, presents a la memòria de tots, són els de Josep Pijoan, Josep Puig i Cadafalch, Pompeu Fabra, Pau Casals, Francesc Pujols, Pere Bosch i Gimpera i Francesc Cambó, entre d'altres.

Encara que la complexa trajectòria vital de Francesc Cambó (figura 1) com a polític, financer i col·leccionista d'art és a bastament coneguda, crec que pot ser útil per al lector oferir un brevíssim enfocament biogràfic¹ de la seva polièdrica personalitat.

1. Alguns dels molts títols bibliogràfics que es poden consultar són: GARCIA VENERO, M., *Vida de Cambó*. Barcelona, Aedos, 1952; PABON, J., *Cambó*. Barcelona, Alpha, 1952-1969; PLA, J., *Francesc Cambó: materials per a una història*, Barcelona, Destino, 1973; JARDÍ, E., *Cambó: perfil biogràfic*, Barcelona, Pòrtic, 1995. Cal esmentar també dues obres realitzades a partir de dietaris i apunts del mateix Francesc Cambó, i editades molts anys després de la seva mort: CAMBÓ, F., *Memòries: 1876-1936*, Barcelona, Alpha, 1981; CAMBÓ, F., *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982; *El món de Cambó. Permanència i canvi en el seu 125è aniversari*, Barcelona, Institut Cambó, 2001. En els darrers anys, Borja de Riquer ha publicat importants

contribucions sobre la figura de Francesc Cambó, que són fonamentals per entendre la seva trajectòria històrica. Seleccionem algunes de les obres que fan referència a l'arc cronològic plantejat en aquest article: DE RIQUER, B., *L'últim Cambó: 1936-1947. La dreta catalanista davant de la Guerra Civil i el primer franquisme*, Vic, Eumo, 1996; DE RIQUER, B., *Francesc Cambó, home de negocis i empresari cultural*, Mataró, Caixa Laietana, 2005; DE RIQUER, B., *Cambó en Argentina. Negocios y corrupción política*, Barcelona, Edhasa, 2016. Vull expressar també, el meu agraïment als excel·lents suggeriments d'aquest historiador.

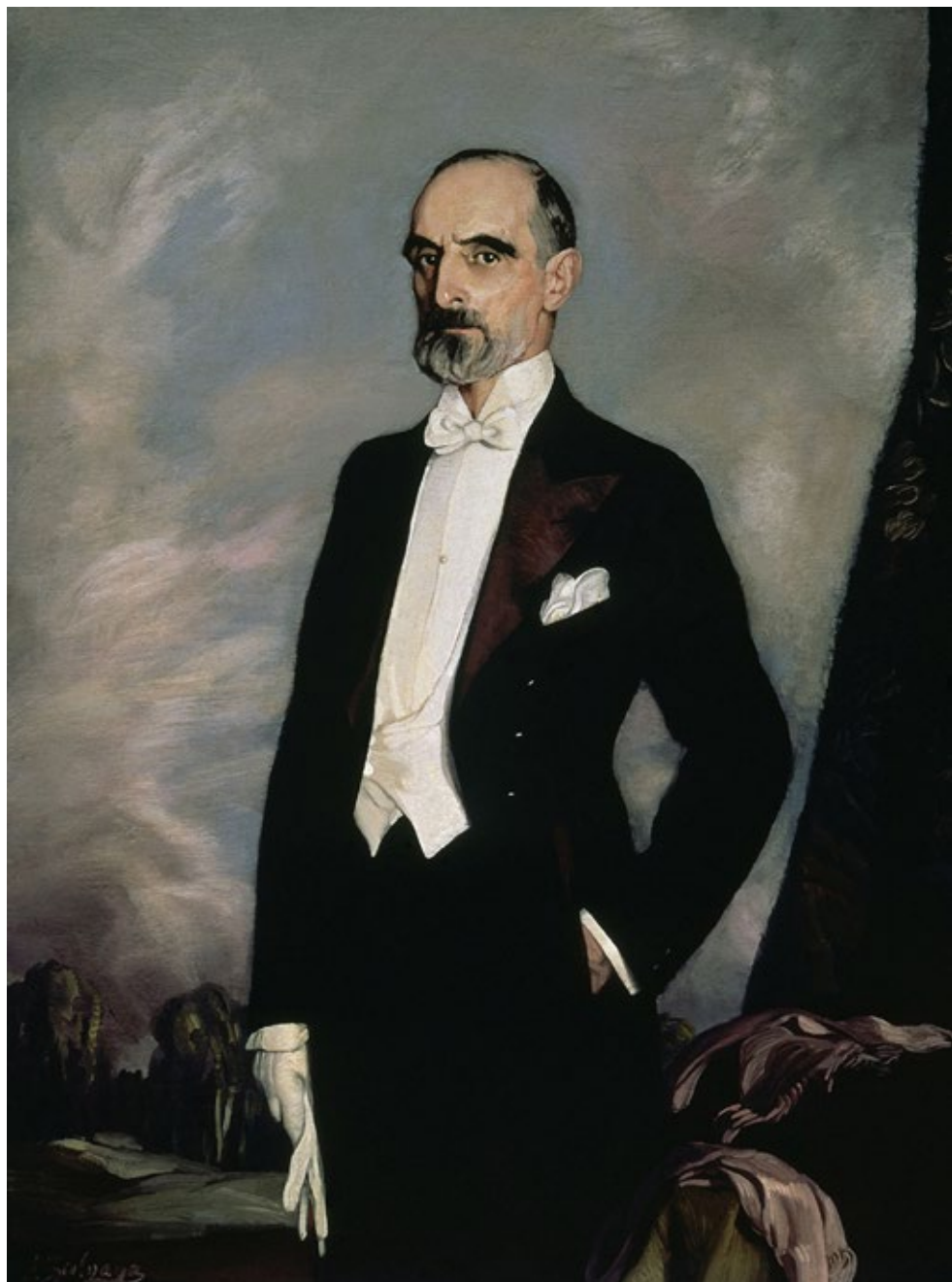


Figura 1. Francesc Cambó.
Retrat d'Ignacio Zuloaga



Com han assenyalat els seus tractadistes, Cambó va ser un personatge fascinant, però amb un tortuós itinerari personal, criticat pels franquistes per ser un destacat catalanista i censurat pels demòcrates per la seva ajuda a Franco. Tanmateix, i més enllà de la complexitat de l'home polític, Francesc Cambó va ser un brillant negociant que va convertir-se en un milionari a l'americana, de la talla de Henry Clay Frick (1849-1919) o Archer Milton Huntington (1870-1955), per citar dos exemples. Les seves residències de Barcelona, Montreux (Suïssa), Abbazia, avui Opatija (Croàcia), i l'Argentina estaven decorades amb un gust extraordinari i sofisticat que el portà a seleccionar una profusa col·lecció de pintura antiga i contemporània, un exquísit mobiliari francès, unes magnífiques tapisseries, una fina argenteria i una rica orfebreria.

Figura 2. Llista d'enviament de queviures

Francesc Cambó també es va distingir com a home refinat, excel·lent amant de la cultura escrita, fet que es va traduir, entre altres aspectes, en l'existència de magnífiques biblioteques a les seves residències. Sembla que es podia passar la nit en vigília llegint Plutarc, Lucreci, Plini, Titus Livi o altres autors de l'antiguitat, a la vegada que es delectava en la contemplació i meditació davant d'algunes de les exquisides obres de la seva col·lecció. Però tanmateix era un apassionat amant dels automòbils o dels creuers per la Mediterrània amb el seu magnífic iot *Catalonia*, decorat també sumptuosament.

Tampoc no es pot ometre el seu extraordinari i generós mecenatge en promoure la magnífica i selecta Col·lecció Bernat Metge,² la Fundació Bíblica Catalana,³ l'edició de la *Monumenta Cataloniae*,⁴ dedicada a la història de l'art català, el Centre d'Estudis de la Sorbona⁵ o el patrocini d'artistes com va ser el cas, per exemple, de Josep Maria Sert i Badia (1874-1945)⁶ a la catedral de Vic i a la seva pròpia residència de la Via Laietana el 1927, entre altres llocs.

2. La Col·lecció Bernat Metge fou creada l'any 1922, sota el patrocini de Francesc Cambó, amb la voluntat d'incorporar els autors grecs i llatins a la llengua i a la cultura catalanes i d'oferir, alhora, edicions crítiques rigoroses dels textos originals. La Fundació Institut Cambó va donar l'any 2017 el fons de l'editorial Alpha a la Biblioteca de Catalunya.

3. La Fundació Bíblica Catalana a partir de 1922 rebé el suport econòmic de Francesc Cambó.

4. *Monumenta Cataloniae* va ser una col·lecció de llibres publicats per l'editorial Alpha i destinada a publicar el corpus de l'art català. Va ser iniciada el 1932 amb el primer volum Els retaules de pedra d'Agustí Duran i Sanpere, seguit d'altres de Josep Pijoan i Josep Gudiol i Ricart.

Josep Puig i Cadafalch, Marçal Olivar, Joaquim Folch i Torres, Cèsar Martinell i Manuel Trens.

5. El Centre d'Estudes de l'Art Catalán et de la Civilisation catalane, de la Fundació Cambó, situat a l'Institut d'Art i Arqueologia de la Universitat de París durant la dècada de 1930, va ser una de les primeres empreses reeixides d'internacionalització de la cultura catalana del segle xx i una de les iniciatives més brillants de Cambó.

6. FONTBONA VALLESCAR, F., «Josep Maria Sert», *Gran Enciclopèdia Catalana*, <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0062202.xml>.

7. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 15 de maig de 1943. ANC (Arxiu Nacional de Catalunya).

Igualment cal destacar el seu sentit de l'amistat i l'ajuda en moments difícils, com els generats per la Guerra Civil i el posterior exili, oferint ajuda i diners, un aspecte que queda reflectit en la seva nombrosa correspondència, on es palesen, entre d'altres, les tràgiques restriccions alimentàries a la Catalunya de la postguerra i l'enviament de molts paquets de queviures a familiars i amics (figura 2).⁷

El cataclisme revolucionari de 1936 el va sorprendre fora de Catalunya, i excepte unes curtes estades l'any 1940 a Barcelona, Madrid i Estoril, ja no tornaria més a la península, i viurà exiliat principalment a Itàlia, Suïssa, i finalment a Amèrica. Diversos esdeveniments el van portar l'any 1940 a embarcar-se a Portugal en ruta cap a Nova York a bord de l'*Excalibur*.⁸ Després d'una breu estada en aquesta ciutat nord-americana va marxar, el febrer de 1941, cap a l'Argentina, país en el qual tenia molts interessos econòmics i des d'on podia dominar el seu imperi financer. Allà hi va viure fins a la seva mort, el 30 d'abril de 1947, quan tenia 71 anys.

La correspondència amb Josep Puig i Cadafalch, Josep Pijoan i el duc d'Alba

La correspondència sempre és una inestimable font de primera mà que permet conèixer les grans qüestions, però també la lletra menuda. Entre els moltíssims corresponents de Francesc Cambó n'hem seleccionat els noms d'alguns, els quals proporcionen valuosos elements per entendre el pensament de Francesc Cambó a l'exili com a col·leccionista d'art, i també la difícil reconstrucció cultural de Catalunya després de la sotragada de la Guerra Civil.

8. CAMBÓ, F., «Els passatgers de l'Excalibur», 2 d'agost de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 809. Sobre els anys del seu exili es pot consultar una suggeridora entrevista a la filla de Cambó, Helena Cambó Mallol publicada a PABÓN, J., *Cambó*, Barcelona, Alpha, 1969.

9. Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) fou un arquitecte modernista, historiador de l'art i polític català. Va exercir la política com a regidor de l'Ajuntament de Barcelona (1901-1903), diputat a les Corts Espanyoles (1907-1910), diputat provincial (1913-1924) i com a president de la Mancomunitat de Catalunya (1917-1924). Entre les seves obres més conegudes figuren la Casa Amatller (1898-1900) i la Casa de les Punxes (1903-1905). Fou un especialista en art romànic de fama internacional, amb múltiples obres publicades sobre aquesta matèria, i promotor de les excavacions d'Empúries a partir del 1908.

10. 13 de gener de 1941. Institut Cambó. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch. Sobre la impressió que les col·leccions d'art americanes havien causat en l'ànim de Cambó, es pot consultar també la correspondència entre Francesc Cambó i Bernard Berenson, 22 de novembre de 1940, Institut Cambó. Expressem la

nostra gratitud a la Fundació Institut Cambó per permetre la consulta del seu arxiu.

11. CAMBÓ, F., «Visitant la Frick Collection», 1 de setembre de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 823.

12. CAMBÓ, F., «Visita al Museu dels Cloisters», 3 de setembre de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 826.

13. CAMBÓ, F., «Arribada a Nova York», 10 d'agost de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 814.

14. CAMBÓ, F., «El Dr. Cook i el seu Institut», 12 d'octubre de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 841.

15. CAMBÓ, F., «Visitant la Hispanic Society of America», 5 de setembre de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 827.

16. CAMBÓ, F., «Visita a Boston», 14 d'octubre de 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 842.

17. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 1 de novembre de 1941, Institut Cambó.



Figura 3. Josep Puig i Cadafalch. Retrat de Ramon Casas

El primer és Josep Puig i Cadafalch (1867-1956)⁹ (figura 3), amb qui va coincidir l'any 1901 quan ambdós eren regidors de l'Ajuntament de Barcelona per la Lliga Regionalista. L'any 1941 Cambó reportava a Puig¹⁰ les seves impressions de la Frick Collection,¹¹ dels Cloisters¹² a Nova York,¹³ entre altres llocs, així com també la seva trobada amb el medievalista i hispanista nord-americà Walter Cook,¹⁴ el qual amablement li havia mostrat l'Institute of Fine Arts de la New York University. Igualment descrivia vivament la biblioteca Morgan, alhora que feia una valoració negativa de la Hispanic Society of America;¹⁵ també li comentava les seves visites a Boston¹⁶ i Yale. I amb un entusiasme desbordant, explicava que els grans antiquaris jueus de Nova York tenien objectes extraordinaris a les seves botigues. A finals de 1941, Josep Puig¹⁷ contestava a Cambó celebrant la seva visita als Cloisters de Nova York, on deia que ell havia contribuït a fer el plànol del jardí central.

Un dels aspectes que la correspondència amb Puig trasllueix és la preocupació de Cambó¹⁸ per les coses de Catalunya. Li preguntava qui havia comprat l'arxiu Mas: «Vos sabeu la part que jo tinc en aquest arxiu pel fet d'haver donat a en Mas l'encàrrec de realitzar la meua dèria de reunir a l'Exposició les fitxes fotogràfiques documentals de totes les obres d'art d'Espanya». Puig li explicava que l'arxiu Mas, juntament amb el que havia format Josep Gudiol, havia estat adquirit per la Fundació Amatller, seguint el model de la Frick Art Reference Library de Nova York. Però les cartes també recullen aspectes íntims o de la vida quotidiana d'ambdós, aspectes que ajuden a enriquir el seu perfil. Així, Josep Puig i Cadafalch¹⁹ li comentava: «M'ha plagut la vostra carta autografiada amb la vostra lletra d'home atrafegat i la vostra fotografia en què la manca de la barba us dona un aire més domèstic. Jo, aquí a Argentona, faig una vida de pagès. M'ocupo de les malures de las parres i dels innumbrables insectes que l'Amèrica ens envia pròdigament. Tasca que barrejo amb establir el meu arbre genealògic, que té les seves arrels en les terres de l'Empordà». Per la seva part, Cambó²⁰ li explicava picants històries d'alcova relatives a Josep Pijoan i Teresa Mestres, però també feia referència a la seva vida quotidiana a l'Argentina i confessava que s'havia convertit en una mena de Càndid,²¹ ja que tots els matins es passava una hora i mitja podant els seus rosers, vigilant l'hort i els animals.²²

Tanmateix, un dels temes més freqüents a la correspondència era el que feia referència als museus, aspecte que interessava particularment a Francesc Cambó. L'any 1942, Puig i Cadafalch²³ li pintava un panorama desolador i trist dels museus de Barcelona, afirmant que les pintures romàniques estaven encara per instal·lar, que la pintura moderna estava emmagatzemada i que es feien exposicions ridícules. A més, afegia que els museus a Barcelona estaven deserts, no s'organitzaven

18. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 31 de desembre de 1943. Institut Cambó.

19. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 15 de setembre de 1944. Institut Cambó.

20. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 5 de novembre de 1943. Institut Cambó.

21. *Càndid o l'optimisme* (*Candide, ou l'Optimisme*) és una novel·la filosòfica escrita per Voltaire. Es pot considerar una crítica frontal de l'optimisme metafísic de Leibniz i, en general, com una espècie de «demostració del pessimisme». També és una crítica als mals de la societat del seu temps. El protagonista és Càndid, un home bo i ingenu

que després de passar per totes les desgràcies possibles, viatja a Amèrica per trobar la societat mítica d'El Dorado i, després de diverses aventures, acaba dedicat al seu jardí havent tingut un periple vital més que accidentat.

22. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 5 de maig de 1944. Institut Cambó.

23. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 12 de febrer de 1942. Institut Cambó.

24. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 26 de juny de 1944. Institut Cambó.

conferències atractives i els diumenges estaven tancats. Per la seva part Cambó²⁴ li descrivia també un panorama desolador: «A l'Argentina la preocupació per les coses d'art és totalment inexistent. Durant uns anys en què els argentins omplien París i escandalitzaven amb les seves fantàstiques despeses, no adquirien ni una sola obra d'art d'alguna importància. Tots aquells diners se n'anaren en sedes, brodats i perfums. El país que més gastava a París té poquíssims mobles francesos autèntics, i no compta ni amb una sola col·lecció d'art francès. En el Museu de Belles Arts hi ha poques coses: algunes teles impressionistes franceses i quadres de Sorolla, Anglada i Zuloaga. Doncs bé, essent aquest l'únic museu d'aquesta ciutat enorme, amb motiu d'unes obres que s'han hagut de fer, les úniques pintures de vàlua del país han quedat amagades i retirades per espai de tres anys... No hi ha una sola biblioteca que es pugui comparar, no dic ja amb la Nacional de Madrid ni amb la de Catalunya, ni tan sols amb la de Montserrat. I ningú sent la necessitat de llibres! Creieu que aquest país tan curull de riqueses naturals és un desert quant a manifestacions de riquesa espiritual...».

Uns mesos més endavant Cambó²⁵ insistia en la qüestió museogràfica: «...Buenos Aires, amb 3.500.000 habitants, no té ni un museu mitjà. A més de quadres d'autors indignes, molt menys que mitjans, la pintura estrangera està representada tan sols per obres espanyoles i franceses. D'Espanya hi ha un Greco dolent i autors contemporanis, cap dels quals no està representat per una obra mestra. D'autors francesos hi ha alguns quadres de pintors impressionistes i de posteriors, amb l'indispensable Bouguereau, però es dona el cas que tots els quadres representen els moments més ensopits de tots. Si me'ls donessin tots no els canviaria per un sol dels meus quadres... D'acord amb vos, en el fet que els museus els diumenges estiguin tancats els treu públic, la qual cosa s'afegeix a la dificultat d'accedir al Palau Nacional, fet que pesa com una llosa de plom...».

En aquests anys, un tema constant, motiu de moltes preocupacions, era el del seu testament i el destí de la seva col·lecció. L'any 1944, un turmentat Francesc Cambó,²⁶ escrivia una importantíssima i clarivident lletra a Josep Puig i Cadafalch on deia: «Encara que jo puc viure molts anys vull estar preparat per a una mort immediata, i en revisar les disposicions testamentàries i les memòries que han d'acompanyar-les, em trobo avui amb el greu problema que no sé què fer amb els meus quadres. La col·lecció que havia pensat formar un dia, que havia de constituir un petit museu del Renaixement, amb una biblioteca d'art, tot això annex a casa meva, se n'ha anat en orris; desenganys i minva de fortuna m'impulsaren a deixar de comprar: les destruccions de la Guerra Civil, els quadres que em robaren els rojos estan escampats per França i la minva que ha tingut la meva col·lecció amb el llegat al Prado fan que avui sigui totalment impossible, fins si altres circumstàncies desapareguessin, que jo pugui constituir un petit museu per a donar-lo al públic, com n'hi ha o n'hi havia en algunes grans ciutats d'Europa, com el Museu Cognac. Em queden evidentment un bon nombre de quadres, i alguns d'ells d'altíssim valor artístic i de molt alt valor econòmic. Tal com està el món, jo no sé si hauré de vendre algun dia per atendre els llegats testamentaris que jo deixi. En tot cas espero que en quedin un bon nombre. A qui els deixo? Al Museu actual de Barcelona,

25. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 13 de novembre de 1944. Institut Cambó.

26. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 30 de maig de 1944. Institut Cambó.

tot ell d'art medieval, hi faran una trista figura: a més a Montjuïc no els anirà a veure ningú. És que veieu a la ciutat de Barcelona alguna institució en la qual poguessin decorar una sala on cada dia, o algun dia a la setmana pogués ser visitada? Deixar-ho tot al Museo del Prado em fa molta pena, malgrat que jo al Prado li tinc l'agraïment d'haver-me consolat de moltes de les meves tribulacions madrilenyes. A més de tot el que penso deixar a Catalunya en obres benèfiques, jo voldria deixar-li, ultra la biblioteca, algunes pintures que espero disposaré encara en morir, d'alta categoria artística. On creieu que podrien anar? Creieu que ho he de deixar a la decisió dels meus marmessors?».

Josep Puig i Cadafalch²⁷ li suggeria que un bon lloc per a la seva col·lecció podia ser el recentment comprat Palau de la Virreina per part de l'Ajuntament de Barcelona. Ubicació que podria constituir un bon lloc per a la seva col·lecció de mestres antics, i que considerava que també era més apropiat que el museu de Montjuïc, perquè estava situat al cor mateix de Barcelona. Cambó va considerar que aquesta nova circumstància podia ser convenient per a la col·lecció, i va demanar al seu col·laborador, l'advocat Narcís de Carreras, que fes gestions per saber si ja en vida podria donar els seus quadres a la Virreina.

Un altre dels notables corresponsals de Francesc Cambó va ser Josep Pijoan (figura 4),²⁸ exiliat com ell a Amèrica. Els temes de reflexió més freqüents eren la situació política d'Espanya i Europa, els exiliats catalans a Mèxic i França, i naturalment el món de l'art. Però una qüestió que preocupava especialment Cambó, i que apareix amb molta freqüència a les cartes, era l'encàrrec que havia fet a Pijoan, ja abans de la Guerra Civil, de l'edició de *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, dins de la col·lecció *Monumenta Cataloniae*.

Els fets revolucionaris de 1936 van destruir el material i les il·lustracions que s'havien recopilat per fer el llibre, però no la voluntat de Cambó d'editar-lo de nou, un objectiu que va perseguir fins al 1947, any de la seva mort. Des del principi, Josep Pijoan va manifestar una posició maniquea, atès que, si d'una banda mostrava la voluntat de col·laborar i la seva adhesió a Francesc Cambó, de l'altra, hi era molt reticent, com és visible quan manifestava a Josep Gudiol que l'execució d'aquest projecte no li interessava gens, i que ja tenia prou feina amb els encàrrecs que li feia Espasa-Calpe per a la *Summa Artis*.²⁹ Tanmateix, i malgrat aquests agre comentaris, Pijoan admetia que Francesc Cambó era de les poques persones a Catalunya que havien aplicat la seva fortuna a la qüestió cultural.

A finals de 1946, Josep Pijoan es trobava a l'Ametlla del Vallès, a casa de Josep Maragall, i va escriure a Cambó dient-li que estava treballant en ferm per a l'edició del seu

27. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Puig i Cadafalch, 5 d'agost de 1944. Institut Cambó.

28. Josep Pijoan i Soteras (1879-1963) fou un arquitecte, historiador i crític d'art, assagista, poeta i agitador cultural català. Seguidament faig referència a alguns dels meus treballs dedicats al període americà de Pijoan: SOCIAS BATET, I., «Més notícies a l'entorn del període americà de Josep Pijoan Soteras», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. XXIV, 2013; SOCIAS BATET, I., «Contribución al conocimiento del período americano de Josep Pijoan Soteras», *Repensar la Escuela del CSIC*

en Roma, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010; CAMBÓ, F., «Sis hores de conversa amb Pijoan», 24 d'agost de 1939, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 594.

29. Correspondència entre Josep Gudiol i Josep Pijoan, 8 de juliol de 1939. Arxiu Gudiol-Corominas.

30. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Pijoan, 21 de novembre de 1946. Institut Cambó.

31. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Pijoan, 25 de febrer de 1947. Institut Cambó.



Figura 4. Josep Pijoan. Retrat de Joaquim Torres-García

volum a *Monumenta Cataloniae*, i que anava sovint a Barcelona per veure l'editor Gustau Gili, Josep Gudiol i també Joan Estelrich.³⁰ Comentava que Josep Gudiol no l'ajudava gaire perquè estava carregat de feina. No obstant això, creia que podria aconseguir que col·laborés en el llibre del romànic. A més, li explicava que el govern de Madrid proposava Gudiol com a director del Museu de Barcelona, amb la total oposició de Joaquim Folch i Torres, el qual considerava que ell era el director de dret del museu i que ho continuaria essent, tant si tornaven els d'esquerres com si manava un Cambó.³¹

Pel que fa a Catalunya, Pijoan li manifestava la seva opinió que per refer el seny del país, s'havien de deixar de banda les universitats, les acadèmies, fins i tot l'Institut d'Estudis Catalans, del qual Puig i Cadafalch

mantenia el caliu en unes reunions subterrànies, i crear llocs d'alta investigació on es poguessin aprofitar els pocs homes bons que hi havia, i fer homes nous. I afegia que aquesta tasca la farien les generacions futures, perquè amb les d'avui no calia comptar més que xivarri, tumults, eleccions, parlaments i sardanes.³²

L'any 1947, un Cambó³³ malalt —de fet, moriria al cap de poc temps, el 30 d'abril d'aquest mateix any— i impacient tornava escriure a Pijoan: «Espero que la vostra estada a Catalunya permeti llençar definitivament el llibre sobre la pintura romànica que fa tants anys que s'està elaborant i que em sortirà a un preu fantàstic l'exemplar. Jo desitjo que no cerqueu més perfeccionaments, ni exhauriments, que per aquest camí no fariem res. Cal publicar el llibre d'acord amb el material que tenim avui i amb els coneixements que sobre el tema té el seu autor avui». Finalment, el desitjat llibre del romànic català³⁴ seria publicat l'any 1948, dins de la col·lecció *Monumenta Cataloniae*, quan ja Francesc Cambó havia tancat els ulls per sempre.

El tercer corresponsal al qual volem fer referència és Jacobo Fitz-James Stuart i Falcó, duc d'Alba (figura 5)³⁵, un fi col·leccionista d'art que va estar molt atent a l'arribada dels tresors de Ginebra a Madrid. L'any 1942 Cambó³⁶ li comentava que a l'Argentina

32. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Pijoan, setembre 1946. Institut Cambó.

33. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Pijoan, gener, 1947. Institut Cambó.

34. PIJOAN, J., *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona, Alpha, 1948.

35. Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953) va ser un noble, mecenes i polític espanyol; ambaixador d'Espanya al Regne Unit durant la dictadura del general Franco, i promotor de l'estudi de la història de la Casa d'Alba i de les seves col·leccions d'art.

s'hi vivia bé, però sense emocions de cap mena, que la vida a Amèrica era ensopida; que els problemes de l'esperit tenien poca cotització, almenys a Amèrica del Sud. I li manifestava que tenia molts desitjos de visitar Espanya, encara que per poc temps, doncs els seus negocis requerien la seva presència a l'Argentina. Tanmateix, també li confessava obertament que tenia una certa por de tornar, perquè no sabia què podria passar-li.

Així mateix, una preocupació constant, i compartida pels dos prohoms, era la seva col·lecció d'art. En aquest sentit, Cambó³⁷ li comentava: «Me explica Ud. la manera cómo piensa resolver su colección en el palacio de Liria. Mi problema es de solución más difícil. Mi casa no fue destruida, pero fue deshonrada y saqueada. Yo temo que, si vuelvo a instalarme en ella, junto a la ausencia de muchas preciosidades, sentiré el horror y el asco de pensar en los que durante estos años habitaron y profanaron mi casa...».

Sens dubte, una prova de confiança amical eren les diverses confidències que es feien relatives a les seves famílies, o quan Cambó li confessava que després de deu anys d'abstinència tornava a fumar dues cigarretes al dia, però que si tenia tos les deixava immediatament. O li explicava la seva vida:³⁸ «Yo paso el invierno en Alta Gracia, en las sierras de Córdoba, a una altura de unos 700 metros, con un clima muy parecido al de Madrid. Aquí en una casita que yo le proporcioné vive nuestro amigo Falla.³⁹ Ya no tiene el aspecto de Gandhi después de los ayunos. Al contrario, está terso y regordete, pero sigue tan perezoso como siempre...».

El 1945, bona part de la col·lecció de Francesc Cambó⁴⁰ es trobava resguardada a Suïssa, país neutral durant la Segona Guerra Mundial, i aquest va convidar el duc d'Alba a visitar-la: «Si pasa unos días en Lausana podría visitar un buen número de cuadros que me guarda el Museo. Entre ellos hay cuadros de primer orden, pero hay algunos de asunto religioso, mediocres, indignos de mi colección, que fueron adquiridos pensando únicamente en repartirlos entre iglesias y conventos cuyos altares mayores fueron



Figura 5. Jacobo Fitz-James Stuart Falcó, duc d'Alba. Retrat d'Ignacio Zuloaga

36. Correspondència entre Francesc Cambó i el duc d'Alba, 16 de juny de 1942. Archivo de la Casa de Alba i Institut Cambó.

37. Correspondència entre Francesc Cambó i el duc d'Alba, 18 de setembre de 1943. Archivo de la Casa de Alba i Institut Cambó.

38. Correspondència entre Francesc Cambó i el Duc d'Alba, 18 de setembre de 1943. Archivo de la Casa de Alba i Institut Cambó.

39. Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) va ser un dels músics més rellevants del segle XX a Espanya, junt amb Isaac Albéniz i Enric Granados.

40. Correspondència entre Francesc Cambó i el duc d'Alba, 9 d'agost de 1946. Archivo de la Casa de Alba i Institut Cambó.

quemados por los rojos; este reparto se está haciendo, pero no está terminado aún. Entre los que me pertenecen le invito a contemplar el retrato por Botticelli, los dos Tiepolos, una Virgen atribuida a Piero della Francesca, y otros a Ercole Roberti, un gran Fragonard, un buen Cosimo de Tura, cuatro bellos primitivos florentinos y otros cuadros de menos valor, entre ellos un Sánchez Coello. Para verlos póngase en contacto con mi representante en Suiza, Antonio Casas, que habitualmente está en Montreux».

Vicissituds de la col·lecció de pintura de mestres antics i contemporània

Una de les qüestions més roents i que va causar una gran inquietud a Francesc Cambó foren les diverses circumstàncies a què es va veure sotmesa la seva col·lecció d'art a causa de la Guerra Civil (1936-1939), així com els subsegüents esforços per a la seva recuperació (figura 6).

L'estiu de 1936, la Generalitat de Catalunya,⁴¹ a fi de preservar el patrimoni del país de les destructives onades revolucionàries, va decidir confiscar les col·leccions públiques i privades d'art com, per exemple, la Cambó, la Muntadas, l'Amatller, la Rocamora i d'altres, i les diposità al Museu d'Art de Barcelona,⁴² així com altres dipòsits de la ciutat de Barcelona.

Posteriorment, i a causa de la proximitat de les trinxeres, la Generalitat de Catalunya va decidir traslladar els tresors primer a Olot i després a altres llocs. Des d'aquesta ciutat de la Garrotxa, una part de la col·lecció Cambó va anar a parar a Darnius, mentre que un altre contingent de pintures va prosseguir camí fins a Ginebra —ciutat considerada segura, ja que Suïssa va ser neutral durant la Segona Guerra Mundial—, urbs on també confluïrien els tresors del Museu del Prado.

El 1939, en finalitzar la Guerra Civil, el gruix de les col·leccions públiques i privades, dipositades a Ginebra i altres indrets, foren recaptades pel Servicio de Recuperación Artística franquista i traslladades al Museu del Prado i altres llocs de Madrid. Sembla que les obres de la col·lecció Cambó van arribar al Museu Arqueològic i al Museu del Prado, sota les mirades, entre altres, del duc d'Alba i del pintor Josep Maria Sert (1874-1945).

41. Entre altres notícies bibliogràfiques, es pot consultar: COLORADO CASTELLARY, A., *El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de arte españoles: Figueras-Ginebra*, Universidad de Alcalá de Henares, 1988. [tesi doctoral]; COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008; ÁLVAREZ LÓPERA, J., *La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil, Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, 2009, [exposición coordinada por Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro]; Art Salvat: 70è aniversari del salvament del patrimoni artístic espanyol i de la interven-

ció internacional, Madrid, Societat Estatal de Commemoracions Culturals, 2010; GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona, La Magrana, 2011; PÉREZ CAR-RASCO, Y., *Per camí de cendres: La confiscació i èxode de les col·leccions privades d'art durant la Guerra Civil (1936-1939). Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora*, [tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona, 2016 (en premsa)].

42. COROMINAS, P., «La revolució de juliol i els nostres museus d'art», *Butlletí del Museu d'Art de Barcelona*, núm. 65, octubre de 1936

Davant d'aquesta situació, des de Montreux (Suïssa), Francesc Cambó va atorgar poders⁴³ a Narcís de Carreras i altres persones de la seva confiança perquè el representessin a la Península i posessin una atenció especial en la recuperació de la seva col·lecció pictòrica, així com també en els béns del seu domicili de la Via Laietana de Barcelona, edifici que fou ocupat primer pels revolucionaris i després pels militars franquistes. I amb aquesta finalitat, Cambó⁴⁴ va proporcionar un llistat de les seves obres, antigues i modernes, les quals estaven dipositades als subterranis d'una de les quatre torres al Palau Nacional de l'Exposició abans del seu trasllat a Olot. El llistat proporcionat per Cambó i transcrit literalment era el següent:

- «- Un cuadro del Greco, representando San Juan y San Francisco.
- Un cuadro de Neri di Bicci representando varias escenas: la muerte de la Virgen María; la lucha de San Miguel con los diablos; el martirio de santa Catalina y Jesús con los Apóstoles.
- Un cuadro de Bol, representando el retrato del hijo de Rembrandt.
- Un cuadro de Murillo representando un retrato de un hombre.
- Un cuadro Escuela de Piero del Pollaiuolo representando las Siete Virtudes.
- Un cuadro Escuela de Piero del Pollaiuolo representando las Siete Artes.
- Un cuadro de Pieter de Hooch, escena de un soldado con una mujer.
- Un cuadro de Brouwer, el hombre del órgano.
- Un retablo atribuido a Burell.
- Un cuadro de Sebastiano del Piombo: retrato de mujer.
- Un cuadro de Goya, representando Amor y Psique.
- Un cuadro de Gainsborough, retrato de Lady Spencer.
- Un cuadro de Tintoretto, retrato de senador veneciano.
- Dos cuadros de Zurbarán, bodegones.
- Un cuadro de Tiziano, representando el retrato de Laura Dianti.
- Un cuadro de Tiepolo, santa Cecilia.
- Un cuadro de Moro, retrato de un hombre.
- Un cuadro de Rubens, retrato de Lady Thomas Arundel.
- Un cuadro de Melozzo da Forlì, representando un ángel cantando.
- Un cuadro al pastel de Latour, retrato de Mr. Laideguive.
- Un cuadro de Giovanni dal Ponte, representando las Siete Artes Liberales.
- Un cuadro de Veronese, representando una mujer con una palma en la mano.
- Tres cuadros de Sandro Botticelli, representando escenas de la historia de Nastagio degli Onesti.
- Un cuadro de Correggio, representando una Eva.
- Dos cuadros sobre madera y fondo de oro con escenas religiosas de Taddeo Gaddi.
- Diversos grabados de Durero, Goya y Rembrandt.»

Però a més d'aquest llistat, Francesc Cambó demanava també la restitució del seu mobiliari, làmpades, catifes, dos tapissos de Beauvais dibuixats per Vernansal i Belin de Fontenay, un tapís atribuït a la fàbrica de Brussel·les, que representava el sacrifici d'un

43. Poders atorgats a Barcelona davant del notari Josep Maria Trias de Bes, 26 de gener de 1939. Donem les gràcies als arxivers d'aquesta institució per la seva amabilitat i eficàcia en la consulta dels documents. ANC.

44. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 26 de gener de 1939. ANC.



Figura 6. Francesc Cambó, 1939. Dibuix d'Oleguer Junyent

bou; un tapís de tema mitològic, atribuït a la manufactura d'Aubusson i un antic vellut vermell que ornava unes parets de casa seva. Així mateix Cambó, que era un bibliòfil d'estricta observança, va demanar la ràpida restitució dels llibres de la seva magnífica biblioteca⁴⁵ dipositada durant el conflicte bèl·lic a la Universitat de Barcelona. I deia: «De tots els llibres que he perdut, els que més em requen són la col·lecció en paper japó editada pel govern italià de les obres d'Annunzio i els volums de la publicació alemanya de l'art *Klassiker der Kunst*». Així mateix, suggeria que es fessin anuncis als diaris oferint ofertes per la compra d'aquests llibres.⁴⁶

El setembre de 1939 Cambó⁴⁷ escrivia a Carreras: «Suposo que ja deuen haver rebut els quadres que anaren a Ginebra. Estic molt preocupat pels altres, dels quals sols sé que els tres *panneaux* de Botticelli es trobaren a Darnius i no tinc notícies dels molts altres quadres, i de gran valor, que falten. Els quadres de que no tinc notícies i que no vingueren de Ginebra, ni sé que es trobin a Darnius ni en cap altre dipòsit, són els que figuren a la llista següent (transcripció literal):

Cuadros antiguos

- *Laura Dianti y Alfonso d'Este*. Original o réplica suya que se halla en el Louvre. Procede de la colección Nemes. Perjudicado por algunas cuchilladas en el brazo de la mujer y en la figura del hombre.
- Sebastiano del Piombo. *Retrato de mujer*. Este cuadro formaba parte de la colección Hulschinsky. Sobre madera. Según parece ha sufrido golpes de culata que no afectan al retrato pero si al fondo.
- Murillo. *Retrato del Duque de Medinaceli*. Sobre tela. Formaba parte de la colección Holford.
- Goya. *Retrato del músico Quixano*, con dedicatoria de Goya en la parte inferior derecha.
- Brouwer. *El hombre del organillo*. Escena de pueblo en una calle de Haarlem.

45. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 3 de juliol de 1939. ANC.

47. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 8 de setembre de 1939. ANC.

46. Cit. *supra* n. 45.

- Zurbarán. Dos bodegones.
- Correggio. *Eva* (la reproducció de este cuadro se halla en las últimas páginas del volumen dedicado a Correggio por A. Venturi).
- Bol. *Retrato de Titus Rembrandt*.
- Franz Hals. *Una niña risueña con una flauta*. Sobre madera.
- A. Moro. *Retrato de medio cuerpo de hombre*. Pintura sobre tabla.
- Escuela catalana. Tabla con cuatro arqueras (s. xv).
- Tiepolo. *Santa Cecilia*. Pintura al óleo sobre tabla. (s. xviii)

Cuadros modernos⁴⁸

- Esmalte camafeo azul
- Anglada, C.H. *Dos caballos blancos y uno negro*. Pintura óleo.
- J.Mir. *Estanque del Laberinto de Horta*. Pintura óleo.
- Javier Gosé. *Dama vestida de blanco*. Oleo s/cartón.
- Togores. *Busto desnudo de muchacha con el brazo derecho*.
- Togores. *Muchacha sentada (perfil)*. Pintura al óleo.
- Meifrén. *Entrada a un edificio*. Pintura al óleo.
- J. Serra. *Paisaje*. Pintura al óleo.
- Togores. *Medio desnudo tendido con ojos cerrados*. Pastel.
- Togores. *Gallo de perfil*. Pintura al óleo s/tela.
- Carles. *Paisaje con dos árboles*. Pintura al óleo s/tela.
- R. Tírot. *Bodegón con una frutera*. Pintura al óleo s/tela.
- J. Sunyer. *Paisaje. En el centro un árbol*. Tela al óleo.
- J. Serra. *Vista de un puerto con barcos en el fondo*. Tela al óleo.
- Duran Camps. *Puente sobre el Sena*. Tela al óleo.
- M. Humbert. *Cuadra con carro y caballo*. Acuarela.
- R. Llimona. *Pintura al óleo*.
- Créixams. *Muchacha sentada*. Tela al óleo.
- Humbert. *Bodegón. Un plató con tres peces y una manzana*. Pintura al óleo.
- Sorolla. *Niño sonriente*. Pintura.
- J. Gosé. *Dama medio sentada y vestida de blanco*. Dibujo a lápiz carbón.
- O. Junyent. *Barca de vela tipo italiano*. Acuarela.
- Callico. *Muchacha de pueblo con sombrero*. Dibujo a lápiz plomo.
- Javier Gosé. *Cabeza de muchacha*. Dibujo a lápiz carbón y pastel.
- Joan Llimona. *Muchacha medio desnuda sentada*. Dibujo al carbón.
- George Penez. *Cabeza de hombre con sombrero*. Dibujo colorido.
- A. Riguls. *Árboles*. Pintura óleo.
- F. Domingo. *Busto femenino*. Pintura al óleo.
- Mariano Andreu. *Mujer desnuda*. Esmalte.
- Tomás Padró Payés. *Pintura*.
- R. Canals. *Muchacha sentada. Pintura*.
- *Gitana echadora de cartas*.
- *La huida a Egipto*. Esmalte.

⁴⁸. Sembla que Francesc Cambó va iniciar el seu amor per l'art comprant pintura contemporània catalana, fet corroborat per aquesta àmplia nòmina de pintors de la

seva època, i que posa de manifest que no solament era un col·leccionista de mestres antics.

- *Dama vestida sentada en un bosque*. Miniatura firmada P.V.
- *Retrato ovalado de un caballero*.
- O. Junyent. *Retrato a la pluma de Llussà*.
- *Desnudo femenino (de espalda)*. Acuarela anónima.
- Junyent. *Paisaje*. Pintura al óleo.
- Zuloaga. *Retrato de F. C.* Pintura al óleo».

Cambó insistia a Carreras que convenia parlar amb el «Servicio de Recuperación Artística», perquè els hi retornessin el més aviat possible. Per altra banda, considerava que els quadres recuperats a Ginebra estaven en bones mans, i que el seu embalatge era perfecte, però continuava preocupat pels que encara restaven al dipòsit d'Olot i sobretot al de Darnius, ja que considerava que s'havien tractat amb poca cura.⁴⁹

Així mateix lamentava profundament que alguns dels seus quadres, com el de Quijano de Goya, en sortir de Darnius havien desaparegut, i no sabia si eren a Espanya o a França.

El febrer de 1940, la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional⁵⁰ va donar a conèixer una llista d'objectes d'art que, segons deien, pertanyien a Cambó:

- «- Una miniatura de caballero con peluca.
- Esmalte de la huida a Egipto.
- Miniatura, Josefina de Beauharnais.
- Escena, óleo, tabla, escena de hombres y mujeres.
- Desnudo de mujer, acuarela.
- Óleo campesino catalán.
- Escena holandesa 1600 tabla.
- Escena holandesa sobre tabla interior.
- Esmalte mujer con ánfora.
- Óleo lienzo bodegón con frutas.
- Acuarela interior cuadro.
- Óleo paisaje. Sunyer.
- Óleo retrato de campesinas. Créxams.
- Acuarela peces y conchas. Junyent.
- Pastel, mujeres. F. Canals.
- Óleo lienzo.
- Paisaje óleo lienzo borrasca.
- Bodegón lienzo frutas.
- Pastel de mujer gitana.
- Óleo retrato niña y perro.

⁴⁹. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 4 de novembre de 1939. ANC.

⁵⁰. Acta de la recogida de objetos que ha tenido lugar en el Museo del Prado para la casa de F. Cambó en Barcelona. Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 22 de febrer de 1940. Archivo

Museo del Prado. Papeles de Francisco Cambó. En aquest document hi ha tres pàgines on consten diverses peces etiquetades i numerades –probablement de pintures de Cambó–encara que sense títol. Donem les gràcies a l'arxiu del Museo del Prado per la seva amabilitat i eficàcia, i especialment a l'arxivera, Yolanda Cardito.

- Dibujo al carbón, mujer. Llimona.
- Paisaje al óleo lienzo. Duran Camps.
- Dibujo de señora. Gosé.
- Acuarela paisaje. Junyent.
- Dibujo lápiz color. Junyent.
- Dibujo lápiz carbón, cabeza de mujer. Gosé.
- Fotografía, busto de mujer.
- Apunte a lápiz retrato de F. Cambó. Junyent.
- Retrato de mujer óleo sobre cartón. Gosé».

La Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional també esmentava que al dipòsit del Museo del Prado hi havia una sèrie de dibuixos, aquarel·les i olis, en els quals no constava que pertanyessin a Cambó, però que en canvi tenien una numeració propera a les seves peces, i recomanaven que era convenient esbrinar-ho.

A primers de març de 1940, Narcís de Carreras⁵¹ va rebre les fotografies de la col·lecció amb la finalitat de localitzar-les més fàcilment a Madrid, particularment les de Tiziano, Sebastiano del Piombo, Franz Hals i Goya. Cambó⁵² insistia en el tema: «Suposo que haurà rebut les fotografies d'alguns dels quadres que em manquen i que són dels mil·lors de la meva col·lecció. Jo havia cregut fins fa poc que eren a França, però després d'haver-se trobat l'Eva de Correggio i el retrat del fill de Rembrandt de Bol, començo a sospitar que no hagin anat a Madrid en companyia d'aquests dos quadres, i que figurin encara en els magatzems de Madrid que han d'estar atapeïts de teles procedents de les col·leccions particulars. Per què uns quadres dels que a Barcelona incautà la FAI, i que després se'n confia la custòdia a la Generalitat, anessin a parar a Madrid, és cosa que no puc comprendre: potser en Borralleres, o en Gibert, o algun altre funcionari del Museu ens ho podria explicar, i en tenir l'explicació potser haurien trobat el rastre per descobrir els quadres que em manquen».

El març de 1940, Cambó⁵³ escrivia a Francisco Javier Sánchez Cantón,⁵⁴ aleshores subdirector del Museo del Prado, i li deia que ell no havia estat tan afortunat com el Prado, doncs a més dels desperfectes existents en algunes de les seves pintures, altres de gran valor havien desaparegut. Entre elles el magnífic Tiziano, original de la còpia del Louvre; un retrat de dona que se suposa que és Victoria Colonna de Sebastiano del Piombo; el retrat del duc de Medinaceli de Murillo, de la col·lecció Holford; el retrat del músic Quijano de Goya amb dedicatòria de l'autor; un bon Brouwer; un regular Moro i una petita, però preciosa, taula de Franz Hals. I acabava dient que no sabia si aquests

51. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 5 de març de 1940. ANC.

52. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 17 de març de 1940. ANC.

53. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 23 de març de 1940. ARCHIVO del Museo del Prado. Caixa 98/ Llig 16.02/ Exp. 7.

54. Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971) es va encarregar del trasllat de les obres d'art durant la Guerra Civil. Va ser sotsdirector el 1922 i director el 1960 del Museo del Prado, i succeí Fernando Álvarez de Sotomayor Zaragoza en el càrrec.

55. L'any 1940, en el procés de restauració del convent caputxí de Sarrià, Francesc Cambó, que havia estat padri de missa del P. Josep de Besalú, va donar el quadre *Crist beneïnt entre dos àngels*, atribuït a Pier Matteo d'Amelia. Per a més informació es pot consultar SERRA DE MANRESA, V., *Els frares caputxins de Catalunya: de la Segona República a la postguerra (1931-1942)*. Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya, 2014, p. 282-283. El meu agraïment al pare caputxí Valentí Serra de Manresa per la seva valuosa informació.

56. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 23 de març de 1940. Archivo del Museo del Prado. Caja 98- Exp. 7.

quadres eren a Madrid o a l'estranger, però que li agrairia que li comunicés si en tenia noves notícies.

Paral·lelament Sánchez Cantón va demanar permís a Cambó per exposar un dels dos bodegons de Zurbarán al Museo del Prado, i aquest, que estava molt content de la seva gestió, va decidir regalar una de les pintures al museu.⁵⁵ Així, li comentava: «Dé usted por hecho el regalo y escoja de los dos el que le plazca. Del resto de mi colección quiero también ceder algunas piezas al Prado, y cuando nos veamos en Madrid, nos pondremos de acuerdo en ello».⁵⁶

Mentrestant Narcís de Carreras⁵⁷ va sol·licitar un altre cop a Sánchez Cantón les fotografies dels quadres de la col·lecció Cambó, que havien arribat de Ginebra per a la seva possible identificació i estat. Un fet que va permetre conèixer que a Madrid s'havia trobat el Tiziano, i Cambó⁵⁸ deia: «Las noticias que yo tenía eran que había recibido tres cuchilladas: una en el brazo derecho, otra en la cabeza del que se supone es Alfonso de Este y otra en el espejo». Tanmateix, Cambó⁵⁹ es va disgustar en veure l'estat de les seves pintures a través de les fotografies, i va comentar a Sánchez Cantón: «Tenía Ud. mucha razón al suponer que las fotografías que me ha enviado me darían un gran disgusto. Sí, he de confesarle que he tenido una inmensa pena, al ver la estúpida saña que pusieron unos compatriotas nuestros en destruir unas obras de arte. Yo comprendo y me explico, que en un momento de pasión se cometa un asesinato y se prenda fuego a un templo. Pero la fría y reiterada maldad con que han sido tratados mis cuadros, indica una perversión moral que me produce tanto dolor, o quizá más, que el quebranto que han sufrido. Me parece muy bien su propuesta de forrar los cuadros y sacar nuevas fotos, para ver exactamente como quedan. Me parece igualmente muy acertado pedir a Zuolaga que retoque los que él pintó. Se planteará luego el problema de la restauración, y así como creo que el Greco puede ser perfectamente restaurado en España, creo que el Tiziano, el Piombo y el Correggio quizás sería más prudente enviarlos a Florencia o Milán, donde se encuentran los mejores restauradores de pintura italiana. Como temo que en Barcelona los cuadros que tengo allí sean algún día, y por segunda vez, víctimas inocentes de alguna nueva depredación, he pensado en depositarlos en Madrid, en los sótanos del Banco de España».

Però a més de la col·lecció de mestres antics, també li preocupava, i molt, l'estat i la situació de la seva magnífica col·lecció de pintura contemporània. Amb aquesta finalitat⁶⁰ va demanar a Maria Fiol, la seva majordoma a Barcelona, que recopilés i li enviés les fotografies de tots els quadres d'art contemporani de casa seva. Tanmateix, en examinar les fotografies, Cambó es va adonar que sols hi havia tres dels sis quadres que havia comprat a Anglada el maig de 1936, quan aquest va fer la seva gran exposició. I va pensar que potser Maria Fiol s'havia oblidat de fer algunes fotografies o que potser alguns d'ells foren robats durant el període revolucionari... Així mateix, també mancava la fotografia d'una pintura que era un bust de Sorolla, d'una alta qualitat artística, i que volia saber si l'obra es trobava encara a casa seva o havia desaparegut.

⁵⁷. Correspondència entre Narcís de Carreras i Francisco Javier Sánchez Cantón, 6 d'abril de 1940. ANC.

⁵⁸. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 9 d'abril de 1940. Archivo del Museo del Prado. Caja 98-Exp. 7038.

⁵⁹. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 29 d'abril de 1940. Institut Cambó.

⁶⁰. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 26 de maig de 1942. ANC.

D'altra banda, el Servicio de Recuperación Artística, davant de la caòtica situació representada per la munió d'objectes apilats i no identificats procedents de les diverses col·leccions, va decidir que per a la recuperació de les peces s'havien de presentar justificacions sobre la seva propietat, com fotografies o altres documents. Amb aquesta finalitat, Francesc Cambó, a més de les fotografies de les obres, va aportar també un vell catàleg del segle XVIII de la col·lecció del duc d'Orleans que tenia a Barcelona. Un catàleg que considerava que era un insuperable certificat d'autenticitat⁶¹ per comprovar la propietat d'alguns dels seus quadres pertanyents a aquesta col·lecció ducal. Igualment pensava que podia ser útil el testimoni d'Oleguer Junyent,⁶² ja que aquest coneixia perfectament la seva col·lecció,⁶³ l'havia aconsellat en algunes compres i, en definitiva, podia identificar amb facilitat els seus quadres. Així mateix, Cambó⁶⁴ també havia demanat a Junyent que estigués atent als antiquaris i marxants de Barcelona, per si els arribava alguna peça de la seva propietat.



Figura 7. Manuel Quijano. Retrat de Francisco de Goya. MNAC

Sens dubte, un cas particularment rocambolesc va ser el que va succeir amb el quadre del músic Manuel Quijano de Goya⁶⁵, que va ser robat el 1936 i recuperat al cap de deu anys (figura 7).⁶⁶ Aquesta pintura formava part d'un lot de pintures que van desaparèixer durant la revolució del 1936, fet denunciat per Cambó l'any 1940 i constituït per:

- *Victoria Colonna*, de Sebastiano del Piombo.
- *Laura Dianti i Alfons d'Este*, de Tiziano.
- *Retrat del Duc de Medinaceli*, de Bartolomé Murillo.⁶⁷
- *La noia de la flauta*, de Frans Hals.
- *Retrat d'home*, d'A. Moro.
- *Escena d'un carrer de Haarlem*, de Brouwer.

Alguns agents d'art consideraven que aquests quadres eren invendibles, perquè eren molt coneguts, i que l'únic possible comprador era el mateix Francesc Cambó,

61. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 16 d'octubre de 1942. ANC.

62. Oleguer Junyent i Sans (Barcelona, 1876-1956) fou un artista polifacètic, escenògraf, dibuixant, pintor, cartellista, decorador, col·leccionista, antiquari i gran viatger català. Conegut per ser l'autor del famós llibre *Roda al món i torna al Born*. Fou germà del pintor i crític d'art Sebastià Junyent.

63. Correspondència entre Francesc Cambó i Oleguer Junyent, 19 de setembre de 1942. Institut Cambó.

64. Correspondència entre Francesc Cambó i Oleguer Junyent, 12 de febrer de 1943. Institut Cambó.

65. CAMBÓ, F., «Un quadre retrobat», 3 d'abril de 1940, *Meditacions: Dietari*, p. 746. Barcelona: Alpha, 1982.

66. MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA, 11 de setembre de 1946. Archivo Museo del Prado. Caja 98-Exp. 7.

67. A l'Institut Amatller hi ha una fotografia d'aquest retrat del Duc de Medinaceli, aleshores atribuït a Murillo, on al verso hi diu que va ser venut a Cambó pel marxant suís Theodor Fischer.

el qual estava disposat a oferir una elevada gratificació si el seu estat de conservació era bo.

El març de 1940, un agent de Marsella va oferir la compra del Quijano de Goya a un comerciant danès, Axel Boving, que tenia una botiga d'art a París. Quan tenia el quadre exposat a la seva galeria, un altre comerciant el va reconèixer com de la col·lecció Cambó i el va denunciar. Va passar el temps, i al cap de gairebé cinc anys, Cambó⁶⁸ va escriure a Maurici Torra-Balari,⁶⁹ agregat cultural de l'ambaixada d'Espanya a París, perquè activés la devolució del seu arxiu econòmic, custodiat a la legació espanyola durant la Guerra Civil, i a la vegada activés el retorn del Goya que encara es trobava dipositat al Jutjat Militar. En aquest sentit, també demanava el suport de Miquel Mateu i Pla,⁷⁰ ambaixador espanyol a París, a fi que es pogués restaurar al Museo del Prado i cedir-lo, després de la seva mort, al Museu de Barcelona.

Un altre aspecte que mereix una atenció molt particular, és el de la donació de Francesc Cambó al Museo del Prado, un capítol certament ben conegut,⁷¹ i interpretat de diferents maneres. El 21 d'abril de 1941, Cambó⁷² va prendre l'heroica decisió de donar set magnífiques obres de la seva col·lecció al Museo del Prado —cal recordar que el 1940 ja havia donat el bodegó de Zurbarán, o sigui, que en total va donar vuit pintures que foren molt ben rebudes, perquè omplien buits importants del museu madrileny.

Però, paral·lelament cal esmentar també una segona i importantíssima carta de Cambó a Sánchez Cantón, la qual complementa i dona un nou sentit a la donació al Prado. Aquesta segona lletra deixa molt clar que la donació constituïa un bescanvi, és a dir, Cambó donava vuit quadres al Prado a fi d'aconseguir un permís d'exportació de vuit quadres de la seva col·lecció cap a l'Argentina, procés que queda molt ben argumentat i aclarit pel mateix Cambó, que explica que a causa dels fets provocats per la Segona Guerra Mundial, i a fi d'ocupar-se dels seus negocis, havia de residir durant un temps indefinit a Amèrica. Comentava que li resultava molt penós en aquest exili no tenir la possibilitat de contemplar alguns dels seus magnífics quadres i, per pal·liar aquesta situació, havia decidit cedir al Museo del Prado set dels seus millors quadres del Renaixement italià, a canvi que el govern li permetés l'exportació de vuit dels seus quadres, mentre es prolongués el seu exili a l'Argentina. Si l'acord era acceptat, Cambó entregaria en propietat al Museo del Prado les següents pintures.⁷³

68. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 23 de maig de 1945. ANC.

69. Maurici Torra-Balari i de Llavallol (Barcelona, 1907 - 28 de gener de 1999) va ser un promotor cultural català. Llicenciat en Filosofia i Lletres. Va fugir a França poc abans de la Guerra Civil i va ser agregat cultural a l'ambaixada d'Espanya a París.

70. Miguel Mateu y Pla (Barcelona, 1898-1972) va ser un financer, empresari i polític català. Va ser alcalde de Barcelona del 1939 al 1945 i ambaixador de París entre 1945 i 1947.

71. Museo del Prado, *El web del Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cambo-battle-francisco-de-asis/79ed2266-dae1-4492-a1fd-1ae29ff43700>

72. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 21 d'abril de 1941. Archivo del Museo del Prado. Caja 98-Exp. 7.

73. La reputació i atribució d'algunes de les obres de la col·lecció de Francesc Cambó ha variat al llarg del temps. Per esbrinar notícies en aquesta direcció es poden consultar els diversos catàlegs que s'han dedicat a la col·lecció camboniana: SÁNCHEZ CANTÓN, F.: *La Colección Cambó*. Barcelona: Alpha, 1955; *Colección Cambó*. Col·lecció Cambó. Barcelona: Palau de Pedralbes, 1986; Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado, 31 de desembre de 1990; *Col·lecció Cambó*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1990; *La col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.



Figura 8. Botticelli: *Historia de Nastagio degli Onesti*. Museo del Prado

- Giovanni dal Ponte: *Les set arts liberals*.
- Tres grans *panneaux* de Botticelli: *Historia de Nastagio degli Onesti*. (figura 8)
- Taddeo Gaddi: *Sant Eloi al seu taller d'orfebreria i Sant Eloi davant del rei*.
- Melozzo da Forlì: *L'àngel músic*.

Mentre que les obres que sol·licitava exportar a Buenos Aires, que aleshores es trobaven a Barcelona, eren les següents:

- Tintoretto: *Retrat de Francesco Morsini*.
- Quentin de La Tour: *Retrat del notari Laideguive*.
- Rubens: *Retrat de Lady Thomas Arundel*.
- Gainsborough: *Retrat de Lady Spencer*.
- Cuyt: *Bust de negre*.
- Sebastiano del Piombo: *Retrat de dona*.
- Tiziano: *Retrat de Laura Dianti*.
- Correggio: *Eva*.

La proposta de Cambó fou acceptada i, a primers de desembre de 1941, les pintures sortiren en tren cap al Museo del Prado (figura 10). El governador civil de Barcelona va disposar que una parella de la Guàrdia Civil les escortés fins a Madrid, mentre que Narcís de Carreras fou l'encarregat de fer la solemne donació al Museo del Prado. A la vegada, es concedia a Francesc Cambó el permís d'exportació de les vuit obres sol·licitades cap a l'Argentina.⁷⁴

⁷⁴. Permiso de exportación obras de arte a Francisco Cambó. Archivo Museo del Prado. Caja 100/Legajo 16.12/Nº Exp. 3/Nº Doc 4, 13 maig, 1941.



Figura 9. *Lady Thomas Arundel*. Rubens. MNAC



Figura 10. Telegrama que confirma l'arribada dels quadres a Madrid, 1941

L'amor per les arts decoratives i sumptuàries

52

Un aspecte molt significatiu i complementari del Francesc Cambó col·leccionista d'art és conèixer la gran importància que per a ell tenia el poder gaudir d'una sofisticada argenteria, d'uns meravellosos tapissos, de brillants pedres precioses i jades, de valuosíssimes catifes, de costosíssims mobles francesos i venecians, d'antics velluts (com els que provenien de Tarragona). Una ornamentació que era omnipresent a les seves residències de Barcelona, Montreux, Abbazia i Argentina, i uns objectes als quals també va dedicar molta atenció i esforç per recuperar-los dels estralls de la guerra. Com així ho palesa la carta⁷⁵ adreçada a Sánchez-Cantón, on li explicava que, a més de les pintures, també patia per la situació dels seus objectes i temia que en molts d'ells, després d'arrencar-los-hi les pedres precioses, els seus metalls haguessin estat fosos. I explicava que, a fi de localitzar-los, havia enviat persones de la seva confiança a l'actiu mercat del sud de França on, enmig d'indagacions detectivesques, s'havien localitzat les pintures de Sert,⁷⁶ però que encara no havien aparegut ni els jades ni els tapissos.

Per si fos poc, l'any 1943 Narcís de Carreras⁷⁷ el va informar del lamentable estat en què es trobava la seva residència de la Via Laietana a Barcelona. A aquesta situació, Cambó⁷⁸ hi va respondre dolorosament: «Puc apreciar l'enorme estrall que es va fer al pis vuitè, on el que ha desaparegut és molt més en nombre i en categoria del que ha quedat. És dolorós que la recuperació hagi estat tan escassa car, llevat el moblet de les cigonyes, pot dir-se que no s'ha trobat res. Jo no crec que tot fos destruït, i tinc la convicció que cap cosa important va ésser enviada a fora per a ser venuda, car vaig donar avis, immediatament després de l'alliberació, als grans marxants d'Europa i Amèrica de totes les coses importants que han desaparegut de casa, i que la senyo-

75. Correspondència entre Francesc Cambó i Francisco Javier Sánchez Cantón, 9 d'abril de 1940. Arxiu del Museo del Prado. Caja 98-Exp. 7.

76. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 30 de setembre de 1942. ANC.

77. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 30 d'octubre de 1943. ANC.

78. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 30 d'octubre de 1943. ANC.

reta Maria Fiol (la seva majordoma) coneixia perfectament, això és: els tapissos del saló; el paravent “Coromandel”; els bronzes, extraordinàriament bells, que hi havia damunt de les taules xineses; el gos parió del que ha quedat, que es trobava a l'altra taula; la col·lecció dels jades i pedres dures; els “apliques” del costat de l'orgue; un dels “apliques” que manquen al meu dormitori; l'estatueta de terra cuita de Clodion, figurant un egipci, que hi havia a la xemeneia del meu dormitori; la superba làmpada, igual a la que romania al meu dormitori, que es trobava en el meu despatx del pis vuitè; tot el joc damunt de la xemeneia i els “chenets” del *boudoir* de la meva mare; les dues cadires Lluís XV amb magnífica tapisseria de la mateixa època del saló; els dos volums de *Civitas Orbis*; la taula signada per Geben; les dues tauletes baixes de laca xinesa; la tauleta estil directori; la taula rodona amb aplicacions de metall; i la gran taula xinesa que tenia al damunt el peix de quars rosa. Dono per definitivament perduts, perquè probablement van ser fosos, els grans canelobres de plata del menjador, una de les meravelles de l'art francès, i el gran centre de plata i mirall. Crec, en canvi, que el canelobre de bronze Lluís XV potser es trobarà un dia. Del despatx del vuitè, a més de la làmpada, han desaparegut també coses de gran valor. Del dormitori, el que més lamento, a part de l'estatueta de Clodion, és el “necessaire amb vermeil” que era sobre la gran consola. El temps transcorregut em fa ser pessimista respecte de possibles recuperacions. No vull desesperar del tot, però; com tampoc desespero de què els quadres que encara manquen i que segurament anaren a Marsella, com el Goya i el Murillo, que han reaparegut, apareixeran algun dia. Sé quan bé va portar-se en Gibert, i com hauria estat encara més eficaç la seva acció, si el seu cap hagués tingut el coratge necessari per a obtenir autorització de retirar tots els objectes d'art. Desgraciadament a aquest no li interessaven més que els quadres, i això va limitar la seva acció de salvament».

En la recerca del seus objectes, Francesc Cambó insistia als seus col·laboradors que Maria Fiol, la seva majordoma, era coneixedora de tots els racons i raconets de casa seva, i podria ajudar-los en la identificació i recerca dels dos tapissos de Beauvais, un tapís atribuït a la fàbrica de Brussel·les que representa el sacrifici d'un bou, un tapís d'un tema mitològic atribuït a la manufactura d'Aubusson i el vellut antic que entapissava les parets d'un saló. Cal dir també que Francesc Cambó tenia una devoció especial pels gravats, com la sèrie de la Tauromaquia de Goya, que finalment van aparèixer, però lamentava⁷⁹ que l'estampa d'Adam i Eva de Dürer, que tenia en gran estima, no s'hagués encara localitzat, com tampoc els gravats de Rembrandt que hi havia al despatx del setè pis de la Via Laietana.

D'altra banda, i malgrat les dificultats d'exportació, els diversos objectes de Francesc Cambó anaven arribant a l'Argentina. Així, el 1941, Maria Fiol⁸⁰ li comunicava que havia tramitat cap a l'Argentina un total de 25 caixes, i en una de zinc hi havia col·locat un Quentin de La Tour subjectat amb coixins. Potser aquesta tramesa va tenir dificultats a la duana, perquè Cambó no parava de recomanar que s'aprofitessin els viatges d'amics per embarcar els objectes com a equipatge de mà, de manera que es facilités d'aquesta manera la tramitació duanera.

També van arribar a Buenos Aires els mobles que guardava la senyora Arnús a Badalona. No obstant això, Francesc Cambó va protestar per l'oblit d'uns coberts de plata daurada

79. Correspondència entre Francesc Cambó i Maria Fiol, 16 d'octubre de 1941. ANC

80. Correspondència entre Francesc Cambó i Maria Fiol, 12 de desembre de 1941. ANC

que també estotjava Arnús, i un joc de coberts i platets de plata daurada preservats a casa de la vídua d'Eusebi Llena,⁸¹ la qual també li guardava un calze gòtic d'or i esmaltat, conegut com «Aiamans», nom de la família mallorquina que l'encarregà al segle XV, i sembla que va ser comprat gràcies al consell d'Oleguer Junyent. L'any 1945 Francesc Cambó va fer donació al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁸² d'un calze de la reina Maria de Luna (1357-1406), esposa de Martí l'Humà; mentre que els marmessors de Cambó l'any 1949 van entregar al Monestir de Montserrat diverses peces d'aixovar litúrgic.⁸³

A la tardor de 1942 Cambó⁸⁴ exultava d'alegria: «Amb el Cabo de Hornos van arribar les caixes. Vaig tenir la satisfacció de veure molts objectes que durant anys m'havien alegrat la vida. Naturalment, com passa sempre en la vida, aquesta satisfacció va venir acompanyada d'alguna pena: primer en comprovar que en unes setrilleres magnífiques, en les quals tanta importància tenia el cristall, que era tallat antic i difícilíssim avui de reproduir, vaig veure que el cristall no hi era... Segon, veure que també no havien vingut els salers que eren els més bonics de la meua argenteria, i tercer aquesta desagradable sorpresa sí que no l'esperava —que el magnífic joc de te de “vermeil”, de plata daurada, m'arribava incomplet...».

D'altra banda, a finals de 1942, Cambó⁸⁵ volia llogar o comprar una casa per passar els caps de setmana, mentre durés el seu exili a l'Argentina. I manifestava que volia veure's envoltat pels seus quadres d'art contemporani i, entre altres, mencionava els de l'Anglada —sis paisatges comprats el 1936 i el quadre dels cavalls negres i blancs—, mentre que el de la Sirena, que era de grans dimensions, optava per deixar-lo a Barcelona. El març de 1943⁸⁶ arribaven a Buenos Aires els quadres d'Anglada i catorze quadres més (el document no especifica quins són, però cita els números de les fotografies de Serra), i el juliol de 1943 també va arribar un magnífic tapís.⁸⁷ En aquesta tramesa les pintures van arribar en perfecte estat, excepte els *panneaux* de Sert, que presentaven alguns desperfectes.

En aquest temps, Francesc Cambó⁸⁸ estava molt preocupat per la situació de la seva magnífica vil·la Ireneia⁸⁹ a Abbazia, avui Opatija (Croàcia). El 21 de gener de 1945 escrivia a Josep Pijoan: «... la gent de Tito han saquejat la meua magnífica residència estiuenca a l'Adriàtic. Una casa decorada amb mobles venecians autèntics del *settecento* i un parc sobre el mar d'un segle abans. Un personatge montenegrí que forma part del govern de Tito m'ha robat la biblioteca, en la qual hi havia una secció amb belles edicions sobre política i història venecianes. Altra d'art italià. No ha deixat ni un sol volum, ni tan sols els de literatura catalana...».⁹⁰

81. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 22 de maig de 1944. ANC

82. Donació de Francesc Cambó. MNAC. 1945/ 040425-000 / Reserva RE 2.

83. Museu de Montserrat. L'any 1949 els seus marmessors van fer donació d'un calze barroc (número de registre 300.021) i d'una patena de plata daurada (número de registre 300.141). A banda d'aquestes dues peces, també van donar la seva col·lecció de llibres de la Guerra Civil, els quals es poden consultar a la Biblioteca del Monestir. Dono les gràcies per aquesta informació a Sandra Rosas, conservadora del Museu de Montserrat.

84. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, setembre de 1942. ANC.

85. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 7 de desembre de 1942. ANC.

86. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 15 de març de 1943. ANC.

87. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 23 de juliol de 1943. ANC

88. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 23 de maig de 1945. ANC

89. SOCIAS BATET, I., «L'espoliació i confiscació de la Vil·la Ireneia de Francesc Cambó a Abbazia, avui Opatija (Croàcia)», *El revers de la Història de l'art*, Gijón, Trea, 2015.

90. Correspondència entre Francesc Cambó i Josep Pijoan, 21 de gener de 1945. Institut Cambó.

El 1946, arran del seu casament amb Mercè Mallol Codina —la mare de la seva filla Helena—, Francesc Cambó⁹¹ volia tornar a adequar el seu pis de Buenos Aires, i pensava que el quadre *Al·legoria de l'Amor, Cupido i Psique* de Goya podia ser molt indicat. També van arribar els mobles del seu despatx de Via Laietana i, una vegada més, Cambó expressava el seu desig de tenir algunes pintures⁹² més, tals com l'altre bodegó de Zurbarán, el quadret de Patinir, el retrat del fill de Rembrandt de Bol i la Verge amb Jesús, atribuït a Filippo Lippi o algun deixeble seu. Així mateix, també reclamava⁹³ una partida de velluts i uns jades, tot advertint altra vegada que convenia que viatgessin en mans d'un particular, i que calia estar atents als possibles canvis o robatoris.

El comerç de l'art i els seus problemes

El comerç de l'art és una de les qüestions més opaques i desconegudes de la història social del col·leccionisme, i constitueix l'altra cara de la moneda de l'obra d'art. El seu coneixement i les seves imbricacions proporcionen una rara i extraordinària llum sobre diversos fenòmens associats, com són l'estela ideològica dels col·leccionistes, l'estructura de les col·leccions, la diversitat dels agents d'art i la seva particular dinàmica, les causes i els processos d'espoliació, l'ús i la funció de les exposicions d'art, etc.

En els seus anys d'exili, Francesc Cambó continuava estant molt interessat en el coneixement d'altres col·leccions, per exemple, l'Altmann⁹⁴ o la Bache,⁹⁵ i en la visita a exposicions com les celebrades sobre Goya,⁹⁶ Leonardo⁹⁷ o els ballets russos,⁹⁸ però també en el comerç de l'art.

Encara que s'acostuma a dir que Francesc Cambó, per diverses raons, va donar per acabada la seva col·lecció al voltant del any 1936, la veritat és que al llarg dels seus anys d'exili va continuar comprant objectes d'art —encara que en menor quantitat i tampoc tan importants com a la seva primera etapa com a col·leccionista—, contactant amb altres importants col·leccionistes i agents d'art internacionals. Per exemple, una de les moltes persones que l'informava, era el seu amic Jacobo Fitz-James Stuart, duc d'Alba. Aquest, l'any 1941 li anunciava la venda d'una pintura de la Chinchón de Goya, però Cambó⁹⁹ va manifestar que, tot i que seria molt feliç de tenir-lo a casa seva, aconseguir l'autorització per treure'l del país seria molt difícil i, per tant, declinava l'operació. El 1942, l'aristòcrata¹⁰⁰ li va comentar que al Prado, enmig de la muntanya de

91. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 17 de juny de 1946. ANC.

92. Correspondència entre Francesc Cambó i Narcís de Carreras, 28 d'octubre de 1946. ANC.

93. Correspondència entre Francesc Cambó i Frederic Estaún, 23 d'agost de 1946. ANC.

94. CAMBÓ, F., «Col·lecció Altmann», 27 octubre 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 848.

95. CAMBÓ, F., «Col·lecció Bache», 20 novembre 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 836.

96. CAMBÓ, F., «Exposició de Goya a París», 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 265.

97. CAMBÓ, F., «Visitant mostra de Leonardo», 27 d'octubre 1940, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 596.

98. CAMBÓ, F., «Visitant l'exposició dels ballets russos», 29 d'abril de 1939, *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 239.

99. Correspondència entre Francesc Cambó i Jacobo Fitz-James Stuart, duc d'Alba, 2 de maig de 1942. Archivio de la Casa de Alba i Institut Cambó.

100. Correspondència entre Francesc Cambó i Jacobo Fitz-James Stuart, duc d'Alba, 16 de juny de 1942. Archivio de la Casa de Alba i Institut Cambó.

quadres dipositats a la institució a conseqüència del terrabastall de la Guerra Civil, havia aparegut un magnífic autoretrat de Rembrandt quan tenia al voltant de cinquanta anys; i al mateix temps li comentava que a Londres, a la botiga de Colnaghi, hi havia un altre retrat de Rembrandt dedicat al seu fill Tito. Però Cambó amablement també va refusar aquestes ofertes, dient que la seva fortuna havia minvat i que apreciava més Velázquez que Rembrandt.

Però, a més d'aquestes notícies, també és molt interessant conèixer l'opinió que Cambó¹⁰¹ referia al duc d'Alba sobre el mercat de l'art: «Yo no sé qué repercusiones puede tener la situación actual en el mercado de arte en Inglaterra. Supongo que ya sabrá Ud. que en España las obras de arte alcanzan hoy precios fabulosos. Los cuadros de pintores contemporáneos se venden a precios insensatos y el número de aficionados es tan grande, que en Barcelona no pasa semana sin que se abra una nueva sala de exposición y venta de pinturas. Se ve que la gente en el cataclismo de valores opta por el arte como valor seguro... Desde que tengo aquí algunos de mis cuadros me siento más acompañado, y siempre que los contemplo recuerdo que es en gran parte a usted, a quien debo el divino placer de extasiarme ante una obra bella que me pertenece».

En aquests anys, Cambó també va rebre diverses ofertes de compra, una d'elles del diplomàtic espanyol Melchor Almagro San Martín,¹⁰² que li va proposar la compra d'un Greco, d'una Magdalena, d'una Verge d'Alonso Cano, d'un esbós de Murillo i d'altres quadres antics. Almagro defensava que aquestes obres eren genuïnes, d'autenticitat demostrable, però Cambó sols es va interessar pel Greco, encara que finalment va dir que preferia veure'l quan vingués a Espanya. Igualment també va declinar l'oferta de María Luisa Gómez de Sabater,¹⁰³ néta dels marquesos de Montmany, que li va proposar comprar, entre altres coses, un Calvari de Salzillo.

Encara que Cambó va declinar aquestes ofertes, el 1944 va adquirir llibres, mapes i esferes a Ramón Pérez de Ayala,¹⁰⁴ objectes que va col·locar a la seva biblioteca de la quinta «Mon Repos», situada a prop de Buenos Aires.

Com a col·leccionista d'art, Francesc Cambó va estar en contacte amb els agents internacionals més potents, com ara Joseph Duveen, Kurt Walter Bachstitz, Bernard Berenson, Wilhelm von Bode, David Weil o Georges Weldestein, però en el seu exili alguns dels marxants que tingueren més presència foren els Seligman i especialment Theodor Fischer.

L'any 1946, a causa del seu matrimoni amb Mercedes Mallol i Codina, Francesc Cambó¹⁰⁵ va remodelar la seva residència de Buenos Aires, i va contactar amb els poderosos marxants Seligman amb botiga a París i Nova York: «Estoy arreglando mi casa de Buenos Aires y me gustaría tener muebles antiguos franceses. Hoy día no busco los de alta calidad como los de mi casa de Barcelona, que consideraba mi casa definitiva. Me gustaría adquirir muebles auténticos pero de una calidad media: un par de cómodas,

101. Correspondència entre Francesc Cambó i Jacobo Fitz-James Stuart, duc d'Alba, 16 de juny de 1942. Archivo de la Casa de Alba i Institut Cambó

102. Melchor Almagro San Martín (1882-1947) va ser un escriptor, diplomàtic i polític espanyol.

103. Correspondència entre Francesc Cambó i María Luisa Gómez de Sabater, 14 de juny de 1942. Institut Cambó.

104. Ramón Pérez de Ayala y Fernández del Portal (1880-1962) va ser un periodista i escriptor espanyol que va viure a París, Biarritz i Buenos Aires, on va ser agregat honorari de l'Ambaixada de Espanya.

105. Carta de Francesc Cambó a Seligman, setembre de 1946. American Archives Art.

una mesa de despacho suficientement grande y algunas pequeñas mesas para colocar las lámparas, además de algunas mesas Luis XVI. ¿Me podría indicar los precios de estos muebles en París?». Els Seligman van atendre la demanda, i l'octubre del mateix any Cambó passava a comentar les seves ofertes: «Les dues calaixeres no són del meu gust i no s'adapten a la decoració de casa meva; la consola em podria convenir. El meu amic Joseph Weissberger,¹⁰⁶ que viu a Nova York, anirà a examinar-la; taula de despatx. Les dues fotos rebudes mostren uns mobles superbs, però darrerament he tingut l'oportunitat de fer-me venir el meu despatx de Barcelona. És així que no ho necessito. Sillons, no els necessito; en canvi, la foto del velador és meravellosa. Em manca un armari gran per a la meva habitació; m'agradaria un moble Lluís XVI, Regència o Itàlia; també necessito una calaixera Lluís XV o XVI. Com jo sé que és difícil trobar un armari vell per a una cambra d'home, jo podria estar interessat en 4 o 6 fulles d'un biombo xinès o un biombo de cuir de Còrdova, per amagar un armari que faré fer aquí. També em podria interessar un armari modern recobert de fustes antigues».

Però amb qui Francesc Cambó va mantenir una especial relació, va ser amb el galerista suís Theodor Fischer (1878-1957), un dels marxants d'art més actius a Europa (figura 11). Aquest va fundar una galeria a Lucerna (Suïssa), i després de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) va aixecar una important empresa de subhastes que va dominar el mercat suís.

No sabem exactament quan es va iniciar el contacte entre ambdós, però Fischer constituïa l'home de confiança de Cambó en qüestions relacionades amb la seva col·lecció. Com així ho demostra la següent carta¹⁰⁷ de Cambó adreçada a Fischer: «Il y a longtemps que je n'ai pas de vos nouvelles. Les miennes, vous pouvez comprendre qu'elles ne peuvent pas être fameuses! Ma santé est bonne, heureusement, et c'est par elle que je tiens très bien, malgré tous les désastres causés par la guerre d'Espagne. Un grand nombre de mes tableaux –et parmi eux tous ceux que vous m'aviez vendu– ont été confisqués et aujourd'hui sont la propriété des anarchistes». L'esmentat document també reflecteix que Fischer guardava a Suïssa algunes obres de Cambó «Heureusement j'ai encore –en dehors de ceux que vous me gardez– quelques pièces de premier ordre à Londres. Mais, comme ces tableaux, une grande valeur, sont dans une cave sans lumière, je commence à m'inquiéter par sa conservation: l'obscurité prolongée est très mauvaise pour les tableaux à l'huile. Et encore. C'est bien embêtant d'avoir ces merveilles, qui représentent un grand capital et dont la prime d'assurance n'est pas une bagatelle, sans avoir la compensation de les contempler. Et comme le climat de Londres est très mauvais pour ma santé, et le climat politique de la France ne me donne pas un complet apaisement, j'ai pensé à louer une villa en Suisse où j'y pourrais mettre mes tableaux et aller les voir de temps en temps. Et voici la conclusion de cette lettre. Pourriez-vous me fournir des indications au sujet de villas à louer en Suisse éloignées des lacs, dans un climat sec –l'humidité est très mauvaise pour ma santé– et pas éloignées des lignes des grands express européens? J'ai un vif plaisir à renouer nos vieilles relations».

¹⁰⁶. Cambó va encarregar el 1940 a Herbert (Berty) Weissberger, un estudi documental de la seva col·lecció. L'investigador va recollir molt de material a la Frick Art Reference Library de Nova York, i va elaborar la història dels quadres, però no va acabar la comanda. Va fer trenta-una fitxes catalogràfiques. CAMBÓ, F., «Referent al catàleg dels meus quadres», *Meditacions: dietari*. Barcelona,

Alpha, 1982. p. 859; «En Pep Weissberger», *Meditacions: dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 865.

¹⁰⁷. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 8 de novembre de 1937. Institut Cambó.

Al cap de pocs dies Cambó¹⁰⁸ va donar el plàcet, perquè fos la Villa Maryland a Montreux-Territet el lloc per reagrupar i instal·lar les pintures de la seva col·lecció procedents de diversos punts d'Europa. Fischer també va proposar la compra de diverses pintures a Cambó i a principis de 1938 va oferir els quadres següents:¹⁰⁹

- Ercole de'Roberti: *Verge*, 150 Fr.
- Quentin Massys: *Jeune Home*, 40 Fr.
- Lucas Cranach: *Moine*, 120 Fr.
- Sandro Botticelli: ----- 180 Fr.
- Bernardino Luini: ----- 120 Fr.

Aquest mateix any Fischer li va enviar un Pater, i a finals de 1938 tornava a oferir-li la compra d'un Greco.¹¹⁰ Encara que a Cambó no li va interessar, li va proporcionar contactes a Anglaterra.

A la vista d'aquestes evidències, es pot col·legir que, contràriament al que suggereixen algunes fonts, la col·lecció Cambó no es va tancar l'any 1936, sinó que va continuar creixent després d'aquesta data, encara que, evidentment, no amb la potència ni la importància dels anys inicials, quan va formar la seva col·lecció.

Sens dubte, Theodor Fischer era un marxant convenient per a Cambó, perquè no sols feia valoracions, sinó que també li oferia d'obres d'art i fins i tot tramitava les transaccions que el mateix Cambó¹¹¹ realitzava, com la venda que aquest va fer el març de 1939 de quatre quadres del denominat «Amico del Giotto», obres que Fischer es va preocupar d'enviar a S. Cailleux, 135 Faubourg Saint-Honoré de París.

D'altra banda, Fischer també es preocupava per les restauracions de les seves pintures, després de les terribles vicissituds per les quals havien passat. En aquest sentit el juny de 1939 va escriure a Cambó: «J'ai été à Berlin concernant la vente aux enchères des tableaux modernes provenant des musées d'Allemagne (le 30 Juin), et j'ai profité de parler avec Monsieur Thomaschek le restaurateur.....». L'any 1940, Cambó¹¹² va demanar a Fischer la documentació relativa al retrat de Lady Arundel de Rubens, el retrat de Moro i el de sant Joan Baptista de Botticelli, a fi de saber la *provenance* d'aquests quadres, i li recordava que aquestes obres havien estat proporcionades per Mr. Wendland.

Donat que Francesc Cambó volia traslladar una gran part de la seva col·lecció a Montreux, la qüestió de la seva assegurança era un tema cabdal, perquè representava una despesa molt important de diners. Va encarregar la valorització de les seves pintures a Theodor Fischer. Aquest¹¹³ a primers de gener de 1939, va enviar una primera valorització, però Cambó no va quedar satisfet dels preus assignats, i l'agent d'art¹¹⁴ va contestar que ho havia fet pensant en la reducció dels costos de l'assegurança, i es va oferir a fer unes altres estimacions amb els preus del mercat.

108. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 15 de novembre de 1937. Institut Cambó

109. Correspondència de Francesc Cambó i Theodor Fischer, 12 de gener de 1938. Institut Cambó.

110. Correspondència de Francesc Cambó i Theodor Fischer, 13 de novembre de 1938. Institut Cambó.

111. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 9 de març de 1939. Institut Cambó.

112. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 8 de novembre de 1940. Institut Cambó.

113. Correspondència de Francesc Cambó i Theodor Fischer, 14 de gener de 1939. Institut Cambó.

114. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 7 d'octubre de 1940. Institut Cambó.

Llista de quadres per a la seva assegurança. Preus en francs suïssos (transcrit literalment)

- «- Fragonard: *L'Abbé de Saint-Non* 15.000
- Antonello de Messina: *Portrait de moine* 5.000
- Luini: *Sainte Agatha* 5.000
- Quentin Messys: *Portrait d'un vieil home* 1.000
- Quentin Messys: *Marie-Madeleine* 200
- Cranach: *Scène amoureuse* 500
- Coello: *Portrait de jeune homme* 200
- Botticelli: *Saint-Jean* 6000
- Pollaiuolo: *Vierge avec enfant et ange* 30.000
- van Dyck: *Portrait d'un Prince Doria* 2.000
- Botticelli: *Portrait de jeune homme* 50.000
- Tiepolo: 2 scènes de Carnaval 50.000
- Pater: *Les vendages* 1000
- Pater: *L'hiver* 1500
- Giotto: 4 tableaux scènes religieuses 8000
- Raphael: *Portrait de femme* 4000
- Fiorenzo de Lorenzo: *Jesus avec deux anges* 1000
- Ghirlandaio: *Vierge avec enfant* 1500
- Benozzo Gozzoli: *Vierge avec enfants et deux saints* 500
- Jacopo de Valenza: *Mater Dolorosa* 500
- Quentin Messys: *Marie-Madeleine* 200
- Mailsendisch: *Jesus au Temple* 1000
- Bernardino Pinturicchio: *Vierge avec Enfant* 100
- Neri di Bicci: *Nativité* 1500
- Neri di Bicci: *Vierge avec Enfant* 500»

El setembre de 1940, Jesús Cambó¹¹⁵ va comunicar a Fischer que Francesc Cambó, el seu cosí, es trobava a Nova York des del primer d'agost, i que volia saber si era convenient treure les pintures de dins de les caixes, i també si podrien estar guardades a la seva galeria, naturalment fent un pagament per la seva custòdia, pregunta a la qual Theodor Fischer¹¹⁶ va contestar afirmativament. Però finalment Cambó¹¹⁷ va decidir continuar tenint la col·lecció a la seva vil·la Maryland, i novament va tornar a demanar a Fischer una nova valoració de les pintures, perquè volia fer una pòlissa de risc d'incendis o de bombardejos.

Endemés d'aquestes qüestions, Francesc Cambó l'any 1941 tornaria a posar a prova la confiança de Theodor Fischer,¹¹⁸ en demanar-li que ell i el seu fill transportessin cinc dels seus quadres al port de Lisboa, per embarcar-los com a equipatge de mà cap a Buenos Aires.

¹¹⁵. Correspondència entre Jesús Cambó i Theodor Fischer, 7 de setembre de 1940. Institut Cambó.

¹¹⁶. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 9 de setembre de 1940. Institut Cambó.

¹¹⁷. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 7 de novembre de 1940. Institut Cambó.

¹¹⁸. Correspondència entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, 29 de març de 1941. Institut Cambó.



Figura 11. Residència Cambó. Barcelona. Col·lecció de pintures contemporànies. En primer terme, Sirena d'Anglada Camarasa.

Després d'explicitar alguns aspectes de la llarga relació existent entre Francesc Cambó i el marxant Theodor Fischer, cal fer referència a un punt de vista en certa manera sorprenent, però que, sens dubte, amplia l'horitzó del món del col·leccionisme. Ens referim als informes dels serveis secrets nord-americans, l'Oficina de Serveis Estratègics (*Office of Strategic Services*, OSS),¹¹⁹ els quals remarquen la relació entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, així com la compra d'art saquejat pels nazis durant la Segona Guerra Mundial. Els arxius, actualment desclassificats, de l'Oficina dels Serveis Estratègics,¹²⁰ així com de la Comissió Roberts,¹²¹ citen els noms de col·leccionistes i comerciants d'art vinculats amb el règim nazi.¹²² I un dels noms que surt amb força és precisament el

119. L'Oficina de Serveis Estratègics (OSS) va ser una agència d'intel·ligència dels Estats Units durant la Segona Guerra Mundial i predecessora de l'Agència Central de la Intel·ligència (CIA). Es pot consultar: STEURY, D. P., The OSS and Project SAFEHAVEN, Tracking Nazi "Gold" <https://cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/summer00/art04.html>, i també https://en.wikipedia.org/wiki/Office_of_Strategic_Services. Vull expressar el meu agraïment a Robert Wilson Hoge, numismàtic emèrit de la American Numismatic Society de Nova York per la seva inestimable ajuda en la comprensió d'aquests documents dels Estats Units d'Amèrica.

120. Els documents dels arxius desclassificats d'aquesta institució proporcionen notícies clau sobre la relació entre Francesc Cambó i Theodor Fischer, així com també dels turbulents anys de la Segona Guerra Mundial i el comerç de l'art a Europa i Amèrica, principalment. Es pot consultar: Office of Strategic Services. Military Agency Records RG 226 National Archives www.archives.gov/research/holocaust/finding-aid/military/rg-226-3e.html

Military Agency Records RG 226. Vegeu també XL 5963 Francisco Cambó, ... XL 10214 Informe sobre Cambó i les seves relacions amb la Galeria Fischer [PDF] Subject Listing of Numbered Documents in M1934, OSS ... www.archives.gov/files/research/holocaust/microfilm-publications/m1934-subject-list.pdf 10000051 Francisco Cambó, Buenos Aires – transaccions amb la Galeria Fischer de Lucerna 5/17/1945 State Dept.; London, American Embassy Buenos Aires. <http://theartnewspaper.com/news/germany-names-new-head-of-nazi-looted-art-panel>

121. La Comissió Roberts va ser creada el juny de 1943 pel govern dels Estats Units per a la protecció i recuperació d'obres d'art en zones de guerra. El mes de desembre del mateix any es va complementar amb la creació d'un grup de soldats dels Estats Units i d'Anglaterra, per treballar amb aquesta mateixa finalitat al camp de batalla. George Clooney es va inspirar en aquests fets per rodar la seva pel·lícula *The Monuments Men*.

122. «Los nombres del saqueo», <http://connectas.org/arte-robado-por-los-nazis/los-nombres-del-saqueo.html>.

de Theodor Fischer, el qual va figurar en una llista negra des de 1943, després que es comprovés que va ser un dels agents més actius en la compra i venda d'art robat pels nazis i distribuït després per Europa, els Estats Units i l'Amèrica Llatina. Aquest informe també esmenta el nom de Francesc Cambó, i assenyala que des del 1940 va augmentar la seva col·lecció amb obres que precisament provenien de la Galeria Fischer. Cal esmentar que Fischer estava molt ben situat dins del comerç de l'art, ja que l'any 1939 va subhastar al Grand Hotel de Lucerna moltes obres, etiquetades pels nazis com «art degenera»,¹²³ les quals procedien de col·leccions públiques i privades d'Alemanya. L'informe també assenyalava que Fischer mantenia excel·lents relacions amb col·laboradors de Hitler, com ara Walter Andreas Hofer,¹²⁴ agent de Hermann Goering.¹²⁵ Davant d'aquests informes tan perillosos, Cambó,¹²⁶ el 1945, va declarar a l'ambaixada britànica de Buenos Aires que des de l'any 1929 no havia comprat res a la Galeria Fischer.

Però les indagacions al voltant de l'art robat pels nazis insistien en els seus punts de vista. L'any 1945, la Commision¹²⁷ for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments i l'Office of Strategic Services¹²⁸ van identificar els marxants i els col·leccionistes llatinoamericans, espanyols i portuguesos relacionats amb el saqueig d'obres d'art, i un dels noms que es tornava a repetir era el de Francesc Cambó, al qual dedicaven un llarg informe sobre les seves activitats i relacions personals. Aquests informes assenyalaven que molts dels objectes d'art saquejats a Europa durant la Segona Guerra Mundial havien trobat un camí fàcil a través dels països neutrals com Suïssa, Espanya (port franc de Bilbao) i Portugal, des d'on eren enviats cap als Estats Units i l'Amèrica Llatina. Un dels mètodes d'aquest saqueig era «rentar» les obres a Argentina, Brasil, Mèxic, Veneçuela, Xile, Perú, Cuba, Uruguai, Panamà i Colòmbia, per després introduir-les als Estats Units.

Finalment i obliteration aquesta complexa i espinosa qüestió, volem subratllar com a colofó que les vicissituds de la col·lecció de Francesc Cambó, encara que d'un caràcter ben diferent de les descrites fins ara, van continuar molt vives i difícils més enllà de la seva mort, l'abril de 1947.

123. «Art degenerat» és la traducció de l'expressió alemanya *entartete kunst*, adoptada pel règim nazi per descriure l'art modern i prohibir-lo a favor del que els nazis denominaven «art heroic». Entre d'altres, es pot consultar BARRON, S., «The Gallery Fischer Auction», *Degenerate Art: the Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, 1991, p. 135-169; LYNN, H. N., *El Saqueo de Europa: el destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Destino, 1996; RONALD, S., *Hitler's art thief: Hildebrand Gurlitt, the Nazis, and the looting of Europe's treasures*. Nova York, St. Martin's Press, 2015.

124. Walter Andreas Hofer (1893 - c. 1971) va ser un marxant alemany, el principal agent de Hermann Goering i director de la seva col·lecció. Va ser una peça clau en el mercat d'art robat pels nazis durant la Segona Guerra Mundial.

125. Hermann Wilhelm Goering (1893-1946) fou un polític alemany. Es convertí durant el Tercer Reich en el segon home més important després d'Adolf Hitler.

126. Molt interessant és la consulta del National Archives, a Londres. Papers de l'ambaixada anglesa a Buenos Aires referents a Francesc Cambó. Registry Number: M 13D. Referència: FO 837/1154: Looted Works of art, archives, etc. (includes report on loot in neutral territories), (1944 Feb-1945 Sep), 16 d'abril de 1945.

127. La Commission Roberts va funcionar entre el 1943 i 1946 i també va ser coneguda com American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas. La Comissió es va encarregar de fer inventaris dels objectes d'art robats pels nazis.

128. Carta del Major Robert F. Rushin a Seymour Houghton, 30 d'abril de 1945. National Archives. Office of Strategic Services.

El llegat de Camil Fabra i Fontanills (1833-1902), primer marquès d'Alella, als museus de Barcelona

Laia Alsina

3

* Aquest estudi ha estat possible gràcies a Bonaventura Bassegoda Hugas, catedràtic de la UAB, Jordi Casanovas Miró, cap de Registre i Gestió de Col·leccions del Museu Nacional de Catalunya i a l'actual marquès d'Alella.

Camil Fabra i Fontanills encarna en la seva figura el prototip de burgès barceloní: va esdevenir un reconegut industrial tèxtil que es va crear a sí mateix, alhora que va exercir en política i va destacar per la seva filantropia (figures 1 i 2). A partir del seu decés, es va fer públic el seu gest desinteressat per millorar la qualitat i omplir les llacunes artístiques dels fons dels Museus d'Art de Barcelona, llegant a la Junta de Museus un total de cent cinc pintures a l'oli i aquarel·les d'artistes majoritàriament contemporanis i espanyols: una pràctica pionera i sense precedents a Catalunya quant a magnitud i contingut. En el present estudi enumerarem les obres que van compondre aquest llegat i les analitzarem, ja que seran les que ens donaran la clau del tipus de col·leccionista d'art que va personificar. Podem avançar que la seva col·lecció d'art li va aportar refinament, instrument habitualment utilitzat per la nova burgesia amb l'objectiu d'equiparar-se a la noblesa, estament del qual va passar a formar part com a primer marquès d'Alella. Al mateix temps, la col·lecció reflecteix el gust artístic d'una personalitat d'un elevat estatus social i econòmic de la Catalunya de la segona meitat del segle XIX, i ens parla del tipus d'obres que li serviren per assolir un reconeixement social en el seu temps.

Camil Fabra va néixer a Barcelona el 9 de febrer de l'any 1833,¹ fruit del matrimoni de Joan Fabra Illas i Camil·la Fontanills, ambdós pertanyents a famílies benestants barcelonines. La seva família materna era originària de l'àrea del Masnou i Alella, on elaboraven vins des del segle XVIII, mentre que el seu pare procedia de l'alta burgesia catalana gràcies al nivell adquirit per mitjà del comerç tèxtil. Ell mateix va ser, a més, un dels directors de l'entitat financera Sociedad Catalana General de Crédito² i soci fundador del Banc de Barcelona. Camil Fabra, com a fill d'un important industrial tèxtil,

1. www.senado.es/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&BA-SE=HISE&DOCN=000000087

2. PALOMAS I MONCHOLI, J., *El rerefons econòmic de l'activitat dels parlamentaris catalans, 1876-1885*, Depar-

tament d'Història Moderna i Contemporània, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 524-525 [tesi doctoral dirigida pel Dr. Nazario González].

va contraure matrimoni amb la filla d'un altre industrial barceloní de la mateixa categoria, Dolors Puig i Cerdà (figura 3). L'enllaç es va celebrar l'any 1858 a la desapareguda església de Sant Josep de Barcelona,³ annexa a l'antic convent de Santa Mònica, a la Rambla homònima. Dolors Puig era filla del segon matrimoni de Ferran Puig i Gibert, industrial tèxtil del qual Fabra n'era client⁴ i un dels parlamentaris més destacats de la primera meitat del segle XIX.⁵ D'aquest matrimoni van néixer sis fills, dos nois i quatre noies: Ferran –II marquès d'Alella–, Romà –I marquès del Masnou–, Consol, Araceli, Camil-la i Emília.⁶

La principal ocupació laboral de Camil Fabra va ser la d'industrial tèxtil, però altres dels seus motors econòmics van ser també la de promotor d'obres públiques i la de propietari de finques. En la branca del tèxtil va arribar a fundar un gran imperi, gràcies a la fusió dels seus negocis amb l'empresa del seu sogre Ferran Puig. Fundador de les filatures Fabra i Coats, va arribar a posseir fàbriques dedicades al cotó, lli, canem i seda a Sant Andreu, Sant Martí de Provençals i Manresa, i a ésser present a nombroses exposicions nacionals i internacionals (figura 4). Com ja hem assenyalat, els precedents de la seva formació i negocis tèxtils els trobem en les figures del seu pare i el seu sogre. Al seu pare li pertanyia una de les grans empreses sederes catalanes del segle XIX –Dotres, Clavé i Fabra–, que s'ocupava de la fabricació de tuls de seda. En el mateix sector, el seu sogre regentava una fàbrica dedicada als filats i torçats de lli, gaudint d'una absència de competència en aquesta especialitat a nivell nacional. Aquest era proveïdor de Camil Fabra, el qual produïa xarxes de pesca amb la matèria primera que adquiria a Ferran Puig. Fabra va anar assumint paulatinament la direcció de la companyia –afavorit pel fet que el fill primogènit de Puig era advocat i residia a Madrid–, fins que el 1864 els dos negocis es van fusionar.⁷

Paral·lelament a la seva activitat industrial, Fabra es va dedicar a la política. L'inici de la seva carrera es remunta a 1874, quan el trobem com a diputat per Berga i Barcelona. També va ser diputat a Corts per Barcelona, regidor de l'Ajuntament, senador de la Diputació i alcalde de la mateixa ciutat. Com a alcalde va exercir poc més de dos mesos,



Figura 1. Retrat de Camil Fabra, anterior a 1884. (Font: *La Il·lustració catalana*, 15-VII-1884, p. 1)

3.. Registre Civil, Llibre de matrimonis, 1858. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

4.. CABANA, F., *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1992, III, p. 204-213.

5. Cit. supra, n. 2.

6. Les quatre germanes van ser retratades individualment per Francesc Masriera el 1888, i les obres van ser exhibides públicament a l'Exposició Universal celebrada el mateix any a Barcelona. Vestides amb diferents indumentàries històriques, reflecteixen la seva elevada posició social, ja que evoquen els exclusius balls de disfresses

que es van posar de moda entre l'alta burgesia al tombant de segle, afegint el fet que l'artista que les va retratar era el més reconegut a l'època en aquesta especialitat. Mentre que tres dels retrats es preserven en mans privades i va ser possible veure'ls a l'exposició *Madrazo, Masriera y Miralles: tres pintores del siglo XIX* celebrada el 1995, el quart retrat corresponent a *Camil-la amb indumentària grega* es conserva a les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

7. CABANA, F., *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, ed. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1992, II, p. 210-211.

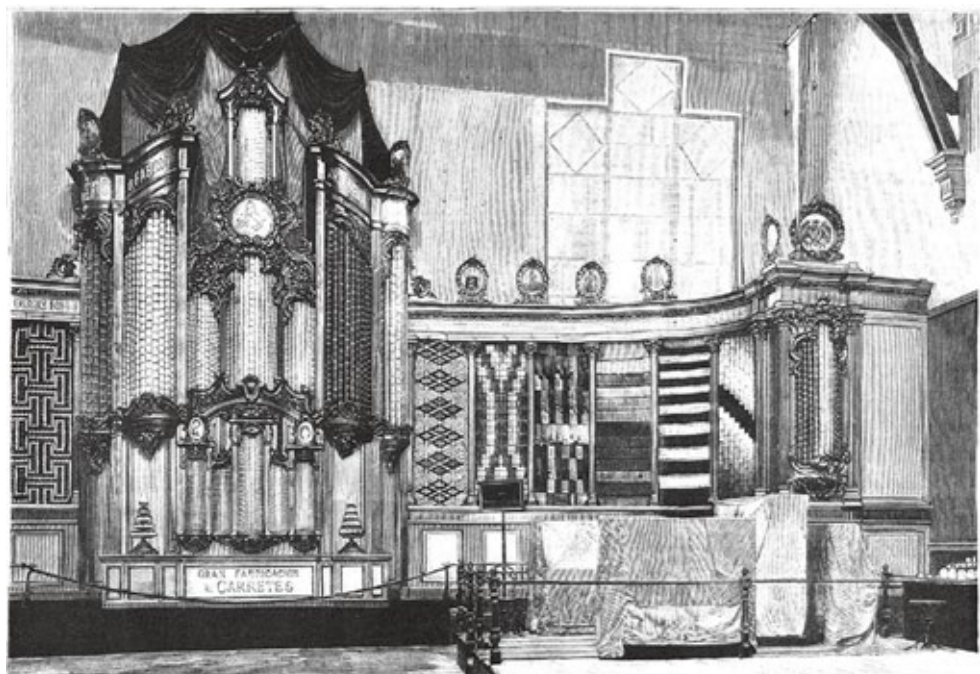


Figura 2. Retrat de Camil Fabra, ca. 1890. (Font: *Hispania: revista de arte y letras*, 30-VII-1902, p. 311.)

Figura 3. Retrat de Dolors Puig, marquesa d'Alella, reproducció d'una pintura a l'oli de Carles Pellicer. (Font: *La Ilustración artística*, 28-I-1907, p. 76.)

Figura 4. Instal·lació en forma d'orgue dels carrets i cabdells de fil de la fàbrica Successors de Fabra i Portabella a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. (Font: *La Ilustración Española y Americana*, 30-XI-1888, p. 325)



Figura 5. *La Esquella de la Torratxa*, 24-II-1893, p. 115. (Font: www.bnc.cat)



Figura 6. Coberta de l'obra de Camil Fabra *Código o deberes de buena sociedad*, 1883.

entre el 20 de gener i l'1 d'abril de 1893.⁸ Poc després d'ésser nomenat va haver-hi un intent de dimissió. Recullen els seus biògrafs que va poder ésser degut al seu caràcter sensible, en estar al corrent dels abusos econòmics de l'Ajuntament; excessos parodiats a la satírica publicació *L'Esquella de la Torratxa* al costat d'un caricaturitzat marquès d'Alella (figura 5).⁹ Finalment, va cessar en el càrrec per causa d'una malaltia. En qüestió de política econòmica sempre va defensar el proteccionisme, com la millor mesura a l'hora de protegir la indústria nacional de la competència estrangera. Posicionat en contra del lliure comerç, creia que mitjançant el cobrament d'impostos o aranzels a mercaderies i productes importats i exportats l'Estat contribuïa al desenvolupament industrial i econòmic del país.¹⁰

Com a promotor d'obres públiques, va jugar un paper rellevant en el finançament de la primera línia de ferrocarrils de la Península: la línia que cobria la ruta Barcelona-Mataró. Va ser directiu i accionista de la Compañía del Hierro de Barcelona-Mataró, així com ho havien estat el seu pare i el seu sogre. A partir de la fusió d'aquesta amb la de Granollers, el 1861, va néixer la Companyia del Ferrocarril de Tarragona a Barcelona i França (TBF), de la qual també va ser directiu.¹¹ Així mateix, va promoure construccions immobiliàries va arribar a posseir diverses propietats al casc antic i a l'Eixample de Barcelona. Va ser membre de nombroses juntes i entitats financeres, com ara el

8. Cit. *supra*, n. 2

9. *L'Esquella de la Torratxa*, 24-II-1893, p. 115.

10. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana etimologías, sánscrito, hebreo, griego, latín, árabe, len-*

guas indígenas americanas, etc. versión de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués..., Madrid, Espasa-Calpe, 1924, XXIII, p. 19.

11. Cit. *supra*, n. 2

Banc Hispano-colonial i el Crèdit Mercantil, així com de la Junta de les Obres del Port, de l'Institut del Foment del Treball Nacional o d'empreses d'assegurances, entre moltes altres.¹² Com a accionista particular del Gran Teatre del Liceu –del qual va arribar a ser president–va contribuir a la seva rehabilitació després de l'incendi de 1861 amb la major aportació econòmica; gest que li va permetre adquirir i gaudir amb perpetuïtat de la llotja més destacada i reservada per a les màximes autoritats públiques: la número 1, ubicada al prosceni del primer pis, que prèviament havia estat ocupada pels descendents de Joaquim M^a de Gispert i Anglí, persona que va fer possible la construcció del Liceu per mitjà de la compra del terreny on hi havia ubicat el convent dels Trinitaris.¹³

Com a testimoni fefaent de l'extensa cultura i refinada educació del personatge, trobem un llibre que ell mateix va escriure i que l'editorial Bastinos va publicar el 1883. Sota el títol *Código o deberes de buena sociedad* (figura 6) va recollir un manual de normes de conducta, dirigides a l'alta societat burgesa o als membres que volien ésser acceptats en aquest grup social. Les nombroses reedicions no fan més que posar de manifest el gran èxit que va gaudir aquest compendi de preceptes d'urbanitat, el més important de la seva categoria durant el període de la Restauració borbònica. L'elevada posició social que va anar assolint, unida al seu «saber estar» exemplar, el van portar a relacionar-se amb la noblesa i la monarquia. Va arribar a convidar als balls d'etiqueta, que organitzava a la seva residència de la Rambla dels Estudis, la filla d'Isabel II, la infanta Isabel de Borbó, amb motiu de la seva visita a l'Exposició Universal de 1888. El punt més àlgid de la seva trajectòria social va arribar quan, el 1889, la reina regent Maria Cristina li va concedir el títol nobiliari del marquesat d'Allella, localitat d'origen de la seva línia materna i en la qual mantenia activa la producció vitícola.

Amb ocasió del seu ingrés com a acadèmic de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona el març de 1902, va realitzar una generosa aportació econòmica de 250.000 pessetes, gràcies a la qual va ser possible reactivar el projecte de construcció d'un nou observatori astronòmic al cim del Tibidabo (figura 7).¹⁴ L'origen de l'empresa va tenir lloc vuit anys abans, quan la necessitat d'un nou observatori allunyat de la Rambla dels Estudis –on es trobava instal·lat el primer– es va fer cada cop més evident, degut al perjudici que havia suposat per a les observacions científiques l'enllumenat públic dels carrers. La manca de pressupost va obligar a suspendre la idea, que llavors va ésser possible gràcies a la donació de Fabra. Ell mateix no el va poder veure acabat, ja que va morir el juny de 1902, però sí que l'hi van poder veure els seus fills, els quals també van fer aportacions econòmiques, i el van poder inaugurar el 1904 en presència del rei Alfons XIII. L'observatori astronòmic, meteorològic i sísmic més avançat del moment a Espanya, sempre més se'l va conèixer públicament pel cognom familiar, en homenatge al donador que l'havia fet possible.

La generositat de Fabra es va seguir posant de manifest amb l'execució de les disposicions testamentàries, a través de les quals va llegar importants quantitats econòmiques a institucions benèfiques de la ciutat, com per exemple la Casa de la Caritat o l'Hospital Clínic. Entre els nombrosos actes altruistes previstos al seu testament tro-

12. Cit. *supra*, n. 2.

13. Consulta de la «Relació de propietaris del Liceu», Arxiu del Gran Teatre del Liceu.

14. Arxiu de la Reial Acadèmia de les Arts i les Ciències de Barcelona.



Figura 7. L'observatori Fabra, ca. 1909. Fotografia d'A. Merletti.
(Font: *La Ilustración artística*, 8-III-1909, p. 182)

bem el llegat que va fer de la seva col·lecció de pintura moderna a la Junta de Museus de Barcelona. Aquesta entitat, en saber-se beneficiària ho va deixar recollit a les actes:

«Aumentaron el contingente de objetos de pintura moderna, las que recibió esta Junta [...] del marqués de Alella, cuyas aficiones artísticas eran bien conocidas y que se complacía en dispensar su protección a nuestras Exposiciones de Bellas Artes, quiso enaltecer su última voluntad, legando a nuestro Museo, su colección de cuadros de pintura moderna, los cuales se hallan expuestos en una sala especial dedicada a su memoria.»¹⁵

Tal com ho reflecteixen les paraules dels membres de la Junta de Museus, l'afició a l'art i a la promoció de l'art contemporani del marquès d'Alella era ben coneguda per la societat de l'època. Aquests interessos eren compartits amb la seva muller i el seu sogre, com ho va recollir l'aleshores jove cronista de *La Vanguardia* –i que també seria col·leccionista d'art– José Lázaro Galdiano. El 1887 van sortir a la llum dos articles dedicats a parlar de «la senyora de Fabra», fruit d'una col·lecció en la qual es repassaven els gustos i costums de l'alta societat femenina a Barcelona. S'hi parlava de les seves aficions, entre les quals destaquem l'artística, i s'hi proporcionava una valuosa –tot i que escassa– informació sobre la decoració interior de la vivenda:

«Entre los gustos de Lola Fabra quizá el que más descuella es la afición a las Bellas Artes, que debe ser hereditaria en su familia, pues su padre, el senador don Fernando

15. Actes Junta de Museus, XI-1902. Fons Junta de Museus, ANC.

Puig [...] ha sido también gran aficionado [...] y generoso Mecenas de los artistas, que ha pagado grandes pensiones para que los jóvenes que más despuntaban [...] adquirieran en Roma la perfección.»

«La casa de los señores de Fabra, una de las más céntricas y mejor situadas de Barcelona, ocupa dos edificios que sus dueños, tirando paredes, han convertido en uno que contiene grandes y lujosos salones que más parecen museos que habitaciones de una familia de nuestros días. Las paredes [...] están totalmente cubiertas de excelentes cuadros que firman los mejores artistas contemporáneos.»¹⁶

A partir del testament redactat el 1901, sabem que el primer marquès d'Alella va disposar que la seva col·lecció d'obres d'art es llegués a la Junta de Museus, concretament totes les pintures que posseïa i preservava a la seva residència barcelonina, amb excepció dels retrats de família i coneguts. La principal condició d'acceptació del llegat era que la col·lecció pictòrica fos presentada i exposada en la seva totalitat en un mateix espai del museu de destí, on s'indiqués la procedència de la mateixa. A més, s'establia que en el suposat cas que no s'acceptés aquesta condició, el descendent que ostentés el títol nobiliari del marquesat d'Alella estaria en el seu dret de recuperar les obres. Malauradament el compliment d'aquesta clàusula va durar poc més de tres anys. En un primer moment sí que es va exposar tot el conjunt al saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts.¹⁷ D'aquesta instal·lació ens ha arribat un testimoni gràfic (figura 8) en el qual s'aprecia com a obra predominant –tant per les dimensions com pel tema– l'oli d'E. Castro, còpia d'un retrat del rei Jaume I (figura 9), sobre del qual es pot llegir la cartel·la amb la inscripció: «Donativo del Excmo. Marqués de Alella». Però a finals de 1906 i amb motiu de la inauguració de l'Exposició Internacional de Belles Arts de 1907, les obres es van haver de traslladar al Palau de la Indústria, on no tot es va exposar, a l'espera d'ésser instal·lades definitivament a l'antic arsenal o Palau de la Ciutadella. D'aquesta tercera exposició d'obres del llegat, també ens ha arribat una fotografia de 1915, on es mostra la Secció de Pintura Contemporània del recent inaugurat Museu d'Art i Arqueologia (figura 10). En aquesta ocasió, es poden identificar a la paret esquerra, en primer terme, obres procedents del llegat del marquès d'Alella, com ara *Una manola*, oli de Lluís Franco (figura 11).

El catàleg del fons del Museu de Belles Arts de 1906 (figura 12) representa el primer inventari públic del llegat en el qual, a més d'assenyalar-se la procedència, es fa palesa la rellevància del donatiu, que en aquell moment representava una quarta part del fons del Museu de Belles Arts. D'un total de 432 obres de pintura, dibuix i escultura que formaven part de la col·lecció artística municipal, 294 corresponien a pintura moderna de les quals 105 provenien del llegat del marquès d'Alella. La importància d'aquesta col·lecció que «va fer museu» rau en el fet que va ser el primer llegat important quant a volum d'obres que va rebre el Museu Municipal: un conjunt format per cent pintures a l'oli i cinc aquarel·les.¹⁸ A més, es tractava de la primera donació particular pròpiament de Belles Arts, és a dir, constituïda per arts majors, ja que fins al moment els museus havien rebut donacions d'obres de la prehistòria, objectes arqueològics, de ciènci-

16. LÁZARO GALDIANO, J., «Damas y salones: La señora de Fabra», *La Vanguardia*, 21-V-1887, [ed. matí] p. 3.160.

17. Josep Pella i Forgas, director del Museu, va dirigir una carta a l'alcalde de Barcelona informant de la correcta

instal·lació de la col·lecció, 25-IV-1903. Fons Junta de Museus, ANC.

18. A efectes de pagaments de drets a l'Estat, es fixà el valor de les obres llegades en 5.134 pessetes. Caixa 44, Fons Junta de Museus, ANC.



Figura 8. Saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts amb l'exposició conjunta de les obres del llegat del Marquès d'Alélla, entre 1903 i 1906. (Font: Arxiu del MNAC)

Figura 9. E. Castro, Còpia d'un retrat del rei Jaume I, oli sobre tela, anterior a 1902. MNAC.

Figura 10. Secció de pintura contemporània del recent inaugurat Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona l'any 1915. (Font: *La Ilustración artística*, 15-XI-1915)

Figura 11. Lluís Franco, Una manola, oli sobre tela, 1897. MNAC.

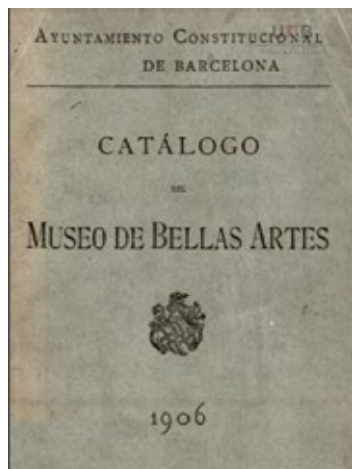


Figura 12. Portada del *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1906.

(Font: <https://ddd.uab.cat>)

es naturals... el 1895 havia rebut únicament un llegat pictòric, i a més a més format només per una dotzena de pintures. Fins aquell moment, l'escàs fons d'art contemporani s'havia anat nodrint de les adquisicions practica- des per l'Ajuntament a les Exposicions de Belles Arts.

Les particularitats del conjunt són que està format totalment per obres d'artistes contemporanis del col- leccionista que les va reunir, que la majoria dels temes representats són costumistes, més propers al Realisme anecdòtic que a les avantguardes –temàtica predilecta del gust burgès barceloní–, i que la majoria d'obres són de petit format –dimensions estretament lligades als temes representats. Un detall que crida l'atenció és el lloc de procedència dels artistes. D'un total de cinquanta-vuit artistes diferents, la meitat són espanyols. Un 36% són catalans, entre els quals hem pogut veure artistes nascuts a Catalunya, així com estrangers i espanyols que es van formar i/o van acabar la seva carrera a Barce- lona, com ara Josep Serra i Porsón, Francesc Miralles, Achille Battistuzzi o Lluís Franco. Els artistes estrangers

representarien un 3% de la col·lecció i els anònims, un 10%. Camil Fabra no es va limitar a adquirir només una obra d'un artista sinó que, de vint-i-cinc artistes de la seva col·lecció, en té més d'una; és a dir, de quasi la meitat d'artistes va reincidir en l'adquisició de la seva producció, exactament un 43%. En aquest sentit, el més representat a la col·lecció és Josep Benlliure, ja que va ser qui va capitanejar la pintura costumista valenciana i va ser premiat a exposicions nacionals, amb nou obres. El següent en quantitat és Àngel Lizcano amb cinc, i Francesc Pradilla i Casimir Sainz amb quatre obres cadascun. De nou¹⁹ artistes diferents té tres obres i d'onze en té dues.

Hem volgut analitzar també la cronologia de les obres que formen part del llegat, és a dir, mirar d'establir la seva època de realització, bé a través de la datació per part de l'artista, bé per la seva inscripció estètica dins d'un període aproximat. La majoria de les pintures corresponen a la dècada de 1870 a 1880 i, dins d'aquest decenni, trobem nou obres datades al 1876 i onze al 1878. Cal posar de manifest que durant aquests deu anys van néixer i proliferar nombroses galeries d'art amb finalitat comercial a Bar- celona, entre les quals destaca la Sala Parés, i es va consolidar la celebració d'exposi- cions nacionals i generals de Belles Arts, impulsades per les institucions.

Si es compara l'inventari inicial²⁰ de pintures corresponents al llegat amb la relació de les conservades actualment al fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya, s'ha per- dut la localització de nou del total de cent cinc; obres que ja no apareixien al catàleg del fons de pintura moderna publicat a finals de la dècada dels vuitanta del segle xx.²¹

19. Bernat Ferrándiz, Francesc Miralles, Lluís Franco, Eu- genio Lucas Villamil, Joan Planella, Marc Hiráldez, Modest Urgell, José Cala i Emili Sala.

20. Extret del *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bar- celona*, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1906.

21. *Catàleg de pintura dels segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*, Ajuntament de Barcelona, Àrea de Cultura, Barcelona, 1987, I i II.



Figura 13. Romà Ribera, *De soirée*, oli sobre tela, ca. 1894. MNAC.
(Font: www.mnac.cat)

Figura 14. Simó Gómez, *Els jugadors de daus*, oli sobre tela, 1874. MNAC.
(Font: www.mnac.cat)

- Miquel Carbonell, *Paisatge*, oli sobre tela, 34 × 25 cm
- Eugenio Lucas Villamil, *La sortida dels nuvis*, oli sobre tela, 71 × 41 cm
- Arcadi Mas i Fondevila, *Les comares*, oli sobre tela, 42 × 32 cm
- Tomàs Moragas, *Soldats flamencs*, oli sobre fusta, 43 × 36 cm
- Joan Planella, *Recolzada a la balastrada*, oli sobre tela, 20 × 14 cm
- Francisco Pradilla, *Estudi de figura*, oli sobre tela, 33 × 20 cm
- Francisco Pradilla, *Platja de Capri i el golf de Nàpols*, aquarel·la sobre paper, 33 × 50 cm
- Sans, *Interior d'una cuina*, aquarel·la sobre paper, 31 × 48 cm
- Modest Urgell, *Un carrer*, oli sobre tela, 72 × 42 cm

Tot i aquest lamentable succés, s'ha de puntualitzar novament que es tracta d'un llegat de gran volum, el primer en la seva categoria, i que es va executar alhora que s'estava articulant un incipient Museu de Belles Arts a Barcelona. Al mateix temps, els successius canvis de seus del Museu al llarg de cent quinze anys des de la materialització de la donació, tampoc no han afavorit que hi hagués un control exhaustiu de totes les obres. A això s'ha d'afegir el fet que les mesures de vigilància de les sales, reserves i trasllats s'han anat professionalitzant des de la fundació dels museus. La seva instal·lació en un conjunt indissoluble, condició imprescindible per a la seva permanència als fons del museu, tampoc no ha estat possible; però justifiquem que sigui impracticable al·ludint novament al volum de la col·lecció, així com als nous criteris museístics d'exposició, que aposten més per un discurs representatiu i didàctic en disparitat amb l'*horror vacui* expositiu del segle XIX. Actualment només hi ha tres obres exposades a les sales del Museu Nacional d'Art de Catalunya: una parella d'olis de Jan van Beers que representen una pescadora i una dona amb xanques, i l'obra mestra titulada *De soirée* de Romà Ribera (figura 13). Sis obres es troben repartides entre el Museu Marítim,²² el Palauet Albéniz²³ i la Diputació,²⁴ mentre que la resta roman a les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Val a dir que Camil Fabra també va llegar a la Diputació dues pintures a l'oli que, el 1906, van passar a enriquir els fons del museu, de les quals, una d'elles també es troba exposada avui en dia al Museu Nacional: *Els jugadors de daus* de Simó Gómez (figura 14).²⁵

Finalment, el tipus de col·leccionista que va caracteritzar Camil Fabra no va ser el de l'erudit, estudiós i historiador de les obres que adquiria i col·leccionava, sinó que representaria el prototip de burgès que entenia la possessió d'obres d'art com un element més en el seu camí de distinció social, refinament i bon gust. Aquesta vessant més mercantilista de l'art no la considerem més negativa que l'anterior sinó que la complementa; a més, es necessita el motor econòmic d'una clientela que mantingui viu el mercat i permeti la seva creació. Fabra, involucrat en la promoció de les exposicions municipals de Belles Arts, era conscient de les mancances artístiques de les col·leccions públiques, i creiem que va anar formant la seva col·lecció no només per distingir-se socialment, sinó també amb l'objectiu clar de la seva donació final per al gaudi

22. Achille Battistuzzi, *Vista panoràmica de Barcelona*, oli sobre tela; Rafael Murillo, *Port*, oli sobre tela.

23. Raimundo de Madrazo, *Camperola romana*, oli sobre tela; Jaume Morera, *Pensativa*, oli sobre tela.

24. Fèlix Urgellès, *Prohibit pescar*, oli sobre tela; Antoni Gomar, *Capella rural*, oli sobre tela.

25. L'altra és *La batalla de Bocairente* de Josep Benlliure, artista que tenia una major representació en la col·lecció del primer marquès d'Alfella.

i la instrucció pública. Per aquest motiu, no podem deixar d'elogiar aquest noble gest sense precedents a la ciutat; gest que, com molts altres de generositat que va tenir amb diverses institucions de Barcelona, el defineix com el perfecte ciutadà.

Apèndix

Inventari de les obres llegades per Camil Fabra, primer marquès d'Alella, als museus de Barcelona²⁶

- Joaquim Agrassot, *Una fira*, oli sobre tela, 1878, 18 × 27,5 cm
- Manuel Amell Jorda, *Un naturalista*, oli sobre tela, 1872, 67 × 49,5 cm
- Manuel Amell Jorda, *Un músic*, oli sobre tela, 60 × 45 cm
- Anònim, *Baixant la calessa*, oli sobre tela, 71,5 × 54 cm
- Anònim, *Contracte de casament*, oli sobre tela, 70 × 53,5 cm
- Anònim, *Crepuscle*, oli sobre tela, 55 × 95 cm
- Anònim, *Noia amb mantellina i ventall*, oli sobre tela, 70,5 × 52 cm
- Achille Battistuzzi, *Vista panoràmica de Barcelona*, cap a 1870-1876, oli sobre tela, 121 × 262 cm
- Jan van Beers, *La dona de les xanques*, 1878, oli sobre fusta, 81 × 21,5 cm
- Jan van Beers, *Pescadora*, 1878, oli sobre fusta, 81 × 21,5 cm
- Josep Benlliure Gil, *Pillets a la Villa Borghese*, cap a 1880-1900, oli sobre tela, 23,1 × 42,1 cm
- Josep Benlliure Gil, *Al jardí*, cap a 1880-1900, oli sobre tela, 19 × 28 cm
- Josep Benlliure Gil, *Gitanos*, cap a 1880-1900, oli sobre fusta, 21 × 34 cm
- Josep Benlliure Gil, *Les bruixes del campanar*, 1878, oli sobre fusta, 25,5 × 37 cm
- Josep Benlliure Gil, *Torero tocant la guitarra*, cap a 1880-1900, oli sobre tela, 33,5 × 27,5 cm
- Josep Benlliure Gil, *Judici de Satanàs*, cap a 1880-1900, oli sobre fusta, 20,5 × 32 cm
- Josep Benlliure Gil, *Gresca torera a la Venta de los Gatos*, 1878, oli sobre tela, 55 × 90 cm
- Josep Benlliure Gil, *¡Que viene un alma! (La insurrecció dels morts)*, 1876, oli sobre tela, 44 × 60 cm
- Josep Benlliure Gil, *L'aparició*, 1876, oli sobre tela, 45 × 61 cm
- Manuel Cabral Aguado, *Provant-se el capell*, 1882, oli sobre fusta, 48 × 39 cm
- José Cala, *Marina (platja de Tànger)*, oli sobre fusta, 25,5 × 34 cm
- José Cala, *Marina*, 1873, oli sobre tela, 81 × 120 cm
- José Cala, *Al Marroc (Tànger)*, oli sobre tela, 30,5 × 48,5 cm
- Miquel Carbonell, *El niu*, cap a 1893, oli sobre tela, 34 × 25 cm
- Miquel Carbonell, *Paisatge*, oli sobre tela, 34 × 25 cm (desapareguda)
- Emili Casals, *En el taller*, anterior a 1902, oli sobre fusta, 15 × 21,5 cm
- E. Castro, *Còpia d'un retrat del rei Jaume I*, anterior a 1902, oli sobre tela, 236 × 145 cm
- Victorià Codina, *Dona jove*, 1880, oli sobre tela, 38 × 20 cm

²⁶. Informació actual del fons de registre del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Agraïixo aquest inventari a Jordi Casanovas Miró.

- José Marcelo Contreras, *Sessió d'hipnotisme*, 1876, oli sobre tela, 55 × 70 cm
- José Marcelo Contreras, *La dama i el patge*, 1876, oli sobre tela, 56,6 × 42 cm
- José Denis Belgrano, *Un entrebanc*, cap a 1880-1900, oli sobre fusta, 26,3 × 17,5 cm
- José Denis Belgrano, *Vora l'estany*, cap a 1880-1900, oli sobre fusta, 26 × 17,5 cm
- Bernat Ferrandis, *La mula del reverendo*, 1878, oli sobre fusta, 24 × 31 cm
- Bernat Ferrandis, *La dicha de un sordo*, 1876, oli sobre fusta, 37 × 24,5 cm
- Bernat Ferrandis, *Costums andalusos*, cap a 1870-1882, oli sobre fusta, 29,5 × 41 cm
- Plàcid Francès, *Retorn de la cacera*, oli sobre fusta, 26,5 × 24 cm
- Lluís Franco, *La lectura*, 1897, oli sobre tela, 32 × 45 cm
- Lluís Franco, *Una manola*, 1897, oli sobre tela, 103,5 × 73 cm
- Lluís Franco, *Tiradora de cartes*, 1897, oli sobre fusta, 27 × 36 cm
- Francesc Galofre Oller, *Tipus oriental (zíngara)*, 1889, oli sobre tela, 61 × 49 cm
- Antoni Gomar, *Paisatge amb riu*, 1877, oli sobre tela, 90 × 122 cm
- Antoni Gomar, *Capella rural*, 1875-1900, oli sobre tela, 86 × 120 cm
- Germán Gómez, *A la biblioteca*, cap a 1870-1900, oli sobre fusta, 32 × 26,5 cm
- Simó Gómez, *La dona del ventall*, cap a 1874, oli sobre fusta, 44,8 × 35,5 cm
- Marcos Hiráldez, *Entre dos fuegos*, 1876, oli sobre fusta, 33 × 45,5 cm
- Marcos Hiráldez, *Escena familiar*, 1876, oli sobre fusta, 33 × 45,5 cm
- Marcos Hiráldez, *La jura de Santa Gadea*, 1864, oli sobre tela, 60,5 × 101 cm
- José Jiménez Aranda, *La maja alegre*, 1876, oli sobre fusta, 17 × 26 cm
- José Eduardo Larrocha, *Pati àrab*, cap a 1885-1895, oli sobre tela, 51 × 37 cm
- François Gabriel Guillaume Lépaulle, *Retrat femení*, 1844, oli sobre tela, 116,5 × 89,5 cm
- Ángel Lizcano, *Mascarada a Madrid*, 1875, oli sobre tela, 102 × 145 cm
- Ángel Lizcano, *Un suïcidi*, 1875, oli sobre tela, 65,5 × 107 cm
- Ángel Lizcano, *Escena gallega*, 1873, oli sobre tela, 42 × 66,2 cm
- Ángel Lizcano, *Estudiants i chulas*, cap a 1875, oli sobre fusta, 41 × 32 cm
- Ángel Lizcano, *A la porta de l'església*, 1873, oli sobre tela, 65,5 × 52,5 cm
- Eugenio Lucas Villamil, *Presentació de la núvia*, anterior a 1902, oli sobre tela, 59 × 50 cm
- Eugenio Lucas Villamil, *El bateig*, 1870, oli sobre tela, 72 × 46 cm
- Eugenio Lucas Villamil, *La sortida dels nuvis*, oli sobre tela, 71 × 41 cm (desapareguda)
- Raimundo de Madrazo Garreta, *Camperola romana*, cap a 1865-1900, oli sobre tela, 32 × 41 cm
- Ricardo de Madrazo, *Pati d'una casa de Granada*, 1871, aquarel·la sobre paper, 43 × 28 cm
- Ricardo de Madrazo, *Racó de pati. L'Albaicín*, 1871, aquarel·la i llapis grafit sobre paper, 45,8 × 30,8 cm
- Ramon Martí i Alsina, *L'avar*, cap a 1870-1880, oli sobre tela, 30 × 25 cm
- Ramon Martí i Alsina, *La dama del mirall*, cap a 1860-1870, oli sobre fusta, 30 × 25 cm
- Arcadi Mas i Fondevila, *Les comares*, oli sobre tela, 42 × 32 cm (desapareguda)
- Francesc Miralles, *Agafant flors*, 1878, oli sobre fusta, 18,5 × 24 cm
- Francesc Miralles, *Arreglant un gerro de flors*, 1878, oli sobre fusta, 21 × 16 cm

- Francesc Miralles, *Estudi de cap (retrat d'Adela Morera de Torrella)*, 1878, oli sobre fusta, 24 × 18,5 cm
- Tomàs Moragas, *Soldats flamencs*, oli sobre fusta, 43 × 36 cm (desapareguda)
- Jaume Morera, *Pensativa*, cap a 1870-1890, oli sobre tela, 36 × 28 cm
- Rafael Murillo, *Port*, cap a 1888-1902, oli sobre fusta, 15,5 × 24,5 cm
- Rafael Murillo, *Marina*, cap a 1888-1902, oli sobre tela, 16 × 24,5 cm
- Ramón Olavide, *Charros*, 1874, oli sobre tela, 58,5 × 38,5 cm
- Ramón Olavide, *L'hereva*, 1874, oli sobre tela, 58,5 × 38,5 cm
- Antonio Pérez Rubio, *Fugint dels invasors (Episodi de la Guerra de la Independència)*, cap a 1878, oli sobre tela, 61 × 112 cm
- Emilio Perich, *Interior sumptuós*, 1882, oli sobre fusta, 30 × 40 cm
- Joan Peyró, *El memorialista*, 1873, oli sobre fusta, 45 × 34,5 cm
- Joan Planella Rodríguez, *Escena camperola*, cap a 1875-1900, oli sobre tela, 56 × 44,5 cm
- Joan Planella Rodríguez, *Home vell al balcó*, cap a 1875-1900, oli sobre tela, 36 × 27,5 cm
- Joan Planella, *Recolzada a la balaustrada*, oli sobre tela, 20 × 14 cm (desapareguda)
- Francisco Pradilla, *Mercat en un poble gallec*, cap a 1870-1900, oli sobre fusta, 19,5 × 28 cm
- Francisco Pradilla, *Un picador*, cap a 1870-1900, oli sobre fusta, 35,5 × 27 cm
- Francisco Pradilla, *Estudi de figura*, oli sobre tela, 33 × 20 cm (desapareguda)
- Francisco Pradilla, *Platja de Capri i el golf de Nàpols*, aquarel·la sobre paper, 33 × 50 cm (desapareguda)
- Manuel Ramirez, *El carnaval a Madrid*, 1877, oli sobre tela, 68 × 84 cm
- Antoni Reynés, *Dia de pluja*, 1881, oli sobre tela, 74 × 121 cm
- Romà Ribera, *De soirée*, cap a 1894, oli sobre tela, 59 × 79 cm
- Andres Rincón, *Repòs*, 1879, oli sobre tela, 47 × 37 cm
- G. Rota, *Estudi de cap*, oli sobre fusta, 35,5 × 27 cm
- Sans, *Interior d'una cuina*, aquarel·la sobre paper, 31 × 48 cm (desapareguda)
- Casimiro Sainz, *Dona andalusa*, 1879, oli sobre fusta, 40 × 30,5 cm
- Casimiro Sainz, *Hort*, cap a 1879-1880, oli sobre tela, 20,5 × 28,5 cm
- Casimiro Sainz, *Distreta*, 1879, oli sobre fusta, 35 × 26 cm
- Casimiro Sainz, *Parc en dia de sol*, cap a 1879-1880, oli sobre tela, 38 × 60 cm
- Emili Sala, *Cigarrera*, cap a 1874-1902, oli sobre tela, 54 × 35 cm
- Emili Sala, *Partida d'escacs*, aquarel·la sobre paper, 44 × 30,5 cm
- Emili Sala, *Mirant per la finestra*, 1874, oli sobre tela, 42 × 25 cm
- Josep Serra, *El bufó i el gos*, 1872, oli sobre fusta, 22 × 15,5 cm
- Antoni de Sisteré, *La indiscreta*, 1872, oli sobre tela, 26 × 17 cm
- Antoni de Sisteré, *Un col·leccionista*, 1878, oli sobre fusta, 33,5 × 21,5 cm
- Modest Teixidor, *Saló de sessions de l'antiga Audiència de Barcelona*, 1873, oli sobre tela, 41 × 49 cm
- Modest Teixidor, *Preparant l'altar*, 1873, oli sobre tela, 41 × 49 cm
- Modest Urgell, *La riera eixuta*, cap a 1870-1880, oli sobre tela, 46 × 74 cm
- Modest Urgell, *Un carrer*, oli sobre tela 72 × 42 cm (desapareguda)
- Modest Urgell, *Església rural*, cap a 1870-1880, oli sobre tela, 59 × 63 cm
- Fèlix Urgellés, *Prohibit pescar*, 1875-1900, oli sobre tela, 30 × 42 cm

Bibliografia

BORONAT I TRILL, M.J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999 [Monografies de la Junta de Museus de Catalunya, I].

CABANA, F., *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, III.

Catàleg de pintura dels segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona, Àrea de Cultura, Barcelona, 1987, I i II.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1906.

Els Masriera: Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Proa, 1996.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana etimologías, sánscrito, hebreo, griego, latín, árabe, lenguas indígenas americanas, etc. versión de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués..., Madrid, Espasa- Calpe, 1924, XXIII.

L'Esquella de la Torratxa, 24-II-1893.

LÁZARO GALDIANO, J., «Damas y salones: La señora de Fabra», *La Vanguardia*, 21/V/1887, [ed. matí], p. 3.160.

Madrazo, Masriera y Miralles: tres pintores del siglo XIX, Sala de Exposiciones Banco Bilbao Vizcaya, Dirección Territorial Cataluña y Baleares, Barcelona, 1995.

PALOMAS I MONCHOLÍ, J., *El rerefons econòmic de l'activitat dels parlamentaris catalans, 1876-1885*, Departament d'Història Moderna i Contemporània, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002 [tesi doctoral dirigida pel Dr. Nazario González].

SALA, M.-T. (coord.), *Pensar i interpretar l'oci: passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona de 1900*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

VELASCO FABRA, G. J., *La familia de Camilo Fabra y Fontanills, marqués de Alella, durante el siglo XIX en España*, Madrid, Letra Clara, 2013.

Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona

Arxiu del Gran Teatre del Liceu

Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)

L'exili i el retorn de la col·lecció Muntadas a Barcelona (1936-1939)

Yolanda Pérez Carrasco



Figura 1. José Mongrell, *Retrat de Maties Muntadas Rovira*. Col·lecció particular.



Actualment la recerca entorn del món del col·leccionisme està en constant evolució, i són molts els estudiosos que busquen noves línies d'investigació sobre el col·leccionisme artístic i els seus protagonistes. El col·leccionisme privat d'art ha estat una eina fonamental per la formació dels nostres museus. Vendes i donacions d'obres d'art de primera línia són actualment protagonistes d'institucions com el Museu Nacional d'Art de Catalunya. I la col·lecció Muntadas és un perfecte exemple d'aquest fet, la seva imponent col·lecció és avui present a les sales del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La nostra intenció és contribuir al coneixement de la història de la col·lecció Muntadas com a col·lecció privada d'art a la primera meitat del segle xx. Un moment en què la col·lecció visqué una història tràgica i a la vegada apassionant, marcada pels conflictes bèl·lics generats per la Guerra Civil (1936-1939).

La col·lecció Muntadas la va crear, entre la segona meitat del segle xix i principis del xx, l'enginyer químic i empresari Maties Muntadas i Rovira (Barcelona, 1854-1927) (figura 1). Com altres membres de la burgesia catalana, Maties Muntadas era un home adinerat i culte, amb presència a les institucions públiques i amb fortes relacions polítiques i econòmiques, que el van portar a tenir un títol nobiliari de mans d'Alfons XIII, que el va nomenar Comte de Santa Maria de Sants.¹

Maties Muntadas es va casar amb Carme Estruch i Malet (Barcelona, 1857-1930) l'11 d'octubre de 1878 i van tenir tres filles, Maria del Carme, Josefa i Francisca. Com a empresari cal destacar el seu paper com a líder de l'empresa familiar, La España Industrial, la primera societat cotonera d'Espanya, de la que va ser director entre 1880 i 1927. Una gran indústria tèxtil que va heretar del seu pare, Josep Antoni Muntadas i Campeny (Igualada, 1816 - Barcelona, 1880), i que sota la direcció de Maties Muntadas, tot i passar per diferents alts i baixos provocats per vagues i especialment per la

1. El nom del comtat de Santa Maria de Sants (o Sans), ve donat per la zona on estava ubicada la gran indústria

tèxtil de la família Muntadas, a l'actual barri de Sants de Barcelona.

I Guerra Mundial (1914-1918), va viure una gran etapa d'expansió, aportant un gran impuls a la indústria tèxtil catalana.² La seva figura està molt en la línia d'altres importants representants de l'alta burgesia de la Barcelona de tombant de segle, com Antoni Amatller, Francesc Cambó, Lluís Plandiura o Eusebi Güell, entre d'altres. Pertanyents tots ells al que podríem anomenar el segle d'or del col·leccionisme artístic a Catalunya, a qui Joaquim Folch i Torres qualificava com a «guardadores de esas bellas obras del arte de nuestro pasado».

La col·lecció Muntadas es trobava originàriament ubicada a la residència familiar del col·leccionista, al carrer de Roger de Llúria número 110 de Barcelona. Un autèntic museu amb valuoses peces d'època medieval i renaixentista, provinents de l'escola catalanoaragonesa, d'altres zones del país i també de l'escola flamenca, sens dubte d'una gran riquesa artística (figura 2). Aquesta col·lecció estava formada per magnífiques pintures, escultura, mobiliari, ceràmica i objectes diversos, obres datades des del segle XII fins al segle XVIII, entre les quals destacava sobretot la seva col·lecció d'art medieval.

Les obres d'aquesta col·lecció van ser adquirides per Maties Muntadas arreu de Catalunya i Aragó, a través de contactes amb múltiples antiquaris i agents,³ així mateix, també cal destacar els seus habituals viatges per Europa, especialment a París, on aprofitava no únicament per comprar peces, sinó també per fer consultes als restauradors dels principals museus. I és que Maties Muntadas estava molt interessat en la restauració, i ell mateix restaurava les seves adquisicions, fet que li va merèixer crítiques per retocar i daurar en excés les seves obres.

Però a més d'aquestes tasques, es dedicà a catalogar i ubicar totes i cadascuna de les peces de la seva col·lecció, fet que va quedar registrat en el document testamentari del col·leccionista datat de 1928, *Escritura de inventario de los bienes relictes por el Excelentísimo Sr. D. Matías Muntadas y Rovira, Conde de Sta. María de Sans*.⁴ Aquest document consta d'una relació de les obres d'art i objectes, com eren les pintures, escultures i mobiliari des de l'època medieval fins al segle XVI, a més de mobles i diversos objectes dels segles XVII i XVIII. Les obres d'art i objectes pertanyents al segle



Figura 2. Residència Muntadas. Galeria. Barcelona, 1909. Fotògraf: Adolf Mas. ©Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

2. *La España Industrial. Libro del centenario, 1847-1947*, Barcelona, Seix Barral Hnos, S.A., 1947.

3. BARRACHINA NAVARRO, J., «Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas», BASSEGODA, B.; DOMÈNECH, I. (ed.), *Antiquaris, Experts, Col·leccionistes i Museus*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 11-49.

4. *Escritura de inventario de los bienes relictes por el Excelentísimo Sr. D. Matías Muntadas y Rovira, Conde de Sta. María de Sans*. Notaria de D. Manuel Borrás y de Palau, Barcelona, 28 de gener de 1928. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Fons: Adquisicions patrimoni artístic. Museus.

xix i principis del xx quedaven fora del que ell catalogava com a col·lecció, i eren considerats merament decoratius. Totes les seves peces quedaven registrades amb un número atorgat pel mateix col·leccionista, que tenia en compte les diverses estances de la residència principal de la família al carrer de Roger de Llúria. Després passà a anomenar les obres i els objectes ubicats a la residència d'estiueig que la família tenia a Montornès del Vallès. Totes les peces relacionades en aquests documents porten el seu número de registre, i tot seguit hi ha una descripció de cadascuna, datació, autoria o escola depenent dels casos; en ocasions també hi consta l'origen de la peça i una dada molt curiosa, el valor de taxació donat pel mateix col·leccionista. Sens dubte, l'esmentat catàleg constitueix un magnífic registre, perquè els seus hereus tinguessin molt clar el valor artístic i econòmic d'allò que heretaven, i ara pels investigadors és una font primordial per estudiar la col·lecció Muntadas.

A la mort de Maties Muntadas, el 2 d'agost de 1927, el seu gendre Josep Maria d'Albert Despujol (Barcelona, 1886-1952), primer baró de Terrades des de 1921 i casat amb la filla gran de Maties Muntadas, Maria del Carme Muntadas i Estruch, segona comtessa de Santa Maria de Sants, va ser el cap de família. Josep Maria d'Albert va passar a dirigir l'empresa familiar La España Industrial i, a més de fer-se càrrec dels negocis i l'economia familiar, també ho va fer de la magnífica col·lecció Muntadas.

Durant els anys de la Guerra Civil la família va patir greus problemes. L'empresa va ser col·lectivitzada i els Muntadas es van haver d'exiliar en un primer moment a Itàlia per després traslladar-se a Sevilla. Un cop finalitzat el conflicte, l'empresa va ser retornada a la família i va continuar com a director Josep Maria d'Albert, a més de ser també alcalde de la ciutat de Barcelona entre 1945 i 1951. Respecte a la col·lecció, els hereus la van conservar a la residència familiar del carrer de Roger de Llúria, on alguns especialistes en art medieval demanaven estudiar les seves peces. Aquest és el cas dels nord-americans Walter William Spencer Cook (Boston, 1888 - Nova York, 1962) i Chandler Rathfon Post (Detroit, 1881 - Cambridge, Massachusetts, 1959), professor medievalista de la Universitat de Harvard que va recollir a la seva monumental publicació *A History of Spanish painting*⁵ importants obres gòtiques de la col·lecció Muntadas. Els dos historiadors anaven a visitar-la per estudiar algunes de les seves obres cabdals. Mantenien una viva correspondència amb el fotògraf català Adolf Mas (Solsona, 1861 - Barcelona, 1936) i amb Josep Maria d'Albert, a qui demanaven còpies dels clixés fotogràfics de les obres de la col·lecció per realitzar els seus estudis.

A més, la família, amb el primer baró de Terrades al capdavant, va tenir una iniciativa molt interessant consistent en la publicació del catàleg de la col·lecció, sota el títol *La colección Muntadas*, l'any 1931.⁶ Un catàleg semblant als realitzats per les cases de subhastes que es va enviar a diverses institucions, estudiosos i museus europeus, cosa que indica una clara voluntat de vendre-la, com així consta a la correspondència familiar i a les actes de la Junta de Museus de Barcelona l'any 1935, moment en què s'estudiava la seva compra.⁷

Si filem prim, podríem dir que la història de la col·lecció Muntadas és semblant a la de moltes altres col·leccions, venudes o donades de mans dels seus propietaris o hereus

5. POST, C. R., *A History of Spanish painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966.

6. *La colección Muntadas*, Barcelona, Oliva de Vilanova, 1931.

a institucions públiques, però el terrible cataclisme de la Guerra Civil l'any 1936 va afectar seriosament la col·lecció Muntades i la resta del patrimoni català. Personalment, m'agrada dir que les col·leccions i les obres d'art tenen una vida, la seva pròpia història particular i, en el cas de la col·lecció Muntadas, m'he trobat amb una història apassionant. Aquesta pot ser referenciada gràcies a l'exhumació d'importants fonts documentals a diversos arxius, i especialment a l'arxiu familiar dels hereus de Maties Muntadas (Pons de Molins, Girona).⁸ El coneixement d'aquestes fonts ens ha permès conèixer les vicissituds de la col·lecció Muntadas, i obrir noves vies d'investigació relatives a la confiscació de les col·leccions privades d'art a Barcelona, per part de la Generalitat de Catalunya, el 1936, i el seu subsegüent exili de la ciutat, fenomen poc estudiat fins ara.

Una de les fonts primordials pel coneixement d'aquest procés han estat les fitxes d'identificació que es conserven a l'Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat del Vallès), documentació complementada amb el fons de la Guerra Civil conservat a l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

L'esclat de la Guerra Civil va suposar un canvi radical en els àmbits polític, social i econòmic, però també cultural, ja que el patrimoni artístic es va convertir en una víctima silenciosa del conflicte.⁹ Com tots coneixem, l'art religiós va patir una forta persecució a mans dels sectors més radicals, però també el patrimoni privat, ja que les col·leccions privades d'art van viure moments de gran perill des dels primers dies de l'inici de la revolució el juliol de 1936.

Davant els moviments revolucionaris encapçalats per la CNT i la FAI, la Generalitat de Catalunya va organitzar immediatament comissions pel salvament del patrimoni públic i privat. Noms d'importants famílies de l'alta burgesia catalana són presents en els documents expedits per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya.¹⁰

Entre els mesos de juliol i octubre de 1936, col·leccions privades d'art, que eren autèntics museus, van ser confiscades. El procés de confiscació va ser encarregat als tècnics dels museus de Barcelona, sota la direcció de la Conselleria de Cultura, presidida per Ventura Gassol (1893-1980). Dins el Departament de Cultura, i per coordinar la salvaguarda artística a Catalunya, es van crear les seccions d'arxius, museus, biblioteques, excavacions i monuments. La secció d'arxius estava comandada per Agustí Duran i Sanpere (1887-1975); la de museus per Joaquim Folch i Torres (1886-1963); Pere Bosch i Gimpera (1891-1974) estava al cap del servei d'excavacions arqueològiques; Jordi Rubió i Balaguer (1887-1982) al capdavant del servei de biblioteques i, finalment, la secció de monuments sota la direcció de Jeroni Martorell i Terrats (1877-1951). També cal citar la intervenció de personalitats del món de la cultura i del mercat artístic,

7. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. Acta de la Secció de la Junta de Museus de Barcelona. 09.10.1935 i 11.11.1935 > 09-10-1935 i 11-11-1935.

8. Volem aquí mostrar el nostre enorme agraïment a la família, especialment a la Sra. M^a del Carmen de Albert i el Sr. Ignacio de España i família, per la seva gran ajuda, disposició i entusiasme. M^a>M.

9. Són múltiples les publicacions dedicades a la destrucció i salvaguarda de patrimoni artístic a Catalunya, com a referència citarem una de les més recents i completes:

GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona, La Magrana, 2011.

10. Investigació portada a terme per l'autora a la seva tesi doctoral: *Per camí de cendres: La confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939). Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora*. H1801, Història i Teoria de les Arts, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona. [Directora/Tutora: Dra. Immaculada Socías Batet].



Figura 3. Document de confiscació de la col·lecció Muntadas, 1936. Arxiu Nacional de Catalunya.

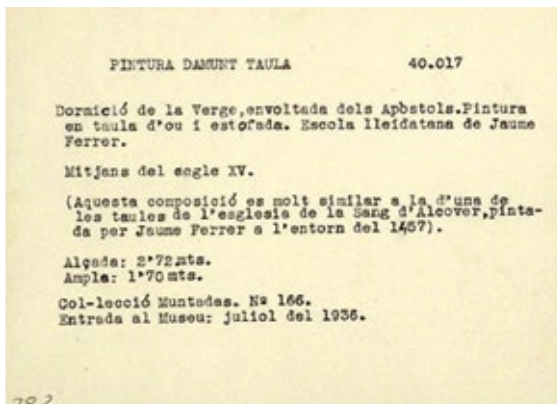


Figura 5. Fitxa d'identificació col·lecció Muntadas, número 40017, 1936. Arxiu Nacional de Catalunya.

com Josep Gudiol Ricart (1872-1931), així com la tasca d'un important contingent de voluntaris anònims, que van contribuir a salvaguardar importants peces artístiques.

Com diem, la col·lecció Muntadas va ser confiscada per la Generalitat de Catalunya l'estiu de 1936 (figura 3). Va dirigir aquesta tasca l'antiquari Josep Bardolet, juntament amb els tècnics de la Generalitat. Igual que la resta de confiscacions, la col·lecció Muntadas va generar molta documentació. Ens referim especialment a les fitxes d'identificació de cadascuna de les peces confiscades. La informació present a aquestes fitxes és variable i depèn dels coneixements que els tècnics tinguessin de cadascuna de les obres. Unes fitxes són més completes i d'altres menys, però en general contenen molta informació gràcies al fet que els tècnics van fer ús del catàleg *La colección Muntadas*.

En la majoria d'aquestes fitxes hi constava la tipologia de l'obra, una petita descripció, mides, autoria en cas de ser coneguda, lloc de procedència i la data d'ingrés al museu públic (figura 4). Així es veu, per exemple, a *La Dormició de la Verge*, on observem a més que la catalogació de l'època va ser revisada posteriorment (figura 5):

«Pintura damunt taula 40.017. Dormició de la Verge, envoltada dels Apòstols. Pintura en taula d'ou estofada. Escola lleidatana de Jaume Ferrer. Mitjans del segle xv. (Aquesta composició és molt similar a la d'una de les taules de l'església de la Sang d'Alcover, pintada per Jaume Ferrer entorn del 1457.) Alçada: 2'72 m. Amplada: 1'70 m. Col·lecció Muntadas. N. 166. Entrada al Museu: juliol del 1936»

La primera etapa de la confiscació de la col·lecció Muntadas va aplegar 220 peces i es va realitzar el mateix mes de juliol, com es pot veure en una de les fitxes de confiscació conservades. La confiscació d'aquesta col·lecció presenta una particularitat, també present en altres col·leccions privades que he estudiat, consistent en què els tècnics encarregats de la seva catalogació, ho van fer seguint l'ordre del catàleg de la col·lecció publicat el 1931, però també introduint rectificacions entorn d'autories o dates d'execució. A més, és molt interessant remarcar que a la part superior de la fitxa hi havia un número, també escrit en color vermell a la part inferior dreta de l'obra, fet que ha estat fonamental per poder reconstruir la història de la confiscació de la col·lecció Muntadas i el seu exili posterior.



Figura 4. Pere Garcia de Benavarri. *Dormició de la Mare de Déu*, ca. 1460-1465.
©Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El primer grup confiscat va ser el més nombrós, seguit d'altres els mesos d'agost i setembre de 1936. De la col·lecció Muntadas es van confiscar un total de 336 obres entre pintures, talles, mobiliari i objectes decoratius. Tot i que dissortadament no es conserva la totalitat de les fitxes d'identificació, sí que s'en conserven prou per demostrar la meticulositat de les primeres catalogacions dels experts. De fet, amb el pas de les setmanes, les fitxes dedicades al mobiliari i objectes decoratius ja presentaven un altre esquema amb un text més reduït tancat per la frase: «Entrada con la Revolución de 1936-1937». Això indica que van trigar alguns mesos a catalogar tots els béns confiscats als Muntadas.

La col·lecció Muntadas va ser traslladada al dipòsit del Museu d'Art de Catalunya al Palau de Montjuïc de Barcelona. En aquest primer dipòsit, la col·lecció va quedar completament integrada amb la resta de col·leccions privades d'art, béns eclesiàstics, el tresor de la Catedral de Barcelona, les pròpies obres del Museu i un centenar d'obres d'art més, rescatades de tota la ciutat de les flames revolucionàries.

He localitzat un document molt interessant redactat per Josep Maria d'Albert, marit d'una de les filles Muntadas, on explica, un cop acabat el conflicte bèl·lic, com es va portar a terme la confiscació de la seva col·lecció:

«(...) Por referencia verbal de nuestro portero D. Manuel Castro hemos sabido que, el día 23 o 24 de Julio de 1936 se presentaron en nuestra citada casa de Lauria 110, unos individuos que decían ser funcionarios de la Generalidad, para sellar la finca; así lo hicieron pegando tres rótulos cuya inscripción hacía referencia al acto que efectuaban, uno en la puerta – vidriera que da entrada a la escalera del personal de Servicio, otro en la puerta del piso principal de la misma escalera y el último en la puerta de la escalera principal. Hay que hacer notar que dichos individuos no vestían uniforme alguno, ni distintivo que los acreditara. A pesar de estar a la vista los rótulos de referencia y de las observaciones del citado portero, entraron varias patrullas armadas sin autorización alguna, comprobándose que retiraban objetos diversos. Del 6 al 10 de Agosto, del mismo año, los mismos individuos de la Generalidad que sellaron la casa, empezaron a llevarse camiones de imágenes, tablas y cruces de la “Colección Muntadas”, operación que realizaron en unos tres días. Luego las patrullas siguieron frecuentando la casa y llevándose más objetos. El 3 de septiembre, del año que hacemos referencia, aproximadamente, se instaló en el edificio una comisaría regentada por Juan Baraona, siendo secretario de la misma el abogado Abelardo Linfante. El 15 de septiembre del mismo año (1936) los ya citados individuos de la Generalitat, retiraron todo lo que les interesó, entre las muchas cosas, los arcones, arpillas y camas y demás de la colección Muntadas y otros objetos. En todos los actos descritos jamás exhibieron orden alguna ni documento donde acreditaran que el acto realizado fuese legal.»¹¹

No entraré ara a jutjar les paraules dels hereus Muntadas sobre la confiscació de la seva col·lecció, però cal dir que no tots els col·leccionistes estaven d'acord amb la iniciativa de la Generalitat republicana. Alguns com els Muntadas ho van qualificar de robatori, mentre que d'altres com els Amatller o els Rocamora van estar d'acord

11. «Hechos ocurridos en la expoliación en la casa de Lauria 110». No presenten data, però ho podem datar

entre 1939 i 1941. Arxiu familiar hereus Muntadas (Pons de Molins, Girona).



Figura 6. Sala de conferències del Museu d'Art de Catalunya. Barcelona, 1936.
Fotògraf: Joan Vidal i Ventosa. ©Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

amb la Generalitat, perquè la confiscació era una fórmula per protegir les seves col·leccions.

El Servei de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya va traslladar de forma esglaonada la col·lecció Muntadas des del carrer Llúria al Museu d'Art de Catalunya –com es pot veure en aquesta magnífica fotografia de Joan Vidal i Ventosa–. Una institució que es va convertir a l'estiu de 1936 en un important dipòsit de salvaguarda del patrimoni artístic català. També un altre document fotogràfic excepcional (figura 6) mostra moltes de les obres d'art dels Muntadas: pintures, talles i mobiliari que confirma la confiscació de la col·lecció i el seu trasllat al Palau de Montjuïc.

L'octubre de 1936 finalitza el gruix inicial de les confiscacions de col·leccions d'art, a la vegada que s'inicien les tasques d'organització per traslladar-les fora de la ciutat de Barcelona. La Generalitat es trobava lluny d'estabilitzar la situació política, i una de les personalitats que va recolzar el trasllat fora de Barcelona de les col·leccions públiques i privades va ser Joaquim Folch i Torres (1886-1963),¹² director general dels Museus d'Art de Catalunya.

La immensa i complicada tasca d'organitzar i carregar els camions va generar una important documentació, que ha estat també fonamental per la nostra recerca, ja que ens ha permès reconstruir la història de diverses col·leccions privades i els seus

¹². Joaquim Folch i Torres va ser museòleg, historiador i crític d'art. Des de la seva responsabilitat al davant dels museus catalans, va salvar per dues vegades el patrimoni artístic català: primerament, amb la sortida del patrimoni romànic de les esglésies del Pirineu i, després, durant la Guerra Civil. Va liderar amb tenacitat la preservació del

patrimoni català en els moments difícils de la Guerra Civil, custodiant-lo lluny de les zones de conflicte (Olot, París, Maisons-Laffitte). Per aquesta activitat, l'any 1939 va ser condemnat pel Tribunal de Depuració de Funcionaris Municipals a 12 anys i un dia de reclusió temporal, pel delicte «de auxilio a la rebelión armada».



Figura 7. Caravana de camions transportant el patrimoni artístic de Barcelona cap a Olot, novembre de 1936. Fotògraf: Joan Vidal i Ventosa. ©Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

periples durant els anys del conflicte. Circumstàncies que també van generar una important i molt interessant documentació gràfica, com es pot veure en aquesta fotografia de Josep Vidal i Ventosa el novembre de 1936 durant les contínues expedicions de camions carregats amb centenars d'obres d'art (figura 7). Fotografies recollides en bona part al catàleg *Viatge a Olot*,¹³ on es fa una acurada anàlisi del que va significar aquest viatge del patrimoni artístic barceloní a contrarellotge. Degut a l'imminent perill que corrien les obres d'art, es va generar un trànsit constant d'anades i vingudes per buidar com més ràpid millor els palaus de Montjuïc i Pedralbes.

Segons la documentació que hem pogut analitzar conservada a l'AMNAC,¹⁴ la col·lecció Muntadas va iniciar el seu periple cap a la ciutat gironina d'Olot el 9 de novembre de 1936, amb l'èxode de les primeres trenta peces, on constaven obres d'orfebreria, escultura i alguna taula, com una predel·la del segle XV dedicada a Santa Anna. Dos dies més tard, l'11 de novembre de 1936, localitzem una nova sortida de peces amb tres camions que transportaven, entre moltes altres de procedències diverses, setanta-dues obres de la col·lecció Muntadas, les pintures més importants de la col·lecció, segons els fulls de càrrega dels camions que hem pogut consultar i dels quals volem mostrar aquí una imatge (figura 8). En aquesta càrrega hi ha les peces més importants de la col·lecció, com la taula de Sant Martí (figura 9), corresponent a l'altar de Tavèrnoles, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹³. *Viatge a Olot: la salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1994.

¹⁴. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya, sense número de registre.

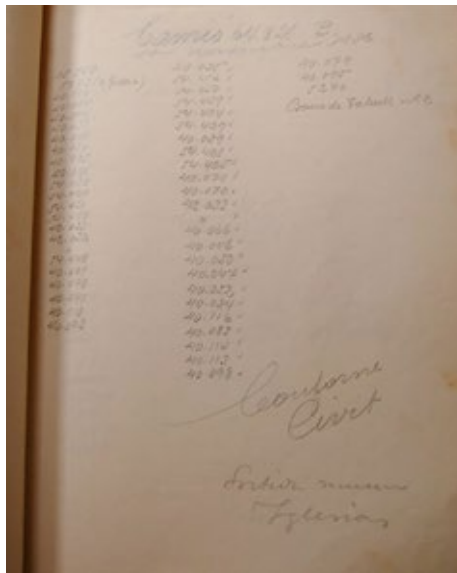


Figura 8. Document de trasllat. Barcelona, 11 de novembre de 1936. Camió 64.821-B. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, sense número de registre.



Figura 9. *Sant Martí*. Lateral d'altar de Tavèrnoles (Alt Urgell). Segona meitat del segle XII. Tremp sobre fusta. ©Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Al llarg del mes de novembre de 1936, els documents indiquen que es van traslladar pràcticament totes les obres de la col·lecció Muntadas, mentre que el mobiliari i obres menors van quedar dipositades al Palau de Montjuïc.

Els viatges dels camions van continuar entre finals de 1936 i bona part de 1937, anaven i venien entre Barcelona i Olot, convertint en pocs mesos l'església de Sant Esteve en un dels dipòsits de salvaguarda artística més importants durant la Guerra Civil (figura 10). Existeix un dibuix de la planta de l'església de Sant Esteve, que és molt interessant perquè permet veure, amb una distinció cromàtica, la localització de les diverses obres. Algunes de les col·leccions que també hem estudiat, com l'Amatller o la Bertrán i Musitu, havien estat ubicades a la zona 21, l'àrea del creuer. Però el cas de la col·lecció Muntadas és més complex, perquè donat el seu volum no es va poder allotjar tota al mateix lloc dins de l'església de Sant Esteve. D'aquesta manera van quedar organitzades les diverses col·leccions l'any 1937, però el 1938 es van iniciar nous canvis. La guerra comença a decantar-se a favor del bàndol franquista, i la gestió del patrimoni artístic català custodiat per la Generalitat republicana es troba forçada a emprendre un nou camí, amb una reactivació dels trasllats patrimonials.

Entre els mesos d'abril i desembre de 1938, es comencen a traslladar obres d'art des d'Olot cap al nord de Catalunya, ben a prop de la frontera amb França. La Generalitat republicana, com a responsable d'aquests dipòsits, comença a traslladar les obres més importants, majoritàriament d'època medieval, cap a diferents poblacions frontereres de Catalunya, on s'habilitaven dipòsits d'urgència com els de Darnius i Agullana, entre d'altres. Amb aquests trasllats una part de la col·lecció Muntadas, com altres col·leccions, es veu afectada quedant dividida en la seva marxa envers l'exili.

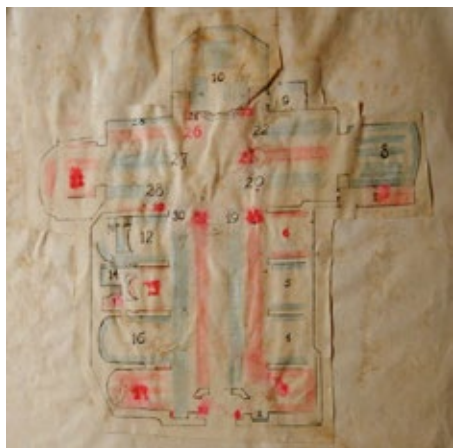


Figura 10. Planta Església de Sant Esteve d'Olot, distribució dels béns salvaguardats, 1936-1937. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya.

L'exhumació dels llistats dels trasllats patrimonials amb sortida d'Olot el 1938, ens indiquen que les peces van ser dipositades a la població de Darnius, concretament al dipòsit de Can Descalç.

Hem localitzat obres de la col·lecció Muntadas a Darnius. El primer trasllat portat a terme el dia 22 de juny de 1938 amb tres peces de la col·lecció, al dia següent tres obres més, dues d'elles corresponen a les dues taules laterals de l'altar de Tavèrnoles. Entre finals de juliol i bona part del mes d'agost els trasllats són suspesos, i reiniciats el 26 d'agost. Un dia després, el 27, viatgen dues obres més dels Muntadas, entre elles la magnífica pintura del Banquet d'Herodes (figura 11), avui en dia conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En aquest dipòsit de Darnius, a més de les de Muntadas,

també trobem altres d'importants col·leccionistes com els Espona, Mateu, Plandiura i Amatller. Hi ha obres d'artistes tan reconeguts com Fortuny o Picasso, juntament amb peces d'orfebreria, teixits i llibres. El 21 de gener de 1939 és el darrer trasllat, marcat ja per la derrota republicana i l'èxode massiu de refugiats cap a la frontera amb França.

L'assetjament franquista sobre l'última zona de resistència va portar els dirigents republicans a una situació totalment incontrolable. Tanmateix, l'èxode de ciutadans i personalitats del món de la política i la cultura, no va deixar enrere el patrimoni artístic custodiat als dipòsits fronterers i així, amb aquest últim alè republicà, es va gestionar el final del viatge de l'art confiscat.

Els dipòsits situats al nord de Catalunya patien un perill imminent i gravíssim, ja que les tropes franquistes avançaven inexorablement cap a la frontera. En aquell moment es va iniciar el trasllat del màxim nombre d'obres d'art cap a França, i es van carregar els camions amb les obres d'Agullana, Darnius, La Vajol, Figueres i Peralada. S'organitzaren uns setanta-un camions en dues fases, alguns d'ells abandonats en el darrer moment als dipòsits de Peralada i Darnius. En aquesta caravana de tresors cap a l'exili de Ginebra,¹⁵ viatjaven una desena d'obres d'art de la col·lecció Muntadas, dipòsits de salvaguarda d'altres ciutats, i altres procedents de Madrid, entre les quals cal destacar també les obres del Museo del Prado.

L'arxiu familiar dels hereus Muntadas conserva uns interessantíssims informes, realitzats per un agent del servei de recuperació de patrimoni del bàndol nacional, l'historiador i restaurador gironí Joan Sutrà Viñas (Figueres, 1898-1981). Tenia relació amb

¹⁵. COLORADO CASTELLARY, A., *El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. Figueras - Ginebra, 1939*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1988 [tesis doctoral]; *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1991; *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo*

del Prado durante la Guerra Civil, Madrid, Cátedra, 2008; *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, 2010 [dirección del catálogo Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales]



Figura 11. Pere Garcia de Benavarri i taller, *Banquet d'Herodes*, cap a 1470. Tremp sobre fusta.
©Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 12. Mestre de Retascón, *Abraçada a la Porta Daurada*, ca. 1410-1425. Tremp i daurat amb pa d'or sobre fusta. ©Museu Nacional d'Art de Catalunya.

la família Muntadas des que va conèixer l'any 1937, a la ciutat de Burgos, a Josep Maria d'Albert, i li va demanar que s'encarregués de localitzar la col·lecció familiar. Joan Sutrà així ho va fer, i gràcies a una minuciosa feina, tot i que cal dir que és una mica confusa a vegades, avui tenim informació de primera mà sobre la col·lecció Muntadas. Fent un ràpid repàs, a finals de 1938 i principis de 1939, la col·lecció Muntadas es troba custodiada a tres dipòsits de salvaguarda diferents: a Barcelona, al Palau de Montjuïc, mobiliari i objectes artístics de menor valor. A Olot, a l'església de Sant Esteve, hi havia unes 66 obres entre pintura i escultura; i a Darnius, al dipòsit de Can Descalç, hi haurien arribat unes vint obres, gairebé totes pintures i un teixit.¹⁶

Seguint els informes de Joan Sutrà, aquest, ben entrat l'any 1939, va localitzar cinc obres al dipòsit de Can Descalç a Darnius, quatre pintures i una escultura. Per altra banda, sabem que el 1938 es van traslladar 20 obres d'Olot a Darnius. Què va passar amb la resta de les obres? On eren? En el moment final del conflicte el govern republicà, en el seu últim alè de vida, va voler salvaguardar la part més important del patrimoni d'art que havia anat traslladant

i custodiant. Així, sota el paraigua de la Societat de Nacions, van ser exiliades cap a Ginebra les col·leccions del Museo del Prado i un important gruix de les col·leccions catalanes, entre elles una part de la col·lecció Muntadas.

Gràcies a un altre document, també de l'agent Joan Sutrà, titulat «Relación de los objetos procedentes de colecciones particulares que según documentación roja fueron trasladados de Olot a Darnius y que no se han encontrado en dicho lugar según inventario hecho por el Servicio»,¹⁷ amb data del 27 de maig de 1939, assenyalava setze peces ubicades a Ginebra.¹⁸ Tanmateix, sobre l'inventari de Ginebra, cal dir que és molt minso respecte al patrimoni procedent de Catalunya. Centenars de caps amb obres d'art al seu interior no van ser ni tan sols obertes, ni inventariades, moltes van viatjar sense embalar i "per sort" una altra part va ser mínimament inventariada amb una informació tan mínima, que ens dificulta molt la tasca d'identificar correctament el patrimoni exiliat a Ginebra.

No obstant això, els informes de Joan Sutrà ajuden a aclarir una mica aquesta situació, i a conèixer què va succeir amb les múltiples obres de la col·lecció, a la vegada que a reconstruir pas a pas la fascinant història d'algunes obres d'art, com la pintura del *Banquet d'Herodes* que hem vist o *Abraçada a la Porta Daurada* (figura 12), confiscades pels republicans, exiliades i salvades més enllà de la frontera, fins que al final van ser retornades als seus propietaris.

16. SUTRÀ VIÑAS, J., *Información referente a mis dos viajes al Depósito de Darnius – "Can Descals" y tres viajes al Depósito de Olot, antigua Iglesia parroquial de San Esteban, para averiguar y tomar nota detallada de las obras que pertenecen a "La Colección Muntadas"*. Figueres, 18 d'agost de 1939. Arxiu familiar hereus Muntadas (Pons de Molins, Girona).

17. *Relación de los objetos procedentes de colecciones particulares que según documentación roja fueron*

trasladados de Olot a Darnius y que no se han encontrado en dicho lugar según inventario hecho por el Servicio. Barcelona, 27 de mayo de 1939. Arxiu familiar hereus Muntadas (Pons de Molins, Girona).

18. Llistat de peces de la col·lecció Muntadas recuperades l'any 1939. Joan Sutrà Viñas, probablement de 1941. Arxiu familiar hereus Muntadas (Pons de Molins, Girona).



Figura 13. Façana de Can Colomer, Pomar, Badalona, 1914. ©Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

A mitjans de 1939 els agents franquistes del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional van prendre ràpidament possessió dels dipòsits de salvaguarda organitzats pels republicans, i van utilitzar molta de la seva documentació per “reorganitzar” les col·leccions exiliades.

El retorn de la col·lecció va ser lent però, gràcies a Joan Sutrà, la família Muntadas va recuperar quasi totes les seves obres d'art i objectes a excepció, segons la documentació consultada,¹⁹ de sis peces desaparegudes i que corresponen a un pany de seda, un baix relleu de fusta policromada representant una pietat datada del segle XVI, un tapís renaixentista, un alt relleu representant un evangelista i datat del segle XVI, una pintura religiosa de la Verge catalogada segons els registres de Maties Muntadas com a una escola de Rubens del segle XVII i un rellotge «carrillón» del segle XVIII.²⁰

En el desolador panorama de la postguerra, Josep Maria d'Albert, com a responsable de la col·lecció Muntadas, s'encarrega de reclamar la col·lecció a les autoritats franquistes, i ubicar-la novament a la residència familiar. Les sis peces que van desaparèixer, així com la resta de la col·lecció, van ser reclamades a les oficines del Servicio de Recuperación franquista a la Virreina.²¹

Sabem que amb el pas dels mesos es van retornar peces als Muntadas: el 19 de gener de 1940, una taula (sense més indicacions) i el 14 de novembre de 1939, un gruiç de pintures, escultures, mobles, etc.

19. Inventari de la Col·lecció Muntadas amb inclusió de les no adquirides i de les desaparegudes. 1956. ANC1-715-T-3486. Arxiu Nacional de Catalunya. ANC1-715/Junta de Museus de Catalunya

20. Coneixem les obres de la col·lecció Muntadas desaparegudes durant la Guerra Civil a través de l'anàlisi comparatiu que hem realitzat a partir del document citat,

procedent de l'Arxiu Nacional de Catalunya i el catàleg *La col·lecció Muntadas* de 1931, a més (escrit separat) dels informes de Joan Sutrà i documents gràfics conservats a l'Arxiu familiar hereus Muntadas.

21. «Relación de los objetos de la colección del Sr. Muntadas», Barcelona, 11 de abril de 1939. Arxiu familiar hereus Muntadas (Pons de Molins, Girona).



Figura 14. Saló de Can Colomer, Pomar, Badalona, cap a 1940-1950. Museu de Badalona. Arxiu d'imatges. Fons i fotògraf: Josep Cortines.

Colomer en un autèntic museu d'art,²² ([figura 14) visitat per nombroses personalitats del món de la cultura.

L'any 1956 marca el final de la col·lecció de Maties Muntadas com a col·lecció privada. A la mort de Josep Maria d'Albert, les filles de Maties Muntadas fan el pas definitiu de vendre la col·lecció per 11 milions de pessetes a l'Ajuntament de Barcelona,²³ tot i que la família es va reservar algunes peces marcades amb un valor sentimental. Aquesta magnífica compra va generar una exposició celebrada al Saló del Tinell de Barcelona i un nou catàleg de la col·lecció,²⁴ circumstància que posava final a l'extraordinari periple d'una sumptuosa col·lecció que va fugir de les bombes de la guerra. Vint anys després la col·lecció Muntadas²⁵ arriba novament al Palau de Montjuïc, aquesta vegada sí, per quedar-se.

Però amb el retorn de la col·lecció es planteja un nou problema. La residència dels Muntadas al carrer de Roger de Llúria de Barcelona presentava unes condicions deplorables, perquè havia estat ocupada durant les revoltes del 1936. S'havia devastat tot allò que la Generalitat no va confiscar, destruint el mobiliari i llençant-lo per les finestres, juntament amb documents i tot el que trobaven al seu pas. Aleshores, Josep Maria d'Albert va decidir traslladar la col·lecció recuperada a la residència propietat de la seva família a Badalona, al barri de Pomar, coneguda com Can Colomer (figura 13). Una propietat construïda al segle XV també va ser confiscada per l'Ajuntament de Badalona i posteriorment saquejada pels revolucionaris durant la Guerra Civil.

La família Muntadas, una vegada recuperada la propietat de Can Colomer, es va disposar a col·locar aquí la seva col·lecció, un trasllat que segons els informes de Joan Sutrà va ser progressiu. Als anys quaranta, la col·lecció ja restava completa a la ciutat de Badalona, convertint Can

22. Arxiu d'imatges. Fons Cortines. AHBDN. Museu de Badalona.

23. Son múltiples les notícies que hem localitzat entorn de la compra de la col·lecció, citarem aquí algunes de les més destacades: RENAÚ, J., «Ciento noventa y seis nuevas obras para nuestros museos», *El Correo Catalán*, (5/XII/1956); BENET AURELL, J., «La colección Muntadas», *Revista de actualidades, arte y letras*. Barcelona, Gráficas De Fomento, núm. 244 (13-19/XII/1956); CAMÓN AZNAR, J., «La colección Muntadas en el Museo de Barcelona», Goya. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, núm. 20 (IX-X/1957).

24. *Colección Matías Muntadas. Catálogo-guía: Salón de Tinell y Real Capilla de Santa Águeda*, cit. *supra*, 1957.

25. La compra de la col·lecció Muntadas va generar diverses adhesions. Una de les més rellevants va ser la de Joaquim Folch i Torres, que destacava el paper fonamental exercit per la Generalitat de Catalunya a l'esclat del conflicte bèl·lic del 1936, i aplaudia la compra de la col·lecció Muntadas. («La adquisición de la colección Muntadas por el Ayuntamiento de Barcelona», Barcelona, Destino, 12-1-1957, n° 1014, p. 11-12). De la mateixa opinió era Josep Gudiol, que celebrava la decisió i comentava algunes de les obres d'art més reconegudes de la col·lecció i dels seus autors. («La Collection Muntadas», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1956, XLVIII, p. 11-229).

Eusebi Valldeperas i Merich: perfil d'un col·leccionista ecclèctic

Francesc Quílez

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Manuel Company.
Retrat d'Eusebi Valldeperas.
Cap a 1889-1900.
Museu Nacional d'Art
de Catalunya



Pròleg

En el marc del procés de reconstrucció de la història del col·leccionisme privat a Catalunya, volem focalitzar el nostre interès en la figura del pintor Eusebi Valldeperas i Merich (1827-1900), personalitat que va desplegar una important activitat col·leccionista en el decurs de la seva existència. Tot i que no deixa de tractar-se d'una aportació modesta, sense gaires pretensions, i resultat d'una tasca més acumulativa que no pas selectiva, el cert és que la col·lecció formada per Valldeperas connecta amb les pràctiques existents a l'època i exemplifica un model de col·leccionisme, aquell que van protagonitzar els artistes vuitcentistes. És aquesta, la de l'artista-col·leccionista, una tipologia que ocuparà un espai molt important en l'escenari cultural del segle XIX i que, en el cas català, s'intensificarà arran de la difusió fotogràfica que obtindrà l'estudi de Marià Fortuny (1838-1874) a Roma, transformat en un lloc dedicat a retre culte a la cultura objectual. L'exemple de Fortuny marca el recorregut d'un gran nombre de seguidors que, emmirallats en el model que ell havia creat, aspiraren a convertir-se en reputats col·leccionistes. Tanmateix, no sempre aquest anhel va superar la frontera del dilettantisme i, en el cas de Valldeperas, es va limitar a ser un reflex tímid i molt desdibuixat del magnífic precedent que havia representat la figura del mestre reusenc.

Una primera aproximació, dedicada a fer-ne una valoració, ens acosta a un tipus de col·leccionista amb un perfil baix, proper a la figura del dilettant o el curiós, més que no pas a la de l'entès, *connaissanceur* o reputat especialista. Sense menystenir el seu esforç i la dedicació exhaustiva al conreu d'aquesta pràctica, l'aportació de Valldeperas es pot considerar de poca entitat i va tenir una incidència limitada en l'univers col·leccionista. En termes generals, el resultat de la seva afició va ser el d'aplegar una col·lecció de característiques heterogènies i eclecticismes, amb un predomini d'objectes de tota mena i condició. A diferència d'altres exemples, no descobrim en Valldeperas una voluntat d'especialització, ni tampoc som davant d'una operació estratègicament programada o planificada, que pugui respondre a un objectiu determinat. La seva és una pràctica que consisteix a reunir objectes amb una voluntat acumulativa, però, en cap cas, d'una especial rellevància qualitativa. A grans trets, som davant d'un conjunt format per un

grup d'obres menors sense que se'n pugui destacar cap per la seva qualitat o, simplement, per la seva singularitat.

Tanmateix, malgrat tractar-se d'un episodi no gaire reeixit, atesa l'escassa significació del seu gest considerem molt convenient rescatar de l'oblit i del silenci un esforç molt meritori i una actuació desinteressada en benefici del patrimoni públic català. Al capdavant, pel caràcter excepcional d'aquest tipus de propostes, també cal valorar qualsevol iniciativa de tipus patrimonial, entre les quals aquesta seria una aportació molt desconeguda, per no dir gairebé inèdita. De la mateixa manera, també cal valorar com un dels trets més singulars el seu intent de formar una col·lecció arqueològica, en bona part constituïda gràcies a les donacions d'altres persones, amb la presència d'un gran nombre d'objectes de cultures precolombines.

Igualment, com un aspecte molt original, resulta molt interessant subratllar el temps que el pintor va dedicar a documentar el seu procés de creació. Es tracta d'una activitat que reflecteix un tipus de treball molt metòdic, sistemàtic i rigorós. L'activitat responia a la voluntat de fer un seguiment exhaustiu del recorregut de les diferents peces que van anar ingressant al llarg del temps. En aquesta actuació sobresurt l'existència de dos quaderns personals, que constitueixen un testimoni molt valuós de la tasca que Valldeperas va desenvolupar a consciència. D'una banda, ens referim a una llibreta, o àlbum d'artista, que presenta la particularitat d'incloure la imatge dibuixada de tots els objectes. Es tracta d'un document, d'ús privat, molt interessant perquè reuneix la doble condició: artística i col·leccionista. El segon llibre, de tipus informatiu, es caracteritza per recollir la relació de les obres que ingressen al conjunt i inclou dades essencials com, per exemple, la data, la procedència i la forma d'ingrés (majoritàriament per donatiu), incloent-hi el nom de la persona autora de l'obsequi, i una llarga descripció de les característiques físiques de l'objecte.

No obstant això, malgrat que la història del procés es troba molt ben documentada, hem de lamentar un gran desconeixement sobre quin va ser el parador de bona part de les peces, dipositades en diferents museus de la ciutat de Barcelona. Per contrarestar aquesta mala notícia, hem d'alegrar-nos d'una feliç troballa que ens ha permès descobrir que les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya custodien alguns dels objectes que havien format part de l'antiga Col·lecció Valldeperas.

La pràctica artística: episodis formatius i aportacions destacables

Ja hem comentat que, més que per la seva activitat col·leccionista, Eusebi Valldeperas va ser conegut per la seva dedicació professional a la pràctica pictòrica. El pintor va iniciar la formació a l'escola de la Llotja, on es va matricular l'octubre de l'any 1839, en concret com a alumne de la classe de dibuix de figura humana.¹ Va complementar

1. *Matrícula de los discípulos en esta escuela gratuita de nobles artes à espensas de la Junta de Comercio en esta casa Lonja de Barcelona. En primero de octubre de*

1837. Arxiu Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

l'aprenentatge amb la seva presència, entre finals d'aquell any i el següent, a les classes de peus, mans i caps, per acabar al mes de maig en la de figures.² El 1841 l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi documenta la seva participació en els premis trimestrals dels mesos de gener, febrer i març, i d'octubre, novembre i desembre de l'assignatura de figures de còpia d'estampa.³

A aquesta època pertanyen diferents exercicis formatius localitzats en el fons conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Amb un nombre superior a les dues-centes obres —cap de les quals ha estat mai exposada—, es tracta d'un conjunt d'una notable rellevància documental i d'un evident interès artístic, ja que permet reconstruir la seqüència formativa de l'autor i també ajuda a contextualitzar els procediments d'aprenentatge acadèmic de l'època, incloent-hi alguns episodis d'una contrastada qualitat.⁴

Curiosament, però, diversos d'aquests dibuixos duen la data de 1838, anterior a la que consta al registre de la seva matriculació a l'Escola Gratuïta de Nobles Arts (MNAC/GDG 7611D), (MNAC/GDG 7612D), (MNAC/GDG 7613D) i (MNAC/GDG 7614D). A més, el fet que a l'anvers del paper d'un d'aquests (MNAC/GDG 7613D) es pugui llegir la inscripció de vistiplau acompanyada d'una rúbrica fa pensar que es tracta d'un exercici acadèmic, potser la còpia d'una estampa religiosa que, amb tota probabilitat, devia ser revisat per qui va ser el seu primer mestre, Antoni Esplugas Gual, pare del fotògraf Antoni Esplugas Puig (1852-1929), que regentava, en el barceloní carrer de Sant Pau, número 2, una acadèmia privada en la qual impartia classes de dibuix.

El mateix podem dir d'un segon dibuix, un estudi de boques i orella datat el mes de gener de 1839 que presenta la particularitat de contenir una inscripció en la qual es pot llegir el següent: «a los tres meses de dibujar» (MNAC/GDG 7621D). Per tant, aquesta notícia permetria avançar els inicis formatius del pintor a l'any 1838, tal com, d'altra banda, corrobora l'existència d'altres produccions datades en els darrers mesos de l'any, malgrat que la data de matriculació oficial fos de l'any posterior (MNAC/GDG 7615), (MNAC/GDG 7616) i (MNAC/GDG 7617). Ara bé, tot i que es tracta d'un exercici merament especulatiu, atès que no disposem de cap índex documental, no podem desestimar la hipòtesi que aquests estudis anteriors s'haguessin pogut fer en el marc de l'acadèmia privada dirigida per Esplugas. Sengles representacions de perfils de rostres femenins, datades el 23 de maig de 1839 (MNAC/GDG 7680) i el 4 de juny del mateix any (MNAC/GDG 7681), van acompanyades de la firma del mateix mestre, que signa des de la seva condició de persona que dirigeix els dos treballs (figura 1).

Altres exemples, més tardans, documenten el seu pas per l'Escola de Llotja. El primer, datat el 27 d'abril de l'any 1840 (MNAC/GDG 7627D), representa una escena de marina que sembla correspondre a un exercici compositiu basat en la còpia d'una estampa. Un estudi anatòmic de l'any 1841 (MNAC/GDG 7864D) ens permet identificar el cognom Masferrer com el del professor que dona el vistiplau a una composició no

2. Borrador manual que contiene los alumnos premiados con la Estampa que pasan de clase. Empieza con primero de octubre de 1837. Arxiu Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

3. Documents Ref. 315.6.1 i Ref. 315.7.3. Arxiu Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

4. Catalogats entre els números MNAC/GDG 7611-D i MNAC/GDG 7906-D, aquest compendi va ingressar a les nostres col·leccions estant encara la vídua de l'artista en vida, concretament, i tal com s'expressa més endavant, amb la donació efectuada per aquesta l'any 1902.



gaire reeixida que il·lustra una pràctica encara molt matussera. En aquest cas sembla molt plausible pensar en el gravador Joan Masferrer (inici del segle XIX - c. 1843) com l'autor de la firma que acompanya la imatge dibuixada. Finalment, una darrera producció datada el 1844 presenta una inscripció que apunta, malgrat formar part de la col·lecció de dibuixos llegada per l'artista al Museu Nacional d'Art de Catalunya, a una autoria diferent de la de Valldeperas, atès que en la inscripció es llegeix una dedicatòria de Mundeta Matheu a: «su querido Valldeperas» (MNAC/GDG 7689D).

Després dels primers estudis a Barcelona, Valldeperas va prendre la determinació de traslladar-se a Madrid amb l'objectiu de completar el procés de formació. El vincle formal amb l'obra dels pintors romàntics Federico de Madrazo (1815-1894) i Carlos Luis de Ribera (1815-1891), que acusen determinades acadèmies d'aquest període, apunta a un probable ingrés a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, on es devia matricular a les classes de dibuix del natural, color, estudi de l'antic i indumentària. L'arxiu de la institució conserva alguna notícia esporàdica del pas de Valldeperas pel centre. En un document datat el 25 de maig de 1845 podem trobar el seu nom relacionat amb l'estudi que l'Academia tenia al carrer de Fuencarral —amb altres aprenents en procés de formació—. Tots els alumnes sol·liciten el passi per poder exercitar-se en la pràctica de la còpia de les figures de guix.⁵ El 4 de juliol de 1849, al costat d'altres deixebles, decideix presentar-hi obres perquè puguin ser apreciats els seus progressos. Una iniciativa que repetirà uns mesos més tard quan, com a participant de la Classe de l'Antic i d'Indumentària, presenti un total de sis obres destinades a obtenir l'aprovació de la Junta. La presentació fou complementada amb altres treballs corres-

⁵. Lista de obras que se presentan a la Junta Ordinaria n. 25 de mayo de 1845. R.1-23-2. Real Academia Bellas Artes de San Fernando.

Figura 1. E. Valdeperas, *Estudi de boques i d'orella*, llapis carbó sobre paper, 1839, MNAC/GDG 7621D

Figura 2. E. Valdeperas, *Figura pregant*, llapis carbó i mina blanca sobre paper, 1846, MNAC/GDG 7832D



ponents a la classe de color i composició, amb tres pintures de model i un total de cinc composicions.⁶

Sens dubte, però, hem de destacar com una aportació de gran significació documental la carta firmada pel director Inocencio Borghini (1799-1867), datada a Madrid el 6 de desembre de 1856, i en la qual fa un elogi de les qualitats artístiques de Valdeperas, al referir-se a les acadèmies que havia dibuixat a París, a les quals ens referirem més endavant. L'autor de la carta es refereix a aquestes produccions amb els termes elogiosos següents: «(...) una nueva colección de academias dibujadas en París con especial gusto y acierto por el conocido y muy aventajado joven profesor D. Eusebio Valdeperas, cuya firmeza de contornos, hermosa mancha de claro obscuro, y buen sentido de verdad en toda su extensión parece no dejar nada que desear en otra clase.»⁷

Del seu pas per Madrid han sobreviscut exercicis academicistes que palesen el contacte amb les propostes estètiques del cercle romàntic dels puristes madrilenys. Es tracta de composicions datades entre 1846 i 1849 en les quals predominen les tonalitats fosques i una forma de modelar les figures molt diferent de la de l'etapa barcelonina. El lligam amb l'obra de Federico de Madrazo el documenta una d'aquestes produccions, la representació d'una dona orant que vesteix una túnica, datada el 28 de febrer de 1846, i en la qual també podem observar la firma de Federico a l'angle inferior dret de la composició (MNAC/GDG 7832D). La temàtica religiosa també es troba molt present en altres obres d'aquesta època, com és el cas de tres dibuixos datats, el primer, el 19 d'abril de 1847 (MNAC/GDG 7761D), el segon el 29 de maig de 1847

6. *Lista de las obras que se presentan a la Junta General de 4 de julio de 1849*. R.1-23-2. Real Academia Bellas Artes de San Fernando.

7. *Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando signat pel director Inocencio Borghini*, 6 de desembre de 1896, Real Academia Bellas Artes de San Fernando. R.1-23-2.

(MNAC/GDG 7762) i un altre, més tardà, datat el 13 de març de 1849, també revisat per Madrazo (MNAC/GDG 7769D) (figura 2).

Així mateix disposem de dades documentals que corroboren la presentació de diferents obres seves a les exposicions públiques convocades per l'Acadèmia, amb un predomini temàtic de la pintura d'història.⁸ La crítica del moment semblava definir amb antelació la trajectòria d'un pintor que, malgrat no ser un dels més destacats del seu temps, sí que esdevindria correcte i eficient,⁹ i descrivia així la seva primera obra presentada en concurs oficial a la mateixa institució acadèmica: «Nos ha expuesto su primer cuadro original representando *La prisión de Sansón*. No tiene mal carácter; está expresado el asunto; pero ha abusado de los tonos calientes y carece alguna cosa de luz».¹⁰ També l'any següent en el mateix certamen rebria una acceptació positiva: «En *La presentación de la cabeza de Pompeyo a Julio César* está bien sentida la composición, y es una de las buenas que se han expuesto por los discípulos de la Academia.»¹¹ A aquesta etapa també correspon la primera de les dues participacions en el cicle pictòric dels retrats dels reis espanyols, encàrrec del 1847 fet per la reina Isabel II (1830-1904) a qui llavors era el director del Real Museo, el pintor José de Madrazo (1781-1859). A aquesta galeria iconogràfica pertany el retrat de Sancho II (Museo Nacional del Prado), datat el 1851 i que tipològicament presenta evidents relacions positives amb altres obres de la mateixa sèrie, cronològicament properes a la pintada per Valldeperas. És ja prou conegut que en els treballs de realització de tot el conjunt va participar un gran nombre d'autors, la majoria vinculats al cercle de Madrazo. Transcorreguts onze anys, el barcelonès lliurarà el retrat de Sancho I (Museo Nacional del Prado) que, com l'anterior, estava destinat a formar part de la mateixa sèrie. Tanmateix, la segona obra no palesa cap transformació estilística, i segueix mantenint una adhesió total a les convencions visuals presents en aquest tipus de composicions.¹²

Sens dubte, la distància temporal entre el primer i el segon encàrrec cal atribuir-la a la decisió de Valldeperas de traslladar-se a París i posteriorment a Roma amb l'objectiu de completar la formació en les dues capitals artístiques europees més dinàmiques de l'època, aquelles que li van permetre ampliar les referències visuals que, fins llavors, havien estat limitades a l'àmbit de la pintura espanyola.

Arribat a la capital francesa l'any 1852, el pintor va decidir romandre-hi fins al 1857. Durant aquests cinc anys assistirà a les classes de l'estudi del pintor Leon Cogniet (1794-1880) i el 1853 ingressarà a l'Escola de Belles Arts. Precisament, a aquesta etapa d'activitat corresponen alguns dels seus treballs més estimulants i originals, els directament relacionats amb el procés de formació. Ens referim al conjunt d'acadèmies que conserva el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es tracta d'estudis anatòmics, molt poc coneguts, que gairebé són inèdits i que palesen

8. Vegeu: *Lista de las obras que se presentan a la Junta Ordinaria, 25 de Mayo de 1845; Lista de las obras que se presentan a la Junta General de 4 de Julio de 1845*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, R.1-23-2; *Lista de lo que se presenta a la Junta Ordinaria de 22 de marzo de 1846*, Real Academia Bellas Artes de San Fernando. R.1-23-2.

9. Sobre les crítiques de la pintura del moment en l'entorn madrileny vegeu: Martínez Navarrete, Esperanza, *La pin-*

tura de la época isabelina en la prensa madrileña, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

10. J. L., *La Ilustración*, n. 34, 20 d'octubre de 1849, *Exposición de Pinturas en la Academia de Nobles Artes de San Fernando*, p. 268.

11. J. L. *La Ilustración*, n. 39, 28 de setembre de 1850, *Exposición de Bellas Artes en la Academia de Nobles Artes de San Fernando*, p. 306.

12. *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado, Catálogo General*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 576.



Figura 3. E. Valldeperas,
Nu Masculí, llapis carbó
sobre paper, 1853, MNAC/
GDG 7890D



Figura 4. E. Valldeperas,
Nu masculí, llapis carbó
sobre paper, 1854, MNAC/
GDG 7785D

un domini del traç i una perícia tècnica inusuals en aquest tipus de pràctiques compositives. La col·lecció inclou un exercici, una acadèmia masculina, que va ser presentada pel seu autor el primer d'abril de l'any 1853 en el concurs obert per poder accedir a aquest centre. Més enllà del seu interès artístic evident, el dibuix també presenta un indubtable valor documental, atès que en el revers del paper es descobreix la presència d'una inscripció en la qual figura el nom de Cogniet, com la persona que supervisa el treball (MNAC/GDG 7890D). Al paper utilitzat per Valldeperas també podem llegir, encara que mig esborrada, la inscripció «Eusebio Valldeperas Pintor/Honorario de Cámara/ Madrid» (figura 3).

Quan ja formava part de la institució com a membre de l'alumnat, altres grans figures de l'art francès del moment tutel·len el seu aprenentatge, tal com es pot observar, de nou, en les signatures presents a les altres composicions. N'és el cas dels escultors Charles-François Leboeuf «Nanteuil» (1792-1865) (MNAC/GDG 7820D) i Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856) (MNAC/GDG 7785D), o el pintor d'escenes bèl·liques Horace Vernet (1789-1863) (MNAC/GDG 7788D) (figura 4).

Tal com hem dit, més endavant Valldeperas hauria gaudit d'una estada a Roma, quan la Ciutat Eterna encara era un centre preponderant en l'àmbit artístic mundial. Des d'allà hauria enviat a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid *Una escena de costums a Itàlia* i *La Casta Susana* (Museo del Prado) l'any 1858. Aquesta última obra va ser premiada amb una medalla de tercera classe, per la qual cosa posteriorment va repetir el tema¹³ i també va aparèixer registrat en aquest període com a «Pintor honorario de Cámara de S.M.»¹⁴ (figura 5).

De nou des de la capital espanyola, va continuar treballant seguint els preceptes propis de l'academicisme imperant. Així doncs, la seva creació es va mantenir sota les exigències d'aquest estil i es va perpetuar la voluntat normativa de triomfar a partir del reconeixement de la cúria artística en els certàmens oficials. La seva acceptació en aquests es va mantenir sempre en una posició secundària, tot i que destaquen la menció honorífica de primera classe obtinguda l'any 1860, la menció honorífica especial del 1862 i les consideracions a medalla de tercera classe recollides durant els anys 1864 i 1867.¹⁵ Amb tot, Valldeperas sí que va saber sobresortir amb el seu treball a la cort, ja que apareix als registres de les exposicions com a «Caballero de la real y distinguida Orden de Carlos III».

La mort li va arribar l'1 de maig de l'any 1900, i consta documentada en una notificació emesa per l'advocat José M. Codina el 20 de desembre següent.^{16,17}

13. Malgrat no obtenir cap gratificació en forma de medalla, la mateixa obra seria enviada anys més tard a l'Exposició Universal de París, tal com recullen: *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, n. 7, 18 de novembre de 1866, *Crónica General*, p. 56; *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, n. 20, 17 de febrer de 1867, *Artes y Arqueología*, p. 160; Tubino, Francisco María, *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, n. 22, 3 de març de 1867, *Exposición Nacional de Bellas Artes*, p. 169-174.

14. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid [disponible a la Biblioteca Nacional de Catalunya].

15. PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ed. Jesús Ramón García, 1980, p. 73-95.

16. Carta de l'advocat José M. Codina a l'Ajuntament de Barcelona, 20-12-1900. Arxiu Nacional de Catalunya, R. ANC 1-715-T-1729.

17. Com que el nostre estudi està centrat sobretot en la faceta d'Eusebi Valldeperas com a col·leccionista, hom creu oportú remarcar com a referència ineludible envers quelcom relatiu a la seva biografia i producció artística: GÓMEZ CASAS, M., *Eusebio Valldeperas Merich. Vida y obra (1827-1900)*, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 1993, VII, p. 315-330, [en línia]; Gómez Casas, M., *Enseñanza académica s. XIX: Eusebio Valldeperas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.



Figura 5. E. Valldeperas, *La Casta Susana*, oli sobre llenç, 1865, Museo del Prado P7258



104 Característiques d'una col·lecció

Centrats ja en la seva col·lecció, cal remetre de nou al seu caràcter quantitatiu superposat al qualitatiu. Aquesta particularitat sorgeix en el cas de Valldeperas d'una pulsio heterodoxa que el converteix en un col·leccionista singular. Ens referim, doncs, al fet de cercar els objectes sobre el terreny, amb una tasca arqueològica que satisfia amb escreix els seus anhels quan en el transcurs de les seves expedicions apareixia alguna troballa, independentment de la inferioritat del seu valor. Així doncs, en el cas del barceloní ens trobem amb un *amateur* que, malgrat no arribar a l'especialització pròpia del *connaisseur*, ha superat les fronteres pròpies de l'artista-col·leccionista que busca en els objectes un suport veraç per a les seves escenes, i que va també més enllà de la simple anàlisi teòrica que l'especialista ha obtingut per vies secundàries, prioritzant en el seu cas l'adquisició realitzada de primera mà.

No obstant, no tot el gruix d'aquest immens compendi es va efectuar arran de les seves aproximacions als jaciments. Una extensa part l'obtingué gràcies a les donacions efectuades per part d'alguns dels prohoms més notables de l'àmbit cultural del moment. La documentació que constata aquest últim apunt indica que hi figuren el pintor i litògraf paisatgista Francesc Xavier Parcerisa (1803-1875), que seria el donant de *Baix relleu de fusta al centre la Verge sentada amb el nen, als costats formant orla vuit medallons amb bustos de Sants, sobre un querubí i sota un sant dormint*¹⁸ corresponent a l'objecte 53 (MNAC/GDG 157531-067), i *Dos bosses àrabs de pell de llangardaix sense cap ni cua*,¹⁹ corresponent a l'objecte 417 (MNAC/GDG 157531-073); el també artista

18. Relació dels objectes escollits entre els del llegat de Don Eusebi Valldeperas que han sigut entregats als Museus per Dr. D. Baltasar Serradell com a mandatari del

testament de dit senyor. (2a part), 1919, Arxiu Nacional de Catalunya. Ref. ANC1-715-T-2265.

19. Cit. *supra*, n. 18.

Figura 6. E. Valldeperas, *Álbum. Copias de varios objetos antiguos o Curiosos de mi Colección*, aquarel·la i tinta sobre paper, 1874, p. 71. MNAC/GDG 157531-073

Figura 7. Rellotge de Sol equatorial Schreiteger; aliatge de coure gravat, acer i vidre; primera meitat del segle XIX, donació Eusebi Valldeperas, Museu del Disseny de Barcelona, MADB 5952.



Ramon Padró (1848-1915), amb *Medicamento chino encerrado en una bola de cera*, objecte 430 de l'inventari,²⁰ o *Relicario, sobre papel pintado y en relieve, representa a Jesús y la samaritana y en un inscripción se lee Pio V (1574)*, peça inventariada amb el número 447,²¹ o el director del Museu Provincial d'Antiguitats, Antoni Elias de Molins (1850-1909) amb *Sello romano de piedra verdosa y extraña forma en los cantos*, número 471 de l'inventari.²² Aquests són només alguns dels múltiples exemples que defineixen el cercle de confiança d'Eusebi Valldeperas, i que el situen entre l'elit artística del moment. Gràcies al seu interès científic envers el testimoni del patrimoni material, Valldeperas va aconseguir formar part de la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso²³ (figura 6).

En el document del lliurament final dels objectes efectuat l'any 1919, que representa la selecció d'obres entre les quals hi havia les que la vídua del pintor havia mantingut en possessió en vida, i que passaren el filtre de qualitat per tal de ser adquirides pels museus barcelonins, sobresurten algunes peces de notable excepcionalitat, les següents de les quals també apareixen il·lustrades a l'àlbum descriptiu pertanyent al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/GDG 157531-CJT). Així doncs es defineix «Una tassa de terra cuita blanca amb adornos blaus i roigs, té una ansa gran i tres de molt petites», corresponent a l'objecte 50 (MNAC/GDG-157531-043); «Tassa natural espècie de carabasseta d'un fruit americà amb una assa pintada tota de negre i amb adornos refundits. Té les armes i escut d'Uruguai, la fan servir per prendre la beguda anomenada mate», corresponent a l'objecte 193 (MNAC/GDG 157531-045); *Nazguilla o pipa turca de cristall tallat en forma de botella amb adornos daurats*, corresponent a l'objecte 76 del (MNAC/GDG 157531-049); *Puny d'acer*

20. VALLDEPERAS, E., *Catálogo de Objetos antiguos y curiosidades varias*, núm. 60, 1872, Biblioteca Museu Nacional d'Art de Catalunya, R. 1200117832. p. 46. [Manuscrit],

21. *Cit. supra*, n. 20, p. 48.

22. *Cit. supra*, n. 20, p. 51.

23. *El Contemporáneo*, n. 1050, 9 de juny de 1864; *Gacetilla*, s.p.



Figura 8. E. Valldeperas, *Álbum. Copias de varios objetos antiguos o Curiosos de mi Colección*, aquarel·la i tinta sobre paper, 1874, p.65, MNAC/GDG 157531-067

d'espadí corresponent a l'objecte 137 (MNAC/GDG 157531-055) i *Capseta de mistos de cristall que va pertànyer al rei Ferran VII*, objecte 276 (MNAC/GDG 157531-61).²⁴

També resulten rellevants les peces avui presents a la col·lecció del Museu del Disseny de Barcelona, com el cullerot de porcellana filipí (MCB 1665), documentat al registre com a «Cuchara china, es de porcelana blanca con dibujos azules procedente de Filipinas»²⁵ que apareix amb el número 404 (MNAC/GDG 157531-039). Hi destaca també el rellotge de sol d'or alemany del segle XIX (MADB 5952), descrit com a: «Reloj de Sol, de metal, construido en Ausburgo 1650»²⁶ corresponent a l'objecte 340 (MNAC/GDG 157531-061) (figura 7).

L'accidentalitat i els condicionants, sovint atzarosos, que determinen el destí de les col·leccions d'art i la seva formació va afectar també al llegat d'Eusebi Valldeperas. En aquest sentit, mereixen una menció específica les petites mostres de joieria, inventariades sota el número 170 (MNAC/GDG 157531-067), pel fet de formar part de l'excursionista troballa visigòtica del conjunt de Guarrazar, efectuada l'any 1858, en la qual sobresurten entre tots els elements votius les corones dels reis Recesvint, pertanyent al fons del Museo Arqueológico Nacional, i Suíntila, present al Museo de las Colecciones Reales. Es descriuen a l'inventari com a «Fragmentos de joyas godas, de oro y pastas de vidrios, procedentes del tesoro hallado en Guarrazar» (figura 3).²⁷

24. Relació dels objectes escollits entre els del llegat de Don Eusebi Valldeperas que han sigut entregats als Museus per Dr. D. Baltasar Serradell com a mandatari del testament de dit senyor. (2a part), 1919, Arxiu Nacional de Catalunya. Ref. ANC1-715-T-2265.

25. Cit. supra, n. 20, p. 43.

26. Cit. supra, n. 20, p. 33.

27. Cit. supra, n. 26, p. 16.

La diversitat del recull d'Eusebi Valldeperas propicia que hi aparegui un ampli ventall d'exemplars de procedència i tipologia molt variades. Tanmateix, el mateix col·leccionista ja en va fer una selecció, entenent que en el singular àlbum d'il·lustracions descriptives, conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, s'hi troba el mostrari de les peces més importants (MNAC/GDG 157531-CJT). Àdhuc, ens veiem en l'obligació de citar, agrupades per procedència, aquelles mostres que considerem amb més alta vàlua.

Malgrat el caràcter internacional de la mostra de Valldeperas, no són pocs els objectes propis de la cultura occidental. Amb tot, dintre d'aquesta circumscripció excel·leix la dilatada cronologia dels elements presents, des de la prehistòria fins a l'època contemporània, amb exemplars representatius d'un gran nombre de períodes, des de la quotidianitat domèstica dels vasos de l'Antiga Roma que trobà al Lazio, fins a la sumptuositat àulica procedent del Toledo visigot.

Per ordre, observem la tosquetat dels ganivets i les destrals prehistòrics procedents de diverses excavacions castellanes, número 122, 370 i 421 (MNAC/GDG 157531-065).

Durant la seva estada a Roma, la floració d'un gran nombre de jaciments li va proporcionar l'oportunitat d'efectuar moltes expedicions en un àmbit ben pròxim, i va gaudir del plaer de cercar peces que nodriren la seva col·lecció, moltes de les quals pertanyen a la gloriosa antiguitat romana, un període molt ben representat al seu llegat. D'entre aquests exemplars destaca el cap d'ancià d'alabastre, en aquest cas procedent de les ruïnes tarragonines, número 407 (MNAC/GDG 157531-018) o les llànties de fang, trobades als voltants de la Ciutat Eterna l'any 1857, corresponent als números 4, 6 i 9.

L'art cristià està representat en una safata descrita com «una bandeja de latón, antigua con figuras en el centro, de relieve se presenta a San Cristóbal llevando al niño en hombros», número 227 (MNAC/GDG 157531-059),²⁸ el conjunt procedent de Montserrat compost per una creu i una palmatòria. A escala domèstica destacaria, per exemple, la capseta de vidre per a mistos que hauria estat en possessió del rei Ferran VII (212 MNAC/GDG 157531-061).

Canviant de tessitura, i sortint ja de l'àmbit europeu, de les peces procedents de l'Antic Egipte destaquen els ídols de bronze, inventariats amb els números 48 i 49 (MNAC/GDG 157531-025), que representen el déu Apis i una estranya versió serpentina de la deessa Isis, la qual ens porta a pensar que també es podria tractar d'alguna divinitat menor com Nehebkau, Wadjet o Renenuntet.

Pel que fa al món musulmà, cal entendre'l com l'alteritat més propera. En aquest sentit, tal com succeí en el cas sempre referencial de Marià Fortuny (1838-1874), aquesta realitat contigua, malgrat romandre en essència closa durant el segle XIX en el pocs indrets, com Tànger, que garantiren la seguretat dels forasters, oferia una font recurrent d'exotisme evasiu. S'obria així un món que, en el cas del col·leccionisme, oferia multitud de possibilitats. Eusebi Valldeperas no en fou aliè, i un bon gruix del material obtingut procedí del Magreb, la península Ibèrica i també, sense ser quelcom extraordinari, del que des d'una òptica europea era l'ominós Imperi Otomà. Pipes, segells i sabates componen bona part d'aquest apartat. Degueren sorprendre els qui decidiren

28. *Cit. supra*, n. 27, p. 24.



Figura 9. E. Valldeperas, *Álbum. Copias de varios objetos antiguos o Curiosos de mi Colección*, acuarela i tinta sobre paper, 1874, p.33, MNAC/GDG 157531-035

Figura 10. E. Valldeperas, *Álbum. Copias de varios objetos antiguos o Curiosos de mi Colección*, acuarela i tinta sobre paper, 1874, p.37, MNAC/GDG 157531-039

conservar-les com a part del llegat adquirit per l'Ajuntament, per la seva heterodòxia i pragmatisme taxidèrmic, les ja citades «dos bosses àrabs de pell de llangardaix sense cap ni cua», peça 417 (MNAC/GDG 157531-073).

Com a representació del continent africà, juntament amb les nombroses mostres egípcies i musulmanes, hi trobem tot un seguit d'utensilis provinents de l'illa guineana de Bioko, antigament coneguda com a Fernando Poo, com els objectes 364, «Limpia dientes de madera: en uno de sus extremos forma como una pata encorvada», i 365, «Un punzón de marfil: sirve a la mujer de Fernando Poo para sacarse la raya en el pelo». Amb aquests hi ha també dues peces representatives de l'art local: un ídol de fusta, núm. 363, i una escultura d'ivori realitzada a partir d'un ullal d'hipopòtam, núm. 367 (MNAC/GDG 157531-035). Més meridional resulta la procedència del kauri, l'espècie de cargol marí que s'utilitzava com a moneda a la regió de Zanzíbar, núm. 226, (MNAC/GDG 157531-051) (figura 9).

Ja en terres asiàtiques, la llunyana Xina va ser també un punt de procedència habitual d'artefactes dignes de saciar la filia voraç d'experts i aficionats. Conseqüentment, l'artista no en fou aliè, i cal subratllar entre la varietat dels objectes que col·leccionà les diverses sabates ricament ornamentades, núm. 68 i 219 (MNAC/GDG 157531-037), i l'ídol protector dels navegants, núm. 376 (MNAC/GDG 157531-039) (figura 10).

Una mica més enllà, procedent de la colònia filipina, hi trobem un para-sol de paper i canya amb el núm. 131, com també una faixa i una muda fetes amb escorça, núm. 75 (MNAC/GDG 157531-009).

Respecte als exemplars precolombins i pertanyents als indígenes americans, sobresurten el conjunt d'ídols inques de bronze, d'entre els quals destaquen els que corresponen als números 189, 191 i 192 (MNAC/GDG 157531-029). Cal obrir un parèntesi per assenyalar el fet que Eusebi Valldeperas va manifestar en vida la voluntat de disposició pública dels béns que formaven part de la seva col·lecció. Un precedent que prefigura aquest tarannà es troba en la donació al Museo Arqueológico Nacional de Madrid —malgrat ser només reproduccions— d'uns ídols peruans que l'artista havia realitzat a partir dels originals que posseïa, abans citats.²⁹ En aquest sentit, el pintor sembla comprendre que el valor del conjunt acumulat, tant en el cas dels originals com en el de les reproduccions, es trobava en quelcom etnogràfic, tal com ho va expressar el director dels Museus Municipals d'Art i Arqueologia Carles Bofarull (1852-1927).³⁰ Tornant a les peces originals del seu llegat, i sense moure'ns de l'entorn peruà, també són elements reeixits els vasos d'ús quotidià núm. 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207 i 208 (MNAC/GDG 157531-033) o els funeraris, sobretot aquells que mantenen una forma antropomòrfica, núm. 194, 195 i 196 (MNAC/GDG 157531-03). D'altra banda, del vessant atlàntic del continent americà, concretament d'Uruguai, s'hi pot trobar un recipient singular, núm. 193 (MNAC/GDG 157531-045), descrit com «Mate, fruto del mismo, especie de calabacita, con su asa, puntada toda de negro y con adornos raspados. Tiene las armas o escudo del Uruguay. Lo usan para tomar la bebida llamada Mate. Procede de Uruguay».³¹

29. Carta de Francisco Bermúdez de Sotomayor, director del Museo Arqueológico Nacional a Eusebi Valldeperas, 22 de setembre de 1874, R. 40.

30. Carta del Director dels Museus d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, Carles Bofarull al Secretari de la Junta de Museus, Carles Pirozzini, 17-7-1919. Arxiu Nacional de Catalunya.

31. Cit. *supra*, n. 20, p. 19, R. 1200117832.



Figura 11. E. Valldeperas, *Álbum. Copias de varios objetos antiguos o Curiosos de mi Colección*, acuarela i tinta sobre paper, 1874, p.45, MNAC/GDG 157531-047

Figura 12. Valldeperas, Eusebi, *Alegoría [Manuscrit]*, n° 21, 1850, Biblioteca Museu Nacional d'Art de Catalunya, R.12-94365, p.35

Sense cap dubte, un dels aspectes que sorprèn més de la col·lecció del barceloní és l'àmplia varietat, amb peces de procedència tan distant com Oceania. Entre els elements destacats pel pintor mateix hi ha una corona i un ponxo que suposadament correspondrien a un cacic del poble canac, oriünd de l'antípoda Nova Caledònia, núm. 213 i 215 (MNAC/GDG 157531-045).

Mereixen una menció a part pel seu pes específic dintre de la col·lecció les panòpies, que suscitaven interès no tant pel vessant bèl·lic, sinó per les particularitats artísticohistòriques pròpies dels arsenals. També la varietat geogràfica és present en aquestes mostres: hi trobem, per exemple, «una escopeta catalana hallada en el derribo de una casa de Barcelona en 1864» al costat d'una «espingarda marroquí tomada de los moros de la Guerra de África», donació de Manuela María Bargés Petre (1796-1868), duquessa de Tetuán i esposa del militar i polític Leopoldo O'Donnell Joris (1809-1867). Aquestes peces corresponen respectivament als objectes 289 i 139 (MNAC/GDG 157531-071). Altrament, la presència d'armes blanques d'arreu del món és notable: des dels Kris filipins, núm. 434 i 482 (MNAC/GDG 157531-047), fins a un puny de sabre d'origen europeu ricament treballat, núm. 137 (MNAC/GDG 157531-055). Per la seva singularitat cal mencionar el «Revólver de hierro cincelado moderno», que constava de quatre canons, núm. 138 (MNAC/GDG 157531-055), o el punyal musulmà de plata núm. 80 (MNAC/GDG 157531-051) (figura 11).

Pel que fa al volum de les donacions, la primera es registra l'any 1856 i correspon a una «rueca, huso devanadera, trabajo tortosino»³² proporcionada per Tomás Campuzano. La darrera seria una parella de gerros utilitzats pels pastors de Santibáñez, Segovia, donats per Petra Arranz l'any 1898.³³ Altrament, es pot detectar un punt àlgid en el registre de donacions que se situa entre la creació d'aquest i l'any 1860. Durant les dues dècades següents es manté una certa regularitat en l'obtenció d'obres i es detecta una davallada a partir del 1880 aproximadament.³⁴

Més enllà del col·leccionisme, el tarannà taxonòmic del pintor també es manifesta en el seu interès per l'heràldica, disciplina a la qual dedica un estudi minuciós. Aquesta qüestió es reflecteix en la producció de l'àlbum «Alegoría», present a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on il·lustra tot un seguit d'escuts i banderes d'arreu del món. Aquestes imatges s'acompanyen amb una descripció detallada sobre la simbologia dels motius heràldics (figura 12).³⁵

32. *Cit. supra*, n. 20, p.13.

33. *Cit. supra*, n. 20, p. 67.

34. La relació entre els donants de les peces i l'inventari s'adjunta com a part del mateix manuscrit anterior a: Valldeperas, Eusebi, *Catálogo de Objetos antiguos y curi-*

osidades varias, [Manuscrit], n. 60, 1872, Biblioteca Museu Nacional d'Art de Catalunya, R. 1200117832.

35. VALLDEPERAS, E., *Alegoría* [Manuscrit], n. 21, 1850, Biblioteca Museu Nacional d'Art de Catalunya, R. 12-94365.

Les vicissituds històriques d'una col·lecció

No hi ha dubte que Eusebi Valldeperas va aconseguir, gràcies a la seva fecunda afició, la fita d'acumular un vast compendi de béns arqueològics. Amb tot, el procés a partir del qual aquests passaren a mans públiques no està exempt de consideracions i vicissituds que mereixen ser degudament comentades.

Aquest periple s'inicia l'any 1900 amb el testament efectuat el dia 11 de gener per l'artista sota la supervisió del notari Manuel Bofarull, tot just pocs mesos abans de morir l'1 de maig a Madrid. Ja al desembre l'advocat madrileny José M. Codina notificava per carta el contingut d'aquestes darreres voluntats a l'alcalde de Barcelona. Així doncs, el pintor instituïa com a única hereva de tots els seus béns la seva esposa, Matilde Ferran. Amb tot, la clàusula dècima del document estipulava que un cop aquesta morís llegaria al Museu Arqueològic de Barcelona els objectes de la col·lecció, com també els quadres i gravats d'aquesta, que es destinarien al Museu de Belles Arts de Barcelona i a altres particulars. Tanmateix, mentre estigués viva, la seva vídua tenia plens poders i cap de les peces que conformava el llegat podia ser sostreta sense el seu permís. S'indica també en aquesta carta el contacte efectuat amb els directors dels museus afectats, on es preveu una més que probable cessió immediata de part d'aquests béns per part de la muller.³⁶

Per consegüent, a partir de la notificació efectuada per José M. Codina, la maquinària burocràtica de les institucions s'engegà per tal de possibilitar i agilitzar el procés d'adquisició. En aquest sentit, l'alcalde de Barcelona Joan Coll (1842-1910) es va adreçar al funcionari municipal de Barcelona destinat a Madrid, Mariano de Sojo, per tal que constatés quins eren els objectes de l'heretatge, i si l'esposa del difunt tenia intencions de donar ja alguna de les parts.³⁷ Paral·lelament, també agraïa a Codina la seva col·laboració a l'hora d'enunciar la voluntat testamentària favorable als museus barcelonins, i l'informava que havia estat designat per a la tasca de revisar el llegat.³⁸

El mes de maig del mateix 1901, menys de mig any després de la comunicació efectuada per Codina, Mariano de Sojo confirmava allò que mesos abans s'havia predit amb encert. En efecte, Matilde Ferran estava disposada a donar les peces arqueològiques, però romanien sota la seva possessió les preuades obres d'art.³⁹ Així doncs, informat el nou alcalde del consistori barceloní, Joan Amat (1864-1921), d'aquest acte de generositat,⁴⁰ i un cop el tresorer d'aquesta institució en va ser notificat per retenir

36. Carta de l'advocat José M. Codina a l'Alcalde de Barcelona, 20-12-1900. Arxiu Nacional de Catalunya.

37. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Coll al delegat de Madrid, Mariano de Sojo, 7-2-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

38. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Coll a José M. Codina, 7-2-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

39. Carta de Mariano de Sojo a l'Alcalde de Barcelona Joan Amat, 15-5-1901.

40. Carta del secretari José Gómez del Castillo a l'Alcalde de Barcelona Joan Amat, 15-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

una partida econòmica al respecte,⁴¹ el batlle mateix agrai sota la discreció epistolar la bona fe de la vídua⁴² i l'excels tarannà de l'advocat José M. Codina.⁴³

Aquest darrer preludi formal coincidia, ara sí, amb l'ordre de l'alcalde envers Mariano Sojo⁴⁴ consistent en la tasca d'embalar els objectes del llegat respectant en tot moment la relació inventariada d'aquests, alhora que li requeria un pressupost detallat del valor de l'operació d'embalatge i transport.⁴⁵ Per tal de respondre a aquesta tasca es prengué com a referència la llista efectuada prèviament en acta testamentària.⁴⁶

Aquest últim va acceptar de bon grat l'encàrrec immediatament.⁴⁷ Ara bé, la realització de la tasca sembla que es va demorar uns mesos, i la primera ordre del trasllat a la capital catalana no va ser efectiva fins al febrer de l'any següent.⁴⁸ Amb tot, amb data 4 d'abril l'alcaldia reclamava concloure les gestions pertinents amb celeritat per petició expressa de la vídua.⁴⁹

Sembla que el comunicat va causar l'efecte desitjat i, tot just l'endemà, Sojo recollí de casa de la vídua quatre caixes on s'havien dipositat els objectes que serien destinats al Museu Arqueològic.⁵⁰ Aquestes es van enviar l'endemà a Barcelona per l'agència Continental Express. La suma total del preu del transport van ser 161,95 pessetes.⁵¹ La retribució de l'operació⁵² queda reflectida en la sessió municipal pertinent.⁵³

Dues setmanes després el duaner barceloní Mariano Lluch informava l'Ajuntament de l'arribada del conjunt i preguntava sobre el lloc on caldria entregar-lo.⁵⁴ El destí era el Palau Municipal de Belles Arts de Barcelona, tal com ho indicava el vicepresident de la junta, Josep Pella (1852-1918).⁵⁵

Així doncs, un cop les peces van ser entregades, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts ordenà al director del Museu Arqueològic, Carles Bofarull (1852-1926), l'obertura

41. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Amat i el Secretari José Gómez del Castillo a la tesoreria de l'Ajuntament, 15-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

42. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Amat i el Secretari José Gómez del Castillo a Matilde Ferran, 15-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

43. Carta del Alcalde Joan Amat i el Secretari José Gómez del Castillo a José M. Codina, 15-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

44. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Amat i el Secretari José Gómez del Castillo a Mariano Sojo, 15-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

45. Inventario de los objetos que legó Don Eusebio Valldeperas al Museo Arqueológico de Barcelona.

46. Copia literal de los inventarios de objetos antiguos raros y curiosos, laminas, gravados y cuadros antiguos que constituyen el legado instituido a favor de los Museos Arqueológico Municipal y de Bellas Artes de Barcelona por el Excmo. Sr. D. Eusebio Valldeperas y Merich, según resuelta la Escritura de Partición y adjudicación de los bienes cedidos por fallecimiento de dicho señor otorgada a esta Corte con fecha 22 de Mayo de 1901 ante el notario D.Francisco Maria de la Vega bajo el n. 149 de su protocolo.

47. Carta de Mariano Sojo a l'Alcalde Joan Amat, 22-6-1901. Arxiu Nacional de Catalunya.

48. Carta de l'Alcalde de Barcelona Joan Amat a Mariano Sojo, 20-2-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

49. Telegrama de l'Alcalde de Barcelona Joan Amat al secretari Gómez del Castillo, 4-4-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

50. Albarà que constata l'entrega a Mariano Sojo de les quatre caixes que contenen els objectes arqueològics de la col·lecció d'Eusebi Valldeperas, fent-ne l'entrega Matilde Ferran. 5-4-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

51. Carta de Mariano Sojo a l'Alcalde de Barcelona Joan Amat, 6-4-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

52. Ordre de pagament de la tesoreria del Ajuntament de Barcelona. 26-6-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

53. Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona. 18-10-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

54. Carta de Mariano Lluch a l'Alcalde de Barcelona Joan Amat, 23-4-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

55. Carta del Vicepresident de la Junta Municipal Josep Pella a Mariano Lluch, 24-4-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

de les caixes i la pertinent tasca de revisió del contingut,⁵⁶ procediment que queda reflectit també en acta oficial.⁵⁷

Seguidament, aquest últim procedí a realitzar la feina que li havia estat encomanada, enumerant els exemplars. Un cop feta la comparació amb l'inventari del llegat⁵⁸ es va constatar que 692 es trobaven dins de les caixes, i que un total de 206 no s'han enviat des de Madrid.⁵⁹

Finalment, ja a l'octubre, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts va instar Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) a portar a terme l'adequada instal·lació de les peces de la col·lecció,⁶⁰ que va ultimar aquesta darrera fase conjuntament amb el pintor d'origen gallec Tiberio Ávila (1843-1932).⁶¹ Així doncs, el gruix d'objectes arqueològics que el pintor Eusebi Valldeperas havia donat a la ciutat de Barcelona estava per fi sota plena disposició del Museu Arqueològic.⁶²

Paral·lelament, les obres d'art i una part dels objectes arqueològics seguien encara sota la custòdia de Matilde Ferran. De manera anecdòtica, sembla que no totes les peces estaven incloses dintre de la cèdula testamentària, tal com fa palès un anunci efectuat per Carles Montesinos. Aquest hauria tingut constància que dos quadres de David Teniers (1610-1690) restaven en possessió de la vídua malgrat no haver estat inventariats com a part del llegat deixat pel seu difunt marit, havent-li comunicat prèviament l'existència d'aquests a Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915). Sabedora, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona manifestava la seva voluntat d'adreçar-se a l'afectada per tal de convèncer-la de la necessitat d'enviar els llenços a Barcelona per poder examinar-los. Tot i això, queda reflectida en l'acta la reiterada insistència de Sanpere i Miquel d'evadir aquest tràmit feixuc, atesa la generosa predisposició prèvia de la muller del pintor i la constatació del bon estat i qualitat dels olis.⁶³

Com si l'erudit barceloní hagués predit un desenllaç negatiu fruit d'aquesta praxi, la vídua es negà a cedir els quadres per al seu estudi al·legant que aquests podrien patir algun contratemps. Hom dedueix que és molt probable que aquesta s'hi negués per la desconfiança suscitada pel trasllat dels llenços sota la màxima d'aquesta examinació, la qual de fet ja havia estat realitzada a Madrid pel propi Sanpere i Miquel.⁶⁴

56. Carta del Vicepresident de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts José Pella al director del Museu Arqueològic Carles Bofarull, 5-5-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

57. Acta de la sessió del dia de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts. 3-5-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

58. Relación de los objetos procedentes del legado instituido a favor de los Museos Arqueológico Municipal y de Bellas Artes por el Excmo. Sr. Eusebio Valldeperas Merich, contenidos en las cuatro cajas de números 1, 2, 3 y 4, remitidas al Excmo. Ayuntamiento por el Agente de Negocios de dicha corporación en la Corte cuya relación es la resultante del recuento y comprobación dispuesta por la Muy Ilustre Junta Municipal de Museos y Bellas Artes. Maig-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

59. Carta del director del Museu Arqueològic Carles Bofarull a l'Alcalde de Barcelona Joan Amat, 13-5-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

60. Carta del Vicepresident de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona José Pella a Josep Puig i Cadafalch, 27-10-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

61. Carta del Vicepresident de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona José Pella al pintor Tiberio Ávila. 27-10-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

62. Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona. 25-10-1902. Arxiu Nacional de Catalunya.

63. Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, 23-12-1904. Arxiu Nacional de Catalunya.

64. Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, 31-12-1904. Arxiu Nacional de Catalunya.

Més enllà d'aquesta qüestió, Matilde Ferran moriria anys més tard a Madrid, concretament el 2 de juliol de l'any 1919. Així ho anunciava el secretari de la Junta de Museus de Barcelona, Carles Pirozzini (1852-1938), qui comunicà el decés al director dels Museus d'Art i d'Arqueologia en data del 15 del mateix mes. En conseqüència, també recordava que en poder d'aquesta encara restava una bona part del llegat, sobretot la fracció més valuosa, la de les obres d'art, i que era necessari reclamar-les.⁶⁵

Poc després, Baltasar Serradell, nebot de la finada, escrigué a l'alcalde de Barcelona, Antoni Martínez (1867-1942), en qualitat d'apoderat dels hereus. Confirmava que els objectes que romanien en mans d'aquesta es trobaven a la capital espanyola en el domicili de la seva germana, Pepita Ferran. Afegia també que de totes les teles que hi havia inventariades se n'havia extraviat una.⁶⁶

Seguidament, la Junta de Museus de Barcelona procediria sense cap tipus de delació a l'adquisició dels béns. Així doncs, havent estat informada de la mort de l'hereva i del lloc on hi havia la col·lecció, es va acordar que el director es desplaçés a l'habitatge on es custodiaven les peces, aprofitant un viatge que aquest havia de fer a Madrid, per gestionar-ne l'embalatge i el transport.⁶⁷

Setmanes després el conjunt ja estava a disposició de la Junta al domicili barceloní de Baltasar Serradell, a l'espera que el director i els tècnics de l'entitat en fessin un examen previ per concretar quins artefactes eren dignes de ser dipositats als museus,⁶⁸ tria que es va concretar a l'inventari posterior.⁶⁹

Finalment, a les acaballes d'aquell mateix any, Carles Bofarull va remetre a la Junta la relació dels exemplars del llegat de Valldeperas que havien estat escollits,⁷⁰ que Baltasar Serradell va entregar.⁷¹

Quedava així portat a efecte l'anhel d'Eusebi Valldeperas de dipositar, per al gaudi i benefici públics, el vast recull que havia compilat en vida.

65. *Carta del secretari de la Junta de Museus, Carles Pirozzini al Director dels Museus d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, Carles Bofarull, 15-7-1919.* Arxiu Nacional de Catalunya.

66. *Carta de Baltasar Serradell a l'Alcalde de Barcelona Antoni Martínez, 12-9-1919.* Arxiu Nacional de Catalunya.

67. *Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, 4-10-1919.* Arxiu Nacional de Catalunya.

68. *Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, 25-10-1919.* Arxiu Nacional de Catalunya.

69. *Relación de objetos que forman parte del legado instituido por el Excmo. Sr. D. Eusebio Valldeperas y Merich, a favor de los Museos Arqueológico Municipal y de Bellas Artes de Barcelona, los cuales, según lo*

manifestado por el Sr. Director del primero de los citados Centros, en oficio de fecha 13 del corriente, no fueron entregados a este Ayuntamiento, si bien figuran inscritos en los inventarios de dicho legado; (1a part), 1919, Arxiu Nacional de Catalunya, Ref. ANC1-715-T-2265; Relació dels objectes escollits entre els del llegat de Don Eusebi Valldeperas que han sigut entregats als Museus per Dr. D. Baltasar Serradell com a mandatari del testament de dit senyor, (2a. part), 1919, Arxiu Nacional de Catalunya, Ref. ANC1-715-T-2265.

70. *Carta del Director dels Museus d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, Carles Bofarull al President de la Junta de Museus, 29-12-1919.* Arxiu Nacional de Catalunya.

71. *Acta de Sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, 16-1-1920.* Arxiu Nacional de Catalunya.

La donació d'Enric Batlló a la Junta de Museus el 1914

Bonaventura Bassegoda

Universitat Autònoma de Barcelona



Enric Batlló i Batlló va néixer a Barcelona el 16 de desembre de 1848 i va morir a la mateixa ciutat el 26 de desembre de 1925.¹ Onze anys abans de la seva desaparició, va protagonitzar la que segurament ha estat la donació més nombrosa feta per un particular a la formació dels museus de Barcelona. Va lliurar un total de nou-cents catorze peces, entre les quals destaca l'escultura romànica coneguda com a *Majestat Batlló*, que ha estat fins ara l'única que ha conservat per al gran públic la memòria de la seva generosa aportació, mentre que la seva personalitat com a col·leccionista i el conjunt de la seva col·lecció resta encara en ombres.

Enric Batlló era un dels set fills de Feliu Batlló i Barrera (Olot, 1819 - Barcelona, 1898) i de Margarida Batlló i Dachs (?-1883), que era neboda seva. Aquest industrial del cotó havia fundat amb els seus germans el 1842 l'empresa Batlló Hermanos, que tenia la seu al carrer Riereta del Raval barceloní. La bona marxa del negoci els va dur a l'adquisició, el 1868, d'un enorme solar a Les Corts, amb una extensió equivalent a unes quatre illes de l'Eixample, on construïren una gran fàbrica tèxtil amb capacitat per a uns dos mil dos-cents obrers. Aquest complex edifici és el que avui, amb diverses alteracions, configura el conjunt de l'Escola Industrial. La raó social Batlló Hermanos es va dissoldre el 1876, i Feliu Batlló va crear Batlló i Batlló amb els seus fills, mentre que Joan Batlló i Barrera en sortir de Batlló Hermanos va fundar amb altres nebots l'empresa Juan Batlló, i va aixecar la fàbrica homònima a Sants, a la Bordeta, l'edifici de la qual també ha arribat fins als nostres dies i ara és de propietat municipal.

Batlló i Batlló va ser la gran competidora de La España Industrial a les fires nacionals i internacionals en les que va participar: Barcelona (1871), Viena (1873), Filadèlfia (1876), Barcelona (1877), París (1878), Vilanova (1882), entre d'altres. La seva vida fou però relativament curta, ja que la fàbrica va tancar definitivament el primer de juny de 1889.

¹. Dades extretes del registre de naixements de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, i de l'acta de defunció d'Enric Batlló al Registre Civil de Barcelona.

Aquesta decisió va ser deguda als mals resultats econòmics dels darrers temps, però també per causa de la dura conflictivitat social. El 12 d'octubre de 1882 va ser mort d'un tret el director de l'àrea de teixits de la fàbrica, Ermengol Porta i Solans. El febrer de 1883 hi va haver un incendi provocat al magatzem de cotó. I finalment el 17 de gener de 1889 posaren un artefacte explosiu casolà al rebedor del despatx de l'empresa situat a la rambla de Catalunya cantonada ronda Universitat, i morí un conserge, Jeroni Codorniu, de setanta anys, ferit per l'explosió i per la caiguda d'un quadre que li obrí el cap.² Aquest darrer atemptat es va produir just al davant de la porta del despatx d'Enric Batlló, el qual restà molt afectat per l'incident i per la mort del conserge. Per això l'empresa, mitjançant la Lliga de Catalunya, va oferir una recompensa de 5.000 pessetes per a qui permetés identificar l'autor de l'atemptat.³

Els germans Batlló i Batlló a partir de 1891 van dedicar una part de la seva fortuna a fer inversions immobiliàries a l'Eixample mitjançant cases de renda, i es van adreçar a l'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910), al qual ja havien encarregat el 1889 el disseny del panteó familiar al Cementiri de Montjuïc, decorat amb escultures de Manuel Fuxà i Leal (1850-1920). Les més destacades d'aquestes inversions foren la casa Pia Batlló a la rambla de Catalunya, 17, cantonada Gran Via, construïda entre 1891 i 1896, les cases Àngel Batlló al carrer de Mallorca, 253, 255 i 257, entre 1893 i 1896, i la casa Enric Batlló al passeig de Gràcia, 75, cantonada Mallorca, entre 1892 i 1896, que fou la residència barcelonina del nostre col·leccionista. Després d'uns anys amb la fàbrica tancada, finalment el 26 de novembre de 1906 la Diputació de Barcelona va adquirir tota la propietat de l'empresa Batlló i Batlló per 2.325.000 pessetes,⁴ amb l'objectiu de convertir-la en un centre d'ensenyaments tècnics, amb el nom aleshores d'Universitat Industrial. Fetes algunes petites reformes d'adaptació, es va inaugurar l'11 de novembre de 1908 amb l'assistència del rei Alfons XIII.⁵

El 21 de març de 1914 Enric Batlló va escriure una carta a Enric Prat de la Riba, president de la Diputació de Barcelona, en la qual li oferia en donació la seva col·lecció d'art.⁶ La Junta de Museus, a proposta de la Diputació, va gestionar l'oferiment i va encarregar a Emili Cabot i Rovira (1854-1924), com a membre de la mateixa, la realització de l'inventari per tal de formalitzar el donatiu. Per fer-ho, les peces de la col·lecció

2. Sobre les fàbriques de la nissaga Batlló, vegeu Francesc Cabana, *Fàbriques i empresaris, els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, vol.2, 1993, p. 196-202. Una bona descripció de la fàbrica a l'època la trobem a Rafael Tintoré, «Visita a la fàbrica dels Srs. Batlló i Batlló, dia 19 de març de 1882», *Butlletí Mensual de la Associació d'excursions catalana*, Any V, maig i juny de 1882, núm. 44 i 45, p. 98-103.

3. Vegeu *El Ripollés*, del 27 de gener de 1889, p. 3. Dec aquesta data a Mireia Berenguer.

4. Aquesta dada la ofereix Margarida Nadal, «Can Batlló de recinte fabril a Escola Industrial 1869-1931», *L'Avenç*, núm. 99, desembre 1986, p. 28-32.

5. Amb motiu d'aquesta inauguració es va editar un fullet, *Visita de S.M. el Rey D. Alfonso XIII a los terrenos y edificios donde ha de instalarse la Universidad Industrial de Barcelona*, 1908; hi figuren diverses fotografies que donen raó de la situació del conjunt fabril en aquesta data. Cal recordar que una part del conjunt va ser obra de l'arquitecte Rafael Gustavino, vegeu Salvador Tarragó

ed., *Gustavino CO., Catalogue of Works in Catalonia and America*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2002, p. 10-11.

6. La carta diu així: «Excelentísim Senyor President de la Diputació Provincial de Barcelona. Lo que subscriu ab desitg d'aportar lo seu modest esforç a l'obra de cultura catalana qu'ab tants esforços vè realitzant la Corporació Provincial que tant dignament presidiu, te l'honor d'oferir-vos pera que sia destinat als fins qu'ab lo vostre clar judici y amor per les coses de Catalunya, considereu mes oportuns, la col·lecció d'objectes d'art antich de una propietat formada a l'entorn de les meves aficions de col·leccionista. Si ab aquesta donació puch contribuir per poch que sia a la bella figura de l'ennobliment de la nostra vida colectiva, los meus proposits hauran trobat la seva mes completa satisfacció. Deu vos guardi molts anys per bé de Catalunya. Barcelona, 21 de març de 1914. [signat] Enric Batlló.» L'original autògraf es conserva a l'Arxiu Històric de la Diputació, però també va ser transcrita i comentada a *La Vanguardia* del dia 26 de març de 1912, p. 2-3.

es van traslladar al Museu d'Art i Arqueologia del Parc de la Ciutadella, que encara no era obert al públic, i allà es va enllestir l'inventari, el 14 de novembre de 1914,⁷ amb la col·laboració de Carles de Bofarull i Sans (1852-1926), aleshores Director dels Museus Municipals d'Art i Arqueologia, càrrec que va exercir fins a la seva jubilació el 1920. Donada la singularitat de la donació, i potser per correspondre a la generositat del donant, l'inventari no va restar manuscrit, sinó que va tenir forma impresa, encara que no es pot parlar pròpiament d'un llibre, ja que no hi figura ni l'autor, ni el peu d'impremta, ni el dipòsit legal, ni el lloc d'edició. A més se'n feren dues versions diferents: una catalana, conservada a la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu Històric de la Diputació, i una altra castellana, registrada a la biblioteca del MNAC. El seu títol en català és *Donatiu de D. Enric Batlló i Batlló a la Excma. Diputació Provincial de Barcelona 1914* (figura 1). No consta enlloc l'autoria de l'inventari, encara que segurament va ser fet sota la direcció de Carles de Bofarull per l'aleshores conservador del museu Francesc Guasch i Homs (1861-1923). És un document clau ja que estableix la dimensió del donatiu, i d'alguna manera en conserva la memòria, ja que avui el conjunt es troba disseminat en diverses institucions patrimonials i no prou identificat, com veurem.

Abans de valorar la col·lecció Batlló donada a la Diputació i les característiques de l'inventari que la descriu, ens convé preguntar-nos per les raons que poden explicar, fins a un cert punt, el gest munífic d'Enric Batlló. En primer lloc cal recordar la seva condició d'home compromès amb el catalanisme dins la línia de la Lliga de Catalunya, i per això va donar suport al *Memorial de Greuges* de 1885, i com a membre de la Unió Catalanista va ser present a les Bases de Manresa (1892), i a les Assemblees de Balaguer (1894), Olot (1895), Terrassa (1901) i Barcelona (1904). Va ajudar econòmicament al moviment excursionista, als Jocs Florals i al Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana de 1906.⁸ com a mecenes va ajudar a finançar la revista *La Renaixensa*⁹ i va fer diverses donacions a la Biblioteca Pública d'Olot i també al Museu d'aquesta vila. El 1903 fou un dels trenta-dos socis fundadors de la Societat Catalana de Bibliòfils. En segon lloc, cal fer esment de la seva situació familiar, que coneixem gràcies al record familiar dels dos besnéts, Isabel Balet Portabella i Berenguer Portabella Esquefa, a qui agraïm la seva valuosa col·laboració en aquest punt de la nostra recerca. Enric Batlló es va casar amb Estrella Milans del Bosch i Valls (1855-1885) i va tenir una única filla Estrella Batlló i Milans del Bosch (1878-1967), que el 1897 es va casar amb Lluís Portabella i Pavia (1875-1931). L'esposa d'Enric Batlló, Estrella Milans del Bosch, va abandonar el seu marit i la seva filla poc després del seu naixement (c. 1880), i va marxar a Londres amb la seva nova parella on va morir el 1885 amb només trenta anys, després de tenir dues altres criatures que no superaren la primera infància. Aquest trencament matrimonial va ser, com es pot imaginar, un escàndol majúscul dins de l'alta societat barcelonina de l'època i va condicionar segurament la futura vida pública d'Enric Batlló, que va mantenir sempre un perfil molt discret. D'aquí que no existeixen, o no hem sabut trobar, imatges fotogràfiques del mecenes a la premsa contemporà-

7. Aquesta data és la que figura en una carta d'Emili Cabot adreçada al President de la Diputació, on es diu que s'adjunta l'inventari. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

8. Vegeu Josep M. Ollé Romeu (dir.), *Homes del catalanisme. Bases de Manresa. Diccionari biogràfic*, Rafael Dalmau editor, Barcelona 1995, p. 60-61.

9. Vegeu el testimoni de l'editor de la revista Pere Aldavert, *Records*, edició a cura de Carola Duran, Punctum, Lleida, 2010, p. 49-50.

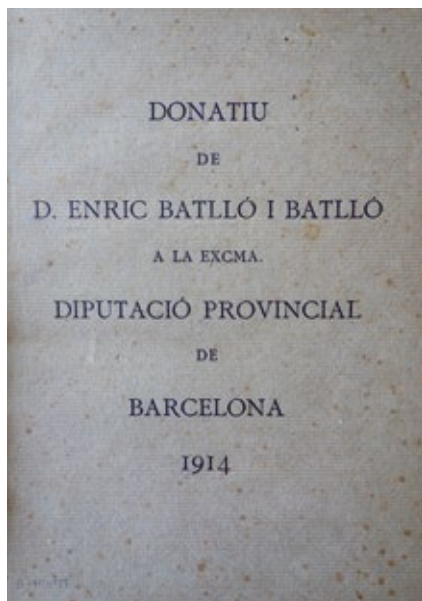


Figura 1. Coberta de l'imprès amb l'inventari de la col·lecció Batlló fet el 1914.



Figura 2. Pau Audouard, *Retrat d'Enric Batlló*, Arxiu familiar de Berenguer Portabella.

nia. La que presentem aquí, per primer cop, procedeix de l'arxiu familiar de Berenguer Portabella (figura 2). En una data que no podem precisar, però segurament bastants anys després d'aquest episodi traumàtic i un cop vidu, Enric Batlló es va tornar a casar amb Teresa García Boqueras, de qui no tenim gens d'informació, i que no formava part del cercles socials de l'alta burgesia, sinó del seu entorn domèstic. És altament probable que la relació de la nova esposa amb la filla d'Enric Batlló —segurament d'edats molt properes— no fos gens fàcil, tal com s'intueix per la lectura del seu testament.¹⁰ En aquest document, de juny de 1924, Enric Batlló fa hereva de tots els seus béns la seva filla, però deixa en usdefruit a la seva esposa la casa del passeig de Gràcia, 75. Estableix que el contingut del domicili familiar és propietat exclusiva de l'esposa, i declara a més en un parell d'ocasions que els objectes d'art van ser aportats per l'esposa al matrimoni, cosa altament improbable, però que es remarca segurament per evitar futures disputes entre l'esposa i la filla.¹¹ En el testament també es preveuen un parell de llegats al Museu d'Olot i al de Barcelona, que no ens consta que s'executessin. En relació al d'Olot es declara: «Quiero que mi heredera o herederos entreguen al Museo de Olot, los cuadros y objetos de arte que la Junta de dicho Museo elija entre los de mi pertenencia que existen en dicha casa de Olot, calle Mulleras números dos, cuatro

10. Agraïm a la besnéta Isabel Balet i a Mireia Berenguer del Museu Nacional d'Art de Catalunya l'accés a aquest document. El testament i codicil es van fer davant el notari de Barcelona Miquel Martí i Beya amb dates del 28 de juny i 11 d'octubre de 1924 i 12 de febrer de 1925.

11. Diu el testament: «Lego también a dicha mi esposa, todos los muebles, ropas, joyas, objetos de mi uso, plata labrada, cuadros, libros, objetos artísticos y demás ajuar de casa que en el día de mi muerte se hallen en el piso que yo habito en esta ciudad.» I encara més endavant:

«Hago constar que mi esposa antes de nuestro matrimonio poseía un número bastante considerable de cuadros y objetos artísticos y arqueológicos, que después de nuestro enlace trasladó al piso que actualmente habitamos en esta Ciudad». I més endavant de nou: «Hago constar que la mayor parte de los muebles, ropas, plata y demás ajuar del piso que habitamos en esta ciudad, son de propiedad de mi esposa por haberlos traído al domicilio conyugal, al contraer matrimonio».

y seis». I segueix en relació a Barcelona: «Asimismo quiero también que mi heredera o herederos entreguen a la Junta del Museo Municipal de esta ciudad los cuadros y objetos de arte que dicha Junta elija entre los de mi propiedad, que existen en la casa que yo poseo en esta ciudad, Paseo de Gracia número setenta y cinco, y además el Crucifijo de talla del escultor Suñol, el niño Jesús del escultor Amadeo con su pequeño escaparate y los dos jarrones japoneses de noventa y dos centímetros de alto que se hallan en mi cuarto dormitorio, se entreguen al Museo Municipal de esta Ciudad». Enric Batlló era conscient que la seva afició col·leccionista era poc o gens compartida per la seva filla i per la seva esposa, i segurament per aquesta raó va decidir donar una sortida ja en vida a la seva col·lecció, mitjançant la singular iniciativa d'una enorme donació als museus de Barcelona.

L'anàlisi de l'inventari és la primera qüestió que ens cal plantejar per entendre el tipus de col·lecció que va aplegar Enric Batlló. L'inventari no és un llistat arbitrari de les peces donades, sinó que les presenta agrupades en cinc categories:¹² arqueologia, indústries artístiques, panòpia, eufònica i etnografia. És una classificació molt del segle XIX que ens resulta avui estranya i que hem de traduir o explicar. Per *Arqueologia* s'agrupen les peces d'art antic, o millor les peces d'alta època segons la terminologia del comerç antiquari, ordenada per escultura, pintura i miniatura. L'escultura es presenta ordenada en funció de la matèria treballada, la pedra (8 peces), l'alabastre (4), el marbre (21), la fusta (35), l'ivori (32), el bronze (15), la terracota (6), la cera (6), el pastil·latge (6), l'atzabeja (1), i a més una làpida romana. La pintura és molt escassa i només és representada per dotze taules, dues teles, sis vidres i dos cuirs pintats. Per contra, la miniatura és més abundant, amb setanta-sis peces en diferents suports (coure, ivori, pergamí i fusta). En aquest apartat d'arqueologia també s'inclou l'arquitectura, és a dir, els capitells i altres restes arquitectòniques treballades (9 peces). Sota l'epígraf *Indústries artístiques*, una expressió avui desapareguda, s'agrupen les peces d'arts decoratives: mobles i arquetes (46 peces), guadamassils (4), caixes petites (27), esmalts (75), ceràmica grecoromana (77), ceràmica del XVII i del XVIII (92), porcellana (119), vidre (28), cristall (12), argenteria (16), bronze i altres metalls (62), i ferros (13). La *Panòpia* són les armes amb quaranta-dues peces. Per *Eufònica* es descriuen els instruments musicals, que en aquesta col·lecció tenen un caràcter anecdòtic (5 peces). Sota la categoria d'*Etnografia* no es recullen objectes de la nostra cultura popular, sinó més aviat del que avui anomenaríem art no europeu, i en concret peces precolombines i d'art oriental (13 peces). I finalment encara hi ha un darrer calaix de sastre on es recullen trenta-set objectes, que no encaixen en cap de les categories establertes.

Aquesta estructura de l'inventari, centrada en la tipologia i la tècnica dels objectes descrits, ens dificulta conèixer el perfil cronològic de la col·lecció, saber quina és la proporció entre les obres antigues, medievals, les renaixentistes, les barroques o les del segle XVIII i de primers del XIX. Encara una altra singularitat complica la lectura de l'inventari, atès que a l'inici del document trobem l'explicació d'uns signes convencionals que qualifiquen cadascuna de les peces relacionades. Es tracta de: «A (autèntic); A-M (compost antic i modern); R (reproducció); i M (modern)». Això ens sobta molt ja que avui, per a un museu públic i rellevant com el de Barcelona, hauríem de pensar

12. Es deixen al marge cinc destrals prehistòriques, citades en primer lloc de l'inventari.

només en obres d'autenticitat contrastada. No podem oblidar, per contra, que en la realitat de consum artístic del segle XIX, marc en el qual es conforma la major part de la col·lecció Batlló, les reproduccions d'obres històriques i les recreacions historicistes eren també molt valorades i apreciades. D'aquí el costum i la política de fer museus de reproduccions, per tal de divulgar els estils i els models del passat. És en aquest context que hem de llegir aquests signes convencionals, en què A-M (antic i modern) seria una peça autèntica, però amb afegits o restauracions que la completen, R (reproducció) seria una peça feta modernament segons un model clàssic que es pot identificar; mentre que M (modern) seria una peça feta d'acord amb tècniques i estils tradicionals, però de nova invenció, sense que sigui identificable un model clàssic concret. Aquesta estructura de l'inventari per tipologies i amb una ferma voluntat de precisar l'autenticitat de l'objecte reflecteix clarament la mentalitat d'un afeccionat i d'un gust tradicional en el camp de les antiguitats, que encaixa molt bé amb l'expertesa que va acreditar al llarg de la seva carrera Carles de Bofarull, autor de l'inventari de la mostra retrospectiva de l'Exposició Universal de 1888 i del catàleg de la gran exposició d'art antic de 1902; així mateix el seu estret col·laborador el conservador del museu des de 1903 Francesc Guasch i Homs, que fou l'autor dels catàlegs de les exposicions de Belles Arts de 1907, de la de retrats de 1910, de la de Belles Arts de 1911 i de la municipal d'Art de 1918, i també del de materials tèxtils del museu publicat el 1906.¹³ Per això no dubtem a atribuir la paternitat de l'inventari Batlló a aquests dos tècnics del museu de Barcelona, al marge de l'índici ja advertit que Bofarull és mencionat per Cabot i Rovira com a col·laborador en aquesta tasca, en la carta que adreça al President de la Diputació.

Avui la col·lecció donada per Enric Batlló es troba dividida entre diversos museus amb seu a Barcelona: el MNAC, el Museu del Disseny, el Museu de la Música, i segurament també el Museu Arqueològic i el Museu Etnològic. Segons em comuniquen amablement els conservadors Jordi Casanovas (MNAC), Isabel Fernández del Moral i Josep Capsir (Museu del Disseny) i Manel Barcons i Jaume Ayats (Museu de la Música) hi ha identificades com a peces Batlló, cent divuit entrades de registre al MNAC, cent setanta-cinc a la secció de ceràmica del MDB, cinquanta quadres a la secció d'arts decoratives del MDB, i dues al Museu de la Música, el que fa un total de tres-cents quaranta-nou objectes patrimonials, fet que suposa que som molt lluny encara de les nou-cents vint-i-quatre peces de la donació. Hi ha, per tant, un marge ampli per continuar aquesta tasca d'identificació a partir de l'inventari de 1914, que s'hauria de fer coordinadament des de les institucions susceptibles de conservar obres de la donació.

Encara que el que tenim avui als museus clarament documentat com a procedència Batlló és numèricament limitat, sí que és prou abundant per tenir una certa idea de les característiques bàsiques de la col·lecció i de la seva significació. Al MNAC la major part de les peces són escultures de tècniques diverses i de cronologia i qualitat molt variada, amb un total de cinquanta-una obres. Destaca naturalment la *Majestat Batlló* (figura 3) (Inv. MNAC.15.937, Inv. Batlló 49), la única peça que mereix un qualificatiu

13. Ens referim al *Catálogo de la sección de Tejidos, Bordados y Encajes del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, Barcelona, 1906. Prenem aquestes dades de l'activitat de Guasch del fulllet necrològic, *Francisco Guasch Homs 1861-1923*, Imprenta la Renaixensa, Barce-

lona, 1925, p. 11. Ja era coneguda la seva activitat com a redactor d'informes interns per a la Junta amb motiu de propostes d'adquisicions. Vegeu Maria Josep Boronat *La política d'adquisicions de la Junta de museus 1890-1923*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 787.



Figura 3. *Majestat Batlló*, MNAC Inv. 15.937.



Figura 4. Pere Joan, *Pare Etern*, MNAC Inv. 24.186.

a l'inventari de 1914 amb un lacònic però significatiu: «Santa Majestat policromada d'època romànica primitiva (exemplar importantíssim)».¹⁴ També és molt notable el tondo en alt relleu d'alabastre de Pere Joan, amb la figura del *Pare Etern*, executat probablement entre 1434-1445 (figura 4) (Inv. MNAC 24.186, Inv. Batlló 32). Un altre és el grup escultòric factici de fusta tallada i policromada alemany de c. 1500 amb el motiu de la *Deposició de Crist* i el *Camí del Calvari* (figura 5) (Inv. MNAC 17.662, Inv. Batlló 53). O el *Nen Jesús de vestir* atribuït a Juan de Mesa (1583-1627) (Inv. MNAC 8.340, Inv. Batlló 130). O el *Bust de Crist*, (figura 6) de fusta policromada de Manuel Pereira (1588-1683) (Inv. MNAC 8.335, Inv. Batlló nº 57). O el grup escultòric de Ramon Amadeu (1745-1821), *Santa Anna i la Verge nena*, (figura 7) en fusta policromada (Inv. MNAC 10.426, Inv. Batlló 73). Batlló va aplegar i donar un grup ampli de dotze escultures amb el motiu de la *Verge i el Nen*, gòtiques i renaixentistes, de caràcter anònim i algunes de clara factura popular. Trobem també alguns relleus en pedra o en fusta, capitells o morters en pedra.

La donació que conserva el MNAC inclou objectes que són més a prop de les arts decoratives, com ara dinou capsetes decorades, nou arquetes, dos encensers en coure medievals, un setrill, un rellotge, un plat cisellat, un bàcul de fusta, i vuit peces d'argenteria: creus, calzes, copons, reliquiari i custòdies. Destaca en aquest darrer apartat la *Creu processional* (figura 8), de la segona meitat del segle XVI, de l'argenter Diego Lopes (Inv. MNAC 12.197, Inv. Batlló 739). La col·lecció Batlló és molt característica del gust del segle XIX en què els objectes predominen clarament, per això no ens ha de sorprendre trobar al Museu Nacional només deu pintures, i encara de perfil heterogeni: una miniatura sobre ivori, un exvot, una pintura sobre pergamí, una sobre vidre, dues icones, un retrat del general Espartero, i una pintura sobre tela del segle XVI amb el tema de la *Trinitat trifacial*, totes elles de perfil molt modest. El més destacat d'aquest conjunt petit de pintures és el retaule de Sant Julià i Santa Basilissa, (figura 9) del segon quart del segle XV, del Mestre de Santa Basilissa (Inv. MNAC 15.789, Inv. Batlló 156 a 162); i també dues taules, amb un *Calvari* i la *Dormició de la Verge*, atribuïdes al Mestre de Son, pintor actiu a les Valls d'Àneu a finals del segle XV i inicis del segle XVI (Inv. MNAC 24.133, Inv. Batlló 164), peces avui dipositades al Palauet Albéniz.

Enric Batlló el 1923 va fer encara una darrera donació als Museus de Barcelona: es tracta de dues pintures de Joaquim Vayreda (1843-1894), artista de qui aleshores es volia destacar la seva qualitat i rellevància mitjançant el muntatge d'una sala monogràfica al Palau de Belles Arts, i també per aquesta raó es va fer l'encàrrec d'una primera monografia sobre el pintor, que va escriure i publicar Rafael Benet el 1922. Batlló va ser requerit per la Junta de Museus en aquesta causa en funció de les seves arrels olotines, i va lliurar dues obres prou significatives, *Inici de Primavera*, de 1877 (Inv. MNAC 10.592) i una *Marina (Seta, Llenguadoc)*, de c. 1873-1875 (Inv. MNAC 11.391).¹⁵

14. Recordem que aquesta escultura va ser objecte d'un primerenc article monogràfic de Joaquim Folch i Torres, «Una Majestat romànica», a *Gaseta de les Arts*, Segona època, Any I, núm. 4, gener de 1928, p. 1-2.

15. Aquesta notícia de la donació al Museu de Barcelona apareix a *La Comarca* el 12 de maig de 1923, p. 187: «Don Enric Batlló ha entregat a la Junta de Museus de Barce-

lona, per a figurar en el Museu de Art Contemporani, un paisatge del gran pintor català en Joaquim Vayreda i una Marina del mateix artista, destinada a la Sala Vayreda que s'està formant en el Palau de Belles Arts. Molt lloable és la generositat i patriotisme del donant». Dec aquesta informació a Mireia Berenguer.



Figura 5. Anònim alemany de ca.1500, *Deposició de Crist i el Camí del Calvari*, MNAC Inv. 17.662.

Figura 6. Manuel Pereira, *Bust de Crist*, MNAC Inv. 8.335.



Figura 7. Ramon Amadeu, *Santa Anna i la Verge nena*, MNAC Inv. 10.426.



Figura 8. Diego Lopes, *Creu processional*, MNAC Inv. 12.197.

Figura 9. Mestre de Santa Basilissa, *Retaule de Sant Julià i Santa Basilissa*, MNAC Inv. 15.789.





Figura 10. *Grup escultòric del Parnàs*. Museu del Disseny. MCB Inv. 712.



Figura 11. Henri Pèrés, *Retrat masculí*, Museu del Disseny MADB Inv. 7.995.

La donació Batlló era especialment abundant en l'apartat de ceràmica i porcellana. Si descomptem les setanta-set peces romanes que es deuen trobar al Museu Arqueològic, l'inventari descriu sumàriament noranta-dos objectes de ceràmica i cent dinou de porcellana. Avui a la documentació de l'antic Museu de Ceràmica, ara dins el Museu del Disseny, consten un total de cent setanta-cinc peces amb aquesta procedència.¹⁶ N'hi hauria per tant quaranta-sis encara no identificades al fons del museu o potser perdudes. És un conjunt molt eclèctic, que privilegia la porcellana de les grans manufactures europees del segle XVIII i XIX, alemanyes i franceses. Pel que fa a la ceràmica també hi ha molts exemplars amb aquesta cronologia tardana. Per això no hi trobem les grans peces valencianes de reflex metàl·lic del segle XV i XVI, que eren altament cobejades pels grans col·leccionistes de l'època, com feia a Madrid el Conde de Valencia de Don Juan. Per aquesta mateixa raó tampoc trobem peces rellevants de Talavera de la Reina, aragoneses o catalanes del segle XVII, i sí per contra hi ha algunes poques peces d'Alcora i del Buen Retiro i sevillanes del segle XIX. Un bon exemple del gust decorativista i gens expert de la col·lecció, el tenim en el *Grup escultòric del Parnàs* (figura 10), de porcellana alemanya del segle XIX (Inv. MCB 712, Inv. Batlló 608), però que destaca per les seves dimensions com a peça de sobretaula (96 x 70 cm).

A l'antic Museu de les Arts Decoratives hi ha inventariades cinquanta-quatre peces de la donació Batlló, però és segur que n'hi ha d'haver més. Un grup significatiu el conformen les miniatures, executades sobre ivori, coure o pergamí. Són un total de trenta-quatre, encara que l'inventari Batlló en descriu setanta-quatre. Alguna d'aquestes peces forma part de l'exposició permanent actual, com per exemple un *Retrat masculí*, de finals del segle XVIII (figura 11), signat Henri Pèrés (Inv. MADB 7.995, Inv. Batlló 198); encara que d'altres a la reserva també acrediten interès, com ara aquesta imatge devocional privada de La Verge (figura 12), miniatura sobre pergamí signada per Vicentio Piegali, i datada el 1627 (Inv. MADB 7924, Inv. Batlló 221). L'inventari Batlló descriu quatre guadamassils i dues pintures sobre coure. Al Museu del Disseny consten amb aquesta procedència dues peces fetes amb aquest material, que a més són exposades.

16. Agraïxo a Isabel Fernández del Moral haver-nos proporcionat la documentació del registre de l'antic

Museu de Ceràmica, que precisa quasi sempre la relació amb l'inventari Batlló.



Figura 12. Vicentio Piegali, *Verge Maria*, Museu del Disseny MADB Inv. 7924.

Figura 13. *Verònica amb la Santa Faç*, Museu del Disseny MADB Inv. 7.793.

Figura 14. *Frontal d'altar amb la Verge del Roser*, Museu del Disseny MADB Inv. 2.153.

Figura 15. *Sotacopa veneciana*, Museu del Disseny MADB Inv. 23.700.





Figura 16. Joier en forma de gall, Museu del Disseny MADB Inv. 1.757.



Figura 17. Corn decoratiu esmaltat, Museu del Disseny MADB Inv. 1.758.

Es tracta d'una imatge votiva de la *Verònica amb la santa Faç* (figura 13), segurament feta a Andalusia, (Inv. MADB 7.793, Inv. Batlló 176), i d'un frontal d'altar amb la *Verge del Roser* (figura 14), peça catalana del segle XVIII (Inv. MADB 2.153, Inv. Batlló 302). En l'apartat de vidre l'inventari Batlló cita vint-i-quatre peces i dotze més en cristall. Al Museu es registren dotze vidres i sis peces de cristall de cronologies i tipologies molt diverses. Potser les més destacades són dues sotacopes venecianes decorades amb laticini del segle XVII, de les que en presentem una (figura 15) (Inv. MADB 23.700, Inv. Batlló 703). Els esmalts conformen un grup nombrós a l'inventari Batlló, que arriba a les setanta-cinc peces, però pel que sembla i a la vista de les que clarament es poden identificar, tenen una cronologia moderna i són més aviat peces de curiositat de l'historicisme del segle XIX i no pas peces autèntiques d'alta època. Això ho veiem en aquest joier en forma de gall (figura 16) (Inv. MADB 1.757, Inv. Batlló 395), i en aquest corn decoratiu esmaltat (figura 17) (Inv. MADB 1.758, Inv. Batlló 350). També formaren part del donatiu alguns mobles petits, com ara aquesta tauleta de nit d'estil imperi (figura 18) (Inv. MADB 861, Inv. Batlló 273), i una cornucòpia amb un crucifix d'ivori del segle XVIII (figura 19) (Inv. MADB 1.800, Inv. Batlló 87).¹⁷

El capítol d'instruments musicals de la donació és molt curt, amb només cinc peces, de les quals ha estat possible identificar-ne dues al fons del Museu de la Música. Es tracta d'un instrument antic, un serpentó (figura 20) (Inv. MMB 60, Inv. Batlló 870), i d'un violí de ceràmica de Delft (Inv. MMB 26, Inv. Batlló 569). No hem pogut, en el marc

17. Agraïixo a Josep Capsir les facilitats que em va donar per a la consulta del fons de l'antic Museu de les Arts Decoratives.



Figura 18. *Tauleta de nit d'estil imperi*, Museu del Disseny MADB Inv. 861.



Figura 19. *Cornucòpia amb un crucifix d'ivori*, Museu del Disseny MADB Inv. 1.800.



Figura 20. *Serpentó*, Museu de la Música de Barcelona, Inv. 60.



Figura 21. Reproducció del quadre de Josep Armet, *A plena luz*, a la revista *Ilustración Artística*, nº 1.133, 14 de setembre de 1903.



Figura 22. Reproducció del quadre de Baldomer Galofré, *Recuerdo de Italia*, a la revista *Ilustración Artística*, nº 1.133, 14 de setembre de 1903.

d'aquesta recerca preliminar i generalista a la col·lecció Batlló, intentar esbrinar on paren ara les peces arqueològiques, les armes, i les peces etnogràfiques i orientals de la donació.

Tal com explica el testament d'Enric Batlló, que ja hem comentat, aquest va conservar una part de la seva col·lecció, aquella que tenia la funció de guarnir el seu domicili, que ell afirma en aquest document, amb poca versemblança, que va ser aportació de la seva segona esposa. No tenim manera de saber quin volum i importància tenia aquesta part, al no disposar a dia d'avui de cap inventari, de cap reportatge fotogràfic del domicili, ni tampoc tenim manera de saber-ne el seu parador actual. Tenim però un parell d'indícis. La seva besnéta, Isabel Balet, ens informa pel que fa a la tradició familiar de l'existència d'una gran col·lecció de rellotges, hipòtesi que podem considerar plausible atesa la inexistència de peces d'aquesta tipologia en la donació. D'altra banda, sabem positivament que Enric Batlló també va tenir gust i afició per la pintura i l'escultura del seu temps. La donació de dues teles de Joaquim Vayreda el 1923 al Museu de Barcelona en són una prova, i també altres lliuraments que va fer al Museu d'Olot i que comentarem més endavant. Al número 1.133 de *La Ilustración Artística*, publicat el 14 de setembre de 1903, es reproduïen en estampa tres pintures de la seva propietat, una de Josep Armet (1843-1911), un singular quadre amb una figura femenina, *A plena luz* (figura 21), una altra de Baldomer Galofré (1846-1902), *Recuerdo de Italia*, de c. 1890 (figura 22), i una darrera de Ricard Urgell (1874-1924), *Curiosidad* (figura 23), datada el 1889. I encara al número 63 de *Pèl i Ploma*, publicat l'1 de novembre de 1900 (p. 10) es presenta una reproducció del famós quadre de Ramon Casas (1866-1932), *La Madeleine* (figura 24), ara a Montserrat procedent de la col·lecció Sala, on es diu literalment al peu de la imatge: «Perteneix a Don Enric Batlló». Es tracta d'una evidència molt parcial, però que creiem suficient per establir que, segurament al marge del que Batlló considerava la seva col·lecció majoritàriament centrada en l'art d'alta època o en peces decoratives historicistes, va ser també un bon afeccionat a l'art del seu temps adquirint teles d'artistes de la seva generació estricta, com ara Armet o Galofré, però també de pintors més joves com ara Casas o fins i tot Ricard Urgell. I també és evident que les sabia triar amb molt bon criteri, ja que tant *La Madeleine* com *Curiosidad* són



Figura 23. Ricard Urgell, *Curiositat*, 1889, col·lecció particular.

peces importants en la carrera dels seus creadors. Aquesta condició de col·leccionista d'art del seu temps, és també recordada a la necrològica d'Enric Batlló apareguda el 31 de desembre de 1925 (p. 824), al setmanari olotí *El Deber*, que es va publicar entre 1897 i 1936, on entre altres coses es diu literalment:

«Don Enric Batlló simbolitzava una època ben característica d'art català. Ell havia fomentat les tendències artístiques del temps dels Vayreda, Caba, Urgell, Mas i Fontdevila, Masrieras i altres. [...]. Deixa una extensa col·lecció d'obres pictòriques dels artistes del vuit-cents, entre les quals n'hi han de ben notables. [...] Era un olotinista entusiasta i un devot col·leccionador de pintures i dibuixos, que fossin fidels reproduccions de les moltes bel·leses naturals de la comarca olotina.»

La generositat i el mecenatge de l'Enric Batlló va adreçar-se també a la vila d'Olot d'on procedia la seva família, i on ell mateix hi va mantenir una àmplia residència al carrer de Mulleras, que la seva filla va conservar fins als anys cinquanta, per ser finalment enderrocada als noranta. Va fer diverses donacions a la Biblioteca, a l'Escola Municipal de Belles Arts i al Museu. Gràcies a les notícies que aparegueren al setmanari tradicionalista *El Deber* coneixem alguna d'aquestes donacions, com per exemple, quan anuncia el lliurament d'un lot d'obres de caire pedagògic per a l'Escola (30 de juliol de 1910, p. 482), o l'entrega d'un quadre de Vayreda i dos estudis al Museu, que protagonitza la Teresa Garcia Boqueras, segona esposa del mecenes, i de quaranta llibres per a la Biblioteca (25 d'octubre de 1913, p. 685), o de nou llibres i objectes (29 d'agost de 1914, p. 558), i encara més llibres d'art al Museu (4 de setembre de 1915, p. 618).

Pel que fa a les obres d'art donades al Museu, em comunica Xevi Roura, conservador del Museu, que els hi consten al seu fons vint-i-cinc peces procedents de la família Batlló, vuit regalades per Enric Batlló i unes altres vuit en què es fa constar que són ofertes per la seva esposa, mentre que les altres nou foren donades per la filla, Estrella



Figura 24. Ramon Casas, *La Madeleine*, Museu de Montserrat.



Figura 25. Melcior Domenge,
Paisatge, Museu d'Olot Inv.
1.560.

Figura 26. Josep Llimona, *L'avi*,
Museu d'Olot Inv. 629.

Batló Milans del Bosch, potser per donar compliment a la disposició testamentària del seu pare que ja hem comentat. De les peces lliurades per Enric Batlló cal recordar un parell d'armadures tradicionals japoneses, que semblen tardanes (Inv. MO 1134 i 1135), un *Paisatge* (figura 25), pintura sobre tela de Melcior Domenge (1872-1939) (Inv. MO 1560), una escultura en guix de Josep Llimona (1864-1934) titulada *L'avi*, (figura 26) (Inv. MO 629), i un medalló de Miquel Blay que representa la dama provençal del segle xv, Clemència Isaura (Inv. MO 72). Teresa Garcia Boqueras va fer donació de dues teles i de cinc aquarel·les de Josep Berga i Boix (1837-1914) i d'una peça d'indumentària civil,¹⁸ mentre que les peces aportades per Estrella Batlló van ser totes escultures de petit format, tipus bibelot, les més destacades de les quals són tres d'Enric Clarasó (1857-1941) i una de Josep Campeny Santamaria (1858-1922), que hem de suposar procedien de la casa del carrer Mulleras, i que per tant en el seu moment va formar part de la col·lecció d'Enric Batlló.

No hi ha dubte que Enric Batlló fou un generós mecenes i també un gran afeccionat a l'art del seu temps. La seva va ser una col·lecció molt del segle XIX, amb un gran predomini de les arts decoratives i amb una forta presència de les reproduccions de peces antigues de gust historicista. No és la col·lecció d'un estudiós ni d'un expert, més aviat ens parla d'un afeccionat que compra, potser de forma compulsiva, el que li ofereixen i li agrada. No ens ha arribat cap informació sobre la procedència de les peces, ni sobre en quina mena de mercats, nacionals o internacionals es movia el col·leccionista. És obvi però que, per a les peces que són per a nosaltres avui les més destacades —com la *Majestat* o el *Pare Etern* de Pere Joan—, cal suposar una adquisició en el mercat antiquari català. Enric Batlló fou un col·leccionista d'un cert prestigi, va participar com a expositor a la secció retrospectiva de l'Exposició Universal amb el préstec de 24 peces de ceràmica, algun moble i petits cofres, però no va ser present a la d'art antic de 1902, potser per la major orientació d'aquesta mostra envers la pintura medieval i d'alta època. Tampoc ens consta la seva participació en les tertúlies o cenacles freqüentats per altres afeccionats, com ara la del mateix Emili Cabot. La ràpida acceptació del donatiu del total de la seva col·lecció per part de la Diputació de Barcelona, abans fins i tot de definir el seu contingut precis en un inventari, segurament guarda relació amb aquest antic prestigi de la col·lecció i amb la conjuntura del moment, just un any abans de la inauguració del Museu d'Art i Arqueologia al Parc de la Ciutadella el 1915, i que va presentar per separat, però en un mateix edifici, reproduccions i obres antigues autèntiques. De fet fou la donació més àmplia de les rebudes fins aleshores als museus de Barcelona, amb la singularitat de fer-se en vida del donant i no com a llegat testamentari. La seva acceptació i catalogació curosa volia ser també un missatge públic de la Junta de Museus envers altres futurs donants.

Com a darrer homenatge i gest d'agraïment a Enric Batlló, caldria fer un treball col·lectiu de recerca per tal d'identificar al fons dels diferents museus que tenen peces seves, el total de la seva donació, encara que és poc probable que això modifiqui substancialment la valoració que podem fer ara del seu perfil de col·leccionista eclèctic.

18. Caldria treballar els antics llibres de registre del Museu d'Olot, per tal de precisar quins són els quadres

de Vayreda donats per Teresa Garcia Boqueras, tal com informava la nota de *El Deber* que hem citat abans.

Josep Pascó i Mensa, el colleccionista i el Museu Nacional d'Art de Catalunya

Més enllà de les col·leccions
de teixits antics

Gemma Ylla-Català

Museu Nacional d'Art de Catalunya



«Una altra cosa interessant foren les meves relacions amb el dibuixant Pascó, per la compra de teixits. Pascó en tenia diversos i era molt entès. Pascó era un home petit i anava amb un bastó molt gros. Un dia m'oferiren un d'aquests teixits que em semblà bé, tant de qualitat com de preu. Però no vaig voler fer res sense que Pascó ho veiés. Quedàrem que ens trobaríem tots al taller de Ramon Casas. Amb Pascó acordàrem que, si el teixit li agradava i el trobava ajustat de preu, diria una gran blasfèmia. (Era un home donat a aquesta manera de parlar i em semblà que presentar-se amb naturalitat no aixecaria cap sospita). Davant el teixit, Pascó es va posar a blasfemar com un oriol i li vaig haver de tapar la boca, perquè anava més enllà del que havíem convingut. El cert és però que el propietari del teixit no me'l volgué donar, al·legant que el meu diner no era gaire fluent. Però, per fortuna, hi havia Ramon Casas. Casas, a qui el parlar de Pascó havia fet una gràcia immensa, sortí fiador i donà la garantia. El negoci fou rematat de seguida.»

Josep Pijoan¹

A les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya hi ha registrades una seixantena de peces comprades per la Junta de Museus a Josep Pascó els primers anys del segle xx. Són, segons documentació de l'època, un conjunt d'escultures en gran part procedents dels monestirs de Poblet i de Santes Creus, i alguns exemples d'enteixinats amb pintura dels segles XIII i XIV, oferts per qui va ser un dels grans col·leccionistes de teixits del país a més de dibuixant, cartellista, decorador, escenògraf, il·lustrador, dissenyador i mestre d'artistes.

Aquest polifacètic personatge, fins on hem pogut esbrinar, no gaudeix d'un estudi aprofundit, però la seva biografia s'ha anat conformant amb els anys. El seu nom apareix molt sovint vinculat a altres artistes, dibuixants, il·lustradors, dissenyadors o

1. Pla 1968, p. 234.

Figura 1. Portada que *Il·lustració Catalana* va dedicar a Josep Pascó, poc després de la seva mort (Biblioteca de Catalunya).

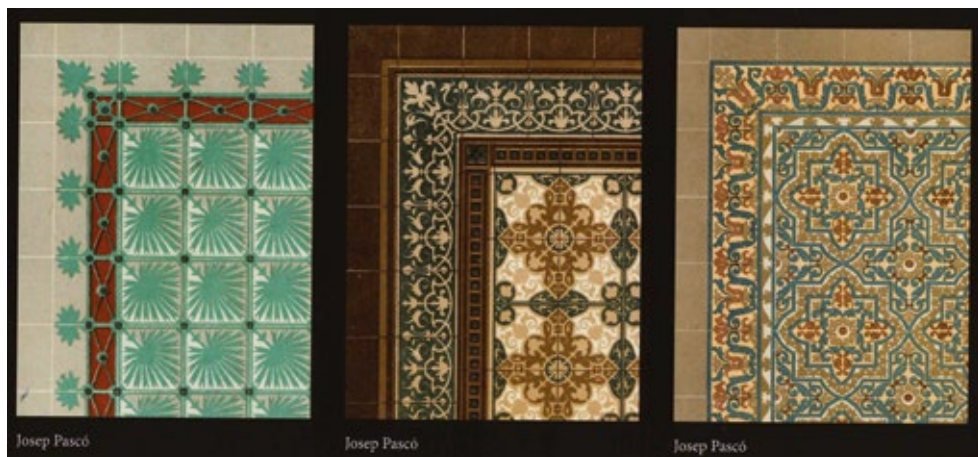
Figura 2. Dissenys de Josep Pascó de rajoles hidràuliques per a la casa Escofet (Chopo).



col·leccionistes del modernisme i la compilació d'aquestes dades ha anat enriquint la visió heterogènia del personatge. Les notícies publicades amb motiu de la seva mort, especialment riques per haver succeït en el punt més alt de la seva carrera professional, són les primeres que glosen la seva biografia, i en elles ja elogien l'artista, el professor i el col·leccionista (Folch 1910, p. 4).

Josep Pascó i Mensa va néixer a Sant Feliu de Llobregat el 1855 i morí sobtadament a Barcelona el 23 de juny de 1910, quan tenia 55 anys, en feia 15 que era vidu d'Isabel Vidiella i Estevan (?-1895) amb qui tenia un fill, Patrici, i dues filles, Maria i Trinitat. En aquells moments era considerat l'artista decorador de més fama a Barcelona, a la vegada que exercia de professor de dibuix i art decoratiu aplicat a la indústria a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, l'Escola de Llotja. (figura 1)

La seva formació artística va iniciar-se en aquesta mateixa escola amb Simó Gómez (1845-1880) i en el taller de l'escenògraf Josep Planella (1804-1890). Es té constància que, des de ben jove, havia pintat decorats per a petites companyies de teatre amateur, una tasca, la d'escenògraf, que va exercir ja com a professional, especialment a Madrid (1887) en el taller del Teatro Real i a Mèxic (1896) al Gran Teatro Nacional. Paral·lelament es consolidava com a dibuixant i il·lustrador en publicacions a Madrid i a Barcelona, entre les quals destaquen les col·laboracions a la «col·lecció Biblioteca Arte y Letras» i *La Il·lustració Catalana*, on signava amb el pseudònim «Brisa» (Ràfols 1953, p. 307). El 1899 va ser codirector artístic dels primers números de la revista *Hispania* junt amb Francesc Miquel i Badia (1840-1899), revista que dirigiria Raimon Casellas (1855-1910) (Castellanos 1983, I, p. 263-264 i Folch 1960, p. 34-35).



Com a artista, Pascó va ser guardonat a les Exposicions Nacionals de 1887, 1890, 1892, 1895 i 1899 (Pantorba 1980) amb diversos reconeixements, i va obtenir una medalla d'or a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 i una a la de París de 1889. Instal·lat definitivament a Barcelona, a partir del 1892 va iniciar la docència a l'Escola de Llotja com a professor de dibuix i d'art aplicat a la indústria. La seva tasca en aquest camp s'ha considerat molt rellevant en l'impuls de l'ensenyament de les arts decoratives, exercint a més una gran influència en el renéixer de les arts industrials (Marès 1864, p. 285-286). El mateix Pascó, junt amb Alexandre de Riquer (1856-1920), és un dels noms imprescindibles entre els primers dissenyadors de rajoles hidràuliques per a la casa Escofet. Els seus dissenys van ser molt presents a partir de l'Àlbum Artístic Escofet Fortuny del 1891, i són considerats per la pròpia empresa entre els més exitosos del període 1888-1936 (Farré-Escofet 2017, p. 354). (figura 2) Per aquesta firma, fundada el 1886, també va dissenyar la botiga d'exposició oberta el 1890 a la Ronda Sant Pere de Barcelona. El 1928 aquesta botiga es va traslladar, decoració inclosa, a la Ronda Universitat 20, on encara es conserva.

També a Barcelona s'han conservat algunes creacions ben conegudes dissenyades pel Pascó artista decorador. Les més reconegudes són la «Peixera» del Cercle del Liceu (1901-1903) i la casa Casas Carbó al Passeig de Gràcia 96 (1902). La «Peixera» és l'única sala del Cercle del Liceu que es veu des de la Rambla i viceversa. Del disseny de Pascó en destaca la llar de foc i l'enteixinat del sostre amb pintures d'Oleguer Junyent (1876-1956) (Fontbona 1991, p. 87-91). La casa on Ramon Casas (1866-1932) va tenir durant molts anys el seu taller d'artista havia estat construïda el 1894 per l'arquitecte Antoni Rovirosa Rabassa (1845-1919). Quan la família del pintor va decidir instal·lar-se en aquesta casa del Passeig de Gràcia, Josep Pascó va encarregar-se de la decoració del vestíbul i del habitatge del primer pis, on encara es conserva la decorativa llar de foc, del 1902. (figura 3) Aquests espais van ser recuperats per la botiga Vinçon a partir de 1985, quan va annexar el pis principal de la casa a la botiga dels baixos de l'edifici on ja havia recuperat l'antic taller de Ramon Casas com a sala d'exposicions (VINÇON [1985]).



La casa Vinçon va tancar les seves portes el 2015, però la firma Massimo Dutti va reobrir l'espai el 2016, després d'una important reforma.

L'habilitat de Pascó per excel·lir en diferents disciplines troba, en el cartell de l'anunci de les Festes de la Mercè de l'any 1892 i de la celebració del IV Centenari dels descobriments d'Amèrica, el reconeixement unànime de la crítica del moment i l'elogi dels seus contemporanis. Al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional es conserva un exemplar (MNAC 200205), estudiat amb motiu de la seva adquisició (MNAC 1992, p. 271-273). (figura 4) Pascó ja tenia un reconegut prestigi en el disseny d'esdeveniments socials d'envergadura. El 1888, coincidint amb els actes de l'Exposició Universal, va dissenyar una de les carrosses de la cavalcada commemorativa de la figura de Cristòfol Colom, organitzada sota la direcció de Josep Lluís Pellicer. I el 1891 havia estat un dels creadors de l'espai per a la festa de les disfresses del Cercle Artístic del 1891 al Saló de Llotja, que tan bé coneixia. Aquesta festa va tenir un destacat ressò mediàtic i, especialment *La Vanguardia*, va elogiar la decoració de Pascó al «Suplement» del diari del 9 de febrer (SU118910209-009).

Figura 3. Llar de foc de la casa Casas Carbó dissenyada per Josep Pascó el 1902 (Institut Amatller d'Art Hispànic).

Figura 4. Josep Pascó, *Cartell de les Festes de la Mercè i del IV Centenari del Descobriments d'Amèrica* (MNAC 200205)(Calveras/Mèrida/Sagràstia).



Professor de llotja i col·leccionista

Del Pascó professor de l'escola de Llotja, n'han pervingut alguns testimonis significatius. Entre els records més sentits hi ha el de Joaquim Folch i Torres (1886-1963) que, en els seus escrits no escatima records de la seva pròpia biografia.

El meu pare tenia la il·lusió que jo, el menut de casa, fos pintor. Ell era amic d'en Soler i Rovirosa i em deia que quan tindria catorze anys, em portaria d'aprenent al seu taller. [...]

Però en Soler i Rovirosa es va morir tot just jo complia l'edat de començar l'aprenentatge, i com sigui que el pare era també amic d'en Pascó, i el senyor Pascó era mestre de Llotja, un dia el meu pare em va dir que aniríem a parlar amb ell.

Jo vaig pujar l'escala de l'Escola molt il·lusionat i, corredor enllà, obrírem una porta on un rètol deia: Dibujo y Composición decorativa; i vaig trobar l'espectacle de l'aula veritablement meravellós. L'aula feia una olor de llapis "Faber" barrejada amb aiguarràs, que no he oblidat mai més. Del sostre penjaven com en una sortija, l'una al costat de l'altra, unes grans pantalles lluminoses, verdes. Dessota les pantalles hi havia uns taulers amb dibuixos i pintures a mig fer, i davant els taulers, joves, alguns ja grans, i noies que dibuixaven silencioses i atentes. Travessàrem l'aula i al fons hi havia una miqueta de tarima i una taula, i assegut al darrera, el senyor Pascó. Era pèl-roig i portava una barbassa esborrifada i els pocs cabells que tenia rodaven esbullats damunt de les orelles i la calba. Tenia un aire tossut i farreny que imposava; però també tenia, dessota de les celles peludes i darrera dels vidres de les ulleres vorejades d'un filet d'or, uns ulls blaus, amb una nineta plena de dolçor riallera.[...]

Es veien, doncs, flors pintades, noies, i flors de debò posades en pitxers, i gàbies amb ocells que pintaven els alumnes i una gàbia grossa amb un esquirol a dins... Era meravellós» (Vidal 1991, p. 39-41; Folch 1955, p. 43-44)

Però potser el reconeixement més notable des d'un punt de vista artístic és el de Joan Miró (1893-1983) qui, en una entrevista publicada a *Cahiers d'Art* el 1960 (Vallier 1960, p. 161), el recordava entusiasmat amb els següents termes:

En acabat, encara a Belles Arts, a Barcelona, vaig ser alumne de Pascó. Allò era la llibertat absoluta, l'anarquia.

Generalment, oi?, es comença pel dibuix. Però Pascó veia les coses d'una altra manera. De bon començament ens va fer comprar una paleta de colors... Recordo aquella primera paleta i el primer dia que em vaig posar a treballar amb els colors... Instintivament, jo havia posat damunt la tela uns colors molt violents. Pascó estava entusiasmat. Enmig de la classe, davant del meu quadre llampant de colors, em va fer uns grans elogis. Ho recordo com si fos ara.»

Essent el col·leccionisme una de les tasques més reconegudes de Pascó, Folch també glossa una semblança del Pascó col·leccionista, i de com mantenia viva la seva col·lecció:

En Pascó, que alhora que un home reganyós i de mal geni, tenia una simpatia tota paternal, m'estimulava en la meua afició en les coses d'art antic i molt sovint em feia anar a casa seva —que era una torreta del passatge Permanyer—, on guardava els teixits i les randes, a ajudar-lo a endreçar la col·lecció que tenia en unes calaixeres

antigues, molt ben endreçades, per cert; i es veu que aquella endreçamenta que hi anava a fer de tant en tant posant etiquetes amb números i amidant els trossos de teixit, eren una excusa que l'home s'inventava per donar-se el gust de mirar-se les peces»

«Pascó, que era col·leccionista d'antiguitats i formà magnífiques col·leccions de teixits antics, i de blondes i de ceràmiques, m'ensenyà a conèixer-les, que és cosa que s'aprèn "tocant-les"; i la meua feina al costat d'en Pascó consistia justament en classificar i numerar els teixits antics i fer-ne les fitxes d'inventari, i per això m'era indispensable consultar els llibres que Pascó m'indicava en la Biblioteca de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, en la de l'Ateneu Barcelonès, i en una anomenada Biblioteca Gràfica del Museu fundada per Pellicer en el seu Museu de reproduccions del Parc de la Ciutadella»

Anys després d'aquesta col·laboració amb el col·leccionista, Folch, ja essent director dels Museus de Barcelona, va tramitar l'adquisició de la col·lecció de teixits antics que Pascó va deixar òrfena quan va morir, el 1910. Aquella col·lecció tèxtil figurava entre les més destacades del seu temps, junt amb les de Francesc Miquel i Badia (1840-1899) i la d'Emili Cabot (1854-1924), convertint el col·leccionisme de teixits en un dels capítols importants de la història del col·leccionisme a Catalunya.² Amb tot, però, és fonamental recordar que Pascó, com a especialista en teixits antics, va ser l'autor de la catalogació de la col·lecció de teixits de Francesc Miquel i Badia, subhastada a Lió el 1900 i que finalment va ser adquirida pel col·leccionista americà Pierpont Morgan, perdent-se pels museus catalans una de les grans col·leccions de finals del segle XIX.

Val a dir que l'experiència en la venda d'aquesta col·lecció va ser un argument recurrent, en suport a l'adquisició de la col·lecció de teixits antics Pascó per a la Junta de Museus. Més encara tenint en compte que el mateix Pascó va intentar, infructuosament, vendre la seva col·lecció de puntes a la Junta de Museus a finals del 1907. Una proposta, la de Pascó, que va arribar en mal moment als museus de Barcelona, perquè la seva junta ja havia aprovat dedicar els seus pressupostos anuals als treballs a les excavacions d'Empúries. Malgrat les protestes d'alguns dels seus membres —especialment de Pijoan— les 70.000 pessetes que Pascó sol·licitava van ser impossibles d'afrontar i fins i tot de negociar. La col·lecció de puntes de Pascó es va vendre al Musée des Tissus, de Lió (Lefèvre 1909).

Més enllà de les col·leccions de teixits, Pascó ha estat estudiat entre els col·leccionistes d'il·lustració japonesa, junt amb Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer o Alexandre de Riquer (Bru 2014, p. 72, 74). L'agost de 1894 el Salón de La Vanguardia exposava una part de la col·lecció de llibres i gravats japonesos de les col·leccions de Pascó, i el diari se'n feia ressò amb un article prou extens, el 12 d'agost. Aquesta col·lecció era coneguda a l'època pels cercles artístics de l'entorn de Pascó i estava formada per estampes, àlbums i llibres il·lustrats d'època Edo i Meiji (Bru 2001, p. 398).

2. Les circumstàncies d'aquestes col·leccions han estat recentment actualitzades per Sílvia Carbonell a les Jornades de Col·leccionisme de Sitges del 2015 (Carbonell 2016, p. 130-133). A Francesc Miquel i Badia (Barcelona,

1840-1899): crític, tractadista i col·leccionista d'art se li ha dedicat una tesi doctoral (Alsina 2015).

Pascó i la Junta de Museus

Els anys 1906 i 1907 centren l'estudi d'ofertaments de Pascó al Museu de Barcelona. En aquest curt període de temps, la Junta de Museus va comprar a Pascó el conjunt d'escultures que ha vingut a anomenar-se «Adquisició Pascó del 1906» i tres fragments d'enteixinats pintats dels segles XIII i XIV. Una part important d'aquestes peces encara avui forma part de les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Aquesta cerca, però, ha desvetllat que la relació entre Pascó i la Junta de Museus no va ser sols un mer fet puntual. La Junta va considerar Pascó com assessor en qüestions relacionades amb teixits antics, i ell va trobar en la formació dels Museus de Barcelona una justificada i convenient sortida a algunes obres que posseïa. Es tractava de conjunts importants de peces que, més que formar part de les seves col·leccions pròpiament dites, sembla que podrien haver estat fruit de la seva habilitat comercial o bé de la seva tasca d'arqueòleg, i que no han estat encara estudiades. En el repàs dels documents que relacionen Pascó amb el Museu s'hi troba una rica casuística, paral·lela a les diferents facetes del personatge: dibuixant, artista compromès amb la modernitat o l'expert en teixits antics.

Entre les primeres dades que vinculen els Museus de Barcelona amb Josep Pascó, hi ha els dibuixos que il·lustren el *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona* d'Elies de Molins, publicat el 1888. Són una cinquantena de dibuixos signats, alguns datats el 1885, els originals dels quals es conserven a l'Arxiu del Museu d'Història de Barcelona, MUHBA.³

El 1895 Pascó, compromès amb l'actualitat artística del moment, va defensar el mèrit de l'artista basc Darío de Regoyos (1857-1913) a pertànyer a les col·leccions de la ciutat de Barcelona. Amb la intenció d'enriquir les col·leccions del Museu de Belles Arts, Raimon Casellas i ell mateix, en nom seu i en representació d'altres artistes i escriptors, van oferir a l'Ajuntament de Barcelona l'oli de Regoyos *El mes de María* (Santa Gúdula), que havia estat premiat amb diploma a la Segona Exposició General de Belles Arts, el 1894 (Boronat 1999, p. 47). Amb aquest premi Regoyos rebia un reconeixement, però

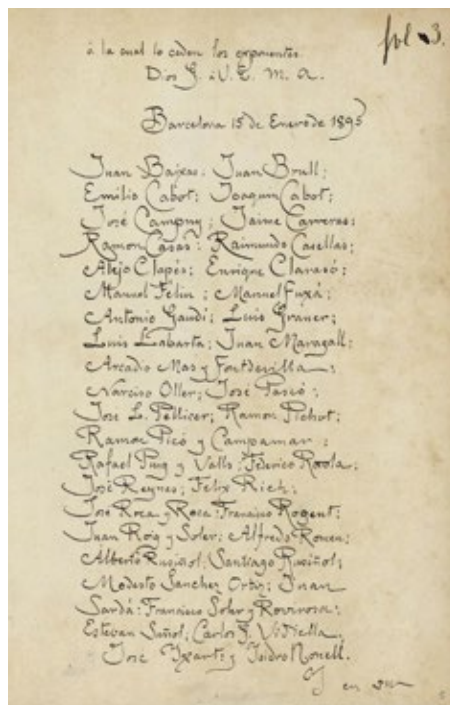


Figura 5. Llista, manuscrita de Josep Pascó, dels artistes i escriptors que van col·laborar en la compra de *El mes de María*, de Darío de Regoyos, el 1895 per a ser destinada al Museu de Belles Arts.

3. Aquests dibuixos són consultables en línia a «Dibuixos Originals Per Al Catàleg del Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona». Arxiu Municipal de Barcelona, [Catàleg en línia]

la seva obra no era automàticament adquirida per l'Ajuntament de Barcelona per a formar part de les col·leccions de la ciutat. La tela va ser comprada per subscripció entre artistes i escriptors (figura 5) per tal que Regoyos pogués estar representat al Museu, però la iniciativa no va ser acceptada per la Junta de Belles Arts (AJM-4-3-1895 i ANC1-715-T-1284)⁴. La pintura va quedar en mans de Pascó fins que l'artista la hi va demanar per una exposició, i no va ser retornada (Castellanos 1983, I, p. 335). Actualment aquesta pintura pertany a la Col·lecció Casacuberta Marsans (MBAB 2014, p. 86).

L'expertesa en teixits antics va ser el motiu pel qual la Junta de Museus va requerir Pascó. A proposta d'aquesta Junta, Pascó va formar part de la comissió organitzadora de l'Exposició d'Art Antic del 1902, i va intervenir en la instal·lació de robes i teixits en les vitrines i armaris de l'exposició (AJM-31-5-1902 i 15-11-1902). Abans que finalitzés aquest esdeveniment, la Junta va autoritzar a Pascó a fer una conferència al Saló de la Reina Regent sobre les obres que hi figuraven (AJM-1-12-1902). Poc després, quan la Junta va acceptar analitzar l'oferta de compra de la col·lecció de teixits antics presentada per l'antiquari Tachard, Josep Pascó i Macari Golferichs (1866-1938)⁵ van ser els primers designats per a fer-ne l'informe i valorar-ne el preu. Cert és que, en aquesta ocasió, Pascó no va poder complaure la Junta per trobar-se fora de Barcelona, i va ser substituït per Andreu Massot. Aquest fet provocà un seguit de comunicacions entre la Junta i Pascó, on s'evidencia una cordial proximitat (AJM 13-06-1904 a 4-7-1904).

«L'adquisició Pascó 1906» - Escultures

El 15 de març del 1906, Pascó va proposar a la Junta de Museus l'adquisició de 56 escultures catalanes procedents en gran part del Monestir de Poblet, de Santes Creus i de Scala Dei, per les quals demana la quantitat global de 14.000 pessetes. La carta de proposta no és semblant a les habituals que rebia la Junta. Aquesta anava acompanyada de 15 fotografies on apareixien totes les peces que s'oferien i, en moltes d'elles hi ha anotacions de procedència, mides o cronologia, al dors. Amb aquest material l'informe preceptiu encarregat als membres de la Junta —Giner de los Ríos (1847-1923), Leopoldo Soler (1853-1919) i Josep Pijoan (1879-1963)— va anar acompanyat d'un document exhaustiu, molt rar de trobar en altres adquisicions, on el més habitual és tenir sols una descripció genèrica per identificar les peces. A més, en l'Adquisició Pascó del 1906, la documentació conservada a l'Arxiu de la Junta de Museus (Arxiu Nacional-ANC1-715-T-1909) i al Museu Nacional d'Art de Catalunya (Arxiu MNAC-Adquisició Pascó 1906) permeten seguir el procediment d'adquisició entre el 15 de març i el 5 de juny de 1906. Es conserven cartes, informes, llistats i apunts, però els elements més significatius són els següents:

- la carta de proposta d'adquisició, escrita i signada per Pascó el 15 de març de 1906
- les fotografies de les peces proporcionades per Pascó amb la carta de proposta
- les actes de la Junta de Museus que hi fan referència (des del 17 de març i el 26 de maig de 1906)

⁴. AJM: Actes de la Junta de Museus. ANC: Arxiu Nacional de Catalunya.

⁵. Macari Golferichs va reunir una col·lecció de teixits coptes, que el 1904 va ser comprada per la Junta de Museus.

- la «Relación de los ejemplares arqueológicos adquiridos de D. José Pascó y Mensa por la Ponencia de la Junta de Museos, compuesta de los Yltres. Sres. Giner, Soler y Pijoan, cuya adquisición ha sido retificada por la Junta en pleno, en sesión del día 26 de Mayo de 1906» (aquest document conté les fotografies originals de Pascó)
- relació dels exemplars inclosos en les fotografies, signada per Carles de Bofarull, l'abril de 1906
- «Adquisició Pascó 1906— Relació d'objectes» que correspon a la relació anual d'ingressos al Museu, datat el 5 de juny de 1906⁶

El document principal de tot l'expedient és el que conté actualment les fotografies originals de Pascó, i que consta presentat a la Junta el 26 de maig de 1906 per Giner de los Ríos, Leopoldo Soler i Pijoan.⁷ En aquest document es fan comprovacions, s'anoten substitucions i es fan addendes. És doncs, ben mirat, un compendi de les negociacions fetes en tot el procés d'adquisició. S'hi documenten inicialment cinquanta-dues obres (amb breu descripció, material, mides i procedència; moltes proporcionades pel mateix Pascó, en les notes al revers de les fotografies). A la part final del document s'hi anoten dues substitucions (una de les quals són dos fragments: un cos i un cap) i nou peces afegides que inicialment consten com a no fotografiades. El total de peces, doncs, puja a seixanta-dues, tal com signa Carles de Bofarull l'abril de 1906, al final del document. Però la lectura completa s'ha de fer juntament amb l'acta de la Junta del 28 d'abril, on s'especifica la casuística de les negociacions.

Malgrat el mèrit indubtable d'algunes obres, des de l'inici es fa imprescindible negociar una rebaixa del preu, que s'acordà finalment en 8.500 pessetes. A la vegada es designa al director dels Museus, Carles de Bofarull, perquè en nom de la Junta es faci càrrec de «las esculturas cuyas fotografias acompañó en la instancia y los objetos detallados en la relación presentada posteriormente». Però en el moment de rebre el conjunt de peces, la Mare de Déu del centre de la fotografia 15 havia estat substituïda per una altra, i la Junta no accepta el canvi. Per les dades que segueixen Pascó prefereix incrementar el nombre de peces que reduir el preu del conjunt, i d'aquí que es referencii substitucions i addendes que queden confirmades a la Relació Anual d'Ingressos del 1906. (figura 6)

No és gens habitual conservar tants documents d'una proposta d'adquisició de principis del segle xx. A les sessions de la Junta de Museus, i als documents adjunts a cada sessió, sovint s'especifica el procediment en l'anàlisi de les peces i en la presa de decisions, però aquest cas es pot considerar excepcional. Malgrat tot, des que les peces van entrar a formar part de les col·leccions del Museu, aquestes escultures no van seguir gaudint d'aquella, diguem-ne, exhaustivitat documental.

No totes les seixanta-dues obres es conserven avui al Museu Nacional,⁸ sinó que actualment se n'hi conserven vint-i-sis. A inicis de 1934, un conjunt de divuit escul-

6. Es conserven diverses còpies d'aquesta relació d'objectes, datades entre l'abril i el juny de 1906.

7. Inicialment es va designar Josep Puig i Cadafalch i Leopoldo Soler per fer l'informe sobre la proposta, però degut a la impossibilitat de Puig, seran finalment Soler Giner de los Ríos i Pijoan els que se n'encarreguin (Boronat 1999, p. 221-222).

8. Jordi Casanovas, responsable de Registre i Documentació del Museu Nacional, ha relacionat esbrinat i localitzat les peces de l'adquisició Pascó 1906, tant les que encara es conserven al Museu Nacional com les d'altres institucions. En relació a les obres procedents del Monestir de Poblet, ha fet una cerca intensa a l'Archivo de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Arxiu Central de les Comissions Provincials de Monuments sense trobar cap referència a Josep Pascó.

tures procedents de les tombes reials de Poblet retornen al Monestir en concepte de dipòsit. Aquestes peces retornades (MNAC 17677-17694) van quedar ben documentades en les fitxes del Museu de la Ciutadella. Aquell mateix any Agustí Duran i Sanpere (1887-1975) les publicava al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, amb el convenciment d'iniciar l'estudi de l'escultura de Poblet, fragmentada i dispersa a partir de l'abandonament del monestir el 1935 (Duran 1934, p. 153-163).⁹ Duran i Sanpere va considerar erròniament que les divuit escultures de la col·lecció Pascó retornades a Poblet procedien de la col·lecció Batlló (Manote 2002, p. 212), però la documentació del Museu deixa ben clar que van ser adquirides a Pascó el 1906. Hi ha dues escultures més que pertanyen a l'Adquisició Pascó de 1906, que estan documentades també a la Col·lecció Batlló, el 1914 (MNAC 24683 i MNAC 8454). Fins on hem pogut esbrinar, aquestes peces no sols apareixen en la relació d'objectes d'ambdues adquisicions, sinó que a les fitxes internes del Museu consten com a peces de la col·lecció Batlló. No descartem algun error d'interpretació ni la possibilitat que, entre el 1906 i el 1914 (dates de les adquisicions Pascó i Batlló, respectivament), alguna obra del Museu hagi pogut ser objecte d'intercanvi. El mateix Pascó ja havia fet una proposta d'intercanvi a la Junta de Museus el juny de 1904, pel seu interès en tenir una blonda que formava part del Museu Arqueològic. A canvi, ell proposava cedir un fragment de tapís i una creu processional (AJM 13-03-1904).

Les altres divuit peces de l'Adquisició Pascó del 1906 actualment formen part d'altres museus o col·leccions, o bé en desconexem la seva sort. Entre elles la Junta de Museus va adjudicar-ne algunes a altres Museus de Barcelona, com per exemple el Plat de Monte Lupo que actualment és al Museu del Disseny (MCB-1245). De les restants, tenim constància que un cap d'alabastre procedent de Poblet forma part actualment de les col·leccions del Museu Marès (Catàleg Marés 1991, p. 331), i que una escultura femenina, també d'alabastre i d'igual procedència, és avui de la col·lecció Barrachina, havent constatat anteriorment a les col·leccions Soler i March i després Hartmann (Manote 2002). En l'estat actual d'aquest estudi, desconexim com aquestes peces han passat a formar part de col·leccions alienes a l'àmbit de la Junta de Museus. Igualment no tenim, en aquests moments, cap notícia de les tretze escultures restants.

L'estudi d'aquesta Adquisició Pascó del 1906, degut en gran part a Jordi Casanovas, il·lustra molt bé la complexitat de la documentació antiga del mateix Museu. En dates posteriors al 5 de juny de 1906, la numeració de les peces no es va fer de manera ni correlativa ni exhaustiva, sinó que més aviat sembla que es va anar numerant segons la necessitat. Els números de registre exemplifiquen les diferents etapes en què aquest grup de peces ha estat motiu d'estudi o d'identificació. Les primeres numeracions corresponen als anys 1931-32, coincidents amb el tancament del Museu Provincial d'Antiguitats a Santa Àgata. Els 17000 són del 1934. Entre els 24027 i el 34093, són dels anys 1944-1945, i finalment el 69392 és del 1963 i el 122074, del 1980.

De les vint-i-sis escultures de l'Adquisició Pascó 1906 que es conserven al Museu Nacional, algunes s'han documentat com a procedents d'aquesta col·lecció a partir del present estudi. Les anotacions de Pascó a les fotografies que acompanyaven la carta

9. Els estudis recents de Francesca Español (1999) i Rosa Manote (2002 i 2007) aporten informació sobre diverses col·leccions catalanes i estrangeres, públiques i privades,

que han anat conformant el catàleg de les obres del panteó reial de Poblet.





Figura 6. Fotografies inèdites de l'«Adquisió Pascó de 1906» (Arxiu del Museu Nacional).

de proposta d'adquisició, han proporcionat llocs concrets de procedència, una de les informacions més difícils d'aconseguir en col·leccions antigues. Tot i que la carta de proposta deia que les peces procedien de Poblet, Santes Creus i Scala Dei, els llocs concrets que es relacionen a les fotografies són Poblet, Montblanc, Tarragona, la Seu d'Urgell, Baix Aragó i Castella. En el següent quadre explicatiu es recull la informació facilitada per Pascó, i la identificació que s'ha fet de les obres:

Número de fotografia i peça			Procedència	Localització
1	Santa Faç	Fusta policromada	No identificada	MNAC-34903
2-1	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-24683
2-2	Cap	Alabastre	Monestir de Poblet	M. Marès-331
2-3	Pare Etern i Jesús coronant la Verge	Alabastre	Castella	MNAC-24193
2-4	Cap	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-25073
2-5	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17691
3-1	Àngel	Fusta	No identificada	MNAC-7890
3-2	Cap, serafí	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-6985
3-3	Baix relleu de 8 compartiments	Escaiola	Monestir de Poblet	Per localitzar
3-4	Àngel	Fusta	No identificada	MNAC-7889
3-5	Cap, serafí	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-6986
4-1	Bust home reliquiari	Fusta policromada	Sta. Maria de Montblanc	MNAC-8454
4-2	Creu de cor		Una església de Catalunya	Per localitzar
4-3	Bust dona reliquiari	Fusta policromada	Sta. Maria de Montblanc	Per localitzar
5-1	Verge i Nen	Relleu	Monestir de Poblet	MNAC-25099
5-2	Candeler de ferro		Una església de Catalunya	Per localitzar
5-3	Cap	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-25073
5-4	Cap	Pedra	Monestir de Poblet	MNAC-17694
6	Sagrada Família	Alabastre daurat policromat	Baix Aragó	Per localitzar
7-1	Cap	Pedra fina	Monestir de Poblet	MNAC-17677
7-2	Cap	Pedra fina	Monestir de Poblet	MNAC-24192
7-3	Cap	Pedra	Monestir de Poblet	MNAC-17693
7-4	Cap de prelat	Pedra	Monestir de Poblet	MNAC-17688
7-5	Cap	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-25075
7-6	Cap	Pedra fina	Monestir de Poblet	MNAC-17689
8-1	Cap	Pedra	Monestir de Poblet	MNAC-17692
8-2	Cap	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-122074
8-3	Àngel mutilat	Alabastre	Monestir de Poblet	Per localitzar
8-4	Cap d'àngel	Alabastre	Monestir de Poblet	Per localitzar
9-1	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17678
9-2	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17684
10-1	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17680

Número de fotografia i peça			Procedència	Localització
10-2	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17686
11-1	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17679
11-2	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17687
12-1	Fragment esculturat	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17691
12-2	Escultura dona	Alabastre	Monestir de Poblet	Col. Barrachina
12-3	Escultura mitja figura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17690
12-4	Escultura	Alabastre	Monestir de Poblet	MNAC-17693
13-1	Escultura Sant Antoni?	Pedra	Província de Tarragona	MNAC-8347
13-2	Verge amb Nen	Pedra	Província de Tarragona	Per localitzar
13-3	Peça hexagonal amb sants		Província de Tarragona	MNAC-14393
14-1	Escultura	Fusta policromada i daurada	Indeterminada	MNAC-15812
14-2	Sant vestit monacal	Fusta policromada i daurada	Indeterminada	MNAC-15915
14-3	Verge	Fusta policromada i daurada	Indeterminada	Per localitzar
15-1	Verge amb Nen	Fusta	No identificada	MNAC-17676
15-2	Sant Joan	Fusta policromada	No identificada	Per Localitzar
15-3	Verge amb Nen	No informada (substituída)	No informada	Per Localitzar
15-4	Verge amb el Nen	Fusta policromada	No identificada	Per Localitzar
15-5	Verge coronada	Fusta policromada	No identificada	Per Localitzar
16	Bust grec	Marbre	Camp de la Seu d'Urgell	Per Localitzar
(17)*	Escultura sense cap		Poblet	MNAC-17682
(17)	Cap (bust)		Poblet	MNAC-25074
(17)	Mare de Déu	Fusta		MNAC-15829
(17)	Santa Llúcia	Pedra policromada	No identificada	MNAC-17673
(17)	Lleó	Alabastre	No identificada	MNAC-17685
(17)	Cap d'àngel de cornisa	Alabastre	No identificada	MNAC-7899
SF**	Cap escultura grega		No identificada	Per localitzar
(17)	Capitell	Marbre	Catedral de Tarragona	MNAC-24027
(17)	Capitell	Marbre	Desconeguda	MNAC-24028
(17)	Estàtua dona	Marbre	No identificada	MNAC-14523
(17)	Plat Monte Lupo	Ceràmica	No identificada	MCB-1245
SF	Fragment tapís escut BCN		(Barcelona)	Per localitzar

 Obres que van ser retornades al Monestir de Poblet el 1934

*(17) correspon a la fotografia de les addendes, inicialment no fotografades

**SF - sense fotografia

Enteixinats pintats, 1907

Després d'haver concretat l'adquisició d'escultures del 1906, Pascó fa diverses ofertes de peces d'enteixinat i mobiliari medievals amb pintura. Aquesta vegada, però, cada peça va tenir la seva pròpia oferta per separat, a jutjar per les cartes de proposta d'adquisició. Després de la substancial rebaixa en el preu de l'adquisició del 1906, la proposta de Pascó va ser buscar un preu per a cada peça, tot i que les tres ofertes que acaben trobant un acord amb la Junta són d'inicis de febrer del 1907, i consten seguides a l'Inventari dels Museus Artístics Municipals d'aquell any. Es tracta de tres fragments d'enteixinat de procedències diverses, rellevants per la seva decoració pintada. La primera és una taula amb decoració d'animals encerclats (MNAC 15911), que Joan Ainaud va considerar procedent de Santa Maria de Mediavilla, la Catedral de Terol (Ainaud 1973, p. 244-245). La més antiga és la Biga amb escenes de la Passió (MNAC 15833), que va ser comprada pel preu proposat per Pascó el 31 de desembre de 1906 de 1500 pessetes. Segons Carles de Bofarull (als documents adjunts a la sessió de Junta del 31 de gener de 1907), el 12 de febrer del 1907 ja estava instal·lada a la secció corresponent del Museu. Es desconeix la procedència exacta d'aquesta obra però, estudiada la seva relació estilística sobretot amb les miniatures del *Liber Feudorum Maior*, s'ha considerat d'origen català-aragonès (Enciclopèdia 2014, p. 1175).

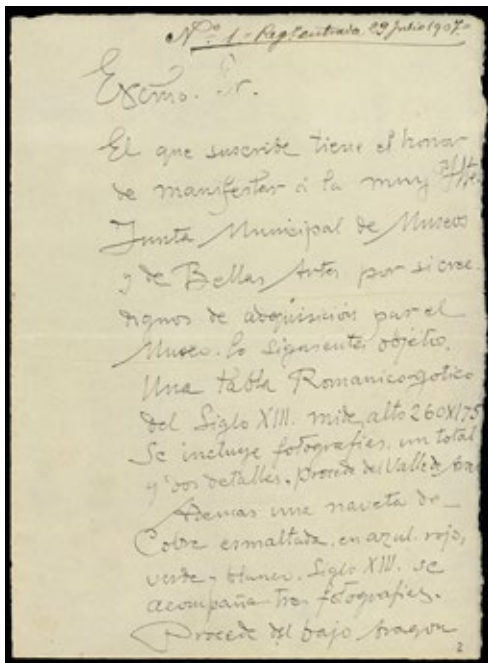


Figura 7. Baldaquí de la Vall d'Aran, segons oferiment de Pascó a la Junta de Museus el 1907 (ANC-Arxiu de la Junta de Museus).

El tercer conjunt de taules pintades són les d'enteixinat, que avui sabem que procedeixen del cor del Santuari de Nuestra Señora de la Fuente de Peña-roja a Terol (Aragó).¹⁰ En el moment de ser adquirides pel Museu, aquesta decoració estava partida en tres taules, però actualment en són dues (MNAC 15839 i 24116). S'hi representen diversos cavallers armats i amb escuts, i una escena amb velar i galeres. Pascó la va oferir per 2000 pessetes, però la Junta va aconseguir rebaixar el preu fins 1750 pessetes.

No era la primera vegada, ni la última, que Pascó oferia pintura sobre taula medieval a la Junta de Museus. En nom seu, Casellas ja havia presentat la proposta d'adquisició d'un antependi del dia 3 de març de 1905, una peça que quedarà pendent d'examen presencial dels membres de la Junta i, malauradament desconeixem a quina obra es feia referència, perquè en aquella ocasió no consta que es presentés cap fotografia.

Finalment, la darrera proposta d'adquisició que Pascó ofereix a la Junta de Museus és amb una carta del 22 de juliol de 1907. Es tracta de «una tabla Románico-gótica del siglo XIII. Mide alto 260 x 175. Se incluye fotografías, un total y dos detalles. Procede del Valle de Aran» i «además una naveta de cobre esmaltada, en azul, rojo, verde y blanco. Siglo XIII. Se acompaña de fotografías. Procede del Bajo Aragón» (AJM-30-07-1907). Per les dues peces, Pascó demanava 7000 pessetes, però aquesta proposta és desestimada per la Junta del 30 de juliol de 1907 sense que hi hagi dades de cap negociació. Gràcies a les fotografies i dades documentals facilitades per Pascó, és molt fàcil identificar la taula romanicogòtica amb el baldaquí amb cresteria conservat al Museu Episcopal de Vic (MEV-4120-4121) des del 1909, i que fins ara era de procedència desconeguda. Aquest moble pintat va entrar a formar part de les col·leccions episcopals vigatanes per una compra a l'antiquari Joan Cuyàs (1872-1956), per 1200 pessetes (Velasco 2016, p. 219-220), quan sols havien passat dos anys de l'oferta de Pascó a la Junta de Museus. En aquest curt període de temps es va esvaïr una dada molt rellevant que ara es recupera: la procedència de la peça. Tot i no poder concretar el lloc exacte, la nota de Pascó a la fotografia d'aquest moble d'altar és una dada preciosa per a l'estudi de la pintura sobre fusta a la Vall d'Aran, pràcticament centrada en la talla. (figura 7)

La cerca sobre Pascó i el Museu Nacional ha estat una incursió puntual a una casuística de peces mot particular, que s'allunya de l'interès central del col·leccionista. Però el ventall de dades sobre Pascó no ha fet més que refermar la riquesa d'aquest personatge modernista, que ha de seguir essent motiu d'estudi.

¹⁰. Procedència recentment documentada a *Catálogo CSIC P_001475813_938703_V02TF*, per I. Visa en un estudi inèdit del Departament d'Art Gòtic del Museu Nacional.

Bibliografia

ALSINA COSTABELLA, L., *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840-1899): crític, tractadista i col·leccionista d'art*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, [tesi doctoral].

BORONAT, M. J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Junta de Museus de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

BRU I TURULL, R., *Els orígens del Japonisme a Barcelona. La presència del Japó a les arts del vuit-cents (1868-1888)*, Institut d'Estudis Món Juïc, 2001.

BRU I TURULL, R., «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya: 1868-1936», *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudi sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (Memoria Artium, 17), 2014, p. 51-86.

CARBONELL, S.; CASAMARTINA, J., *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*, Barcelona, 2002, p. 97-100.

CARBONELL BASTÉ, S., «La formació dels museus tèxtils a Catalunya», *Col·leccionisme, Antiquaris, falsificadors i Museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Barcelona (i altres): Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016 p. 125-155 [Memoria Artium, 21].

CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, Curial-Barcelona, 1983, II.

Catàleg d'escultura i pintura medievals, Fons del Museu Frederic Marès/1,1991.

DURAN I SANPERE, A., «Les escultures de Poblet, a Poblet», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934, p. 153-163

Enciclopedia del Románico, Aguilar de Campoo, 2014, II.

ESPAÑOL, F., «El sepulcro de Fernando de An-tequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet», *Locus Amoenus* 4, 1999 p. 81-105.

FARRÉ-ESCOFET, *Escofet, símbol industrial de Barcelona. Art, disseny i arquitectura en la creació de valor*, Angle Editorial, 2017.

FOLCH I TORRES, J., «En Josep Pascó», *La Veu de Catalunya*, 23 de juny de 1910, p. 4.

FOLCH I TORRES, J., «La Col·lecció Pascó», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMXIII-XIV, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1913-1914, p. 888-918.

FOLCH I TORRES, J., «En els 50 anys de la mort de Raimon Casellas. Escriptor, crític d'art i historiador de la pintura catalana», 5 de novembre de 1960, *Destino*, 1960, p. 34-35.

FONTBONA, F. (coor.), *El Cercle del Liceu: història, art, cultura*, Barcelona, Edicions Catalanes DL, 1991.

FREIXA, M., «Modernisme. Art-tallers-indústries», *Modernisme. Art-tallers-indústries*. Viena Edicions / Fundació Catalunya La Pedrera, 2016, p. 8-16, [catàleg d'exposició].

LEFÈVRE, A., *La collection de dentelles au Musée des Tissus de Lyon*, 1909.

MARÈS, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, p. 285-286.

MUSEU DE BELLAS ARTES DE BILBAO (2014), *Darío de Regoyos 1857-1913*, 7 d'octubre de 2013 - 26 de gener de 2014.

DE PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España [1948]*, Madrid, Jesus Ramon García-Rama, 1980.

PASCÓ, J., *Catalogue de la collection de tissus anciens de Francisco Miquel y Badía classifiés par José Pascó professeur d'art décoratif appliqué à l'industrie, à l'École des Beaux Arts de Barcelone*, Barcelona, 1900.

PLA, J., «Vida i miracles de Josep Pijoan», *Tres biografies. Maragall, Pijoan, Pujols*, Obra Completa, 1968, X, p. 180-355.

RÁFOLS, J. F., *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, 1953, II, p. 307.

MANOTE CLIVILLES, M. R., «Atribuïda a Pere Joan. Figura femenina», *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions - 4 d'abril al 23 de juny de 2002, 2002, p. 208-215.

MANOTE CLIVILLES, M. R., «La dispersió de les tombes reials de Poblet», *Art català al món*, Barcelona, Edicions 62, 2007, p. 104-107.

MARÈS, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, p. 277, 285-286, 335.

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA, *Museu Nacional d'Art de Catalunya: un any d'adquisicions i recuperacions*, 1992, [catàleg d'exposició].

DE MOLINS, E., Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, 1888.

VALLIER, D., «Avec Miró», *Cahiers d'Art*, 1960, anys 33-35, p. 161-174.

VELASCO, A., «Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala (1872-1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art», *Agents i comerç d'art*, Noves fronteres, Ediciones TREA, 2016, p. 189-242.

VIDAL, M., «El mestre Pascó i Llotja», *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona, 1991, p. 39-47.

VINÇON [1985], *Ramon Casas y el Paseo de Gracia*, Barcelona, VINÇON (díptic posterior a 1985)

