

MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2022

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



**Mercat de l'art, colleccionisme i museus
2022**

Mercat de l'art, colleccionisme i museus

2022

BONAVENTURA BASSEGODA

IGNASI DOMÈNECH

(eds.)



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de Publicacions

Bellaterra-Sitges 2023

Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogràfiques

I. Bassegoda i Hugas, Bonaventura, ed.
II. Domènech i Vives, Ignasi, ed.

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2022 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2023

ISBN 978-84-09-53374-9 (Museus de Sitges)

ISBN 978-84-19333-77-3 (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

ISBN 978-84-09-53374-9

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra

sp@uab.cat / www.uab.cat/publicacions

ISBN 978-84-19333-77-3

Il·lustració de la coberta

Interior del Palau Solferino (Centelles). ACA, Cultura, Clixés.

Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Veneda

Crèdits fotogràfics

Archivo de la Corona de Aragón. ACA

Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal: B-15780-2023

© dels autors

© UAB/Consorci del Patrimoni de Sitges



Museus
de Sitges

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de Publicacions

Tots els drets reservats

Sumari

Presentació, per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech	9
FERNANDO ALCOLEA, <i>La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados Unidos (1850–1950)</i>	13
ESTHER BARÓN i SARA GOMÀ, <i>Fernando Benet Rasbó (1880–1954): el pintor colleccionista. L'obra d'una vida dedicada a l'art</i>	49
RAFAEL CORNUDELLA, <i>La collecció del canonge Josep Vallet (1833–1909) i la creació del Museu de la Catedral de Barcelona</i>	81
ERIC FORCADA, <i>El Museu de Belles Arts de Perpinyà, el primer museu dels Països Catalans</i>	117
NADIA HERNÁNDEZ HENCHE, <i>La collecció Suñol i Soler. La imatge d'un colleccionista</i>	149
FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA, <i>Confiscacions, reclamacions i recuperacions. Els registres de l'SDPAN com a font per a l'estudi del colleccionisme burgès de la primera meitat del segle XX a Catalunya</i>	171
LAIA SOLER MORENO, <i>La collecció de làmines i revistes de moda de Carmen Gil Llopert, comtessa de Vilardaga</i>	205
Índex onomàstic	245

Presentació

El 14 d'octubre de 2022, amb la inevitable regularitat a la qual ja estem habituats, ens vam aplegar de nou per compartir l'onzena Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus. Una iniciativa de difusió cultural i de recerca que organitzem anualment, des de l'octubre de 2011, el Consorci del Patrimoni de Sitges i la Universitat Autònoma de Barcelona. La cita ha esdevingut un clàssic per a tots els estudiosos i els afeccionats de casa nostra, d'alguna manera vinculats directament a aquesta àmplia problemàtica cultural. En aquests anys hem consolidat una participació estable a l'entorn d'una vuitantena d'assistents presencials i de quasi dos centenars d'assistents virtuals mitjançant la retransmissió en línia, una modalitat que la pandèmia ens va imposar i que ara, en fer-se norma, ens permet un major abast.

Des del ja llunyà 2011 vam tenir clar que l'emoció en el directe de la Jornada havia de completar-se amb un format clàssic i acadèmic. Aquesta és la raó del llibre que teniu a les mans, que vol formalitzar les aportacions de recerca que han aparegut de forma verbal a la Jornada. Sembla força evident que el conjunt de volums publicats al llarg d'aquesta dècada ens ha permès de tenir un corpus d'informacions rellevants que són referència obligada en els camps del col·leccionisme de l'art, dels museus i del mercat.

El 2022 hem tornat a ser fidels a l'estructura habitual de la nostra programació. En primer lloc, calia parar atenció a la tasca feta per antics col·leccionistes la memòria dels quals corre el risc de desaparèixer. Tres ponències ens han rescatat les aportacions de Josep Vallet (1833–1909), Carmen Gil Llopart (1868–1966) i Fernando Benet Rasbó (1880–1954). Josep Vallet va ser un home d'Església, director del Seminari de Barcelona i canonge de la Catedral, però alhora fou un dels primers col·leccionistes interessats per l'art medieval, que aplegà taules i brodats de primer ordre, la majoria dels quals cedí com a llegat testamentari a la Catedral. El Dr. Rafael Cornudella ens recupera la biografia essencial del personatge i ens presenta el caràcter de la seva col·lecció artística

fins al límit de certesa que ofereix la limitada documentació disponible, que feia que fins ara les seves peces restessin confoses dins el conjunt del patrimoni artístic de la seu.

Carmen Gil, comtessa de Vilardaga, ha estat una de les primeres dones bibliòfiles de casa nostra, ja activa a la primera dècada del segle XX, que va aplegar una extraordinària col·lecció de làmines i revistes de moda del segle XIX i d'èpoques anteriors, que ara es conserven a la Biblioteca del Museu del Disseny. L'estudi d'aquest fons que ens presenta la Dra. Laia Soler explica perfectament la singularitat d'aquest dins el context del nostre patrimoni bibliogràfic.

Com és sabut, no totes les col·leccions perviuen en el temps mantenint-se unides dins la tradició familiar o passant a una institució pública. Moltes es dispersen i retornen al mercat d'on han sortit. Aquesta circumstància ens dificulta als investigadors el rescat de la seva memòria, però no per això les hem de deixar de banda; ans al contrari, aquesta volatilitat ha de ser un estímul per estudiar-les i explicar correctament el relleu que al seu dia van tenir. Aquesta és la tasca que hem d'agrair a les doctores Sara Gomà i Esther Barón, que ens recuperen l'abast i la qualitat del que va aplegar l'advocat Fernando Benet, un destacat col·leccionista de pintura catalana del modernisme i del noucentisme.

La tipologia de museu o fundació de col·leccionista també procurem que tingui presència a la Jornada. Enguany, Nadia Hernández ens ha ofert una excel·lent semblança de Josep Suñol i Soler (1927–2019) i alhora una panoràmica de les iniciatives i activitats al voltant de la seva col·lecció d'art contemporani d'abast internacional, que ell va aplegar i que ara perviu en format de fundació.

La història dels museus públics també és un objecte d'estudi que intentem desenvolupar a les jornades de Sitges; d'aquí la rellevància de l'aportació d'Eric Forcada, que ens revela el caràcter primerenc del Museu de Perpinyà, el més antic per cronologia dels Països Catalans.

Enguany, la mirada sobre el mercat de l'art aquest cop ens l'ha procurat Fernando Alcolea, que ens il·lumina amb nombrosa informació nova sobre les diverses activitats d'artistes d'origen hispànic que van intentar amb fortuna molt desigual triomfar al mercat dels Estats Units entre 1850 i 1950.

I finalment, el Dr. Miralpeix ens ha alertat sobre la importància de les fonts documentals del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) per a l'estudi de les col·leccions dels sectors socials benestants en els anys trenta, conjunt que va patir confiscacions i després a voltes va ser

atzarosament retornat un cop acabada la guerra. Aquesta és una via de recerca documental ja encetada per diversos investigadors, però que en el futur segur que donarà resultats força destacats.

Agraïm de nou l'esforç dels ponents que desinteressadament participen en la Jornada, el treball editor del Servei de Publicacions de la UAB i, sobretot, el continuat suport logístic i financer del Consorci del Patrimoni de Sitges per a aquesta iniciativa cultural i de recerca.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH
Consorci del Patrimoni de Sitges

La quimera del éxito: el comercio artístico entre España y Estados Unidos (1850–1950)

FERNANDO ALCOLEA
Investigador independiente

El éxito y la magna repercusión que acapararon en América figuras como Huntington, Sorolla o Zuloaga han llegado a eclipsar la presencia de otros artistas y agentes de carreras menos altilocuentes, pero que, sin embargo, nos proporcionan las claves para poder redimensionar el proceso de introducción del arte español en el nuevo continente.

A continuación, analizaremos las vicisitudes de dicho proceso y detallaremos, a modo de pinceladas, los éxitos y fracasos de algunos de sus trescientos cincuenta protagonistas.¹

Los precursores

Podríamos comenzar un día de junio de 1854, cuando desembarca en Nueva York un joven pintor murciano con el firme propósito de forjar su carrera en el incipiente mercado norteamericano. Su nombre es José María Doménech y Bañón (1826–1890), un artista que se había formado entre Madrid, París y otras capitales europeas, y que, siguiendo los pasos de su maestro José Piquer, labraría su carrera entre Méjico y la isla de Cuba.

1. Esta es la cifra de artistas españoles activos entre 1850 y 1950 en Estados Unidos que hemos contabilizado hasta la fecha.

Su desembarco en Nueva York no fue fortuito; llegó arropado con cartas de recomendación del embajador Pierre Soulié y del coronel Narciso Conde de Sala. Durante su estancia en Manhattan, Doménech dedicó parte de su tiempo a visitar la Exhibition of the Industry of all Nations en el Crystal Palace (figura 1), en la que le causaron perplejidad unas esculturas alemanas a las que les habían tapado sus partes pudientes para no ofender la vista del público. Pero, sobre todo, Doménech pudo experimentar de primera mano el materialismo al que estaba sometido el comercio del arte. Sus valiosas experiencias, que relataría años más tarde bajo el título «Bellas Artes en América», nos aportan una valiosa perspectiva sobre las primigenias impresiones del comercio artístico americano durante este periodo.²



FIGURA 1. Exhibition of the Industry of all Nations, Crystal Palace, Nueva York, 1854.

De esta forma, Doménech nos relata que:

En los Estados Unidos, todo se halla bajo el dominio del negocio, en ellos no impera otra cosa que el frenesí del dólar [...].³ Y los marchantes de arte son:

2. J. M.^a Doménech, «Bellas Artes en América», *La Libertad*, 20-11-1864, pág. 3 y 4, i *Diario de Córdoba*, 7-12-1864, pág. 1.

3. *Íbidem*.

[...] una especie de empresarios que tienen unos establecimientos llenos de pintores asalariados para que retraten al óleo, al pastel, a la acuarela y en miniatura, a los que el empresario o su representante les envía, después de haberles tomado cual un sastre si los retratos han de ser de grandes dimensiones, para que los artistas sepan a qué atenerse.⁴

Con anterioridad a Doménech, nos podemos remontar hasta 1825, cuando el pintor de miniaturas barcelonés Manuel Gil ofertaba sus servicios en Nueva Orleans, o a 1841, cuando el hispano-jamaicano Felipe Villamil, que obtuvo desigual fortuna por parte de la crítica,⁵ buscaba su sustento como retratista mostrando sus pinturas en la redacción de la revista *American Turf Register and Sporting Magazine* y en la National Academy of Design.

También debemos citar a Esteve Munràs (1782–1850), que pintó hacia 1820 los murales de la misión californiana de San Miguel Arcángel (figura 2), y a su coterráneo Rafael de Rafael y Vilá (1817–1882), que trabajó en Nueva York desde 1836 en el ámbito del periodismo.



FIGURA 2. Esteve Munràs, misión de San Miguel Arcángel, California.

4. *Íbidem*.

5. «To readers and correspondants», *American Turf Register and Sporting Magazine*, marzo, 1842, pág. 110. New York Historical Society, *National Academy of Design Exhibition Record. 1826-1860*, 1943, vol. II, M-Z index y «Portrait of a Gentleman on Horseback by Villamil – The Fine Arts. Exhibition of the National Academy». *The New World*, 21-5-1842.

O al mallorquín August Ferran y Andrés (1814–1879), que fue autor, junto a José Baturone, del denominado *Álbum californiano* (1849); a Antonio Nuño en 1857 y especialmente al pintor gallego Serafín Avendaño (1838–1916), que en 1859 se estableció en Portland y desde la capital de Maine retrató las cataratas del Niágara y los bellos paisajes colindantes, cuyo testimonio queda reflejado en el cuadro *Paisaje de Portland*, que se encuentra en el Museo del Prado (figura 3).



FIGURA 3. Serafín Avendaño, *Paisaje de Portland*, 1859. Museo del Prado.

Igual de noticable es la posterior visita a California (1863) y a Nueva York (1864) del malogrado Rafael Castro y Ordóñez a su regreso de la expedición Comisión Científica del Pacífico, de la cual remitió diversos artículos periódicos sobre sus impresiones de la Gran Manzana.⁶

Por otro lado, crónicas de la época citan que el diplomático Henry Bulwer (1801–1872) brindó su patrocinio en 1851 a un relevante pintor español para retratar en Boston a los hispanistas George Ticknor y William H. Prescott.⁷

6. Puig Samper, 2017: 46–48.

7. «The Fine Arts», *New Albany Daily Ledger*, 17-7-1851, pág. 2.

Sin embargo, hemos averiguado que se trata del pintor italiano Giuseppe Fagnani (1819-1873), que trabajaba entonces en Madrid bajo el patrocinio de la reina María Cristina.⁸

El periplo de Josep Cardona (1852–1898)

Un artista precursor en América que ha quedado relegado al olvido es el pintor y escultor Josep Cardona (Barcelona, 1828 – Chicago, 1898). El hecho de que emigrara al Nuevo Mundo a una edad muy temprana en un viaje sin retorno a su tierra natal ha contribuido en gran medida a que su rastro haya permanecido oculto hasta nuestros días.⁹

Su formación tuvo lugar en La Llotja barcelonesa, donde cursó de forma satisfactoria sus estudios bajo las premisas de Joaquim Planella y Claudio Lorenzale. Cuando Fortuny arribó a Barcelona en 1852, Cardona partió a probar fortuna allende los mares y emigró a Canadá.¹⁰

Su compatriota, el pintor Manuel Pérez Baeza (Elche, 1824–1856), tuvo peor fortuna, ya que falleció en 1856 en un naufragio frente a las costas de Quebec, cuando se disponía a iniciar una nueva aventura huyendo de las desgracias que le habían acontecido en la Península.¹¹

Las primeras noticias de Cardona en América lo sitúan trabajando en Ottawa, pues, al ser nombrada en 1857 capital de la nación, brindaría grandes oportunidades en la ornamentación de sus nuevas y flamantes infraestructuras. De esta forma, fue requerido para pintar los murales de la catedral de Nôtre Dame y del parlamento canadiense (1859). Igualmente talló la estatua de la *Virgen y el niño* que corona la fachada de la Catedral (figura 4).

Pero su carencia de recursos materiales lo privó de ejecutar la estatua de la reina Victoria para el parlamento canadiense, pues tuvo que competir con el escultor inglés Marshall Wood, que regentaba unos talleres de mármol en In-

8. «Obituary. Joseph Fagnani, the Artist». *New York Daily Herald*, 23-5-1873, pág. 5.

9. Véase Alcolea, 2022: 77.

10. «Junta general. Barcelona, 6 abril 1851 y 5 abril 1852». RACBASJ – Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855, pág. 53 y 99.

11. Su esposa y sus tres hijas fallecieron en 1855 a causa de la epidemia de cólera que asoló Elche. Véase: R. McEvoy, «Manuel Pérez Baeza», *Memoria Digital de Elche* [en línea] <<https://www.elche.me/biografia/perez-baeza-manuel>> (consulta: 10 marzo 2023).



FIGURA 4. Josep Cardona, *La Virgen y el niño*, 1866, catedral de Nôtre Dame, Ottawa.



FIGURA 5. Marshall Wood, *Reina Victoria* (como diosa romana), 1878, Calcuta.

glaterra. Wood, además, promocionaba sus creaciones mediante representantes que las ofertaban por las naciones del imperio británico. En la imagen (figura 5) podemos observar el modelo de réplica de estatua que finalmente ubicaría en Ottawa, Calcuta, Melbourne, Sídney y Montreal.

Acabada la guerra de Secesión americana en 1865, Cardona cruzó la frontera para establecerse en Detroit. Su proyecto más relevante fue la ejecución de las doce grandes pinturas que representan a los apóstoles en las bóvedas de la catedral de San Pedro y San Pablo (figura 6). Otra obra de envergadura es la ornamentación pictórica y escultórica de la histórica mansión del empresario Charles Ducharme (1870) y el diseño de un reloj de movimiento perpetuo que presentó al Ayuntamiento de Detroit.¹²

Entre 1870 y 1875, el periplo del artista continuó entre Nueva York y los estados de Michigan y Virginia. Entonces propuso la construcción de un monumento que conmemorase *La ley de las ocho horas de trabajo* a Julia Grant

12. «The great boot problema», *Richmond Dispatch*, 16-5-1870, pág. 4, y «The Catholic Cathedral. Its interior decorations and improvements», *Detroit Free Press*, 27-5-1866, pág. 5.

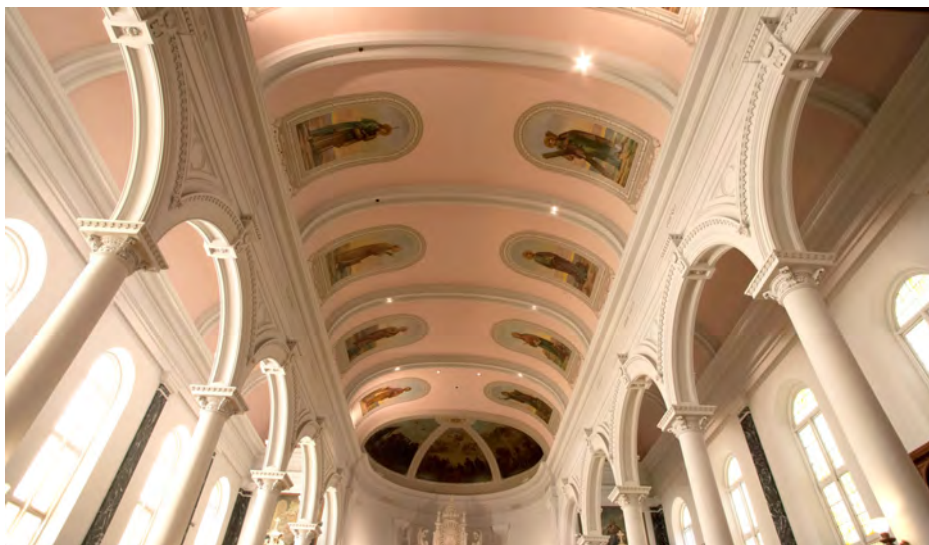


FIGURA 6. Josep Cardona, *Los doce apóstoles*, 1865, catedral de San Pedro y San Pablo, Detroit.

(1826–1902) — esposa del presidente Ulysses S. Grant —, a quien le enfatiza que es un «escultor de profesión, pero pobre». Establecido en Chicago en 1876, encauzó su labor hacia la invención de maquinarias y a proyectar un gigantesco coliseo con techumbre de cristal capaz de albergar a doscientas mil personas.¹³

El mercado artístico a mediados del siglo XIX

Hasta mediados del siglo XIX, la pintura europea brillaba prácticamente por su ausencia en América. Únicamente la casa parisina Goupil (1847) y la londinense Gambart lograron, con grandes dificultades, dar salida a sus cuadros. El advenimiento de la guerra de Secesión (1861–1865) provocó además el correspondiente derrumbe del mercado del arte. Pero al terminar la contienda brilló de nuevo el sol y París se convirtió en el principal punto de peregrinación de suministro de obras de arte. Sin embargo, las primeras remesas de arte europeo exportadas a Estados Unidos destacaban por su mediocridad. Fue en-

13. Simon, 2000: 105; «Death Notices. Cardona», *Chicago Tribune*, 23-12-1957, pág. 22; «Obituaries. Raymond Cardona», *Chicago Tribune*, 17-8-1941, pág. 38; «He's found it», *The Inter Ocean*, 19-3-1878, pág. 3; «Cardona's elephant», *Chicago Tribune*, 3-5-1878, pág. 8.

tonces cuando numerosos marchantes norteamericanos sin escrúpulos acudieron a encargar a los estudios de la capital francesa telas de dudosa calidad, llamadas de *confection*, que pagaban a dos o tres francos el metro cuadrado.¹⁴

Para contrarrestar las importaciones de cuadros de baja estofa, el marchante francés Alfred Cadart (1829–1875) emprendió en 1866 una ambiciosa «cruzada artística» contra Estados Unidos con el objeto de dar a conocer los nombres más consagrados del arte francés. Lo resaltable de Cadart es que introdujo por primera vez obras de dos notables pintores españoles: Eduardo Zamacois y León Escosura, residentes entonces en París.¹⁵

Tras la aventura de Cadart, una legión de portentosos marchantes americanos peregrinó hasta París y Londres en busca de las pinturas más preciadas. Entre ellos, podemos citar a John Snedecor, Charles F. Haseltine, Julius Oehme, Adolph Kohn, Henry Derby, el británico P. L. Everard, el veterano George A. Lucas y, especialmente, Samuel P. Avery, que traficaba con obras de Escosura, Madrazo y Francisco Domingo.¹⁶

Si bien durante la década de 1860 estuvieron en boga en América los paisajes de la escuela pictórica de Düsseldorf y de Barbizon, paulatinamente los gustos fueron abarcando las pinturas de género de Gérôme y Meissonier, cuyos discípulos Zamacois, Ruy Pérez y Escosura fueron sus máximos exponentes. Por otro lado, el descubrimiento de Fortuny desencadenó un inusitado interés por su obra y por los pintores de la llamada escuela hispano-italiana que abanderaba.¹⁷

Los *art dealers* americanos se singularizaban por una pragmática forma de operar. Mientras algunos comisionaban cuadros en los talleres de los artis-

14. «The Fine Arts. Private view of Goupil's new gallery». *New York Tribune*, 15-3-1869, pág. 5. Véase: Penot, 2017 y Goldstein, 2000.

15. Escosura expuso la obra *The Toast* en la Fine Arts Gallery, tal como lo cita Amaya Alzaga. Ahora sabemos que el prestador del cuadro fue Cadart, director del French Etching Club. Véase: Alzaga Ruiz, 2011: 303; «Eaux-fortes de Cadart», *Le Tintamarre*, 7-1-1866, pág. 7; «Art Matters», *Boston Post*, 3-12-1866, pág. 4; «The French Exhibition at 625 Broadway», *The Brooklyn Union*, 22-12-1866, pág. 2; *The New York Herald*, 14-2-1867, pág. 1; A. de Stamir, «Un artista», *La Rue*, 23-11-1867, pág. 6; «Cadart has failed, Who his Cadart?», *New York Tribune*, 13-12-1867, pág. 2.

16. Juberías, 2019: 404–418.

17. Clement y Hutton, 1879, y también E. Bowen Prescott, «Modern Spanish Art», *Harper's New Monthly Magazine*, marzo 1888, pág. 491–517. Se refiere a José Villegas, Alejo Vera, Baldomero Galofre, Francisco Pradilla, Enrique Serra, Luis Álvarez, Lorenzo Vallés, José Gallagos, Ricardo de Villodas, José Casado del Alisal, Anselmo Guinea, Antonio Reina y Sánchez Barbudo.

tas, la mayoría los adquirirían en los salones anuales de la capital francesa. Al regresar a Estados Unidos, los exponían brevemente en sus galerías y procedían a su reventa al poco tiempo en almoneda con el fin de evitar pagar los aranceles.

También puede resaltarse la función ejercida por los coleccionistas americanos que frecuentaban la capital francesa, como William H. Stewart con su admirado Fortuny, o William H. Vanderbilt, que adquirió notables pinturas a Vicente Palmaroli y a Raimundo de Madrazo.¹⁸

La premisa de habitar en París era, pues, condición *sine qua non* para que un pintor español pudiera expandir su producción a través de los canales de los marchantes internacionales. Esta circunstancia ya fue criticada en 1876 con motivo de la New York Centennial Exhibition, cuando se reprochó al marchante Avery que únicamente adquiriera obras de artistas españoles ubicados en París y Roma, y que nunca se adentrara a visitar los estudios de los pintores en la Península.

La tentativa de Ramón Guerrero

Cuando en 1874 el marchante Pedro Bosch celebró en su galería madrileña la primera gran exposición de bellas artes, desencadenó un auténtico revulsivo en el despertar del comercio artístico de la capital. Paralelamente, en un edificio de la calle Clavel, el empresario Ramón Guerrero Vaquero (Granada, 1835 – Alicante, 1901), padre de la célebre actriz María Guerrero, dirigía una academia —residencia de artistas— que acogía una nutrida selección de los pintores con más proyección del momento.¹⁹

Alentado por la pujanza del mercado artístico americano, Ramón Guerrero se lanzó entonces a la intrépida empresa de acumular unas cuatrocientas pinturas de jóvenes artistas y probar fortuna embarcando las telas rumbo a Estados Unidos.²⁰ Guerrero desembarcó en Nueva York el 12 de mayo de

18. Shinn, 1883. Y también «Vanderbilt in Paris», *Goshen Independent*, 12-8-1882, [s.p.].

19. E. Blasco. «Ramón Guerrero», *La Época*, 4-2-1901, pág. 2.

20. Joaquín Agrasot, Alverola, Serafín Avendaño, Juan Comba, Casado del Alisal, Francisco Domingo, Plácido Francés, Baldomero Galofre, García Hispaleta, Antonio Gomar, Ángel Lizcano, Raimundo de Madrazo, Nicolás Mejía, Rafael Monleón, Genaro Rodríguez Olavide, Josep Lluís Pellicer, Alfredo Perea, Cecilio Pizarro, Casto Plasencia, Antonio Pérez Rubio, Francisco Pradilla, Emilio Sala, Ramon Tusquets, Domingo Valdivieso y Daniel Zuloaga.

1875, pero pagó cara su impericia. Nada más llegar, su preciado cargamento fue confiscado por los inspectores de aduana a causa del escaso valor declarado y acabaron siendo subastadas en la R. Guerrero's Collection of Paintings and Watercolors y posteriormente en la Francis Tomes Collection de pintura española en 1876 y 1877.²¹

Las primeras galerías de arte españolas

Meses más tarde de la fallida tentativa de Ramón Guerrero, tuvo lugar la inauguración de la primera galería de arte española en Nueva York, denominada Tolosa & Co. Sus socios fueron el comerciante Tomás Tolosa y el pintor bilbaíno Ramón de Elorriaga de las Rivas (1836–1898). El más relevante de los dos, Elorriaga, cursó sus estudios en Madrid bajo la tutela de Federico de Madrazo, y en Roma bajo el maestrazgo de Niccola Consoni. De regreso a la Península, en 1871, junto con Francisco Aznar, estableció una academia de dibujo en la calle de Atocha. Sin embargo, el padecimiento de diversos reveses económicos lo empujaron a emigrar a Puerto Rico en 1873.²²

En la isla caribeña tuvo la oportunidad de entablar amistad con dos personajes que serían determinantes para su carrera artística en Norteamérica. Se trata del empresario portorriqueño Tomás Tolosa y del político Manuel Muñoz y Castro, que ejercía como representante de negocios de Venezuela en Estados Unidos. Fruto de esta hermandad, Elorriaga fue invitado en 1875 a la residencia del diplomático en Nueva York. Allí exhibió sus obras en la Brooklyn Art Association, en la National Academy of Design y en la Exposición Internacional de Filadelfia.²³

21. «The Tomes Pictures», *The Brooklyn Daily Eagle*, 22-2-1876, pág. 3; «Custom house seizures», *New York Daily Herald*, 19-2-1876, pág. 8; «Spanish Art», *New York Herald*, 24-6-1875, pág. 11; «The seized paintings», *New York Daily Herald*, 20-2-1876, pág. 6; «First night's sale of the Tomes collection at Leavitt's», *New York Daily Herald*, 23-2-1876, pág. 6; «Sale of the Tomes Art collection», *The New York Times*, 25-2-1876, pág. 8; «Conclusion of the Tomes collection sale. History of the affair», *New York Daily Herald*, 26-2-1876, pág. 3; «The custom house», *New York Daily Herald*, 22-3-1876, pág. 8, y «The Tomes collection at the Leavitt art gallery», *New York Daily Herald*, 17-1-1877, pág. 10.

22. Maritxu Lafert, «Homenaje a mi bisabuelo materno don Ramón de Elorriaga, pintor Bilbaino del siglo XIX», *Instituto hispánico*, 1974. Y Maritxu Lafert, «La vida y obra del artista don Ramón de Elorriaga», *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, 1-1-1992, pág. 35-38.

23. «R. de Elorriaga», *The Brooklyn Daily Eagle*, 16-7-1875, pág. 3.

Pero Elorriaga no se resignaría con sobrevivir exclusivamente de su pintura, por lo que decidió asociarse con Tomás Tolosa con el propósito de inaugurar, en 1875, la galería Tolosa & Co en el número 6 de Astor Place. En la prensa americana se reseñó que «la inauguración de una galería de pinturas españolas es desde luego una novedad en Nueva York».²⁴

La primera exposición estuvo conformada por las obras del propio Elorriaga y por una gran colección de pinturas y de antigüedades españolas procedentes de la realeza.²⁵ Sin embargo, el ambicioso proyecto no obtuvo demasiado recorrido y los propietarios acabaron liquidando en pública subasta todas las pertenencias.²⁶

Pero el pintor vasco, diligente, inició una nueva aventura junto al empresario Molina con el propósito de abrir la galería Elorriaga & Molina en 44 West 30th Street. Su exposición inaugural de marzo de 1877 incluía una selección de sus cuadros y una colección de pinturas de artistas españoles e italianos residentes en Roma. Pero la empresa, al igual que la anterior, fue de corta duración, por lo que emigró a probar fortuna en la isla de Cuba antes de regresar a España.²⁷

En 1889 se embarcó de nuevo rumbo a Nueva York. Fue entonces cuando, con motivo de la conmemoración del Washington Centennial (1789–1889), ejecutó su cuadro *George Washington taking the oath of office as the first president of the United States*.

24. «Fine Arts», *New York Daily Herald*, 24-12-1875, pág. 2. Y «Art Notes», *New York Daily Herald*, 7-1-1876, pág. 5.

25. La lista completa incluye cuadros de Aguirre, Francisco Aznar, José Cebrián, Pedro Cuenca, Díaz Carreño, Francisco Domingo, Manuel Domínguez, Ramón G. Espínola, Fortuny, Plácido Francés, Baldomero Galofre, García Ispaleto, García Mencía, Miguel Jadraque, Luis Jiménez, Lizcano, Nicolás Mejía, Millán Ferriz, Monleón, Jaime Morera, Mosquera, Muñoz, Narváez, Nicolau, Rodríguez Olavide, Perea, Pérez Rubio, Plasencia, Pradilla, Francisco Peralta, Perea, Tusquets, Lucas Villamil y Daniel Zuloaga. «Fine Arts. Exhibition of new paintings at Tolosa's Spanish Gallery», *New York Herald*, 20-5-1876, pág. 2.

26. «Catalogue of the entire collection of oil paintings and water-colors. The property of T. Tolosa, esq., comprising choice examples by celebrated artists of the Spanish school ... also the entire studio effects imported by R. de Elorriaga...». The Messrs. Leavitt, Auctioneers. Art rooms, 817 Broadway. Nueva York, 16 y 17-11-1876; «Fine Arts. An interesting Exhibition of Spanish Pictures», *Brooklyn Daily Eagle*, 14-11-1876, pág. 2, y «The Tolosa Collection», *New York Daily Herald*, 13-11-1876.

27. «Art exhibition», *New York Daily Herald*, 11-3-1877, pág. 9.



FIGURA 7. Ramón Elorriaga, *George Washington taking the oath of office as the first president of the United States*, Federal Hall National Memorial.

Ignacio León y Escosura

Otro de los pintores que apostaron por mercadear y expandir su obra en Estados Unidos fue el ovetense Ignacio León y Escosura. Antes de su viaje iniciático a Nueva York en 1876, sus cuadros ya circulaban desde hacía un decenio por las galerías americanas.²⁸

Su primer viaje tuvo lugar el 14 de septiembre de 1876, acompañado por el joven marchante Roland F. Knoedler. Pero el artista, libre de ataduras comerciales, canalizó su obra indistintamente a través de diferentes traficantes de arte. De esta forma, a su llegada, el pintor Henry Peters Gray le presentó a los subasteros George y William Leavitt, quienes procedieron a exponerle varios cuadros y a organizar un acto de bienvenida en su galería. Poco después, trabajó sin reparos con Samuel Avery, con quien partió de excursión rumbo a las montañas. Fue entonces cuando ejecutó su retrato y la obra *Auction at Clinton Hall*, que donó al Metropolitan Museum en 1887. Tras recibir

28. La Academia de Pensilvania (1868), la Union League de Filadelfia (1870), la Sommerville Gallery (1872), la Art Association de Brooklyn (1873) y el Art Hall de la Cincinnati Industrial Exposition (1873). Destacan los coleccionistas William H. Vanderbilt, Mr. Morgan, Snedecor, Chas F. Hazeltine, Henry Derby, Frederick Reitlinger, Charles L. Frost, Joseph W. Bates, H. B. Hurlbut, Mr. Caldwell y Henry Hilton.

un homenaje en el Palette Club, obsequió hábilmente con 100 dólares a dicho museo, por lo que años más tarde fue recompensado por su director con el diploma de patrón a perpetuidad de dicha institución.²⁹

Durante su viaje de 1884, expuso varias obras en el Art Museum, la Academy of Design y el Lotos Club.³⁰ Seguidamente visitó la World Cotton Centennial Exposition de Nueva Orleans. Cautivado por la tierra criolla, acabó prolongando su estancia otros cinco meses, durante los cuales pintó *My first Christmas in New Orleans* (figura 8).³¹



FIGURA 8. Ignacio León y Escosura, *My first Christmas in New Orleans*, 1884.

Su tercer y último viaje de 1887 estuvo orientado a la celebración de la suelta de su fastuosa colección de antigüedades y de sus pinturas. Dicho even-

29. «Reception to Mr. Escosura», *New York Daily Herald*, 21-9-1876, pág. 3; *The Philadelphia Inquirer*, 22-9-1876, pág. 3; «Jervis McEntee's Diary 1874-1876», *Archives of American Art Journal*, 1991, núm. 1, pág. 2-19; «Fine Arts», *The New York Times*, 15-1-1877, pág. 5.

30. I. Jones, «The Art Museum at New York», *Detroit Free Press*, 7-3-1885, pág. 4; «Academy of Design», *The New York Times*, 23-10-1884, pág. 5. y «Art and Music at the Lotos Club», *The New York Times*, 14-12-1884, pág. 8.

31. «About Escosura», *The Times Picayune*, 13-6-1885, pág. 4.

to, al igual que la almoneda protagonizada por el marchante Francesc Guiu en 1890, cuando introdujo numerosos cuadros de jóvenes artistas españoles, ya vienen detallados en estudios previos al respecto.³²

Los marchantes José Bensusán y José Pinelo

El pintor y marchante José Enrique Bensusán Gardiner (Cádiz, 1862) era hijo del marchante de antigüedades José Bensusán Bergallo (1832–1907) y de la americana Sarah Coggeshall Gardiner (1840–1918). Si bien desde joven orientó con esmero su carrera en el ámbito de las bellas artes, paulatinamente fue alternando la práctica de la pintura con el comercio de obras de arte.³³ Por otro lado, Bensusán conformó, junto a otros marchantes y artistas nativos de Cádiz, la que podría denominarse la vía gaditana de penetración artística en América.³⁴

En 1883, con veintiún años, descubrió Nueva York. El país le encandiló, por lo que procedió a solicitar la nacionalidad americana. Se dedicó, entonces, a recorrer la Península, Inglaterra y Estados Unidos, donde adquirió diversas obras de arte en colecciones y subastas, como la Blenheim Sale de Christie's de Londres en 1886. En Cádiz negoció la compra del supuesto cuadro *San Miguel Arcángel* de Zurbarán, que acabó vendiendo a Henry G. Marquand y que actualmente figura en el Metropolitan Museum bajo la autoría de Ignacio de Ries. En 1887 emprendió una excursión artística por el sur de Andalucía, donde firmaba sus cuadros con los apelativos de su nueva identidad adoptada, Dearborn Gardiner, y que mostraría en la Wunderlich Gallery de Nueva York junto a otras pinturas de artistas andaluces recién importadas.³⁵

32. Alcolea: 2016: 167–185.

33. Cursó sus estudios en las academias de Bellas Artes de Cádiz, Sevilla y Granada. Participó en las exposiciones de Cádiz de 1882 y 1888, donde obtuvo sendas medallas. «A big chance for art collectors», *The Evening World*, 12-5-1888, pág. 3, y «New York», *The New York Times*, 12-5-1896, pág. 3.

34. Dicho grupo lo conformaron, junto a José Bensusán y su padre, otros marchantes y artistas gaditanos que emigraron a Estados Unidos a finales del siglo XIX, como José Pinelo Llull, Ángel Ortiz y García, José García Curado y Antonio Urda.

35. «Things of today», *The Collector*, 15-1-1892, pág. 81; Ignacio de Ries, Saint Michael the Archangel, Ref. 89.15.17, The Metropolitan Museum, New York; Kenneth Scott. *Petitions for Name Changes in New York City 1848-1899*. New York: National Genealogical Society, 1984, pág 5; *The Critic*, 18-6-1887, pág. 7 y 15, y «Landscape. View of Puerto de Santa María in Spain, Signed at the right, Dearborn Gardiner, 1887», «Antique Furniture and other valuable property

Su actividad comercial en América fructificó cuando, en 1888, procedió a subastar en las Moore's Auction Galleries un conjunto de cuadros pintados de su mano junto a obras de Murillo, Reynolds, Alfredo Perea, Enrico Gamba, Boldini y William Maris, así como tejidos, candelabros, tapices y baldosas hispano-moriscas procedentes de la Alhambra.³⁶

Poco después, los hermanos Joseph y Lyman Bloomingdale le contrataron para dirigir la sección artística de sus renombrados grandes almacenes. Fue entonces cuando entró en escena su compatriota, el también pintor y marchante gaditano José Pinelo Lull (Cádiz, 1861 – Sevilla, 1922), que había desembarcado en Nueva York en 1894. Fruto de esta colaboración, Pinelo exhibió sus paisajes en 1895 en las Bloomingdale Brothers Art Galleries, y posteriormente gestionó la exposición de pintores como Ulpiano Checa, Salvador Viniegra, Ruiz Luna y Francesc Miralles. Hasta principios del siglo XX, las mencionadas galerías se consolidaron como una de las más activas representantes de pintura española, entre cuyos nombres encontramos a José Arpa, José Benito Campos, Isidoro Marín, Tomás Martín Rebollo, Manuel Ramírez, Maximino Peña y el propio Pinelo.

Triunfar como dibujante: Felip Cusachs

Si bien Felip Cusachs será recordado principalmente por ser el fundador, junto a Arturo Cuyás Armengol (1845–1925), de la memorable revista *La Llumenera de Nova York*, su brillante carrera como dibujante dejó igualmente una profunda estela en Estados Unidos.

Felip Gaspar Cusachs i Biamonti (Nueva Orleans, 1841–1892) era hijo de la francesa Jeanne Christine «Aimée» Biamonti (1820–1898) y del barcelonés Pere Cusachs i Costa (1807–1856), que era hermano del abuelo paterno del célebre pintor Josep Cusachs i Cusachs (1850–1909). Criado durante su infancia en Luisiana, se formó durante su mocedad en la ciudad sajona de Leipzig, donde cursó estudios de comercio, pintura y escultura.

Su suerte cambió cuando, en la primavera de 1874, fue contratado por el rotativo *The Daily Graphic*. Recorrió entonces los estados de Luisiana, Alaba-

belonging to the estate of Henry D. Gardiner, Bankrupt», American Art Galleries, New York, 7-3-1904, pág. 126.

36. «A big chance for art collectors», *The Evening World*, 12-5-1888, pág. 3, y también «New York», *The New York Times*, 12-5-1888, pág. 2.

ma y Georgia, donde elaboró con extremada destreza y celeridad centenares de dibujos. El éxito lo acompañó, pues fue erigido como uno de los cuatro mejores dibujantes de Estados Unidos junto a Thomas Nast, Joseph Keppler y James Albert Wales. Finalmente, su personalidad fue encumbrada cuando en 1884 fue nombrado presidente del prestigioso Kit-Kat Club de Nueva York, fundado tres años antes por el prestigioso fotógrafo Napoleon Sarony.³⁷

La práctica de la ilustración gráfica en América fue cultivada por numerosos artistas, entre los que destacan, en el siglo XIX, Rafael Joan Contell (1886–1887) y José Cabrinetty (1896), y en el siglo XX, Josep Simont (1921), Josep Maria Recoder (1922), Josep Lluís Pellicer Broggi (1928) y Josep Segrelles (1929).

Triunfar como escultor: Fernando Miranda

Fernando Miranda y Casellas (Valencia, 1842 – Nueva York, 1925) fue seguramente el artista español que mejor comprendió cómo desenvolverse en el intrincado sistema mercantil americano y asumió que la gestión económica era el factor primordial para que el artista pudiera materializar sus obras. Por eso no dudó en dedicarse indistintamente a diversas disciplinas artísticas para consolidar su larga y exitosa carrera profesional.

Miranda se había formado entre España, Italia y Francia, y llegó a trabajar durante un trienio en París como ilustrador, hasta que en noviembre de 1873 decidió probar fortuna cruzando el Atlántico.

Al poco tiempo de su llegada, fue contratado por las editoriales de *Harper's Weekly* y de *The Daily Graphic* y por Frank Leslie para plasmar en sus publicaciones el desarrollo de la futura Exposición de Filadelfia. Por su parte, el delegado Francisco López Fabra lo nombró miembro de la comisión española de la referida exposición «Centennial».³⁸

Seguidamente expuso en 1877 en la Brooklyn Art Association y en la Art Students League, y en 1878 en la Spring Exhibition of the Academy of Design.³⁹

37. «Pictures while you wait. Artist Cusachs astonishes a Publisher who was in a great hurry», *The Evening World*, 6-1-1888, pág. 2; «Leading Cartoonists», *The Olean Democrat*, 27-5-1884, pág. 10, y «Gotham gossip. Death of artist Cusachs», *The Times Picayune*, 18-3-1892, pág. 2.

38. Bastida, 1994: 99-103, y «Centennial notes», *Frank Leslie's Weekly*, 6-5-1876. Véase también: *The Anglo-american Times*, 12-5-1876, pág. 14.

39. «Brooklyn art association», *New York Daily Herald*, 4-12-1877, pág. 7; «Art Studets League. Monthly reception and exhibition of color sketches last evening», *New York Daily*

Mientras proyectaba unos ambiciosos monumentos a Miguel de Cervantes y Cristóbal Colón para el Central Park, trabajó indistintamente como ilustrador, como representante de la empresa de mosaicos Nolla y como escultor de figuras de cera para el famoso y lúdico Eden Musée.⁴⁰

Sus esfuerzos se vieron recompensados cuando en 1896 fue nombrado presidente de la American Sculpture Society. Entrado el siglo XX, la suerte le sonrió. Consiguió amasar una gran fortuna ornamentando con sus esculturas las mansiones de los grandes magnates durante la época del *Gilded Age*. En su escultura *La fama* (figura 9), que presentó en la Exposición Universal de San Luis de 1904, parece simbolizar su propia suerte, la de haber triunfado finalmente en América. No es de extrañar, pues disfrutaba de varias propiedades y de hasta un cochero y un mayordomo irlandeses. La prensa lo encasilló entre la élite privilegiada de los artistas más adinerados de la ciudad.⁴¹

En una entrevista de 1904 titulada *América está para liderar el mundo en el arte*, Miranda enfatiza la gran transformación del buen gusto artístico que ha sufrido el país desde la exposición «Centennial» de 1876, fecha en la que llegó a afirmar: «Me persuadí de que había llegado a una tierra donde el buen gusto era una rareza y donde el único arte que valía la pena era el arte de ganar dinero».⁴²



FIGURA 9. Fernando Miranda, *La fama*, 1904, Exposición Internacional de San Luis.

Herald, 5-12-1877, pág. 3, y «Un quadre de Miranda», *La Llumenera de Nova York*, abril 1878, y «The fair detectives», *Frank Leslie's Weekly*, 15-6-1878.

40. «Art Notes», *New York Herald*, 25-4-1878, pág. 6. *New York Daily Herald*, 23-7-1878, pág. 4. *New York Daily Herald*, 15-12-1878, pág. 1. También «Señor Miranda's monument to Cervantes», *Frank Leslie's Weekly*, 5-4-1879.

41. «Effigies of american héroes prepared by a Spanish count», *North Adams Transcript*, 2-8-1899, pág. 4.

42. «America is Lead the World in Art», *Democrat and Chronicle*, 25-9-1904, pág. 3.

Otro escultor coetáneo de igual relieve fue Domènec Mora (1840-1911) o el olvidado Rómulo Vilarasau (1841-1897), que acabaría sus días colonizando la isla de Guadalupe.⁴³

Ya con posterioridad señalaremos a Antonio Rodríguez del Villar (1880-1937), Ramon Bonet (1873-1953), José Piera (1874-?), Albert Rexach (1892-1977), Marc Coll (1885-1954), Joan Broch (1899-1991), Julián Arranz Martín (1901-1953), Ramon Mateu (1891-1981), Fernando Adelantado (1872-1943), Ernest Brotons (1908-1994), Urbici Soler (1890-1953), Francesc Albert (1902-?) y Manuel Izquierdo (1925-2009).

Sin embargo, no siempre obtenían los objetivos programados. Conviene recordar en este aspecto al sorpresivo Francisco Flores de Mancillas (Estepona, 1864), que, afectado por una parálisis de la parte derecha de su cuerpo, tuvo que reeducar su mano izquierda para poder trabajar. Gracias al sustento del mecenas Juan Cebrián Cervera (1848-1935), pudo formarse en San Francisco, Roma, Florencia y París. En 1899 acabó instalándose en Nueva Orleans, pero diversos proyectos fallidos, como el monumento al naturalista John James Audubon (1901) o el *Jefferson Davis Memorial Arch* (1902) (figura 10), frustraron sus expectativas. En 1905 figuraba en Barcelona frecuentando a poetas y literatos, como Pompeu Gener, Josep Aladern, Plàcid Vidal y Antoni Isern. Todavía conservaba entonces obras y proyectos de su etapa americana.⁴⁴

De tintes similares fueron las pericias del olvidado Adolf Ramon Lledó (Alicante, 1894 - Nueva York, 1967). Fue apadrinado en Nueva York por la escultora y millonaria Gertrude Vanderbilt Whitney, cuyo retrato, encarnado en el busto *A Spanish Peasant*, se encuentra en el Metropolitan Museum. El alicantino expuso exitosamente su obra *The War* (figura 11) en las Reinhardt Galleries y participó en las muestras del Whitney Studio Club de 1915 y en las Gorham's Galleries de 1917. Dos años más tarde, sumido en la pobreza, tuvo que suplicar a su patrona para que le donara ropas viejas para su esposa. Sin embargo, finalmente acabó forjando una exitosa carrera como coronel en el ejército americano.⁴⁵

43. «A colony on the island Guadalupe», *The Bulletin*, 1892, pág. 196.

44. «A design for Arch in Davis' Memory», *The Birmingham News*, 20-3-1903, pág. 20; J. Ferrán Torras, «F. Flores de Mancillas», *Catalonia*, 15-9-1906, pág. 1-3, y P. Catalá i Pic, «L'Alguer. Records i consideracions», *Serra d'Or*, agosto 1960, pág. 36.

45. «War as a theme for sculpture», *The American review of Reviews*, enero 1915, pág. 746-747, y Friedman, 1978.

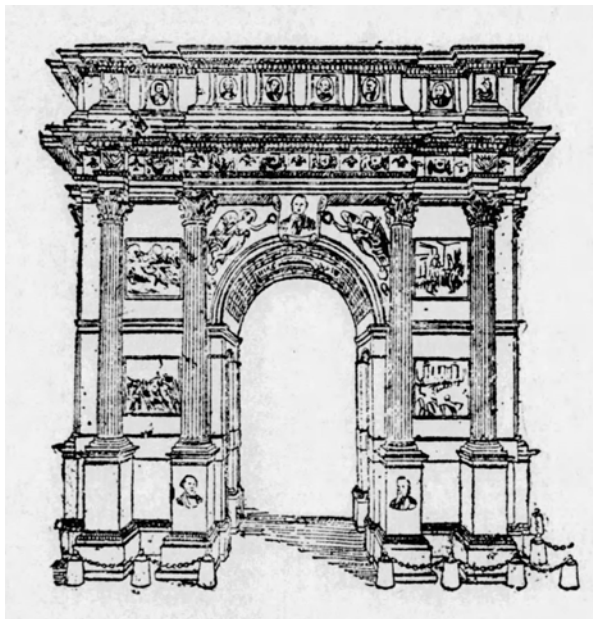


FIGURA 10. Francisco Flores de Mancillas, diseño del *Jefferson Davis Memorial Arch*, 1902.

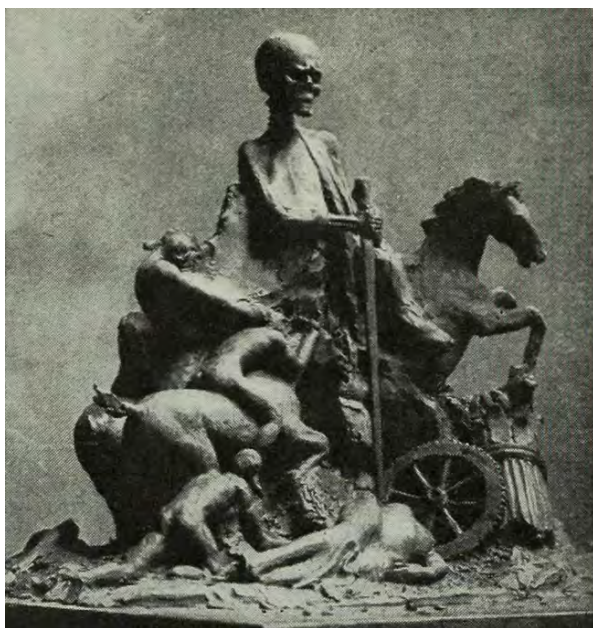


FIGURA 11. Adolf Ramon, *The War*, 1915, Withney Studio, Nueva York.

Un suceso envuelto en polémica fue el acaecido al escultor Josep Cañas (1905-2001), que viajó muy ilusionado hasta San Francisco en 1948. Estaba a la espera de que arribara un gigantesco altorrelieve de granito titulado *Spirit and works of the Franciscan Missions in California* que le había comisionado el Instituto de Cultura Hispánica para donarlo a la misión de Santa Bárbara. A su llegada, los antropólogos locales Phil C. Corr y Harold S. Gladwin al observar la obra advirtieron que había representado a las tribus indígenas de California con indumentarias propias de los indios de las praderas, es decir de los cheyennes, tocados los hombres con plumas y las mujeres con trenzas, y que los frailes franciscanos aparecen con barba, cuando en la época de las misiones eran todos imberbes (figura 12). Finalmente, la escultura, tras sufrir unos retoques, fue ubicada en la misión de San Carlos Borromeo de Carmel. En la versión modificada la barba ha desaparecido, pero permanecen las plumas y las trenzas de los indígenas.⁴⁶



FIGURA 12. Josep Cañas, *Spirit and works of the Franciscan Missions in California*, 1948, Misión de San Carlos Borromeo, Carmel, California.

46. «Indians Wrong in Sculpture Given Santa Barbara», *Santa Cruz Sentinel*, 15-2-1948, [s.p.].

Triunfar como retratista: Raimundo de Madrazo

Si bien durante la década de 1880 los millonarios americanos adoptaron la costumbre de acudir a París para hacerse retratar por los artistas más prominentes, a finales de siglo se produjo el fenómeno inverso: eran los artistas europeos los que viajaban a Estados Unidos para cumplir sus encargos, ya que la moda de quedar inmortalizado como símbolo de estatus experimentó un profundo resurgir entre los miembros más acaudalados de la sociedad americana.⁴⁷

Lo particular de Madrazo es que fue el único artista que viajó anualmente y de forma continuada en el tiempo a Estados Unidos, lo que le permitió a su vez seguir manteniendo sus compromisos comerciales en París, tal como lo demuestran los quince viajes que llegó a realizar entre 1897 y 1912.

Sin embargo, en Nueva York, la rivalidad entre retratistas era mayúscula. Cuando Théobald Chartran y Raimundo de Madrazo expusieron simultáneamente en sus respectivas galerías sus sendos retratos de damas de la adinerada familia Gould, tal circunstancia desencadenó un acalorado debate en la prensa sobre cuál era la más agraciada de las dos.⁴⁸

En la figura 13 observamos un cuadro del Museo del Prado cuyo título hasta hace un par de años era *Retrato de señora*, a quien conseguimos identificar como Elsie Woodbury Brown, una modelo que tuvo escarceos amorosos con el maestro.⁴⁹ El pintor presentaba en las exposiciones este tipo de retrato como señuelo para captar a su adinerada clientela, pues la mayoría de las veces las retratadas no acostumbraban a ser tan agraciadas.



FIGURA 13. Raimundo de Madrazo, *Retrato de Elsie Woodbury Brown*, 1899, Museo del Prado.

47. Los principales retratistas que se desplazaron fueron Hubert Herkomer, Constant, Chartran, Boldini, Benziger, Antonio de la Gándara, Durand, Frappa y Ferrier.

48. «Rival painters of the Goulds», *New York Journal*, 22-1-1899, pág. 15.

49. Alcolea, 2020a.

Posteriormente, la disciplina del retrato fue cultivada como forma de sustento por varios pintores españoles. Destacan especialmente José Moya del Pino (1920), Rafael Sanchis Yago (1922), Federico Armando Beltrán Masses (1924), José María Vidal Quadras (1925), Alfonso Grosso, José María López Mezquita (1926), José Martín Estévez (1927) y Enrique Dorda (1928).

El pintor y marchante Ramon Call

Ante el auge del comercio artístico que experimentó Nueva York entrado el siglo XX, el artista Ramon Call (Barcelona, 1867 – Nueva York *ca.* 1925) tuvo la iniciativa de importar cuadros procedentes de Cataluña. Call había sido compatriota de Francesc Gimeno y Modest Urgell y se dio a conocer en Barcelona en 1885, cuando expuso en el comercio de objetos de arte del señor Pradell. Tras establecerse en Venezuela, en 1890 acabó instalándose de por vida en Estados Unidos. Sus primeras noticias como marchante son de 1901, cuando entabló amistad en Nueva York con el empresario Ramon Salvat, que acababa de abrir la empresa Calsina & Salvat, Importer of Spanish Artistic Goods, especializada en la importación de imágenes religiosas confeccionadas en Barcelona.

Lo más notable es que Ramon Call propuso a Salvat que introdujera desde España obras de Fortuny y especialmente pinturas de Ramon Casas, Dionís Baixeras, Joaquim Vayreda y Romà Ribera, ya que, según su criterio, serían «oro en barra puestos en Nueva York». Sin embargo, consciente de sus limitaciones, manifestó: «El hecho de tener que vender santos y objetos religiosos nos priva de poder exponer quizás lo mejor de nuestra pintura». Y con respecto a las tretas para negociar con los artistas llegó a afirmar: «A Baixeras no le digas que sus cuadros son para vender en Nueva York porque tiene dos cuadros en el museo del Central Park y se crecería muy mucho de precio».⁵⁰

Posteriormente, Call expuso en 1908, en la Bethlehem Art Exhibition de Pensilvania, varios paisajes de Cataluña, y en 1920, en la Annual Exhibition of the Society of Independent Artists, un autorretrato (figura 14) dedicado a su socio John M. Lakin, de la Acme Lithographing Company.

50. Carta de Ramon Salvat a su socio de Barcelona Joaquim Calsina, Nueva York, 16-11-1901. Archivo Calsina & Salvat.



FIGURA 14. Ramon Call, *Autorretrato*, Annual Exhibition of the Society of Independent Artists, Nueva York, 1920.

Un cambio de paradigma: Sorolla y Zuloaga

A partir del éxito tanto de crítica como de público de la exposición de Sorolla en la Hispanic Society en 1909 y en menor medida de la de Zuloaga, numerosos artistas de las siguientes décadas intentaron emular los logros del maestro valenciano, lo que conformó a la vez el inicio del periodo bautizado como *Spanish Craze*. A ello habría que añadir las exposiciones de arte español celebradas en 1912 en la Copley Society de Boston o la de 1914 en Chicago, y especialmente el ciclo de exposiciones de Pittsburgh a partir de 1920.

Uno de los primeros ejemplos de este fenómeno del efecto Sorolla es el del asturiano Francisco Villar (1871–1951). Cuando en 1909 visitó Estados Unidos decidió probar igual fortuna, por lo que programó una exposición a dos años vista.

La estrategia que utilizó para encandilar a la sociedad americana fue mostrar cuadros costumbristas y tópicos españoles —que pintó en Granada—, como *The Gypsy girl*, y retratos de jóvenes norteamericanas para contentar al público con un toque de sabor local, como *The American girl*. Con el fin de obtener una mayor difusión social, se arropó además con amistades de presti-

gio, como su amigo el tenor Constantino, y con relevantes bailarines y cantantes de ópera.⁵¹

La trayectoria de Lluís Graner es más compleja. Llegó a Estados Unidos al año siguiente de la exposición de Sorolla, en 1910. Su extensa carrera, encumbrada tras una primera etapa de grandes triunfos, se fue apagando paulatinamente hasta caer en la miseria en 1923 a causa de desgracias familiares, la fragilidad de su salud y la exigua calidad de sus últimas producciones. Seguramente la dispersión de su trabajo — con sus repetidos viajes a América del Sur — también jugaron en su contra.

Su última exposición en Nueva York fue un fracaso. No consiguió vender ni un solo cuadro, por lo que el galerista se quedó con las obras porque Graner no pudo abonar el alquiler de la sala.

De hecho, si el pintor hubiera regresado a España en 1914, como era su intención, ahora recordaríamos su etapa americana como triunfal, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial truncó sus deseos de retornar a la Península.

Siguiendo los pasos de Graner, en los años venideros probaron fortuna exponiendo en Nueva York: Gabriel Puig Roda (1915), Eliseu Meifrèn (1916), Ricard Canals (1919), Laureà Barrau (1922), Sanchis Yago (1922), Pablo Uranga (1924), Federico Armando Beltrán Masses (1926), Evaristo Valle (1928), Mariano de Miguel (1928) y Joaquín Vaquero Palacios (1928).

Triunfar sin escrúpulos: Margarita Ruiz de Lihory

Ahora nos referiremos a un caso ciertamente novelesco y veremos cómo la obsesión por alcanzar el éxito de prensa y público puede llevar incluso al empleo de estratagemas ilícitas. Nuestra protagonista es Margarita Ruiz de Lihory, baronesa de Alcahalí (Valencia, 1889 – Albacete 1968), un personaje del cual incluso se han publicado diversas monografías.⁵²

Su preparación pictórica era escasa, pero, aun así, consiguió exponer en 1921 en las prestigiosas Galerías Laietanes de Barcelona, si bien las críticas ya acusaban cierta torpeza en sus creaciones.

Cuando emigró a Nueva York en 1925, especuló para que el pintor gallego Xesús Corredoira le cediese todos sus cuadros para gestionar su venta. Grave

51. «Villar paints Boston girls», *Boston Post*, 6-3-1911, pág. 9.

52. Polo Griñán, 2010; Fuentes Moreno, 2019 y Fitera, 2016.

error. Lo que desconocía Corredoira es que Margarita Ruiz maquinaba una estratagema más perversa: usurpar sus obras y presentarlas como suyas para una futura exposición personal.

Para ello eligió los salones de un lujoso hotel de la ciudad de Boston, la misma ciudad donde meses antes la muestra de Zuloaga había obtenido un notable éxito y poder de convocatoria de público y atrajo a visitarla a miles de personas (figura 15).

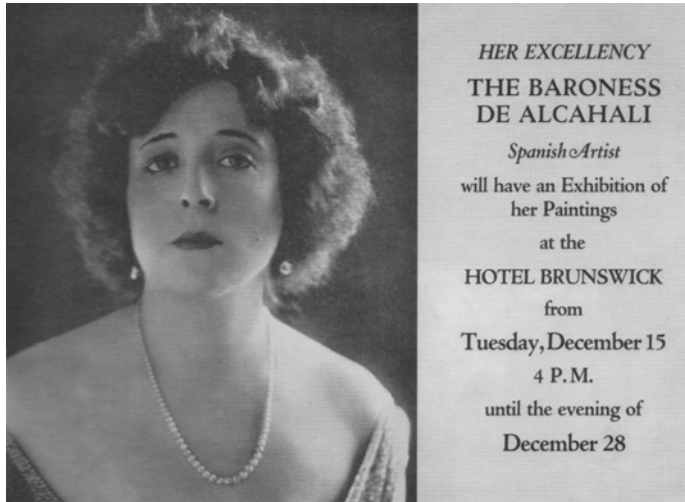


FIGURA 15. Invitación para la exposición de Margarita Ruiz de Lihory en el hotel Brunswick, Boston, 1925.

Los problemas surgieron meses después, cuando el pintor Corredoira le interpuso una demanda por apropiarse de sus cuadros y los dueños del hotel le presentaron otra por impago del alquiler. El caso acabó en un juicio del cual se hizo eco toda la prensa americana.

Pero lo sorprendente es que el entramado no finalizó aquí. Durante un tiempo, figuró en la prensa canadiense una desconocida pintora española que se hacía llamar Teodora Álvarez, famosa por haber cometido diversos fraudes, pero cuya identidad no se conseguía identificar. Tras estudiar la trayectoria de Margarita Ruiz de Lihory, comprendimos que podría tratarse de la misma pintora.

Efectivamente, el caso es que Margarita huyó a Toronto y cambió su identidad bajo el nombre de Teodora Álvarez para escapar de la justicia. Intentó sobrevivir como retratista, pero como su técnica era pésima, se le ocurrió adquirir sin pagar en los anticuarios viejos cuadros de retratos que modificaba

torpemente. El resultado era de esperpento. Descubierto el engaño, fue procesada y condenada a varios meses de reclusión y deportada a Estados Unidos. Cuando regresó a Nueva York, de nuevo cambió su identidad bajo el nombre de Mary Doe y volvió a ser procesada por emitir cheques sin fondos.⁵³

También hubo otras mujeres que dejaron su huella en Estados Unidos: la gallega Olimpia Arias, B. de Areales, que expuso en San Francisco (1904), la paisajista Ángela Milá, activa en Chicago en 1905, la retratista vasca Isabel Moncayo (1893-?), activa en Nueva York (1915-1935), Jesusa Alfau (1890-1943), que fundó la Casa Cervantes de Wisconsin, la canaria Dolores González Rodríguez (1890-1972), activa en Nueva York en 1926, la hispano-alemana Margarita Hausman (1895-?), que expuso en Florida, California y Arizona (1931-1934), Maroussia Valero (1885-1955), que expuso en Los Ángeles (1932) y que retrató a Krishnamurti en Ojai (California), y ya posteriormente Eva Llorens (1921-2004), Amparo Palacios (1905-1981), Anna Maria Pecanins (1930-2009) y Montserrat Gudiol (1933-2015).

Volver a emigrar a Estados Unidos

La presencia española en Estados Unidos no se redujo exclusivamente a los llegados directamente desde la Península, sino también a los que, habiendo emigrado previamente a países latinos, partieron de nuevo en busca de una segunda oportunidad en la nación norteamericana, especialmente desde Méjico, Cuba y la República Dominicana.

Al país azteca, la primera oleada se produjo cuando un buen número de estos emigrantes tuvo que huir a causa del conflicto armado de la revolución (1910-1917). Sus carreras fueron bien dispersas. Francisco del Mármol (Córdoba, 1869 – San Antonio, 1915), por ejemplo, falleció al cabo de cinco años de su llegada a Estados Unidos, sumido en la soledad y en la pobreza. Toda su producción acabó liquidándose en la quinta planta de unos grandes almacenes de Houston a precios bajos.⁵⁴

Un artista con mejor fortuna fue José Arpa y Perea, considerado uno de los mejores paisajistas de Texas, que estableció en San Antonio una prestigiosa escuela de pintura muy concurrida.

53. Alcolea, 2020b.

54. «Exhibit of oil paintings of the late Francisco del Mármol», *The Houston Post*, 1-12-1915, pág. 9.

De carácter más itinerante fue la carrera de Lluís Urgellés (Reus, 1888 – Vic, 1935), que pintó en San Francisco los murales para la Exposición Panamericana. Trabajó en Seattle para la compañía publicitaria Foster & Kleiser. Luego se estableció en Chicago, donde publicó el libro *Direct Advertising & Color* sobre la aplicación de los colores en la publicidad, y siguió viajando hasta Palm Beach, donde trabajó como muralista e ilustrador de revistas. Finalmente, se trasladó hasta Tucson, donde fundó la academia de pintura Tucson Art Institute. Desde allí importó varios cargamentos de antigüedades procedentes de España, incluyendo un gran crucifijo que trajo de Navarra y que hoy preside la catedral de San Agustín de dicha población.⁵⁵

Por otro lado, desde Cuba llegaron Fernando Adelantado, Xesús Corredoira de Castro, Mariano de Miguel, Margarita Ruiz, Julián Segura e Ismael Alzina, entre otros. Y desde la República Dominicana: Manolo Pascual, Vela Zanetti, Ángel Botello o Miguel Marina, muchos de los cuales eran exiliados de la Guerra Civil Española.

El arte moderno

Pocos fueron los artistas que antes de la Segunda Guerra Mundial se sumergieron en el ámbito de las vanguardias. Podríamos citar a Joan Agell, Joan Broch, Julio de Diego, Ismael Smith, Rafael Sala, Joaquín Torres García (1920–1922), José de Creeft (1929) y Salvador Dalí (1934), los dos últimos llegados posteriormente. Pero destacaríamos dos artífices por redescubrir: Ramón Shiva y Ricard Boix.

El pintor cántabro Ramón Shiva (Santander, 1893 – Santa Fe de Nuevo Méjico, 1963) obtuvo notables éxitos en Estados Unidos, pero sigue siendo un desconocido en España. Su figura la localizamos al revisar un panfleto dibujado por Emil Arvin en 1923, donde aparece posando junto a los principales integrantes de las corrientes de arte moderno de Chicago (figura 16).

Su determinación por dedicarse a la pintura quedó sellada al quedarse conmocionado por la memorable exposición de arte moderno del Armory Show de 1913 en Chicago, que, de carácter itinerante, viajaba desde Nueva York.

En 1921 el Art Institut of Chicago le otorgó el premio al mejor artista novel. Perteneció a las principales agrupaciones de arte moderno y una de sus

55. «Crucifix made in 1350 is on display at cathedral», *Arizona Daily Star*, 18-8-1932, pág. 7.



FIGURA 16. *Parade of Chicago Artists to the No-Jury Artists Cubist Ball*, 1923, Chicago.

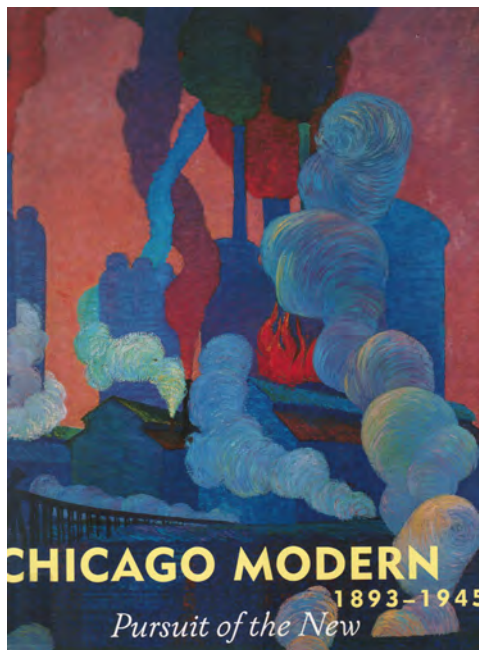


FIGURA 17. Ramón Shiva, *MCMXXIV*, 1924, Chicago.

obras ocupa la portada del libro *Chicago Modern 1893–1945. Pursuit of the New* (2004) (figura 17).

Posteriormente el pintor fundó una de las marcas de pinturas de colores más famosas del país: la Shiva's Artist Colors, que fueron utilizadas por artistas de la talla de Josef Albers y Norman Rockwell. En 1939 se estableció en una finca de Santa Fe de Nuevo México, a la que denominó *La Santanderina*, desde donde impartió conferencias sobre los aspectos técnicos del color.⁵⁶

Nuestro siguiente protagonista es Ricard Boix i Comas, que residió primeramente en Cuba y cuyos dibujos de este periodo denotan influencias de Isidre Nonell, Xavier Nogués, Picarol y Lluís Bagaria.

Pero todo cambió para Boix cuando en 1917 desembarcó en Nueva York y alquiló una habitación en la vivienda de Man Ray. Esta circunstancia lo aproximó al grupo de los dadaístas de esta ciudad, a los que retrató en una memorable obra que se conserva en el MOMA (figura 18), así como a Man Ray y Duchamp.

56. Alcolea, 2020c.

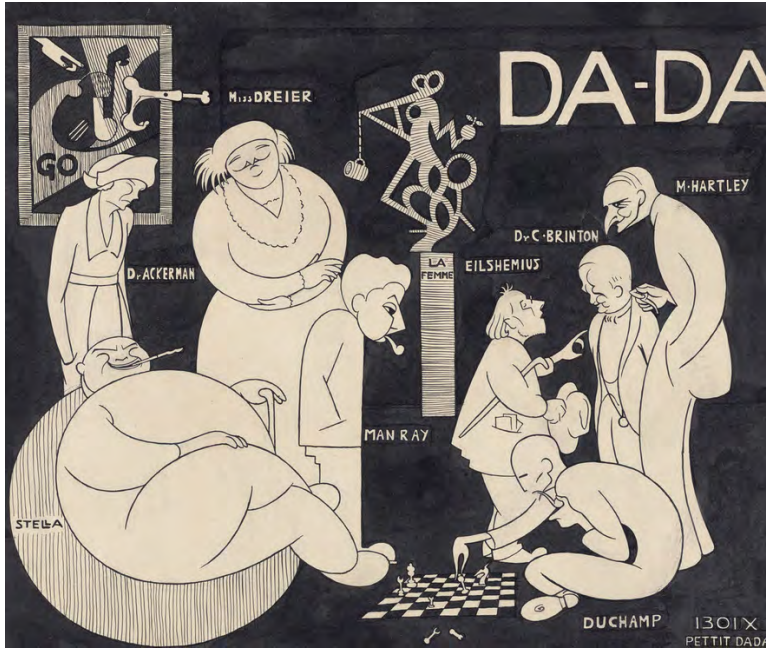


FIGURA 18. Ricard Boix, *New York Da-Da Group*, 1921, Museum of Modern Art, Nueva York.

También participó junto a Rafael Sala y Joaquín Torres García en la «Exposición de las últimas tendencias de Filadelfia» (1921), pero al no asentarse el movimiento dadá en Nueva York, Man Ray y Duchamp emigraron a París en 1921. Ricard Boix continuó produciendo dibujos sobre el dadá, pero fueron rechazados por las revistas. Entonces, en 1924 decidió retirarse a una casa de campo en Bound Brok, Nueva Jersey, para dedicarse con más empeño a las tareas agrícolas. Su final fue muy trágico, ya que acabó suicidándose en 1949 inhalando monóxido de carbono. Dejó una nota indicando que el perro estaba atado, que cuidasen de las gallinas y que se encontraba dentro del coche.⁵⁷

Otros territorios: José Cortez de la Flor y Josep Mass

Un gran ilustre desconocido y de vida rocambolesca es sin duda José Cortez de la Flor (Barcelona, 1895 – Tucson, 1962), un artista de personalidad hart

57. Alcolea, 2019.

compleja. Alardeaba de proceder de noble cuna (Hernán Cortés), ideaba eventos fantasiosos sobre su pasado y supuestas amistades con pintores consagrados para deslumbrar a su clientela —se jactaba de haber trabajado con Picasso, Sorolla y Dalí—, por lo que elaborar su biografía genuina es una tarea ciertamente intrincada y detectivesca.⁵⁸

Después de alistarse en la Legión Francesa en Casablanca, viajó como polizón, durante la Primera Guerra Mundial, en un carguero rumbo a Nueva York. Al llegar se enroló en la marina americana en la base de Annapolis.

Su actividad artística aparece en Washington, donde manifiesta de forma fantasiosa que «decoró el capitolio junto a Sorolla». Establecido en Nueva York, pintó los murales del exclusivo Stork Club y en 1926 los techos del Roxy Theater, sobre lo cual afirmó: «Los pinté con huevos y whiskey». Años después trazó unos murales para la exposición «Century of Progress» de Chicago y un mural de 16,89 metros de largo en Hollywood, donde se relacionó con Xavier Cugat.

Tras recorrer el Gran Oeste americano, se estableció en Houston, donde conoció a un joven estudiante (su futuro discípulo) al que bautizaría como Israel Picasso (ver foto).

Fue entonces cuando decoró los murales de gran parte de las cafeterías de Texas. Pintó las paredes del Congo Jungle Club, del Castor's Hurricane Club, del Coral Club Villa Mexicano, de la cafetería Alabama y, en 1952, del restaurante Palmetto Inn de Brownsville. Y, por supuesto, también impartió clases de pintura; se anunciaba proclamando que había ejercido la docencia en Roma, París, Madrid y Nueva York.

Como hemos comprobado, triunfar en las grandes metrópolis como Nueva York resultó ser una tarea ardua y competitiva, por lo que algunos artistas optaron por establecerse en busca de oportunidades en territorios remotos del interior americano, donde se trabajaba fuera del alcance de los entendidos y bajo unos criterios de calidad más laxos.

Así, tenemos que Manuel Alfaro (1890–1951) trabajó en Iowa; el malagueño Carlos Manuel López (1893–1982), en Dakota del Sur; Antonio Jané (1873–1943) finalizó su carrera en Akron (Ohio); Jorge Cipitria (1902–?) y Bartolomé Mongrell (1915–1997), en el sur de Texas; Pedro García Lema (1906–1989), en Nashville (Tennessee); y Manuel Izquierdo (1925–2009), en Portland (Oregón).

58. «Micheline Keating, “José Cortez”», *Tucson Daily Citizen*, 25-8-1956, pág. 15.

Otro artista de carrera itinerante fue el pintor, restaurador y marchante de arte Josep Rojas Mass «Josep Mass» (Barcelona, 1903 – Fort Lauderdale, 1992).

Este personaje también inédito marchó a los veinticuatro años a Estados Unidos, donde recorrió los estados de Ohio, Indiana, Kansas y Misuri. Allí pintó algunos notables murales, como los de la iglesia Our Lady of Good Counsel de Kansas City o los de la mansión Redings Mill en Joplin, Misuri. Establecido en San Antonio en 1940, cultivó el retrato y uno de los más destacables es el del almirante de la flota del Pacífico Chester W. Nimitz, con destino al Ayuntamiento de Fredericksburg. Siete años más tarde abrió en San Francisco un taller de pintura y la José Mass Art Gallery, dedicada principalmente a la pintura antigua (afirmaba poseer una obra de Murillo). En 1949 estuvo envuelto en un turbio asunto de importación de cuadros coloniales. Resulta que compró 1.100 cuadros al marchante Paul Metcalf de Pasadena, que resultaron ser obras de los siglos XVI y XVII importadas ilegalmente desde México durante la revolución.⁵⁹

Igual de peculiar fue la vida de Josep Vilardell (1905–1983). Cuando se estableció en Norteamérica en 1926, abrió, además de un taller de retratos, un estudio fotográfico y una escuela de esgrima en Texas. Fue cámara de cine mudo para la MGM y para la Metro-Goldwyn Mayer en Hollywood. Fue además un virtuoso pintor, jinete y bailarín. A partir de 1950 orientó su carrera al arte de la magia y llegó a ser presidente de la Society of American Magicians (figura 19). Hoy en día podemos contemplar su antigua parafernalia de juegos de magia en una sala dedicada a él en la Haunted Opera House de Pasadena, California.⁶⁰

A partir de 1920, tanto Florida como California se convirtieron en una válida alternativa a Nueva York. En Los Ángeles, la industria del cine de Hollywood atrajo no solo a escenógrafos, muralistas y cartelistas, como Albert Silva, Antonio Jané, Amalio Fernández, José de Soto, etc., sino también a retratistas de estrellas de cine, como Cristóbal Arteché, Federico Armando Beltrán Masses (1925), Luis Usàbal (1923–1926), Luis Quintanilla (1940), Alejandro Pardiñas (1940), Julio de Diego —que llegó a interpretar incluso una película— y los hermanos Francesc y Xavier Cugat.

Florida, por su parte, experimentó un auge económico auspiciado como lugar de segunda residencia de las grandes fortunas. Localidades como Mia-

59. «Million dollar Paintings Pose International Mystery», *Defiance Crescent News*, 17-1-1949, pág. 5.

60. «Noted Spanish Artist to Make portraits», *Palo Pinto County Star*, 6-9-1940, pág. 3.



FIGURA 19. Josep Vilardell (a la derecha) actuando como mago. Los Ángeles, 1965.

mi, Palm Beach y Tampa acogieron exposiciones de Manuel Fernández Peña (1925), Alfonso Grosso (1926), José María López Mezquita (1926), Laureà Barrau (1927), Roberto Domingo (1928), Emilio Gisbert (1933), Pedro Antonio Martínez Expósito y Francisco Soria Aedo (1934).

Referencias bibliográficas

- ALZAGA RUIZ, A. (2011). «Ignacio León y Escosura: París, Londres y el mercado artístico norteamericano». En: Antigüedad del Castillo-Olivares, M^a Dolores (dir.); Alzaga Ruiz, Amaya (coord.) *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, pág. 287–315.
- ALCOLEA, Fernando (2016). «El anticuario y marchante Francesc Guiu i Gabalda (1843–ca. 1914) y el mercado americano». *Locus Amoenus*, núm. 14, págs. 167–185 [en línea]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.251> (consulta: 13 marzo 2023).
- (2019). «Ricard Boix. El artista barcelonés que inmortalizó a los dadaístas en Nueva York (1921)». *AcademiaEdu* [en línea]. https://www.academia.edu/39867332/Ricard_Boix_EL_artista_barcelon%C3%A9s_que_inmortaliz%C3%B3_a_los_dada%C3%ADstas_en_Nueva_York_1921 (consulta: 10 marzo 2023).
- (2020a). «Modelo y amante. Sobre la identidad del *Retrato de señora* (1899) de Raimundo de Madrazo, del Museo del Prado». *AcademiaEdu* [en línea]. https://www.academia.edu/43160147/Modelo_y_amante_Sobre_la_identidad_del_Retrato_de_se%C3%B1ora_1899_de_Raimundo_de_Madrazo_del_Museo_del_Prado (consulta: 10 marzo 2023).

- (2020b). «Margarita Ruiz de Lihory en América (1925–1929); Fraudes y artimañas de una pintora aficionada y su falsa identidad como “Teodora Álvarez” y “Mary Doe”». *AcademiaEdu* [en línea]. https://www.academia.edu/42234387/Margarita_Ruiz_de_Lihory_en_Am%C3%A9rica_1925_1929_Fraudes_y_artima%C3%B1as_de_una_pintora_aficionada_y_su_falsa_identidad_como_Teodora_%C3%84lvarez_y_Mary_Doe_ (consulta: 10 marzo 2023).
- (2020c). «El pintor Ramón Shiva (1893–1963) precursor de las vanguardias de Chicago (1920–1930) y de la química de los colores». *AcademiaEdu* [en línea]. https://www.academia.edu/41513402/El_pintor_Ram%C3%B3n_Shiva_1893_1963_precursor_de_las_vanguardias_de_Chicago_1920_1930_y_de_la_qu%C3%ADmica_de_los_colores (consulta: 10 marzo 2023).
- (2022). «Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850–1950)». En: Furió, Vicenç; Peist, Nuria (eds.). *Arte y olvido. Teorías y trayectorias artísticas (1850–1950)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, pág. 77–92.
- BARÓN, Javier (2012). «The Spanish presence at Philadelphia’s Centennial Exhibition and Chicago’s world’s Columbian». En: Reist, Inge; Colomer, José Luis. *Collecting Spanish art. Spain’s golden age and America’s Gilded Age*. New York : Frick Collection in association with Centro de Estudios Europa Hispánica, pág. 65–93.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores (1994). «Fernando Miranda: del costumbrismo romántico a la modernidad neoyorquina». En: *Los clasicismos en el arte español (comunicaciones)*. *Actas del X Congreso del CEHA*. Madrid: UNED-Departamento de Historia del Arte, pág. 99–103 [en línea]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3025090> (consulta: 10 marzo 2023).
- BOONE, Mary Elisabeth (2019). «Civil dissension, bad government, and religious intolerance: Spanish Display at the Philadelphia Centennial and in Gilded Age. Private Collections»; «Inventing America at the 1876 Centennial». En: Boone, Mary Elisabeth. *The Spanish element in our nationality. Spain and America at the World’s Fairs and Centennial Celebrations, 1876–1915*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press [e-book].
- CAMPS TRIAY, Marta (2012). *Exposicions d’artistes catalans a Nova York 1900–1950* (tesis final de máster). Barcelona: Facultat de Geografia i Història de la UB [en línea]. <http://hdl.handle.net/2445/53707> (consulta: 10 marzo 2023).
- CLEMENT, Clara E.; HUTTON, Laurence (1879). *Artists of the nineteenth century and their works, a handbook*. Boston: Ticknor.
- El nexo español. artistas españoles en Nueva York, 1930–1960* (catálogo exposición) (2009). Nueva York: Instituto Cervantes.
- COLOMER, José Luis (2012). *Collecting Spanish Art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*. Nueva York: The Frick Collection.
- COLOMER, José Luis; PONS-SOROLLA, Blanca; ROGLÁN, Mark A. (dirs.) (2015). *Sorolla in America: friends and patrons* (catálogo exposición). Dallas: Meadows Museum; New York; Southern Methodist University; Center for Spain in America; Madrid: Fundación Museo Sorolla.

- McINTOSH, DeCourcy (2006). «Eduardo Zamacois, artista preferido de los norteamericanos». En: Reyero, Carlos *et al.* *Zamacois, Fortuny, Meissonier. Sala BBK, 17 octubre 2006–28 enero 2007* (catálogo exposición). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 79–96.
- EGEA GARCÍA, María (2009). «Ignacio León y Escosura, pintor y anticuario, en Estados Unidos, éxito y escándalo a través de las páginas de *The New York Times*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 40, pág. 251–264.
- ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia; AZCUE BREA, Leticia (2020). *Mariano Benlliure y Nueva York*. New York: The Hispanic Society of America; Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica; Princeton: Center for Spain in America.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia (2016). *Segrelles. Un pintor valenciano en Nueva York. 1929–1932*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- FITERA, Gadea (2016). *Como arena entre tus dedos*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.
- FRIEDMAN, B. H. (1978). *Gertrude Vanderbilt Withney: A biography*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- FONTBONA, Francesc (2009). «Notes sobre la difusió de l'art català als Estats Units». *E-artDocuments*, 2009, núm. 1 [en línea]. <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/147791> (consulta: 10 marzo 2023).
- FUENTES MORENO, Elena (2019). *Anacronía de una marquesa*. Kindle.
- GOLDSTEIN, Malcolm (2000). *Landscape with figures. A history of art dealing in the United States*. New York: Oxford University Press.
- SIMON, John Y. (ed.); GRANT, U. S. (2000). «Proclamation». *The papers of Ulysses S. Grant, Volume 23: February 1–December 31, 1872*. Southern Illinois: University Press, pág. 105.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2019). «Mercado y coleccionismo de la pintura de género española en América. El caso de Francisco Domingo Marqués». En: Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coord.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla: Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores, pág. 403–418 [en línea]. <https://idus.us.es/handle/11441/91198> (consulta: 10 marzo 2023).
- KAGAN, Richard L. (2019). *The Spanish Craze. America's Fascination with the Hispanic World, 1779–1939*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst, «El gran acaparador»*. Madrid: Cátedra.
- PAYNE, Stanley G. (2010). *When Spain fascinated America*. Madrid: Fundación Zuloaga.
- PUIG SAMPER, Miguel Ángel (2017). *Comisión Científica del Pacífico (1862–1866)*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, pág. 46–48 (Biblioteca Virtual de Polígrafos) [en línea]. <http://dx.doi.org/10.18558/FIL145> (consulta: 29 marzo 2023).
- PENOT, Agnes (2017). «The perils and perks of trading art overseas: Goupil's New York branch». *Nineteenth-Century Art Worldwide, a Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, vol. 16, núm. 1, Spring [en línea]. <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4> (consulta: 28 marzo 2023).

- POLO GRIÑÁN, Cándido (2010). *Sangre azul: vida y delirio de Margarita Ruiz de Libory*. Valencia: Universitat de València.
- RALSTON, Daniel (2018). «All the artistic notables of an era: Fortuny and his circle». En: Roglan, Mark; Dotseth, Amanda W. *Fortuny. Friends and followers* (catálogo exposición). Dallas: Meadows Museum, pág. 4–29.
- REIST, Inge Jackson; COLOMER, José Luis (2012). *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York: Frick Collection; Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ROGLÁN, Mark-Allan (2001). *La pintura española del siglo XIX en las colecciones públicas norteamericanas* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid [en línea]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12944> (consulta: 10 marzo 2023).
- (2016). *Spanish Art in the United States of America*. Madrid: El Viso.
- SHINN, Earl (1883). *Mr. Vanderbilt's house and collection, described by Edward Strahan [pseud]*. Boston: George Barrie, [en línea]. <http://library.metmuseum.org/record=b1156777> (consulta: 4 abril 2023).
- SOCIAS BATET, Immaculada (2015). «Archer Milton Huntington (1875–1955): mecenazgo, coleccionismo y comercio del arte». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 24, núm. 47, pág. 13–44 [en línea]. http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=154 (consulta: 10 marzo 2023).
- SUÁREZ-ZULOAGA Y GÁLDIZ, Ignacio (2015). «Huntington, Zuloaga y la divulgación de España en los Estados Unidos». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 24, núm. 47, pág. 63–103 [en línea]. http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=154 (consulta: 10 marzo 2023).
- SULLIVAN, Edward (2019). «Fortuny a Amèrica: colleccionistes i deixebles». En: *Fortuny, 1838–1874: 18 de gener–12 de març 1989*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions (catálogo exposición). Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pág. 99–117.

Fernando Benet Rasbó (1880-1954): el pintor col·leccionista. L'obra d'una vida dedicada a l'art

ESTHER BARÓN

Doctora en Història de l'art

SARA GOMÀ

Doctora en Història de l'art

Apunts biogràfics

Fernando Benet Rasbó va néixer a Barcelona el 17 de gener de 1880 fruit del matrimoni entre Tomàs Benet Caballero i Eulàlia Rasbó Dutruix (figura 1).¹ Durant els primers anys de la seva vida va residir al barri de la Ribera, inicialment en un immoble del carrer d'en Tantarantana, núm. 23, i més tard al pis principal del carrer dels Escudellers, núm. 5-7-9, on el seu pare havia establert el Col·legi de Sant Agustí de 1a i 2a Ensenyança i Escola de Comerç. Tomás Benet era mestre i director d'aquest centre i Fernando Benet hi va rebre la formació bàsica.²

En aquesta mateixa escola, on també feien visites a tallers, va assistir a classes d'adorna-



FIGURA 1. Fotografia de Fernando Benet Rasbó publicada a la revista *Liceo: Revista Gráfica Selecta* el maig de 1950.

1. AMCB, Llibre de registre de naixements, any 1880. Full 362, Top. 5-00-H-09-00, vol. 182.

2. Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona, Autorización Colegio San Agustín, calle Escudellers de Barcelona. Directores: Tomàs Benet Caballero i Lorenzo Ayuso Arnaiz, ES-CAT-UB-02-2392-05.



FIGURA 2. Fernando Benet Rasbó, *Figura 140*, 1897. *Figura 141*, 1898. Dibuxos al carbonet, 29,7×21 cm. Arxiu personal Elena Boissel Benet.

ment, calligrafia, dibuix, pintura i música, que li van permetre aprendre diverses tècniques artístiques, com la pintura a l'oli, el dibuix al carbonet i el dibuix aquarel·lat. Bona part dels treballs artístics que Benet va executar al llarg de la seva vida els conserven les seves netes i demostren que tenia força destresa (figura 2). Per comprendre els inicis de qui hem anomenat el pintor col·leccionista, convé afegir que es va instal·lar un temps a París, fet que li va permetre viure el món de la bohèmia i l'ambient artístic de la ciutat. En darrer lloc, sabem que va participar a les exposicions de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona dels anys 1896 i 1898, dins les seccions de fusteria, ebenisteria i pintura.³

Així i tot, després de fer el grau de batxillerat, Fernando Benet va obtenir la Llicenciatura de Filosofia i Lletres (1900) i la Llicenciatura de Dret (1904), ambdues titulacions a la Universitat Literària de Barcelona. Des d'aleshores i fins a 1954, Benet va estar adherit al Col·legi de l'Advocacia de Barcelona i va exercir com a advocat a títol particular amb despatx al carrer de Santa Anna, núm. 4, entresol, de Barcelona.⁴ Igualment, és important tenir present que va ser advocat de la Federació Patronal de Catalunya, on també es va implicar el seu cosí germà Tomàs Benet i Benet (1895–1936). A finals de l'any 1921, l'organització sindical va adquirir el diari *La Publicidad* i Benet en fou designat director. Ara bé, la permanència de l'equip, liderat per Felip

3. Vegeu els catàlegs de les exposicions: *Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona: J. Thomas & Cia., 1896, pàg. 117. *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo Ilustrado*. Barcelona: Imp. de Henrich y Cia., 1898, pàg. 32.

4. ANC, Expedient col·legial de Ferran Benet. Fons núm. 440 de l'Il·lustre Col·legi de l'Advocacia de Barcelona.

Pons Solanes, no va durar gaire —l'any 1922 Benet va deixar la direcció— i, finalment, Acció Catalana va comprar el diari.⁵

Fernando Benet es va casar en primeres núpcies amb Antoinette Pessieto Dussaut (1882-1947), d'origen francès, i va tenir tres filles: Enriqueta (1911-1994), María Isabel (1917-2009) i Elena (1919-2008), i un fill, Tomás (1915-1939). La família residia al carrer de Mallorca, núm. 246, principal, de Barcelona, en un immoble propietat dels seus pares. Des de ben aviat, Fernando Benet va participar en diverses entitats culturals de Barcelona, com l'Ateneu Barcelonès, on va ingressar el 1905 en qualitat de soci transeünt inscrit a la Secció de Ciències Morals, i els Amics dels Museus de Catalunya, d'on va ser vicepresident de la junta directiva des del mateix any de la seva fundació, 1933.⁶ Si bé en la primera entitat va realitzar altes i baixes força freqüents fins a l'any 1936, data en què es perd el seu rastre documental, en el cas dels Amics dels Museus va continuar-hi actiu fins ben entrada la postguerra, referència que aprofundirem més endavant. El fet que Benet, a més d'advocat, tingués una gran sensibilitat artística, el va portar a esdevenir el marmessor testamentari, juntament amb Rafael Closas i Silveri Valls Comas, del llegat del col·leccionista Feliu Sala i Barnades al Museu d'Art Modern de Barcelona, l'any 1924.⁷ D'aquest entorn del colleccionisme de la Barcelona de principis de segle XX, també és interessant la seva participació a l'Agrupació de Col·leccionistes d'Obres d'Art, un intent fundacional que va tenir lloc l'octubre de 1932 al Reial Cercle Artístic i en el qual van prendre part personatges com Josep Bertran i Musitu, Pere Casas Abarca i Pelegrí Casades i Gramatxes, entre d'altres.⁸

En el període de la preguerra, Benet es va divorciar de la seva primera esposa i es va traslladar a viure a la Vila Eulàlia, una torre situada al carrer del Baró de la Barre, núm. 1, de Barcelona (figura 3). La finca havia estat adquirida pel seu pare l'any 1902 i, cap a finals de 1930, ja constava com a propietat de l'advocat.⁹ Al cap de poc temps, a la casa també hi viuria Concha Mur Sán-

5. «La Actualidad en Barcelona». *Mundo Gráfico*, any 12, núm. 553, 7-6-1922, [s. p.].

6. Serra, 2003: 12-13.

7. ANC, Llegat testamentari de Feliu Sala i Barnades, 15-3-1924. ANC1-715-T-2387.

8. «En el Círculo Artístico ha tenido efecto otra reunión [...]». *La Vanguardia*, 30-10-1932, pàg. 10.

9. AMCB, Calle Nuestra Señora del Coll. D. Tomas Benet, solicita permiso para construir una casa en el terreno de su propiedad. Arquitecto municipal: Buenaventura Conill, 30-4-1903. Número de registre: 1405/1903, signatura topogràfica: C-10088-1405.



FIGURA 3. Vista del despatx de Fernando Benet al seu domicili del carrer del Baró de la Barre de Barcelona. Arxiu personal Elena Boissel Benet.

chez (1898–1971), segona esposa de Fernando Benet. En aquest sentit, és significatiu detallar que, des del mateix 18 de juliol de 1936, l'advocat va ser perseguit i el seu despatx, saquejat, un conjunt de fets que el van portar a refugiar-se primer a París i després a Mallorca.

Tossa de Mar: vila d'estiu i refugi d'artistes

Cap a 1915, Benet va adquirir una casa al número 25 del carrer de Sant Telm¹⁰ de Tossa de Mar (figura 4), atret per les seves fantàstiques platges i pels seus paisatges, i va esdevenir un dels primers estiuejants barcelonins de la vila. En aquells temps, la població de Tossa es convertí en un pol d'atracció i d'inspiració per a molts artistes amics del col·leccionista, com Joan Colom, Marian Espinal, Ignasi Mallol, Rafael Benet, Pere Créixams i Frederic Marès. Sem-

10. Arxiu Històric Municipal de Tossa de Mar, Llista cobratòria de la contribució. Els documents de la contribució territorial urbana permeten consultar els moviments de propietat de la casa que, anteriorment, havia estat propietat d'Antònia Roca Madrenys, resident a Olot, però d'ascendència tossenca.

bla que l'ambient de Tossa, tan favorable als artistes i intel·lectuals, l'havia creat el col·leccionista.

Els Benet es van relacionar amb altres famílies estiuejants barcelonines, conegudes com la colònia i que, alhora, es barrejaven amb les famílies benestants de la vila. Entre elles cal destacar les dels fotògrafs Sebastià Jordi Vidal i Narcís Ricart Bagué,¹¹ testimonis gràfics de les estades de la família Benet a Tossa de Mar (figura 5). Totes elles representaven un primer turisme anterior al boom més cosmopolita dels artistes i intel·lectuals dels anys trenta i posteriors.¹²

Sabem, pel mateix pintor i crític d'art Rafael Benet,¹³ autor del cèlebre article titulat «Tossa, Babel de les Arts», publicat a la revista *Art* el mes d'octubre de 1934, que l'advocat Benet va moblar i decorar la casa de

Tossa amb mobles antics i antiguitats com calaixeres, armaris, miralls, caixes de mariner, ceràmica catalana dels segles XVII i XVIII i gravats de temes nàutics. A l'article es descriu «la casa que tenia el col·leccionista Ferran Benet a Tossa, instal·lada a base d'antiguitats del país i que gairebé es pot considerar com un museu folklòric. Llits policromats d'Olot, rajoles i ceràmiques catalanes, mobles de les antigues cases senyorials o marineres de Tossa».¹⁴ El 1934, la casa va passar a mans del pintor txec d'origen jueu-alemany Georges Kars



FIGURA 4. Vista de la casa de Fernando Benet al carrer de Sant Telm, núm. 25. Tossa de Mar, ca. 1915. Arxiu personal Elena Boissel Benet.

11. Vilà, 2002: s. p.

12. Moré Aguirre, 2002: s. p.

13. El mes d'agost de 1933, el director de la revista *Art*, Joan Merli, va encarregar al seu amic pintor i crític d'art Rafael Benet un article sobre tots els artistes que havien passat per la població de Tossa de Mar. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Joan Merli a Rafael Benet. Barcelona, 31 d'agost de 1934.

14. Benet, 1934b: 8.



FIGURA 5. Narcís Ricart Bagué, *Jocs a la platja*, ca. 1929. Les germanes Benet són, d'esquerra a dreta, María Isabel i Enriqueta; Elena és la sisena. Col·lecció Mercè Ricart Folch, Barcelona.

(1882–1945) i la seva esposa Nora (de soltera, Berta Braunova), que havien arribat a la població a través del pintor Pere Créixams, llavors instal·lat a París i molt amic de Rafael Benet, que havia convidat els seus col·legues artistes de l'Escola de París a conèixer Tossa de Mar.

Per una missiva del pintor Georges Kars a Fernando Benet, tenim notícia que els primers contactes entre el matrimoni Kars i l'advocat per la compra de la casa van tenir lloc en una trobada a l'Hotel Bristol de Barcelona el mes de juny de 1933, on s'acordà el preu de venda en 22.500 pessetes. A partir de llavors, es van trobar tres vegades més per tancar l'acord.¹⁵ Per la seva banda, el pintor Rafael Benet, animador de la vida artística i cultural de la vila i amb qui el matrimoni Kars va establir una forta amistat, va ser l'intermediari en la venda de la casa de Tossa i ho va fer de manera totalment desinteressada.¹⁶

Tal com diu Kars en una de les cartes a Rafael Benet, el seu interès era poder passar alguns mesos a Tossa, sobretot a l'estiu, amb la resta dels artistes coneguts de París: «El petit dipòsit que et confio, estimat Benet, per comprar

15. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Fernando Benet a Rafael Benet, Barcelona, 19 d'octubre de 1933.

16. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Georges Kars a Fernando Benet, París, 24 d'octubre de 1933. La venda de la casa de Tossa de Mar està documentada a través de la correspondència conservada al Fons Rafael Benet de la Biblioteca Nacional de Catalunya, que hem pogut consultar a bastament.

aquesta petita casa de camp, per gaudir amb vosaltres durant alguns mesos de cada any o almenys de la dolçor del vostre bell cel català».¹⁷

Sabem, per una carta que Georges Kars va adreçar a Rafael Benet, que Fernando Benet li va vendre la casa amb tot el mobiliari i els estris de la llar. Per tant, recomanat pel crític, Fernando va redactar un inventari, el 15 d'octubre de 1933, de tots els objectes de la casa per fer-li arribar al pintor txec.¹⁸ Anys després, Vicenç Esteban i Darder, llavors director del Museu Municipal de Tossa de Mar, recordava el pas de Nora Kars, ja vídua, per la població i explicava que, en el transcurs d'aquella estada, li va fer de cicerone i va tenir el privilegi de visitar la casa, de la qual va fer un relat detallat:

L'edifici havia sigut propietat i residència d'estiu de l'advocat de la patronal Fernando Benet de Barcelona, colleccionista d'antiguitats. En la casa hi havia unes mostres nombroses de rajoles i plats de ceràmica catalana dels segles XVII i XVIII, que guarnien molts panys de paret, a més de molts mobles antics de gran qualitat i molts gravats de temes nàutics. La senyora Kars va mostrar-me la seva casa, peça a peça, aturant-se al davant de les calaixeres, armaris i miralls, amb el comentari que totes les coses que formen una llar porten una mica de l'ànima dels que l'habiten.¹⁹

En paraules del crític d'art Rafael Benet, els nous propietaris s'identifiquen plenament amb la col·lecció d'antiguitats, procedent de l'advocat Benet, que havien contret amb l'adquisició de la casa: «Kars diu que ell i la seva muller han esdevingut conservadors voluntaris d'aquest museu vivent».²⁰ Tot i les promeses de Kars, al llarg de la correspondència es fan evidents les dificultats per obtenir els diners, el retard en el pagament i les queixes de Fernando Benet a Rafael Benet.²¹ Finalment, el registre del contracte de la compra de la casa va tenir lloc a Barcelona el 17 de juliol de 1934.²²

17. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Georges Kars a Rafael Benet, París, 14 d'octubre de 1933.

18. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Fernando Benet a Rafael Benet, Barcelona, 17 d'octubre de 1933. Malauradament no disposem encara d'aquest inventari. En aquell temps Fernando Benet estava en procés de separació de la seva esposa, per tant, necessitava efectuar la venda el més aviat possible.

19. Esteban, 1993: 11.

20. Benet, 1934b: 8.

21. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Fernando Benet a Rafael Benet, Barcelona, 27 de desembre de 1933.

22. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Antonio Arenas y Sánchez del Río -notari de Barcelona- va autoritzar còpia el 17-7-1934 amb núm. 1.255 de protocol, on el Sr. Fernando



FIGURA 6. Georges Kars, *Autoretrat*, 1930. Oli sobre tela, 73×54 cm. Galeria Nacional de Praga, número d'inventari O 14785. Adquirit pel museu el 1982.

És important destacar que Georges Kars (figura 6) va formar part de la comunitat artística catalana i internacional de Tossa i va ser assidu dels establiments de moda, com el Bar d'en Marcus, el Buen Retiro, el Cafè d'en Biel, la Pensión Steyer, etc., on es reunien els artistes i els intel·lectuals. També es va relacionar amb l'escultor Enric Casanovas i amb l'arqueòleg Alberto del Castillo, que, juntament amb Rafael Benet i Pere Créixams, van fundar el Museu d'Art Contemporani de Tossa l'any 1935. Així, Rafael Benet, a l'article titulat «Conversa d'estiu», publicat a *La Veu de Catalunya* a principis de juliol de 1935, s'enorgulleix de la seva amistat amb Kars:

Sota el tenderol que el ventet agita, prenem l'aperitiu el pintor Georges Kars i jo. Fa alguns dies que ha tornat a Catalunya, i s'ha instal·lat a la seva casa de Tossa de Mar. Els meus lectors coneixen perfectament el pintor Kars: he parlat tantes vegades d'ell com artista i com a home! He fet l'elogi del seu art i de la seva fina, però esmussada, ironia. Kars és un admirable *causeur*. Parla àgilment, però quan ataca, li plau de fer-ho, més aviat pel cantó rom del seu estilet irònic, que per la punta.²³

Malauradament, el matrimoni Kars solament va poder gaudir de la casa del carrer de Sant Telm un total de tres estius. Degut a l'esclat de la Guerra Civil, el mes de juliol de 1936 van haver d'abandonar Tossa de Mar, es van embarcar en un dels vaixells que vingueren a recollir els estrangers de Tossa i va ser repatriats a França. Els Kars es van refugiar durant tres anys a la ciutat de Lió abans de marxar a Suïssa l'any 1942. No obstant això, la tardor de 1940, el matrimoni va tornar a recórrer a l'ajuda del pintor Benet i també de l'advocat per registrar de nou la propietat de la casa a nom de Nora Kars.²⁴ Posterior-

Benet Rasbó venia la finca esmentada als Srs. Jorge Kars i Berta Braun-ova. Documento núm. 137-46.

23. Benet, 1935: 9.

24. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Georges Kars a Rafael Benet, Lió, 16 d'octubre de 1940.

ment la propietat va ser llogada²⁵ i, finalment, el 1956, nou anys després de la mort de Georges Kars, que es va suïcidar a Ginebra el 6 de febrer de 1945, va ser venuda per la seva vídua.²⁶

Orígens de la collecció de Fernando Benet

L'inici de la seva collecció artística el situem al voltant de 1920, amb l'adquisició de les seves primeres obres. Benet va ser un colleccionista assidu a les principals galeries d'art de la ciutat de Barcelona. Entre aquestes destaquem la botiga d'antiguitats El Camarín,²⁷ situada al desaparegut carrer de Corríbia, 7, propietat als anys vint de l'antiquari Generós Añés, on va adquirir, principalment, pintura antiga i moderna;²⁸ la Sala Parés,²⁹ al carrer de Petritxol, 5 i les Galeries Dalmau, al carrer de la Portaferrixa, 18, molt properes al seu despatx d'advocat i, més endavant, situades a la nova seu del passeig de Gràcia, 62; i la Sala Joan Merli de les Galeries Laietanes, a la Gran Via de les Corts Catalanes, 613, que presentaven exposicions periòdiques dels artistes del seu temps i que van acabar formant part de la collecció Benet.

A principis dels anys trenta va ser soci subscriptor de l'Organització Joan Merli,³⁰ a través de la qual adquirí obra d'artistes com Emili Bosch Roger, Josep Gausachs i Josep Obiols, i va passar a ser client habitual de la Sala Barcino, situada al número 29 de la Rambla de Catalunya, propietat del marxant de quadres Vicente García Simón, amb qui col·laborà en projectes expositius

25. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Georges Kars a Rafael Benet, Lió, 31 de desembre de 1940.

26. BNC. Fons Rafael Benet, Carta de Nora Kars a Rafael Benet, París, 18 d'octubre de 1956.

27. Marès, 1977: 241-244. Escolano, 2019: 221.

28. *Exposició de pintura moderna. Invitació*, El Camarín, Corríbia, 7. Sense data.

29. El mes de desembre de 1927, Fernando Benet va participar amb obres de la seva collecció en una exposició homenatge al pintor Marià Llavenera a la Sala Parés, al costat d'altres colleccionistes, com Lluís Plandiura i el Dr. Estil·les. També va col·laborar en el Saló «La Nova Revista» de Josep Maria Junoy a la Sala Parés, del 7 al 20 de desembre de 1928, i va adquirir obra del pintor Joan Serra a l'exposició organitzada per la galeria de l'1 al 14 de febrer de 1930. Vegeu Maragall, 1975: 168-169, 184 i 196.

30. Fernando Benet va estar present, com a subscriptor número 24, a la primera mostra celebrada a les sales de les Galeries Laietanes. *Primera Exposició-Adjudicació*, Galeries Laietanes. Organització: Joan Merli, Barcelona, del 18 al 30 d'octubre de 1930. Barcelona: Castells Valls, 1930.

de pintura moderna i també va fer negocis.³¹ Així mateix, també visitava la Sala Badrinas, situada a la Diagonal de Barcelona, La Pinacoteca, al passeig de Gràcia, 34, i les Galeries Syra, al carrer de la Diputació.

D'aquesta manera, Benet va mantenir sempre bons contactes amb els galeristes de la ciutat, als quals comprava obres assíduament i amb qui va establir amistat, com va ser el cas de Josep Costa Ferrer (1876–1971),³² dibuixant i caricaturista, conegut com a Picarol, alhora que antiquari, col·leccionista i galerista. Es van conèixer a Barcelona, on Costa va tenir un magatzem d'antiguitats al carrer dels Escudellers amb Avinyó, 70, i un pis principal al carrer del Call, 28. Uns anys més tard van coincidir a Palma de Mallorca, on Pep Costa es va establir a finals de 1928 i va inaugurar, al carrer del Conquistador, 30, les Galeries Costa, de les quals Benet era client. El vincle amb Mallorca i amb Pep Costa va portar Benet a adquirir unes finques a Cala d'Or (Santanyí) —una urbanització propietat del dibuixant— que més tard es va vendre. Igualment, Costa va proposar a Benet la venda d'algunes de les seves pintures a l'empresari i financer mallorquí Juan March, assidu comprador del seu establiment, però Benet ho va refusar.³³

Tanmateix, després de la Guerra Civil, quan les seves possibilitats d'adquirir obres van disminuir bastant a causa la gran inflació dels preus i la sobrevaloració dels artistes,³⁴ Benet visitava sovint els estudis dels pintors, on comprava obra directament.

El seu món artístic

El món artístic de Fernando Benet era molt pròxim al del seu amic de jove, el poeta i filòsof Francesc Pujols, defensor i portaveu de l'associació noucentista de caràcter eclèctic anomenada Les Arts i els Artistes, fundada pel

31. *Exposición de pintura moderna*, Sala Barcino, V. García Simón, Barcelona, del 8 al 21 de novembre de 1930. *Exposición de pintura moderna*, Sala Barcino, V. García Simón, Barcelona, febrer de 1931; *Exposición de pintura moderna*, Sala Barcino, V. García Simón, Barcelona, octubre de 1932.

32. Marès, 1977: 229. Beltrán i Ramon, 2015: 106–107.

33. Segons ens ho va explicar Elena Boissel Benet, neta del col·leccionista, en una entrevista a Barcelona el dia 15 de juny de 2022.

34. La temporada 1942–1943, la pintura de Joan Colom, especialitzat en escenes de trobades al camp, podia cotitzar-se entre 25.000 i 50.000 pessetes. Els dibuixos i les aquarel·les valien al voltant de 15.000 pessetes.

pintor Iu Pasqual el 1910, que aglutinà artistes de generacions diferents sota el lema *L'art viu i sincer*. En la col·lecció de Benet trobem, per tant, molts dels noms d'aquesta associació: Joan Colom (figura 7), Ricard Canals, Isidre Nonell, Feliu Elias, Iu Pasqual, Joaquim Mir, Alexandre de Cabanyes, Pere Isern Aliè, Sebastià Junyer Vidal, Francesc Labarta, Rafael Martínez Padilla, Nicolau Raurich, Ignasi Mallo, Domènec Carles i Manuel Humbert. El mestre Ramon Martí i Alsina, exponent del realisme i renovador de la pintura catalana moderna, també hi era present amb sis pintures, així com el reconegut pintor modernista Santiago Rusiñol³⁵ (figura 8) amb una obra, l'impressionista Darío de Regoyos amb tres i Joaquim Sunyer (figura 9), un dels màxims representants del noucentisme, amb cinc obres. També atresorà obra escultòrica de Joan Rebull, Apelles Fenosa, Frederic Marès i Josep Segura Curcó.



FIGURA 7. Joan Colom, *Romeria*. Oli sobre tela, 45 × 61 cm. Signat «J. Colom» a l'angle inferior esquerre. Numerat inv. «núm. 61162» a l'angle inferior dret. Al revers, una etiqueta amb el núm. 79. Col·lecció particular.

35. «Nuestros artistas en la intimidad. Santiago Rusiñol». *La Tribuna. Diario Independiente*, 6-3-1912, s. p. *Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1919, núm. 327. *Exposición de pintura moderna*, Sala Barcino, Barcelona, del 8 al 21 de novembre de 1930, cat. núm. 20.



FIGURA 8. Santiago Rusiñol, *Calvari de Bètera, II*, 1910. Oli sobre tela, 88 × 122,5 cm. Signat «S. Rusiñol» a l'angle inferior esquerre. Col·lecció particular.



FIGURA 9. Joaquim Sunyer, *Puig del Mas*, 1914. Oli sobre tela, 73 × 93 cm. Signat «Sunyer» a l'angle inferior dret. Col·lecció particular.

D'altra banda, hi trobem els joves artistes vius més inquiets representants dels grups de la Generació de 1917, com els evolucionistes: Ramon de Capmany, Josep Mompou, Joan Serra i Alfred Sisquella (figura 10); els courbets (de l'Agrupació Courbet): Rafael Benet, Marià Espinal, Josep Obiols i Enric Cristòfor Ricart; el membre del Saló Nou Ambient Francesc Camps i Ribera i el jove Joan Commeleran, de l'Associació d'Artistes Independents. També es va interessar pels artistes que llavors ja tenien un ressò internacional, com Josep de Togores i Pere Pruna. Amb tot, la collecció Benet va aplegar més de cinc-cents obres de pintura de gran qualitat, a més de gravats, dibuixos i algunes escultures d'artistes dels cercles postmodernistes, noucentistes i de totes les figures significatives de la segona dècada del segle XX i bona part de la inquietud artística no adscrita a l'avantguarda.



FIGURA 10. Alfred Sisquella, *Natura Morta*, c. 1921. Oli sobre tela, 55 × 65 cm.
Fons Francesc Serra Dimas. Arxiu fotogràfic de Barcelona.

Un dels primers col·leccionistes de l'obra d'Isidre Nonell

Fernando Benet fou un dels primers col·leccionistes de l'obra d'Isidre Nonell, en vida del pintor, tal com ho reconeixia el crític d'art i amic Rafael Benet a les pàgines de *La Veu de Catalunya*:

Ha estat, Ferran Benet, un dels primers col·leccionistes de Nonell. Benet col·leccionava pintura del nostre artista fi de segle, quan a Barcelona gairebé ningú la volia. Ferran Benet adquirí totes o gairebé totes les teles que posseeix de la magnífica col·lecció de Nonell, en vida del pintor.³⁶

Ben aviat, el col·leccionista va adquirir obra seva, com la titulada *Lassitud* (1910) (figura 11),³⁷ que formà part de la reeixida exposició individual de Nonell celebrada a les Galeries del Faianç Català el gener de 1910. En el transcurs del temps, Benet va aconseguir atresorar un total de deu pintures de Nonell i un extraordinari recull dels seus dibuixos, que amb els anys van augmentar de manera significativa la seva cotització inicial. En aquest sentit, el crític d'art Rafael Benet destacava l'ull expert del col·leccionista a l'hora d'adquirir l'obra dels artistes de la seva col·lecció, especialment la de Nonell:

Aquests Nonells de la Col·lecció Benet són obres mestres, que s'han confitat amb els anys i que han doblat quatre, cinc o sis vegades la seva cotització inicial. El col·leccionista Ferran Benet, sense cercar-lo, ha fet un gran negoci amb la pintura de Nonell. És el premi que, sovint, toca als bons col·leccionistes d'art. Per això avui fem l'elogi del nostre col·leccionisme que compra per gust i no per a fer negoci, però que degut al seu bell instint pictòric, dobla o triplica, etc. el capital emprat, perquè les obres d'art que resisteixen el temps tenen aquesta virtut. Ferran Benet ha fet aquest negoci, ben clar, amb els Nonell, i també amb altres autors.³⁸

La seva admiració per l'artista la compartí amb altres col·leccionistes contemporanis seus, com Josep Sala, Carles Junyer, Santiago Julià, Lluís Plandiura, Manuel Rocamora i Josep Barbey, entre d'altres. I també amb els membres de l'associació Les Arts i els Artistes i del grup del Saló Nou Ambient, capitanejat pel pintor Francesc Camps i Ribera, que organitzà una primera exposició monogràfica d'homenatge al mestre català a les Galeries Dalmau de Barcelona el febrer de 1922 titulada «Exposició de dibuixos i pintures de

36. Baiarola, 1930b: pàg. 6.

37. Al revers del quadre trobem una etiqueta: Número «20» amb tinta negra i el títol «Lassitud» amb llapis blau. Aquesta etiqueta confirma la participació de l'obra en la mostra «Exposició d'una gran part de les obres pintades i dibuixades des de l'1900 per En Nonell», Faianç Català, Barcelona, del 15 de gener al 13 de febrer de 1910; Plana, 1917: 164, cat. núm. 132. *Legado Espona. Catálogo-guía*, Barcelona, Junta de Museos, 1958, cat. núm. 122, pàg. 12. Benet, 1934a: 305.

38. Baiarola, 1930b: 6.



FIGURA II. Isidre Nonell, *Lassitud*, 1910. Oli sobre tela, 59,5 × 72,7 cm. Signat i datat «nonell. / 1910» a l'angle inferior dret. Llegat de Santiago Espona, 1958. Núm. del catàleg: 065623-000. MNAC. Antiga col·lecció de Fernando Benet.

Isidre Nonell»,³⁹ amb obres cedides pel col·leccionista. Igualment, en una segona mostra, «Recull d'obres d'En Isidre Nonell. Pintures i dibuixos»,⁴⁰ celebrada el juny de 1925 a les Galeries Dalmau, instal·lades ja al passeig de Gràcia, 62, Fernando Benet va prestar un total de quatre pintures de l'artista i diversos dibuixos, com ara la famosa *Autocaricatura* (1909) (figura 12).

Per acabar, el reconeixement pel mestre català, el compartí també amb el marxant, editor i crític d'art Joan Merli, que el desembre de 1928 va organitzar a la Sala Gran de les Galeries Laietanes una exposició titulada «99 dibuixos de Nonell»,⁴¹ que va tenir una gran repercussió en la vida artística catalana

39. Arxiu Rafael i Maria Teresa Santos Torroella. Arxiu Municipal de Girona, *Exposició de dibuixos i pintures de Isidre Nonell*, organitzada pel Saló Nou Ambient de les Galeries Dalmau, Portaferrissa, 18, Barcelona, del 15 al 28 de febrer de 1922. El grup estava format pels artistes Francesc Camps i Ribera, Francesc Vidal Galícia, Antoni Roca i Ramon Soler Liró, entre d'altres.

40. Arxiu Rafael i Maria Teresa Santos Torroella. Arxiu Municipal de Girona, *Recull d'obres d'En Isidre Nonell. Pintures i dibuixos*. Exposició Galeries Dalmau, Passeig de Gràcia, 62, Barcelona. Juny de 1925.

41. AHCB, *99 Dibuixos de Nonell*. Exposició Sala Joan Merli dins les Galeries Laietanes, Corts, 613, Barcelona, del 15 al 29 de desembre de 1928.



FIGURA 12. Isidre Nonell, *Autocàrrec*, 1909. Tinta xinesa i gouache blanc sobre paper, 22 × 20 cm. Signat i datat «nonell/09» a l'angle inferior dret. Fundació Francesc Gòdia, Barcelona.

del seu temps.⁴² Amb aquesta mostra, el marxant volia reivindicar la seva faceta com a dibuixant i posar en valor el dibuix com a objecte de col·lecció. Alhora, aquells mateixos anys, altres galeries de la ciutat, com El Camarín,⁴³ La Pinacoteca⁴⁴ i la Sala Parés,⁴⁵ també van dedicar mostres a l'insigne artista i l'obra de Nonell va anar adquirint cada vegada més interès entre el públic i els col·leccionistes.

El mes de juliol de 1934, la revista *Art*, dirigida per Joan Merli, va dedicar un número extraordinari al pintor Isidre Nonell⁴⁶ on es van publicar moltes imatges de les seves obres conserva-

des en col·leccions particulars, fins aleshores inèdites.⁴⁷ Entre les pintures publicades de la col·lecció de Fernando Benet destaquem *Cap de gitana*⁴⁸ (1906) i *La Juana*⁴⁹ (1906), que avui en dia es conserven al MNCARS de Ma-

42. Segons s'anunciava a la revista *Les Arts Catalanes*, núm. 3, desembre 1928, [s. p.]; Benet, 1928: 14.

43. *Exposició de Isidro Nonell: cuadros y dibujos*, El Camarín, Barcelona, 7 de diciembre (1921-1927).

44. Benet, 1928: 14. La Pinacoteca va organitzar una exposició d'obres de Nonell pertanyents a les col·leccions de Joan Valentí i Santiago Julià.

45. Benet, 1928: 14. La Sala Parés va organitzar una «Subhasta d'art» del 17 al 24 de novembre de 1928 amb obres d'Isidre Nonell. Vegeu: Maragall, 1975: 189.

46. Benet, 1934a: 291-316. Junoy, 1934: 320-321. Camps-Ribera, 1934: 327-330.

47. Destacaven els col·leccionistes següents: la senyora vídua d'Álvarez, Miquel Artús, Josep Barbey, Andreu Bassas, Ferran Benet, Jaume Casanellas, Santiago Julià, Carles Junyer, Josep Graells, Alexandre Plana, Lluís Plandiura, Lluís Rocamora, Josep Sala, Florentí Taxonera, Joan Valentí, Climent Vidal i el fotògraf Joan Vidal i Ventosa. El fotògraf Francesc Serra va col·laborar amb la revista aportant-hi nombroses imatges d'obres de Nonell contingudes en el seu arxiu.

48. Benet, 1934a: 308.

49. Junoy, 1934: 324.

drid, *Retrat de dona* (1910), *Soledad* (1902) i *Cap de dona*⁵⁰ (1910), una de les obres més importants de l'etapa de maduresa del pintor. Finalment, es van catalogar unes cent seixanta pintures i alguns centenars de dibuixos, que va esdevenir una antologia gairebé completa de les seves obres mai feta fins aleshores.

Exposició de la col·lecció de Fernando Benet a les Galeries Laietanes

El mes d'octubre de 1930 es va celebrar a les Galeries Laietanes una important exposició de la col·lecció particular de Fernando Benet. Amb aquesta mostra es volia, sobretot, donar a conèixer, difondre i revalorar la seva col·lecció d'art, constituïda per un dels reculls més importants de pintura catalana moderna del seu temps, alhora que fomentar el col·leccionisme artístic entre el públic amateur.

Tot i les espaioses sales de les Galeries Laietanes, aquestes no van ser suficients per exhibir la totalitat de la col·lecció; per tant, se'n va fer una tria escollint únicament les obres més representatives. D'aquesta manera, Francesc Serra⁵¹ realitzà un ampli reportatge fotogràfic on es podia contemplar una selecció de les obres més destacades d'un total de cent trenta pintures exhibides (figura 13).⁵² També van disposar una sala dedicada als dibuixos de Nonell.

El prefaci del catàleg el va signar l'escriptor Francesc Pujols, deixeble del seu pare al col·legi del carrer dels Escudellers i gran amic de joventut del col·

50. Benet, 1934a: 304. Diversos autors, 1994: 28. Si bé va ser l'advocat Benet qui va adquirir l'obra, no disposem d'informació sobre aquest quadre fins a 1969, després de la mort del col·leccionista, quan la Sala Parés organitzà una exposició amb els dibuixos de Nonell i comptà amb la col·laboració de la col·lecció privada de la vídua de Benet.

51. AFB 3-120, Francesc Serra Dimas, 1930.

52. Els autors de les obres exhibides eren, segons el catàleg: Albesa, Alsina, Benet (R.), Bosch Roger, Cabanyes, Camps, Canals, Capmany, Carles, Colom, Daura, Duran Camps, Elias (F.), Espinal, Galwey, Gili Roig, Guitart, Humbert, Isern, Junyent (O.), Juñer, Labarta, Laporta, Llavanera, Mallol, Matilla, Marquès Puig, Martí Alsina, Meifrèn, Mercadé (J), Mercadé (L), Julio Moisés Fernández de Villasante, Mompou, Mumbrú, Nonell, Oliver, Padilla, Pascual (Iu), Perrin, Pichot, Porcar, Puig Perucho, Pujol, Regoyos, Ricart, Rincón, Rusiñol, Serra, Sisquella, Sunyer, Tarruella, Torné Esquius, Togores, Urgell (R.), Vicens, Vidal Gomà, Vila Arrufat i Vila Puig.



FIGURA 13. Francesc Serra Dimas, *Exposició de la col·lecció de Fernando Benet a les Galeries Laietanes*, octubre de 1930. Fons Francesc Serra Dimas. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

leccionista, al qual l'unia l'amor per la pintura. En el text, Pujols reconeixia Fernando Benet com a col·leccionista pintor:

Jo, que sabia que en Ferran Benet era pintor, el vaig retrobar col·leccionista. Un col·leccionista pintor. La col·lecció Ferran Benet és diferent de les altres magnífiques col·leccions que avui honoren la ciutat de Barcelona i la cultura catalana [...]. La col·lecció de Ferran Benet no és l'obra d'un pur admirador, sinó que és l'obra d'un pintor. En Benet té les teles, no com si les hagués comprades, sinó com si les hagués pintades. Quan una obra va a parar a les seves mans, és com si li hagués sortit de les mans. Passa a ésser filla seva. És un col·leccionista que ha trobat la manera d'ésser pintor sense pintar —de la mateixa manera que jo he trobat la manera de passar l'estiu tot l'any a la torre—. Ell, que estima la naturalesa tant com jo, ha trobat la manera d'empresonar-la dintre d'aquells marcs [...]. La col·lecció de Ferran Benet és, doncs, la seva obra.⁵³

La mostra va ser tot un èxit i va rebre el reconeixement tant del públic —«Hom pot constatar que la gent visitava aquesta exposició de les Galeries

53. Pujols, 1930: 4.

Laietanes a corrua feta. Hom pot constatar l'admiració dels visitants davant una quantitat tan considerable d'obres triades pel senyor Ferran Benet»—⁵⁴ com de la crítica. Segons l'historiador i crític d'art Joaquim Folch i Torres, aleshores director dels Museus d'Art de Catalunya: «És una idea excel·lent la d'estimular els nostres col·leccionistes d'art a exhibir les pròpies col·leccions al públic», per als quals la col·lecció esdevenia «una mena de projecció d'ell mateix» que els permetia «posar-se en contacte amb aquest moviment artístic modern de Catalunya, cada dia més intens i cada dia més interessant».⁵⁵ Per a Folch i Torres, el col·leccionista revelava la seva personalitat a través de les obres d'art escollides, enriquia els nostres valors morals i alhora es movia al pas de la mateixa producció artística. En aquesta mateixa línia, reconeixia en Fernando Benet un:

advocat d'anomenada, tipus complet d'home civilitzat, en el qual la passió per la bellesa predomina, ha format una col·lecció de pintors catalans moderns [...] i ens dona una gran lliçó [...] de dignitat ciutadana [...] al marge de les hores d'una vida activíssima de treball hi planta aquest jardí de contemplació i emoció estètica, que són els quadres ornant els murs de casa seva.⁵⁶

Fernando Benet, als ulls de la crítica, havia creat una col·lecció ben feta, amb un criteri estètic rigorós: «Quan un pur amor a l'art la selecciona, no és una llista de quadres, sinó un tros de la vida espiritual de un poble».⁵⁷ Segons Folch i Torres, amb aquesta col·lecció Fernando Benet conjuminava els valors de vida artística catalana amb els de la vida civil: «L'arbre que dona fruits de civilitat com és aquest del col·leccionista no és un arbre mort sinó reblert de sables substancioses».⁵⁸

És important destacar que Benet fou àmpliament considerat un dels col·leccionistes més apassionats i intel·ligents de la seva generació, posseïdor d'una nombrosa i ben escollida col·lecció de pintura catalana moderna que destacava pel seu eclecticisme i per estar formada per artistes del seu temps, sense limitar-se a escoles ni a tendències: «En la col·lecció del senyor Ferran Benet hi ha les signatures més prestigioses de l'art català contemporani des

54. Baiarola, 1930b: 6.

55. Folch i Torres, 1930: 4.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.

de Ramon Martí Alsina, passant per Santiago Rusiñol, fins als de les darreres promocions dels artistes de Catalunya».⁵⁹

Convé ressaltar que una part de la col·lecció de Fernando Benet va ser confiscada per la Generalitat republicana de la seva casa del carrer del Baró de la Barre, a l'inici de la Guerra Civil, i portada al Palau Nacional de Montjuïc.⁶⁰ En l'actualitat, disposem d'un total de vint-i-cinc fitxes d'identificació d'obres, tot i que probablement van ser-ne més. Entre elles trobem alguna mostra de pintura religiosa del segle XVII, pintura de gènere del segle XIX i una obra del pintor simbolista txec Jan Preisler. La immensa majoria, però, correspon a quadres de pintura catalana moderna: Francesc Labarta, Domènec Carles, Francesc Camps i Ribera, Ricard Urgell, Joaquim Sunyer, Josep Berça, Ramon Pichot, Marià Llawanera, Joan Colom, Marià Espinal, Joan Cardona, Enric Galwey, etc. Segons la documentació consultada, a la fi del conflicte, durant els dies 15 de juliol i 2 de setembre de 1939, les obres van ser retornades a la seva família.

Els amics artistes

El seu compromís amb els artistes va donar lloc a intenses relacions d'amistat amb figures com Frederic Marès, Ricard Canals, Marià Espinal, Rafael Benet i Joan Colom, entre d'altres. La documentació que demostra aquestes amistats és quantiosa i diversa, digna d'un estudi ampli i exhaustiu. En primer lloc, pel que fa a l'amistat que Benet va mantenir amb Marès, sabem que fou estreta i lleial, però també artística i professional. Al Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès es conserven quatre fotografies d'un dinar al camp, a Llagostera, realitzades l'any 1920 i d'autoria desconeguda. Tot i

59. Baiarola, 1930a: 4.

60. Sabem de la seva confiscació gràcies a la nostra recerca feta en un petit llibre de registre dels propietaris que porta per títol *Anotacions relatives a l'ordenació de fitxers*, posteriorment denominat *Llibre de recuperacions 1936-1939* pel bàndol franquista, que es troba al departament de Registre i Gestió de Col·leccions del MNAC. Aquest era un llibre on es registrava de manera ordenada el nom dels propietaris i de les obres confiscades de les seves col·leccions privades durant la Guerra Civil. Aquest llibre estava connectat amb les seves corresponents fitxes d'identificació de cada peça, que es conserven a l'Arxiu Nacional de Catalunya i que avui en dia estan digitalitzades. ANC, *Fitxes d'identificació de peces d'art, 1936-1939*. Fons: ANC1-1/Generalitat de Catalunya (Segona República). Departament de Cultura. Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Ref. ANC1-1-T-7612 a ANC1-1-T-9073.

que alguns dels presents no estan identificats, s'hi pot reconèixer Frederic Marès, Ramon Alsina Amils, Joan Colom, Fernando Benet i els seus fills, Maria Isabel i Tomás.⁶¹ Amb pràcticament els mateixos protagonistes, hi ha una altra fotografia, aquesta vegada de l'estiu de 1921, a Tossa de Mar i l'autor de la qual fou el pintor Joan Colom. En aquest cas, a banda de Marès, Benet i Alsina, s'hi afegeix el pintor Frederic Masriera i Vila. La fotografia, com s'observa en les realitzades a Llagostera, capta perfectament l'essència del moment: una trobada entre amics (figura 14). El vincle entre Benet i Marès, però, no només queda documentat amb aquestes fotografies; el Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès també disposa de correspondència entre els il·lustres. Una carta del 16 de setembre de 1941 dona referències dels serveis jurídics que Benet prestava a Marès, fet que, segurament, s'aniria repetint al llarg de la seva relació.⁶² En segon lloc, trobem una carta del 30 de juliol de 1951 on Benet felicita Marès en la recepció de la Gran Creu de l'Orde Civil d'Alfons X el Savi.⁶³ Finalment, una carta sense datar reafirma una vegada més la bona amistat entre els personatges, ja que Benet escriu unes paraules d'agraïment a Marès, que l'acabava d'obsequiar amb un relleu.⁶⁴

Amb el pintor Joan Colom i Augustí, sempre present a les estades a Tossa de Mar, és convenient puntualitzar que el vincle no només era aquest, sinó que Benet va ser un dels col·leccionistes més importants d'aquest artista i, a més a més, sempre va procurar dinamitzar-lo. En un dels primers escrits que Joan Sacs va dedicar a Joan Colom, publicat el mes de juny de 1925 a la revista *La Ciutat & la Casa*, dues de les imatges que il·lustren l'explicació són de Benet i en el text hi ha el *Paisatge amb pallers* (1922) i, justament a la portada de la publicació, l'obra *L'home del paraigua* (1923).⁶⁵ Aquesta voluntat de donar visibilitat a l'artista també es fa evident en una fotografia conservada a l'Arxiu Històric Fidel Fita, d'Arenys de Mar, en la qual observem Benet assistint a l'acte de clausura de l'exposició dedicada al pintor Joan Colom. El col·leccionista està situat al centre de la imatge i l'acompanyen el seu fill Tomás, la seva filla

61. Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès. Fons personal Frederic Marès: Fotografies de Llagostera, 1920.

62. Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès. MFM-743. Carta de Fernando Benet a Frederic Marès, Barcelona, 16 de setembre de 1941.

63. Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès. MFM-744. Carta de Fernando Benet a Frederic Marès, Barcelona, 30 de juliol de 1951.

64. Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès. MFM-745. Carta de Fernando Benet a Frederic Marès, Barcelona, sense datar.

65. Sacs, 1925: 30-35 i portada de la revista.



FIGURA 14. Joan Colom Augustí, *Tossa de Mar*, 1921. D'esquerra a dreta: Frederic Marès, Ramon Alsina, Fernando Benet i Frederic Masriera. Fons personal Frederic Marès. Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès.

Enriqueta i la seva mare Eulàlia. L'esdeveniment, celebrat a les Galeries Dalmau de Barcelona l'any 1926, va ser organitzat per Fernando Benet i hi van assistir nombroses personalitats de la cultura del moment, com els músics Francesc Costa, Josep Mompou i Jaume Pahissa, el crític d'art Rafael Benet i el mateix pintor Joan Colom, tots ells presents a la fotografia esmentada (figura 15).⁶⁶ Més endavant, el desembre de 1929, la Sala Parés va acollir una altra mostra de l'obra de Colom,⁶⁷ a qui, a més a més, se li va retre homenatge amb un acte organitzat per Alexandre Cardunets, Domènec Carles, Josep Maria de Sagarra i, igualment, Fernando Benet, entre molts d'altres.⁶⁸

Així mateix, cal recordar l'amistat que Benet va establir amb els germans i col·leccionistes d'art Sebastià i Carles Junyer i Vidal, veïns del barri barceloní de Vallcarca, on es reunien habitualment. Per qüestions professionals, al diari *El Liberal* Fernando Benet va coincidir amb Carles Junyer, que era crític d'art i de teatre.⁶⁹

66. «La clausura de la exposició Colom». *Diario de Barcelona*, 11-6-1926, portada del diari.

67. Duran de Valencia, 1929: 5.

68. Arxiu de la Societat del Gran Teatre del Liceu, UAB, Full informatiu de l'*Homenatge a Joan Colom*, Sala Parés, 1929.

69. Segons ens ho va explicar Elena Boissel Benet, neta del col·leccionista, en una entrevista a Barcelona el dia 15 de juny de 2022.



FIGURA 15. Fernando Benet assistint a l'acte de clausura de l'exposició dedicada al pintor Joan Colom, 1926. Fons personal Joan Colom Augustí. Arxiu Històric Fidel Fita.

Finalment, és interessant citar la seva participació en l'organització de l'exposició d'homenatge a Ricard Canals, on, a banda de Benet, també van col·laborar l'escultor Josep Clarà, l'antiquari i col·leccionista Josep Valenciano, l'escriptor i crític d'art Joaquim Ciervo, el periodista Ignasi Agustí i els pintors Francesc Labarta i Víctor Moya.⁷⁰ La mostra va tenir lloc a les Galeries Syra, entre els dies 5 i 18 d'octubre de 1940, i va tenir una gran repercussió a la premsa de l'època.⁷¹

Represa cultural durant la postguerra

Amb la guerra encara recent, Benet va continuar actiu en la seva activitat com a col·leccionista i, igualment, va reprendre la seva labor dinamitzadora, sobretot als Amics dels Museus de Catalunya. A l'entitat, on era vocal, va destacar com a col·laborador fidel en la realització d'exposicions i va participar en les mostres dedicades a Ramon Martí i Alsina (1941) i Vicente López (1943) i en

70. AHCB, Full de sala de l'*Exposición en recuerdo y homenaje del gran pintor Ricardo Canals*, Galeries Syra, 1940.

71. Junoy, 1940: II.

la coneguda «Un siglo olvidado de pintura catalana 1750–1850» (1950), totes celebrades al Palau de la Virreina, així com en l'exposició d'Antoni Caba i Francesc Miralles, presentada a les Galeries Laietanes (1947). En aquest sentit, al llibre dels setanta anys dels Amics dels Museus de Catalunya, on es recullen aquestes referències,⁷² es recorda així la seva participació a l'exposició de Martí i Alsina:

Joan Pau Bosch, Manuel Rocamora i Alfons Macaya es responsabilitzen de l'elaboració del catàleg i Josep Valenciano i Ferran Benet s'encarreguen de la localització de les obres. Aquest darrer és, a més, el comissari de l'exposició i lluitarà per aconseguir la donació d'alguna obra del pintor als museus barcelonins, posar el nom del pintor a un carrer de Barcelona, referenciar la casa on va néixer l'artista, organitzar un concert durant l'exposició i obtenir un ajut per a la vídua del pintor.⁷³

Una mostra més d'aquesta passió que el col·leccionista tenia vers l'obra de Martí i Alsina la trobem en una fotografia realitzada per Francesc Serra Dimas, on Benet disposa algunes de les peces que atresorava del pintor en un cavallet adornat amb robes i flors, la qual cosa donava una certa exclusivitat dins el conjunt (figura 16). Durant aquest període, també va formar part de la Sociedad Española de Amigos del Arte,⁷⁴ on va figurar com a soci des de 1941, i més endavant va ser soci subscriptor de l'editorial Cobalto, especialitzada en art i fundada el 12 de juny de 1947 a Barcelona, sota contracte signat al despatx del mateix advocat Fernando Benet.⁷⁵ Juntament amb el contracte d'aquesta societat, a l'arxiu personal de Rafael Santos Torroella i María Teresa Bermejo, conservat a l'Arxiu Municipal de Girona, també es poden consultar tres cartes entre Benet, Santos i Bermejo, una correspondència que ens deixa entreveure l'estima i la confiança que hi havia entre aquests.⁷⁶

72. Serra, 2003: 28 i 36.

73. Serra, 2003: 24.

74. «Lista de socios de la Sociedad Española de Amigos del Arte». *Arte español: revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, tomo 13, vol. 26, núm. 2, 1941, s. p.

75. Arxiu Rafael i Maria Teresa Santos Torroella. Arxiu Municipal de Girona, Contrato de Sociedad Civil Editorial «Cobalto» otorgado por D. José M. Junoy, Dn. Rafael Santos y María Teresa Bermejo. Barcelona, 12 de juny de 1947.

76. Arxiu Rafael i Maria Teresa Santos Torroella. Arxiu Municipal de Girona, Cartes de Fernando Benet a Rafael Santos Torroella i María Teresa Bermejo. Barcelona, 8 de setembre de 1949 (signatura topogràfica R4517); Barcelona, 20 de març de 1950 (signatura topogràfica R4515); Barcelona, 14 d'octubre de 1950 (signatura topogràfica R4516).

Amb Benet ja jubilat, la seva col·laboració en actes com els esmentats fins ara va anar a menys; ara bé, la seva col·lecció encara era ben present. Un dels exemples va ser la participació a l'exposició d'homenatge a Isidre Nonell, on, en aquesta ocasió, l'esposa del col·leccionista, Concha Mur, va ser anomenada entre els diferents col·leccionistes particulars que van deixar obra per a la mostra de la Sala Barcino, celebrada els mesos de febrer i març de 1948.⁷⁷ Poc després, el 21 de març de 1950, arribava un dels moments més emotius per a la seva tasca com a col·leccionista. Els Amics dels Museus de Catalunya, en un acte d'homenatge que va tenir lloc a casa de Fernando Benet, a la Villa Eulàlia, li van lliurar la Medalla d'Or de l'entitat i, uns mesos després, la revista *Liceo* ho relatava de la manera següent:



FIGURA 16. Francesc Serra Dimas, *Tres retrats de Ramon Martí i Alsina a la col·lecció de Fernando Benet*, c. 1950. Fons Francesc Serra Dimas. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Recordamos al abogado Fernando Benet que ya desde su juventud fué un enamorado de todo cuanto al Arte se refería. Sus entusiasmos por la pintura y sus relaciones con destacados artistas de su tiempo, al compás de inquietudes y de su sentir moderno, afinando aún más criterio y crítica, y aleccionándonos en su plenitud de experto coleccionista.⁷⁸

Fernando Benet va morir el 16 de maig de 1954 i, al cap de poc temps, el seu amic Rafael Benet, a la *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*, li va dedicar un article tot aprofitant per aclarir que, encara que compartien cognom, no eren família, ni tan sols de parentiu llunyà. A banda d'això, Benet va voler aprofundir en el paper que el col·leccionista havia tingut dins el panorama artístic català. En paraules de Rafael Benet: «La colección de pintura contemporánea de Benet alcanzó en un cierto momento una significación

77. *Exposición de Homenaje a Isidro Nonell (1873-1911)*, Sala Barcino, del 28 de febrer al 21 de març de 1948.

78. «Homenaje a nuestro consorcio Don Fernando Benet Rasbó». *Liceo. Revista Gráfica Selecta*, maig de 1950, any 7, núm. 57, s. p.

ciudadana muy efectiva. Benet, con Plandiura, con José Sala y con Barbey, fueron en un cierto momento los genuinos coleccionistas de pintura catalana viviente».⁷⁹

Estat actual de la collecció

Després de la mort del col·leccionista, la seva vídua, Concha Mur, va posar a la venda un nombre important d'obres que van tornar de nou al mercat artístic a través de mostres i subhastes, com les organitzades per la Sala Parés i la Sala Vayreda, propietat de la família Maragall.⁸⁰ Pel que fa a les exposicions més destacades d'aquestes sales, entre els mesos de maig i desembre de 1969, encapçalen la llista «Isidre Nonell 33 Dibuixos. Procedents de la collecció de F. Benet»⁸¹ i «Obras antiguas de pintores modernos».⁸² En aquestes vendes apareixen obres de nous artistes adquirides després de la Guerra Civil, com Joaquín Sorolla, Francesc Gimeno, Laureà Barrau, Antoni Caba i Ramon Casas, entre d'altres.

Avui en dia, algunes de les obres que havien format part de la collecció Benet es troben en colleccions particulars, com la titulada *Hortes de Valls* de Jaume Mercadé o *Paisatge* de Rafael Benet, dins la collecció de Joan Uriach. Altres peces es conserven en colleccions públiques, com per exemple *Gitana amb mocador al cap*⁸³ (1904) i *Lassitud*⁸⁴ (1910) d'Isidre Nonell, així com *Estudi*

79. Benet, Rafael. «Don Fernando Benet», *Revista: Semanario de Información, Artes y Letras*, any 3, núm. 115, 24-30 de juny de 1954, pàg. 6.

80. «Exposiciones de Arte. Mir, Gimeno, Casas [...] Procedentes de la colección Fernando Benet. Sala Parés». *La Vanguardia*, 27-6-1969, pàg. 29. «Exposiciones de Arte. Subastas Sala Vayreda. A. Caba, Colom, J. Obiols [...] Colección Fernando Benet». *La Vanguardia*, 7-10-1969, pàg. 26.

81. *Isidre Nonell 33 Dibuixos. Procedents de la collecció de F. Benet*, Sala Parés, Barcelona, del 28 de maig al 6 de juny de 1969.

82. A la mostra «Obras antiguas de pintores modernos», Sala Parés, Barcelona, desembre de 1969, es van posar a la venda, segons el catàleg, obres de Francesc Camps-Ribera, *Bust de dona*; Domènec Carles, *La processó*; Francesc Domingo, *Nu*; Francesc Labarta, *Paisatge, Cal Pere*, signada i datada el 1922 (presentada i exposada al Concurs Plandiura de 1922-1923); Pere Pruna, *Nu*; Joan Serra, *Paisatge*, 1919; Alfred Sisquella, *Bodegó*; Josep de Togores, *Noia, Nu al balcó*, etc.

83. Benet, 1934a: 312. *Exposición de Homenaje a Isidro Nonell (1873-1911)*, Sala Barcino, Barcelona, del 28 de febrer al 21 de març de 1948. *Legado Espona. Catálogo-guía*, Barcelona, Junta de Museos, 1958, cat. núm. 120, pàg. 12.

84. *Legado Espona. Catálogo-guía*, Barcelona, Junta de Museos, 1958, cat. núm. 122, pàg. 12

*del pintor*⁸⁵ de Joan Colom, que van ser venudes a Santiago Espona per Fernando Benet o per la seva vídua i que actualment es conserven a les reserves del MNAC. També diversos olis i dibuixos d'Isidre Nonell es poden contemplar a les sales permanents del MNCARS de Madrid. Aquestes obres, com *El terrat* (figura 17), *La Juana* o *Cap de gitana*, van ser adquirides pel Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid a Concepción Mur, vídua de Benet,⁸⁶ l'any 1961. Per la seva banda, altres obres estarien en mans privades i fundacions, com la pintura a l'oli titulada *Marina* de Ramon Martí i Alsina, dins la col·lecció BBVA (figura 18), l'*Autocaricatura* (1909) d'Isidre Nonell a la Fundació Francesc Gòdia de Barcelona i el dibuix *Els envejosos* a la col·lecció El Conventet.



FIGURA 17. Isidre Nonell, *El terrat*, ca. 1894-1896. Oli sobre tela, 30 × 62,5 cm. Signat «I. Nonell» a l'angle inferior esquerre. Núm. de registre: AS01912. MNCARS. Antiga col·lecció de Fernando Benet.

Per concloure, podem afirmar que, amb les seves adquisicions, Fernando Benet no solament va marcar un determinat gust artístic, sinó que també esdevingué una figura molt important de l'engranatge del mercat de l'art de la seva època. Un bon exemple n'és la seva contribució a la valoració de l'obra de pintors com el mestre Ramon Martí i Alsina.⁸⁷ Així mateix, va fer pujar la còrtizació de la pintura del seu gran amic Joan Colom:

85. *Legado Espona. Catálogo-guía*, Barcelona, Junta de Museos, 1958, cat. núm. 168, pàg. 13.

86. L'adquisició de les obres segons consta en l'expedient va tenir lloc el 29-12-1961 (O.M. 29-12-1961) i el 1988 es van adscriure al Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

87. El dia 1 de desembre de 1928 es va publicar un article a la *Gasetta de les Arts* sobre l'obra de Martí Alsina, aprofitant la venda d'algunes de les seves obres subhastades a Can Maragall a preus elevats, entre elles, un *Bodegó* comprat per Ferran Benet per 10.000 pessetes. Gifreda, 1928: 5-6.



FIGURA 18. Ramon Martí i Alsina, *Marina*. Oli sobre tela, 60,9 × 173 cm. Núm. d'inventari 132. Col·lecció BBVA. Aquesta obra va estar a la Sala Parés el juny de 1969, segons l'etiqueta del dors.

Ferran Benet té avui una magnífica col·lecció de pintures de Colom, que va fent amb els anys. Benet, jugant fort damunt la carta delicada de l'amistat, no s'ha pas errat. Ferran ha fet pujar la cotització de la pintura de Colom d'una manera respectable. Actualment Colom és un dels nostres pintors que més es paguen. Heus ací com no sempre els sentiments s'equivoquen [...] Visca la bona fe fins i tot en el col·leccionisme.⁸⁸

Fernando Benet va ser un col·leccionista culte, intel·ligent, generós i obert a mostrar les seves obres al públic. Va saber estimar no només la pintura, sinó també els seus autors, i va contribuir a la seva promoció i al seu desenvolupament artístic.

Referències bibliogràfiques

- ALSINA GALOFRÉ, Esther (2019). «El llegat de Feliu Sala Barnades (1873–1924) al Museu Nacional d'Art de Catalunya». A: *Col·leccionistes que han fet museus*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- BARÓN BORRÀS, Ester (2020). *El marxant i editor Joan Merli i Pabissa (1901–1995). Promoció, difusió i col·leccionisme de l'art català entre 1920 i 1950* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.
- BAIAROLA (pseudònim de Rafael Benet) (1930a). «La col·lecció Ferran Benet serà exhibida a Galeries Laietanes». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Notícies y Anuncis*, any 40, núm. 10709, 1-10-1930, Ed. Vespre, pàg. 4.
- (1930b). «La col·lecció Benet a Galeries Layetanes». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Notícies y Anuncis*, any 40, núm. 10718, 11-10-1930, Ed. Vespre, pàg. 6.

88. Baiarola, 1930b: 6.

- 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.
- BENET, Rafael (1928). «La figura d'Isidre Nonell». *Gasetta de les Arts*, núm. 4, 1-12-1928, pàg. 14.
- (1934a). «Isidre Nonell com a bandera». *Art. Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art*, vol. 1, núm. 10 extraordinari, juliol de 1934, pàg. 291-316.
- (1934b). «Tossa, Babel de les Arts». *Art. Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art*, volum 2, núm. 1, octubre de 1934, pàg. 8.
- (1935). «Conversa d'estiu». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Notícies y Anuncis*, any 45, núm. 12183, 7-7-1935, Ed. Matí, pàg. 9.
- (1954). «Don Fernando Benet». *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, any 3, núm. 115, 24-30 de juny de 1954, pàg. 6.
- BLADÉ DESUMVILA, Artur (1967). *Francesc Pujols per ell mateix*. Barcelona: Pòrtic.
- BOSCH, Glòria; PORTELL, Susanna (2007). *Berlín > Londres > París > Tossa. La tranquil·litat perduda : [exposició] del 20 de juliol al 16 de setembre de 2007* (catàleg de l'exposició). Girona: Centre Cultural de Caixa Girona.
- CAMPS-RIBERA, Francesc (1934). «Isidre Nonell». *Art. Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art*, volum 1, núm. 10 extraordinari, juliol de 1934, pàg. 327330. *Catálogo Ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona: J. Thomas & Cia., 1896.
- CORALI (1930). «Dues colleccions particulars». *D'Ací i d'Allà*, vol. 19, núm. 155, novembre de 1930, pàg. 383.
- DURAN DE VALENCIA, Miquel (1929). «Els nostres artistes. Joan Colom, pintor català». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Notícies y Anuncis*, any 39, núm. 10455, 6-12-1929, Ed. Matí, pàg. 5.
- «En el Círculo Artístico ha tenido efecto otra reunión [...]». *La Vanguardia*, 30-10-1932, pàg. 10.
- ESCOLANO, Silvia (2019). «2.4 Las casas de Subastas en Barcelona: 1881-1936». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 33, pàg. 221 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/376328> (consulta: 25 gener 2023).
- ESTEBAN I DARDER, Vicenç (1993). «El retorn de Georges Kars». A: *Georges Kars: 1882-1945, setembre-octubre 1993*. [Tossa de Mar]: Patronat del Museu Municipal de Tossa de Mar, pàg. 11.
- «Exposiciones de Arte. Mir, Gimeno, Casas [...] Procedentes de la colección Fernando Benet. Sala Parés». *La Vanguardia*, 27-6-1969, pàg. 29.
- «Exposiciones de Arte. Subastas Sala Vayreda. A. Caba, Colom, J. Obiols [...] Colección Fernando Benet». *La Vanguardia*, 7-10-1969, pàg. 26.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1930). «La collecció Ferran Benet (Galeríes Layetanes)». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Notícies y Anuncis*, any 40, núm. 10720 15-10-1930, Ed. Matí, pàg. 4.

- GIFREDA, Màrius (1928). «Comentaris a la valoració de les obres d'art». *Gasetta de les Arts*, 1-12-1928, pàg. 5-6
- «Homenaje a nuestro consorcio Don Fernando Benet Rashó». *Liceo. Revista Gráfica Selecta*, any 7, núm. 57, maig de 1950, s. p.
- IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo Ilustrado*. Barcelona: Imp. de Henrich y Cia., 1898.
- JUNOY, Josep Maria (1931). «Dues colleccions». A: *L'Actualitat Artística 1930-1931*. Barcelona: Llibreria Catalònia, pàg. 5-8.
- (1934). «Isidre Nonell». *Art. Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art*, vol. 1, núm. 10 extraordinari, juliol de 1934, pàg. 320-321.
- (1940). «Las exposiciones». *Destino*, núm. 170, 19-10-1940, pàg. 11.
- «La Actualidad en Barcelona». *Mundo Gráfico*, any 12, núm. 553, 7-6-1922, s. p.
- «La clausura de la exposició Colom». *Diario de Barcelona*, 11-6-1926, portada del diari.
- La pintura catalana. Els protagonistes dels segles XIX i XX* (1994). Barcelona: Carroggio; Ginebra: Albert Skira.
- LAPLANA, Josep de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes (2004). *La pintura de Santiago Rusiñol*. Barcelona: Mediterrània, vol. 3, catàleg sistemàtic, rep. núm. cat. 12.12, pàg. 12.
- Legado Espona. Catálogo-guía* (1958). Barcelona: Junta de Museos.
- «Lista de socios de la Sociedad Española de Amigos del Arte». *Arte español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, tom 13, vol. 26, núm. 2, 1941, s. p.
- MARÈS, Federico (1977). *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès.
- MARAGALL, Joan Anton (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta.
- MORÉ AGUIRRE, David (2002). «Aquells feliços estius. El turisme a Tossa al primer terç del s. XX». *Programa de Festa Major d'Estiu. Tossa, Sant Pere, del 23 de juny al 2 de juliol*. Tossa de Mar: Arxiu Municipal de Tossa de Mar.
- «Nuestros artistas en la intimidad. Santiago Rusiñol». *La Tribuna. Diario Independiente*, 6-3-1912, s. p.
- PÉREZ CARRASCO, Yolanda (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Base.
- PLANA, Alexandre (1917). *L'obra d'Isidre Nonell*. Barcelona: Publicacions de la Revista.
- PUJOLS, Francesc (1930). «La collecció Ferran Benet». *La Veu de Catalunya. Diari Català d'Avisos, Noticias y Anuncis*, any 40, núm. 10711, 4-10-1930, Ed. Matí, pàg. 4.
- RAMON NAVARRO, Artur (2011). *Nonell en l'Edat d'Or de la pintura catalana (1885-1930)* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Artur Ramon Art.
- SACS, Joan (1925). «Joan Colom». *La Ciutat & la casa*, juny de 1925, pàg. 30-35 i portada de la revista.
- SANS ORENGA, Martí (1987). *Breu història de l'Ateneu Barcelonès: amb tot allò que fa referència al Premi Crexells*. Rialp: Editora del Pallars.
- SERRA, Fausto (dir.) (2003). *70 anys d'amics: 1933-2003*. Barcelona: Amics dels Museus de Catalunya.

- VIDAL OLIVERAS, Jaume (1997). «Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947–1953)». *Locus Amoenus*, núm. 3, pàg. 221 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.79> (consulta: 25 gener 2023).
- (2012). *Galerisme a Barcelona 1877–2012: descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- VILÀ ROCA, Josep (2002). «El meu record de les casetes de platja». *Programa de Festa Major d'Estiu. Tossa, Sant Pere, del 23 de juny al 2 de juliol*. Tossa de Mar: Arxiu Municipal de Tossa de Mar.

La col·lecció del canonge Josep Vallet (1833–1909) i la creació del Museu de la Catedral de Barcelona

RAFAEL CORNUDELLA
Universitat Autònoma de Barcelona

Al Museu de la Catedral de Barcelona s'exhibeixen avui algunes de les obres més notables del patrimoni històric i del tresor d'aquesta seu, com ara el fastuós conjunt d'orfebreria gòtica de la cadira i custòdia major, la delicadíssima escultura en terra cuita procedent de la porta de Santa Eulàlia, les peces dels retaules de Jaume Huguet, la *Pietat del canonge Lluís Desplà*, obra mestra de Bartolomé Bermejo, o les grans pintures sobre tela de les portes de l'orgue, obra cincentista de Pere Serafí. Però al costat d'aquests objectes n'hi ha d'altres, incloent-n'hi alguns igualment de gran valor, que no provenen d'aquest patrimoni històric, sinó de l'antiga col·lecció particular de Josep Vallet i Piquer, canonge magistral de la mateixa catedral (figura 1).¹

Josep Vallet i Piquer va néixer el 22 de desembre de 1833 a Sarra (Conca de Barberà), fill de Rafael Vallet i Padreny i de Maria Piquer i Balcells. Uns anys després, la família es va instal·lar a Sarrià, en un immoble del carrer Major, núm. 42, que constava d'una botiga i un primer pis, on el pare va exercir el seu ofici de serraller. Al padró municipal de l'any 1844 consta que només feia un

* Aquest article seria molt més pobre si no hagués comptat amb l'ajut i les dades que amablement m'han facilitat Bonaventura Bassegoda, Mn. Robert Baró, Ana Ordóñez, Nil Rider, Montserrat Barniol, Francesc Miralpeix, Joan Bosch, Mercè Doñate i Laia Alsina. A Sara Gomà li agraeixo especialment algunes dades importants per documentar la biografia de Josep Vallet. Els errors que pugui contenir el meu article només se m'han d'atribuir a mi.

1. Una primera aproximació a Cornudella, 2020b.



FIGURA I. Pacià Ross, *Retrat de Josep Vallet*, publicat a *La Il·lustració Catalana*, any IV, núm. 93, 31-8-1883.

any que residien en aquesta adreça i que tenien cinc fills: el nostre Josep, que era el germà gran, de deu anys, Rafael, de cinc, Pau, de tres, Rosa, d'un, i Frederic, de sis mesos.² Si tenim en compte que, com registra el mateix padró, Rosa havia nascut a Sarrià, deduïm que la família es traslladà a Sarrià l'any 1843, on ja va néixer Frederic. Més tard van néixer encara altres germans: Francesc, que va morir prematurament, Joaquim i Francesc de Paula.

Josep Vallet va cursar estudis de llatinitat, humanitats, filosofia, teologia i canons sagrats al Seminari Conciliar de Barcelona. Fou ordenat sacerdot el mes de juny de 1858. Va servir com a vi-

cari a l'església parroquial de Sant Cugat del Vallès i a la parròquia de Sant Bartomeu de Sitges. L'any 1861 va obtenir el grau de doctor en Sagrada Teologia. El mateix any va ser nomenat capellà de la comunitat de religioses del Sagrat Cor de Jesús, establerta a Sarrià, i el 1853, capellà de les religioses del col·legi de Nostra Senyora de Loreto, al barri de les Corts. L'any 1871 va ser nomenat catedràtic de metafísica i lògica a les classes d'ampliació del batxillerat, al Seminari Conciliar, i el 1873, segons ell mateix registra en uns apunts curriculars, «faltando catedráticos por motivo de la Revolución, se ofreció de buena voluntad enseñar un curso de Filosofía del Arte o sea Estetica á los discípulos de la classe de Ampliación».³ L'any 1876 va ser ascendit en ser nomenat catedràtic de teologia dogmàtica, matèria que explicà durant sis anys. L'any 1880, el bisbe de Barcelona i l'Acadèmia de Sant Tomàs el van enviar a Roma per participar a l'assemblea de delegats dels seminaris i acadèmies catòliques que s'havia convocat amb l'objectiu de mostrar l'adhesió al papa Lleó XIII i a la seva obra de restauració de la filosofia tomista, proclamada a l'encíclica *Aeterni Patris* (donada el 4 d'agost de 1879).

2. Arxiu Municipal del districte de Sarrià-Sant Gervasi, Sign. C-596, *Registro del padrón de vecinos de los barrios 1º, 2º y 3º*, Barrio 3º, nº 50 (disponible en línia). Conec aquest document gràcies a Sara Gomà Vila.

3. Alturo, 2008: 302.

L'adhesió militant a la filosofia tomista contra les idees de la «filosofia moderna» fou, doncs, una de les constants en la trajectòria intel·lectual de Josep Vallet, dins de la línia conservadora que aleshores s'imposà a l'Església Catòlica. Per esmentar només alguns exemples, que ell mateix registra en el seu text curricular, recordem que durant aquests anys va impartir «muchas conferencias en la Asociación de Católicos sobre los funestos errores emanados de la escuela Cartesiana, é infiltrados en las escuelas germánicas», i que l'any 1881, substituint el pare Llanas, que estava malalt, Vallet «predicó en la Iglesia del Pino ocho conferencias sobre la Victoria Completa del Tomismo sobre todos los errores modernos en Filosofía»⁴. Ben posats a contribució de l'ideari conservador de l'Església, els mèrits acadèmics de Vallet li permeteren d'obtenir, l'any 1883, mitjançant oposició, la condició de canonge magistral de la catedral de Barcelona, així com el càrrec de rector del Seminari Conciliar de Barcelona, que hauria exercit pel que sembla fins a 1893.⁵

Josep Vallet, col·leccionista

Des d'una perspectiva actual, queda clar que el seu interès per l'art antic i la seva activitat com a col·leccionista constitueixen un dels aspectes més atractius i interessants en la trajectòria vital de Josep Vallet. Aquesta inclinació la tenim documentada almenys des d'inicis de la dècada de 1870 i és molt probable que hagués estat influïda pel corrent de revaloració del patrimoni artístic català que feia poc havia cristal·litzat en la celebració de la pionera «Exposición retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias» organitzada l'any 1867 per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, així com l'«Exposición arqueológico-artística» que se celebrà a Vic l'any següent.⁶ En tot cas, a partir d'aquests anys la dedicació de Vallet al col·leccionisme fou intensa. Així, el mes d'octubre de 1877 va ser un dels fundadors de l'Asociación Artística-Arqueológica de Barcelona, presidida per Josep Puiggarí, que en fou el principal promotor.

4. *Íbidem*: 302–303.

5. M'estalvio de recollir aquí els títols de les múltiples publicacions de Josep Vallet sobre matèries teològiques, filosòfiques i morals; vegeu les que registren Tàmaro, 1883; Elias de Molins, 1895 i Alturo, 2008.

6. Sobre les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, vegeu la important monografia de Bassegoda, 2022.



FIGURA 2. Fragments de tapissos de la col·lecció de Josep Vallet. Fotografies publicades a *Álbum heliogràfic de la Exposición de artes suntuarias: celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona en setiembre y octubre del año 1877*. Barcelona: Imp. del Heredero de D. Pablo Riera, làmina 48.

La fundació d'aquesta societat va coincidir amb la celebració, els mesos de setembre i octubre de 1877, de la important exposició d'arts suntuàries («Exposición de artes suntuarias antiguas y modernas») a l'edifici de la Universitat de Barcelona, en l'organització de la qual van tenir un paper destacat el grup d'erudits, amateurs i col·leccionistes que van fundar l'Asociación Artística-Arqueológica. Vallet hi va prestar ja un conjunt notable d'objectes de la seva col·lecció. El catàleg els descriu així: una arquilla de noguer amb incrustacions metàl·liques del segle XVI, dos tapissos del segle XV, tres «sillones de nogal incrustados de marfil, forma Antigua» i un altre «sillón forrado de terciopelo, siglo XVI», així com una casulla i una capa pluvial «de seda y oro» també del segle XVI.⁷ A més del catàleg, una mica més tard es va pu-

blicar l'*Álbum heliogràfic* de la mateixa exposició, on es registra que Vallet hi va afegir altres objectes a darrera hora, o potser un cop ja inaugurada la mostra, entre els quals hi havia una «deliciosa Virgen con su divino infante» que s'atribuïa, potser generosament, a l'italià Francesco Francia.⁸ Algunes de les peces tèxtils de la col·lecció Vallet es van reproduir en aquest àlbum heliogràfic. A la làmina 48 veiem els dos fragments de tapissos i a la làmina 56 s'inclouen tres peces: dues casulles i una dalmàtica (figures 2 i 3). Però només una d'aquestes tres darreres devia ser de Vallet, ja que al catàleg — com hem vist — hi diu que el canonge va prestar una «casulla» i una «capa pluvial», ambdues «del siglo XVI». Per consegüent, deduïm que la peça de Vallet reproduïda a la làmina 56 és la casulla amb brodatos cinc-centistes que veiem a l'esquerra.

7. *Catálogo de la Exposición de artes suntuarias antiguas y modernas*, 1877, pàg. 19, núms. 418–426.

8. *Álbum heliogràfic de la Exposición de artes suntuarias*, 1878, pàg. 14, 19, 25, 28, 38, làms. 48 i 56.



FIGURA 3. Dues casulles i una dalmàtica. La casulla de l'esquerra pertanyia a la col·lecció de Josep Vallet. Fotografia publicada a *Àlbum heliogràfic de la Exposició de artes suntuarias: celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona en setiembre y octubre del año 1877*. Barcelona: Imp. del Heredero de D. Pablo Riera, làmina 56.

A partir d'aquest moment, l'Asociación Artística-Arqueológica va organitzar un seguit d'exposicions d'art antic, sempre acompanyades de la publicació del corresponent catàleg i posteriorment d'un àlbum en què s'il·lustrava una selecció de les peces. A l'«Exposición de Trages [sic] y Armas», inaugurada el desembre de 1878, Vallet hi va exhibir de nou un grup de peces litúrgiques amb brodats. Es tractava de dues «tiras» per a «ornamento sagrado», és a dir, dues fressadures brodades de casulles, i de dues capes de domàs verd amb els seus ornaments brodats, és a dir fressadures i escut dorsal.⁹ Afortunadament, els quatre objectes estan reproduïts a les làmines 16 i 17 de l'àlbum (figures 4 i 5). Totes quatre peces dataven del segle XVI, tot i que la segona capa, amb la fressadura de medallons, no descarto que sigui més aviat del segle XVII.¹⁰

En el marc d'una gran «Exposición de artes decorativas», organitzada per l'Institut de Foment del Treball Nacional els anys 1880–1881, l'Asociación Artística-Arqueológica s'ocupà d'organitzar una secció d'arts retrospectives al

9. *Exposición de Trages [sic] y Armas. Catálogo*, 1878, pàg. 10, núms. 177–180.

10. *Àlbum fotogràfic de la exposició de trages y armas*, 1879, pàg. XVI, làms. 16–17.



FIGURA 4. Dues fressadures i una capa. Fotografia publicada a l'*Àlbum fotogràfic de la exposició de trajes y armas* celebrada per l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa el gener de 1879, làmina 16.



FIGURA 5. Capa. Fotografia publicada a l'*Àlbum fotogràfic de la exposició de trajes y armas* celebrada per l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa el gener de 1879, làmina 17.

local de la societat. Tant el catàleg general com l'àlbum específic de la secció històrica descriuen els objectes prestats per Vallet, set en total, incloent-hi tres pintures sobre taula, una creu d'esmalt, una arquimesa, una arquilla i una casulla.¹¹ En aquest cas, les làmines de l'àlbum reproduïxen la casulla que va prestar Vallet al costat d'una altra casulla de la parròquia de Sarrià, i també l'arquilla, col·locada damunt d'una taula prestada per l'Ajuntament de Barcelona (figures 6 i 7). Potser val la pena remarcar que al catàleg de 1880 es parla en una ocasió del «museo del doctor Vallet», ja que això sembla revelador de l'ambició i l'envergadura que en aquest moment ja devia tenir la col·lecció.

11. *Catálogo de los objetos presentados en la primera Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones a la Industria*, 1881, p. 56; *Àlbum de la Exposición de Artes Decorativas*, 1881, pàg. 9, 10, 26, làms. 33 i 40.



FIGURA 6. Dues casulles. La de l'esquerra, del segle XVI, pertanyia a la col·lecció de Josep Vallet. Fotografia publicada a *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas: celebrada en el local de la Sociedad Artístico-Arqueológica durante los meses de enero y febrero del año 1881*. Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia., lámina 33.

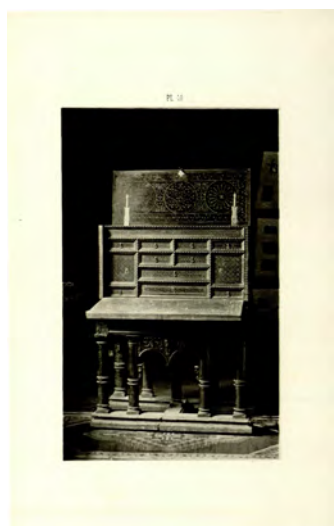


FIGURA 7. Arquilla de la col·lecció de Josep Vallet, col·locada damunt d'una taula prestada per l'Ajuntament de Barcelona. Fotografia publicada a *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas: celebrada en el local de la Sociedad Artístico-Arqueológica durante los meses de enero y febrero del año 1881*. Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia., lámina 40.

Anys més tard, l'Asociación Artística-Arqueológica també va ser l'encarregada d'organitzar la secció arqueològica que es presentà a la planta baixa del palau de Belles Arts en el marc de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888. El nom de Josep Vallet, com a membre de l'Associació, figura entre els vocals que integraren la comissió directiva d'aquesta secció arqueològica, però en canvi ja no el trobem a la llista dels prestadors o «expositors». Pels motius que sigui, el seu interès per exhibir objectes de la col·lecció sembla haver declinat en aquests anys, perquè Vallet tampoc no figura entre els prestadors de la gran «Exposició d'art antic» celebrada l'any 1902 a Barcelona, organitzada per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts.

Instal·lada al seu domicili del carrer de Bailèn, núm. 86 (més tard 64), baixos i principal, la col·lecció del canonge Vallet havia adquirit un volum més que notable, de manera que l'hem de considerar un dels col·leccionistes catalans més notables de finals del segle XIX. Josep Vallet va atorgar el seu darrer testament el 6 de juliol de 1905. Hi nomenà com a marmessors i alhora hereus de confiança el Dr. Jaume Almera i Comas, canonge de la catedral de Barcelona, el Dr. Alexandre Planellas i Llanos, catedràtic de medicina, Ramon Maria Pons i Bas, enginyer industrial, i, a falta de tots ells, Mn. Antoni Brias, rector de l'Ametlla.¹² Atès el recurs a aquesta figura de l'hereu de confiança, peculiar del dret català, no és estrany que el canonge no detalli al testament la destinació dels seus béns, incloent-hi la de la seva important col·lecció d'art antic. Després d'una «llarga i penosa malaltia», Josep Vallet va morir el 15 de març de 1909.¹³

Dos protocols notariais, del 10 d'abril i del 9 de juny de 1909, signats per Jaume Almera i Ramon M. Pons i Bas, aporten l'inventari dels béns del canonge Vallet. A la segona part es descriuen els més rellevants, és a dir, l'immo-ble del carrer de Bailèn, núm. 64 (anteriorment 86), valorat en 41.220 pessetes, i la col·lecció d'«objetos artísticos», valorada en 30.000 pessetes.¹⁴ La clàusula diu que la col·lecció està integrada per «varios cuadros, relieves, y tapices, esculturas y muebles», però afegeix que els atorgants no disposen encara de les dades necessàries per detallar els objectes, i que es proposen d'espe-

12. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (d'ara endavant AHPB), 1.429/46 Joaquim Dalmau Fiter, f. 1.324-1.327. Conec el testament gràcies a Sara Gomà, a qui agraeixo de nou la seva generositat.

13. *La Vanguardia*, 16-3-1909, pàg. 4.

14. AHPB 1.429/57 Joaquim Dalmau Fiter, f. 847-849, i 1.429/58 Joaquim Dalmau Fiter, f. 1.354-1.359.

cificar-los en una acta separada. Sorprèn que, essent el canonge Almera un dels marmessors i hereus de confiança que signen aquest protocol, no es faci referència al fet que Vallet havia donat o llegat la seva col·lecció artística a la catedral de Barcelona.

Sigui com sigui, en les reunions que el capítol de la catedral de Barcelona havia celebrat els dies 4 i 11 de maig de 1909, es va parlar de la col·lecció del canonge Vallet i de la necessitat de nomenar una comissió que s'encarregués de fer-ne l'inventari.¹⁵ La col·lecció ja havia estat transportada a la Catedral el dia 19 de maig, com es pot llegir en una notícia publicada l'endemà a *La Vanguardia*:

Ayer fueron descargadas en los claustros de la Catedral dos conductoras de objetos de arte antiguo pertenecientes á la colección que poseía el difunto canónigo magistral doctor Vallet. Dichos objetos seran trasladados a la Sala Capitular de la Catedral. La mayor parte de ellos consisten en cuadros, retablos, tapices, estatuas, etc. Según parece, entre los señores capitulares existe el proyecto de arreglar un pequeño museo, reuniendo las obras notables de arte propiedad del cabildo y las de la colección del canónigo Vallet.¹⁶

En una nova escriptura datada el 9 de setembre, en veritat també un xic confusa, els marmessors Jaume Almera i Ramon M. Pons i Bas fan constar que, posteriorment a l'atorgament de l'escriptura ja esmentada del 9 juny de 1909, havien trobat una nota manuscrita i firmada per Vallet on s'aclaria que els objectes de la col·lecció pertanyien a la Catedral.¹⁷ És evident, doncs, que algun tipus de malentès o de confusió es va produir entre els marmessors. Sigui com sigui, la documentació que hem consultat a l'Arxiu Capitular de Barcelona deixa ben clar que la col·lecció fou propietat del canonge Vallet i que aquest l'havia donat o llegat al capítol catedralici.

15. Arxiu Capitular de Barcelona (d'ara endavant ACB), Actes capitulars, 9 de febrer de 1898 – 21 de novembre de 1910, pàg. 60 i 63.

16. *La Vanguardia*, 20-5-1909, pàg. 3.

17. AHPB 1.429/59, Joaquim Dalmau Fiter, f. 1.780–1.782. Transcripció de la clàusula sencera: «Segunda. – con posterioridad al otorgamiento de la citada escritura [és a dir, la de 9 de juny de 1909], hallaron los comparecientes entre los documentos del señor Don José Vallet y Piquer una nota escrita y firmada por él mismo de la cual se desprende que los objetos a que se ha hecho referencia no eran de propiedad del mismo señor Vallet, sino del Excelentísimo Cabildo Catedral de esta Diócesis de Barcelona, cual Cabildo, del que formaba parte el propio señor Vallet, los tenía en casa de éste a fin de que los clasificase y colocase debidamente antes de ser colocados en el museo a que estaban destinados». L'última afirmació sembla particularment desconcertant tenint en compte les altres evidències documentals que hem esmentat.

L'ingrés de la col·lecció Vallet va ser, doncs, el factor que va propiciar la creació d'un museu catedralici. De les obres llegades per Vallet es va decidir que calia seleccionar les que fossin dignes de figurar en una «col·lecció artística» de la Catedral, per a la qual cosa el novembre de 1910 es nomenà com a comissionats l'arquitecte August Font i Carreras i el fuster Francesc Llorens i Riu, perquè elaboressin un dictamen. Els dos comissionats eren persones estretament vinculades a la Catedral. August Font havia estat ajudant de Josep Oriol Mestres i, quan aquest va morir l'any 1895, el va succeir com a primer arquitecte de la Catedral. Fou exercint aquest càrrec que Font va completar la façana neogòtica i va construir el cimbori de la Catedral.¹⁸ Francesc Llorens havia iniciat en la seva joventut una carrera artística com a pintor que va abandonar en fer-se càrrec del negoci patern de fusteria i ebenisteria.¹⁹ En tot cas, paral·lelament a l'exercici professional com a fuster-ebenista, Llorens va mantenir un interès constant per les antiguitats artístiques que es manifestà de diverses maneres, principalment a través de les seves tasques com a restaurador —en bona part treballant per al capítol de la catedral de Barcelona— i a través de la seva activitat com a antiquari, que el portà a intervenir en nombroses operacions de compravenda, entre d'altres, per a la Junta de Museus de Barcelona. La familiaritat amb la Catedral, la perícia tècnica i els coneixements historicoartístics d'ambdós comissionats, Font i Llorens, els habilitaven, doncs, per seleccionar els objectes de la col·lecció Vallet i cal pensar que també per resoldre tota mena de problemes tècnics pel que feia al transport, l'emmagatzematge o la instal·lació dels objectes.

La llista dels objectes seleccionats, datada el gener de 1911 pels dos tècnics esmentats, es conserva a l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona i constitueix un document fonamental per conèixer la col·lecció de Vallet, encara que d'una manera incompleta (figura 8).²⁰ Els objectes es van classificar en tres categories: «Pintura en cuadros, relieves y tapices» (45 entrades), «Mobiliario» (17 entrades) i «Varios objetos» (26 entrades). El nombre d'objectes era, tanmateix, més gran, ja que en el cas d'alguns conjunts es van agrupar diversos elements en un únic ítem. No hem localitzat encara un inventari complet de la col·lecció de Josep Vallet, que degué existir, perquè a la llista selectiva de

18. Sobre August Font vegeu, entre d'altres: Urbano, 2014.

19. Sobre Francesc Llorens i Riu vegeu: Alsina, 2020.

20. Arxiu Capitular de Barcelona. Inventaris. 9. Altres inventaris menors: segles XVI–XIX. Inventari dels objectes artístics procedents del llegat del canonge Dr. Vallet, document de dotze pàgines signat per August Font i Francesc Llorens el gener de 1911.

1911 la numeració dels objectes té múltiples salts, la qual cosa indica que s'hi van conservar els números que s'havien donat en un inventari més ampli.²¹ De les tres seccions o categories de la llista de 1911, el número més alt de la primera és 223, el de la tercera és 103, i la segona presenta dos ordres alfabètics (de majúscules i minúscules): això dona una idea de l'envergadura de la col·lecció total. Pel que fa als objectes desestimats, el capítol decidí actuar d'acord amb la voluntat testamentària de Vallet, segons la qual calia entregar-los a la seva serventa. Aquesta part de la col·lecció, doncs, es degué dispersar, però no tenim cap dada al respecte.

A pesar de les descripcions de vegades lacòniques que ofereix la llista esmentada, molts dels objectes es poden identificar sense gaire dificultat entre els objectes del Museu de la Catedral. L'exercici és important i fins i tot urgent, perquè la nostra historiografia recent, en centrar l'interès sobre alguna d'aquestes peces, ha ignorat massa sovint que procedien d'una col·lecció particular i que no van ingressar a la Catedral fins a inicis del segle XX. Als volums sobre *La Ciudad de Barcelona* del *Catálogo monumental de España*, l'obra de Joan Ainaud, Josep Gudiol i Frederic-Pau Verrié que continua sent de referència, veiem que, en parlar de les obres pictòriques exposades a la sala capitular, precisen que algunes d'aquestes «fueron cedidas a la Catedral en época reciente», sense esmentar, malauradament, Josep Vallet.²² Però els autors del *Catálogo* no van deixar de contribuir a la confusió quan, en altres passatges del seu llibre, barregen les peces procedents de la col·lecció Vallet amb les obres perta-

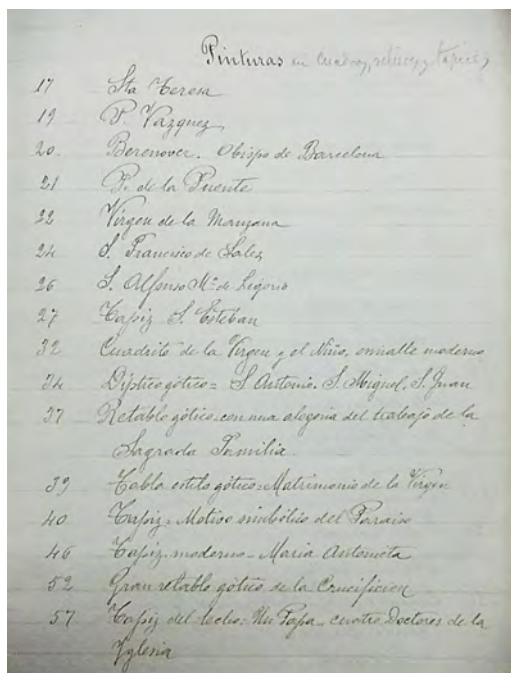


FIGURA 8. Llista dels objectes seleccionats de la col·lecció llegada per Josep Vallet, gener de 1911. Arxiu Capitular de Barcelona.

21. Vegeu: Bassegoda, 2010: 31.

22. Ainaud, *et al.*, 1947: 77.

nyents al patrimoni històric de la seu, sense precisar que procedien d'una col·lecció particular — en alguns casos probablement perquè també ho ignoraven.

Obres pictòriques notables dels segles XIV i XV

En tot cas, a més de la llista o inventari de les peces ingressades a la Catedral, també cal posar en valor altres testimonis de l'època, com els de Josep Puiggarí o Salvador Sanpere i Miquel, per mirar de reconstruir l'itinerari d'algunes de les peces més notables de la col·lecció de Josep Vallet. Aquestes fonts són encara més rellevants si tenim present que el canonge Vallet ja s'havia després en vida d'algun d'aquests objectes, que per consegüent no ingressaren a la Catedral. Sanpere i Miquel parla, per exemple, d'un bancal procedent del monestir de Santa Maria de Pedralbes que fou propietat de Vallet:

Guardava Pedralbes, fins no fa gaires anys, un bancal d'un retaule desaparegut; i aquest bancal, les monges, en agraïment de lo que'l Dr. Vallet, canonge de la Catedral de Barcelona, havia fet per elles, li van regalar. Més el nostre canonge no'l va guardar, sinó que'l va vendre a un antiquari que hi havia a la plaça del Pi. Si l'hagués guardat, avui el tindríem a la Sala Capitular de la Catedral barcelonina, on han anat a parar les restes de les seves col·leccions d'antiguitats, per ell deixades al Capítol de que havia format part.²³

A més, al llibre de Sanpere es publicaren els dibuixos de Macari Golferichs que reproduïen els cinc compartiments del bancal (figura 9).



FIGURA 9. Macari Golferichs, còpies de les escenes del bancal (o predella) procedent del monestir de Santa Maria de Pedralbes, dibuixos publicats al llibre de Salvador Sanpere i Miquel, *Els Trescentistes*. Primera part (Barcelona, 1924).

23. Sanpere, 1924: 266–267.

Era una peça ben coneguda pels erudits de l'època. Josep Puiggarí ja va copiar també les seves cinc escenes en diversos dibuixos i va esmentar la taula tant a la *Garlanda de joyells* (1879) com als *Estudios de indumentaria española concreta y comparada* (1890), on reproduí alguns dels seus dibuixos de la peça.²⁴ Puiggarí pensava que la taula, datable cap a «1330–1340», era l'únic fragment que hauria sobreviscut de l'antic retaule de l'altar major, concretament un fragment del bancal —o predella, com actualment en diem, emprant un italianisme. Aleshores, Puiggarí encara no sabia que l'abadessa sor Sibilla de Caixans va signar amb els germans Jaume i Pere Serra un contracte, datat el 24 de novembre de 1368, per a la realització d'un gran retaule per a l'altar major, una referència documental que va publicar per primera vegada Sor Eulàlia Anzizu al cap d'uns anys.²⁵ Però el bancal que fou de Josep Vallet difícilment prové d'aquest retaule. En canvi, resulta versemblant la hipòtesi formulada per Sanpere a *Els Trescentistes*, segons la qual provindria de la capella de sant Miquel i sant Pere, construïda gràcies a un llegat de Constança de Cardona i en la qual més tard sor Constança de Cruïlles instituí un benefici. Igualment assenyat era el suggeriment de Sanpere d'atribuir l'obra a «una etapa primerenca d'en Jaume Serra» —tot i que avui seriem més prudents a l'hora de determinar quin o quins dels germans Serra foren autors del bancal, del qual ignorem si encara es conserva i en mans de qui.²⁶

En compensació, s'ha pogut demostrar definitivament que el Museu de la Catedral de Barcelona conserva una altra obra pictòrica molt notable que també provenia del monestir de Pedralbes i que va pertànyer, sens dubte, a la col·lecció Vallet. Pel seu estil, cal atribuir-la a una primera etapa del grup dels germans Serra i, per consegüent, resulta lògic suposar que es tracta d'una obra de Francesc Serra, el germà de més edat i fundador del taller familiar.²⁷ Em refereixo al *Bancal de la vida de sant Onofre*, que cal identificar amb la peça que sor Beatriu d'Òdena (†1389) havia fet pintar per a l'altar de la capella de les Onze Mil Verges, com es recorda a l'antic *Necrologi* del monestir: «Fecit insuper bancale super altare XI milium virginum ubi est depicta vita beati Onofrii heremite» (figura 10).

24. Puiggarí, 1879: 177; 1890: 378, làm. 25.

25. Anzizu, 1897: 89–91.

26. Vegeu també: Español, 1999.

27. Favà i Cornudella, 2009 i 2010. Alberto Velasco ha mirat de desmuntar els nostres arguments, sense haver-ho aconseguit segons la meva opinió; vegeu Velasco, 2019. El problema del seu plantejament és que a la pràctica renuncia a discernir els diferents estils dins del grup i torna a deixar sense obra Francesc Serra, malgrat que els documents indiquen que va ser un notable pintor de retaules.



FIGURA 10. Francesc Serra, *Bancal de la vida de sant Onofre*. Museu de la Catedral de Barcelona. © Catedral de Barcelona. Drets reservats. Prohibida la reproducció total o parcial. Fotògraf: Guillem F. Gel.

Òbviament Mn. Manuel Trens havia de saber que el bancal va arribar a la Catedral dins del llegat de Vallet i ja sospitava que la procedència originària devia ser el monestir de Pedralbes.²⁸ És fàcil d'identificar-lo a la llista de les obres de la col·lecció Vallet que ingressaren a la Catedral, on es descriu una «Tabla gòtica con varios pasos de la vida de San Onofre». Per les mans de Vallet, doncs, van passar ni més ni menys que dos bancals procedents de Pedralbes, ambdós, obres d'importància cabdal en la història de la pintura catalana trescentista. És possible que tant l'un com l'altre fossin en origen peces autònomes i no integrades en un retaule de dimensions més grans.

En canvi, sí que va formar part d'un retaule un altre bancal —o predella— que també va pertànyer a la col·lecció Vallet. A la llista de l'any 1911 figura una «Tabla gòtica en cinco cuadros con pasajes de la Pasión» que, sens dubte, cal identificar amb la bellíssima *Predella de la Passió*, avui unànimement atribuïda a Bernat Martorell (figura 11).



FIGURA 11. Bernat Martorell, *Predella de la Passió*. Museu de la Catedral de Barcelona. © Catedral de Barcelona. Drets reservats. Prohibida la reproducció total o parcial. Fotògraf: Guillem F. Gel.

28. Trens, 1936: 22, nota 1.

En aquest cas, hem pogut demostrar no només que va entrar al Museu de la Catedral de Barcelona formant part de la col·lecció Vallet, sinó també que procedeix del *Retaule de santa Llúcia*, un conjunt que Josep Puiggarí encara va poder veure íntegre o quasi íntegre, com ho acrediten els seus dibuixos i les inscripcions que duen.²⁹ En els *Estudios de indumentaria* (1890), Puiggarí s'hi refereix com a «Tablas de Santa Lucía, de una Iglesia sufragània», però en aquest moment les peces del retaule ja s'havien dispersat i eren en mans de diversos col·leccionistes. La major part de les peces del cos principal del retaule foren exportades: l'any 1884 les va adquirir a París el col·leccionista Victor Martin Le Roy; l'any 1989 aquest lot fou subhastat a la sala Drouot-Montaigne, on fou adquirit per un col·leccionista francès que encara el deu conservar actualment. Els dos compartiments que havien rematat les seccions laterals del conjunt es van exhibir a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, quan pertanyien a la col·lecció Barnola, i després de separar-se i passar per les mans d'altres col·leccionistes, han acabat confluint al Museu Nacional d'Art de Catalunya (donacions de Miquel Torres el 1995 i d'Antonio Gallardo el 2015). Només resta per identificar —si és que es conserva— el compartiment superior del carrer central, presumiblement una Crucifixió. La predella que ingressà al Museu de la Catedral fou, doncs, una de les obres més destacades de la col·lecció Vallet juntament amb els dos bancals trescentistes que he esmentat abans.

Per conèixer el conjunt de la col·lecció, a més de l'inventari de 1911 i de les notícies de Puiggarí i de Sanpere, també tenim, per descomptat, les entrades dels catàlegs de les exposicions a les quals Vallet va prestar objectes. Centrem-nos ara en les dades referides a altres obres pictòriques. Al catàleg i a l'*Álbum* de l'exposició de 1881 es parla d'un «cuadro» prestat per Vallet «donde se figura la Virgen en régio sólio, ocupada en labores de mano, vigilando á su divino Hijo, con asistencia de un grupo de Ángeles; asunto gracioso, tratado con delicadesa y originalidad».³⁰ La descripció sembla perfectament compatible amb una taula del Museu de la Catedral, molt interessant per la seva iconografia, que representa una *Escena de la infantesa de Jesús*, on veiem l'Infant fent els primers passos amb l'ajut d'un caminador i assistit per un àngel, mentre la Mare sembla que mostra o lliura a un altre àngel una peça de teixit, potser una de les seves labors. A la llista de 1911 es registra un «Retablo gótico con

29. Vegeu Cornudella 2019, on es recull la bibliografia anterior.

30. *Álbum de la Exposición de Artes Decorativas*, op. cit., pàg. 9.

una alegoria del Trabajo de la Sagrada Familia» que podria correspondre a la taula esmentada, tot i que en aquesta descripció no es fa referència a sant Josep. Tanmateix, és evident que la peça esmentada a l'àlbum de 1881 ha de ser la que es conserva al Museu de la Catedral, la qual cosa ens posa en guàrdia sobre les eventuais imprecisions o omissions de la llista de 1911. Al *Catálogo monumental*, Ainaud, Gudiol i Verrié atribueixen la taula a l'escola de Borrassà,³¹ i més recentment un altre historiador ha suggerit un excepcional pintor anònim que «podia haver influït en artistes tant catalans com aragonesos».³² Caldria estudiar millor aquesta taula, veritablement excepcional i descontextualitzada, que mereix molta més atenció per part dels historiadors. La connexió amb Borrassà és molt vaga i de moment jo no descartaria una possible filiació valenciana.

A l'inventari de 1911 es registren dues altres peces pictòriques amb la Mare de Déu: «Una tablita con Virgen gótica» (núm. 178) i una «Virgen gótica con el Niño (c[opia] de Frangélico» (núm. 183). No soc capaç d'identificar l'obra descrita com a còpia de Fra Angelico.³³ També resulta difícil d'identificar la «tablita» gòtica amb la Mare de Déu amb alguna de les obres avui conservades a la Catedral. Una possibilitat seria la tauleta, evidentment fragmentària, que representa la Verge o bé una altra santa dona, que podria, per exemple, ser part d'una *Lamentació sobre el cos de Crist mort*. Ainaud, Gudiol i Verrié la descriuen com una «fina obra francamente italianizante». Em sembla més probable que sigui directament italiana, però no podem descartar que es tracti de l'obra d'un artista italià actiu en territori ibèric. També podem assenyalar una altra obra aparentment «descontextualitzada» de la Catedral com és la *Mare de Déu amb l'Infant*, que Ainaud, Gudiol i Verrié qualifiquen de mediocre i situen «a mediados del siglo XV» o «Segundo cuarto del siglo XV» (aquesta segona datació al peu d'il·lustració).³⁴ No suggereixen cap filiació per a la peça, de la

31. Ainaud, *et al.*, 1947: 73, fig. 442.

32. Ruiz, 2005: 224. A l'autor li sembla que el pintor de la taula de la catedral de Barcelona hauria influït sobre el pintor del *Retaule de la Mare de Déu* de Sádaba: «En observar la disposició dels àngels en l'escena del Naixement del retaule de Sádaba (Saragossa) es fa evident els deutes de l'artista d'aquest conjunt envers aquesta pintura de la catedral de Barcelona». Per contra, la connexió no em sembla evident.

33. Corregeixo, doncs, el meu imperdonable error en proposar com a hipòtesi que tal vegada es tractava de la *Mare de Déu amb l'Infant, sant Jeroni i sant Bernardí de Siena* del sienès Sano di Pietro; *cf.* Cornudella, 2020. Sobre aquesta taula vegeu: Ainaud, *et al.*, 1947: 73, fig. 463; i Ainaud, 1992.

34. Ainaud, *et al.*, 1947: 77, fig. 491.

qual a penes s'ha parlat després i que no hem localitzat avui a la Catedral. Pel que es pot veure a les fotografies en blanc i negre (Arxiu Mas-IAAH), tinc la impressió que Joan Mates ens proporciona un bon terme de comparació per situar estilísticament i cronològicament aquesta peça enigmàtica.

Amb un grau més alt de convicció podem identificar entre les obres de la Catedral el «Gran retablo gòtic de la Crucifixión», registrat a l'inventari de 1911. Ainaud, Gudiol i Verrié (només al peu d'illustració) la relacionaven amb l'«Escuela de Martorell». Es tracta d'una obra interessant que ens ha arribat amb una capa pictòrica força malmesa. No soc capaç de precisar millor la filiació d'aquesta taula, que en tot cas ha de ser obra d'un pintor català — o alternativament valencià — actiu al voltant de 1450, que ha assumit en part el llenguatge del nou realisme flamenc i alhora conserva alguns elements «expressionistes» que provenen del gòtic internacional.

L'inventari de 1911 descriu un «Díptico: S. Antonio, S. Miguel, S. Juan» que es pot identificar sense problemes amb un joc de dues taules conservades a la Catedral, que comporten tres compartiments cadascuna. L'inventari oblida, però, de descriure els tres sants pintats a la segona taula, que són (també de baix a dalt) sant Francesc, sant Jaume i sant Joan Evangelista. L'aparellament de sant Antoni de Pàdua i sant Francesc suggereix una procedència franciscana d'aquestes dues taules, que, sens dubte, foren propietat de Vallet. Sense indicar-ne cap filiació d'autor o escola, Ainaud, Gudiol i Verrié situen les taules a finals del segle XV, però també podrien ser d'inicis del segle XVI. A mi també em resulta difícil de decidir si es tracta d'una obra catalana o bé si cal situar-la en algun altre context, probablement hispànic. La seva qualitat sembla superior a la dels epígons huguetians actius en el trànsit entre els segles XV i XVI.

Entre les peces que es poden identificar amb més garanties també hi ha una «Tabla de estilo gòtico – Matrimonio de la Virgen» i un «Retablo gòtico original – el matrimonio de la Virgen». Al Museu de la Catedral es conserven, en efecte, dues taules que mostren el tema de les esposalles de la Verge. Una d'elles és la que Ainaud, Gudiol i Verrié classificaven com a còpia antiga d'un original del Mestre de Santa Gudula, que van datar a finals del segle XV o inicis del XVI.³⁵ Es tracta, efectivament, d'una còpia amb variants de la versió autògrafa que es conserva actualment al Museum Catharijneconvent d'Utrecht. La qualitat és molt mediocre i la factura pictòrica — molt allunyada de la tèc-

35. Ainaud, *et al.*, 1847: 78, fig. 492.

nica flamenca del segle XV — suggereix una datació molt més tardana. Una anàlisi tècnica ens ajudaria a determinar si es tracta en realitat d'una còpia del segle XIX.

L'altra taula amb el mateix tema de les esposalles, segurament la que es descriu com un «Retablo gòtic original», ha de ser la del Mestre de Budapest, l'anònim castellà que degué treballar a Burgos.³⁶ Ateses les dimensions, força més grans que les de la petita taula anterior, i el seu marc i dossier, entenem que a l'inventari es descrigui aquesta taula com un «retablo», per bé que originalment degué ser un dels compartiments d'un conjunt més gran, d'un retaule de gran format, potser el mateix conjunt del que provindria la *Presentació al temple* del Museu de Budapest.

La taula del Mestre de Budapest no és l'única pintura de procedència castellana que va adquirir Vallet. Al catàleg i a l'àlbum de l'*Exposició de Artes Decorativas* de 1881 es descriu, per exemple, una taula amb les «imágenes de San Vicente Ferrer y San Vicente español, correspondiente á la escuela ya formada del siglo XV, bien caracteritzada en Castilla, de donde notoriamente procede, por una magistralidad precursora de los Alfaro y Berruguetes».³⁷ Caldria identificar-la amb una taula del Museu de la Catedral que representa aquests dos sants, malgrat que no és obra del segle XV, sinó ja del segle XVI, potser del segon quart.³⁸ Les datacions poc afinades són habituals a les catalogacions d'aquella època, de manera que la discrepància no constitueix un problema insalvable. És cert que l'inventari de 1911 no registra aparentment la taula amb els dos sants Vicenç, però la singularitat del tema iconogràfic ens permet d'identificar-la amb la peça que Vallet va prestar a l'exposició de 1881. De nou, la conclusió més raonable és que la llista de 1911 conté imprecisions i omissions, la qual cosa hem de tenir en compte a l'hora d'investigar la possible procedència de la col·lecció Vallet en el cas d'altres peces conservades a la Catedral.

36. Ibídem: 77–78, fig. 493. Vegeu també Silva Maroto, 1990: 335–337. L'autora ignorava que la taula va ingressar a la catedral de Barcelona juntament amb la col·lecció Vallet i només apunta que «en fecha no determinada, aunque en nuestro siglo, fue cedida a la catedral de Barcelona, donde ya se encontraba en 1930».

37. He transcrit la descripció que ofereix l'*Album*. Al *Catálogo* es descriu més succintament així: «Una tabla con dos imágenes de San Vicente Español y San Vicente Ferrer, escuela castellana, siglo XV».

38. Ainaud, *et al.*, 1947: 78, fig. 494.

Dos importants fragments de tapissos del segle xv

Fins ara he posat el focus sobre la pintura, però és evident que la col·lecció Vallet era rica en diverses tipologies d'objectes, incloent-hi escultures, teixits, brodats, mobiliari i ceràmica. Ja hem vist a les il·lustracions dels àlbums de les exposicions de 1877, 1878 i 1880 algunes de les peces d'indumentària litúrgica amb ornaments brodats que va reunir Vallet, la major part del segle XVI. Cap d'aquestes peces es localitza avui a la Catedral, de manera que, o no van ser seleccionades pels comissionats, o bé el canonge les va alienar abans de morir, com va fer amb nombroses peces de la seva col·lecció. En canvi, Vallet va retenir, per exemple, la peça que a l'inventari de 1911 es descriu com un «Tapiz de S. Esteban» i avui es conserva a la Catedral. No és, però, un tapís, sinó un palli amb brodats de la segona meitat del segle XVI o inicis del segle XVII (no és correcta, doncs, la datació del segle XV que de vegades s'ha proposat).³⁹

Ara bé, pel que fa a l'àmbit dels teixits, les peces més destacades de la col·lecció Vallet degueren ser els dos fragments de tapissos del segle XV, dels quals l'*Álbum heliogràfico de la Exposición de artes suntuarias* de 1877 (1878) ens dona la reproducció fotogràfica.⁴⁰ Ni al catàleg ni a l'àlbum no es proposa cap identificació iconogràfica de les escenes representades als fragments. A inicis del segle XX es van reproduir també en el tom III, dedicat a l'art gòtic, dels *Materiales y documentos de arte español* editats per Mira Leroy i publicats per la Llibreria Parera de Barcelona.⁴¹ S'hi reproduïen les mateixes làmines publicades l'any 1878 i s'indica que els dos fragments van ser «presentados por el Rdo. Dr. Vallet en la Exposición de Artes suntuarias», la qual cosa fa pensar que l'editora d'aquesta publicació no tenia més informació sobre el parador dels tapissos. La novetat és que proposa d'identificar les escenes com «El infierno y los reyes magos», una idea poc meditada (què hi fa un sant a l'infern?, quins dels personatges del segon fragment es poden identificar com els reis mags?).

39. Cfr. Martín, 1993: 198.

40. *Álbum heliogràfico* 1878, p. 19 i 38. Al text introductori, presumiblement redactat per Puiggarí, s'afirma que «por la grandiosidad de estilo y la acentuación de formas y colores, merecen graduarse de cosa notable», pàg. 19. A l'*Álbum heliogràfico* es resol correctament, en favor del segle XV, la descripció vacil·lant que ofereix el *Catálogo* de la mateixa exposició publicat l'any anterior, on es parlava de «Dos tapices, siglo XV-XVI», pàg. 19.

41. Leroy, 1902-1903: lám. 26.

Afortunadament, he pogut localitzar el parador actual dels dos fragments, l'un al Musée des Arts Décoratifs de París i l'altre a The Burrell Collection dels Glasgow Museums, gràcies a la publicació recent dels catàlegs raonats dels tapissos d'ambdues institucions (figures 12 i 13).⁴² En les dues publicacions s'ignora que procedien d'una col·lecció barcelonina. La historiografia catalana, per la seva banda, no ha prestat fins ara cap atenció a aquestes peces. L'escena incompleta del fragment de Glasgow es va descriure com «A Jewish Gathering» quan l'any 1935 el va adquirir Sir William Burrell. Anteriorment havia pertangut a la col·lecció londinenca de John Hunt. En el recent catàleg de la col·lecció Burrell, Elizabet Cleland descriu l'escena genèricament com una «multitud de personatges», però puntualitza que la figura que domina el primer pla porta espasa, ceptre i aparentment corona imperial, i que la major part dels personatges sembla que observin una escena que tindria lloc a la dreta.⁴³ També remarca que el fragment va patir alguna intervenció a finals del segle XIX o inicis del XX: «Substantial areas of reweaving and judiciously placed tapestry parches dot this piece to convert a fragment into a more convincingly self-contained panel».

L'altre fragment, amb un sant i la caiguda dels ídols, va ser donat per Jules Maciet, l'any 1903, a la col·lecció de la Union Centrale des Arts Décoratifs.⁴⁴ Vallet, doncs, havia venut aquest fragment de tapís, i probablement també l'altre, abans de morir, potser bastants anys abans. Jules Maciet va concebre la seva activitat col·leccionista sobretot com un servei a les institucions patriomials públiques, sempre tenint present el paper d'aquestes en la instrucció de la ciutadania. Així, els seus successius donatius van beneficiar diversos museus, però sobretot la col·lecció de la Union Centrale des Arts Décoratifs. Precisament, Maciet era aleshores el president de la comissió del Musée des Arts Décoratifs creat per la Union, que s'inaugurà l'any 1905 al Pavillon Marsan del Louvre. Poc abans, l'any 1904, el fragment de tapís amb la caiguda dels ídols va ser exhibit a la gran exposició «Les primitifs français» al Louvre (Pavillon Marsan) i a la Bibliothèque Nationale de France, la qual cosa indica que devia tractar-se d'una peça apreciada. Al corresponent catàleg el tapís s'atribuïa a un taller francès, la cronologia se situava — erròniament — al segle XVI i l'escena s'identificava correctament, però d'una manera genèrica, com «Les idoles renversées» a partir d'aquesta precisa descripció:

42. Cleland, 2017a; Blanc, 2019.

43. Cleland, 2017a.

44. Blanc, 2019.



FIGURA 12. Taller d'Arras (tapís), Jaume Huguet (model pictòric), *La caiguda dels ídols*, fragment de tapís de la sèrie de Sant Jordi procedent del Palau de la Generalitat de Catalunya. París, Musée des Arts Décoratifs.

© Paris, MAD / Jean Tholance.



FIGURA 13. Taller d'Arras (tapís), Jaume Huguet? (model pictòric). Fragment de tapís de la sèrie de Sant Jordi procedent del Palau de la Generalitat de Catalunya. Glasgow, Glasgow Museums, The Burrell Collection.

© Glasgow Museums.

Dans une église voutée, un saint nimbé est en prière sur la droite, tandis que des langues de feu descendues du ciel renversent des idoles et vont frapper deux idolâtres renversées à gauche.⁴⁵

Els dos fragments que van pertànyer a Vallet tenen unes mides pràcticament idèntiques i també el mateix tipus de marges, no originals. Si, a més, tenim en compte la coincidència en l'escala de les figures, així com l'afinitat

45. *Les primitifs français*, 1904, pàg. 150, núm. 408.

tècnica i estilística, cal concloure que som davant dels fragments de dues escenes pertanyents a una mateixa sèrie de tapissos. En tots dos casos la pèrdua deu ser més important a la part baixa que a la part alta. També es cert que, tot i tenir la mateixa amplada, la peça de Glasgow sembla presentar una escena encara més incompleta que la de París, sigui perquè les escenes originals tenien la mateixa alçada però diferent amplada, o perquè es van retallar de manera diferent. Siguí com sigui, el tapís de París mostra la figura protagonista d'un sant, mentre que al de Glasgow falta la figura del protagonista, que podria ser el mateix sant. El personatge que sembla portar atributs de sobirà o d'emperador es contraposaria, presumiblement, a aquest protagonista absent, situat a la dreta de la composició.

Desconeixent la seva procedència catalana, la historiografia internacional no ha vinculat fins ara els dos fragments de tapissos que van pertànyer a Vallet. El de París, més estudiat i conegut, ha estat identificat com una escena de la llegenda de sant Jordi i se l'ha relacionat amb un tercer fragment que es conserva al Rijksmuseum d'Amsterdam (figura 14). Aquest tapís del Rijksmuseum ofereix una escena estranyament confusa que —segons s'ha proposat— representaria un martiri de sant Jordi.⁴⁶ L'alçada de la peça és de 294 cm i hi veiem les figures senceres. En tot cas, aquesta alçada sembla compatible amb la dels fragments que van pertànyer a Vallet si tenim present que aquests haurien perdut al voltant d'un quart de la seva alçada original.

La peça del Rijksmuseum va pertànyer a Raoul Heilbronner, un important marxant d'antiguitats d'origen alemany que s'havia establert a París i que va haver de tornar al seu país en esclatar la Primera Guerra Mundial. Les col·leccions d'art que tenia al seu domicili parisenc, requisades per les autoritats franceses, van ser subhastades en diverses tandes entre els anys 1921 i 1925. La nostra peça fou inclosa en la primera d'aquestes vendes, que va tenir lloc el mes de juny de 1921 a la Galerie Georges Petit de París.⁴⁷ El catàleg esmentat del Rijksmuseum registra que a continuació el tapís va passar a mans de «Stora». Afegeixo que ha de tractar-se dels germans Maurice i Raphaël Stora, que tenien la seva galeria d'antiguitats al Boulevard Hausmann de París. És fàcil d'imaginar que l'haurien adquirit a la subhasta de la col·lecció Heilbronner si tenim present que Maurice Stora s'havia casat amb Irene, una filla de Raoul Heilbronner. Després d'això, com moltes altres peces de l'antiga col·lecció

46. Hartkamp-Jonxis i Smit, 2004.

47. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité [...]*, 1922, pàg. 69: «Cette tapisserie pourrait avoir été composée avec divers fragments anciens assemblés».



FIGURA 14. Tapís confeïgit amb diversos fragments, incloent-hi fragments de la sèrie de sant Jordi procedent del Palau de la Generalitat de Catalunya, teixida a Arras a partir dels models pictòrics de Jaume Huguet i Miquel Nadal. Amsterdam, Rijksmuseum. © Rijksmuseum.

Heilbrenner, el tapís va passar a mans del cèlebre banquer i col·leccionista alemany Fritz Mannheimer, establert a Amsterdam.⁴⁸ Com és sabut, la seva col·lecció fou comprada per Hitler en temps de l'ocupació i després repatriada a Holanda. L'any 1952 el tapís va ingressar, juntament amb el gruix de la col·lecció, al Rijksmuseum.

El catàleg de la subhasta parisenca de 1921 identifica la peça com una «Tapisserie flamande, en partie de la fin du xv^e siècle» i suggereix que podria haver estat confeïgida a partir de diversos fragments antics ajuntats.⁴⁹ No va tan lluny el catàleg raonat dels tapissos del Rijksmuseum publicat l'any 2004, si bé apunta almenys que la franja superior, amb una inscripció francesa, no té cap relació amb l'escena i ha de provenir d'un altre tapís. No he tingut l'ocasió d'examinar el tapís d'Amsterdam, però sospito que l'explicació que dona el

48. Sobre Mannheimer vegeu: Kaldenbach, 2014, amb bibliografia anterior.

49. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité [...]*, 1922, pàg. 69: «Cette tapisserie pourrait avoir été composée avec divers fragments anciens assemblés».

catàleg de la venda de 1921 ens permet entendre millor l'aspecte confús de l'escena. Com ja he apuntat, els autors del catàleg del Rijksmuseum la descriuen com un «Martiri de sant Jordi» (en singular), però hi identifiquen al·lusions a diversos martiris i episodis del cicle truculent de la *passio* de sant Jordi. En aquest moment només puc subratllar la dificultat de fer una lectura iconogràfica coherent de l'escena, que a la part de la dreta mostra una juxtaposició particularment incongruent de personatges al voltant del sant agenollat.

En tot cas, és notòria la semblança del sant que protagonitza aquesta escena confusa amb el que protagonitza *La caiguda dels ídols* conservada al Musée des Arts Décoratifs. La major part dels elements «combinats» en el tapís d'Amsterdam també semblen coherents amb els fragments de París i Glasgow que foren de Vallet, tant pel que fa al patró pictòric com a la seva interpretació per part d'un mateix taller de tapissers.⁵⁰

Els dos fragments que foren del canonge Vallet i el problemàtic tapís d'Amsterdam serien, doncs, els elements supervivents d'una sèrie dedicada a la llegenda de sant Jordi. El fet que la figura més destacada del fragment de Glasgow porti una corona més aviat imperial que reial no representa cap obstacle, perquè altres cicles de sant Jordi representen Dacià amb corones semblants, com ara el *Retaule del Centenar de la Ploma* (Londres, Victoria & Albert Museum) o les escenes brodades del tern de sant Jordi de la capella del Palau de la Generalitat. És evident que aquesta sèrie de tapissos comportaria més de tres escenes, ja que hi falten diversos episodis rellevants, alguns d'ells imprescindibles per completar un cicle hagiogràfic coherent, com la lluita del sant amb el drac o l'episodi final de la passió, la decapitació del sant.

Si tenim en compte que dos dels fragments d'aquesta sèrie eren en mans d'un col·leccionista de Barcelona a finals del segle XIX, i si tenim present l'estil dels patrons pictòrics, crec que podem formular una hipòtesi interessant i altament plausible sobre la seva procedència original. Em refereixo a la possibilitat que es tracti dels vestigis de la sèrie de tres tapissos «de la istòria de mossèn sent Jordi» que l'any 1453 els diputats del General de Catalunya van fer teixir a Arras, a partir dels cartons (*mostres*) que s'havien encarregat als pintors

50. Els fragments de tapissos del Rijksmuseum i del Musée des Arts Décoratifs també s'han relacionat pel seu estil amb un altre fragment de tapís que representa una mena de *Disputa* i que pertany a la col·lecció Burrell de Glasgow, la mateixa col·lecció on es conserva el fragment procedent de la col·lecció Vallet. Tanmateix, no sembla que aquesta quarta peça pugui encaixar en la sèrie que comentem, tant per raons de format com pel seu dibuix més feble. Vegeu: Cleland, 2017b. Blanc, 2019.

Jaume Huguet i Miquel Nadal, com sabem gràcies als documents publicats per Josep Miret i Sans i Josep Puig i Cadafalch en el seu treball seminal sobre el Palau de la Generalitat de Catalunya.⁵¹

El 16 de setembre de 1453, Bernat Guillem Samasó, abat d'Àger, el cavaller Berenguer de Montpalau i el ciutadà Francesc Burguès, ciutadà de Tortosa —diputats respectivament dels braços eclesiàstic, militar i reial en el trienni de 1452—, juntament amb l'oïdor de comptes del General, Joan Ros, i amb Joan Jofre Sarraí, canonge i cabiscol de Girona, i el donzell Joan de Vilalba (ja difunt), atorgaren als pintors Miquel Nadal i Jaume Huguet (el document diu *Johan Huguet*, sens dubte a causa d'un lapsus) l'albarà perquè els paguessin les tres teles que havien pintat i que havien de servir com a patrons per a tres tapissos que s'havien de teixir a Arras. Nadal, un pintor d'origen valencià establert a Barcelona, havia realitzat dues de les teles, per les quals havia de cobrar 100 florins (equivalents a 60 lliures), mentre que Huguet havia pintat una tela, per la qual se li havien de pagar 90 florins (48 lliures i 10 sous). Com sabem per altres albarans de 1454-1455, els diputats utilitzaren successivament els serveis dels mercaders Berenguer d'Aguilar i Francesc Safont, de Barcelona, i del mercader Gerard Plovier (*Plevier, Plevir, Plujer*), de Bruges, per tal de fer les bestretes o pagaments al «mestre» o «mestres» que teixiren els tapissos a Arras. A més, l'agost de 1455 es va fer un pagament a un altre mercader de Bruges, aleshores de pas per Barcelona, que havia pagat per ordre dels diputats el transport dels patrons pictòrics de Barcelona a Bruges, i el de tornada de Bruges a Barcelona. A Gerard Plovier (*Plevir*) se li va atorgar un darrer albarà, el 20 de desembre de 1457, autoritzat pels diputats del trienni de 1455, on consten les quantitats que ja li havien satisfet i s'ordena pagar-li la darrera quantitat que se li devia. Aquest document és el que aporta la descripció més precisa de l'encàrrec dels tapissos i la seva finalitat:

Com a vos honorable en Girart Plevir, mercader de Flandes, fossen degudes per los tres draps de Ras, que per comissió dels diputats del dit General, precessors nostres a vos feta ; fes fer de la istòria del benaventurat cavaller e màrtir sent Jordi, patró e cap de la Casa d'Aragó e de la Diputació del dit Principat, e aquells enviàs als dits diputats e son de present en la casa de la dita deputació per festivar e ornar les festes del dit Sent Jordi e altres per la dita casa acostumades festivar.⁵²

51. Puig i Cadafalch i Miret i Sans, 1909-1910: 413-416.

52. *Ibidem*: 415.

Malauradament, la documentació coneguda no ens dona el nom del mestre o mestres que van teixir els tapissos a Arras. Els fragments del Musée des Arts Décoratifs i del Rijksmuseum han estat catalogats en les publicacions recents que he citat com a productes dels Països Baixos meridionals. Significativament, el catàleg del Rijksmuseum s'atreveix a proposar que l'encàrrec del tapís —és a dir, de la sèrie— podria provenir de Portugal: l'escut que es veu, tallat, al marge esquerre es relaciona hipotèticament amb el llinatge Mora de Portugal, i l'estil pictòric amb l'àmbit de Nuno Gonçalves (sense, però, proposar directament l'atribució dels models al cèlebre pintor portuguès).⁵³ Tanmateix, és possible que aquest escut no sigui un element original de la sèrie de sant Jordi, com tampoc no ho són les inscripcions. En tot cas, el pas dels fragments catalans per la col·lecció Vallet ens permeten reconduir la pista ibèrica cap a Catalunya. Sens dubte, els *hautelisseurs* solien prendre's —en part per necessitat— un marge de llibertat no pas irrellevant a l'hora d'interpretar o «traduir» els patrons pictòrics, i aquest marge podria ser més gran quan els models els els proporcionaven pintors d'altres regions europees en lloc dels pintors flamencs, que coneixien millor la manera de treballar dels tapissers d'Arras i de Tournai, les necessitats tècniques i les convencions estètiques del gènere.

Tenint en compte això, sembla raonable proposar la identificació dels fragments de tapissos que foren del canonge Vallet, així com el tapís d'Amsterdam, amb la sèrie de sant Jordi que es va teixir entre 1453 i 1457 per encàrrec de la Diputació del General de Catalunya. El fragment amb la caiguda dels ídols resulta particularment compatible amb l'idioma pictòric de Jaume Huguet, i tampoc no veig impossible que l'altre fragment que va posseir Vallet i fins i tot el tapís d'Amsterdam correspongessin als models de Jaume Huguet, tot i que en aquest cas no m'atreveixo a descartar categòricament l'autoria de Miquel Nadal.

La inclusió de l'episodi de la caiguda dels ídols no és estranya en els cicles iconogràfics de sant Jordi: el trobem en diversos cicles ben coneguts —des del cèlebre cicle mural d'Altichiero (Pàdua, Oratori de San Giorgio) fins al portentós *Retaule del Centenar de la Ploma* (Victoria & Albert Museum)—, però no es va representar ni al *Retaule de sant Jordi* de la capella de la Generalitat, pintat per Bernat Martorell al voltant de 1435, ni al cicle de brodats de l'antependi i tern de sant Jordi de la mateixa capella, executats pel brodatador

53. Hartkamp-Jonxis i Smit, 2004: 33-34.

Antoni Sadurní a partir de models del mateix Martorell.⁵⁴ Pel que fa al fragment de Glasgow, ha de correspondre a alguna de les escenes en què sant Jordi compareix, o bé és martiritzat, davant de Dacià. En fi, la peça d'Amsterdam, en gran mesura un muntatge amb pedaços diversos, hauria conservat part d'una escena de martiri del sant, potser amb elements procedents d'altres escenes de la mateixa sèrie, però també d'altres tapissos sense relació amb aquesta.

Els documents publicats no indiquen quantes escenes es van representar a cadascun dels tres tapissos encarregats pels diputats catalans del trienni de 1452. El més probable és que n'hi hagués més d'una a cada peça, si es volia oferir un cicle mínimament representatiu de la llegenda. Tenint present que Nadal va cobrar 100 florins per dues teles i Huguet 90 florins per una de sola, sembla raonable suposar que la sèrie comportava dos tapissos de menys amplada (Nadal) i un altre de més amplada (Huguet). Si fos així, el tapís més ample podria tenir més escenes que els menys amples. Podem imaginar diverses possibilitats —per exemple, 2/3/2 o bé 3/5/3—, que permetrien presentar un cicle representatiu de la llegenda del megalomàrtir.

Cal recordar que els fragments dels tapissos de sant Jordi no són els únics objectes artístics que van sortir del Palau de la Generalitat. Com ha demostrat la historiografia dels darrers anys, també en prové l'exquisit *Retaule de sant Jordi* pintat per Bernat Martorell, que fou el retaule de la capella. En efecte, les taules del cos superior del retaule es conserven en diversos museus de l'estranger (Louvre, Chicago Institute of Art, Philadelphia Museum of Art). No sabem en quin moment els tapissos o el retaule van sortir del Palau de la Generalitat i van anar a raure a mans particulars. En el nostre context, val la pena de subratllar que totes les taules avui conservades del retaule foren propietat de Francesc de Sales de Rocabrana i Jordà, baró de l'Albi.⁵⁵ Ho sabem perquè les va prestar a l'«Exposició retrospectiva» de l'any 1867, que ja he esmentat més amunt. Tanmateix, el baró de l'Albi no sembla que fos un col·leccionista en sentit estricte, amb un interès sostingut per adquirir obres d'art, com sí que ho va ser el canonge Vallet.

54. Sobre el retaule, el tern i l'antependi brodat de la Generalitat, vegeu: Macías i Cornudella, 2011–2012: 19–53.

55. Cornudella, 2020a.

Conclusió

L'art religiós, els objectes litúrgics i les arts aplicades van dominar els interessos de Josep Vallet com a col·leccionista. També és manifest el seu gust per l'art medieval, que des de mitjan segle XIX fou progressivament revalorat a Catalunya, d'antuvi amb una clara predilecció per les obres gòtiques, que són les que predominen a la col·lecció Vallet. En canvi, sembla que va adquirir poques peces romàniques. A l'inventari de 1911 es registren tres escultures de fusta amb el tema de la Mare de Déu i l'Infant que s'identifiquen com a bizantines, un concepte que aleshores s'utilitzava sovint per denominar les peces romàniques. És possible que es tracti de les tres escultures amb aquest tema que Ainaud, Gudiol i Verrié descrivien com a obres respectivament del segle XIII, d'inicis del segle XIV i de mitjan segle XIV.⁵⁶ A la més antiga, avui exposada a la sala de l'Arxiu Capitular, se li va dedicar una entrada de la *Catalunya romànica*, on la peça es considera de procedència incerta.⁵⁷ Quant a la que Ainaud, Gudiol i Verrié situaven a inicis del segle XIV, caldria ubicar-la en un àmbit romànic o tardoromànic, de manera que també podria ser una de les que s'identifiquen com a *bizantines* a l'inventari de 1911. La tercera és, efectivament, una obra gòtica datable del segle XIV, i en aquest sentit l'etiqueta de bizantina no sembla gaire apropiada. La possibilitat d'identificar-la amb alguna de les descrites a l'inventari és, doncs, més discutible.

És evident que Vallet va estimar particularment les obres d'època gòtica. Una mostra del seu interès per la pintura catalana quatrecentista són les còpies que van pervenir a la Catedral amb el seu llegat. Les descripcions de la llista de 1911 no són gaire explícites al respecte. Un dels ítems descriu una «Consagració episcopal de S. Agustín» sense precisar si era còpia o original i sense indicar estil o cronologia. Però deu tractar-se de la còpia de la *Consagració episcopal* de Jaume Huguet, una de les taules del grandios *Retaule de Sant Agustí* (Museu Nacional d'Art de Catalunya). El cas és que, a més d'aquesta, a la Catedral es conserven dues còpies més —aquestes fragmentàries— de dues escenes més del mateix retaule, la *Disputa amb els heretges* i el *Misteri de la Santíssima Trinitat*, els originals de les quals foren executats per un seguidor d'Huguet, presumiblement Pau Vergós (també al MNAC). Joan Ainaud estava informat sobre la procedència de les còpies de la Catedral, com ho acre-

56. Ainaud *et al.*, 1947: 87; vol. 2, figs. 571, 572 i 573.

57. Clusellas, 1992.

dita una carta de l'any 1950 conservada a l'Arxiu de la Junta de Museus de Catalunya, en la qual respon al senyor Vicenç Bigué que havia presentat altres fragments de còpies d'aquesta sèrie.⁵⁸ Ainaud hi diu que les taules «fueron pintadas hace unos 50 años por [*sic*] el Canónigo Dr. Vallet, y regaladas por él a la catedral de Barcelona». No em consta cap altre testimoni d'una presumpta activitat pictòrica del canonge, i m'inclino, per consegüent, a deduir que Ainaud transmetia una informació oral que podria ser imprecisa o haver donat lloc a una interpretació errònia. Caldria estudiar millor la producció d'aquestes còpies per determinar-ne l'autoria, tenint present que a la Catedral es conserven també altres còpies dels *Profetes* del retaule de Sant Esteve de Granollers, els originals de les quals s'atribueixen a Joan Gascó i es conserven al MNAC.

Tot i la seva inclinació preferent per l'art gòtic i del primer Renaixement, Vallet no va desdenyar l'art barroc. Crida l'atenció l'ítem de l'inventari de 1911 que descriu un «Gran retablo plateresco a todo relieve representando escenas de la Adoración de los Pastores de Belén» (núm. 88). Deu tractar-se del «barroco retablo del Nacimiento del Salvador, procedente de la testamentaria del canónigo magistral Dr. Vallet», que Josep Mas, a la seva guia de la Catedral (1916), situa a la capella primitiva de sant Martí de Tours, aleshores sense culte, i a la qual el mateix autor atribuïa «un caràcter de incipiente museo».⁵⁹ De grans dimensions, el relleu està avui instal·lat a la Sala de la Mare de Déu de la Mercè. És de qualitat remarcable i pel seu estil fa pensar en la influència d'Agustí Pujol II, de manera que podria provenir d'un retaule català, potser de la segona meitat del segle XVII, que tindria aquest relleu com a gran motiu central del cos principal (figura 15).⁶⁰ A l'enorme relleu de què parlem es van associar dos muntants amb relleus, també barrocs, que representen àngels músics i que tenen un estil diferent i una qualitat notòriament inferior.

Quant a la pintura barroca, esmentaré almenys les dues petites pintures sobre planxa de coure conservades a la Catedral, que sense equívoc cal identificar amb dos ítems de l'inventari de 1911: «Cuadrillo en cobre – S. Antonio de Padua (original) (Escuela Sevillana)» i «Cuadrillo en cobre – Sta. Teresa de Je-

58. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANCI-715-T-3178. Dec aquesta referència documental a l'amabilitat de Francesc Miralpeix.

59. Mas, 1916: 108-109.

60. Com em suggereix Joan Bosch, a qui he consultat sobre la filiació i cronologia d'aquesta peça important.



FIGURA 15. Anònim català, *Adoració dels pastors*, escultura de fusta policromada, vers la segona meitat del segle XVII. Barcelona, catedral de Barcelona. © Institut Amatller d'Art Hispànic, Foto Gudiol-42623/1960.

sús (original) (Escuela Sevillana)». Més tard, la historiografia catalana les va atribuir a fra Joaquim Juncosa, el pintor català més rellevant del segle XVII.⁶¹ No veig cap motiu per mantenir aquesta atribució, ja que no sé percebre cap afinitat específica amb les obres de Joaquim Juncosa, i tampoc amb les del seu parent, el prevere Josep Juncosa. La pintura de santa Teresa reproduïx a partir d'una estampa el famós grup escultòric de Bernini, mentre que la de sant Antoni de Pàdua — com vaig precisar fa anys — copia una composició original de Carlo Maratti, presumiblement a partir del gravat que en va fer Pietro Santi Bartoli.⁶² A més de les obres figuratives d'època moderna, pictòriques i escultòriques, ja hem vist que l'inventari de 1911 també registra un conjunt d'objectes diversos, incloent-hi mobles i ceràmica, que potser serien majoritàriament dels segles XVI, XVII i XVIII.

Ignoro si Vallet va posseir un nombre significatiu d'obres d'artistes coetanis. L'inventari de 1911 registra un «Cristo Yacente de Vallmitjana» que podria ser una de les versions en terra cuita i de format reduït que es van fer de

61. Triadó, 1983: 52–53, núm. 35–36.

62. Cornudella, 1996.

l'exemplar de marbre de 1872 que es conserva al Prado (o d'una versió posterior de marbre datable al voltant de 1888).⁶³ A l'inventari de 1911 també es descriu «un Grupo Sagrada Comuni6n de Llimona», que havia de ser una versió del conegut grup escult6ric de la *Primera Comuni6n* de marbre que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Al MNAC també hi ha una versió en terra cuita policromada d'aquest grup, potser semblant a la que va pertànyer a Vallet.⁶⁴ Cap de les dues peces no es localitza avui a la Catedral.

Sense esgotar el tema, recordaré encara una notícia documental referida a una altra obra contemporània. Poc després de la mort del canonge, Mercè Auger, vídua de Galofré, va adreçar una instància al capítol de la catedral de Barcelona en què li pregava que li fos concedit un «cuadrilo al óleo representando el Nacimiento del Niño Jesús» que havia pintat el seu difunt esp6s i l'havia regalat a Vallet, al·legant que per a ella tenia el valor d'un record familiar.⁶⁵ El pintor Artur Galofré i Galofré, molt poc conegut, esp6s de la també pintora Mercè Auger i Julià, havia estat un dels fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluç. La seva mort prematura l'any 1905 ha contribuït, sens dubte, al seu oblit.⁶⁶ El quadret amb el *Naixement* no figura a la llista de 1911 i presumeixo que es degué acceptar la petició de la vídua.

L'interès de Vallet per l'art i el colleccionisme estaven íntimament vinculats a la seva vocació i condició religiosa. És aquesta convergència entre art i religió, entre art i teologia, la que l'animà a impartir conferències de tema «artístic-religi6s» i a escriure, com ja he recordat, una obreta titulada *El beato Angélico de Fiésole. Su alma, el espíritu de sus composiciones, su influencia en el arte cristiano* (1879).⁶⁷ Eduard Tàmaro esmenta entre les publicacions de Vallet el títol «La decència y lo misterio en l'art; Beethoven comparat ab Miquel Àngel, Mozart ab Rafael», l'original del qual devia ser en castellà, i que no he sabut trobar. També va publicar un article sobre les «Bellezas del canto llano» (1881). La notícia necrol6gica publicada a *La Vanguardia* (16 de març de 1909) recorda que Vallet fou un gran promotor de la restauració del cant gregorià al tem-

63. Azcue, 2014.

64. Sobre les dues peces del MNAC vegeu: Doñate, 2014: 192, núm. 53 i 54.

65. ACB, Actes capitulars, 9 de febrer de 1898 – 21 de novembre de 1910, pàg. 61 (4 de maig de 1909). Es va acordar «pasar la petició a la comisi6n encargada de inventariar aquellos objetos para que determine lo que juzgue más procedente».

66. Esquela: «Don Artur Galofré y Galofré ha mort avui a la matinada...». *La Veu de Catalunya: Diari Català d'Avisos, Noticias y Anuncios*, any 15, núm. 2161, 7-3-1905, ed. vespre, pàg. 1.

67. Vallet, 1879. L'opuscle té 30 pàgines.

ple, i que la defensà tant en els seus sermons conventuals com des del púlpit de la Catedral, en uns «discursos que llamaron la atención de los musicólogos y presentaron al ilustre prebendado como maestro concienzudo».

Referències bibliogràfiques

- AINAUD, Joan; GUDIOL, Josep; VERRIÉ, Frederic-Pau (1947). *La Ciudad de Barcelona. Catálogo monumental de España*, vol. I–2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Diego Velázquez [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/258737> (consulta: 30 gener 2023).
- Álbum fotográfico de la exposición de trajes y armas* (1879) (catàleg d'exposició). Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia. [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59829> (consulta: 30 gener 2023).
- Álbum heliogràfico de la Exposición de artes suntuarias: celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona en setiembre y octubre del año 1877* (1878) (catàleg d'exposició). Barcelona: Imp. del Heredero de D. Pablo Riera [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59932> (consulta: 30 gener 2023).
- Álbum de la Exposición de Artes Decorativas: celebrada en el local de la Sociedad Artístico-Arqueológica durante los meses de enero y febrero del año 1881* (1881) (catàleg d'exposició). Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia. [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59599> (consulta: 30 gener 2023).
- ALSINA COSTABELLA, Laia (2020). *Francesc Llorens i Riu, 1862–1927: fuster i ebenista, artista, antiquari i colleccionista d'art*. [Barcelona]: L. Llorens Ebenisteria.
- ALTURO I PERUCHO, Jesús (2007–2008). «De la censura a l'elogi. Sobre alguns dictàmens positius de la censura eclesiàstica de la cúria del bisbat de Barcelona i els seus autors». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. 51, pàg. 289–326 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/191312> (consulta: 30 gener 2023).
- ANZIZU, Eulàlia (1897). *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona i Sarrià: Estampa de Francesc Xavier Altés.
- AZCUE BREA, Leticia (2014). «La escultura española hacia el cambio de siglo y algunos protagonistas en el Museo del Prado: Felipe Moratilla y Agapito Vallmitjana». A: *Del realismo al impresionismo* (catàleg exposició). Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, pàg. 365–386 [en línia]. *Dialnet* <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5055618> (consulta: 30 gener 2023).
- BARNIOL, Montserrat (2008). «El culto a San Onofre en Cataluña durante los siglos XIV y XV». A: *El culto de los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses – Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pàg. 177–190 [en línia]. *Dilanet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2825912> (consulta: 30 gener 2023).

- BASSEGODA, Bonaventura (2010). «El colleccionisme d'art a Barcelona al segle XIX». A: Llovera Massana, Xavier (dir.). *Ànimes de vidre: les col·leccions Amatller: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona, del 28 d'octubre de 2010 al 22 de maig de 2011*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 25–36.
- (2012). *Josep Puiggarí i Llobet (1821–1903), primer estudiós del patrimoni artístic. Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Bonaventura Bassegoda i Hugas; discurs de resposta de l'acadèmic numerari Francesc Fontbona i de Vallescar*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- (2015). «El gusto por los primitivos en España». A: Rodríguez Ortega, Nuria; Taín Guzmán, Manuel (coord.). *Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pàg. 16–29.
- (2022). *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*. Bellaterra, [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.] (Memoria artium; 29).
- BLANC, Monique (2019). «La chute des idoles». A: Blanc, Monique et al. *Tapisseries du Moyen Âge et de la Renaissance: collection du Musée des arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, núm. 1, pàg. 18–19.
- Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas: ferias y fiestas populares: año 1877 (1877)* (catàleg d'exposició). Barcelona: Est. Tip. de N. Ramírez y C^a. [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59800> (consulta: 30 gener 2023).
- Catálogo de los objetos presentados en la Primera Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones á la industria celebrada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional inaugurada el día 21 de diciembre de 1880 (1881)* (catàleg d'exposició). Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de Ramírez y C^a. [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/192863> (consulta: 30 gener 2023).
- Catalogue des Objets d'art et de haute curiosité, principalement du Moyen-Âge et de la Renaissance: faïences, cuivres, bronzes, ivoires, terres émaillées des Robbia, émaux champlevés et peints de Limoges, tableaux, tapisseries: collections de M. Raoul Heilbronner ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre: troisième vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 6 les lundi 23 et mardi 24 janvier 1922, commissaire-priseur Me A. Desbleumortiers (1922)*. Paris: [s.n.].
- CLELAND, Elizabeth (2017a). «Throng of figures. Woven in Southern Netherlands, c.1460». A: Cleland, Elizabeth; Karafel, Lorraine. *Tapestries from the Burrell Collection*. London: Philip Wilson Publishers, núm. 131, pàg. 594–595.
- (2017b). «A Disputation. Multiple fragments, probably woven in Southern Netherlands, c.1460». A: Cleland, Elizabeth; Karafel, Lorraine. *Tapestries from the Burrell Collection*. London: Philip Wilson Publishers, núm. 132, pàg. 596–597.
- CLUSELLAS PAGÈS, Carme (1992). «Mare de Déu amb el Nen». A: *Catalunya Romànica*. XX. *El Barcelonès, el Baix Llobregat, el Maresme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 175–176.
- CORNUDELLA, Rafael (1996). «Anònim. Aparició del Nen Jesús a sant Antoni de Pàdua». A: Garriga, Joaquim; Martín, Juan José (eds.). *Catàleg d'escultura i pintura dels*

- segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el barroc*. [Barcelona]: Ajuntament de Barcelona, núm. 358, pàg. 383–384 (Fons del Museu Frederic Marès ; 3).
- (2019). «Bernat Martorell, Martirio di Santa Lucia». A: Catalano, Dora *et al.* (eds.). *Rinascimento visto da Sud: Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500: [mostra, Palazzo Lanfranchi, Matera, 19 aprile – 19 agosto 2019]* (catàleg de l'exposició). Napoli: Arte'm, pàg. 238–239.
- (2020a). «Francesc de Sales de Rocabrúna i Jordà (baró de l'Albi)». A: *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=112 (consulta: 28 gener 2023).
- (2020b). «Josep Vallet i Piquer». A: *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=117 (consulta: 28 gener 2023).
- DOÑATE, Mercè (ed.) (2014). *Joan Llimona, 1860–1926; Josep Llimona, 1864–1932: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 7 d'octubre – 14 de novembre de 2004* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- ELIAS DE MOLINS, Antonio (1895). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)*, tomo II. Barcelona: Imprenta De Calzada, pàg. 711–712.
- ESPAÑOL, Francesca (1999). «El pintor Pere Serra i Pedralbes: noves obres». *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 29, pàg. 235–250.
- (2001). «Los *membra disjecta* de un coro gótico catalán en el Museo de Cleveland». A: Melero Moneo, M^a Luisa, *et al.*, (eds.). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 337–342
- Exposición de trages [sic] y armas: catálogo* (1878). Barcelona: Establ. Tip. de los Sucesores de N. Ramírez y Cia [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59828> (consulta: 30 gener 2023).
- FAVÀ, Cèsar; CORNUDELLA, Rafael (2009). «Francesc Serra (?) (documentat a Barcelona 1350–61/1362). Bancal de la vida de sant Onofre, cap a 1350–1360». A: Mendoza, Cristina; Ocaña, Maria Teresa (dirs.). *Convidats d'honor: exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC: 2 desembre 2009 – 11 abril 2010* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pàg. 132–137.
- (2010). «Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 11, pàg. 63–89 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/244367> (consulta: 30 gener 2023).
- HARTKAMP-JONXIS, Ebelteje; SMIT, Hillie (2004). *European Tapestries in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Waanders Publishers.
- KALDENBACH, Kees (2014). *Mannheimer: an important art collector reappraised* [en línia]. <https://kalden.home.xs4all.nl/mann/Mannheimer-article.html> (consulta: 28 gener 2023).

- LEROY, Mira (ed.) (1902–1903). *Materiales y documentos de arte español, Tomo III: Arte gótico*. Barcelona: Librería Parera [en línia]. <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/fonsXXCDMT/id/87> (consulta: 29 gener 2023).
- Exposition des primitifs français: au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et a la Bibliothèque Nationale* (catàleg de l'exposició) (1904). París: Palais du Louvre et Bibliothèque Nationale.
- MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael (2011–2012). «Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats». *Locus Amoenus*, núm. 11, pàg. 19–53 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.219> (consulta: 29 gener 2023).
- MARTÍN I ROS, Rosa M. (1993). «Els tèxtils medievals de la catedral de Barcelona». *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art*, núm. 19, pàg. 187–203.
- MAS, Josep (1916). *Guía-Itinerario de la Catedral de Barcelona*. Barcelona: La Renaixensa.
- SILVA MAROTO, María Pilar (1990). *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*, vol. I. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- PUIG I CADAVALCH, Josep; MIRET I SANS, Josep (1909–1010). «El Palau de la diputació General de Catalunya». *Anuari MCMIX-X. Institut d'Estudis Catalans*, pàg. 385–480.
- PUIGGARÍ, Josep (1879). *Garlanda de joyells. Estudis é impressions de Barcelona monumental*. Barcelona: La Renaixensa.
- (1890). *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/59712> (consulta: 30 gener 2023).
- RUIZ I QUESADA, Francesc (2005). «Barcelona entre l'internacional i les primeres influències flamenques». A: Ruiz Quesada, Francesc (coord.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 223–227.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador (ca.1924). *Els Trescentistes: primera part*, volum II. Barcelona: S. Babra.
- TÁMARO, Eduard (1883). «Lo M. I. Sr. Dr. D. Joseph Vallet prebere». *La Il·lustració Catalana*, 31-8-1883, pàg. 244–247.
- TRENS, Manuel (1936). *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (Memòria de la Secció Històrico-Arqueològica, VI).
- TRIADÓ, Joan-Ramon (ed.) [1983]. *L'Època del Barroc: exposició: Palau Reial de Pedralbes, del 8 de març al 10 d'abril 1983* (catàleg de l'exposició). [Barcelona]: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya – Caixa de Barcelona. Obra Social.
- URBANO LORENTE, Judit (2014). *La Barcelona eclèctica: l'arquitectura d'August Font i Carreras (1845–1924)*. Barcelona: Duxelm – Ajuntament de Barcelona.
- VALLET I PIQUER, Josep (1879). *El beato Angélico de Fiésole. Su alma, el espíritu de sus composiciones, su influencia en el arte cristiano*. Barcelona: [s.n.].
- (1881). «Bellezas del canto llano». *Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Tarragona*, pàg. 47–48 i 58–60.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2019). *Saint Martin and the Beggar. A Masterpiece by Jaime and Pere Serra*. Jaime Eguiguren [en línia]. <http://hdl.handle.net/10459.1/69757> (consulta: 28 gener 2023).

El Museu de Belles Arts de Perpinyà, el primer museu dels Països Catalans

ERIC FORCADA

Historiador de l'art i comissari d'exposicions

Tenint en compte la història cultural dels Països Catalans, el Museu de Belles Arts Jacint Rigau pren una importància cabdal. Es tracta, en efecte, de la primera institució artística catalana a portar el nom de *museu* i a encarnar les seves missions essencials, és a dir, la conservació i exhibició d'obres d'art per a tots els públics. Si bé és cert que altres estructures com ara la Galeria de l'Escola de Nobles Arts, inaugurada a Barcelona durant l'ocupació napoleònica, podrien aparèixer com una estructura museística anterior a la de Perpinyà,¹ la institució rossellonesa presenta una certa i inequívoca continuïtat històrica des de 1833 fins a l'actualitat. Aquesta llarga inscripció en el temps permet entendre millor, a través de la seva història, les etapes de constitució i d'evolució que marquen la vida dels museus al llarg dels segles XIX, XX i XXI.

Originalment reservat a una elit social i artística, el Museu de Belles Arts de Perpinyà evolucionà, a finals del segle XIX, de la mà d'una nova vocació d'espai d'ensenyament, per convertir-se finalment en una institució que acollí gradualment un públic culturalment i socialment més ampli. El final del segle XX marcà, per la seva banda, una nova mutació. El Museu forma part d'una dinàmica impulsada per la cultura de masses i participa en l'economia global mitjançant la seva inclusió en el sector del turisme cultural. Integra, així, les diferents polítiques de màrqueting territorial que duen a terme les

1. Vegeu: Durá, 2016: 65–85.

institucions nord-catalanes per consolidar-se com una de les institucions culturals destacades de l'espai euroregional.

El 23 de juny de 2017 marcà, en aquest sentit, la història del Museu de Belles Arts Jacint Rigau. Després de més de 9,5 milions d'euros invertits i tres anys d'obres, la vila de Perpinyà inaugurarà un museu amb una superfície expositiva que s'ha multiplicat per quatre. Per tant, el conjunt de l'equipament museístic presenta d'ara endavant una superfície de 4.000 m². Aquest pas significatiu en la història del Museu va arribar el mateix any del bicentenari del primer intent de creació el 1817. Aquell any, els edificis de l'antiga Universitat de Perpinyà començaren a acollir una escola de dibuix, mentre que la sala de l'antiga aula magna havia d'acollir el primer museu de belles arts de la ciutat. No obstant això, els problemes pressupostaris van impedir la creació d'aquest nou equipament cultural. Malgrat tot, el projecte deixà un impacte important en la ment dels diferents actors culturals i institucionals de Perpinyà de l'època fins a aconseguir fer realitat aquest museu.

Semblava, de fet, imprescindible magnificar l'edifici de l'antiga Universitat² per tal de reivindicar la seva importància al llarg més de quatre segles d'història. La creació d'una estructura educativa i filantròpica permetria, doncs, fer reviure aquest prestigi passat. L'arquitectura de l'edifici, construït entre 1760 i 1763, illustrava pel seu caràcter palatí l'adveniment de la filosofia emancipadora de la Il·lustració, així com les aportacions simbòliques de la maçoneria a la construcció de la figura del ciutadà lliure. L'arquitecte François Lescurre havia realitzat, a petició del comte Auguste-Joseph Mailly, comandant en cap de les comarques nord-catalanes sota domini francès, un edifici que s'havia d'erigir com un veritable temple del coneixement.

Malgrat l'esperit innovador que incorporava el projecte i el seu caràcter emancipador, no va sobreviure a la Revolució. El març de 1793, quan es desfermà el període del Terror, els comitès revolucionaris van jutjar les posicions preses pel cos universitari massa moderades i van decidir el tancament definitiu de la institució. L'edifici s'utilitzà llavors com a dipòsit de totes les obres, llibres, manuscrits i incunables procedents de la nacionalització dels béns del

2. La Universitat de Perpinyà va ser fundada el 1350 pel rei Pere el Cerimoniós. Després del tractat dels Pirineus de 1659, la Universitat va ser desallotjada pels representants de la monarquia francesa del seu edifici històric, que va esdevenir, a partir de 1710, el taller de monedes de la ciutat. La Universitat de Perpinyà, sense edifici, afrontà un període de nomadisme per mor d'impartir cursos als seus estudiants. Això fins a 1760, any de la construcció d'un nou edifici duta a terme pel comte de Mailly.

clergat regular i de la confiscació dels béns de la noblesa exiliada. El nombre de volums confiscats s'estima entre 60.000 i 70.000. No obstant això, el 1796, quan es va obrir la biblioteca de l'Escola Central de la Catalunya del Nord, es va presentar un catàleg de només 13.000 volums.

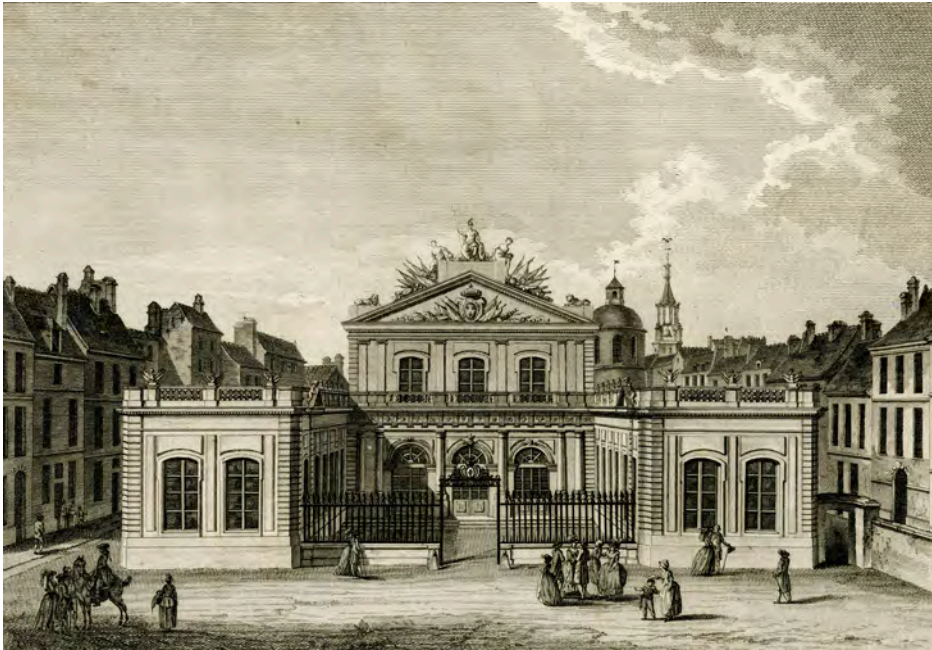


FIGURA 1. Vista de la façana de la Universitat de Perpinyà, gravat de Louis-Nicolas de Lespinasse segons un dibuix d'Antoine Margouët de 1786. © Col·lecció particular, Perpinyà.

Igual que la Universitat, víctima de la Revolució, l'Escola Central no va sobreviure al Primer Imperi Francès. El 1802, les escoles centrals van ser abolides i les seves biblioteques, assignades als municipis per una decisió napoleònica del 28 de gener de 1803. A partir de llavors, l'edifici de l'antiga Universitat va ser ocupat en gran part per la nova institució que representava la Biblioteca Municipal de Perpinyà. Fins a l'ensurt que va acompanyar la Restauració monàrquica de 1815 no va aparèixer un nou projecte que completava l'ocupació de l'edifici de l'antiga Universitat.

Amb l'abolició dels gremis i el *numerus clausus* que imposaven, la Revolució Francesa havia afeblit molt el sistema tradicional de transmissió de coneixements i aprenentatge d'oficis. Per tant, es va fer imprescindible la creació d'espais complementaris de formació professional. Amb aquesta finalitat, l'antiga Universitat va acollir, el 1817, l'Escola Gratuïta de Dibuix, Arquitec-

tura, Fusteria i Tall de Pedra de la Vila de Perpinyà. En va assumir la direcció l'artista nord-català Francesc Boher, escultor, pintor i professor de dibuix de la tardana Escola Central de Perpinyà de 1796 a 1802.

El primer intent de crear un museu a Perpinyà (1815–1828)

El desembre de 1815, Francesc Boher havia comunicat un primer informe al baró Hipòlit Desprès, batlle de Perpinyà, per proposar la creació d'un museu i una escola de dibuix. Destacava la interdependència de les estructures i afirmava que una institució no hauria d'existir sense l'altra. I afegia que:

en una època notable per la restauració del Tron i la perfecció de totes les institucions. Fora útil, al meu parer, que la nostra comarca centrés l'atenció de l'autoritat en l'establiment d'un museu al qual s'adscriuria una escola de dibuix i d'arquitectura. El museu aplegaria una col·lecció de bones obres en escultura i pintura, que, servint de model per als estudiants de Belles Arts, contribuirien a la purificació del gust, així com estimularien l'emulació presentant el tipus de bellesa i el propòsit gloriós sobre el qual s'alcen els talents. Un museu ofereix no només una font constant d'estudi, sinó també un dels principals plaers del públic, i burxa constantment la seva curiositat gràcies a la creixent varietat de produccions que conté. També posa de manifest la brillantor i la glòria d'una regió a través de la noble idea que inculca el bon gust i el seny als seus habitants. La seva influència s'estén als costums que perfecciona, gràcies als nombrosos exemples de virtut i coratge fixats en el marbre i sobre la tela sovint d'una manera sublim.³

Per il·lustrar la seva llarga dissertació, Boher incorporà un plànol de la planta baixa de l'edifici de l'antiga Universitat en el qual les sales de l'Escola de Dibuix trobaven una continuïtat natural amb les del Museu. La Biblioteca Municipal, situada a la planta superior, mantenia un accés separat per als lectors amb la intenció que el bon funcionament del Museu i de l'Escola no es veiés interromput. El municipi de Perpinyà mostrà un interès real per aquest projecte, però per qüestions de disponibilitat de recursos afavorí la creació de l'Escola de Dibuix i posposà per a més endavant la del Museu.⁴

3. Arxiu Departamentals dels Pirineus-Orientals [ADPO] 4T14. Carta de Francesc Boher al prefecte dels Pirineus Orientals del 13 de juliol de 1820. En aquesta carta, Boher cita el memoràndum que havia comunicat el desembre de 1815 al batlle de Perpinyà per a la creació d'un museu i d'una escola de dibuix.

4. *Ibidem*.



FIGURA 2. Plànol dibuixat per Francesc Boher que presenta la integració d'un museu i d'una escola de dibuix a l'antiga Universitat de Perpinyà i que reprèn un projecte ideat el 1815. Boher el va enviar per correu al prefecte dels Pirineus Orientals el dia 13 de juliol de 1820. ADPO 4T14.

El gener de 1817, el batlle de Perpinyà va transmetre la petició oficial d'obertura de l'Escola de Dibuix a Emmanuel-Ferdinand de Villeneuve-Bargemon, prefecte dels Pirineus Orientals, així com a la Sotssecretaria de Ciències, Belles Arts i Instrucció Pública del Ministeri de l'Interior francès. El projecte, un cop validat, va obtenir, el febrer de 1817, les dotacions necessàries per al seu bon funcionament. L'Escola de Dibuix va obrir finalment el 17 de març de 1817 i aviat va tenir més de seixanta alumnes. L'aula magna, inicial-

ment prevista per acollir el museu de pintures, va canviar de destinació, ja que a partir de 1819 s'utilitzà com a sala de guixos i models, però també com a espai expositiu del treball de final d'any dels alumnes. L'agost de 1820, l'organització de la primera d'aquestes exposicions sembla que va reactivar i revifar decisivament el projecte de creació d'un museu per les institucions nord-catalanes. En tot cas, només un mes després de la inauguració d'aquesta primera exposició, el Ministeri de l'Interior validà l'acord assolit entre el prefecte i Josep Parés Conill, president del Consell General de la Catalunya del Nord, per a la creació d'un museu a Perpinyà. S'obtingué així l'acord d'integrar el futur museu a la llista d'institucions susceptibles de poder beneficiar-se dels dipòsits d'obres de l'Estat per permetre la constitució d'una primera col·lecció. Aleshores i amb la mateixa finalitat, es reactivà la proposta de venda de dues obres de Jacint Rigau feta per l'impressor Josep Tastu el 1817. Aquest jove perpinyanès, el sogre del qual era antiquari a París, havia proposat llavors al municipi de Perpinyà la compra, per 6.000 francs, del *Retrat del cardenal de Bouillon* i un *Autoretrat de Rigau*. Les dues obres quedaren guardades i dipositades de 1817 a 1820 en una sala de la Casa de la Vila de Perpinyà. Quan es va tornar a entrar en negociacions de compra, Tastu va indicar que posseïa dues pintures més de Rigau: el *Retrat de Philibert Orry* i el *Retrat de Maria Serra*, mare de l'artista. Tastu va proposar de vendre'ls al Consell General per un preu de 2.000 francs contra 8.000 francs per les quatre obres que estaven en el seu poder.⁵

Amb el llançament oficial de la creació del Museu, el prefecte va fer votar al Consell General un primer pressupost per a l'adquisició d'obres i per al funcionament de l'estructura. El Consell Municipal de Perpinyà votà, per la seva banda, el 19 d'octubre de 1820, el trasllat de l'ús de l'aula magna de l'antiga Universitat al Consell General perquè es pogués establir al Museu. Aquesta decisió va desencadenar una primera dinàmica: la d'adquisicions definitives per a la constitució d'una col·lecció. El 25 de novembre de 1820, el Consell General va adquirir oficialment per 6.000 francs les dues obres de Rigau: *Retrat del cardenal de Bouillon* i *Autoretrat de Rigau*. Després d'aquesta transacció, Josep Tastu, delerós de contribuir a la creació i el desenvolupament d'aquest nou equipament artístic que considerava necessari per al seu país, va fer donació d'una pintura atribuïda a Carlo Maratta.⁶

5. ADPO 4T96. Carta de Josep Tastu al prefecte dels Pirineus Orientals datada del 9 de juliol de 1820.

6. ADPO 4T95. Carta de Josep Tastu al prefecte dels Pirineus Orientals datada del 15 de desembre de 1820.



FIGURA 3. *Retrat del cardenal de Bouillon* de Jacint Rigau, primera obra de la col·lecció del Museu de Perpinyà. Porta el número d'inventari 820.I.I (c) Clixé Museu de Belles Arts Jacint Rigau, Perpinyà

El juny de 1821 es va crear una comissió del Museu encarregada de dur a terme el primer projecte de desenvolupament museístic de l'aula magna de l'antiga Universitat, que va ser dirigida per l'erudit nord-català Francesc Jaubert de Paça, conseller i veritable eminència grisa del prefecte. En nom d'aquest últim, supervisà totes les obres d'adaptació de l'aula magna en museu realitzades la tardor de 1821. Les primeres pintures es van penjar ràpidament i el Museu va poder obrir les portes les últimes setmanes de 1821.

Després de la partida, el juny de 1822, del prefecte Emmanuel-Ferdinand de Villeneuve-Bargemon, es va voler consolidar el futur del Museu. El nou prefecte, Marie-Joseph de Foresta, va continuar en aquest sentit la política d'adquisicions del seu antecessor i va enriquir el Museu amb dues noves obres amb el suport de la Societat d'Amics de l'Art.⁷ No obstant això, el nomena-

7. ADPO 4T92. Nota de Dominique Henry datada el 18 de novembre de 1824 que esmenta la compra d'una marina d'Isabey i una segona peça de Mlle Gérard que representa una família en un paisatge.

ment, el gener de 1823, del prefecte René Leroy de Chavigny va marcar la fi del consens institucional existent al voltant de la creació i el desenvolupament del Museu de Perpinyà. De fet, el nou representant de l'Estat destinà a altres despeses els 8.000 francs anuals que havien estat votats en benefici del Museu pel Consell General el 1820. Aquesta decisió dinamitè el projecte de compra, per part del bibliotecari Dominique Henry, acabat de nomenar conservador del Museu, de quinze pintures de la col·lecció perpinyanesa del capità Palegry.

Sense el pressupost específic assignat pel Consell General, l'Ajuntament de Perpinyà es trobava en la situació d'haver d'assumir en solitari la càrrega econòmica del sou del conservador, així com el cost de funcionament i manteniment del Museu, concebut inicialment com un equipament creat en benefici del conjunt del territori nord-català. A més, la retirada del Consell General va reactivar el problema relacionat amb la propietat legal de l'edifici de l'antiga Universitat. La propietat d'aquest darrer, de fet, el 1796 havia estat cedida per decisió de l'Estat al Consell General dels Pirineus Orientals perquè hi instal·lés l'Escola Central. El tancament de les escoles centrals havia comportat l'atribució, per decisió napoleònica, dels seus béns als municipis, sense que aquesta decisió fos confirmada per decret. Per tal d'estar segurs de la propietat definitiva i legal de l'edifici i poder justificar així les inversions de manteniment que havia emprès, l'Ajuntament de Perpinyà s'adreçà oficialment al Ministeri de l'Interior el 1828 per obtenir-ne la confirmació oficial. El Ministeri decidí d'atorgar de manera definitiva la propietat de l'edifici al Municipi. Per tant, l'Ajuntament de Perpinyà tingué l'obligació de continuar mantenint l'edifici, que, no obstant això, conservava obres d'art que no li pertanyien i que no eren objecte de cap conveni de préstec o cessió. Aquesta situació ambigua, sumada a una gran confusió administrativa i al poc suport dels representants de l'Estat, marcà el final del primer intent de creació d'un museu després de vuit anys d'esforç.

La creació del Museu de Belles Arts de Perpinyà (1832–1833)

De manera una mica inopinada, el projecte de crear un museu a Perpinyà es va reactivar amb la revolució de juliol de 1830. Durant la insurrecció revolucionària, el pintor nord-català Pere Capdebós va veure suprimit el curs d'anatomia que dirigia a l'Escola de Medicina de París. Aleshores va decidir marxar de París i tornar a la seva ciutat natal, Perpinyà. Pintor d'història i membre fundador de la recentment fundada Societat Lliure de Belles Arts, tenia la intenció de

treballar decisivament per la reobertura del Museu. Després d'haver après les lliçons del fracàs del primer projecte, només s'implicà en una sola institució, el Municipi de Perpinyà, i llançà una crida als col·leccionistes d'art perquè cedissin a tall de dipòsit obres per poder enriquir la primera i modesta col·lecció constituïda entre 1820 i 1825. El pintor també es proposà de restaurar a càrrec seu les peces donades o prestades. Una dotzena de col·leccionistes, entre els quals hi havia el capità Palegry, Pau Massot, Josep Jaume i Rocamir de la Torre, van respondre a la crida i van participar decisivament en l'ampliació de la col·lecció inicial del Museu. A més, una trentena de veïns més de Perpinyà es van afegir a la creació del Museu mitjançant donatius econòmics.⁸

L'esforç col·lectiu d'aquestes famílies perpinyaneses va ser prometedor, ja que l'1 de maig de 1833 es va poder inaugurar el Museu de Belles Arts de Perpinyà. Igual que el seu predecessor, ocupava l'aula magna de l'antiga Universitat. La seva col·lecció estava formada per les primeres obres adquirides o ofertes entre 1820 i 1825, per pintures del patrimoni del Municipi, per peces de la col·lecció personal de Pere Capdebós i, finalment, per obres donades o cedides per determinats col·leccionistes privats. D'aquesta manera, l'aula magna acollí prop d'un centenar de peces. No obstant això, la sala d'exposició amb grans finestrals laterals tenia l'inconvenient de ser massa lluminosa per a una bona apreciació d'obres acabades d'envernissar. És principalment per aquest motiu que, el 1834, Capdebós demanà al Municipi que traslladés el Museu des de l'aula magna fins a l'edifici de la Llotja de Mar. Demanava de construir-hi una planta per establir-hi un segon nivell⁹ que pogués acollir el nou espai expositiu. La proposta no va prosperar. No obstant això, la idea va ser assumida pel Municipi el 1841 per realitzar un altre projecte: la creació de la nova sala del ple en continuïtat amb l'edifici de la Casa de la Vila.

Pere Capdebós dirigí el Museu de Belles Arts de Perpinyà durant els seus tres primers anys de funcionament. Víctima d'una apoplexia durant un viatge a París, el 31 de juliol de 1836 va morir sobtadament als quaranta-un anys

8. Reproducció de la llista de noms de col·laboradors elaborada per Pere Capdebós: Sr. Arnaud, Sr. Joseph Artus; Sr. Aymerich; Sr. Borelló; Sr. Cayrol; Sr. Desarnaud; Sr. Josep Foulquet, Jaubert-Campagne; Sr. Josep Jaubert de Reart, Sr. Jaume (notari), Sr. Jaume (fill); Sr. Pau Massot; Sr. Pau Massota; Sr. Meric-Saisset; Sr. Henri Mouchous; Sr. Théodore Mouchous, Sr. d'Ortaffà; Sr. Pares; Sr. Picas, Sr. Saisset; Sr. Selve; Sr. Vial; els membres del Tribunal Mercantil, els advocats del tribunal civil de Perpinyà, un anònim, la senyora Baget i la senyoreta Captier (Crouchandeu, 1885: 13).

9. Capdebós, 1834: 431

d'edat. La Societat Filomàtica de Perpinyà —que acabava de fundar—, la Societat Lliure de Belles Arts i la Societat Francesa d'Estadística Universal li van retre diversos homenatges per recordar la seva acció militant a favor de les arts i del seu país. Òbviament, l'Ajuntament de Perpinyà es va afegir a aquests homenatges i va voler expressar la seva voluntat de continuar la tasca de Capdebós a favor del Museu. Tant el govern municipal d'Augustí Pons com el de Raimon Guiraud de Saint-Marsal s'embarcaren al costat del pintor Antoni Guiraud, successor de Capdebós a la direcció del Museu, en la compra de col·leccions privades. El setembre de 1840, el Municipi va adquirir obres de la col·lecció del capità Palegry, creada per aquest oficial de l'exèrcit napoleònic en gran part durant la guerra del Francès.¹⁰ El desembre de 1841, va comprar la major part de la col·lecció de Rocamir de la Torre, un pintor expert que assessorava diversos museus,¹¹ així com totes les obres dipositades temps enrere per Pere Capdebós.¹² A aquesta política de compres voluntaristes s'afegeix el primer dipòsit d'una obra per part de l'Estat,¹³ així com el donatiu extraordinari de Francesc Aragó, el 1841, de nou daguerreotips. Tres d'ells portaven la inscripció de la mà de Daguerre: «prova que va servir per constatar el descobriment del daguerreotip, ofert al senyor Aragó pel seu humil servidor». Aquests tres daguerreotips més un quart havien estat presentats a la Cambra de Diputats el 3 de juliol de 1839. Va ser llavors quan Aragó va proposar públicament la compra, per part de França, dels drets de la invenció de l'avantpassat de la fotografia per oferir aquest descobriment a la humanitat. La donació per part d'Aragó d'aquests daguerreotips tan importants per a la història de les arts convertí el Museu de Perpinyà en el primer museu del món a integrar la fotografia a les seves col·leccions.

En cinc anys, la col·lecció del Museu es va enriquir amb nombroses peces i l'existència mateixa del Museu es va veure clarament consolidada. Per enfortir-lo encara més, el batlle de Perpinyà va crear, amb un decret del 6 de març de 1841, una comissió del Museu. Integrada a la Societat dels Pirineus Orientals,¹⁴ estava formada per deu membres i tenia com a objectiu principal supervisar la ges-

10. Compra realitzada el 24 de setembre de 1840 per un preu de 4.000 francs.

11. Compra realitzada l'1 de desembre de 1841 per un preu de 6.000 francs.

12. Compra feta a la vídua i a la filla de Pere Capdebós per un import de 2.800 francs.

13. Dipòsit de l'obra *Les joueurs de Luth* de Guillaume Bodinier, obtinguda arran de la petició del diputat nord-català Joseph de Lacroix.

14. Més precisament Societat dels Pirineus Orientals, Ciències, Belles Lletres, Arts Industrials i Agrícoles, nom, a partir del 6 de febrer de 1839, de la Societat Filomàtica de Perpinyà.

tió del Museu juntament amb el seu conservador i ampliar-ne la col·lecció. Tan bon punt va ser constituïda, els seus membres van encarregar a Rocamir de la Torre l'elaboració d'un primer catàleg de la col·lecció. Publicat el 1842, aquest presenta una col·lecció que aplega 125 pintures, 63 dibuixos i 9 daguerreotips.¹⁵

La col·lecció del Museu de Belles Arts de Perpinyà de 1842 a 1885

La dècada de 1832 a 1842 va veure la creació i consolidació del Museu de Belles Arts, però també la d'un nou museu en una ala de l'antiga Universitat. El 1840, el municipi de Perpinyà va obrir, sota la responsabilitat científica del doctor Lluís Companyó, el Museu d'Història Natural. Les col·leccions d'aquest museu procedien, d'una banda, de les del Gabinet d'Història Natural de la Universitat de Perpinyà, creat el 1770, i de l'altra, de les de la Societat dels Pirineus Orientals, constituïda gràcies a les donacions d'erudits i naturalistes nord-catalans i francesos.¹⁶

La creació d'aquest nou equipament museístic obligà el Municipi a posar en marxa una campanya d'obres per a l'ampliació de l'antic edifici universitari. Va fer construir, el 1842, una nova planta en cadascuna de les seves dues ales. No obstant això, aquesta ampliació no beneficià el Museu de Belles Arts, ja que la nova planta de l'ala dreta quedà reservada per al Museu d'Història Natural i la de l'ala esquerra, per a la creació de noves sales per a la Biblioteca Municipal. El Museu de Belles Arts va romandre confinat a l'aula magna i a una petita sala lateral transformada en gabinet de dibuixos. Fins a 1876, el Museu de Belles Arts no va poder ampliar-se i ocupar tres noves sales situades en una de les ales inferiors de l'edifici. Una expansió reclamada de feia temps pel conservador per poder presentar gairebé la totalitat d'una col·lecció en creixement continu.

Els quatre catàlegs publicats entre els anys 1842 i 1885¹⁷ són les poques fonts documentals que permeten oferir una primera lectura de l'evolució de

15. Torre: 1842. L'exemplar té 52 pàgines.

16. Vegeu: Bourgat i Belledent, 1983: 137-155.

17. Primer catàleg: Rocamir de la Torre, 1842.

Segon catàleg: *Description des tableaux, dessins et objets d'art du Musée de Perpignan*, Imprimerie de Mlle A. Tastu, Perpinyà, 1855, l'exemplar té 30 pàgines.

Tercer catàleg: *Description des tableaux, dessins et objets d'art du Musée de Perpignan*, Imprimerie de Mlle A. Tastu, Perpinyà, 1862, l'exemplar té 36 pàgines.

Quart catàleg: Crouchandeu, 1885.

la col·lecció del Museu en el temps. Durant els primers vint anys, de 1842 a 1862, es va notar com el Museu s'esforçava per assegurar el manteniment de la seva col·lecció, ja que va passar de 198 a 233 peces. En efecte, durant aquest primer període, algunes obres que havien estat cedides al moment de la inauguració del Museu o durant els seus primers anys de funcionament van ser retirades pels seus propietaris o pels hereus dels seus propietaris. Les variacions negatives del nombre de peces entre els catàlegs de 1855 i 1862 s'expliquen per aquest motiu. Les dues dècades següents estan marcades per una forta dinàmica de creixement del nombre de peces, que es duplicà i superà els cinc-cents números d'inventari. Aquest creixement s'explica, certament, per la integració d'escultures d'artistes contemporanis nord-catalans, però també —i sobretot— per la de molts objectes arqueològics que constituïren una de les noves especialitats del Museu.

Referència	Pintures	Dibuixos i aquarel·les	Estampes	Escultures, baixos relleus, objectes arqueològics	Daguerreotips	Total
Catàleg 1842	125	64	–	–	9	198 peces
Catàleg 1855	158	47	–	25	9	239 peces
Catàleg 1862	136	49	–	39	9	233 peces
Catàleg 1885	196	163	6	135	11	511 peces

L'any 1885, 487 de les 511 peces de la col·lecció eren presents a les diverses sales del Museu de Belles Arts;¹⁸ el seu conservador, Josep Crouchandeu, presentà al catàleg de 1885 la distribució de les diferents sales de la manera següent:

Actualment, el museu de Perpinyà ocupa a les dependències de l'Antiga Universitat dos terços de la planta baixa, és a dir, la part central de l'ala esquerra. L'ala dreta està reservada per a classes de dibuix, i el gabinet d'història natural conté, amb la biblioteca, tota la planta superior. Al pati que precedeix i a l'esquerra, contra la paret, s'han guardat làpides i pedres tallades. Aquests pesats fragments no han pogut trobar lloc a l'interior del Museu, que està format per cinc sales distri-

18. En el seu catàleg de 1885, Josep Crouchandeu indica que «hi ha més de 4 pintures, 17 dibuixos i 3 gravats a la sala de reserva del museu». Vegeu: Crouchandeu, 1885: 13.

buïdes de la manera següent: les tres primeres contenen principalment pintures; la quarta només conté dibuixos i la cinquena presenta els elements d'un Museu d'Escultura i d'Arqueologia.¹⁹

Seguint un esquema força clàssic, les obres estaven penjades segons l'escola d'origen. L'escola francesa representava el 68 % de les pintures, dibuixos i aquarel·les mostrades al públic, mentre que la italiana, el 18 %; la flamenca, el 8 %; i finalment l'espanyola, el 3 %.²⁰ La informació recollida al catàleg de Crouchandeu demostra l'enfortiment d'una tendència: l'augment de peces relacionades directament o indirectament amb el territori nord-català.²¹ A partir d'aleshores, aquestes darreres representaven més d'un terç de les peces i objectes arqueològics classificats dins l'escola francesa. La tendència a

reunir a les col·leccions del Museu peces locals²² va ser fomentada tant per les institucions territorials com per l'Estat. També es va veure reforçada per l'aparició, en el panorama artístic, d'una primera generació d'artistes contemporanis nord-catalans establerts a París. Gràcies a llur participació en els diferents salons oficials, van poder beneficiar-se d'ajuts estatals mitjançant la compra d'obres, que posteriorment van ser dipositades al Museu de Belles Arts de Perpinyà. Una primera generació d'artistes com Alfred Aragó, Alexandre Oliva, Gaston Vuillier i Gabriel Farail·l va ser succeïda per una de nova que aplegà Jean-Baptiste Belloc, Raimon Sudre, Esteve Terrús i Jaume Blan-



FIGURA 4. Postal que mostra la façana del Museu de Perpinyà amb el pati transformat en museu lapidari, ca. 1905. © Col·lecció particular, Perpinyà.

19. *Ibidem*.

20. El 3 % restant representa altres escoles o peces d'artistes desconeguts.

21. Lloc d'origen dels autors o donants; temes de les peces o procedència.

22. Poulot, 2008: 130-134.

quer. La trajectòria d'aquest últim és emblemàtica de les diferents evolucions que sacsejaren el món de l'art a la Catalunya del Nord. En efecte, tant la Il·lustració com també la política proactiva van fomentar les institucions nord-catalanes per al desenvolupament de les arts. Exalumne de l'Escola Municipal de Dibuix de Perpinyà, el ribesaltès Blanquer va poder continuar la seva formació incorporant-se a l'Escola Nacional de Belles Arts de París gràcies a una beca concedida pel Consell General de la Catalunya del Nord. Ràpidament reconegut com un excel·lent retratista i paisatgista, va continuar la seva trajectòria com a pintor i va participar de 1881 a 1898 en diferents salons de París a Bordeus i de Besiers a Perpinyà. El 1895, un cop mort Josep Crouchandeu, va ser nomenat cap del Museu de Belles Arts de Perpinyà. Després d'haver estat acompanyat durant tota la seva formació per les institucions nord-catalanes, ara els podia retornar el seu compromís més agraït militant pel desenvolupament i la difusió de l'art al seu país. Tot just nomenat, Blanquer va emprendre una política ambiciosa de modernització del Museu.

Primera fase de modernització del Museu de Belles Arts de Perpinyà (1895–1914)

Al capdavant del Museu de 1879 a 1894, Josep Crouchandeu havia volgut sobretot ordenar i inventariar la col·lecció. El seu successor continuà aquesta tasca, però també treballà per establir una política d'acollida dels diferents públics. Jaume Blanquer va fer que el municipi aprovés el *Reglament relatiu a l'entrada de públic i artistes a les sales del museu* el 24 de gener de 1895.²³ Va instituir com a dies de visita els dijous, diumenges i festius de 13 a 17 hores, mentre que la resta de dies estaven reservats als artistes copistes. Aquesta primera normativa definia les obligacions de tots els usuaris del Museu, un públic que seguidament es va veure augmentat amb el públic escolar. De fet, paral·lelament a l'aprovació d'aquest reglament, Jaume Blanquer reclamà la creació d'una nova Comissió del Museu formada per representants del Municipi i del Consell General i per personalitats culturals, però sobretot i per primera vegada, per representants del món educatiu. La Comissió del Museu tenia com a missió prioritària:

23. ADPO 4T92 *Reglament relatiu a l'entrada de públic i artistes a les sales del museu* del 24 de gener de 1895 i aprovat pel prefecte dels Pirineus Orientals l'11 de febrer de 1895. El primer reglament del Museu havia estat aprovat pel Municipi de Perpinyà el 7 de maig de 1843.

convidar el rector del Col·legi, el director de l'Escola Normal, els directors de les escoles comunals i els responsables de les escoles lliures perquè els alumnes visitin el Museu guiats pels seus professors.²⁴

Aquesta nova dinàmica pedagògica era un intent de donar resposta als problemes que començaven a preocupar la Sotssecretaria d'Estat de Belles Arts. Per primera vegada, el 1895, el Ministeri envià un qüestionari a tots els museus de l'Estat francès per conèixer el nombre de visitants, així com els programes educatius establerts per cadascun d'ells. Aquesta evolució posa de manifest la transformació de la institució museística, que pretenia ampliar l'aposta social del Museu a la pedagògica i transcendir l'espai artístic exclusiu inicial. Així ho demostra l'informe sobre el pressupost de la Sotssecretaria d'Estat de Belles Arts de 1899, que indica que el Museu és una institució educativa de la mateixa manera que l'escola i n'és el complement necessari.²⁵

Durant l'any 1895, el Museu de Belles Arts de Perpinyà va rebre una primera inspecció dels serveis de l'Estat que ordenà una actualització del catàleg i de les cartelles de presentació de les obres. També demanà a la Comissió del Museu i al Municipi de trobar una solució al perill que representava la presència d'il·luminació de gas en una sala de l'edifici, i de fer instal·lar persianes de xapa a la planta baixa per millorar la seguretat de les col·leccions.²⁶ El Municipi va anar més enllà d'aquestes recomanacions i el novembre de 1899 votà un pressupost per a la modernització i l'ampliació del Museu de Belles Arts. Així, el Museu d'Història Natural abandonà l'edifici de l'antiga Universitat i es traslladà al Palau Çagarriga. Aquest trasllat va permetre que la col·lecció del Museu de Belles Arts ocupés vuit sales. D'aquesta manera en va guanyar tres, dues de les quals van ser dedicades a l'exposició de pintures i la tercera, a la presentació d'escultures.

Si bé el Museu de Belles Arts de Perpinyà va afrontar, modernitzat i engrandit, el nou segle XX, la revolució artística que sacsejà la Catalunya del Nord va advenir en altres llocs. La creació i l'organització a la Sala Aragó de Perpinyà del Saló dels Artistes Rossellonesos el 1901 federà el primer panora-

24. ADPO 4T93. Carta del batlle de Perpinyà al prefecte dels Pirineus Orientals per al nomenament dels membres de la Comissió del Museu del 5 de febrer de 1895.

25. Poulot, 2008: 162.

26. ADPO 4T92. Carta del ministre d'Instrucció Pública, Belles Arts i Lletres al prefecte dels Pirineus Orientals del 12 de juliol de 1895.

ma artístic propi de la Catalunya del Nord. Esteve Terrús, Aristides Maillol, Gustau Violet, Georges-Daniel de Monfreid i Lluís Bausil pretenien mostrar el vincle existent en les seves obres entre el seu territori i la modernitat. El Saló dels Artistes Rossellonesos, aleshores presentat com una veritable «manifestació de descentralització artística», es tornà a celebrar els anys 1902, 1903, 1905, 1907 i 1912. Igual que el Saló dels Artistes Independents de París, el saló perpinyanès afirmava estar lliure de qualsevol influència de jurats o d'institucions. Per tant, el Museu de Belles Arts quedà exclòs de l'organització d'aquest tipus de manifestacions. No obstant això, el seu director, Jaume Blanquer, era un amic íntim d'Esteve Terrús, i Gustau Violet era membre de la Comissió del Museu des de 1899.

El fort impacte del Saló dels Artistes Rossellonesos va permetre a la societat nord-catalana adonar-se que el seu territori podia tenir un destí artístic real. Aquesta dinàmica aviat va tenir un impacte directe en el Museu. El 1908 es creà l'Associació d'Amics del Museu de Perpinyà amb l'objectiu de recaptar fons per comprar obres, facilitar donacions o obtenir més dipòsits de peces per part de l'Estat. Aquesta associació, presidida pel molt influent senador i conseller general Juli Pams, aplegà més de cent cinquanta membres en el seu primer any de funcionament. Aquesta xifra es duplicà en tres anys. L'Associació d'Amics del Museu es convertí ràpidament en una força de pressió que federava gran part de l'alta societat de Perpinyà. El seu vicepresident, el periodista i crític d'art Juli Escarguel, aprofità aquesta dinàmica per signar una tribuna en què demanava un nou edifici per al Museu de Belles Arts de Perpinyà. Hi indicava que:

als Amics del Museu els agradaria veure un museu nou, més gran, més espaiós, que es pugui renovar millor, i ha de ser l'Estat qui ha de fer aquest regal a la Ciutat.²⁷

No obstant això, admetent que estaven desconcertats per la capacitat de l'Estat de fer aquest regal, assenyalà que aquest últim tenia tres edificis històrics a Perpinyà que podien acollir les col·leccions del Museu. Juli Escarguel argumentà que el convent dels Mínims, l'església dels Dominics o el convent de les Carmelites, tres edificis gestionats pel ministre de la Guerra però infrutilitzats, trobarien un millor ús en el si municipal. Continuà especificant que, si bé l'Ajuntament de Perpinyà havia sol·licitat dues vegades la retroces-

27. Escarguel, 1912: s. p.

sió d'aquests edificis, creia que aquesta vegada podia comptar amb el ple suport del cap de l'Estat Major francès, el català Josep Joffre.

El 1914, la guerra va convertir Joffre en mariscal i esvaï les esperances de Perpinyà de poder recuperar el patrimoni que tenien els militars. Durant els anys de guerra i postguerra, qualsevol iniciativa per construir un nou edifici per al Museu es va congelar i posteriorment es descartarà definitivament.

Un museu atrapat en la immobilitat del període d'entreguerres (1919–1945)

L'emergència social dels anys de guerra i postguerra, així com la gran crisi de 1929 van tenir l'efecte de relegar les polítiques culturals i museístiques a un segon pla. El Museu de Belles Arts de Perpinyà, com la gran majoria de museus, va ser condemnat a l'immobilisme. L'immobilisme va ser encara més significatiu en aquest cas, ja que es va reforçar amb el nomenament de l'aleshores director de l'Escola de Dibuix, Lluís Delfau, com a cap del Museu el 1924, que va dur a terme la seva missió fins a 1937 limitant-se a una estricta conservació del material existent.



FIGURA 5. Fotografia de la sala central del Museu de Belles Arts de Perpinyà durant els anys 1930–1940. © Clixé Paul Jauzac, Col·lecció Museu de Belles Arts Jacint Rigau, Perpinyà.

Amb l'arribada al poder del Front Popular i l'impuls que donà al món cultural, la jove generació d'artistes de la Catalunya del Nord es va estimar més donar l'esquena al passat, que ara representava el Museu, i crear un Cercle de Cultura Popular per treballar per la regeneració de les lletres i les arts i per la unió de les masses populars amb escriptors i artistes.²⁸ Així, el Cercle organitzà, el maig de 1936, el 1r Saló dels Artistes Independents Rossellonesos. En aquesta gran manifestació, obres d'Aristides Maillol, Lluís Bausil i Gustau Violet es trobaren al costat de les de la nova generació d'artistes, que aplegava, entre d'altres, Martí Vives, Camil Descossy, Cebrià Lloansí i Carles Lafay. Aquests últims van inscriure així la seva obra en una dinàmica territorial plenament reivindicada i en una tradició avantguardista que es remuntava a principis del segle XX. No obstant això, en el preàmbul del catàleg de l'exposició afirmaven que eren més que mai conscients de la importància i utilitat social de llur art.²⁹

La precipitació dels esdeveniments socials i polítics de la dècada de 1930 va obligar aquesta jove generació d'artistes a implicar-se en diferents fronts. La Guerra Civil Espanyola a les portes de la Catalunya del Nord fomentà posicions i accions de solidaritat amb el camp republicà i amb el conjunt del poble català. L'esclat de la Segona Guerra Mundial comportà, per la seva banda, l'acció militar contra l'enemic alemany. Després de la derrota de juny de 1940, va arribar el temps de la resistència contra les forces d'ocupació nazi.

Aquests durs anys de guerra van impactar en el funcionament del Museu de Belles Arts de Perpinyà. El seu nou director, Andreu Fons-Godail, va haver de protegir les col·leccions del perill de la guerra i dels possibles pillatges. Les obres van romandre emmagatzemades durant gairebé cinc anys en un antic polvorí del segle XVIII ubicat al costat de l'església dels Dominics de Perpinyà. El Museu només va poder reobrir les portes un cop restablerta la pau. Per retrobar el seu Museu, el públic nord-català va haver d'esperar fins al 27 de juliol de 1945, o sigui tretze mesos després de l'alliberament de Perpinyà i tres mesos després de la capitulació alemanya.

28. Manifest del Cercle de Cultura Popular publicat al catàleg del 1r Saló dels Artistes Independents Rossellonesos, Perpinyà, Sala Aragó, del 17 al 31 de maig de 1936.

29. *Ibidem*.

Martí Vives, nou director per a una nova era (1945–1953)

Amb l'alliberament de Perpinyà el 20 d'agost de 1944, es va produir una redistribució del poder a l'interior de les administracions nord-catalanes. Tres dies després de la marxa de les tropes alemanyes del Rosselló, Fèlix Mercader, nou batlle de Perpinyà, assignà Martí Vives a la direcció del Museu de Belles Arts. Aquest últim, pintor i funcionari de la ciutat de Perpinyà des de 1930, havia estat un dels principals actors de la resistència antinazi des de 1940. Aquest compromís exemplar el va portar a formar part, a partir del 20 de setembre de 1944, del Comitè Departamental d'Alliberament, òrgan creat per administrar la Catalunya del Nord fins a les primeres eleccions democràtiques de la postguerra.

El 1945, el nou director del Museu anà a fer pràctiques al Museu Nacional de les Arts i Tradicions Populars de París per formar-se en mètodes moderns de museografia amb Georges-Henri Rivière. Quan tornarà a Perpinyà, Martí Vives posà en marxa un important projecte d'ampliació i modernització del Museu. De fet, a curt termini havia d'ocupar tot l'edifici de l'antiga Universitat. Per fer-ho, el Municipi reorganitzà, l'abril de 1945, l'Escola de Dibuix³⁰ i després posà en marxa el seu trasllat fins a un edifici del carrer del Trinquet del barri de Sant Jaume. El 1946 el Municipi adquirí el Palau Pams, situat a uns trenta metres de l'edifici de l'antiga Universitat, per mor d'instal·lar-hi la Biblioteca Municipal.³¹ En previsió de la campanya d'obres de reforma prevista per a l'any 1951, el Museu de Belles Arts utilitzà algunes sales del Palau Pams per obrir-hi un annex, el Museu del Rosselló. El 1949, el públic va poder descobrir aquest petit museu amb una programació centrada quasi exclusivament en l'art modern i contemporani. Martí Vives presentà la producció d'artistes nord-catalans, però també obres d'artistes francesos amb una producció vinculada al territori nord-català, com ara Pierre Brune o Jean-Jacques Prolongeau. El Museu del Rosselló també mostrava obres d'artistes sud-catalans i, així, es presentaren les obres d'una primera generació de creadors que havien vingut a fer estades a Ceret a principis del segle xx, com ara Manolo Hugué o Josep Maragall Noble, o que havien hagut de refugiar-se a la Catalu-

30. La inauguració de la nova Escola de Dibuix tingué lloc el 14 d'abril de 1945. Sota la direcció de Jean-Jacques Prolongeau, va formar ràpidament 350 estudiants. Ocupà les instal·lacions de l'antiga Escola Michelet, carrer del Trinquet. L'escola va continuar ocupant una sala a l'antic edifici de l'antiga Universitat fins a 1951. Vegeu: Lloansí, 1945: 2.

31. La nova Biblioteca Municipal no es va inaugurar fins a 1957.

nya del Nord després de la Guerra Civil Espanyola, com per exemple Miquel Paredes, Antoni Clavé, Carles Fontserè, Pere Créixams o Emili Grau Sala. Tot i ser una important contribució a la vida cultural de la Catalunya del Nord, el Museu del Rosselló va romandre obert només fins a 1953, o sigui uns quatre anys. Després del tancament, les col·leccions s'incorporaren al ja completament renovat Museu de Belles Arts.



FIGURA 6. Fotografia de la campanya d'obres de restauració i de modernització de l'edifici de l'antiga Universitat de Perpinyà, 1952. © Col·lecció particular, Perpinyà.

De 1951 a 1953, el Museu de Belles Arts va viure la seva primera gran campanya d'obres des de 1842. L'adjunt a Belles Arts, René Argelliès, pretenia continuar l'esforç de modernització del Museu impulsat pel seu antecessor, Paul Junquet, i col·laborà amb Martí Vives en aquest desplegament decisiu per a les col·leccions. A partir d'aleshores, tota l'ala esquerra de l'edifici es convertí en una successió de sales que presentaven cronològicament les obres. La sala dels primitius catalans de l'època gòtica obria el recorregut i després seguien els espais dedicats a les escoles francesa, espanyola i italiana. La sala central, corresponent a l'aula magna, estava dedicada íntegrament a l'obra de Jacint Rigau, ja que el 9 d'octubre de 1953, l'ampliat i renovat Museu de Belles Arts de Perpinyà adoptà oficialment el nom de Museu de Belles Arts Jacint Rigau.

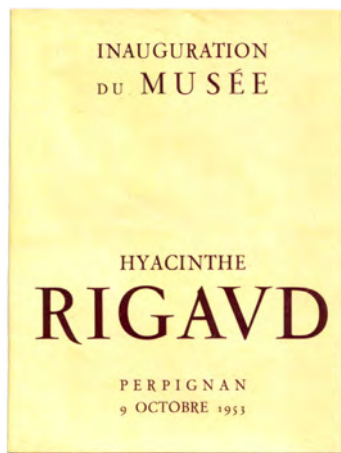


FIGURA 7. Fotografies del 9 d'octubre de 1953, dia de la inauguració, per part de les autoritats nord-catalanes, del nou Museu de Belles Arts Jacint Rigau. © Clixés Paul Jauzac, col·lecció particular, Perpinyà. Tríptic de la inauguració.

L'Estat francès es va afegir a l'esforç d'ampliació i modernització del Museu en dipositar-hi l'obra mestra de Rigau, *Autoretrat amb turbant*. Aquest dipòsit reforça la voluntat del Museu d'identificar-se amb els pintors nord-catalans més il·lustres de la història. Amb el segell Musées Nationaux Récupération (MNR), aquest autoretrat era una de les 61.000 obres recuperades per les autoritats franceses a Alemanya. Com a conseqüència del sa-



FIGURA 8. *Autoretrat amb turbant* de Jacint Rigau. Obra recuperada a Alemanya per l'Estat francès després de la Segona Guerra mundial. Amb el número d'inventari específic MNR56, va ser dipositada pel Museu del Louvre al Museu de Belles Arts de Perpinyà el 1953 © Clixé Pascale Marchesan, Museu de Belles Arts Jacint Rigau, Perpinyà.

queig de les col·leccions d'art privades o públiques europees per part de les tropes d'Adolf Hitler, van ser confiades, en part, al Louvre, que s'encarregà de dipositar-ne 2.200 en diversos museus per augmentar-ne la visibilitat i permetre'n la restitució a les institucions o als descendents dels col·leccionistes expropiats. De 1953 a 1955, el museu parisenc diposità vuit obres més dels MNR al Museu Rigau, inclòs el famós MNR552, conegut amb el títol de *Susanna i els vells*, signat per Willem van Meirisi, i que va ser triat, el 1960, per ser l'obra clau de la pel·lícula *Psycho*, d'Alfred Hitchcock. La peça sobremediatitzada va ser robada del Museu de Perpinyà el 21 de juliol de 1972, sembla, per un fanàtic de l'obra del director de cinema britànic; des de llavors no ha tornat a aparèixer i continua buscant-se.

Els anys 1956 i 1958, l'Estat hi diposità dues noves obres de Jacint Rigau: *Retrat del duc de Chartres* i *Rigau pintant Monsieur de Castanier*, autoretrat.

Una mirada política a una política expositiva (1953–1968)

Amb la inauguració de la nova Biblioteca Municipal del Palau Pams el 1957, el Museu de Belles Arts Jacint Rigau va poder ocupar el conjunt de l'edifici de l'antiga Universitat. A partir d'aleshores podia implementar una ambiciosa política d'exposicions temporals i esdeveniments a gran escala. L'organització del primer intercanvi cultural entre França i Espanya des de 1939 així ho testimonia. En el marc de la Campanya Internacional a favor dels Museus llançada per la UNESCO amb motiu del desè aniversari de la seva creació, Martí Vives proposà la realització d'un intercanvi d'exposicions entre Perpinyà i

Girona. La ciutat de Girona havia de rebre una selecció de les obres més prestigioses del Museu Jacint Rigau al saló del Teatre Municipal. L'exposició «Obres mestres de la pintura francesa» va tenir lloc el mes de juny de 1957 i va ser un èxit de participació.

Més endavant, les autoritats municipals de Girona van rebre Martí Vives el 17 de gener de 1958³² per treballar en l'exposició que a canvi es faria a Perpinyà. El projecte escollit seguia en línia amb la ideologia nacionalista i catòlica defensada pel règim franquista. Es tractava de la presentació d'una selecció de les peces més importants del patrimoni religiós gironí. L'exposició «Els tresors dels museus de Girona» es presentà al Museu Rigau del 8 al 20 de març de 1958.

L'organització d'aquest intercanvi cultural no va significar de cap manera un afèbliment de les posicions defensades activament des de 1939 per Martí Vives referents a la restauració de la democràcia al sud dels Pirineus. Davant la renúncia del bloc atlantista a intervenir a la península Ibèrica i després de la integració de l'Espanya franquista a l'ONU, calia adoptar una nova actitud més pragmàtica. A partir d'aleshores, l'única opció possible era iniciar una cooperació amb el règim dictatorial perquè els ciutadans espanyols i catalans, aïllats i emmordassats, poguessin beneficiar-se de les armes de la cultura per alliberar-se. Amb aquest esperit, aquest primer intercanvi cultural francoespanyol va significar sobretot un pont entre dues ciutats catalanes, la qual cosa presagiava la futura cooperació transfronterera que s'inicià durant la dècada de 1980.

En el prefaci del catàleg de l'exposició «Els tresors dels museus de Girona», René Argelliès, regidor de Perpinyà, i Martí Vives, conservador del Museu Rigau, expliquen, en referència a l'exposició «Obres mestres de la pintura francesa»:

L'acollida rebuda per les nostres obres ha superat les previsions més optimistes. Ens ha mostrat, una vegada més, com de propers són els vincles que uneixen les nostres dues ciutats, l'agermanament històric i espiritual de les quals es perd en un passat llunyà. Ens ha arribat el torn d'expressar als nostres amics de l'altre costat del Pirineu el testimoni de la nostra afectuosa solidaritat.³³

32. «El conservador del Museo de Perpiñan en Gerona». *Los Sitios*, 18-1-1958, pàg. 2.

33. Text del prefaci signat conjuntament per René Argelliès i Martí Vives del catàleg de l'exposició «Les trésors des Musées de Gérone», Perpinyà, del 8 al 20 de març de 1958, Museu de Belles Arts Jacint Rigau, p. 1.

Aquest text, que omet subtilment designar tant França com Espanya, demostra el compromís catalanista dels seus dos autors. Un compromís que troba una extensió natural en la invitació feta a Pau Casals per anar a inaugurar al Museu Rigau, l'1 de juliol de 1958, l'exposició «Gauguin, Georges-Daniel de Monfreid i els seus amics catalans».³⁴ A través d'aquesta, Vives s'esforça per retornar al mestre de Tahití i als artistes del Rosselló el lloc que es mereixen en l'adveniment de l'art modern.

La dinàmica museística creada per Martí Vives i René Argelliès acabà després de les eleccions municipals del març de 1959. El candidat socialista dissident Pau Alduy derrotà l'alcalde socialista sortint, Félix Depardon. René Argelliès, que acabava d'inaugurar el tercer museu de Perpinyà, el Museu de Numismàtica Josep Puig, va haver de cedir la seva delegació a Paul Sacase. També aquell mateix any va tenir lloc la gran exposició «Homenatge a Jacint Rigau»,³⁵ organitzada amb motiu de la celebració del tricentenari del naixement del pintor perpinyanès. Tot i l'èxit de l'esdeveniment, el nou govern municipal abandonà la política de grans exposicions volguda pel René Argelliès, però també la segona fase d'ampliació del Museu, que s'havia programat el 1953 per ocupar la totalitat de l'edifici de l'antiga Universitat. Tot i això, va mantenir el projecte de creació del Museu d'Arts i Tradicions Populars del Castellet, iniciat el 1957 i inaugurat per Pau Alduy el 7 de juliol de 1963.

Martí Vives acabà la seva carrera de conservador del Museu Rigau el 1968 i l'arqueòloga Marie-Claude Valaison va ser escollida, el 1970, per succeir-lo.

El Museu de Belles Arts Jacint Rigau en la cruïlla de la seva història (1970–2012)

Quan es va crear al segle XIX, el Museu de Belles Arts se situava a la confluència de tres barris essencials de la vida perpinyanesa. Els barris de la Real, Sant Joan i Sant Jaume representaven la part més activa de la vida econòmica i social de la ciutat. Aquesta realitat resultà ser molt diferent de la que es va viure a la dècada de 1960. El barri de la Real va ser abandonat per la població més

34. Exposició «Gauguin, Georges-Daniel de Monfreid i els seus amics catalans», Museu de Belles Arts Jacint Rigau, Perpinyà, de l'1 de juliol al 3 d'agost de 1958.

35. «Homenatge a Jacint Rigau, exposició organitzada amb motiu del tricentenari del seu naixement a Perpinyà», Museu Jacint Rigau, Perpinyà, del 21 de novembre al 20 de desembre de 1959.

jove i va emprendre el camí d'un empobriment ràpid i generalitzat. El barri de Sant Jaume, per la seva banda, es convertí en la zona més pobra de la ciutat. El Museu es trobava llavors situat als afores del centre de la ciutat i atreia una mitjana d'entre 5.000 i 7.000 visitants a l'any. Aquesta minsa assistència es va veure afectada per la inauguració, el 26 d'abril de 1970, del Palau de Congressos de Perpinyà. El Municipi pretenia fer d'aquesta estructura l'epicentre de la seva política cultural i atraure el màxim de públic oferint una programació que incloïa l'organització de grans exposicions.

Jean-Louis Torrelles, regidor de Belles Arts, conscient del procés de marginació que patia el Museu, posà en marxa, en col·laboració amb la nova directora de l'establiment, una primera prospectiva per estudiar el trasllat de les col·leccions a un altre edifici i a un altre barri. El regidor entrà ràpidament en negociacions amb Jacques de Lazerme, que volia veure entrar en domini públic el Palau de Lazerme, adquirit el 1827 pels seus avantpassats a la família Campredon, hereva de la marquesa de Blanes. Aquest palau es convertí, a finals del segle XIX, en el lloc àlgid del moviment carlista de la Catalunya del Nord i, a partir dels primers anys del segle XX, en el punt de trobada del món artístic perpinyanès en acollir Deodat de Severac, Joseph Delteil, Marc Chagall, Sonia i Robert Delaunay, Aristides Maillol, Manolo Hugué, Jean Cocteau i Pablo Picasso i la seva família durant els llargs períodes estiuencs de 1953 a 1955.³⁶ La negociació entre l'Ajuntament de Perpinyà i Jacques i Paule de Lazerme va obeir al desig de veure la continuació de la història unint la seva mansió al món de l'art mitjançant la instal·lació del Museu Rigau al seu interior.

El 1973, el Municipi comprà el Palau de Lazerme amb la condició que Jacques i Paule de Lazerme poguessin gaudir de la meitat de l'edifici durant la resta de la seva vida. L'altra meitat es transformà per acollir el nou Museu de Belles Arts Jacint Rigau. Aquest nou equipament museístic va ser inaugurat el 9 de juliol de 1979 pel batlle Pau Alduy, el doctor Bernard Nicolau, regidor de Cultura, i l'esposa del president de la República Francesa, Anne-Aymone Giscard d'Estaing. A diferència de l'antic Museu,³⁷ el nou equipament presentava ara la seva col·lecció permanent en una superfície de 360 m². Està situat al cor de la ciutat, a la intersecció dels dos carrers més comercials de Per-

36. Vegeu Fons Lazerme ADPO 57J.

37. L'antic edifici de la Universitat de Perpinyà va ser ocupat, de 1980 a 2014, per l'Arxiu Municipal de Perpinyà. Més tard es va convertir en la seu de la Fundació de la Universitat de Perpinyà.

pinjà. Encara que aquesta implementació pogués semblar assenyada i promoure una millor visibilitat del Museu, té la seva contrapartida. De fet, la sala d'exposicions temporals té una superfície molt reduïda que no supera els 60 m². Aquesta restricció obligà el Museu a presentar *in situ* només exposicions de petit format i a continuar externalitzant cap a altres espais els seus esdeveniments més importants. Així, les exposicions «Maillol» (1979) o «Dufy i el Migdia» (1990) van tenir lloc al Palau dels Reis de Mallorca, mentre que «El Rosselló a l'origen de l'art modern» (1998) o «Maillol» (2000) es van presentar al Palau de Congressos de Perpinyà.



FIGURA 9. Fotografia del 9 de juliol de 1979, dia de la inauguració del Museu de Belles Arts Jacint Rigau al Palau de Lazerme de Perpinyà. © Collecció particular, Perpinyà.

La seva obertura el 1979 tampoc no permeté al Museu Rigau de beneficiar-se dels nous i importants pressupostos dedicats al món cultural per part del govern socialista arran de l'elecció de François Mitterrand a la presidència de la República Francesa. Aquest últim va fer de la política de descentralització cultural un eix fort de la seva primera legislatura. El museu que més es beneficià de la nova dinàmica cultural impulsada pel govern va ser el Museu d'Art Modern de Ceret. El batlle de la capital del Vallespir i diputat, Enric Sicre, proper al president Mitterrand, va obtenir els pressupostos necessaris per dur a terme la modernització del museu del seu municipi. El projecte ini-

ciat el 1986 finalitzà el 1992 amb l'obertura d'un museu que va passar de 800 m² a 2.250 m². El president François Mitterrand inaugurà, el 17 de desembre de 1993, el nou equipament per mor de reivindicar que representava una de les «obres públiques més importants» de la seva presidència fora de París.

Pel que fa a l'assistència i l'atractiu, el Museu d'Art Modern de Ceret imposà a partir de llavors la seva hegemonia a tots els museus de la Catalunya del Nord, entre els quals hi havia el més antic, el Museu de Belles Arts Jacint Rigau de Perpinyà. Aquest últim en els anys noranta només va tenir entre 6.000 i 7.000 visites a l'any. Però, més enllà de la situació del Museu Rigau, tots els museus de Perpinyà patien una manca de dinamització i un problema de freqüentació. Després de l'elecció de Joan Pau Alduy al capdavant de l'Ajuntament de Perpinyà el 1993, la situació empitjorà, ja que la nova política cultural que es va adoptar no va retenir ni el desenvolupament i ni la modernització dels museus. El nou batlle, urbanista de professió, va preferir, de fet, centrar la seva política cultural al voltant de la música, que als seus ulls actuava com un veritable vincle social entre les diferents poblacions i generacions de Perpinyà. Durant el seu primer mandat (1993–1995 i 1995–2001), va crear noves instal·lacions, com per exemple la sala de concerts El Médiator o la Casa Musical, i va emprendre la reestructuració integral del Conservatori. Durant el seu segon mandat (2001–2008) es dedicà a les arts escèniques amb la consolidació i el desenvolupament de festivals i especialment amb la posada en mar-



FIGURA 10. Vista de la sala Rigau del Museu, ca. 2000. © Clixé Pascale Marchesan, Museu de Belles Arts Jacint Rigau, Perpinyà.

xa del projecte de construcció del Teatre de l'Arxipèlag, dissenyat pel gran arquitecte Jean Nouvel. L'any 2006, en vista d'un tercer mandat (2008–2014), Joan Pau Alduy demanà a la Direcció de Cultura que treballés en el desenvolupament d'un projecte de revitalització de les diverses estructures del patrimoni escrit (arxius municipals i mediateca) i que estudiés un replantejament efectiu de les quatre estructures museístiques de la ciutat. Aquell any i paral·lelament a aquesta reflexió, l'Institut Jean Vigo – Cinemateca Euroregional es traslladà a l'Espai de Cultures Populars de l'Arsenal i alliberà, així, el Palau Mailly, contigu al Palau de Lazerme. Això permeté d'imaginar reunir aquestes dues mansions per tal d'ampliar la superfície expositiva del Museu Rigau.

El Museu de Belles Arts Jacint Rigau del segle XXI (2012–2020)

Encara que el 2009 Joan Pau Alduy va decidir finalment dimitir el seu mandat com a batlle, el successor que va escollir, Joan Marc Pujol, continuà amb la implementació de projectes culturals, inclòs el del pol museístic. Un projecte que va adquirir una nova dimensió després de la mort de Paule de Lazerme el 2012.³⁸ De fet, l'Ajuntament de Perpinyà ja podia disposar de la totalitat de la seva mansió i posar en marxa l'estudi d'unificació d'aquesta última amb la resta del palau ocupat pel Museu des de 1979, així com amb el Palau Mailly.

Així, el projecte global preveia la creació d'un vast complex de gairebé 4.300 m². La superfície de les sales dedicades a l'exposició permanent augmentà de 360 m² a 1.180 m², mentre que la dedicada a exposicions temporals es multiplicà per sis fins a arribar als 380 m². Per poder realitzar-lo, el projecte comptà amb un pressupost total de 9,5 milions d'euros. Amb vista a la posada en marxa del projecte, el museu tancà les portes al públic la tardor de 2013. Les obres de reforma i d'urbanització dels dos palaus començaren la tardor següent i es van acabar la primavera de 2017.

Durant el període 2013–2017, Élisabeth Doumeyrou, conservadora en cap de Patrimoni, i Claire Muchir, conservadora del Museu de Belles Arts Jacint Rigau, treballaren en la redacció del recorregut museístic de la col·lecció permanent, que ocupa cronològicament tres eixos principals que segueixen els grans períodes de la història de l'art nord-català: l'art gòtic, l'art barroc i l'art

38. Paule de Lazerme va morir el 10 de novembre de 2012 quan tenia 102 anys. El seu marit, Joseph de Lazerme, va morir el 1986 a l'edat de 77 anys.

modern. En un segon pas, i amb l'objectiu d'enriquir les seves col·leccions, la ciutat de Perpinyà signà diversos convenis per al dipòsit d'obres amb el Centre Pompidou, el Museu d'Orsay, el Museu Maillol i la Fundació Jean i Simone Lurçat. L'objectiu d'aquests convenis era dotar el recorregut expositiu permanent d'obres d'artistes de renom internacional. D'aquesta manera, s'assegurava la política d'exposicions multitudinàries que el municipi pretenia desenvolupar després de la inauguració del Museu.

Per a la inauguració del Museu, el 23 de juny de 2017, Joan Marc Pujol, batlle de Perpinyà, va estar acompanyat per Carles Puigdemont, president de la Generalitat de Catalunya, i Carole Delga, presidenta de la regió d'Occitània. La presència d'aquests dos presidents subratllà la voluntat de situar el nou equipament cultural en una dinàmica real d'abast euroregional. L'exposició inaugural, «Picasso – Perpinyà, el cercle íntim (1953–1955)», pretenia, a través de la seva temàtica, reunir un públic de banda i banda de la frontera i reafirmar la importància del Palau de Lazerme per a la història de l'art, així com per a la del Museu.



FIGURA II. Fotografia del 23 de juny de 2017, dia de la inauguració, per part de les autoritats sud i nord-catalanes, de l'ampliació i la modernització del Museu de Belles Arts Jacint Rigau.

© Cliché Made in Perpignan, Perpinyà.

Aquesta exposició va permetre al nou Museu atreure, durant l'estiu de 2017, prop de 71.000 visitants. Una xifra rècord que suposa multiplicar per deu l'assistència de la dècada precedent. No obstant això, l'efecte virtuós de les exposicions multitudinàries o *blockbuster* sobre l'evolució de l'assistència al recinte continuà en el temps només amb dificultats. Les exposicions «Raoul Dufy, els tallers de Perpinyà (1940–1950)» i «Rodin-Maillol, cara a cara», presentades durant els estius de 2018 i 2019, van atreure 37.000 i 52.000 visitants, respectivament. Atrapat en plena epidèmia de la COVID-19, el Museu finalment no comunicà el nombre d'assistents a la mostra «Retrats amb majestat». L'exposició «Monfreid sota el sol de Gauguin», presentada el 2022, ja després de la pandèmia, va assolir els 40.000 visitants.³⁹

D'ara endavant, integrat en l'economia de les indústries culturals, el Museu de Belles Arts Jacint Rigau inscriu el seu desenvolupament en una política de resultats. Durant els primers cinc anys d'obertura, es va beneficiar d'un públic captiu després del tancament per obres del Museu d'Art Modern de Ceret. Aquest últim va reobrir el 2022, ampliat en 1.300 m², inclosos 550 m² dedicats a una nova sala d'exposicions temporals. El primer esdeveniment d'estiu proposat, «Chagall, Modigliani, Soutine & Cia. L'Escola de París (1900–1939)», va atreure 57.000 visitants. D'aquesta manera, el Museu de Ceret recuperà el seu lideratge al capdavant dels museus nord-catalans.

No obstant això, sembla legítim comparar la freqüentació de les exposicions de la temporada d'estiu 2022 amb la de l'any 2000, que va marcar el punt de partida de la generalització de les exposicions *blockbuster* en les programacions culturals de les principals institucions nord-catalanes. El 2022, les exposicions «Chagall, Modigliani, Soutine & Cia. L'Escola de París (1900–1939)» (Ceret) i «Monfreid sota el sol de Gauguin» (Perpinyà) van atreure 97.000 visitants, quan l'any 2000, «Soutine. Ceret 1919–1922» (Ceret) i «Maillol» (Perpinyà) havien atret, respectivament, 80.000 i 40.000 visitants, o sigui, un total de 120.000 visitants.

Encara que en l'última dècada les institucions nord-catalanes han invertit prop de disset milions d'euros per a l'ampliació i modernització dels seus dos museus emblemàtics, la freqüentació de les exposicions d'estiu de tots dos museus el 2022 va ser inferior en un 20 % a la de l'any 2000. La qüestió que planteja l'existència d'aquestes dues megainstallacions, gestionades per dues

39. Es va inaugurar l'estiu de 2022 (35.000 visitants) i es va allargar fins al 31 de desembre de 2022 (40.000 visitants).

institucions diferents, rau essencialment en la relació que mantenen o decidiran mantenir, i en l'impacte d'aquesta en la seva assistència i, més en general, en l'atractiu d'un territori que acull prop de 3,8 milions de turistes a l'any. Si es manté la lògica competitiva, hi haurà un gran risc que, com en les dècades de 1990 i de 2000 i malgrat les inversions, una estructura prevalgui sobre l'altra. El futur cultural del territori dependrà de la capacitat de les institucions de proposar una oferta museística i expositiva complementària i sostenible per a la Catalunya del Nord.

Referències bibliogràfiques

- «El conservador del Museo de Perpiñan en Gerona». *Los Sitios*, 18-1-1958, pàg. 2.
- BOURGAT, Gérard; BELLEDENT, Fernand-Gérard (1983). «Notice historique sur le Museum d'Histoire Naturelle de Perpignan». *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, pàg. 137-155.
- CAPDEBÓS, Pere (1834). «Musée de Perpignan, situé dans l'ancienne Université». A: *Annuaire statistique et historique du Département des Pyrénées-Orientales pour l'année 1834*. Perpinyà: J. D. Alzine – Imprimeur-Libraire, pàg. 431.
- Description des tableaux, dessins et objets d'art du Musée de Perpignan* (1855). Perpinyà: Imprimerie de Mlle A. Tastu.
- Description des tableaux, dessins et objets d'art du Musée de Perpignan* (1862). Perpinyà: Imprimerie de Mlle A. Tastu.
- DURÀ OJEA, Victòria (2016). «Cap al reconeixement com a Museu de la Col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Una reivindicació històrica». A: Greix, Irene; Freixa, Mireia (coord.). *Acadèmia i Art: Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona – GRACMON, pàg. 65-85 (Singularitats).
- ESCARGUEL, Juli (1912). «Les Amis du Musée demande un musée». *Perpinyà Illustré: Publication Annuel du Comité des Fêtes et de Bienfaisance de la Ville de Perpinyà*, [s. p.].
- LLOANSÍ, Cebrià (1945). «L'École municipale de dessin». *Le Républicain du Midi*, 20-7-1945, pàg. 2.
- Objets d'art et d'archéologie du Musée de Perpignan par M. Crouchandeu* (catàleg exposició) (1885). Perpinyà: Imprimerie de l'Eclaireur des Pyrénées-Orientales, pàg. 13.
- POULOT, Dominique (2008). «S'inscrire dans le local». A: *Une histoire des musées de France XVIIIe-XXe siècle*. París: La Découverte, pàg. 130-134.
- TORRE, Rocamir de la (1842). *Notice des tableaux exposés dans le Musée de Perpignan par Rocamir de la Torre, Peintre-Expert*. Perpinyà: Imprimerie de J.-B. Alzine.

La collecció Suñol i Soler. La imatge d'un colleccionista

NADIA HERNÁNDEZ HENCHE
Conservadora de colleccions

Al llarg de quaranta anys, Josep Ildefons Suñol i Soler (1927–2019) va crear una collecció formada per gairebé 1.300 obres de 250 artistes. El seu rigor i coherència faciliten una àmplia visió de la creació artística espanyola de la segona meitat del segle XX. Josep Suñol va instaurar en el panorama català un nou referent de colleccionista que, a la contemplació i possessió de l'art, va sumar-hi un compromís personal amb l'artista i amb la societat.

Procedia d'una significada família de la burgesia catalana, de tarannà liberal i molt catalanista, dedicada durant generacions al negoci del sucre. El seu pare fou Josep Suñol i Garriga (1898–1936), empresari, president del FC Barcelona i del Reial Automòbil Club de Catalunya. Editor del setmanari *La Rambla*, va ser també membre d'Esquerra Republicana de Catalunya i diputat a les Corts espanyoles entre 1931 i 1936, l'any de la seva defunció. Va morir afusellat quan, després de viatjar a Madrid en una missió d'enllaç, decidí visitar el front de Guadarrama i el seu vehicle va entrar accidentalment en una zona en mans de forces insurrectes. Suñol i Garriga, el seu acompanyant, el periodista Pere Ventura i Virgili, el sotsoficial de l'exèrcit republicà encarregat d'escortar-los i el xofer, tots ells van ser afusellats sense judici previ, en plena serra, on suposadament continuen soterrats els seus cossos. La mort del dirigent republicà sols va ser confirmada setmanes després per uns soldats que havien passat a les files republicanes.

Josep Suñol i Soler va néixer al passeig de Gràcia de Barcelona, indret on va transcórrer també la seva infància. La seva mare, Glòria Soler, originària de



FIGURA 1. Josep Suñol i Garriga.

Tona, a la comarca d'Osona, era neboda d'un cèlebre autor i empresari teatral.¹ Després de la mort del cap de casa, la seva vídua i el seu fill de nou anys van quedar sota la protecció de l'avi, Josep Suñol i Casanovas, i es van establir a l'exili. Res no podien esperar del triomf dels insurrectes —el règim vencedor acabaria confiscant la companyia sucrera familiar i les fàbriques de la Rioja i de l'Aragó— i, com a burgesos acomodats, temien també accions de grups revolucionaris i incontrolats —poc després, el PSUC es va apoderar de *La Rambla* i el va convertir en l'òrgan d'expressió del partit.

Així, Josep Suñol i Soler va iniciar els seus estudis de batxillerat a França i els va completar a Barcelona, a l'escola Virtèlia, una institució privada fundada després de la Guerra Civil, el 1939, que tenia com a propòsit recuperar l'esperit cristià i catalanista. Sota els auspicis de Virtèlia va néixer la revista *Forja*,² emblema d'un esperit que va acreditar molts dels alumnes d'aquesta escola que després integrarien l'elit política i econòmica del país. És la coneguda com a Generació Virtèlia.

Després va cursar estudis de dret a Barcelona. No va tenir mai ambicions polítiques, aspecte sobre el qual sempre va evitar de pronunciar-se i, de la mateixa manera, es va desvincular del negoci familiar i va iniciar la seva vida pro-

1. Glòria Soler era neboda de Frederic Soler Hubert, conegut amb el pseudònim de Serafí Pitarrà, dramaturg comediògraf i poeta. Autor, entre altres textos, de l'astracanada *L'Esquella de la Torratxa* (1864), com a dramaturg les seves obres establiren les bases del teatre català modern. Com a poeta va assolir en tres ocasions un lloc destacat als Jocs florals. Com a empresari teatral, va crear una companyia especialitzada en obres en català que es representaven al teatre Romea, establiment de la seva propietat, i al Teatre Tívoli, del qual va ser fundador.

2. *Forja* va ser una revista escolar que, gràcies al patrocini de Montserrat, va constituir una de les primeres publicacions que van incloure articles polítics i en català superant la censura del règim.

fessional com a empresari dedicat al sector de la construcció i immobiliari. Juntament amb Josep Maria Figueras, amic i company d'universitat, va crear el Grup Habitat, una de les empreses catalanes més notòries d'aquest àmbit. Una de les casualitats de la seva vida professional va ser l'adquisició per part d'aquesta empresa de l'antic camp de futbol del Barça a les Corts, on el seu pare va presidir un dia la tribuna.

Una collecció exemplar

Des de sempre interessat per l'art, aquesta inclinació no provenia de la seva connexió familiar amb aquest món —el pintor Carlos Vázquez Úbeda era cunyat de la seva àvia—, sinó que més aviat era una conseqüència del sentit estètic que el distingia. El seu interès per la bellesa i per l'excel·lència el va portar a viatjar a Itàlia en nombroses ocasions a la recerca del món clàssic, a viatjar a França perseguint obres d'art amb les quals identificar-se, perquè es realitzava en l'experiència estètica. L'èxit de la seva vida professional li va permetre d'orientar aquest interès cap al colleccionisme. Des de l'inici, va viure aquesta experiència com una manera de contribuir a la creació i al coneixement al darrere de la qual hi havia la fe en la construcció d'un context cultural, social, polític i econòmic nou i, sobretot, compartit.

La collecció que va construir al llarg de quaranta anys és el resultat de la seva manera d'entendre l'art i el colleccionisme, fonamentada en la relació personal amb els artistes, en la comprensió i la confiança en els seus projectes, i també consolidada en els vincles creats amb professionals del món de l'art, com galeristes i comissaris. Per aquest motiu, les més de 1.250 obres que van formar la seva collecció no només proporcionen una cronologia visual de la creació artística que va viure, sinó també dels espais i esdeveniments que conformaven aleshores el panorama de l'art espanyol.

Des de les seves primeres adquisicions, Josep Suñol va fixar la seva atenció en l'art contemporani. Ell mateix explicava que ho va fer amb «curiositat per l'art que s'anava generant a principis dels anys 70 i que responia a noves mirades i formes d'expressió, molt allunyades de moviments artístics anteriors, en una Espanya que necessitava l'art per expressar moltes necessitats de comunicació i també una certa rebel·lió».³

3. «Entrevista a Josep Suñol, presidente de la Fundació Suñol» (2014). *MERCHBANC in-forma*, primer semestre, pàg. 3-8.

Certament, l'art no havia motivat mai tanta curiositat com a la dècada dels setanta, anys de dictadura agonitzant en què el món de l'art va sofrir una transformació profunda i la lluita antifranquista va propiciar una nova imatge de la cultura com a referent simbòlic de canvi i progrés. En aquestes circumstàncies, Suñol pertany a una nova categoria de col·leccionista procedent de les professions liberals. La seva col·lecció es caracteritza per l'excel·lència i els seus fons permeten articular una visió molt àmplia sobre la creació d'avantguarda al llarg del segle XX a través dels seus referents nacionals i internacionals, com Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Alexander Calder o Andy Warhol, entre d'altres. Sorpren aquest criteri de selecció de les obres, ex-

traordinàriament coherent des de les primeres adquisicions, un fet infreqüent en un col·leccionista neòfit. Potser la resposta rau en Fernando Vijande, el galerista i amic de Josep Suñol, sota l'orientació del qual es va iniciar en el col·leccionisme.

Josep Suñol i Fernando Vijande es coneixien des de sempre, tot i que van reforçar la seva relació a finals dels anys seixanta. Tal com el col·leccionista mateix va expressar al catàleg de l'exposició sobre el galerista que la Fundació Suñol va produir el 2017:⁴

Amb l'exposició Fernando Vijande. Retrat: 1971-1987, celebrem els 10 anys d'existència de la Fundació Suñol, però a la vegada, homenatgem l'home que va ser el meu amic en la vida i el meu còmplice en la configu-

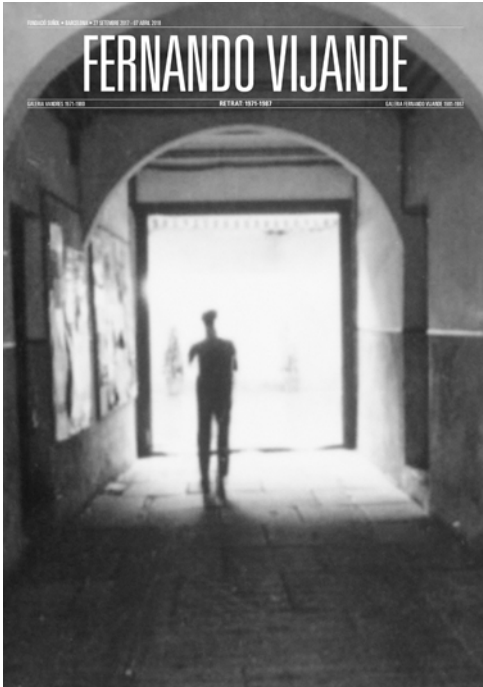


FIGURA 2. Portada del catàleg en format diari per a l'exposició «Fernando Vijande. Retrat: 1971-1987». Fundació Suñol (setembre de 2017 – abril de 2018).

4. Per a l'exposició sobre el galerista, que va tenir lloc entre el setembre de 2017 i l'abril de 2018, la Fundació Suñol va editar un catàleg en format diari que recull els textos comissarials i documenta totes les exposicions que Fernando Vijande va produir tant a la galeria Vandrés com a la galeria Fernando Vijande.



FIGURA 3. Exposició «Fernando Vijande. Retrat: 1971–1987». Fundació Suñol (setembre de 2017 – abril de 2018).

ració de la meua col·lecció d'art contemporani, que ha estat un dels meus principals estímuls vitals [...] En Fernando Vijande sempre ha estat per a mi un *alter ego*, un company, un mestre i un gran referent en la meua vida. Gràcies, Nando.⁵

Mai més es van distanciar. Galerista experimentat, amb una intuïció estètica poc freqüent, comptar amb el seu assessorament va ser decisiu per a Suñol; la connexió vital entre tots dos va afavorir una confiança sense fractures que va determinar el criteri d'excel·lència amb què Suñol va iniciar la seva col·lecció.

Fernando Vijande Brees (1930–1986)

Fernando Vijande va néixer a Barcelona en el si d'una família burgesa i cosmopolita: el seu pare era enginyer i la seva mare, una *socialité* belga. Després d'estudiar dret es va instal·lar a Madrid, on va conèixer María de la Concepción de Navia-Osorio, XIII marquesa de Santa Cruz de Marcenado, amb qui es va casar i va tenir dos fills i de qui se separaria encara jove. El 1971 va transformar l'establiment d'antiguitats que regentava juntament amb la seva sòcia,

5. Suñol, Josep (2017): «A Fernando». *Fernando Vijande. Retrat: 1971–1987*, pàg. 4.

Gloria Kirby, en una galeria d'art. Van inaugurar Vandrés, un local que va sacsejar el panorama artístic madrileny desafiant la dictadura amb exposicions provocadores.

La mostra que va tancar l'any inaugural va ser la col·lectiva «Eros y el arte actual en España», que va aplegar cent vint artistes al voltant de la idea de l'erotisme. Després de la denúncia d'una associació de pares de família, la policia va obligar a despenjar vuit obres, entre les quals hi havia un gravat de Picasso de la sèrie *Susana y los viejos*. Vijande no va dissimular l'espai buit i va penjar un cartell que deia: «Obra retirada per ordre de l'autoritat governativa». L'endemà, la policia va despenjar unes altres obres, que així mateix van ser substituïdes pel seu corresponent cartell informatiu. Poc després, es va organitzar al pati de la galeria una exposició de maniquins intervinguts per artistes, una idea de José Luis Alexanco que va reunir Alfredo Alcaín, César Arias, Juan Bordes, Manolo Calvo, Cillero, Fernández Cid, García Guivert, Juan Giralt, Iturralde, Lugan, Marbel, Moreno Badia, Moulliaa, Ortiz Vaccaro, Joaquín Pacheco, M. Quejido, Federico Robles, Ana Seguí, Robert Smith, Úrculo, Enrique Vara, Isabel Villar i Julio Zachrisson. Alcaín va vestir dues figures infantils de comunió, amb mitjons blancs, sabates de xarol, una Bíblia i un rosari a les mans, però sense pantalons. La policia va obligar l'artista a posar-los-hi. De la mateixa manera, un maniquí femení que sostenia una fava va ser interpretat com a propaganda de la píndola anticonceptiva. Després de múltiples intervencions, finalment, la galeria va ser clausurada i Vijande va ser processat per escàndol públic i atemptat contra la moral. Al judici van participar nombrosos intel·lectuals i artistes, i la sentència, insòlita per a aquells temps, va establir una diferència entre erotisme i pornografia que, en certa manera, reconeixia per primera vegada el dret d'expressió de l'artista.

Amb aquest precedent, dos mesos després, li van denegar el permís per celebrar una exposició en homenatge a Picasso amb motiu del seu norantè aniversari. La va fer igualment, va titular la mostra «La paloma» i va filtrar als artistes el seu propòsit, de manera que totes les obres exposades es van crear en homenatge a Picasso.

Fernando Vijande va ser en molts aspectes un pioner; a més de les seves audaces propostes performatives, va mostrar art en vídeo per primera vegada a Espanya, a l'exposició d'Antoni Muntadas l'any 1971. De la mateixa manera, va ser un galerista emprenedor que, seguint l'exemple d'algunes galeries franceses i americanes, va optar per aportar un sou a l'artista a canvi de part de la seva obra i de l'exclusivitat sobre aquesta. Va instaurar aquest model de relació amb alguns dels artistes de Vandrés i el va mantenir després amb alguns artistes també des de la seva nova galeria. Va ser el cas de Luis Gordillo, a qui

va facilitar suport econòmic durant quinze anys, cosa que li va permetre deixar les classes de francès que impartia per sobreviure i poder viure de la pintura. L'artista, que va exposar amb ell per primera vegada el 1972, el recorda com un gran mecenes.⁶

Fernando Vijande es va separar de la seva sòcia Gloria Kirbi i el 1981 va fundar la galeria Vijande en un garatge del carrer de Núñez de Balboa, l'escala d'accés al qual va ser transformada en una obra d'art per José Luis Alexanco.



FIGURA 4. Exposició «Juan Muñoz». Galeria Vijande, Madrid, 1984. Fotografia: Antonio Zafra.

La seva ambició fou ser un galerista internacional, el que va presentar Warhol i Mapplethorpe a Espanya. L'any 1984, la inauguració de «Pistolas, cuchillos y cruces» va ser un esdeveniment social que va reunir personatges de la *movida* madrilenya amb l'aristocràcia de la capital: els March, Coca, Pitita Ridruejo i Fierro, i que va ser presidit per l'immens retrat del galerista realitzat per Warhol.

Amb l'ajuda del galerista més radical de l'època, Suñol va anar configurant una col·lecció que quedaria definida per una representació de les avantguardes del segle XX, un gran conjunt d'obres de l'informalisme espanyol i del pop dels setanta, una àmplia selecció de pintura espanyola dels vuitanta, amb pre-

6. González García, 1979: 26



FIGURA 5. Andy Warhol i Fernando Vijande en la inauguració de l'exposició «Pistolas, cuchillos y cruces». Galería Vijande, Madrid, 1983. Fotografía: Luis Pérez Mínguez.

domini de la figuració, i una atenció especial als artistes joves nousvinguts a l'escena artística.

El treball conjunt de la voluntat del col·leccionista i la del galerista va quedar plasmat la primavera de 1980, quan el Museu Guggenheim de Nova York va presentar l'exposició «New Images from Spain», comissariada per la conservadora d'aquest museu, Margit Rowell. La selecció d'artistes exposats incloïa Sergi Aguilar, Carmen Calvo, Teresa Gancedo, Antoni Muntadas / Germán Serrán Pagán, Miquel Navarro, Guillermo Pérez Villalta, Jordi Teixidor, Darío Villalba i Albert Porta-Zush. Incloïa també José Luis Alexanco en una extensió de l'exposició situada a l'espai Hastings Gallery de l'Spanish Institute de Nova York.

La llista d'artistes exposats era coincident amb l'elenc de la galeria Vandrés, i tots ells eren presents a la col·lecció Suñol. Fernando Vijande va treballar perquè els artistes de la galeria fossin seleccionats i fins i tot va acabar contractant els que no ho eren, de manera que tots els artistes presents a la mostra estaven, d'una manera o d'una altra, representats per la galeria. D'aquesta manera, Josep Suñol va disposar d'una veritable delegació d'artistes de la seva col·lecció a la ciutat de Nova York.

«New Images from Spain» va ser una de les primeres exposicions que van promoure la renovació de la imatge de l'art espanyol a l'estranger. Va comptar amb finançament privat nord-americà, però també amb subvenció pública espanyola, la qual cosa va subratllar l'oficialitat de la mostra. Fins llavors, les úniques exposicions d'artistes espanyols fora de la Península eren les seleccions espanyoles enviades a biennals internacionals o les mostres realitzades



FIGURA 6. «New Images from Spain». Guggenheim Museum, 1980.

per l'Acadèmia Espanyola a Roma, i que proposaven artistes de generacions anteriors, cosa que establí un desfasament entre la realitat interior i allò que es projectava fora com a art espanyol actual. L'any 1980, després de quaranta anys d'aïllament, la cultura espanyola desitjava mostrar-se universal i europea, buscant un reconeixement exterior, però sense pretendre convertir-se en una derivació de l'avantguarda internacional.

Paral·lelament a la mostra, va tenir lloc al mateix museu una exposició monogràfica de Chillida, mentre que el Museum of Modern Art proposava Pablo Picasso. A més, a l'espai performatiu The Kitchen es va presentar la videoinstal·lació d'Antoni Muntadas *Personal/Public* i també una obra plàstica sonora creada per José Luis Alexanco i Luis de Pablo el 1971 titulada *Soleidad ininterrumpida*. Artífexs de les extraordinàries Trobades de Pamplona que van tenir lloc el 1972, tots dos pioners de l'art digital, van concebre aquesta obra com una col·laboració entre el Laboratorio de Música Electroacústica dirigit per De Pablo i el Centro de Cálculo de la Universitat de Madrid, del qual Alexanco va ser un dels principals impulsors. L'exposició proposava 140 figures antropomòrfiques que, gràcies a la introducció d'aire al seu interior, produïen un moviment sincopat equivalent al d'una respiració. Al mateix temps, feixos de llum i música electroacústica omplien l'espai i configuraven una de les primeres representacions del que avui anomenaríem una *performance*.

Així, «New Images from Spain» va coincidir amb una sèrie de mostres i esdeveniments relacionats amb l'art espanyol que també projectaven una idea de la creació contemporània de la qual Josep Suñol, a través de la seva relació amb Fernando Vijande, formava part.

Galeria 1: Les Escales

L'interès de Josep Suñol per l'art contemporani va coincidir amb la posada en marxa, el 1968, del projecte de construcció d'un complex d'habitatges a l'àrea de Pedralbes, als jardins que havien pertangut a la finca Roviralta. Una situació privilegiada per al que es coneixeria com Les Escales Park, on, a més, el col·leccionista tenia previst establir la seva nova residència. Va encarregar el projecte a l'arquitecte català Josep Lluís Sert, sens dubte influït pel coneixement dels seus anteriors projectes destinats a acollir obres d'art, com l'estudi de Joan Miró a Mallorca o la Fundació Maeght a Saint Paul de Vence.

El complex Les Escales Park va ser projectat per Josep Lluís Sert en col·laboració amb Josep Zaleski i Jaume Freixa el 1967. Aquests arquitectes van dissenyar únicament el primer bloc d'edificis, que va ser construït entre 1971 i 1973. Els altres edificis es van construir més tard modificant el concepte original del projecte. El bloc originari s'estructura sobre un esquema de volumètries i altures asimètriques, amb una composició de buits rectangulars de diferents altures i profunditats, dins d'un entramat rectangular de pedra blanca. A la modernitat americana d'edifici d'habitatges dúplexs a l'estil de Le Corbusier, s'hi van incorporar elements típics de la tradició catalana, com les persianes de llibret, els sostres de bigues i revoltó o la ceràmica vidriada que proporciona el contrast de color característic d'aquest edifici.



FIGURA 7. Vestíbul de Les Escales. Fotografia: C. Grau i E. Armentia.

Suñol es va traslladar a Les Escales l'any 1976. El que seria el seu domicili era un espai construït per convida amb les seves obres d'art, que fins i tot comptava amb un espai concebut per contemplar-les que va rebre el nom de Galeria I. La singularitat de l'edifici, amb un estret diàleg entre interior i exterior, entre modernitat i tradició, va ser determinant en la decisió d'instal·lar-hi només art i disseny modern. Josep Suñol va explicar: «L'art contemporani que adquiria començava a formar part d'un interiorisme absolutament engranat amb la nova arquitectura de l'edifici, i em permetia gaudir de l'art en tota la seva plenitud».⁷

Les Escales mostrava la seva seducció pels grans noms internacionals, com el de Giacomo Balla, que signa la primera obra de la col·lecció: *Linee-forza del pugno di Boccioni II* (1915), o els de Pablo Picasso, Man Ray, Alexander Calder, Pablo Gargallo, Salvador Dalí o Joan Miró, al mateix temps que manifestava l'interès del col·leccionista per la creació coetània d'artistes com Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Richard Avedon, Antonio Saura, Manolo Valdés o Lugan; fins i tot la seva atenció cap a joves llavors emergents, entre els quals hi ha Zush, Sergi Aguilar, Miquel Navarro, Jordi Teixidor o Alexanco.



FIGURA 8. Despatx de Josep Suñol Soler. Les Escales. Fotografia: C. Grau i E. Armentia.

7. *Op cit.*, nota 3, pàg. 6.

Aquest espai residencial i expositiu es va inaugurar amb la festa ritual *Situació Color*, una *performance* concebuda per Antoni Miralda i Jaume Xifra que va tenir lloc el 10 de juny de 1976.⁸ Sens dubte, va ser necessària la col·laboració de la Galeria Vandrés, de Fernando Vijande i de Gloria Kirby, que fins i tot van editar un llibre d'artista que recollia tant l'esperit com les creacions artístiques de l'esdeveniment.⁹ La recepció va comptar amb la participació d'Antoni Muntadas amb el vídeo *Retrat de Pep Suñol* i de Jaume Sisa, que va interpretar la seva cançó *Qualsevol nit pot sortir el sol*. Va reunir nombrosos personatges de l'art i de la cultura d'aquell moment; hi van assistir, entre d'altres, Umberto Eco, José María Moreno Galván i Pierre Restany.



FIGURES 9 i 10. Festa ritual *Situació Color*, 1976. Fotografia: R. Conahay i L. Díez Solano.

Va ser el ritual d'iniciació a una nova manera de viure, concebut com un viatge iniciàtic escenificat en el recorregut a través de les diferents estances i pisos de l'habitatge, definits pels tres colors secundaris: violat, verd i taronja. Al rebedor, Sisa animava la investidura, consistent en la missió d'unes donzelles cobertes amb vels de color violat, que guarnien els convidats amb unes capes del mateix color. Un color que, per art de màgia o, millor dit, per la màgia de l'art, havia pigmentat les begudes i el menjar. A la mateixa planta s'accedia a la cuina, oberta als convidats, on l'aigua corrent que rajava de l'aixeta era de colors: òbviament, blava la freda i vermella la calenta. A més, sobre els fogons hi havia emplaçat un televisor que proposava un vídeo en què apareixia Antonio, el cap del servei domèstic, queixant-se que el senyor sempre dei-

8. L'esdeveniment va ser enregistrat en una gravació en súper-8 realitzada per Roberto Mardones a partir de la qual Antoni Miralda i Jaume Xifra van crear *Situació Color 1976*. El 2009, es va tornar a muntar i remasteritzar (vídeo color, 22 minuts, v. o. castellà).

9. Miralda, *et al.*, 1976, amb text de Maria Lluïsa Borràs, vídeo d'Antoni Muntadas i cançó de Jaume Sisa. Llibre d'artista del qual es van editar sis-cents exemplars.

xava refredar el menjar a taula. Aquesta i altres converses configuraven el *Retrat de Pep Suñol*, obra d'Antoni Muntadas. Personatges com el cap del servei domèstic, els cambriers, la planxadora o el tallador de pa hi eren presents formant part de l'espectacle. La cerimònia continuava a la segona planta, tenyida de taronja, on els convidats van rebentar globus d'aquest color. Finalment, la tercera planta era el reialme del verd, on es va servir un banquet fastuós amb viandes tenyides de vermell, groc i blau. El títol *Situació Color* posava de manifest la voluntat d'atreure i captivar els convidats a través no només del gust, sinó també de la vista, l'olfacte, el tacte i l'oïda.

A la seva nova residència, Josep Suñol va instal·lar pintures i escultures considerant el millor punt de vista per establir diàlegs i estudiant quina era la millor perspectiva per potenciar-ne el gaudiment. Mentre que la immensa escultura de Calder es balancejava lleument amb el vent, l'hort ofería una visió perfecta d'integració entre natura i creació artística amb obres de Spagnulo, Navarro, Consagra i Colla. Va crear un ambient que desafiava els prejudicis i el gust de l'entorn social que li era propi, el de la burgesia barcelonina, en la seva majoria acomodada en l'art del canvi de segle i insensible a la creació contemporània.



FIGURA II. Terrassa al domicili de Josep Suñol. Les Escalles. Fotografia: Carolina García & Eduardo Armentia.

Galeria 2: les Corts

La mostra «New Images from Spain» va marcar una fita en l'evolució de la col·lecció de Josep Suñol. La selecció d'artistes presents va ser d'alguna manera la confirmació de l'abast de la línia de creació present a la col·lecció. Va reafirmar el criteri d'un col·leccionista que, lluny de considerar-lo una inversió, construïa la seva vida al voltant de l'art. No va ser fins a la dècada dels vuitanta que Josep Suñol va adquirir consciència de tenir una col·lecció, un conjunt d'obres relacionades que convidaven a prosseguir la seva articulació. La col·lecció creixia i feia temps que havia excedit l'àmbit domèstic, per la qual cosa va caldre donar resposta a aquestes noves necessitats. En aquell temps va iniciar la seva col·laboració Jordi Vidal i Sordé, que desenvoluparia tasques de conservació de la col·lecció fins al 2008. Inicialment, la seva comesa fou la de catalogar les obres i els llibres d'art, així com l'extensa documentació de la col·lecció que calia preservar. De la mateixa manera, el 1979 Josep Suñol va adquirir un local a les Corts, un espai híbrid que funcionava com a magatzem i com a lloc d'exhibició privat. Aquest espai, denominat Galeria 2, no era obert al públic, tot i que es podia visitar de forma concertada. Sempre accessible a especialistes i visitants interessats, fins a la inauguració del Macba, va ser un aparador de les tendències artístiques de l'avantguarda espanyola. El 2 de gener de 1982, la visita de la representació internacional del CIMAM a la Col·lecció Suñol va oferir l'oportunitat de celebrar una festa d'inauguració d'aquest espai. L'acte central va ser l'acció «Suñol & Vijande Project», ideada per Antoni Miralda i Montse Guillén.

Al llarg de la dècada de 1980, la Galeria 2 va actuar com a motor de gestió de la col·lecció i també com a lloc d'exposició, coincidint amb un moment d'enorme dinamització de la cultura al nostre país. Van ser anys de gran creixement de la col·lecció, especialment amb la incorporació d'artistes joves amb els quals es van establir noves formes de relació. La Galeria 2 va funcionar com a estudi i lloc de residència d'artistes, un concepte absolutament pioner i innovador per a l'època i que va conferir a Suñol una nova categoria: la de mecenes. Allà van viure i van crear Zush, José Noguero, Pablo Maeso o Rosa Amorós, entre d'altres.

Mentre que va haver-hi artistes, com Rosa Amorós, que van utilitzar uns pocs mesos aquest espai, Zush va utilitzar la Galeria 2 com a habitatge i taller durant un període de dos anys. La relació que aquest artista i el col·leccionista van consolidar en aquest període va ser extraordinària. No només és l'artista més ben representat a la col·lecció, sinó que Zush mateix reconeix que Josep

Suñol va ser una persona essencial a la seva vida, que li va proporcionar la possibilitat de viure de la pintura i, per tant, a qui deu el seu desenvolupament com a artista. Segons explica Zush mateix,¹⁰ sovint Josep Suñol li cridava l'atenció quan trobava les seves obres assecant-se fora de l'espai que li havien destinat o, encara pitjor, la seva roba escampada per terra, cosa que interrompia la contemplació de les obres de la col·lecció instal·lades a la Galeria 2, on sovint el col·leccionista portava amics i professionals de l'art. Després de molts advertiments, van emprendre un conflicte «territorial», durant el qual Zush va amenaçar el col·leccionista amb iniciar una ofensiva consistent en la utilització de caixes de taronges, una olor que disgustava profundament Josep Suñol. Per descomptat, Zush no va arribar a materialitzar aquesta «guerra química» i va haver d'abandonar l'espai. Temps després es van reconciliar i la composició de 1986 titulada *La Tregua* dona constància d'aquest fet.

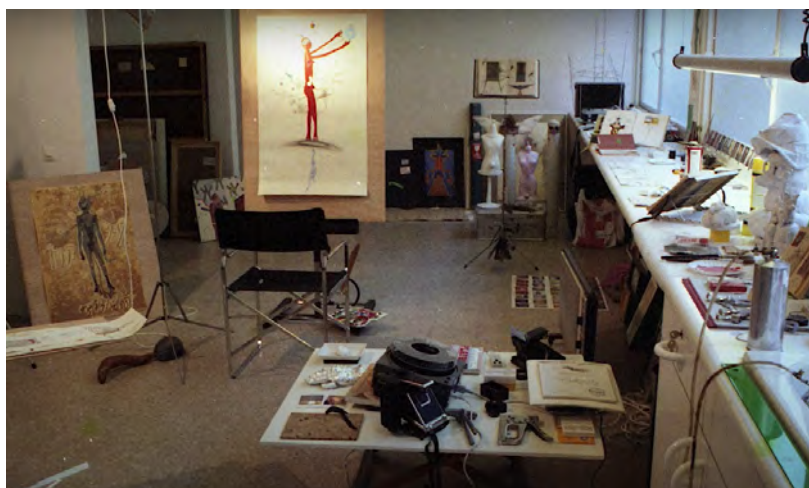


FIGURA 12. Taller de Zush-Evru a la Galeria 2. Fotografia: Arxiu Fundació Suñol.

En època més recent, es va recuperar aquesta mateixa idea amb una nova generació d'artistes, en col·laboració amb el Màster en Producció i Recerca Artística ProdArt de la Universitat de Barcelona, que va acollir durant tres edicions tres joves artistes —Antònia del Río, Carmen Díaz i Lúa Coderch— amb una beca econòmica i l'ús durant sis mesos dels mateixos espais.

10. Vídeo de la taula rodona amb Gloria Picazo, Rosa Amorós i Albert Porta (Zush-Evru). Evru/Zush i Rosa Amorós, *Un secreto en Les Corts*. Fundació Suñol, 11-3-2020.

La Fundació Suñol

Des de finals dels anys vuitanta, Suñol va utilitzar l'espai familiar al passeig de Gràcia, 98, per situar les seves últimes adquisicions. Cap a l'any 1988 va realitzar una important reforma de l'espai per adequar-lo a l'exposició d'obres d'art. Va fer partícip del projecte una jove generació d'artistes que van incorporar obres que dialogaven especialment amb l'espai arquitectònic on eren instal·lades; entre d'altres, les de Sergi Aguilar, Carmen Calvo, Héctor Milla, Tonet Amorós i Jordi Tolosa. Va utilitzar també espais marginals de l'edifici, com els soterranis o la carbonera, per configurar un territori experimental on els artistes van crear instal·lacions específiques, com la que va realitzar Rosa Amorós o la d'Antoni Abad el 1993: *Mesurament de l'escultura 'La butaca' d'Antoni Tàpies*, que posava en relació la seva pròpia intervenció amb una obra de la col·lecció i amb l'espai expositiu.



FIGURA 13. Espai Passeig de Gràcia 98 abans de la reforma, 1992. Fotografia: Arxiu Fundació Suñol.

Aquest va ser un període d'expansió del seu projecte artístic. El 1991 va morir Josep Maria Figueras. L'empresa Habitat va continuar activa només uns pocs anys més i Suñol Soler se'n va anar desvinculant progressivament, alhora que centrava la seva atenció en el projecte de la seva col·lecció.

Amb el temps, va anar prenent forma la idea de fer en aquest edifici un espai expositiu obert al públic. El 2002 es va constituir i es va registrar la Fundació Josep Suñol i Soler, i el 21 de maig de 2007 va obrir les seves portes com a centre d'art. A partir d'aquest moment, el col·leccionista va deixar d'adquirir obres de manera activa per centrar-se en la interpretació i en la difusió de la col·lecció, així com en l'organització ininterrompuda d'exposicions monogràfiques dels artistes que la conformen. Així, es van produir exposicions monogràfiques de Susana Solano, Joan Hernández Pijoan, Luis Gordillo, Sergi Aguilar o Zush, entre d'altres; exposicions temàtiques sobre la tauromàquia de Picasso, el *land art* i la sida; o mostres sobre parts de la col·lecció, commemoratives dels aniversaris de la Fundació o en homenatge a Fernando Vijande.

Com a complement d'aquesta programació, es va crear el Nivell Zero, un espai contigu situat al pati interior d'illa i amb accés des del carrer de Roselló. Dedicat a la creació emergent i contenidor d'activitats multidisciplinàries, va constituir un punt de referència de la ciutat en matèria de creació contemporània. Segons va explicar Suñol mateix, va pretendre donar a aquest espai una coherència i el mateix esperit de risc i innovació que havia aplicat a la compilació de la col·lecció.¹¹



FIGURA 14. Exposició al Nivell Zero de la Fundació Suñol el 2008. Fotografia: Arxiu Fundació Suñol.

11. *Op. cit.*, nota 3, pàg. 4.

Sota la direcció de l'artista Sergi Aguilar, director de la Fundació des de 2007, es van organitzar en tots dos espais prop d'un centenar d'exposicions i una gran varietat d'activitats que van acreditar la Fundació com un referent en el panorama cultural de Barcelona. És significativa la col·laboració de la Fundació Suñol amb altres institucions culturals nacionals i internacionals, que es va materialitzar a través de la coproducció d'exposicions¹² i la cessió temporal d'obres per a diferents exposicions.

El 2015 Josep Suñol va crear la Fundació Glòria Soler en nom de la seva mare. Aquesta entitat dedica els seus esforços als sectors de l'assistència social, a la recerca científica i a diferents projectes que integren art i comunitat. Comparteix president, patronat familiar i seu amb la Fundació Suñol i totes dues fundacions treballen conjuntament en l'àmbit de l'art i la ciutadania com a motor de transformació social. En l'àmbit de la salut, la Fundació Glòria Soler s'ha implicat en iniciatives entre les quals destaquen l'impuls de la Unitat de Cures Pal·liatives Pediàtriques de l'Hospital Sant Joan de Déu, el suport al desenvolupament de la vacuna terapèutica i altres assajos clínics sobre el virus de la sida, liderats per l'equip d'IrsiCaixa, i la col·laboració amb el Projecte ARI de l'Hospital Clínic en la lluita contra la leucèmia.



FIGURA 15. Fundació Suñol. Galeria 2 a les Corts. Fotografia: Santi Periel, 2020.

12. Entre d'altres, les col·laboracions amb el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía («Los Esquizos de Madrid», 2009), el Centro José Guerrero de Granada (José Guerrero, «The Presence of Black», 2015), la Fundació Han Nefkens («Perfect Lovers», 2014; Arash Nassiri, 2016), el Centre d'Art La Panera de Lleida («Res no s'atura», 2014).

L'any 2019 la Fundació Suñol es va traslladar a la seva primera ubicació a les Corts, la Galeria 2. L'espai rehabilitat ofereix una gran biblioteca i a través d'aquesta s'accedeix a una sala d'exposicions de més de cent metres quadrats, l'espai bessó de la qual és el magatzem d'obres d'art. Aquesta nova seu va obrir les portes el 15 de novembre, cinc dies després de la mort del col·leccionista, que havia decidit recuperar aquest espai com una mesura de contenció econòmica que permetés no renunciar a l'activitat expositiva. En absència del col·leccionista, la nova seu de la Fundació Josep Suñol es va inaugurar amb *Cromomà*, de nou una acció interactiva de Miralda, aquesta vegada sobre les obres emmagatzemades, i amb *aixolaresta* de Lluís Bisbe, una relectura de l'espai a partir de les obres de Picasso, Fontana, Miró, Dalí i Tàpies. El programa d'exposicions s'iniciava amb un tríptic comissariat per Valentí Roma entorn de les línies argumentals del fons i del marc artístic i històric en què va ser creat. La desaparició del col·leccionista és ben present en el ja comentat *Retrat de Pep Suñol* d'Antoni Muntadas, remasteritzat el 2009. El vídeo es refereix al col·leccionista sense que aquest hi aparegui en cap moment. A partir de l'absència es genera una il·lusió del personatge, la il·lusió de la seva permanència.

Aquesta obra és representativa de l'esperit amb què va viure Josep Suñol: extremament discret, alhora que promovia la difusió de la seva col·lecció, va exercir un control estricte sobre les seves pròpies imatges. En contraposició amb el món actual, on la imatge personal està sobreexposada, el col·leccionista va fer molt poques entrevistes i no es va deixar fotografiar mai, fins i tot va evitar recollir la creu de Sant Jordi que li va ser atorgada el 2017 per no situar-se davant l'objectiu de les càmeres i de la premsa. De cap manera va ser una persona esquiva o adusta, era amable i l'amfitrió més generós; simplement, va preferir que fos la seva col·lecció la que parlés d'ell, que fos aquest llegat el que el representés. En una entrevista realitzada el 2014 va expressar que «el col·leccionisme és un exercici de memòria voluntària que d'alguna forma relata una experiència personal i que implica un arrelament i un compromís amb la universalitat».¹³

El 2022 la Fundació va celebrar el vintè aniversari amb un ampli programa dissenyat pel seu equip comissarial, format per Jaume Brunet, David Martrat, Myriam González i Xavier de Luca, en estreta col·laboració amb el seu patronat. L'objectiu va ser enfortir l'abast del llegat de Josep Suñol mitjançant programes educatius i expositius, i estimulants la col·laboració amb altres institu-

13. *Op. cit.* nota 3, pàg. 4.

cions. Un llegat que no només abasta una col·lecció extensa, sinó també dues fundacions que treballen plegades per unir cultura i filantropia amb la finalitat d'apropar els valors de l'art a la societat.

Josep Suñol va viure identificat amb l'art, fou extremament coherent i va crear una col·lecció que va anar configurant lentament, donant resposta a les necessitats que sorgien amb el seu creixement natural i consolidant les propostes executades abans d'iniciar un nou projecte, sense prepotència, sense ostentació, amb una immensa curiositat i generositat, amb un permanent interès per generar coneixement i compartir-lo.

Referències bibliogràfiques

«Entrevista a Josep Suñol, presidente de la Fundació Suñol» (2014). *MERCHBANC informa*, primer semestre, pàg. 3-8 [en línia]. <http://merchbanc.es/revista/merchbanc-informa-1-semester-2014> (consulta: 14 abril 2023).

Fernando Vijande. Retrato: 1971-1987 (catàleg de l'exposició) (2017). Barcelona: Fundació Suñol.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1979): «“El mercado artístico languidece”. Entrevista con Fernando Vijande, director de la galería Vandrés». *El País*, 12-7-1979, pàg. 26.

MIRALDA, Antoni; XIFRA, Jaume; MUNTADAS, Antoni *et al.* (1976). *Situació color. Festa ritual d'Antoni Miralda i Jaume Xifra celebrada a la casa de Josep Suñol amb la col·laboració de Galeria Vandrés, Barcelona 10 de Juny 1976*. Madrid: Galeria Vandrés.

Selecció bibliogràfica (ordre cronològic)

MARGIT ROWELL, Solomon R. Guggenheim Museum (1980). *New images from Spain: Sergi Aguilar, Carmen Calvo, Teresa Gancedo* (1980) (catàleg de l'exposició). Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation [en línia]. <https://archive.org/details/newimagesfromspa0000> (consulta: 14 abril 2023).

Col·lecció Josep Suñol (2004). *Les Escales*. Barcelona: Fundació Josep Suñol.

[Vidal, Jordi] (2004). *Col·lecció Josep Suñol; catàleg raonat*. Fundació Suñol. Barcelona: Fundació Josep Suñol.

Col·lecció Josep Suñol: primera part: 1915-1995 (catàleg de l'exposició) (2008). Barcelona: Fundació Josep Suñol.

CLAPÉS, Antoni (2008). *ACTE 2: Poètiques de la contemporaneïtat*. Barcelona: Fundació Josep Suñol.

1970-2001. Col·lecció Josep Suñol. Fundació Josep Suñol (2009). Barcelona: Fundació Josep Suñol.

- Col·loquis. Fons de la col·lecció Josep Suñol, 19 març – 03 octubre 2009. Primera part* (catàleg de l'exposició) (2009). Barcelona: Fundació Josep Suñol.
- Signes i escriptures. Fons de la Col·lecció Josep Sunyol: 10 juny – 25 setembre 2010* (catàleg de l'exposició) (2010). Barcelona: Fundació Suñol.
- Escultura/objecte: col·lecció Josep Suñol. Barcelona, 14 febrer – 01 setembre 2012, Fundació Suñol* (catàleg de l'exposició) (2012). Barcelona: Fundació Suñol.
- Acte 24: Documents i memòria. Arxiu Col·lecció Josep Suñol* (2012). Barcelona: Fundació Suñol.
- 5é aniversari, 2007/2012 Fundació Suñol: Barcelona 28 setembre 2012 – 02 març 2013* (2012). [Barcelona]: Fundació Suñol.
- Continuum. Col·lecció Josep Suñol. Fundació Josep Suñol* (2014). Barcelona: Fundació Suñol.
- Sobre el paper. Col·lecció Josep Suñol. Fundació Josep Suñol* (2014). Barcelona: Fundació Suñol.
- Diàlogos de la mirada. Col·lecció Josep Suñol. Fundació Josep Suñol* (2014). Barcelona: Fundació Suñol.
- Fernando Vijande. Retrato: 1971–1987* (catàleg de l'exposició) (2017). Barcelona: Fundació Suñol.
- Obres mestres conegudes. Fundació Suñol* (2020). Barcelona: Fundació Suñol.
- Memòries creuades. Les col·leccions com a territori de creació* (2022). Barcelona: Fundació Suñol.

Confiscacions, reclamacions i recuperacions. Els registres de l'SDPAN com a font per a l'estudi del colleccionisme burgès de la primera meitat del segle XX a Catalunya

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA
Universitat de Girona

La present aportació a l'onzena jornada Mercat de l'Art, Colleccionisme i Museus pretén ser un acostament a la metodologia i a les fonts per a l'estudi del fenomen del colleccionisme, en un intent d'eixamplar-ne les bases documentals susceptibles de ser aprofitades per a la recerca en aquest camp. No és, com podria deduir-se del títol erròniament, ni una anàlisi de l'acció concreta del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), ni cap intent de desvelar la rellevància d'aquests fons, coneguts des de fa uns anys gràcies a la perspicàcia investigadora d'Arturo Colorado, Maria de Lluc Serra, Eduard Caballé, Santos M. Mateos o Quim Nadal, entre altres historiadors i historiadores. En realitat, aquesta febre de l'or dels documents relacionats amb la confiscació de béns de particulars —incloent-hi les vicissituds dels moviments d'obres, els trasllats a l'estranger, els i les protagonistes, les reclamacions i els retorns o els dipòsits—, és un terreny replè de vetes que requerirà l'esforç de moltes persones per tal que esdevingui un material ben conegut i endreçat, una feina que només serà possible si s'encara de forma coral i pluridisciplinària. En aquest sentit, s'ha iniciat un projecte ministerial d'I + D liderat per Gemma Domènech des de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), que aplega divuit especialistes de diferents institucions i camps, amb el punt de mira posat en l'estudi de l'impacte de la Guerra Civil en la conformació dels museus catalans.¹

1. El projecte és «IGUEMUS. El impacto de la guerra civil en la configuración de los mu-

De manera més específica, Eduard Caballé està en ple procés d'elaboració d'una tesi doctoral centrada a conèixer a fons el paper del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional i la seva acció en la política patrimonial del primer franquisme.² Caballé també ha participat de manera activa en l'elaboració del document de treball *Repertori de fonts, documents i dades sobre la confiscació, concentració, catalogació, inventari, salvaguarda i trasllat del Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil (1936–1939)*, dirigit per Joaquim Nadal i Farreras durant el seu pas per la direcció de l'ICRPC.

La complexitat de la informació continguda en els repositoris és tan gran i polièdrica com complexa a l'hora de tractar-la, atès que no són pocs els casos en què cal tenir present que la ferida personal i col·lectiva de la guerra encara és molt tendra. Per aquest motiu, i com he expressat en més d'una ocasió en jornades similars a aquesta, cal un pic i una pala per excavar a fons en aquest oceà d'informació, però també un guant de seda a l'hora de tractar-la. La meua intervenció, doncs, és una primera exploració a les fonts documentals generades en temps de guerra relacionades amb el patrimoni i el colleccionisme burgès de la primera meitat del segle XX a Catalunya. Vull fer notar, també, que la cronologia no és aleatòria: la major part de les col·leccions de la burgesia catalana —i aquí cal incloure-hi també un reducte de petita i mitjana aristocràcia— es van conformar a la fi del segle XIX, van créixer en el període d'entreguerres, van arribar a la Guerra Civil curulles i es van anar dissolent o canviant de mans a mitjans de la dècada dels cinquanta del segle passat.

Mètodes i fonts tradicionals (i més habituals)

Un repàs ràpid a les jornades que des de fa onze edicions se celebren a Sitges permet veure que s'ha edificat un sòlid camp de coneixement al voltant de l'estudi del colleccionisme, tant públic com privat, incloent-hi també l'antiquariat, el galerisme o el mercat artístic. S'ha assistit a reconstruccions de col·leccions històriques com les de Josep Estruch Cumella, Lluís Plandiura, Maties Muntadas, Jaume Espona, Damià i Miquel Mateu, Pere Gil Babot,

seos en Catalunya. Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales», finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació i amb una durada de quatre anys.

2. Dirigida per Joaquim Nadal, amb el títol *El primer franquisme en la gestió del patrimoni a Catalunya durant la Guerra Civil. El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (1938–1939). Agents militaritzats, assessors, propaganda i burocràcia*.

Leopold Gil Serra, Sebastià-Anton Pasqual, Francesc Santacana, Pau Bosch, Eusebi Güell, Josep Sala Ardiz o el totpoderós Francesc Cambó.³ D'algunes, com la col·lecció de Manuel Rocamora o la de Fernando Rivière de Caralt, n'han sortit tesis doctorals⁴ i, a poc a poc i amb perspectives d'anar-se eixamplant, de totes n'ha emergit una eina molt valuosa: el *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* dirigit per Francesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda.⁵ Antics i nous col·leccionistes, episodis de salvaguarda, comerciants i falsificacions, museus grans i petits, vendes, adquisicions i espolis, etc.; i tota mena de temàtiques i gèneres del col·leccionisme, des de la fotografia fins al dibuix, passant per la ceràmica, el vidre, les armes, les talles o la pintura, conformen un corpus historiogràfic de primer nivell.

Darrere les ponències, convertides degudament en publicacions revisades i ampliades, s'hi endevina una metodologia que es pot definir com a «clàssica», en el sentit que les tipologies de fonts d'on s'extreuen les principals informacions per bastir la recerca solen ser les més habituals i emprades de l'especialitat. Així, com més reculada és la cronologia de la col·lecció que s'investiga, més s'ha depès dels inventaris *post mortem* o dels testimonis recollits per la historiografia, sempre més aviat lacònics a l'hora de detallar les obres aplegades o de singularitzar-ne les col·leccions. En aquests casos, la metodologia obliga a no refiar-se gaire de la font o del criteri atribucionista de les llistes, que tan aviat ignora determinades obres com en magnifica d'altres en funció de les modes i del gust de cada moment. Cal comptar-hi, també, el grau de coneixença de la història de l'art de qui redacta o descriu els objectes, a més d'altres circumstàncies més prosaiques, com l'afinitat personal, la familiaritat o fins i tot l'enemistat entre individus.

A excepció feta de les col·leccions institucionals, com les de les acadèmies o les dels primers museus, en molt pocs casos s'ha disposat de relacions escri-

3. Es faria massa feixuc citar totes i cadascuna de les publicacions, però el lector pot trobar els exemplars que recullen les aportacions a través de la col·lecció «Memoria Artium», que edita la Universitat de Barcelona en coedició amb les restants universitats catalanes i amb el Museu del Disseny i el MNAC. Les darreres edicions es poden localitzar a través del Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, que en facilita també la lliure consulta a través del seu repositori *Dipòsit Digital de Documents*. Vegeu, per exemple, *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021* [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/264858> (consulta: 14 abril 2023) corresponent a les desenes jornades.

4. Soler, 2019; Vila, 2022.

5. Institut d'Estudis Catalans. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* [en línia]. <https://rccaac.iec.cat> (consulta: 14 abril 2023)

tes en les quals el col·leccionista escriu o opina sobre la seva pròpia col·lecció — el vilanoví Josep Anton de Cabanyes, que vaig tenir ocasió de treballar, seria un dels pocs casos coneguts (figura 1).⁶ A mesura que s'anà estenent el fet de col·leccionar com una pràctica de distinció social entre la burgesia catalana del segle XIX, les cròniques, els inventaris, els catàlegs editats i les notícies de visites puntuals a les col·leccions — algunes amb acompanyament del propietari, difoses per mitjà de conferències, en cròniques a la premsa escrita o en revistes especialitzades⁷ — van créixer exponencialment, fins a convertir-se en una de les eines més útils per resseguir l'activitat col·leccionista.



FIGURA 1. Interior de la Masia d'en Cabanyes, ca. 1925–1935. ANC, fons Joan Artigues.

I de col·leccionar a mostrar: l'interès creixent per les exposicions sump-tuàries d'art antic i modern — tant de temàtiques més generals com de més particulars — va propiciar que en alguns casos les descripcions de les col·lec-

6. Vegeu Miralpeix, 2017: 193–222; Miralpeix, 2022b.

7. Va ser una pràctica habitual dels ateneus i de les activitats dels incipients grups excursionistes, però també de les societats d'Amics del País o d'agrupacions com la dels Amics de l'Art Vell.

cions encara fossin més detallades i visibles, tal com recull Bassegoda en l'útilíssim *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre 1867 i 1937*,⁸ on posa a l'abast de l'investigador una eina de gran utilitat com són els catàlegs de les esmentades exposicions — sortosament, també per iniciativa de la UAB, digitalitzats en la seva immensa majoria a la *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*.⁹ A tot plegat cal sumar l'extraordinària tasca de digitalització dels fons d'hemeroteques, consultables en plataformes com *Arca*, *Memòria Digital de Catalunya*, arxius comarcals i locals, Biblioteca Nacional de España, *Hemeroteca Digital*, etc.; i l'arribada de digitalitzacions de diaris de capçalera com *ABC*, *La Vanguardia* — amb la consulta gratuïta ja liquidada— o *Diario de Barcelona*. Ara caldrà esperar que les revistes d'*ecos de sociedad* — també conegudes com *saloneros*— s'hi afegeixin; és el cas d'*Hola*, *Lecturas*, *La Semana Madrileña*. *Revista de Salones*, *Teatros y Sport*, *Gente Conocida*, *Gran Mundo y Sport*, *Vida Aristocrática*, *Semana*, *Garbo*, *La Época* o *El Correo*, etc., que obririen una finestra més a la vida material de l'alta societat espanyola del segle xx. Cal comptar-hi també, com a utilíssima eina metodològica, la recerca d'imatges d'interiors d'habitatges a través dels portals de venda d'habitatges del tipus *Habitacalia*, *Idealista*, *Fotocasa* o similars. Els filtres aplicats en la recerca, com ara el del preu de l'immoble o el de la zona, han permès a més d'un investigador d'accedir a la contemplació d'alguns dels béns que hi apareixen fotografiats. En altres ocasions, com la lamentable venda del palau Moxó de la plaça de Sant Just de Barcelona o les sempre amenaçades cases-palau de l'aristocràcia mallorquina, han servit per deixar testimoni del luxe dels patrimonis acumulats als seus interiors abans de ser desmembrats.

Un procés semblant es dona en la recerca al voltant del comerç de l'art i del mercat de les antiguitats. Les dades aportades per la bibliografia nuclear de referència obligada, com ara la relativa a la Sala Parés o les memòries de Frederic Marès,¹⁰ s'han multiplicat exponencialment a mesura que els catàlegs de vendes i d'exposicions s'han anat compilant, i s'han ampliat amb la documentació d'arxiu d'algunes de les col·leccions esmentades en forma de correspondència, dietaris, memòries, rebuts, inventaris, assegurances, etc. En aquest sentit, és ingent l'esforç per recuperar alguns d'aquests fons a tra-

8. Bassegoda, 2022.

9. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH) [en línia]: <https://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/> (consulta: 4 abril 2023).

10. Maragall, 1975; Marès, 2000.

vés de descendents que han preservat la documentació. Aquí sí que seria massa llarg deturar-m'hi, però les recerques d'Alberto Velasco¹¹ al voltant de l'antiquària Maria Esclasans o les d'Artur Ramon sobre les beceroles de l'antiquariat en podrien ser un exemple,¹² a més de les aportacions recollides en jornades monogràfiques¹³ i de les sovintejades contribucions dels conservadors dels museus a l'hora d'esporgar l'origen de les donacions.¹⁴ No vull passar per alt, en darrer terme, la rellevància dels arxius fotogràfics que atresoren la memòria visual del colleccionisme històric, com l'Arxiu Mas i l'Institut Amatller d'Art Hispànic, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona — custodi del fons de Francesc Serra Dimas —, l'Arxiu Nacional de Catalunya, l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), l'Arxiu del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona — amb el fons de Joan Vidal Ventosa — o els arxius Moreno i Pando, digitalitzats i consultables a l'Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Nous filons documentals. De l'SPHAC a l'SDPAN

Darrerament, l'estudi del colleccionisme ha anat en paral·lel a les recerques en el camp de la destrucció i salvaguarda dels béns culturals durant el període de la Guerra Civil o se n'ha beneficiat. Tot i que només som a la punta de l'iceberg d'aquest ingent camp d'estudi, publicacions recents com la d'Arturo Colorado relatives al primer franquisme han revelat les possibilitats que ofereixen determinades sèries documentals, a hores d'ara encara poc explorades.¹⁵ Seguint l'empremta de la recerca de Colorado, ha aparegut el llibre de Yolanda Pérez, dedicat a la confiscació de les grans col·leccions catalanes,¹⁶ o el de Rebeca Saavedra, consagrat al conjunt del patrimoni historicoartístic espanyol i a les seves vicissituds en temps de guerra.¹⁷ I encara més recentment, cal comptar amb les aportacions de Santos M. Mateos sobre la col·lecció dels

11. Velasco, 2017: 181–229.

12. Ramón, 2013: 137–175.

13. A tall d'exemple, Socías-Gkozkou, 2013; Pérez, 2016.

14. Valguin com a exemples el blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya, les inestimables aportacions del pare Laplana al *Propileu* o les Peces del Mes del Museu d'Art de Girona.

15. Colorado, 2021.

16. Pérez, 2018.

17. Saavedra, 2016.

comtes de Belloch¹⁸ o la que el mateix autor ha dedicat a Joaquim Folch i Torres i la titànica tasca de salvament que va portar a terme. Sobre aquesta darre-ra qüestió, cal comptar amb les valuoses aportacions de Joaquim Nadal en allò tocant als moviments d'obres d'art del patrimoni artístic català cap als dipòsits de frontera i cap a Ginebra.¹⁹ Del mateix autor convé destacar el llibre dedicat a Joan Subias i el darrer, sobre les exposicions de París de 1937,²⁰ que són l'encofrat per a la creació abans anunciada d'una extensa base de dades que aplega informacions sobre les confiscacions i els dipòsits d'obres d'art d'arreu del país, a més de les devolucions. Entre la presentació de la ponència i la preparació d'aquest text ha sortit editat el llibre de les jornades celebrades al MNAC amb motiu de l'exposició «L'Art en perill. Patrimoni i salvaguarda en la Guerra Civil espanyola», que aplega les contribucions d'especialistes d'arreu del país al voltant de les itineràncies, les destruccions i els salvaments de béns del patrimoni cultural públic i privat.²¹

Tots aquests valuosos estudis entrecreuen informacions provinents de diferents fons documentals que, a grans trets —i per citar ara només els més rellevants—, provenen dels fons conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya, al Museu Arqueològic de Catalunya, a l'arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya i, en menor mesura, a l'Institut del Patrimonio Cultural de España o a l'arxiu de la Fundació Carles Pi i Sunyer, entre d'altres.²² Els fons documentals esmentats són el testimoni més feaçent de la preocupació del govern legítim de la República Espanyola i de la Generalitat per dotar-se d'instruments per a la salvaguarda i protecció dels béns del patrimoni artístic, una preocupació que va emparar-se en una intensa activitat legislativa, com ara la llei catalana de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de 1934 (BOGC, núm. 89, 30 de març de 1934), que va permetre posar al capdavant de la secció de Museus —una de les cinc seccions en què se subdividí el Departament de Cultura— a Joaquim Folch; en el decret de 24 de juliol de 1936 de creació de comissions de salvaguarda local (BOGC, núm. 206, 24 de

18. Mateos, 2021: 143–217.

19. Nadal, 2016; Nadal, 2021: 485–498.

20. Nadal, 2022.

21. En aquest volum miscel·lani hi ha aportacions destacables relatives a les col·leccions particulars, com la de Patxi Ocio sobre el patrimoni artístic de Sabadell i Terrassa, la d'Irene Abril i David Cao sobre l'àrea de Vic, o les relatives als casos de Mataró, Granollers i Manresa, tractats per Joan Bosch i per mi mateix (Nadal-Capdevila, 2022).

22. Una relació detallada es pot consultar a Caballé, 2022: 411–447.

juliol de 1936 i BOGC, núm.207, 25 de juliol de 1936); o en el decret de de dissolució de les juntes de museus de Catalunya en benefici de la Comissaria General de Museus, responsable de la creació del Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat (SPHAC). En esclatar la Guerra, la Comissaria va delegar en Josep Gudiol i Ricart l'organització de les confiscacions de les principals col·leccions particulars, i va iniciar en paral·lel la dificultosa tasca d'inventariar-les, sense la qual no hauria estat possible el futur retorn dels béns als seus legítims propietaris, una acció que el govern franquista va silenciar deliberadament.

A banda de les informacions relatives als moviments d'obres, un aspecte que s'escapa de l'objecte d'interès d'aquesta ponència, es pot acudir a registres documentals especialment rics en informació a l'hora d'explorar la naturalesa de determinades col·leccions, fins i tot quan aquestes ja han estat estudiades per via d'altres fonts, com el cas de la Plandiura o la Cambó. Són molt útils, en aquest sentit, documents del MNAC com el *Llibre d'anotacions relatives a l'ordenació de fitxers. Registre de recuperacions (1936–1939)*²³ o la *Relació de col·leccions artístiques ingressades*, que detallen aquelles col·leccions confiscades o dipositades pels mateixos propietaris (figura 2). Entre el 19 de juliol i l'1 d'octubre de 1936 havien ingressat —i s'havien classificat— les col·leccions Muntadas, Bertran i Musitu, Cambó, comte de Vilanova, Bofarull, comte de Güell, Creixells, Sentmenat, Dalmases, Andreu, Amatller, Maldà, Amatller (secció de vidre), Rocamora, Vidal, Arnús, Roviralta, Graells, baró de Cruïlles, Macaya, Campmany, Bosch i Estrany, a banda de la de l'església del Pi i petites col·leccions efectuades per Comitès de Milícies Antifeixistes [sic].²⁴

En aquesta relació s'anoten, en una columna a la dreta, els números de registre de les fitxes de cadascun dels objectes que conformen les col·leccions, unes fitxes que cal consultar al fons que custodia l'Arxiu Nacional de Catalunya, sorsosament digitalitzades.²⁵ La relació de fitxes d'inventari conservades, però, no és completa. Es conserven registres entre els números 38388 i 70705, però a hores d'ara no es té constància de numeracions que es moguin per so-

23. El document fou treballat per Aixalà i Ramos, 2014: 115. Es troba al MNAC, Comissaria general de museus, ref. F103-77/1380. Conec el document per gentilesa de Joaquim Nadal.

24. MNAC, Comissaria general de museus, Ref. F131L115-1/1936: *Relació de les col·leccions artístiques i objectes diversos ingressats a la Comissaria General de Museus des del 19 de juliol del 1936 fins a la data [1936–1939]*. Disponible en xarxa.

25. ANC, Generalitat de Catalunya (Segona República), Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic: *Fitxes d'identificació de peces d'art*.

Relació de les col·leccions artístiques i objectes diversos
ingressats a la Comissaria General de Museus des del 19 de juliol
del 1936 fins a la data:

Col·lecció Muntadas.....	Nº 40001 al 40221 d'inventari		
" Bertran i Musitu.....	40222 " 40345	"	"
" Cambó.....	40346 " 40557	"	"
" Comte de Vilanova.....	40558 " 40882	"	"
" Bofarull.....	40883 " 40950	"	"
" diverses (d'escassa quantitat)	40951 " 41000	"	"
" Comte de Ocell.....	41001 " 41187	"	"
" Església de Sta. Clara.....	41188 " 41246	"	"
" J.M. Creixells.....	41247 " 41248	"	"
" Sentmenat.....	41249 " 41275	"	"
" Dalmasas.....	41276 " 41296	"	"
" Joan Andreu.....	41297 " 41312	"	"
" Amatller.....	41313 " 41343	"	"
" Església del Pi.....	41344 " 41352	"	"
" Baronesa de Malda.....	41353 " 41532	"	"
" Amatller (secció vidres).....	41533 " 42000	"	"
Diversos objectes procedents dels lliuraments efectuats a la Generalitat pels Comitès de Milícies Antifeixistes.....	42001 " 42037	"	"
Col·lecció Plandiura.....	42038 " 42157	"	"
" Andreu.....	42158 " 42290	"	"
" Rocamora.....	42291 " 42320	"	"
" F. Vidal.....	42321 " 42351	"	"
" Arnés.....	42352 " 42362	"	"
" Roviralta.....	42363 " 43000	"	"

FIGURA 2. Relació de les col·leccions artístiques i objectes diversos ingressats a la Comissaria General de Museus des del 19 de juliol del 1936 fins a la data, MNAC, Arxiu.

bre i per sota de les xifres esmentades, l'existència de les quals és sabuda perquè figuren entre la documentació dels registres de les caixes que es van moure cap als dipòsits de frontera i cap a Ginebra (figura 3), o perquè estan pintades en vermell damunt la superfície de les obres, que formen part dels fons de museus que van rebre obres en qualitat de dipòsits després de la guerra (figura 4). Algunes sèries soltes, però, sí que contenen registres amb numeracions baixes, com els de la unitat documental ANCI-I-T-9072, que descriu objectes amb numeració i sense identificar-ne la propietat: morratxes amb números del 4713 al 4698 de la caixa 48; vidres de la caixa 49 del número 4941 al 3873; números aleatoris de la caixa 8; paquets d'objectes d'art visigot de Damià Mateu de la caixa 340 B, que van del número 12809 al 13008, etc. Cap d'aquests darrers registres, però, té una fitxa individualitzada. Vull fer notar,

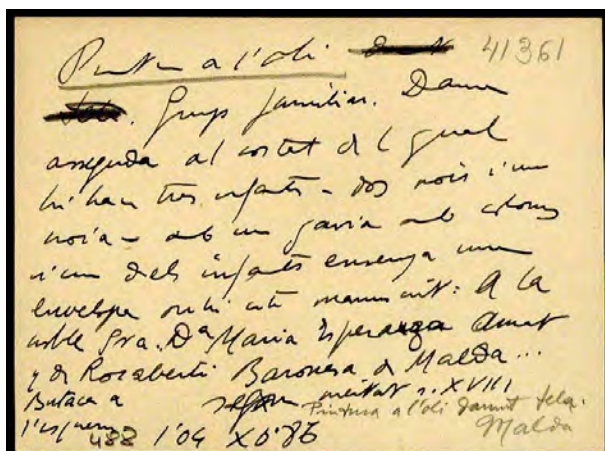


FIGURA 3. Fitxa del Servei de Patrimoni corresponent a la col·lecció Baró de Maldà. ANC, fons Segona República.

també, una observació important que diria que fins ara no ha estat considerada com a hipòtesi. El conjunt de fitxes referenciat com a ANCI-I-T-7650, titulat *Fitxes d'identificació de peces d'art, núms.: 3000–64656 (fitxes blanques amb el títol «Comissaria General de Museus»*, conté relacions de numeracions baixes i altes instintivament, amb obres d'algunes col·leccions com la Plandiura barrejades amb objectes del Museu d'Art de Catalunya. D'això es podria deduir que les fitxes que manquen dels registres inferiors al número 38388 podrien ser d'obres exclusivament de museus i no necessàriament de col·leccions particulars, de la mateixa manera que determinades fitxes inexistentes entre els registres conservats —del 38 al 70 mil— també podrien ser relatives a objectes de fons de museus.

Un altre filó documental és el que es guarda al Museu d'Arqueologia de Catalunya, donat a conèixer principalment per Maria de Lluç Serra a la seva tesi doctoral.²⁶ Allí hi ha dipositada una part de la documentació generada per la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), la unitat franquista encarregada de la recuperació i devolució del patrimoni historicoartístic, sota la direcció inicial de l'arquitecte José María Muguruza Otaño. Muguruza fou substituït per Luis Monreal y Tejada, que hi estigué al capdavant des de l'abril de 1940 fins al novembre de 1947, data en què fou rellevat per Martín Almagro Basch. Almagro acabà dirigint el

26. Serra, 2014.



FIGURA 4. Detall d'un registre d'inventari sobre una tela del monestir de Montserrat. Fotografia de l'autor.

Museu Arqueològic i això explica que el dipòsit documental es guardi a la institució museística.²⁷ La part més substancial d'aquest fons, en relació amb el tema que ens ocupa, són els llibres de registre d'entrades i sortides d'obres d'art custodiades per l'SDPAN provinents dels dipòsits de béns desplaçats per la Junta Central del Tesoro Artístico i pel Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat, que hagueren de revisar, classificar —no pas sense la deguda propaganda, de la qual queda constància per les etiquetes enganxades amb la impressió *Recuperado del Enemigo* (figura 5)— i gestionar les reclamacions i els retorns quan ho estimaven oportú.

Atès que també van organitzar les exposicions públiques dels objectes recuperats per tal que els seus propietaris les identifiquessin —la més coneguda és la de la Caja de Pensiones (avui seu de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya) (figura 6)—, així com els posteriors dipòsits d'obres sense reclamar en museus i institucions, la documentació generada és riquíssima i molt heterogènia. Hi ha, sense anar més lluny, el llibre d'inventari i de registre de

27. Classificat com a Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), fons SDPAN (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional).



FIGURA 5. Etiqueta adossada al revers d'una obra del Museu de Mataró. Fotografia de l'autor.



FIGURA 6. Obres dipositades a la sala de conferències del Palau Nacional de Montjuïc. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, fons Joan Vidal Ventosa.

sortides (retorns) del dipòsit d'obres del palau del duc de Solferino, a la baixada de Sant Miquel, el de la residència de sacerdots de Sant Sever al carrer de la Palla, l'acta de dipòsit d'obres del monestir de Sant Cugat, el registre d'entrades i sortides del gran dipòsit del monestir de Pedralbes, etc.²⁸

Però també hi ha documentació relacionada amb dipòsits d'altres poblacions, com el de Granollers, la gestió dels retorns del qual, potser perquè aplegava obres provinents de cases de famílies rellevants de la burgesia catalana instal·lada en segones residències, va gestionar l'SDPAN.²⁹ Cap altre cas com el de Granollers, almenys fins ara, permet fer-se una idea tan precisa de la conformació de les col·leccions privades a l'àrea del Vallès. L'explicació rau en el fet que es conserven els registres de la confiscació republicana, realitzada per l'artista i professor Miquel Montagud Borja, l'inventari de la devolució de l'SDPAN esmentat i les fitxes i fotografies de tot plegat amb les indicacions a la col·lecció a la qual pertanyien les obres (figures 7 i 7a), a més d'informes de la Causa General amb les peces dipositades i amb les que estaven pendents de retorn.³⁰

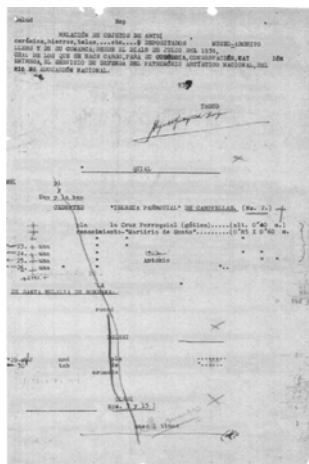
Del cas de Granollers es dedueix, també, la manera de procedir del Servei del Patrimoni de la Generalitat, que consistia a inventariar i fotografiar els béns de manera minuciosa (figura 8). Aquesta metodologia també és la que es va aplicar a Madrid i Castella, en la qual participaren fotògrafs com els Moreno.

A Catalunya se sap dels treballs per al servei d'inventari d'alguns fotògrafs, com Francesc Serra o Pelai Mas per al Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (a partir de 1939, Dirección General de Regiones

28. MAC, fons SDPAN: *Inventario del depósito de Solferino. Objetos y muebles / Libro registro de salidas. Depósito P. Duque de Solferino / Inventario de Salidas de la calle de la Paja. Cuaderno primero / Calle de la Paja. Salidas. Cuaderno Segundo / Depósito Calle de la Paja. Salidas. Cuaderno primero y segundo / Libro de registro de entradas y salidas. Depósito monasterio de Pedralbes.*

29. MAC, fons SDPAN: *Libro de salidas. Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Depósito del Museo Archivo de Granollers. 15-3-1939. Año de la Victoria.* Per al cas de Granollers, vegeu Miralpeix, 2022a: 249-273; Miralpeix, 2023; i Cantarell *et al.*, 2022: 273-313.

30. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cultura, Archivo de los Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura en Barcelona, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Subdelegado Provincial, Sección de Promoción Cultural, Recuperación y Devoluciones (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional), Documentación General, Recuperación: relaciones de traslados e inventarios de objetos, ref. 137/7, 7.1 i 7.2. (en endavant ACA, Cultura, Expedient). El primer (7.1) és una còpia del registre de les obres dipositades al museu per Miquel Montagud des de 1936 fins a 1939. El segon (7.2), datat de febrer de 1940, és una relació d'objectes pendents de ser retornats als seus propietaris.



FIGURES 7 i 7a. Inventari i fitxa de confiscació d'obres d'art a Granollers. MAC, fons SDPAN/ Museu de Granollers



FIGURA 8. Tècnics fent inventari de les obres ingressades als Museus d'Art. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, fons Joan Vidal Ventosa.

Devastadas y Reparaciones). Un bon exemple n'és el reportatge realitzat sobre les peces del retaule major de la catedral de Terol i del retaule dels sants Cosme i Damià de l'església de Sant Pere de la mateixa ciutat, que havien anat al dipòsit de Peralada i des d'allí van ser enviades per l'SDPAN, el 22 de febrer de 1939, cap a Barcelona, on van ser classificades (figura 9). Es partia d'un inventari fet a mà aprofitant les fitxes i els inventaris de les caixes realitzats pel govern republicà, i a posteriori es va fer un nou inventari mecanoscrit i una exhaustiva sessió de fotografies.³¹



FIGURA 9. Fragment de retaule de la catedral de Terol. ACA, Cultura, Clixés.

Els documents de Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura de l'ACA

Tot i que alguns investigadors ja ho sabien des de feia uns anys, la recent digitalització d'una part important dels registres documentals del fons Servicios Periféricos del Ministerio de Cultura, durant molts anys allotjat a les dependències del carrer del Mestre Nicolau de Barcelona, ha obert una nova via de recerca important. El 1997 aquest fons fou traslladat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), on rep tractament arxivístic. El fons en qüestió consta de quatre unitats, tres de les quals ja estan tractades arxivísticament i, en una quarta, s'hi està treballant. La documentació compresa en el conjunt de les sèries és com un dipòsit al·luvial de primer ordre —valgui la metàfora tant per la quantitat com pel desordre aleatori dels documents— per a l'estudi futur de les propietats materials de les classes benestants barcelonines d'abans i dels anys immediatament posteriors a la Guerra Civil, que permetrà multipli-

31. ACA, Cultura, 131, 3.11 – «Inventario de las tallas del retablo mayor de la catedral y de los retablos mayor y del de los santos Cosme y Damián de la iglesia de San Pedro de la ciudad de Teruel [...]». Abril, 1939.

car la comprensió de les pautes del gust burgès més enllà de les grans col·leccions ja conegudes.

A grans trets, la primera sèrie és la de *Documentación general* i la conformen catorze subunitats, amb materials classificats amb els epígrafs *Asuntos varios*, *Devoluciones de la Junta de Museos*, *Devoluciones, reclamaciones y litigios varios*, *Reclamaciones de entidades y particulares*, *Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativas a algunas colecciones particulares*, *Recuperación: relaciones de traslados e inventarios de objetos*. *Depósito del Palacio Nacional*, etc. Dintre de cada subsecció hi ha més divisions en carpetes. Per exemple, la darrera esmentada conté carpetes relatives a *Objetos que estaban comprendidos en el lote del conde del Valle de Canet que no son de su propiedad y que él no reclama*, s.f.; *Cuadros de la colección del Sr. Benet probablemente en el Palacio Nacional, 6 de septiembre de 1939*; *Relación de los objetos propiedad del Sr. Marqués de Rebalso (Luis Martí Olivares) según relaciones y fichero confeccionados por la Junta de Museos de Barcelona al agregar al Museo las colecciones particulares incautadas a partir de 18 de julio de 1936*, etc. El més extens dels expedients, no obstant això, és el corresponent a la cota 47, que aplega un elevadíssim nombre de reclamacions de particulars, sovint acompanyades de relacions i inventaris de les obres que els havien estat confiscades. Sobre aquesta qüestió cal subratllar els esforços del Govern de la Generalitat per garantir la preservació dels béns de particulars, una tasca que va donar-se en un context de guerra i de descontrol intern a bastament conegut. Sense anar més lluny, un document relatiu a la confiscació de béns de la família Andreu —la vídua de Salvador Andreu, Josep i Joan Andreu i Carmen Andre de Munné, amb domicilis al passeig de Sant Gervasi i a l'avinguda del Tibidabo— descriu que entre l'agost i el desembre de 1936 passaren les entitats següents a confiscar-los els béns: la Comissió de Patrimoni Artístic de la Generalitat, el Sindicat Únic del Ram de la Construcció, el PSUC, ERC (la columna Francesc Macià) i el Comissariat de Vivenda de la Generalitat.³²

32. ACA, Cultura, 47, R-9, fol. 22. La varietat de grups, entitats, serveis, particulars, etc., que dugueren a terme accions de confiscació és amplíssima i es pot comprovar, també, en les etiquetes adossades al revers de les obres dipositades per l'SDPAN al fons del Museu de Mataró. Només en aquest dipòsit hi ha: Foment del Treball, Servicio del carrer de Ganduxer, Junta Central del Tesoro Artístico, Departamento Especial de Información del Estado (DEDIDE) (creat el 1937 pel ministre de Governació per reprimir l'espionatge i el sabotatge enemics en zona republicana, depenia de la Dirección General de Seguridad i el 1938 va ser absorbit pel Servicio de Información Militar, SIM); la Junta Central del Tesoro Artístico, Cuerpos y Fronteras; la Jefatura de Policía, la Direcció del Transport; la Comissaria de la Barceloneta o el Comité del Teatro, Pedralbes.

La segona sèrie està en fase de tractament arxivístic i encara no està digitalitzada. Conté una informació valuosíssima: els expedients de devolució de les obres reclamades pels propietaris. Segons la descripció de la cota arxivística, les actes contenen les dades del sol·licitant i a continuació la relació de béns, seguint una ordenació per cognoms dels sol·licitants, i una acta d'entrega signada per l'agent de l'SDPAN. El bifoli interior s'estructura de la manera següent:

La mitad izquierda contiene la declaración jurada con la firma del solicitante, y 2 columnas para consignar la lista de objetos. Hay un apartado al final para la firma de dos «Avalantes» que casi nunca está cumplimentada. La mitad derecha, para firmar por los encargados de las secciones, contiene 4 columnas (Depósito/ Inventario / Cliché / Expuesto) bajo el título «Los objetos reseñados se hallan depositados en los lugares y con los números de inventario y de fotografía que se citan».³³

Al revers també hi ha una relació dels costos de la retirada dels objectes que obeeix a una disposició del Ministerio de Educación de 1940:

En enero de 1940, el Ministerio de Educación Nacional quiso acelerar la liquidación del Sdpan y se lamentaba de la lentitud con que los propietarios desposeídos de piezas reclamaban sus bienes. Para acelerar la retirada de dichos depósitos se fijó un plazo máximo de días 8 hábiles a partir del cierre del expediente de devolución; en caso de no ser retirados, se aplicaba una penalización de 1 peseta diaria en concepto de almacenaje. Pasados tres meses sin que se presentara el propietario, el Estado asumía la propiedad. En el caso de bienes sin expediente de devolución abierto, se montaron exposiciones para que los propietarios identificasen las piezas.³⁴

I en aquestes exposicions, com en la de la Caja de Pensiones, es van fotografiar les obres. De fet, la menció al clixé en l'acta de devolució és molt rellevant, perquè permetria relacionar els objectes de la llista amb les imatges d'aquests. Tot i que és probable que existeixi una ordenació numèrica dels clixés, encara no he pogut acabar d'establir el lligam entre les actes de Devolució i el tercer dels fons de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Efectivament, el

33. Vegeu: «Expedientes de devolución». *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica* [en línia]. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6040349> [consulta: 10 gener 2023].

34. Colorado, 2021.

tercer dipòsit documental el constitueixen catorze unitats de clixés i positius fotogràfics amb un total de 5.155 fotografies numerades.³⁵ Convindria, doncs, localitzar o tenir a disposició —espero que ben aviat l'ACA ho consideri— la relació de fotografies amb els números concrets que les identifiquen, indispensables per vincular-les als expedients de Devolució.

Aristòcrates, burgesos i alguns casos singulars: Solferino, Pella, Coma-Cros, Urgell, Hurtado i altres

El creuament d'informació entre tots els registres documentals esmentats permet, com he dit, fer un recorregut extraordinàriament viu per les vicissituds sofertes per les famílies a l'hora de recuperar els seus béns, alhora que és un fresc que aglutina situacions ben diverses que he mirat de singularitzar en alguns casos i tipologies concrets.

No és cap novetat apuntar que en tota situació de conflicte apareixen persones que s'aprofiten de la situació de desconcert. És el cas de les denúncies que figuren entremig dels expedients, com la de José Carreras Obrador, un antiquari acusat de lucrar-se amb les confiscacions d'obres d'art:

Se dedicava al comercio de antiguedades con anterioridad al glorioso Movimiento Nacional. Juiciado éste, son de todos conocido los saqueos y espolios, que en territorio dominado por los marxistas, tuvieron lugar en domicilios y centros cuyos propietarios o titulares estaban conceptuados de españoles o simplemente derechistas.³⁶

Un agent de l'SDPAN anomenat Domínguez aixecà una acta el 25 de febrer amb la relació de béns del tal Carreras. A la casa que tenia a Pedralbes li decomissaren 15 quadres, 3 *tibores*, 1 mirall i 2 peus de porcellana. Als clixés de fotografies hi ha, almenys, 16 negatius amb la inscripció «Carreras», que segurament es corresponen amb les imatges de les obres aplegades d'autors i èpoques diferents dipositades a Pedralbes (figura 10).

Tot i que de moment no he pogut resseguir amb detall les actes de devolució, on segurament consten les relacions completes de béns, les inscripcions damunt els negatius d'alguns clixés m'han permès començar a identificar al-

35. ACA, Cultura, Fotografías-Clichés, 5-18: *Ficheros con clichés y positivos* (1-5155).

36. ACA, Cultura, 136: José Carreras Obrador, fol. 479.



FIGURA 10. Obres de l'expedient de José Carreras. ACA, Cultura, Clixés.

gunes de les col·leccions de l'aristocràcia catalana. És el cas de la col·lecció de retrats de personatges, la majoria dels segles XVII i XVIII (figura 11), de Jaume Samà i Coll, XIè comte de Solterra i Vè de Marianao, que en aquells anys era una col·lecció separada de la de Josep de Fontcuberta i de Dalmases, marquès de Sentmenat.

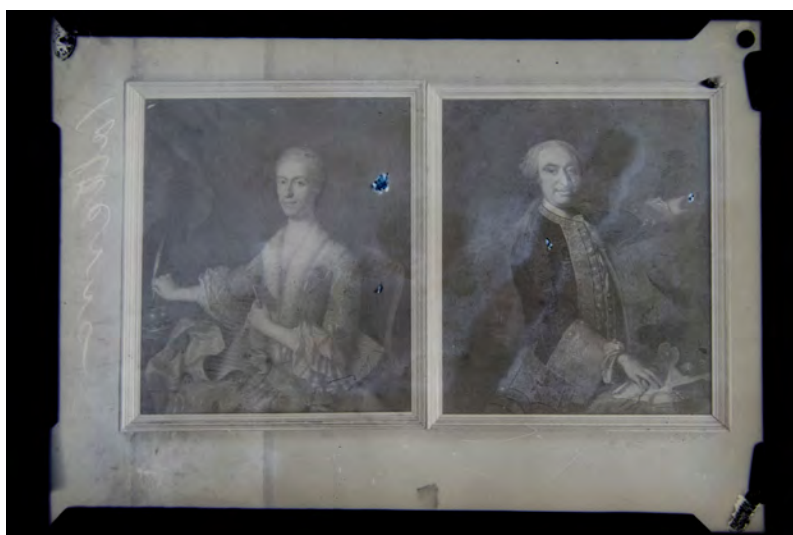


FIGURA 11. Quadres de la col·lecció del comte de Solterra. ACA, Cultura, Clixés.

Avui en dia formen part de la col·lecció de Mariana de Fontcuberta i Juncadella, que concentra els títols i els patrimonis Solterra, Barberà, Marianao, Vilanova, Fontcuberta, Dalmases i Vilallonga. En aquesta col·lecció hi ha els retrats de Pau Ignasi de Dalmases, de Bonaventura de Gualbes i de Joan de Gualbes, i el tríptic flamenc suposadament regalat per l'arxiduc Carles d'Àustria al seu ambaixador, Pau Ignasi de Dalmases (figura 12).



FIGURA 12. Tríptic de l'antiga col·lecció Jaume Samà, provinent dels béns de Pau Ignasi de Dalmases. Biblioteca de Catalunya, fons Salvany.

D'entre les fotografies dels clixés es poden identificar, també, moltes de les obres que posseïa Joaquim de Sentmenat i de Sarriera, VIIIè marquès de Sentmenat, que tenia casa a Sant Gervasi (actual escola Eina) i a la plaça d'Urquinaona. En aquest cas, es tracta de clixés a partir de positius fotogràfics emmarcats amb una cinta blanca. Això últim és així en els casos que els propietaris —o els mateixos fotògrafs— aportin imatges de les obres; la col·lecció Sentmenat, composta de molta obra de temàtica religiosa siscentista i setcentista, sovint mal atribuïda a Antoni Viladomat, consta fotografiada a l'Arxiu Mas (figura 13).

Entre els clixés també hi ha obres pertanyents a la col·lecció Fèlix de Sentmenat i de Güell, marquès de Castelludosrius, un títol que actualment ostenta Àgatha Ruiz de la Prada i Sentmenat, XIIIena marquesa de Castelludosrius i XXIX baronessa de Santa Pau.³⁷ Als clixés es pot llegir amb claredat la men-

37. En aquest cas, conec les obres perquè he estat en una de les cases del marquesat en qüestió.

ció a les obres de Joaquim de Mercader i de Bell-lloc i Paolina Pozzali Crotti, comtes de Bell-lloc, una col·lecció de 1.493 obres confiscada el 1934 per la Generalitat i recuperada per la comtessa del fons de l'SDPAN a Montjuïc.³⁸ Hi ha també imatges de la col·lecció de béns del baró de Romanyà, que en aquells anys requeia en Francisco de Paula de Romanyà. En una de les actes de reclamació consta un José Romanyà, amb domicili al passeig del General Mola, 114, que reclama uns béns sostrets per la Generalitat el 31 de gener de 1938.³⁹ S'hi citen un paisatge de Vayreda, un esbós de Benlliure (del *Descans de la marxa* del museu d'Art Modern), un Palmaroli amb el retrat d'una dona amb una palma, un retable atribuït a Van Leyden, un Francisco Pradilla amb una vista al canal de Venècia, un Roig i Soler d'una vista d'un carrer de Camprodon, quadres de Barrau, Meifrèn, Tusquets, Llobera o Urgell; un Granell amb el *Jardí del Moulin de la Valette*, etc. També hi ha objectes com ara porcellanes europees, un tigre de marbre, un bust de Joanna d'Arc, ventalls, cristalleries i dos ullals d'elefant. Consideració a banda mereixen tres imatges de l'interior del palau Solferino de la baixada de Sant Miquel, abans que aquest acollís un dels principals dipòsits d'obres.⁴⁰ A l'interior, degudament classificat amb etiquetes que pengen dels quadres, s'hi veu la col·lecció de Luis María de Llanza y de Bobadilla, XIè duc de Solferino, XIè marquès de Coscojuela i comte del cas-



FIGURA 13. Obra de la col·lecció marquès de Sentmenat. Arxiu Mas.

38. Es conserva al Palau Mercader de Cornellà de Llobregat. Ha estat estudiada per Mateos, 2021: 143-217.

39. ACA, Cultura, 47, fols. 462 i 463.

40. L'he pogut identificar gràcies a l'escut dels Centelles, que s'aprecia a la cornisa de la sala gran. El 1936 el duc de Solferino marxà a Sant Sebastià i ja no tornà. La confiscació del seu arxiu consta a l'ANC, però no la de la col·lecció d'art.

tell de Centelles. La sala gran i el despatx estan replets d'obres d'alta època (figura 14). Una galeria amb llum natural acull obres d'autors del segle XIX i de principis del XX, amb predominança de paisatges.⁴¹



FIGURA 14. Interior del palau Solferino (Centelles). ACA, Cultura, Clixés.

Les colleccions de la burgesia i de professionals liberals de posició benestant són abundantíssimes i, en el futur, determinants per tractar-les i estudiar-les des de perspectives de gust o de mercat de l'art.⁴² D'entre aquestes, vull destacar-ne algunes de singulars i a les quals convindrà seguir dedicant-hi més atenció, potser de forma monogràfica. És el cas d'una de les colleccions més exquisides que s'havien format a Barcelona, la de l'advocat i historiador Josep Pella i Forgas, que el 1936 havia estat heretada pel seu fill Ramon Pella i Tort, amb residència al carrer de Sant Pere més Alt, núm. 4, pral. La col·lecció Pella i Forgas era coneguda perquè era habitual en els préstecs de les grans exposicions que s'havien anat fent des de finals del segle XIX, amb obres que també havien merescut l'atenció de les revistes especialitzades per la seva vàlua o singularitat: «En aquesta col·lecció n'hi ha nombroses; això la fa, si no extrema-

41. ACA, Cultura, Fotografias-Clichés,7, C-0788.

42. Es farà necessari un aplec documental que transcrigui els centenars d'inventaris.

ment selecta com la del senyor Emili Cabot, almenys una de les més abundants en obres bones», en deia Feliu Elias.⁴³ La casa de Ramon Pella fou completament saquejada tot just començar la guerra. La identificació d'algunes obres, com la *Santa Agnès* de Viladomat, permet entreveure una part del conjunt de pintures que la conformaven (figura 15).⁴⁴ L'expedient de reclamació de Ramon Pella no figura entre la documentació, però sí el dels béns de la casa Haitz Pella —les netes de Josep Pella es deien Assumpció i Susanna Haitz Pella—, la qual cosa permet dibuixar una mica més el tarannà col·leccionista dels descendents de Josep Pella. Hi consta un retaule antic amb l'Anunciació, amb un marc còpia de la porta de la capella de Sant Miquel de Barcelona; un retaule gran amb la Sagrada Família i sant Joan, una vintena d'obres de temàtica religiosa dels segles XVI–XVIII, obres de Cusachs, Reixach, Mirabent, Meifrèn, Sans, Llaverias, Gimeno, gravats, plats japonesos, dos retrats de Carles II i Maria Lluïsa d'Orleans, una obra murillesca, vidres venecians, etc.⁴⁵

Un cas interessant de consignar és el de Joaquim Maria Nadal i Ferrer, que posseïa la *Sagrada família amb el Nen dormint* que va presidir l'entrada a l'exposició «El Museu en perill!», celebrada al MNAC (figura 16).⁴⁶ La pintura en qüestió presenta un forat de bala al cap de sant Josep, segons testimoni de la família, realitzat per un milicià. D'aquesta col·lecció, se'n té notícia perquè va ser confiscada pel Servei de Patrimoni de la Generalitat i és una prova irrefutable de la utilització per part de l'SDPAN de la documentació generada per

43. Sacs, 1918: 107. En els números de 15 de gener i 15 de març de 1918 apareixen quadres atribuïts a Arellano, Bergognone, l'escola andalusa del XVII, etc. Pella també era un dels principals col·leccionistes de pintura d'Antoni Viladomat. Seva era una sèrie de pintures de la vida de santa Maria Egipciana o una santa Agnès. Miralpeix, 2014.

44. ACA, Cultura, Fotografias-Clichés, 6, C-0399 Feliu Elias (Elias, 1936: fol. 357) situava l'obra a la col·lecció Ramon Pella i Forgas: «Santa Agnès. Col·lecció Ramon Pella, de Barcelona. Mitja figura, gairebé de grandària natural. Color càlid molt bonic. Pinzell gros i factura un xic abocetada. Està bastant ben conservat i és de format ovalat». En un altre moment del text d'Elias, hi ha l'anotació següent, que recull de les notes que Pella i Forgas havia extret del manuscrit original de Joaquín Fontanals del Castillo: «L'Exposició de 1902 que jo vaig organitzar l'any 1902 i algun quadro que tinc, quadro de Sta. Agnès. Penso que correspon aquestes pintures fines al període d'influència francesa». Efectivament, a l'*Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902: «Pella y Forgas (D. JOSÉ). Barcelona, Alta de San Pedro, 4, pral. 1536.— Pintura en lienzo. «Santa Inés. Escuela Catalana. Viladomat. 1678-1755. Mide ms. o'86X'63». El manuscrit sense publicar de 1936 figura a l'Arxiu Nacional de Catalunya provinent del fons Max Cahner, ref. ANCI-1102-T-61.

45. ACA, Cultura, 47, fol. 2057

46. Agraïxo a Jordi de Nadal que em facilités la informació relativa al seu familiar.



FIGURA 15. Exposició d'obres de la col·lecció Josep Pella. ACA, Cultura, Clichés.

la Comissaria de Museus. En l'expedient que conservava la família —avui forma part del dipòsit documental que va fer la família Nadal a l'Arxiu Nacional—, hi consta una còpia mecanoscrita de l'inventari de les obres: «Relación de los objetos de la colección del Sr. Nadal. Procede dicha relación de la que obra en nuestro poder confeccionada por la Comisaría General de Museos de Cataluña, de objetos recibidos del Servei de Conservació de Monuments i Defensa del Patrimoni Artístic de Catalunya». La relació de fitxes s'inicia en el número 57880 i està composta per una important pinacoteca, alguna obra de la qual ha aparegut recentment al mercat d'antiguitats.⁴⁷ Tant les fitxes de la confiscació del Servei com les fotografies de l'SDPAN⁴⁸ permeten documentar-ne una bona part. A més, a l'Arxiu Nacional de Catalunya, dintre del mateix fons de la família, hi ha l'acta de l'expedient de reclamació de l'SDPAN, en què es concedeix a Joaquim Vidal el trasllat de les obres del car-

47. És el cas d'una pintura sobre taula apareguda a Setdart el 2022 atribuïda al cercle de Bernardo Bitti, catalogada com *Camí del Calvari*. A l'inventari se l'esmenta com a *Heliodoro entrant a Jerusalem*, d'1,10 x 0,65 cm. En realitat, però, el tema és l'*Emperador Heràclit entrant a peu a Jerusalem carregant la vera creu*.

48. ACA, Cultura, Fotografias-Clichés, 9, C-1509.

rer de Balmes al seu pis de la Via Laietana, 95, 1a.

De les indicacions en els negatius de les fotografies també es pot deduir la rellevant col·lecció de pintura de Maria Girona i de Vilanova, vídua d'Escubós; la del pintor i publicista Antoni Rivièrre Manén o la del pintor Ricard Urgell Carreras, fill del pintor Modest Urgell, que denuncia que el seu domicili de la Via Laietana, 46 —3era—, 1r, 1a va ser assaltat per un comitè de la FAI, que es va endur quadres del seu pare que van ser dipositats a la Barceloneta. Un dels quadres fotografiats es correspon amb una de les obres actualment dipositades pels descendents al Museu d'Art de Girona. Entre les obres fotografiades també consten algunes de molt singulars, com *Autoretrat de*



FIGURA 16. *Sagrada família amb el Nen dormint* a la col·lecció Joaquim Maria Nadal. ACA, Cultura, Clixés.

Pieter van Kempeneer (Pedro de Campaña), recentment adquirit pel Museo del Prado, molt probablement provinent de la col·lecció de Josep Gudiol i Ricart (figura 17);⁴⁹ el retrat del futur acadèmic i col·leccionista Josep de Martí i de Cardeñas, vestit de cadet militar, on consta la seva data de naixement (7 d'octubre de 1819) en una cartella (figura 18),⁵⁰ o el retrat del mestre veler Nicolau Sibillà, actualment al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, amb el marc amb la llegenda que explicava el motiu de l'encàrrec el 1805.⁵¹

La documentació aplegada a l'expedient 47, de gairebé un miler de registres, consigna col·leccions de gran envergadura, com la de Sixte Ocampo Redondo, del carrer d'Espinoi, núm. 8, de Sant Gervasi. Hi apareixen obres atribuïdes a Andrea del Sarto, Albani, Guercino, Ribera, coures flamencs i holandesos, i una llarga llista de ventalls, vidres, rellotges, etc. La del comer-

49. Venut a Bonanova Subhastes el 2019. Provenent de la col·lecció Manuel Gudiol Coromines?

50. ACA, Cultura, Fotografias-Clichés, 11, C-2459.

51. ACA, Cultura, Fotografias-Clichés, 10, C-2248.



FIGURA 17. Quadre de Modest Urgell, avui al Museu d'Art de Girona, a la casa del seu fill Ricard Urgell Carreras. ACA, Cultura, Clixés.

ciant de seda Josep Vilà Marquès, propietari de la Comercial Anónima Vilá, tampoc no té pèrdua. Després d'entrevistar-se amb Monreal, detalla que els responsables de la collectivització de les seves fàbriques li van sostreure de diferents finques tapissos, cristalleria i 57 quadres, amb atribucions — sempre realitzades segons els criteris de l'època — a Rembrandt, Mignard, Goya o Lucas, diu (dos quadres), Casas, Ricci, Mir, Pol de Vos, Urgell, dos retaules de laca japonesa, etc.

Les confiscacions no miraven quin color polític tenien els propietaris i es van produir, sobretot, per una dinàmica d'estatus o posició social. Tant és així que es pot dir que no hi ha gairebé cap casa o pis de la zona alta de Barcelona, de la Via Laietana, de la Diagonal, del passeig de Gràcia o del conjunt de l'Eixample, que és on estava instal·lada la burgesia, que no hagués estat visitada. Un cas que exemplifica que no hi havia miraments — o qui sap si per desconeixement — és el de Joan Coma-Cros i Cazes, el totpoderós empresari de la fàbrica tèxtil de Salt (Gironès), a qui van decomissar les obres del seu pis del passeig de Gràcia, 74, l'inventari de les quals consta de quatre folis mecanoscrits.⁵²

52. ACA, Cultura, 47, fol.116.



FIGURA 18. *Retrat de Josep de Martí i de Cardeñas* (sense ubicació identificada). ACA, Cultura, Clixés.



FIGURA 19. *Educació de la Mare de Déu*, atribuïda a Francesc Ribalta. Antiga col·lecció Coma-Cros. ACA, Cultura, Clixés.

Tenia una vista de Roma de Canaletto, el retrat de la princesa de Murat de Winterhalter, un retrat de dona de Largillière, unes aus de Paul de Vos, còpies i originals de Viladomat, un retaule de santa Caterina atribuït a França, un Moisés salvat de les aigües de Tiépolo, quatre estacions d'Albani, un Sant Sopar de Lessueur; obres de Sorolla, Rusiñol, Masriera, Vayreda, Borrell, Novas, Urgell, Moragas, Galofre, Graner i Estrany, i també escultures de Nobas, Arnau o Reynés. Entre les fotografies del fons de l'SDPAN també hi ha *Educació de la Mare de Déu*, subhastada recentment com a obra de Francesc Ribalta (figura 19).⁵³ Com deia, però, és important destacar que Joan Coma-Cros, la fàbrica del qual va ser collectivitzada i batejada amb el nom de Fàbrica Kropotkin, va alternar la fabricació de teixits amb la d'armament bèl·lic per a la República. Segons l'arxiver de Salt Frederic Mayol, una vegada recuperat el

53. La pintura consta a l'Arxiu Mas com a provinent de la col·lecció Coma-Cros. Va ser subhastada a Fernando Durán el 2019. Apareix al registre ACA, Cultura, Fotografías-Clichés, 12, C-2619.

control de la fàbrica, els industrials van tenir especial zel a preservar aquesta documentació, que també posa de manifest que tenien:

una complexa trama de vaixells carregats amb armament de contraban noliejats des dels ports d'Anvers, Gdansk, Marsella, Hamburg o Split per proveir les fràgils defenses republicanes abans que la Unió Soviètica es convertís en l'únic país disposat a oferir-li obertament suport militar. Les compres arribarien a ser tan descontrolades, que un informant es queixa que la comissió parisenca s'ha gastat en una setmana els 150 milions de pessetes que tenia assignats.⁵⁴

Finalment, un cas d'entre molts dels que hi ha crida l'atenció. Es tracta del de l'advocat i polític Amadeu Hurtado i Miró (Vilanova i la Geltrú, 1875 – Barcelona, 1950), que el 1931 havia entrat al Govern de Francesc Macià i havia estat diputat a corts per ERC.⁵⁵ L'estudi de la seva figura compta amb abundant bibliografia i ultrapassa els objectius d'aquesta ponència,⁵⁶ però la seva inclusió respon a una particularitat que el fa diferent dels casos anteriors. Les poques fotografies del fons de l'SDPAN amb la inscripció Hurtado estan relacionades amb un expedient de confiscació portat a terme no pas per cap servei de la Generalitat ni per cap milícia, sinó per agents de l'SDPAN (figura 20).



FIGURA 20. Béns i objectes artístics d'Amadeu Hurtado. ACA, Cultura, Clixés.

54. Vázquez, 2015.

55. Puig Rovira, 1994: 451-501.

56. Vegeu la recent tesi doctoral de Safont, 2022.

Els tres documents —un de manual fet *in situ* i dos de mecanoscrits— diuen explícitament: «Original del inventario de los fondos sacados del domicilio de Amadeo Hurtado. (2) Fondos artísticos. M^o Pedralbes» i «Relación de los fondos artísticos y bibliográficos recogidos por el servicio militar de recuperación artística en el que fue domicilio del abogado don Amadeo Hurtado Paseo de Gracia n^o 49», de 22 de maig de 1939. Tenint en compte que Hurtado marxà a l'exili i no retornà fins al 1949, poc abans de morir, la confiscació dels pocs béns que li quedaven al seu despatx professional en cap cas degué ser per protegir-la, sinó segurament indicativa d'una intencionalitat repressiva. Tal com ha pogut investigar la periodista Maria Palau,⁵⁷ que ha seguit el fil d'aquesta primera aproximació, els actuals descendents d'Amadeu Hurtado no tenien cap coneixement de l'existència d'aquesta confiscació. Segons explica Amadeu Cuito, net d'Hurtado, la germana d'Amadeu va poder retirar la major part dels béns del despatx professional abans de la fi de la guerra i els pocs que hi restaren són els que es van decomissar. Entre aquests béns hi ha objectes de plata, un bust de Clarasó, un quadre de Pidelaserra,⁵⁸ un dibuix de Bagaria, dos gravats de Nogués, un paisatge de Rusiñol, un dibuix d'Icart, un dibuix d'una ballarina de Degas, un retrat a l'oli de Casas, un paisatge de Martí Alsina, un quadre de Mercader,⁵⁹ un altre dibuix de Ramon Casas i un retrat d'Odó Hurtado de mig cos fet per Francesc Domingo,⁶⁰ entre altres obres i objectes menors. Entre els registres no tractats digitalment del fons de l'ACA hi ha la petició de retorn de les obres d'Amadeu Hurtado realitzada per la seva germana Dolors Hurtado Miró, adreçada el 29 de gener de 1943 i entregada l'1 de febrer. En el retorn no consta ni el Rusiñol, ni el Martí Alsina, ni el Clarasó. L'ignominiós cost del rescat va ser de 366 pessetes, corresponents a l'import de la tutela que des de 1940 s'imposava a les obres no reclamades dels dipòsits de l'SDPAN i de les corresponents fotografies (figura 21).

57. Vegeu els seus articles periodístics a Palau, 2022a i Palau, 2022b.

58. Com ha desvelat Maria Palau, el quadre consta actualment en mans d'Amadeu Cuito i en el revers conté l'etiqueta *Recuperado del enemigo*, un adhesiu que també té un retrat de Ramon Casas propietat d'un altre net, Víctor Hurtado. Algunes obres més van ser recollides als anys vuitanta de les golfes de la Universitat de Barcelona.

59. A l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona consta una fotografia d'un quadre de Jaume Mercader propietat d'Amadeu Hurtado. AFB, Fons Francesc Serra Dimas, AFB3-120.

60. Odó Hurtado fou advocat, escriptor i tinent d'alcalde a l'Ajuntament de Barcelona durant la República. Un doble retrat d'Odó i Víctor Hurtado, dos dels tres fills d'Amadeu, de Feliu Elias, ha estat exposat amb motiu de la mostra dedicada al pintor al MNAC.



FIGURA 21. Béns i objectes artístics d'Amadeu Hurtado. ACA, Cultura, Clixés.

Referències bibliogràfiques

- AIXALÀ, Carme; RAMOS, Jordi (2014). *Monestir de Pedralbes. República, guerra i patrimoni*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- BASSEGODA, Bonaventura (2022). *Visitar les arts del passat: les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*. Bellaterra, [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, [etc.] (Memoria Artium, 29).
- CABALLÉ, Eduard (2022). «Fonts. Eines per a la recerca». A: Nadal, Joaquim; Capdevila, Mireia (eds.). *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola. Itineràncies, destruccions, salvaments*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia-Memorial Democràtic, pàg. 431–447.
- CANTARELL, Cinta; FUSTÉ, Glòria; GUÀRDIA, Marc (2022). «Objectes que reté aquest museu com a salvaguarda. Fonts per a un exercici de reconstrucció documental i objectual». A: Nadal, Joaquim; Capdevila, Mireia (eds.). *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola. Itineràncies, destruccions, salvaments*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia-Memorial Democràtic, pàg. 273–312.
- COLORADO, Arturo (2021). *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*. Cátedra: Madrid.

- ELIAS, Feliu (ca. 1936). *Antoni Viladomat. La vida, l'obra, l'època de l'artista*. Manuscrit inèdit.
- MARAGALL, Joan A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta.
- 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.
- MATEOS RUSILLO, Santos M. (2021). «El 'Palau dels ex-comtes de Belloch', propietat pública nacional». A: *Les columnes preromàniques i el Palau Mercader de Cornellà de Llobregat: dues històries del patrimoni cultural a Catalunya*. Cornellà de Llobregat: L'Avenç de Cornellà (Col·lecció «Llibres de L'Avenç de Cornellà», núm. 22), pàg. 143–217.
- MIRALPEIX, Francesc (2014). *Antoni Viladomat i Manalt (1678–1755). Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona – Generalitat de Catalunya.
- (2017). «Col·leccionisme i gust artístic de Josep Anton de Cabanyes i Ballester (1797–1852) a través del manuscrit *Catálogo y descripción de algunos cuadros que posee Dn. José Antonio de Cabanyes (ca. 1850)*». *Locus Amoenus*, núm. 15, pàg. 193–222 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.300> (consulta: 19 febrer 2023).
- (2022a). «Els processos de salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil des de les metodologies de la història de l'art. Tres casos singulars (Mataró, Manresa i Granollers)». A: Nadal, Joaquim; Capdevila, Mireia (eds.). *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola. Itineràncies, destruccions, salvaments*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Memorial Democràtic, pàg. 249–273.
- (2022b). *El Grand Tour de Josep Anton de Cabanyes i Ballester (1797–1852). Viatges i afició col·leccionista a la llum d'Europa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions (Memoria Artium, 30).
- (2023). «El "Tríptico de los santos Juanes" de Pierre Pourbus el Viejo del Museo del Prado y la colección Mercedes Mateu en Campins (Barcelona)». *Goya. Revista de arte*, núm. 382, pàg. 64–77.
- NADAL, Joaquim (2016). *Joaquim Subias Galter (1897–1984). Dues vides i una guerra*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2021). «L'art de la Catalunya medieval durant la Guerra Civil espanyola. Viatges reals (París i Ginebra) i viatges frustrats (Brussel·les, Londres i Nova York): la posició de Pere Coromines i Montanya». A: Bosch, Joan (ed.) *L'art de narrar les imatges. Escrits en homenatge a Joaquim Garriga i Riera*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 485–498.
- (2022). *L'exposició de París (1937). L'art medieval català a París durant la Guerra Civil espanyola*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia – Centre d'Història Contemporània de Catalunya.
- NADAL, Joaquim; CAPDEVILA, Mireia (2022). *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola. Itineràncies, destruccions, salvaments*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia – Memorial Democràtic.
- OCIO, Patxi (2018). *De la destrucció a la salvaguarda. Les vicissituds del patrimoni artístic al Vallès Occidental durant la Guerra Civil* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat

- Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/665702> (consulta: 6 març 2023).
- PALAU, Maria (2022a). «Cas Amadeu Hurtado: l'art confiscat per Franco». *Punt Avui*. 22-10-2022 [en línia]. <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2208981-cas-amadeu-hurtado-l-art-confiscat-per-franco.html?cca=3> (consulta: 10 gener 2023).
- (2022b). «Misteris del cas Hurtado». *Punt Avui*. 20-11-2022 [en línia]. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2220505-misteris-del-cas-hurtado.html> (consulta: 10 gener 2023).
- PÉREZ, Yolanda, (ed.) (2016). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres. XI Seminari sobre Història Social del Col·leccionisme*. Gijón: Trea.
- (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936–1939)*. Barcelona: Base.
- PRAT ALTAMIRA, Ignasi (2021). *Arqueologia d'un inventari. Vida i política dels objectes de la salvaguarda a Granollers, 1936–2021*. Granollers: Museu de Granollers, Ajuntament de Granollers.
- PUIG ROVIRA, Francesc X. (1994). «Amadeu Hurtado, jurista (Vilanova, 1875 – Barcelona, 1950)». *Miscel·lània Penedesenca*, núm. 18, pàg. 451–501.
- RAMÓN, Artur (2013). «Una aproximació a l'antiquariat modern a Barcelona (1939–2012)». Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 137–175 (Memoria Artium, 15).
- SAAVEDRA, Rebeca (2016). *Destruir y proteger. El patrimonio histórico artístico durante la Guerra Civil (1936–1939)*. Santander: Ediciones Universidad Cantabria.
- SACS, Joan (Feliu Elias) (1918). «Els Borgognone i una pintura italiana de la col·lecció Pella i Forgas». *Vell i Nou*, núm. 63, 15-3-1918, pàg. 107–114.
- SAFONT, Joan (2022). *L'eminència grisa: Biografia, singularitat i influència d'Amadeu Hurtado i Miró (1875–1936)* (tesi doctoral). Girona: Universitat de Girona, (inèdita) [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/674729> (consulta: 6 març 2023).
- SERRA, Maria de Lluç (2014). *Els museus catalans en els primers anys del franquisme. Anàlisi de la utilització dels centres museístics catalans en el període 1939–1947* (tesi doctoral). Girona: Universitat de Girona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/289569> (consulta: 6 març 2023).
- SOCIÀS, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra (eds.) (2013). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea.
- SOLER, Laia (2019). *Manuel Rocamora Vidal (1892–1976): coleccionista i pintor* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/668322> (consulta: 14 gener 2023).
- VÁZQUEZ, Eva (2015). «Dels llençols a la indústria de guerra». *Punt Avui*, 16-2-2015, s. p. [en línia]. <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/823298-dels-llençols-a-la-industria-de-guerra.html> (consulta: 10 gener 2023)

- VELASCO, Alberto (2017). «L'antiquària Maria Esclasans (1875–1947) i el comerç d'art antic a Barcelona». Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds). *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.]: pàg. 181–229 (Memoria artium, 23).
- VILA, Sara (2022). *Fernando Rivière de Caralt (1904–1992): vida i llegat d'un col·leccionista d'art* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/675294> (consulta: 14 gener 2023).

La col·lecció de làmines i revistes de moda de Carmen Gil Llopart, comtessa de Vilardaga¹

LAIA SOLER MORENO
Doctora en Història de l'art

1. Una aristòcrata colleccionista

Carmen Gil Llopart (Barcelona, 25 de juny de 1868 – 13 de juliol de 1966), comtessa de Vilardaga, va ser bibliòfila i colleccionista (figura 1). La seva passió per l'art ja li podria haver vingut d'herència, atès que el seu avi patern, Pedro Gil y Babot (1783–1853), aplegà una col·lecció de pintura antiga de la qual a la seva mort es feu càrrec un dels seus fills, Leopoldo Gil y Serra (1826–1911), que es va casar amb Carmen Llopart Xiqués (1838–1894) i, al seu torn, esdevingueren progenitors de la colleccionista esmentada. Aquesta contragué matrimoni l'any 1892 amb Antonio Clavé de Nadal (1865–1957) i el 1905 Clavé va rebre del papa Pius X el títol vitalici de comte de Vilardaga, dignitat que va compartir amb la seva esposa i per la qual el matrimoni va ser conegut, ja que la van usar amb preferència sobre els seus propis cognoms.² Els comtes de Vilar-

1. El nostre sincer agraïment a l'equip de professionals del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, entre ells Albert Díaz Mota, responsable de la institució. També a Sílvia Ventosa Muñoz, conservadora de teixits i de moda del Museu del Disseny de Barcelona. I a la família de Carmen Gil Llopart: Leopoldo Gil Cornet, Mercè Ferrer Escolà i Teresa Maria Escolà de Fortuny.

2. Arxiu privat Mercè Ferrer Escolà, text inèdit, *Carmen Gil Llopart*, 2020, pàg. 2. Escrit per Ferrer, s'hi relaten els records de la seva mare Mercedes Escolà Gil, neboda i afillada de Carmen Gil Llopart.



FIGURA 1. Retrat de Carmen Gil Llopart, cap a mitjan segle XX (arxiu privat de les famílies Gil i Escolà).

daga, residents a Barcelona, eren propietaris d'abundants béns mobles i immobles, tant familiars com propis³, cosa que els va permetre viure tota la vida de rendes.

Carmen Gil, al llarg de tota la seva vida, va conformar diverses col·leccions, que clarificarem dividint-les, *grosso modo*, en dos apartats: la biblioteca sobre indumentària i els altres repertoris. En la gran majoria d'objectes que comprà es pot apreciar que el seu principal tema d'interès era la moda.

La col·lecció més important, que és la biblioteca sobre indumentària, consta de llibres, publicacions periòdiques i làmines sobre la matèria, que abasten des del segle XVI fins al XX,

amb preeminència de les obres franceses del segle XIX. Les estampes són heterogènies i comprenen indumentària internacional, històrica, tradicional, teatral... i, per descomptat, làmines de moda. Com es pot observar, es tracta d'un assortiment que entroncava directament amb la seva passió bibliòfila, manifestada formant part de l'associació Els XII, juntament amb el seu fundador, Epifani de Fortuny, baró d'Esponellà, amb el qual estava emparentada.⁴

A part, la col·leccionista va posseir el que hem catalogat anteriorment com a altres repertoris. Són conjunts, petits en nombre, que comprenen estoigs i

3. Arxiu privat Mercè Ferrer Escolà, notari Federico Trias de Bes y Giró, 7-10-1966, *Escritura de inventario y entrega de legados de los bienes relictos por la Excelentísima Señora Doña Carmen Gil Llopart, condesa viuda de Vilaradaga*, núm. 1567.

4. Els XII va ser una associació bibliòfila fundada l'any 1927 per Epifani de Fortuny, baró d'Esponellà, i que cessà la seva activitat cinc anys més tard. Aquest en formà part juntament amb Carmen Gil Llopart, Ramon Miquel i Planas, Gustau Gili i Roig, Albert Lleó, Salvador Roca Ballber, Manuel Rocamora Vidal, Leonci Soler i March, Àngels Perpinyà, Josep Maria Carles-Tolrà, marquès de Sant Esteve de Castellar, Domènec de Guzmán Carles-Tolrà i Lluís Escobet Cots. Van fer reunions rotatives mensuals per conèixer les biblioteques privades de cada soci i, a més, una exposició conjunta a les Galeries Laietanes el gener de 1928. Per a més informació, vegeu: Fortuny, 1965.

carnets de ball, peces d'indumentària i fragments de teixits, llibres sobre diverses temàtiques, pintures, gravats i objectes d'arts aplicades.⁵

Davant la impossibilitat de tractar cadascuna de les col·leccions en aquest estudi, a causa del seu gran abast, tan sols ens dedicarem a una part de la biblioteca d'indumentària: concretament, la que tracta la moda, integrada per publicacions periòdiques i làmines de moda estretament relacionades, com es veurà més endavant.

Cal suposar que aquesta col·lecció es va formar durant una o diverses estades a París dels comtes de Vilardaga. Se sap que la primera estada va tenir lloc el primer terç del segle XX,⁶ durà pel cap baix un any⁷ i obeïa a tractar els problemes de salut del marit. En relació amb això, Epifani de Fortuny escriví que l'aristòcrata començà a recopilar per distracció, en un episodi puntual en què es trobava immobilitzada per malaltia,⁸ probablement vertigen.⁹ Del mateix escrit de Fortuny es dedueix que, després de finalitzar la seva primera estada, Gil va tornar a la capital francesa per residir-hi llargues temporades, on tenia oberts els seus salons i socialitzava amb figures de les arts, les lletres, la diplomàcia i la política. A París recorria totes les llibreries de vell i estava al corrent de què compraven altres col·leccionistes,¹⁰ però es desconeix si encarregà obres des de Barcelona estant.

Al llarg de la seva vida, exposà la seva col·lecció en dues ocasions diferents, sempre a Barcelona i de manera col·lectiva, juntament amb altres col·leccionistes: a la primera mostra del grup bibliòfil al qual pertanyia, Els XII, presentada a les Galeries Laietanes el gener de 1928, i posteriorment a l'anomenada «Exposició de vestits regionals i d'època», que va tenir lloc als Magatzems Jorba del 31 de maig a l'1 d'agost de 1933.

5. Aquestes col·leccions, juntament amb la biografia de la col·leccionista i altres aspectes relatius a la seva persona, s'estan estudiant amb la intenció de ser objecte d'una pròxima publicació.

6. «Entrega de un importante fondo bibliográfico: se trata de una completísima colección de obras sobre indumentaria.» *La Vanguardia*, 10-2-1967, pàg. 20.

7. Ens aventurem a pensar que devia ser pels volts de 1902, atès que la comtessa comprà obra en una subhasta celebrada en aquesta data. Es tracta de la venda de la col·lecció d'art i llibres del col·leccionista i bibliòfil francès Alfred Piet (?-1902), que va tenir lloc del 12 al 14 de juny de 1902 a la sala Drouot de París. Que sapiguem, en aquesta venda hi adquirí un lot relligat de gravats d'indumentària infantil marcat amb l'exlibris de Piet.

8. Fortuny, 1927: 87-88.

9. Informació proporcionada per Mercè Ferrer Escolà. Correu electrònic adreçat a l'autora el 18 de maig de 2021.

10. Fortuny, 1965: 18.

D'altra banda, d'acord amb testimonis familiars, la col·leccionista ensenyava les seves làmines a parents i amics; així mateix, molt generosament, també les regalava en cas que algú manifestés interès per algun figurí en concret. Al cap dels anys, però, prengué més consciència del valor de les peces i no tornà a oferir res, perquè ja tenia present una donació al consistori barceloní. La seva intenció era evitar que, amb la seva mort, es dispersés aquest patrimoni.¹¹

El seu traspàs es produí el 13 de juliol de 1966 i, set mesos després, el 10 de febrer de 1967, es formalitzà la donació del llegat de la col·lecció a l'Ajuntament de Barcelona, quan el seu nebot, Leopoldo Gil Nebot, juntament amb Francisco de P. Vilaseca Rovellat i Luis Escolà Gil, tots tres marmessors de la difunta, l'entregà al consistori.¹² Els exemplars es marcaren amb un *ex dono* situat a la guarda interior.¹³

El conjunt, tal com es va consignar, comprèn 405 obres agrupades en cinc categories segons les dimensions de cadascuna.¹⁴ Aquest càlcul es va fer comptant els llibres, les enquadernacions de làmines i els títols de les revistes. Desafortunadament, no resulta exacte i tampoc no serveix per comprendre la col·lecció en la seva totalitat. A cada obra se li ha donat una numeració, però en alguns casos es tracta de conjunts, ja que engloben diversos exemplars en un sol número de registre. A més, creiem que la manera adequada de comptabilitzar les estampes seria individualment i no per enquadernacions. Amb les revistes passa quelcom similar: caldria considerar els exemplars un per un, no els títols.

11. Informació proporcionada per Mercedes Escolà Gil, besneboda de Carmen Gil Llopart, en una reunió efectuada el 22 de març de 2021.

12. «Entrega de un importante fondo bibliográfico: se trata de una completísima colección de obras sobre indumentaria». *La Vanguardia*, 10-2-1967, pàg. 20.

13. Aquest es realitzà expressament per fer constar el llegat, i a la seva inscripció es pot llegir «Legado Carmen Gil condesa de Vilaradaga MCMLXVI», juntament amb la seva heràldica, una «V» coronada.

14. L'inventari presenta els títols de les obres agrupats en cinc categories segons les dimensions d'aquestes: format 12è (86 × 126 mm), que consta de 86 volums, format 8è (110 × 160 mm), que engloba 64 obres, format 4t (215 × 157,5 mm), amb 108 exemplars i format foli (215 × 315 mm), que són 111 volums, i finalment, un grup variat de 36 volums. Tot i constituir una font important sobre la col·lecció, la llista resulta fragmentària, ja que només hi consten els títols (a voltes, incomplets o amb errors tipogràfics) i, de manera excepcional, els noms d'alguns autors i la datació. Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, Fons MTIB, *Inventari de les obres compreses en el llegat Carmen Gil, comtessa de Vilaradaga, al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona*, 1967.

És important esmentar que en el present estudi, tal com hem dit, es tractaran tan sols les làmines de moda i les publicacions periòdiques, per a les quals proposem una nova comptabilització. Les primeres superen lleugerament els 1.600 exemplars, que es troben dins d'una trentena d'enquadernacions. Mentrestant, les segones són 1.703 ítems englobats en una vintena de títols diferents.

Les estampes podien estar encartades dins les gasetes o bé ser venudes individualment. En el cas de la col·lecció de Gil, tant làmines com revistes es presenten separades i formen part de dos conjunts diversos. Les làmines estan enquadrades i comprenen reculls de diferents orígens, mentre que els números de les revistes no tenen per què correspondre als títols on els esmentats gravats estaven ubicats originalment.

Un cop rebut l'ingent fons bibliogràfic, el consistori el destinaria al Museu Tèxtil de la ciutat, situat al Palau Nadal del carrer de Montcada. Actualment, es conserva a l'arxiu del Centre de Documentació del Museu del Disseny, entitat inaugurada l'any 2014.

2. Breu apunt sobre la matèria

Abans de continuar analitzant el tema que ens ocupa, jutgem important clarificar certes qüestions. Es tractaran les il·lustracions conegudes com a làmines de moda, que, tal com el seu nom indica, servien per a la difusió de les tendències. Tradicionalment són gravats o litografies acolorides a mà que mostren un conjunt de vestimenta a través d'un o uns quants figurins. Estaven incloses fora de text a l'interior de revistes de prestigi destinades a les classes benestants, que també seran explicades perquè formen part de la col·lecció de la comtessa de Vilardaga.

Una d'aquestes làmines consta, essencialment, d'un o d'uns quants figurins centrals (en cas que n'hi hagi més d'un, usualment es tracta d'una parella, encara que també poden aparèixer grups). Es representen de cos sencer i en diversos angles perquè es pugui observar bé la roba. Aquesta és la tipologia més habitual en la col·lecció de la comtessa, però això no significa que no tingués que mostressin detalls dels cossos de cintura per amunt o bé complements, com ara els barrets.

Els figurins poden estar disposats sobre fons neutre o bé en espais burgesos estèticament plaents, com ara salons o jardins. L'escena es veu emmarcada per uns marges a manera de *passe-partout* que poden incloure diverses ins-

cripcions tant a la part superior com a la inferior, i que són d'utilitat per contextualitzar la peça. Així, es pot indicar el títol de la revista a la qual pertany, l'any, el nom o la signatura dels artistes, el número de la làmina o la descripció de les peces de vestir representades. Totes aquestes informacions juntes no hi solen aparèixer i és més habitual que ho facin de manera parcial o, simplement, que no hi constin. De la mateixa manera, és important fer notar que, en casos puntuals, els títols de les làmines no corresponen als de les publicacions. Per posar-ne tan sols un exemple, és el cas del *Journal des Dames et des Modes*, els gravats del qual es titularen «*Costume français*», «*Costumes français*»¹⁵ o «*Costume Parisien*», fet que pot portar a confusió. Altres, com el *Petit Courrier des Dames*, titulava les seves estampes «*Modes de Paris*», encara que a sota també figurava el títol de la gasetta.

El naixement d'aquest tipus d'obra es produí en el darrer quart del segle XVIII.¹⁶ Les primeres làmines foren angleses, al principi sense acolorir, i s'incloueren a la revista *The Lady's Magazine* a partir de 1770, cosa que suposà la seva imitació a tot Europa.¹⁷ A França se'n feu una producció molt significativa, lligada a l'auge de la premsa femenina de l'època. En aquest sentit, fou capdavantera la *Gallerie des Modes et des Costumes Français*, que inclogué làmines en color entre els anys 1778 i 1787. Com que París era l'epicentre de la moda occidental, moltes làmines editades a la ciutat s'exportaren a diversos països europeus i als Estats Units, on es reproduïen i es copiaven a les revistes autòctones; igualment, la difusió de la moda francesa es completava amb les edicions europees de les revistes parisenes.¹⁸ Entre finals del segle XVIII i especialment al llarg de tot el segle XIX, els figurins gaudiren d'una immensa popularitat; encara existiren durant les primeres dècades del segle XX, fins a desaparèixer quan van ser substituïdes per la fotografia de moda.

En la producció de les làmines intervenia la feina de diversos professionals, començant per l'editor, que efectuava l'encàrrec. Abans del segle XIX i durant aquesta centúria, un dibuixant dissenyava el figurí i el dibuix original resultant era lliurat al gravador, el qual el transferia a la matriu, que podia ser un bloc de fusta (xilografia) o una planxa feta de coure o acer (calcografia, com ara l'aiguafort). Els dos professionals podien treballar per a diferents revistes i solien ser artistes reputats, per la qual cosa s'aconseguien resultats de gran

15. Gaudriault, 1982: 45.

16. Laver, 2019: 125.

17. *Ibid.*: 127.

18. Gaudriault, 1982: 119–121.

bellesa i delicadesa. De vegades, l'autoria de les obres és desconeguda, ja que no sempre se signaven. En cas afirmatiu, podia aparèixer el nom complet, el cognom o bé un pseudònim, tant de l'il·lustrador com del gravador, o bé de només un d'ells. La manca de signatures en alguns casos, unida al fet que no existien grans diferències estilístiques, fa que la identificació sigui complexa.

Un cop la làmina era reproduïda en sèrie per l'impressor, es podia comercialitzar en blanc i negre o bé il·luminada, cosa que n'encaria el preu. En aquest darrer cas, uns quants professionals denominats coloristes la pintaven amb aquarella, de manera individual i a mà.¹⁹

Si bé aquestes il·lustracions es podien vendre soltes, el més habitual era que estiguessin recollides a l'interior de publicacions periòdiques.²⁰ Es tractava de revistes dedicades a la moda i a altres temes culturals que estaven destinades a les classes més privilegiades. Eren consultades igualment per les modistes en la seva inclinació per conèixer els estils que posteriorment apreciarien les seves clientes. En conseqüència, les làmines que s'hi encartaven eren un article de luxe i d'alta qualitat, que es produïa en nombre limitat. Tot i que la seva funció primigènica era la de mostrar les tendències, aquestes estampes també eren atractives per ser col·leccionades i, fins i tot, per ser emmarcades i emprades com un objecte decoratiu.²¹

No obstant això, les innovacions tecnològiques de la segona meitat del segle XIX permeteren una producció més gran i un abaratiment del producte, encara que continuava estant reservat a un públic acomodat.²² Els canvis de l'època comportaren la popularització de la litografia a partir del decenni de 1860. Gràcies a aquesta tècnica, l'artista podia dibuixar amb tinta de composició greixosa sobre una superfície de pedra a partir de la qual es feia la impressió. També es crearen sistemes de reproducció mecànica dels colors, que desplaçaren la tasca manual i foren freqüents passada la dècada de 1880.²³

Finalment, cal esmentar una tècnica que va servir per acolorir i que va suposar un canvi radical en les làmines de moda, que s'havien mantingut amb

19. Flood i Grant, 2014: 10.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*: 19.

22. McCort, Emily. «A brief history of the fashion plate» [en línia]. *Maryland Center for History and Culture* <https://www.mdhistory.org/a-brief-history-of-the-fashion-plate> [consulta: 17 febrer 2022].

23. Ingham, Erika. «Fashion plates introduction» [en línia]. *National Portrait Gallery*. <https://www.npg.org.uk/research/fashionplates/fashion-plates-introduction> [consulta: 27 juliol 2021].

poques variacions fins aleshores.²⁴ Es tractava del *pochoir* o estergit, usat en les tres primeres dècades del segle XX. Sobre un gravat o una litografia, que actuava com a base, es disposava una plantilla retallada feta de cartró o d'una fina làmina de zinc o coure. A continuació, s'omplien manualment amb aquarel·la o *gouache* els buits deixats per dita plantilla, que havia de ser una de diferent per a cada color.²⁵ S'aconseguien així unes tonalitats pictòriques molt llampants i saturades que contrastaven vivament amb els tons rebaixats i pastel presents a les làmines del segle anterior. Era un procediment car i laboriós, que es feia servir en certes revistes de luxe pensades per a una clientela d'elit, com es veurà més endavant.

3. Biblioteca sobre moda

3.1. Làmines enquadrades

Eren, amb tota seguretat, el producte que més atreia la passió col·leccionista de Carmen Gil, la qual n'arribà a posseir un nombre considerable. En tenia de dues menes: en primer lloc, les làmines relligades, que sobrepassaven per poc les 1.600 unitats, formaven diversos conjunts i pertanyien a una mateixa revista o a diverses —serà el tema que tractarem tot seguit—; en segon lloc, les làmines encartades dins les publicacions periòdiques originals —aspecte que desenvoluparem en un altre apartat. Per tant, no era habitual que en tingués de soltes.

L'aristòcrata comprà exemplars francesos, anglesos, espanyols i austríacs corresponents a finals del segle XVII, als segles XVIII i XIX i a principis del XX, on es mostraven modes femenines, masculines i infantils. Tanmateix, cal puntualitzar que la seva especialització van ser les estampes franceses del segle XIX dedicades a les tendències de París, sobretot les femenines. La vestimenta masculina i infantil, així com la presència de publicacions d'Anglaterra, Espanya i Àustria, és una qüestió més aviat anecdòtica si es compara amb el gran predomini conformat pels exemplars francesos.

A propòsit de les làmines editades a París, cal mencionar que van ser extretes d'una vintena de revistes de l'època, entre les quals es troben títols tan

24. Calahan i Zachary, 2015: 8.

25. Ercoli, 1987: 8.

rellevants com *Journal des Dames et des Modes*, *Petit Courrier des Dames*, *Le Moniteur de la Mode* o *Les Modes Parisiennes*, entre molts altres (vegeu una llista completa d'aquestes, així com de les altres publicacions europees, a l'annex).

3.1.1. Segles XVII i XVIII

Ocasionalment, havia aconseguit comprar grups dels segles XVII i XVIII, els més antics de la col·lecció. Destaquem un seguit de gravats,²⁶ provinents de França, conformats per un conjunt de tres volums primis. Contenen un total de 39 làmines, de les quals només una dotzena estan il·luminades. Totes estan realitzades per dibuixants i gravadors pioners de les làmines de moda, que publicaren ells mateixos (cosa que implica que no pertanyien a cap revista, sinó que es venien individualment). Representen figurins masculins i femenins amb vestits per a diverses ocasions. Els gravats acolorits estan tots aplegats al primer volum, on en trobem de realitzats per Nicolas Bonnart i Jean Dieu de Saint-Jean, autors de làmines datades entre 1683 i 1686. Quant al segon volum, datat entre 1685 i 1696, descobrim la signatura de Nicolas Arnoult, novament Jean Dieu de Saint-Jean i Nicolas Bonnart, juntament amb el seu germà Henri Bonnart, J. Berin, G. Valk i Antoine Trouvain. Aquest darrer, a diferència de tots els noms esmentats fins ara, no era dibuixant ni gravador, sinó editor, i a la immensa majoria de les seves estampes no figura el nom de l'artista.²⁷ Finalment, en el tercer volum hi ha làmines fruit de la col·laboració d'un dibuixant i un gravador: Hubert François Bourguignon, conegut com a Gravelot, amb L. Truchy, i Jean-Baptiste Huet amb Guber. Aquests exemplars ja pertanyen al segle XVIII.

Del segle XVIII, tenen una rellevància indiscutible els figurins de moda de Jean-Antoine Watteau.²⁸ Carmen Gil comprà una enquadernació editada l'any 1735 que integra els gravats de dues sèries diferents titulades *Figures de modes* i *Figures françoises et comiques*. Són disset estampes sense acolorir fetes a partir d'il·lustracions de Watteau i gravades a l'aiguafort.

26. Titulats *Gravats de moda dels segles XVII-XVIII* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

27. Gaudriault, 1988: 78.

28. El volum que els aplega s'anomena *Figures de mode dessinées et gravées à l'eau forte / par Watteau et terminés au burin par Thomassin, fils* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).



FIGURA 2. Jean-Antoine Watteau (dibuixant i gravador). Gravata a l'aiguafort de la sèrie *Figures de modes*, retocat al burí per Henri Simon Thomassin, 1735, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

En el cas de les *Figures de modes* (figura 2), que podrien haver estat realitzades cap a 1710,²⁹ es disposa de la sèrie completa, formada per vuit làmines (incloent-hi el frontispici)³⁰ que tenen la particularitat d'haver estat gravades pel mateix Watteau, amb retocs al burí de Henri Simon Thomassin; consisteixen en quatre figures masculines i tres de femenines.

D'altra banda, de les *Figures françoises et comiques*, corresponents a la dècada de 1720,³¹ en l'exemplar de Gil no hi ha la sèrie sencera d'una dotzena de làmines, sinó una selecció de nou i sense el frontispici; s'hi troben cinc representacions d'homes i quatre de dones. En aquesta ocasió, Watteau no gravà les seves composicions, sinó que ho feren Cochin, Louis Desplaces i el ja esmentat Thomassin, a partir dels dibuixos originals de l'artista.³² En conjunt, són estampes raríssimes³³ de

29. «Figures françoises et comiques nouvellement inventées par M. Watteau; Figures de modes dessinées et gravées à l'eau forte par Watteau; a terminées au buin par Thomassin le fils» [en línia]. *The Metropolitan Museum of Art*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/682014> [consulta: 14 març 2022].

30. Originalment, la sèrie disposava d'una làmina més que representava una figura masculina i que s'ha perdut.

31. «Figures Françoises et Comiques : [estampe] / Nouvellement Inventées par M. Watteau peintre du Roy» [en línia]. *Bibliothèque Nationale de France*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100313s/fi.item> [consulta: 14 març 2022].

32. «Figures françoises et comiques, nouvellement inventées par M. Watteau, peintre du roy (circa 1720)» [en línia]. *Diktats* <https://www.diktats.com/en/products/figures-de-mode-inventees-par-antoine-watteau-1720> [consulta: 14 març 2022].

33. «Bibliothèque Jean-François Chaponnière / Lot 279. Watteau. Figures de modes... Thomassin, [vers 1720]. In-8 maroquin rouge (canape)» [en línia]. *Sotheby's*. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/coll-chaponniere-pf1943/lot.279.html> [consulta: 21 febrer 2022].

les quals es conserven pocs exemplars; ben bé es poden considerar una de les joies del llegat que ens ocupa. Es posa especial èmfasi en les *Figures de modes* per la particularitat que van ser dibuixades i gravades per Watteau, i també pel fet que la col·leccionista en tingués la sèrie completa.

Igualment, del mateix segle hi ha una desena d'estampes provinents de la famosa *Galerie des Modes et Costumes Français*, revista pionera en il·lustracions de moda que fou editada a París entre 1778 i 1782³⁴ i els números originals de la qual són d'una gran singularitat. Potser perquè va voler ampliar aquest conjunt, Gil també tingué l'encert de comprar-ne una edició facsímil publicada a París per Émile Lévy, qui n'edità cinc volums entre 1911 i 1914 (la comtessa els tenia tots menys el cinquè). Eren reproduccions acolorides a mà com els originals, dels quals gairebé no es distingien, més enllà de mínimes diferències i d'utilitzar un paper modern.³⁵

3.1.2. Segle XIX

El segle XIX es pot considerar l'especialització de la col·leccionista i d'aquesta època tenia una gran varietat d'exemplars, concretament parisencs. De fet, tal com va constatar Holland, entre 1843 i 1870 es pot determinar l'època daurada de les làmines de moda, tant per la seva bellesa com per l'excel·lència de l'execució.³⁶ Era un període del qual Carmen Gil col·leccionà abundant obra, com veurem a continuació. Com hem esmentat anteriorment, el seu àmbit d'interès se centrava principalment en la moda femenina. Les làmines eren obra de reputats il·lustradors d'aquesta època, com ara Jules David, François-Claudius Compté-Calix, Eugène Charles François Guérard o Anaïs Toudouze, per citar-ne tan sols uns quants.

Es pot observar una preeminència pel que fa a les estampes corresponents al *Journal des Dames et des Modes* editat per Pierre de La Mésangère, que freqüen els 260 exemplars. Estan recopilades en dos volums diferents³⁷ en els

34. Laver, 2019: 125.

35. Holland, 1988: 37.

36. Holland, 1988: 93.

37. Es tracta de dos volums catalogats com a *Gravats de figurins de moda del segle XVIII–XIX de la revista Journal des Dames et des Modes* (anys 1797 i 1802 a 1831) i d'una altra enquadernació titulada *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes franceses del segle XIX* (anys 1833 a 1836 i 1838) (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).



FIGURA 3. Autor desconegut. Gravats il·luminat a mà, revista *Journal des Dames et des Modes*, 1797, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

quals s'ha identificat el període 1802–1831. També hi ha unes poques làmines datades de 1797, que són excepcionalment peculiars (figura 3).³⁸

A més, tenia onze làmines en altres enquadernacions³⁹ barrejades amb d'altres de provinents de diverses gasetes. Aquestes daten de 1833 a 1836 i 1838. Es tracta d'un conjunt de gran importància, del qual Epifani de Fortuny afirmà que hi havia la col·lecció completa corresponent als anys 1799–1834.⁴⁰

Els gravats presents al *Journal des Dames et des Modes* es caracteritzen perquè al marge superior consta l'any i la inscripció «*Costume Parisien*» o «*Costume Français*», alhora que al marge inferior hi ha una breu descripció de la vestimenta. En els últims anys aquesta configuració canvia i tota la informació es troba al marge inferior. Malgrat que la majoria no esta-

ven signades, se sap que alguns autors foren Horace Vernet o Louis-Marie Lanté en col·laboració amb Auguste Delvaux. Lanté tingué una especial preeminència en aquesta publicació i fou considerat un dels millors artistes.⁴¹ Sovint, les seves creacions eren gravades per Georges Jacques Gatine, amb qui establí una fructífera col·laboració.⁴²

38. Gaudriault, 1982: 55.

39. Concretament, una estampa dins de *Làmines de figurins de moda masculins del segle XIX* i una desena pertanyents a *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes franceses del segle XIX* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

40. Fortuny, 1927: 87–88.

41. Holland, 1988: 153.

42. A part de les làmines de moda, cal esmentar que Lanté i Gatine treballaren junts en dos llibres d'estampes: *Costumes des femmes de Hambourg, du Tyrol, de la Hollande, de la Suisse, de la Franconie, de l'Espagne, du Royaume de Naples, etc.* i *Galerie française de femmes célèbres par leurs talents, leur rang ou leur beauté: portraits en pied*, editades a París l'any 1827. Ambdues obres perta-

Signades per Lanté, Carmen Gil també colleccionà una vintena de làmines que provenien de diverses revistes, com ara *La Mode* (figura 4), *Journal des Dames et des Modes*, *Petit Courrier des Dames*, *Le Messager des Modistes et des Salons*, *Gazette du Bon Ton* i *Le Voleur: Gazette des Journaux Français et Étrangers*. En aquest cas, el gravador majoritari fou Georges Jacques Gatine, encara que també hi localitzem ocasionalment August Delvaux o Nargeol, entre d'altres. La vintena de làmines esmentades forma part d'un grup de 47 obres enquadernades juntes,⁴³ l'estil de les quals és força coincident.

Un altre repertori abundant va ser el de *Les Modes Parisiennes*, consistent en poc més de 220 unitats. Aquestes estaven repartides en set enquadernacions diferents. Les primeres sis, dedicades enterament a la revista,⁴⁴ sobrepassen lleugerament el centenar de làmines. La setena restant també inclou un centenar de gravats, però en aquesta ocasió, barrejats amb d'altres de provinents d'unes quantes publicacions.⁴⁵ Sigui com sigui, s'hi pot constatar que François-Claudius Compte-



FIGURA 4. Louis-Marie Lanté (dibuixant) i Georges Jacques Gatine (gravador). Gravats il·luminats a mà, revista *La Mode*, 1834, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

nyen a la col·lecció de Carmen Gil; la primera inclou gravats d'indumentària internacional, mentre que la segona versa sobre indumentària històrica i aporta retrats de personatges femenins destacats entre els segles XII i XVIII.

43. L'enquadernació s'ha catalogat com a *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes franceses del segle XIX* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

44. Aquestes són les següents: *Làmines de figurins de moda publicades a la revista Les modes parisiennes el 1846–47*, *Làmines de figurins de moda femenina publicades a la revista Les modes parisiennes el 1853–59* (2 volums), *Làmines de figurins de moda publicats a la revista Modes parisiennes 1878 / E. Guérard*, *Làmines de figurins de moda publicats a la revista Les modes parisiennes el segle XIX* i *Làmines de figurins de moda publicats a la revista Les modes parisiennes* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

45. El volum es titula *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes franceses entre 1844 i 1876* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

Calix va ser el principal artista de *Les Modes Parisiennes*,⁴⁶ del qual hi ha obra en abundància i gravada per E. Préal, Gabriel-Xavier de Montaut, E. Bracquet i B. Carrache, entre d'altres. Es dona la coincidència que, d'una de les làmines de l'autor, Carmen Gil també n'aconseguí el dibuix original (figs. 5 i 6). Aquest forma part d'una enquadernació amb cinc il·lustracions més realitzades a l'aquarella, algunes atribuïbles al mateix Compte-Calix i una signada per Anaïs Toudouze⁴⁷ (es desconeix si totes eren destinades a *Les Modes Parisiennes*). A part, volem esmentar un conjunt de quinze dibuixos fets per Compte-Calix⁴⁸ que mostraven moda pròpia del segle XVIII, tant masculina com femenina. Són els originals a partir dels quals es gravaren les estampes incloses en un exemplar titulat *Modes Louis XVI*, que s'oferí l'any 1869 als subscriptors de la revista. Els gravadors són Bracquet, Carrache, Lacourrière i Paquin.⁴⁹

Més enllà de Compte-Calix, un altre artista que treballà per a *Les Modes Parisiennes* fou Eugène Charles François Guérard, que gravà les seves pròpies creacions. De la seva autoria es pot apreciar un conjunt de vuit làmines⁵⁰ de l'any 1843 que són d'una especial finor.

Continuant amb les revistes de prestigi, és destacable *Le Follet: Courrier des Salons*, que, d'acord amb Holland, produí les làmines de moda més elegants des de la seva creació l'any 1829. A partir de 1840, les obres va ser realitzades especialment per les germanes Colin —Laure Noël, Héloïse Leloir i Anaïs Toudouze—,⁵¹ les quals signaren tant amb el seu nom de solteres com amb el de casades. Carmen Gil va comprar 48 làmines de *Le Follet*, que semblen totes executades per la mateixa mà. Tan sols una (figura 7) està signada per Anaïs Toudouze (1822–1899) i les altres, per la fesomia dels figurins, també se li poden atribuir. A la mateixa enquadernació que les estampes de *Le Follet*, trobem un únic gravat del *Petit Courrier des Dames* i un centenar provinent de la

46. Holland, 1988: 152.

47. Referenciat com a *Làmines de figurins de moda del s. XIX* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

48. Prenen per títol *Modes Louis XVI* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

49. «Compte-Calix – Costumes de l'époque de Louis XVI (1869)» [en línia]. *Diktats*. <https://www.diktats.com/products/costumes-de-l-epoque-de-louis-xvi-compte-calix> [consulta: 12 agost 2021].

50. La catalogació de l'exemplar és *Làmines de figurins de moda publicats a la revista Modes parisiennes 1878 / E. Guérard* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

51. Gaudriault, 1982: 67.



FIGURA 5. François-Claudius Compte-Calix (dibuixant). Dibuix a l'aquarella, 1859, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona. FIGURA 6. François-Claudius Compte-Calix (dibuixant) i F. [il·legible] (gravador). Gravats il·luminats a mà, revista *Les Modes Parisiennes*, 1859, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.



FIGURA 7. Anaïs Toudouze (dibuixant). Gravats il·luminats a mà, revista *Le Follet*, segle XIX, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

publicació vienesa *Wiener Theaterzeitung*.⁵² Aquestes últimes, que presenten el títol «Modebilder zur Theaterzeitung»⁵³ (alusiu a la secció de moda de la revista), van ser gravades per Andreas Geiger a partir d'originals francesos.

A part dels autors notoris que s'han anat recordant fins ara, no es pot deixar d'esmentar Jules David, que també va ser molt prolífic i és especialment conegut perquè va dibuixar totes les làmines de *Le Moniteur de la Mode* des de



FIGURA 8. Jules David (dibuixant). Dibuix a l'aquarel·la, 1885, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

1843 fins a 1892, les quals s'exportaren a moltes revistes europees.⁵⁴ Carmen Gil tenia, si més no, un parell d'obres signades per David corresponents a aquest període,⁵⁵ però el cert és que en colleccionà amb més profusió de l'etapa 1894–1896; en va aconseguir poc més d'una seixantena⁵⁶ de Guido Gonin, un nom preminent en aquests anys, les il·lustracions del qual van ser gravades per Edouard Taillant i H. Charles Sortier, entre d'altres, tal com ho testimonien les seves signatures.

De totes maneres, cal destacar que, de Jules David, la colleccionista obtingué set dels seus figurins originals a l'aquarel·la (figura 8).⁵⁷ Són de la segona meitat del segle XIX i pre-

52. El lot es presenta en un volum catalogat com a *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes del segle XIX* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

53. «Fashion in Vienna» [en línia]. *Houghton Library Blog – Harvard University's Houghton Library*. <https://blogs.harvard.edu/houghton/fashion-in-vienna/> [consulta: 22 març 2022]

54. Holland, 1988: 152.

55. Es poden trobar al recull titulat *Làmines de figurins de moda publicats en diverses revistes franceses entre 1844 i 1876* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

56. Recollides a *Làmines de figurins de moda publicats a Le moniteur de la mode, la gazette rose, le Bon Ton & l'elegance parisienne réunis 1894–1896 / G. Gonin* i a *Làmines de figurins de moda publicats a la revista Le moniteur de la mode 1894–1896*, respectivament (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

57. Consultables a *Làmines de figurins de moda del segle XIX / Jules David* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

senten les figures femenines en fons molt elaborats que inclouen, fins i tot, una interacció dels figurins entre ells o amb altres elements. La incorporació de fons, d'acord amb Vyvyan Holland, es va produir cap a 1843 a les revistes parisenques *Le Moniteur de la Mode* (on, com s'ha dit, col·laborava David) i *Les Modes Parisiennes*, i representà tota una innovació que fou copiada de seguida.⁵⁸

Més enllà de les modes femenines, Gil també recopilà alguns conjunts de làmines dedicades a la roba masculina o infantil, encara que amb molt poca presència dins del gruix de la col·lecció (segurament les adquirí a tall representatiu). En el cas dels homes, que serveixi com a exemple un recull⁵⁹ de prop d'una cinquantena de gravats datats entre 1835 i 1850, que corresponen a quatre publicacions diferents: *Journal des Dames et des Modes*, *Petit Courrier des Dames*, *Théorie de l'Art du Tailleur* i *Journal des Tailleurs* (dins de l'última també s'encabeixen *Modes de Paris*, *L'Élegant* i *Le Coupeur*, que foren absorbides per aquesta, tot i que els seus noms es van mantenir a les làmines).⁶⁰ En aquest cas, es desconeix l'autor o els autors de les làmines.

Pel que fa als infants, destaquem 38 dibuixos originals⁶¹ signats per Alice Dupin, que aparegueren en una revista francesa sense identificar durant el període 1860–1866.⁶² Hi apareix un grup de nens i nenes de diferents edats que llueixen roba elegant mentre participen en diverses activitats dutes a terme en interiors i paisatges idealitzats. A més dels esforços per plasmar la indumentària amb la precisió més gran i des de diferents angles, l'artista ha tingut cura d'afegir una bona mostra de nines i joguines del moment. Aquest cas és rellevant no sols per la qualitat dels figurins, sinó també perquè sabem que

58. Holland, 1988: 93.

59. Titulat *Làmines de figurins de moda masculins del segle XIX* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

60. Concretament, se sap que el *Journal des Tailleurs* assimilà *Le Coupeur* des de 1845 fins a 1850, mentre que el 1876 assimilà *L'Élegant*.

«Notice de périodique: L'Élegant» [en línia]. *Bibliothèque Nationale de France*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32766045h> [consulta: 21 febrer 2022].

61. Recollits en una enquadernació catalogada com a *Gravats d'indumentària infantil* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

62. Segons una inscripció manuscrita realitzada al revers de la guarda, els dibuixos pertanyien a la revista *Modes Infantines*, de la qual no s'ha trobat cap informació. També es constata que són dels anys 1860–1866. Hom s'inclinaria a pensar que provenien del *Journal des Enfants*, on també treballà Alice Dupin, si no fos perquè aquest es publicà de 1832 a 1855 i de 1871 a 1897 i, per tant, queda fora el període del qual podrien ser els dibuixos que tractem.

la comtessa els comprà ja enquadernats, ja que a la guarda interior consta l'exlibris del seu propietari anterior, el bibliòfil i colleccionista francès Alfred Piet (?–1902), que també fou secretari i tresorer de la Société des Amis du Livre.⁶³ La seva col·lecció d'art i llibres fou venuda pòstumament a la sala de subhastes Drouot de París els dies 12, 13 i 14 de juny de 1902.⁶⁴ Resulta altament probable que Gil adquirís el lot de gravats en aquesta mateixa subhasta.

De l'últim terç del segle XIX, entre els anys 1875 i 1896, volem destacar un grup de 348 gravats que són els únics de procedència espanyola. Es van publicar a les revistes *El Correo de la Moda* i *La Moda Elegante Ilustrada*. Els pertanyents a la madrilenya *El Correo de la Moda*⁶⁵ generalment no presenten cap signatura, a excepció d'unes quantes làmines on es pot llegir «H. Colin», que fa referència a Heloïse Leloir, il·lustradora francesa que havia emprat tant el seu nom de soltera com el de casada. Això indica que les estampes havien estat importades de París. Concretament, de la gasetta *Le Moniteur de la Mode*, de la qual s'incorporava un figurí il·luminat amb el primer número de cada mes.⁶⁶ Pel que fa a les làmines de *La Moda Elegante Ilustrada*,⁶⁷ revista publicada a Cadis, novament van ser impreses a París. Conformen una recopilació més nombrosa, compilada en quatre volums enquadernats que integren tant conjunts de vestir com barrets. S'hi observa una diversitat d'autors, com ara els dibuixants Anaïs Todouze (autora de moltes de les làmines), Eugène Thirion, Isabelle Desgrange, Jules David o A. Chaillot, juntament amb els gravadors H. Leger, E. Cheffen, P. Deferneville, Réville, Bonnard o Huard, entre d'altres.

63. «Alfred Piet» [en línia]. *The British Museum*. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG202569> [consulta: 9 agost 2021].

64. «Catalogue de vignettes des XVIIIe et XIX siècles pour illustrations, estampes anciennes, portraits...» [en línia]. *Bibliothèque Nationale de France*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12499316.r=Collection.%20Art.%20Piet%2C%20Alfred.%201902?rk=85837;2> [consulta: 9 agost 2021].

65. Catalogats com a *Làmines de figurins de moda publicats a la revista El correo de la moda els anys 1875–1876* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

66. «Revista de moda: El correo de la moda, vol. x, 1862» [en línia]. *Museo del Traje*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/romanticismo/de-la-tarasca-a-la-revista-de-moda/correo-moda.html> [consulta: 22 febrer 2022].

67. Inserides dins d'un volum enquadernat titulat *Làmines de figurins de moda publicats a La moda elegante ilustrada els anys 1879–1880* i en tres volums més sota el títol *Gravats de la revista La moda elegante ilustrada* (Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona).

3.1.3. Segle XX

Retornant als exemplars francesos, acabarem destacant els dels primers anys del segle XX, per exemple, el centenar de làmines corresponents a *Les Modes*, que són fotografies, la majoria en blanc i negre i algunes acolorides. Provenen de negatius de Paul Nadar o Léopold-Émile Reutlinger⁶⁸ i daten de 1906 a 1915. Que ocupessin el lloc destinat a les estampes tradicionals es deu al fet que, des de la darrera dècada del segle XIX, les fotografies experimentaren una popularitat creixent. Ben mirat, l'any 1901, la revista *Les Modes* fou una de les primeres a incloure-les a les seves pàgines.⁶⁹ Aquest tipus de làmines no devien cridar especialment l'atenció de Carmen Gil, atès que no en colleccionà més i són una anècdota davant del gran nombre d'estampes tradicionals que comprà. Tanmateix, es pot apreciar que en va voler tenir una quantitat prou representativa.

Malgrat l'auge de la fotografia, a principis del segle XX es va viure un breu ressorgiment de les làmines de moda amb un marcat estil *art déco*; les publicacions de luxe capdavanteres foren *Gazette du Bon Ton* o *Art, Goût, Beauté: Feuilles de l'Élégance Féminine*. Carmen Gil, tot i posseir nùmeros d'aquestes revistes — com es veurà en l'apartat següent —, no tenia estampes enquadernades a part. Aquesta mancança la suplí amb escriure comprant un important llibre de làmines que no podem deixar d'esmentar. Es tracta de *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, editat a París el 1911 per Maquet (figura 9).



FIGURA 9. Georges Lepape (dibuixant). Gravats il·luminats *au pochoir*, àlbum *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

68. Gaudriault, 1982: 104.

69. McCort, Emily. «A brief history of the fashion plate» [en línia]. *Maryland Center for History and Culture*. <https://www.mdhistory.org/a-brief-history-of-the-fashion-plate> [consulta: 17 febrer 2022].

Consistia en una impressió d'un tiratge limitat a un miler d'exemplars, dels quals els tres-cents primers eren numerats i incloïen tres il·lustracions en paper Japó imperial.⁷⁰ Carmen Gil va poder adquirir una de les obres exclusives, si bé la seva no estava numerada, cosa que significa que no formava part del grup de les tres-centes primeres. El dissenyador de moda Paul Poiret, de gran popularitat a principis de segle i considerat una de les figures més rellevants de la història de la moda, va encarregar a l'artista Georges Lepape que il·lustrés un catàleg dels seus dissenys femenins.⁷¹ El resultat van ser dotze làmines acolorides a través de plantilles (*pochoir*), amb un estil pla i trencador que recorda l'estètica de les estampes japoneses.⁷² Mostren diferents models que porten robes i accessoris d'una originalitat contraposada als estils imperants fins aleshores. De la mateixa manera, les làmines representen una ruptura respecte dels models tradicionals d'estampes de moda.

3.2. Publicacions periòdiques

A més de les làmines de moda, la comtessa va arribar a recopilar un nombre de 1.703 unitats que obeïen a una vintena de títols diferents de revistes.⁷³ Corresponien als segles XIX i XX, amb una sola excepció de finals del XVIII.⁷⁴

70. «Les choses de Paul Poiret / vues par Georges Lepape.» [en línia]. *Virginia Museum of Fine Arts*. <https://www.vmfa.museum/piction/108734640-160584885/> [consulta: 17 febrer 2022]

71. Cal esmentar que aquest catàleg tenia un precedent: *Les robes de Paul Poiret racontées par Iribe*, aparegut el 1908 i de 250 exemplars, amb una desena de làmines cadascun. En aquest cas, Paul Poiret va fer l'encàrrec a l'il·lustrador Paul Iribe. Desafortunadament, Carmen Gil no el tenia.

72. Calahan i Zachary, 2015: 12.

73. Aquesta comptabilització obeeix a considerar cada revista de manera independent, encara que hagi canviat de nom o s'hagi fusionat amb una altra publicació, situacions que eren molt freqüents. Per exemple, l'*Observateur des Modes* i el *Journal des Dames et des Modes* són dues revistes diferents, malgrat que el 1823 la primera fou absorbida per la segona. De la mateixa manera, s'ha considerat convenient diferenciar aquelles revistes que, malgrat ser la mateixa, van canviar de títol; és el cas de *La Belle Assemblée, or, Court and Fashionable Magazine* i *The Court Magazine and Belle Assemblée*, que es comptabilitzen com dues publicacions i no com una sola. Aquest criteri també és el que s'ha seguit des del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona a l'hora de catalogar totes les revistes de la col·lecció de Carmen Gil.

74. És el *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode*, editat a Leipzig per Voss und Compagnie entre 1793 i 1807. La col·leccionista en tenia quatre números de 1794, cosa que els fa l'excepció esmentada pertanyent als darrers anys del segle XVIII i no pas al XIX o al XX com les revistes restants.

Havien estat editades majoritàriament a França, però també a Anglaterra, a Espanya i a Alemanya (vegeu l'annex). Es consideren revistes de moda perquè incloïen làmines, però també tractaven sobre art, literatura, teatre, música, història i altres temes culturals.

De cada títol, Carmen Gil comprà un nombre variable d'exemplars corresponents a diversos anys, cosa que no significava que tingués la col·lecció completa de tots els números. Malgrat això, aquesta circumstància no desllueix l'excel·lència de la seva compilació, ja que disposava d'una representació variada de la premsa de moda més important de l'època. Eren revistes considerades de luxe i destinades a ser gaudides per les classes més puixants de la societat. També destacaven per la inclusió al seu interior de diverses làmines de moda, generalment entre una i cinc, les quals s'intercalaven en el text i es podien separar. Amb tot, no es té notícia que la col·leccionista ho fes, ja que comprava, d'una banda, les gasetes, i de l'altra, com s'ha pogut apreciar anteriorment, les estampes soltes enquadrades. En conjunt, aquestes publicacions són singulars i rares i resulten difícils de trobar en l'actualitat.⁷⁵

Continuant amb la tendència vista fins al moment, la presència d'obres franceses (concretament parisenques) forma el gruix de la col·lecció, que es defineix en 1.574 exemplars (pertanyents a tretze títols) davant dels 124 provinents de Londres (englobats en cinc títols). La representació d'altres països és ínfima, atès que tan sols trobem una revista de Barcelona, amb un sol número, i una publicació editada a Leipzig, amb quatre números.⁷⁶

Recalquem el fet que París era l'epicentre de la moda a l'època i, com a tal, disposava de les revistes més destacades del sector. El mercat estava en plena efervescència, l'oferta era múltiple i les publicacions podien durar uns pocs anys o dècades senceres, patir canvis de nom o d'editor i, fins i tot, ser fusionades entre si. A continuació en destacarem alguns dels títols principals.

75. Dada aportada per Albert Díaz Mota, arxiver i responsable del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, en una reunió efectuada el 5 de juliol de 2021.

76. L'exemplar barceloní és un sol número de 1928 de la *Revista de Modas La Confianza*, òrgan de la Sociedad Mutua de Maestros Sastres i al mercat des de 1876 fins aproximadament la primera meitat del segle XX. En canvi, la revista alemanya és el *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode*, de la qual Carmen Gil comprà quatre números. És una publicació de Leipzig a càrrec de Voss und Compagnie que va existir entre 1793 i 1807.

3.2.1. Segle XIX

La revista francesa més antiga comprada per Carmen Gil va ser el *Journal des Dames et des Modes*, creada el 1797, encara que els números colleccionats ja eren de ben entrat el segle XIX, corresponents als anys 1837 (núms. 1-72) i 1838 (núms. 1-68, falten el 38, 43, 47 i 62). És considerat un dels pocs diaris de moda dels primers anys del segle XIX.⁷⁷ Fundat per Pierre de La Mésangère i Jean-Baptiste Sellèque, la direcció en els anys esmentats estava en mans de Marie de L'Épinay. Les seves làmines portaven per títol «Costumes parisiens» i eren un fidel exemple de les modes de l'Imperi i la Restauració francesa. L'any 1823, el *Journal des Dames et des Modes* va absorbir dues revistes: *L'Observateur des Modes* i *L'Indiscret*. De la primera, editada entre 1818 i 1823, la colleccionista en comprà 57 números no consecutius corresponents als anys 1820 i 1821.

Un rival directe de l'esmentada gasetta de La Mésangère fou el *Petit Courrier des Dames, ou Nouveau Journal des Modes, des Théâtres, de la Littérature & des Arts*, que va esdevenir una dura competència. Consagrat a la moda femenina, era dirigit per un grup d'editores que consideraven que el *Journal des Dames et des Modes* estava desfasat.⁷⁸ Amb una vida llarga, de 1822 a 1868, el *Petit Courrier des Dames* va tenir una gran acceptació derivada de l'excel·lència de les seves làmines. Una particularitat era que mostraven la figura per davant i per darrere, de manera que es podien apreciar tots els detalls del vestit. Aquesta innovació seria imitada per altres revistes. Gil només n'adquirí els 36 exemplars corresponents a l'any 1832.

El *Petit Courrier des Dames* va ser absorbit pel *Journal des Demoiselles* el 1868. Aquesta darrera revista (figura 10) va ser una de les moltes creades entre la tercera i quarta dècada del segle XIX, concretament el 1833. Va ser un període en el qual fructificaren més d'un centenar de publicacions dedicades de manera plena o parcial a la moda⁷⁹ i, entre totes elles, el *Journal des Demoiselles* fou una de les més longeves, ja que es va mantenir fins a 1922. Es destinava a les adolescents burgeses entre catorze i divuit anys i se centrava especialment en la seva educació,⁸⁰ però també hi tenien cabuda les làmines de moda. L'aristòcrata en colleccionà un total de 595 exemplars corresponents als anys 1834-

77. Gaudriault, 1982: 45.

78. *Ibid.*: 51.

79. *Ibid.*: 64.

80. «Le Journal des Demoiselles» [en línia]. Marquerie, Cécile. *Bibliothèque Diderot de Lyon*. <https://bibulyon.hypotheses.org/7992> [consulta: 2 agost 2021].

1877 i 1880–1885. La distribució era mensual i Gil tenia la majoria d'anys complets, a excepció de 1850 i 1871, dels quals mancaven uns pocs exemplars; amb tot, Epifani de Fortuny considerava que es tractava de la col·lecció sencera.⁸¹

De la mateixa època d'efervescència que el *Journal des Demoiselles* trobem la revista *Psyché: Journal des Modes, Littérature, Théâtres et Musique*, editada setmanalment entre 1835 i 1878. Carmen Gil colleccionà 25 números de l'any 1839. La publicació mereix ser destacada perquè incloïa vestimentes de nines de paper de 18 a 22 centímetres,⁸² que eren gravats acolorits per la part de l'anvers i del revers (figura 11). Es tracta d'un equivalent a una làmina de moda, encara que en un format ben original. Contràriament al que pugui semblar, no és un retallable ni cap joguina infantil. Els vestits i els seus complements (perruques, barrets...) es descobrien encartats dins la revista i subjectats per unes tires de cartó enganxades, tal com es pot observar en els exemplars pertanyents a l'aristòcrata. El fet que es presenti la roba sola, sense la nina, fa suposar que aquesta es devia haver donat prèviament, potser quan el comprador primigeni es va subscriure a la revista. Curiosament, també hi ha alguns barrets que emmarquen una cara femenina i, d'aquesta manera, ja no cal acoblar la vestimenta a la nina original. La fragilitat del producte va motivar que es regalés una capsa on guardar-lo amb el nom de la revista a la tapa.⁸³ Les figures són molt peculiars i la Biblioteca Na-

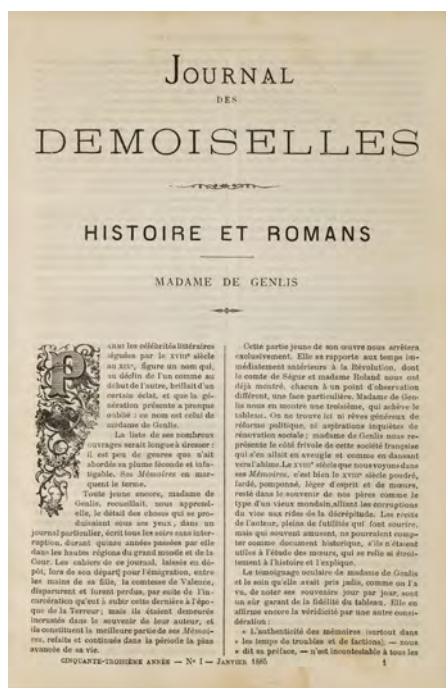


FIGURA 10. Portada de la revista *Journal des Demoiselles*, núm. 1, gener de 1885, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

81. Fortuny, 1927: 88.

82. Gaudriault, 1982: 68.

83. A Internet es poden trobar alguns venedors de les nines i les seves vestimentes i, puntualment, en el lot s'inclou la capsa original. Un exemple el trobem a la pàgina web: <https://www.antiqutoysandgames.com/psyche.html> [consulta: 2 agost 2021].



FIGURA II. Vestit de nina encartat dins la revista *Psyché: Journal des Modes, Littérature, Théâtres et Musique*, núm. 255, abril de 1839, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

cional de França en conserva una col·lecció de diversos centenars,⁸⁴ cal dir que és quelcom extraordinari trobar les vestimentes dins les revistes originals, tal com ho va llegir Carmen Gil.

Concloent amb la premsa parisenca d'aquesta època, a continuació esmentarem breument la seva contrapartida de Londres, que rivalitzava en importància, ja que era usual que les làmines de moda franceses fossin copiades o importades per les revistes angleses.⁸⁵ Aquest darrer cas era el de la influent gasetta *La Belle Assemblée, or, Court and Fashionable Magazine*, de periodicitat mensual i fundada el 1806 per l'editor londinenc John Bell. Carmen Gil en colleccionà els onze números (només li faltava el segon per fer l'any sencer) corresponents a 1825; també tenia els dotze números dels anys 1830 i 1831 i, per acabar, els sis primers números de 1832. Els anys esmentats són els períodes de més esplendor de les làmines de la revista, segons Holland.⁸⁶

L'altra revista anglesa de l'època que competia en importància amb *La Belle Assemblée* era *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics*, popularment coneguda com a *Ackermann's Repository*, en referència al cognom del seu fundador, Rudolph Ackermann. Es va publicar entre 1809 i 1928 i les seves valuoses estampes no eren solament de moda, sinó també de mobiliari, retrats, etc.⁸⁷ Els exemplars colleccionats per Gil com-

84. Gaudriault, 1982: 68.

85. Erika Ingham. «Fashion plates introduction» [en línia]. *National Portrait Gallery*. <https://www.npg.org.uk/research/fashionplates/fashion-plates-introduction> [consulta: 27 juliol 2021].

86. Holland, 1988: 51.

87. *Ibid.*: 52.

prenien de 1809 a 1811, concretament els 24 números consecutius de 1809 i 1810 i, a part, els números del 31 al 36 de 1811. A partir de 1816 i fins a la seva cloenda, es reformulà amb un títol més breu: *The Repository of Arts, Literature, Fashions & C.* D'aquest nou títol, de l'any 1822 Gil tan sols posseïa vuit números, que correspondrien a l'interval entre 1818 i 1828, en el qual, segons la historiadora Stella Blum, es comercialitzaren les més preeminentes,⁸⁸ encara que totes les làmines aparegudes al llarg de la publicació són de gran qualitat.

3.2.2. Segle XX

Tornant a les publicacions de París, de principis del segle XX tenim tres títols que es poden considerar els més importants dins la col·lecció de revistes: *La Gazette du Bon Ton: Arts, Modes & Frivolités*, *Très Parisien: la Mode, le Chic, l'Élégance* i *Art, Goût, Beauté: Feuillet de l'Élégance Féminine*.⁸⁹ Totes estaven centrades en la moda, eren d'una qualitat exquisida i tenien un alt preu. Es fa palesa una evolució significativa en les seves làmines de moda, les quals ja són radicalment diferents de les presentades en les anteriors publicacions esmentades fins ara. La innovació va ser triple: el canvi de gust afavorí una manera completament nova de vestir-se; l'estil de dibuix estava estretament lligat amb la modernitat i amb el puixant *art déco*, que trencava amb la tradició precedent; finalment, els gravats es van fer amb la moderna tècnica del *pochoir*, que emprava una plantilla. Igualment, l'ús del *pochoir* no era gaire freqüent,⁹⁰ cosa que afegeix un motiu més al valor de les tres revistes mencionades.

En primer lloc, *La Gazette du Bon Ton: Arts, Modes & Frivolités* va ser fundada per Lucien Vogel. Durant la seva existència, entre 1912 i 1925, fou considerada la revista de moda més influent en l'àmbit internacional.⁹¹ Desaparegué en ser fusionada amb la revista estatunidenca *Vogue*,⁹² encara vigent en l'actualitat. Carmen Gil en colleccionà els números equivalents als tres primers

88. Blum, 1978: 5.

89. Valoració donada per Albert Díaz Mota, arxiver i responsable del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, en una reunió efectuada el 5 de juliol de 2021.

90. «Les collections-Les périodiques: Très Parisien» [en línia]. *Palais Galliera*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-documentation/les-periodiques#p2> [consulta: 3 agost 2021].

91. «Special Collections Images: Fashion Plates» [en línia]. *Pratt Institute Libraries*. <https://libguides.pratt.edu/specialcollectionsimages/fashionplates> [consulta: 3 agost 2021]

92. Gaudriault, 1982: 112.



FIGURA 12. George Barbier (dibuixant). *La fontaine de coquillages: robe du soir de Paquin*, làmina il·luminada *au pochoir*, revista *La Gazette du Bon Ton*, núm. 3, març 1914, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

anys, de 1912 a 1914. De 1912 posseïa els dos primers exemplars, pertanyents respectivament a novembre i a desembre; de 1913 tenia del número 3 al 12, mentre que del darrer any va recopilar els nou primers exemplars (assenyalem que el número d'estiu era doble i englobava el 8 i el 9).⁹³ Molt luxosa i cara, la revista presenta una gran qualitat d'impressió i làmines a càrrec dels francesos George Barbier (figura 12), Georges Lepape, Paul Iribe o Pierre Brissaud, entre d'altres; també hi col·laborà el català Xavier Gosé. Els gravats mostraven models imaginats pels artistes o bé d'altres exclusivament proporcionats per set cases d'alta costura: Lanvin, Doeuillet, Paquin, Poiret, Worth, Vionnet i Doucet.⁹⁴

En segon lloc, igualment destacable és *Très Parisien: la Mode, le Chic, l'Élégance*, un xic més longeva que *La Gazette du Bon Ton*. Concretament, *Très Parisien* durà de 1920 a 1936. Estigué dirigida per Germaine-Paule Joumard, qui també en fou l'il·lustrador principal i que signava amb el pseudònim Jou-Jou (figura 13). En el seu darrer any, de 1935 a 1936, va alternar les làmines amb fotografies de moda. No obstant això, Gil no tenia cap d'aquests darrers números. La seva col·lecció comprèn de 1920 a 1923, de 1925 a 1926, 1929 i de 1932 a 1933. De cada any en tenia molt pocs exemplars: tan sols un volum de 1920 (el primer), 1926 (el quart), 1929 (el primer) i 1933 (el desè); dos de 1921 (el cinquè i el desè), 1922 (el cinquè i l'onzè), 1923 (el quart i el novè), 1925 (el tercer i el novè); i, finalment, tres números de 1932 (el novè, el desè i l'onzè). Com

93. També hi havia una edició americana, anomenada *Gazette du Bon Genre*, de la qual Carmen Gil no tenia exemplars.

94. «Etienne DRIAN: La Marseillaise (La Gazette du Bon ton, n° 8-9. Été 1915)» [en línia]. *Librairie Le Feu Follet*. <https://www.edition-originale.com/en/prints-engravings-photographs/prints-xxe/-la-marseillaise-la-gazette-du-bon-ton-1915-51306> [consulta: 3 agost 2021].

veiem, es tracta d'un recull una mica irregular. *Très Parisien* va posar en relleu la labor dels grans creadors parisiencs de moda, com ara Drecoll, Lanvin, Lelong, Lucile, Patou, Poiret, etc.,⁹⁵ alguns d'ells ja apareguts a *La Gazette du Bon Ton*.

En tercer i últim lloc, tenim *Art, Goût, Beauté: Feuillet de l'Élégance Féminine*, publicada entre 1921 i 1933 (figura 14).⁹⁶ El títol fa referència a les inicials dels seus fundadors, Albert Godde Bedin et Cie.,⁹⁷ una fàbrica tèxtil de Lió.⁹⁸

Lògicament, el contingut de la publicació estava, en part, lligat a la indústria de la qual depenia. Així doncs, apareixia informació sobre els teixits fabricats,⁹⁹ encara que també hi tenia protagonisme la moda francesa en general, bellament il·lustrada (figura 15). Novament, es presenten



FIGURA 13. Germaine Paule Joumard. Làmina il·luminada *au pochoir*, coberta de la revista *Très Parisien*, núm. 9, setembre de 1925, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

95. «Les collections – Les périodiques: Très Parisien» [en línia]. *Palais Galliera*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-documentation/les-periodiques#p2> [consulta: 3 agost 2021].

96. En realitat, fou llançada un any abans, el 1920, però amb un altre nom: *Le Succès d'Art Goût Bon Ton*.

97. «Les collections – Les périodiques: Art Goût Beauté / Voici la Mode Art Goût Beauté» [en línia]. *Palais Galliera*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-documentation/les-periodiques#p1> [consulta: 3 agost 2021].

98. «Usine textile AGB Albert Godde-Bedin et Compagnie puis Mondon et Cie, actuellement école professionnelle dite maison des compagnons du tours de France» [en línia]. *Inventaire général du patrimoine culturel – La Région Auvergne-Rhône-Alpes*. <https://patrimoine.auvergnerrhonealpes.fr/dossier/usine-textile-agb-albert-godde-bedin-et-compagnie-puis-mondon-et-cie-actuellement-ecole-professionnelle-dite-maison-des-compagnons-du-tours-de-france/6e8445b3-7d55-44a3-90e2-9999af869dc4> [consulta: 3 agost 2021].

99. «Les collections – Les périodiques: Art Goût Beauté / Voici la Mode Art Goût Beauté» [en línia]. *Palais Galliera*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-documentation/les-periodiques#p1> [consulta: 3 agost 2021].



FIGURA 14. Autor desconegut. Làmina il·luminada *au pochoir*, coberta de la revista *Art, Goût, Beauté*, núm. 73, setembre de 1926, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

les creacions de les cases franceses, dibuixades per artistes com Georges Lepape, Georges Barbier o Paul Iribe, col·laboradors habituals de la premsa del sector. Això significa que tornem a trobar làmines estergides i d'alt nivell. Carmen Gil n'adquirí un nombre considerable de volums corresponents al període 1923–1932. En tots els casos tenia tots els números de l'any, a excepció de 1923 (volums de març a desembre) i 1932 (de gener a setembre), cosa que configura un repertori força complet. Aquest es concreta en 115 exemplars, més que els de les altres dues revistes, ja que de la *Gazette du Bon Ton* en tenia una vintena i de *Très Parisien*, tan sols una quinzena.

Més enllà de les tres gasetes exposades, cal esmentar que entre 1912 i 1914 es repregué la publicació del *Journal des Dames et des Modes*, revista que, com es deu recordar, fou inicialment creada el 1797.¹⁰⁰ En aquesta nova etapa, les làmines se seguien titulant «Costume Parisien», però estaven realitzades *au pochoir*. Gil comprà la col·lecció completa, consistent en vuitanta números repartits entre tres anys diferents, és a dir, 1912, 1913 i 1914.

4. Valoració

Carmen Gil Llopart, comtessa de Vilardaga, ha reunit una admirable col·lecció de làmines de moda i de publicacions periòdiques. El conjunt és extraordinari i únic, tant en nombre com pel valor de les obres aplegades. S'ha de te-

100. «Les collections – Les périodiques: Journal des dames et des modes» [en línia]. *Palais Galliera*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-documentation/les-periodiques#p3> [consulta: 24 març 2022].

nir en compte que va adquirir poc més de 1.600 estampes enquadrades i 1.703 revistes (incloses en una vintena de títols), cosa que configura una quantitat prou significativa d'elements. S'ha de considerar que aquestes 1.600 làmines podrien arribar a ser moltíssimes més, ja que cada exemplar de les revistes col·leccionades inclou aproximadament entre una i cinc làmines de moda que no han estat quantificades dins d'aquest nombre perquè les hem inclòs dins d'un repertori diferent.

Amb tot això, cal recalcar que aquesta és tan sols una part de la col·lecció de la comtessa, la qual es completaria amb els llibres i els altres reculls de làmines d'indumentària internacional, històrica, tradicional, teatral..., així com amb alguns objectes de caire més decoratiu.

En el conjunt que ens ocupa, relatiu a la moda, s'hi poden apreciar diversos aspectes d'interès que comentarem a continuació. Un és l'evolució de la història de la vestimenta, perquè aquestes obres suposen una font molt important de coneixement dels canvis de gust i de tendències. Al cap i a la fi, aquestes làmines es poden considerar el precedent de la fotografia de moda. Entre els exemplars que posseïa Gil, es pot documentar cada època, de la qual s'ofereix una representació molt àmplia.

El fet que París fos la capital de la moda condiciona el marc dels dissenys europeus, que, com és lògic, seguiran els dictats de la capital francesa. En conseqüència, les seves làmines s'exportaran a altres revistes, fet que remarca l'hegemonia d'aquesta moda. No és estrany, doncs, que el gruix de la col·lecció de Carmen Gil constés d'obra parisenca. A més, cal recordar la qüestió personal, i és que la col·leccionista s'establí temporalment a París juntament amb el seu espòs. El matrimoni experimentà una remarcable fascinació per aquesta capital i, en conseqüència, Carmen Gil desenvolupà un gust molt afrancesat en múltiples aspectes, com ara la vestimenta, la decoració o l'art,



FIGURA 15. Autor desconegut. Làmina il·luminada *au pochoir*, revista *Art, Goût, Beauté*, núm. 35, juliol 1923, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.

tal com declaren fonts familiars.¹⁰¹ Això influencià i definí plenament els seus interessos col·leccionistes.

També són dignes de destacar les transformacions del mateix objecte, ja que han quedat demostrades les innovacions tecnològiques que han condicionat l'evolució de les làmines de moda, des del seu vessant més tradicional fins a les darreres modificacions, com, per exemple, la introducció de la tècnica del *pochoir*. Si bé és cert que, majoritàriament, Gil se centrà en les estampes del segle XIX, cal notar que n'adquirí dels períodes immediatament anteriors i posteriors, de manera que s'aconsegueix una representació força completa.

Tornant a l'abundància d'exemplars del segle XIX, es pot apuntar que aquestes làmines devien ser les que va aconseguir més fàcilment o, simplement, les que més la complaïen estèticament. L'expert Raymond Gaudriault afirma que les sèries de gravats d'aquesta època, per exemple els de Jules David, François Claudius Comte-Calix o bé les germanes Colin, podrien ser relativament fàcils de trobar.¹⁰² Veritablement, la col·leccionista en tenia molts exemplars, però també va posseir obra d'artistes menys coneguts o no identificats, sense que això significués una disminució en la qualitat.

D'altra banda, al repertori de Carmen Gil hi ha, igualment, un bon nombre de rareses. Començant per les estampes, del segle XVIII és especialment notable el recull executat per Antoine Watteau, concretament les *Figures de modes* amb la col·laboració d'Henri Simon Thomassin. També cal esmentar el grup de gravats provinents de la *Galerie des Modes et des Costumes Français* i del *Journal des Dames et des Modes*. Aquests darrers són conjunts menors numèricament parlant, circumstància que queda sobradament compensada per la seva singularitat. Ja entrat el segle XIX, cobren especial importància els dibuixos originals a l'aquarella a partir dels quals es van portar a terme els gravats posteriorment comercialitzats. Els il·lustradors que els realitzaren —David, Comte-Calix, Toudouze o Dupin— es troben entre els més famosos i de major excel·lència del moment. És rellevant la quantitat de làmines seves que posseïa Carmen Gil, però encara és més extraordinari haver pogut aconseguir l'obra primigènia. Per acabar, referent a principis del segle XX, destaca el llibre que conté els dissenys de Paul Poiret interpretats per Georges Lepape.

101. Arxiu privat Mercè Ferrer Escolà, text inèdit *Carmen Gil Llopart*, 2020, pàg. 2. Escrit per Ferrer, s'hi relaten els records de la seva mare, Mercedes Escolà Gil, neboda i afillada de Carmen Gil Llopart.

102. Gaudriault, 1982: 136.

Quant a les publicacions periòdiques, destaca *Psyché*, una revista del segle XIX que inclou uns vestits de paper molt curiosos, tot i que les més remarcables corresponen al segle següent: *La Gazette du Bon Ton*, *Très Parisien* i *Art, Goût, Beauté*, que es poden considerar els títols de més rellevància del repertori, tant per la seva fastuositat com perquè són un reflex fidel del canvi de gust que es va viure a Europa juntament amb l'adveniment del nou segle. Aquestes tres últimes gasetes, que representen la unió entre l'art i la moda, són escasses i cobejades tant per col·leccionistes privats com per museus.¹⁰³ Com ja hem indicat, les làmines soltes es poden anar trobant al mercat, però el que és peculiar són les revistes i, sobretot, que aquestes conservin les estampes a l'interior, tal com les va adquirir Carmen Gil.

En conclusió, es pot afirmar que l'aristòcrata coneixia perfectament el producte que comprava i, segurament, tenia l'assessorament dels millors antiquaris de la ciutat de París. Aquest fet, juntament amb la seva capacitat econòmica, va permetre que configurés una col·lecció de primera i de valor incalculable. Només comprava peces en bon estat i d'alta qualitat, com es pot comprovar per la perfecció tècnica de les làmines i la sumptuositat de les revistes. El conjunt és d'una gran exquisidesa i bella, fruit de la selecció acurada d'una col·leccionista amb inclinacions bibliòfiles.

Igualment, és lloable el fet que va deixar un llegat, cosa que demostra la seva generositat i la voluntat que el seu repertori romangués junt, en bones condicions de conservació i a l'abast del públic general i especialitzat. En aquest sentit, cal esmentar la tasca duta a terme pels professionals del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, entitat on es troba el fons de Carmen Gil, que, a més de catalogar el repertori, ha emprès la digitalització d'una part molt important d'aquest. Així, és fàcilment consultable en línia i se n'afavoreix la difusió.

Finalment, cal destacar la particularitat que es tractava d'una dona col·leccionista. La seva figura s'insereix en un món en què els homònims masculins la superaven àmpliament en nombre en una època i context (sobrevingut després per la dictadura franquista), a més, en què les dones quedaven relegades a l'àmbit domèstic. La riquesa i la posició social de Carmen Gil foren el privilegi que li permeté de sobrepassar els límits establerts, poder gaudir de la seva passió col·leccionista i tenir un paper destacat en una associació bibliòfila on, novament, els homes la superaven en quantitat. Un altre aspecte curiós de la

103. Calahan i Zachary, 2015: 6.

seva persona és que la seva afició per la moda no va ser canalitzada en una col·lecció de teixits o peces d'indumentària, sinó que la va dirigir cap a la seva altra passió, que era la bibliofília, tot desmarcant-se del corrent del colleccionisme tèxtil català de la seva època.

Referències bibliogràfiques

- «Entrega de un importante fondo bibliográfico: se trata de una completísima colección de obras sobre indumentaria». *La Vanguardia*, 10-2-1967, pàg. 20 [en línia] *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1967/02/10/pagina-20/34352923/pdf.html> [consulta: 18 març 2020]
- BLUM, Stella (1978). *Ackermann's costume plates: women's fashions in England, 1818-1828*. Nova York: Dover Publications.
- CALAHAN, April; ZACHARY, Cassidy (2015). *Fashion and the art of pochoir: the golden age of illustration in Paris*. London: Thames & Hudson.
- ERCOLI, Giuliano (1987). *Il pochoir art déco*. Florència: Giunti.
- FERRER ESCOLÀ, Mercè (2020). *Carmen Gil Llopart*. [Text inèdit en el qual es relaten els records de la seva mare, Mercedes Escolà Gil, neboda i afillada de Carmen Gil Llopart.]
- FLOOD, Catherine; GRANT, Sarah (2014). *Style and satire: fashion in print, 1777-1927*. London: V&A.
- FORTUNY, Epifani de (1927). «Visita efectuada pels XII a la col·lecció de la comtessa de Vilardaga». *La Nova Revista*, núm. 9, pàg. 87-88 [en línia]. *Dipòsit Digital de Documents de la UAB (DDD)*. <https://ddd.uab.cat/record/27381> [consulta: 31 març 2020].
- (1965). *Els XII: breve historia de una Asociación Barcelonesa de Bibliófilos. Conferencia pronunciada por el Excmo. Sr. Barón de Esponellá en la reunión celebrada por la Asociación de Bibliófilos de Barcelona, el día 15 de diciembre de 1965*. Barcelona: Associació de Bibliòfils de Barcelona.
- GALERIES LAIETANES (1928). *Els XII. Primera exposició* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Tipografia Occitània.
- GAUDRIault, Raymond (1982). *La gravure de mode feminine en France*. París: Les éditions de l'amateur.
- HOLLAND, Vyvyan (1988). *Hand coloured fashion plates, 1770 to 1899*. London: Batsford.
- LAVER, James (2019). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- MAGATZEMS JORBA (1933). *Exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig a 1r d'agost de 1933* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Magatzems Jorba.

ANNEX

En l'annex següent es presenten dos conjunts de taules (1 i 2) que fan referència a títols de diverses publicacions periòdiques. En el primer cas (conjunt de taules 1), es tracta de les revistes on s'encartaren les làmines enquadernades de la col·lecció. Cal puntualitzar que Carmen Gil va comprar les estampes, no pas les gasetes concretes d'on provenien. En el segon cas (conjunt de taules 2), s'inclouen els títols de les revistes que sí que va anar comprant Carmen Gil.

Es notará que, en el primer grup, les variables establertes són tres: el títol, els anys d'edició de les revistes i algunes observacions referents a aquestes. En canvi, les segones taules comprenen un nombre major de variables, que són cinc: el títol, els anys d'edició, els anys colleccionats per l'aristòcrata, el nombre de volums corresponents a aquests anys i, finalment, unes observacions.

En el cas de les làmines (conjunt de taules 1), no s'aporta informació relativa als anys adquirits ni al nombre concret d'aquestes corresponent a cada any. Això és degut a uns quants factors.

El primer és que no sempre és possible determinar de quin any exacte són les estampes, ja que no consta en tots els casos; sigui com sigui, es podria fer una aproximació basada en la roba representada, però que no seria determinant. La segona circumstància que cal considerar és l'ordenació dels gravats en diferents enquadernacions, fruit de la decisió dels antiquaris o de la mateixa colleccionista. El criteri no és unitari i, en alguns casos, fins i tot sembla aleatori: tant es poden trobar relligades juntes estampes d'una sola revista com de diverses. Com cal esperar, aquesta circumstància en dificulta considerablement la quantificació. Així doncs, per evitar dades no concloents, s'ha eludit aportar aquesta informació, que sí que consta de manera aproximada quan s'hi fa esment en el text.

Per contra, els anys colleccionats i el nombre d'exemplars de cada any sí que apareixen al segon grup de taules, atès que el conjunt de publicacions periòdiques està classificat per títol i any, segons les dades que figuren a la portada. D'aquesta manera, es pot establir una quantificació acurada i exacta.

CONJUNT DE TAULES I. Publicacions periòdiques de les quals provenen les làmines col·leccionades per Carmen Gil Llopart, corresponents a finals del segle XVIII, al segle XIX i a principis del segle XX.

I.1. Revistes franceses (editades a París)

Títol	Anys d'edició	Observacions
<i>Gallerie des Modes et Costumes Français</i>	1778–1787	–
<i>Journal des Dames et des Modes</i>	1797–1839 i 1912–1914	–
<i>Petit Courrier des Dames, ou Nouveau Journal des Modes, des Théâtres, de la Littérature & des Arts</i>	1822–1868	–
<i>Le Voleur</i>	1828–1842	–
<i>Le Follet: Courrier des Salons</i>	1829–1882	–
<i>Journal des Tailleurs</i>	1830–1896	També coneguda amb el títol <i>Modes de Paris: Journal des Tailleurs</i> . Va absorbir diverses revistes, entre elles <i>L'Élegant</i> i <i>Le Coupeur</i> , l'any 1882, tal com consta en les seves làmines ¹⁰⁴
<i>Théorie de l'Art du Tailleur: Journal des Modes</i>	1832–1847	–
<i>Journal des Demoiselles</i>	1833–1922	–
<i>Le Moniteur de la Mode</i>	1843–1913	–
<i>Les Modes Parisiennes</i>	1843–1896	–
<i>La Toilette de Paris</i>	1858–1874 1876–1879	–
<i>La Mode Illustrée</i>	1860–1937	–
<i>L'Illustration de la Mode</i>	1871–1876	–

104. Vegeu la cerca bibliogràfica a Bibliothèque Nationale de France. Catalogue général. «Notice de périodique.» 2022 [en línia]. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328004600> [consulta: 15 febrer 2022].

<i>Revue de la Mode: Gazette de la Famille</i>	1872–1913	–
<i>La Toilette de Paris & L'Illustration de la Mode</i> ¹⁰⁵	1874–1879	–
<i>La Modiste Universelle: Édition des Chapeaux–Modèles</i>	1876–1887	–
<i>La Mode: Revue Littéraire, Artistique et Mondaine</i>	1878–1878	–
<i>L'Étoile des Modes: Écho Mensuel des Dernières Creations de la Rue de la Paix</i>	1892–1901	–
<i>Les Modes: Revue Mensuelle Illustrée des Arts Décoratifs Appliqués à la Femme</i>	1901–1937	–
<i>La Gazette du Bon Ton: Arts, Modes & Frivolités</i>	1912–1925	–
<i>Le Coquet: Journal des Modes</i>	?–? (segle XIX)	–
<i>Le Foyer Domestique</i>	?–? (segle XIX)	–
<i>Le Messager des Modistes et des Salons</i>	?–? (segle XIX)	–

1.2. Revistes angleses (editades a Londres)

Títol	Anys d'edició	Observacions
<i>La Belle Asssemblée, or, Court and Fashionable Magazine</i>	1806–1832	–
<i>The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and pPolitics</i>	1809–1815	Conegut popularment com a <i>Ackermann's Repository</i> o <i>Ackermann's Repository of Arts</i>

105. Resultat de la fusió entre les dues revistes, produïda l'any 1874. Es van publicar conjuntament almenys fins a 1879. Raymond, 1982: 79.

1.3. Revistes espanyoles (editades a Madrid i Cadis, respectivament)

Títol	Anys d'edició	Observacions
<i>El Correo de la Moda: Periódico del Bello Sexo, Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros, etc.</i>	1851-1892/1893	-
<i>La Moda Elegante Ilustrada: Periódico de las Familias</i>	1862-1927	-

1.4. Revistes austríaques (editades a Viena)

Títol	Anys d'edició	Observacions
<i>Wiener Theaterzeitung</i>	1806-1860	-

CONJUNT DE TAULES 2. Publicacions periòdiques colleccionades per Carmen Gil Llopart, entre les quals es troben exemplars francesos, anglesos, espanyols i alemanys de finals del segle XVIII i dels segles XIX i XX.

2.1. Revistes franceses (editades a París)

Títol	Anys d'edició	Anys colleccionats	Nombre de volums	Observacions
<i>Journal des Dames et des Modes: auquel ont été réunis L'Observateur des Modes et L'Indiscret</i>	1797-1839	1837-1838	135	Continuat el 1912 per <i>Journal des Dames et des Modes</i> Va absorbir el 1823 l' <i>Observateur des Modes</i>
<i>Observateur des Modes</i>	1818-1823	1820-1821	57	Absorbit el 1823 pel <i>Journal des Dames et des Modes: auquel ont été réunis L'Observateur des Modes et L'Indiscret</i>

<i>Petit Courrier des Dames, ou Nouveau Journal des Modes, des Théâtres, de la Littérature & des Arts</i>	1822– 1868	1832	36	Absorbit el 1868 per <i>Journal des Demoiselles</i>
<i>Journal des Demoiselles</i>	1833–1922	1834–1877, 1880–1885	595	Va absorbir el 1868 el <i>Petit Courrier des Dames, ou Nouveau Journal des Modes, des Théâtres, de la Littérature & des Arts</i>
<i>Psyché: Journal des Modes, Littérature, Théâtres et Musique</i>	1835–1878	1839	25	–
<i>Magasin des Demoiselles: Morale, Histoire Ancienne et Moderne, Sciences, Économie Domestique, Littérature, Beaux-Arts, Voyages, Récréations, Biographie, Petit Courrier des Demoiselles</i>	1844– 1896	1844–1849 i 1851–1866	165	–
<i>Le Moniteur des Dames et des Demoiselles: Guide Complet de Tous les Travaux des Dames</i>	1854– 1902	1864–1873	216	–
<i>La Mode Miniature</i>	1872– 1874	1872–1874	103	–
<i>La Mode Artistique: Revue de Toutes les Éléances</i>	1895– 1907	1901	12	–
<i>Journal des Dames et des Modes</i>	1912– 1914	1912–1914	80	Precedit pel <i>Journal des Dames et des Modes: auquel ont été reunis L'Observateur des Modes et L'Indiscret</i> , desaparegut el 1839

<i>La Gazette du Bon Ton: Arts, Modes & Frivolités</i>	1912–1925	1912–1914	20	–
<i>Très Parisien: la Mode, le Chic, l'Élégance</i>	1920– 1936	1920–1923, 1925–1926, 1929, 1932– 1933	15	–
<i>Art, Goût, Beauté: Feuilletts de l'Élégance Féminine</i>	1921–1933	1923–1932	115	–

2.2. Revistes angleses (editades a Londres)

Títol	Anys d'edició	Anys colleccionats	Nombre de volums	Observacions
<i>La Belle Assemblée, or, Court and Fashionable Magazine</i>	1806– 1832	1825 i 1830– 1832	41	Continuat el 1832 per <i>The Court Magazine and Belle Assemblée</i>
<i>Le Beau Monde, or, Literary and Fashionable Magazine</i>	1806– 1809	1806–1809	27	–
<i>The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics</i>	1809– 1815	1809–1811	30	Continuat el 1816 per <i>The Repository of Arts, Literature, Fashions & C.</i>
<i>The Repository of Arts, Literature, Fashions & C.</i>	1816– 1828	1822	8	Precedit per <i>The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics</i> , desaparegut el 1815
<i>The Court Magazine and Belle Assemblée</i>	1832–1836	1832–1833	18	Precedit per <i>La Belle Assemblée, or, Court and Fashionable Magazine</i> , desaparegut el 1832

2.3. Revistes espanyoles (editades a Barcelona)

Títol	Anys d'edició	Anys col·leccionats	Nombre de volums	Observacions
<i>Revista de Modas</i>	1876-19-	1928	1	-
<i>La Confianza</i>	?			

2.4. Revistes alemanyes (editades a Leipzig)

Títol	Anys d'edició	Anys col·leccionats	Nombre de volums	Observacions
<i>Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode</i>	1791- 1808	1794	4	-

Índex onomàstic

- Abad, Antoni, 164
Abril, Irene, 177
Adelantado, Fernando, 30, 39
Agell i Torrents, Joan, 39
Agnès, santa, 193
Agrasot y Juan, Joaquín, 21
Aguilar, Berenguer d', 105
Aguilar, Sergi, 156, 159, 164, 165, 166
Aguirre, Lorenzo, 23
Agustí, Ignasi, 71
Ainaud de Lasarte, Joan, 91, 96, 97, 108, 109
Aladern, Josep, 30
Albani, Francesco, 195
Albers, Josef, 40
Albert, Francisco, 30
Albesa, Leopoldo, 65
Alcain, Alfredo, 154
Alcolea, Fernando, 7, 10, 13
Alduy, Pau, 140, 141
Alduy, Joan Pau, 143, 144
Alexanco, José Luis, 154, 155, 156, 157, 159
Alfaro, Manuel, 42
Alfau, Jesusa, 38
Almagro Basch, Martín, 180
Almera i Comas, Jaume, 88, 89
Alsina Amils, Ramon, 69, 70
Alsina Costabella, Laia, 81
Álvarez (vídua), 64
Álvarez, Teodora (vegeu Ruiz de Lihory, Margarita)
- Alverola, Rafael, 21
Alzina, Ismael, 39
Amorós, Rosa, 162, 163, 164
Amorós, Tonet, 164
Andre de Munné, Carmen, 186
Andreu, Joan, 186
Andreu, Josep, 186
Andreu, Salvador, 186
Añés, Generós, 57
Angelico, fra, 96
Antoni de Pàdua, sant, 97, 110
Antonio (majordom), 160
Anzizu, sor Eulàlia, 93
Aragó, Alfred, 129
Aragó, Francesc, 126
Areales, B. de, 38
Arellano, Juan de, 193
Arenas y Sánchez del Río, Antonio, 55
Argelliès, René, 136, 139, 140
Arias, Olimpia, 38
Arias, César, 154
Armentia, Eduardo, 158, 159, 161
Arnau, Eusebi, 197
Arnaud (senyor), 125
Arnoult, Nicolas, 213
Arpa y Perea, José, 38
Arranz Martín, Julián, 30
Arteche, Cristóbal, 43
Artus, Joseph, 125
Artús, Miquel, 64
Arvin, Emil, 39

- Audubon, John James, 30
 Auger i Julià, Mercè, 111
 Avedon, Richard, 159
 Avendaño, Serafín, 16, 21
 Avery, Samuel P., 20, 21, 24
 Aymerich (senyor), 125
 Ayuso Arnaiz, Lorenzo, 49
 Aznar, Francisco, 22, 23
- Bagaria, Lluís, 40, 199
 Baget (senyora), 125
 Baixeras, Dionís, 34
 Balla, Giacomo, 159
 Barbey, Josep, 62, 64, 74
 Barbier, Georges, 230, 232
 Barniol López, Montserrat, 81
 Baró, Mn. Robert, 81
 Barón, Ester, 7, 10, 49
 Barrau, Laureà, 36, 44, 74, 191
 Bassas, Andreu, 64
 Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 11, 81, 173, 175
 Baturone, José, 16
 Bausil, Lluís, 132, 134
 Beethoven, Ludwig van, 111
 Bell, John, 228
 Belloc, Jean-Baptiste, 129
 Beltrán Masses, Federico Armando, 34, 36, 43
 Benet, Sr. (col·leccionista), 186
 Benet Caballero, Tomàs, 49
 Benet i Benet, Tomàs, 50
 Benet Pessieto, Elena, 51, 54
 Benet Pessieto, Enriqueta, 51, 54
 Benet Pessieto, María Isabel, 51, 54
 Benet Pessieto, Tomás, 51
 Benet Rasbó, Fernando, 7, 9, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75
 Benet, Ferran (vegeu Benet Rasbó, Fernando)
- Benet, Rafael, 52, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 68, 70, 73, 74
 Benito Campos, José, 27
 Benlliure, Mariano, 191
 Bensusán Bergallo, José, 26
 Bensusán Gardiner, José Enrique, 26
 Berga, Josep, 68
 Bergognone, Ambrogio, 193
 Berin, J., 213
 Bermejo, Bartolomé, 81
 Bermejo, María Teresa, 72
 Bernini, Gian Lorenzo, 110
 Bertran i Musitu, Josep, 51, 178
 Biamonti, Jeanne Christine, 27
 Bigué, Vicenç, 109
 Bisbe, Lluís, 167
 Bitti, Bernardo, 194
 Blanquer, Jaume, 130, 132
 Bloomingdale, Joseph B., 27
 Bloomingdale, Lyman, 27
 Blum, Stella, 229
 Boher, Francesc, 120, 121
 Boissel Benet, Elena, 50, 52, 53, 58, 70
 Boix i Comas, Ricard, 39, 40, 41
 Boldini, Giovanni, 27, 33
 Bonet, Ramon, 30
 Bonnart, Henri, 213
 Bonnart, Nicolas, 213
 Bordes, Juan, 154
 Borelló (senyor), 125
 Borrell del Caso, Pere, 197
 Bosch Roger, Emili, 57, 65
 Bosch, Joan, 81, 109, 177
 Bosch, Joan Pau, 72
 Bosch, Pau, 173, 178
 Bosch, Pedro, 21
 Botello, Ángel, 39
 Bourguignon, Hubert François, 213
 Bracquet, E., 218
 Braunova, Berta (vegeu Kars, Nora)
 Brias, Mn. Antoni, 88
 Brissaud, Pierre, 230

- Broch, Joan, 30, 39
 Brotons, Ernest, 30
 Brune, Pierre, 135
 Brunet, Jaume, 167
 Bulwer, Henry, 16
 Burguès, Francesc, 105
 Burrell, Sir William, 100, 104
- Caba, Antoni, 72, 74
 Caballé, Eduard, 171, 172
 Cabanyes i Ballester, Josep Anton de, 174
 Cabanyes, Alexandre de, 59, 65
 Cabot i Rovira, Emili, 193
 Cabrinetty, José, 28
 Cadart, Alfred, 20
 Cahner, Max, 193
 Caixans, Sibil·la de, 93
 Calder, Alexander, 152, 159, 161
 Call, Ramon, 34, 35
 Calsina, Joaquim, 34
 Calvo, Carmen, 156
 Calvo, Manolo, 154, 164
 Cambó, Francesc, 173, 178
 Campaña, Pedro de, 195
 Camps-Ribera, Francesc, 74
 Canaletto, 197
 Canals, Ricard, 36, 59, 65, 68, 71
 Cañas, Josep, 32
 Cao, David, 177
 Capdebós, Pere, 125, 126
 Capmany, Ramon de, 61, 65
 Captier (senyoreta), 125
 Cardona, Constança de, 93
 Cardona, Joan, 68
 Cardona, Josep, 17, 18
 Cardunets, Alexandre, 70
 Carles d'Àustria (vegeu Carles VI, emperador romanogermànic)
 Carles II, rei de Castella, 193
 Carles VI, emperador romanogermànic, 190
- Carles, Domènec, 59, 68, 70, 74
 Carles-Tolrà, Domènec de Guzmán, 206
 Carles-Tolrà, Josep Maria, marquès de Sant Esteve de Castellar, 206
 Carrache, B., 218
 Carreras Obrador, José, 188, 189
 Casades i Gramatxes, Pelegrí, 51
 Casado del Alisal, José María, 20, 21
 Casanellas, Jaume, 64
 Casanovas, Enric, 56
 Casas Abarca, Pere, 51
 Casas, Ramon, 34, 74, 196, 199
 Castillo, Alberto del, 56
 Castro y Ordóñez, Rafael, 16
 Caterina, santa, 197
 Cayrol (senyor), 125
 Cebrián Cervera, Juan, 30
 Cebrián García, José, 23
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 29
 Chagall, Marc, 141, 146
 Chaillot, A., 222
 Chartran, Théobald, 33
 Chavigny, René Leroy de, 124
 Checa, Ulpiano, 27
 Cheffen, E., 222
 Chillida, Eduardo, 157, 159
 Ciervo, Joaquim, 71
 Cillero, Andrés José, 154
 Cipitria, Jorge, 42
 Clarasó i Daudí, Enric, 199
 Clavé de Nadal, Antonio, comte de Vilarlada, 205
 Clavé, Antoni, 136
 Cleland, Elizabet, 100
 Closas, Rafael, 51
 Cochin, Charles Nicolas, 214
 Cocteau, Jean, 141
 Coderch, Lúa, 163
 Colin, Héloïse (vegeu Leloir, Héloïse)
 Colin, germanes (vegeu Noël, Laure; Leloir, Héloïse; Toudouze, Anaïs)

- Coll, Marc, 30
 Colla, Enrique, 161
 Colom i Augustí, Joan, 69
 Colón, Cristóbal, 29
 Colorado, Arturo, 171, 176
 Coma-Cros i Cazes, Joan, 188, 196, 197
 Comba, Juan, 21
 Commeleran, Joan, 61
 Companyó, Lluís, 127
 Compte-Calix, François-Claudius, 215,
 218, 219, 234
 Conahay, R., 160
 Conde de Sala, Narciso, 14
 Conde del Valle de Canet (col·leccionis-
 ta), 186
 Conill, Buenaventura, 51
 Consagra, Pietro, 161
 Consoni, Niccola, 22
 Constantino, Florencio (tenor), 36
 Contell, Rafael Juan, 28
 Cornudella i Carré, Rafael, 7, 9, 81
 Corr, Phil C., 32
 Corredoira de Castro, Xesús, 36, 37, 39
 Cortés, Hernán, 42
 Cortez de la Flor, José, 41
 Cosme, sant, 185
 Costa Ferrer, Josep, 40, 58
 Costa, Francesc, 70
 Costa, Pep (vegeu Costa Ferrer, Josep)
 Creeft, José de, 39
 Créixams, Pere, 52, 54, 56, 136
 Crouchandeu, Josep, 128, 129, 130
 Cruïlles, Constança de, 93
 Cuenca, Pedro, 23
 Cugat, Francesc, 43
 Cugat, Xavier, 42, 43
 Cuito, Amadeu, 199
 Cusachs i Biamonti, Felip Gaspar, 27
 Cusachs i Costa, Pere, 27
 Cusachs i Cusachs, Josep, 27, 193
 Cuyás Armengol, Arturo, 27
 Dalí, Salvador, 39, 42, 152, 159, 167
 Dalmases i Ros, Pau Ignasi de, 178, 189,
 190
 Dalmau Fiter, Joaquim, 88, 89
 Damià, sant, 185
 Daura, Pere, 65
 David, Jules, 215, 220, 221, 222, 234
 Deferneville, P., 222
 Degas, Edgar, 199
 Delaunay, Robert, 141
 Delaunay, Sonia, 141
 Delfau, Lluís, 133
 Delga, Carole, 145
 Delteil, Joseph, 141
 Delvaux, Auguste, 216, 217
 Depardon, Félix, 140
 Derby, Henry, 20, 24
 Desarnaud (senyor), 125
 Descossy, Camil, 134
 Desgrange, Isabelle, 222
 Desplaces, Louis, 214
 Desprès, Hipòlit (baró), 120
 Díaz Carreño, Francisco, 23
 Díaz Mota, Albert, 205, 225, 229
 Díaz, Carmen, 163
 Diego, Julio de, 39, 43
 Díez Solano, L., 160
 Doe, Mary (vegeu Ruiz de Lihory, Mar-
 garita)
 Domènech i Vives, Ignasi, 7, 11
 Doménech y Bañón, José María, 13, 14,
 15
 Domènech, Gemma, 171
 Domingo Marqués, Francisco, 20, 21,
 23
 Domingo, Francesc, 74, 199
 Domingo, Roberto, 44
 Domínguez Sánchez, Manuel, 23
 Domínguez (agent), 188
 Doñate, Mercè, 81
 Dorda, Enrique, 34
 Doumeyrou, Élisabeth, 144

- Duc de Solferino (vegeu Llanza y de Bobadilla, Luis Maria de)
- Duchamp, Marcel, 40, 41
- Ducharme, Charles, 18
- Dupin, Alice, 221, 234
- Duran Camps (vegeu Durancamps, Rafael)
- Durancamps, Rafael, 65
- Eco, Umberto, 160
- Elias, Feliu, 59, 65, 193, 199
- Elorriaga de las Rivas, Ramón de, 22
- Épinay, Marie de L', 226
- Escarguel, Juli, 132
- Esclasans i Batet, Maria, 176
- Escobet Cots, Lluís, 206
- Escolà de Fortuny, Teresa María, 205
- Escolà Gil, Luis, 208
- Escolà Gil, Mercedes, 205, 208, 234
- Espinal, Marian, 52, 61, 65, 68
- Espona i Brunet, Jaume, 172
- Espona, Santiago, 63, 75
- Esponellà, Epifani de Fortuny i de Salazar, baró d', 206, 207, 216, 227
- Esteban i Darder, Vicenç, 55
- Estévez, José Martín, 34
- Estil·les (col·leccionista), 57
- Estrany, Rafael, 197
- Estruch i Cumella, Josep, 172
- Everard, P. L., 20
- Evru (vegeu Porta, Albert)
- Fagnani, Giuseppe, 17
- Farail, Gabriel, 129
- Fenosa, Apel·les, 59
- Fernández Cid, A., 154
- Fernández, Amalio, 43
- Fernández de Villasante, Julio Moisés, 65
- Fernández Peña, Manel, 44
- Ferran y Andrés, August, 16
- Ferrer, Vicent, 98
- Ferrer Escolà, Mercè, 205, 206, 207, 234
- Figueras, Josep Maria, 151, 164
- Fita, Fidel, 69, 71
- Flores de Mancillas, Francisco, 30, 31
- Folch i Torres, Joaquim, 67, 177
- Fons-Godail, Andreu, 134
- Font i Carreras, August, 90
- Fontana, Lucio, 167
- Fontanals del Castillo, Joaquín, 193
- Fontbona, Francesc, 173
- Fontcuberta i de Dalmases, Josep de, marquès de Sentmenat, 189
- Fontcuberta i Juncalleda, Mariana de, 190
- Fontserè, Carles, 136
- Forcada, Eric, 7, 10, 117
- Foresta, Marie-Joseph de, 123
- Fortuny, Marià, 17, 20, 21, 23, 34
- Foulquet, Josep, 125
- Francés y Pascual, Plácido, 21, 23
- Francesc, d'Assís, sant, 97
- Francia, Francesco, 84, 197
- Freiza, Jaume, 158
- Gallardo, Antonio, 95
- Galofré i Galofré, Artur, 111
- Galofre, Baldomer, 20, 21, 23, 197
- Galwey, Enric, 65, 68
- Gamba, Enrico, 27
- Gancedo, Teresa, 156
- García Curado, José, 26
- García Espínola, Ramón, 23
- García Guivert (artista), 154
- García Hispaleta, Manuel, 21, 23
- García Lema, Pedro, 42
- García Mencía, Antonio, 23
- García Núñez, Luis (vegeu Lujan)
- García Simón, Vicente, 57, 58
- García, Carolina, 161
- Gargallo, Pablo, 159
- Garrido Sánchez, Coca, 155
- Gatine, Georges Jacques, 216, 217

- Gaudriault, Raymond, 234
 Gauguin, Paul, 140, 146
 Gausachs, Josep, 57
 Geiger, Andreas, 220
 Gener, Pompeu, 30
 Gil i Babot, Pere, 172, 205
 Gil Cornet, Leopoldo, 205
 Gil Llopart, Carmen, comtessa de Vilar-
 daga, 7, 9, 10, 205, 206, 207, 208, 209,
 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221,
 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229,
 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240
 Gil Nebot, Leopoldo, 208
 Gil Serra, Leopold, 173, 205
 Gil, Manuel, 15
 Gili i Roig, Gustau, 65, 206
 Gimeno, Francesc, 34, 74, 193
 Giralt, Juan, 154
 Girona i de Vilanova, Maria (vídua d'Es-
 cubós), 195
 Giscard d'Estaing, Anne-Aymone, 141
 Gladwin, Harold S., 32
 Golferichs i Losada, Macari, 92
 Gomà Vila, Sara, 7, 10, 49, 81, 88
 Gomar, Antonio, 21
 Gonçalves, Nuno, 106
 Gonin, Guido, 220
 González Rodríguez, Dolores, 38
 González, Myriam, 167
 Gordillo, Luis, 154, 165
 Gosé, Xavier, 230
 Goya, Francisco de, 196
 Graells, Josep, 64, 178
 Granell (pintor), 191
 Graner, Lluís, 36, 197
 Grant, Julia, 18
 Grant, Ulysses S., 19
 Grau i Sala, Emili, 136
 Grau, C., 158, 159
 Gravelot (vegeu Gravelot, Hubert Fran-
 çois)
 Gravelot, Hubert François, 213
 Gray, Henry Peters, 24
 Grosso, Alfonso, 34, 44
 Gualbes, Bonaventura de, 190
 Gualbes, Joan de, 190
 Gudiol Coromines, Manuel, 195
 Gudiol, Josep, 91, 96, 97, 108, 178, 195
 Gudiol, Montserrat, 38
 Güell i Bacigalupi, Eusebi, 173
 Guérard, Eugène Charles François, 215,
 217, 218
 Guercino, 195
 Guerrero, María, 21
 Guerrero Vaquero, Ramón, 21, 22
 Guillem Samasó, Bernat, 105
 Guillén, Montse, 162
 Guinart Candelich, Francesc, 65
 Guiraud de Saint-Marsal, Raimon, 126
 Guiraud, Antoni, 126
 Guitart (vegeu Guinart Candelich,
 Francesc)
 Guiu, Francesc, 26
 Haitz Pella, Assumpció, 193
 Haitz Pella, Susanna, 193
 Haseltine, Charles F., 20
 Hausman, Margarita, 38
 Heilbrenner, Irene, 102
 Heilbrenner, Raul, 102
 Henry, Dominique, 123
 Hernández Pijoan, Joan, 165
 Hernández Henche, Nadia, 7, 10, 149
 Hitchcock, Alfred, 138
 Hitler, Adolf, 103, 138
 Holland, Vyvyan, 215, 218, 221, 228
 Huard (gravador), 222
 Huet, Jean-Baptiste, 213
 Hugué, Manolo, 135, 141
 Huguet, Jaume, 81, 101, 103, 105, 106,
 107, 108
 Huguet, Johan (vegeu Huguet, Jaume)
 Humbert, Manuel, 59, 65
 Hunt, John, 100

- Huntington, Archer Milton, 13
 Hurtado i Miró, Amadeu, 188, 198, 199,
 200
 Hurtado Miró, Dolors, 199
 Hurtado, Víctor, 199
 Hurtado, Odó, 199
- Icart (dibuixant), 199
 Iribe, Paul, 224, 230, 232
 Isern Aliè, Pere, 59, 65
 Isern, Antoni, 30
 Iturralde, José María (vegeu López Itur-
 ralde, José María)
 Izquierdo, Manuel, 30, 42
- Jadraque y Sánchez Ocaña, Miguel, 23
 Jané, Antonio, 42, 43
 Jaubert de Paça, Francesc, 123
 Jaubert de Reart, Josep, 125
 Jaubert-Campagne (senyor), 125
 Jaume (fill), 125
 Jaume (notari) (vegeu Jaume, Josep)
 Jaume, Josep, 125
 Jaume, sant, 140
 Jiménez, Luis, 23
 Joan, Evangelista, sant, 97
 Joffre, Josep, 133
 Jordi Vidal, Sebastià, 53
 Jordi, sant, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107
 Josep, sant, 96, 193
 JouJou (vegeu Joumard, Germaine-Pau-
 le)
 Joumard, Germaine-Paule, 230
 Julià, Santiago, 62, 64
 Juncosa, Joaquim, 110
 Juncosa, Josep, 110
 Junoy, Josep Maria, 57, 72
 Junquet, Paul, 136
 Junyent, Oleguer, 65
 Junyer Vidal, Carles, 62, 64, 70
 Junyer Vidal, Sebastià, 59
- Kars, Georges, 53, 54, 55
 Kars, Nora, 54, 55, 56, 57
 Keppler, Joseph, 28
 Kirby, Gloria, 154, 160
 Knoedler, Roland F., 24
 Kohn, Adolph, 20
- La Mésangère, Pierre de, 215, 226
 Labarta, Francesc, 59, 65, 68, 71, 74
 Lacourrière (gravador), 218
 Lafay, Carles, 134
 Lakin, John M., 34
 Lanté, Louis-Marie, 216, 217
 Laplana, pare (vegeu Laplana, Josep de
 C.)
 Laplana, Josep de C., 176
 Laporta, Francesc, 65
 Lazerme, Jacques de, 141, 144
 Lazerme, Paule de, 141, 144
 Le Corbusier, 158
 Le Sueur, Eustache, 197
 Leavitt, George, 24
 Leavitt, William, 24
 Leger, H., 222
 Leloir, Héloïse, 218, 222
 León y Escosura, Ignacio, 20, 24, 25
 Lepape, Georges, 223, 224, 230, 232,
 234
 Leroy, Mira, 99
 Lescure, François, 118
 Leslie, Frank, 28
 Lessueur (vegeu Le Sueur, Eustache)
 Lévy, Émile, 215
 Leyden, Lucas van, 191
 Lizcano, Ángel, 21, 23
 Llanas, P., 83
 Llanza y de Bobadilla, Luis María de, XI
 duc de Solferino, 183, 191
 Llavanera, Marià, 57, 65, 68
 Llaverias, Joan, 193
 Lledó, Adolf Ramon, 30
 Lleó XIII, papa, 82

- Lleó, Albert, 206
 Lloansí, Cebrià, 134
 Llobera, Mateu, 191
 Llopart Xiqués, Carmen, 205
 Llorens i Riu, Francesc, 90
 Llorens, Eva, 38
 Lluc Serra, Maria de, 171, 180
 López Fabra, Francisco, 28
 López Iturralde, José María, 154
 López Mezquita, José María, 34, 44
 López, Carlos Manuel, 42
 López, Vicente, 71
 Lorenzale, Claudio, 17
 Luca, Xavier de, 167
 Lucas, George A., 20
 Lucas Velázquez, Eugenio, 196
 Lugan, 154, 159
- Macaya Sanmartí, Alfons, 72, 178
 Macià, Francesc, 186, 198
 Maciet, Jules, 100
 Madrazo y Garreta, Raimundo de, 20,
 21, 33
 Madrazo y Kuntz, Federico de, 22
 Maeso, Pablo, 162
 Maillol, Aristide, 132, 134, 141, 142, 146
 Mailly, Auguste-Joseph (comte), 118
 Mallol, Ignasi, 52, 59, 65
 Man Ray, 40, 41, 159
 Mapplethorpe, Robert, 155
 Maragall Noble, Josep, 135
 Maratta, Carlo, 122
 Marbel (artista), 154
 March, Juan, 58
 Mardones, Roberto, 160
 Marès, Frederic, 52, 68, 69, 70, 175
 Maria Cristina de les Dues Sicílies, reina, consort de Ferran VII, rei d'Espanya, 17
 Maria Egipciana, santa, 193
 Maria Lluïsa d'Orleans, reina, consort de Carles II, rei de Castella, 193
- Marín, Isidoro, 27
 Marina, Miguel, 39
 Maris, William, 27
 Mármol, Francisco del, 38
 Marquand, Henry G., 26
 Marquès Puig, Josep Maria, 65
 Martí Alsina, Ramon, 65, 68, 75, 199
 Martí i de Cardeñas, Josep de, 195, 197
 Martí Olivares, Luis, marquès de Rebal-
 só, 186
 Martin Le Roy, Victor, 95
 Martín Rebollo, Tomás, 27
 Martínez Padilla, Rafael, 59
 Martorell, Bernat, 94, 106, 107
 Martrat, David, 167
 Mas, Pelai, 183
 Masriera Vila, Frederic, 69, 70
 Masriera, Francesc, 197
 Massot, Pau, 125
 Massota, Pau, 125
 Mateos, Santos M., 171, 176
 Mates, Joan, 97
 Mateu, Damià, 179
 Mateu, Miquel, 172
 Mateu, Ramon, 30
 Matilla, Segundo, 65
 Mayol, Frederic, 197
 Meifrèn, Eliseu, 36, 65, 191, 193
 Meirisi, Willem van, 138
 Meissonier, Jean Louis Ernest, 20
 Mejía, Nicolás, 21, 23
 Mercadé, Jaume, 65, 74, 199
 Mercadé, Lluís, 65
 Mercader i de Bell-lloc, Joaquim de, II
 comte de Bell-lloc, 191
 Mercader, Félix, 135
 Meric-Saisset (senyor), 125
 Merli, Joan, 53, 57, 63, 64
 Mestre de Budapest, 98
 Mestres, Josep Oriol, 90
 Metcalf, Paul, 43
 Mignard, Pierre, 196

- Miguel, Mariano de, 36
 Milá, Àngela, 38
 Milla, Héctor, 164
 Millán Ferriz, Emilio, 23
 Miquel Àngel, 111
 Miquel i Planas, Ramon, 206
 Mir, Joaquim, 59, 196
 Mirabent i Gatell, Josep, 193
 Miralda, Antoni, 160, 162, 167
 Miralles, Francesc, 27, 72
 Miralpeix i Vilamala, Francesc, 7, 10, 81,
 109, 171
 Miranda y Casellas, Fernando, 28, 29
 Miret i Sans, Josep, 105
 Miró, Joan, 152, 158, 159, 167
 Mitterrand, François, 142, 143
 Molina, Sr. (empresari), 23
 Mompou, Josep, 61, 65, 70
 Moncayo, Isabel, 38
 Monfreid, Georges-Daniel de, 132, 140,
 146
 Mongrell, Bartolomé, 42
 Monleón y Torres, Rafael, 21, 23
 Monreal y Tejada, Luis, 180, 196
 Montagud Borja, Miquel, 183
 Montaut, Gabriel-Xavier de, 218
 Montpalau, Berenguer de, 105
 Moragas i Torras, Tomàs, 197
 Moreno (fotògraf), 183
 Moreno Badia, Juan, 154
 Moreno Galván, José María, 160
 Morera i Galícia, Jaume, 23
 Mosquera, Luis, 23
 Mouchous, Henri, 125
 Mouchous, Théodore, 125
 Mouliaa, Joaquín, 154
 Moya del Pino, José, 34
 Moya, Víctor, 71
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 111
 Muchir, Claire, 144
 Muguruza Otaño, José María, 180
 Mumburú, Joaquim, 65
 Muñoz y Castro, Manuel, 22, 23
 Munràs, Esteve, 15
 Muntadas i Rovira, Maties, 172, 178
 Muntadas, Antoni, 154, 156, 157, 160,
 161, 167
 Mur Sánchez, Concha, 51, 73, 74, 75
 Mur, Concepción (vegeu Mur Sánchez,
 Concha)
 Murillo, Bartolomé Esteban, 27, 43
 Nadal Alier, Jordi de, 193
 Nadal i Farreras, Joaquim, 171, 172, 177
 Nadal i Ferrer, Joaquim Maria, 193, 194,
 195
 Nadal, Miquel, 103, 105, 106, 107
 Nadar, Paul, 223
 Nando (vegeu Vijande Brees, Fernando)
 Nargeol (gravador), 217
 Narváez (pintor), 23
 Nast, Thomas, 28
 Navarro, Miquel, 156, 159, 161
 Navia-Osorio, María de la Concepción
 de, XIII marquesa de Santa Cruz de
 Marcenado, 153
 Nicolau (pintor), 23
 Nicolau, Bernard, 141
 Nimitz, Chester W., 43
 Nobas i Ballbé, Rossend, 197
 Noël, Laure, 218, 234
 Noguero, José, 162
 Nogués, Xavier, 40, 199
 Nonell, Isidre, 40, 59, 61, 62, 63, 64, 65,
 73, 74, 75
 Nouvel, Jean, 144
 Novas (pintor), 197
 Nuño, Antonio, 16
 Obiols, Josep, 57, 61
 Ocampo Redondo, Sixte, 195
 Ocio, Patxi, 177
 Òdena, Beatriu d', 93
 Oehme, Julius, 20

- Oliva, Alexandre, 129
 Oliver, Magí, 65
 Ordóñez, Ana, 81
 Ortaffà (senyor), 125
 Ortiz Vaccaro, Orlando E., 154
 Ortiz y García, Ángel, 26
- Pablo, Luis de, 157
 Pacheco, Joaquín, 154
 Padilla, Francisco, 65
 Pahissa, Jaume, 70
 Palacios, Amparo, 38
 Palau, Maria, 199
 Palegry (capità), 124, 125, 126
 Palmaroli González, Vicente, 21, 191
 Pams, Juli, 132
 Paquin (gravador), 218, 230
 Pardiñas, Alejandro, 43
 Paredes, Miquel, 136
 Parés Conill, Josep, 122, 125
 Pascual, Manolo, 39
 Pasqual i Inglada, Sebastià-Anton, 173
 Pasqual, Iu, 65
 Pecanins, Anna María, 38
 Pella i Forgas, Josep, 188, 192, 193, 194
 Pella i Tort, Ramon, 192, 193
 Pellicer Broggi, Josep Lluís, 21, 28
 Peña, Maximino, 27
 Peralta, Francisco, 23
 Perea, Alfredo, 21, 23, 27
 Pérez Baeza, Manuel, 17
 Pérez Mínguez, Luis, 156
 Pérez Rubio, Antonio, 21, 23
 Pérez Villalta, Guillermo, 156
 Pérez, Yolanda, 176
 Periel, Santi, 166
 Perpinyà, Àngels, 206
 Perrin, Josep, 65
 Pessieto Dussaut, Antoinette, 51
 Picarol (vegeu Costa Ferrer, Josep)
 Picas (senyor), 125
 Picasso, Israel, 42
 Picasso, Pablo, 42, 141, 145, 152, 154, 157,
 159, 165, 167
 Picazo, Gloria, 163
 Pichot, Ramon, 65, 68
 Pidelaserra, Marian, 199
 Piera, José, 30
 Piet, Alfred, 207, 222
 Pinelo Lull, José, 26, 27
 Piquer i Balcells, Maria, 81
 Piquer, José, 13
 Pius X, papa, 205
 Pizarro, Cecilio, 21
 Plana, Alexandre, 64
 Plandiura, Lluís, 57, 62, 64, 74, 172, 178,
 180
 Planella i Parera, Joaquim, 17
 Planellas i Llanós, Alexandre, 88
 Plasencia, Casto, 21, 23
 Plovier, Gerard, 105
 Poiret, Paul, 223, 224, 230, 231, 234
 Polo, Cándido, 36
 Pons i Bas, Ramon Maria, 88, 89
 Pons Solanes, Felip, 51
 Pons, Augustí, 126
 Porcar, Joan Baptista, 65
 Porta i Muñoz, Albert (vegeu Porta, Al-
 bert)
 Porta, Albert, 156, 159, 162, 163, 165
 Pozzali Crotti, Paolina, comtessa de
 Bell-lloc, 191
 Pradilla Ortiz, Francisco, 20, 21, 23, 191
 Preisler, Jan, 68
 Prescott, William Hickling, 16
 Préval, E., 218
 Prolongeau, Jean-Jacques, 135
 Pruna, Pere, 61, 74
 Puig i Cadafalch, Josep, 105
 Puig Perucho, Bonaventura, 65
 Puig Roda, Gabriel, 36
 Puig, Josep, 140
 Puigdemont, Carles, 145
 Puiggarrí, Josep, 83, 93, 95, 99

- Pujol Ripoll, Josep, 65
 Pujol, Agustí, 109
 Pujol, Joan Marc, 144, 145
 Pujols, Francesc, 58, 65, 66
- Quejido, M., 154
 Quintanilla, Luis, 43
- Rafael, 111
 Rafael y Vilá, Rafael de, 15
 Ramírez Ibáñez, Manuel, 27
 Ramon, Artur, 176
 Rasbó Dutruix, Eulàlia, 49
 Raurich, Nicolau, 59
 Rebull, Joan, 59
 Recoder, Josep Maria, 28
 Regoyos, Darío de, 59, 65
 Reixach, Joan, 193
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 196
 Restany, Pierre, 160
 Reutlinger, Léopold-Émile, 223
 Réville (gravador), 222
 Rexach, Albert, 30
 Reynés i Gurguí, Josep, 197
 Reynolds, Joshua, Sir, 27
 Ribalta, Francesc, 197
 Ribera i Cirera, Romà, 34
 Ribera, Josep de, 195
 Ricart Bagué, Narcís, 53, 54
 Ricart Folch, Mercè, 54
 Ricart, E. C., 61, 65
 Ricci, Francesco, 196
 Rider, Nil, 81
 Ridruejo Brieva, Esperanza, 155
 Ridruejo, Pitita (vegeu Ridruejo Brieva, Esperanza)
 Rigau, Jacint (vegeu Rigaud, Hyacinthe)
 Rigaud, Hyacinthe, 122, 136, 137, 138, 140, 143
 Rincón, Vicente, 65
 Río, Antònia del, 163
- Rivière de Caralt, Fernando, 173
 Rivière Manén, Antoni, 195
 Rivière, Georges-Henri, 135
 Robles, Federico, 154
 Roca Ballber, Salvador, 206
 Roca Madrenys, Antònia, 52
 Roca, Antoni, 63
 Rocamora, Lluís, 64
 Rocamora, Manuel, 62, 72, 173, 206
 Rockwell, Norman, 40
 Rodríguez del Villar, Antonio, 30
 Rodríguez Olavide, Genaro, 21, 23
 Roig i Soler, Joan, 191
 Rojas Mass, Josep, 43
 Roma, Valentí, 167
 Romanyà, Francisco de Paula de, baró de Romanyà, 191
 Romanyà, José, 191
 Ros, Joan, 105
 Rowell, Margit, 156
 Ruipérez, Luis, 20
 Ruiz de la Prada, Ágatha, 190
 Ruiz de Lihory, Margarita, 36, 37, 38
 Ruiz Luna, Justo, 27
 Rusiñol, Santiago, 59, 60, 65, 68, 197, 199
- Saavedra, Rebeca, 176
 Sacase, Paul, 140
 Sadurní, Antoni, 107
 Safont, Francesc, 105
 Sagarra, Josep Maria de, 70
 Saint-Jean, Jean Dieu de, 213
 Saisset (senyor), 125
 Sala i Ardiz, Josep, 173
 Sala i Barnades, Feliu, 51
 Sala, Emilio, 21
 Sala, Josep, 62, 64, 74
 Sala, Rafael, 39, 41
 Sales de Rocabrúna i Jordà, Francesc de, baró de l'Albi, 107
 Salvat, Ramon, 34

- Samà i Coll, Jaume, XI comte de Solterra, 189, 190
- Sanchis Yago, Rafael, 34, 36
- Sanpere i Miquel, Salvador, 92, 93, 95
- Sans, F., 193
- Santacana, Francesc, 173
- Santi Bartoli, Pietro, 110
- Santos Torroella, Maria Teresa, 63
- Santos Torroella, Rafael, 63, 72
- Sarony, Napoleon, 28
- Sarraí, Joan Jofre, 105
- Sarto, Andrea del, 195
- Saura, Antonio, 159
- Segrelles, Josep, 28
- Seguí, Ana, 154
- Segura Curcó, Josep, 59
- Segura, Julián, 39
- Sellèque, Jean-Baptiste, 226
- Selve (senyor), 125
- Sentmenat i de Güell, Fèlix de, X marquès de Castellodosius, 190
- Sentmenat i de Sarriera, Joaquim de, VIII marquès de Sentmenat, 190
- Serafi Pitarra (vegeu Soler Hubert, Frederic)
- Serafi, Pere, 81
- Serra Dimas, Francesc, 61, 66, 72, 73, 176, 183, 199
- Serra, Enrique, 20
- Serra, Francesc, 93, 94
- Serra, Jaume, 57, 93
- Serra, Joan, 57, 61, 74, 93
- Serra, Maria, 122
- Serra, Pere, 93
- Serrán Pagán, Germán, 156
- Sert, Josep Lluís, 158
- Séverac, Déodat de, 141
- Shiva, Ramón, 39, 40
- Sibillà, Nicolau, 195
- Sicre, Enric, 142
- Silva, Albert, 43
- Simont, Josep, 28
- Sisa, Jaume, 160
- Sisquella, Alfred, 61, 65, 74
- Smith, Ismael, 39
- Smith, Robert, 154
- Snedecor, John, 20, 24
- Solano, Susana, 165
- Soler Hubert, Frederic, 81, 150
- Soler i March, Leonci, 206
- Soler Liró, Ramon, 63
- Soler, Glòria, 149, 150, 166
- Soler Moreno, Laia, 7, 10, 205
- Soler, Urbici, 30
- Sorolla, Joaquín, 13, 35, 36, 42, 74, 197
- Sortier, H. Charles, 220
- Soto, José de, 43
- Soulié, Pierre, 14
- Spagnulo, Giuseppe, 161
- Stewart, William H., 21
- Stora, Maurice, 102
- Stora, Raphaël, 102
- Subias Galter, Joan, 177
- Sudre, Raimon, 129
- Suñol i Casanovas, Josep, 150
- Suñol i Garriga, Josep, 149, 150
- Suñol i Soler, Josep Ildefons, 10, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
- Sunyer, Joaquim, 59, 60, 65, 68
- Taillant, Edouard, 220
- Tàpies, Antoni, 159, 167
- Tarruella (vegeu Terruella, Joaquim)
- Tastu, Josep, 122
- Taxonera, Florentí, 64
- Teixidor, Jordi, 156, 159
- Teresa, santa, 110
- Terruella, Joaquim, 65
- Terrús, Esteve (vegeu Terrus, Étienne)
- Terrus, Étienne, 129, 132
- Thirion, Eugène, 222
- Thomassin, Henri Simon, 214, 234
- Ticknor, George, 16

- Tiepolo, Giovanni Battista, 197
 Togores, Josep de, 61, 65, 74
 Tolosa, Jordi, 164
 Tolosa, Tomás, 22, 23
 Torné Esquiús, Pere, 65
 Torre, Rocamir de la 125, 126, 127
 Torreilles, Jean-Louis, 141
 Torres, Miquel, 95
 Torres-García, Joaquín, 39, 41
 Toudouze, Anaïs, 215, 218, 219, 234
 Trias de Bes i Giró, Frederic, 206
 Trouvain, Antoine, 213
 Truchy, L., 213
 Tusquets i Maignon, Ramon, 21, 23, 191
- Uranga, Pablo, 36
 Úrculo, Eduardo, 154
 Urda, Antonio, 26
 Urgell, Modest, 34, 191, 195, 196, 197
 Urgell Carreras, Ricard, 65, 68, 188, 195, 196
 Urgellés, Lluís, 39
 Uriach, Joan, 74
 Usabal, Luis, 43
- Valaison, Marie-Claude, 140
 Valdés, Manolo, 159
 Valdivieso, Domingo, 21
 Valenciano, Josep, 71
 Valentí, Joan, 64
 Valero, Maroussia, 38
 Valk, G., 213
 Valle, Evaristo, 36
 Vallet i Padreny, Rafael, 81
 Vallet i Piquer, Francesc, 82
 Vallet i Piquer, Francesc de Paula, 82
 Vallet i Piquer, Frederic, 82
 Vallet i Piquer, Joaquim, 82
 Vallet i Piquer, Josep, 82
 Vallet i Piquer, Pau, 82
 Vallet i Piquer, Rafael, 82
 Vallet i Piquer, Rosa, 82
- Valls Comas, Silveri, 51
 Vanderbilt Whitney, Gertrude, 30
 Vanderbilt, William Henry, 21, 24
 Vaquero, Joaquín, 36
 Vara, Enrique, 154
 Vayreda, Joaquim, 34, 191, 197
 Vázquez Úbeda, Carlos, 151
 Vela Zanetti, José, 39
 Velasco González, Alberto, 93, 176
 Ventosa, Sílvia, 205
 Ventura i Virgili, Pere, 149
 Vergós, Pau, 108
 Vernet, Horace, 216
 Verrié, F.-P. (Frederic-Pau), 91, 96, 97, 108
 Vial (senyor), 125
 Vicens Cots, Juan, 65
 Vidal Galícia, Francesc, 63
 Vidal i Sordé, Jordi, 162
 Vidal Ventosa, Joan, 64, 176, 182, 184
 Vidal, Climent, 64
 Vidal, Joaquim, 194
 Vidal, Plàcid, 30
 Vidal-Quadras, José María, 34
 Vijande Brees, Fernando, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 165
 Vila Arrufat, Antoni, 65
 Vilà Marquès, Josep, 196
 Vila Puig, Joan, 65
 Viladomat, Antoni, 190, 193, 197
 Vilarasau, Rómulo, 30
 Vilardell, Josep, 43, 44
 Vilaseca Rovellat, Francisco de P., 208
 Villalba, Darío, 156
 Villamil, Felipe, 15
 Villamil, Lucas, 23
 Villar, Francisco, 35
 Villar, Isabel, 154
 Villeneuve-Bargemon, Emmanuel-Ferdinand de, 121, 123
 Viniegra, Salvador, 27
 Violet, Gustau, 132, 134

- Vives Fierro, Antoni, 155
Vives, Martí, 134, 135, 136, 138, 139,
140
Vogel, Lucien, 229
Vos, Paul de, 196, 197
Vuillier, Gaston, 129
- Wales, James Albert, 28
Warhol, Andy, 152, 155, 156
Watteau, Antoine, 213, 214, 215, 234
Winterhalter, Franz Xaver, 197
- Wood, Marshall, 17, 18
Woodbury Brown, Elsie, 33
- Xifra, Jaume, 160
- Zachrisson, Julio, 154
Zalewski, Josep, 158
Zamacois y Zabala, Eduardo, 20
Zuloaga, Daniel, 21, 23
Zuloaga y Zabaleta, Ignacio, 13, 35, 37
Zush (vegeu Porta, Albert)



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.

