

# MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2021

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





**Mercat de l'art, colleccionisme i museus  
2021**



**Mercat de l'art, colleccionisme i museus  
2021**

BONAVENTURA BASSEGODA  
IGNASI DOMÈNECH  
(eds.)



Bellaterra-Sitges 2022

## Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogàfiques

---

I. Bassegoda i Hugas, Bonaventura, ed.

II. Domènech i Vives, Ignasi, ed.

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2021 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2022

ISBN 978-84-09-421149-7 (Museus de Sitges)

ISBN 978-84-19333-02-5 (UAB)

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

---

### Edició

Consorci del Patrimoni de Sitges

Davallada, 12. 08870 Sitges

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

ISBN 978-84-09-421149-7

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra

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

ISBN 978-84-19333-02-5

### Il·lustració de la coberta

La sala de la planta baixa de la casa d'Alfons Macaya amb la vitrina de la col·lecció de vidres d'època moderna.

Fons Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic.

Autor desconegut.

### Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Verneda

### Crèdits fotogràfics

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP. Madrid 2022

### Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

### Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal: B-7504-2022

© dels autors

© UAB/Consorci del Patrimoni de Sitges



Tots els drets reservats

## Sumari

Presentació, per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech .....	II
BONAVENTURA BASSEGODA, <i>El colleccionisme de dibuix antic a Catalunya.</i> <i>Segles XIX i XX</i> .....	15
CLARA BELTRÁN CATALÁN i VICENTE DE LA FUENTE BERMÚDEZ, <i>Paul Tachard:</i> <i>antiquari i colleccionista de teixits i ceràmica</i> .....	51
IGNASI DOMÈNECH VIVES, <i>Alfons Macaya Sanmartí (1878-1950). L'sportsman</i> <i>colleccionista de vidres</i> .....	103
MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA i ÓSCAR GONZÁLEZ AGUILAR, <i>Amb la mà trencada. Carlos Duran Torrens, fotògraf i colleccionista</i> .....	131
CARLOS REYERO, <i>La sátira del coleccionista y del anticuario. Narración</i> <i>y representación</i> .....	165
SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA, <i>Salvador Babra, llibreter, editor, antiquari</i> <i>i colleccionista</i> .....	195
EDUARD VALLÈS, <i>Joan Vidal Ventosa o l'ubic invisible: fotògraf i artista.</i> <i>Colleccionista?</i> .....	227
Índex onomàstic .....	251





Volem dedicar aquest llibre a la memòria de l'amic i mestre Jaume Barrachina Navarro (1951-2020), ponent a diverses jornades i seguidor fidel d'aquestes.



## Presentació

Un cop més, la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, va fer-se realitat el dia 8 d'octubre de 2021 al saló daurat del Palau de Maricel de Sitges. Les millors condicions sanitàries de la conjuntura ens van permetre un aforament més ampli, de felicitat retrobada amb molts dels habituals a l'esdeveniment. Així mateix, també la difusió directa en *streaming* i la posterior pervivència de l'acte enregistrat complet i penjat al web del Museu de Sitges han estat una garantia del seu impacte. Aquests tres formats —presencial, virtual i diferit— no exclouen el que ara teniu a les mans, un llibre on es formalitza amb més rigor el discurs, mitjançant una redacció pausada i el suport de l'aparat crític de les notes i la bibliografia corresponent. La Jornada és un indret d'intercanvi d'informacions i de debat entre persones afins a una problemàtica àmplia, però és també un episodi significatiu de recerca i d'augment del coneixement; per això n'és imprescindible la formalització científica en forma de llibre.

Enguany, amb el volum que ara es presenta completament una dècada d'activitat ininterrompuda de les jornades, des de la primera, celebrada el divendres 8 d'octubre de 2012, fins a la del divendres 8 d'octubre de 2021. És una obvietat dir que els deu volums que en recullen el contingut són ara mateix el corpus d'informacions actualitzades més complet que tenim al país sobre el col·leccionisme d'art en relació amb el mercat i els museus. Els cinc primers volums van ser acollits per la col·lecció «Memoria Artium», coeditada per sis universitats catalanes, el MNAC i el Museu del Disseny, en la qual, amb diversos títols, configuren els llibres 15, 17, 19, 21 i 23 de la col·lecció. Els altres cinc volums han estat coeditats pel Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona amb el finançament del Consorci del Patrimoni de Sitges. Aquests darrers ja es presenten amb un títol uniforme, el mateix de la Jornada, però amb la precisió de l'any de celebració. Aquest segon grup de llibres té lliure accés mitjançant el Dipòsit Digital de Documents de la UAB, la qual cosa en potencia la difusió i l'impacte.

Al llarg d'aquests deu anys han participat a les jornades i en els llibres corresponents fins a un total de cinquanta-set autors diferents, amb una fecunda convivència entre estudiosos de llarga trajectòria i joves doctors o doctorands de procedències professionals distintes: universitats, museus, galeristes i estudiosos sense adscripció institucional. També hem procurat mantenir-nos fidels a una programació variada d'estudi: col·leccionistes històrics, marxants o antiquaris, presentació de tipologies de col·lecció, museus de col·leccionista, donants a museus, etc.

Per donar un major relleu a la desena Jornada, es va convidar el Dr. Carlos Reyero per tal que ens oferís una mirada distinta, més oberta, del col·leccionisme com a fet cultural; d'aquí, la seva ponència panoràmica sobre com la passió col·leccionista i el comerç d'antiguitats han estat vistos per la sàtira gràfica i literària al segle XIX i inicis del XX.

L'activitat comercial històrica ha estat tractada per Sebastià Sánchez Sauleda a propòsit del llibreter, antiquari i editor Salvador Babra (1874–1930), mentre que Clara Beltrán i Vicente de la Fuente ens han il·lustrat sobre Paul Tachard, un personatge que va combinar la doble faceta de marxant i de col·leccionista. En l'estudi de les col·leccions històriques rellevants tenim el cas del fotògraf Carles Duran Torrens (1911–2001), que a Terrassa va aplegar una excepcional col·lecció de daguerreotips i altres materials de fotografia antiga que ara es conserva al Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Catalunya. Se n'han ocupat la gran estudiosa de la fotografia Maria de los Santos García Felguera i Óscar González Aguilar, conservador del MNATEC. La prestigiosa col·lecció de vidre antic d'Alfons Macaya Sanmartí (1878–1950), publicada en vida del seu propietari, però de fa temps en localització desconeguda, ha estat estudiada per Ignasi Domènech, que ens ha recuperat la biografia del seu creador i ha obtingut un dipòsit temporal de la col·lecció als Museus de Sitges gràcies a la generositat dels seus descendents. Aquest fet representa una doble recuperació: de la memòria històrica del col·leccionista i alhora també patrimonial, amb l'exposició pública de la seva col·lecció.

Un panorama sobre un tipus de col·leccionisme ens l'ofereix Bonaventura Bassegoda, que tracta del dibuix antic, una especialitat que acredita alguna personalitat singular, com Casellas i Riquer, però que ha tingut a casa nostra un recorregut menys popular que el d'altres tipologies col·leccionistes. Finalment, Eduard Vallès completa la Jornada amb la presentació d'un personatge singular, Joan Vidal i Ventosa (1880–1966), fotògraf i artista, que fins ara no havia estat considerat de manera monogràfica, malgrat la seva complexa tra-

jectòria en relació amb les arts del seu temps, per l'amistat amb Picasso i per la seva dedicació a la documentació fotogràfica del patrimoni històric.

Un cop més, agraïm als ponents la seva generosa contribució; als assistents, el seu escalf i fidelitat d'aquests anys; al Servei de Publicacions de la UAB, la seva segura professionalitat; i, naturalment, al Consorci del Patrimoni de Sitges, la seva acollença en un espai d'intenses connotacions colleccionistes i el seu fonamental suport econòmic continuat al llarg d'una dècada.

BONAVENTURA BASSEGODA  
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH  
Consorci del Patrimoni de Sitges



## **El colleccionisme de dibuix antic a Catalunya. Segles XIX i XX**

BONAVENTURA BASSEGODA  
Universitat Autònoma de Barcelona

Ens ocuparem aquí només del gust per aplegar dibuixos de mestres antics, és a dir, fulls fets per creadors anteriors al temps vital del colleccionista. Es tracta d'una tipologia de col·lecció que té conegudes arrels al món italià des dels segles XVI i XVII, que es manifesta esporàdicament en algun cas de nobles castellans amb activitat política a Itàlia, com el de Gaspar de Haro y Guzmán, VII marquès del Carpio, però que malauradament no podem documentar de forma clara a Catalunya fins ben entrat el segle XIX. L'obra sobre paper, i especialment el dibuix, tradicionalment era vista com un material de treball en els tallers i no com un objecte amb valor en ell mateix i, per tant, susceptible d'un cert recorregut comercial independent de la pintura, l'escultura, l'arquitectura, l'argenteria i altres especialitats artístiques a les quals servia.

Els precedents d'aquesta tipologia de col·lecció els tenim en els àlbums monogràfics que ens han arribat o dels quals tenim notícia. En concret són quatre: l'Àlbum de Bonaventura Planella i Conxello (1772–1844), el de Pau Muntanya i Cantó (1775–1801), el de Pau Rigalt i Fargas (1778–1845) i el de Josep Planella i Coromina (1804–1890). El primer es conserva al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC i recull els dibuixos de Bonaventura Planella que van quedar al seu taller i que va ser aplegats pel seu fill Josep Planella i Coromina el 1847, com a homenatge al seu pare. Seria, per tant, com una col·lecció però de caràcter monogràfic i fruit d'un impuls exclusivament familiar.

Aquest és també el cas de l'Àlbum de Pau Muntanya, que aplegava dibuixos seus que eren còpies de pintures famoses de Madrid fetes durant la seva



FIGURA 1. Lluís Rigalt, *Frontispici de l'Àlbum de Josep Planella i Coromina*. MNAC (GDG 214.456).

estada a la cort entre 1795 i 1799. És probable que fos muntat pel seu pare, Pere Pau Muntanya i Placeta (1749–1803), com una forma d'homenatge al fill prematurament mort als 26 anys. L'àlbum es va desmuntar i el lot principal de les peces — un grup de trenta-cinc — es va oferir al Museo del Prado, que les va adquirir el 2008,<sup>1</sup> mentre que d'altres de format més gran es van vendre individualment.

L'Àlbum de Pau Rigalt i Fargas, conservat al MNAC, recull els seus materials gràfics de taller i va ser muntat pel seu fill Lluís Rigalt i Farriols (1814–1894). Com en el cas de Planella, és un recull monogràfic que demostra molt clarament un homenatge d'un fill envers l'obra del pare. Per contra, el quart àlbum que coneixem, el de Josep Planella i Coromina, ja apunta el perfil d'un recull col·leccionista, atès que s'hi aplegaven dibuixos de diversos artistes, la majoria contemporanis i col·legues del compilador, tal com consta a la portada dibuixada per Lluís Rigalt (MNAC/GDG 214456) (figura 1): Damià Campeny, Bonaventura Planella, Vicente López, Jaume Folch, Salvador Mayol,

1. Vaig estudiar aquest conjunt ofert al Museu. Vegeu Bassegoda, 2009: 44-49.



Vicenç Rodes, Eugenio Lucas, Jaume Folch, Pau Rigalt, Salvador Gurri, Giuseppe Lucini, Cesare Carnevali, Francesc Rodríguez Pusat, Antoni Roca, Segimon Ribó, Gabriel Planella, Ramon Planella, Marià Fortuny, Miquel Fluixench i Josep Puiggarí. Aquest àlbum el van heretar els nebots de Frederic Marès i quan va sortir al mercat es va desfer. Amb les quaranta-set peces de l'autor més representat —Lluís Rigalt— es va fer un mostra monogràfica amb catàleg l'octubre de 2009.<sup>2</sup> El Museo de Prado va adquirir aleshores alguns dibuixos de gran format de Lluís Rigalt, mentre que el MNAC va adquirir-ne la portada. Es tracta d'una col·lecció, però no pròpiament de dibuix antic, encara que hi havia algunes peces d'artistes desapareguts de feia poc.

### **Josep Saló i Junquet**

El primer col·leccionista de dibuix antic que coneixem és Josep Saló i Junquet, nascut a Mataró el 24 de novembre 1810 i mort el 3 de setembre de 1877 a Còrdova. Encara adolescent —cap a 1822—, la seva família es va traslladar a Lucena, on el seu pare va exercir de metge militar. El 1827 va tornar a Barcelona a casa d'un oncle i aleshores va completar la seva formació artística a Llotja. Retornat a Andalusia, es va instal·lar a Còrdova, va practicar el retrat en miniatura i va esdevenir el professor de Belles Arts a l'Institut de la ciutat. El 1853 va ser escollit acadèmic de número de l'Acadèmia de Còrdova, el 1857 va ser nomenat director del museu provincial, càrrec que conservà fins a la seva mort, i el 1866 va ser el primer director de l'Escola de Belles Arts de la ciutat.<sup>3</sup> El 1872 va ser elegit acadèmic corresponent de l'Escola de Belles Arts de San Fernando de Madrid. El 1833 es va casar amb Josefa Prieto Bernard, amb qui va tenir un fill, Nicolás Saló, mort el 1854, i un cop vidu de Josefa el 1867, es va tornar a casar amb la seva jove model Teresa Jiménez, amb qui va tenir dues filles. El cronista Teodomiro Ramírez de Arellano descriu la seva casa com un autèntic museu amb pintures antigues, moltes restaurades pel mateix Saló, i diu:

Una de las cosas más preciosas que allí vimos y que en nuestro concepto debía figurar en un museo, es una colección de apuntes originales de célebres pintores antiguos, en que los hay del Españolito, Reinoso, Murillo, Valdés, Fr. Juan del Santísimo Sacramento y Castillo, llamándonos extraordinariamente la atención el

2. Vegeu: Martí Palau, 2009, amb un estudi de Victoria Durá.

3. Valverde, 1977: 12.

apunte de Velázquez para su famoso cuadro de las lanzas. Allí tuvimos ocasión de ver algunos objetos arqueológicos de mucha importancia, como capiteles árabes del mejor gusto, inscripciones de igual clase en diferentes cosas, lápidas y una maceta o tiesto para flores, también árabe, único en su clase que hemos logrado ver. El Sr. Saló se ocupa de arreglar locales a propósito para su conservación, y en formar un catálogo, con lo que aumentará su importància.<sup>4</sup>

Dos mesos abans de morir, el 20 de juny de 1877, per mediació d'un amic —Matías Sanz—, va vendre la seva col·lecció de dibuixos antics al museu de Còrdova. Es coneix per la documentació que el preu pagat va ser de 300,75 pessetes, però malauradament no es va fer, o no es conserva, un mínim inventari del conjunt ingressat a la institució.<sup>5</sup> Dos magnífics dibuixos de Ribera consten com a procedència Saló, juntament amb altres peces d'artistes andalusos. Aquesta adquisició de material gràfic va estimular futures compres i donacions i, actualment, la Junta de Andalucía, quan adquireix dibuix antic, el diposita sempre al museu cordovès, que ha esdevingut la institució andalusina de referència en l'especialitat.

A Catalunya els primers col·leccionistes de dibuix antic van ser, per ordre de naixement, Joan Ramon Campaner i Noceras (Palma 1812 – Barcelona 1876), Lluís Rigalt i Fariols (1814–1894), Alexandre Planella i Roure (ca.1830–1900) i Francesc Soler i Rovirosa (1836–1900). Tots ells van tenir dibuixos antics catalans del segle XVIII, però no és possible precisar l'abast del que van aplegar, ja que bona part de les seves col·leccions van confluïr en la de Raimon Casellas.

## **Jaume Esteve i Nadal**

El que va reunir Jaume Esteve i Nadal (1837–1909) en el camp del dibuix sí que es pot precisar perquè va fer un llegat testamentari al museu de Barcelona i ara es conserva al MNAC. Es tracta de dos conjunts: un de 149 dibuixos del jove Fortuny, amb qui va tenir amistat i que el va retratar el 1856, quan Esteve tenia dinou anys. Aquest retrat va ser adquirit pel museu als descendents el

4. Ramírez, 1873: 46–48.

5. Sobre la col·lecció de dibuixos del museu de Còrdova vegeu García de la Torre, 1997: 15–38.

1972 (Inv. MAM108425).<sup>6</sup> Els dibuixos de Fortuny són de petit format i realitzats entre 1856 i 1858, fets majoritàriament a ploma amb tocs d'aiguada o d'aquarella, i de temes molt variats: religiosos, històrics, literaris i paisatgístics. Són proves d'aprenentatge no sempre pensades com a preparatòries d'obres majors (figura 2). Aquest recull té sentit a causa de l'estreta amistat entre els dos joves, un nascut el 1837 i el pintor, el 1838.



FIGURA 2. Marià Fortuny, *Escena històrica*. MNAC (GDG 46.305). Antiga col·lecció Esteve i Nadal.

El segon conjunt d'obra gràfica d'Esteve i Nadal costa més d'entendre, ja que es compon de cinquanta-nou dibuixos de Josep Flaugier (1757–1813), un artista mort molt abans del naixement del col·leccionista i tampoc contemporani o conegut del seu pare, el fabricant d'indianes i numismàtic Francesc Esteve i Sans (1806–1884). En aquest cas, potser es pot suposar una adquisició en bloc d'una part del fons de taller del pintor d'origen francès, per part del pare o del fill un cop arribat a l'edat adulta. És un fons important amb peces de bon format, de temes religiosos, mitològics i costumistes, alguns relacionats amb episodis de la guerra del Francès (figura 3). Aquest conjunt de dibuixos de

6. Mendoza, 1987: 401.

Flaugier, juntament amb els noranta originals que va aplegar Raimon Casellas, pràcticament configuren el gruix conegut de l'obra gràfica d'aquest mestre, sens dubte l'artista actiu a Catalunya durant l'antic règim de qui es conserva el corpus gràfic més complet.



FIGURA 3. Josep Flaugier, *Crist que camina sobre l'aigua*. MNAC (GDG 6.854). Antiga col·lecció Esteve i Nadal.

### Rafael Masó i Pagès

Rafael Masó i Pagès (1851–1915) va exercir al llarg de la seva vida com a impressor, advocat, pintor i polític. En la seva joventut va residir un temps a Bolonya, on va adquirir una certa formació artística que va desenvolupar sempre de manera no professional. Allà deuria adquirir alguns dibuixos antics italians, conjunt que després s'ampliaria amb altres peces espanyoles i que han conservat els seus descendents. És una col·lecció petita però molt singular dins el nostre context. No en parlarem més en aquesta seu, ja que la seva figura ja ha estat estudiada per Ignasi Domènech.<sup>7</sup>

7. Domènech, 2017: 39–87. I també del mateix, l'entrada al *Repertori de col·leccionistes de l'IEC*; vegeu: Domènech, 2020.

## Raimon Casellas

El gran protagonista del colleccionisme de dibuix és Raimon Casellas i Dou (1855–1910), atès que va aplegar la quantitat fabulosa de 4.166 dibuixos i 320 estampes. En aquest conjunt hi havia molts originals d'artistes del seu temps, de la generació modernista que ell va promocionar amb la seva tasca de crític. Però la dada més rellevant de la seva tasca com a colleccionista és la voluntat d'aplegar el que podríem dir la memòria gràfica dels artistes catalans, des del moment que en conservem exemplars, és a dir, des de finals del segle XVII fins al seu propi temps. Un interès que no es pot separar del seu treball com a historiador, ja que el rescat d'aquest fràgil material era a la base dels seus estudis en un moment en què cap institució feia cabal d'aquests materials i tampoc el seu valor comercial no en podia garantir la conservació. Es podria dir que gràcies a ell hem conservat el dibuix antic català, una part significativa del nostre patrimoni col·lectiu.<sup>8</sup>

Casellas va encetar sistemàticament la seva col·lecció de dibuix amb la compra el 1891 del conjunt d'uns seixanta dibuixos de Viladomat i del seu entorn que havien estat del metge Joan Ramon Campaner i Noceras (Palma, 1812–Barcelona, 1876) i que tenien els seus hereus. Aquest personatge — juntament amb Josep Genescà — va ser un dels primers colleccionistes de pintura medieval i va aplegar peces molt importants, tal com ha precisat Alberto Velasco.<sup>9</sup> Aquest primer conjunt de dibuix del segle XVIII es va completar després de la mort de Lluís Rigalt (1814–1894), quan el seu fill Agustí (1836–1899) li va vendre un segon lot de dibuixos de Viladomat. Aquest conjunt comprenia molts originals de Pau Rigalt (1778–1845), de Lluís Rigalt (1814–1894) — més de tres-cents — i d'Agustí Rigalt, però també d'altres artistes, el ja citat Viladomat, Flaugier, Mayol i Rodes, entre d'altres. Els originals de Viladomat que eren al seu taller a la seva mort es van repartir entre el seu fill Josep i el seu deixeble Manuel Tramulles; més endavant, Pere Pau Muntanya els aplegà de nou i eren usats com a material didàctic a les classes de Llotja; en una data posterior passaren una part a propietat de Joan Ramon Campaner i una altra a Pau Rigalt; finalment, quan Casellas comprà la col·lecció de Lluís Rigalt, és quan va aconseguir reunir de nou la major part dels dibuixos de Viladomat que ens han arribat, un conjunt que encara va com-

8. Sobre la col·lecció Casellas vegeu Bassegoda, 1992b: 76–84; 1999: 65–71. I també l'entrada al *Repertori de col·leccionistes* de l'IEC, Bassegoda, 2020.

9. Vegeu la seva entrada al *Repertori de col·leccionistes* de l'IEC, Velasco, 2021.

pletar més endavant amb algunes peces soltes que havia aplegat Alexandre Planella.<sup>10</sup>

Una altra collecció familiar adquirida per Casellas és la dels Planella i Coromina, una dinastia de pintors i escenògrafs: Bonaventura (1772-1844), Gabriel (1777-1851), Ramon (1783-1819), Nicolau (1810-?) i Josep (1804-1890). Segurament van ser els hereus d'aquest darrer els qui van vendre'n el lot principal. Un altre membre del grup familiar, Alexandre Planella i Roura (ca. 1830-1900), pintor i restaurador, va ser també col·leccionista de dibuixos i a la seva mort Casellas la va poder adquirir. Hi havia dibuixos antics de Viladomat, de Manuel i Francesc Tramulles, de Nicolau Traver, de Pere Pau Muntanya i de Pau Rigalt. Aquestes peces duen al dors inscripcions manuscrites de Planella que permeten identificar-les amb aquesta procedència.

Una altra de les vies habituals d'enriquiment de la collecció per part de Casellas va ser la compra directa a les famílies hereves dels artistes, a voltes amb una cronologia molt propera al traspàs del creador. No seria el cas dels trenta-sis dibuixos de Vicenç Rodes (1783-1858), però sí el dels nou de Claudi Lorenzale (1816-1889) o el dels catorze d'Onofre Alsamora (1825-1880), els setze de Manuel Ferran i Bayona (1830-1896), els tretze de Benet Mercadé (1821-1897), els dotze de Joaquim Vayreda (1843-1894), els vint-i-tres de Josep Llovera (1846-1896), els seixanta-dos d'Eusebi Planas (1833-1897), els dos-cents trenta-cinc de Ramon Martí Alsina (1826-1894) o els cent setanta de Josep Lluís Pellicer (1842-1901). La condició de crític de Casellas va tenir sovint un paper afavoridor de la compra perquè escrivia articles necrològics als diaris on col·laborava que predisposaven la família a fer un gest de regal o venda a bon preu de les peces envers el periodista.

Ens consta que en una ocasió Casellas va adquirir dibuixos de cronologia antiga directament als artistes. El 1901 va comprar a Antoni Caba (1838-1907), condeixeble de Fortuny a Llotja, un lot de quaranta-tres peces de la joventut del de Reus, que es va ampliar amb noranta-vuit originals de Francesc Torras Armengol (1832-1878), vuitanta-dos de Tomàs Padró (1840-1877) i cinquanta-cinc del mateix Caba.

Un cop aplegat el gruix més destacat dels dibuixos dels mestres desapareguts, Casellas també va voler continuar amb peces d'artistes del seu propi temps, de la seva generació. La darrera adquisició d'una collecció ja feta va ser

10. Per a la catalogació dels dibuixos de Viladomat vegeu Miralpeix, 2014: 406-422. S'hi pot afegir Bassegoda, 2019: 169-175.

la de Francesc Soler i Rovirosa (1836–1900), que va obtenir dels seus hereus el 28 de juliol de 1908. En aquest cas concret, Casellas va escriure al dors de les peces: «Venda S. y R.» i a vegades aquesta data exacta. El gruix de la col·lecció el componen projectes i estudis del prestigiós escenògraf, però també hi trobem obres dels seus col·legues i amics, els grans mestres de l'escenografia catalana. Hi ha també un lot petit de dibuixos antics i un conjunt molt ben triat d'estampes de temàtica escenogràfica i d'arquitectura efímera.

Per completar la seva col·lecció amb peces d'artistes en actiu, Casellas va emprar, d'una banda, les relacions d'amistat personal amb alguns d'ells, com ara Ramon Casas, de qui va tenir cinquanta-tres dibuixos, o Santiago Rusiñol, amb trenta-sis, però també i sobretot va usar la seva condició de crític d'art influent i periodista. En el cas de Nonell, sabem per les seves cartes que alguns dels dibuixos que el crític feia publicar a *La Vanguardia* no sempre eren retornats a l'artista, la qual cosa podria explicar el conjunt que va aplegar de fins a cinquanta-dos originals d'aquest pintor. La col·lecció Casellas va tenir un gran prestigi i per això el seu propietari sovint sol·licitava l'ofrena de peces als artistes per tal de completar-la. Es conserven molts dibuixos amb dedicatòria al crític i també evidències epistolars d'aquestes peticions. Tampoc no es poden descartar algunes adquisicions, ja que el conjunt de dos-cents quatre dibuixos de Modest Urgell del fons Casellas costa d'imaginar-lo com un simple regal del pintor.

La part més excepcional de la col·lecció Casellas és la que correspon al dibuix català antic, que sortosament ens ha arribat unida i no dispersa o perduda gràcies a la seva tenacitat per obtenir-la. Recordem que ho va fer en una època en què el mercat d'antiquari estava molt poc o gens professionalitzat i la curiositat social envers aquesta mena de materials — el dibuix antic — era molt limitada. De fet, ell va obtenir les peces de la seva col·lecció dels descendents directes o indirectes dels artistes i dels continuadors dels antics tallers i no pas del comerç d'antiquari. La seva tasca de recull dels conjunts gràfics de Viladomat i els Tramulles és d'enorme significació, ja que va arribar a aplegar gairebé el total de les obres que avui coneixem i conservem.

El fons Casellas, malgrat haver estat objecte d'una exposició el 1992, admet un ampli marge d'estudi pel que fa al dibuix antic, ja que moltes peces mai no han estat exposades ni publicades amb una anàlisi científica actualitzada.

## Alexandre de Riquer

Una altra col·lecció de dibuix antic conservada sencera al MNAC és la del poeta, escriptor, pintor, dissenyador i bibliòfil Alexandre de Riquer i Ynglada (1856–1920). Ja el 1903 va vendre a la Junta de Museus el conegut quadre del *Martiri de sant Bartomeu* de Jusepe de Ribera, peça datada el 1644, i més endavant, el 1909, també li va vendre una col·lecció d'antigues enquadernacions i de miniatures. Després de la seva mort va ser la seva segona esposa, Marguerite Laborde (1880–1973), la que va oferir la seva biblioteca, un petit conjunt de pintures i un altre d'estampes i d'exlibris. Aleshores es va adquirir la seva selecta biblioteca, formada per 739 volums entre llibres i revistes, la secció d'estampes i exlibris, formada per 3.386 peces, i la col·lecció de dibuix antic, composta per 225 originals, dins dels quals n'hi havia un grup de quaranta-quatre, aleshores atribuïts a Goya, però que en realitat són d'Eugenio Lucas Velázquez (1817–1870), i que van permetre la celebració el 2008 d'una exposició monogràfica en la qual es van presentar les quinze millors peces d'aquest lot, juntament amb d'altres de diverses procedències.<sup>11</sup>

La part de dibuix antic —anterior a 1800— de la col·lecció Riquer arriba fins als cent sis originals. Res no sabem de quan ni com es va formar aquest recull, que evidencia molt clarament un caràcter internacional, amb peces de dibuix català i hispànic, però també amb algunes de franceses, italianes i holandeses. Presenta una qualitat irregular, però amb dibuixos de primer nivell que acrediten Riquer com un coneixedor sensible i refinat. El conjunt sens dubte podria ser objecte d'una exposició monogràfica —tal com es va fer amb la mostra del fons Casellas— que permetés un esforç col·lectiu de diversos especialistes per establir una correcta atribució de les millors obres. Algunes peces es van presentar a l'exposició «L'època dels genis», el 1988, però sense estudis crítics i amb atribucions equivocades. Aquest és el cas de l'estudi del soldat amb l'espasa a la mà (MNAC/GDG/27232), que no és de Salvatore Rosa sinó de Vicente Carducho (ca. 1576–1638), preparatori de la figura del botxí que ocupa el centre del quadre pintat per a la Cartuja del Paular amb el motiu del «Martiri de quatre monjos a la cartoixa de Roermond». Alguns dibuixos antics de Riquer han estat presentats correctament en exposicions posteriors, com el de José del Castillo (1737–1793) (MNAC/GDG/7993), datat el 1755, que es va exposar a la *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de*

11. Quílez, 2008. Sobre l'adquisició de Riquer cal consultar Quílez, 2007: 39–41.



*Catalunya*, el 1992;<sup>12</sup> o els tres del sevillà Domingo Martínez, que va publicar Alfonso E. Pérez Sánchez al catàleg de la mostra dedicada a aquest pintor el 2004,<sup>13</sup> conjunt que encara es podria ampliar amb un quart dibuix (MNAC/GDG/27218) amb el motiu d'una «Allegoria de les arts i les lletres».



FIGURA 4. Anton Rafael Mengs, *El Parnàs*. MNAC (GDG 7.927). Antiga col·lecció Riquer.

En una primera aproximació al conjunt de dibuix antic de Riquer crec que es poden fer dues atribucions més. La primera és una sanguina de Luca Giordano (1634–1705) (MNAC/GDG/7961), que seria una de les primeres idees d'un detall de les composicions amb el tema de la «Construcció del temple de Salomó», que el napolità va pintar al fresc al cos central de la volta de la capella de l'Alcàsser de Madrid. És un conjunt òbviament perdut, però que coneixem gràcies a la conservació de tres còpies dels esbossos originals als Uffizi i d'un autògraf al palau de La Granja de San Ildefonso. La segona troballa és la més important, ja que correspon a cinc nous dibuixos d'Anton Raphael Mengs (1728–1779), un dels quals (MNAC/GDG/7927) (figura 4) és el primer apunt del cèlebre fresc del Parnàs, pintat a la villa Albani-Torlonia de Roma el 1761 per encàrrec del cardenal Alessandro Albani (1692–1779), executat quan

12. Vegeu la meua fitxa Bassegoda, 1992a: 485–486.

13. Pleguezuelo i Valdivieso, 2004: 228–231, 51.

Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) treballava com a bibliotecari i assessor de la col·lecció arqueològica; per això aquesta decoració ha estat tradicionalment vista com una mena de manifest del nou gust neoclàssic a Roma (figura 5). No conservem a les col·leccions públiques de Barcelona cap obra autògrafa de Mengs i per aquesta raó la incorporació d'aquests cinc nous dibuixos té una evident significació positiva.<sup>14</sup>



FIGURA 5. Anton Rafael Mengs, *El Parnàs*. Fresc de la villa Albani-Torlonia de Roma, 1761.

## Félix Boix i Merino

Félix Boix i Merino (Barcelona 1858 – Madrid 1932) va ser un dels col·leccionistes i estudiosos del dibuix més conspicus del seu temps, però la seva tasca es va centrar a Madrid, ciutat on residia des dels onze anys i on va enllestir el 1880 els seus estudis com a enginyer de camins, que li van permetre d'exercir professionalment al llarg de la seva vida, primer com a funcionari i després com a directiu de diverses companyies de ferrocarril i també del Canal d'Isabel II.<sup>15</sup> La seva passió col·leccionista es va centrar en la ceràmica de Talavera

14. Aquestes noves atribucions les he desenvolupades en una nota a la revista *Archivo Español de Arte*. Vegeu: Bassegoda, 2022 (en premsa).

15. El perfil biogràfic professional més complet sobre Félix Boix ens l'ofereix Fernando Sáenz, 2020: 137–142. Vegeu també Bas Ordóñez, 2011: 381–391.

i Alcora, en la pintura,<sup>16</sup> en l'estampa amb motius de tema madrileny i en el dibuix antic. Vinculat des de l'inici a la Sociedad Española de Amigos del Arte i a la tertúlia del Instituto Valencia de Don Juan, va publicar la seva primera monografia sobre el pintor i il·lustrador Francisco Lameyer (1825–1877) el 1919; el 1922 va organitzar la primera exposició de dibuix antic feta a Madrid<sup>17</sup> i el 1926 va ser el promotor més actiu de l'«Exposición del Antiguo Madrid», també organitzada per la Sociedad de Amigos a l'antic Hospici de San Fernando, que l'Ajuntament havia adquirit i rehabilitat per a la mostra.<sup>18</sup> L'èxit de l'exposició va ser la base de la creació del Museo Municipal a partir del donatiu fet per Boix de deu dibuixos d'Alenza, sis-centes vint estampes i de setanta-una fotografies. Aquesta institució es va obrir al públic el 10 de juny de 1929, un cop enllestida la rehabilitació de l'edifici. El 8 de novembre de 1925 va ingressar com a numerari a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, amb un discurs sobre l'origen de la litografia a Espanya, un dels primers estudis sobre el tema.

La seva col·lecció de ceràmica —propera a les quatre-centes peces— va ser venuda a l'Estat pel seu fill Félix Boix Sáez el 1932, va ser adscrita al Museo Arqueológico Nacional just després de la seva mort i ara la major part es conserva al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.<sup>19</sup> La seva biblioteca, amb singulars llibres antics i amb molts llibres il·lustrats del segle XIX, també es va vendre el 1933 mitjançant el llibreter de vell i bibliògraf Francisco Vindel Angulo (1894–1960).<sup>20</sup> Una de les peces més excepcionals de la seva biblioteca era el manuscrit *Tratado de la pintura sabia*, de 1657, escrit i il·lustrat pel pintor benedictí fra Juan Andrés Ricci de Guevara (1600–1681), sens dubte la cartilla de dibuix més completa i bella del Segle d'Or hispànic, que finalment va ser adquirida per José Lázaro Galdiano i ara es conserva al seu museu. El manuscrit ha estat objecte de dues edicions crítiques, una feta per Elias Tormo el 1930, quan encara era de Boix, i una altra a cura de Fernando Marías i Felipe Pereda, el 2002.<sup>21</sup> Al setmanari *La Esfera* es va publicar el 29 de març

16. S'hi descriu la seva col·lecció de pintura amb peces antigues, però també amb artistes del seu temps. Vegeu Alaminos, 1997: 26, nota 79.

17. Boix, 1922.

18. *Exposición del Antiguo Madrid* (1926).

19. Vegeu Alaminos, 1997: 83, nota 1.

20. *Catálogo de libros escogidos y selectas encuadernaciones procedentes en su mayor parte de la colección que fue del Excmo. Sr. D. Félix Boix* (1933). Madrid: Librería de Pedro Vindel.

21. Marías i Pereda, 2002.

de 1930 un reportatge sobre Boix amb dues fotografies del seu domicili on es pot veure una part del muntatge de la seva col·lecció de ceràmica i de la biblioteca.<sup>22</sup>

La col·lecció de dibuixos antics de Boix també s'ha dispersat i no se'n coneix cap mena d'inventari. Tenim, però, dues vies per acostar-nos al contingut. La primera és a partir del catàleg de la mostra de dibuixos de 1750 a 1860, que ell va comissariar. Allà consta que s'hi van exposar cinc-cents seixanta-nou originals, dels quals cent vint-i-quatre eren de la seva propietat, tres de la seva esposa Adelaida Sáenz (1854–1928), un de la seva filla María Boix Sáenz (1887–1966) i cinc de la seva altra, filla Dolores Boix Sáenz (?–1972). De tot aquest conjunt, vuit peces les podem veure reproduïdes al catàleg: dues de Paret Alcázar, una de Vicente López, tres d'Alenza, una de Lameyer i una de Lucas. Si fem una relació completa per ordre alfabètic dels artistes exposats aleshores per Boix, resulta: Leonardo Alenza, quaranta-quatre; Juan Pedro Arnal, una; Francisco Bayeu, dues; Pharamond Blanchard, dues; Josep Camarón, dues; Antonio Carnicero, sis; José del Castillo, una; José Domínguez Bécquer, dues; Antonio Esquivel, dues; Luis Eusebi, una; Luis Ferrant, dues; José Gómez Navía, tres; Antonio González Velázquez, una; Luis González Velázquez, una; Isidro González Velázquez, dues; Zacarías González Velázquez, una; José Gutiérrez de la Vega, una; José Antonio Ximeno Carreira, una; Francisco Lameyer, tretze; Bernardo López, una; Luis López, una; Vicente López, dues; Eugenio Lucas, quatre; José de Madrazo, una; Mariano Maella, una; Anton Raphael Mengs, dues; Diego Monroy, una; Luis Paret, vuit; Jenaro Pérez Villaamil, quatre; Tomás Francisco Prieto, una; Ventura Rodríguez, una; Manuel Salvador Carmona, set; Juan Villanueva, una i Rosario Weiss, dues.

Aquesta part era segurament la més completa i exhaustiva de la seva col·lecció, però és segur que també va ser actiu a adquirir dibuixos més antics, dels segles XVI i XVII, lògicament molt més rars en el mercat d'antiquari d'aleshores. En aquest cas, tenim l'ajuda dels cinc volums de Francisco Javier Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, publicats el 1930, que és el primer repertori de dibuix antic aparegut a l'Estat. Boix va obrir les seves carpetes a l'investigador galleg i per això sabem que tenia els deu originals del segle XVI (publicats al volum II), els vint-i-dos de la primera meitat del segle XVII (publicats al volum III), els deu d'Alonso Cano (publicats al volum IV) i els vint de la segona meitat

22. Romano, 1930: 23.

del segle XVII (publicats al volum V), que podem veure reproduïts. Són, doncs, un total de cinquanta-dos dibuixos; de fet, ell seria amb diferència el col·leccionista particular més present en aquest repertori, que mostra una majoria d'obres de col·leccions públiques, del Museo del Prado i de la Biblioteca Nacional. Quedaria malauradament en ombra la part de dibuix hispànic del període 1700–1750 de la col·lecció Boix, ja que no va ser inclosa al repertori de Sánchez Cantón de 1930 ni tampoc dins l'exposició de 1922.

### **Eusebi Güell i López**

Eusebi Güell i López (1877–1955), segon vescomte de Güell, primer va ser col·leccionista d'indumentària i després es va interessar pel dibuix a partir de la pràctica amateur d'aquesta especialitat artística, afició en la qual no va arribar mai a assolir uns resultats gaire excepcionals.<sup>23</sup> La seva col·lecció, ara dispersa entre els seus descendents, es pot reconstruir perquè ell mateix va encarregar a Francesc Serra i Dimas (1877–1967) un complet reportatge fotogràfic d'aquesta, que comprenia uns cinc-cents trenta-vuit originals, entre dibuixos antics i d'artistes del seu temps. La part més antiga del conjunt —peces anteriors a 1850— s'acostaria al centenar. Tenim encara de Serra un altre document de gran interès per a nosaltres, també conservat a l'Arxiu Fotogràfic; es tracta d'una llista completa dels clixés, feta pel mateix fotògraf, on es numera cada peça i se'n cita l'autor quan aquest és conegut, la qual cosa ens permet quantificar amb facilitat el conjunt i conèixer quina era aleshores l'atribució que es donava als dibuixos.

Després de la guerra, el vescomte va presentar en dues exposicions el gruix de la seva col·lecció. La primera es va fer al palau de la Virreina el novembre de 1944, on es van exposar un total de cent vint-i-vuit dibuixos. A la primera sala hi havia trenta-cinc dibuixos antics, és a dir d'entre el segle XVI i el XVIII; a la segona, cinquanta-nou peces del segle XIX, i a la tercera, trenta-vuit obres d'artistes del segle XX. Ens ha quedat de la mostra un petit fullet de deu pàgines amb la llista de les peces i una breu presentació signada per Luis Monreal y Tejada (1912–2005). En aquest text, Monreal ens ofereix l'única dada que tenim sobre l'origen de la col·lecció, on s'afirma: «La colección que hoy presen-

23. Sobre aquest col·leccionista es pot consultar el meu article Bassegoda, 2016: 63–80. I també més sintèticament, la fitxa del *Repertori de col·leccionistes* de l'IEC Bassegoda, 2021.

tamos se inició por su propietario con la oportuna adquisición de una gran carpeta que perteneció a un famoso pintor residente en Madrid». Malauradament, la reserva del prologuista ens priva ara de saber qui era el pintor que, en vendre la seva carpeta, segurament oferí les peces antigues més destacades del conjunt i alhora creà o estimulà la passió colleccionista del vescomte.

La segona exposició es va realitzar el gener de 1949 a les sales del Cercle Artístic, que aleshores tenia la seu al número 14 de la plaça de Catalunya, i el president del qual era el mateix vescomte. S'hi presentaren un total de dos-cents trenta-sis dibuixos, dels quals quaranta-sis són citats com a antics i la resta — cent noranta — com a moderns, dels segles XIX i XX. En principi, haurien de ser peces diverses a les ja exposades el 1944, però és evident que hi ha algunes repeticions. Es va imprimir un fullet de vint-i-quatre pàgines i sis il·lustracions. Hi ha dos textos de presentació, un a càrrec del crític Rafael Santos Torroella (1914–2002) i un segon del mateix colleccionista, «Sobre mi afición a los dibujos». En aquest escrit, el vescomte explica que li interessa el dibuix des de la seva joventut i que hi valora el que té d'acte essencial i pur de l'expressió artística.

En les exposicions de 1944 i 1949 es van presentar fins a tres-centes seixanta-quatre peces amb algunes repeticions, que òbviament són les obres de millor qualitat i raresa. Hi ha la possibilitat que, entre 1948, en què es fa la campanya fotogràfica, i 1955, any de la mort del colleccionista, el conjunt encara augmentés, però aquest és un fet que per ara no podem documentar de cap manera. La part més singular de la col·lecció del vescomte, dins el context barceloní, és la que inclou els dibuixos antics, és a dir, els realitzats entre el segle XVI i els inicis del XIX. Formen un nucli no gaire nombrós, ja que a l'exposició de 1944 n'hi figuren trenta-cinc, mentre que a la de 1949 se n'hi presentaren uns quaranta-sis, amb un total de setanta-una peces; però sembla que hi ha algunes repeticions. En la llista Serra que ja hem comentat, hi trobem noranta-vuit dibuixos d'autoria anònima que es poden considerar antics, encara que no tots ho han de ser necessàriament. A més, n'hi ha encara seixanta-tres més que tenen una atribució d'autoria a un mestre antic, que cal considerar amb la màxima prudència, ja que l'estudi científic del dibuix antic hispànic és encara avui molt aproximatiu i en aquella època — els anys quaranta del segle XX — era tot just a les beceroles. Els noms citats van des de Joan de Joanes, Luis de Carvajal, Navarrete i Luis de Morales al segle XVI, fins a Carducho, Orrente, Francisco Herrera, Francisco Rizi i Antonio del Castillo al segle XVII, i Palomino, Bernardo Lorente Germán, Bayeu, Maella i Antonio Carnicero al segle XVIII.

El lot més significatiu és el conjunt de setze apunts de Mariano Salvador Maella (1739–1819), que en part hem pogut veure en directe i que coneixem per fotografies en blanc i negre. Aquestes peces Güell són totes inèdites i realitzades en les diverses tècniques habituals del mestre: llapis negre, llapis i aiguada sèpia, llapis sanguina i ploma i aiguada. Alguns estan quadriculats, la qual cosa n'indica el caràcter de model preparatori llest per ser traslladat a la tela. Aquest seria el cas d'un apunt de la «Verge del Pilar amb sant Jaume» (figura 6) o el de «Sant Ambrosi», amb llapis negre però amb tocs d'aiguada per suggerir els valors de la llum de la futura pintura (figura 7).



FIGURA 6. Mariano Salvador Maella, *La Verge del Pilar i sant Jaume*. Localització desconeguda. Hereus d'Eusebi Güell i López.



FIGURA 7. Mariano Salvador Maella, *Sant Ambrosi*. Localització desconeguda. Hereus d'Eusebi Güell i López.

### Robert Chaveau Vasconcel

El col·leccionista de dibuix antic més important de la postguerra va ser l'escultor francès establert a Barcelona Robert Chaveau Vasconcel (Bordeus, 1886 – Barcelona, 1965). El 1901 la seva mare, Mary Elizabeth Dabin —vídua o separada—, va fundar a París una empresa de perfums i cosmètica amb la marca

Vasconcel. El seu fill més petit, Robert, estudià Belles Arts i inicià una carrera d'escultor, mentre que el fill gran, Émile, marxà jove a Colòmbia, on uns familiars tenien una empresa d'exportació de fustes tropicals. L'inici de la Primera Guerra Mundial el 1914 i l'edat de servei militar del seu segon fill van ser segurament la causa de la sortida de la família cap a Anglaterra. Però l'amenaça dels submarins alemanys explica el canvi de rumb del vaixell i l'arribada imprevista a Sant Sebastià, on Madame Dabin va reprendre el negoci. Tanmateix, segurament a causa del caràcter estacional de la ciutat com a lloc de vacances de l'alta societat, van decidir d'establir-se a Barcelona, primer en una torre de Vallcarca que feia alhora la funció de laboratori i domicili, i muntar una botiga a la ronda de la Universitat. El 1916, la bona marxa de l'empresa li va permetre l'adquisició de la casa Lluch a Sant Cugat del Vallès, just a l'inici de la carretera de l'Arrabassada. Aquesta torre, que encara es conserva, va ser encarregada el 1906 per Gabriel Lluch a l'arquitecte Eduard Balcells i Buigas (1877-1965), que s'havia graduat el 1905. Per tal que pogués ser de nou fàbrica i domicili, se li va encarregar al mateix arquitecte l'ampliació de la casa amb dos cossos laterals.<sup>24</sup>

L'empresa es dedicava a la fabricació de productes de cosmètica: perfums, pòlvores i cremes, i a fer funcionar dos salons de bellesa de gran reputació, un a Madrid, al carrer del Conde de Peñalver, 7, inaugurat el 1934, i un altre a Barcelona, a la ronda de la Universitat, 17, ja actiu des de 1915. Robert Chaveau, que va afegir al seu cognom el de Vasconcel, es va casar amb Rosario Mogrovejo, amb qui no va tenir fills. Dues nebodes, Emelina i Solange, filles del seu germà gran, Émile, van ajudar-lo en el negoci. L'empresa es va vendre el 1965, poc després de la mort del propietari, però la casa la va conservar la vídua i després una de les nebodes, Solange Chaveau, casada amb el financer Ramon Negre i Bas, i altres descendents, fins que el 2004 va passar al propietari actual.

Robert Chaveau no va viure de l'escultura però no va renunciar mai a practicar-la i per això tenia un taller a casa seva, es presenta com a escultor en el retrat que li va fer el seu amic Víctor Moya i Calvo (1889-1972) (figura 8) i va participar esporàdicament en algunes exposicions nacionals de belles arts: amb dues obres el 1942 (*Meditación*, núm. 698 i *Maratón*, núm. 697),<sup>25</sup> una altra

24. Sobre Balcells hi ha la tesi doctoral de José María Romero Martínez; vegeu: Romero 2015, i també Romero i Barrial, 2002.

25. Aquesta peça és de l'Estat en dipòsit al MNAC i ara es troba al parc de Montjuïc, a tocar de la Fundació Miró.



el 1952 (*Torso maratón*, núm. 46) i dues el 1954 (*Busto de Señora de M.G.*, núm. 511, i *Busto de Ana*, núm. 523). Després de la seva mort, la seva vídua va oferir en donació a l'Estat trenta-dues escultures seves que van ser acceptades (BOE del 30 de maig de 1966); i també va regalar el 1967 al museu de Barcelona un *Cap de gitana* de bronze signat i datat el 1908, tal vegada una de les seves millors obres, on es veu una certa influència del món de Rodin.

La premsa de l'època recull algunes de les activitats de Chaveau i els viatges de treball a Madrid o de turisme a altres destinacions, i també comenta la seva vida social com a membre de l'alta societat de l'època; en concret, dona raó de la seva condició d'amfitrió en determinades reunions amb participació de músics, altres artistes i personalitats culturals del moment.

Per conèixer la seva col·lecció de dibuix antic tenim dos reportatges fotogràfics a l'Arxiu Mas: un de 1958, que presenta cent trenta-quatre originals, i un altre, enllestit el 1960, que en recull vint-i-nou, segurament noves incorporacions al conjunt. Es tracta, per tant, d'una col·lecció àmplia de cent seixanta-tres dibuixos antics majoritàriament hispànics, fets entre el segle XVI i el XVIII, amb molt poques peces dels segles XIX i XX, en les quals destaquen en importància: dues de Rosales, una de Fortuny, una de Pradilla, una d'Urrabieta Vierge, dues d'Alenza o Lucas i dues de Victorio Macho. Es tracta de la col·lecció més important d'aquesta especialitat feta mai a Barcelona al segle XX i malauradament dispersa al mercat internacional, uns anys després de la mort del col·leccionista, a principis dels anys setanta.

A més de les fotografies de l'Arxiu Mas, gràcies al llibre de registre dels clixés, podem saber la numeració que duïen els originals, les seves mides en centímetres i una proposta d'atribució d'autoria. Tota aquesta informació permetria elaborar un inventari del conjunt de la col·lecció, encara que l'estu-

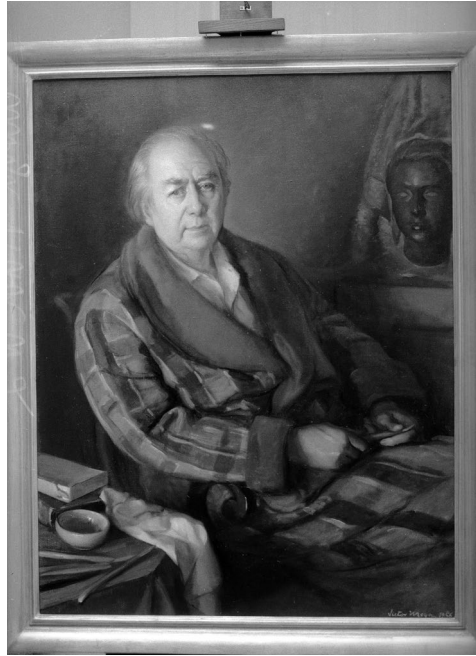


FIGURA 8. Víctor Moya, *Retrat de Robert Chaveau Vasconcel*, 1956. Localització desconeguda.

di per fotografia en el cas del dibuix antic resulta sempre incert i aproximatiu. Una part d'aquests originals han passat a institucions públiques estrangeres i, per tant, en sabem la ubicació actual, mentre que la major part resten en localització desconeguda en haver passat a col·leccions privades. Amb tot, alguns d'aquests han estat recollits per publicacions, on es precisa a voltes la seva procedència Chaveau. Una de les vies segures de la dispersió de la col·lecció la tenim en el catàleg de la subhasta feta a la sala Sotheby de Londres el 6 de març de 1973,<sup>26</sup> en què els lots 171–192 eren quasi tots dibuixos hispànics, la procedència dels quals era designada crípticament com «The Property of a Gentleman». Es venien de forma individual, normalment amb atribució d'autoria, llevat de les entrades 188–192, en què es presentaven lots de dibuixos de quatre a tretze peces. En aquesta subhasta es van vendre, per tant, un total de cinquanta-set originals de la col·lecció Chaveau.

Des del meu punt de vista, la peça més singular de les aplegades per aquest afeccionat —malgrat el mal estat de conservació— és el dibuix procedent de la col·lecció Félix Boix amb el motiu de *La Presentació de la Verge al Temple* (figura 9), que duu una signatura a l'angle inferior esquerre: «Ls.Vs.», que Francisco Javier Sánchez Cantón, en publicar-lo per primer cop, interpretava com l'abreviatura de Luis de Vargas (ca. 1505–1567).<sup>27</sup> Amb posterioritat, Alfonso E. Pérez Sánchez opinava que podria ser de Luis de Velasco (?–1608), que signaria amb el nom llatinitzat L[udovicu]s V[elascu]s.<sup>28</sup> Actualment el dibuix és en parador desconegut i és impossible, per tant, fer-ne un estudi detallat, però a partir de la fotografia crec que la primera atribució a Luis de Vargas és la correcta, per l'evidència de la signatura i per la proximitat compositiva amb pintures del mestre andalús. Si s'accepta aquesta hipòtesi, potser caldrà revisar l'atribució d'altres dibuixos que han estat considerats de Vargas simplement per dur antigues inscripcions amb el seu nom.

Una altra peça excepcional és el dibuix de Francisco de Herrera, el Jove (1627–1685), que és l'estudi preparatori per a l'estampa amb el retrat del rei Carles II, gravada per Matías de Arteaga per al luxós llibre de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia ... de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando* (1671). També havia estat de Boix, publicat el 1930 per Sánchez Cantón.<sup>29</sup> Es va subhastar a Londres (Sotheby, *Old Master Drawings*, 6 de

26. Vegeu *Catalogue of Old Master Drawings, Tuesday 6th March 1973*.

27. Sánchez Cantón, 1930: vol. 2, núm. 114.

28. Angulo i Sánchez, 1975: núm. 308.

29. Sánchez Cantón, 1930: vol. 5, núm. 377.



FIGURA 9. Luis de Vargas, *Presentació de la Verge al Temple*. Localització desconeguda. Antiga collecció Boix, antiga collecció Chaveau Vasconcel.

març de 1973, lot 177) i des de 1975 es troba a la Houghton Library de Harvard.<sup>30</sup>

Chaveau va tenir un grup de disset originals del cordovès Antonio del Castillo (1616–1668), un dels pocs dibuixants antics hispànics que signaven els seus fulls d'estudi.<sup>31</sup> Un d'aquests apunts que encara resten inèdits és aquest *Àngel jove* (figura 10). És també molt notable un full amb l'estudi de vuit caps d'homes vells, que figura reproduït al catàleg de la subhasta de 1973 ja citada (lot 173, làmina 10) i que hem de suposar que era de Chaveau, malgrat no haver-se'n localitzat la fotografia a l'Arxiu Mas.

30. Es pot veure reproduït en color a Brown, 2010: 94.

31. Vegeu la valuosa monografia de Benito Navarrete i Fuensanta García de la Torre, a Navarrete i García de la Torre, 2008.



FIGURA 10. Antonio Castillo, *Àngel jove*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.

D'un altre dibuixant que acostumava a signar, el granadí Felipe Gómez de Valencia (1634–1679), es troben a la col·lecció quatre dibuixos, tres dels quals signats. Formaven part del lot 188 de la subhasta de 1973: «A Group of Drawings with Works by or Attributed to Castillo, Gómez and Zambrano. Pen and Brown ink». Una d'aquestes peces, que representa les *Temptacions de Crist al desert*, havia estat de la col·lecció Boix, va ser publicada per Sánchez Cantón (vol. v, núm. 367) i ara es troba a la National Gallery de Washington.<sup>32</sup>

Amb atribució a Claudio Coello (1642–1693), Chaveau tenia tres dibuixos, però només d'un tenim la certesa d'autoria.

Es tracta de l'estudi d'un dels àngels voladors del quadre de la Sagrada Forma de la sagristia del monestir d'El Escorial, que ja havia publicat Sánchez Cantón el 1930 quan era de la col·lecció Boix (vol. v, núm. 405), subhastat el 1973 (lot 185, làmina 18) i que ara és de Priscilla E. Muller, que té previst donar-lo a la Hispanic Society de Nova York.<sup>33</sup>

Com és normal, a les antigues col·leccions hi havia un grup abundant de dibuixos atribuïts a Alonso Cano (1601–1667). En aquest cas són catorze originals, però cap d'ells s'ha incorporat al catàleg raonat fet per Zahira Veliz el 2011.<sup>34</sup> Per contra, ens sembla útil donar a conèixer l'existència de dos originals signats d'Antonio Palomino (1655–1726) que representen un *Àngel jove* (13 × 19 cm) (figura 11) i la *Presentació de la Verge al Temple* (19,5 × 20 cm) (figura 12), dels quals malauradament no es coneix la localització actual.

32. Es pot veure reproduït a Banner, 2012: 42.

33. Muller, 2007: 218–219.

34. Veliz, 2011.



FIGURA II. Antonio Palomino, *Àngel jove*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.

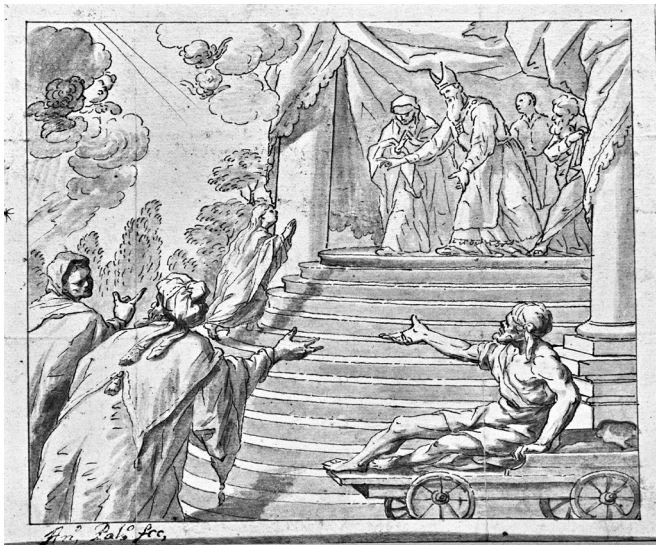


FIGURA 12. Antonio Palomino, *Presentació de la Verge al Temple*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.

De Luis González Velázquez (1715–1763) hi havia a les carpetes de Chaveau un notable i delicat estudi d'arquitectura (figura 13) signat «Luis Belazquez fec.», que mostra una doble solució entre una balconada amb balustres i gerro monumental, i una solució de timpà que sosté un cartutx oval disponible per a un relleu o pintura. Sembla un exercici de presentació on l'arquitecte desplega un repertori complet de les solucions decoratives del darrer barroc.

D'artistes de la segona meitat del segle XVIII, Chaveau va tenir un grup magnífic de cinc originals de Josep Camarón Boronat (1731–1803), tres dels quals es conserven ara al British Museum: *Predicació de Sant Vicenç Ferrer*, *Dona turca fumant en pipa* i *Maria Magdalena penitent*, i van ser adquirits pel



FIGURA 13. Luis González Velázquez, *Estudi d'arquitectura*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.

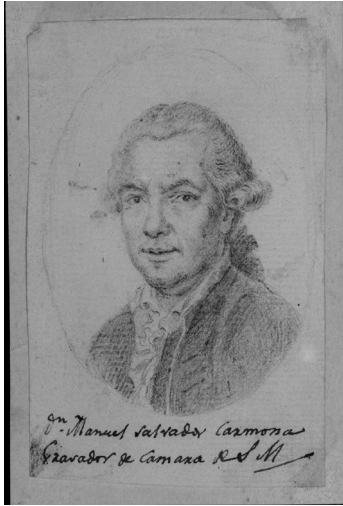


FIGURA 14. Manuel Salvador Carmona, *Autoretrat*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.



FIGURA 15. Luis Paret y Alcázar, *Escena galant*. Localització desconeguda. Antiga col·lecció Chaveau Vasconcel.

museu a l'antiquari londinenc Colnaghi el 1973,<sup>35</sup> mentre que dels altres dos: *Temptacions de sant Antoni* i *Magdalena penitent*, no en coneixem la localització. Molt notable és també el minúscul autoretrat (5,8 × 8 cm) del gravador Manuel Salvador Carmona (1734–1820) (figura 14), d'una sòbria i continguda expressivitat.

El darrer gran mestre del dibuix de l'època —anterior a Goya—, Luis Paret y Alcázar (1746–1799), tampoc no podia faltar en la col·lecció Chaveau, encara que ho fa en un estudi que sembla inacabat (figura 15), ja que és un simple apunt molt lleuger a la ploma amb uns mínims tocs d'aiguada. El motiu és poc definit i sembla una escena galant en un jardí.

No tenim cap informació sobre el procés de formació de la col·lecció Chaveau, però sembla bastant evident que una bona part de les millors peces procedien de la col·lecció Boix. Tal vegada les anades de l'escultor a Madrid per ocupar-se del seu saló de bellesa li donaren l'ocasió de comprar-les directament als hereus de Boix o potser mitjançant algun comerciant. Tampoc no

35. Els dos primers van ser publicats per MacDonald, 2013: 188–191.

sabem si la compra es va fer de forma individual o en grans lots. En tot cas, és evident que a finals dels anys cinquanta la col·lecció ja tenia un volum important i era segurament conservada en carpetes, atès que algunes fotografies mostren les peces sostingudes per xinxetes per facilitar la presentació a la càmera fotogràfica, encara que també seria possible que algunes peces de petit format s'apleguessin en àlbums.

La dispersió es va fer a partir de 1973, tal com hem vist a la ja citada subhasta de Sotheby, i segurament per altres vies, per ara desconegudes. Va ser una llàstima que el conjunt no s'oferís al museu de Barcelona, ja que hauria reforçat significativament la part de dibuix antic del gabinet del MNAC, en una època en què els preus del dibuix antic hispànic no havien assolit encara les altes còtitzacions actuals i el director del museu d'aleshores — Joan Ainaud — era sensible a l'art d'alta època i a l'obra gràfica.

### **Cèsar Martinell i Brunet**

Cèsar Martinell (1888–1973) és considerat arquitecte (1916), restaurador de monuments i historiador. Sobre la seva faceta de col·leccionista de dibuixos i, en concret, de traces de retaules barrocs, ja en vaig poder oferir un simple inventari en un treball anterior.<sup>36</sup> Aleshores vaig poder veure i inventariar les vint-i-una traces de retaules d'època barroca que havia heretat el seu fill Cèsar Martinell i Taxonera, sis de les quals ja havien estat publicades per Martinell i Brunet i per Valeri Serra i Boldú (1875–1938) en els seus estudis anteriors; la resta eren encara inèdites. Poc després de la mort de Martinell Taxonera, el 1994, els seus fills, Axel i David Martinell i Brückle, van dipositar tota la col·lecció de traces que havia aplegat el seu avi al MNAC, institució que finalment les va adquirir el 2002.

Es tracta d'un conjunt de cent vint dibuixos, els més destacats dels quals són les vint-i-una traces barroques — de retaules, d'un orgue i d'un sagrari — ja inventariades per mi el 1989; la resta són traces d'altars de finals del segle XVIII i de les primeres dècades del XIX. Una relativa excepció en seria el dibuix de Salvador Gurri i Coromines (1749–1819), amb l'estudi de l'àtic del retaule de l'altar major de Santa Maria de Mataró amb el motiu de Deu Pare, de fet,

36. Vegeu Bassegoda, 1989: 187–264. He afegit noves dades sobre el dibuix i les traces a: Bassegoda, 2015: 231–241.



l'únic dibuix segur de la seva mà que coneixem.<sup>37</sup> Hi ha també vint-i-set projectes que Martinell va fer quan es va ocupar de la restauració d'alguns retaules barrocs víctimes de les destrosses de la guerra.

En tot aquest conjunt de peces aplegades per l'arquitecte destaquen per la seva qualitat un parell d'apunts a la ploma i aiguada, que no són traces de retaule sinó estudis ornamentals d'arquitectura, signats per Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) (MNAC/GDG 208053 i MNAC/GDG 208052) (figures 16 i 17).



FIGURA 16. Ferdinando Galli Bibiena, *Estudi de mènsules*. MNAC (GDG 208.053). Antiga col·lecció Martinell.

Una altra peça excepcional de la col·lecció és la traça del retaule del Roser d'Agustí Pujol, el Jove (1585–1628), feta sobre pergamí (MNAC/GDG 208078) (figura 18), que seria el dibuix català d'autor conegut més antic que es conserva.<sup>38</sup> El va tenir l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730–1786) i a la seva mort va passar al taller del seu deixeble Joan Baptista Dalmau; el 1917 el va adquirir Cèsar Martinell, un dels seus hereus, juntament amb altra documentació sobre Bonifàs, com el seu *Llibre de notes*, que tot seguit va publicar en forma de

37. Sobre aquest dibuix vegeu Fernández, 2006: 310–313.

38. Vegeu l'estudi de la traça fet per Joan Bosch (2006: 152–155).



FIGURA 17. Ferdinando Galli Bibiena, *Estudi de mènsules*. MNAC (GDG 208-052). Antiga col·lecció Martinell.



FIGURA 18. Agustí Pujol, el Jove, *Traça del retaule del Roser*. MNAC (GDG 208.078). Antiga col·lecció Martinell.

glossa el mateix any.<sup>39</sup> Aquesta compra va ser segurament l'inici de la seva col·lecció, que només es pot entendre si la veiem vinculada a la seva faceta d'historiador.

El conjunt de les peces tardobarroques i neoclàssiques el conformen unes cinquanta peces, que segurament procedeixen totes del fons de taller de la família Corcelles de Lleida. El mateix Martinell ho insinua, encara que no ho diu obertament, en un passatge del seu llibre:

No conec cap estudi sobre aquests artistes [els Corcelles] [...], però per dades d'arxiu i notícies dels darrers successors del seu taller, que arribaren fins a una època relativament moderna, podem esbossar una visió de conjunt.<sup>40</sup>

És a dir, que sembla que va tenir accés als hereus del taller dels Corcelles quan anava sovint Lleida per preparar la seva monografia sobre la Seu Nova, que va aparèixer el 1926, però que ja era escrita el 1923, atès que va ser premiada per l'Associació d'Arquitectes de Catalunya en el concurs Bonaventura Pollès d'aquest any. No en tenim cap evidència documental, però és una hipòtesi plausible pensar que, cap a la primeria dels anys vint, Martinell comprà aquest fons de Bonaventura Pollès al taller dels Corcelles i, d'aquesta manera, donà un impuls a la seva col·lecció.

Aquest conjunt de traces tardanes és format per tres sèries. La primera la componen cinc traces segures de l'escultor Félix de Sayas (1737-?), navarrès d'origen però format a Saragossa i actiu a les terres de Lleida i especialment a la Seu Nova, on va treballar sota la supervisió de l'escultor format a Roma Juan Adán (Tarazona, 1741 – Madrid, 1816). Són de Sayas: la traça del retaule de l'Assumpta de l'Albí, signada i datada el 6 d'abril de 1788 (MNAC 208002); la del retaule de sant Vicenç de Paül de Barbastre, signada (MNAC 208048);<sup>41</sup> la del Camí del Calvari per a la Granadella (MNAC 208076); la del retaule de sant Miquel, signada (MNAC 208049) i la del retaule de sant Antoni de Pàdua, signada (MNAC 208029). En aquestes cinc traces es veu clarament la seva evolució estilística, des de models del tardobarroc fins als models ja neoclàssics que va dur Juan Adán des de Roma.

La segona sèrie es la de Ramon Corcelles (Lleida 1789–1849), composta per nou traces de retaules d'atribució segura perquè són signades o perquè les

39. Martinell, 1917.

40. Martinell, 1963: 151.

41. Sobre aquesta traça vegeu Garganté, 2006: 325–328.



FIGURA 19. Ramon Corcelles, *Traça del retaule de Vilanova de Prades*. MNAC (GDG 208.080). Antiga col·lecció Martinell.

obres fetes a partir d'aquestes estan documentades com a seves. La més important quant a mida —91 × 42 cm— i qualitat és la traça del retaule de Vilanova de Prades —perdut el 1936—, signada i datada el 1819 (MNAC 208080) (figura 19).

També són seves la traça del retaule major de la Seu Nova de Lleida (MNAC 208038); la del retaule de l'Assumpta (MNAC 208040); la d'un retaule amb un motiu central pintat (MNAC 208027); la del retaule de sant Ramon Nonat (MNAC 208028); la del retaule de sant Miquel (208043); la del retaule sant Sebastià (MNAC 208019); la del retaule amb la Coronació de la Verge (MNAC 208032) i la del retaule de la Verge del Pilar (MNAC 208047), datat el 1820. Per raons de simple anàlisi estilística i en funció de la semblança dels repertoris decoratius, es poden atribuir encara a Ramon Corcelles i al seu taller deu traces de la col·lecció Martinell: la dels retaules de la Transfigura-

ció (MNAC 208051), de sant Antoni de Pàdua (MNAC 208037), de Déu Pare (MNAC 208021); de la Immaculada (MNAC 208024), de sant Joan Baptista (MNAC 208028), del Calvari (MNAC 208046), de la Verge del Carme (MNAC 208031), de sant Agustí (MNAC 208035), de sant Miquel (MNAC 208020) i de sant Jaume (MNAC 208030), en forma de tabernacle (figura 20).

El tercer grup el conformen una vintena de traces de qualitat lleugerament inferior a les segures de Corcelles, que confirmen la continuïtat d'aquests mo-

dels tot al llarg del segle XIX. El seu caràcter retardatari ha fet que aquestes i les anteriors encara no hagin rebut un mínim d'atenció crítica, però sembla evident que va ser amb aquesta mena de materials tardoneoclàssics amb què es van cobrir les necessitats ornamentals i de culte gairebé fins a la darrera guerra, en que lògicament van ser víctimes d'un singular acarissament destructiu.

El panorama històric del col·leccionisme del dibuix antic a Catalunya no presenta en conjunt ni un especial dinamisme, ni cap mena de popularitat. Per sort, les figures de Casellas i Martinell, que són alhora historiadors i que fan de la seva col·lecció un instrument essencial dels seus estudis, ens redimeixen d'aquesta falta de tradició i, en la mesura que les seves col·leccions han esdevingut públiques, els hem de reconèixer com els artífexs clau en la preservació de la nostra memòria gràfica.



FIGURA 20. Ramon Corcelles, *Traça d'un tabernacle amb sant Jaume*. MNAC (GDG 208.030). Antiga col·lecció Martinell.

## Referències bibliogràfiques

- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo (1997). *Actas del patronato y de la comisión ejecutiva del Museo Municipal: 1927-1947*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, pàg. 26, nota 79; pàg. 83, nota 1.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1975). *A Corpus of Spanish Drawings*. Vol. I. Londres: Harvey Miller.
- BANNER, Lisa A. *et al.* (2012). *Spanish Drawings in the Princeton University Art Museum*. Princeton: Princeton University Art Museum – Yale University Press, pàg. 42.
- BAS ORDÓÑEZ, Guillermo (2011). «El ingeniero humanista Félix Boix y Merino, coleccionista de arte». A: Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores; Alzaga Ruiz, Amaya. *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, pàg. 381-391.
- BASSEGODA, Bonaventura (1989). «Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg». A: Rossich, Albert; Rafanell Vall-Llosera, August. *El Barroc català*. Barcelona: Quaderns Crema, pàg. 187-264.
- (1992a). «José del Castillo, “Crist ressuscitat amb la Verge i sants”». A: *Prefiguració del Museu Nacional d’Art de Catalunya* (catàleg de l’exposició). Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya – Lunwerg, pàg. 485-486.
- (1992b). «Casellas colleccionista. Petita història d’una col·lecció». A: Fontbona, Francesc (*et al.*). *La Col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya. Gabinet de Dibuixos i Gravats, pàg. 76-84.
- (1999). «Observacions a l’entorn del dibuix català antic». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. 2. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya – Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pàg. 65-71.
- (2009). «Pau Montaña Cantó (c. 1775-1801). Colección de 35 dibujos con copias de pinturas (1795-1799)». A: *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2008*. Madrid: Ministerio de Cultura, pàg. 44-49.
- (2015). «Panorama del dibujo ornamental y de retablos en Cataluña». A: De Cavi, Sabina (ed.). *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*. Córdoba [etc.]: Diputación de Córdoba [etc.], pàg. 231-241.
- (2016). «Eusebi Güell i López (1877-1955), segon vescomte de Güell, colleccionista de dibuixos». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Collecionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 63-80, Memoria Artium; 21.
- (2019). «Sis nous dibuixos catalans antics, un de Viladomat i cinc de Campeny». A: Jiménez Fernández, Lourdes, (ed.). *Liber Amicorum a Francesc Fontbona historiador de l’art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pàg. 169-175.

- (2020). «Raimon Casellas i Dou» [en línia]. *Repertori de colleccionistes i colleccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=95](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=95) [consulta: 1 març 2022].
- (2021). «Eusebi Güell i López» [en línia]. *Repertori de colleccionistes i colleccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=40](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=40) [consulta: 1 març 2022].
- (2022). «Cinco nuevos dibujos de Mengs, y otros tres de Carducho, Giordano y Domingo Martínez, en el Gabinete de dibujos y estampas del MNAC». *Archivo Español de Arte* (en premsa).
- BOIX, Félix (1922). *Exposición de dibujos 1750 a 1860. Catálogo General Ilustrado*. Madrid: Hauser y Menet – Imprenta Blass [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/74883> [consulta: 4 març 2022].
- BOSCH BALLBONA, Joan (2006). «Traça per a un retaule del Roser». A: Bosch Ballbona, Joan (ed.). *Alba Daurada, l'art del retaule a Catalunya 1600–1792 circa* (catàleg de l'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 152–155
- BROWN, Jonathan *et al.* (2010). *The Spanish manner: drawings from Ribera to Goya* (catàleg de l'exposició). Nova York: Frick Collection – Scala Publishers, pàg. 94.
- Catálogo de libros escogidos y selectas encuadernaciones procedentes en su mayor parte de la colección que fue del Excmo. Sr. D. Félix Boix* (1933). Madrid: Librería de Pedro Vindel.
- Catalogue of old master drawings ... which will be sold by auction by Sotheby & Co. ... at their large galleries ... : Day of sale: Tuesday, 6th March, 1973* (catàleg) (1973). Londres: Sotheby & Co.
- DOMÈNECH I VIVES, Ignasi (2017). *Els Masó: artistes i colleccionistes = The Masó family: artists and collectors*. Girona: Fundació Rafael Masó – Úrsula, pàg. 39–87.
- (2020). «Rafael Masó i Pagès» [en línia]. *Repertori de colleccionistes i colleccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=77](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=77) [consulta: 1 març 2022].
- Exposición del antiguo Madrid: catálogo general ilustrado* (catàleg de l'exposició) (1926). Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte – Gráficas Reunidas [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/74886> [consulta: 4 març 2022].
- Exposición del antiguo Madrid: catálogo-guía* (catàleg de l'exposició) (1926). Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte – Gráficas Reunidas [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/74887> [consulta: 4 març 2022].
- FERNÁNDEZ BANQUÉ, Mariona (2006). «Projecte de l'àtic del retaule de l'altar major de Santa Maria de Mataró». A: Bosch Ballbona, Joan (ed.). *Alba Daurada, l'art del retaule a Catalunya 1600–1792 circa* (catàleg de l'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 310–313.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (1997). «Historia, museología y museografía de la colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba». A: *Dibujos del Museo de*

- Bellas Artes de Córdoba* (catàleg de l'exposició). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pàg. 15–38.
- GARGANTÉ, Maria (2006). «Traça d'un retaule dedicat a sant Vicenç de Paul per a la casa de la Missió de Barbastre». A: Bosch Ballbona, Joan (ed.). *Alba Daurada, l'art del retaule a Catalunya 1600–1792 circa* (catàleg de l'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 325–328.
- MACDONALD, Mark P. (2013). *El trazo español en el British Museum: dibujos del Renacimiento a Goya* (catàleg de l'exposició). Madrid: Museo Nacional del Prado, pàg. 188–191.
- MARÍAS, Fernando; PEREDA, Felipe (eds.) (2002). *La pintura sabia*. Madrid: Antonio Pareja.
- MARTÍ PALAU, Albert (ed.) [2009]. *Lluís Rigalt i Farriols, 1814–1894: dibuixos: [Palau Antiquitats, del 20 d'octubre de 2009 al 15 de gener de 2010]* (catàleg). Barcelona: Palau Antiquitats.
- MARTINELL, Cèsar (1917). *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*. Valls: E. Castells.
- (1963). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Vol. 3. Barcelona: Alpha, pàg. 151.
- MENDOZA, Cristina (dir.) (1987). *Catàleg de pintura: segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*. Vol. 1. Barcelona: Ajuntament, Àrea de Cultura, Publicacions, pàg. 401.
- MIRALPEIX I VILAMALA, Francesc (2014). *Antoni Viladomat i Manalt 1678–1755. Vida i obra* (catàleg de l'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 406–422.
- MULLER, Priscilla E. (2007). «Figura alegòrica de la Religió, com està representada al quadre *La Sagrada Forma*». A: Matilla, José Manuel (ed.). *Dibuixos espanyols a la Hispanic Society of America del segle d'Or a Goya* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 218–219.
- NAVARRETE PRIETO, Benito; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (2008). *Antonio del Castillo 1616–1668. Dibujos* (catàleg de l'exposició). Santander: Fundación Marcelino Botín.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso; VALDIVIESO, Enrique (2004). *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pàg. 228–231 i 51.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc (2007). «Lluís Plandiura i Alexandre de Riquer: la passió pel colleccionisme de cartells a la societat barcelonina de principis del segle XX». A: Quílez i Corella, Francesc; Barjau, Santi *et al.* *El cartell modern a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya: del 19 de juliol al 30 de setembre de 2007* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 39–41.
- (2008). *L'Imaginari d'Eugenio Lucas: la influència de Goya a la poètica romàntica: 4 novembre 2008 – 1 febrer 2009* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro (1873). *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Còrdova: Impremta de D. Rafael Arroyo, t. I, pàg. 46–48 [en línia]. *Biblioteca Digital Hispànica* (BDH). <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000009715#> [consulta: 1 març 2022].
- ROMANO, J. (1930). «El conjunto de cuadros y magníficas cerámicas de don Félix Boix». *La Esfera*, núm. 847, 29-3-1930, pàg. 23.



- ROMERO MARTÍNEZ, José María (2015). *Eduard Maria Balcells i Buïgas. Un arquitecte de darrera generació modernista al Vallès Occidental* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/385927> [consulta: 1 març 2022].
- ROMERO MARTÍNEZ, José María; BARRIAL I JOVÉ, Orlando (2002). *Eduard M. Balcells Buïgas: arquitecte de Cerdanyola*. Cerdanyola del Vallès: Ajuntament de Cerdanyola del Vallès.
- SÁENZ RIDRUEJO, Fernando (2020). *Contribución de los ingenieros de caminos catalanes al progreso de España*. Barcelona: Debate, pàg. 137-142.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1930). *Dibujos españoles. Siglos X a XVII*. Madrid: Hauser y Menet, 5 vol.
- VALVERDE MADRID, José (1977). «En el Centenario del pintor Saló». *Adarve* [Priego de Córdoba] 15-9-1977, pàg. 12 [en línia] <http://www.periodicoadarve.com/ficheros/1977/0033-15091977.pdf> [consulta: 1 març 2022].
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2021). «Joan Ramon Campaner i Noceras» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=124](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=124) [consulta: 1 març 2022].
- VELIZ, Zahira (2011). *Alonso Cano (1601-1667): dibujos: Catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín.



## **Paul Tachard: antiquari i colleccionista de teixits i ceràmica**

CLARA BELTRÁN CATALÁN  
Universitat de Barcelona. GRACMON

VICENTE DE LA FUENTE BERMÚDEZ  
Historiador de l'art

Les darreres dècades del segle XIX i les primeres del XX a Catalunya són una època d'esplendor pel que fa al món del colleccionisme artístic. En l'esfera pública comencen a desenvolupar-se els primers museus importants, i en l'esfera privada emergeixen un gran nombre de colleccionistes que fan de l'afició per atresorar obres d'art una manera de satisfer les seves inquietuds sensorials i de reafirmar la seva posició, així com de contribuir a la cultura catalana i voler perdurar en la història del país.

No en va, foren molts els colleccionistes que, després de la seva mort, van llegar les seves col·leccions a les institucions museístiques, sense les quals aquestes no haurien assolit la importància i el valor que ostenten actualment —«els nostres museus són el que són gràcies en gran part a la categoria dels colleccionistes d'aquest país».<sup>1</sup> Altres col·leccions van ser alienades en vida del seu propietari per necessitat econòmica —casos coneguts i estudiats són el de Josep Estruch<sup>2</sup> o el de Lluís Plandiura,<sup>3</sup> entre d'altres— i també es va donar la situació que col·leccions de gran importància sortiren del país en no poder afrontar la seva adquisició les diverses institucions o en rendir-se el propietari a les suculentos ofertes de compra a l'estranger, en un moment en què la legislació sobre patrimoni artístic era pràcticament inexistent.

1. Fontbona *et al.*, 1985: 46.

2. Bassegoda, 2007: 130–143.

3. Berenguer, 2018: 10–29.

Al llarg dels deu anys de celebració d'aquestes jornades de «Mercat de l'art, colleccionisme i museus», s'han anat recuperant les biografies i les col·leccions de molts dels protagonistes d'aquests esdeveniments, tant de col·leccionistes com de comerciants d'art i antiguitats que van treballar al seu servei i que també van contribuir a la formació dels museus oferint peces,<sup>4</sup> a més de comptar, en molts casos, amb una col·lecció pròpia.<sup>5</sup> De fet, la línia de separació entre els uns i els altres sovint és molt fina, ja que, com és sabut, molts antiquaris es van iniciar com a col·leccionistes i l'afició els va portar al negoci; se servien d'aquesta doble condició tant per comprar com per vendre.<sup>6</sup>

Un exemple claríssim en aquest sentit el constitueix el personatge que abordem en aquest estudi, el col·leccionista i antiquari francès Paul Tachard. En el seu cas, és complicat establir la frontera entre un i altre perfil, ja que atresorava peces amb la mateixa avidesa amb què les venia.

Si bé Tachard fou un personatge remarcable dins dels circuits del mercat artístic català de principis del segle XX, fins ara es coneixien molt poques dades de la seva biografia i trajectòria, més enllà d'alguns episodis aïllats en relació amb el comerç d'algunes peces destacades en què va estar implicat. Un dels més cèlebres, tractat en una de les edicions anteriors de les presents jornades,<sup>7</sup> és el de l'intent de compra, el 1917, de la important col·lecció de vidre del joier i col·leccionista Emili Cabot,<sup>8</sup> que Miquel Utrillo intentava aconseguir per a Charles Deering amb la intermediació de Tachard — bon amic de Cabot — i que, després de diversos estira-i-arronsa per part de tots dos, no va poder materialitzar-se en no posar-se d'acord els interessats amb el col·leccionista. El desenllaç és ben conegut: en el seu testament Cabot llegà els vidres al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, juntament amb altres peces de la

4. Boronat, 1999. March, 2007 i 2011. Berlabé, 2009. Alguns dels antiquaris més coneguts ja han estat estudiats: Celestí Dupont, vegeu Beltrán, 2014 i 2016: 81–123; Joan Cuyàs, vegeu Velasco, 2016: 189–242; Maria Esclasans, vegeu Velasco, 2017: 181–230; Apolinar Sánchez, vegeu Sánchez Sauleda, 2016: 131–156; Francesc Llorens, vegeu Alsina, 2020; Domènec Vinyals, vegeu Cuadras, 2010a i 2010b: 23–29; i Josep Bardolet, vegeu Cano, 2013 i 2015: 163–190.

5. Sobre la història general de l'antiquariat a Catalunya, vegeu Beltrán i Ramon, 2015: 67–114 i 2013: 137–175; i Velasco, 2013: 225–290.

6. Beltrán i Ramon, 2015: 84.

7. Domènech, 2014: 129–132.

8. Cabot era col·leccionista de vidres antics, especialment vidre català esmaltat del segle XVI; però també de teixits coptes, art gòtic, primitius flamencs i pintura barroca espanyola, flamenca i italiana. Vegeu Fuente, 2011: 41–45.

seva col·lecció.<sup>9</sup> Poc després, Paul Tachard va escriure un article luxosament il·lustrat a l'*Anuari del Foment de les Arts Decoratives* on, a més de deixar constància de la seva erudició tot aportant notes sobre la importància de la indústria del vidre a Catalunya al llarg de la història, lloava el patriotisme del Cabot en cedir-la als museus i el situava com un ciutadà exemplar:

El Museu de Barcelona acaba d'enriquir-se amb una col·lecció de vidres catalans antics, que hom pot considerar, sense cap exageració, com la més important d'Europa. Aquesta magnífica donació ha sigut l'obra apassionada i la preocupació constant de tota la vida d'aquest mecenes català, N'Emili Cabot, qui l'ha llegada a la seva mort al Museu d'aquesta ciutat, donant així un gran exemple de patriotisme, que altres col·leccionistes haurien d'imitar.<sup>10</sup>

Aquesta afirmació no deixa de tenir certa ironia, atès que, com hem vist, pocs anys abans Tachard havia intentat aconseguir la col·lecció esmentada per tots els mitjans, utilitzant diverses estratagemes, tal com s'evidencia en les cartes que escrigué a Utrillo i que va donar a conèixer Ignasi Domènech.<sup>11</sup>

D'altra banda, sembla que Tachard jugà un paper destacat en la decisió final de Cabot de llegar els seus vidres als museus de Barcelona. L'antiquari francès havia adquirit a París un vidre català esmaltat en verd i groc del segle XVI que oferí a Cabot. Sense arribar a un acord en el preu, Tachard va trobar la solució. Cabot, que ja havia fet testament llegant els vidres al museu barcelonès, posseïa també una importantíssima taula gòtica amb l'assumpte de *Sant Jordi i la princesa*,<sup>12</sup> peça desitjada per Folch i Torres, director del Museu de Barcelona en aquell moment. Tachard va suggerir que la Junta de Museus comprés el vidre i que l'intercanviés, tot seguit, per la taula gòtica de Cabot. Aquest, durant una escapada a Sitges amb Ramon Casas i el mateix Folch, el persuadí a acceptar el tracte amb Tachard: «Tú (quería decir el Museo) esperas mi colección de vidrios y no la tendrás, porque si no logras que el vidrio de Tachard venga a mi casa, sea como sea, cambio el testamento y no

9. «Llegat testamentari d'Emili Cabot i Rovira consistent en una col·lecció de vidres artístics i d'un tríptic flamenc del segle XV per a ser destinat a la sala Cabot del Museu d'Art i d'Arqueologia». Arxiu Nacional d'Art de Catalunya (ANCI-715-T-2386).

10. Tachard, 1923: 85-95.

11. Fons Miquel Utrillo. Biblioteca de Santiago Rusiñol (Sitges). Vegeu Domènech, 2014: 129-132.

12. MNAC/015868-000. Actualment s'atribueix al Mestre de Sant Jordi i la Princesa, però el 1923 es creia obra de Jaume Huguet.

dejo los vidrios al Museo [...] Con que espabilate».<sup>13</sup> Així, tots hi van guanyar: Tachard va vendre el vidre al preu demanat,<sup>14</sup> Cabot obtinguè el vidre, que amb la resta de la col·lecció llegà al museu, i Folch i Torres aconseguí per al museu la taula gòtica i els vidres.<sup>15</sup>

Coneixem aquestes i altres anècdotes relacionades amb transaccions comercials, però què sabem realment de Paul Tachard? Qui va ser aquest misteriós francès que es va instal·lar a Barcelona a principis del segle XX i que es convertí en un dels principals antiquaris del moment? Amb quin tipus de peces treballava? I fins on arribava la seva xarxa d'influències? El present escrit pretén respondre aquestes i altres qüestions i establir una base per al coneixement de Tachard com a antiquari i col·leccionista, per les mans del qual van passar obres de tipologia molt variada, amb una predilecció pels teixits antics i la ceràmica. Precisament en aquestes dues ens aturarem una mica més, ja que arribà a formar diverses col·leccions de gran importància de les quals, com veurem, es va anar desprenent.

### **Fonts per al coneixement de Paul Tachard**

Historiogràficament són molt pocs els estudiosos que han abordat la seva figura. Les primeres notícies, com succeeix amb altres antiquaris de l'època, ens les proporciona Frederic Marès a les seves memòries.<sup>16</sup> Uns anys abans, Folch i Torres també esbossà el seu perfil en un article publicat a la revista *Destino* que partia, precisament, de l'anècdota de la venda d'una peça molt important per part de Tachard.<sup>17</sup>

Ambdós testimonis són crucials perquè tant Marès com Folch van conèixer i tractar directament Tachard i ens aporten fils dels quals estirar. Posteriorment, l'especialista en col·leccionisme Immaculada Socias s'hi va referir en un article on posa l'accent en els seus contactes amb marxants in-

13. Folch i Torres, 1955: 6.

14. Segons l'acta del 6 de juliol de 1923 de la Junta de Museus, el vidre es va comprar per 10.000 ptes., amb una rebaixa de 5.000 ptes. sobre el preu demanat inicialment per Tachard de 15.000 ptes. Immediatament després es va procedir a l'intercanvi amb la taula de Cabot. Arxiu Nacional de Catalunya (ANCI-715-T-663).

15. Folch i Torres, 1955: 6-7; Boronat, 1999: 677-679; March, 2006: 163-165.

16. Marès, 2000: 230-232.

17. Folch i Torres, 1956: 19.

ternacionals,<sup>18</sup> i també Maria Josep Boronat, que en el seu important estudi sobre la política d'adquisicions de la Junta de Museus de Barcelona abordà les peces que l'antiquari va vendre a la institució.<sup>19</sup> Artur Ramon i Clara Beltrán, coautora del present treball, també van aportar un breu perfil de Tachard en un article general sobre la història de l'antiquariat a Barcelona i els principals protagonistes.<sup>20</sup> Amb tot, la referència més actual i completa, de la qual ha nascut aquest treball, és la biografia de Tachard redactada pels autors d'aquest article, inclosa al *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* de l'IEC,<sup>21</sup> projecte dirigit per Francesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda, que ha recuperat nombroses biografies de col·leccionistes i antiquaris. Finalment, no podem deixar de citar diversos estudis centrats en obres d'art concretes, en la compravenda de les quals Tachard va estar implicat, o que aborden la seva relació puntual amb algun col·leccionista.<sup>22</sup>

A més de les fonts secundàries esmentades, per aproximar-nos a la figura de Tachard ens hem basat fonamentalment en les fonts primàries que hem anat localitzant i que ens han proporcionat la majoria de la informació de què disposem, que ens ha revelat la seva personalitat i abundants coneixements sobre art, així com el seu ampli teixit relacional. Concretament, cal destacar els catàlegs d'exposicions, subhastes i col·leccions; les actes de la Junta de Museus de Barcelona, així com els inventaris i les factures d'adquisició de peces, la premsa històrica i les fotografies localitzades en diferents arxius. També ens aporten informació valuosa els escrits que el mateix Tachard va publicar en diverses revistes i, sobretot, la correspondència localitzada amb col·leccionistes, marxants i personalitats de la cultura. Anirem fent referència puntualment a totes aquestes fonts quan calgui.

18. Socias, 2011: 291–292.

19. Boronat, 1999: 399, 677–678, 894, 897 i 906.

20. Beltrán i Ramon, 2015: 67–114.

21. Beltrán i Fuente, 2021.

22. Vegeu Gibert, 2008: 83–107; Domènech, 2014: 129–133; Sánchez Sauleda, 2012: 106 i 2014: 427–432; Jorba, 2014: 122–124 i 2017: 68–69; Monge, 2014a: 13–14 i 2014b: 68–69 i finalment Velasco, 2021: 149–158, entre d'altres. Tenim constància que Sebastià Sánchez Sauleda també tracta la figura de Tachard en relació amb les vendes que va fer al Palau Maricel de Sitges en la seva tesi doctoral, però no hi hem tingut accés perquè encara no està publicada.

## Aproximació a la biografia i a la personalitat de Paul Tachard

Tachard fou un personatge enigmàtic que encara ens presenta molts interrogants. Un d'aquests misteris és l'any i el lloc del seu naixement i mort, dades que encara no hem pogut confirmar. Per les notícies amb què hem treballat, podem aventurar que va néixer cap a 1870 a Marsella,<sup>23</sup> que pertanyia a una família acomodada<sup>24</sup> i que després es va traslladar a Tolosa de Llenguadoc, al carrer de l'Esquile, 2 bis, ja que una de les cartes localitzades l'emplaça en aquesta ciutat el 1899.<sup>25</sup> A Barcelona el podem situar al voltant de 1902, primer al carrer de la Mercè, 26, i després, aproximadament a partir de 1910, al carrer de la Reina Cristina, 2, en un edifici que encara existeix i des del terrat del qual veia el port. Això, segons Folch, li permetia de minorar la nostàlgia de la seva ciutat natal i controlar els vaixells que arribaven amb peces des de diferents punts; informació anecdòtica però representativa dels seus orígens, que també va recollir Marès:

Cuando oía la sirena del correo de Valencia que anunciaba su llegada Tachard se subía rápidamente a la azotea para ver si llegaba su corredor con alguna pieza de su interés. En tal caso el corredor, subido a la cubierta del barco, a gritos le llamaba ¡Tachard Tachard, traigo una buena pieza!<sup>26</sup>

La documentació ens revela que des que s'instal·là a la Ciutat Comtal es va moure sobretot entre Espanya —que recorregué de cap a cap buscant peces— i París, ciutat que sovintejava per tractar amb la seva selecta clientela i assistir a subhastes, especialment les celebrades a l'Hôtel Drouot.

Als anys trenta es va traslladar a València, una ciutat que havia visitat molt sovint; no en va, Folch i Torres es refereix a aquesta ciutat com «su puesto de caza»<sup>27</sup> i fou allà on va morir durant la guerra, segons Frederic Marès, a causa d'un accident fortuït.<sup>28</sup> Sembla que no es va casar i no va tenir família, o almenys no n'hem trobat testimonis.

23. Folch i Torres, 1956: 19.

24. Marès, 2000: 232.

25. Carta de Paul Tachard dirigida al director del South Kensington Museum, Caspar Purdon Clarke (27-4-1899). Victoria & Albert Museum. Carpeta MA/1/T10. Al final de la carta, Tachard indica la seva direcció a Tolosa de Llenguadoc.

26. Marès, 2000: 231.

27. Folch i Torres, 1956: 19.

28. Marès, 2000: 232.



Coneixem la fesomia de Tachard gràcies a una fotografia conservada a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (figura 1). Es tracta d'una imatge carregada d'intenció: no es presenta com a antiquari, sinó com a colleccionista, i així ho fa saber als seus coetanis mitjançant una calculada posada en escena. Apareix assegut, amb un posat estudiat, al despatx on rebia els seus clients, llegint *Le Figaro* i envoltat de les peces que integraven la seva col·lecció de ceràmica disposades en belles vitrines modernistes.



FIGURA 1. Retrat de Paul Tachard al seu despatx (c. 1911). AFB [C\_043\_150].

Una iconografia que veiem repetida en altres colleccionistes i que s'allunya molt de la idea d'un establiment d'antiguitats.<sup>29</sup>

De fet, Tachard rebutjava ser conegut com a antiquari, potser a causa de l'escàs prestigi que tenia llavors la professió.<sup>30</sup> No en va, a la seva carta de visita (figura 2) es presentava com a «literat», la qual cosa denota un caràcter una mica pretensions i amb tendència a la pedanteria. Una arrogància que també es

29. Un exemple el trobem en una fotografia d'Emili Cabot al despatx de casa seva, al passeig de Gràcia. Apareix assegut amb un periòdic a l'escriptori del seu despatx, i als murs, envoltant-lo, es veu la seva important col·lecció de teixits coptes i alguns retaules. No seria gens estrany que Tachard s'hagués inspirat directament en aquesta imatge, ja que reproduïx gairebé exactament l'actitud de Cabot. Vegeu *La Ilustración Artística*, núm. 1.232, 7-8-1905, pàg. 518. Vegeu també Fuente, 2011: 42-43.

30. «A Tachard no le gustaba que le consideraran “un anticuario” y menos que la gente de museos lo tuviera por “un anticuario extranjero” que se llevaba piezas buenas compradas baratas en España para venderlas en París». Folch i Torres, 1956: 19.

fa patent a la correspondència, on sovint presumia dels seus amplis coneixements. Per exemple, en una carta enviada a Jacques Seligmann el 1911, es defineix a ell mateix com un gran expert en teixits a qui tots consulten:

Ici, mon cher Monsieur, je suis obligé de vous dire que depuis la mort de M. Badia dont la collection fut vendue a Morgan par l'intermediaire Baron et depuis la mort récente de M. Pascó dont la collection est à vendre et pour laquelle j'ai offert 250.000 francs au nom de Kelekian<sup>31</sup> il n'y a plus que moi qui sois consulté pour l'étoffes anciennes.<sup>32</sup>

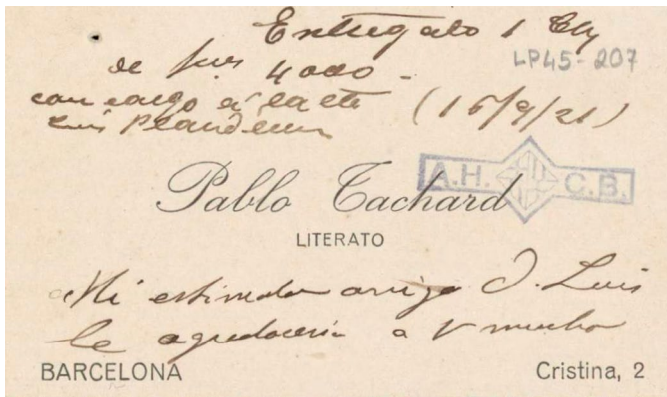


FIGURA 2. Carta de visita de Paul Tachard. (AHCB. Fons Plandiura [5D.54.09, lligall 45, p. 207].)

Aquesta autosuficiència despertava recels entre els seus col·legues, que alguna vegada li van parar una trampa per deixar-lo en evidència i donar-li un «bany d'humilitat».<sup>33</sup>

Tot i això, del que no hi ha dubte és que Tachard era un gran especialista en art, principalment en ceràmica i teixits, com després veurem, i que tenia dots per a l'escriptura. A més, disposava d'una titulació universitària — era llicenciat en Filosofia i Lletres —, cosa poc habitual en el sector, ja que la majoria de professionals no tenien formació acadèmica.<sup>34</sup> Prova de la seva erudició són els diversos articles que va publicar en revistes especialitzades, com

31. Es refereix a Dikran Kelekian (1867–1951), un important col·leccionista i marxant especialitzat en art islàmic amb botigues a París, Londres, Nova York i el Caire. Tachard era un dels seus proveïdors.

32. Carta de Tachard a Jacques Seligmann (11-12-1911), Hispanic Society of America.

33. Marès, 2000: 231; Beltrán i Ramon, 2015: 94.

34. Beltrán i Ramon, 2015: 83.

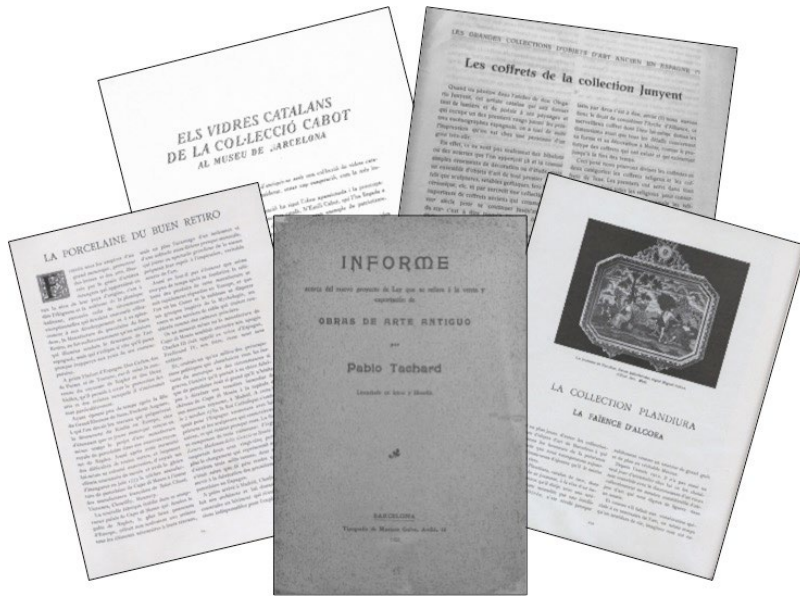


FIGURA 3. Fotomuntatge amb exemples de publicacions de Paul Tachard en revistes com *Vell i Nou* i *Gaseta de les Arts* i coberta de l'*Informe acerca del nuevo proyecto de Ley que se refiere a la venta y exportación de obras de arte antiguo* (Barcelona: Tip. de Mariano Galve, 1908).

*Gaseta de les Arts*<sup>35</sup> o *Vell i Nou*, de la qual era un col·laborador freqüent (figura 3). En aquesta darrera escrigué diversos textos en francès sobre algunes col·leccions d'art que coneixia molt de prop i que havia estudiat, com la de ceràmica de Lluís Plandiura,<sup>36</sup> la d'arquetes d'Oleguer Junyent<sup>37</sup> o la de porcellana del Buen Retiro,<sup>38</sup> i que formaven part d'una sèrie d'escrits sobre col·leccions importants d'art antic a Catalunya.<sup>39</sup> També va dur a terme traduccions de llibres al francès, com el de l'historiador Agustí Duran i Sanpere

35. Destaca el text que publicà el 1926 a propòsit del retaule d'Anglesola, en què va proporcionar dades que han ajudat a reconstruir l'història de la venda d'aquesta importantíssima peça que avui es troba al Museu de Belles Arts de Boston (MFB 24.149). Tachard, 1926: 3-5. Per a més informació sobre el períple d'aquest retaule, vegeu Beltrán, 2014: 211-221; Socías, 2011: 289-301; i Velasco, 2013: 261-262.

36. Tachard, 1920c: 224-236; 1921a: 357-374.

37. Tachard, 1921b: 17-21.

38. Tachard, 1920a: 61-67.

39. Alguns d'aquests escrits van ser publicats també a París a la revista *Le Journal des Arts*: «La Faïence de Talavera», 10-9-1921, pàg. 1; «La Faïence de Talavera (II)», 17-9-1921, pàg. 2; «La Faïence d'Alcora», 5-3-1921, pàg. 1 i «La Porcelaine del Buen Retiro», 15-4-1922, pàg. 1.

sobre l'Ajuntament de Barcelona: *L'Hôtel de Ville de Barcelone: abrégé historique*, entre d'altres.

Alhora, va redactar catàlegs de col·leccions per encàrrec, com, per exemple, el d'indumentària religiosa del seu compatriota, l'antiquari Celestí Dupont.<sup>40</sup> Segurament fou Tachard qui, aprofitant els bons contactes que posseïa al mercat internacional, va ajudar Dupont a donar sortida a la seva col·lecció a l'estranger davant la manca de resposta per part de la Junta de Museus de Barcelona, a qui l'havia ofert el 1906.<sup>41</sup> De fet, sembla que eren bons amics, ja que Tachard va ser un dels convidats a l'exclusiu banquet d'inauguració del Saló d'Antiguitats de Dupont al cim del Tibidabo, el 1909, celebrat al desaparegut Gran Hotel Restaurant, i sabem d'algunes transaccions entre tots dos.<sup>42</sup>

Tachard també va assumir la catalogació de les seves pròpies col·leccions de tèxtil i ceràmica amb motiu de la venda d'aquestes a l'Hôtel Drouot el 1896 i el 1912, respectivament, com després veurem.

Igualment cal destacar l'informe que va escriure el 1908 sobre el projecte de llei de venda i exportació antiguitats, que s'estava debatent en aquell moment, davant la preocupant sortida furtiva d'obres d'art a l'estranger;<sup>43</sup> un informe en què Tachard s'erigeix en representant i defensor de col·leccionistes i companys de professió argumentant la seva oposició al control de l'exportació de peces i defensant àrduament el negoci de la compravenda d'antigui-

40. Tachard, 1907.

41. Tretze peces van ingressar al Metropolitan Museum de Nova York el 1914, adquirides al marxant alemany Lehmann Bernheimer amb fons procedents del llegat de Frederick Cooper Hewitt (vegeu Beltrán, 2014: 155). Una altra part important va ingressar al Musée des Tissus de Lió (vegeu Hennezel, 1929: 35, 36, 72, 73 i 75). Es conserva la documentació de la compra, on figura que les peces foren adquirides directament a Dupont, i que se'n va pagar un total de 66.000 francs. Vegeu: «Délibérations de la Chambre de Commerce de Lyon du 18.10.1906». Agraïm la informació facilitada per Pascale SteImetz-Le Cacheux, responsable del Centre de documentació del Musée des Tissus de Lió.

42. Per exemple, un plat de reflex daurat de Manises amb un lleó rampant, que a la dècada de 1970 es conservava a la col·lecció Godia (vegeu Monreal, 1971: 150), apareix tant pertanyent a la col·lecció Dupont (fotografia del Fons Serra, AFB I. 219 A) com localitzat a la col·lecció Tachard, segons Frothingham, 1951: 112. És difícil de determinar en quina col·lecció va estar primer, ja que la fotografia del Fons Serra no està datada i Alice Frothingham tampoc no especifica cap data quan indica que va pertànyer a la col·lecció Tachard.

43. Tachard, 1908.

tats.<sup>44</sup> Anys després, a les darreres línies de l'article esmentat de la *Gasetta de les Arts* sobre el frontal d'Anglesola, reafirmà el seu posicionament a favor de la lliure exportació:

Por algo ha servido, pues, la salida de España de obras artísticas, y si bien se comprende que el Gobierno ponga una barrera inteligente a ciertos abusos, no se explica que se prohíba la salida de todos los objetos antiguos sin distinción, antes de haber hecho el inventario de la riqueza artística que España debe conservar. Además, esta misma España no puede olvidar que detiene también numerosas obras maravillosas de artistas extranjeros que enriquecen sus museos y sus iglesias, y que han inspirado a muchos de sus artistas, y aunque no fuese más que el célebre retrato de un cardenal, del inmortal Rafael, en el Museo del Prado, o bien el Cristo de mármol de Benvenuto Cellini en el Escorial, bastarían de sobras para probar que el genio es como el sol que se burla de las fronteras y que ilumina toda la humanidad.<sup>45</sup>

Tachard no tenia establiment comercial i duia a terme els seus negocis al despatx del seu domicili de l'esmentat carrer de la Reina Cristina. A més, a diferència de la majoria d'antiquaris, no s'anunciava a la premsa, un altre exemple que fa patent que Tachard evitava ser considerat com a tal, i que ens revela el seu caràcter autosuficient: no necessitava anunciar-se per aconseguir clients, ja que aquests acudien a ell. Sens dubte, estava molt ben relacionat i tenia molt bons contactes a París, aspecte que va destacar Folch i Torres, qui assenyalà que «sus conocimientos y sus relaciones con los mejores anticuarios de París fueron su mejor base para el negocio de antigüedades, lo que le permitía hacerse con las mejores piezas que salían al mercado sin competencia

44. Beltrán i Ramon, 2015: 95.

45. Tachard, 1926: 5. La direcció de la revista, en un moment d'alta sensibilització davant l'escandalosa sortida d'obres d'art a l'estranger de les últimes dècades, es va afanyar a desmarcar-se d'aquesta opinió de Tachard assenyalant en una nota al peu: «La teoria del nostre distingit comunicant Sr. Tachard, aquí exposada, seria molt perillosa si en ella no es fes la salvedat de que cal prèviament fer el catàleg del Patrimoni Artístic d'Espanya. Amb un catàleg ben fet, que garantitzi la conservació de les obres d'interès artístic veritable, l'exportació d'obres d'art nostres a l'estranger pot ésser beneficiosa al coneixement i honor de l'art del país. Sense el catàleg, bé que tinguem el benefici de fer conèixer i honorar l'art nostre a fora, hi perdem coses que no podem distingir si són o no essencials a la nostra riquesa artística. Això és dit en general. Es clar que en molts casos concrets pot determinar-se prèviament si són o no interessants. De tota manera, la feina prèvia i urgent dels encarregats de conservar la riquesa d'art d'Espanya és la de fer el catàleg».

posible». <sup>46</sup> I també Frederic Marès, qui afirmava que «las [piezas] que compraba eran generalmente muy escogidas y se dice que tenía en París una clientela reducida y exigente. Dos o tres grandes coleccionistas privados de mucho nombre y dos grandes “marchands” de los que tenían casa en París y en América». <sup>47</sup>

Del seu ampli teixit relacional també en deixen constància les cartes, de les quals es desprèn que, a més d'antiquari, va tenir un paper molt important exercint d'intermediari a comissió, tant dels grans colleccionistes i agents internacionals com dels de caràcter més local. Per exemple, tenia tracte freqüent i familiar amb Lluís Plandiura, Miquel Utrillo, <sup>48</sup> Emili Cabot, Josep Gudiol, <sup>49</sup> Celestí Dupont, Joaquim Folch i Torres, Manuel Rocamora, Oleguer Junyent <sup>50</sup> i Alexandre Soler i March, entre d'altres; i entre els agents internacionals es relacionava amb Jacques Seligmann, Giuseppe Sangiorgi —qui, segons el mateix Tachard, el consultava constantment en referència als teixits—, <sup>51</sup> Émile Parés, Joseph Duveen, Herman Elsberg, Maurice i Ra-

46. Folch i Torres, 1956: 19.

47. Marès, 2000: 231.

48. A més de l'operació fallida per aconseguir la col·lecció de vidres de Cabot per a Deering, Tachard va tenir un paper fonamental com a intermediari en la transacció de dues importantíssimes taules medievals, la de *Sant Jordi i la princesa* de la col·lecció Cabot, a què ja hem fet referència al començament d'aquest treball, i la cèlebre taula central d'un retaule amb el mateix assumpte, de Bernat Martorell, en la venda del qual va intercedir a favor de Miquel Utrillo perquè el seu propietari, el col·leccionista Josep Ferrer-Vidal, acceptés de vendre-la a Charles Deering, i que actualment ornamenta les sales de l'Art Institute de Chicago. Tachard va rebre una comissió de 5.000 pessetes per la intermediació. Vegeu Sánchez Sauleda, 2012: 106 i 2014: 427–432.

49. Li va oferir diverses peces i li professava un gran respecte. En un dels seus articles sobre les col·leccions a Espanya posa com a exemple el bisbe de Vic, Josep Morgades, fundador del Museu Episcopal de Vic, sense oblidar d'esmentar mossèn Gudiol, de qui diu «dont la modestie n'a d'égale que la science» (Tachard, 1920: 160).

50. En un dietari d'Oleguer Junyent de 1925 figuren algunes anotacions de compres a Tachard, com ara una arqueta de laca persa o un fragment de teixit. Vegeu el *Dietari* d'Oleguer Junyent (1925). Arxiu Armengol-Junyent.

51. La Galeria Sangiorgi, amb seu al palau Borghese de Roma, fou fundada per Giuseppe Sangiorgi el 1892 i ràpidament va esdevenir una de les més importants d'Europa en el comerç d'antiguitats. Tachard, a la citada carta a Jacques Seligmann, escriu: «Et chose curieuse je suis même plus connu en Italie qu'en Espagne car le fils Sangiorgi ne passe pas deux mois de l'année sans me soumettre soit une aquarelle soit même souvent la pièce entière en me demandant mon avis». Carta de Tachard a Jacques Seligmann (1-12-1911), Hispanic Society of America.

phaël Stora, Adolphe Loewi, els Brimo,<sup>52</sup> Dikram Kelekian, els germans Hagop i Garbis Kalebjian o els marxants especialitzats en ceràmica i porcellanes Delvaille o Vandermeersch; o també insignes col·leccionistes, com Claudius Côte, Isabelle Errera o Herman A. Elsberg, entre d'altres.

Tachard coneixia molt bé els seus clients i sabia quines peces cobejaven, per la qual cosa moltes vegades, valent-se dels seus coneixements i contactes, les comprava per després oferir-les a qui sabia que hi estava interessat. A més, s'adaptava a les necessitats del potencial comprador proposant diverses fórmules que facilitessin l'adquisició, com la cessió de la peça en dipòsit per estudiar-la,<sup>53</sup> o també proposant intercanvis en cas que el client no tingués fons, la qual cosa passava sovint en el cas d'institucions museístiques.<sup>54</sup>

Per tant, tenia tots els ingredients per triomfar en el sector: era un personatge culte i competent, amb molt bon olfacte per detectar les peces d'interès i el client potencial a qui col·locar-les. Val a dir també que, malgrat la seva vanitat, era una persona generosa, tret que va ressaltar Marès i que, d'acord amb ell, el va portar a la ruïna diverses vegades.<sup>55</sup> Una generositat que també es fa palesa en les diverses donacions que va realitzar a alguns museus, com

52. La família d'antiquaris d'origen armeni Brimo de Laroussilhe tenien botigues a París al núm. 34 del carrer de La Fayette i al núm. 58 del carrer de Jouffroy. Estaven especialitzats en peces de l'Edat Mitjana i el Renaixement.

53. Per exemple, el 1932 tractà de vendre a la Junta de Museus diversos objectes, com una columna que, segons ell, procedia de Medina Azahara (segurament es refereix a la que apareix a la fotografia del Fons Serra [AFB 9143-A], datada el 1931) i que diposità al Museu d'Art de Catalunya. A la carta enviada a Folch i Torres on l'informa del dipòsit, hi inclou com a regal un capitell gòtic del claustre del monestir de les Bernardes de Girona, que havia comprat el 1920, i un teixit medieval. Vegeu «Propostes d'adquisició. Anys 1932-1934». Arxiu Nacional d'Art de Catalunya. ANCI-715-Junta de Museus de Catalunya [ANCI-715-T-2538]. Finalment, la columna, per la qual sol·licitava 4.000 ptes., no fou comprada i, juntament amb un plat de Terol que devia haver estat dipositat en una altra ocasió per Tachard, fou retornada a l'antiquari Julio Pérez Porcel, que actuà en nom de Tachard, el 1934. Aquestes demores en la resolució d'una adquisició (en el cas anterior dos anys) no eren del gust de Tachard, que ho va fer constar a la seva correspondència.

54. Un exemple d'intercanvi el trobem en una carta a Gudiol de 1918, on Tachard li ofereix uns fragments de teixit. Li comenta que ha parlat amb l'hereu de les teles, que viu fora de Barcelona, i s'ha assabentat que té una oferta d'un museu estranger, però aquesta es va fer poc abans que esclatés la guerra i l'operació es va aturar. Comprensiu, Tachard entén que el museu no té diners, així que li proposa de comprar-les i després intercanviar-les per unes teles repetides del museu d'un cost similar. Vegeu la carta de Paul Tachard a Josep Gudiol (12-6-1918). Arxiu Episcopal de Vic.

55. Marès, 2000: 232.

l'Institut Valencia de Don Juan, el Museu Episcopal de Vic o el Museu d'Art de Barcelona, sense anar més lluny, encara que potser també ho feia per guanyar-se el favor de les institucions.<sup>56</sup>

### **Notícies d'algunes peces amb les quals va comercialitzar**

Com hem avançat, per les mans de Tachard van passar obres de tipologia molt variada, majoritàriament de gran qualitat. Folch i Torres ho resumeix molt bé quan afirma que:

Preferentemente se dedicaba a la búsqueda no de pinturas, sino de antigüedades de vitrina, raras y preciosas; objetos de uso románicos o góticos, esmaltes, marfiles, orfebrería, tejidos, tallas, bronce [...] y, sobre todo, cerámica hispanoárabe, de reflejos metálicos, que [...] estimaba y conocía.<sup>57</sup>

Si bé Folch ressalta la seva preferència per la ceràmica, cal assenyalar que Tachard també sentia predilecció per les arts tèxtils, sobretot als seus inicis com a col·leccionista i antiquari. De fet, teixits i ceràmica van ser les seves dues grans àrees d'especialitat i al llarg de la seva trajectòria va formar diverses col·leccions rellevants d'aquests objectes, de les quals es va anar desprenent de mica en mica, com veurem. Eren tals els seus coneixements en aquest àmbit que sovint era requerit per institucions i col·leccionistes particulars per fer valoracions, assistir a subhastes en el seu nom i autenticar peces o localitzar-les per poder adquirir-les.

Per apropar-nos al coneixement de les peces que va atresorar o comercialitzar, disposem d'un volum molt gran de materials en comparació amb les fonts sobre la seva biografia, que, com hem vist, són molt escasses.

Destaquen, per exemple, les fotografies de Francesc Serra i Dimas, el fons del qual es conserva a l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, que retratà diferents

56. Donà als museus de Barcelona una talla policromada dels segles XIII-XIV que representa sant Joan Evangelista (MNAC 017653) el 1909, i dos fragments de pisa en verd i manganès localitzats al Molí del Testar de Paterna (MADB 0049103 i 0049104) el 1921; donà a l'Institut Valencia de Don Juan una olla amb decoració àrab, granadina, del segle XIV (IVDJ 9565) el febrer de 1931, i mig maó «socarrat» del segle XVI amb inscripció àrab cursiva (IVDJ 8729) el desembre del mateix any; donà al Museu Episcopal de Vic un plat de ceràmica policromada dels segles XV-XVI procedent de Mallorca (MEV 5434) el 1918.

57. Folch i Torres, 1956: 19.



obres que estaven en possessió de Tachard, principalment a l'inici dels anys trenta. Analitzant-les ens podem fer una idea general de la varietat i la qualitat de la majoria de les peces, almenys en aquest període.

A més d'un bon nombre de fotografies de teixits i ceràmica que més endavant comentarem, les imatges ens mostren xapes metàl·liques repujades d'època romànica que haurien format part d'arquetes o ornaments d'indumentària;<sup>58</sup> també hi apareixen alguns mobles, entre els quals destaquen diverses arquetes (figura 4), algunes de les quals després van pertànyer a Oleguer Junyent, el col·leccionista d'aquests objectes més important en l'àmbit català;<sup>59</sup> una arquimesa, de tàrsia mudèjar d'os i boix del segle XVI (AFB-6114-A, 6115-A i 6116-A) o cadiratge de tipologia gòtica i renaixentista (AFB-5842-A i 5725), entre altres peces.<sup>60</sup>

58. Vegeu clixés AFB 2579 i 2580; AFB 436-B, 437-B i 438-B; i AFB 12148-A i AFB 2579, 2580.

59. Les imatges ens confirmen que Tachard va posseir almenys sis arquetes, totes elles destacades. L'AFB 3401-A és una arqueta catalana recoberta de pell d'una tipologia molt habitual, dels segles XIV-XV, que posteriorment va ingressar a la col·lecció Plandiura, client habitual de Tachard, i que actualment es troba al Museu d'Història de Barcelona (MUHBA 108051). Una anàlisi detallada de la peça va ser feta per Eva Pascual (2011: 21). Oleguer Junyent en tingué una de semblant, encara que més petita (Arxiu Mas, clixé 873-B). Una altra de similar una mica més gran es troba a la col·lecció Louis Vuitton i es va exposar el 1987 a la mostra «El viatge a través del temps», al Centro Cultural del Conde Duque (cat. núm. 1). L'AFB 7533 és un bell reliquiari de Llemotges amb aplicació de figures i esmalt champlevé amb pedres encastades de c. 1250, que Tachard també va vendre a Oleguer Junyent, d'acord amb una fotografia conservada a l'Arxiu Mas (clixé 70190). Posteriorment, als anys seixanta, va passar a mans del col·leccionista Bartolomé March i es va exposar a la cèlebre mostra de la seva col·lecció de 1979 (cat. núm. 6). Actualment en desconeixem la localització. L'AFB 3203-A és un bell cofre tallat espanyol del segle XV del qual no tenim més notícies. L'AFB 3400-A també és un exemplar espanyol de cuir i ferro dels segles XIV-XV amb el pany ornamentat amb petxines, també sense localitzar actualment; i l'AFB 3400-A és una arqueta siciliana d'ivori tallat, daurat i policromat, amb ferramenta de llautó (daurats) i ornaments de llautó cisellat, del segle XIII (policromia dels segles XIV-XV), actualment conservada al Museu del Disseny de Barcelona, procedent de la col·lecció Plandiura (MADB 5.260). No és estrany que diverses d'aquestes arquetes les comprés Junyent, ja que era el col·leccionista més important d'aquests objectes de Catalunya i tots dos personatges tenien relació, com ja hem assenyalat anteriorment. A més, Tachard va escriure un article sobre les arquetes de la col·lecció Junyent (vegeu Tachard, 1921b: 17-21). Per a més informació sobre la col·lecció d'arquetes d'Oleguer Junyent, vegeu Aguiló, 2022: 146-158. Agraïm a María Paz Aguiló la seva ajuda per a la identificació d'aquestes peces.

60. Curiosament, a l'Arxiu Mas, que conserva un important fons fotogràfic de col·leccionistes, tan sols s'han localitzat dues imatges de peces que van pertànyer a Tachard; totes dues fotografies es van fer als anys vint: un bust reliquiari de metall de ca. XIV [clixé 34235] i una talla romànica del segle XII [clixé 57427], que a més va ser exhibida a l'Exposició Iberoamericana de



FIGURA 4. Arqueta siciliana, segle XIII, procedent de la col·lecció Tachard i venuda a Lluís Plandiura. Actualment es conserva al Museu del Disseny de Barcelona (MADB 5.260).

Però de les fotografies del Fons Serra destaca sobretot un conjunt gens menyspreable de talles medievals, la qual cosa ens porta a pensar que, juntament amb la ceràmica i els teixits, l'escultura devia ser la tercera de les àrees del seu interès o especialitat. No en va, va posseir importants exemplars, alguns dels quals han estat objecte d'estudi per part de la historiografia posterior. És el cas del cèlebre *Crist* procedent de l'església de Santa Maria dels Turers de Banyoles, avui a l'Art Institute de Chicago (figura 5);<sup>61</sup> la coneguda com a «Majestat Tachard I», que va estar al MNAC fins a 1961 i que actualment es troba en parador desconegut;<sup>62</sup> la «Majestat Tachard II», també

---

Sevilla de 1929, al Palau Mudèjar (cat. 58), on hi havia la secció d'art antic (vegeu *Exposició Ibero-Americana 1929–1930: Catálogo de la sección de arte antiguo: Palacio Mudéjar*, pàg 8). Tot i això, un buidatge en profunditat de les fotografies conservades d'aquest fons de col·leccionistes potser ens donaria més pistes, ja que a vegades al revers de les fotografies s'indica «antiga col·lecció de...».

61. AFB 2529-A, 5340, 5341. A l'Art Institute de Chicago presenta el número de catàleg 1926.120. Segons Rafael Bastardes (1982: 644), Tachard adquirí el *Crist* el 1919 i entre aquesta data i 1926 el vengué a l'antiquari parisenc R. Stora, possiblement a través d'algun intermediari. Sembla que, pels voltants de 1926, l'Art Institute de Chicago va comprar directament la peça a París amb els diners del llegat que Kate Buckingham va deixar per ampliar la col·lecció. Vegeu Gibert, 2008: 83–107.

62. AFB 4247-A y 4241-A. Probablement procedeix de la Baixa Cerdanya i data del segle XIII. Va ingressar al Museu el 1932 procedent de la col·lecció Plandiura, que la va comprar a

desapareguda;<sup>63</sup> o la Mare de Déu de Plandogau d'Oliola, peça molt important que es conserva al Museu Frederic Marès, on va ingressar a través d'Oleguer Junyent però que, en un moment determinat, va pertànyer a Tachard (figura 6).<sup>64</sup>



FIGURA 5. Crist de Banyoles, s. XIII, talla policromada. Art Institute of Chicago (inv. 1926.120).



FIGURA 6. Mare de Déu amb el Nen procedent de l'església de Plandogau d'Oliola (la Noguera), segles XII–XIII. Museu Frederic Marès (MFM 655).

Tachard. El 1961 va desaparèixer misteriosament, però el MNAC n'ha conservat la creu florejada sobre la qual estava clavada. Per a més informació, vegeu Jorba, 2014: 122 i 124 i 2017: 68–69 i Rotolo, 2016: 225–228. Hem pogut comprovar, però, que la creu del MNAC no és l'original sobre la qual el Crist estava clavat, ja que, a les citades imatges de l'Arxiu Serra, la talla, molt deteriorada, figura situada sobre una altra creu. Probablement Plandiura, després de comprar-la a Tachard, feu restaurar la peça i potser va encarregar una còpia de la creu florejada, que és la que actualment es conserva al Museu.

63. Rotolo, 2016: 229–231.

64. AFB 4473-A i 4472-A. Al Museu Frederic Marès té el número de catàleg MFM 655. Talla procedent de l'església de Santa Maria de Plandogau d'Oliola (la Noguera). Se sap que el 1947 va pertànyer a Oleguer Junyent, d'acord amb el llibre *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* de Manuel Trens, i que entre aquell any i 1954 la peça ja era propietat de Frederic Marès. Anteriorment havia passat per les mans de Bardolet, Tachard, Plandiura i novament Bardolet (qui la va oferir a la Junta de Museus el 1933 per 8.000 pessetes) i va ser comprada per Junyent per 3.500 pessetes, d'acord amb un dibuix de la talla que figura en un dels seus dietaris on anotava les compres. Vegeu Ortoll i Torras, 2017: 37–39.

Un testimoni d'aquest interès per l'escultura també el trobem en una sèrie de fitxes de l'antic fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>65</sup> que ens mostren diverses talles que en algun moment van pertànyer a Tachard. Destaquen diverses marededéus sedents, com ara un exemplar de tipus burgalès de la primera meitat del segle XIV, dues imatges romàniques, probablement catalanes, i una de castellana de finals del segle XV o principis del XVI, totes inèdites.<sup>66</sup> Després, algunes de les talles fotografiades van anar a parar a la col·lecció d'Alexandre Soler i March i la seva autenticitat ha estat posada en qüestió per Alberto Velasco en el seu recent article dedicat al col·leccionista.<sup>67</sup> Altres peces curioses localitzades en aquest fons gràfic són uns caps de biga mudèjars (figura 7). Al revers d'aquestes fitxes només s'indica que «va pertànyer a la col·lecció Tachard. Actualment s'ignora el parador», juntament amb el nom del fotògraf, que la majoria de vegades també és Francesc Serra, encara que també n'hi ha algunes de Vidal i Ventosa.



FIGURA 7. Caps de biga mudèjars que van pertànyer a Paul Tachard. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB 3665).

Altres escultures que van passar per les seves mans les coneixem gràcies a la premsa de l'època. Per exemple, el 1904 la revista *Forma* va publicar diverses peces del segle XV de diferents procedències: una talla espanyola també de

65. Actualment aquestes fitxes fotogràfiques es conserven a l'arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fons Museu Nacional d'Art de Catalunya. Reg. 014755-E\_FI02.

66. Vegeu, per ordre de citació, les fitxes amb el número d'inventari 3238 (Serra), 5838A (Serra), 3162 (Serra) i 32738 (Vidal Ventosa). Agraïm a Alberto Velasco la seva ajuda en la identificació d'aquestes peces.

67. Velasco, 2021: 149. Velasco també fa referència a un fragment de teginat gòtic d'ascendiment mudèjar procedent del Castell de Peñafiel, a Valladolid, que, pel que sembla, Tachard també el va vendre a Soler i March. Velasco, 2020: 158.

noguera que representa l'*Àngel de l'Anunciació*; un *Sant Roc* tallat, policromat i daurat, també espanyol (figura 8a); una *Lamentació sobre Crist mort* de noguera tallada i daurada de l'escola de Bruges (figura 8b); una *Pietat* d'alabastre catalana; una *Santa Agnès* tipus Malines; i una *Santa Bàrbara* de marbre amb restes de daurat a la indumentària (figura 8c). Peces, totes elles, catalogades pel mateix Tachard i que actualment es troben en parador desconegut.<sup>68</sup>



FIGURA 8. Talles de *Sant Roc* (a) i *Lamentació sobre Crist mort* (b) i *Santa Bàrbara* (c). Font: *Forma* (1 de gener 1904), pàg. 447, 457 i 459.

D'obres pictòriques pertanyents a Tachard pràcticament no en tenim notícies, ja que, com va assenyalar Folch i Torres, la pintura s'allunyava de la seva àrea d'interès.<sup>69</sup> Únicament hem localitzat una fotografia al Fons Serra d'una còpia d'un llenç de Josep de Ribera que va pertànyer a Tachard als anys trenta, amb l'assumpte de *Sant Sebastià curat per les santes dones*, l'original del qual es conserva al Museo de Bellas Artes de Bilbao (Inv. 69/206).

## La collecció tèxtil

L'interès de Tachard pels teixits es remunta a la seva joventut. Així doncs, segons manifestà ell mateix a l'esmentada carta enviada el 1911 al marxant Jacques Seligmann,<sup>70</sup> es va formar en la matèria al costat de prestigioses personalitats, entre les quals destaca el teòleg, arqueòleg i historiador de l'art Franz

68. *Forma. Revista Artística Mensual* (1904). Vol. 1, 1-1-1904, pàg. 447, 454, 457 i 459 [il·lustracions].

69. Folch i Torres, 1956: 19.

70. Carta de Tachard a Jacques Seligmann datada l'1-12-1911. Hispanic Society of America.

Bock (1823–1899),<sup>71</sup> amb qui assenyala que va estudiar quan tenia divuit anys. Per tant, és molt probable que s'iniciés en aquest moment com a col·leccionista i que els fragments de teixit fossin les primeres peces que atresorà.

Aquest interès pels teixits medievals, que atresoraven les grans catedrals, havia sorgit des de mitjan segle XIX gràcies a les exposicions d'art retrospectiu. Fou llavors quan començaren a ser coneguts i cobejats pels col·leccionistes i els incipients museus, unes institucions lligades a la recuperació de models del passat per la nova indústria tèxtil i els artistes. A casa nostra van destacar col·leccionistes com Francesc Miquel i Badia, Josep Pascó o Macari Golferichs, entre molts d'altres.

La referència documental més antiga que coneixem de Tachard és precisament el catàleg de venda de la seva primera col·lecció tèxtil, que se subhastà el 1896 a l'Hôtel Drouot (figura 9),<sup>72</sup> única col·lecció d'aquesta tipologia que havia sortit a la venda després de la d'Auguste Dupont-d'Auberville (1830–1890), subhastada el 1891 a la mateixa prestigiosa casa.<sup>73</sup>

En aquell moment, Tachard encara vivia a Tolosa de Llenguadoc. El catàleg va ser redactat per ell mateix, concessió amb la qual l'honoraren Mannheim i Paul Chevalier, experts de la casa de subhastes, i incloïa pràcticament un centenar de peces d'entre els segles XII i XVI de diverses procedències: perses, hispano-musulmanes, italianes, alemanyes, etc., de rics materials, com vellut, seda, domàs, setí o fils d'or, totes elles bellament ornamentades.<sup>74</sup>

71. Franz Bock va ser canonge de la catedral d'Aquisgrà des de 1862 i un dels primers estudiosos, col·leccionistes i antiquaris especialitzats en teixits medievals. Sembla que va ser ell qui encetà el costum de dividir les mostres dels teixits per vendre-les a diferents col·leccionistes particulars i també als principals museus europeus. Per aquesta activitat va ser conegut entre els seus coetanis com «Estisores Bock». Franz Bock és l'autor, entre moltes altres obres, d'*Histoire de les vestimentes litúrgiques de l'Edat Mitjana*, publicat en tres volums els anys 1859, 1867 i 1871, primer estudi científic sobre l'origen i el desenvolupament de les robes eclesiàstiques respecte al tipus de teixit, color, disseny i significació ritual. A partir d'aquesta recerca va fundar una empresa per reproduir en seda els dissenys destinats a les restauracions d'esglésies. També va ser un dels fundadors del Museu Diocesà de Colònia (vegeu Borkopp-Restle, 2008).

72. Tachard, 1896.

73. Banquer i col·leccionista de porcellana i teixits. Va ser l'autor del llibre *L'art industriel. L'ornement des tissus. recueil historique et pratique* (París: Ducher et C<sup>a</sup>, 1877).

74. Estaven classificades en diferents categories: «Tissus de fabrication sarrasine ou siculo-arabe» (dalmàtiques i fragments de textit); «Tissus de fabrication hispano-moresque» (incloent-hi diferents mostres, un cinturó i unes estovalles); «Tissus de fabrication persane» (diversos fragments de teixit i una catifa); «tissus de fabrication italienne, allemande, espagnole» (mostres de tela i una casulla); «velours» i «tapisseries et garniture de lit».

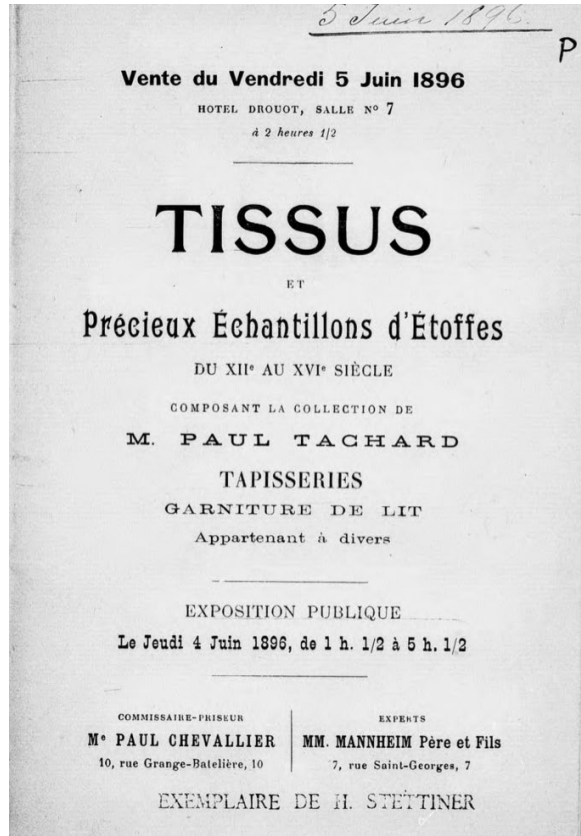


FIGURA 9. Coberta del catàleg de la seva col·lecció tèxtil, subhastada a l'Hôtel Drouot de París (1896). Biblioteca Nacional de França.

Com era habitual a l'època, el catàleg no té il·lustracions, per la qual cosa és molt difícil de saber com eren les peces i on van anar a parar, tret que n'hi hagi constància en col·leccions posteriors.<sup>75</sup> És el cas de quinze exemplars (catorze fragments i una casulla) que sabem que van ser adquirits per la prestigiosa col·leccionista i historiadora de l'art alemanya especialista en teixits Isabelle

75. L'exemplar digitalitzat a la Biblioteca Nacional de França, al qual hem tingut accés, porta el segell de Henry Stettiner (1846–1915), col·leccionista d'origen prussià i establert a París el 1866, al núm. 7 del carrer de Saint Georges. Ocasionalment va ser un dels experts taxadors de l'Hôtel Drouot i actuava com a marxant. Al marge, hi figuren anotats els preus de compra (en alguns casos) però no els compradors.

Errera,<sup>76</sup> ja que figuren al catàleg que va editar de la seva col·lecció el 1901, on s'indica que es van comprar en aquesta subhasta.<sup>77</sup> Actualment es localitzen als Museus Reials de Belles Arts de Bèlgica, a Brusselles. Entre els fragments, en destaca especialment un que procedeix de la cèlebre capa de l'abat Ramon Arnal de Biure, assassinat el 1350, del qual Tachard va posseir-ne més exemplars, com veurem.<sup>78</sup> Més enllà de comprar peces a la subhasta, sembla que Errera també havia tingut contacte directe amb Tachard, ja que al catàleg apareixen tres teixits més amb l'anotació «échangé chez M. Tachard à Bruxelles», la qual cosa ens fa pensar que potser Tachard estigué un temps instal·lat a la ciutat belga.<sup>79</sup>

Nou peces més de la col·lecció Tachard adquirides a la subhasta de 1896 les hem localitzades al Musée des Arts Décoratifs de París, gràcies a la *Revue des Arts Décoratifs* de l'any 1896, que va publicar una notícia on celebrava la important adquisició, la qual contribuïa a enriquir les col·leccions del museu aportant-hi peces de gran singularitat i raresa.<sup>80</sup> Alguns exemples dels teixits adquirits, que reflecteixen el gust de Tachard, són el fragment del segle XV

76. Isabelle Errera fou una col·leccionista i historiadora de l'art tèxtil especialitzada en teixits egipcis. Era originària d'una família jueva alemanya, encara que ella va néixer a Florència el 1869. El 1890 es va casar amb el jurista belga Paul Errera i es van establir a Brusselles, ciutat on ella va tenir un destacat paper cultural. Va formar una gran col·lecció, que abasta molts segles i regions i que també inclou teixits d'avantguarda. Les seves publicacions sobre teixits encara es consideren obres de referència insubstituïbles. A la seva mort, el 1929, va llegar la col·lecció als museus de Brusselles, on s'exhibeixen en una sala amb el seu bust, executat per l'artista belga Thomas Vinçotte. Vegeu Gubin, 2006: 279–280.

77. Errera, 1901. Es tracta dels catalogats amb els números 4, 5, 11, 21, 22, 38, 40, 41, 49, 56, 60, 68, 70, 74 i 79 al catàleg de venda de Tachard. Al catàleg d'Isabel Errera són els identificats amb els números 92, 74, 91, 77, 79, 8, 24, 57, 93, 186, 355, 232, 126, 122 i 318.

78. Errera, 1901: número 8.

79. Errera, 1901: números 9, 29 i 379. Destaca el primer, un fragment de teixit bizantí dels segles XI–XII, de seda verda decorat en vermell amb fils d'or, que presenta un patró decoratiu de lloros enfrontats dins una orla (vegeu Errera, 1901: 7). Un altre fragment del mateix teixit es conserva al Victoria & Albert Museum (inv. 759–1.893), que, pel que sembla, també va ser adquirit a Tachard c. 1895 a través del prestigiós antiquari florentí Giuseppe Salvadori, que va actuar com a intermediari, d'acord amb informació proporcionada pel mateix Tachard en una carta enviada al director del South Kensington Museum, Caspar Purdon Clarke. Vegeu: Victoria & Albert Museum Archive [file Tachard (MA/1/T10)].

80. *Revue des Arts Décoratifs*, 1896, pàg. 241 i 244. Les peces adquirides són les corresponents als números 73, 52, 45, 10, 12, 17, 51, 34 i 71 del catàleg de Tachard i, seguint el mateix ordre, al Musée des Arts Décoratifs, són les catalogades amb els números d'inventari que van del 8.385 al 8.393.



catalogat al museu com «sículo-sarrazine, tramée soie sur chaîne de fil écru, fond bleu, décoré d'aigles affrontés en or papyrifère et de rinceaux fleuris», adquirit per 183,77 francs a la subhasta de 1896 (MAD 8388) (figura 10a); la mostra italiana del segle XVI de «brocatelle, fond bleu, à grandes raies blanches chevronnées, ornée de vases fleuris polychromes, accostés de colombes passantes à droite et à gauche», per la qual només es van pagar 12,60 francs (MAD 8391 AB) (figura 10b); o el fragment probablement de procedència iranian, del segle XVIII, identificat com un «échantillon de tissu persan broché or, décoré de fleurs de style oriental [pivoines], symétriquement disposées sur une branche ornée de feuillages placée dans un vase», del qual no figura el preu de martell (MAD 8392) (figura 10c).<sup>81</sup>



FIGURA 10. Tres fragments de teixit adquirits pel Musée des Arts Décoratifs de París a la subhasta de 1896. (a) MAD 8388 (esquerra), (b) MAD 8391 A.B (centre) i (c) MAD 8392 (dreta).

Sembla que les peces subhastades a l'Hôtel Drouot eren tan sols una part d'una col·lecció més àmplia, o que en pocs anys en va formar una de nova, ja que, un cop instal·lat a Barcelona, el 1904 va vendre un conjunt encara més gran i d'una gran varietat a la Junta de Museus.<sup>82</sup> Estava compost per teixits i

81. Agraïm a Emmanuelle Blandinières Beuvin la documentació facilitada sobre les peces conservades al Musée des Arts Décoratifs.

82. No obstant això, l'activitat més antiga que s'ha detectat de Tachard a Espanya en relació amb els teixits és anterior, de l'any 1902. Concretament, el seu nom apareix en una carta de Francisco de Paula Moreno adreçada a l'historiador i numismàtic espanyol Adolfo Herrera, per anar a casa d'aquest juntament amb Tachard a veure la col·lecció de teixits d'Herrera. En

brodats alemanys, italians, espanyols, perses i francesos d'entre els segles XI i XVIII. En concret, l'integraven deu exemplars d'indumentària litúrgica, cent cinquanta-vuit mostres de teixit i nou tires brodades. Va ser adquirit per 15.000 pessetes (les tires brodades van ser donades) (figura 11a) i Josep Pascó, un dels grans especialistes en teixit del moment, considerà que la compra havia estat molt encertada.<sup>83</sup>

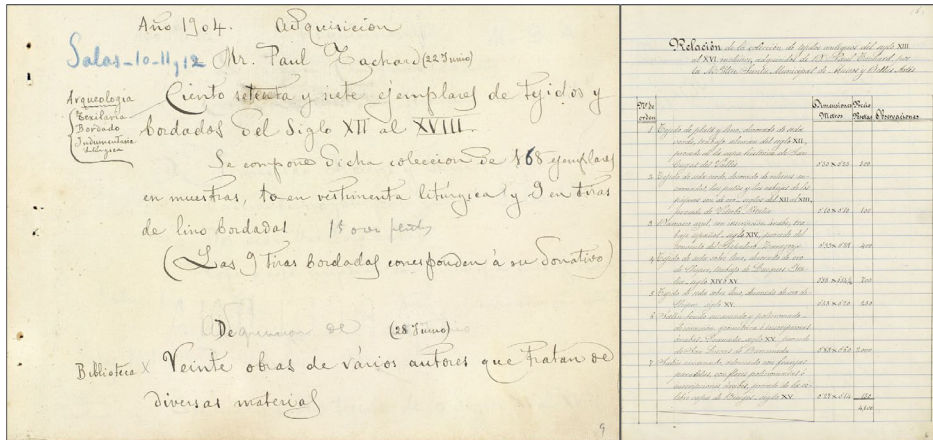


FIGURA 11. Rebut emès per la Junta de Museus de Barcelona per la compra de la collecció de teixits de Tachard el 1904 (esquerra) (a), i pàgina de l'inventari redactat per Paul Tachard on es detallen les peces (dreta) (b).

En aquesta ocasió, per presentar el conjunt ofert a la venda, Tachard no va editar novament un catàleg, sinó que redactà un inventari de pròpia mà en què va detallar cadascuna de les peces que incloïa l'oferta (figura 11b).<sup>84</sup> Fins

aquesta carta, Moreno es refereix a Tachard com a «amic» i diu a Herrera que anirà a casa seva «a regirar-li totes les teles que té col·leccionades». Fixa una hora concreta de visita perquè és quan pot Tachard, que no té lliures altres hores, ja que ha de marxar després de veure la col·lecció. Així, deduïm que Herrera potser volia vendre-la i Tachard hi estava interessat. Vegeu Abascal i Cebrián, 2006: 136.

83. Va expressar la seva complaença en una nota a la Junta de Museus, que li n'havia encarregat l'estudi, tasca que no va poder emprendre perquè es trobava absent. Vegeu Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715/Junta de Museus de Catalunya. Sessió del 22 de juny de 1904 de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts (ANCI-715-T-1832). Davant l'absència de Pascó, en van fer la valoració Macari Golferichs i Andreu Massot, que aquell any també havia venut la col·lecció tèxtil a la Junta, composta per trenta-quatre exemplars.

84. Arxiu Nacional de Catalunya. ANCI-715/Junta de Museus de Catalunya. Sessió del 22 de juny de 1904 de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts (ANCI-715-T-1832).

ara, la historiografia només havia donat constància d'aquesta adquisició a través de breus notícies.<sup>85</sup> Tot i això, fins ara no s'ha dut a terme un estudi detallat sobre la col·lecció, i al Museu del Disseny, on es conserva, no hi figura inventariada al catàleg. Per això hem decidit d'emprendre la tasca de la identificació i localització de les peces i el seu estudi, que aquí tan sols anunciem, i que esperem que contribueixi a un coneixement més complet de Paul Tachard com a col·leccionista tèxtil.<sup>86</sup>

Un dels teixits més destacats del conjunt de Barcelona és un fragment de la cèlebre capa de l'abat Biure,<sup>87</sup> del segle XIII, de la qual, com hem assenyalat, posseïa més peces.<sup>88</sup> Menys conegut però molt interessant és, entre molts d'altres, un teixit mudèjar fabricat a Almeria o a Múrcia a principis del segle XV i provinent d'Alhama d'Aragó, de seda amb fons verd, decorat amb elements vegetals de tipus àrab de color vermell i blanc, amb lleons enfrontats de seda groga ribetejada de vermell, coronats en blanc (figura 12).<sup>89</sup> Sabem que va ser adquirit per Tachard a l'important antiquari Émile Pares per 1.500 ptes.<sup>90</sup> També destaca un teixit de cotó i llana, de fons blau-gris, amb una representació figurativa del sacrifici d'Abraham, al peu d'un arbre, que, d'acord amb Tachard, era un treball espanyol del segle XV i procedia de la catedral de Burgos;<sup>91</sup> o un fragment procedent de Gènova o València, del

85. Boronat, 1999: 894; Carbonell, 2016: 113.

86. Properament publicarem un estudi, que està en procés de preparació, per donar a conèixer aquesta col·lecció de teixits. Agraïm a Sílvia Ventosa, conservadora de teixits i de moda del Museu del Disseny de Barcelona, la seva atenció i la seva disposició perquè puguem estudiar les peces.

87. MDB 22196 (inventari de Tachard núm. 1 y núm. 2 del catàleg de 1906). El Museu disposa d'un altre exemplar procedent de la col·lecció Pascó (MDB 22197), que hi ingressà posteriorment, el 1914.

88. El primer el va vendre a la subhasta de 1896 i el va comprar Isabelle Errera, com hem vist. A més d'aquests dos, sabem que almenys en va tenir un parell més, d'acord amb unes fotografies localitzades al Fons Serra de l'AFB (5832-A i 4245) que daten dels anys trenta. Hi ha fragments d'aquesta capa escampats per tot Europa i els Estats Units, segons el projecte «peces de museu» de Pilar Viladomiu Canela, que n'ha documentat l'existència a catorze museus, a més de reunir la bibliografia disponible sobre aquesta peça a la pàgina web *Pecesdemuseu* [en línia]: <http://pecesdemuseu.cat/capa-abat-biure-museu-investigacio.html> [consulta: octubre 2021].

89. MDB 32954 (inventari de Tachard núm. 8 i núm. 6 del catàleg de 1906).

90. Així ho explica a la carta escrita a Jacques Seligmann el 1911 conservada a la Hispanic Society of America (1-12-1911).

91. MDB 22609 (inventari de Tachard núm. 15 i núm. 39 del catàleg de 1906).



FIGURA 12 Fragment de teixit venut per Tachard a la Junta de Museus de Barcelona (1904). MDB 22196.

segle XV, de vellut verd (*ferromnerie*) maragda, retallat sobre groc, amb dibuix de fulles lobulades i florons centrats.<sup>92</sup> Entre les peces d'indumentària crida l'atenció una dalmàtica de Toledo del segle XVI de brocatell, amb fil de plata i fons groc or, decorada amb grans dibuixos de fulles palmiformes i pinyes en vermell i gris, i quadres de brocatell groc i gris, amb flors d'or i plata arrissades,<sup>93</sup> i una casulla de teixit de seda blanc gris i or, ornamentada amb dibuixos formant reticles amb florons de seda carmí.<sup>94</sup> Anys després, el 1909, la Junta li comprà una casulla de vellut amb franges d'imatgeria brodada del segle XIV per 5.000 pessetes.<sup>95</sup>

Després de la venda barcelonina de 1904, sembla que l'interès de Tachard pels teixits va declinar en favor de la ceràmica, ja que no tenim constància que formés noves col·leccions tèxtils. No obstant això, sí que va continuar comerciant amb fragments, ja que al Fons Serra hem localitzat di-

verses fotografies que daten dels anys vint i trenta que ho palesen. Algunes d'aquestes peces les hem pogut localitzar a museus locals, i d'altres, a museus europeus i dels Estats Units.

92. MDB 22615 (inventari de Tachard núm. 128 i núm. 72 del catàleg de 1906). Aquest teixit va participar en l'exposició «Barcelona gòtica», celebrada el 1999 al Museu d'Història de la ciutat. Vegeu Martín, 1999: 210 i 211. Un altre teixit de les mateixes característiques també venut per Tachard és el MADB 22637 (inventari de Tachard núm. 121 i núm. 39 del catàleg de 1906).

93. MADB 22535 (inventari de Tachard núm. 165 i núm. 156 del catàleg de 1906).

94. MADB 22500 (inventari de Tachard núm. 163 i núm. 159 del catàleg de 1906).

95. Boronat, 1999: 897.

És el cas d'un medalló siria dels segles VI–VII que mostra dues amazones sobre cavalls rampants (figura 13), que Tachard va vendre a principis dels anys vint al reconegut antiquari jueu expert en teixits Adolph Loewi,<sup>96</sup> i que el 1927 ingressà al Metropolitan Museum de Nova York (AFB 3311 i MET 27.58.1). O el d'un teixit indi la datació del qual no està del tot clara, que Tachard va vendre al dissenyador tèxtil i colleccionista novaiorquès Herman A. Elsberg cap a 1932 i que va ingressar per donació seva al Museum of Fine Arts de Boston el 1937; i un fragment de cotó estampat amb bandes negres a la part superior i inferior, amb fileres de ratlles i flors, que presenta una secció central vermella amb medallons florals i patrons curvilinis.<sup>97</sup> Aquest mateix colleccionista també li va adquirir un fragment del conegut «teixit de les músiques», del qual Tachard posseïa diversos trossos a finals dels anys vint i que, segons sembla, s'havien trobat a la catedral de Salamanca.<sup>98</sup> Un altre d'aquests trossos es conserva al Museu Episcopal de Vic, el qual, probablement, també va ser adquirit a Tachard, encara que a la documentació conservada no figura que ell el ven-



FIGURA 13. *Medalló de les amazones* venut per Tachard a Loewi i actualment conservat al Metropolitan Museum de Nova York (MET 27.58.1).

96. Adolph Loewi fou un important comerciant d'art i antiguitats jueu alemany, especialitzat en tèxtils amb seus a Venècia i Nova York. Després de la Segona Guerra Mundial la firma es va restablir a Roma.

97. MFA 37.278. A la fotografia de Serra (AFB 10859-A) està identificat com a teixit àrab del segle XV, si bé al Museu de Boston figura com a indi i es data amb interrogant al segle XVIII.

98. AFB 6436-A, 6438-A, 6437-A, 6439-A (aquest darrer fou el que li comprà Elsberg). Es tracta d'un fragment de teixit decorat amb cercles tangents que inclouen dues figures humanes encarades que porten panderetes, amb un llantió al mig que suggereix un interior luxós. A l'espai que queda entre els cercles trobem uns altres cercles menors amb uns motius estrellats. Els vestits dels personatges alternen vermell o verd i hi ressalten unes petites creus decoratives. Al MET es conserva un altre fragment del mateix teixit, venut també per Elsberg el 1928, que molt probablement també va ser adquirit a Tachard (MET 28.194).

gués.<sup>99</sup> Quatre fragments més s'han localitzat a l'Instituto Valencia de Don Juan, adquirits a l'antiquari Apolinar Sánchez per 10.000 ptes. el 1928, potser comprats prèviament a Tachard.<sup>100</sup>

Una peça molt rellevant del romànic català venuda per Tachard a l'estranger és el frontal d'altar romànic de sant Ot procedent de la Seu d'Urgell, actualment al Victoria & Albert Museum i àmpliament estudiada per Laila Monge.<sup>101</sup> Sabem que va pertànyer a Tachard segons el testimoni de Josep Gudiol i Ricart, que el 1925 en va portar una fotografia després del seu pas per Londres i la va mostrar a l'antiquari, qui li confirmà que havia estat seva i l'havia venuda fora d'Espanya.<sup>102</sup> És probable que la comprassin els germans Bourgeois, la col·lecció dels quals va ser subhastada a Colònia el 1904. Al catàleg de la subhasta figura el frontal i s'indica que és de factura alemanya de 1200.<sup>103</sup> Tal com apunta Monge, segurament per aquesta raó el Victoria & Albert Museum va aconseguir la peça amb la finalitat de complementar la seva col·lecció d'art germànic i la va catalogar com a procedent de Renània.

També tenim constància de l'oferta de peces tèxtils per part de Tachard al Musée des Tissus de Lió. Així, el gener de 1908 envià al director del museu, Raymond Cox —amb qui sembla que tenia certa amistat, ja que havia estat a casa de Tachard a Barcelona—, una carta amb una fotografia d'una casulla normanda del segle XIII que ofería en venda. A la missiva descriu la casulla, els diferents estats de conservació de les parts que la componen, així com la iconografia i els materials.

99. MEV 8536. Va ser comprat per 200 ptes. el 1929. La procedència de la catedral salmantina figura a la fitxa del Museu de Vic, redactada per Rosa Maria Martín. A la llista de procedències del Museu únicament s'assenyala «Església de Castella la Nova», i a l'inventari manuscrit, «teixit trobat tapissant una enquadernació, en una ciutat castellana». Per a més informació vegeu: Martín, 2008: 9–98. Altres estudis assenyalen com a procedència precisament la catedral de Vic (Partearroyo, 2005: 60), on hauria estat trobat entre els fulls d'un manuscrit del segle XIII, cosa que sembla poc probable, ja que, com hem indicat, la peça que es conserva al Museu Episcopal de Vic va ser comprada i les peces que hi ha a la institució procedents de la Catedral normalment hi entraven com a dipòsit i no pas com a compra. Agraïm a Anna Homs, responsable de la documentació i de l'arxiu fotogràfic, la seva ajuda per a la nostra recerca.

100. IVDJ 2097. Agraïm a Ángeles Santos, conservadora de l'Instituto de Valencia de Don Juan, la informació facilitada a propòsit dels fragments conservats en aquesta institució. Per a més informació vegeu Partearroyo, 2005: 61.

101. VAM 1387-1904. Vegeu Monge 2014: 9–25. Es conserva l'estendard, amb el qual feia conjunt, al Museu del Disseny (MADB 49.422).

102. Gudiol, 1955: 42. King, 1970: 63.

103. Núm. de lot 1385. Citat a Monge, 2014: 13.

En la carta afirma que la té des de fa tres setmanes i que la notícia ha corregut, així que ja ha rebut ofertes, encara que reserva la primera opció al Musée des Tissus de Lió, per 15.000 francs. Sembla que el museu va declinar l'oferta, ja que no hi ha constància de la compra.<sup>104</sup>

Com hem assenyalat al començament, Tachard tenia un tracte familiar amb Josep Gudiol i es conserva correspondència en què li ofereix diferents peces per al Museu de Vic, entre elles diversos teixits, com ja hem indicat.<sup>105</sup> Sabem que el Museu conserva almenys un fragment de Tachard: un teixit bizantí del segle XII procedent d'un sepulcre de la catedral de la Seu d'Urgell, que es creu que corresponia a la tunicella episcopal de Pere d'Urg, bisbe d'Urgell, i que va ingressar al Museu per permuta el 1920.<sup>106</sup>

Un altre teixit important conservat en una institució catalana és un vel eucarístic dels segles VII–VIII decorat amb quatre medallons circulars iguals, situats als quatre angles de la peça, que hi ingressà el 1946 a través de la col·lecció Biosca, que havia comprat la d'Ignasi Abadal, a qui probablement Tachard li havia venut la peça;<sup>107</sup> una peça que, d'acord amb la fitxa tècnica del Museu, per les seves dimensions i pel deteriorament que presenta, és possible que s'utilitzés per cobrir un altar portàtil o una capsa de relíquies.

## La col·lecció ceràmica

Pel que coneixem de la trajectòria de Paul Tachard, sembla que el seu interès per la ceràmica es desenvolupà quan es va instal·lar a Barcelona. En aquell mo-

104. Carta conservada al Musée des Tissus de Lió, datada el 10 de gener de 1908. Agraïm a Pascale Steimetz-Le Cacheux, responsable dels arxius del museu, la informació proporcionada a propòsit d'aquesta peça.

105. Vegeu la nota 53.

106. MEV 6374. Altres fragments del mateix teixit es conserven a l'Institut Valencia de Don Juan (IVDJ 2060), on va ingressar comprat a Gaspar Homar el 1926 per 2.500 ptes., i al Museu del Disseny de Barcelona, també venut per Homar (inv. 28.408). D'acord amb la fitxa de l'inventari, es tracta d'un fragment de teixit amb decoració a base de franges amples amb diferents temes decoratius. La franja central combina cercles grans i petits; els petits inclouen una flor, i els grans allotgen palmetes amb carxofes a l'interior. Les franges laterals estan formades per dues línies de cercles. La darrera franja, que segueix a l'anterior i que gairebé no es conserva, devia estar decorada amb unes estrelles amb elements vegetals a l'interior. Per a més informació, vegeu Monge, 2014: 68–69.

107. CDMT 34. Vegeu Carbonell, 2016: 43. Una fotografia d'aquesta peça es conserva al Fons Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB 001697).

ment a la ciutat hi havia un important grup de col·leccionistes de ceràmica: Francesc Santacana, Josep Font i Gumà, Joan Prats i Rodés, Francesc Miquel i Badia, Josep Ferrer-Vidal i Soler, Emili Cabot i Josep Soler i Palet, entre molts d'altres. Formaven els seus museus particulars peces de ceràmica de reflex metàl·lic, de Talavera de la Reina i d'Alcora i porcellana tendra del Buen Retiro; aquests col·leccionistes també mostraven un incipient interès per la ceràmica catalana, especialment per les rajoles.<sup>108</sup> Paral·lelament a aquest col·leccionisme local, en trobem un d'internacional que, al tombant de segle, es desfermà amb autèntica passió<sup>109</sup> per posseir ceràmica de reflex metàl·lic dels segles XV–XVIII, amb grans col·leccionistes com Guillermo de Osma, Archer Huntington, Frederic Spitzer, Antonin Personnaz, Alexandre Basilewsky, William Randolph Hearst o Marie Peyrat, marquesa de Gian-Martino Arcognati-Visconti. La forta demanda va propiciar les falsificacions, com ja advertia Miquel i Badia<sup>110</sup> o com reconeixia el mateix Tachard en comentar, en una carta adreçada a Plandiura el 1921, l'escassa qualitat de les falsificacions, que no arribaven «ni a la de aquel pote suyo ni del mío».<sup>111</sup>

Possiblement en aquest ambient Tachard adquirí els coneixements en ceràmica espanyola; de fet, tots els que van tractar amb ell el van reconèixer com un expert en la matèria de merescut prestigi. Així, Manuel Rocamora, un altre col·leccionista de ceràmica, assegurava:

Un renglón aparte merece el que fué gran experto en cuestión de antigüedades Mr. Tachard, tenía su domicilio en la calle de la Reina Cristina y en el despacho que recibía a sus amigos y clientes tenía una gran vitrina en la que se exhibían cerámicas, porcelanas y vidrios antiguos de alta calidad; yo aprendí a distinguir las cerámicas y porcelanas de cuya especialidad Mr. Tachard era un gran maestro.<sup>112</sup>

Nicolas Brimo, antiquari d'origen armeni establert a París, assenyala a les seves memòries que la primera peça que va vendre a un client nord-americà, després d'establir-se amb galeria pròpia el 1911, va ser un plat de reflex metàl·lic que havia comprat a Paul Tachard. El client era John Pierpont Morgan<sup>113</sup> i representa la primera activitat documentada de Tachard amb la ceràmica.

108. Per a una visió de conjunt del col·leccionisme ceràmic, vegeu Telese, 2014: 207–231.

109. Vegeu Cecutti, 2013; Rosser-Owen 2011: 52–69.

110. Miquel i Badia, 1892: 257.

111. AHCB, Fons Plandiura, LP36-285.

112. Citat a Soler, 2019: 115.

113. Brimo, 2016: 5.



Uns anys abans, el 1907, es produeix el descobriment i l'excavació del testar medieval de la ciutat de Paterna (València), un fet cabdal per a l'atribució als terrissers d'aquesta població d'una producció en verd i manganès i en blau cobalt dels segles XIII i XIV. Al catàleg de la venda de 1912, Tachard s'atribueix la descoberta, seguint les indicacions de Francesc Eiximenis, que ja parla de la ceràmica de Paterna a la seva obra *Regiment de la cosa pública* (1383). Amb grandiloqüència, Tachard hi descriu la seva visita al testar, quan, sota l'acció del sol, els voltants de Paterna li semblen «vastes camps d'azur».<sup>114</sup> Anys després, en una carta adreçada a Joaquim Folch i Torres el 1921, amb motiu de la compra per part de la Junta de Museus dels fragments de ceràmica extrets pel col·leccionista i antiquari valencià Josep Almenar i pel fotògraf Vicente Gómez Novella a les excavacions, Tachard fa la donació d'un exemplar del catàleg de la venda de 1912 i dels dos primers fragments de pisa en verd i manganès (figura 14), segons ell, localitzats al Molí del Testar,<sup>115</sup> tot insistint en el fet que ell fou el primer a descobrir Paterna:

Los dos trozos que se encontraron en el Molino del testar y que me dieron la idea de emprender unas excavaciones [...]. Las dificultades que encontré por vivir lejos de Valencia y por lo tanto evitar que se cometiesen robos de las piezas [illegible] dieron la idea a D. J. Almenar de alquilar un campo y de empezarlás. Ahí está el origen de las excavaciones de Paterna.<sup>116</sup>



FIGURA 14. Fragments procedents del testar de Paterna que Tachard va donar al Museu de Ceràmica de Barcelona, actualment Museu del Disseny (MCB 49103 i 49104).

114. Tachard, 1912: V.

115. Actualment al Museu del Disseny, MADB 0049103 i MADB 0049104.

116. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus, ANCr-715-T-2343.

Tradicionalment s'ha atribuït el descobriment del jaciment de Paterna al colleccionista valencià Manuel González Martí.<sup>117</sup> De fet, el mateix González Martí responia el 1927 a aquesta asseveració de Tachard afirmant que era ell qui havia descobert el testar de Paterna, i no perquè el camp s'illuminés de blau, sinó perquè els llauradors hi feien aflorar els fragments. Malgrat tot, el colleccionista defineix Tachard com una «persona intel·ligentíssima en el merit arqueològic de objectes artístics i el seu valdre en subastes»; i assenyala que va regalar una escudella, provinent del testar, a un Tachard desitjós de tenir una primera peça en verd i manganès.<sup>118</sup> Després del descobriment de 1907, les excavacions les van iniciar els ja esmentats Almenar i Gómez Novella, unes excavacions l'objectiu primari de les quals era l'obtenció de peces per al mercat d'antiguitats.<sup>119</sup>

Sabem per Marès que Tachard anava a València amb freqüència, on participava en les tertúlies dels antiquaris i colleccionistes.<sup>120</sup> També viatjava per tot Catalunya i Espanya a la recerca de peces ceràmiques a bon preu en monestirs, esglésies o col·leccions d'aristòcrates amb problemes de liquiditat.<sup>121</sup> En aquells anys era relativament fàcil aconseguir exemplars de bona qualitat a un preu competitiu per vendre'ls després a preus elevats a les subhastes inter-

117. Segons es narra, estant de visita a Manises un dia d'agost de 1907, va perdre el tren de tornada a la seva casa familiar d'estiu a Burjassot, després d'entretenir-se comprant uns taulells del segle XV, i va decidir de tornar a peu creuant el Túria pel pont vell de Paterna. Tornava de visitar Blanco, un mestre d'obres a qui freqüentava, ja que participava en la construcció del clavegueram de Manises i li proporcionava peces ceràmiques del segle XV per a la seva col·lecció. Va ser en aquell passeig quan va localitzar uns quants fragments de ceràmica a prop d'un molí fariner que li va cridar l'atenció pel seu nom, Molino del Testar, vegeu Almela, 1929: 254-255. Tot preguntant, va descobrir que un pagès que vivia a prop, Joan de la Roja Cañizares, recollia els fragments de les escudelles i, sense coneixements però amb bona intenció, les reconstruïa. Va anar a casa seva i immediatament li comprà tot el que tenia i s'ho emportà en un sac. Amb les peces va organitzar, el 1908, una exposició a la seu de Lo Rat Penat (vegeu Almela, 1929: 255). En realitat, es tractava del testar dels artesans ceramistes al lloc on havia estat emplaçat el barri medieval de les Olleries Majors. Segons altres versions, a partir d'aquell moment la zona es va conèixer com el Testar del Molí, vegeu Domínguez, 1972: 8-10.

118. González Martí, 1927: 52-58.

119. McSweeney, 2012: 101.

120. Marès, 2000: 231.

121. Són poques les dades referents a l'origen de les peces de la col·lecció Tachard, però, per exemple, gràcies a una carta adreçada a Plandiura el 1921, sabem que es va interessar per quatre pots de farmàcia de reflex metàl·lic al poble d'Ocaña, a Toledo. AHCB, Fons Plandiura, LP36-285.

nacionals de París, Londres o Nova York. Sobre aquest tema són diverses les anècdotes que ens han arribat i que feien augmentar la fama de la peça. Així, per exemple, l'any 1922 està en negociació en nom de Lluís Plandiura amb l'antiquari Almenar de València, qui demana a Tachard 15.000 ptes. per un plat del segle XV de reflex metàl·lic i unes cadires barroques. Tachard sospita que Almenar ha pagat pel plat 6.000 ptes. al propietari, qui l'havia adquirit a El Cierzo (Terol), prop del Maestrat, per 15 ptes.<sup>122</sup>

Igualment, el preu d'un plat de Terol que no s'ha pogut identificar va augmentar fins al punt de ser un nou motiu d'orgull per a Tachard, encara que ell no en fou el beneficiat.<sup>123</sup> Aquest havia venut la peça, un gran plat decorat en tota la seva superfície per un lleó en verd, als germans Bacri, antiquaris de París; aquests, a Seligmann,<sup>124</sup> i finalment havia arribat a les mans de Kelekian, que el venia per 150.000 ptes. El fet que hagués arribat a un preu tan elevat va fer exclamar a Tachard en una carta a Plandiura que, a aquest ritme, «Teruel destronará a Manises», referint-se al plat del Louvre de *La dama i el cavaller*, del qual parlarem a continuació.<sup>125</sup>

Tachard també viatjava sovint a París a la recerca de peces ceràmiques, on comprava a particulars i a les subhastes de la ciutat, i on mantenia contactes amb els principals marxants internacionals, com ja hem esmentat abans.

122. Carta del 19 de gener de 1922. AHCB, Fons Plandiura, LP53-281. Davant dels dubtes del col·leccionista, que ja en té un de similar, Tachard presenta l'opció de fer ell el negoci comprant únicament el plat per oferir-lo per 10.000 ptes. a l'antiquari londinenc Lionel Harris, propietari de la Spanish Gallery de Londres. Carta del 23 de gener de 1922, AHCB, Fons Plandiura, LP53-283.

123. Molt probablement és la peça a què es refereix Marès, segons el qual Carvajal, antiquari de Barcelona, l'havia comprada al Pirineu aragonès per 10 ptes. I, després de passar per les mans de Josep Valenciano i de l'antiquari Moragas, Tachard la comprà per 400 ptes. per vendre-la a Seligmann per 2.000 ptes., que la posà a la venda per 10.000 francs. Actualment, sempre segons Marès, es conserva al Louvre, però classificada correctament com a obra persa del segle XV (vegeu Marès, 2000: 233).

124. Possiblement és el mateix plat que Germain Seligmann va intentar vendre a Huntington per 20.000 francs el 1921; un plat amb un animal en verd procedent de Terol i datat entre 1360 i 1389. Però, com que aquest ja donava la col·lecció per tancada, sembla que no el va comprar (vegeu Socias, 2015: 21). Igualment es tractaria també del plat del qual parla Josep Pijoan en una carta a Huntington el 1921, «una bacina de unos 40 cms, de una fábrica mozárabe de Teruel. Debe de ser del siglo XIV y pide un horror, 20.000 francos. Pero creo que con dinero en la mano se podría obtener por menos. Le mando fotografía para que juzgue. Ciertamente haría un buen papel en la colección de la Hispanic» (vegeu Socias, 2010: 262).

125. Carta del 22-5-1921. AHCB, Fons Plandiura, LP36-290.

També ens consten adquisicions a importants col·leccionistes, com el socarrat amb inscripció àrab que va donar Tachard a l'Institut Valencia de Don Juan (IVDJ 8729), originari de la mesquita de la Xara (o ermita de Santa Anna) de la Valldigna, una peça que provenia de la col·lecció de Francisco Merle.<sup>126</sup>

Per estudiar la col·lecció ceràmica de Paul Tachard comptem amb quatre fonts fonamentals: la fotografia esmentada, on ell apareix al seu despatx de Barcelona envoltat de les peces de pisa; el catàleg de la venda de la seva col·lecció ceràmica que va efectuar el 1912 a l'Hôtel Drouot de París (figura 15a); les fotografies del Fons Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, imatges que es poden datar entre 1920 i 1932 i que ens indiquen que, tot i la important venda de 1912, Tachard seguí comprant peces; i, finalment, les notícies aparegudes a la premsa coetània a Tachard.

La fotografia la podem datar el 1911 i fa palès que en aquest moment ja està en possessió d'una important col·lecció de ceràmica on apareixen moltes de les peces que conformaren la subhasta de 1912. No obstant això, si observem bé la imatge, veurem que una de les ceràmiques, el plat de Manises de *La dama i el cavaller* (figura 15b), penjat d'un del murs, és un muntatge fotogràfic. Aquest plat va causar sensació a París i va ser un dels lots més esperats. La seva adjudicació per 43.000 francs el convertí en la ceràmica més cara venuda fins aquell moment. És molt probable que, atès el caràcter del nostre antiquari, fes incloure el fotomuntatge, després de la venda i el ressò que va tenir el preu aconseguit, per donar-se importància.

Respecte al catàleg, com ja s'ha dit, va ser editat per a la subhasta del 18 de març de 1912, amb pròleg escrit pel mateix Tachard. Hi destaquen quatre làmines amb il·lustracions — anvers i revers del plat de Manises i dues làmines amb tres pots de farmàcia cadascuna (figura 16) —, a més de la descripció dels lots que s'oferien, cinquanta-set en total.<sup>127</sup> D'aquests, la majoria eren peces hispano-àrabs de reflex metàl·lic o blau cobalt. Set corresponen a mosaics alicatats de l'Alhambra i rajoles de Manises, Puente del Arzobispo i Sevilla. Si bé

126. Francisco Merle Cañamás (?–1904) pertanyia a una de les famílies més importants de la burgesia valenciana del segle XIX, originària de Dénia. Merle va aplegar una important col·lecció arqueològica i va ser assessorat pel canonge Roc Chabàs (1844–1912), historiador valencià i editor de la revista *El Archivo*. Vegeu: «El Dr. Roch Chabàs». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. MCMXI–XII, pàg. 718–719; Chabas, 1889: 289–296 i 1890: 49–51.

127. Dels diferents exemplars localitzats del catàleg, hem utilitzat el que es conserva a la Biblioteca Nacional de París: un exemplar d'Henry Stettiner que conté anotacions manuscrites amb els noms dels compradors i els preus de cada peça, dades essencials per poder localitzar els objectes a l'actualitat.

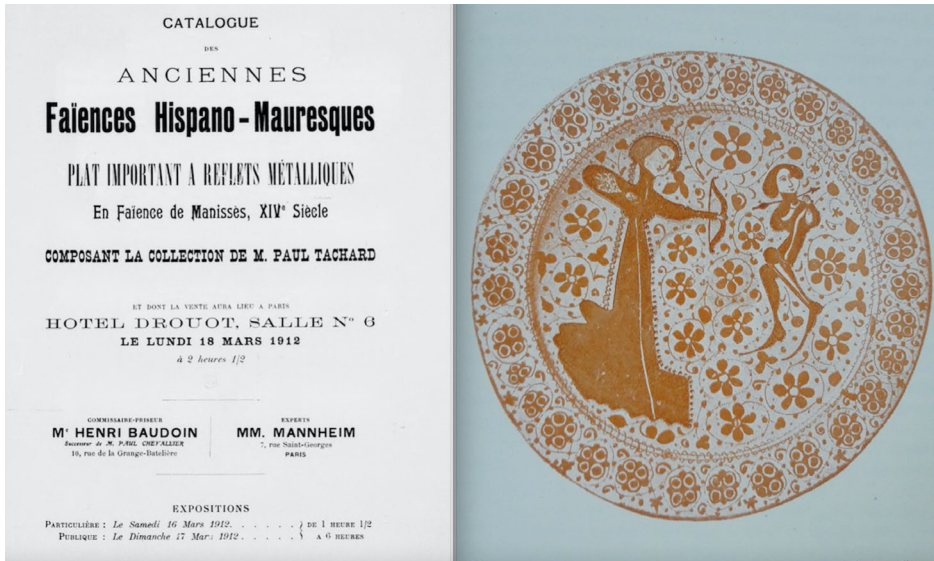


FIGURA 15. Portada del catàleg de la venda de 1912 a París (esquerra) (a) i imatge del plat de *La dama i el cavaller*, segle XV, actualment al Museu del Louvre (OA 6650). Font: *Cultura Valenciana. Revista Trimestral*. Any II, quadern 1 (dreta) (b).



FIGURA 16. Làmina del catàleg de la venda de la col·lecció de ceràmica el 1912 amb tres pots de farmàcia del segle XV. L'exemplar de la dreta es localitza al Metropolitan Museum de Nova York (MET 56.171.147).

les peces de Talavera eren molt preuades tant pels col·leccionistes catalans com pels de la resta d'Europa, al catàleg només el lot 43 presenta un gran plat de 37 cm. Respecte a les peces aragoneses, presenta dos lots amb un plat i un morter.

La subhasta tingué una important repercussió internacional,<sup>128</sup> especialment per la venda del primer lot, el del plat de Manises de *La dama i el cavaller* (segle XV), del qual ja hem parlat i que es conserva al Louvre (OA 6650). La primera referència que tenim d'aquest plat és de 1911, en una carta que Tachard envià a l'antiquari de Madrid José Domínguez, que actuava com a intermediari d'Archer Milton Huntington.<sup>129</sup> A la missiva, Tachard descriu la peça insistint en la seva qualitat i originalitat, que es poden observar a la fotografia que adjunta del plat.<sup>130</sup> A la subhasta va ser adquirit pel banquer i vicepresident de la Société des Amis du Louvre, David Weill, per donar-lo al Museu del Louvre. El preu de sortida va ser de 60.000 francs i va ser adjudicat, a la baixa, per 43.000 francs, la qual cosa representa un percentatge important del total de la venda, que va ser de 80.362 francs.

La compra a la sala va ser realitzada per l'antiquari Émile Pares com a segon licitador.<sup>131</sup> Alguns testimonis apunten que el plat, procedent del convent de les dominiques de Vila-real (Castelló), havia estat comprat per 250 ptes. per un contertulià de les reunions a les quals assistia Tachard a la ciutat de València.<sup>132</sup> Tanmateix, segons Folch i Torres, la peça havia estat adquirida per un camperol o corredor d'espardenyes per 5 ptes.<sup>133</sup> Tachard va

128. En articles com «Collection de M. Paul Tachard». *Le Figaro*, 19-3-1912, pàg.7; «Collection de M. Paul Tachard». *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, núm. 12, 23-3-1912, pàg. 95; «Collection de M. Paul Tachard». *Le Journal des Arts*, 20-3-1912, pàg 3; Guitard, 1914: 131-133.

129. Carta datada el 26 de novembre de 1911, conservada a la Hispanic Society de Nova York. José Domínguez Carrascal fou un antiquari, arquitecte i escriptor (va publicar sota el pseudònim d'Equisceda) de Madrid. La seva mare, Fidela Carrascal, vídua, ja era antiquària a finals del segle XIX, amb establiment al carrer del Prado, 20, de Madrid. És famós perquè va vendre a Lázaro Galdiano el suposat Leonardo da Vinci de la seva col·lecció (vegeu Saguar, 2018: 38-41).

130. Tachard utilitza la fotografia habitualment i en una carta a Lluís Plandiura es queixa dels problemes que té a València per aconseguir fotografies en color. Carta del 23 de gener de 1923. AHCB, Fons Plandiura, LP53-282.

131. Dades extretes dels articles «A Paris. Vente de la collection Tachard (faïences hispano-mouresques)». *Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*, núm. 538, 30-3-1912, pàg. 100; i «Paris letter». *American Arts News*, núm. 26, 6-4-1912, pàg. 5.

132. Fernández, 2007: 240.

133. Folch i Torres, 1956: 19.

aconseguir el plat aquella mateixa nit per 5.000 ptes., segons la primera versió, i per 1.000 ptes., segons la versió de Folch. Segons González Martí, Tachard no va comprar el plat fins algunes setmanes després «per uns mils de pecetes».<sup>134</sup>

La resta de peces de la subhasta van ser adquirides pels principals marxants establerts a París: els germans Kalelbjian, els germans Stora, Cyrus Picard, Durand-Rouel, Henri Leman, Rafael Riquelme<sup>135</sup> o el ja esmentat Émile Pares, entre d'altres, així com per importants col·leccionistes com els Homberg.<sup>136</sup> Gràcies a les fotografies i anotacions de Stettiner i la imatge del despatx de Tachard, s'ha pogut traçar el recorregut d'algunes peces que molt breument descriurem a continuació.

Els lots 2 i 3, dos pots de farmàcia de Manises dels segles XIV i XV, van passar a la col·lecció de Francis W. Mark, a Londres. Mark havia estat cònsol de la Gran Bretanya a Mallorca. El primer lot sortí a la venda l'any 2009 a Lyon & Turnbull, a Blenheim (Anglaterra).<sup>137</sup> El segon arribà l'any 1942 a la col·lecció de Pere Fontana,<sup>138</sup> a Barcelona, on formà part de l'exposició Ceràmica Espanyola al Palau de la Virreina. Adquirit el 1972 per l'historiador Albert Telese, actualment es conserva a la Fundació Mascort de Torroella de Montgrí (figura 17).<sup>139</sup> També ha tornat a Catalunya un dels pots de farmàcia decorats en blau cobalt amb fulles de julivert i discos —els anomenats «pots de la castanya»—, lot 15, que apareix a la fotografia del despatx del nostre antiquari;

134. González Martí, 1927: 52.

135. Rafael Riquelme, casa fundada a Madrid el 1808 i establerta a Biarritz des de 1890, al núm. 4-5 de l'avinguda d'Éduard VII.

136. Possiblement es refereix als diplomàtics i col·leccionistes Octave Homberg i el seu fill Joseph. Malgrat que estaven especialitzats en numismàtica grega, també tenien ceràmica hispano-àrab que van deixar en préstec per a l'exposició d'arts musulmanes de 1903 al Pavillon Marsan de París.

137. Procedent de la col·lecció William Arthur Beare, important lutier de Londres i col·leccionista de ceràmica que l'havia adquirit el 1945 a la Havib Anavian Gallery de Nova York. Vegeu: Blinkhorn, 2008: 102-103; Blaikie, 1922: 169-209, 200 (il.). *Hispano-Moresque pottery, Spanish, Italian and French majolicas and faïences fabrics and objects of art, three gothic arcsns. The collection of Francis Wilson Mark* (1927), pàg. 58.

138. Així s'indica al clixé núm. 10374 del Fons Serra de l'AFCEB. Fontana va ser un important col·leccionista d'art medieval i ceràmica. Part de la seva col·lecció de retaules es conserva, per donació de la seva vídua, al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

139. Bofill, 1942: 49. Rovira, 2021. Blaikie, 1922: 204 (il.). I també el *Catalogue of the important collection of Hispano-Moresque pottery formed by Francis W.* (1923).



FIGURA 17. Pot de farmàcia del segle XV procedent de la col·lecció Tachard, que després de ser subhastat a París es conserva a la Fundació Mascort de Torroella de Mongrí. Fotografia: Fundació Mascort.

actualment es localitza a la Fundació La Fontana (FC.1994.02.221).<sup>140</sup>

En importants museus trobem el lot 4, un pot de farmàcia en daurat i blau (segle XV) que es conserva al Metropolitan Museum de Nova York (MET 56.171.147),<sup>141</sup> i el lot 10, un gran pot de farmàcia de Terol (segles XV–XVI) en blau cobalt amb cartutxos de palmetes i flors estilitzades que també es pot observar a la fotografia del despatx de Tachard. Des de l'any 1979, es conserva al Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza (MIC 21327).<sup>142</sup>

Altres peces de la venda han estat localitzades en antiquaris o cases de subhastes internacionals, com el lot 5, un pot de farmàcia del segle XV subhastat el juny de 2021 a l'antiquari londinenc Sam Fogg.<sup>143</sup> També el lot 17, decorat en blau amb fulles estilitzades i un motiu decoratiu dentat en dues fileres de cartutxos, i el lot 18, amb palmetes estilitzades en dues fileres superposades de cartutxos —els quals

140. Agraïm a Maria Antònia Casanovas la seva ajuda per identificar la peça.

141. Posteriorment a ser comprat pels germans Stora per 4.600 francs, el preu més alt de la venda de 1912 darrere del plat de Manises. Més endavant fou venut al magnat nord-americà William Randolph Hearst i donat al MET, The Cloisters, el 1956. Husband, 1970: 4 (il.) i 16.

142. Ingressà per donació del col·leccionista Galeazzo Cora, de Florència, que l'havia adquirit en la venda de la col·lecció Bartolomeo Barresi, de Trapani, el 1960. Bojani, Ravanelli i Fanfani: 1985: 324, cat. núm. 839, il. LXIX. Informació donada per Elena dal Prato, Ufficio Catalogo, Fondazione MIC, Museo Internazionale delle Ceramiche. Vegeu també Raccolta, 1960.

143. Dels germans Stora, que el compren per 2.500 francs. Entra, poc després, a la col·lecció W. R. Hearst fins a l'any 1941, quan és venut a Hammer Galleries de Nova York, lot núm. 1242-4. És adquirit per Mary Duke, que amb el seu espòs forma una petita col·lecció de ceràmica de farmàcia a les dècades de 1930–1940. A la seva mort, passà a mans de la Mary Duke Biddle Trent Semans Foundation, fins l'any 2020, en què va ser subhastat a Bonhams i després a Sam Fogg. Vegeu Bonhams, 2020: 8 i també Lustreware, 2021: 18–25.



coneixem per la fotografia del despatx —, estaven a la venda; el primer, a Sam Fogg l'any 2021, i el segon, al també antiquari londinenc Amir Mohtashemi l'any 2018.<sup>144</sup>

Després de la subhasta de 1912, Tachard continuà amb la compravenda de peces ceràmiques, algunes de les quals es conserven en museus catalans. D'aquesta manera, al Museu Episcopal de Vic hem localitzat una pica baptismal del segle XVIII (MEV 5433) que Tachard va vendre a Gudiol el 1918.<sup>145</sup> També al Museu del Disseny de Barcelona es custodien dues peces: una escrivania de Terol en verd i manganès del segle XV (MADB 0018359), que va entrar al Museu per compra directa el 1922, i un plat de la mateixa procedència i datació, decorat en blau (MADB 39167), que va ser adquirit el 1942 al pintor, fotògraf i col·leccionista Joan Vidal i Ventosa.<sup>146</sup>

Malgrat que l'interès de Tachard no sembla arribar a la ceràmica catalana, sí que es pot identificar un limitat nombre de peces catalanes entre les seves propietats. Així, entre les fotografies del Fons Serra, identifiquem un plat barceloní del segle XVII de reflex metàl·lic que representa una dama amb un ventall i una òliba, i que actualment s'ha localitzat a la col·lecció de La Fontana (ref. FC.2014.01.114).<sup>147</sup>

També va interessar-se per la ceràmica italiana. D'una banda, a la fotografia del seu despatx observem un plat típic de la producció de Montelupo del segle XVI (amb el fons escacat), i de l'altra, també cal destacar el fet que al Musée des Arts Décoratifs de Lió es conserven tres pots de farmàcia del mateix origen que van arribar a aquest museu per donació de Paul Gillet.<sup>148</sup> Al catàleg

144. Vegeu: Johnson *et al.* *Indian, Islamic and Cross-cultural Works of Art*. Londres: Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pàg. 10–11. Prèviament va ser subhastat a París, a l'Hotel Drouot, l'any 2015, i va ser adjudicat per 10.000 €. Venda del 24 de juny de 2015 a l'Hôtel Drouot, lot 207.

145. Es tracta d'una peça decorada en blau amb les figures dels apòstols, segons consta a la carta que Tachard envià a Gudiol el 17 de maig, en què confirma l'enviament de la peça amb una carta el 4 de juny. Ambdues cartes es conserven a l'Arxiu Episcopal de Vic.

146. Sabem que aquest plat va pertànyer a Tachard gràcies a una fotografia localitzada al Fons Serra (AFB 9127-A) de l'any 1931, on s'indica Tachard com a propietari. Agraïm a Isabel Fernández del Moral, conservadora del Museu del Disseny, la seva ajuda per documentar aquesta i altres peces del Museu.

147. AFB 10425-A. També apareix formant part d'una col·lecció particular de Barcelona (vegeu Ainaud, 1952: 130 i 135). Segurament, per il·lustrar aquesta publicació es va utilitzar la fotografia del Fons Serra, on la peça apareix encara sense restaurar.

148. Inv. 1918, 1958-1 i 1958-2. Paul Gillet (1874–1971) fou un industrial de Lió, col·leccionista de ceràmiques durant les primeres dècades del segle XX, especialment de ceràmica renaixentista italiana i pisa hispano-musulmana, que va donar al Musée des Arts Décoratifs de Lió.

manuscrit d'aquesta donació consta que les tres peces van ser adquirides a Barcelona a l'antiquari Pablo Tachard.

A aquest grup de peces localitzades, cal afegir-hi les provinents de les esmentades excavacions de Paterna. A la vitrina central del seu despatx podem observar algunes escudelles i gerres decorades en blau amb aquesta provenença, així com també a les fotos del Fons Serra. També al catàleg de 1912 s'especifica aquest origen en alguns fragments. Una altra font important és l'article aparegut a la revista *Ibérica*, el 1922, del jesuïta i historiador català Pere Blanco.<sup>149</sup> Al text es reivindica el paper del nostre antiquari en el descobriment del testar de Paterna, però el més interessant és el fet que està il·lustrat amb algunes peces reconstruïdes a partir de fragments de Tachard, d'entre les quals destaquen dos pots de farmàcia en verd i manganès. El primer està decorat amb dues llebres enfrontades i l'escut de la família Luna (figura 18a) i es prestà per a l'exposició de ceràmica espanyola de La Virreina de 1942, sense especificar-ne la propietat.<sup>150</sup> Poc després d'aquesta mostra, el 1943, entrà per donació al Cleveland Museum of Art (inv. 1943.276).<sup>151</sup> El segon pot està decorat amb un arbre de la vida, una figura masculina que s'ha associat a un metge i fulles estilitzades (figura 18b) i es conserva al Metropolitan Museum de Nova York (MET 2021.37.19).<sup>152</sup>

---

Vegeu el catàleg *Majoliques italiennes de la Renaissance. Collection Paul Gillet. Musée des Arts décoratifs de Lyon [exposition]*. Tolosa de Llenguadoc: Fondation Bemberg, 2015, pàg. 100–101.

149. Blanco, 1923: 334–346. Pere Blanco i Trias (1883–1962) va néixer a Barcelona, entrà a l'orde dels jesuïtes i exercí com a professor d'història a diferents universitats.

150. Bofill, 1942: 90. Al text només s'indica que prové d'una col·lecció particular de Barcelona. A excepció del Museu d'Art de Barcelona, només hi ha dos noms de particulars a la llista general que deixin peces de Paterna per a la mostra: el de l'antiquari Josep Valenciano i el del col·leccionista Pere Fontana. Tanmateix, a les fotografies del Fons Serra (AFCB 1402-1403-1404, 5841 A i B) consta com a propietat de Tachard, així com a Golferichs, 1922: 9.

151. Venut al col·leccionista i antiquari d'origen hindú Nasli Heeramanek, passà a mans d'Helen Humphreys, que automàticament el donà al Cleveland Museum. Agraïm a Beth Owens, bibliotecària de recerca i comunicacions acadèmiques del Cleveland Museum, la seva col·laboració. Per a més informació, vegeu Foote, 1943: 120–121 i 123 (il.); Gertsman i Rosenwein, 2018: 138–141; Milliken, 1944: 293–303 i 295 (il.); i Neils, 1982: 35 i 37.

152. Per donació de Nanette B. Kelekian el 2020. La peça havia estat en mans de la família des que l'havia adquirit, possiblement a la dècada de 1920, l'importantíssim marxant Dikran G. Kelekian.



FIGURA 18. Pot de farmàcia del segle XIV, de la col·lecció Tachard, conservat al Museum of Art de Cleveland (1943.276) (esquerra) (a), i un altre pot de farmàcia en verd i manganès provinent de Tachard, conservat al MET de Nova York (MET 2021.37.19) (dreta) (b).

### *La relació amb Lluís Plandiura*

La primera impressió que ens ofereix Tachard de Plandiura és de 1918. En una carta a Utrillo, Tachard es mostra desconfiat i el descriu com un personatge que s'ha llançat a comprar antiguitats per «levantar una atmòsfera al·rededor suyo».<sup>153</sup> Poc després, tenen un període d'estreta col·laboració des de 1919 fins a 1922 (la correspondència conservada entre ells s'atura aquest any). Aquesta estreta col·laboració, que sembla que no va tenir amb cap altre col·leccionista, és el que ens porta a tractar-ho d'una forma més detallada.

153. Carta datada el 9 de juliol de 1918, Fons Utrillo, Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges. La conversa, a l'entreacte del teatre Novedades de Barcelona, va tenir com a objectiu conèixer l'opinió de Tachard sobre la col·lecció de vidres Cabot, que en aquell moment tractaven d'adquirir tant Plandiura com Utrillo, aquest últim com a representant de Charles Deering i amb l'ajuda de Tachard. Per a més informació vegeu: Sánchez Sauleda, 2011 i Domènech, 2014: 132-133.

Certament, Tachard actuava com a intermediari del ric colleccionista — comprava a París en subhastes,<sup>154</sup> recorria tot Espanya cercant peces, negociava amb antiquaris, colleccionistes o eclesiàstics per aconseguir els objectes desitjats per Plandiura i, a més, rebaixava els preus amb interminables negociacions. Així, per exemple, Pantaleón Montserrat de Pano — diputat i alcalde de Saragossa el 1917 — i els seus germans demanen 15.000 ptes. per un plat de reflex metàl·lic. La negociació de la compra va durar des d'abans de l'agost de 1920, en què ens consta la primera carta amb la intervenció de Tachard, fins al 5 d'abril de 1921. Finalment, la transacció es va fer per 13.000 ptes., preu ofert per Plandiura des del primer moment.<sup>155</sup> En aquestes negociacions, Tachard fa valer la seva posició i a les cartes indica que la rebaixa del preu s'ha obtingut exclusivament per la seva habilitat negociadora o per les seves relacions i ho fa perquè cuida els interessos de Plandiura com si fossin propis.<sup>156</sup>

L'activitat de Tachard va ser més abundant que la d'un simple antiquari. Ja hem vist que totes les fonts destaquen la seva cultura i formació, així que no és estrany que un colleccionista de la talla de Plandiura recorregués a Tachard per donar forma a la seva col·lecció de ceràmica, que actualment es conserva al Museu del Disseny. En aquest sentit, Tachard ens demostra el seu coneixement del mercat i l'orientació de les noves tendències en aconsellar a Lluís Plandiura, el 1921, l'adquisició de pisa primitiva oriental — perquè era l'origen del reflex metàl·lic peninsular i per l'oportunitat que representa la venda per primer cop d'una col·lecció d'aquesta ceràmica, la de l'industrial francès Engel-Gros — malgrat que sap que aquesta pisa no forma part dels interessos de Plandiura.<sup>157</sup>

154. A París, per exemple, Tachard assistí a la subhasta de la col·lecció de l'industrial Engel-Gros de Mulhouse. El conjunt es va liquidar en diverses vendes entre els anys 1921 i 1922, i en diverses donacions a museus de París, Alsàcia i Suïssa. Tachard comprà un penjoll renaixentista espanyol per a Plandiura (carta datada el 31 de maig de 1921 del Fons Plandiura a l'AHCB [LP36-293]), una peça que es pot identificar amb el lot 149: «Bijou en or émailé. Travail espagnol XVII<sup>e</sup> siècle. Il représente un enfant nu, émergeant du calice d'une fleur blue. Entourage formé des deux tiges d'arbres ornées de perles» (vegeu *Catalogue des tableaux anciens, tableaux modernes, objets d'art et de haute curiosité, importantes tapisseries, composant la collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris*. París: Galerie Georges Petit, 1921). També s'encarregà, el 1921, de la compra de la col·lecció Meunier d'esmalts romànics i de Llemotges per a Plandiura, unes peces també desitjades per Jacques Seligmann. AHCB. Fons Plandiura, LP36-285-313.

155. AHCB. Fons Plandiura, LP36-177.

156. Carta datada el 6-5-1921. AHCB. Fons Plandiura, LP36-285.

157. AHCB. Fons Plandiura, LP36-290.

Tachard centrà les seves compres de ceràmica espanyola i catalana per a Plandiura i alhora va ser l'encarregat d'organitzar la venda de part de les peces de ceràmica francesa i italiana d'aquest col·leccionista. La correspondència conservada entre tots dos és clara en aquest sentit: Tachard seleccionava les peces menys interessants per al col·leccionista i les classificava per origen i material. Hi trobem majòlica italiana del segle XVI de Faenza, Gubbio o Montelupo; pisa i porcellana tendra del segle XVIII dels principals centres productors de França — Marsella, Saint Cloud, Rouen, Estrasburg, Aprey o Moustiers — i també ceràmica de Delft (Holanda). De fet, part de les fotografies del Fons Serra amb peces d'aquesta tipologia i que apareixen com a propietat de Tachard eren, en realitat, propietat de Plandiura.<sup>158</sup>

Tachard informava que s'emportava a casa seva les peces per donar-los una sortida comercial o que les enviava als altres antiquaris que col·laboraven amb Plandiura: Josep Valenciano i Antoni Costa. També viatjava a París per vendre les peces desestimades per Plandiura als antiquaris especialitzats en porcellana més importants de la ciutat, com ara Demotte, Delvaille o Vandermeersch, no sempre amb els resultats desitjats. Així, aquest darrer, en un intent de venda per part de Tachard el juliol de 1921, rebutjà les peces que li arribaren de Barcelona, ja que la mostra que li havia presentat d'una sèrie de plats de Marsella del segle XVIII estava en perfectes condicions, però la resta estaven directament trencats o en faltaven.<sup>159</sup>

D'aquest moment és també la venda de dues soperes del segle XVIII de Marsella als antiquaris Salzedo de Madrid. Malgrat que Tachard els mostrà una fotografia en què les dues peces semblaven conservar-se en un estat òptim, un cop a Madrid, l'antiquari observà que estaven trencades i restaurades de forma barroera. A més, creia que l'origen de les peces era de la important casa Delvaille de París. En diverses missives reclamà a Tachard la factura de Delvaille, però aquest no va poder entregar-la-hi perquè les soperes havien estat propietat de Plandiura.<sup>160</sup>

158. Per exemple, a la fotografia del Fons Serra AFB 2335 apareixen tres plats italians del segle XVI de Faenza o Gubbio. Dos d'ells consten formant part de la col·lecció Plandiura (Sacs, 1926: 418-421, en concret, fotografies de les pàg. 420 i 421). També hauria pertangut al col·leccionista barceloní una peça singular dintre dels museus particulars catalans — un plat de pisa anglesa del segle XVII, esmaltat en blau i on es representen els reis Guillem III i Maria II (clixé 2397 del Fons Serra, AFCB; al darrere s'indica Tachard/Plandiura).

159. Carta de Vandermeersch a Tachard, datada el 13 juliol de 1921. AHCB. Fons Plandiura (LP36-302).

160. Cartes de Salzedo a Tachard, datades el maig de 1921. AHCB. Fons Plandiura (LP36-288-289).

*Trasllat a València i la història de la ceràmica espanyola*

Sembla que, a la dècada de 1930, Tachard es va concentrar a escriure i preparar l'edició d'una història de la ceràmica a Espanya. Així ho testimonien Marès i Folch i Torres i la correspondència conservada de l'editorial Gustavo Gili, on, un cop va enllestir la redacció a finals de 1933, va intentar negociar-ne la publicació.<sup>161</sup> També en aquest any es traslladà a viure a la ciutat de València, al carrer de Jacinto Benavente, 14.

Així és que, el febrer de 1934, Tachard remeté a Gustavo Gili els textos en francès i castellà per fer dos tiratges del llibre, un en cada idioma. Alhora li envià totes les il·lustracions necessàries, entre les quals destacaven les que havien de sortir en color.<sup>162</sup> Tachard, de nou, se'ns mostra com un personatge ben relacionat i amb una illimitada seguretat que li fa afirmar que tant l'historiador i arqueòleg Manuel Gómez Moreno com estudiosos de París i Nova York estan esperant impacientment la seva història de la ceràmica espanyola. Finalment, sense arribar a un acord econòmic, l'editor li tornà tot el material el 17 d'agost de 1934,<sup>163</sup> material que lamentablement resta sense localitzar.

Poc després, a l'inici de la Guerra Civil Espanyola, morí durant el conflicte.<sup>164</sup>

**A tall de conclusió**

Tenint en compte el que hem exposat, probablement Tachard representa el paradigma de *connoisseur* i col·leccionista que, veient l'oportunitat de negoci que li brindaven la seva formació i el seu ampli teixit relacional, va esdevenir antiquari. Particularment en el seu cas, resulta complicat establir la frontera

161. Folch i Torres, 1956: 19; Marès, 2000: 232. La correspondència de l'editorial Gustau Gili es conserva a la Biblioteca de Catalunya.

162. L'atiador del cavall, de Madinat Ilbira (Granada), plat d'època califal (segle X), decorat en verd i manganès, descobert a les excavacions arqueològiques d'aquesta ciutat per Manuel Gómez Moreno el 1888 i actualment conservat al Museo de la Alhambra de Granada; quatre aiguades de Rafael Latorre Viedma, pintor i restaurador de l'Alhambra de Granada, de la qual va realitzar nombroses aquarel·les documentant les decoracions pictòriques i ceràmiques; així com una rajola que representa un cirerer en blau i manganès, de la col·lecció de Luis de Faraudo de Saint Germain, col·lecció actualment conservada als Museus de Martorell i al Museu Diocesà de Barcelona.

163. Rebut signat per Tachard, Fons Editorial Gustavo Gili, Biblioteca de Catalunya.

164. Marès, 2000: 232.

entre ambdues facetes, ja que atresorava peces amb la mateixa avidesa amb què les venia. Com a col·leccionista que també fou, es va especialitzar en teixits i ceràmica, peces que guardava al seu domicili abans de fer grans vendes dels conjunts. Com a antiquari, el seu perfil és singular dins del panorama del comerç d'antiguitats a la Barcelona de les primeres dècades del segle XX. Singular per la seva formació acadèmica i grau de coneixement de les peces amb les quals comercià, actuant com un historiador de l'art, segurament en el seu esforç per ser reconegut en l'àmbit cultural barceloní. Singular, també, per la qualitat dels objectes que van passar per les seves mans i pels seus contactes amb els principals marxants internacionals i els agents culturals més importants d'Espanya i Catalunya. Una singularitat de la qual Tachard era conscient i per això mateix decidí mostrar-se i presentar-se davant els altres com un *amateur* de l'art i no com l'importantíssim antiquari que va ser.

## Referències bibliogràfiques

- ABASCAL, Juan Manuel; CEBRIÁN, Rosario (2006). *Adolfo Herrera Chiesanova (1847–1925) su legado en la Real Academia de la Historia*. Múrcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección General de Cultura – Fundación Cajamurcia – Real Academia de la Historia.
- AGUILÓ, María Paz (2022). «La colección de arquetas de Oleguer Junyent». *Dossier AEM. Els Junyent. Artistes, decoradors i col·leccionistes* [revista electrònica]. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble, gener 2022, núm. 2, pàg. 144–159. <https://estudidelmoble.com/es/tienda/categoria-dossier-aem/> [consulta: 15 febrer 2022].
- AINAUD DE LASARTE, Josep Maria (1952). *Ceràmica y vidrio*. A: *Ars Hispaniae*, vol. 10. Madrid: Plus Ultra, pàg. 130, 135.
- ALMELA I VIVES, Francesc (1929). «Parlant amb Manuel González Martí. Del Camp de Paterna al Museu de Barcelona». *D'Act d'Allà*, núm. 140, agost, pàg. 254–255.
- ALSINA, Laia (2011). «La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badia (1840–1899)». A: Pérez, Fernando; Socías, Immaculada (eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona i Cadis: Universitat de Barcelona – Universidad de Cádiz, pàg. 17–34.
- (2020). *Francesc Llorens i Riu, 1862–1927: fuster i ebenista, artista, antiquari i col·leccionista d'art*. Barcelona: L, Llorens Ebenisteria.
- Amir Mothashemi. Indian, Islamic and Cross-cultural Works of Art* (2018). Londres: Amir Mothashemi, pàg. 10–11.
- BASSEGODA, Bonaventura (2007). «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de

- Charles Deering». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Collecionistes, colleccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 119–152, Memòria Artium, 5.
- BASTARDES, Rafael (1982). «El crucifix de Banyoles» (nota de Miscel·lània). A: *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 10, pàg. 644.
- BELTRÁN, Clara (2014). *Celestino Dupont (1859–1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional* (treball de fi de màster). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2016). «L'antiquari Celestí Dupont (1859–1940). Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya d'entre segles». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Collecionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 81–123, Memòria Artium, 21.
- BELTRÁN, Clara; RAMON, Artur (2015). «Algunos apuntes para una historia del anticuariado en Barcelona: 1900–1936». A: Alsina, Esther; Beltrán, Clara (eds.). *El reverso de la Historia del Arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850–1950)*. Gijón: Trea.
- BELTRÁN, Clara; FUENTE, Vicente de la (2021). «Paul Tachard» [en línia]. *Repertori de collecionistes i colleccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=181](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=181) [consulta: 22 febrer 2022].
- BERENGUER, Mireia (2018). «Lluís Plandiura i Pou (1882–1956), una aportació fonamental per a la història del colleccionisme català». A: *Collecionistes que han fet museus, 2017*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 10–29.
- BERLABÉ JOVÉ, Carmen (2009). *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU [en línia]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/9368> [consulta 15 febrer 2022].
- BLAIKIE MURDOCH, W.G. (1922). «Mr. Francis W. Mark's Collection of Hispano-Moresque Pottery». *The Connoisseur: illustrated magazine for collectors*, vol. LXIII, agost 1922, pàg. 169–209, pàg. 200 (il).
- BLANCO, J. (1923) «La cerámica de Paterna». *Ibérica. El Progreso de las Ciencias y sus Aplicaciones*, núm. 480, 2 de juny, pàg. 346–349.
- BLINKHORN, Annie (2008). «Collectors's focus sporting art». *Apollo: The international magazine of arts*, núm. 556, pàg. 102–103.
- BOFILL, Francesc de P. (1942). *La cerámica española, catálogo de la exposición organizada por «Amigos de los Museos» en el Palacio de la Virreina de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Selectas.
- BOJANI, Gian Carlo.; RAVANELLI, Carmen.; FANFANI, Angiolo (1985). *La donazione Galeazzo Cora: ceramiche dal Medioevo al XIX secolo: Museo internazionale delle ceramiche in Faenza*. Milà: Fabbri.
- Bonhams Fine European Ceramics. Including Pottery from the Mary Duke Biddle Trent Semans Foundation* (2020). Londres: Bonhams, pàg. 8.
- BORKOPP-RESTLE, Birguitt (2008). *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textil-*



- sammlungen – Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19 Jahrhundert*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- BORONAT, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890–1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 399, 677–678, 894, 897 i 906.
- BRIMO, René (2016). *The evolution in taste in America collecting*. University Park: Penn State University Press.
- CANO, Meritxell (2013). *Josep Bardolet, un intermediari del mercat de l'art a Catalunya* (treball de fi de màster). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2015). «Josep Bardolet (1891–1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya». *Ausa*, vol. 27, núm. 175, pàg. 163–190 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/Ausa/article/view/298347> [consulta: 21 febrer 2022].
- CARBONELL, Sílvia (2016). *El colleccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya: segles XVIII–XX* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa (TDX)*. <http://hdl.handle.net/10803/399345> [consulta: 15 febrer 2022].
- CASANOVAS, Maria Antònia (2019). «Fascinació per la pisa de reflex metàl·lic. El baró Jean-Charles Davillier i la ceràmica espanyola». *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, núm. 119–120, pàg. 72–77.
- Catalogue des tableaux anciens, tableaux modernes, objets d'art et de haute curiosité, importantes tapisseries, composant la collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris* (1921). París: Galerie Georges Petit.
- Catalogue of the important collection of Hispano-Moresque pottery formed by Francis W* (1923). *Mark*. Londres: Messrs. Christie, Manson & Woods, July 10, cat. núm. 41.
- CECUTTI, Daniela (2013). *Collecionismo e commercio di arte islamica tra Otto e Novecento. L'Italia e il contesto internazionale* (tesi doctoral). Udine: Università degli Studi di Udine.
- CHABAS, Roque (1889) «Valldigna. Excursió arqueològico-geogràfica». *El Archivo*, vol. III, pàg. 289–296.
- (1890). «Las inscripciones arábicas de Simat». *El Archivo*, vol. IV, pàg. 49–51.
- CUADRAS, Mercè (2010a). *Aproximació a l'antiquari igualadí Domingo Viñals Amat* (treball de fi de màster). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2010b). «L'antiquari igualadí Domingo Viñals (1877–1950)». *Revista d'Igualada*, núm. 36, pàg. 23–29.
- DOMÈNECH, Ignasi (2014). «Utrillo, mercat de l'art i colleccionisme». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, colleccionisme i museus*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 111–152, Memoria Artium, 17.
- DOMÍNGUEZ, Enrique (1972). «Don Manuel González Martí y la cerámica. Coleccionista, historiador, donante, fundador y primer director del Museo Nacional de este arte». *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 43, pàg. 8–10.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1921). *L'Hôtel de Ville de Barcelone: abrégé historique*. Barcelona: Oficina Municipal d'Investigacions i Publicacions Històriques.

- ERRERA, Isabelle (1901). *Collection d'anciennes étoffes: réunies et décrites*. Bruxelles: Librairie Falk Fils.
- Exposición de cajas, cofres y arquetas a través de la historia* (catàleg de l'exposició) (1979). Palma de Mallorca: Fundación Bartolomé March Servera.
- Exposición Ibero-Americana 1929-1930: Catálogo de la sección de arte antiguo: Palacio Mudéjar* (catàleg de l'exposició) (1930). Sevilla: Tipografía Gómez Hermanos.
- FERNÁNDEZ PARDO, FRANCISCO (2007). *Desde comienzos de siglo a la Guerra Civil (1900-1936)*. En: *Destrucción y dispersión del patrimonio artístico español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, vol. IV.
- FOLCH I TORRES, JOAQUIM (1921A). *El tesoro artístico de Catalunya. La cerámica de Paterna*. Barcelona: Industrias del Papel.
- (1921B). *Notícia sobre la ceràmica de Paterna i sobre els materials procedents de les excavacions de 1908 a 1911, adquirits per la Junta de Museus*. Barcelona: Junta de Museus de Barcelona.
- (1926). «La ceràmica de Paterna». *La Gasetta de les Arts*, núm. 48, 1-5-1926, pàg. 1.
- (1955) «El San Jorge, patrón de Cataluña, pintado por Jaime Huguet (1420-1492)». *Destino*, núm. 924, 23-3-1955, pàg. 6-7.
- (1956) «Mil y un duro». *Destino*, núm. 1000, 6-10-1956, pàg. 19.
- FONTBONA, FRANCESC (1985). «Les colleccions catalanes d'art modern». A: Alcolea i Blanch, Santiago. *Les antiguitats i els antiquaris*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Comerç, Consum i Turisme, pàg. 40-53.
- FOOTE, H. S. (1943). «A Majolica Albarello from Paterna». *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, september 1943, pàg. 120-121, pàg. 123 (il.).
- FROTHINGHAM, Alice Wilson (1951). *Lustreware of Spain*. Nova York: Hispanic Society of America.
- FUENTE, Vicente de la (2011). «Emili Cabot i Rovira, joier i colleccionista». *Serra d'Or*, núm. 614, febrer, pàg. 41-45.
- GERTSMAN, Elina; ROSENWEIN, Barbara H. (2018). *The Middle Ages in 50 Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, pàg. 138-141.
- GIBERT, Mireia (2008). «Un crist medieval de Banyoles a l'Art Institute of Chicago». A: Torres, Antoni; Moner, Jeroni (eds.). *Art gòtic dels segles XIII i XIV al Pla de l'Estany*. Girona: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, pàg. 83-107, Quaderns, 27.
- GOLFERICHS, Macari (1922). «La ceràmica de Paterna». *La Vanguardia*, 10-2-1922, pàg. 9.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1927). «Sant Bernardí de Siena en un plat del segle XV». *Cultura Valenciana. Revista Trimestral*, any II, quadern I, pàg. 52-58.
- GUBIN, Eliane (2006). *Dictionnaire des femmes belges: XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles: Racine.
- GUDIOL, Josep et al. (1955). *Arte de España: Cataluña*. Barcelona: Seix Barral.
- GUIARD, Eugène Humbert (1914). «La Gazette». *Bulletin de la Société d'Histoire de la Pharmacie*, núm. 8, pàg. 131-133.
- HENNEZEL, Henri (1929). *Catalogue des principales pièces exposées, dressé par Henri d'Hennezel, directeur des musées de la Chambre de Commerce de Lyon. 16 planches contenant 31 illustrations / Musée historique des tissus*. Lió: Chambre de Commerce.

- Hispano-Moresque pottery Spanish, Italian and French majolicas and faiences fabrics and objects of art Three gothic arcons. The collection of Francis Wilson Mark (1927)*. Nova York: The Anderson Galleries, pàg. 58.
- HUSBAND, Timothy B. (1970). «Valencian Lusterware of the Fifteenth Century: Notes and Documents». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, núm. 1, pàg. 16, fig. 4.
- JORBA, Montserrat (2014). «Les majestats de la Cerdanya: tipologia iconogràfica i filiació estilística». *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, núm. 2, pàg. 107–128.
- (2017). *Les majestats de la Cerdanya*. La Seu d'Urgell: Salòria, pàg. 68–69, Pirineu Art, 2.
- KING, Donald (1970). «Medieval and Renaissance embroidery from Spain». *The Victoria and Albert Museum Yearbook*, núm. 2, pàg. 55–64.
- Lustreware of Spain. A collection of Hispano-Moresque ceramics* (2021). Londres: Sam Fogg, pàg. 18–25.
- Majoliques italiennes de la Renaissance. Collection Paul Gillet. Musée des Arts décoratifs de Lyon [exposition, Toulouse, Fondation Bemberg, 25 juin–27 septembre 2015]* (catàleg de l'exposició) (2015). Tolosa de Llenguadoc: Fondation Bemberg, pàg. 100–101.
- MARCH, Eva (2007). *Els museus d'art de Barcelona des de la Dictadura de Primo de Rivera fins a la proclamació de l'Estat català* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2 vol.
- (2011). *Els museus d'art i d'arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera: (1923–1930)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARÈS, Frederic (2000). *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona, pàg. 230–232.
- MARTÍN I ROS, Rosa M. (1999). «Fragment de teixit». A: Nicolau i Martí, Antoni. *La Barcelona gòtica*. Barcelona: Institut de Cultura – Museu d'Història de la Ciutat, pàg. 210 i 211.
- (2008). «Noves aportacions a la iconografia de la capa pluvial del bisbe Ramon de Bellera. Opus anglicanum del s. XIV». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, vol. 2, pàg. 9–81 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/132446> [consulta: 21 febrer 2022].
- MC SWEENEY, Anna (2012). *The Green and the Brown: A Study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain* (tesi doctoral). Londres: School of Oriental and African Studies [en línia] <https://doi.org/10.25501/SOAS.00013631> [consulta: 17 febrer 2022].
- MILLIKEN, William M. (1944). «Majolica Drug jars». *Journal of Medical Library Association*, 1944, núm.3, juliol, pàg. 293–303, pàg. 295 (il.).
- MIQUEL I BADIA, Francesc (1892). *Cartas a una señorita. Industrias artísticas*. Barcelona: Librería de Antonio J. Bastinos.
- MONGE, Laila (2014a). «El estandarte y el frontal de sant Ot: ¿El ajuar del santo obispo de la catedral de la Seu d'Urgell?». *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, desembre, pàg. 9–25.
- (2014b). «Els teixits bizantins a la Seu d'Urgell i el comerç del Mediterrani». *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, núm. 2, pàg. 55–74 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/sintesi/article/view/311323> [consulta: 17 febrer 2022].

- MONREAL, LUIS (1971). *El Conventet. La colección de cerámica*. Badalona: Publicaciones Reunidas, vol. 3.
- MUÑOZ DUATO, JACOBO (2015). *Vicente Gómez Novella (1871–1956)* (tesi doctoral). València: Universitat Politècnica de València [en línia]. *Riunet. Universitat Politècnica de València*. <http://hdl.handle.net/10251/51666> [consulta: 17 febrer 2022].
- MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO (1906). *Catálogo de la Sección de Tejidos, Bordados y Encajes del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*. Barcelona: Impr. Sucesor F. Sánchez [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/60052> [consulta: 15 febrer 2022].
- NEILS, JENIFFER (1982). *The World of Ceramics: Masterpieces from the Cleveland Museum of Art* (catàleg de l'exposició). Cleveland: Cleveland Museum – Indiana University Press, pàg. 35 i 37.
- ORTOLL, ERNEST; TORRAS, MONTSE (2017). «Oleguer Junyent i Frederic Marès. Dos artistes i dues col·leccions». A: Peregrina, Neus (ed.). *Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf. Roda el món i torna al Born. Quaderns del Museu Frederic Marès* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 29–52, Quaderns del Museu Frederic Marès, 21.
- PARTEARROYO, CRISTINA (2005). «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines». *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, núm. 5 (Tejidos Hispanomusulmanes), pàg. 37–74.
- PASCUAL, EVA (2011). «Arqueta ferrada i encuirada d'època gòtica del Museu d'Història de Barcelona». *Estudi del Moble*, núm. 13, maig 2011, pàg. 21.
- ROSSER-OWEN, MARIAM (2011). «Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España islámica en el South Kensington Museum». A: Calatrava, Juan et al. *Owen Jones y la Alhambra* (catàleg de l'exposició). Granada: Patronato de la Alhambra, pàg. 52–69.
- ROTOLO, CHIARA (2017). βασιλεὺς τῶν βασιλέων: *origen, definició y difusión de la iconografía del Cristo Rey «unicato» clavado en la cruz en la escultura de madera policroma en Europa (siglos IX–XIII)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. Tesis Doctorals en Xarxa (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/666967> [consulta: 17 febrer 2022].
- ROVIRA I ANGLADA, JOSEP MARIA (2021). «Albert Telese i Compte» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=183](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=183) [consulta: 17 febrer 2022].
- SACS, JOAN (1926). «L'art de conèixer la ceràmica». *D'ací d'Allà*, núm 97, gener 1926, pàg. 418–421.
- SAGUAR, CARLOS (2018). «El misterio del retrato leonardesco». *Descubrir el Arte*, núm. 238, pàg. 38–41.
- SÁNCHEZ SAULEDA, SEBASTIÀ (2012). «Col·leccionisme, art i reminiscències medievals. Charles Deering i el Palau Maricel de Sitges». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, núm. 22, pàg. 91–112.
- (2014). «Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora». A: Alcoy Pedrós, Rosa (ed.). *Art fugitiu. Estudis d'art medieval*

- desplaçat*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i Edicions, pàg. 427–432.
- (2016). «Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña». A: Pérez Carrasco, Yolanda (coord.). *Agentes i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Trea, pàg. 131–156.
- SOCIAS, Immaculada (2010). «Contribución al conocimiento del periodo americano de Josep Pijoan (1881–1963)». A: Olmos; Ricardo; Tortosa, Trinidad; Bellón, Juan Pedro (eds.). *Repensar la Escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pàg. 255–264.
- (2011). «El reverso de la Historia del Arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX». A: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona i Cadis: Universitat de Barcelona – Universidad de Cádiz, pàg. 285–302.
- (2015). «Archer Milton Huntington (1875–1955): Mecenasgo, coleccionismo y comercio del arte». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 47, pàg. 13–44.
- SOLER MORENO, Laia (2019). *Manuel Rocamora Vidal (1892–1976), col·leccionista i pintor* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/668322> [consulta: 18 febrer 2022].
- TACHARD, Paul (1896). *Catalogue de tissus et précieux échantillons d'étoffes du XIIIe au XVIIe siècle..., composant la collection de M. Paul Tachard... [expert] Mannheim*. París: Hôtel Drouot.
- (1907). *Collection de broderies anciennes de Mr. Celestin Dupont*. Barcelona: Thomas.
- (1908). *Informe acerca del nuevo proyecto de Ley que se refiere a la venta y exportación de obras de arte antiguo*. Barcelona: Tip. de Mariano Galve.
- (1912). *Catalogue des anciennes faïences hispano-mauresques: plat important à reflets métalliques en faïence de Manises, XVIIe siècle, composant la collection de M. Paul Tachard: et dont la vente aura lieu à Paris, Hotel Drouot, ... le 18 mars 1912*. París: C. Berger.
- (1920a). «La porcelaine du Buen Retiro». *Vell i Nou*, època 2, vol. 1, núm. 2, pàg. 61–67.
- (1920b). «Les grandes collections d'objets d'art ancien en Espagne». *Vell i Nou*, època 2, vol. 1, núm. 5, pàg. 159–160.
- (1920c). «La collection Plandiura. La faïence d'Alcora». *Vell i Nou*, època 2, vol. 1, núm. 7, pàg. 224–236.
- (1921a). «Les grandes collections d'objets d'art ancien en Espagne. La collection Plandiura. La faïence de Talavera». *Vell i Nou*, època 2, vol. 1, núm. 10, pàg. 357–374.
- (1921b). «Les grandes collections d'objets d'art ancien en Espagne. Les Coffrets de la collection Junyent». A: Diversos autors. *Escultura decorativa i estatuària*. Barcelona: Editorial i Llibreria d'Art M. Bayés, pàg. 17–21. Biblioteca d'Art Vell i Nou, 3.
- (1923). «Els vidres catalans de la col·lecció Cabot al Museu de Barcelona». *Anuari del Foment de les Arts Decoratives* (segona època), pàg. 85–95.
- (1926). «A propósito del retablo de Piedra de Anglesola». *Gasetta de les Arts*, núm. 59, 15-10-1926, pàg. 3–5.

- TELESE, Albert (2014). «Pioners del colleccionisme de ceràmica a Catalunya: 1810–1936». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. *Mercat de l'art, colleccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 207–231, *Memoria Artium*, 17.
- VELASCO, Alberto (2013). «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875–1936)». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. *Antiquaris, experts, colleccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 225–290, *Memoria Artium*, 15.
- (2016). «Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala (1872–1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art». A: Pérez Carrasco, Yolanda (coord.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Trea, 189–242.
- (2017). «L'antiquària Maria Esclasans (1875–1947) i el comerç d'art antic a Barcelona». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. *Agents del mercat artístic i colleccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 181–230, *Memoria Artium*, 23.
- (2021). «Alexandre Soler i March (1873–1949), historiador i colleccionista d'art medieval». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. *Mercat de l'art, colleccionisme i museus 2020*. Bellaterra i Sitges: Sevei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona – Museus de Sitges, pàg. 119–170.
- Vendita all'asta della nota raccolta appartenente al dott. Bartolomeo Barresi di Trapani: maioliche italiane, ispano-moresche dal 15. al 18. Secolo ...* (1960). Roma: Galleria SALGA.
- VERNOIT, Stephen (2010). «Hispano-moresque art in european collections c.1910». A: Lerner, Andrea; Shalem, Avinoam (eds). *After on hundred years. The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» reconsidered*. Leiden/Boston: Brill, pàg. 230–266.

## **Alfons Macaya Sanmartí (1878–1950). *L'sportsman* col·leccionista de vidres**

IGNASI DOMÈNECH VIVES

Museus de Sitges

Alfons Macaya Sanmartí (Barcelona, 1878–1950) fou el menor dels dos fills que Romà Macaya Gibert (Barcelona, 1843–1924) va tenir amb la seva primera esposa, Carme Sanmartí Rovís (1852–1906). El fill primogènit, Romà (1874–1936), mantingué una activitat important en l'esfera pública, vinculat a la Lliga Regionalista, militància que li costà la vida a l'inici de la Guerra Civil.

Romà Macaya Gibert és conegut per ser el promotor del Palau Macaya del passeig de Sant Joan de Barcelona, obra de Josep Puig i Cadafalch de 1898. La casa, on residí la família fins que la va vendre l'any 1910, era una construcció de més de 700 m<sup>2</sup> i estava dividida en tres habitatges: la planta baixa, on residí Romà amb la seva esposa fins a la mort d'aquesta l'any 1904; el primer pis, on vivia la família del seu fill Romà, i el segon pis, on s'instal·là l'any 1900 l'encara solter Alfons.

El pare d'Alfons Macaya fou un dels empresaris més importants de la Catalunya de la Febre d'Or. Seguint els passos del seu pare Magí, Romà Macaya fou actiu en el negoci de la importació de cotó dels Estats Units. El protago-



FIGURA 1. Alfons Macaya Sanmartí, president del Club de Tennis Barcelonina, cap a 1935.

nisme dels Macaya en aquest àmbit el portà a crear, amb vint-i-dos anys, La Casa de Algodones de Barcelona. Ben aviat va diversificar els seus interessos vers el món dels ferrocarrils i l'any 1881 va crear la Companyia del Ferrocarril de Montaña a Grandes Pendientes, que construiria el primer ferrocarril de cremallera del país, el de Monistrol a Montserrat el 1882, i el Funicular del Tibidabo el 1901. El mateix any 1881 va participar en la fundació del Banc de Tortosa i de la Compañia Barcelonesa de Vapores Trasatlánticos.

Romà Macaya tingué un paper fonamental en l'organització de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 i va ser comissionat per la reina regent com a delegat del Ministeri de Foment per visitar i estudiar la creació i el funcionament de l'exposició de navegació, comerç i indústria que es va fer a Liverpool l'any 1886. L'empresari va actuar com a promotor de l'Exposició de Barcelona avançant unes importants quantitats de diners que no va recuperar.<sup>1</sup> La llista d'activitats empresarials del pare d'Alfons Macaya és molt més àmplia i hi cal destacar la urbanització de la falda del Tibidabo, iniciada amb la compra per part de Salvador Andreu de la vall del Frare Blanc l'any 1899. Macaya fou un dels promotors del projecte d'urbanització de la muntanya, juntament amb Teodor Roviralta i Ròmul Bosch i Alsina.

Alfons Macaya va néixer, doncs, en el si d'una de les famílies més destacades de l'alta burgesia barcelonina del segle XIX. El jove Alfons va ser educat en les escoles més prestigioses de la ciutat i en l'hàbit de la pràctica de l'esport, una pràctica de moda entre les classes dirigents que, a més de propiciar les noves idees de l'higienisme i la salut, consolidava un important entramat de relacions socials entre els seus practicants o entre els directius de les necessàries estructures en forma de clubs o torneigs, i amb la qual Alfons estigué plenament relacionat des de la seva primera joventut.

1. Aquest estudi no s'hauria pogut realitzar sense la inestimable ajuda d'Antoni García Vigó, del Club de Golf Terramar de Sitges, Nadia Hernández, Pere Hernández, del Club de Tennis Barcelona, Pilar Joven i Maria del Mar i Alfonso Macaya Miquel.

Quan va morir, *La Vanguardia* recordà la figura dels promotors de l'Exposició de 1888 i, referint-se a Romà Macaya, digué que se l'havia de considerar «precursor de la Exposición, pues fue él quien aprontó al señor Serrano de Casanova, primer concesionario, las cantidades necesarias para la adquisición de los indispensables materiales y los primeros Trabajos, hasta que se encargó el Ayuntamiento de la realización definitiva del gran certamen internacional, viendo el señor Macaya en algunos momentos comprometidos sus intereses, por las dificultades con las que luchaba el primitivo concesionario». Vegeu: «Tributo póstumo». *La Vanguardia*, 16-1-1924, pàg. 8.





FIGURA 2. Portada de la revista *Stadium* del 17 de febrer de 1917.

Alfons Macaya fou molt actiu en l'origen de la pràctica de diversos esports, com el tennis, el golf, el ciclisme, el futbol o les carreres de cotxes, entre d'altres. Amb vint-i-dos anys ja era president de l'Hispania Athletic Club, entre 1900 i 1903, amb seccions de futbol i atletisme. Fou promotor de la Copa Macaya de futbol, precedent de la Copa Catalunya, i del primer torneig de futbol a tot l'Estat, també entre 1900 i 1903. Presidí la Federació Catalana de Tennis entre 1906 i 1909, el Club de Golf Terramar de Sitges entre 1927 i 1935 i el Reial Club de Tennis de Barcelona entre 1929 i 1935.<sup>2</sup>

2. Per veure la tasca duta a terme per Alfons Macaya en aquests dos clubs, vegeu: García, 2002. I també Mercè, 1999.

Els Macaya eren una de les nissagues més cosmopolites de la burgesia catalana i molt actius en la vida social i cultural del país. Romà Macaya, com succeí després amb els seus fills, va protagonitzar moltes pàgines de la crònica social barcelonina. La premsa catalana presentà els seus viatges de negocis o d'oci a diverses capitals europees, on visitava els seus hipòdroms o altres punts de reunió de les grans fortunes europees del moment, en ciutats com París, Montecarlo o Niça.

Romà Macaya protagonitzà un dels escàndols més sonats de la Barcelona de la primera dècada del segle passat en casar-se en segones núpcies, un any després de la mort de la seva esposa, amb la jove francesa Armandine Manhalval, de divuit anys, força més jove que els seus fills Romà i Alfons i amb qui tingué dos fills.

Alfons va rebre una acurada educació en què l'aprenentatge d'idiomes o l'educació musical eren elements fonamentals. Ja de jove destacà com un bon pianista. L'any 1902 es casà amb Amelia Baixeras Anguera, amb qui tingué quatre fills: María del Carmen (1903–1915), Mercedes (1904–1950), Alfonso (1905–1999) i Luis (1906–1960).

No hem pogut trobar fotografies del pis on residia el matrimoni Macaya-Baixeras a la casa del passeig de Sant Joan, però en els anys en què Alfons visqué al Palau Macaya començà a comprar obres d'art. *La Vanguardia* de l'11 de gener de 1902 recull la compra d'un oli del pintor Josep Lluís Pellicer a la Sala Parés.<sup>3</sup>

Desconeixem les ocupacions laborals d'Alfons fins a l'any 1906, ja que la seva presència a les pàgines de la premsa catalana està únicament relacionada amb el camp de la pràctica o la gestió de l'esport o en la participació en diversos actes de la vida social. No passa així amb el seu germà Romà, a qui trobem relacionat els primers anys del segle amb diverses activitats econòmiques.

3. «Notas locales». *La Vanguardia*, 11-1-1902, pàg. 2. *La Vanguardia* a principis de segle solia publicar la llista dels noms dels compradors a les exposicions d'art de la ciutat. En aquest cas, podem reconèixer-hi molts noms de compradors d'obres de Pellicer: «Últimamente han adquirido obras en la Exposición Pellicer, los señores siguientes: Duque de Solferino. — Don Alfonso Macaya. — Don Víctor Brosa Sangermán. — Don Juan Oliva y Milá. — M. Ilarriet Grote Stocknell. — Don José. A. de Trias. — Doña Joaquina Busquets. — Don J. Amargós Pellicer. — Don Francisco de A. Darder. — Don Eudaldo Canibell. — Don Manuel Duran Ventosa. — Don Luis Balan. — Don Juan Busquet. — Don A. Más y Pontdevila. — Don Alejandro Cardunats. — Don Miguel Vilate. — D. José Llorens y Riu. — Don Pedro Rahola. — Don Manuel Rovira y Berra. — Por el Ateneo Barcelonés, E. Molino Brasés. — Don Dionisio Baixeras. — Don Juan Comas y Alba».

L'any 1906 Alfons era vocal del Centro Algodonero de Barcelona,<sup>4</sup> la institució hereva de La Casa de Algodones de Barcelona que havia creat el seu pare. En aquell moment, Alfons i Romà estaven associats en l'empresa Algodones R. y A. Macaya, amb seu al carrer de la Corribia, núm. 6, la mateixa adreça on el seu pare tenia l'empresa. Sembla clar que Alfons Macaya es dedicà professionalment al comerç del cotó de forma principal fins a l'any 1914, quan s'associà amb el seu amic Eusebi Bertrand en altres negocis.

Curiosament, a partir de 1908 els germans Macaya Sanmartí i el seu pare quasi desapareixen de les pàgines de la premsa barcelonina. Estranya la manca de notícies sobre les seves empreses, la pràctica esportiva o els viatges de plaer i de negocis que, de manera recurrent, apareixien en les notes de societat des de finals del segle anterior. Pepe Macaya explica aquest fet com a resultat de la fallida dels negocis dels germans Romà i Alfons, que comportà uns importants préstecs del seu pare i que, traspassats a valors actuals, equivaldrien a onze milions d'euros.<sup>5</sup> Això podria explicar-se per problemes derivats d'unes inversions especulatives en forma d'adquisició de valors a futurs. Pepe Macaya apunta com a conseqüència d'aquests problemes econòmics la venda del Palau Macaya l'any 1910 per part del patriarca de la família en no poder afrontar les dues hipoteques que tenia la casa.

El nom d'Alfons Macaya deixa d'aparèixer com a vocal del Centro Algodonero l'any 1908, després d'haver estat reelegit l'any anterior. La junta de la institució va emetre llavors «un expresivo voto de gracias para don Alfonso Macaya, por la acertada gestión en los cargos que venia desempeñando y que deja de ocupar».<sup>6</sup> Ja en aquell moment, Alfons es dedicava a la importació i comercialització d'automòbils. A partir de 1914 s'associà amb Eusebi Bertrand i Serra, un dels grans importadors espanyols d'automòbils, encara que la seva activitat principal era la filatura i l'estampació de cotó. Des d'aquell moment i fins ben entrats els anys trenta, Alfons Macaya tornà a ser un destacat protagonista de l'esfera social i empresarial del país, tal com ho recull reiteradament la premsa catalana.

La seva vinculació al món de motor anà més enllà de l'àmbit comercial. Alfons Macaya fou un destacat corredor i el trobem participant o organitzant diverses carreres des de 1914, en uns moments en què les proves de velocitat o de fons començaren a crear un important traspàs de la tecnologia dels cotxes

4. «Notas locales». *La Vanguardia*, 19-4-1906, pàg. 3.

5. Macaya, 2011: 127.

6. «Notas locales». *La Vanguardia*, 14-2-1908, pàg. 3.

de carreres als utilitaris. La llista de fires de l'automòbil a diverses ciutats espanyoles i a Europa o als Estats Units, així com la seva participació en carreres, raids o proves de regularitat van ser recollides per la premsa catalana durant un llarg període de temps; també va aparèixer relacionat amb el ciclisme, el rem, el tenis i finalment el golf. No cal dir que la pràctica de tots aquests esports estava lligada a l'alta societat del país, que convertia aquests esdeveniments en espais privilegiats de relació i representació.



FIGURA 3. Autor anònim. Participants a la Copa Macaya de Golf, Sitges, 1928. Alfons Macaya enmig del grup, amb barret.

En aquest sentit, la creació del Club de Golf de Sitges l'any 1927, dins la ciutat jardí de Terramar, suposà un important referent. Alfons Macaya, primer president de l'entitat, en fou el promotor juntament amb Salvador Casacuberta.<sup>7</sup> La pràctica d'aquest esport davant del mar i al costat d'una urbanització d'alt nivell lligà el matrimoni Macaya a la vila de Sitges. L'empresari va ser un participant actiu en els diversos actes culturals en què participava la colònia d'estiuejants, i que sovint eren sufragats per ell mateix. L'any 1932, per exemple, el trobem vinculat al comitè de veïns format per erigir un monument a Santiago Rusiñol o com a membre del Comitè del Centenari de Goethe a Sitges.<sup>8</sup> Tres anys després i amb motiu de la inauguració del Palau de Maricel com a secció del Cau Ferrat i també de la Biblioteca Santiago Ru-

7. García, *op. cit.*: 13.

8. «Un monumento a Santiago Rusiñol». *El Baluard de Sitges*, 10-7-1932, pàg. 3; «El Centenario de Goethe». *El Baluard de Sitges*, 11-9-1932, pàg. 3.

siñol, Alfons Macaya va fer donació a aquesta nova biblioteca popular d'una important collecció de primeres edicions enquadernades de les seves obres.<sup>9</sup>

Macaya compartí les seves diverses aficions esportives amb d'altres relacionades amb el món de l'art i la cultura. A principis de 1907 s'associà al Centre Excursionista de Catalunya, on participà en algunes sortides pel territori relacionades amb l'estudi del patrimoni.<sup>10</sup> L'any 1909 va ser convidat a formar part de la Junta de la Biblioteca Arús. També fou soci dels Amics dels Museus des de la seva creació i va ser vocal de la seva junta directiva de 1934 a 1936 i de 1939 a 1942.

Troblem Alfons Macaya col·laborant amb qui seria el seu gran amic, Josep Gudiol i Ricart, participant en algunes expedicions relacionades amb la fotografia del patrimoni i a vegades sufragant-les. El mes d'abril de 1934, Antoni Robert Caballé, fotògraf de l'Associació d'Arqueologia Catalana (ADAC), féu una fotografia a un grup de persones davant d'un dels portals del monestir de Poblet; eren Eduard Toda, Francesc Martorell, Agustí Duran i Sanpere, Alfons Macaya, Rafael Puget, Josep Gudiol i Ricart i tres bibliotecàries que treballaven a la biblioteca del monestir.<sup>11</sup>



FIGURA 4 i 5. Autor desconegut. Interiors de la Casa Macaya. 1932. Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic.

9. «Biblioteca Santiago Rusiñol». *El Baluard de Sitges*, 2-6-1935, pàg. 3. «Los museos tienen amigos». *La Vanguardia*, 3-8-1935, pàg. 14.

10. «Secció oficial. Socis ingressats durant el primer trimestre de 1907». *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 147, any XVII, abril de 1907, pàg. 121.

11. Antoni Gudiol i Ricart. *Dietari*, 18 d'abril de 1934. Arxiu i Biblioteca episcopal de Vic. La foto va ser publicada en el llibre de Josep Pla *Un senyor de Barcelona* l'any 1935, una biografia que l'escriptor féu del seu amic Rafael Puget. Agraïco a Guillem Cañameras les informacions sobre les relacions de Josep Gudiol i Alfons Macaya, extretes de la seva tesi doctoral; vegeu: Cañameras, 2022.

L'estiu de 1935 Alfons Macaya pagà una campanya fotogràfica de l'ADAC, entre el 24 d'agost i l'1 de setembre. Acompanyat per la seva filla Mercedes, Antoni Robert i Josep Gudiol, visitaren Vilafranca, Igualada i Cervera, i van arribar a Agramunt, on van fer fotos de la portalada de l'església de Santa Maria. Visitaren diversos pobles del nord de Catalunya i del sud de França, com Ribera de Cardós, Sort, Sant Pere del Burgal, Esterri, València d'Àneu, Tredós, Salardú i Viella, des d'on passaren a França per fer fotos del monestir de Sant Bertran de Comenge. També visitaren les valls d'Andorra, on van fer diverses fotos d'esglésies romàniques. A la Seu d'Urgell, Robert realitzà diverses fotos de la catedral de Santa Maria per a Alfons Macaya, abans de dirigir-se cap a Sant Joan de les Abadesses per continuar fent fotos per encàrrec de Monumenta Cataloniae.<sup>12</sup> El 6 d'octubre de 1935, trobem novament Alfons Macaya amb Josep Gudiol i Antoni Robert Caballé en un viatge a Perpinyà, on començà la campanya fotogràfica del Rosselló.<sup>13</sup>

L'any 1943 impulsà, juntament amb Joan Prats Tomàs i Joan Sedó Peris-Mencheta, la creació de l'Associació de Bibliòfils de Barcelona. Tots tres eren amants dels llibres antics i assidus a les tertúlies de la llibreria de Josep Porter al carrer dels Arcs, núm. 3, de Barcelona. Fou en aquest espai on es gestà el naixement de l'Associació, que fou autoritzada l'any 1944 i que Alfons Macaya presidí fins a la seva mort, el 14 d'abril de 1950.

En compliment dels actes reglamentaris de l'Associació, el 19 de juny de 1948, el president pronuncià una conferència titulada «De libros desde el Diluvio hasta el siglo XV». L'any següent es féu una edició de bibliòfil del text, il·lustrada amb setze magnífiques xilografies d'Enric Cristòfol Ricart. Cent exemplars numerats d'aquesta edició es van distribuir com a nadala de l'Associación de Bibliófilos de Barcelona de l'any 1949.<sup>14</sup> De fet, l'opuscle es titulava *De libros desde el Diluvio hasta el siglo XV (en veinte minutos)* i a la introducció l'autor feia gala del seu conegut sentit de l'humor:

El 19 de junio de 1948, cumpliendo un precepto estatutario de nuestra Asociación de Bibliófilos de Barcelona, ocupé la Presidencia de la reunión y àgape consiguiente, dirigiendo la palabra a los allí reunidos; dije que hablaria De libros desde el Diluvio hasta el siglo XV, però que no se alarmaran, pues mi charla duraría 20

12. *Ibid.*, 24 d'agost – 1 de setembre de 1935.

13. *Ibid.*, 6 d'octubre de 1935.

14. Agraeixo aquesta informació a Josep Puig Rovira.

minutos. Fui cronometrado por el hoy finado Marqués del Masnou, quien luego manifesto que la charla havia durado exactamente ¡18 minutos!

La darrera de les setze xilografies de Ricart, a pàgina sencera, fa referència a la col·lecció de vidre d'Alfons Macaya i mostra una pila de llibres sobre vidre i dos objectes de la col·lecció, un dels quals és probablement el més important: la gran gerra catalana esmaltada del segle XVI.

No sabem quin fou l'abast i el contingut de la seva biblioteca, ja que, tal com ens asseguren els seus descendents, una gran part d'aquesta desaparegué durant la Guerra Civil. En el dietari d'Antoni Gudiol i Ricart, del 27 de març de 1939, podem veure que Antoni Gudiol i Ricart fa referència a un problema amb els llibres d'Alfons Macaya que s'havien perdut durant la guerra a la Casa Amatller, on es dipositaren.<sup>15</sup> Tanmateix, sabem que la biblioteca seguí creixent posteriorment amb la col·laboració de Josep Gudiol i Ricart. Una carta datada el 31 de maig de 1939, signada per ell i dirigida al seu germà Antoni, parla d'uns llibres que es troben a casa seva, comprats per al senyor Macaya.<sup>16</sup>



FIGURA 6. La sala de la planta baixa amb la vitrina de la col·lecció de vidres d'època moderna. Arxiu Mas.

15. Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic. Antoni Gudiol i Ricart. *Dietari*, 27 de març de 1939.

16. Fons Gudiol Ricart. FGR-3-123. Institut Amatller d'Art Hispànic.

La seva biblioteca, com la col·lecció de vidres que veurem més endavant, una petita col·lecció de ceràmica i pintura i una col·lecció de maquetes navals,<sup>17</sup> van ser presentades a les sales de la casa que es féu construir a l'avinguda del Tibidabo l'any 1925, on visqué fins a la seva mort. Obra de l'arquitecte Lluís Sagnier, la casa, amb un gran jardí, és un clar exponent d'una arquitectura d'un classicisme eclèctic, de gust afrancesat.

Curiosament, la casa Macaya ha tingut també un paper important com a escenari de ficció literària, ja que va ser un espai protagonista del *best-seller* internacional *La sombra del viento* (2001), de Carlos Ruiz Zafón. La multipremiada i reeditada novel·la, amb més de quinze milions d'exemplars venuts i traduïda a trenta-sis idiomes, és una enginyosa mescla de relat d'intriga i de novel·la històrica que transcorre a la Barcelona de la primera meitat del segle passat. Un dels escenaris més importants de la novel·la és el palauet Aldaia, nom ficcionat de la casa Macaya i escenari dels amors del protagonista Daniel Sempere amb Beatriz Aguil. L'autor del llibre coneixia bé tots els racons d'aquesta casa i del seu jardí, a l'avinguda del Tibidabo, núm. 32, perquè hi havia treballat com a publicista els anys en què fou una de les seus de la firma Bassat & Ogilvy a Barcelona.



FIGURA 7. Casa Macaya. Avinguda del Tibidabo, 32. Barcelona.

17. Alfons Macaya va deixar en diverses ocasions objectes de la seva col·lecció de maquetes navals per participar en les mostres que, de 1927 a 1936, es van fer amb el nom d'«Exposición de trabajos manuales de gente del mar». «Trabajos manuales de gente del mar». *El Diluvio*, 27-5-1930, pàg. 15.



Alfons Macaya instal·là una important col·lecció de vidre a les sales de la planta baixa de la casa. Desconeixem en quin moment i de quina manera inicià la col·lecció, que constitueix per si mateixa una història del vidre, des dels seus antecedents, amb faiances egípcies, fins al segle XIX. Una vegada més, la crònica de la vida social barcelonina és la que ens aporta informacions sobre la col·lecció, ja instal·lada a l'acabada d'estrenar casa familiar:

La última gran fiesta celebrada esta temporada fue la verbena que en su hermosa casa de la Avenida Tibidabo organizaron los señores Macaya (don Alfonso) y su encantadora y bellísima hija Mercedes, en obsequio a sus amistades [...]. La casa, a la que rodea un bonito jardín, es un modelo de buen gusto, admirándose en los salones de la planta novel, riquísima colección de vidrios y algunas porcelanas antiguas de gran valor.<sup>18</sup>



FIGURA 8. Autor desconegut. Sala de la planta baixa. A l'esquerra, una de les vitrines de vidre antic. 1932. Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic.

La vida en l'esfera pública d'Alfons Macaya i el fet que la seva casa esdevingué un dels punts més destacats de la vida social barcelonina des d'aleshores

18. «Sociedad». *La Vanguardia*, 7-7-1925, pàg. 14.

fins a la Guerra Civil van donar una important visibilitat a la col·lecció, que acabà sent un element pel qual era conegut el seu propietari. Així, sovint, a partir de 1925, Alfons Macaya és citat en la premsa esportiva o en la crònica social com a col·leccionista de vidre. A més, cal comentar que obrí la col·lecció al públic més d'una vegada. El 24 de gener de 1936, Josep Gudiol realitzà una visita comentada de la col·lecció organitzada pels Amics dels Museus, que posteriorment van editar un quadern amb el text de Gudiol, on aquest defineix la col·lecció Macaya com una col·lecció «d'estudi», realitzada al llarg de molts anys. Gudiol també explica que el col·leccionista:

Formà una biblioteca especialitzada, recollí notes, féu excavacions, visità llocs on florí l'antiga indústria del vidre i les més famoses col·leccions indígenes i estrangeres. El resultat d'això ha culminat en un esforç editorial generosíssim [...]. Em refereixo a la publicació del llibre «Vidre», que conté, a més de la col·lecció que anem a visitar, un resum il·lustrat de la història del vidre.<sup>19</sup>

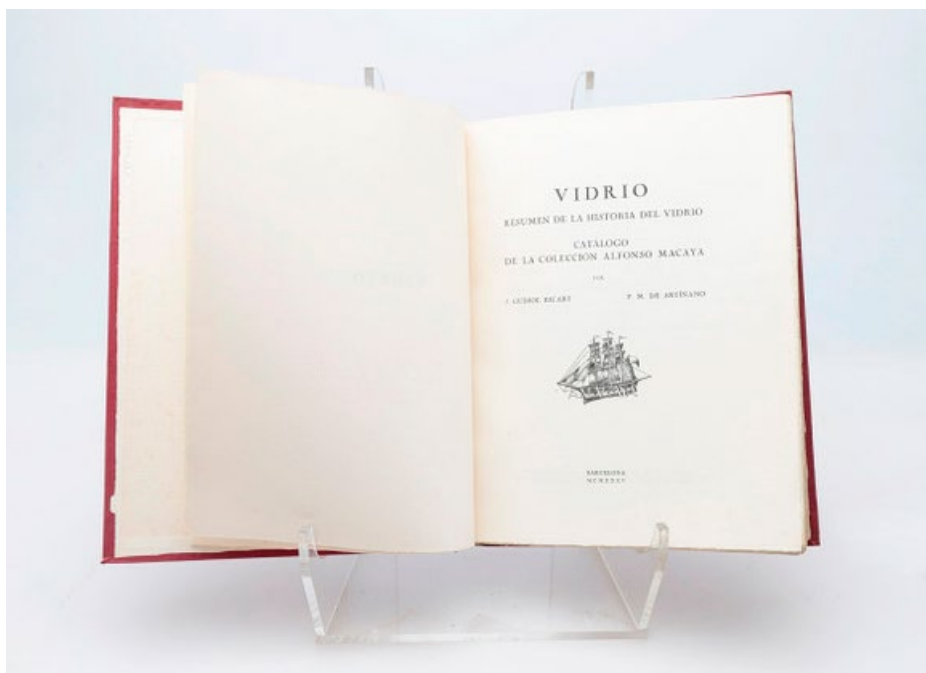


FIGURA 9. Catàleg de la Col·lecció Macaya. Josep Gudiol i Ricart; Pedro Miguel de Artiñano. *Vidrio: resumen de la historia del vidrio. Catálogo de la colección Alfonso Macaya*. Barcelona: [s. n.], 1935.

19. Gudiol, 1936: 1.

No sabem del cert si aquest tipus de visites a la col·lecció va ser un fet que succeí diverses vegades, però el 21 de maig de 1949, amb motiu de l'atorgament de la medalla d'honor dels Amics dels Museus a Alfons Macaya per la seva tasca a la junta directiva els quinze anys anteriors, es va organitzar novament una visita guiada per Josep Gudiol a la col·lecció.

La publicació del catàleg de la col·lecció l'any 1935 fou una important fita en la història de l'art del vidre del país.<sup>20</sup> Alfons Macaya pagà un tiratge de dues edicions, en català i en castellà, de cinc-cents exemplars numerats cadascuna, amb paper de fil, amb la catalogació detallada dels objectes i la fotografia de quasi la totalitat dels vidres en fototípia.<sup>21</sup> Les dues edicions no tenien una voluntat comercial. De fet, la gran majoria dels llibres que avui podem trobar en el mercat de llibre vell mostren una dedicatòria autògrafa d'Alfons Macaya a qui regalava el llibre. El col·leccionista en va fer difusió a diverses biblioteques i museus nacionals i internacionals i els regalà a familiars i amics o els distribuï a diverses institucions i associacions de forma gratuïta. És important destacar aquest fet d'impulsor del coneixement de la història del vidre espanyol dins i fora de les nostres fronteres i, no cal dir-ho, assenyalar la singularitat del seu mecenes com a impulsor d'aquesta iniciativa: la publicació de la seva col·lecció acompanyada d'un estudi d'alt nivell científic, cosa gens comuna en el col·leccionisme privat hispànic d'aquell moment.

El llibre presenta abans de la catalogació de la col·lecció una història del vidre, centrada en gran part en el seu desenvolupament a Espanya. El text actualitza els coneixements sobre aquesta matèria, sobre la qual ja havien escrit altres especialistes, com Juan Facundo Riaño, quatre dècades abans. D'altra banda, els passatges dedicats a l'origen del vidre i als seus primers temps fins a la romanització també presenten les darreres novetats historiogràfiques. És, doncs, una història del vidre actualitzada i molt ben il·lustrada, amb exemples externs a la col·lecció Macaya, la qual cosa converteix el volum en un veritable llibre de referència.

Cal tenir present que la historiografia del vidre hispànic fins llavors era molt pobra. Més enllà dels antecedents, tots ells a la dècada de 1870, dels estudis de Juan F. Riaño i Manuel Rico Sinobas i del llibre d'Alexander Nesbitt, que bàsicament es nodria de les informacions de Riaño, la història del vidre a casa nostra no havia tingut gaires aportacions anteriors al llibre de la col·lec-

20. Gudiol i Artiñano, 1935.

21. Joaquim Folch i Torres. «El catalogo de la Colección Macaya». *La Vanguardia*, 1-7-1935, pàg. 7.

ció Macaya. El catàleg de Mn. Gudiol de la col·lecció Amatller, publicat l'any 1925, presentava únicament la catalogació de les peces. L'any següent, el seu nebot, Josep Gudiol, ara sí, aportava informació sobre l'evolució de la seva història, però únicament en l'Antiguitat. Gudiol i Conill i Joaquim Folch i Torres havien publicat la història dels vidres catalans esmaltats l'any 1927 i, finalment, Luis Pérez Bueno havia publicat, l'any 1931, una història del vidre molt deutora de les informacions que ja havia aportat Riaño dècades abans.<sup>22</sup>



FIGURA 10. Conjunt de vidres romans procedents de Síria, s. I–III dC.

Els autors del volum eren Pedro Miguel de Artiñano (1879–1934) i Josep Gudiol i Ricart. Tal com explica Gudiol a la introducció, Artiñano morí el 30 de gener de 1934 i «deixà redactades solament les catorze primeres planes». Gudiol fa referència a la utilització d'algunes notes preses en conferències sobre la història del vidre donades pel mateix Artiñano, que diu que incorpora al text. Curiosament, l'estudiós deixà redactat el pròleg del llibre. També havia escrit l'entrada «Vidrio» a l'*Enciclopedia Espasa*, en la qual donava algunes pinzellades sobre la història d'aquest material,<sup>23</sup> del qual era un destacat col·leccionista. Alguns dels objectes de la col·lecció Macaya provenen de la col·lec-

22. Riaño, 1872 i 1879. Rico, 1873. Nesbitt, 1878. Gudiol Cunill, 1925. Gudiol Ricart, 1926: 122–129. Gudiol Cunill, 1923: 2. Folch, 1926. Pérez Bueno, 1931.

23. Artiñano, 1930: 803.

ció Artiñano, important estudiós i col·leccionista de les arts de l'objecte hispàniques. En el pròleg comença dient que:

La història de la fabricació del vidre, com la de totes les arts industrials d'un poble, és la història de la seva cultura i de la seva civilització. L'evolució de les tècniques i la modificació de les modes ofereixen a cada moment la mesura més apropiada de la seva capacitat de treball, de la seva intel·lectualitat, de les seves relacions econòmiques i socials amb els altres pobles; és quelcom que defineix, molt més que un document, el grau de les seves necessitats i la manera més o menys espiritual de satisfer-les, ensems que marca el nivell de la seva educació social, la seva categoria com a poble.

Tenim notícies de l'origen del projecte editorial de l'any 1933, quan Antoni Robert Caballé, de l'Arxiu d'Arqueologia Catalana, comença a fer les fotos dels vidres de la col·lecció, segons assenyala Antoni Gudiol en el seu *Dietari*, «per al llibre “Historia del vidrio en España” que està escrivint el seu germà».<sup>24</sup> És interessant assenyalar que, en la breu bibliografia aportada en les primeres pàgines del llibre, apareix una entrada que fins ara no s'havia pogut afiliar a cap publicació coneguda. Ens referim a: Josep Gudiol i Cunill «Història documental del vidre a Catalunya (en premsa)». Desconeixiem fins ara cap publicació de Mn. Gudiol amb aquest títol o un de similar. Cal recordar, tanmateix, que el prevere morí l'any següent a la publicació del catàleg. Finalment, hem pogut trobar l'origen d'aquesta cita en localitzar a l'Arxiu Episcopal de Vic el text autògraf d'aquest estudi desconegut fins ara.



FIGURA II. Tres llànties islàmiques esmaltades procedents de Síria, s. XIV.

24. Antoni Gudiol i Ricart. *Dietari*. 23 de març de 1933. Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic.

La col·lecció, segons el catàleg, aplegava 304 objectes en el moment de la seva publicació i és per si mateixa una veritable història del vidre, des de les produccions d'època preromana fins a les produccions hispàniques i de la resta d'Europa del segle XIX. Numèricament, les produccions hispàniques, catalanes, castellanes i andaluses del Renaixement i del Barroc són les que conformen el gruix de la col·lecció, encara que cal destacar un conjunt important de vidres islàmics, alguns d'esfaltats. Les fitxes catalogàfiques, redactades per Josep Gudiol, no solament aporten valuoses informacions de la procedència dels objectes, del seu origen geogràfic, sinó que també incorporen elements de traçabilitat amb interessants informacions sobre els seus antics propietaris, destacats antiquaris internacionals o col·leccionistes.

Alguns dels braçalets egipcis d'època preromana provenen de la col·lecció de Mohareb Todrus, exponent de la segona generació d'un antiquari de Luxor i que va vendre importants papirs a diversos museus, biblioteques i instituts arqueològics internacionals.<sup>25</sup> Sabem, per fotografies conservades pels seus hereus, que Alfons Macaya viatjà a Terra Santa i a Egipte, encara que desconeixem la data exacta del viatge, que ben segur fou abans de 1936. Si tenim en compte que Todrus va morir l'any 1937, és possible que el col·leccionista pogués adquirir els vidres al mateix reputat antiquari egipci.

La majoria d'objectes islàmics procedeixen de la col·lecció d'E. Chachati, comerciant i destacat col·leccionista d'art islàmic, amb domicili al carrer de Rochechouart, núm. 3, de París, que apareix com a origen de diverses adquisicions del Museu Britànic entre 1914 i 1931. En aquest cas, la figura del col·leccionista té un perfil que es confon amb el del comerciant quan veiem el gruix d'obres venudes al Museu Britànic, però també al Louvre, entre 1913 i 1929. La gran majoria de les adquisicions del Museu Britànic a E. Chachati corresponen a ceràmiques o vidres dels segles IX i X de la dinastia Abbàsida, encara que també hi ha importants escultures hellenístiques i romanes, entre altres obres de gran qualitat.<sup>26</sup>

Diversos penjolls, flascons o ampolles romanes provenen de la col·lecció del marquès de Monsalud.<sup>27</sup> El cinquè marquès de Monsalud, Mariano Solano (1858–1910), membre de l'Acadèmia de Història i estudis del patrimoni extremeny, especialista en epigrafia i història antiga, va acumular una impor-

25. Goehring, 2012: 18.

26. «E Chachati» [en línia]. *The British Museum*. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG53222> [consulta: 15 desembre 2021].

27. García i Carmona 2001: 30–39.

tant collecció d'arqueologia a casa seva, el que avui és l'edifici que acull l'Ajuntament d'Almendralejo (Badajoz). Quan va morir, no es van seguir les seves darreres voluntats, que consistien en el manteniment de les seves colleccions a la casa familiar. Finalment, l'any 1929, la casa i tot el que contenia es va vendre a un advocat de Badajoz que es va desfer de tots els objectes arqueològics venent-los l'any 1930 a l'antiquari Rafael Casulleras, qui els va distribuir entre diferents comerciants. Una part fou adquirida pel Museo Arqueológico Nacional i una altra per compradors particulars, entre els quals cal destacar Damià Mateu, que adquirí un important conjunt de joieria de metall i objectes epigràfics.<sup>28</sup> Molt probablement, Alfons Macaya, com Damià Mateu, adquirí els vidres a Casulleras.

Altres vidres púnics i d'època romana procedeixen de la important col·lecció Vives Escudero. L'acadèmic, arabista, arqueòleg, numismàtic, colleccionista i antiquari Antonio Vives Escudero (1859–1925) va construir importants colleccions d'objectes arqueològics, gran part de les quals es troben al Museo Arqueológico Nacional o al Museu de Menorca. Vives va vendre al Museo Arqueológico Nacional la seva gran col·lecció numismàtica i bronzes ibèrics en diversos ingressos, el 1891, el 1910 i el 1918, adquisició pagada per una subscripció popular i que no va ser l'única operació comercial que dugué a terme.<sup>29</sup> Vives, que rebé l'encàrrec l'any 1908 de redactar el *Inventario monumental y artístico de las Islas Baleares*, alhora que feia excavacions a Eivissa i Menorca, conjugava les seves tasques professionals al Monetario del Museo Arqueológico Nacional amb el comerç d'antiguitats, unes activitats que, si bé avui són del tot incompatibles, en aquells moments eren molt comunes.



FIGURA 12. Copa procedent de Paterna, s. XIV.

28. Barrachina, 2014: 116.

29. Mauro, 2021: 345–357.



FIGURA 13. Aiguamans. Vidre esmaltat, Catalunya (probablement Barcelona), segona meitat del s. XVI.

Un cas similar és el dels vidres procedents de Baalbek (Líban), que apareixen com a provinents de la col·lecció de M. Alouf. Michel M. Alouf va ser conservador de les ruïnes de Baalbek i entre les seves publicacions cal destacar *Histoire de Baalbek*, editada per primera vegada al Líban l'any 1890 i reeditada en francès i anglès diverses vegades fins a arribar a més de trenta edicions a mitjan segle passat.<sup>30</sup>

El que és sens dubte un dels objectes més importants de la col·lecció, la patena visigòtica de vidre blau procedent de Beas (Jaén) (cat. 98), fou una adquisició de la col·lecció del mateix Pedro Miguel de Artiñano, a qui Macaya demanà de col·laborar en la redacció del catàleg. Artiñano, enginyer de

formació, combinà la seva feina docent, que el portà a ser catedràtic de Motores Térmicos y Construcción de Máquinas a l'Escuela Central de Ingenieros Industriales de Madrid, amb els treballs que realitzà per a l'Instituto Católico de Artes e Industrias, que ell mateix va organitzar. Autor d'estudis pioners sobre teixits, ferros o ceràmica espanyola, va aplegar unes importants col·leccions de vidre, de llibres rars i d'exlibris. La col·lecció Macaya disposa de dos vidres castellans del segle XVII (cat. 196 i 197) provinents de la col·lecció d'Artiñano. En el cas de la patena de Beas, ell mateix redactà un estudi sobre aquest important objecte que publicà a l'*Archivo Español de Arte y Arqueología* l'any 1926.<sup>31</sup> En aquest article, en què explica la troballa fortuïta de la patena l'any 1922 i la seva adquisició l'any 1925, Artiñano demostra un coneixement exhaustiu de les produccions tardoromanes i visigòtiques i aporta el resultat d'un anàlisi químiques de l'objecte per tal de comparar-les amb d'altres de vidre romà. Metodològicament, Artiñano aplica per primera vegada a l'estudi del vidre hispànic els mètodes científics més avançats del moment.

30. Alouf, 1890.

31. Artiñano, 1926: 143–152.



Un altre dels objectes més destacats de la col·lecció és la gerra catalana de vidre esmaltat i daurat del darrer quart del segle XVI (cat. 123). En aquest cas, la fitxa no dona cap informació sobre la seva antiga procedència, encara que assenyalava que prové del monestir de Santa Caterina de Palma i que anteriorment es trobava a la catedral d'aquesta ciutat. Per la seva mida, 32,6 cm d'alçada, aquesta gerra és un dels trenta-dos objectes de vidre esmaltat catalans més importants dels conservats en museus i col·leccions privades nacionals i internacionals.

Un any després de la publicació del catàleg de la col·lecció esclatà la Guerra Civil i la col·lecció va ser requisada per la Generalitat de Catalunya i quedà a la casa que havien abandonat el matrimoni Macaya i la seva filla Mercedes. Tots tres sortiren de la ciutat camí de l'exili i s'instal·laren a Roma. La «desaparició» a mans d'elements incontrolats del seu germà Romà, que ben segur va ser assassinat els primers dies del conflicte, fou el detonant d'aquesta sortida. El matrimoni i la seva filla van arribar a Gènova el 28 d'agost de 1936.<sup>32</sup> Desconeixem en quin moment abandonaren l'exili per entrar a la zona nacional. Van residir a Sant Sebastià fins a la fi de la guerra.

Les obres i els objectes que es trobaven a la casa de l'avinguda del Tibidabo van ser requisats per la Generalitat poc després de la fugida de la família Macaya de la ciutat. Josep Gudiol va estar des del principi vinculat a l'equip del servei del Patrimoni Històric Artístic i Científic de la Generalitat, sota la Comissaria General de Museus, l'organisme encarregat de la recollida i recepció dels béns artístics confiscats a la ciutat de Barcelona. Cal recordar que, entre els mesos de juliol i octubre de 1936, la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya va confiscar els fons d'importants col·leccions privades catalanes per tal de salvar-les del vandalisme revolucionari. Això va implicar l'apropiació de les col·leccions per part de la Generalitat, apropiació no sempre consentida pels col·leccionistes. Aquest no fou el cas de la col·lecció Macaya, ja que el seu propietari va ser dels que no solament van consentir, sinó que van agrair aquest acte, sabent que era l'única manera d'assegurar el futur de la col·lecció. L'estreta amistat entre Alfons Macaya i Josep Gudiol aportava, als ulls del col·leccionista, un nivell total de confiança.

32. Doll-Petit, 2003: 312.



FIGURA 14. Dos gerros procedents d'El Recuenco (Guadalajara), s. XVII.

Al cap de poc temps que les col·leccions d'Alfons Macaya fossin requises pel govern de la Generalitat, la casa fou ocupada pel POUM i l'any 1937 s'hi instal·là temporalment Dolores Ibárruri, la Passionària. La ubicació de la casa lluny del centre de la ciutat, llavors bombardejada sistemàticament per l'aviació italiana, en feia un lloc segur i tranquil on instal·lar la dirigent comunista. Segons ens expliquen els descendents d'Alfons Macaya, en acabar la guerra, va quedar a la casa diversa documentació de la dirigent, com cartes personals i familiars, a més de documentació política, papers que Alfons Macaya va entregar a la policia.

Els vidres de la col·lecció Macaya, com els de la col·lecció Amatller, tenien un element que els diferenciava d'altres grans —numèricament parlant— col·leccions d'objectes. El fet de disposar d'un catàleg publicat amb les fitxes descriptives i les fotografies de la majoria dels objectes atorgava a l'operació d'inventari una important fluïdesa i també seguretat. El llibre de la col·lecció que conserva la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva les anotacions de reconeixement de cada objecte per al seu trasllat. Segons els hereus d'Alfons Macaya, l'encaixatge de la col·lecció va ser supervisat pel mateix Gudiol, que, com veurem més endavant, va tornar a repetir aquesta operació dècades després per motius ben diversos.



FIGURA 15. Servidora procedent de Cadalso de los Vidrios (Madrid), s. XVII.

La col·lecció Macaya va ser una de les vint-i-sis confiscades a la ciutat de Barcelona i va ser traslladada el setembre de 1936 al Palau Nacional. La numeració dels objectes arriba a 547, entre els quals es troben els vidres, la col·lecció de ceràmica i porcellana, les pintures i altres objectes. La documentació que conserva l'Arxiu del MNAC descriu objectes de vidre, objectes d'arqueologia de metall, joieria i terracota, mobiliari dels segles XVIII i XIX, pintura religiosa dels segles XVI i XVI, pintura sota vidre i dues escultures de fusta del segle XV. En un document encapçalat amb el títol: «Relació dels objectes diversos i col·leccions artístiques ingressats a la Comissaria General de Museus des del 19 de juliol de 1936 fins a la data», apareix la col·lecció de vidres amb la numeració 44.001–44.269, al costat de les col·leccions Amatller, Roviralta, Arnús, Capmany o la del Baró de Cruïlles, entre d'altres. El document està datat el dia 1 d'octubre, la qual cosa demostra que Gudiol es va preocupar primer de salvar els vidres i posteriorment ordenà retirar el resta d'objectes i d'obres que conservava Alfons Macaya a casa seva.

L'Arxiu del MNAC conserva la documentació dels transports des de Pedralbes o des del Palau Nacional cap a Olot, on es traslladaren les col·leccions per poder-los donar una major seguretat. Com assenyala Yolanda Pérez Carrasco, fou Joaquim Folch i Torres qui decidí treure els tresors artístics de la ciutat cap a Olot per tal de protegir-los de la cada vegada més tensa situació social a la capital i per la proximitat d'Olot a França, davant la situació d'una possible evacuació.<sup>33</sup>

33. Pérez, 2018: 78.

Segons la documentació de l'Arxiu del MNAC, els vidres de la col·lecció Macaya sortiren dels magatzems del Museu d'Art de Catalunya el 16 de novembre de 1936, dins la caixa amb la numeració 123 A, amb el camió 55.575. El 30 de novembre, amb el camió 64.821 van sortir les pintures. La numeració dels vidres traslladats va del 44.001 al 44.269, o sigui que no correspon als 304 objectes publicats en el catàleg i això, com veurem més endavant, ens planteja alguns dubtes sobre si el catàleg de Gudiol i Artiñano presentava la totalitat de la col·lecció.

Acabada la guerra, les obres i els objectes requisats van ser retornats al seu propietari. El 19 de juliol de 1939, el fons de la Col·lecció Macaya va viatjar d'Olot a Barcelona formant part de l'expedició 59. En el fons de l'arxiu del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) de 1939, a la Biblioteca del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Barcelona, s'hi conserva la documentació que demostra que Alfons Macaya rebé, en diverses entregues, les obres de la seva col·lecció.<sup>34</sup> En el «Libro de registro de entradas y salidas» hi ha l'anotació següent: «Número de orden 25. Cuadros y objetos de arte. Entrega a Alfonso Macaya», amb data 1 de juny de 1939. A l'entrada 132 s'especifica el retorn de «Muebles» el 14 d'agost, i novament «cinco cajas con objetos de arte» el 24 d'agost. A l'entrada 209, el 3 d'octubre torna a aparèixer la mateixa entrada i, finalment, l'1 de febrer de 1940, s'entreguen els darrers «Cuadros».



FIGURA 16. Dues copes procedents de Venècia, s. XVII.

34. Agraïixo al professor Francesc Miralpeix les informacions relatives a l'arxiu de l'SDPAN.

Enmig d'aquest procés de retorn de les col·leccions, Alfons Macaya va declarar en el judici de depuració de Josep Gudiol, el 10 d'octubre de 1939:

ALFONSO MACAYA SANMARTI, comerciante, mayor de edad, vecino de Barcelona, con domicilio en Avenida Tibidabo 32, presta en su nombre y por su honor, la siguiente declaración jurada:

Que conoce a D. José María Gudiol Ricart, mayor de edad, vecino de esta Ciudad y de profesión arquitecto, especializado también como técnico en cuestiones de arte, desde hace muchos años por relaciones de carácter profesional y también particulares, por ser el que suscribe muy aficionado a todo cuanto al arte se refiere y poseer varias colecciones artísticas.

Que en cuantas conversaciones he sostenido con dicho Sr. Gudiol fue siempre su manera de pensar conforme a un buen español, intachable en honradez y amante del orden.

Que aunque desconoce en detalles la actuación del Sr. Gudiol durante el período de actuación roja de esta ciudad, puede afirmar que le cree incapaz de haber cometido acto delictivo alguno.

Que ignora si perteneció a partido político alguno y también a organización de carácter social o sindical. Manifiesta tan solo que no tuvo actuación política pública.

Que poseyendo el que suscribe diversas colecciones artísticas consistentes en vidrios, cerámica, grabados, tallas, pinturas, etc. etc. que hoy tienen un valor muy apreciable especialmente la colección de vidrios compuesta de unas cuatrocientas piezas, tuvo que huir perseguido por las hordas rojas que asesinaron a su hermano Román y encarcelaron a uno de sus hijos, pudiendo por fin los restantes marchar a la España Nacional, abandonando en su casa todas las colecciones citadas así como una importante biblioteca especializada en cuestiones de arte.

Que gracias a la actuación personal del Sr. Gudiol, que en algunos casos expuso su propia vida, pudo poner a salvo las colecciones y biblioteca antes mencionadas.

Que la actuación del Sr. Gudiol es elogiable y digna de encomio, no solo por lo que hace referencia a la propiedad privada, sino porque con todo ello impedía que desaparecieran de España parte de sus tesoros artísticos.

Que el Sr. Gudiol obró en sentido altruista, pues no recibió ni quiso recibir remuneración de carácter alguno.

Que por todo ello me atrevo a afirmar que el repetido D. José M. Gudiol Ricart es persona completamente afecta al Glorioso Movimiento Nacional.

En su virtud para que así conste y a petición del interesado firmo la presente en Barcelona a diez y ocho de Octubre de mil novecientos treinta y nueve. Año de la Victoria.<sup>35</sup>

35. Institut Amatller d'Art Hispànic. Fons Gudiol i Ricart. FGR-XI-48.

La col·lecció de vidre va continuar a la casa de l'avinguda del Tibidabo, núm. 32, després de la mort d'Alfons Macaya l'any 1950. Hi continuaren residint el seu fill Alfonso i la seva esposa Antònia Miquel amb els seus dos fills. L'any 1972, després de la mort d'Antònia Miquel, la família decidí d'abandonar la casa i d'establir la seva residència en un pis del barri de Sant Gervasi. Aleshores, Josep Gudiol tornà a ser l'encarregat d'encaixar els vidres per traslladar-los. Des de llavors, aquests han estat guardats a les caixes que organitzà Gudiol en unes dependències de la casa dels hereus del col·leccionista.

Gràcies a la gentilesa dels nets del col·leccionista, els seus vidres han estat dipositats als Museus de Sitges per un període de quatre anys prorrogables. D'aquesta manera s'impulsa novament la idea original d'Alfons Macaya de facilitar l'accés de la col·lecció al públic. Si ja des d'abans de la guerra el col·leccionista la mostrava a les estances del seu domicili i la donava a conèixer a través de la publicació i difusió del seu catàleg, ara es podrà veure a les sales



FIGURA 17. Ampolla procedent de Catalunya, s. XVIII.

del Museu de Maricel. La presentació de la col·lecció forma part de les activitats relacionades amb l'adhesió dels Museus de Sitges a la celebració de l'Any Internacional del Vidre 2022, celebració instaurada per les Nacions Unides. En el moment d'escriure aquest estudi ja s'han acabat d'obrir totes les caixes, però encara no s'ha pogut iniciar la neteja o restauració dels objectes; per aquest motiu, les imatges que il·lustren aquest estudi mostren algunes intervencions que en si mateixes constitueixen una imatge fidel dels sistemes i dels materials de restauració dels anys vint i trenta del segle passat. Ens referim, per exemple, al fet de remuntar les parets desaparegudes d'un objecte amb cera. Els materials emprats en les restauracions d'alguns vidres, com per exemple la patena visigòtica o alguna copa medieval, presenten un envelliment normal i hauran de ser retirats.

L'obertura de les caixes que contenen la col·lecció ens ha aportat noves informacions sobre la seva naturalesa. La raó per la qual els vidres requisats durant la guerra eren 268, en

lloc dels 304 catalogats, és que hi havia alguns objectes dins conjunts amb un mateix registre i d'altres no van ser retirats de la casa, com una cornucòpia gravada o un vaixell fet amb vidre de llum. Tanmateix, no hem pogut localitzar 38 obres descrites en el catàleg de 1935, la qual cosa no ens ha d'estranyar si tenim present la fragilitat del material i els diversos trasllats que ha patit la col·lecció. El que hem pogut veure en obrir les caixes que contenien la col·lecció des de 1972 és que Alfons Macaya va continuar comprant després de la publicació del catàleg de l'any 1935, i fins a la seva mort va adquirir 89 objectes més, per la qual cosa la col·lecció actual està composta per 395 objectes.

Les «noves» adquisicions són en alguns casos interessants objectes egipcis, com un conjunt de nou *ushebtis* o uns collarets amb denes de vidre i minerals. Entre aquestes noves adquisicions cal destacar un fragment de vidre gravat romà amb la figura d'un home o diversos fragments de vidre mosaic romà de molta qualitat. Alfons Macaya també adquirí alguns nous exemples de vidres catalans, com una almorratxa del segle XVIII, un interessant peu de postres del segle XVI i alguns exemplars catalans dels segles XVII i XVIII. La col·lecció continuà creixent, doncs, en diverses direccions, sempre amb la voluntat de continuar mantenint la seva estructura de col·lecció «d'estudi», una visió completa de la història del primer material de síntesi inventat per l'home.

La procedència dels objectes més importants de la col·lecció, anotada en el catàleg per Gudiol, ens dibuixa la imatge d'un col·leccionista atent al mercat internacional. Alfons Macaya va adquirir alguns dels seus exemplars més importants en els seus viatges per Europa, però sabem que també viatjà a Terra Santa i a Egipte. Recordem les paraules de Josep Gudiol en la introducció a la visita a la col·lecció el gener de 1936, quan deia que: «[Alfons Macaya] simultàniament a l'augment material de la col·lecció [...] féu excavacions i visità els llocs on florí la primitiva indústria del vidre».<sup>36</sup> I hi hauríem d'afegir que tractà els millors antiquaris de Londres, París, el Caire o Luxor.

La col·lecció Macaya és sens dubte una de les més importants de les constituïdes a Catalunya des de finals del segle XIX. Curiosament, el nombre d'objectes és molt similar al de l'altra gran col·lecció del període, la que va fer Emili Cabot i que va llegar a l'Ajuntament de Barcelona quan va morir l'any 1924.<sup>37</sup> La col·lecció Cabot, a diferència de la Macaya, és una col·lecció que, si bé també abraça un ampli ventall cronològic, està molt més especialitzada en els

36. Gudiol i Ricart, 1936: 1.

37. Folch i Torres, 1931: 196–200.

vidres catalans del Renaixement i del Barroc, amb un destacat conjunt de vidres esmaltats. Alfons Macaya, malgrat aconseguir un dels exemplars més importants d'aquest grup (figura 13), va plantejar la seva col·lecció amb una visió més enciclopèdica amb la voluntat d'obtenir exemplars de totes les èpoques i d'un ampli ventall de procedències, fet que l'apropa al concepte de col·lecció que també van defensar Antoni Amatller o Santiago Rusiñol.

## Referències bibliogràfiques

- ALOUF, Michel M. (1890). *Histoire du Balbeek*. Beirut: Imprimerie des Belles-Lettres.
- ARTIÑANO, Pedro Miguel de (1908–1930). «Vidrio». *Enciclopedia Espasa*. Vol. 68. Barcelona: Hijos de J. Espasa, pàg. 803.
- ARTIÑANO, Pedro Miguel de (1926). «Una patena de vidrio visigoda». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2, núm. 4, pàg. 143–152.
- BARRACHINA, Jaume (2014). «Los asuntos artísticos de Damian Mateu». A: Padrosa i Gorgot, Inés (dir.). *Damià Mateu i Bisa. Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pàg. 97–131.
- CAÑAMERAS VALL, Guillem (2022). *Josep Gudiol Ricart (1904–1985): la fotografia al servei d'una concepció integral de la Història de l'Art* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.
- DOLL-PETIT, Rubèn (2003). *Els «Catalans de Gènova»: història de l'èxode i l'adhesió d'una classe dirigent en temps de guerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 312, Biblioteca Abat Oliba, 256.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1926). *Els antics vidres esmaltats catalans*. Barcelona: Políglota. El Tresor Artístic de Catalunya, 1.
- (1931). «El llegat d'Emili Cabot». *Anuari MCMXXI–XXVI*, pàg. 196–200.
- GALLÉN UTSET, Carles (2013). *Les federacions esportives catalanes i els seus presidents*. Barcelona: Unió de Federacions Esportives de Catalunya.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Mercedes; CARMONA BARRERO, Juan Diego (2001). «La colección Monsalud. Un recurso didáctico». A: Cabanillas Núñez, Carlos Manuel (coord.) *II Jornadas de Humanidades Clásicas. Almendralejo, Febrero de 2000*. Almendralejo (Badajoz): IES Santiago Apóstol, pàg. 30–39.
- GARCÍA VIGÓ, Antoni (2002). *Club Golf Terramar. 1927–2002. 75 aniversari*. Sitges: [s.n.].
- GOEHRING, James E. (2012). *Politics, monasticism, and miracles in sixth century Upper Egypt. A critical edition and translation of the Coptic texts on Abraham of Farshut*. Tübinga: Mohr Siebeck.
- GUDIOL I CUNILL, Josep (1923). «De vidres esmaltats catalans». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, 23-8-1923, pàg. 2.
- (1925). *Catàlech dels vidres que integren la Col·lecció Amatller*. Barcelona: Giró.



- GUDIOL I RICART, Josep (1926). «Vidres de la collecció Amatller». *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria*, vol. 4, pàg. 122–129.
- (1936). *Conferència de Josep Gudiol Ricart amb motiu de la visita dels «Amics dels Museus de Catalunya» a la collecció de vidres d'Alfons Macaya: 26 de gener de 1936*. Barcelona: s. n., pàg. 1.
- GUDIOL I RICART, Josep; ARTIÑANO, Pedro Miguel de (1935). *Vidrio: resumen de la historia del vidrio. Catálogo de la colección Alfonso Macaya*. Barcelona: s. n.
- (1935). *Vidre. Resum de la història del vidre. Catàleg de la collecció Alfons Macaya*. Barcelona: s. n.
- MACAYA, Pepe (2011). *Incompletísima y dispar historia de nuestros Macaya y de las familias de sus cónyuges de 1568 a 1936*. Barcelona: edició privada.
- MAURO, Chiara Maria (2021). «“Nuestro criterio había de ser mucho más beneficioso para la ciencia”: una lectura de la contribución de Vives Escudero a la arqueología fenicio-púnica a la luz del contexto cultural contemporáneo». *Lucentum*, núm. 40, pàg. 345–357 [en línia]. <http://hdl.handle.net/10045/116724> [consulta: 7 març 2022].
- MERCÈ VARELA, Andreu (1999). *Real Club de Tennis de Barcelona: 1899: 100 anys*. Barcelona: s. n.
- NESBITT, Alexander (1878). *A descriptive catalogue of the glass vessels in the South Kensington Museum*. Londres: Science and Art Dept. of the Committee of Council on Education, South Kensington Museum.
- PÉREZ CARRASCO, Yolanda (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y éxodo de colecciones de arte privadas de Barcelona durante la guerra civil (1936–1939)*. Barcelona: Base.
- PÉREZ BUENO, Luis (1931). «Vidrio». A: Carreras i Candi, Francesc (dir.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, vol. 2.
- RIANO, Juan F. (1872). *Classified and descriptive catalogue of the art objects of Spanish production in the South Kensington Museum*. Londres: G.E. Eyre & W. Spottiswoode.
- (1879). *The Industrial Arts in Spain*. Londres: Chapman & Hall.
- RICO SINOBAS, Manuel (1873). *Del vidrio y sus artífices en España*. Madrid: Rivadeneyra.



## **Amb la mà trencada. Carlos Duran Torrens, fotògraf i col·leccionista**

MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA  
Universitat Pompeu Fabra

ÓSCAR GONZÁLEZ AGUILAR  
Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica

Als anys setanta del segle XX el nostre país va tenir la possibilitat de gaudir d'un museu dedicat a la fotografia, avançant-se als nostres veïns, com ara França o Portugal. La idea i el contingut d'aquest museu van ser d'un fotògraf i col·leccionista de Terrassa, Carlos Duran Torrens (1911-2001), que va aplegar una col·lecció espectacular de càmeres i tot tipus d'objectes relacionats amb la fotografia antiga, al costat de peces excepcionals, entre les quals hi havia més de mig centenar de daguerreotips. El somni de Duran no es va fer realitat, però després d'una sèrie de peripècies la seva col·lecció va arribar al Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Terrassa (MNACTEC), on avui es conserva.

Carlos Duran Torrens va néixer el 5 de març de 1911 a Santiago de Xile, al número 321 del carrer de Coquimbo, en una casa senzilla de planta, dins d'un conjunt d'edificis no gaire diferents dels que es van construir en alguns barris de Barcelona a la mateixa època. El seu pare, Antoni Duran i Grau, comerciant nascut a Olesa de Montserrat, i la seva mare, Dolors Torrens i Ambròs, natural de Terrassa, es van traslladar a Xile l'any 1909 amb la seva única filla, Antònia, nascuda el 4 d'abril de 1907 a la ciutat catalana. Segons Duran, el seu avi va ser metge cardiòleg, catedràtic i autor de llibres de medicina.<sup>1</sup>

Després de Carlos, a Santiago de Xile va néixer Màrius, el 2 de juliol de 1916, i allà es va quedar la família fins a la mort del pare, l'any 1921, a causa

1. N., 1969: 1 i 2.

d'una peritonitis i amb només trenta-vuit anys. Aleshores la vida va canviar molt per a tots quatre: mare i fills van tornar a Terrassa, on Dolors tenia parents. Carlos, que tenia deu anys, va estudiar a les Escoles Pies (de 1922 a 1926) i després a l'Escola de Sant Josep (Escola Tries).

L'any 1927, amb setze anys, el jove va començar a provar oficis — dependent de farmàcia i aprenent en una impremta —, però no es va quedar gaire temps a cap dels dos llocs. A l'agost del mateix any va començar a treballar com a jornaler a l'empresa tèxtil Miquel Bosch, SA, on va romandre més d'una dècada, fins als darrers moments de la Guerra Civil. Llavors la fàbrica havia estat collectivitzada sota la denominació de Bosch, EC i, segons consta a *L'ull de Carles Duran*,<sup>2</sup> aquest va tenir una participació activa a les assemblees que va convocar el Consell d'Empresa, i fins i tot va obtenir alguns diners per tal de refer-se de problemes de salut. La relació de Carlos Duran amb la indústria tèxtil va acabar el 16 de setembre de 1938, quan va decidir dedicar-se a la fotografia de manera professional. Aleshores la família vivia al número 177 del carrer de Galileu, però Duran va establir el seu negoci al número 72 del carrer d'Arquimedes, una casa llogada al mateix barri de Terrassa. L'any 1940 es van mudar a la casa d'Arquimedes, on va viure sempre amb la seva mare i el seu germà Màrius.

Carlos Duran va començar a fer fotografies ja mentre treballava a Miquel Bosch, SA. Segons les seves paraules,<sup>3</sup> el primer reportatge el va fer l'any 1928 a Mallorca, encara com a aficionat. I així va començar a participar en exposicions i concursos, habituals als anys trenta, de l'àmbit de la fotografia «d'art» o «pictorialista», molt estesa al primer terç del segle xx.

Al Primer Saló Terrassenc de Fotografia, que es va celebrar a la sala d'exposicions dels Amics de les Arts el gener de 1936, Duran va aconseguir el primer premi amb una col·lecció de la qual coneixem cinc fotografies: una barra de pa tallada per un ganivet, la pell d'una llimona enrotllada, els peus d'una persona amb esquís sobre la neu, els reflexos de les sabates i els pantalons de tres homes sobre el terra mullat i unes plantes retallades contra un cel de núvols (figures 1 i 2). Amb picats, contrapicats i molta atenció a les qualitats materials dels objectes, Duran es mostra més proper a la «visió» que al «pictorialisme» i un crític el va situar entre els tres fotògrafs més destacats del certamen.<sup>4</sup>

2. Cardellà, 2007.

3. «Al habla con Carlos Durán sobre fotografía, el tiempo y la formalidad». *Tarrasa*, 29-1-1951. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotogràfica». Clixé n. 38.

4. Astals, *et al.*, 1936: 2. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotogràfica». Clixé n. 1.



FIGURA 1. Carlos Duran, Primer Saló Terrassenc, 1936.



FIGURA 2. Carlos Duran, primer premi al Primer Saló Terrassenc, 1936.

D'altra banda, i segons les seves paraules, en el camp professional Duran va fer «reportaje gráfico desde el mes de mayo de 1939 e igualmente fotografías de Galería Artística».<sup>5</sup> Efectivament, Duran va documentar els esdeveniments considerats importants a l'època, començant per l'arribada a Barcelona el 10 de juliol de 1939 del comte Ciano, ministre d'Afers Estrangers de Mussolini i gendre del dictador italià, i la recepció que li va fer Serrano Súñer, aleshores ministre de la Governació d'Espanya i cunyat del dictador local.<sup>6</sup> A Duran mai no li va agradar la fotografia de galeria i pràcticament no la va practicar. Parlant de la seva trajectòria, ell mateix va destacar «reportajes gráficos, fotografía artística, publicitaria, de galería e industrial, siendo esta última rama conjuntamente con la reproducción de retablos, las que dedico [*sic*] con más preferencia».<sup>7</sup>

Acabada la Guerra Civil, Duran guanyava diners amb els reportatges que feia com a fotògraf professional i gairebé oficial de la ciutat, mentre cercava prestigi amb la fotografia artística, que va presentar a exposicions i concursos al llarg dels anys quaranta, i més endavant, a partir dels cinquanta, amb mostres individuals que tenien com a motiu l'art de Terrassa.

El desembre de 1940 Duran es va presentar al primer concurs 24 × 36 que va convocar l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC), on no va obtenir cap dels quatre premis atorgats a les diferents categories. El primer el va guanyar Antoni Campaña (1906–1989), mentre que Carlos Duran va rebre només una menció honorífica, una de les darreres — traduïda en un «Álbum para pruebas 24 × 36 “Viñas” —, per la seva sèrie de tres fotografies sota el lema *Sombras*,<sup>8</sup> una de les quals fa l'ullet a la nova fotografia amb un joc de llums i ombres dins d'un tema rural (figura 3).<sup>9</sup>

Just al voltant d'aquesta exposició, Duran es va inscriure a l'AFC el 14 de desembre de 1940,<sup>10</sup> quan tenia vint-i-nou anys (que ell corregeix per vint-i-vuit a la fitxa), i, curiosament també, va escriure com a ofici «encuadernador»,

5. «Biografía», 1974: [s. p].

6. Duran, 1983.

7. «Biografía abreviada de Carlos Duran Torrens», mecanoscrit. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

8. «Primer concurso 24 × 36». *Noticario de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, gener de 1941, núm. 4, s. p.; *Tarrasa. Boletín Informativo de FET y de las JONS*, 21-12-1940. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 7.

9. *Sombras*, 1940. Fotografia artística. Arxiu Municipal de Terrassa. Id. 666841.

10. Arxiu de l'AFC. Fitxa de sol·licitud d'ingrés a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, núm. 469. Donem les gràcies al servei de patrimoni de l'AFC.



FIGURA 3. Carlos Duran, *Sombras*, Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 1940.

tot i que no hi ha cap notícia en aquest sentit i ja feia més d'un any que treballava com a fotògraf professional. Pot ser que aquest quasi darrer lloc al concurs de 1940 ferís la moral del fotògraf i que, en conseqüència, la seva adscripció a l'AFC no fos gaire duradora, perquè tres anys després el van fer fora per «FP» (*falta de pago*)<sup>11</sup> de les cinc pessetes mensuals de quota. Una suma que fa pensar més en una manca d'interès per continuar sent-ne soci que en un veritable problema de diners.

Probablement el desig de Duran hauria estat dedicar-se a la fotografia artística, però això mai no va ser fàcil per a una persona que s'havia de guanyar la vida, i molt menys a l'Espanya dels anys quaranta. En una ciutat industrial com ara Terrassa i en plena postguerra, era més realista fer fotografia de reportatges d'actualitat i fotografia industrial, fins i tot retrats de galeria, un vessant de l'ofici que, com ja hem vist, no era gens atractiu per a ell. Més endavant potser Duran va donar sortida a aquest interès per la fotografia artística amb la seva dedicació a colleccionar càmeres, objectes fotogràfics i fotografies antigues.

Les fotografies «artístiques» de Duran van trobar millor acollida a Sabadell que a Barcelona, quan l'any 1943 (el 28 de juliol) el fotògraf va concórrer amb

11. Arxiu de l'AFC. Llibre de registre de socis núm. 2, núm. 175, pàg. 30.

quinze proves al Concurso Nacional de Fotografía Artística, organitzat pel Gremi de Fabricants de la ciutat amb motiu de la festa major. Tenint en compte l'activitat professional de Duran i amb un criteri més realista, aquesta vegada va presentar les fotografies a la secció de «Motivos de la Industria»<sup>12</sup> i va guanyar el primer premi (dotat amb 250 pessetes) per la sèrie amb el lema *Detalle* (figura 4) i el primer accèssit o diploma de medalla d'or per *Riqueza* (figura 5).<sup>13</sup> A l'Arxiu de Sabadell, on es conserva tota la documentació del concurs, encara no s'han trobat les fotografies, però les coneixem gràcies a la meticulositat de Duran, que ho va fotografiar absolutament tot i va conservar-ne els negatius ordenats i retolats. En aquest cas, trobem fotografies industrials netes i precises, fetes a la fàbrica i al laboratori, al costat d'un interior de clara inspiració pictorialista.

De tota manera, la millor acollida Duran la va trobar sempre a la seva ciutat. Quan es va inaugurar el monument a Alfons Sala i Argemí, el juny de 1950, que el fotògraf va documentar àmpliament, també va guanyar el concurs fotogràfic que es va convocar per la millor col·lecció de fotografies (sota el nom d'«Egara») i per la millor fotografia individual amb el lema *Loor*.<sup>14</sup> En aquesta ocasió, Duran fa servir un llenguatge visual procedent de les avantguardes dels anys vint i trenta: el fotomuntatge.

A Terrassa, i amb les millors relacions polítiques de la postguerra, Duran va ser un personatge important. Bona prova d'això és la presència de dos pesos pesants a les institucions artístiques espanyoles —el director general de Belles Arts i el comissari delegat del Patrimoni Artístic Nacional per a la zona de Llevant—<sup>15</sup> a la primera exposició individual que va fer el fotògraf a la ciutat, «Tarrasa artística y monumental»: un centenar de fotografies exposades a la sala d'audicions de Radio Tarrasa el gener i febrer de l'any 1951.

12. Arxiu Municipal de Sabadell, Governació. Expedient de Festa Major. AMH 2369/01. Carta de l'Ajuntament de Sabadell a Carlos Duran, 28 de juliol de 1943. Clixé n. 9. Agraïm a David González, arxiver de Sabadell, la seva generosa ajuda.

13. «Concurso Nacional de Fotografía. Fiesta Mayor de Sabadell. Veredicto». *Sabadell*, Delegación Local de la FET y las JONS, 28-7-1943, pàg. 3.

14. «Notas de la región». *La Vanguardia*, 15-6-1950, pàg. 6. I també: «Ecos de sociedad: Homenaje íntimo a un artista». *Tarrasa*, 10-6-1950, pàg. 8. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixés n. 19 i 27, respectivament.

15. L'historiador de l'art Juan Contreras López de Ayala, marquès de Lozoya (1893-1978), va ser director general de Belles Arts entre 1939 i 1951. Martín Almagro Basch (1911-1984) va ser responsable de l'arqueologia a Catalunya després de la Guerra Civil. *Tarrasa*, 27-1-1951, pàg. 1.





FIGURA 4. Carlos Duran, *Detalle*, Sabadell. Concurso Nacional de Fotografía Industrial, 1943.



FIGURA 5. Carlos Duran, *Riqueza*, Sabadell. Concurso Nacional de Fotografía Industrial, 1943.

La major part eren fotografies fetes amb una emulsió de gelatina i bromur de plata, que era la tècnica habitual a l'època —i la que Duran i la resta de fotògrafs professionals feien servir aleshores—, però entre aquest centenar hi havia vint fotografies fetes amb un procediment dels considerats «artístics» a

l'època: el bromoli.<sup>16</sup> A Catalunya —i a la segona onada del moviment pictorialista— aquest procediment tenia un mestre indiscutible, el doctor Joaquim Pla Janini (1879–1970), a qui Duran considerava un dels seus principals referents. Sempre que en va tenir oportunitat ho va dir: en una entrevista feta amb motiu d'aquesta exposició, Duran escriu que «Moralmente Ramon Vancells (q.e.p.d), el doctor Pla Janini y Antonio Campanyá» havien estat els fotògrafs que més l'havien ajudat,<sup>17</sup> i a la breu biografia que acompanya el catàleg de l'exposició de 1974 es defineix com a deixeble seu.<sup>18</sup> I no són simplement paraules: entre els clixés de Duran es conserven dos paisatges que li va dedicar Pla Janini l'any 1950:<sup>19</sup> un carrer d'hivern sota la pluja (amb la inscripció «Cliché C. Duran») i una escena de ramaderia. Aquesta inscripció i la dedicatòria («Al amigo y compañero de laboratorio; C. Duran muy agradecido. J. Pla...») indiquen que Duran va passar el negatiu a Pla Janini per tal que aquest fes un bromoli transportat, que era la seva especialitat, i que en qualsevol moment Duran hauria practicat aquesta tècnica al laboratori amb el mestre (figura 6).

Tenint en compte també les paraules de l'entrevista citada, es podria pensar que Duran va aprendre l'ofici de la fotografia amb el fotògraf terrassenc Ramon Vancells i Amat, *Cusco* (1902–1946), fill del pintor del mateix nom i que va tenir negocis de fotografia a la ciutat,<sup>20</sup> i que la inspiració artística la va treure de l'obra de Pla Janini. A la mateixa entrevista de 1951, Duran fa paleses les seves aspiracions artístiques (pictorialistes), així com el desig d'exposar a Madrid: «Llegar a conseguir la perfección en los procedimientos pigmentarios. Se trata de hacer perder todo el sabor fotográfico que posee una foto, hasta conseguir una figuración de dibujo», aspiració que compartia amb molts aficionats contemporanis seus.<sup>21</sup>

Duran va tenir èxit amb aquesta exposició de 1951 i va vendre moltes fotografies, tant a institucions locals com a particulars, segons la premsa;<sup>22</sup> el diari

16. Un sofisticat procés per obtenir fotografies amb un aspecte pictòric sobre paper de molta qualitat. Covarsí, 2022: 87–97.

17. Lozano, 1951: 1. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 38.

18. «He practicado varios procedimientos pigmentarios como discípulo del Dr. Joaquín Pla (q.e.p.d), artífice internacional del bromóleo transportado».

19. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica», 1211741, Inventari 10.3. 01/12/1950, Clixé n. 35.

20. Comés *et al.*, 2009: 115.

21. González, 2022: 47–63.

22. *Tarrasa*, 5-2-1951, pàg. 3.



FIGURA 6. Carlos Duran i Pla Janini, 1950.

*Tarrasa* va rebre una carta al director proposant un tiratge de la panoràmica de la ciutat (que va adquirir l'Ajuntament) per tal que els particulars també poguessin tenir aquest record del desenvolupament urbà.<sup>23</sup> Les crítiques de l'exposició van ser molt positives i plenes d'elogis cap a Duran i la seva feina,<sup>24</sup> tot i que no en va faltar alguna que censurava aquest insensat desig pictorialista de fugir de la fotografia per apropar-se al dibuix, i suggeria que, si la fotografia no era suficient per a Duran, encara era a temps d'aprendre a dibuixar (figura 7).<sup>25</sup>

23. *Tarrasa*, 7-2-1951, pàg. 1.

24. Cabanes, 1951: 1. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 32.

25. Prudencio, 1951. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 39.



FIGURA 7. Prudencio, caricatura de Carlos Duran.  
*Tarrasa*, 5-2-1951.

Al llarg dels anys cinquanta i seixanta Duran va anar fent exposicions individuals a Terrassa de les seves fotografies d'obres d'art amb molt d'èxit: *Tesoros artísticos de la Ciudad* (1954), amb motiu de la festa major,<sup>26</sup> i *La Semana Santa de Tarrasa y nuestra Basílica vistas por Carlos Duran* (1960), totes dues a la sala dels Amics de les Arts.<sup>27</sup> També va fotografiar altres obres d'art, com ara les escultures que va fer Enric Monjo (1895–1976) per a l'altar major i el cadirat de la basílica del Sant Esperit el novembre de 1955, amb la finalitat de fer un àlbum fotogràfic per a l'Ajuntament.<sup>28</sup>

Sembla que la seva ciutat el va trobar a faltar durant uns anys perquè l'any 1960, quan Duran apareix de nou als cartells anunciant la seva exposició amb motiu de la Setmana Santa, la premsa parla de «resurrecció» del «brujo» Carlos Duran, «mago del objetivo».<sup>29</sup> Ell continua guanyant premis municipals: el primer premi del concurs de cartells de Setmana Santa de l'Ajuntament (1962) i el primer premi extraordinari del concurs de temes terrassencs, convocat per la Tenencia de Alcaldía de Información y Turismo. El seu èxit arriba al

26. Prevista per als deu dies de festa, va romandre oberta fins al 18 de juliol. Cartell de l'exposició. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 42.

27. Feta en benefici del Centre de Rehabilitació de l'Hospital-Casa de Caritat Sant Llàtzer. Catàleg amb introducció de Francesc Torrella i Niubó. *Tarrasa Información*, 2-4-1960. Es va editar un catàleg i la notícia va sortir al diari *Tarrasa Información*. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixés n. 60, 62 i 66.

28. *Tarrasa Información*, 14-11-1955, pàg. 1. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixé n. 53. *La Vanguardia*, 18-11-1955, pàg. 4.

29. *Tarrasa Información*, 2-4-1960, pàg. 4.

punt més alt dos anys després, el 10 de gener de 1964, quan la corporació municipal li atorga el títol de fotògraf honorari per:

la relevante producción fotográfica en relación con actos oficiales y otros de gran trascendencia celebrados en esta población, [...] que junto a un alto valor artístico, reúne las características de interés ciudadano por los temas que recojen [*sic*] sus colecciones en que se reflejan, tanto los acontecimientos festivos como los episodios dolorosos sufridos por la ciudad, así como los monumentos e instituciones principales de la urbe, y como reconocimiento de su meritoria labor en servicio a los intereses ciudadanos.<sup>30</sup>

Amb aquest nomenament Terrassa reconeixia la feina de Duran al llarg de més de dues dècades, els anys quaranta, cinquanta i els primers seixanta, quan va fer la crònica de la ciutat a la postguerra fotografiant els temes que es fotografiaven llavors —actes polítics i religiosos de les noves autoritats, visites d'altres autoritats, demostracions esportives...— i publicant les fotografies als diaris.<sup>31</sup>

Coneixem els temes de les seves fotografies per la premsa i sobretot per una sèrie d'àlbums que Duran va fer al llarg de la seva carrera professional, juntament amb el text d'un llibret que va editar pel seu compte l'any 1983, *Archivo fotográfico histórico artístico, Tarrasa 1939-1974*, i en el qual, a més d'alguns textos ja apareguts abans en altres publicacions,<sup>32</sup> el fotògraf dedica la major part de les pàgines a especificar els temes tractats a cada rodet de pel·lícula, des del número 1 fins al 333 i des de l'any 1939 fins al 1974. El tipus d'esdeveniments que retrata fa palès el seu paper a la ciutat i la bona situació de la qual va gaudir com a fotògraf. Com a exemple, les pel·lícules del número 1 al 3 corresponen a: «Llegada a Barcelona del Conde Ciano, recibido por el Ministro de Asuntos Exteriores señor Serrano Súñer, con asistencia de las Excelentísimas Autoridades de Tarrasa, al frente, el Jefe Local del Movimiento, Don Joaquín Amat». I així continua amb una successió d'actes polítics i religiosos (o político-religiosos) amb aquestes imatges de les «Excelentísimas Autoridades» per tot arreu, enmig de les quals va apareixent de tant en tant algun esdeveniment esportiu (una cursa o un partit d'hoquei femení) i alguna exposició

30. Arxiu Municipal de Terrassa (AMAT). Fons Municipal. Llibre de la Comissió Municipal Permanent, 10-1-1964, vol. 47, pàg. 41.

31. «Monumento al doctor Fleming, de Fernando Bach-Esteve». *La Vanguardia*, 2-7-1961, pàg. 44.

32. Com el pròleg de Salvador Lluç.

de fotografia, sense oblidar les inundacions de l'any 1962. Monuments, plaques, commemoracions de la Guerra Civil amb nombrosos homenatges a «los caídos» del bàndol guanyador..., juntament amb la fotografia industrial, menys coneguda per ser més dispersa i perquè ell no la va classificar mai, van ser la feina principal de Duran fins a la meitat dels anys setanta. Hi tenen un lloc especial les inundacions de 1962, que Duran va documentar àmpliament en fotografies molt colpidores i plenes d'interès que, més enllà de les visites oficials, fan un retrat viu de la gent comuna, de la ciutat i de la situació en què van quedar, i que mereixen més atenció de la que han tingut (figura 8).



FIGURA 8. Carlos Duran, *Inundacions*, Terrassa, 1962.

A diferència del que s'havia dit fins ara, Duran va començar a pagar contribució industrial com a «fotógrafo sin galería» l'any 1939 i així continuava l'any 1981, tot i que entre 1949 i 1951 no ho va fer,<sup>33</sup> i el 1958 va demanar permís a l'Ajuntament per destinar un espai a un estudi fotogràfic.<sup>34</sup> D'aquest espai en parlava Miquel Galmes (1937–2015): «Recordo aquella estança prop del menjador que feia servir de laboratori amb una ampliadora-reproductora, horitzontal, per a negatius de gran format instal·lada sobre rails»; aquest n'era l'element més significatiu, del qual parlen altres persones que van entrar-hi. Les dimensions d'aquest espai (13,50 m<sup>2</sup>) i el fet que Duran no hagués pensat a tenir cap empleat confirmen el poc interès que tenia en la fotografia de galeria.

33. L'any 1949 està ratllat i els dos anys següents no hi apareix. Arxiu Municipal de Terrassa (AMAT), Llibres de Matricula Industrial. Agraïm a Gregorio Escalada el seu ajut.

34. AMAT, Expediente de licencia municipal de apertura de estudio fotográfico, Carlos Duran, calle Arquímedes 72, 1958, Governació, núm. 550–558.

D'altra banda, segons les persones que el van conèixer, Duran només feia alguna fotografia de carnet o passaport, però no altres tipus de retrats habituals a les galeries. Segons *L'ull de Carles Duran*, als anys seixanta també va deixar de fer retrats de cerimònies, que mai no havien estat freqüents a la seva feina.

Aleshores, als seus cinquanta anys, Duran es va trobar amb un reconeixement social i professional important (probablement també econòmic), que es va completar amb un nou títol, l'any 1967: president del Grupo Fotográfico y de Cine Amateur de Terrassa. A principis dels anys setanta, segons Miquel Galmes, la tasca de Duran estava centrada «en la fotografia de reportatge i alguna feina esporàdica de tipus industrial, especialitat que, al seu moment, va ser la seva principal font econòmica».<sup>35</sup> La seva activitat com a fotògraf va baixar molt als anys vuitanta, però la seva afició per les peces antigues i el seu tarannà el van portar a investigar la manera de fer daguerreotips. Així, al llarg dels anys setanta, vuitanta i noranta (de 1969 a 1992) Duran va fer proves, i a l'Arxiu Municipal de Terrassa es conserven les notes que va prendre i les plaques que va fer servir. La sort li va somriure i amb una d'aquestes plaques va tenir èxit: després de posar-la en un curiós estoig, la va fer passar per un daguerreotip original del segle XIX, comprat al mercat de les puces de París l'any 1986. La imatge és de la Torre del Palau, però la història de la seva restauració va fer palesa la superxeria: al suposat daguerreotip es veuen els merlets construïts per Lluís Muncunill entre 1885 i 1891 (figura 9).



FIGURA 9. Carlos Duran. *Torre del Palau*, daguerreotip, anys vuitanta. Terrassa, Arxiu Municipal.

35. Galmes, 2007: 5.

Carlos Duran va morir el 5 d'octubre de 2001 a Terrassa amb noranta anys. El seu fons fotogràfic i documental es conserva a l'Arxiu Municipal de Terrassa.<sup>36</sup>

Podem intuir alguns trets de la personalitat de Carlos Duran a través de les persones que el van conèixer i van escriure sobre ell. Ja l'any 1951, quan el fotògraf triomfava a Terrassa amb la seva exposició, J. A. Lozano feia broma amb els terminis d'entrega dels reportatges que li encarregaven:

- Si le pido haga un reportaje, ¿cuándo lo tendría?
- A las veinticuatro horas.
- O a los tres meses o... nunca.
- Hace usted cada pregunta...
- Y usted, ¿¡cada promesa!!<sup>37</sup>

Aquesta manca de formalitat és la que, segons el periodista, li va impedir de ser ric, tot i que Duran diu en l'entrevista, mentre riu, que podria ser-ho. A la pregunta de si viu bé, Duran respon afirmativament, cosa que l'any 1951 molt poques persones podien afirmar al nostre país.

L'any 1960 li diuen bohemí,<sup>38</sup> vinculant aquest tret amb la seva condició d'artista: «hombre de contrastes y sorpresas», «as insigne de la improvisación, representante genuino del máximo desorden organizado, del impulso y la corazonada». Expressions, totes, que dins de l'elogi amaguen una referència a una manera de ser una mica caòtica.<sup>39</sup> Caòtic i pintoresc, també: l'any 1960 Duran va felicitar Lord Snowdon (el fotògraf Tony Armstrong-Jones) pel seu matrimoni amb la princesa Margarida d'Anglaterra i va rebre l'agraïment del Palau de Buckingham.

«De temperamento activo y avispado», diu Salvador Lluç el 1971,<sup>40</sup> «nada parco en la palabra, pone en ella todo el calor de que un hombre es capaz, cuando habla de sus aficiones». Aquesta loquacitat és un dels trets que millor

36. 7.815 positius fotogràfics, 82.196 negatius en vidre i acetat, 7 pel·lícules de 9 mm i 9 caixes amb material fotogràfic antic. Vegeu informació del fons a la pàgina web: *Ajuntament de Terrassa. Arxiu fotogràfic. Fons Carlos Duran i Torrens (1911-2001)* [en línia]. <https://www.terrassa.cat/es/fons-carles-duran-i-torrens-1911-2001> [consulta: 20 gener 2022].

37. Lozano, 1951: 1.

38. Palomares, 1960: 9.

39. Paraules recollides del catàleg de l'exposició. *Tarrasa Información*, 2-4-1960. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. «Mi carrera fotográfica». Clixés n. 60, 62 i 66. Vegeu la nota 27.

40. Lluç, 1971: 1.



recorden les persones que van coincidir amb Duran. Miquel Galmes, que el va conèixer a finals de l'any 1971 o a principis del 1972, quan feia un curs de positiu de fotografia en color per a Kodak, al qual el terrassenc va assistir com a alumne, deia que Duran feia nombroses preguntes directes com un «inquisidor dominic».<sup>41</sup> Un home amb un fort vessant dramàtic — «me mira enfàticamente con la mano puesta en el corazón», recordava el periodista que firma N. l'any 1969—,<sup>42</sup> quan es va començar a parlar de la seva col·lecció de fotografia i de la possibilitat de fer-ne un museu. I un home que va estar a punt d'estripar la màniga de la jaqueta de Lee Fontanella perquè no marxés a buscar el tren i continués mirant la seva col·lecció.<sup>43</sup>

N. explica que al fotògraf li agradava envoltar-se d'objectes antics a dins de vitrines o a sobre dels mobles: «Cuelgan de las paredes cuadros con bellísimas reproducciones fotográficas a todo color. Una extensa vitrina con artísticas miniaturas de porcelana y meritorias piezas de cerámica».<sup>44</sup>

Pel que podem veure al No-Do i a les filmacions que Duran va encarregar, a les quals surt, podem deduir que era un «manetes», molt hàbil netejant i reparant càmeres de fotos, objectius, estoigs de fotografies antigues i tota mena d'objectes que anava comprant, a la vegada que sembla una mica brusc. Les persones que el van conèixer el descriuen com a nerviós, apassionat i fins i tot amb un punt obsessiu, sobretot amb la seva col·lecció. Com la major part dels col·leccionistes, Duran se sentia ferit cada vegada que un competidor aconseguia alguna peça que ell desitjava.

A l'entrevista de l'any 1969, Duran presumia de no tenir cotxe ni televisió, però sabem que li agradava viure bé, menjar a bons restaurants, beure bons vins i gaudir de la seva llanxa motora, que tenia amarrada al port de Palamós, on passava tres mesos a l'estiu. El nom d'aquesta llanxa era *Carlos*, i això ens dona una pista sobre la seva consideració de si mateix, així com les filmacions destinades a promocionar la seva col·lecció i a les quals surt caminant pel carrer amb un marcat aire de seguretat i fins i tot una mica pagat de si mateix. Com a fotògraf que era, Duran tenia molt bon ull per a les peces fotogràfiques de qualitat, com ara els daguerreotips de Lorichon, Napoleon o Franck i Wigle, per posar-ne només tres exemples.

41. *L'ull de Carles Duran*. Vegeu la nota 35.

42. Vegeu la nota 1.

43. Fontanella, 2021.

44. Vegeu la nota 1.

## Història de la col·lecció Duran Torrens de fotografia

Segons relata el mateix Carlos Duran,<sup>45</sup> la seva col·lecció de material fotogràfic es va iniciar quan l'any 1932 va caure en la temptació de comprar una càmera ICA amb una placa de 10 × 15 cm i un objectiu de 7,5 fabricada el 1911.<sup>46</sup> No obstant això, la primera factura o rebut de compra que es conserva d'una peça de la col·lecció actual és d'uns anys més tard, de 1940, i correspon a la compra d'una màquina fotogràfica Zeiss Ikon Super Nettel, que havia sortit al mercat només sis anys abans i que, probablement, Duran havia utilitzat als inicis de la seva carrera, ja com a fotògraf professional. No se sap res més de la col·lecció fins a la dècada dels seixanta, quan es realitza el que sembla el primer intent d'inventari que es conserva i que Duran va guardar per motius sentimentals amb una nota que deia: «Este inventario fue hecho cuando comencé a hacer colección de máquinas y objetivos, ignorando que algún día podría llegar a formar un verdadero museo de la fotografía»<sup>47</sup> (figura 10). El títol d'aquest inventari resulta curiós i indicatiu alhora, ja que diu: «Inventario y valoración de los bienes de D. Carlos Duran Torrens»,<sup>48</sup> sense fer cap mena de referència a un concepte de col·lecció o similar. D'altra banda, aquest inventari conté només 44 objectes, molts d'ells contemporanis del mateix document.<sup>49</sup> Tot això apunta al fet que fins als anys seixanta la col·lecció no va passar de ser un grup petit d'objectes reunits sense més motivació que el pur gaudi personal. Això canviaria al llarg de la dècada dels seixanta, quan la voluntat de col·leccionar de Duran va adoptar un caràcter planificat i molt ambiciós. Aquesta ambició queda ben patent si es considera que només uns anys més tard d'aquest primer inventari, l'any 1967, apareix entre la seva documentació personal la idea de crear un museu per a la col·lecció. Aquesta idea, que ràpidament passarà a ser un veritable projecte, va ser a partir d'aquell moment un dels motors de l'activitat de Duran, en la qual va esmerçar moltes energies i gran part dels recursos econòmics i socials al seu abast, sempre amb

45. *Tele/eXprés*, 14-5-1971, pàg. 141-142 d'«Archivo Artístico Carlos Duran». Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

46. Aquesta càmera no es troba present a l'actual col·lecció, ni ho estava el 1974, segons el catàleg de l'exposició d'aquell mateix any.

47. Nota manuscrita sense datar. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

48. Full mecanografiat sense datar. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

49. Aquest inventari no només inclou peces de la col·lecció, sinó també màquines fotogràfiques contemporànies, com ara una Voigtländer Vitomatic IIa llançada al mercat el 1960, fet que indicaria la datació mínima del document.

l'objectiu de «la materialización del único museo fotográfico de España, y uno de los pocos que pueden contarse en el mundo. En fin, dejar a la posteridad un digno recuerdo mío, y que sea mi querida Tarrassa la que cobije este tesoro artístico». <sup>50</sup>

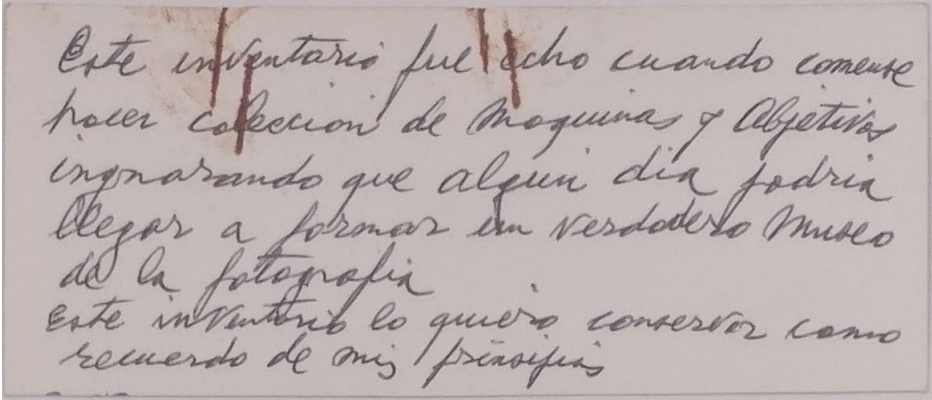


FIGURA 10. Nota manuscrita sense datar que acompanyava el primer inventari conegut de la collecció (Fons Carlos Duran i Torrens. Arxiu Municipal de Terrassa, AMAT).

És molt possible, doncs, que Duran hagués reunit la major part de la collecció en un interval de temps relativament curt, que no arribaria als deu anys, si es té en compte que la collecció a mitjans dels setanta ja estava finalitzada. Aquest període, tal com s'ha assenyalat, coincideix amb el zenit de la seva carrera professional i, per tant, també amb una major disponibilitat de recursos econòmics. Això és contrari a la imatge que Duran volia transmetre quan deia que la seva havia estat una tasca de col·leccionista desenvolupada «pausadament, acuradament i pensant sempre més en la part científica i universal que no pas en l'acaparament de pressa». <sup>51</sup> Res més lluny de la realitat: el ritme quasi frenètic de compres de finals dels seixanta i principis dels setanta, la gran majoria a antiquaris de Barcelona, queda confirmat per les factures que s'han conservat entre la seva documentació personal, que indiquen que Duran, a la vegada que presentava en societat la idea de crear un museu, s'afanyava a fer créixer la collecció tant com podia. Però les seves compres no es limitaven a material fotogràfic antic, sinó que incloïen també tota mena

50. *Tarrassa Informació*, 8-4-1969, pàg. 123, d'«Archivo Artístico Carlos Duran». Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

51. Montón, 1978.

d'objectes decoratius que, segons els testimonis que van conèixer Duran més de prop, abarrotaven completament els mobles de la seva residència familiar al carrer d'Arquimedes. L'any 1971, tot just tres mesos abans que el No-Do li dediqués un reportatge,<sup>52</sup> trobem la factura d'adquisició de material<sup>53</sup> de la col·lecció fotogràfica més elevada econòmicament de Duran, que recull la compra, entre d'altres, de més de la meitat de tots els daguerreotips<sup>54</sup> de la col·lecció. A partir de 1973 ja no es van produir més compres massives de material fotogràfic antic per incorporar a la col·lecció.

L'1 de juliol de 1971, Duran va oferir-se a l'Ajuntament de Terrassa, per segona vegada,<sup>55</sup> per fer una exposició pública de la seva col·lecció, i va sol·licitar també finançament al consistori, a qui va fer saber que: «A resultados del éxito de esta exposición, podría llegar a crearse, si se considera conveniente, un Museo, que sería único en España».<sup>56</sup> La resposta de l'Ajuntament en aquesta ocasió va ser positiva,<sup>57</sup> però la tan anhelada exposició a les sales del Museu Provincial Tèxtil de Terrassa no es va inaugurar fins l'any 1974.<sup>58</sup> L'exposició va tenir un bon ressò mediàtic<sup>59</sup> i l'aleshores alcalde, Josep Donadeu, va afirmar, per primera vegada en públic, que l'exhibició constituïa un avanç del futur Museu Fotogràfic de la ciutat,<sup>60</sup> fet que sens dubte devia suposar tota una fita per a les aspiracions de Duran. L'exposició va comptar amb la col·laboració de la Diputació Provincial de Barcelona i amb un ajut financer de l'Ajuntament de Terrassa de cent mil pessetes.

Ironies del destí, poc després que la seva col·lecció aconseguís les màximes quotes de difusió i reconeixement públic, van començar les dificultats per a

52. No-Do, 1971 (NOT N 1492 B) [en línia]. RTVE. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1492/1486489/> [consulta: 11 gener 2022].

53. Factura d'Arte Antiguo Petritxol del 5 de maig de 1971. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

54. No tots els daguerreotips consignats a les factures de compra ho són. Per a més informació vegeu González, 2016.

55. Duran ja havia presentat una sol·licitud similar un any abans. Full mecanografiat i amb registre d'entrada del cap del negociat encarregat del Registre General del 2 d'abril de 1970. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

56. Full mecanografiat i amb registre d'entrada del cap del negociat encarregat del Registre General de l'1 de juliol de 1971. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

57. Comunicació del negociat de Presidència, núm. 5021. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

58. Carlos Duran va formar part del patronat del museu; vegeu *La Vanguardia*, 11-4-1970.

59. Wennberg, 1974: 38.

60. *Ibidem*.

Duran. La crisi de mitjans dels setanta va fer disminuir dràsticament les seves fonts d'ingressos, alhora que el canvi de règim polític i la consegüent regeneració de les autoritats catalanes el van privar dels contactes dels quals fins aquell moment havia gaudit per aconseguir nous encàrrecs. A tot això caldria afegir les quantioses sumes gastades en les darreres adquisicions per a la seva col·lecció, que van fer que Duran comencés a tenir problemes per afrontar els deutes amb els bancs. D'altra banda, els esforços per aconseguir que alguna administració s'impliqués en la creació d'un museu dedicat a la història de la fotografia continuaven sense donar cap resultat. És en aquell moment quan, decebut i amb problemes econòmics, Duran va decidir vendre la col·lecció.

Amb la intenció que el conjunt d'objectes quedés, com a mínim, en mans d'alguna administració catalana, Duran va enviar cartes per tal de notificar la seva decisió a les institucions amb les quals havia mantingut contacte. El 13 de maig de 1975, en una missiva a l'Ajuntament de Terrassa deia:

Tomada esta decisión y antes de que la venta — total o fragmentaria de la colección — se produjera a comprador distinto a este Excmo. Ayuntamiento, lo cual sinceramente sería el primero en lamentar, quiero descargar de toda responsabilidad mi actuación. De ahí este mi último intento dirigiéndome a V.I., impulsado por el único afán de que nuestra querida Tarrasa pueda cobijar en su seno este importante fondo museístico.<sup>61</sup>

No consta cap resposta de l'Ajuntament. El 29 d'abril de 1976 va fer un últim intent amb la Diputació Provincial de Barcelona<sup>62</sup> i va obtenir el mateix resultat.

Paral·lelament i en aquest mateix període, concretament el 1974, un jove investigador nord-americà de la història de la fotografia, que es trobava de viatge per Espanya fent recerca, va entrar en contacte amb Duran i va visitar l'exposició al Museu Provincial Tèxtil de Terrassa. El jove investigador era Lee Fontanella i el llibre que va resultar d'aquella recerca seria el canònic *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* (1981). Fontanella va quedar impressionat amb la col·lecció del fotògraf terrassenc. En una segona visita a Espanya quatre anys més tard, el 1978, Duran el va informar de la seva

61. Escrit fet davant del notari José Antonio Medrano y Ruiz del Árbol. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

62. Escrit amb registre d'entrada al Registre General de la Diputació de Barcelona. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

intenció de vendre la col·lecció. Ja de tornada als EUA, Fontanella va plantejar a la Universitat de Texas, on treballava, la possibilitat d'adquirir-la. Poc després, la Universitat de Texas, a través del seu curador, Roy Flukinger, manifestava a Duran en una carta datada el febrer de 1979<sup>63</sup> el seu possible interès en la compra de la col·lecció. Però Duran també havia entrat en contacte amb un altre possible comprador, ni més ni menys que tot un gegant de la fotografia com la casa Kodak, a través del seu director-gerent a Espanya, B. F. Fotheringham. La documentació personal de Duran revela que havia estat en converses amb Fotheringham per aquest assumpte des de molt abans de parlar amb Fontanella, pràcticament des del mateix moment en què havia decidit vendre la col·lecció, i tot apunta que, quan va arribar la carta de la Universitat de Texas, Duran ja havia escollit definitivament Kodak com a comprador.

En aquestes dates convulses i plenes de dubtes sobre el futur, Duran també va prendre la decisió de fer un documental sobre la col·lecció, el qual ens ha proporcionat un testimoni audiovisual privilegiat i de primera mà per conèixer les motivacions i els anhels del fotògraf terrassenc. El documental, de 45 minuts de durada, titulat quasi profèticament *Una col·lecció oblidada*,<sup>64</sup> va ser encarregat al director de cinema amateur Enric Montón Ciuret i es va projectar el 18 de maig de 1978, primer Dia Internacional dels Museus, a l'auditori del Museu Provincial Tèxtil amb el suport del patronat del mateix museu (del qual Duran era membre) i de la Junta Municipal de Museus de Terrassa. A la invitació a l'acte es va fer constar el subtítol «Posible museo de historia de la Fotografía – Carlos Duran». Però, tot i aquest subtítol, el procés de venda de la col·lecció ja no tenia aturador i les administracions, més enllà de paraules amables i alguns gestos complaents, no tenien en realitat gens d'interès, i probablement tampoc recursos, a obrir tot un museu dedicat a la història de la fotografia a Terrassa.

Sigui com sigui, el 26 de juny de 1979 Kodak i Duran van signar finalment un contracte d'arrendament de la col·lecció amb opció de compra i l'endemà la col·lecció sencera va passar a mans de l'empresa nord-americana.<sup>65</sup> Al con-

63. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

64. Duran i Montón, 1978.

65. El 27 de juny de 1979, Kodak recull a Terrassa la col·lecció, formada per «14 catálogos fotográficos y 186 paquetes embalados correctamente», que passen als magatzems que la firma tenia al Prat de Llobregat, al polígon industrial Mas Mateu (nota signada per una persona de Kodak, SA). Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

tracte, la col·lecció es valorava en nou milions de pessetes i Kodak havia de subscriure una assegurança per un valor total de deu milions; l'arrendament se satisfia a raó de tres milions de pessetes per cada any fins a completar el valor total. Aquests pagaments s'anirien descomptant del valor de compra en el cas que l'empresa de Rochester optés per aquesta opció, fet que succeiria poc després, quan el 31 de març de 1980 Kodak va fer efectiu per avançat l'últim pagament pendent de tres milions de pessetes, que executava l'opció de compra del contracte. Aleshores Kodak travessava un moment dolç, amb bons resultats empresarials i una política de suport als fotògrafs i a la fotografia.<sup>66</sup>

El canvi de propietat de la col·lecció a favor de Kodak no va passar desapercebut i, davant dels rumors sobre una possible sortida d'Espanya de la col·lecció, l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya i altres entitats es van mobilitzar per evitar-ho. El mateix Duran, que no havia posat cap clàusula al contracte d'arrendament sobre el destí de la col·lecció, si finalment era comprada per Kodak, es va sumar a aquesta campanya per evitar que la col·lecció sortís de Catalunya o fins i tot d'Espanya.<sup>67</sup> El 17 de gener de 1982 es va publicar al diari *El Correo Catalán* un article de Josep Rigol titulat «El libro blanco de la fotografía en Catalunya»<sup>68</sup> on, sense donar cap nom i fent esment fins i tot d'una carta del rei, es denunciava el silenci de la Generalitat davant del perill que «una de las mayores colecciones particulares de Catalunya» de material fotogràfic es perdés per al patrimoni cultural català.

A causa, o no, d'aquestes pressions, l'any 1983 Kodak va decidir finalment fer donació de tota la col·lecció Duran Torrens a la Generalitat de Catalunya. Aquesta donació es va fer efectiva el dia 15 de desembre a la sala de mapes del Palau de la Generalitat amb la presència del mateix Carlos Duran, del director general de Kodak a Espanya, F. Spieler (Fotheringham ja s'havia jubilat), de l'aleshores conseller de Cultura, Max Cahner, i, segons les cròniques,<sup>69</sup> d'una representació molt nodrida de la premsa especialitzada i figures de la fotografia a Catalunya, com Antoni Campañà o Francesc Català Roca, entre d'altres. Uns dies després, l'acord va ser publicat al *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, on s'acceptava la col·lecció «amb l'expressa finalitat que l'es-

66. Donem les gràcies a María Victoria Gorbeña per les seves informacions.

67. En una carta manuscrita del 10 de juny de 1982, Duran demana a B. F. Fotheringham que intenti que la col·lecció no surti d'Espanya. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

68. Agraïm a Pep Rigol la seva generosa col·laboració.

69. De la Higuera, 1984: 473-475.

mentada collecció s'exhibeixi públicament en un museu o un local adient». <sup>70</sup> Uns mesos després, el març de 1984, la Generalitat de Catalunya, a través del Departament de Cultura, va fer entrega de la collecció Duran Torrens al Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Catalunya (MNACTEC), que s'havia creat aquell mateix any a la ciutat de Terrassa.

Segons testimonis presents, <sup>71</sup> la collecció va arribar al Museu amb els embalatges originals fets per Duran i, per tant, sense obrir per part de Kodak. Al Museu, la collecció va ser objecte d'un llarg procés d'inventari i catalogació, però no d'una documentació en profunditat, una tasca que en l'actualitat continua en la mesura dels recursos disponibles d'aquesta institució.

Des del moment de l'entrada al Museu, la collecció ha estat protagonista de dues exposicions temporals. La primera, titulada «La força de la imatge: 150 anys de fotografia», va ser una exposició itinerant amb quatre etapes: del 3 d'octubre al 10 de novembre de 1989 es va exposar al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, del 4 de desembre de 1989 al 14 de gener de 1990 es va exposar al Centre de Cultura Tomàs de Lorenzana de Girona, del 18 de setembre a l'1 de novembre de 1990 es va exposar al Saló del Tinell de Barcelona i, finalment, del 29 de setembre de 1992 a l'octubre de 1993 va ser exposada a les instal·lacions del MNACTEC, a Terrassa. La segona exposició, titulada «Els colors dels records. Càmeres fotogràfiques en el temps», que també contenia peces d'altres colleccions, va ser exposada entre els mesos de maig i juny de l'any 2007 a la seu principal del MNACTEC.

El MNACTEC també ha realitzat actes de difusió amb relació als daguerreotips de la collecció, unes peces que, igual que les càmeres, són a vegades objecte de préstec per participar en exposicions d'altres institucions museístiques o culturals. Actualment, el conjunt de la collecció es guarda a les reserves de la seu principal del MNACTEC, a la ciutat de Terrassa.

## **Abast i contingut de la collecció Duran Torrens de fotografia**

La collecció Duran Torrens de fotografia és la d'un fotògraf interessat per la història i les tècniques del seu ofici. Els objectes que la integren, més de mil cinc-cents, estan directament relacionats amb la història de la fotografia i co-

70. DOCG núm. 403 d'1 de febrer de 1984.

71. Agraïm a Eusebi Casanelles, Conxa Bayó i Roser Bifet la seva generosa col·laboració.



breixen el període que va des de la seva invenció, l'any 1839, fins al primer quart del segle XX, moment en què acaba el gruix de la col·lecció, en paraules del mateix Duran, «con la aparición del negativo tamaño universal Leica». Amb tot, és habitual trobar objectes que desborden aquest marc temporal teòric fixat per Duran i que, sens dubte, complementen i enriqueixen la col·lecció.

En termes generals, es pot dir que es tracta d'una col·lecció ambiciosa i complexa, com ho era també la personalitat del mateix Carlos Duran. Això es manifesta no només en la pretensió d'abastar molts dels vessants de la primera fotografia, sinó també en el fet que Duran, probablement en un moment indeterminat de la dècada dels seixanta, va deixar de fer una col·lecció per al seu gaudi personal per fer-ne una destinada a ser admirada pel conjunt de la societat; una col·lecció, en definitiva, amb l'ambició declarada de ser un museu. D'altra banda, la voluntat expansiva de Duran, que volia donar una mirada universal a la primera fotografia, la va acabar convertint en una col·lecció de col·leccions, on cada subconjunt pot ser objecte d'estudi per si mateix.

Dintre d'aquest entramat de grups d'objectes amb personalitat pròpia, el primer que cal esmentar és el que resulta ser l'embrió de la col·lecció i probablement la seva part més personal: el conjunt de càmeres fotogràfiques. El nombre de càmeres i la diversitat de marques i models resulta aclaparador, amb un total de 212 exemplars de les primeres èpoques, on es poden trobar, en perfecte estat de conservació, càmeres de calaix, tropicals, estereoscòpiques, càmeres detectiu, de cabinet, de campanya, de plaques i de rodet, de petit o de gran format. S'hi troben presents les marques que van canviar la història de la fotografia, com Voigtländer, Dr. Krügener, Gaumont, Lancaster and Son, Goerz, Contessa-Nettel, Kodak, Leica, Rolleiflex, Ernemann o Ica, entre moltes altres. En aquest conjunt s'hi poden incloure també els complements d'aquests equips fotogràfics, com els tres peus de fusta de les càmeres de campanya, dels quals Duran va aplegar una important diversitat de models, però també els xassissos per a les plaques i altres complements, com disparadors, retardadors, exposímetres, obturadors i diafragmes de tota mena. Una de les peces més destacades d'aquest conjunt, per les seves característiques i la seva qualitat, però també pel seu valor històric i testimonial per a la història de la fotografia barcelonina, és la càmera de gabinet de la casa Napoleon<sup>72</sup> de Barcelona (núm. d'inv. 3083). Carlos Duran, mostrant una ve-

72. García Felguera, 2005: 307–335; García Felguera, 2011.

gada més tenir la intuïció privilegiada dels bons col·leccionistes, va comprar la càmera juntament amb altres objectes a l'última deixeblla de la nissaga Napoleon, Maria Feliu Garcia, segons consta en una factura de l'11 de setembre de 1968. La màquina és una càmera d'estudi majestuosa, de 162 centímetres d'alt, en un estat de conservació excepcional (figura 11). Va ser fabricada a Londres pel reputat fabricant de màquines de gabinet George Hare al voltant de 1880, i és possible que fos adquirida pels Napoleons a través d'algun distribuïdor de França, segons es pot desprendre d'una placa present a la mateixa càmera.

La col·lecció de càmeres està directament relacionada amb la col·lecció d'objectius, mereixedora d'una menció especial per la diversitat de models i, altra vegada, per la qualitat de les marques i l'estat de conservació de les peces; s'hi poden trobar objectius primitius tipus Petzval de diverses mides i objectius aplanètics o anastigmàtics, tots ells de les marques més reconegudes, com ara Darlot, Derogy, Voigtländer, Stenheil, Dallmeyer, Ross, Berthiot, Zeiss, etc. A través d'aquest grup d'objectius es poden resseguir els avenços tècnics i científics que van propiciar l'aparició de la fotografia, en l'àmbit de l'òptica i del disseny de lents, durant bona part del segle XIX i principis del XX.



FIGURA 11. Càmera de gabinet George Hare de la casa Napoleon de Barcelona, ca. 1880 (núm. d'inv. 3083, MNACTEC).

Com a bon professional, la rebotiga de l'activitat fotogràfica també interessava a Duran, de manera que la col·lecció conté un conjunt de materials i equips de laboratori com ara ampliadores, nombroses premses de contacte o una col·lecció completa de caps de plaques de vidre d'una gran varietat de marques, formats i emulsions. Cal assenyalar que l'interès de Duran per la història de la fotografia, a més de l'aspecte purament tècnic, també s'estén a la branca relativa a la producció industrial i a la història de les firmes més destacades de fabricació d'equipament fotogràfic. Així ho testimonia un conjunt de cartes de 1967 enviades a Duran —en resposta a peticions d'informació per part del fotògraf terrassenc— pels fabricants més importants del moment, com Victor Hasselblad, Werke G. Rodenstock, Eastman Kodak, Zeiss Ikon Voigtländer, Rollei-Werke o Agfa-Gevaert AG, entre d'altres. Aquestes cartes tenen interès perquè són dels primers documents de Duran on es par-

la de la col·lecció com d'un museu d'història de la fotografia. Les marques van facilitar a Duran les informacions i imatges que demanava, tant de la seva història com, en alguns casos, dels seus processos productius i instal·lacions fabrils, fet que prova el caràcter visionari de Duran, no només en termes d'història de la fotografia, sinó també en termes de consideració i sensibilitat envers el patrimoni industrial que s'hi relaciona.

Si bé el vessant tècnic de la fotografia és l'embrió de la col·lecció, la imatge fotogràfica juga un paper molt destacable en el conjunt d'objectes que va reunir Carlos Duran. Tanmateix, es pot considerar que el valor de la imatge fotogràfica es troba sempre, i de manera indestruïble, lligat a la dimensió de l'objecte, que correspon a la presentació de cadascuna de les fotografies, a la seva materialitat, sigui la corresponent a l'àlbum en la qual està inserida o a l'estoig on està encastada. D'altra banda, la consideració històrica de la imatge no emana tant del seu valor documental, amb relació a episodis històrics o estampes paisatgístiques, com de la seva vàlua com a testimoni de la història de la fotografia, que és, en últim terme, la veritable protagonista de la col·lecció.

Això no vol dir que a la col·lecció no hi hagi plaques fotogràfiques o fotografies exemptes, però hi són habitualment en format estereoscòpic i més aviat com a elements accessoris per carregar als múltiples visors estereoscòpics de la col·lecció. S'ha de tenir en compte que la fotografia estereoscòpica i tot el vessant lúdic que aquest tipus de tecnologia comporta es troben molt ben representats a la col·lecció a través de centenars de visors de tota mena, alguns de molt destacables (figura 12). Entre les caixes d'aquestes plaques estereoscòpiques cal esmentar tot un fons pertanyent a un aficionat a la fotografia estereoscòpica,<sup>73</sup> Josep Forns i Olivella, que recull estampes diverses de la geografia catalana principalment durant les dècades de 1920 i 1930.



FIGURA 12. Visor estereoscòpic d'estil isabelí, segona meitat del s. XIX (núm. d'inv. 3051, MNACTEC).

73. Goñi *et al.*, 2019: 11.

També associat a la dimensió lúdica de la fotografia i al gaudi de la seva contemplació, la col·lecció conté tot un magnífic conjunt d'àlbums de luxe (figura 13), de finals del segle XIX i principis del XX, així com centenars de targetes de cabinet amb les referències corresponents als estudis de fotografia que les van crear; una veritable base de dades per al seguiment de l'activitat de l'elevat nombre d'estudis fotogràfics que existien a finals del segle XIX a Catalunya,<sup>74</sup> encara que també hi figuren targetes d'estudis de la resta d'Espanya i de l'estranger.



FIGURA 13. Àlbum fotogràfic desplegable amb caixa de música, últim quart del s. XIX (núm. d'inv. 2435, MNACTEC).

Un altre conjunt de la col·lecció és el relatiu a la fotografia emmarcada. Duran tenia una predilecció especial per les arts decoratives i també va ser un col·leccionista apassionat d'aquest tipus d'objectes, fet que es reflecteix en la selecció de les fotografies, on els marcs que les presenten tenen a vegades la mateixa importància, o més, que la imatge fotogràfica (figura 14). En aquest conjunt hi ha peces de diferents estils, treballs en fustes tallades o en bronze, algunes d'elles, segons consta a les factures, restaurades per encàrrec del mateix Carlos Duran. Un altre conjunt molt nombrós, que es pot considerar relacionat amb la fotografia emmarcada, és el dels esmalts fotogràfics, on es troben peces de gran qualitat, entre les quals n'hi ha moltes que procedeixen de la casa Napoleon de Barcelona.

74. Rius, 2011.



FIGURA 14. E. F. dit Napoleon. *Retrat de dona jove amb disfressa*, 1895, plata i gelatina POP acolorida (núm. d'inv. 2590, MNACTEC).

La fotografia encastada és l'altre punt fort de la col·lecció, amb una mostra interessant d'ambrotips i ferrotips, tot i que per sobre de tot destaca el conjunt de 69 daguerreotips, que és probablement la part més valuosa de tot el conjunt de la col·lecció Duran Torrens.<sup>75</sup> La importància de la col·lecció de daguerreotips de Carlos Duran ja va ser advertida per Lee Fontanella en les seves visites a la dècada dels setanta i, juntament amb les col·leccions de Frederic Marès i de Miquel Nicolau Puig,<sup>76</sup> la de Duran va ser una de les col·leccions pioneres d'Espanya; el mateix Duran va ser plenament conscient de la seva importància. Els daguerreotips van ser incorporats a la col·lecció entre els anys 1968 i 1972, segons les factures de compra, probablement com a maniobra final per acabar de proporcionar la visió universal i, per què no dir-ho, també la categoria que Duran considerava que havia de tenir la col·lecció. Es tracta d'un conjunt de gran rellevància amb daguerreotips signats per autors com Enrique Lorichon, Lorichon i Martínez,<sup>77</sup> la casa

75. González, 2016.

76. Fontanella, 2017: 28.

77. García Felguera, 2019: 23–50.



FIGURA 15. Mr. Fernando i Anaïs (casa Napoleon).  
*Retrat d'home jove*, ca. 1853-1860, daguerreotip (núm.  
d'inv. 2332, MNACTEC).

Napoleon (aleshores Fernando i Anaïs) (figura 15), Franck, Franck i Wigle,<sup>78</sup> Mattey<sup>79</sup> i un dels daguerreotipistes i fotògrafs més notables del segle XIX a Colòmbia, l'americà Luis García Hevia<sup>80</sup> (figura 16). Entre la resta de peces, d'autoria desconeguda, en destaquen quatre de molt interessants de temàtica eròtica i format estereoscòpic (figura 17). Els muntatges són diversos, amb predominança de les peces emmarcades i els estoigs de pell, encara que també n'hi ha d'encapsulades a l'estil americà (*union cases*) i d'altres de més sofisticades, com una agulla de pit o un estoig en forma de llibre. Les dimensions de les plaques oscil·len entre el novè de placa i la placa sencera (5,3 × 8,2 cm i 16,5 × 21,5 cm respectivament). Com és habitual en els daguerreotips, el tema general és el retrat burgès, incloent-hi algunes parelles o famílies, com en el cas de l'extraordinari retrat de mare i filles de Lorichon i Martínez (figura 18). Sens dubte, un dels punts de major interès es troba en la procedència d'aquestes peces, ja que, dels quinze daguerreotips l'origen dels quals s'ha pogut confirmar, nou

78. Rius, 2017: 197-208.

79. Martí, 2013.

80. Moreno, 2000.

han estat fets en estudis de Barcelona. Si extrapolem aquestes dades al conjunt de la col·lecció, i tenint en compte que van ser adquirits per Duran a antiquaris de Barcelona, es pot inferir que la gran majoria dels daguerreotips són d'origen català.



FIGURA 16. Luis García Hevia. *Retrat de dona*, 1845, daguerreotip (núm. d'inv. 2316, MNACTEC).



FIGURA 17. Autor desconegut. *Nu femení*, ca. 1851-1860, daguerreotip estereoscòpic (núm. d'inv. 2365, MNACTEC).



FIGURA 18. Lorichon i Martínez. *Retrat de mare i filles*, 1850, daguerreotip (núm. d'inv. 2352, MNACTEC).

També molt relacionats amb la col·lecció de daguerreotips, hi destaquen alguns llibres, especialment una primera edició d'*Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y el diorama* de Daguerre en la versió de Joaquim Hysern i Molleras, imprès a Madrid per Ignacio Boix el 1839 i actualment dipositat a la biblioteca del Centre de Documentació Jordi Nadal del mateix MNACTEC.

### **Les altres col·leccions de Carlos Duran**

La gran col·lecció d'història de la fotografia, que actualment està al MNACTEC, no va ser l'única que va fer Carlos Duran al llarg de la seva vida, ja que se'n coneixen com a mínim tres més, fet que mostra fins a quin punt el col·leccionisme s'havia convertit en quasi un hàbit en la vida de Carlos Duran. La primera, i probablement la més modesta, va ser la col·lecció filatèlica de temàtica tèxtil que Duran va fer en diversos moments de les dècades dels seixanta, setanta i vuitanta al Museu Biosca, després Museu Provincial Tèxtil de Terrassa i actual Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa. Part de la



collecció va ser objecte d'una mostra primerenca l'any 1965 a la sala de la Fundació Municipal Soler i Palet.<sup>81</sup>

Al llarg de la seva vida Duran també va reunir una collecció d'objectes decoratius —una de les seves passions eren les arts decoratives—, que, com s'ha assenyalat, abarrotaven els mobles de la residència familiar al carrer d'Arquimedes, i per la qual Duran havia gastat elevades sumes de diners, especialment durant la segona meitat de la dècada dels seixanta i a principis dels setanta. Sembla que aquesta collecció s'havia anat adquirint paral·lelament a la collecció de fotografia i Duran la va mantenir en propietat fins al tram final de la seva vida. A principis dels noranta va haver-hi contactes entre els germans Duran i l'Ajuntament de Terrassa perquè la collecció fos adquirida per l'Ajuntament. Es va arribar a fer un esborrany de conveni en el qual es fixava la donació de la collecció a l'Ajuntament, però fent-hi constar que els germans Duran mantindrien la possessió de la collecció al seu domicili fins a la seva mort, i que l'Ajuntament pagaria una subvenció econòmica negociable anualment en concepte de conservació, inventari, catalogació i documentació, que es quantificava en dos milions de pessetes el primer any. Però el conveni finalment no va ser firmat, perquè es va considerar que el cost del projecte resultava massa onerosos per a les arques del consistori terrassenc. El destí final d'aquesta collecció és incert, encara que és molt probable que hagués estat venuda, tota sencera o per lots, per algun dels dos germans com una forma d'aconseguir ingressos econòmics en l'últim tram de les seves vides.

Finalment, caldria assenyalar que Carlos Duran, una vegada refet de la penúria econòmica de finals dels setanta amb la venda de la collecció a Kodak, no va poder-se estar de tornar a colleccionar objectes relacionats amb la història de la fotografia i això va donar lloc a una segona collecció fotogràfica, més modesta que l'anterior, però probablement també interessant, que l'any 1987 segurament incloïa com a mínim 69 càmeres fotogràfiques, 12 objectius i 9 daguerreotips, entre altres peces.<sup>82</sup> La documentació que es conserva indica que Duran probablement va sospesar de vendre-la a principis de la dècada dels vuitanta a través de la casa de subhastes Christie's, amb la intermediació del

81. Escudé, 1965. Vegeu també: González, 2016.

82. Entre la documentació personal de Carlos Duran es conserva una oferta de venda d'aquesta col·lecció presentada al MNACTEC el 8 d'octubre de 1987. L'oferta inclou una relació molt succinta de peces. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT. El MNACTEC va rebutjar la compra.

seu amic B. F. Fotheringham,<sup>83</sup> que aleshores ja estava jubilat del seu càrrec a Kodak. Christie's va arribar a fer una valoració preliminar<sup>84</sup> d'aquesta col·lecció en una forquilla d'entre les 8.000 i les 12.000 lliures (al voltant d'1.562.000 i 2.343.000 pessetes, respectivament).<sup>85</sup> Podria ser que aquesta col·lecció, o com a mínim una part, hagués estat venuda a Miquel Galmes Creus (1937–2015), de qui se sap que va comprar una col·lecció de material fotogràfic antic a Duran l'any 1992. Si fos així, aquesta col·lecció estaria actualment entre els fons que guarda l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.<sup>86</sup> Una altra part va ser venuda al fotògraf catalano-mallorquí Josep Planas i Montanyà (1924–2016), que també va aplegar una col·lecció de material fotogràfic.<sup>87</sup>

Volem donar les gràcies a Conxa Bayo, Roser Bifet, Victòria Bonet, Sílvia Carbonell, Teresa Cardellach, Eusebi Casanelles, Montse Cuyàs, Gregorio Escalada, Domènec Ferran, Laia Foix, Joan Fontcuberta, Enric Galve, Noelia Garcia, David González, Victoria Gorbeña, Manolo Laguillo, Maria Josep Mulet, Joan Carlos Oliver, Pep Parer, Marina Planas, Francesca Portolés, Pep Rigol, Santiago Saavedra i Santiago Ventalló.

## Referències bibliogràfiques

- «Biografía» (1974). A: *Exposición Historia de la Fotografía. Colección Carlos Durán Torrens: catálogo* (catàleg de l'exposició). Terrassa: Caixa d'Estalvis de Terrassa, [s. p].
- «Monumento al doctor Fleming, de Fernando Bach-Esteve». *La Vanguardia*, 2-7-1961, pàg. 44.
- «Primer concurso 24 × 36». *Noticario de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, gener de 1941, núm. 4, s. p.

83. Carta del 24 de setembre de 1982 de B. F. Fotheringham a Casilda Fernández Villaverde. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

84. Cartes de Christie's a B. F. Fotheringham i de B. F. Fotheringham a Carlos Duran del 20 i 27 d'octubre de 1982, respectivament. Fons Carlos Duran i Torrens, AMAT.

85. Quantitats calculades a partir del canvi de la lliura esterlina a pessetes l'1 d'octubre de 1982 (xifrat en 195,3 pessetes).

86. Aquest fons està actualment en procés d'inventari i documentació per part del IEFC [en línia]. *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya*. <https://www.iefc.cat> (consulta: 23 desembre 2021).

87. Mulet i Seguí, 2005; Mulet i Oliver, 2021: en premsa.

- ASTALS, M.; CARDÚS, J.; PLA, P. (1936). «Exposicions». *El Dia*, 4-1-1936, pàg. 2.
- CABANES, Cèsar (1951). *Tarrasa*, 7-2-1951, pàg.1.
- CARDELLÀ, Teresa *et al.* (2007). *Terrassa 1939–1968. L'ull de Carles Duran* (catàleg de l'exposició). Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Arxiu Municipal [en línia]. [https://arxiumunicipal.terrassa.cat/docs/recursos/Carles\\_Duran.pdf](https://arxiumunicipal.terrassa.cat/docs/recursos/Carles_Duran.pdf) [consulta: 29 desembre 2021].
- COMES, Rafael; FERNÁNDEZ, Ana; ÁLVAREZ, Montse (2009). «El vedutisme terrassenc o la mirada endògena». *Terme*, núm. 24, pàg. 69–116 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/Terme/article/view/179447> [consulta: 29 desembre 2021].
- COVARSÍ, Laura (2022). «El bromóleo transportado». *El mar a l'art. Les fotografies pictorialistes de Pla Janini*. Barcelona: Museu Marítim, pàg. 87–97.
- DURAN TORRENS, Carlos (1983). *Archivo fotográfico histórico artístico, Tarrasa 1939–1974*. Terrassa: l'autor.
- DURAN, Carlos (prod.); MONTÓN, Enric (dir.) (1978). *La col·lecció oblidada* [8 mm]. Terrassa. [en línia]. <http://fotowebmnaactec.cultura.gencat.cat/fotoweb/> [consulta: 29 desembre 2021].
- ESCODÉ PLADELLORENS, Raimon (1965). *Catálogo de la exposición de sellos de temática textil: del 5 al 10 de octubre de 1965* (catàleg de l'exposició). Terrassa: Museu Tèxtil Biosca.
- FONTANELLA, Lee (2017). «Destacar com una cosa de vida: daguerreotips a Espanya». A: Benlloch Serrano, Josep (coord.); García Cárceles, Miguel (*et al.*). *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*. València: Universitat de València, pàg. 28.
- (2021). «Propósitos, personajes, andanzas, aventuras: investigando la fotohistoria de España» (conferència). *Fotocomnexió*. Institut d'Estudis Catalans, octubre de 2021.
- GALMES, Miquel (2007). «Pròleg». A: *Tarrasa, 1939–1968: L'ull de Carles Duran*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Arxiu Municipal, pàg. 5.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2005). «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica “Napoleon”». *Locus Amoenus*, núm. 8, pàg. 307–335 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/70745> [consulta: 29 desembre 2021].
- (2011). *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.
- (2019). «Del retrato en miniatura a la fotografía: Enrique Lorichon». A: Méndez Rodríguez, Luis (coord.). *Fotografía y Patrimonio: Simposio Internacional (I y II)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, pàg. 23–50.
- GOÑI GRACENEA, Xavier (coord.); ARMENGOL SEGÚ, Josep; BARNADAS RODRÍGUEZ, Ramon *et al.* (2019). *El Pirineu estereoscòpic de Josep Fornis i Olivella: fotografies dels anys 20 i 30 del segle XX* (catàleg de l'exposició). Lleida: Garsineu, pàg.11.
- GONZÁLEZ AGUILAR, Óscar (2016). *Traços de llum. La col·lecció Duran de daguerreotips*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Terrassa: Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (MNACTEC).

- GONZÁLEZ, David (2022). «El pictorialisme a Catalunya». A: *El mar a l'art. Les fotografies pictorialistes de Pla Janini*. Barcelona: Museu Marítim, pàg. 47–63.
- HIGUERA SANZ, José de la (1984). «Donación a la Generalitat de Catalunya de la importante colección “Duran Torrens” por la casa Kodak». *Arte Fotográfico*, vol. 5, pàg. 473–475.
- LOZANO, J. A. (1951). «Al habla con Carlos Durán sobre fotografía, el tiempo y la formalidad». *Tarrasa*, 29-1-1951, pàg. 1.
- LLUCH, S. (1971). «Deseos y realidades». *Arte Fotográfico*, agost de 1971, núm. 236, pàg. 1.
- MARTÍ BAIGET, Jep (2013). «Més dades sobre Mr. Matthey». *L'àlbum del jep*, 23-10-2013 [en línia]. Blog: <https://lalbumdeljep.wordpress.com/> [consulta: 29 desembre 2021].
- MORENO DE ANGEL, Pilar (2000). *El daguerrotipo en Colombia*. Santa Fe de Bogotà: Bancafé; Fondo Cultural Cafetero.
- MULET, Maria Josep; SEGUÍ, Miquel (2005). *Josep Planas i Montanyà: fotografia i turisme a les Balears*. Barcelona [etc.]: Lunwerg; Palma de Mallorca: Fundació Sa Nostra.
- MULET, Maria Josep; OLIVER, Joan Carles (2021). «La colección fotográfica de Josep Planas i Montanyà». A: *IX Encuentro de Fotografía en Castilla La Mancha*. Toledo: Universidad de Castilla La Mancha, en premsa.
- N. (1969). «Un museo fotográfico para Tarrasa». *Tarrasa Informació*, 8-4-1969, pàg. 1 i 2.
- PALOMARES, Miguel. «La exposición de arte fotográfico. Desde Tarrasa». *La Vanguardia*, 14-4-1960, pàg. 9.
- PRUDENCIO (1951). «Diálogo de fotografía. Tras el cristal de las gafas». *Tarrasa*, 5-2-1951.
- RIUS, Núria (2011). *Pau Audouard, un fotògraf «retratista» de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856–1918)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/32063> [consulta: 29 desembre 2021].
- (2017). «De la era primitiva de la fotografia a su modernidad: Franck de Villecholle (1816–1906)». A: Hernández Latas, José Antonio (coord.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839–1939, un siglo de fotografía*. Saragossa: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pàg. 197–208 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=768483> [consulta: 29 desembre 2021].
- WENNBERG, R. M. (1974). «Inauguración de la exposición fotográfica del señor Duran Torrents. En los salones del Museo Provincial Textil». *La Vanguardia*, 28-6-1974, pàg. 38.

## La sátira del coleccionista y del anticuario. Narración y representación

CARLOS REYERO

Universidad Autónoma de Madrid

En 1838, un artículo del *Semanario Pintoresco Español*, concebido con fines divulgativos, informaba de los lugares del cerebro donde se ubican, según las teorías del frenólogo Franz Joseph Gall, entonces en boga, determinadas «funciones morales». A ambos lados de la cabeza, sobre cada una de las orejas, aparecen delimitadas y marcadas con el número ocho dos zonas correspondientes al instinto de la

adquisividad, codicia, deseo de adquirir, propensión a hacer provisiones, colecciones, etc. Este órgano, excesivamente desenvuelto, produce la propensión al robo. Según sus diferentes grados y la combinación en que se encuentra con los demás es de industria, de avaricia o de rapiña. Así puede encontrarse en la cabeza de un coleccionista o en la de un usurero, en un buscavidas o en un administrador, en un mercader o un logrero.<sup>1</sup>

El coleccionismo, pues, es interpretado en el ámbito de la mediana cultura como un instinto que podía manifestarse tanto de forma positiva como negativa. Su consideración social, de hecho, oscila entre la *noble* afición y la *enfermiza* manía. Este deslizamiento hacia lo maniático acabó por imponerse en las últimas décadas del siglo XIX.<sup>2</sup> El proceso tuvo que ver con la creciente

1. «Frenología». *Semanario Pintoresco Español*, 11-11-1838, pág. 772.

2. «La manía coleccionista». *La Hormiga de Oro*, 15-1-1884, pág. 39. El análisis de la *manía* continúa en los números siguientes.

obsesión entre las clases medias por reunir objetos a los que no se daba un valor estético ni de prestigio comparable a la escultura o la pintura, como las monedas, los sellos, las cajas de cerillas, las tarjetas postales o los exlibris.

Pero la mirada sarcástica hacia anticuarios y coleccionistas había comenzado mucho antes, en paralelo a la reiterada presencia, en relatos e imágenes, de *amateurs* y *connoisseurs* que hacían alarde su buen gusto y de su distinción a través de la posesión de obras de arte, ya fueran piezas de la Antigüedad o cuadros modernos, con la pretensión de emular, en cierto modo, a los museos. En España, los términos anticuario, como experto en antigüedades y aficionado a reunirlos,<sup>3</sup> y colector o coleccionista, que tiene un carácter más genérico, se utilizaron, en ocasiones, indistintamente.<sup>4</sup> Enseguida, sin embargo, el vocablo anticuario se reservó para designar a la persona que comerciaba con objetos viejos de distinto valor, aunque su figura permaneció asociada al coleccionista, por cuanto este se alimentaba de lo que aquel le proporcionaba.<sup>5</sup> Si bien, en muchas ocasiones, la literatura<sup>6</sup> y sobre todo la historiografía artística han configurado una imagen idealizada del coleccionista, en la medida que ha sabido reunir en torno a sí objetos de belleza exquisita, otras muchas veces ha sido blanco de la sátira, como, por lo general, lo ha sido siempre el anticuario.

La ridiculización del anticuario y del coleccionista en la caricatura y el humor gráfico es inseparable de un imaginario visual y literario paralelo, tanto enaltecedor como crítico, que comenzó a desarrollarse a fines del siglo XVIII. Gracias al desarrollo de la prensa ilustrada, sobre todo la concebida para el entretenimiento, esta visión satírica se popularizó un siglo después, entre finales del XIX y los años treinta del siglo XX. El desconocimiento, la incompreensión y el enriquecimiento siempre derivan en recelo. Los dibujantes comenzaron fijándose en la obsesión de los expertos por mirar y en sus veleidades lujuriosas. Escritores y humoristas descubrieron cuánto había de pose pretenciosa en la acumulación de cualquier tipo de objetos. Atención singular dedicaron a las mujeres inclinadas por esta afición. Al tiempo que los

3. La edición de 1817 del *Diccionario de la lengua castellana* define *anticuario* como «el que hace profesión o estudio particular del conocimiento de las cosas antiguas». No figura en aquella edición la palabra *coleccionista*, pero sí *colector*, con el significado que damos a aquel término. A mediados de siglo se habla de un coleccionista cuyos cuadros se ponen en venta (véase *Diario Oficial de Avisos*, 19-10-1860).

4. *La España*, 31-7-1853. En Cataluña se califica de *antiquari*, por ejemplo, a Eduardo Toda (véase: *L'Esquella de la Torratxa*, 25-6-1887, pág. 337).

5. Nogués, 1890.

6. Isla, 2014: 186 y 290.

coleccionistas fueron interpretados como individuos tacaños y raros, el comerciante de antigüedades tendió a ser percibido como un farsante.

### La sátira de la mirada

Las primeras imágenes satíricas del coleccionista y su entorno parodian sus formas de comportamiento. La agudeza que el experto revela al mirar se transforma en pose impostada. Como se ha señalado, se critica al *connoisseur* porque «sus conocimientos eran sesgados y más aparentes que reales». <sup>7</sup> Seguramente también porque la experticia de obras de arte ha sido vista siempre como una tarea intuitiva y escasamente científica. Desde el exterior, lo que resulta visible del que sabe es únicamente su sofisticada forma de mirar. Por eso se colocó en la diana de los caricaturistas. En un grabado británico que representa una reunión de expertos en la venta de pinturas, <sup>8</sup> aparece todo un repertorio de miradas ridículas que desacreditan a quienes asisten a la subasta, cuyo aspecto no resulta menos impropio de individuos que se tienen por exquisitos.

El propio coleccionista que, embelesado en sus piezas, se recrea en ellas es objeto de burla, al tiempo que se ridiculiza la supuesta exquisitez de las obras de su galería. James Gillray se mofa de Sir William Hamilton, a quien, con toda crueldad, caracteriza como un viejo decrépito que observa su colección de antigüedades, carente de cualquier idealismo clásico, con unas gafas del revés; <sup>9</sup> o de George Moreland, en una litografía titulada *Expertos que estudian la colección de George Moreland*, donde se ríe de su insaciable demanda de escenas rurales y sentimentales. <sup>10</sup>

Algunas caricaturas que representan coleccionistas concretos pueden interpretarse como bromas simpáticas que han de comprenderse en el marco de su celebridad social, como los actores, actrices, escritores, artistas, políticos o emprendedores. Es el caso, por ejemplo, de la que representa a Josep Estruch, realizada por Josep Parera, en la que no se aprecia ninguna burla al individuo. <sup>11</sup>

7. Furió, 2008: 72.

8. Wilson, a partir de Pugh, *A collection of Connoisseurs at a Sale of Pictures*, 1772 (véase Furió, 2008: 73-74).

9. *A cognoscenti contemplating the Beauties of the Antique*, 1801 (véase Furió, 2008: 135-137).

10. Godfrey, 2002: 198 y 200.

11. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Véase Bassegoda, 2010: 25. Sobre caricaturas de otras figuras públicas, algunas relacionadas con el patrocinio de las artes, véase también Espinosa Martín, 2013, y Ortoll, 2016.

La ridiculización, cuando existe, suele hacerse de forma genérica. En Francia, Louis Léopold Boilly, en la litografía titulada *Los aficionados a los cuadros* (1824), se ríe de los supuestos expertos, con sus lentes, gracias a las cuales son capaces de analizar hasta el último detalle. Aparecen caricaturizados como individuos desconfiados y codiciosos.<sup>12</sup> Más tarde, Honoré Daumier, en las distintas imágenes que tratan temas del mundo del arte, ironiza sobre aficionados y coleccionistas como minuciosos escudriñadores a los que no se les escapa nada. Dentro de la serie *Les Bons Bourgeois* nos encontramos, por ejemplo, con una litografía titulada *Un verdadero aficionado*, donde se ve a un burgués, con una lupa, observando los detalles de un cuadro. Se ha interpretado como un testimonio del pobre interés por la ejecución precisa del mundo académico.<sup>13</sup> En otra litografía ambientada en una casa de subastas, un experto lo ve todo negro mientras el subastador le dice que es un daguerrotipo del emperador zulú.<sup>14</sup>



FIGURA 1. «Escenas de taller», *L'Esquella de la Torratxa*, 29-6-1984, pág. 416.

12. Guédron, 2011: 201.

13. Publicado en *Le Charivari*, 16-5-1847. Véase Passeron, 1979: 270 (núm. 202).

14. Publicado en *Le Charivari*, 16-4-1859.



Las historietas que se publican en las revistas humorísticas también se fijan en *la manía observadora* del coleccionista: en una ellas, el pintor, sabedor de que el posible comprador de su obra se acercará a analizarla de cerca, hace que se caiga de la silla en la que se sienta y rompa el lienzo, por lo que queda obligado a pagarla. La dama que le acompaña también se cala los impertinentes.<sup>15</sup>

En un cuento de los años veinte se ironiza sobre el modo de mirar del duque de Cobalto, que es coleccionista, cuando le presentan un paisaje:

El duque se colocó como a seis metros del cuadro; lo miró, primero cerrando el ojo derecho; luego, el izquierdo; luego, poniéndose una mano en forma de pantalla; luego en forma de canuto; luego, torciendo la cabeza; por último, dando carreteras en todas direcciones, sin quitar la vista del paisaje.

Ante el asombro suscitado, se ve obligado a explicar su actitud: «Así se miran las obras artísticas en Alemania. Yo soy germanófilo. ¿Y usted?».<sup>16</sup>

### Curiosidad lujuriosa

Las imágenes de cuerpos desnudos siempre han despertado recelos morales. Quien está fuera del mundo del arte suele ser reacio a aceptar que la admiración de una belleza ideal constituye un placer estético sublimado. Por eso, la sátira gráfica ha dedicado especial atención a la mirada lúbrica del coleccionista de desnudos, cuya contemplación provoca un impulso erótico real. En los *Connoisseurs*, de 1799, Thomas Rowlandson<sup>17</sup> se fija en unos aficionados ridículos y ancianos que dirigen sus miradas lascivas hacia una pintura que representa Venus y Cupido. Los otros cuadros que cuelgan en las paredes de la estancia, entre los que se reconoce el tema de *Susana y los viejos*, también son desnudos, lo que hace pensar que el verdadero interés del coleccionista y sus amigos no tiene que ver con la pureza del arte. En *La galería de pintura de Mr. Michell en Grove House*, Rowlandson aborda de nuevo un argumento parecido: presenta una sala saturada de cuadros de desnudos femeninos, a donde acuden tres hombres grotescos en compañía de una criada, como si fueran a pronunciar un juicio implacable.<sup>18</sup>

15. «Escenas de taller». *L'Esquella de la Torratxa*, 29-6-1894, pág. 416.

16. *Buen Humor*, 2-3-1924, pág. 21

17. Un ejemplar de esta estampa en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

18. Yale Center for British Art. Véase Baskett-Dudley, 1977: 57 (núm. 26).

De manera menos sofisticada, un imitador del estilo de Rowlandson, en la estampa titulada *Un connoisseur en Brokers Alley*, presenta al aficionado que, en la visita a un puesto de trastos viejos, se fija en una pintura con marco dorado en la que aparecen varios desnudos femeninos, ante la mirada complacida de unas muchachas, como si se tratara de un cebo para atraer su atención.<sup>19</sup>

La literatura también recurrió al coleccionismo de desnudos para caracterizar el gusto de determinados personajes. En *La sombra*, de Galdós, el doctor Anselmo se obsesiona con el personaje de Paris, que escapa del cuadro:

Mi padre poseía una buena colección de cuadros un tanto licenciosos. Abundaban las desnudeces provocativas, casi deshonestas; había *jardines de amor*, *bacanales*, *festines campestres* y *tocadores de Venus*. El fundador de tal galería fue gran epicúreo y gustaba de recrearse en aquellos mudos testigos y compañeros de sus orgías. Entre estas pinturas, había una que sobresalía y cautivaba la atención más que las otras; representaba a Paris y Helena [...]. Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura, que a veces, por una ilusión inexplicable, parecía moverse y reír.<sup>20</sup>

Don Lope, en la novela *Tristana*, se desprende de sus cuadros y armas antiguas, pero mantiene «su colección de retratos de hembras hermosas, en los cuales había desde la miniatura delicada hasta la fotografía moderna en que la verdad suple al arte».<sup>21</sup> En Galdós, esta referencia tiene connotaciones lúbricas. Sin embargo, cuando Jacinto Octavio Picón caracteriza la personalidad de Juan de Todellas en *Dulce y sabrosa*, se empeña en desligar esa pasión de un contenido lascivo:

El principal adorno de sus habitaciones es una preciosa colección de estatuillas, dibujos, aguafuertes, fotografías y pinturas, en que se refleja la pasión que le domina. Allí todo habla de amor. Hay reproducciones de las Venus más célebres, efigies de santas que amaron, como Magdalena y María Egipciaca; copias de las cortesanas y princesas desnudas, inmortalizadas por los pintores del Renacimiento italiano; miniaturas y pasteles de damas francesas, deliciosamente escotadas; mujeres adorables, que fueron hermosas hasta en la vejez, ruinas de la galantería, mártires de la pasión y sacerdotisas de la voluptuosidad; pero sin que figure en aquel precioso conjunto de obras artísticas ninguna que sea de mal gusto, o tan libre que haga repugnante el amor, en vez de presentarlo apetecible. No: don Juan aborrece la obscenidad y la grosería tanto como se deleita en la belleza y en la gracia. Ni en

19. Ejemplar en el British Museum de Londres, 1948, 0214.446. Véase Robinson, 2017.

20. Pérez Galdós, 2003: II, 196–197; Isla, 2014: 177.

21. Pérez Galdós, 1892: 24.

los más recónditos secretos y escondrijos de sus muebles podrá encontrarse una fotografía desvergonzadamente impúdica.<sup>22</sup>

En el humor, la presencia del erotismo es reiterada. A veces se utiliza para ridiculizar al coleccionista frente al pintor. En una viñeta de Louis Jou, titulada *Escuela naturalista*, el pintor pretende hacer ver al comprador la delicadeza del cuerpo que ha pintado. Sin embargo, el coleccionista prefiere coquetear con la modelo utilizada: «Ja ho crec, burrango!... De primera!... ¡Una obra maravillosa!».<sup>23</sup>

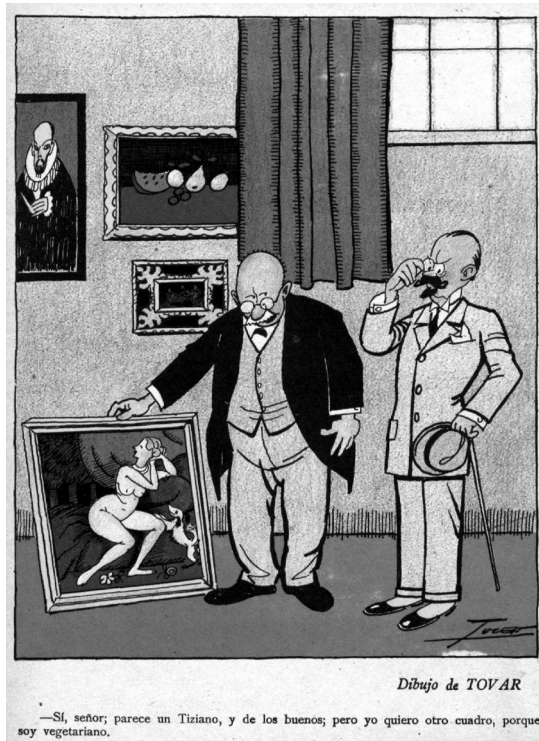


FIGURA 2. Manuel Tovar y Siles, «Sí, señor, parece un Tiziano...», *Gutiérrez*, 21-5-1927, pág. 27.

Otras veces, se ironiza sobre el excesivo pudor del comprador: a un coleccionista le ofrecen un desnudo de Tiziano, pero no le interesa porque es vegetariano.<sup>24</sup>

22. Picón, 1915: capítulo I; Isla, 2014: 290.

23. *L'Esquella de la Torratxa*, 26-1-1912, pág. 65.

24. Dibujo de Manuel Tovar y Siles. *Gutiérrez*, 21-5-1927, pág. 27.

## Pretenciosos e ignorantes

Desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX se hicieron muy populares las recreaciones históricas en las que aparecían mecenas y coleccionistas en los talleres de los artistas. En ellas se destaca su papel con la intención de hacer ver el respeto que les merecen los creadores y la importancia que cobra su apoyo, sin el cual el arte no se hubiera desarrollado. Tales asuntos empezaron a parodiarse muy pronto. Un dibujo atribuido a Pier Leone Ghezzi ridiculiza a los aficionados que se pavonean en el estudio del pintor, con supuesto ojo crítico, mientras el artista se esfuerza en complacerlos.<sup>25</sup>

En cierto modo, la caricatura funciona como desenmascaramiento de la hipocresía subyacente tras un mito social prestigiado que los nuevos mecenas tratan de emular: frente al ilusionismo de la armonía entre expertos y artistas, se revela la ambición, el desconocimiento, la intriga y la vanidad que rodea sus relaciones con el arte. En la caricatura inglesa encontramos ejemplos de lo ridículos que resultan, en ocasiones, esos individuos. James Gillray, por ejemplo, critica al marqués de Statford, importante coleccionista, por su afán posesivo en un aguafuerte de 1808 titulado *Un aficionado a la caza de pinturas una beladora mañana*.<sup>26</sup>

En España, Eduardo de Mariategui caricaturiza con crudeza un prototipo de coleccionista, al que llama Cayo Salustio Paniucci, «de ademanes llenos de afectación, voz atiplada, que modulaba con un estudio ridículo, aire afeminado y gravedad cómica en el andar»; de su físico, destaca sus «labios finos, siempre plegados por una sonrisa indecisa y sin causa»; y de su manera de ser, una «educación superflua, tan indispensable en sociedad» y «un lenguaje plagado de galicismos e italianismos, no descuidando siempre que podía un *Good morning* o *good night*». En realidad, se trata de un pretencioso, pues no se trata más que de un coleccionista de sellos que, cuando descubre que algunos son falsos, empieza a reunir cajas de cerillas. Como en otros casos, el tipo de objetos coleccionados es decisivo para su ridiculización. El conde viudo de Torre-fuentes, que tiene un gabinete de antigüedades y colecciona monedas antiguas, le ofrece la mano de su hija, pero descubre que es un impostor. Concluye que «nada hay peor ni más indigesto en el mundo que el coleccionista».<sup>27</sup>

25. Viena, Academie der bildenden Künste. Hofmann, 1958: 80 (lám. 16).

26. Baskett-Snelgrove, 1977: 196 (núm. 180A). La versión impresa se tituló *Mecenas en busca de Bellas Artes; escena del Pall Mall; una mañana beladora*. Véase Furió, 2008: 135.

27. Rudheriq Al-Magherití, 1972: 193-215.

En Barcelona, se caricaturiza al alcalde de Barcelona Manuel Porcar i Tió como un pretencioso «protector de l'art», a causa del excesivo gasto que supuso la compra del retrato de *La reina regente María Cristina y su hijo*, de Francesc Masriera, para el Ayuntamiento, en 1892.<sup>28</sup>

En ese sentido, la literatura es pródiga en referencias a la acumulación de objetos como forma de aludir a la ostentación y falsedad de los personajes. Por ejemplo, en *La Regenta*, de Clarín, el capitán de artillería Amadeo Bedoya necesita la posesión del objeto para disfrutarlo, mientras que el marqués de Vegallana ha conseguido reunir una colección heterogénea a través de la que se representa su obsesión por el lujo, la cursilería, la ignorancia, el anacronismo y la falta de originalidad, «índice de su propia riqueza, inutilizable por su misma sobreabundancia».<sup>29</sup>

En *La incógnita*, de Galdós, novela epistolar narrada por Manuel Infante, nos habla de su tío, don Carlos Cisneros, terrateniente y coleccionista:

No sé si la pasión de mi padrino por las antiguallas es verdadera o afectada. Bien podría ser lo último, pues le tengo por hombre de esos que, movidos del orgullo, se imponen un papel con el fin de agradar o de distinguirse, y lo representan sin desmayo, llegando, con la perfección histriónica, a formarse una personalidad artificial y a subordinar a ella todos los actos de la vida.<sup>30</sup>

La adquisición del palacio de Gravelinas y la galería de Carlos de Cisneros por parte del usurero Torquemada, personaje creado por Galdós, está plagada de alusiones a su apariencia de nuevo rico. El escritor pone en boca de su esposa Fidela estas palabras:

Es un gusto poseer esas preseas históricas, y exponerlas en nuestra casa a la admiración de las personas de gusto. Tendremos un soberbio Museo, y tú gozarás de fama de hombre ilustrado, de verdadero príncipe de las artes y de las letras; serás una especie de Médicis.<sup>31</sup>

Pero los coleccionistas modernos distan mucho de ser como los Medici. Con frecuencia se les presenta como meros decoradores de sus viviendas, sin importarles la calidad de la pieza. Así caracteriza Daumier a uno de ellos,

28. *L'Esquella de la Torratxa*, 15-12-1893, pág. 790.

29. Gold, 1992: 1290.

30. Pérez Galdós, 1889: 17.

31. Pérez Galdós, 1920: 273.

preocupado por lo que mide el cuadro, más pequeño de lo que necesita.<sup>32</sup> También en España, unos señores parecen decidirse por un cuadro porque hace juego con el cortinaje.<sup>33</sup>

Un relato humorístico presenta al coleccionista de antigüedades como un ricachón ignorante: «Don Cristófol es un burro, pero aixó no priva que tinga molts diners». Su casa está llena de objetos banales, todos ellos falsos, supuestamente relacionados con hechos históricos. Sin embargo, después de su muerte, uno de los que conoce el engaño lee en un periódico que «El Museo nacional de Berlín y el Instituto de Antigüedades de Praga acaban de comprar por 1.000.000 de marcos la riquísima colección arqueológica que Mr. Entangler, distinguido profesor inglés, trajo procedente de España, adquirida a bajo precio por fallecimiento de su propietario D. Cristóbal Andrés Diego».<sup>34</sup> Doble engaño, pues, que sirve para reírse de quien da por buenas las patrañas del arqueólogo.



FIGURA 3. Manuel Urda Marín, «¡Es asombroso...!»,  
*Buen Humor*, 29-3-1931, pág. 9.

32. *Le Charivari*, 12-10-1846.

33. *El Museo Universal*, 1860, pág. 336.

34. Xavier Alemany, «L'antiquari». *L'Esquella de la Torratxa*, 4-12-1889, pág. 788-790.

La falsificación lleva a ironizar sobre las supuestas colecciones heredadas de la familia: un caballero se asombra del parecido que su interlocutor presenta con los retratos de sus antepasados, a lo que responde: «Claro, como que le dije al pintor que si no se me parecían no se los pagaba».<sup>35</sup>

Uno de los argumentos recurrentes del coleccionista pretencioso, reflejados en el humor gráfico, es el deseo de poseer piezas de artistas renombrados. A veces, el chiste se resuelve mediante la resignación de la autenticidad: en una viñeta humorística de Henri Somm, el coleccionista reconoce que en su galería no hay más que cuadros de artistas desconocidos, pero, al menos, ninguno es falso.<sup>36</sup> Otras veces, hay quien prefiere un Velázquez, aunque sea falso.<sup>37</sup> En otra viñeta, el pretencioso coleccionista, con bastón y chistera, luciendo una notable barriga, se queja al pintor de que el cuadro que le entrega no es el Goya que le encargó; el artista, con cierto desdén, asegura que se ha pasado de época.<sup>38</sup> Un inglés se lleva una reproducción de *Las tres Gracias* por doscientas pesetas y el artista, después de recibirlas, le da las gracias, en un juego de palabras habitual en el humor.<sup>39</sup>

## Señoras coleccionistas

La caricaturización del coleccionista no distingue entre hombres y mujeres, aunque en todo lo referido a estas siempre hay que tener en cuenta la percepción masculina sobre el otro sexo. Muy curiosa resulta una estampa de George Spratt titulada *The Connoisseur*,<sup>40</sup> donde aparece representada una muchacha con los anteojos con manija que acostumbraban a utilizar las señoras. Su cuerpo está formado por distintas pinturas, en una tosca interpretación de los procedimientos representativos de Arcimboldo. Muestra su identidad a través de las pinturas que aprecia, aunque la imagen también sugiere una cierta burla relacionada con el desorden acumulativo.

35. Dibujo de Manuel Urda Marín. *Buen Humor*, 29-3-1931, pág. 9.

36. Dhainault, 1999: 870.

37. Dibujo de Feliu Elias, *Apa. L'Esquella de la Torratxa*, 15-4-1910, pág. 226.

38. Dibujo de Enrique Martínez Echevarría, *Echea. Buen Humor*, 6-5-1923, pág. 7.

39. Dibujo de Stilo. *Buen Humor*, 24-6-1923, pág. 26.

40. George Spratt (dibujante); George E. Madeley (grabador); Charles Tilt (editor). *The Connoisseur*, 1830, The Minnich Collection The Ethel Morrison Van Derlip Fund. [en línea] *Minneapolis Institute of Art (MIA)*. <https://collections.artsmia.org/art/77469/the-connoisseur-g-spratt> (consulta: 12-11-2021).

En algunos textos literarios las mujeres que coleccionan carecen de criterio estético y auténtica sensibilidad. En *La Regenta*, de Clarín, los cuadros que adornan el salón de la marquesa de Vegallana —«alegres acuarelas, mucho totero y mucha manola y algún fraile pícaro»<sup>41</sup>— evidencian su mal gusto. En dos jóvenes de Galdós el coleccionismo se presenta como una afición insana. La niña Isabelita Bringas, en la novela *La de Bringas*, «tenía la manía de coleccionar cuanta baratija inútil caía en sus manos», lo que se interpreta como una patología.<sup>42</sup> Lo mismo sucede con el personaje de Eloísa en *Lo prohibido*: de niña «gustaba de coleccionar cachivaches [...]. Reunía trapos de colores, estampitas, juguetes. Cuando ambicionaba poseer alguna chuchería y no se la dábamos, por la noche le entraba el delirio».<sup>43</sup> De mayor, sin embargo, Eloísa llega a poseer una exquisita colección de obras de artistas contemporáneos, como Palmaroli, Villegas, De Nittis, Román Ribera o Martín Rico.<sup>44</sup> No obstante, aparece como una engreída vanidosa y enfermiza. Galdós pone en boca de la propia Eloísa estas palabras:

Yo me acuesto pensando que soy la señora de Rostchild. Vas a ver... ¿Tengo un cuadrito cualquiera, antiguo, de mediano mérito? Pues sin saber cómo llego a persuadirme de que es del propio Velázquez. ¿Tengo un tapiz de imitación? Pues lo miro como si fuera un ejemplar sustraído a las colecciones de Palacio... ¿Un cacharrito? Pues no creas, es del propio Palissy... ¿Tal mueble? Me lo hizo el Sr. de Berruguete. Y así me voy engañando; así me voy entreteniendo; así voy narcotizando el vicio... el vicio, sí; ¿para qué darle otro nombre?<sup>45</sup>

El humor se burla de las señoras pretenciosas que quieren pasar a la historia con su colección de tonterías: una dama francesa se muestra satisfecha de haber legado al Estado su colección de sesenta mil «boutons de culotte», así que no se dispersarán después de su muerte.<sup>46</sup>

A una actriz «que tiene pujos y veleidades de grandeza y aristocracia [...] le dijeron, no hace mucho, que es de muy buen tono hacerse coleccionista de algo», así que decidió reunir relojes antiguos. Se obsesionó tanto por ello que

41. Clarín, 1974: 142. Véase Barón, 2001: 160.

42. Ingelmo, 2007: 30.

43. Pérez Galdós, 1885: I, 21. Citado por García, 2009.

44. Galdós precisa: «Su afán coleccionista es macho, masculino, no busca el bibelot o la pieza anecdótica o simplemente graciosa», citado por Gutiérrez, 2017: 59.

45. Pérez Galdós, 1885: I, 112.

46. Eugène Le Mouël. «Collectionneurs». *La Caricature*, 23-5-1896, pág. 165.



«ha pedido imperativamente que, cueste lo que cueste y como sea, le adquieran el reloj de Nerón». 47



FIGURA 4. «A una coleccionista de tarjetas postales», *Vida Galante*, 1-8-1902, pág. 5.

El coleccionismo de tarjetas postales por parte de las señoritas suele ser objeto de burla en las revistas de entretenimiento. Félix Cuquerella dedica un poema a la damisela que las colecciona, una «elegante manía» que le parece una barbaridad y para la que no encuentra explicación.<sup>48</sup> En otro, titulado «Una coleccionista», se alude a una señorita «de tarjetas postales / famosa coleccionista. / Solterona «hasta no más» / la consumen las pesetas / su colección de tarjetas». Su sobrino le toma el pelo, pero ella acaba por darse cuenta.<sup>49</sup>

47. *Muchas Gracias*, 29-9-1930, pág. 19.

48. Félix Cuquerella, «A una coleccionista de tarjetas postales». *Vida Galante*, 1-8-1902, pág. 5.

49. *Don Crispín*, 12-10-1911, pág. 5.



FIGURA 5. Ramírez, «¡Muy bien, preciosa estatua!...», *Buen Humor*, 13-7-1924, pág. 7.

Quando van a comprar antigüedades suelen aparecer como ignorantes. Una señora que visita a un anticuario de Marsella «anava, amb els imperipients als ulls, d'un quadre a l'altre, posant gestes de menyspreu com si res no li agradés». De repente se fija en una tela antigua con una virgen. Dice que le gusta y el anticuario la halaga: «Ja es veu que la senyora hi entén». Le asegura que es un Rafael que vale cien mil francos. Ella dice que se lo pensará, pero, mientras tanto, le ruega que pregunte a ese tal Rafael si puede rebajarlo.<sup>50</sup> Otra confunde al vendedor del establecimiento con un ídolo chino;<sup>51</sup> y otra reclama una estatua de la Venus de Milo que no esté rota.<sup>52</sup>

## Tacaños

La caracterización del coleccionista como un individuo que escatima en exceso el gasto se encuentra tanto en la literatura como en el humor gráfico. Así describe Galdós la vivienda de Francisco de Torquemada, prototipo de avaro y usurero:

Tres piezas tan sólo [...] servían de vivienda al tacaño para dormir, para recibir visitas y para comer. Lo demás de la huronera tenía relleno de muebles, tapices y otras preciosidades adquiridas en almonedas, o compradas por un grano de anís a deudores apurados. No se desprendía de ningún bargueño, pintura, objeto de talla, abanico, marfil o tabaquera sin obtener un buen precio, y aunque no era artista, un feliz instinto y la costumbre de manosear obras de arte le daban ciencia infalible para las compras, así como para las ventas.<sup>53</sup>

50. C. de Pointé. «Una señora que entén amb quadres vells». *L'Esquella de la Torratxa*, 1-3-1918, pág. 149.

51. *La Caricatura*, 1-1-1893, pág. 9.

52. Dibujo de Ramírez en *Buen Humor*, 13-7-1924, pág. 7.

53. Pérez Galdós, 1893: Sobre el personaje, véase: Earle, 1967.

Las publicaciones de entretenimiento son también implacables: «El coleccionista no es más qu'una variant del avaro», se lee en *L'Esquella de la Torratxa*.<sup>54</sup> Por supuesto, los chistes al respecto son frecuentes. Un interesado por un cuadro se sorprende de que el pintor le pida veinte mil pesetas, como si se hubiera muerto hace doscientos años, dice, suponiendo, por tanto, que la antigüedad tiene un valor por sí misma.<sup>55</sup>



—¿Jo comprar quadros? ¿Per qué? ¿Qué produheix un quadro al cap del any? Corchs al march y polys á la tela. En cambi, mil pissetetas al sis per cent...  
—Dotze dures com dotze sols!...

FIGURA 6. Josep Costa Ferrer, *Picarol*, «Gent pràctica». *L'Esquella de la Torratxa*, 31-5-1907, pág. 366.

La falta de rendimiento en la inversión en obras de arte es otro motivo para reírse de los falsos coleccionistas, que solo piensan en sacar rentabilidad: un cuadro no produce más que «corchs al marc i polys a la tela. En canvi mil pes-

54. *Almanach de L'Esquella de la Torratxa*, 1901, pág. 19.

55. *Monos*, 18-11-1905, pág. 7.

setetes al sis per cent». <sup>56</sup> Un comprador no termina de decidirse por el cuadro que le ofrece el pintor, aunque este le asegura que es una buena adquisición: «Amb 400 duros tinc quatre làmines d'Amortitzable que em produeixen un centenar de pessetes l'any». <sup>57</sup>

Los frailes de una congregación no parecen apreciar su colección de pinturas porque están dispuestos a vendérsela a los alemanes, en plena guerra mundial: ellos se contentan con los *marcos*, en uno de los habituales juegos de palabras del humor gráfico. <sup>58</sup>

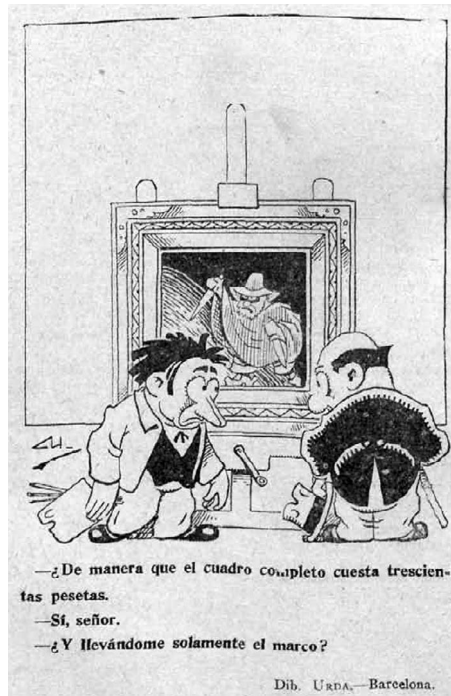


FIGURA 7. Manuel Urda Marín, «¿De manera que el cuadro...?», *Buen Humor*, 23-3-1930, pág. 4.

A un comprador le parece caro desembolsar trescientas pesetas por un cuadro, así que le pregunta al pintor si puede llevarse solo el marco. <sup>59</sup> A un artista le parece poco recibir cincuenta pesetas por su obra; dice que todavía no

56. Dibujo de Josep Costa Ferrer, *Picarol. L'Esquella de la Torratxa*, 31-5-1907, pág. 366.

57. *L'Esquella de la Torratxa*, 26-5-1911, pág. 325.

58. *La Esfera*, 14-9-1918, pág. 14.

59. Dibujo de Manuel Urda Marín. *Buen Humor*, 23-3-1930, pág. 4.

está muerto de hambre y el comprador asegura que está dispuesto a esperar.<sup>60</sup> Un pintor ofrece un cuadro por la mitad de lo que consta en catálogo y el comprador pregunta por el precio del catálogo.<sup>61</sup> Un artista deja barato su obra vanguardista, pero exige que sea pagada al contado; el comprador responde que él también es futurista.<sup>62</sup> El cliente se niega a pagar el cuadro por adelantado, por si el artista se muere, pero este asegura que es «demasiado honrado para hacer eso».<sup>63</sup> Todos estos coleccionistas de pacotilla tienen ya una edad y visten con cierta extravagancia pretenciosa.

### Raros y obsesivos

La rareza es un lugar común en la caracterización del coleccionista. Galdós afirma que «la monomanía puede ser pernicioso, porque todo el tiempo es poco para ella». El coleccionador puede «volverse loco y volver loco a cuantos le rodean [...] no se verá nunca libre del ansia de poseer rarezas ni del tormento que le produce el verlas en otras manos». Hay quienes «se han convertido en criminales» o se «han gastado toda su fortuna y algo más en almacenar objetos de antaño».<sup>64</sup>

Referencias de ese carácter aparecen en todo tipo de relatos y artículos de prensa. En un folletín publicado en un periódico de 1852 titulado el *mezzo matto* se explica que tal nombre «se da en primer lugar a todo individuo preocupado con una manía o con una idea fija cualquiera: el coleccionista, el aficionado a pintura».<sup>65</sup> Incluso en publicaciones cultas se reconoce que «para muchas personas [...] el coleccionista [...] es un ente singular más o menos poseído de una manía peligrosa o simplemente ridícula. Los más tolerantes [...] suelen dispensar del calificativo de maniático al coleccionista de esculturas, cuadros, estampas y medallas o monedas».<sup>66</sup> En revistas de arte se asume que «el coleccionista es, por regla general, un hombre cuerdo que domina todas sus pasiones, excepto una, la pasión de coleccionar».<sup>67</sup>

60. *Buen Humor*, 9-12-1923, pág. 26.

61. Dibujo de Basilio. *Buen Humor*, 21-12-1924. Portada.

62. *L'Esquella de la Torratxa*, 3-2-1928, pág. 79.

63. Dibujo de Vázquez. *Buen Humor*, 9-11-1930, pág. 10.

64. Pérez Galdós, 1923: 197-198.

65. «El mezzo matto. Recuerdos de la vida siciliana». *El Diario Español, Político y Literario*, 18-6-1852.

66. J. Güell, «Los autógrafos». *Revista Europea*, 9-4-1876, pág. 235.

67. *La Ilustración Artística*, 8-5-1886, pág. 154

Las publicaciones de humor son aún más sarcásticas con las obsesiones coleccionistas: «Hi ha antiquari que d'un duro / N'ha pagat un dineral / Y que ha fet hasta viatges / Per trobar un xavot estrany; / quin afany!...». <sup>68</sup> Un ladrón de pañuelos, protagonista de un cuento, resulta que los roba porque es coleccionista: «Ya sabe usted que el coleccionista en la mayoría de los casos es un loco, un fanático...». <sup>69</sup> Un artículo dedicado a «las estúpidas manías de la humanidad» incluye, entre ellas, «la afición a las *antiquités*», que forma parte de «la tontería coleccionista»; y explica: «El aficionado a las antigüedades [...] reúne muebles, alhajas, ropas y efectos en estado de birria y de empolvamiento indecoroso». <sup>70</sup>

DEUX AMATEURS ENRAGÉS, -- par LAMOUCHE



FIGURA 8. Oscar Lamouche, «Dos aficionados enfurecidos», *La Caricature*, 21-1-1888, pág. 22

Hay veces que la obsesión por conseguir la pieza deseada se vuelve en contra de quien la persigue. En una historieta ilustrada publicada en *La Caricature*, dos caballeros se disputan un supuesto Rubens, hasta llegar a las manos,

68. *Almanach de L'Esquella de la Torratxa*, 1-1-1892, pág. 83.

69. Luis Montero, «Un ladrón original». *Buen Humor*, 25-7-1926, pág. 16.

70. Ernesto Polo, «Las estúpidas manías de la humanidad». *Buen Humor*, 13-4-1930, pág. 1.

ante la pasividad del vendedor, un marchante judío: el cuadro se rompe durante un lance de la refriega, así que ambos se ven obligados a pagarla, para satisfacción del judío, ya que el lienzo había sido pintado por el hijo de su portero.<sup>71</sup>



FIGURA 9. Eugène Le Mouël. «Coleccionistas», *La Caricature*, 23-5-1896, pág. 165.

Para subrayar su rareza, el humor gráfico destaca el afán del coleccionista por reunir objetos inusitados. Por ejemplo, en Francia, faltas de ortografía de Carlomagno, Madame de Sevigné o Napoleón, o el mango de una sartén galorromana, subastado en quinientos francos;<sup>72</sup> o, en Cataluña, «un estornut de Don Jaume!».<sup>73</sup>

71. Dibujo de Oscar Lamouche. *La Caricature*, 21-1-1888, pág. 22.

72. Dibujo de Eugène Le Mouël. *La Caricature*, 23-5-1896, pág. 165.

73. Dibujo de Frederic Masriera Vila, *Fricus. Cu-Cut!*, 6-2-1908, pág. 92.



FIGURA 10. Frederic Masiera Vila, *Fricus*. «A cal antiquari». *Cu-Cut!*, 6-2-1908, pág. 92.

Uno de los motivos que tanto en la literatura como en el humor también revelan la rareza del coleccionista es su interés hacia las piezas antiguas por el mero hecho de serlo. Es el caso del personaje de *La Regenta* Saturnino Bermúdez, arqueólogo y etnógrafo, que ama la Antigüedad por sí misma.<sup>74</sup> Un anticuario contempla en la Sala Parés un cuadro de tonos oscuros y dice: «Preciós quadro... És antic, veritat?». Cuando le advierten de que es moderno, le parece una lástima. «Semblava una obra bonica».<sup>75</sup> En una viñeta se ve a dos caballeros que preguntan a un anticuario por «lo más antiguo, lo más raro que tenga en la casa». Este se dispone a llamar a su mujer.<sup>76</sup>

74. Gold, 1992: 1290.

75. *Almanach de L'Esquella de la Torratxa*, 1-1-1891, pág. 27.

76. Dibujo de José Robledano. *Buen Humor*, 5-2-1922, pág. 11.





FIGURA II. José Robledano. «En casa del anticuario», *Buen Humor*, 5-2-1922, pág. 11.

La rareza hace que un coleccionista de sellos no tenga uno para franquear una carta;<sup>77</sup> o que el hambriento visitante de una colección de platos de cerámica prefiera un plato de judías.<sup>78</sup>

### Anticuarios farsantes

En *Los españoles pintados por sí mismos* se hace una durísima sátira del anticuario, un individuo que «no pertenece a la época en que vive». Paradójicamente,

77. *Buen Humor*, 24-II-1929, pág. 21.

78. *Gutiérrez*, 5-4-1930, pág. 15.

se le relaciona con las destrucciones revolucionarias —y en concreto con la francesa—, de las que saca provecho. Se le presenta como una personalidad farsante que conserva objetos extravagantes e imposibles de personajes y momentos históricos. Se subraya el desorden de su armería y los «lienzos colosales suciamente embadurnados» de su Museo de Pinturas: «Para él solo hay belleza donde hay antigüedad».<sup>79</sup>

El teatro catalán cuenta con dos obras protagonizadas por anticuarios —en las que aparecen burlados—, sin duda relacionadas con el auge del anticuariado y del coleccionismo en Cataluña desde fines del siglo XIX. La primera de ellas es *L'Antiquari del Putxet*, comedia en un acto de Joaquim Ayné Rabell y Ramon García Blahà, que se estrenó en el Teatro Romea de Barcelona el 23 de marzo de 1897. El anticuario objeto de la broma —supuesto experto en antigüedades y no un ropavejero— se llama Mariano Golorons y es «president de l'Academia Arqueològica del Putxet». Afirma tener «un bon nas... un nas arqueològic de primera flaire». Cuando el personaje de Quico escucha que arqueología significa «objectes vells» dice: «Deu ser el president dels Encants». Sospecha de la existencia de «varies rajoleries romanes a Sant Cugat del Vallès». En el jardín encuentra un cuchillo etrusco que puede competir con el gusto de los bizantinos y asegura que un campo próximo perteneció a Julio Cesar y que Diocleciano, Calígula y Marco Bruto habían pasado por allí. Lo confirma con un fragmento de porcelana donde aparecen las iniciales J. y C. Su interlocutor lo desmiente: «Les meves... Joseph Cargol». Pero él insiste: «Julio César... això no falla!».<sup>80</sup>

La otra obra es el sainete *A ca l'antiquari*, de Santiago Rusiñol, estrenado el 15 de marzo de 1917 en el Teatre Novetats de Barcelona: «Plena d'humor i ironia, aquesta obra s'ocupa del món del colleccionisme fent un retrat dels dra-paires esdevinguts antiquaris, dels 'coneixedors' fanàtics de l'art d'un o altre segle, del valor de la pols o del corc, d'estafadors més o menys entranyables i d'algun artista mort de gana».<sup>81</sup> El autor, que, como se sabe, fue un gran coleccionista, «coneix de debò la matèria de què tracta, o siguin les antiguitats, i davant d'una verge plena de tranyines dignificades, no faria com aquells savis arqueòlegs del sainet, que s'equivoquen en vuit segles». La obra contó con un «decorat encertadíssim, de veritat, de llum i de color [...] que no s'assembla de

79. Ilarraza, 1851: 405-413.

80. Ayné i García, 1897.

81. *L'Esquella de la Torratxa*, 23-3-1919, pág. 202.

res a *La Vicaria*»,<sup>82</sup> realizado por Maurici Vilomara i Virgili. Se ambientaba en «una botiga mig d'antiquari mig de drapaire [...]. Per les parets, pel sostre i per tot arreu, allí on càpiguen, objectes vells, apilotats i plens de pols, cornucòpies, arquetes, sants trencats, plats esquerdats, pots d'apotecari, quadros borrosos, etc.». Rusiñol recoge los lugares comunes que desacreditan a los anticuarios, como, por ejemplo, el valor que otorgan a lo viejo por sí mismo. «¿Que no saps que a casa el corc té preu?», dice el *senyor* Sebastià, al principio, cuando la *senyora* Dionisia le confiesa que ha utilizado unas sillas viejas para calentarse; o cuando, al comienzo de la escena IV, el *senyor* Rifà se jacta de que todo lo que no sea del siglo XIII no le interesa. En el desenlace se descubre la falsedad de la virgen románica, que el *senyor* Sebastià pretende vender por tres mil duros al *senyor* Baró, convencido de que es una obra maestra, hasta que Isidret, capaz de fabricar piezas de cualquier época, confiesa que es obra suya.<sup>83</sup>

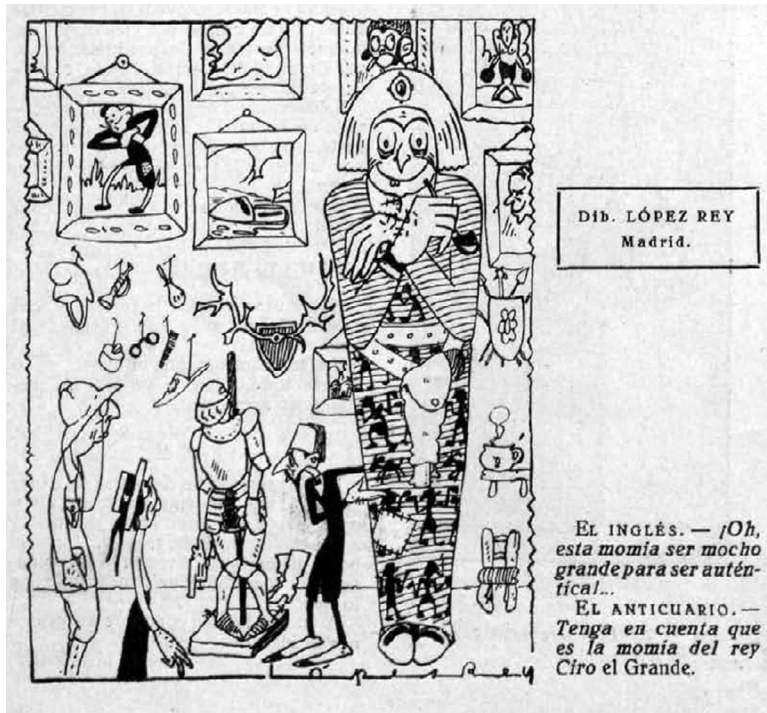


FIGURA 12. Lucio López Rey. «El inglés: Esta momia ser mocho grande...», *Buen Humor*, 28-10-1923, pág. 12

82. *El Teatre Català*, 24-3-1917, pág. 193.

83. Rusiñol, 1956: 1224-1235.



*EL ANTICUARIO DISTRAÍDO*, galindada, por GALINDO  
—¡Qué bárbaro! ¡En cuanto no me afeito un día, cómo se me nota!

FIGURA 13. Federico Galindo. «El anticuario distraído», *Gutiérrez*, 22-9-1934.

En el humor gráfico son frecuentes, desde los años veinte, los chistes sobre anticuarios, siempre caracterizados como negociantes dispuestos a engañar a sus clientes, mucho más si se trata de extranjeros, como el inglés que encuentra demasiado grande la momia que le ofrecen como para ser auténtica; el anticuario advierte que es la de Ciro el Grande.<sup>84</sup> Raro es el anticuario distraído como el que confunde un retrato de Goya con un espejo en el que él mismo se ve reflejado,<sup>85</sup> que acaso haya que tomar, no obstante, como una sátira de su anacronismo.

84. Dibujo de Lucio López Rey. *Buen Humor*, 28-10-1923, pág. 12

85. Dibujo de Federico Galindo. *Gutiérrez*, 22-9-1934, pág. 7.

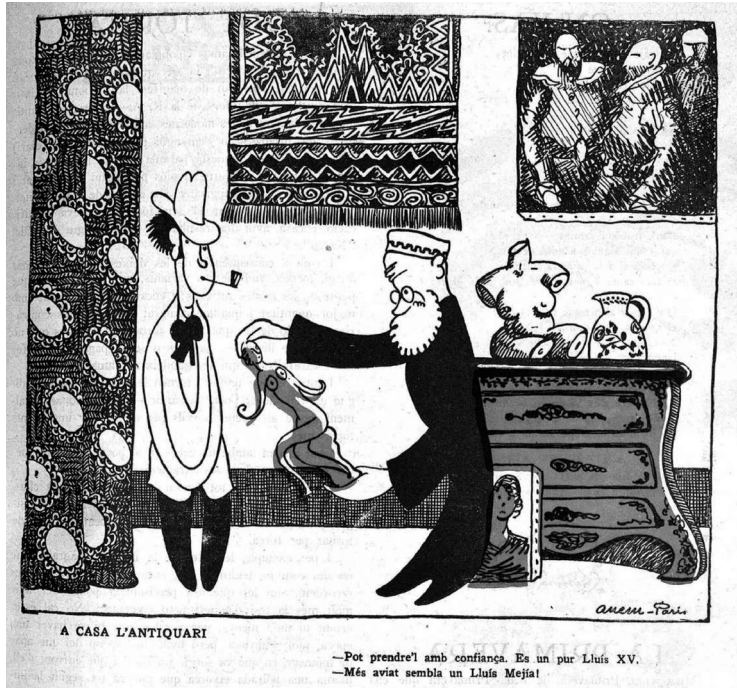
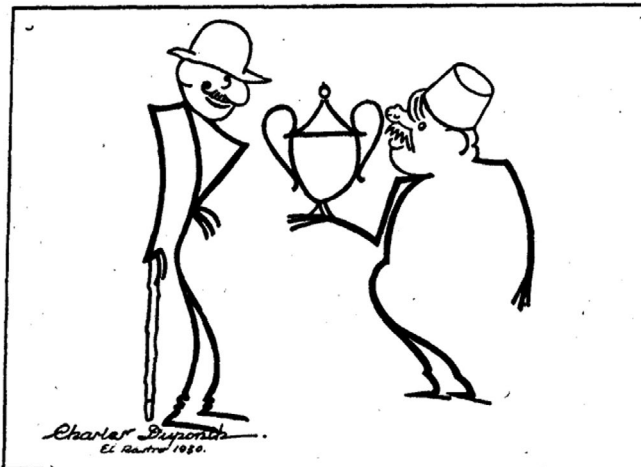


Figura 14. Lluís Elias Bracons, «A casa l'antiquari», *L'Esquella de la Torratxa*, 15-4-1927, pág. 249.



EL ANTICUARIO.—Esto es un precioso jarrón de antaño, del siglo XV.  
EL COMPRADOR.—Bueno; en qué quedamos, ¿es del siglo XV o es d'estaño?

FIGURA 15. Charles Duponth. «El anticuario: Esto es un precioso jarrón...», *Gutiérrez*, 28-II-1931.

En general, suscitan recelos. Un comerciante de antigüedades ofrece al comprador una esculturita que asegura pertenecer a la época de Luis XV, pero a este le parece más bien un Luis Mejía,<sup>86</sup> en referencia al engañador personaje del Tenorio. Otro tipo muestra un revólver del tiempo de los romanos, pero la clienta le advierte que entonces no se usaban; no obstante, el anticuario se reafirma: «¡Por eso le digo que es muy raro!».<sup>87</sup> El anticuario ofrece «un precioso jarrón de antaño, del siglo XV», pero el comprador pregunta si es del XV o es de estaño.<sup>88</sup>

Para hacer creíble el engaño es importante que los vendedores sean avezados, como el joven con pretensiones de convertirse en dependiente, a quien el anticuario muestra la manecilla de un reloj; le pregunta lo que es y este res-

ponde que un mondadientes de Napoleón, con lo que demuestra la habilidad requerida.<sup>89</sup> En ese sentido, la vinculación de los objetos triviales con personajes históricos famosos es habitual. La mejor casa de antigüedades de Madrid, conocida por El Chisme Artístico, anuncia «objetos verdadera y sensacionalmente valiosos para el coleccionista», como «los calzoncillos de bayeta amarilla del asistente del Cid Campeador [...], la espina de una merluza de Garibaldi [...] [o] una esquila de Julieta a Romeo».<sup>90</sup>

Lo que no existe se fabrica *como antiguo*. Una pareja desea saber si la silla que le ofrecen es de época; el vendedor asegura que todos los muebles que se fabrican son anti-



FIGURA 16. Carlos Tauler. «El anticuario», *Buen Humor*, 20-II-1927, pág. 17.

86. *L'Esquella de la Torratxa*, 15-4-1927, pág. 249.

87. *Buen Humor*, 16-9-1928, pág. 21.

88. Dibujo de Charles Duponth. *Gutiérrez*, 28-II-1931.

89. *Buen Humor*, 4-9-1927, pág. 2.

90. *Muchas Gracias*, 30-8-1930, pág. 6

guos.<sup>91</sup> Igualmente, un anticuario al que le preguntan por jarros fenicios promete fabricarlos, si lo desea.<sup>92</sup>

Al igual que los coleccionistas, los vendedores de antigüedades son reacios a bajar los precios: un anticuario particularmente desaliñado se resiste a ceder sus *goyas* por quinientas pesetas y reprocha al cliente que solo quiera *gollerías* (cosas superfluas);<sup>93</sup> otro pide tres mil por unos marcos redondos y la clienta le reprocha que se crea que son barítonos (en alusión al barítono Marcos Redondo).<sup>94</sup> En ambos casos, el humorista recurre a un juego de palabras.

El humor es sensible a las controvertidas ventas al extranjero de bienes patrimoniales. Con el pretexto de que el Greco que el anticuario pretende vender a un inglés no salga de España, se lo cede más barato a un español.<sup>95</sup> Evidentemente, no es un Greco: parece una pintura moderna a la que el humorista concede poco valor.

## Referencias bibliográficas

- ALAS, Leopoldo (1974). *La Regenta*. Madrid: Alianza.
- AYNÉ RABELL, Joaquim; GARCÍA BLAHÁ, Ramon (1897). *L'Antiquari del Putxet*. Barcelona: Biblioteca Lo Teatre Regional.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (2001). «Leopoldo Alas Clarín y las artes plásticas». *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*. Oviedo: Cajastur-Fundación Ramón Areces.
- BASKETT, John; SNELGROVE, Dudley (1977). *The Drawings of Thomas Rowlandson in the Paul Mellon Collection*. Londres: Barrie & Jenkins.
- BASSEGODA, Bonaventura (2010). «El coleccionisme d'art a Barcelona al segle XIX». En: Llovera Massana, Xavier (dir.). *Ànimes de vidre: les colleccions Amatller*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.
- DHAINAULT, Jean-Pierre (1999). *Les Humoristes, 1830-1930*. París: Les Éditions de l'Amateur.
- EARLE, Peter G. (1967). «Torquemada: hombre-masa». *Anales galdosianos* II, pág. 29-42.
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen (comis.) (2013). *Caricaturas. Ilustradores de los siglos XIX y XX en la colección Lázaro*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- FURIÓ, Vicenç (2008). *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*. Girona: Fundació Caixa Girona.

91. Dibujo de Carlos Tauler. *Buen Humor*, 20-11-1927, pág. 17.

92. *Buen Humor*, 19-1-1930, pág. 9.

93. *Gutiérrez*, 14-5-1927, pág. 20.

94. *Gutiérrez*, 23-2-1929, pág. 18.

95. *Gutiérrez*, 14-7-1928, pág. 24.

- GARCÍA RAMOS, Antonio (2009). «Panorama de la enfermedad infantil en Galdós». *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, XVIII, núm. 18, pág. 1–29 [en línea]. <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-10-galdos.htm> [consulta: 7 diciembre 2021].
- GODFREY, Richard (dir.) (2002). *James Gillray. The Art of Caricature*. Londres: Tate Publishing, pág. 198, 200.
- GOLD, Hazel (1992). «De paso por el Museo: sociedad y conocimiento en *La Regenta* de Clarín». Antonio Vilanova (ed.). En: Vilanova Andreu, Antonio (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Barcelona, 21–26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 2, pág. 1285–1294 [en línea]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck0932> [consulta: 12 noviembre 2021].
- GUÉDRON, Martial (cop. 2011). *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*. París: Hazan.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Ángeles (2017). *Imagen femenina en la literatura española del último tercio del siglo XIX, de Benito Pérez Galdós a Emilia Pardo Bazán* (tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia [en línea]. *Digitum*. <http://hdl.handle.net/10201/65939> [consulta: 7 diciembre 2021].
- HOFMANN, Werner (1958). *La caricature de Vinci à Picasso*. París: Aimery Somogy.
- ILARRAZA, Manuel de (1851). «El anticuario». *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig.
- INGELMO, Joaquín (2007). «La infancia frente a los hechos de la vida: Los sueños en los personajes infantiles de las novelas contemporáneas de don Benito Pérez Galdós». *Cuadernos de Psiquiatría y Psicoterapia del Niño y del Adolescente* núm. 43–44, pág. 17–45 [en línea]. <https://www.seypna.com/documentos/articulos/ingelmo-infancia-frente-hechos-vida.pdf> [consulta: 12 noviembre 2021].
- ISLA GARCÍA, Virginia (2014). *La representación del artista como creador en la narrativa española peninsular del Romanticismo al Modernismo* (tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid [en línea]. *UVa. Repositorio Documental*. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4986> [consulta: 7 diciembre 2021].
- NOGUÉS Y MILAGRO, Romualdo (1890). *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja*. Madrid: Tip. de Infantería de Marina.
- ORTOLL, Ernest (coord.); FONTBONA, Francesc; NADAL, Jordi de et al. (2016). *Caricatures de la Barcelona vuitcentista: donació Joaquim de Nadal d'obres de Josep Parera (1828?–1902): del 12 de maig al 25 de setembre del 2016* (catálogo de la exposición). Barcelona: Ajuntament de Barcelona – Quaderns del Museu Frederic Marès, Exposicions, 20.
- PASSERON, Roger (1979). *Daumier. Témoin de son temps*. Friburgo: Office du Livre.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1885). *Lo prohibido*. Madrid: Imprenta y Litografía La Guirnalda.
- (1889). *La incógnita*. Madrid: Imprenta de la Guirnalda.
- (1892). *Tristana*. Madrid: Imprenta de la Guirnalda.
- (1893). *Torquemada en la cruz*. Madrid: Imprenta de la Guirnalda.



- (1920). *Torquemada en el purgatorio*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
  - (1923). *Obras inéditas*. Vol. I. *Fisonomías sociales*. Madrid: Renacimiento.
  - (2003). *Obras completas*. Madrid: Santillana.
- PICÓN, Jacinto Octavio (1915). *Dulce y sabrosa*. Madrid: Renacimiento.
- ROBINSON, Terry F. (2017). *Eighteenth-Century Connoisseurship and the Female Body* [en línea]. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-139> [consulta: 12 noviembre 2021].
- RUDHERIQ AL-MAGHERITÍY (pseudónimo de Eduardo de Mariategui) (1872). «El coleccionista». En: Antonio Alcalde Valladares (y otros). *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma*. Tomo I. Madrid: Victoriano Suárez.
- RUSIÑOL, Santiago (1956). *Obras completas*. Barcelona: Selecta.



## Salvador Babra, llibreter, editor, antiquari i col·leccionista

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA  
Historiador de l'art

Salvador Babra i Rubinat va néixer a Manresa l'any 1874 (figura 1).<sup>1</sup> De jove es traslladà a Barcelona per estudiar el batxillerat i entrà en contacte amb el món de la bibliofília a través d'una tia seva que treballava al servei domèstic del col·leccionista Lambert Mata i Sala (c. 1857–1931).<sup>2</sup> Contractat per Mata perquè li ordenés la biblioteca,<sup>3</sup> al seu costat va començar a interessar-se pels llibres, especialment pels exemplars catalans i els corpus bibliogràfics, i va convertir aquests darrers en veritables eines de tre-

1. Aquest estudi és una ampliació del treball sobre la figura de Salvador Babra i Rubinat publicat al *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, coordinat per Bonaventura Bassegoda i Francesc Fontbona des de l'Institut d'Estudis Catalans. Sánchez Sauleda, 2021b. Volem agrair al doctor Bonaventura Bassegoda l'amabilitat de fer-nos arribar la fotografia de Salvador Babra i Rubinat que acompanya aquest article, i que ens ha permès completar l'estudi del personatge.

2. Abans de morir, Lambert Mata va nomenar hereu dels seus béns artístics i literaris l'Hospital de Ripoll. Posteriorment, l'Ajuntament de l'esmentada vila es va fer càrrec dels seixanta mil volums atesorats pel col·leccionista, entre els quals figuraven llibres impresos, manuscrits, pergamins, premsa, revistes, pamflets publicitaris, així com d'un fons pictòric conformat per cinquanta obres d'artistes com Antoni Viladomat (1678–1755), Eusebi Planas (1833–1897), Modest Urgell (1839–1919), Marià Vayreda (1853–1903) o Mateu Balasch (1872–1936), entre d'altres. Estradé *et al.*, 1989. Puigdemunt, 2021.

3. Salvador Babra va ser de les poques persones que van poder visitar la biblioteca de Lambert Mata en vida del bibliòfil i col·leccionista. Palau i Dulcet, 1930: 1.



FIGURA 1. Salvador Babra i Rubinat (1874-1930).

ball que li serviren per formar-se professionalment.<sup>4</sup>

La passió que sentia per la feina propicià que el seu mentor li fes plena confiança i el destinés com a comissionat a l'estranger, amb l'encàrrec d'assistir a subhastes i tancar acords per engrandir la seva col·lecció. Babra no va desaproveitar l'oportunitat i durant els viatges aprengué els mecanismes del negoci, establí contactes amb importants cases de França, Itàlia i Alemanya, que mantingué al llarg de tota la vida, i començà a guardar mercaderia pensant en la creació d'un futur negoci en solitari.<sup>5</sup>

Tot i haver iniciat els estudis d'arquitectura i superar diversos cursos, la passió

per la bibliofília s'imposà i acabà abandonant-los.<sup>6</sup> Aquesta decisió, unida als seus progressos professionals, feren que Lambert Mata s'adonés que no podia ensenyar-li res més i l'ajudà a obrir un negoci dedicat als llibres antics. Gràcies a l'empenta del seu mentor, l'any 1897 es va poder establir en un pis del carrer de Méndez Núñez de Barcelona, on treballava d'amagat per no haver de fer front a les càrregues fiscals i no ser denunciat a Hisenda.<sup>7</sup> Els condicionants a què l'obligava aquesta situació laboral expliquen el seu caràcter desconfiat i per què mai no deixava entrar a ningú al pis, fos amic o client, la qual cosa creà una aura de misteri al voltant de la seva figura que l'acompanyà tota la vida.<sup>8</sup>

Durant aquests anys, fonamentals per a la seva consolidació, sempre es va mostrar més comprador que no pas venedor, i continuà formant-se de manera autodidacta a partir de la lectura de llibres com ara *España Sagrada* d'Enrique Flórez, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes, y dar alguna idea de la literatura de Cataluña* de Félix Torres Amat o

4. Moliné, 1930: 97.

5. Palau i Dulcet, 1930: 1. Palau i Dulcet, 1935: 178. Passarell, 1949: 31.

6. Moliné, 1930: 97. Llopis, 1963: 35.

7. Palau i Dulcet, 1930: 1.

8. Palau i Dulcet, 1930: 1. Llopis, 1963: 35. A aquest caràcter desconfiat i reservat, tampoc no hi ajudava gens el fet que no gastés en publicitat ni assistís a cap de les tertúlies que de manera regular se celebraven a les rebotigues de les diverses llibreries de Barcelona.

*Viaje literario a las iglesias de España* de Villanueva. Aquests títols li descobriren les millors rutes peninsulars per aconseguir bones adquisicions i li donaren accés a biblioteques oblidades, com la de Benet XIII, Pedro Martínez de Luna y Pérez de Gótor (1328–1423), més conegut per l'apel·latiu de Papa Luna, o la de l'escriptor i jurista aragonès Joaquín Manuel de Moner y de Siscar (1822–1907).<sup>9</sup>

Els èxits assolits li van permetre de canviar de domicili i durant els primers anys del segle XX s'instal·là en un pis situat a la plaça de Sant Josep Oriol de Barcelona, just davant de l'absis de l'església del Pi. L'espai es convertí ràpidament en un *sancta sanctorum* dels bibliòfils, malgrat continuar amb la seva política de no publicar catàlegs ni rebre visites.<sup>10</sup> Gràcies a la fama atresorada de ser bon pagador, de tenir àmplia disponibilitat per viatjar ràpidament a qual·sevol indret on sorgís un bon negoci i de trobar els volums que ningú no era capaç de localitzar, entre 1900 i 1915 es convertí «en el primer llibreter d'Espanya i un des més famosos d'Europa i d'Amèrica».<sup>11</sup>

L'any 1915 va abandonar la discreció que sempre l'havia acompanyat i, juntament amb Joan Baptista Batlle, llibreter d'àmplia experiència,<sup>12</sup> obriren botiga al número 45 del carrer de la Canuda de Barcelona. Batejada amb el nom de Salvador Babra. Llibreria Antiga i Moderna, sabem per descripcions de l'època que era «bastant espaiosa i fosca, era barrada per una mena de rebedor tancat per altes mampares [d'on] no passava ningú que no simpatitzés amb el bibliòfil»,<sup>13</sup> i que no va reeixir, ja que les discrepàncies entre ells propiciaren la dissolució de la societat el 1916.<sup>14</sup>

Novament en solitari, Babra va diversificar i ampliar els seus interessos intensificant la dedicació al món de l'edició (figura 2) i a la compra i venda d'obres

9. La biblioteca que reuní Moner y de Siscar era de molt difícil accés i estava conformada per vint mil volums, que a la seva mort passaren al monestir del Pueyo de Barbastre, on desaparegueren durant la Guerra Civil. Segons Antoni Palau i Dulcet, el fet que Salvador Babra aconseguís permís per visitar-la i que el seu propietari acceptés de vendre-li alguns llibres valuosos demostra el caràcter persuasiu que tenia i la fama que l'acompanyava. Palau i Dulcet, 1935: 179. Passarell, 1949: 31.

10. Palau i Dulcet, 1935: 179. Del Puerto, 1945.

11. Moliné, 1930: 97.

12. Joan Baptista Batlle va néixer el 12 de febrer de 1869 al carrer de l'Hospital de Barcelona. Entre 1895 i 1909 es va establir al carrer de la Tapineria i, posteriorment, entre 1909 i 1914 es va instal·lar al número 66 del carrer de l'Argenteria. Palau i Dulcet, 1935: 128–129.

13. Palau i Dulcet, 1930: 2

14. Després de la dissolució de la societat, que com veiem només va durar dos anys (1915–1916), Joan Baptista Batlle va obrir una nova botiga al número 442 de la Diagonal de Barcelona.

d'art. Pel que fa als llibres, també començà a vendre els volums de l'*Enciclopedia Espasa*,<sup>15</sup> entre desembre de 1927 i 1929 exercí de receptor de les subscripcions dels cinc volums de la *Bibliografia Espanyola d'Itàlia* d'Eduard Toda<sup>16</sup> i adquirí volums a saldo i restes d'arxius, molts d'ells d'escàs valor econòmic i documental, que acumulava sense cap mena d'ordre tant a la rebotiga de la llibreria com al seu pis particular. Aquesta nova política empresarial va propiciar que a poc a poc la seva fama anés minvant i que, a ulls de tothom, «el Babra que només negociava amb peces de molt preu davallés a vendre llibrets de ral».<sup>17</sup>

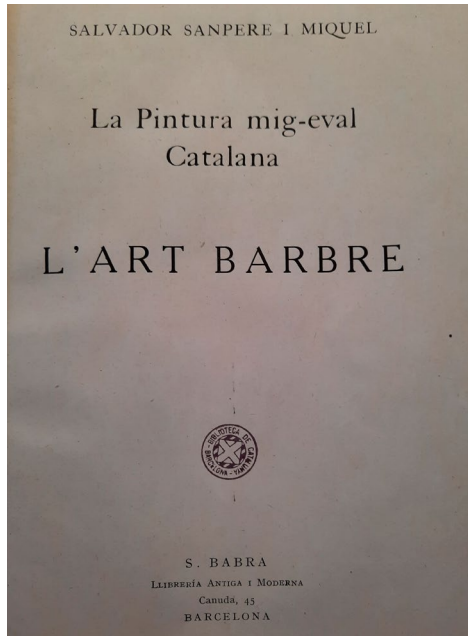


FIGURA 2. Portada del llibre *La pintura mig-eval catalana. L'art barbre* de Salvador Sanpere i Miquel, editat per S. Babra. Llibreria Antiga i Moderna, l'any 1908.

15. *La Vanguardia*, 17-4-1923, pàg. 3.

16. Biblioteca de Catalunya (BC), Correspondència de Josep Porter, ref. ms. 4395, document 5 i 11. Gràcies a la documentació conservada, sabem que cada volum costava 50 pessetes, que va ser molt demandada tant a Espanya com a l'estranger i que després de la mort de Babra la distribució de l'obra de Toda va quedar en mans de Josep Porter i la seva llibreria situada al número 3 del carrer de Montsió de Barcelona.

17. Palau i Dulcet, 1935: 180. Pel que sabem de les operacions comercials de Salvador Babra fins a l'any 1915, sembla que no venia un llibre per menys de 100 pessetes.

Tot i els canvis experimentats a partir de 1915–1916, l'activitat va continuar sent frenètica fins a l'1 de febrer de 1930, data en què de manera sobtada morí a Barcelona als cinquanta-sis anys d'edat.<sup>18</sup> La vídua i el fill de catorze anys, davant la impossibilitat de poder continuar el negoci, van resoldre vendre tota la llibreria i els fons que atresorava. Inicialment s'ocupà de la tasca un bon amic de la família, el bibliòfil Ernest Moliné i Brasés (1868–1940), que taxà el lot complet —botiga i contingut— en 1 milió de pessetes.<sup>19</sup> Tot i haver-hi algunes persones interessades, les negociacions no s'acabaren de tancar fins al mes de març de 1930, quan els hereus acceptaren les 700.000 pessetes ofertes per quatre prohoms de Barcelona: els germans Josep Maria Carles-Tolrà i Domènec Carles-Tolrà, Rafael Patxot i Damià Mateu.<sup>20</sup>

Concretat el traspàs, Domènec Carles-Tolrà va agafar les regnes de la botiga i contractà Pere Monge perquè dirigís la llibreria,<sup>21</sup> càrrec que poc temps després recauria en el llibreter madrileny Francisco Vindel. El nou administrador va confeccionar personalment els catàlegs de la gran subhasta que es realitzà a mitjans de l'any 1931 i a la qual assistiren els principals llibreters del moment.<sup>22</sup> El resultat va ser un veritable fracàs, ja que:

es complimentaren diverses, però poques, comandes forasteres i els presents adquiriren per alguns milers de pessetes. Total: pagades les despeses del Catàleg, subhastadors i demés, el profit fou tan escàs, que no animava a efectuar altres subhastes.<sup>23</sup>

18. Palau i Dulcet, 1930: 1. La seva mort es produí de manera sobtada a les 20.30 hores de la nit.

19. Ernest Moliné i Brasés es va formar com a advocat i tingué com a client Eusebi Güell i Bacigalupi (1846–1918). Durant anys va ocupar el càrrec de secretari general com a soci fundador del consell d'administració de la companyia Asland, la primera d'Espanya a produir ciment de tipus pòrtland, fet que li va reportar amplis rèdits econòmics. Els seus vincles amb el món de la cultura i el catalanisme el portaren a convertir-se en un gran bibliòfil que assistia de manera regular a les tertúlies celebrades a les rebotigues de les llibreries de Barcelona. Va ser aquesta passió la que el vinculà amb Salvador Babra, a qui visitava a diari durant els darrers anys de vida del llibreter, fins a arribar a establir una estreta amistat amb ell i la seva família. Guille, 1997: 491–545.

20. Palau i Dulcet, 1935: 473. Passarell, 1949: 32. Els quatre compradors no van quedar-se amb els millors lots per a ells, excepte algunes tries puntuals fetes per Domènec Carles-Tolrà i Rafael Patxot, i ho van mantenir tot intacte per treure-ho posteriorment a la venda.

21. Palau i Dulcet, 1935: 474. Segons sembla, Pere Monge, davant la incapacitat que tenia per posar preus adients als llibres que havia de vendre, va decidir contractar Antoni Palau i Dulcet perquè l'ajudés en aquesta tasca. La seva presència a la llibreria Babra no va ser gaire llarga, ja que ben aviat es va enfrontar amb Francisco Vindel, amb qui tenia punts de vista diferents de com dirigir el negoci.

22. Vindel, 1931.

23. Palau i Dulcet, 1935: 165.

Tot i el contratemps viscut i la posterior marxa de Vindel, que retornà a Madrid, l'activitat de la llibreria continuà ininterrompudament fins a l'any 1939.<sup>24</sup> Va ser llavors quan sembla que es va posar punt final al negoci creat per Salvador Babra, un home que no va deixar cap escrit, inventari o document, però que sense cap mena de dubte «fou un dels homes més influents dins del món del llibre a Barcelona durant el primer terç del segle XX».<sup>25</sup>

### **L'Institut d'Estudis Catalans i la Biblioteca de Catalunya**

Tot i la diversitat d'activitats professionals conreades per Salvador Babra, principalment es va concentrar en la compra i venda de llibres i documents antics. Per aquest motiu, l'actual Biblioteca de Catalunya, nascuda el 1907 com a Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans i ubicada al Palau de la Generalitat, va recórrer als seus serveis al cap de poc temps de la seva creació. Entre les primeres compres que li feren, cal destacar la de la biblioteca de Benet XIII. El llibreter havia descobert aquest important fons bibliogràfic en un dels seus incomputables viatges per la península Ibèrica, i el 1908 va gestionar-ne la venda a la institució catalana. Tot i l'interès real a concretar l'operació, aquesta no es va materialitzar fins al 1912 amb la signatura del contracte definitiu. Es va iniciar un procés que duraria tres anys en el qual Babra va anar cedint anualment diversos lots a l'entitat: divuit còdexs l'any 1912, vint-i-sis còdexs el 1913, quaranta-cinc manuscrits el 1914 i vuit manuscrits el 1915. El resultat final va ser l'adquisició per part de la biblioteca d'un total de noranta-set còdexs, entre els quals figuraven:

unes *Tragèdies* de Sèneca (ms. 295), un Aristòtil i Ciceró (ms. 296), un *Corbaccio* de Boccaccio (ms. 297), una regla de sant Benet del segle XIV (ms. 298), una *Vida de Jesucrist* incompleta (ms. 299), un *Psaltiri* (ms. 300) d'Eiximenis, un *Nobiliario de Valencia* d'Escalante (ms. 303), un *Tractat de la noblesa de Catalunya* de F. Blanch (ms. 302) i un *Llibre del blasó* de Bernat Mestre (ms. 301).<sup>26</sup>

24. Proposem aquesta data per a la finalització del negoci, per una carta enviada per k el 4 de gener de 1939, en la qual s'aprecia que l'activitat de la llibreria continua endavant malgrat les circumstàncies excepcionals que vivia el país arran de la Guerra Civil. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 39, Carta de Pere Monge a Jordi Rubió i Balaguer, 4-1-1939.

25. Gudayol, 2006: 136.

26. Fontanals i Losantos, 2007: 48-49. Juntament amb aquestes vendes també està documentada la donació d'una butlla de Benet XIII l'any 1914 per part de Salvador Babra, que de



Una altra operació documentada en aquests primers compassos de la institució data de 1909 i gira al voltant del *Cançoner* de Cerverí de Girona. La història de la seva adquisició, relatada per Josep Pijoan a Josep Pla en una entrevista concedida a Suïssa l'any 1961,<sup>27</sup> aclaria que l'esmentat volum formava part de la biblioteca de l'erudit i catedràtic de la Universitat de Saragossa Pablo Gil y Gil.<sup>28</sup> Poc després de morir el seu propietari, Pijoan, conscient de la rellevància del llibre, va entrar en contacte amb la vídua i li manifestà que, des de l'Institut d'Estudis Catalans, estaven disposats a comprar tot el que tenien a casa, a condició que en el lot s'incloués el *Cançoner*.<sup>29</sup> La proposta no va convèncer la senyora, perquè ja tenia emparaulada la venda del volum a un emissari de la Biblioteca Nacional de París.

En assabentar-se'n, Josep Pijoan va reaccionar immediatament contactant amb l'intermediari, que responia al nom de *monsieur* Homond. En la reunió que mantingueren, li demanà que aturés qualsevol gestió realitzada fins al moment, fet que era del tot impossible perquè l'operació de venda a França estava molt avançada. Quan tot semblava perdut, Homond oferí una solució que podia convenir a les dues parts: si en una setmana reunien els 20.000 francs (prop de 20.000 pessetes) que valia el volum, estaria encantat de cedir-lo i oblidar-se dels acords a què havia arribat prèviament.

Amb la notícia sota el braç, Pijoan va tornar a Barcelona i no pas sense dificultats reuní d'urgència els membres de l'Institut d'Estudis Catalans. Per tal d'aconseguir els diners, es va proposar d'emetre unes participacions individuals valorades en 2.000 pessetes, que comprarien els assistents a la trobada i tots aquells que volien que el volum es quedés a Catalunya. Malgrat el poc temps de què es disposava, inicialment va ser impossible aconseguir la quantitat necessària, i llavors va ser quan Salvador Babra avançà els 20.000 francs per tancar l'acord i diposità l'exemplar del *Cançoner* a la biblioteca.<sup>30</sup>

---

ben segur procedia del mateix lot que estava venent a la institució catalana en aquells moments.

27. Pla, 2004: 257.

28. *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, 1908: 618. Per aquest motiu, avui en dia es coneix i està catalogat com a *Cançoner* Gil.

29. A més del *Cançoner* de Cerverí de Girona, a casa de Pablo Gil es conservaven notes i treballs seus de gran valor per a l'estudi de l'arqueologia i la història de l'Aragó. Fontanals i Losantos, 2007: 49-50.

30. L'adquisició del volum es va sufragar gràcies a Isidre Bonsoms, Pere Grau Maristany, Eduard Sevilla, el marquès de Maury, Josep Masana, Jacinte Serra, Manuel Girona, Hug Her-

El suport i l'ajuda a les iniciatives de la institució propiciaren que fins a 1914 tanqués diverses vendes de gran importància amb l'Institut d'Estudis Catalans. Així ho testimonia la correspondència personal d'Enric Prat de la Riba (1870–1917), fundador i president de l'entitat, on trobem unes cartes en què s'inclouen dues factures valorades en 35.000 pessetes cobrades el 3 d'octubre de 1913,<sup>31</sup> i un recordatori del 5 de gener de 1914, on s'explicita que encara se li devien 20.000 pessetes, les quals Babra reclamava cobrar en el menor temps possible.<sup>32</sup>

Un cop associat amb Joan Baptista Batlle i establert al carrer de la Canuda al capdavant de la Llibreria Antiga i Moderna, es troben registrades diverses operacions en què l'interlocutor era Jordi Rubió i Balaguer (1887–1982), primer director de la Biblioteca de Catalunya des que l'any 1914 la Generalitat va atorgar a la institució el caràcter de servei cultural públic. Gràcies a la correspondència conservada, sabem que cap a 1915 va vendre per 400 pessetes la *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos* de Juan Pablo Bonet (1573–1633),<sup>33</sup> i que no va acceptar el preu proposat per un exemplar de Gayangos, del qual no especifica el títol, en considerar que no podia reduir més l'oferta realitzada.<sup>34</sup> Així mateix, quedà constància per escrit que el 26 d'agost de 1916 li compraren per 400 pessetes el *Lotarius*, un incunable obra del papa

---

berg, Archer Milton Huntington i Teresa Amatller, que adquiriren les participacions valorades en 2.000 pessetes que es destinaren a retornar els diners avançats per Salvador Babra. Fontanals i Losantos, 2007: 53.

31. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons Enric Prat de la Riba, ref. ANC1-137-T-629, document 1, Carta de Salvador Babra a Enric Prat de la Riba, 3-10-1913. En aquest document es recull que l'Institut d'Estudis Catalans encara li deu 45.000 pessetes d'unes vendes anteriors.

32. ANC, Fons Enric Prat de la Riba, ref. ANC1-137-T-629, document 2 i 3, Carta de Salvador Babra a Enric Prat de la Riba, 5-1-1914.

33. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 3, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, sense data. Datem aquesta carta cap a 1915, perquè en el segell del paper ja apareix l'adreça del carrer de la Canuda, 45, seu de la Llibreria Antiga i Moderna fundada aquell any.

34. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 4, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, sense data. A més d'aquestes operacions ressenyades a la correspondència, l'any 1915 se li compraren a Salvador Babra: 29 llibretes amb obres autògrafes de Verdaguier, esborranys i originals literaris (ms. 364–370) i un conjunt de vuit manuscrits, entre els quals (352–359) hi havia una crònica des de la creació del món fins a Octavià, de Wauquier de Denain (segle XV) (ms. 352), i un altre còdex català de les *Histories Troyanes* del final del segle XIV (ms. 354), la traducció catalana de la *Guerra Iugurtina* de Sal·lusti (segle XV) (ms. 355) i un *Valeri Màxim* traduït al català per fra Antoni Canals el segle XV (ms. 356), un *Tresor de Brunetto Latino* traduït al català per Guillem de Copons, també del segle XV (ms. 357), i un petit cançoner de Joan Boscà (ms. 359). Fontanals i Losantos, 2007: 106.

Innocenci III (1160–1216) editat l'any 1499,<sup>35</sup> i que el 18 d'agost de 1920 oferí diversos manuscrits catalans, dels quals no tenim constància si la biblioteca els va acabar adquirint.<sup>36</sup>

La quantitat de compres fetes a Salvador Babra el convertiren en un dels grans proveïdors de la institució en els primers anys d'activitat. Però també expliquen el motiu pel qual, el 22 de maig de 1922, es van suspendre momentàniament els tractes amb el seu negoci, adduint que abans de seguir endeutant-se amb ell primer volien pagar-li les factures acumulades.<sup>37</sup> Per aquest motiu, les relacions no es reprengueren fins més d'un any després, el 7 d'agost de 1923, quan el llibreter oferí els vint-i-set volums del *Corpus Byzantinae Historiae* (1729–1733).<sup>38</sup> L'operació sembla que arribà a bon port i es restabliren les compres, tal com ho demostra el fet que acceptés 400 pessetes per un rar manuscrit català, i que Jordi Rubió li demanés un esforç per poder comprar-li un exemplar de l'*Arbre de ciència* de Ramon Llull.<sup>39</sup>

Segurament la manca de fons econòmics de la Biblioteca i els deutes acumulats expliquen el llarg interval de temps que novament trobem en la correspondència entre Salvador Babra i Rubió i Balaguer. El silenci epistolar es va trencar el 12 de març de 1925, quan el llibreter va oferir un manuscrit català del segle XV, que segons ell era un receptari de pintura «qu'el juicio de molt interés»,<sup>40</sup> i dos dies després enviava una llista amb quatre títols que s'avenia a intercanviar per alguns exemplars conservats a la Biblioteca de Catalunya.<sup>41</sup>

Les darreres cartes conservades entre ells dos demostren que Babra es va mantenir actiu fins als darrers dies de la seva vida. Així, el 17 d'abril de 1928,

35. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 5, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 26-8-1916.

36. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document sense número, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 18-12-1920.

37. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 7, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 22-5-1922. En aquesta carta Jordi Rubió i Balaguer aprofita per proposar-li d'abaratir el preu d'unes butlles incloent-ne en el tracte algunes que la Biblioteca de Catalunya tenia repetides.

38. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 9, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 7-8-1923.

39. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, documents 10 i 11, Cartes de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 1-9-1923 i 3-9-1923.

40. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 12, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 12-3-1925.

41. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 13, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 14-5-1925.

va fer arribar a Rubió i Balaguer un catàleg musical perquè l'examinés tot indicant que, si estava interessat en l'exemplar, n'havia de pagar 25.000 pessetes i sumar-hi un 10 % de comissió que es destinaria a un intermediari de Portugal, lloc d'on sembla que procedia el volum.<sup>42</sup> Mesos després, el 5 de desembre de 1928, presentava dos manuscrits valorats en 2.200 pessetes que no sabem si s'acabaren comprant,<sup>43</sup> i el 25 de juny de 1929 demanava 3.200 pessetes per un registre del rei Joan que, segons anotacions del mateix Jordi Rubió al mateix paper de la carta, ja havia estat ofert anteriorment a la institució per Roman Salamero.<sup>44</sup>

La mort de Salvador Babra l'1 de febrer de 1930 no va interrompre la relació comercial de la Biblioteca de Catalunya amb la seva llibreria, ja que aquesta va continuar vigent fins a l'any 1939, tal com ho testimonien els documents i les cartes conservades: el 10 de febrer de 1930, la vídua del llibreter comunicava a Jordi Rubió la mort del seu marit i el convidava a continuar comprant al seu establiment;<sup>45</sup> el 19 d'abril de 1930, Pere Monge, ja al capdavant del negoci, demanava passar comptes de les vendes fetes en el passat, entre les quals figurava un manuscrit de les *Consuetes de Mallorca*;<sup>46</sup> el 4 de maig de 1931, Rubió i Balaguer manifestava el seu interès per prendre part en la subhasta organitzada per Francisco Vindel i comprar-hi diversos exemplars;<sup>47</sup> entre 1930 i 1931, hi adquiriren la *Bíblia del rei Martí*, les *Notes històriques* de Francesc de Sentmenat-Torrelles (1697-1762) i els papers personals del poeta i lingüista català Marià Aguiló (1825-1897);<sup>48</sup> el 4 de maig de 1934, es va retornar a la llibreria l'*Encyclopedia metodica* perquè l'havien demanat per error;<sup>49</sup> el 28 de

42. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 15, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 17-4-1928. Tal com havia succeït en el cas del *Cançoner* l'any 1909, Salvador Babra s'oferí per avançar els diners necessaris per fer l'adquisició.

43. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 16, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 5-12-1928.

44. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 21, Carta de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 25-6-1929.

45. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 23, Carta de la vídua de Salvador Babra a Jordi Rubió i Balaguer, 10-2-1930.

46. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, documents 24 i 25, Carta de Pere Monge a Jordi Rubió i Balaguer del 19-4-1930.

47. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 26, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge, 4-5-1931.

48. Fontanals i Losantos, 2007: 141.

49. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 28, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a la Llibreria Babra, 4-5-1934.

març de 1934, es va rebutjar l'edició alemanya d'Arnau de Vilanova per l'elevat preu que en demanaven;<sup>50</sup> el 28 de maig de 1934, els oferiren el *Catàleg de la Col·lecció Cervantina Bonsoms* en paper de fil i els tres volums del *Còdex polifònic de Las Huelgas*, una operació que es va tancar el 4 de juny per 562,50 pessetes;<sup>51</sup> el 26 de juny de 1937, la biblioteca acceptà comprar per 8.000 pessetes una extensa col·lecció d'exlibris propietat de Francisco Vindel, conformada per 686 exemplars espanyols i 700 exemplars estrangers;<sup>52</sup> el 2 de novembre de 1937, es va adquirir un manuscrit de cuina per 6.500 pessetes;<sup>53</sup> i el 4 de gener de 1939, es van liquidar dues factures endarrerides per valor de 1.825 i 3.200 pessetes, respectivament.<sup>54</sup>

### **L'activitat com a llibreter i editor**

Més enllà de les relacions amb l'Institut d'Estudis Catalans, Salvador Babra va participar en nombroses operacions comercials de gran importància. Entre elles podem esmentar l'adquisició de diversos volums a l'aragonès Joaquín Manuel de Moner y de Siscar; la venda de la biblioteca del marquès de Llió, que es trobava situada a la casa que el noble català tenia al carrer de Montcada de Barcelona;<sup>55</sup> la compra l'any 1915 de tots els fons editorials procedents de L'Avenç;<sup>56</sup> els tractes que mantingué amb Jaume Andreu i Alfons Bonay per aconseguir uns lots d'incunables llatins procedents de la Biblioteca de Miquel Carbonell, arxiver de la Ciutat Comtal des de 1476, que es trobaven localitzats a Caldes de Montbui;<sup>57</sup> o l'adquisició de tota la biblioteca de l'advocat

50. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 30, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge, 28-3-1934.

51. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 31 i 32, Carta de Pere Monge a Jordi Rubió i Balaguer del 28-5-1934 i Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge del 4-6-1934.

52. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, ref. Caixa 119/10, document 37, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge, 26-6-1937.

53. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, Caixa 119/10, document 38, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge, 2-11-1937.

54. BC, Fons de la Biblioteca de Catalunya, Caixa 119/10, document 39, Carta de Jordi Rubió i Balaguer a Pere Monge, 4-1-1939.

55. Palau i Dulcet, 1935: 218.

56. Palau i Dulcet, 1935: 192. Aquesta compra es va fer arran de la fallida de l'editorial.

57. Palau i Dulcet, 1935: 211.

Soldevila de Lleida, rica en incunables catalans, obres del segle XVI i manuscrits.<sup>58</sup>

Entre els seus interessos també figurava el comerç amb llibres rars. Tenim constància que per les seves mans va passar el *Generalis index librorum qui in Bibliotheca Port. ac Reg. Cervariensis Universitates reperiuntur Academici Senatus Consulti digestus Anno MDCCCXXXI Cervariae Lacetanorum Typis Academicis Exeudebat, Bernardus Pujol*;<sup>59</sup> la *Disputa de l'ase* de fra Anselm (o Antelm) Turmeda (c. 1355 – c. 1423), editada a Barcelona l'any 1509;<sup>60</sup> un exemplar de la *Bíblia valenciana*, text traduït per Bonifaci Ferrer entre 1477 i 1478;<sup>61</sup> i un exemplar del *Llibre dels jochs partits dels scachs* escrit per Francesc Vicent l'any 1495, la primera compilació moderna de les normes per jugar a escacs, de la qual no es coneix cap còpia des que l'any 1811 va desaparèixer el volum que es conservava al monestir de Montserrat.<sup>62</sup>

Com a llibreter, treballant regularment amb volums de gran qualitat, no ens ha d'estranyar que gaudís d'una extensa i selecta llista de clients que van recórrer als serveis que oferia per completar les seves biblioteques.<sup>63</sup> Entre ells cal destacar la figura d'Isidre Bonsoms i Sicart (1849–1922), gran bibliòfil i cervantista català, de qui sabem que el freqüentava de manera regular.<sup>64</sup> Tam-

58. Palau i Dulcet, 1935: 179.

59. Llaquet, 2001: 230, nota 114 i 655, nota 1. Sembla que l'altre exemplar conegut del llibre era en mans del senyor Dalmases i actualment es conserva a la biblioteca de la Universitat de Cervera.

60. Palau i Dulcet, 1935: 180. *La disputa de l'ase* és una novel·la dialogada en català, de la qual no es coneix la versió original, i de la qual a principis del segle XX només es tenia constància de l'existència d'una versió posterior. Aquesta manca de còpies motivà que Antoni Palau i Dulcet considerés que Babra mentia quan afirmava que aquest llibre havia estat a les seves mans.

61. Garzón, 2017: 40. La *Bíblia valenciana* va ser la quarta al món impresa després de la de Gutenberg (1448), l'edició alemanya (1466) i l'edició italiana (1471). L'única còpia que es coneixia es conservava a Estocolm i va ser destruïda l'any 1697; només van sobreviure els dos fulls actualment pertanyents a la col·lecció de The Hispanic Society of America.

62. Palau i Dulcet, 1935: 180. Garzón, 2001. Garzón, 2017: 40. L'únic exemplar conegut d'aquest rar llibre es conservava fins a principis del segle XIX a la biblioteca del monestir de Montserrat i va desaparèixer durant la guerra del Francès. Posteriorment, l'any 1913, va reaparèixer en mans de Salvador Babra, que el va vendre a un ric col·leccionista nord-americà de qui no es coneix el nom. Actualment se'n desconeix la localització, i el llibre, a més dels diversos estudis realitzats per José A. Garzón, ha estat objecte d'un documental titulat *La dama dels escacs. Nascuda a València, reina a tot el món* (2013), obra del director Agustí Mezquida.

63. Entre els clients sabem que també figurava l'agent de duanes Ràfols. Palau i Dulcet, 1935: 181.

64. Socias, 2010: 41–42.

bé cal esmentar el polític i bibliòfil reusenc Pau Font de Rubinat (1860–1948), propietari d'una biblioteca conformada per 45.000 volums.<sup>65</sup> En aquest cas, la relació que van mantenir anava molt més enllà dels llibres, ja que ambdós, juntament amb Pere Domènech (1881–1962), constituïren una societat per explotar els salts d'aigua situats al Pirineu d'Osca, especialment als barrancs de l'Escaleta, una empresa que els reportà un ampli coneixement de la zona i importants beneficis econòmics.<sup>66</sup>

Un altre dels seus clients va ser Agustí Duran i Sanpere (1887–1975), tal com ho testimonia la correspondència personal del cerverí dipositada a l'Arxiu Comarcal de la Segarra. La primera de les dues cartes conservades, datada del 26 de novembre de 1927, contenia les instruccions i la butlleta que l'historiador català havia d'emplenar per rebre regularment l'*Art Bulletin*, ja que feia relativament poc temps que havia estat escollit membre del College Art of America.<sup>67</sup> Però, sobretot, el document resulta fonamental perquè ens permet descobrir que Babra coneixia des de feia temps Walter William Spencer Cook (1888–1962), i que des d'una data indeterminada era membre agent d'aquesta societat nord-americana, a la qual des de Barcelona proporcionava llibres que podien interessar-li. La segona carta, del 10 de febrer de 1930 i molt menys interessant, estava signada per la vídua del llibreter i s'hi notificava la mort del seu marit alhora que convidava Duran a continuar sent client del seu establiment, que seguia operatiu a la capital catalana.<sup>68</sup>

Finalment, abans de cloure aquest apartat, també cal ressenyar la seva important faceta com a editor de llibres, tasca que duia a terme des dels locals on operava, especialment el situat al número 45 del carrer de la Canuda de Barcelona. Gràcies a la seva labor i dedicació es va publicar *La pintura mig-eval catalana. L'art barbre* (1908), de Salvador Sanpere i Miquel; els dos volums de *Contribució a la història dels antics gremis dels arts y oficis de la ciutat de Barcelona* (1915–1918), redactats per Miguel González Sagrañes; diverses obres de Josep Pin i Soler, com *La baronesa o bé Nau sense timó: comèdia en tres actes* (1917); breus aportacions d'Ernest Moliné i Brasés on donava a conèixer dades inèdites del món de la bibliofília, com *Llibreter barcelonins del segle XVI: Cabrit, Trinxer*

65. Anguera, 1997: 57.

66. *Op. cit.*: 49.

67. Arxiu Comarcal de la Segarra (ACSG), Fons Agustí Duran i Sanpere, ref. ACSG220-35-T1-376, document 1, Carta de Salvador Babra a Agustí Duran i Sanpere, 26-11-1927.

68. ACSG, Fons Agustí Duran i Sanpere, ref. ACSG220-35-T1-376, document 2, Carta de la vídua de Salvador Babra a Agustí Duran i Sanpere, 1-2-1930.

(1918); els dos volums d'*Els trescentistes* (1924), escrits per Salvador Sanpere i Miquel i Josep Gudiol i Cunill; i nombroses compilacions de textos d'humanistes com Joan Lluís Vives, Maquiavel, Erasme de Rotterdam o Antoni Agustí,<sup>69</sup> que demostren la intensa i important activitat que Salvador Babra va desenvolupar al voltant del llibre al llarg de la seva vida.

### **Els vincles amb el món de l'art**

Paral·lelament a la seva faceta com a llibreter i editor, en diverses ocasions va actuar com a agent artístic mantenint contactes amb institucions públiques i també amb particulars. Ha quedat constància d'aquestes relacions gràcies a documents disseminats per alguns arxius de Catalunya, que ens han permès de discernir l'abast real de la seva activitat professional. Podem dir que aquesta activitat es va iniciar a partir de 1908 i que només era un complement al seu negoci principal, perquè en realitat moltes de les obres que comprava eren per a gaudi propi, tot i que la gran visió comercial que sempre l'acompanyà l'impulsava a vendre-les si rebia una oferta econòmica impossible de refusar.

Entre les institucions amb les quals va mantenir contactes figura la Junta de Museus. La primera operació documentada data del 9 de gener de 1908 i consistia en l'adquisició de «tres esculturas y un sarcófago de piedra, de estilo gótico, por la cantidad de veinte y dos mil pesetas».<sup>70</sup> La venda va generar una forta polèmica des del mateix moment en què es va tancar l'acord, ja que algunes veus van posar en dubte l'autenticitat del sarcòfag. Les discussions s'acabaren el 3 d'abril de 1909, quan Josep Pijoan, en el transcurs de la sessió convocada aquell dia per la Junta, va manifestar que la peça era autèntica i que les seves investigacions determinaven que procedia del monestir de Poblet.<sup>71</sup> Avui en dia l'obra forma part de les col·leccions del Museu Nacional de Cata-

69. En la publicació dels clàssics va tenir l'ajuda de l'escriptor Josep Pin i Soler (1842–1927), qui, en establir-se a Catalunya després de llargues temporades viatjant, es va vincular professionalment a Salvador Babra realitzant aquesta tasca editorial i de traducció. Palau i Dulcet, 1935: 113.

70. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-375, sessió del 9-1-1908. Possiblement dues de les tres escultures que es van vendre en aquesta operació eren unes figures que representaven santa Úrsula i santa Llúcia, vinculades a l'Escola de Lleida, a les quals ens referirem en l'apartat dedicat a la col·lecció d'art.

71. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-397, sessió del 3-4-1909.



lunya i s'ha identificat com el *Sarcòfag dels Guimerà-Boixadors* (segona meitat del segle XIV).<sup>72</sup>

Pocs dies després, Babra va fer donació «de un bajo relieve en marfil, un cofrecillo gótico y una imagen de S. Isidoro, en piedra policromada», que també s'incorporaren als fons dels Museus de Barcelona.<sup>73</sup> Malgrat les bones relacions que semblava mantenir amb la Junta de Museus, l'operació següent no va arribar fins al 20 de novembre de 1920, quan oferí «dues estàtues representant Sant Pau i Sant March, en pedra policromada, obra del segle XV, pel preu màxim de deu-mil pessetes les dues».<sup>74</sup> Després de valorar la proposta, el 17 de desembre va ser acceptada<sup>75</sup> i es compraren les dues figures esculpides per Joan i Pere Llobet cap a 1387, procedents de l'antiga porta dels Apòstols de la col·legiata de Santa Maria de Gandia (València), actualment conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.<sup>76</sup>

Tot i la rellevància de les obres esmentades i d'un frustrat intent de vendre un autoretrat de Marià Fortuny per 25.000 pessetes,<sup>77</sup> possiblement la compra més important que va fer la Junta de Museus a Salvador Babra va ser el *Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni Abat* (1378–1390), procedent de l'església del Salvador de Gerb (la Noguera). La història d'aquest retaule de pedra, la primera obra completa d'aquesta tipologia que va entrar a formar part de les col·leccions públiques dels Museus de Barcelona, va ser relatada amb gran detall per Agustí Duran i Sanpere al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (figura 3).<sup>78</sup>

72. *Sarcòfag dels Guimerà-Boixadors* (segona meitat del segle XIV, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 024064-000).

73. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-376, sessió del 24-1-1908.

74. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-622, sessió del 26-11-1920.

75. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-623, sessió del 17-12-1920.

76. Joan Llobet: *Sant Pau* (c.1387, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 015792-000) i *Sant Lluc* (c. 1387, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 024090-000). A més d'aquestes dues figures, el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un sant Joan Evangelista i un sant Mateu, i el Kunstindustrimuseum de Dinamarca, un sant Pere, un sant Jaume i un sant Bartomeu, totes procedents de la mateixa portalada de la col·legiata de Santa Maria de Gandia.

77. Boronat i Trill, 1999: 783.

78. Sobre el *Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni Abat* procedent de Gerb, vegeu: Durán i Sanpere, 1931: 67–73, i també Español, 2006-2007: 39–50.

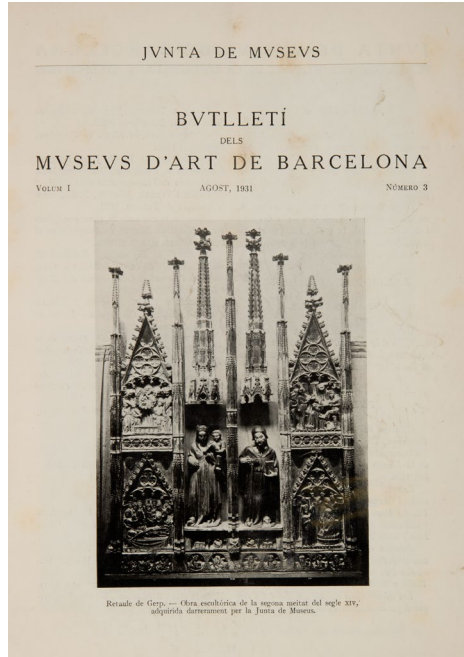


FIGURA 3. Portada del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (agost 1931), on apareix el *Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni Abat* (1378–1390) procedent de Gerb (Noguera).

Segons explica l'historiador català, l'any 1920 va tenir l'oportunitat de visitar per primera vegada Gerb, atret per les històries exagerades que sempre s'havien explicat al voltant del retaule conservat a l'església del Salvador. En arribar a la vila, Duran i Sanpere no va poder veure l'obra *in situ* perquè aquesta no hi era des de 1905, data en què amb gran polèmica l'hauria comprada Salvador Babra aprofitant que els habitants abandonaren l'antic poble per crear-ne un de nou al pla.<sup>79</sup> Durant anys el retaule va romandre en mans del llibreter, que a causa de les mides que presentava la peça decidí de muntar-lo al local del carrer de la Canuda, fins que el mes de desembre de 1929 va fer el primer pas per desprendre-se'n. Va ser llavors quan envià una carta a la Junta de Museus oferint-los «un magnífico retablo en piedra, procedente de Gerp, policromado, de últimos del siglo XIV o primeros del XV» per 45.000 pesse-

79. Segons explica Agustí Duran i Sanpere, va existir una forta polèmica entre els habitants del poble, perquè alguns d'ells no van estar d'acord a desprendre's dels objectes artístics que es trobaven situats a l'interior de l'església del Salvador. Duran i Sanpere, 1931: 68.

tes.<sup>80</sup> Després de valorar la proposta i atenent a l'excel·lent estat de conservació que presentava, s'acceptà l'oferta i el 22 de gener de 1930 es va autoritzar el pagament acordat.<sup>81</sup> A partir d'aquell moment, la peça va entrar a formar part de les col·leccions públiques catalanes i actualment es troba localitzada al Museu Nacional d'Art de Catalunya.<sup>82</sup>

Una altra institució amb la qual va mantenir contactes va ser el Reial Cercle Artístic de Barcelona. A principis de 1927, Oleguer Junyent (1876–1956), llavors president de l'entitat, arran de l'exposició d'una pica procedent del monestir de Poblet, va haver de fer front a una polèmica suscitada que qüestionava l'autenticitat de la peça. Per posar fi als rumors, va explicar públicament que l'havia localitzada gràcies al director del Museu Arqueològic de Tarragona, que li confessà que no sabia com aquesta havia arribat a mans de Salvador Babra.<sup>83</sup> Junyent ràpidament contactà amb ell per intentar recuperar-la i, atenent a la bona amistat que mantenien, aconseguí que la cedís per un preu força més reduït de l'habitual.<sup>84</sup> Un cop instal·lada a la seu de l'entitat, l'any 1928 l'arquitecte Cèsar Martinell (1888–1973) pronuncià una conferència sobre el monestir de Poblet per commemorar l'esdeveniment, on indicà que a criteri seu la pica procedia del claustre del recinte religiós.<sup>85</sup>

Entre els seus clients també figurà el Museum of Art de Boston, que li va comprar una portalada romànica procedent de l'església de Santa Maria d'Uncastillo (Saragossa) (figura 4). L'edifici religiós, d'una sola nau i de mides petites, va ser desafectat del culte i venut l'any 1915 pel llavors bisbe de Jaca,

80. ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de secretaria (Sèrie General), ref. ANCI-715-T-2495, Adquisicions d'obres destinades als museus. Anys 1929–1931, Carta de Salvador Babra a Emili Juncadella, 15-12-1929. Una fotografia en blanc i negre del retaule acompanya el document.

81. Tal com recull la documentació de la Junta de Museus, l'oferta de Salvador Babra es va acceptar el 27 de desembre de 1929 i el pagament es va autoritzar el 22 de gener de 1930. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-724, sessió del 27-12-1929 i ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de secretaria (Sèrie General), ref. ANCI-715-T-2495, Carta del marquès de Marianao (signada també per Manuel Rodríguez Codolà) a Salvador Babra, 22-1-1930.

82. *Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni Abat* (c. 1378–1390. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 025071-000).

83. «La pila de Poblet». *La Vanguardia*, 1-2-1927, pàg. 16.

84. Quan s'entrevistà amb Babra, Junyent va coincidir amb Pau Font de Rubinat, que també intentava aconseguir la venda de la pica. La compra finalment es va poder sufragar gràcies a una subscripció entre els artistes que eren socis del Reial Cercle Artístic de Barcelona.

85. Marín, 2006: 93–94.

Manuel de Castro Alonso (1864–1920).<sup>86</sup> El nou propietari va decidir de dividir-lo en dues parts: una convertida en habitatge i l'altra, en magatzem, i el 1925 va desmuntar-ne la portalada de migdia per vendre-la a Salvador Babra. El llibreter es va encarregar de treure'n i embalar-ne tots els fragments, que deixà dipositats al port de Barcelona en espera de trobar un comprador.



FIGURA 4. Postal que reproduïx la portalada de Sant Miquel d'Uncastillo (1150–1200) al seu emplaçament original.

Quan feia quasi un any que els fragments estaven desmuntats, Arthur Byne (1884–1935), un dels agents artístics nord-americans més actius a la península Ibèrica durant la primera meitat del segle XX, va oferir al col·leccionista William Randolph Hearst (1863–1951) la possibilitat d'adquirir-los per a la

86. Merino i Martínez, 2012: 70.

seva residència situada al castell de San Simeón (Califòrnia, Estats Units). No en coneixem els motius, però Hearst en va descartar la compra i la portalada continuà embalada al port de Barcelona.

Les coses començaren a canviar el 27 de juny de 1927. Aquell dia, Charles H. Hawes, llavors director adjunt del Museum of Fine Arts de Boston, contactà amb Byne per demanar-li de comprar per a l'entitat nord-americana una portalada procedent de Carracedo (El Bierzo). La resposta que rebé al seu interès va ser negativa, perquè Byne ja no la tenia. En compensació per no poder satisfer-lo, li va indicar que al port de Barcelona hi havia des de feia temps una porta romànica sencera, en perfecte estat de conservació, embalada i disposada per ser enviada al moment. En conèixer la notícia, Hawes contactà directament amb Salvador Babra i el 2 de febrer de 1928 acordaren de tancar la venda per 42.782 dòlars i certificaren la marxa d'aquesta als Estats Units.<sup>87</sup>

Pel que fa als particulars, sabem que va tenir tractes amb Lluís Plandiura (1882–1956), amb qui mantingué una breu relació comercial de la qual ha quedat constància gràcies a dues cartes conservades a l'Arxiu Històric de Barcelona. La primera, datada del 4 d'agost de 1921, esmenta un viatge que en breu havia de fer el col·leccionista català a la Vall d'Aran, i que Babra, bon coneixedor del que podia oferir-li la zona, li suggeria que, si volia peces de gran qualitat, calia que explorés la vessant aragonesa del Pirineu.<sup>88</sup> La segona, del 7 de maig de 1922, ens parla d'una operació de compra d'una taula no identificada que s'havia de tancar en breu, però sobretot deixa sentir les fortes tensions que llavors existien entre ells. Sembla que les discrepàncies havien sorgit arran del fracàs en l'adquisició d'un conjunt pictòric procedent d'Alcanyís, que segons el llibreter «dehuen averlas venudes d'un temps a aquesta banda», motiu pel qual Plandiura se sentia veritablement molest, i de segur que explica per què sembla que ja no va emprar més els seus serveis com a agent artístic.<sup>89</sup>

Finalment, en aquest recorregut pel món del mercat de l'art, cal esmentar la relació amb Charles Deering (1852–1927) i Miquel Utrillo (1862–1934), artí-

87. Merino i Martínez, 2012: 71. Segons recull José Miguel Merino de Cáceres i María José Martínez Ruiz al seu estudi, els fragments van sortir de Barcelona en direcció a Marsella el 20 de juny de 1928, i d'allí van viatjar cap a la ciutat de Boston. La porta de l'església de San Miquel d'Ucastillo es conserva actualment al Museum of Fine Arts de Boston amb el número d'inventari 28.32.

88. Arxiu Històric de Barcelona (AHB), Fons Plandiura, ref. 5D.54.7 Lligall 36 LP 53-53, Carta de Salvador Babra a Lluís Plandiura, 4-9-1921.

89. AHB, Fons Plandiura, ref. 5D.54.12 Lligall 53 LP 53-53, Carta de Salvador Babra a Lluís Plandiura, 7-5-1922.

feix de la creació del Palau de Maricel.<sup>90</sup> Gràcies a la documentació conservada del projecte, especialment el Llibre de Comptabilitat, sabem que el llibreter va ser, entre 1914 i 1918, un dels agents artístics més actius amb qui treballaren des de Sitges per confegir la collecció d'art que hi reuní el nord-americà. La primera operació de la qual tenim constància va ser l'adquisició de dos bancs del segle XVI procedents d'Alella el 2 de gener de 1914 (figura 5).<sup>91</sup> No sabem a quin edifici de la vila pertanyien, però sí que, un cop incorporats a Maricel, van ser destinats al Saló d'Or. Posteriorment, coincidint amb la dissolució del projecte l'any 1921, els traslladaren a l'església de Tamarit, on actualment encara es conserven.



FIGURA 5. Fotografia del banc d'Alella propietat de Charles Deering i pertanyent a la collecció del Palau de Maricel. Fons Miquel Utrillo (núm. inv. 3438-44).

90. Sobre el Palau de Maricel i la seva collecció d'art, vegeu: Bassegoda i Domènech, 2011. Coll Mirabent, 2012. Sánchez Sauleda, 2018. Sánchez Sauleda, 2021a. Panyella, 2021.

91. Fons Miquel Utrillo (MU), ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 2 de gener de 1914 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Babra por dos bancos del siglo XVI, procedentes de Alella. 15.000 pesetas».

Aquell mateix any també tancà dos tractes de gran rellevància econòmica amb Deering i Utrillo. El primer, el 30 d'agost, estava protagonitzat per «una chimenea, un escudo heràldic, un altar mayor completo, unas estatuas de los Santos Cosme y Damián y una Virgen con el niño», valorats en 60.000 pessetes.<sup>92</sup> Dels objectes descrits, el més important sembla que era la xemeneia, que de segur, atenent a la data en què es realitzà la venda, era la que presidí durant molts anys el Saló d'Or (figura 6). Aquesta procedia d'una casa benestant de Jaca (Aragó), presentava trets propis del gòtic florit i actualment es conserva al Palau Reial de Pedralbes per decisió del mateix Alfons XIII, després d'acceptar-la com a regal de Charles Deering l'any 1921.<sup>93</sup> De la resta de peces, la manca de precisió d'Utrillo en descriure-les en la comptabilitat del palau fa del tot impossible discernir a quines es referia.

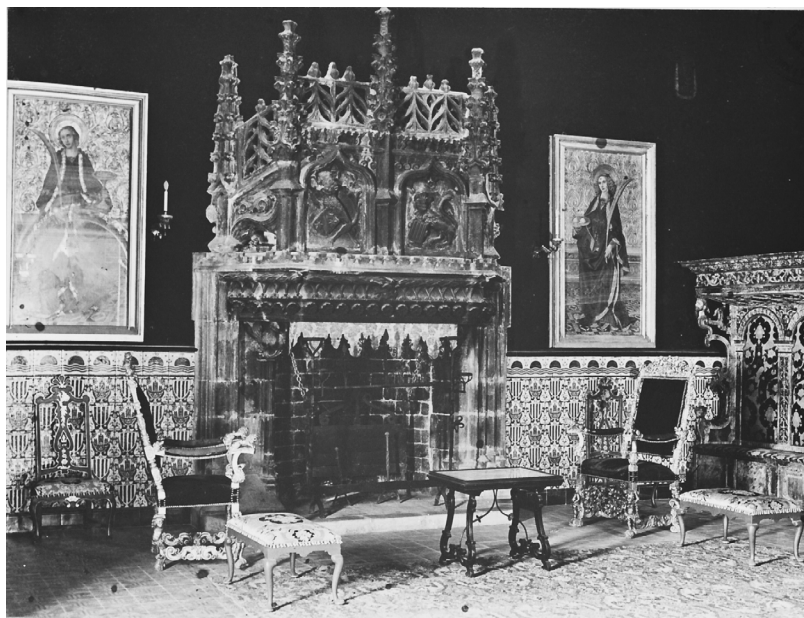


FIGURA 6. Fotografia del Saló d'Or del Palau de Maricel, cap a 1915. Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges (AFCPS MM-0467).

Les dificultats per esclarir a quines obres es refereix el Llibre de Comptabilitat també es manifesten en la segona operació de 1914. Valorada en 14.000

92. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Maricel*.

93. Tarín-Iglesias; Planas Parellada, 1974. Sala, 2004. Sala, 2005: 23–28.

pessetes, es componia de: «una puerta esculturada y dorada del siglo XVI, una reja de hierro del mismo siglo, una colección de hierros de los siglos XV y XVI, unos espejos del siglo XVIII y una estatua de piedra».<sup>94</sup>

Dels objectes esmentats, per l'estat en què llavors es trobava la construcció del palau, la reixa probablement va ser destinada a una de les finestres de la vessant de terra del recinte. De la resta, els miralls es distribuïren per les estances del palau, i les col·leccions de ferro serviren a Deering i a Utrillo per treballar en la confecció d'un corpus artístic al més complet possible, que representés dintre de Maricel l'evolució a Espanya d'aquest d'art.

La relació comercial no es va aturar, i el 27 de febrer de 1915 li compraren «unas tallas doradas, columnas y otros efectos antiguos» per 4.500 pessetes.<sup>95</sup> També requeriren els seus serveis per aconseguir tres llibres que consideraven importants per a la biblioteca del palau: *Oracions*, escrit per Santiago Rusiñol (1861–1931) l'any 1897; *Lo Vallès*, de Francesc Maspons i Labrós (1840–1901), un monogràfic d'aquesta comarca catalana editat per l'Associació d'Excursions Catalana; i *Goya*, un volum dedicat íntegrament al pintor aragonès, que de ben segur serví per identificar i catalogar les obres que formaren part de la col·lecció.<sup>96</sup> Així mateix, tancaren aquell mateix any pagant-li 4.000 pessetes per «un tapete bordado con escudos reales procedentes de la casa Azara», una operació que Utrillo trigà força temps a registrar al Llibre de Comptabilitat.<sup>97</sup>

Malgrat la gran quantitat de compres realitzades, des de Sitges no requeriren els seus serveis durant tot l'any 1916. Fins a finals de juny de 1917 no tornaren a comptar amb ell i en poc temps tancaren tres operacions. La primera, el 25 de juny, va ser la venda de diversos llibres i catàlegs valorats en 547,50 pessetes.<sup>98</sup> Les altres dues, realitzades dos dies després, estigueren protagonitza-

94. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

95. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

96. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 3 d'octubre de 1915 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Babra por los libros 'Oraciones', 'Lo Vallés', y 'Goya'. 80 pesetas».

97. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 15 d'agost de 1916 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Babra en 27 de septiembre de 1915 por un tapete bordado con escudos reales procedente de la casa Azara. 4.000 pesetas».

98. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 25 de juny de 1917 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Babra por varios libros y catálogos 547,50 pesetas».



des per una col·lecció de clixés cromàtics valorats en 150 pessetes i un cobrellit amb figures pel qual abonaren 300 pessetes.<sup>99</sup>

La intervenció de Babra a Maricel culminà l'11 de juliol de 1917 amb la venda de la *Bandera del Gremi de Serrallers* (figura 7). Encarregada l'any 1735 per Josep Surroca i Magí, llavors president de la corporació, a Benet Gustà i Banchs, aquest la teixí amb tela de color grana i al mig hi brodà l'escut de Catalunya amb la corona comtal i una àliga que aguantava amb les potes un martell i unes estenalles. Sota l'escut hi col·locà un forrellat i, sota d'aquest, una enclusa que assenyalava la data de confecció.<sup>100</sup>

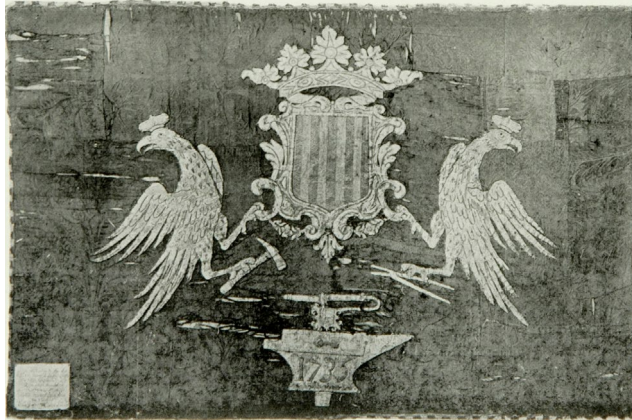


FIGURA 7. *Bandera del Gremi dels Serrallers de Barcelona*, teixida per Benet Gustà i Banchs l'any 1735, reproduïda al monogràfic publicat per la *Revista de Arquitectura* l'any 1918.

99. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A la primera entrada del 27 de juny de 1917 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Babra por una colección de clichés cromáticos. 150 pesetas». A la segona entrada d'aquell dia llegim: «Pagado a Salvador Babra por un cubre camas con figuras. 300 pesetas».

100. «Una relíquia» (1918). *De l'Art de la Forja. Revista del Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona*, núm. 2, pàg. 19. Vegeu també Amenós, 2013: 22–23. El conjunt queda complet amb un pergami cosit a l'angle inferior esquerre, on es pot llegir la llegenda següent: «† / JESUS MA JOSEPH/ LA PRESEN BENDERA SE FEU LO AÑY / 1735 SEN PROMS DE LA PREN COMFRA- / RIA PRIME JUSEPH SUROCA Y / SEGON MAGI MASDELLODES Y / CLAUARI FRANCISCO FIGAROLA Y / CARDENCE, MANUEL ALAS TOTS / MAÑANS / DE LA PRESEN CIUTAT DE BARnª / AÑY 1735». Pel que fa al revers de la peça, hi trobem una informació que serví per atribuir la seva autoria: «JESUS MARIA JOSEPH. LO BRODADÓ QUE LA BRODÁ, BENET GUSTÁ Y BANCHS DE LA PRESENT CIUTAT».

Tenim constància que l'any 1905 la bandera figurava en els inventaris de propietats del gremi, però la dissolució d'aquest comportà que tots els seus béns acabessin sortint a la venda.<sup>101</sup> Probablement Salvador Babra, exercint la seva condició de llibreter, es va quedar amb tota la documentació i també amb l'estendard, que va conservar durant força anys. Posteriorment, en la data esmentada de l'11 de juliol de 1917, Utrillo en va abonar 1.050 pessetes.<sup>102</sup> A Sitges es va conservar dintre del marc de noguera que la custodiava per no malmetre-la més, i es va instal·lar a la sala dedicada a la forja, on va romandre exposada presidint l'espai fins a 1921. Temps després va ser traslladada al castell de Tamarit, on va romandre fins a 1986, data en què James Deering Danielson, net i hereu del magnat nord-americà, va decidir de fer-ne donació al Gremi de Serrallers de Barcelona amb la condició que per sempre més formés part de l'entitat.<sup>103</sup>

Després d'aquesta important venda, la relació de Babra amb Maricel es va circumscriure exclusivament al món del llibre. Hi ha constància que el 8 d'abril de 1918 li pagaren 344 pessetes per uns exemplars, alguns procedents de Londres,<sup>104</sup> i que el 16 de setembre proveí de diversos volums la biblioteca del palau per valor de 61 pessetes.<sup>105</sup> A partir d'aquell moment es perd el rastre documental de les seves relacions comercials, segurament perquè les tensions existents entre Deering i Utrillo propiciaren que les compres s'anesin espaiant en el temps, fins que l'any 1921 les tensions entre ells desembocaren en la dissolució del projecte i la marxa de la col·lecció d'art als Estats Units.

## La col·lecció d'art de Salvador Babra

La darrera faceta que volem ressenyar en aquest estudi és la de col·leccionista d'art. Durant tota la vida es va interessar per diverses tipologies d'objectes,

101. Tintó, 1980: 86.

102. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

103. «La bandera de corpus» (1987). *Butlletí. Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Any 1380*, núm. 97, pàg. 3.

104. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 8 d'abril de 1918 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a S. Babra por saldo facturas libros entre ellos los de Londres. 344 pesetas».

105. MU, ref. sense núm. inv., *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. A l'entrada del dia 16 de setembre de 1918 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Salvador Valdra por varios libros. 61 pesetas».

tot i que les seves preferències es concentraren en l'art medieval (pintura i escultura), els llibres, els goigs i els naips. Les obres les atresorava als pisos on vivia i treballava, a la botiga on tenia instal·lada la llibreria i l'editorial i, a partir de 1922, al Mas Cabanyes. Situat a la localitat d'Argentona, aquest casal fortificat construït al segle XVI es convertí en la residència familiar de Babra i esdevingué el lloc ideal per dipositar les obres d'art que posseïa, especialment els grans fragments arquitectònics que comprà.<sup>106</sup>

Pel que fa a la pintura, una de les obres més importants que va posseir era el *Retaule dedicat a sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista* (finals del segle XIV – principis del segle XV) procedent de l'església de sant Pere de Cubells (Noguera) (figura 8).<sup>107</sup> A la seva mort, la peça continuava en mans de la família, i l'any 1951, el seu fill Salvador Babra Arroyos la va voler vendre als museus de Barcelona per 200.000 pessetes.<sup>108</sup> L'oferta finalment es desestimà i l'única notícia que en sabem l'aportaren Josep Gudiol i Santiago Alcolea Blanch l'any 1986, quan encara situaven el retaule formant part de la col·lecció Babra de Barcelona.<sup>109</sup>

Juntament amb el retaule, gràcies al catàleg de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, tenim notícia que va ser propietari



FIGURA 8. Taula central del *Retaule dedicat a Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista* procedent de l'església de Sant Pere de Cubells.

106. Del Mas Cabanyes (Argentona) es conserven diverses fotografies a l'Arxiu Mas de Barcelona (8017-C a 8039-C i 22482-C) que ens permeten fer-nos una idea d'alguns dels objectes que figuraven al seu interior i del seu estat cap a l'any 1913, poc abans que l'adquirís Salvador Babra.

107. Post, 1941: 578–580. Post n'atribueix l'autoria al Mestre de Cubells.

108. ANC, Institucions, Junta de Museus, Expedients de secretària (Sèrie General), ref. ANCI-715-T-3215, Propostes d'Adquisició. Anys 1950-1952, Carta de Salvador Babra Arroyos a l'Alcalde de l'Ajuntament de Barcelona, 28-5-1951. El document va acompanyat d'una fotografia en blanc i negre del retaule i d'un croquis a mà que n'indica les mides.

109. Gudiol i Alcolea, 1986: 114 (cat. núm. 352).

d'una còpia italiana d'una taula en la qual es representava la Mare de Déu i el nen abraçats envoltats d'una orla de flors (segle XVI)<sup>110</sup> i d'un *Tríptic italià* pintat sobre cedre, en el qual a la taula central figurava el davallament de Crist, mentre que a les portes apareixien representats sant Ildefons i sant Francesc a la part interior, i sant Pere i sant Pau en grisalla a l'exterior.<sup>111</sup>

Les peces escultòriques que reuní possiblement conformaren la part més important de la col·lecció. Els seus interessos el portaren a comprar exemplars de romànic i gòtic, entre els quals trobem una talla policromada que representa Crist jutge amb les mans obertes (segle XIII).<sup>112</sup> També adquirí dues imatges vinculades a l'Escola de Lleida, una *santa Úrsula* (segona meitat del segle XIV) procedent de la localitat de Gerb i que possiblement comprà cap a 1905 juntament amb el *Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni Abat*, i una *santa Llúcia* (segona meitat del segle XIV), ambdues conservades actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya.<sup>113</sup> Fora de la cronologia medieval, cal situar un relleu florentí esculpit en marbre blanc del segle XVI on s'apreciava la mort de sant Francesc d'Assís, del qual ja era propietari l'any 1929.<sup>114</sup>

Però, sobretot, en aquest grup d'obres destaca per damunt de la resta la presència de la portalada d'Anzano (La Sotonera, Osca) (figura 9).<sup>115</sup> Datada del segle XIII, ja al segle XIX havia cridat l'atenció del pintor Valentín Carderera (1796–1880), que la va plasmar en dos dibuixos realitzats el 10 de juliol de 1855 conservats a la Fundación Lázaro Galdiano.<sup>116</sup> Sembla que la història

110. *El arte en España*, 1929: 498 (cat. núm. 1.096). Segons el catàleg, la peça mesurava 1,10 × 0,82 m.

111. *El arte en España*, 1929: 443 (cat. núm. 1.098). Segons el catàleg, el tríptic tancat mesurava 0,87 × 1,26 × 0,23 m.

112. *El arte en España*, 1929: 184 (cat. núm. 1.099). Segons el catàleg, la peça mesurava 1,05 m d'alçada.

113. *Santa Úrsula* (segona meitat del segle XIV, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 023000-000) i *Santa Llúcia* (segona meitat del segle XIV, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. cat. 24009-000). Possiblement aquestes dues obres es van incorporar als fons dels museus de Barcelona en la venda realitzada el 9 de gener de 1908. ANC, Institucions, Junta de Museus, Actes de la Junta i organismes predecessors, ref. ANCI-715-T-375, sessió del 9-1-1908.

114. *El arte en España*, 1929: 304 (cat. núm. 1.097). Segons el catàleg, la peça mesurava 0,96 × 0,35 m.

115. Volem agrair al Museu Frederic Marès de Barcelona, i molt especialment a Montse Torras Virgili, les facilitats donades i l'atenció rebuda en l'estudi d'aquesta peça.

116. Valentín Carderera: *Tímpano escultórico de la iglesia de Anzano, Huesca* (1855, Fundación Lázaro Galdiano, Fondo Carderera, núm. inv. 9.183) i *Vista de la Iglesia de Anzano, Huesca* (1855,



FIGURA 9. Portalada del segle XIII procedent d'Anzano (Osca) conservada al Museu Frederic Marès de Barcelona. © Foto: Guillem F-H.

de la seva venda arrenca quan el recinte religiós va ser desafectat i els nous propietaris el convertiren en una hisenda on conreaven cereals.<sup>117</sup> A principis del segle XX, en un moment indeterminat entre 1917 i 1922, va ser venuda a Salvador Babra, qui va decidir d'instalar-la a la Masia de Can Cabanyes (Argentonà).<sup>118</sup> Allí va romandre fins a la seva mort, quan els seus descendents la cediren a l'antiquari Joan Cuyàs i Sala (1872–1958).<sup>119</sup> El fill d'aquest, entre 1958 i 1970, la vengué a l'escultor Frederic Marès (1893–1991),<sup>120</sup> que la incorporà a la

---

Fundación Lázaro Galdiano, Fondo Carderera, núm. inv. 9.184). Sobre els dos dibuixos: García, 1994–1995.

117. Sembla que originàriament la portalada presentava les arcades profusament decorades, però que el timpà actual, on es representa la Verge i els dos àngels, estava situat en una altra porta del recinte. En un moment indeterminat, els dos elements es van associar i per això es van vendre junts a Salvador Babra.

118. La venda es va produir entre 1917, any del qual daten dues fotografies conservades a l'Arxiu Mas (C-18935 i C-18936) on es veu la portalada al seu lloc d'origen absolutament abandonada i malmesa, i 1922, moment en què Salvador Babra va comprar el Mas Cabanyes d'Argentonà, on va instal·lar el conjunt.

119. Velasco, 2016.

120. Llonch, 2002: 78. Establim la data de 1958 perquè va ser l'any de la mort de Joan Cuyàs i Sala, i la de 1970 perquè va ser quan es va fer l'inventari/catàleg del Museu Frederic Marès de Barcelona, i llavors la peça ja figurava a la col·lecció.

seva col·lecció d'escultura pensant que procedia de la col·legiata d'Àger.<sup>121</sup> Avui en dia la portalada d'Anzano forma part de les col·leccions del Museu Marès de Barcelona, on es pot veure exposada al públic.<sup>122</sup>

Un altre grup important d'objectes eren els llibres, reunits gràcies als excel·lents contactes fets al llarg de tota la seva carrera professional. Malgrat no elaborar mai un catàleg exhaustiu de les seves propietats, gràcies a les seves aportacions com a expositor a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, sabem que a casa seva tenia els volums següents: un còdex miniat de pergamí amb les pandectes i les decretals (segle XIV–XV);<sup>123</sup> tres volums d'una Bíblia de pergamí amb orles i lletres capitals miniades (principis del segle XV);<sup>124</sup> un exemplar únic del *Cancionero* de fra Íñigo de Mendoza, imprès a la ciutat de Zamora l'any 1482;<sup>125</sup> un exemplar de *Mar de istorias*, compilat per Fernán Pérez de Guzmán i editat a Valladolid el 1512;<sup>126</sup> un exemplar de pergamí titulat *Aviso para cuerdos*, que contenia dibuixos atribuïts a Alonso Berenguete i que es va datar del segle XVI;<sup>127</sup> un volum de l'*Speculum Humanae Salvationis*, amb vint-i-dos fulls miniats i editat al segle XVI;<sup>128</sup> un llibre que contenia cinquanta-un dibuixos d'artistes andalusos i d'altres nacionalitats, com Francisco Herrera el Viejo, Juan del Castillo, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo o Cornelio Schutt, que posteriorment sembla que va passar a mans de la col·lecció Mateu al castell de Perelada;<sup>129</sup> un *Àlbum de pájaros iluminados en colores*, amb una coberta policromada del segle XVIII;<sup>130</sup> i un exemplar enquadernat en vellut de l'*Arte de la lengua general del Reyno de Chile*, escrit per Andrés Febrés i imprès l'any 1765.<sup>131</sup>

Finalment, dintre del recorregut per la col·lecció, cal esmentar la presència de nombrosos exemplars de goigs i naips. Dels primers, en va arribar a reunir més de vint mil exemplars, que guardava a casa molt ben estotjats per tal de

121. Informació extreta d'una nota de Joan Ainaud de Lasarte datada de 1989, conservada als arxius del Museu Frederic Marès de Barcelona.

122. *Porta procedent d'Anzano* (segle XIII, Museu Frederic Marès, núm. reg. MFM 107).

123. *El arte en España*, 1929: 232 (cat. núm. I.104).

124. *El arte en España*, 1929: 232 (cat. núm. I.107).

125. *El arte en España*, 1929: 335 (cat. núm. I.103).

126. *El arte en España*, 1929: 335 (cat. núm. I.110).

127. *El arte en España*, 1929: 305 (cat. núm. I.108).

128. *El arte en España*, 1929: 304 (cat. núm. I.105).

129. *El arte en España*, 1929: 526 (cat. núm. I.109).

130. *El arte en España*, 1929: 335 (cat. núm. I.111).

131. *El arte en España*, 1929: 304 (cat. núm. I.100).

preservar-ne la conservació (figura 10).<sup>132</sup>

Possiblement els més interessants van ser seleccionats per ser reproduïts al llibre de Joan Baptiste Batlle titulat *Los goigs de Catalunya en lo segle XVIII. Recull d'estudis crítics ab un centenar de facsímils y una nota preliminar sobre sa bellesa gràfica*, publicat l'any 1925. Pel que fa als naips, en posseïa una gran quantitat d'exemplars, entre els quals es trobaven mostres espanyoles del segle XV, europees antigues i modernes i baralles de cartes procedents de l'Índia, la Xina i el Japó (figura 11 i figura 12); el resultat era una de les col·leccions més eclèctiques que es podien trobar a Catalunya durant la primera meitat del segle XX.



FIGURA 10. *Goig de la Verge de la Bona Mort* (segle XVIII) pertanyent a la col·lecció de Salvador Babra.



FIGURA 11. Selecció de naips pertanyents a la col·lecció Babra publicats a *l'Enciclopedia Espasa*.

132. Serra, 1925: 5.



FIGURA 12. Selecció de naips procedents de l'Índia, la Xina i el Japó pertanyents a la col·lecció Babra publicats a l'*Enciclopedia Espasa*.

## Referències bibliogràfiques

- AMENÓS, Lluïsa (2003). «El patrimoni moble del col·legi de mestres manyans, armers i agullers conservat als museus de Barcelona». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, volum XVII, pàg. 21–29.
- ANGUERA, Pere (1997). *Pau Font de Rubinat (Reus 1860–1948). Vida i actuacions d'un bibliòfil catalanista*. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca.
- BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (2011). «Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)». A: Pérez Mulet, Fernando; Socias Batet, Immaculada (eds.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona i Cadis: Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pàg. 35–57.
- BATLLE, Joan Baptista (1925). *Los Goigs a Catalunya en lo segle XVIII. Recull d'estudis crítics ab un centenar de facsímils y una nota preliminar sobre sa bellesa gràfica*. Barcelona: Tipografia Catòlica.
- BORONAT I TRILL, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890–1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Monografies de la Junta de Museus de Catalunya, 1.
- COLL MIRABENT, Isabel (2012). *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in art*. Evanston: Northwestern University Press.
- DURÁN I SANPERE, Agustí (1931). «El retaule de Gerp al Museu de la Ciutadella». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 3, pàg. 67–73.
- El arte en España. Exposición Internacional de Barcelona 1929*. (1929). Barcelona: Imprenta de Eugenio Subirana.



- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (2006–2007). «El retaule, els sepulcres de Gerb i la inscripció fundacional de la capella de Santa Maria i Sant Antoni». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, núm. 19, pàg. 39–50.
- ESTRADÉ, Agustí; FULLÀ I BOHIGAS, Núria; SANLLEHY I SABI, M. Àngels (1989). *Catàleg de la Biblioteca «Lambert Mata» de Ripoll*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- FONTANALS JAUMÀ, Reis; LOSANTOS VIÑOLAS, Marga (2007). *Biblioteca de Catalunya 100 anys. 1907–2007*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1994–1995). «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico». *Artigrama*, núm. 11, pàg. 425–450.
- GARZÓN, José A. (2001). *En pos del incunable perdido. Francesch Vicent: Llibre dels jochs partits dels schachs, Valencia, 1495*. València: Biblioteca Valenciana – Generalitat Valenciana.
- (2017). «La jugada maestra de un judío llamado Damiano portuges. El misterio del tratado de ajedrez de 1512». A: *Pasiones bibliográficas II*. València: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerónima Gates, pàg. 35–45.
- GUDAYOL, Anna (2006). «Fonts per a l'estudi de la història del llibre i de les biblioteques a la Biblioteca de Catalunya». *Item. Revista de Biblioteconomia i Documentació*, núm. 42, pàg. 129–149.
- GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa.
- GUILLE I MOLINÉ, Ernest (1997). «Ernest Moliné i Brasés: una personalitat de la història de Catalunya arrelada a l'Anoia». *Separata de la Miscellanea Aqualatensia*, núm. 8, pàg. 491–545.
- Institut d'Estudis Catalans. Anuari MCMVIII* (1908). Barcelona: Henrich y Cia. en Comandita.
- LLAQUET DE ENTRAMBASAGUAS, José Luis (2001). *La facultad de cánones de la Universidad de Cervera (s. XVIII–XIX)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- LONCH, Sílvia (coord.). (2002). «Colleccionistes i antiquaris catalans presents al Museu Frederic Marès». A: *La collecció somiada. Escultura medieval a les colleccions catalanes* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 71–123, Quaderns del Museu Frederic Marès, 7.
- LLOPIS, Arturo (1963). «Vendedores de sabiduría. Libreros anticuarios». *La Vanguardia*, 17-3-1963, pàg. 35.
- MARÍN, Maria Isabel (2006). *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic de Barcelona.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid: Cátedra.
- MOLINÉ BRASÉS, Ernest (1930). «Salvador Babra i Rubinat». *Bulletí del Centre Excursionista de la Comarca del Bages*, núm. 141, 15 de novembre de 1930, pàg. 97.
- PALAU I DULCET, Antoni (1930). «Salvador Babra. Llibreter a Barcelona». A: *Llibreria Antiquària d'Antoni Palau. Catàlech núm. 39*. Barcelona: La Librería, pàg. 1–3.
- (1935). *Memòries d'un llibreter català*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

- PANYELLA, Vinyet (dir.) (2021). *Maricel. Cent anys d'art i cultura a Sitges*. Barcelona: Diputació de Barcelona – Consorci del Patrimoni de Sitges.
- PASSARELL, Jaume (1949). *Llibre de llibreters de vell i de bibliòfils barcelonins d'abans i d'ara*. Barcelona: Millà.
- PLA, Josep (2004). *Obra completa*. Vol. x. *Tres biografies*. Barcelona: Destino.
- POST, Chandler Rathfon (1941). *A History of Spanish Painting. Volume VIII. The Aragones school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- PUERTO, Miguel del (1945). «Deambulando por las librerías anticuarias». *Destino*, 21-4-1945.
- PUIGDEMUNT I PUIG, Eusebi (2021). «Lambert Mata i Sala» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). [https://taller.iec.cat/rcic/fitxa\\_una.asp?id\\_fitxa=135](https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=135) [consulta: 21 gener 2021].
- SALA, Teresa M. (2004). «Xemeneia monumental de la Generalitat». *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.
- (2005). «La xemeneia monumental de la Generalitat a la gran sala de festes del Palau Maricel de Sitges, una historia recuperada». *Quaderns de Patrimoni de Garraf*, núm. 2, pàg. 23–28.
- SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià (2018). «La col·lecció d'art de Charles Deering al palau Maricel de Sitges (1909–1921)». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona – Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 171–197.
- (2021a). *La col·lecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909–1921): un somni d'art hispànic frustrat* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/672409> [consulta 20 gener 2021].
- (2021b). «Salvador Babra i Rubinat» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). <https://rccaac.iec.cat/?p=85> [consulta 20 gener 2021].
- SERRA Y BOLDÚ, Valeri (1924). «Bibliografía folklórica: 'Los Goigs a Catalunya'». *La Vanguardia*, 16-7-1924, pàg. 5.
- SOCIAS BATET, Immaculada (2010). *La correspondència entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el col·leccionisme de llibres antics i objectes d'art*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres – Associació de Bibliòfils de Barcelona.
- TARÍN-IGLESIAS, José; PLANAS PARELLADA, Josefina (1974). *El Palacio de Pedralbes y el Palacete Albéniz*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- TINTÓ I SALA, Margarita (1980). *La història del Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Any 1380*. Barcelona: Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Any 1380.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2016). «Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyás i Sala (1872–1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art». A: Pérez Carrasco, Yolanda (ed.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Trea, pàg. 189–242.
- VINDEL, Francisco (1931). *Catálogo de la «Antigua Librería Babra»*. Barcelona: Antigua Librería Babra.

## **Joan Vidal Ventosa o l'ubic invisible: fotògraf i artista. Colleccionista?**

EDUARD VALLÈS

Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Institut d'Estudis Catalans

Hi ha personalitats que, sense fer gaire fressa, apareixen al darrere d'infinat de projectes culturals. Un dels casos més sòlids dintre de l'art català és el de Miquel Utrillo, la tasca del qual tingué uns efectes sobre el patrimoni, la crítica d'art i iniciatives culturals de tota índole d'allò més difícils de dimensionar, en tant que la transmissió d'idees o l'establiment de xarxes intel·lectuals no sempre tenen concrecions fàctiques o, tot sovint, acaben sent patrimonialitzades per tercers. Hi ha altres personatges que, sense tenir ni l'esperit activista ni molt menys l'erudició d'Utrillo, van acabar tenint un paper rellevant, com és el cas del fotògraf, tècnic d'art, artista i colleccionista Joan Vidal Ventosa.<sup>1</sup>

Amb aquestes paraules vam iniciar un tex sobre la figura de Joan Vidal Ventosa (Barcelona, 1880–1966), una personalitat vinculada al món de l'art que, fins ara, no ha estat mai tractada de manera monogràfica en la seva triple condició de fotògraf —la més rellevant—, artista i colleccionista d'art que plantejem aquí per primer cop.

El títol de l'article ja en revela algunes de les claus; l'expressió «ubic invisible» planteja un oxímoron evident en aquesta personalitat: tot i ser algú que està a molts llocs, normalment no hi té cap protagonisme, sigui per la naturalesa de la seva tasca o bé per la rellevància dels seus acompanyants. Aquest primer aspecte està vinculat, sobretot, a la seva biografia, per cert inexistent

1. Vallès, 2021.



FIGURA 1. *Joan Vidal Ventosa*, c. 1902. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (AMNAC). Crònica biogràfica.

actualment i de la qual només coneixem aspectes parcials. La segona part de l'enunciat («Fotògraf i artista. Colleccionista?») ens planteja els tres terrenys en què destaca, si bé no hi ha cap dubte que la tasca que defineix en gran mesura la seva trajectòria professional és la de fotògraf. En algun moment alludirem a altres condicions que se li podrien atribuir, per exemple la d'intermediari o venedor d'obres d'art, però sempre de manera complementària o puntual. En realitat, si algun dia acaba apareixent una monografia sobre Vidal Ventosa, amb tota probabilitat serà sobre la seva feina com a fotògraf, i no com a artista o com a col·leccionista, activitats que donarien com a molt per a un article com el present, on donarem

un protagonisme únic a la seva condició de col·leccionista i, de retruc, de mecenes dels museus municipals (figura 1).

### **Qui va ser Joan Vidal Ventosa? D'Els Quatre Gats al Guayaba**

L'interès per la figura de Vidal Ventosa resideix sobretot en la xarxa que ens permet teixir i en les possibilitats que ens ofereix el personatge, ni més ni menys que un viatge per l'art català de finals del segle XIX i la primera meitat del XX. Vidal Ventosa apareix en escenaris ben diversos des de 1897 fins a 1966, gairebé sis dècades. Trobarem Vidal Ventosa a les classes de Llotja; als Quatre Gats; al Guayaba; a la mítica «Exposició d'Art Antic»; durant la campanya dels arrencaments del romànic a la vall de Boí; amb motiu de la creació del Museu d'Art de Catalunya; durant la Guerra Civil i el posterior procés de salvaguarda de les obres; durant la creació del Museu Picasso de Barcelona i, sobretot, com a fotògraf dels museus municipals durant molts anys. Per tant, l'interès d'aquesta personalitat transcendeix de molt la seva condició de col·leccionista que pretenem glossar en aquest article. Però, avui, la seva figura és tan desconeguda que no hi ha més remei que establir una mena d'estat de

la qüestió que, finalment, ens permetrà parlar de la seva tasca com a col·leccionista.

Tal com hem dit, no existeix cap monografia sobre la seva figura, entesa com una visió àmplia de la seva personalitat. De tota manera, el seu nom ha anat apareixent de manera atomitzada en textos diversos. Rafel Torrella va escriure un article sobre el Guayaba tot incidint en la seva figura com a ànima i llogater del local, amb noves aportacions sobre aquell mític cenacle.<sup>2</sup> Curiosament, una majoria de textos que parlen de Vidal Ventosa tenen una vinculació amb el Guayaba, com per exemple «Los dibujantes del Guayaba», de J. F. Ràfols, entre d'altres.<sup>3</sup> Per descomptat, el seu nom també apareix en textos diversos de caire memorialístic, però gairebé sempre des d'una mirada col·lectiva. L'expert picassà Josep Palau i Fabre va ser a temps de parlar amb Vidal Ventosa durant els anys seixanta i, gràcies a les converses que van mantenir, Palau va obtenir una informació valuosa que va utilitzar en les seves publicacions sobre Picasso, de qui va ser un dels amics més longeus. De fet, Palau i Fabre va dedicar un capítol específic a Vidal Ventosa dintre del seu llibre *Picasso i els seus amics catalans*, on aporta algunes dades sobre la seva personalitat.<sup>4</sup>

Sabem que Vidal Ventosa va néixer a Barcelona el dia 5 de maig de 1880, fill de Joan Vidal i Maria Montserrat Ventosa, i que vivia a la plaça del Pi, núm. 4. També sabem que va morir el dia 21 d'octubre de 1966 i que temps abans havia estat víctima d'un accident de circulació, segons revela el text que acompanyava la seva necrològica:

Hace unos meses fue víctima de un accidente de circulación que quebrantó gravemente su salud, de resultas del cual ha fallecido.<sup>5</sup>

Gràcies a la documentació que hem pogut consultar, sabem que va formar-se a l'Escola Oficial de Belles Arts i Oficis de Barcelona; de fet, consta que s'hi va matricular de diverses assignatures entre els anys 1896 i 1902; per tant, va cursar formació acadèmica. El primer curs que ens consta, 1896–1897,

2. Torrella, 1993: 99–112. Durant la recerca, Rafel Torrella, conservador de l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, ens va facilitar documentació diversa i alhora ens va informar sobre un treball que està realitzant al voltant de Vidal Ventosa.

3. Ràfols, 1943: 17–24.

4. Palau i Fabre, 2006: 105–106.

5. «Necrología. Don Juan Vidal Ventosa». *La Vanguardia*, 23-10-1966, pàg. 31.



FIGURA 2. Joan Vidal Ventosa al taller de Manuel Fuxà, ca. 1897. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

es matriculà de Dibujo General Artístico i el darrer, el curs 1902–1903, de Dibujo del Antiguo y del Natural, i entre aquests anys va anar assistint a assignatures diverses.<sup>6</sup> Això explicaria en certa manera una intenció inicial de menar una carrera artística, tal com faria durant els primers anys de la seva trajectòria professional. Es coneixen diverses fotografies del jove Vidal Ventosa, però n'hi ha una que ens sembla la més antiga de totes les que hem pogut veure. Amb tota seguretat pertany als anys de formació, ja que hi apareix a l'interior del taller de l'escultor Manuel Fuxà, cap a l'any 1897 (figura 2). Palau i Fabre va escriure sobre les tertúlies al seu domicili a la plaça del Pi:

[Vidal Ventosa] Habitava a la plaça del Pi, i la seva casa, com el pis de Casagemas, serà un altre dels indrets de reunió als quals Picasso acudirà aviat. Pel carrer de Petritxol, anant al Saló Parés o venint-ne, o simplement perquè en la Barcelona vuitcentista aquell barri era molt de pas, era fàcil deixar-se caure a casa de Vidal Ventosa: a l'interior durant l'hivern, o traient les cadires a fora, per prendre la fresca, durant l'estiu. Aquestes darreres reunions, al capvespre o a la nit, eren les més concorregudes.<sup>7</sup>

Durant aquells mateixos anys que assistia a les classes de Llotja va iniciar el seu contacte amb el món artístic i la seva figura quedà definitivament vinculada a un parell de cenacles artístics, Els Quatre Gats i, sobretot, el Guayaba. Pel que fa a Els Quatre Gats, fou un més dels habituals del local, mentre que al

6. Aquestes són les assignatures que hauria cursat segons la documentació que es conserva: 1896–1897 (Dibujo General Artístico); 1897–1898 (Dibujo General Artístico); 1898–1899 (Dibujo General Artístico); 1899–1900 (Dibujo General Artístico); 1900–1901 (Dibujo Artístico); 1901–1902 (Dibujo del Antiguo, Paisaje y Perspectiva); 1902–1903 (Dibujo del Antiguo y del Natural). Fons Vidal Ventosa del Museu Picasso de Barcelona.

7. Palau i Fabre, 2006: 105.

Guayaba fou una de les ànimes del local, al marge de ser-ne el llogater, que no és poca cosa. No tenim gaire informació del seu pas per Els Quatre Gats, però va quedar immortalitzat per sempre gràcies al seu amic Picasso. Aquest el va retratar de cos sencer en un dels abundants retrats d'amics i coneguts que va realitzar amb motiu de la cèlebre exposició que Picasso va fer el febrer de 1900 en aquell local. Malgrat que no se'n coneix catàleg ni llista d'obres, és gairebé segur que aquest retrat hi va participar, atès que encara es conserven els forats de les xinxetes amb què penjaren les obres. Palau i Fabre, que va recollir el testimoni del mateix Vidal Ventosa, li confessà que Picasso, per obtenir el color marró, va utilitzar cafè:

L'ull de Picasso fixa un dia la imatge de Vidal Ventosa també per sempre: com un xicot encongit, constret, minorat. Tot i que el dibuix és al carbonet, hom diria que el rubor ha pujat a la cara de Vidal Ventosa en saber-se retratat. Vidal Ventosa ens contà que un dia Picasso obtingué la mica de color que hi ha en aquest dibuix mullant el pinzell en un pòsit de tassa de cafè barrejat amb aigua.<sup>8</sup>

En certa manera, el Guayaba va prendre l'alternativa quan Els Quatre Gats anava perdent protagonisme de manera gradual fins que acabà tancant l'any 1903. És aquí on apareix de manera regular el nom de Vidal Ventosa i, com a testimoni, un important nombre de fotografies de l'interior del local, on se'l veu amb els seus amics. Rafel Torrella va desvelar, entre altres aspectes, que Vidal Ventosa fou el llogater del local, que, per cert, tenia dues seus: la primera a la desapareguda plaça de l'Oli i la segona a la també desapareguda riera de Sant Joan. Amb motiu de la recerca hem pogut localitzar diversos documents, com per exemple alguns rebuts del lloguer del primer Guayaba, situat al quart pis, primera porta del número 3 de la plaça de l'Oli. El rebut més antic data del mes de gener de 1902, fet que significa que el Guayaba ja funcionava com a mínim des d'aquella data.<sup>9</sup> Però, entre els documents localitzats, en destaca un que fa llum sobre un tema desconegut fins ara: la desaparició del Guayaba de la plaça de l'Oli. La raó va ser, ni més ni menys, l'impagament de les quotes de lloguer, tal com el propietari, el senyor Jaime Boix, li va comunicar a Vidal Ventosa. Gràcies al document obtingut, també podem fixar amb exactitud la

8. Palau i Fabre, 2006: 105–106.

9. El rebut va a nom de Vidal Ventosa, data del dia 10 de gener de 1902 i és per una quantitat de 10 pessetes per quinze dies, la qual cosa equival a 20 pessetes mensuals. Fons Vidal Ventosa, Museu Picasso de Barcelona.

data de desaparició del primer Guayaba: el desembre de 1907; per tant, va tenir una durada d'un lustre aproximadament:

Muy Sr. Mío: En vista de que no cumple vd. con lo ofrecido para recuperar el atraso de alquileres y considerando inútil guardar por más tiempo mis consideraciones para con vd le invito a que desocupe el piso por todo este mes, ya que a primero del próximo me obligaría a solicitar el deshaucio (figura 3).

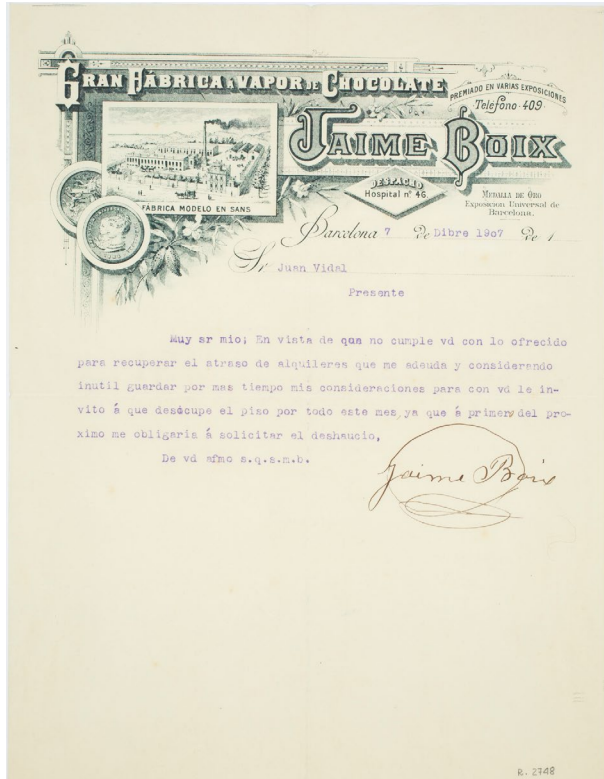


FIGURA 3. Comunicació d'impagament i petició de desocupació del Guayaba, dirigida a Vidal Ventosa el desembre de 1907. Museu Picasso, Barcelona. Fons Vidal Ventosa.

El Guayaba, com veurem més endavant, té un paper determinant en la configuració de la col·lecció artística de Vidal Ventosa, tant pel nom dels artistes representats — molts d'ells habituals del local — com per la presència d'alguna de les obres de la seva col·lecció a les parets del local.



## Vidal Ventosa, artista i fotògraf

Com que no som davant d'una personalitat gaire coneguda ni n'existeix una mínima monografia, no podem parlar directament de la seva tasca com a col·leccionista sense haver glossat abans les altres dues activitats per les quals va ser conegut: com a artista i, sobretot, com a fotògraf. De tota manera, aquestes altres activitats només les apuntarem mínimament, atès que l'objectiu d'aquest article se centra en la seva col·lecció personal. En el vessant com a artista, ja hem referit la seva formació acadèmica entre els anys 1896 i 1902. Sabem que es dedicà al pirogravat, però avui no existeix ni un mínim repertori de la seva obra artística, motiu pel qual desconeixem durant quants anys s'hi va dedicar, tot i que sembla que ho hauria anat deixant en favor de la seva dedicació professional a la fotografia. El que és segur és que, almenys durant els primers anys, hauria alternat la tasca d'artista amb la de fotògraf. Gràcies a Bonaventura Bassegoda sabem que, cap a l'any 1901-1902, tot just cap al final dels seus estudis, va realitzar una de les primeres sèries de fotografies que se li coneixen, concretament de les estances i les pintures de la Casa Estruch de Barcelona.<sup>10</sup> L'any 1902 Vidal Ventosa va participar en el concurs de còpies que tingué lloc a redós de l'«Exposició d'Art Antic» d'aquell mateix any, i va obtenir un diploma honorífic atorgat per la Junta de Museus: «Diploma honorífico [...] a la colección [...] consistente en tres pinturas, reproduciendo tablas góticas, originales de J. Vidal y Ventosa».<sup>11</sup> A la seva col·lecció hauria conservat tota la vida un interessant document: un passí («Billete personal de Abono») a nom del Guayaba per a l'«Exposició d'Art Antic», expedit per la Junta de Museus i que li hauria permès de visitar l'exposició a ell i a la resta d'amics del Guayaba.<sup>12</sup>

No es coneix amb detall l'activitat de Vidal Ventosa durant aquells anys, si bé sabem que es dedicava a la restauració i el pirogravat. En diverses fotografies que ens han arribat el veiem treballar a l'interior del Guayaba, juntament

10. Segons Bonaventura Bassegoda (comunicació oral), les fotografies de la Casa Estruch haurien estat realitzades abans de l'any 1902, probablement durant el 1901, just abans de deixar la casa de la plaça de Catalunya. Bassegoda, 2007: 119-152. Segons Rafel Torrella, la primera fotografia datada per Vidal Ventosa, que consta a l'Arxiu fotogràfic de Barcelona amb el seu característic segell, és de 1902.

11. Acta de la sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts del 14 de desembre de 1903 (ANC1-715-T-296 / Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya).

12. Ylla-Català, 2016: 193.

amb alguns dels seus amics, com Joaquim Borralleras o Enric Jardí, entre d'altres que s'hi donaven cita. Vidal Ventosa va reeixir en el treball del pirogravat, en què destaca l'obra *Vallcarca en nit de lluna*, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya (figura 4). *Vallcarca en nit de lluna* va participar a la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1907, que va tenir lloc al Palau de Belles Arts de Barcelona, i li fou adquirida pels museus municipals l'any 1964. Durant molts anys havia passat desapercebuda fins que Alexandre Cirici la cità elogiosament a *El arte modernista catalán*: «Vidal Ventosa monumentalizó el pirograbado con su gran tabla de *Vallcarca en nit de lluna*».<sup>13</sup>



FIGURA 4. Vidal Ventosa. *Vallcarca en nit de lluna*, 1906–1907. Pirogravat policromat, 129 × 145,5 × 9 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 071474).

Es coneixen altres pirogravats, però ens centrarem en un que representa unes cases al costat del mar i que hem pogut identificar en un dels espais de treball de Vidal Ventosa. Ha estat gràcies a una fotografia on es pot veure

13. Cirici, 1951: 292.



FIGURA 5. Vidal Ventosa treballant al Guayaba de la riera de Sant Joan, 1909. A la dreta, sobre un cavallet, el pirogravat *Cases al costat del mar*. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa.



FIGURA 6. Vidal Ventosa. *Cases al costat del mar*. Pirogravat policromat, 61 x 45 cm. Col·lecció particular.

Vidal Ventosa treballant i, a sobre d'un cavallet, aquest mateix pirogravat.<sup>14</sup> Sabem que es tracta del Guayaba de la riera de Sant Joan gràcies a l'anotació manuscrita al revers de la fotografia, probablement de la mà de Vidal Ventosa, tot i que la imatge és d'autoria anònima: «28 setembre 1909 / Riera Sant Joan / II Guayaba» (figures 5 i 6). En el seu vessant d'artista es coneixen altres pintures, dibuixos i pirogravats, alguns en col·leccions particulars i d'altres que puntualment han sortit a la venda, però en general parlem d'una qualitat més aviat discreta.

En canvi, en el seu vessant com a fotògraf és on realment ha reeixit i on ocupa un lloc important en la història de la fotografia a Catalunya, i més concretament de la fotografia de museus i patrimonial. Durant molts anys fou fotògraf dels museus municipals, motiu pel qual ha deixat un fons importantíssim de fotografies de les col·leccions artístiques. Les seves fotografies es troben repartides entre diverses institucions, però sobretot a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB); al Fons Vidal Ventosa del Servei de Patri-

14. Aquest pirogravat, quan escrivim aquest article, està a la venda al portal de venda *Todocolección* per 10.000 euros.

moni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona (SPAL) i al Fons Joan Vidal Ventosa del Museu Picasso de Barcelona. Malgrat que la seva tasca documentada com a fotògraf s'inicià, com hem dit, entre 1901 i 1902, en realitat no treballà —almenys oficialment— per als museus municipals fins anys més tard. D'acord amb les actes de la Junta de Museus, sabem que l'any 1918, en què era «empleat de brigades», ja començà a treballar com a fotògraf:

Que'l dit funcionari fos traslladat a altre oficina i que ocupés, interinament, son lloc al Museu, persona que mostrés més bones disposicions per a la feina inherent al càrrec, i en virtut de que l'empleat de brigades Joan Vidal Ventosa ha mostrat aptituds especials per a l'obtenció de fotografies i ha prestat serveis especials, s'acorda concedir-li de moment una subvenció per treball extraordinari i estudiar el modo d'aprofitar les seves qualitats, mellorant [*sic*] la seva condició i categoria, dins el personal d'empleats municipals.<sup>15</sup>

Dos anys més tard, el mes d'abril de 1920, l'acta de la Junta de Museus recull que aquesta demana a l'Ajuntament que es nomeni Vidal Ventosa fotògraf:

S'acordà seguidament retornar amb favorable informe la instància anteriorment remesa per la Junta a l'Excm. Ajuntament demanant que's nomeni a D. Joan Vidal Ventosa per a la plassa [*sic*] de Fotògraf de les Oficines del Museu.<sup>16</sup>

Posteriorment, en una acta del mes de maig, l'Ajuntament ja informa sobre el seu nomenament:

Notificació de l'Excm. Ajuntament participant haver sigut aprovada la proposta de la Junta per al càrrec de fotògraf a favor de D. Joan Vidal i Ventosa. S'Acordà l'enterat [*sic*] de que l'Excm. Ajuntament, en Consistori del dia 26 d'abril propassat, havia aprovat l'esmentada proposta.<sup>17</sup>

15. Acta de la Junta de Museus de Barcelona del 5 d'octubre de 1918, ANCI -715-T-585, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

16. Acta de la Junta de Museus de Barcelona del 16 d'abril de 1918, ANCI -715-T-614, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

17. Acta de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de maig de 1920, ANCI -715-T-616, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

En definitiva, Vidal Ventosa hauria ingressat efectivament al servei a l'Ajuntament el 10 de maig de 1920, però en realitat no hauria pres possessió del càrrec fins al 23 de setembre de 1932, oficialment com a «Fotògrafo oficinas técnica Comisión Museos Fotògraf de Museus, amb categoria d'Oficial 2on [sic]». Hauria cessat en el càrrec el dia 14 de març de 1946.<sup>18</sup>

En la seva tasca com a fotògraf, Vidal Ventosa també immortalitzà diversos episodis de gran transcendència històrica, com ara el seguiment fotogràfic de l'arrencament de les pintures romàniques de la vall de Boí l'any 1920, o bé el trasllat i dipòsit del patrimoni artístic català amb motiu de l'operació de salvaguarda duta a terme per protegir les obres, tant dels bombardejos franquistes com de l'esclat revolucionari dels primers dies de la guerra. Vidal Ventosa també deixà testimoni de moments importants per a la història de Barcelona, com ara la demolició de la Via Laietana de Barcelona, i, entre les seves fotografies, en destaca una en especial, la que immortalitzà el jove Picasso l'any 1906 a l'interior del Guayaba. Aquesta fotografia és una de les poquíssimes imatges que es coneixen de Picasso a Catalunya, on es veu l'artista assegut a l'interior del local, entre la seva parella francesa Fernande i l'escriptor i periodista Ramon Reventós Bordoy (figura 7).



FIGURA 7. Vidal Ventosa. Fernande Olivier, Picasso i Ramon Reventós a l'interior del Guayaba. Finals de maig de 1906. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 123676).

<sup>18</sup>. Agraïco totes aquestes dades sobre la trajectòria professional de Vidal Ventosa a l'Ajuntament a Rafel Torrella, conservador de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Amb motiu d'aquesta recerca, hem descobert que durant aquella visita no va realitzar només aquesta fotografia, sinó que en va fer una altra, concretament de Fernande Olivier (figura 8).<sup>19</sup>



FIGURA 8. Fernande Olivier a l'interior del Guayaba, finals de maig de 1906. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa.

## La collecció Vidal Ventosa

Fins avui no s'ha tractat Vidal Ventosa com a col·leccionista senzillament per que mai no s'havia parlat d'una collecció Vidal Ventosa. Arran de la recerca duta a terme arribem a la conclusió que té sentit estudiar aquesta collecció, sobretot a partir del moment en què sabem que va fer diverses donacions a l'actual Museu Nacional, unes donacions que, malgrat la seva modèstia, in-

19. Aquesta fotografia forma part del Fons Vidal Ventosa del Museu Picasso de Barcelona, que consta de documentació textual, documents iconogràfics, publicacions, retalls de premsa i fotografia, la part més abundant. Aquest fons va ser adquirit a la seva vídua, Ramona Linares, i va entrar al Museu l'any 1979. El fons hauria entrat en diferents fases al Museu Picasso, i l'any 2012 es va procedir a organitzar-lo i conservar-lo. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa.

cloïen diferents registres artístics, així com artistes molt diversos. Només aquest fet ja justificava investigar la seva col·lecció, però la recerca duta a terme ha permès treure a la llum altres obres. A això cal afegir que no som davant d'un col·leccionista en voga; en realitat, no va ser un comprador regular ni tan sols tenia la idea de crear una col·lecció. La seva col·lecció és un procés acumulatiu dut a terme durant un període vital que el va situar en uns espais i uns moments molt concrets, i que li van permetre d'obtenir determinades obres, la majoria de seguretat donacions dels seus amics.

Pel que fa a la col·lecció, ens centrarem només en la col·lecció estrictament plàstica i no entrarem en la de fotografia, on sabem que hi havia una majoria de creacions seves, però també d'altres fotògrafs. Avui dia, la seva col·lecció està totalment desmembrada i es troba repartida en col·leccions particulars, però també en institucions com ara el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu del Disseny al Disseny Hub, el Museu Picasso de Barcelona i fins i tot el Minneapolis Institute of Art. En tot cas, som davant d'un recompte absolutament provisional després d'aquesta primera aproximació i de seguretat que en el futur aniran apareixent noves peces i noves institucions.

### **Les donacions al Museu d'Art de Catalunya, 1934**

La donació més important que realitzà Vidal Ventosa va tenir lloc el maig de 1934; concretament, un total de 110 dibuixos de la seva propietat.<sup>20</sup> Malgrat que no en tenim cap testimoni, ens sembla del tot evident que aquesta donació estava relacionada amb la imminent inauguració del Museu d'Art de Catalunya, que havia de tenir lloc el mes d'octubre. És molt probable que l'amistat de Vidal Ventosa amb el director del Museu d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres, hagués tingut molt a veure amb aquest gest de salutació al futur museu. Dona prova de l'amistat entre tots dos l'episodi que coneixem de la visita de Picasso, el setembre d'aquell mateix any, a les sales del Museu, acompanyat de Folch i Torres i l'amic comú de tots dos Vidal Ventosa. Aquesta visita tingué lloc poc abans de la inauguració, que finalment es va fer el novembre de 1934. Aquesta donació ja dona idea de la modèstia del fons, però també de la seva diversitat. I, sobretot, del seu origen, lligat en gran me-

20. Acta de la Junta de Museus de Barcelona del 28 de maig de 1934, ANCI -715-T-762, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

sura als anys del Guayaba. En realitat, la majoria d'artistes representats en aquesta donació formaven part de l'entorn del Guayaba: Ismael Smith, Lluís Bagaria, Josep Maria Junoy, Ismael Smith, Alexandre Cardunets o Ramon Escaler, amb unes obres que actualment formen part del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional.

Entre les peces donades destaca un dibuix d'Ismael Smith, *Ballarina flamenca*, de cap a 1906, i un parell de gravats del mateix artista, també de temàtica tipista.<sup>21</sup> Smith era un dels habituals del Guayaba i gran amic de Vidal Ventosa en aquella època.

La relació entre Vidal Ventosa i Smith resultà d'allò més intensa, i aquesta recerca ens ha permès d'ubicar a l'interior del Guayaba un dels dibuixos més

singulars de l'Smith de la primera època, com veurem més endavant. Tot i que no formaven part d'aquesta donació de 1934, Vidal Ventosa també va conservar fotografies com les que va fer del bust que Smith li realitzà l'any 1905.<sup>22</sup> Val a dir que dintre d'aquest conjunt de dibuixos i gravats destaca un nom: Josep Maria Junoy, crític d'art que durant els inicis de la seva carrera es dedicà al dibuix i a la caricatura. Junoy hi està representat amb ni més ni menys que una seixantena de dibuixos i és amb diferència l'artista amb més obres. Una gran majoria dels dibuixos són de tall costumista o bé eròtic i alguns estan destinats a publicacions o revistes, com ara *Or i Grana* (figura 9). Es tracta de dibuixos fets amb molta gràcia i d'un cert sintetisme, amb gran predomini de taques de color en la majoria. L'estil de molts d'aquests dibuixos presenta concomitàncies formals, però sobretot temàtiques i cromàtiques, amb l'obra primerenca d'Ismael Smith.



FIGURA 9. Josep Maria Junoy. *Isidre Nonell ballant amb una dona*, cap a 1908–1910. Aquarella, tinta xinesa i llapis grafit sobre paper, 49,8×32,3 cm. Donació Vidal Ventosa, 1934. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 038571).

21. Núm. inv. MNAC 038580.

22. Es tracta de tres fotografies del bust en diferents posicions i, al revers, el segell de Vidal Ventosa amb les inscripcions manuscrites: «Escultura moderna / Retrat (bust) / per / I. Smith / 1905 / Clixés N° 501, 502, 503 prestatge 7». Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa.



El segon nom més present en aquesta donació és el d'un cas molt similar al de Junoy, un crític d'art i moltes coses més que, durant els seus inicis, es dedicà a la il·lustració i la caricatura: Eugeni d'Ors. S'hi diferencien un parell de grups: el primer, format per tres dibuixos d'estil similar que recorden vagament Aubrey Beardsley (*Dandi*, *Concert* i *Retrat de Charlotte Rower*); i el segon, el conjunt més interessant, integrat per vuit retrats de petit format, a tinta i amb una mena de marc simulat, de personalitats artístiques i literàries com William Morris, Paul Verlaine, Henrik Ibsen, Lev Tolstoi, Gabrielle D'Annunzio, Friedrich Nietzsche i Rubén Darío (figura 10). Com a curiositat respecte d'aquest primer d'Ors dibuixant, observem que els del primer conjunt estan signats «Ors», i els del segon, «O de R», una reducció del seu pseudònim, Octavi de Romeu. Al marge dels noms citats, aquesta donació de 1934 inclouria altres peces: dibuixos com *Jardí entre tàpies* d'Alexandre Cardunets, *Cortesana a la falda d'un obès folgós* de Lluís Bagaria i *Dibuix satíric* de Ramon Escaler.<sup>23</sup>

Un parell de mesos més tard, el juliol de 1934, Vidal Ventosa va fer una nova donació al museu que estava a punt de ser inaugurat, concretament un bitllet (figura 11) i una medalla, que actualment formen part del Gabinet Numismàtic de Catalunya.<sup>24</sup> En aquests termes fou descrita l'entrada de totes dues peces al Gabinet Numismàtic de Catalunya:

Un bitllet de banc de la República de Cuba, d'un pes, de l'any 1869. – Una medalla d'aram, amb el seu subjectador, premit [sic] de la Diputació de Barcelona als voluntaris de la guerra de Cuba de l'any 1869.<sup>25</sup>



FIGURA 10. Eugeni d'Ors. *Retrat d'Émile Verhaeren*, cap a 1910–1920. Tinta sobre paper, 5,5 × 4,5 cm. Donació de Vidal Ventosa, 1934. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 038572).

23. *Jardí entre tàpies* (MNAC 038590); *Cortesana a la falda d'un obès folgós* (MNAC 038582) i *Dibuix satíric* (MNAC 038591).

24. Agraïxo l'ajut en la identificació de les peces al col·lega i conservador del Gabinet Numismàtic de Catalunya Albert Estrada Rius.

25. Donacions, dipòsits i llegats testamentaris. Any 1934, ANCI-715-T-2620, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.



FIGURA II. Bitllet d'1 peso de la República de Cuba, Nova York, 1869. Paper imprès. Donació de Vidal Ventosa, 1934. Gabinet Numismàtic de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 081303-N).

### Donacions posteriors i anteriors: els cartells

Més endavant, l'any 1939, Vidal Ventosa va fer una altra donació al Museu, en aquest cas d'un cartell de John Hassall. No és un cartell qualsevol, sinó un de molt divulgat i de gran qualitat: el que fou realitzat amb motiu de la cèlebre exposició de cartells de Lluís Plandiura al Círcol Artístic. De nou, les dates s'aproximen als temps del Guayaba, ja que és un cartell que data de 1902.<sup>26</sup> Però aquest no fou l'únic cartell que hauria integrat la col·lecció Vidal Ventosa i, de fet, en deuria tenir molts més, perquè ens consta una donació anterior a les comentades fins ara, concretament de l'any 1927. Es tracta d'una donació integrada per cartells de desigual qualitat i interès, però amb diversitat d'autors, tant catalans com internacionals. Entre els primers destaquen noms com Xavier Gosé, Ramon Casas, Pere Ynglada, Ricard Canals, Feliu Elias o Alexandre de Riquer, i entre els segons, d'altres com Jules Alexandre Grün, Adolphe Léon Willette i Francisco Tamagno.

26. *Círcol Artístic. Exposició de cartells organitzada per en Lluís Plandiura* (MNAC 004330).

## Algunes vendes de la col·lecció

En l'intent de reconstruir quina hauria estat la col·lecció Vidal Ventosa, no només ens podem guiar per les donacions sinó també per les vendes, com a mínim per les que hem pogut documentar. De fet, les mateixes donacions ja indiquen un cert nivell de contacte de Vidal Ventosa amb les administracions públiques; d'altra manera, no s'entendrien les donacions citades. Durant els anys quaranta, la Junta de Museus adquirí a Vidal Ventosa un parell de peces de la seva col·lecció, concretament una ceràmica i una pintura. La ceràmica és un gibrell que actualment forma part de les col·leccions del Museu del Disseny.<sup>27</sup> Segons l'acta de la sessió de la Junta de Museus del 30 de novembre de 1942, es tractava de «un plato arábigo aragonés, del siglo XV» i se li va comprar per la quantitat de «cuatro mil quinientas pesetas» (figura 12).<sup>28</sup> Uns anys més tard, se li va adquirir una nova peça, en aquest cas una aquarella del paisatgista Lluís Rigalt, de la qual desconeixem el preu pel qual se li va adquirir, però sabem que la venda va tenir lloc l'any 1949.<sup>29</sup>

Durant la dècada dels seixanta es van produir un parell de vendes més, probablement les més rellevants, per motius diferents, que mai realitzà Vidal Ventosa. De tota manera, no es podria parlar en cap cas d'obres integrants de la seva col·lecció si ens atenguéssim a un criteri estricte, atès que la primera obra era seva i la segona li van donar per ser venuda. La primera és la seva obra més emblemàtica, la ja citada *Vallcarca en nit de lluna*, un pirogravat policromat actualment exposat al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aquesta obra hauria estat adquirida l'any 1964 al mateix



FIGURA 12. Gibrell, segle XV. Pisa, 6,5 × 37,4 cm / 37,4 cm vora / 24 cm base. Museu del Disseny de Barcelona (MCB 39167).

27. Aquesta obra consta amb el número de registre MCB 39167. Agraeixo la col·laboració d'Isabel Cendoya i Isabel Fernández del Moral, conservadores del Museu del Disseny de Barcelona.

28. Acta de la Junta de Museus de Barcelona del 30 de novembre de 1942, ANCI-715-T-798, Junta de Museus de Catalunya, Arxiu Nacional de Catalunya.

29. Núm. inv. MNAC 044404. Consta al Registre del Museu Nacional amb data d'entrada del dia 13 d'octubre de 1949.

Vidal Ventosa per un total de 25.000 pessetes.<sup>30</sup> Pel que en sabem, aquesta obra fou adquirida amb destinació als museus municipals, però la seva primera destinació va ser participar a la mítica «Exposición de Artes Suntuarias del Modernismo Barcelonés», que tingué lloc al Palau de la Virreina el novembre d'aquell mateix any, comissariada per Joan Ainaud de Lasarte.

Un parell d'anys després, el 1966, l'Ajuntament de Barcelona li va adquirir el seu cèlebre retrat fet per Picasso amb motiu de l'exposició sobre Els Quatre Gats (figura 13). Aquest retrat té al revers un esbós de l'obra de Picasso *Ciència i Caritat*, així com un retrat del pare de Picasso. L'Ajuntament l'adquirí per 300.000 pessetes tres anys després d'haver estat creat el Museu Picasso de Barcelona. En realitat, Vidal Ventosa no va guardar aquest retrat durant tota la seva vida, sinó que va ser el mateix artista qui li va donar al seu amic amb la

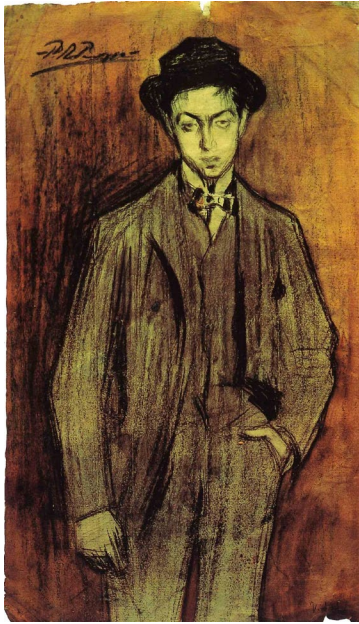


FIGURA 13. Picasso. *Retrat de Joan Vidal Ventosa*, c. 1900. Carbonet i aquarella sobre paper, 47 × 27 cm. Museu Picasso de Barcelona.

intenció que fos venut al Museu Picasso. Segons Palau i Fabre, «aquest dibuix fou donat per Picasso a Vidal Ventosa l'any 1965 i adquirit a aquest pels nostres museus municipals, per incorporar-lo al Museu Picasso».<sup>31</sup>

També hi hagué altres vendes de Vidal Ventosa que no van fructificar, però que ens permeten conèixer altres obres que, en un moment o altre, haurien format part de la seva col·lecció. Durant l'any 1957 va proposar a l'Ajuntament de Barcelona l'adquisició de tres litografies de Picasso amb destinació als museus municipals —encara no existia el Museu Picasso. Aquestes obres, en concret litografies, eren *La femme au fauteil*, *Pommes, verre et couteau* i *Le couteau i la pomme*, i Vidal Ventosa les oferia per un total de 23.000 pessetes. És gairebé segur que aquestes litografies haurien estat donades a Vidal Ventosa pel mateix artista, però finalment l'Ajuntament va renunciar a adquirir-les.<sup>32</sup>

30. Consta al Registre del Museu Nacional amb data d'entrada del dia 11 de març de 1964.

31. Palau i Fabre, 2006: 106.

32. La Comissió de Vida Corporativa de l'Ajuntament de Barcelona, reunida en sessió de l'11 de desembre de 1957, no acceptà l'adquisició de les tres litografies malgrat l'informe favora-

## La fotografia desvela un Picasso i un Smith

Algunes fotografies que coneixem dels tallers de Vidal Ventosa ens han permès de situar un parell d'obres d'art dintre de la seva col·lecció. El primer és un dibuix d'Ismael Smith de l'any 1906 en el qual podem veure una parella fent-se un petó, en la línia deliquescents que cultivava aquest artista durant aquell període. Es tracta d'un dibuix a bastament reproduït de la col·lecció Artur Ramon. En una fotografia de l'interior del Guayaba realitzada per Vidal Ventosa, on apareix Junoy amb barret fort, a la paret de la seva dreta es veu aquest mateix dibuix, que a partir d'ara sabem que va penjar a les parets del Guayaba i va ser propietat de Vidal Ventosa, a qui a més està dedicat amicalment (figures 14 i 15).



FIGURA 14. Vidal Ventosa. Josep Maria Junoy al Guayaba, c. 1906. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa. A la dreta de Junoy, penjat a la paret, s'hi veu el dibuix de Smith *Il·lustració satírica*.

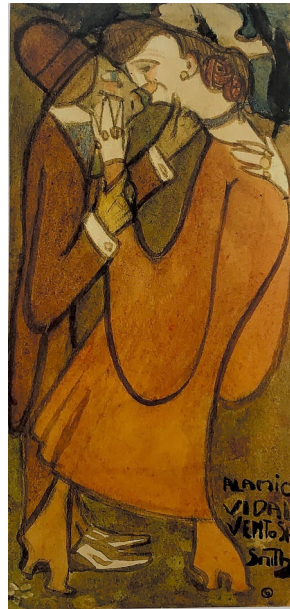


FIGURA 15. Ismael Smith. *Il·lustració satírica* (dedicada «Al amic Vidal Ventosa», 1906). Col·lecció Artur Ramon, Barcelona.

---

ble de Josep Selva, aleshores administrador dels Museus d'Art. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal i Ventosa.

Però potser la troballa més interessant és la localització d'un dibuix de Picasso que actualment forma part de les col·leccions del Minneapolis Institute of Art. Es tracta d'un dibuix menor i poc divulgat i algun dia caldria escatir com va arribar a aquell museu. Sabem que està dedicat «A Vidal», però el que ens confirma que va ser de la seva propietat és una fotografia de Vidal Ventosa al Guayaba. Se'l veu dempeus, amb una paleta a la mà, i al seu darrere, l'obra sobre la qual treballa. Al final del prestatge, on hi ha uns llibres, i parcialment tapat per l'obra, s'hi pot veure aquest dibuix de Picasso emmarcat, que es troba al Minneapolis Institute of Art, titulat *La dona despentinada*, de 1901. L'obra està datada i localitzada («París juliol 1901») i la menció «A Vidal» no hi ha cap dubte que es refereix a Vidal Ventosa, que en alguna data indeterminada l'hauria venuda i hauria fet cap a Minneapolis.<sup>33</sup> Com a curiositat que acaba de confirmar la propietat de Vidal Ventosa, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva una fotografia del dibuix realitzada pel mateix Vidal Ventosa (figures 16 i 17).<sup>34</sup>



FIGURA 16. Vidal Ventosa treballant a l'interior del Guayaba, ca. 1902. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa. Al centre de la fotografia, entre el final del prestatge i l'obra sobre la qual treballa Vidal Ventosa, es distingeix parcialment el dibuix *La dona despentinada*.

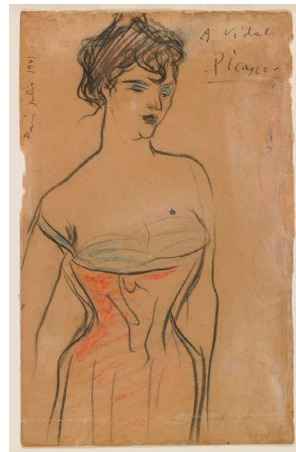


FIGURA 17. Picasso. *La dona despentinada*. París, 1901. Llapis i carbonet sobre paper, 17,8 × 11 cm. Minneapolis Institute of Art (Inv.71.64).

33. Aquesta obra apareix reproduïda al llibre *Picasso antes de Picasso* d'Alexandre Cirici com a pertanyent a la col·lecció Vidal Ventosa. Aquest llibre es va publicar l'any 1946; això significa que l'obra hauria estat venuda amb posterioritat a aquesta data.

34. La fotografia de l'obra, en blanc i negre, té al revers la inscripció «Dibuix acolorit / Pablo Ruiz Picasso / Clixé N.1». Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

## **Els darrers serveis de Vidal Ventosa: la recuperació dels anys modernistes i el Museu Picasso de Barcelona**

Els darrers anys, Vidal Ventosa continuà la seva vinculació amb el món artístic barceloní. Sabem que va participar en l'exposició sobre Els Quatre Gats que tingué lloc a la Sala Parés l'any 1954, organitzada pel setmanari *Revista*. Hi participà com a prestador d'una obra de Carles Casagemas, el cèlebre amic de Picasso que se suïcidà a París l'any 1901 i que també va ser amic personal seu. L'obra, amb el títol *Pastor pirinenc*, consta al catàleg de l'exposició com a propietat seva i es tracta d'un dibuix «fregit», a la manera dels que feia Nonell (figura 18).<sup>35</sup>



FIGURA 18. Carles Casagemas. *Pastor pirinenc*, 1896–1898. Llapis conté, carbonet, tinta i envernissat sobre paper, 11,9 × 17,7 cm. Col·lecció particular (Antiga col·lecció Joan Vidal Ventosa).

Es dona la circumstància que és una de les poquíssimes obres de Casagemas que, amb tota seguretat, participà a l'única exposició monogràfica d'aquest artista a Els Quatre Gats, tal com vam demostrar al seu moment.<sup>36</sup> Vidal Ventosa, gràcies a la seva memòria i activisme, va ajudar a la recuperació d'aquells anys. Sabem que també col·laborà amb Josep Francesc Ràfols en les seves recerques, així com amb Alexandre Cirici i, per descomptat, Josep Palau

35. Benet, 1954: 61, núm. 81.

36. Vam identificar la presència d'aquesta obra a l'exposició de 1900 a Els Quatre Gats gràcies a la descripció que en va fer Alfred Opisso en una crítica a *La Vanguardia*. Vallès, 2014: 121–122.

i Fabre amb motiu de les seves recerques sobre Picasso, que tot sovint aportaven dades inèdites sobre artistes catalans, com el citat Carles Casagemas.

Vidal Ventosa tindria un paper activista similar amb el Museu Picasso de Barcelona. Ell era un dels pocs amics de joventut que li quedaven a l'artista i va ser un dels ambaixadors de l'artista a Barcelona, fins a arribar a fer d'intermediari en la certificació d'obres de Picasso. Al marge de la venda del seu cèlebre retrat, un fet poc conegut és que Vidal Ventosa va ser la persona que va ajudar Jaume Sabartés a reprendre la vida a Barcelona després de molts anys a Sud-amèrica i a París, on havia estat secretari personal de Picasso (figura 19). Vidal Ventosa li féu de cicerone en una ciutat que no tenia res a veure amb la que havia deixat l'any 1904, i fou ell qui l'invità a les tertúlies que tenien lloc a la Galeria Gaspar.<sup>37</sup> A partir d'aquesta familiaritat, Picasso entrà en contacte amb els Gaspar —la primera trobada d'aquests amb Picasso tingué lloc l'any 1955— i aquesta galeria esdevingué d'aleshores endavant la referència absoluta de Picasso a Barcelona. Per tant, encara que només sigui de manera indirecta, Vidal Ventosa va tenir un cert paper en la vinculació de Picasso amb Barcelona.



FIGURA 19. Vidal Ventosa i Jaume Sabartés, al centre, envoltats de la família Gaspar i Cathy Hutin, filla de Jacqueline Picasso (a l'esquerra de Sabartés), al carrer de la Princesa, a la vora del Museu Picasso. Museu Picasso, Barcelona. Fons Joan Vidal Ventosa.

37. Així ens ho explicà en diverses ocasions Joan Gaspar Farreras, mort l'any 2020, que de tan familiar que se li féu la figura de Sabartés, tant a la galeria com al seu domicili, afirmava que «a Sabartés el vèiem com si fos un oncle».



La donació del seu retrat d'Els Quatre Gats al Museu Picasso va tenir lloc molt poc abans de la seva mort. Sense haver entrat a fons en la seva biografia —no és l'objectiu d'aquest treball—, sabem que al final de la seva vida vivia al carrer de Llançà de Barcelona i que va patir un accident, de manera que el regal de Picasso hauria estat relacionat amb la voluntat d'ajudar el seu amic.<sup>38</sup> En tot cas, aquest és un primer treball, del tot provisional, que demanarà noves recerques per analitzar aquesta figura tan desconeguda com apassionant. Es podria dir que la seva col·lecció artística, en la seva modèstia, se'ns revela com a correlat de la seva biografia, perquè, al contrari del que passa amb molts col·leccionistes, Vidal Ventosa va conèixer la majoria dels artistes de qui tenia obra (ens referim als catalans, òbviament). Per tant, el valor d'aquesta col·lecció no resideix tant en el vessant patrimonial, que també, sinó sobretot en com ens parla d'una xarxa fabulosa de persones, llocs i moments que han configurat una part important de la història de l'art català. Una col·lecció que va ser custodiada, però també venuda o donada, per un personatge a qui ningú mirava, però que era a tot arreu. Vidal Ventosa, l'ubic invisible.

### **Agraïments:**

Montserrat Baldomà, Mònica Baró, Bonaventura Bassegoda, Juan Carlos Bejarano, Mireia Berenguer, Roser Cambray, Isabel Cendoya, Neus Conte, Alícia Cornet, Sílvia Doménech, Albert Estrada Rius, Isabel Fernández del Moral, Francesc Fontbona, Adela Laborda, Francesc Quílez, Raquel Revuelta, Núria S. Bardalet, Mercè Saura, Sílvia Tena, Rafel Torrella, Gemma Ylla-Català.

38. Això ho confirmen no només els testimonis orals, sinó també la necrològica de la seva mort: «La noticia del desgraciado percance fue ocasión para que se le testimoniase los numerosos afectos de que disfrutaba. Su entrañable Pablo Picasso le mandó en tal ocasión un espléndido retrato en dibujo que le hizo en los tiempos de su juventud». «Necrología. Don Juan Vidal Ventosa». *La Vanguardia*, 23-10-1966, pàg. 31.

## Referències bibliogràfiques

- «Necrologia. Don Juan Vidal Ventosa». *La Vanguardia*, 23-10-1966, pàg. 31.
- BASSEGODA, Bonaventura (2007). «Tres episodis de la història del colleccionisme a Catalunya: Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Collecionistes, colleccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 119–152, Memoria Artium, 5.
- BENET, Rafael (1954). «Los “Cuatro Gats” y su época». A: Benet, Rafael; Llates, Rosend. *Quatre Gats: primer saló «Revista»* (catàleg d'exposició). Barcelona: Barna, pàg. 61, núm. 81.
- CIRICI, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà, pàg. 292.
- PALAU I FABRE, Josep (2006). «Vidal Ventosa». *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis, pàg. 105–106.
- RAFOLS, Josep Francesc (1943). «Los dibujantes del “Guayaba”». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 1, núm. 3 (arte moderno), pàg. 17–24 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art hispànic (BDHAH)*. <https://ddd.uab.cat/record/60362> [consulta: 23 març 2021].
- TORRELLA, Rafel (1993). «El Guayaba de Joan Vidal i Ventosa». *Revista de Catalunya*, núm. 71, pàg. 99–112.
- VALLÈS, Eduard (2014). «Casagemas, una baula escapçada en context». A: Vallès, Eduard et al. *Carles Casagemas. L'artista sota el mite* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 121–122.
- (2021). «Joan Vidal Ventosa: Vallcarca, la Guerra Civil i el Guayaba de Torres Campalans» [en línia]. *Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya* <https://blog.museunacional.cat/es/vidal-ventosa-vallcarca-la-guerra-civil-y-el-guayaba-de-torres-campalans/> [consulta: 23 març 2021].
- YLLA-CATALÀ, Gemma (2016). «Art romànic i modernitat. Raimon Casellas, Josep Pijoan i el valor estètic de la pintura romànica». A: Philippot, Èmilia; Lahuerta, Juan José. *Picasso-Romànic* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Musée National Picasso-Paris, pàg. 193.

## Índex onomàstic

- Abadal, Ignasi, 79  
Abat Biure (vegeu Arnal de Biure, Ramon)  
Adán Morlán, Juan, 43  
Agfa-Gevaert AG (vegeu Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation)  
Aguiló Alonso, María Paz, 65  
Aguiló, Marià, 204  
Agustí, Antoni, 208  
Ainaud de Lasarte, Joan, 40, 222, 244  
Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation, 154  
Alas, Leopoldo, 173, 176  
Albani, Alessandro, 25, 26  
Alcolea Blanch, Santiago, 219  
Alemany, Xavier, 174  
Alenza, Leonardo, 27, 28, 33  
Alfons XIII, rei d'Espanya, 215  
Almagro Basch, Martín, 136  
Almenar, Josep, 81, 82, 83  
Alouf, Michel M., 120  
Alsamora, Onofre, 22  
Amargós Pellicer, J., 106  
Amat, Joaquín, 141  
Amatller, Antoni, 128  
Amatller, Teresa, 202  
Andreu, Jaume, 205  
Ant. y Emilio F. Dits Napoleon, 145, 153, 154, 155, 156, 157, 158  
Apa (vegeu Elias, Feliu)  
Arcimboldi, Giuseppe, 175  
Aristòtil, 200  
Armstrong-Jones, Tony, 144  
Arnal de Biure, Ramon, 75  
Arnal, Juan Pedro, 28  
Arteaga y Alfaro, Matías de, 34  
Artiñano, Pedro Miguel de, 114, 116, 117, 120, 124  
Ayné Rabell, Joaquim, 186  
Babra Arroyos, Salvador, 219  
Babra i Rubinat, Salvador, 12, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224  
Bach-Esteve, Fernando, 141  
Bacri (antiquari), 83  
Baixeras Anguera, Amelia, 106  
Baixeras, Dionís, 106  
Balan, Luis, 106  
Balasch, Mateu, 195  
Balcells Buïgas, Eduard M., 32  
Bardolet, Josep, 52, 67  
Baró de Cruïlles (vegeu Gilabert de Cruïlles i de Cabrera, Bernat)  
Barrachina, Jaume, 9  
Barresi, Bartolomeo, 88  
Bartomeu, Apòstol, sant, 209  
Basilewsky, Alexandre, 80  
Basilio (dibuixant), 181  
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 12, 13, 15, 55, 195, 233, 249

- Bastardes i Parera, Rafael, 66  
 Batlle, Joan Baptista, 197, 202, 223  
 Bayeu y Subías, Francisco, 28, 30  
 Bayó, Conxa, 152, 162  
 Beare, William Arthur, 87  
 Bedoya, Amadeo, 173  
 Beltrán Catalán, Clara, 7, 12, 51, 55  
 Benet XIII, antipapa, 197, 200  
 Bernheimer, Lehmann, 60  
 Berruguete, Alonso, 222  
 Berruguete, Sr. de, 176  
 Berthiot, 154  
 Bertrand i Serra, Eusebi, 107  
 Bifet, Roser, 152, 162  
 Blanch, F., 200  
 Blanchard, Pharamond, 28  
 Blanco Trías, Pedro José, 82, 90  
 Blandinières Beuvin, Emmanuelle, 73  
 Boccaccio, Giovanni, 200  
 Bock, Franz, 70  
 Boilly, Louis Léopold, 168  
 Boix Sáenz, Dolores, 28  
 Boix Sáenz, María, 28  
 Boix, Félix, 34, 26, 27, 34  
 Bonay, Alfons, 205  
 Bonet, Victoria, 162  
 Bonifàs i Massó, Lluís, 41  
 Bonsoms i Sicart, Isidre, 201, 205, 206  
 Boronat i Trill, Maria Josep, 55  
 Boscà, Joan, 202  
 Bosch i Alsina, Ròmul, 104  
 Bosch, Miquel, 132  
 Bourgeois (germans), 78  
 Brimo, Nicolas, 63, 80  
 Brosa Sangermán, Víctor, 106  
 Bruto, Marco Junio, 186  
 Buckinham, Kate, 66  
 Busquet, Juan, 106  
 Busquets, Joaquina, 106  
 Byne, Arthur, 212, 213  
 Caba, Antoni, 22  
 Cabot i Rovira, Emili, 53  
 Cahner, Max, 151  
 Calígula, Gai Juli Cèsar Germànic, emperador de Roma, 186  
 Camarón Boronat, Josep, 28, 38  
 Campañá i Bandranas, Antoni, 134, 151  
 Campaner, Joan Ramon, 18, 21  
 Campeny, Damià, 16  
 Canals, Antoni Fr., 202  
 Cañameras, Guillem, 109  
 Canibell, Eudaldo, 106  
 Cano, Alonso, 222  
 Carbonell, Miquel, 205  
 Carbonell, Silvia, 162  
 Cardellach, Teresa, 162  
 Carderera, Valentín, 220  
 Carducho, Vicente, 24, 30  
 Cardunats, Alejandro, 106  
 Carles II, rei de Castella, 34,  
 Carles-Tolrà, Domènec M., 199  
 Carles-Tolrà, Josep Maria, 199  
 Carlomagno, Emperador, 183  
 Carmona, Manuel Salvador, 28, 39  
 Carnevali, Cesare, 17  
 Carnicero, Antonio, 28, 30  
 Carrascal, Fidela, 86  
 Carvajal (antiquari), 83  
 Carvajal, Luis de, 30  
 Casacuberta, Salvador, 108  
 Casanelles, Eusebi, 152, 162  
 Casas, Ramon, 23, 53, 242  
 Casellas, Raimon, 12, 18, 20, 21, 22, 23,  
 24, 45  
 Castillo, Antonio del, 30, 35, 36  
 Castillo, José del, 24, 28  
 Castillo, Juan del, 222  
 Castro Alonso, Manuel de, 212  
 Casulleras, Rafael, 119  
 Català Roca, Francesc, 151  
 Cellini, Benvenuto, 61  
 Cerverí, de Girona, 201, 207  
 Cèsar, Cayo Julio, 186  
 Chabàs, Roc, 84

- Chachati, E., 118  
 Chaveau Vasconcel, Robert, 31, 32, 33,  
 34, 35, 36, 37, 38, 39  
 Chaveau, Emelina, 32  
 Chaveau, Émile, 32  
 Chaveau, Solange, 32  
 Chevalier, Paul, 70  
 Ciano, Gian Galeazzo (comte Ciano),  
 134, 141  
 Ciceró, Marc Tul·li, 200  
 Cisneros, Carlos, 173  
 Clarín (vegeu Alas, Leopoldo)  
 Coello, Claudio, 36  
 Comas y Alba, Juan, 106  
 Contessa-nettel, 153  
 Contreras López de Ayala, Juan, mar-  
 qués de Lozoya, 136  
 Cooper Hewitt, Frederick, 60  
 Copons, Guillem de, 202  
 Cora, Galeazzo, 88  
 Corcelles, Ramon, 43, 44, 45  
 Costa i Ferrer, Josep, 179, 180  
 Costa, Antoni, 93  
 Côte, Claudius, 63  
 Cox, Raymond, 78  
 Cuquerella, Félix, 177  
 Cuyàs i Sala, Joan, 221  
 Cuyàs, Montse, 162  
 Dabin, Mary Elizabeth, 31, 32  
 Dallmeyer, 154  
 Dalmasas (senyor), 206  
 Dalmau, Joan Baptista, 41  
 Darder, Francisco de A., 106  
 Darlot, 154  
 Daumier, Honoré, 168, 173  
 De Nittis, Giuseppe, 176  
 Deering Danielson, James, 218  
 Deering, Charles, 52, 62, 91, 213, 214, 215,  
 216, 218  
 Delvaille (antiquari), 63, 93  
 Demotte (antiquari), 93  
 Derogy, 154  
 Diocleciano, Emperador de Roma, 186  
 Domènech i Vives, Ignasi, 7, 12, 20, 53,  
 103  
 Domènech, Pere, 207  
 Doménech, Sílvia, 249  
 Domínguez Bécquer, José, 28  
 Domínguez Carrascal, José, 86  
 Donadeu, José, 148  
 Duke, Mary, 88  
 Dupont, Celestí, 52, 60, 62  
 Dupont-d'Auberville, Auguste, 70  
 Duponth, Charles, 189, 190  
 Duque de Solferino (vegeu Llanza y Pi-  
 gnateli de Aragón, Manuel de, X duc  
 de Solferino)  
 Duran i Grau, Antoni, 131  
 Duran i Sanpere, Agustí, 59, 109, 207,  
 209, 210  
 Duran Torrens, Antònia, 131  
 Duran Torrens, Carlos, 7, 12, 131, 132, 133,  
 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,  
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,  
 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159,  
 160, 161, 162  
 Duran Torrens, Màrius, 131  
 Duran Ventosa, Manuel, 106  
 Durand-Rouel, Paul, 87  
 Duveen, Joseph, 62  
 Eastman Kodak Company, 145, 150, 151,  
 152, 153, 154, 161, 162  
 Echea (vegeu Martínez Echevarría, En-  
 rique)  
 Eiximenis, Francesc, 81, 200  
 El Cid, 190  
 Elias, Feliu, 175, 242  
 Elias, Lluís, 189  
 Elsberg, Herman A., 62, 63, 77  
 Engel-Gros, Frédéric, 92  
 Equisceda (vegeu Domínguez Carrascal,  
 José)  
 Erasmus, Desiderius, 208  
 Ernemann (vegeu Ernemann, Heinrich)

- Ernemann, Heinrich, 153  
 Errera, Isabelle, 63, 72  
 Escalada, Gregorio, 142, 162  
 Esclasans i Batet, Maria, 52  
 Espanoleta (vegeu Ribera, Josep de)  
 Esquivel, Antonio Maria, 28  
 Esteve i Nadal, Jaume, 18, 19, 20  
 Esteve i Sans, Francesc, 19  
 Estruch i Comella, Josep, 51, 167, 233  
 Faraudo de Saint Germain, Luis de, 94  
 Febrés, Andrés, 222  
 Feliu García, Maria, 154  
 Fernández del Moral, Isabel, 89, 243, 249  
 Fernández Soriano, Antonio (vegeu Ant. y Emilio F. Dits Napoleon)  
 Fernández Tiffon, Emilio (vegeu Ant. y Emilio F. Dits Napoleon)  
 Fernández Villaverde, Casilda, 162  
 Ferran i Bayona, Manuel, 22  
 Ferran, Domènec, 162  
 Ferrant, Luis, 28  
 Ferrer, Bonifaci, 206  
 Ferrer-Vidal i Soler, Josep, 62, 80  
 Flaugier, Josep Bernat, 19, 20, 21  
 Flórez, Enrique, 196  
 Fluixench, Miquel, 17  
 Flukinger, Roy, 150  
 Fogg, Sam, 88, 89  
 Foix, Laia, 162  
 Folch i Torres, Joaquim, 53, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 69, 81, 86, 94, 123, 239  
 Folch, Jaume, 16, 17  
 Font de Rubinat, Pau, 207, 211  
 Font i Gumà, Josep, 80  
 Fontana, Pere, 90  
 Fontanella, Lee, 145, 149, 150, 157  
 Fontbona, Francesc, 55, 195, 249  
 Fontcuberta, Joan, 162  
 Forns i Olivella, Josep, 155  
 Fortuny, Marià, 17, 18, 19, 22, 33, 209  
 Fotheringham, B. F., 150, 151, 162  
 Francesc, d'Assís, sant, 220  
 Franck (vegeu Gobinet de Villecholles, François-Marie-Louis-Alexandre)  
 Franck y Wigle (vegeu Gobinet de Villecholles, François-Marie-Louis-Alexandre i Wigle, Alejandro)  
 Fricus (vegeu Masriera Vila, Frederic)  
 Frothingham, Alice, 60  
 Fuente Bermúdez, Vicente de la, 7, 12, 51  
 Galindo, Federico, 188  
 Gall, Franz Joseph, 165  
 Galli da Bibiena, Ferdinando, 41, 42  
 Galmes, Miquel, 142, 143, 145, 162  
 Galve, Enric, 162  
 García Blahà, Ramon, 186  
 García de la Torre, Fuensanta, 35  
 García Felguera, María de los Santos, 7, 12, 131  
 García Hevia, Luis, 158, 159  
 García Reinoso, Antonio, 17  
 García Vigó, Antoni, 104  
 García, Noelia, 162  
 Garibaldi, Giuseppe, 190  
 Garzón, José A., 206  
 Gaumont, 153  
 Gayangos, Tomás, 202  
 Genescà, Josep, 21  
 Ghezzi, Pier Leone, 172  
 Gil y Gil, Pablo, 201  
 Gilabert de Cruilles i de Cabrera, Bernat, 123  
 Gili i Roig, Gustau, 94  
 Gillet, Paul, 89  
 Gillray, James, 172  
 Giordano, Luca, 25  
 Girona, Manuel, 201  
 Gobinet de Villecholles, François-Marie-Louis-Alexandre, 145, 158  
 Goerz (vegeu Goerz, Carl Paul)  
 Goerz, Carl Paul, 153  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 108

- Golferichs i Losada, Macari, 70, 74  
 Gómez de Valencia, Felipe, 36  
 Gómez Moreno, Manuel, 94  
 Gómez Navía, José, 28  
 Gómez Novella, Vicente, 81, 82  
 González Aguilar, Óscar, 7, 12, 131  
 González Martí, Manuel, 82, 87  
 González Velázquez, Antonio, 28  
 González Velázquez, Isidro, 28  
 González Velázquez, Luis, 28  
 González Velázquez, Zacarías, 28  
 González y Sugrañes, Miquel, 207  
 González, David, 136, 162  
 Gorbeña, María Victoria, 151, 162  
 Goya, Francisco de, 24, 39, 175, 188, 216  
 Grau Maristany, Pere, 201  
 Greco, 191  
 Gudiol i Cunill, Josep, 62, 63, 78, 79, 89,  
     116, 117, 208  
 Gudiol i Ricart, Antoni, 111, 117  
 Gudiol, Josep, 109, 110, 111, 114, 115, 116,  
     118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 219  
 Gudiol, mossèn (vegeu Gudiol i Cunill,  
     Josep)  
 Güell i Bacigalupi, Eusebi, 199  
 Güell i López, Eusebi, 29, 31  
 Guillem III d'Anglaterra, 93  
 Gurri Coromines, Salvador, 17, 40  
 Gustà i Banchs, Benet, 217  
 Gutiérrez de la Vega, José, 28  
 Guzmán, Juan de, 17  
 Hamilton, William, 167  
 Hare, George, 154  
 Haro y Guzmán, Gaspar de, VII mar-  
     quès del Carpio, 15  
 Harris, Lionel, 83  
 Hasselblad, Victor, 154  
 Hawes, Charles H., 213  
 Hearst, William Randolph, 80, 88, 212,  
     213  
 Heeramanec, Nasli, 90  
 Herberg, Hug, 201  
 Hernández, Nadia, 104  
 Hernández, Pere, 104  
 Herrera el Jove, Francisco de (vegeu  
     Herrera el Mozo, Francisco de)  
 Herrera el Mozo, Francisco de, 30, 34  
 Herrera el Viejo, Francisco de, 222  
 Herrera, Adolfo, 73, 74  
 Homar, Gaspar, 79  
 Homberg, Joseph, 87  
 Homberg, Octave, 87  
 Homond, 201  
 Homs, Anna, 78  
 Huguet, Jaume, 53  
 Humphreys, Helen, 90  
 Huntington, Archer M. (Archer Mil-  
     ton), 80, 83, 86, 202  
 Hysern i Molleras, Joaquim, 160  
 Ibarruri, Dolores, 122  
 Ica, 146, 153  
 Ilarriet Grote Stocknell, M., 106  
 Ildelfons, de Toledo, sant, 220  
 Infante, Manuel, 173  
 Innocenci III, papa, 203  
 Jaume, sant, 31, 44, 45, 209  
 Jiménez, Teresa, 17  
 Joan, Baptista, sant, 44  
 Joan, Evangelista, sant, 64, 209  
 Joanes, Joan de, 30  
 Jou, Louis, 171  
 Joven, Pilar, n 104  
 Juan del Santísimo Sacramento, fray (ve-  
     geu Guzmán, Juan de)  
 Juncadella, Emili, 211  
 Junyent, Oleguer, 59, 62, 65, 67, 211  
 Kalebdjian, Garbis, 63  
 Kalebdjian, Hagop, 63  
 Kelekian, Dikran G., 58, 63, 83, 90  
 Kelekian, Nanette B., 90  
 Kodak (vegeu Eastman Kodak Com-  
     pany)  
 Krugener, (Dr.), 153  
 Laborde, Marguerite, 24

- Laguillo, Manolo, 162  
 Lameyer, Francisco, 27, 28  
 Lamouche, Oscar, 182, 183  
 Lancaster and Son, 153  
 Latino, Brunetto, 202  
 Latorre Viedma, Rafael, 94  
 Lázaro Galdiano, José, 27, 86, 220, 221  
 Leica Camera, 153  
 Leman, Henri, 87  
 Leonardo, da Vinci, 86  
 Llanza y Pignateli de Aragón, Manuel de, X duc de Solferino, 106  
 Llobet, Joan, 209  
 Llobet, Pere, 209  
 Llorens i Riu, Francesc, 52  
 Llorens y Riu, José  
 Llovera, Josep, 22  
 Lluch, Gabriel, 32  
 Lluch, Salvador, 141, 144  
 Llull, Ramon, 203  
 Loewi, Adolphe, 63, 77  
 López Rey, Lucio, 187, 188  
 López, Bernardo, 28  
 López, Luis, 28  
 López, Vicente, 16, 28  
 Lorente Germán, Bernardo, 30  
 Lorenzale, Claudi, 22  
 Lorichon y Martínez (vegeu Lorichon, Enrique (Henri Alouise) i Martínez de Hebert, Pedro)  
 Lorichon, Enrique (Henri Alouise), 145, 157, 158, 160  
 Lozano, J. A., 144  
 Lucas, Eugenio, 17, 24, 28, 33  
 Lucini, Giuseppe, 17  
 Luis XV, Rey de Francia, 190  
 Macaya Baixeras, Alfonso, 106  
 Macaya Baixeras, Luis, 106  
 Macaya Baixeras, María del Carmen, 106  
 Macaya Baixeras, Mercedes, 106  
 Macaya Gibert, Romà, 103, 104  
 Macaya Miquel, Alfonso, 104  
 Macaya Miquel, Maria del Mar, 104  
 Macaya Sanmartí, Alfons, 7, 12, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128  
 Macaya Sanmartí, Romà, 103  
 Macaya, Magí, 103  
 Macaya, Pepe, 107  
 Machiavelli, Niccolò, 208  
 Macho, Victorio, 33  
 Madeley, George E., 175  
 Madrazo, José de, 28  
 Maella i Pérez, Marià Salvador, 28, 30, 31  
 Manhaval, Armandine, 106  
 Mannheim (expert), 70  
 Maquiavel (vegeu Machiavelli, Niccolò)  
 March, Bartolomé, 65  
 Marès, Frederic, 67, 82, 83, 94  
 Maria II d'Anglaterra, 93  
 Marianao, Salvador de Samà i de Torrens, marquès de, 211  
 Marías, Fernando, 27  
 Mariategui, Eduardo de, 172  
 Mark, Francis W., 87  
 Martí Alsina, Ramon, 22  
 Martín, Rosa María, 78  
 Martinell i Brückle, Axel, 40  
 Martinell i Brückle, David, 40  
 Martinell i Taxonera, Cèsar, 40  
 Martinell, Cèsar, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 211  
 Martínez (vegeu Martínez de Hebert, Pedro)  
 Martínez Aparici, Domingo, 25  
 Martínez de Hebert, Pedro, 157, 158, 160  
 Martínez Echevarría, Enrique, 175  
 Martínez Ruiz, María José, 213  
 Martorell, Bernat, 62  
 Martorell, Francesc, 109  
 Más y Pontdevila, A., 106  
 Masana, Josep, 201



- Masó i Pagès, Rafael  
 Maspons i Labrós, Francesc, 216  
 Masriera Vila, Frederic, 183, 184  
 Masriera, Francesc, 173  
 Mata i Sala, Lambert, 195  
 Mateu i Bisa, Damià, 119, 199  
 Mateu, Apòstol, sant, 209  
 Mattey, Eugène, 158  
 Mayol, Salvador, 16, 21  
 Mejía, Luis, 190  
 Mendoza, Íñigo de, 222  
 Mengs, Anton Raphael, 25, 26, 28  
 Mercadé, Benet, 22  
 Merino de Cáceres, José Miguel, 213  
 Merle Cañamás, Francisco, 84  
 Mestre de Sant Jordi i la Princesa, 53  
 Mestre, Bernat, 200  
 Mezquida, Agustí, 206  
 Miquel i Badia, Francesc, 70, 80  
 Miquel, Antonia, 126  
 Miralpeix i Vilamala, Francesc, 124  
 Mogrovejo, Rosario, 32  
 Mohtashemi, Amir, 89  
 Moliné i Brasés, Ernest, 199, 207  
 Molino Brasés, E., 106  
 Moner y de Siscar, Joaquín Manuel de,  
 197, 205  
 Monés, Pedro, marquès de Maury, 201  
 Monge, Laila, 78  
 Monge, Pere, 199, 200, 204, 205  
 Monjo, Enric, 140  
 Monreal y Tejada, Luis, 29  
 Monroy Aguilera, Diego José, 28  
 Montero, Luis, 182  
 Monton Ciuret, Enric, 150  
 Montserrat de Pano, Pantaleón, 92  
 Móra i Catà, Josep de, marquès de Llió,  
 205  
 Moragas (antiquari), 83  
 Morales, Luis de, 30  
 Moreland, George, 167  
 Moreno, Francisco de Paula, 73, 74  
 Morgades i Gili, Josep, 62  
 Morgan, J. Pierpont (John Pierpont), 58,  
 80  
 Mouël, Eugène Le, 176, 183  
 Moya i Calvo, Víctor, 32  
 Mulet, Maria Josep, 162  
 Muller, Priscilla E., 36  
 Muntanya i Cantó, Pau, 15  
 Muntanya i Placeta, Pere Pau, 16  
 Murillo, Bartolomé Esteban, 17, 222  
 Mussolini, Benito, 134  
 Napoleon (vegeu Ant. y Emilio F. Dits  
 Napoleon)  
 Napoleón I, Emperador de Francia, 183,  
 190  
 Napoleón, Anaïs (vegeu Tiffon Cassan,  
 Anne)  
 Navarrete el Mudo, Juan Fernández de,  
 30  
 Navarrete Prieto, Benito, 35  
 Negre i Bas, Ramon, 32  
 Nerón, Emperador de Roma, 177  
 Nesbitt, Alexander, 115  
 Nicolau Puig, Miquel, 157  
 Nonell, Isidre, 23, 240, 247  
 Oliva y Milá, Juan, 106  
 Oliver, Joan Carlos, 162  
 Orrente, Pedro de, 30  
 Osma, Guillermo de, 80  
 Owens, Beth, 90  
 Pablo Bonet, Juan, 202  
 Padró i Pedret, Tomàs, 22  
 Palau i Dulcet, Antoni, 197, 206  
 Palissy, Bernard, 176  
 Palmaroli, Vicente, 176  
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio,  
 30, 36, 37  
 Parer, Pep, 162  
 Parera, Josep, 167  
 Pares, Émile, 62, 75, 86, 87  
 Paret Alcázar, Luis, 28, 39  
 Pascó i Mensa, Josep, 58, 70, 74, 75

- Pascual, Eva, 65  
 Patxot i Jubert, Rafael, 199  
 Pau, Apòstol, sant, 209, 220  
 Pellicer, Josep Lluís, 22, 106  
 Pere, Apòstol, sant, 209, 220  
 Pereda, Felipe, 27  
 Pérez Bueno, Luis, 116  
 Pérez Carrasco, Yolanda, 123  
 Pérez de Guzmán, Fernán, 222  
 Pérez Porcel, Julio, 63  
 Pérez Sánchez, Alfonso E., 25, 34  
 Pérez Villaamil, Jenaro, 28  
 Personnaz, Antonin, 80  
 Peyrat, Marie Louise Jeanne, marquesa de  
     Gian-Martino Arconati-Visconti, 80  
 Picard, Cyrus, 87  
 Picarol (vegeu Costa i Ferrer, Josep)  
 Picasso, Pablo, 13, 228, 229, 230, 231, 232,  
     235, 236, 237, 238, 239, 244, 245, 246,  
     247, 248, 249  
 Picón, Jacinto Octavio, 170  
 Pijoan, Josep, 83, 201, 208  
 Pin i Soler, Josep, 207, 208  
 Pla Janini, Joaquim, 138, 139  
 Pla, Josep, 109, 201  
 Planas i Montanyà, Josep, 162  
 Planas, Eusebi, 22, 195  
 Planas, Marina, 162  
 Plandiura, Lluís, 51, 58, 59, 62, 65, 66, 67,  
     80, 82, 83, 86, 91, 92, 93, 213, 242  
 Planella i Coromina, Josep, 15, 16, 22  
 Planella i Roura, Alexandre, 18, 22  
 Planella, Bonaventura, 15, 16, 22  
 Planella, Gabriel, 17, 22  
 Planella, Nicolau, 22  
 Planella, Ramon, 17, 22  
 Pointé, C. de, 178  
 Pollès i Vivó, Bonaventura, 43  
 Polo, Ernesto, 182  
 Porcar i Tió, Manuel, 173  
 Porter, Josep, 110, 198  
 Portolés, Francesca, 162  
 Pradilla, Francisco, 33  
 Prat de la Riba, Enric, 202  
 Prato, Elena dal, 88  
 Prats i Rodés, Joan, 80  
 Prats Tomàs, Joan, 110  
 Prieto Bernard, Josefa, 17  
 Prieto, Tomás Francisco, 28  
 Puget, Rafael, 109  
 Puig i Cadafalch, Josep, 103  
 Puig Rovira, Josep, 110  
 Puiggari, Josep, 17  
 Pujol, Agustí, 41, 42  
 Purdon Clarke, Caspar, 56, 72  
 Rafael (vegeu Raffaello)  
 Raffaello, 61, 178  
 Ràfols (agent de duanes), 206  
 Ràfols i Fontanals, Josep Francesc, 229  
 Rahola, Pedro, 106  
 Ramírez (dibuixant), 178  
 Ramírez de Arellano, Teodomiro, 17  
 Ramon, Artur, 55, 245  
 Redondo, Marcos, 191  
 Reinoso (vegeu García Reinoso, Antonio)  
 Reyer, Carlos, 7, 12, 165  
 Riaño, Juan Facundo, 115, 116  
 Ribera i Cirera, Román, 176  
 Ribera, Josep de, 18, 24, 69  
 Ribó i Mir, Segimon, 17  
 Ricart, Enric C., 110, 111  
 Ricci de Guevara, Juan Andrés (vegeu  
     Rizi, Juan Andrés)  
 Rico Sinobas, Manuel, 115  
 Rico y Ortega, Martín, 176  
 Rigalt Cortiella, Agustí  
 Rigalt i Fargas, Pau, 15, 16, 17, 21, 22  
 Rigalt, Lluís, 16, 17, 18, 21, 243  
 Rigol, Pep, 151, 162  
 Riquelme, Rafael, 87  
 Riquer, Alexandre de, 12, 24, 25, 242  
 Rizi, Francisco, 30  
 Rizi, Juan Andrés, 27  
 Robert Caballé, Antoni, 109, 117

- Robledano, José, 184, 185  
 Roca i Sallent, Antoni, 17  
 Rocamora, Manuel, 80  
 Rodes i Aries, Vicenç, 17, 21, 22  
 Rodin, Auguste, 33  
 Rodríguez Codolà, Manuel, 211  
 Rodríguez i Pusat, Francesc, 17  
 Rodríguez, Ventura, 28  
 Roja Cañizares, Joan de la, 82  
 Rolleiflex (vegeu Rollei-Werke)  
 Rollei-Werke, 153  
 Rosa, Salvatore, 24  
 Rosales, Eduardo, 33  
 Ross, 154  
 Rotterdam, Erasme de (vegeu Erasmus, Desiderius)  
 Rovira y Berra, Manuel, 106  
 Roviralta, Teodor, 104, 123  
 Rowlandson, Thomas, 169, 170  
 Rubió i Balaguer, Jordi, 202, 203, 204, 205  
 Ruiz Zafón, Carlos, 112  
 Rusiñol, Santiago, 23, 53, 108, 109, 128, 186, 187, 216  
 Saavedra, Santiago, 162  
 Sáenz, Adelaida, 28  
 Sagnier, Lluís, 112  
 Sala i Argemí, Alfons, 136  
 Salamero, Roman, 204  
 Saló i Junquet, Josep, 17, 18  
 Saló, Nicolás, 17  
 Salvadori, Giuseppe, 72  
 Salzedo, A. (antiquari), 93  
 Sánchez Cantón, Francisco Javier, 28, 29, 34, 36  
 Sánchez Sauleda, Sebastià, 7, 12, 55, 195  
 Sánchez, Apolinar, 52, 78  
 Sangiorgi, Giuseppe, 62  
 Sanmartí Rovís, Carme, 103  
 Sanpere i Miquel, Salvador, 198, 207  
 Santacana, Francesc, 80  
 Santos Torroella, Rafael, 30  
 Santos, Ángeles, 78  
 Sanz, Matías, 18  
 Sayas, Félix de, 43  
 Schutt, Cornelio, 222  
 Sedó Peris-Mencheta, Joan, 110  
 Seligmann, Germain, 83  
 Seligmann, Jacques, 58, 62, 69, 75, 83, 92  
 Sèneca, Luci Anneu, 200  
 Sentmenat-Torrelles i de Perapertusa, Pere de, 204  
 Serra i Boldú, Valeri, 40  
 Serra, Francesc, 29, 64, 68  
 Serra, Jacinte, 201  
 Serrano Suñer, Ramón, 134, 141  
 Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, 183  
 Sevilla, Eduard, 201  
 Socias Batet, Immaculada, 54  
 Solano, Mariano, V marquès de Monsalud, 118  
 Soldevila (advocat), 205  
 Soler i March, Alexandre, 62, 68  
 Soler i Palet, Josep, 80, 161  
 Soler i Rovirosa, Francesc, 18, 23  
 Somm, Henri, 175  
 Spencer Cook, Walter William, 207  
 Spieler, F., 151  
 Spitzer, Frederic, 80  
 Spratt, George, 175  
 Statford, marquès de, 172  
 Steimetz-Le Cacheux, Pascale, 60, 79  
 Stenheil, 154  
 Stettiner, Henry, 71, 84, 87  
 Stilo (dibuixant), 175  
 Stora, Maurice, 87, 88  
 Stora, Raphaël, 63, 66, 87, 88  
 Surroca i Magí, Josep, 217  
 Tachard, Paul, 7, 12, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95  
 Tauler, Carlos, 190, 191

- Telese i Compte, Albert, 87  
 Tiffon Cassan, Anne, 158  
 Tilt, Charles, 175  
 Toda, Eduard, 109, 166, 198  
 Todrus, Mohareb, 118  
 Tormo y Monzó, Elías, 27  
 Torras Armengol, Francesc, 22  
 Torras Virgili, Montse, 220  
 Torre Farfán, Fernando de la, 34  
 Torrella i Niubó, Francesc, 140  
 Torrella, Rafel, 229, 231, 233, 237, 249  
 Torrens i Ambròs, Dolors, 131  
 Torres Amat, Fèlix, 196  
 Tovar, Manuel, 171  
 Tramulles i Roig, Francesc, 22, 23  
 Tramulles i Roig, Manuel, 22, 23  
 Traver, Nicolau, 22  
 Trias, José. A. de, 106  
 Turmeda, Anselm, 206  
 Urda i Marín, Manuel, 174, 175, 180  
 Urg, Pere d' (bisbe d'Urgell), 79  
 Urgell, Modest, 23, 195  
 Urrabieta Vierge, Daniel, 33  
 Utrillo, Miquel, 52, 53, 62, 91, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 227  
 Valdés Leal, Juan de, 17  
 Valenciano, Josep, 83, 90, 93  
 Vallès, Eduard, 7, 12, 22  
 Vancells i Amat, Ramón, 138  
 Vandermeersch (antiquari), 63  
 Vargas, Luis de, 34, 35  
 Vayreda, Joaquim, 22  
 Vayreda, Marià, 195  
 Vázquez (dibuixant), 181  
 Velasco González, Alberto, 21, 68  
 Velasco, Luis de, 34  
 Velázquez, Diego, 18, 24, 176  
 Veliz, Zahira, 36  
 Ventalló, Santiago, 162  
 Ventosa, Sílvia, 75  
 Verdaguer, Jacint, 202  
 Vicent, Francesc, 206  
 Vidal Ventosa, Joan, 7, 12, 68, 89, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249  
 Viladomat, Antoni, 21, 22, 23, 195  
 Viladomat, Josep, 21  
 Viladomiu Canela, Pilar, 75  
 Vilanova, Arnau de, 205  
 Vilate, Miguel, 106  
 Villanueva, Jaime, 197  
 Villanueva, Juan, 28  
 Villegas, José, 176  
 Vilomara i Virgili, Maurici, 187  
 Vinçotte, Thomas, 72  
 Vindel, Francisco  
 Vinyals, Domènec, 52  
 Vives Escudero, Antonio, 119  
 Vives, Joan Lluís, 208  
 Voigtlander, 146, 153, 154  
 Vuitton, Louis, 65  
 Wauchier de Denain, 202  
 Weill, David, 86  
 Weiss, Rosario, 28  
 Werke G. Rodenstok, 154  
 Wigle (vegeu Wigle, Alejandro)  
 Wigle, Alejandro, 145  
 Winckelmann, Johann Joachim, 26  
 Ximeno Carrera, José Antonio, 28  
 Zeiss Ikon Voigtländer (vegeu Zeiss Ikon (Firma)  
 Zeiss Ikon (Firma), 146, 154



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

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