

MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2019

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



**Mercat de l'art, col·leccionisme i museus
2019**

**Mercat de l'art, col·leccionisme i museus
2019**

BONAVENTURA BASSEGODA
IGNASI DOMÈNECH
(eds.)



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de Publicacions

Bellaterra-Sitges 2020

Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogàfiques

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

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2019 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2020

ISBN 978-84-09-22635-1 (Museus de Sitges)
ISBN 978-84-490-9049-3 (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 978-84-09-22635-1

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra
sp@uab.cat / www.uab.cat/publicacions
ISBN 978-84-490-9049-3

Il·lustració de la coberta

Vista d'una de les sales de la botiga de l'antiquari Domingo Viñals, Igualada.
©2014 Foto Gudiol 27717 – im. 04118010. Institut Amatller d'Art Hispànic.

Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Verneda

Documentació fotogràfica

Elisenda Casanova

Drets de les fotografies

© Albert Ràfols Casamada, Anesa Gironella, Apel·les Fenosa, Josep Guinovart, Hermen Anglada-Camarasa, Joan Hernández Pijoan, Julio González, Manolo Millares, Xavier Serra de Rivera, VEGAP, Barcelona 2020 © Comissió Tàpies, VEGAP, Barcelona 2020 © FAB Photo: Hugard & Vanoverschelde © Fundació Apel·les Fenosa, El Vendrell © Fundació Palau, Caldes d'Estrac © Museu Picasso, Barcelona. Fotografia: Gasull Fotografia © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona 2020 © Successió Miró 2020 © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2020

Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal B-15.632-2020

© dels textos, els autors
© de les fotografies, els fotògrafs
© 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
INÉS PADROSA GORGOT, <i>Col·leccionisme artístic dels Rocabertí-Dameto</i> (1875-1898), comtes de Peralada. Noves aportacions	13
JAUME BARRACHINA, <i>Sobre la col·lecció dels comtes de Peralada</i>	43
RICARD BRU, <i>La col·lecció d'art de cultures del món d'Eudald Serra,</i> <i>un escultor viatger</i>	59
JOSEP CAPSIR, <i>Les col·leccions de pintura catalana i d'art oriental</i> <i>de Joan Artigas-Alart (1885-1934)</i>	87
NÚRIA POCH I ABEYÀ, <i>La col·lecció Bassat a la Nau Gaudí de Mataró</i>	115
VICTÒRIA SOLANILLA, <i>L'art precolombí a les col·leccions públiques i privades</i> <i>de Catalunya</i>	139
LAIA SOLER, <i>El col·leccionista Manuel Rocamora Vidal (1892-1976)</i> <i>i la Fundació Cultural Privada Rocamora</i>	159
EDUARD VALLÈS, <i>Origen i actualitat de la col·lecció d'art català de Picasso:</i> <i>de Juli González a Apel·les Fenosa</i>	191
Índex onomàstic	221

Presentació

Aquest volum recull els treballs presentats a la 8a Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, que teníem previst celebrar el dia 18 d'octubre, però va haver de ser posposada fins al 22 de novembre a causa de les protestes col·lectives derivades de la publicació de la injusta sentència del Tribunal Suprem contra els polítics independentistes catalans. Un canvi d'agenda que no va tenir cap incidència especial en la bona marxa científica i logística de la trobada; de fet, va ser un canvi insignificant si pensem en el daltabaix que vindria després a causa de la crisi sanitària de la covid-19, que estem patint en el moment de realitzar les tasques d'edició del present volum.

En aquesta vuitena Jornada vam ser bastant fidels al programa ideal no escrit —però que intentem seguir— sobre el perfil temàtic de les intervencions. Hem tingut un estudi molt aprofundit sobre els orígens nobiliaris de la col·lecció conservada al castell de Peralada, segurament la més gran dedicada a l'art d'alta època de tot Catalunya i de l'Estat. El treball realitzat per Inés Padrosa a partir de la documentació dels comtes de Peralada, ara dipositat a l'Arxiu del Regne de Mallorca, ens desvela aspectes clau de l'activitat del mecenatge artístic d'aquesta família noble, i resol qüestions fins ara ignorades sobre la rehabilitació del castell i sobre les peces de la col·lecció dels comtes que van restar *in situ* amb la compra de la finca per part dels Mateu el 1923. Jaume Barrachina en els seus comentaris sobre el mateix tema ens explica com aquesta família nobiliària va configurar, mitjançant la restauració i l'agençament intern del castell, un model d'ideal de vida i d'habitatge d'una gran excepcionalitat dins el context català de l'època.

Un bon exemple d'estudi d'una antiga col·lecció privada que per donació ha passat a enriquir el patrimoni públic el tenim en el que ens ofereix Josep Capsir sobre la figura de Joan Artigas-Alart (1885–1934), que va tenir pintura catalana i sobretot art oriental. Reivindicar la memòria dels legataris i els donants dels museus, mitjançant l'estudi biogràfic sobre ells com a entusiastes

aficionats i sobre la importància de les seves aportacions, és un deure que les institucions patrimonials sovint han deixat de fer i que els estudiosos hem de continuar amb treballs com el que ara es presenta.

Un altre gran enamorat de la poètica de l'art oriental el tenim en la figura d'Eudald Serra (1911–2002), un excel·lent artista i alhora un gran expert, més intuïtiu que no pas erudit, però de gust i ull segur, respecte de l'art no occidental. La seva col·lecció personal, ara dispersa, ens la presenta amb noves dades Ricard Bru. El destí dels reculls de valor patrimonial no sempre és, i de fet no ho hauria de ser, l'entrada en museus públics. Les dispersions testamentàries són a voltes inevitables, però això no treu interès a l'estudi d'aquestes col·leccions i a reivindicar el bon criteri i la fina sensibilitat de qui les ha fet.

Els artistes formen part d'una tipologia de col·leccionista especial que normalment opera per mecanismes al marge del model clàssic de la compra als marxants i galeristes. Aquí funciona normalment l'intercanvi i el regal entre col·legues, un procediment que no es pot menystenir, ja que sovint pot esdevenir una clau de lectura essencial respecte de la biografia, l'entorn social i l'horitzó cultural dels seus propietaris. Eduard Vallès ens presenta un treball molt original sobre les peces d'artistes catalans que Picasso va aplegar i conservar, i que fins ara no havien estat considerades pels estudiosos de Picasso com a col·leccionista, ni en les exposicions sobre el tema.

Enguany, l'anàlisi d'una tipologia de col·lecció ha estat dedicada a l'afició per l'art precolombí en totes les diverses cultures en què aquest s'expressa. Victòria Solanilla, acreditada estudiosa i experta en l'especialitat, fa un recorregut per les diverses col·leccions públiques i privades que a casa nostra conserven aquest patrimoni, i que ella, amb el seu treball de molts anys, ha catalogat i publicat per donar-lo a conèixer arreu del món.

Les fundacions privades dedicades a les arts són un actiu molt important del país, fan una tasca complementària essencial respecte dels museus de titularitat pública, i són una via de continuïtat i preservació per a les col·leccions privades. Laia Soler, que ha estudiat molt a fons la figura polifacètica del gran col·leccionista d'indumentària Manuel Rocamora (1892–1976), ens presenta ara la Fundació Cultural Privada Rocamora, que és la que conserva a la mateixa casa del col·leccionista la part del patrimoni artístic, bibliogràfic i documental recollit per aquest mecenes que no va entrar en la seva gran donació de 1969 a l'Ajuntament de Barcelona, i que va donar lloc a un museu municipal amb el seu nom, avui desaparegut. La Fundació Rocamora no ha estat fins ara prou coneguda ni valorada; per això aquest estudi pioner és una primera pedra en el camí adreçat a intentar revertir aquesta situació.

El gust i l'art de col·leccionar és per fortuna un costum ben viu a casa nostra; per això també ens agrada presentar a la Jornada de Sitges una col·lecció viva. Enguany, Núria Poch ens presenta la gran tasca que ha fet Lluís Bassat i la seva esposa i que surt a la llum mitjançant exposicions temporals a la Nau Gaudí de Mataró, on té la seu. L'art català de postguerra és encara massa absent en les nostres col·leccions públiques; per això, iniciatives com la de Bassat són una via de gran utilitat per procurar, si no resoldre, almenys rescabalar-nos d'aquesta feblesa institucional.

Ens cal felicitar-nos un cop més per la continuïtat del projecte de les jornades de Sitges i agrair de nou a tots els qui les fan possibles. En primer lloc, als autors dels estudis que es van exposar oralment al seu dia i que ara s'apleguen escrits per tal de fixar-los en el temps i donar solidesa al coneixement. Ho han fet de forma totalment altruïsta i per això el seu gest i el seu treball mereixen el nostre màxim reconeixement. En segon lloc, és obvi que sense l'aixopluc físic —el dia de la Jornada— i editorial en forma d'aquest volum que ens dona el Consorci del Patrimoni de Sitges tot aquest projecte no hauria estat possible. De nou gràcies.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH
Consorci del Patrimoni de Sitges

Col·leccionisme artístic dels Rocabertí-Dameto (1875-1898), comtes de Peralada. Noves aportacions

INÉS PADROSA GORGOT

1. Els Rocabertí-Dameto, contextualització

Partint de la formació i la posició aristocràtica dels germans Rocabertí, es podia intuir que les seves col·leccions havien estat d'envergadura. Tot i amb això, entre el gran nombre de peces de què disposa el patrimoni peraladenc,¹ no era tasca fàcil destriar quines provenien dels Rocabertí-Dameto i quines de Miquel Mateu (1898–1972), fos per compra o per llegat patern, del també col·leccionista Damià Mateu (1864–1935), treball ja iniciat per Jaume Barrachina.²

Aquesta situació ha canviat en la darrera dècada, des del moment en què el seu arxiu particular ha esdevingut de consulta pública (2010). Gràcies a la compra realitzada el 2006 pel Govern Balear, han sorgit diverses publicacions que han permès situar D. Antoni (†1887) i D. Tomàs (†1898) al lloc que els corresponia en la història del col·leccionisme.³

ANC = Arxiu Nacional de Catalunya.

APP = Arxiu Palau de Peralada; BAPP = Biblioteca Arxiu Palau de Peralada.

ARM-MT (P) = Arxiu del Regne de Mallorca–Marquès de la Torre (Peralada).

Agraeixo als comtes de Savallà l'ajut en la localització del retrat de Joan Tomàs de Boixadors.

1. Entre pinacoteca, mobiliari, col·leccions de vidre, de ceràmica, de plata, de ferros, teixits... se sobrepassen les quinze mil peces, biblioteca i arxiu a part, la primera amb prop de cent mil exemplars, inclosos manuscrits, incunables, la Col·lecció Cervantina, gravats i mapes.

2. Barrachina, 2007: 223–262 i Barrachina, 2014: 97–131.

3. Padrosa, 2018: 139–198. En aquest article es publicava l'inventari encarregat el 1918 pels hereus, després que ja s'haguessin traslladat peces a Mallorca.

Els Rocabertí pertanyien a una de les nissagues amb més pedigrí d'Espanya. En el decurs dels segles, els seus membres disposaren de títols nobiliaris relacionats amb diferents llocs de la geografia espanyola, com Catalunya, les Balears, Aragó i València, amb la consegüent possessió de terres i l'obtenció dels corresponents delmes en cadascun d'aquests indrets. Amb Felip V, l'any 1705, el llavors comte de Peralada, Guillem de Rocafull i de Rocabertí (†1728), quedà enaltit amb la distinció de gran d'Espanya.

Però, per parlar dels nostres protagonistes, hem de traslladar-nos al segle XIX, quan, després que Joana de Boixadors (Palma, 1785 – Peralada, 1862),⁴ comtessa de Peralada, hagués aconseguit la recuperació del convent del Carme de Peralada afectat per la desamortització, se succeïren nombrosos esdeveniments que canviaren radicalment el continent i el contingut del conjunt monumental.⁵



FIGURA 1. El germans Rocabertí al pati d'honor del castell (BAPP).

4. Vidua d'Antoni Maria Dameto (Palma, 1782 – Peralada, 1825), ambaixador d'Espanya a la capital francesa que va intervenir en la recuperació de pintures del Prado rapinyades pels francesos.

5. Detalladament explicat a: Padrosa, 2017 i Padrosa, 2018: 139–198.

Seràn els nets de Da. Joana, D. Antoni, comte de Savallà, i D. Tomàs, comte de Peralada, els qui s'ocuparan de la transformació del conjunt. Fa tres anys vaig poder donar a conèixer la que es va portar a terme a l'església amb la rellevància dels seus executors, entre els quals figuraren mosaïcistes friülenses de la talla de Gian Domenico Facchina (1826–1904), que va decorar l'Òpera de París, i de Luigi Pellarin (s. XIX–XX), un dels principals introductors d'aquest art a Catalunya; d'altres del cap i casal, com l'arquitecte August Font (1845–1924), el mestre d'obres Gerònim Granell (1834–1889) i el vitraller Antoni Rigalt (1850–1914).

Ens podem preguntar el motiu pel qual els Rocabertí-Dameto, amb tantes propietats a la seva disposició,⁶ esmercessin tants doblers i energies per restaurar el conjunt monumental de Peralada, un edifici en molt mal estat i en un poblet moltes vegades aïllat per les mugades.⁷ Aquest llogarret, a més de trobar-se dins el vescomtat de Rocabertí, el més antic dels seus títols, era el que els donava el títol comtal. A aquesta circumstància, s'hi sumava un altre motiu pel qual el conjunt peraladenc tenia preferència per ser l'escollit, i era que es fixaren com a objectiu convertir l'església carmelita en el panteó familiar.⁸ A tot el que precedeix, cal afegir que aquesta empresa va esdevenir l'obra de la seva vida, aquí romandria el seu esperit i la seva filantropia envers Peralada, els peraladencs i els seus infants.⁹

2. El triangle geogràfic: París, Mallorca, Madrid

2.1 Vivències a París

El nets de la comtessa havien viscut a París, lloc on D. Tomàs havia cursat enginyeria de Mines a l'École des Ponts et Chaussées. Ambdós germans van ser privilegiats espectadors de les dues manifestacions més importants de la segona meitat del segle XIX, les exposicions universals de 1867 i de 1878. D. Antoni i D. Tomàs les visitaren i n'adquiriren les corresponents guies de butxaca, la *Guide Conty. La Clé de l'Exposition. Plan Pratique. 1878 Exposition*

6. Padrosa, 2018: 178–179. Annex II. «Propiedades de Juana Adelaida en Mallorca».

7. S'anomenen així les inundacions provocades per la Muga.

8. Padrosa, 2017: 123–137.

9. Padrosa, 1990: 25–46. «L'esperit de la Renaixença i el mecenatge dels comtes: creació de l'Escola».

Universelle, i s'interessaren per objectes i productes diversos per aplicar a la restauració peraladenca: per al castell (*ouvrages du tapissier*), mobiliari litúrgic per a l'església del Carme (*orfèvrerie religieuse*), material per a l'arxiu i despatx (*reliures mobiles, objets confectionnés en papier*), per als alumnes de l'Escola de Palaci (*cabiers calligraphie, cartes et appareils de géographie et de cosmographie*) i per als jardins (*plans et systèmes de reboisements* [reforestació], *norias mécaniques, calorifères, appareils et procédés de chauffage, fleurs naturelles d'ornement, roches d'ornement, culture des jardins potagers*).

A la capital francesa van conviure amb els seus oncles paterns, decidius en l'aportació de peces a la col·lecció i en algunes de les resolucions adoptades, els germans Ignasi (1814 – París, 1880) i Joan Rocabertí-Dameto Boixadors (1805 – Peralada, 1882), aquest representant de Carles de Borbó, el pretendent carlista, a París.

2.2 Arrels i propietats a Mallorca

A més d'aquests estímuls parisencs, són determinants els seus vincles familiars amb membres de l'alta noblesa mallorquina —els Cotoner (marquesos d'Ariany), els Sureda (marquesos de Vivot), els Verí, els Salas, els Pax (barons de Bunyolí), els Zaforteza (comtes de Santa Maria de Formiguera), els Despuig (comtes de Montenegro i de Montoro, grans d'Espanya) i els Truyols (marquesos de la Torre)—, el fet de conèixer els seus casals i col·leccions i ésser receptors d'algunes peces procedents de Tomàs de Verí (1763–1738), el seu rebesavi, qui havia estat amic de literats i pintors com Gaspar Melchor de Jovellanos, Ceán Bermúdez i Vicente López, i del cardenal Antoni Despuig i Dameto (1745–1813), propietari de Raixa¹⁰ i oncle polític de la seva germana Joana Adelaida.

La restauració i l'ornamentació peraladenques estan totalment pensades i supervisades pels germans Rocabertí, i es duen a terme per diferents procediments: mitjançant la incorporació de materials adquirits a diferents punts (Mallorca, París i Barcelona); per acumulació de llegats per herències o dona-

10. Possessió heretada pel seu nebot, Ramon Despuig Fortuny, comte de Montenegro i Montoro, cunyat de D. Tomàs i D. Antoni de Rocabertí, en haver-se casat amb la seva germana Joana Adelaida (†1899). D'altra banda, hem de tenir present que Joana Adelaida l'any 1876 va adquirir la possessió de Bendinat al marquès de la Romana, lloc on va dur a terme nombroses obres de restauració que van coincidir en el temps amb les de Peralada.

cions (Verí, Rocafull-Rocabertí, Rocabertí-Dameto, Boixadors); mitjançant el trasllat d'antiguitats d'altres castells, possessions, posades i predis de la seva propietat (de Catalunya: Savallà, Conca de Barberà, plaça de Santa Anna de Barcelona; de Mallorca: Can Puig, Ca Dona Aina, Casa Montenegro, Casa Fuster i Casa Ariany, a Palma; Son Mas a Andratx; predi de Morell i la Posada, ambdós a Artà, i Son Collet a Santa Maria del Camí).

2.2.1 Reformes estructurals

Per a les reformes estructurals es posaren en contacte amb l'arquitecte parisenc Charles Grand, amb qui van mantenir notòries discrepàncies.¹¹ Tot i amb això, després de fer prevaldre les seves preferències, adoptaren models arquitectònics francesos tant en els acabats exteriors (finestrals del pati d'honor) com interiors (xemeneia d'estil Francesc I del castell de Blois). Importaren materials de França: és el cas del zinc, del qual no eren gaire partidaris; de les apreciades *tomettes* de Draguignan per al terra del segon pis; dels cordovans parisencs per folrar les parets del menjador principal, tan en boga a la capital francesa; del mobiliari de recent fabricació de la casa parisenca Schmit & Piollet per a la zona del billar, i de xemeneies com l'*hotte* d'estil Cluny de la casa Allard. Així mateix, havien establert contacte amb la casa de subhastes de l'Hôtel Drouot i amb antiquaris i restauradors com el Sr. Haro, amb taller a la Rue Bonaparte, entre d'altres.¹²

El *modus operandi* de les obres i la decoració de *Palaci* va quedar a bastament explicat en la recent aportació publicada per la Reial Acadèmia d'Estudis Mallorquins.¹³ Per aquest motiu, en aquesta ocasió en presentaré una síntesi; en canvi, la part complementària relacionada amb les adquisicions d'objectes i antiguitats a Madrid, com que es tracta d'un aspecte inèdit, es desenvoluparà amb més detall.

11. Padrosa, 2018: 151-154.

12. ARM-MT (P), Lligall 31H-Pl. 2. Madrid, 1879.11.13. Carta d'Antoni a Tomàs (París): «Hay varias arquillas por el estilo de la de tío Juan, pero piden 10,000 reales por cada una de ellas. Como recuerdo que en París son bastante comunes y a veces se venden bastante en la sala Drouot, podrías ver los precios corrientes y si son más baratas que aquí, según sospecho. De todos modos si tienes algunos ratos desocupados gira una visita a los *marchands de curiosités y tableaux* y mándame nota de los precios de retablos y muebles portugueses y demás que pueda convenirte para compararlos con los de aquí y con tiempo y paciencia tomándolo con calma y como tú dices no dejándose entusiasmar se pueden encontrar muy buenas cosas y a precios acomodados».

13. Padrosa, 2018: 139-198.

La restauració del conjunt monumental peraladenc suposa una actuació mai vista per membres de la noblesa catalana en aquest període. Hem de pensar que, excepte les parets mestres de l'edifici, tant la imatge externa com l'ornamentació són obra dels germans Rocabertí-Dameto durant el darrer quart del segle XIX.

Ja s'ha comentat que, per aconseguir aquest resultat, van introduir elements francesos als quals cal sumar un gruix molt important de matèries primeres mallorquines, com el *llenyam vermey* i la pedra de Santanyí, i material procedent de la demolició de notables casals palmesans i d'altres punts de Catalunya de la seva propietat. Cal esmentar de manera preferent els carreus renaixentistes esculpits procedents de Ca Dona Aina, així com els capitells i les llindes gòtiques transportades del castell de Savallà del Comtat a la Conca de Barberà. Aquestes peces esculpides serviran per embellir el *Palaci* i les col·locaran a les parts més visibles pel visitant: el pati d'honor i l'eixida del primer pis, que comunicava l'habitació del comte de Peralada i una de les principals estances, el Saló d'Hivern.

El 2018 es va destriar la part que provenia de Savallà¹⁴ amb un plus afegit: la identificació de l'executor anònim del treball escultòric de la galeria, batejat amb l'apel·latiu d'«El Mestre del Tallat»,¹⁵ perquè al santuari d'aquest nom es van trobar treballs de les mateixes característiques. Amb aquesta aportació es va desfer el malentès mantingut durant gairebé un segle, segons el qual els finestrals renaixentistes del pati d'honor provenien del castell de Savallà del Comtat,¹⁶ amb la conclusió que les llindes renaixentistes pertanyien a les obertures principals d'un important casal mallorquí que els Rocabertí es van veure obligats a enderrocar pel seu estat ruïnós, Ca Dona Aina.

14. La galeria de l'eixida, llindes de portes i finestrals esculpits d'estil gòtic tardà que D. Tomàs va seleccionar després de la visita al castell duta a terme l'any 1879.

15. Amorós i Yeguas, 2018: 189–206; Padrosa, 2018: 139–198 i Padrosa, 2019: 68–73.

16. Padrosa, 2018: 154, 158–159.



FIGURA 2a. Dibuix de Francesc Xavier Parcerisa de Ca Dona Aina a l'obra *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, vol. 3 (1845).

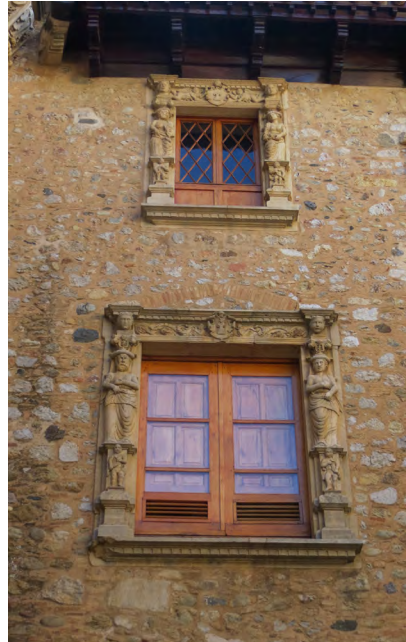


FIGURA 2b. Pati d'honor. Ala oest amb finestrals de Ca Dona Aina. Fotografia: Inés Padrosa.

2.2.2 L'ornamentació interior

Per introduir-nos en aquest apartat res millor que reproduir les paraules de Pella i Forgas escrites just després del decés de D. Antoni, comte de Savallà:

[...] y aquí fue en todos los excursionistas el admirar la riquísima colección de arcones góticos y del Renacimiento que el palacio conserva; aquí el fijarse en la multitud de cuadros antiguos y modernos que cubren las paredes de las habitaciones y los corredores; aquí el gran número de retratos de reyes y personajes mayormente de la Casa de Austria, tablas góticas catalanas y aragonesas, cien y cien objetos que como huidos del mundo moderno, buscaron refugio a la sombra de las únicas almenas señoriales que todavía subsisten para ocupar su verdadero lugar y asiento.¹⁷

A part de les compres parisenques, generalment de mobiliari contemporani, procuraren donar pàtina i personalitat a l'interior mitjançant col·leccions

17. Pella, 1887: 103.

de mobles preferentment mallorquins (calaixeres Carles III, escriptoris, llits entorcillats, cadiretes, caixes de núvia, miralls...); tapisos i rebosters¹⁸ amb escuts heràldics; armeria;¹⁹ quadres de reconeguts pintors pertanyents a col·leccions familiars (Vicente López o Francisco Lacoma) i d'altres d'encarregats a destacats pintors mallorquins (Antoni Ribas, Faust Morell, Ricard Anckermann o Vicenç Furió). El trasllat de totes aquestes peces es va fer amb vaixell des de Palma²⁰ fins a Roses, i des de la vila costanera, amb carros i animals de càrrega, fins a Peralada i Requesens, castell de la seva propietat en vies de restauració.

Cadascuna de les sales de *Palaci* tenia el seu nom: la Sala Vermella, el Saló del Llinatge, la Sala dels Miralls, el Saló de Marbre, el Saló d'Hivern, també conegut per Sala de les Escultures, i la Sala Fonda, entre d'altres. Cadascuna decorada amb el mobiliari més adient i amb les parets entapissades amb quadres i catalufes a l'estil dels casals mallorquins, seguint el conegut *horror vacui*.

18. Probablement procedents del llegat de Guillem de Rocafull i Rocabertí, vegeu Padrosa, 2008. Aquest disposava de diversos títols nobiliaris: a més del de comte de Peralada, el de Santa Maria de Formiguera i el d'Albatera (Alacant), el de marquès d'Anglesola i el de baró i comanador de Bétera de l'orde de Calatrava, entre d'altres. Era fill d'Elisenda de Rocabertí i un dels seus oncles, Joan Tomàs de Rocabertí, fou arquebisbe, virrei de València, inquisidor general i fundador del Col·legi de Sant Pius a València. A la mateixa ciutat D. Guillem tenia en propietat el Jardí del Patriarca, i la seva germana era casada amb el marquès de Dos Aguas. El seu fill el va premorir, motiu pel qual va repartir la incommensurable herència generosament entre causes pies, institucions religioses i la família. A Peralada, a més dels rebosters, podrien provenir del seu llegat altres peces de la col·lecció relacionades amb la zona de València i de Saragossa.

19. Padrosa, 2003: 254, nota 16. A l'escala de *Palaci* s'exhibien els objectes col·leccionats, uns de procedència familiar i d'altres per compra a les illes Filipines l'any 1882. S'hi podien contemplar armadures, arnesos, espases, pistoles, llances, sabres, carcaixos, arcs, rodells, cris, bols, campilans... Una part d'aquesta col·lecció es troba a l'actual Hotel Son Vida de Palma de Mallorca, antiga residència dels Truyols, marquesos de la Torre.

20. ARM-MT (P), Lligall 10-I. L'any 1875 el paquebot *Trinidad*, a càrrec del capità Antoni Gelabert, transportà 26 embalums de pedres; una caixa amb una còmoda negra petita amb roba de capellà, un calze, cortines i un retrat; una segona caixa amb una còmoda gran i tapisos; una tercera amb un escriptori; una quarta i una cinquena amb llits; una sisena amb una taula cantonera i *remedillos*; les caixes 7-12 amb llibres. Tot lluía les inicials C. P. (comte de Peralada).



FIGURA 3a-3b. Saló d'Hivern, 1910 (Desconegut, BAPP). Saló d'Hivern, 1913 (Arxiu Mas, BAPP).

Una de les estances que mostraven un desplegament artístic d'obres de la millor qualitat era el Saló d'Hivern, lloc on la pinacoteca estava subjecta a canvis segons les modificacions ornamentals. S'hi mostraven: el *Retrat del bisbe Covarrubias*, de Sánchez Coello; el *Niño Dios con flores* amb orla floral d'Arellano; *La Presentació en el Temple* de Terrencs;²¹ el *St Joan Baptista* d'Orrente;²² *La mercadera*, còpia d'Alarcón del quadre de Caba; desconeguts cavallers i joves, així com una nodrida i selecta exhibició de mobiliari i ornamentació diversa (arques, caixes, un *stipo a bambocci*, un barguenyo, taules i cadiram, una

21. Aquesta obra l'any 1918 es trobava en una de les capelles de l'església. Fotografia de Josep Salvany.

22. En un altre moment el situem en una de les cambres.

parella de taules mallorquines del segle XVIII, llumeneres, cornucòpies, quadres, esmalts...).

Al Saló del Llinatge, la pinacoteca es convertirà en l'estança d'enaltiment dels familiars propers i dels antecessors de l'estirp. Suposarà un desplegament de retrats i també inclourà representacions històriques de la vila de Peralada a partir d'encàrrecs a pintors contemporanis de les Illes.

L'historiador Pella i Forgas,²³ després de la seva visita a Peralada, apuntà que s'hi homenatjaven cardenals, guerrers, diplomàtics i sants. Allà s'hi podien trobar els retrats de Francesc Xavier Dameto Despuig, el besavi, i el d'An-



FIGURA 4a. Albúmina del retrat de Joan Tomàs de Boixadors quan aquest es trobava a Peralada, 1886. (Àlbum Tomàs de Rocabertí, BAPP).

toni M. Dameto, l'avi, ambdós de Vicente López; el de la comtessa Joana amb els seus cinc fills, de Lacoma. I els encarregats per D. Tomàs a pintors mallorquins a partir de gravats i retrats fotogràfics. De Ricard Anckermann eren el de Joan Antoni de Boixadors i de Pinós (1672–1745),²⁴ el de Francesc Xavier de Rocabertí,²⁵ i el del seu fill Antoni.²⁶ Del retrat del bisbe gironí Pere de Rocabertí²⁷ (segle XIV), se n'ocupà un deixeble d'Anckermann, Vicenç Furió. Hi deuria haver també el retrat d'Hipòlita²⁸ de Jesús, nom religiós d'Isabel de Rocabertí (1551/53–1624); el de l'avantpassat peraladenc Joan Tomàs de Rocabertí (1627–1699), cardenal, arquebisbe de València i

23. Pella, 1887: 104.

24. ARM-MT (P), Lligall 32H-Pl. 8. Palma, 1877.12.08. Carta de Tomàs a Antoni: «Ayer vi el boceto del retrato de padre (Q.E.P.D.) y es muy parecido. He decidido ponerle el uniforme de maestrante de Valencia porque su levita negra hacía muy mal efecto. El de Dn. Juan Antonio Boxadors saldrá también espero muy bien».

25. Actualment col·lecció particular a Palma de Mallorca.

26. Actualment col·lecció particular a Palma de Mallorca.

27. APP. Sec. ABis, R. 1036. Palma, 1887.III.05. Carta de Tomàs a Antoni: «Queda terminado y pagado 60 S, un retrato de Pedro de Rocabertí Obispo de Gerona de cuerpo entero hecho por Vicente Furió (Joven Apeles), discípulo de Fausto Morell, que cuando esté el retrato seco mandaré a Peralada».

28. Actualment col·lecció particular a Palma de Mallorca.

inquisidor general, i el de Joan Tomàs de Boixadors i Sureda de Sant Martí (1703-1780), predicador general de l'orde dels dominics i fundador de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.



FIGURA 4b. Retrat de Joan Tomàs de Boixadors (col·lecció particular Mallorca).

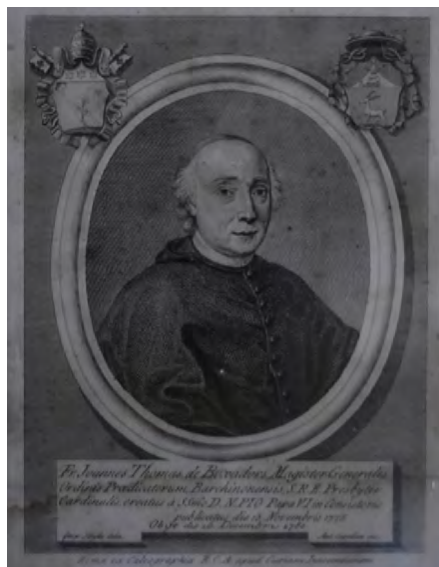


FIGURA 4c. Gravet de Joan Tomàs de Boixadors (col·lecció particular).

Francesc Xavier de Rocabertí havia encomanat a Anckermann grans peces relacionades amb fets històrics de la vila peraladenca, com l'incendi de la vila de 1285, probablement basat en el dibuix de Serra Pausas publicat a *Glorias Españolas*,²⁹ i escenes complementàries relacionades amb aquest esdeveniment: *La mercadera dirigiendo su súplica al vizconde de Rocabertí, Dalmau III*, i amb fets històrics anteriors: *Dalmau II, vizconde de Rocabertí, ofreciendo su montura a su jefe*³⁰ (al rei), relacionat amb la batalla de Las Navas de Tolosa (1212). A l'inventari de 1918 no s'esmenta cap quadre d'Anckermann i això vol dir que ja havien retornat a l'illa.

29. Obra en 4 vols. de Carlos Mendoza, pseudònim d'Alfred Opisso. Vegeu Opisso [1888-1892]: 497.

30. Aquestes peces es van subhastar l'abril de 2016 per Setdart. Ambdues amiden de 291 x 393 cm.



FIGURA 5a. *La mercadera dirigiendo su súplica al vizconde de Rocabertí, Dalmau III.*



FIGURA 5b. *Dalmau II, vizconde de Rocabertí, ofreciendo su montura a su jefe.*

A la «Relación de los cuadros procedentes de Peralada con expresión del heredero a quien han sido adjudicados y valor que se les asigna»,³¹ elaborada per al repartiment de l'herència del marquès de la Torre entre els seus fills, es detalla una sèrie d'obres de manera molt genèrica i sense esmentar-ne l'autor; per exemple, a Magdalena li van ser assignats un *Cuadro de señora con collar* i un *Cuadro del señor viejo*; a Juana, *Cuadro ovalado del señor gordo*; a Concepción, *Pareja de cuadros (militar y señora joven)*; a Mariano li va correspondre el *Cuadro de un obispo*, i a Francisco, *Pareja de cuadros de maestrantes* i *Cuadro con un fraile*, aquests darrers ben segur que devien ser retrats d'alguns dels avantpassats esmentats.

L'habitació Imperi ornamentada amb mobiliari d'aquest estil lluïa retrats de personatges francesos, de moment sense identificar (inv. 1408), i alguns dels quals segurament procedeixen de l'època en què Antoni M. Dameto va ser ambaixador d'Espanya a la capital francesa.

L'habilitat dels propietaris quedava palesa a les galeries dels passadissos, on s'exhibien col·leccions de gravats cartogràfics³² acompanyats de llüides vistes de ciutats i olis de grans dimensions a les parts altes. A la zona del passadís del primer pis es comptabilitzaven 140 quadres, mentre que al despatx-biblioteca del nord-est n'hi havia 90, entre els quals figuraven fotografies.

La decoració de les habitacions és mallorquina. A més de disposar del llit entorcillat amb dosser de domàs, algun amb guarnicions de ronda de fil d'argent, comptava amb cadiram folrat de teixits de seda, còmodes, quadres amb advocacions religioses, llumeneres, cortinatges... La més preciosa de totes era la cambra de la comtessa Joana Adelaida. Tant és així que l'any 1918, quan va córrer la veu que el castell de Peralada estava en venda, la Junta de Museus de Barcelona hi va enviar un representant per sondejar possibles peces d'interès per als museus de la Ciutat Comtal. L'habitació de la comtessa o Cambra Blava³³ va ser seleccionada tota sencera.

31. ARM-MT (T). Lligall 118 T-Pl. 19/35.

32. Disposaven de la sèrie del *Grand Beaulieu*, impressió de la *Chalcographie du Louvre* del segle XIX, i de nombrosos mapes d'Espanya, així com de Catalunya i les Balears. Actualment s'està duent a terme el catàleg de la col·lecció.

33. Padrosa, 2018: 163.



FIGURA 6a-6b. Cambra de la comtessa Joana Adelaida amb l'alabastre de la *Coronació de la Verge*, 1913, i mobiliari mallorquí (Arxiu Mas, BAPP). Fotografia Serra, BAPP.

La seva profunda religiositat es traslluïa en el gran nombre de quadres d'íconografia religiosa. A cada habitació disposaven d'un o més quadres d'aquesta temàtica. En una es trobava el *St. Joan Baptista* de Pedro Orrente. A la cambra dita dels Rocs, perquè disposava de la representació de l'arma parlant dels Rocabertí a les parets, hi havia el quadre de la *Verge i el Nen Jesús envoltats d'àngels*, còpia de la de Carlo Maratta, i un moble oratori. La cambra de la comtessa lluía el magnífic alabastre de la *Coronació de la Verge*, de l'escola anglesa. No hi podien faltar els dedicats als sants patrons relacionats amb les seves onomàstiques: sant Joan, sant Antoni, sant Francesc d'Assís i sant Tomàs.

Evidentment, no hem d'oblidar el repertori religiós de l'església, lloc on es trobava el magnífic *Retaule dedicat als sants Joan, Miquel, Santiago, Andreu, Bonaventura i Gil*, del Cercle dels Osona; el dedicat a *St. Tomàs de Villanueva*, regal del cosí de D. Tomàs, el marquès de Vivot; el *Retaule factici del Crist*, recuperat de l'església de St. Domènec, amb cordovà al fons proporcionat pel mateix D. Tomàs, i altres obres de temàtica religiosa (*La Verge i el Nen Jesús, St. Joan i la Verge, La Coronació de la Verge*, altres sants, apòstols...), tots ells recollits a l'inventari de 1918.



FIGURA 7. Dos dels retaules recollits a l'inventari de 1918, a la tercera i quarta capella de l'Evangeli de l'església del Carme, 1922. Fotografia estereoscòpica de J. Salvany, BC.

En el repertori religiós hi ha peces que podien haver pertangut a dos rellevants avantpassats: Joan Tomàs de Rocabertí, cardenal i arquebisbe de València, i Joan Tomàs de Boixadors, mestre general de l'orde dels predicadors, popularment coneguts com a dominics. Aquest és un aspecte que està per perfilar, però tindria molt de sentit que provinguessin d'ells algunes peces de l'escola valenciana; el retrat del beat Juan de Ribera (inv. 15323), fundador de l'Escola del Patriarca i predecessor del Rocabertí a la diòcesi valenciana;³⁴ el retrat de Baltasar de Quiñones (inv. 14480), el dominic que va substituir en el càrrec de mestre general Joan Tomàs de Boixadors; el Crist amb marc barroc amb la insígnia de l'orde dels dominics (inv. 6809), que deu correspondre al *Cristo de la Cruz* (inv. 3); possiblement la Verge amb Nen Jesús amb marc barroc (inv. 14021/ n. 2) i altres quadres d'iconografia religiosa.

De tot l'esmentat cal subratllar la magnífica biblioteca,³⁵ que disposava de 28.000 volums, amb exemplars de primeríssima qualitat, alguns per llegat familiar però la majoria per compra a llibreters antiquaris de París, Madrid i Barcelona. Els representants de la Junta de Museus de Barcelona després de la visita a Peralada van considerar que calia examinar detalladament el fons bibliogràfic, però no hi van aprofundir; tot i amb això, en van destacar dues obres: una Bíblia del segle XVI il·luminada i la Bíblia poliglota, impresa a Londres. El que sí que tingueren en compte foren els morters de damunt les tau-

34. Callado, 2007.

35. Padrosa, 2018: 168.

les de consulta: «hi figuren morters de bronso, alguns d'ells interessants per no ésser gaire comuns», i la col·lecció de claus de porta. És curiós constatar que a l'inventari de l'ARM del mateix 1918 no es fa referència a cap publicació. Tan sols es té en compte la col·lecció de claus de porta i 17 morters, que abracen del segle XV al XVIII.

Tot aquest patrimoni artístic va romandre a Peralada fins un any després de la mort de Joana Adelaida (†1899). A partir de llavors, els familiars de Fernando Truyols Despuig, marquès de la Torre, iniciaren el trasllat de les peces artístiques que més els agradaren; el més preuat va ser retrats familiars i obres de pintors mallorquins, a més d'aixovar domèstic, com la vaixel·la de plata, joies, domassos o cortinatges. Quan, arribat l'any 1918, decidiren posar en venda el conjunt monumental, encarregaren un inventari en el qual constarien les peces més importants de la col·lecció. La importància de les peces quedava supeditada a qui realitzava l'inventari, en aquest cas un perit anomenat Sr. Méndez, basant-se en els objectes que més rendibilitat econòmica podien proporcionar als propietaris.

En el susdit inventari es recolliren 571 peces separades per grups: *Cuadros y objetos de arte* (62); *Muebles de arte* (77); *Iglesia* (30) i *Biblioteca* (18). Evidentment, es tractava de reflectir el més valuós de la col·lecció i algunes no hi figuraren perquè ja havien fet el camí de retorn cap a l'illa. En aquest grup hi hauria el retrat de la comtessa Joana amb els seus fills, de Lacoma.³⁶ Algunes peces presenten una certa confusió de dates, com el *Retablo de cuero labrado y policromado* (del segle XVI) (inv. 29/180), que correspon al retaule factici de la primera capella de l'Epístola, i d'altres es consideren una sola quan corresponen a dues parts de retaules diferents, com els *Retablos esc. catalana* [...] (inv. 29/ 1107, 1112, 1114), en què la part superior correspon a la taula de Terrencs, mentre que la predel·la és de l'escola valenciana.³⁷ D'altres, tot i ser força representatives, no es van tenir en compte. És curiós veure que a l'inventari pràcticament no hi figuren rics teixits, ni cap reboster,³⁸ ni domassos, ni els recams que lluïa l'altar major de l'església del Carme, dissenyats per Faust Morell;³⁹ ni els paisatges mallorquins d'Antoni Ribas⁴⁰ (Inv. 14425–14430); ni els olis comprats a la

36. Assenyalat per la Junta de Museus (agost de 1918) com una de les peces d'interès, tot i que amb l'autoria equivocada, ja que l'assignen a Gérard.

37. Actualment fragmentat en tres parts.

38. Amb el blasó de Guillem de Rocafull i Rocabertí (inv. 1092, 1095).

39. Padrosa, 2020 [en premsa].

40. Padrosa, 2012: 69–71, i Padrosa, 2018: 166.

subhasta de la Casa de Osuna (Inv. 14022-14024), dels quals es farà esment més endavant; i a l'apartat de la Biblioteca no es menciona cap llibre.

Tot i amb això, algunes peces menystingudes a l'inventari de 1918 podem constatar que eren dels comtes gràcies a diferents reportatges fotogràfics. Sense ànims d'exhaustivitat, esmentem els que ens han proporcionat més ajut: l'Àlbum de D. Tomàs de Rocabertí (1886),⁴¹ l'Àlbum Rubaudonadeu (1889), el reportatge d'Armengol (1899), el de Royo (entre 1890 i 1920), el de l'Arxiu Mas (1913) i el de Josep Salvany (1918 i 1922).

2.3 Adquisicions a Madrid

D'altra banda, els dos germans mantenen contactes amb la capital d'Espanya fins al punt de tenir casa al carrer de Vergara, molt a prop del Palau Reial i del Teatro Real, al qual estaven abonats, i molt a prop també del palau de Las Vistillas.

El primer a fer estades a Madrid serà el germà gran, D. Antoni. En ser nomenat senador del Regne (1878),⁴² D. Tomàs hi passarà temporades tardorals, hivernals i primaverals.

Allà, mantindran contacte amb coneguts i establiran noves relacions. En el seu cercle d'amistats es troben nobles catalans com Joaquim de Sentmenat i Despujol, comte de Munter, i senadors del Regne com Pelayo de Camps i de Matas, marquès de Camps, i Josep Maria Escrivà de Romaní i de Dusay,⁴³ marquès de Monistrol, casat amb Maria Antonia Fernández de Córdoba, comtessa de Sástago, matrimoni que residia al palau de Sástago o de Monistrol.

Entre la noblesa madrilenya, es relacionen amb els Téllez-Girón, ducs d'Osuna,⁴⁴ propietaris del palau de Las Vistillas, fins al punt que un dia a la set-

41. Padrosa, 2003: 243-261 i Padrosa, 2016.

42. L'any 1885, D. Antoni és nomenat membre de la Comissió del Ferrocarril de Felanitx a Manacor.

43. A Catalunya estava duent a terme una transformació radical a la seva propietat de Sant Feliu de Llobregat, Torreblanca. La casa, envoltada de jardins, quedà transformada en un casal neogòtic, avui desaparegut.

44. En el seu epistolari són freqüents comentaris com: «Ayer me pidió con gran insistencia la de Osuna fuera a pasar unos días con ellos, la semana próxima en la Alameda: no me pude negar...». O també: «Tomás volvió el viernes de la Alameda y yo el lunes por la tarde muy a disgusto del Duque y de la Duquesa que no me querían soltar...».

mana hi són convidats a dinar, i de La Alameda de Osuna, als afores de Madrid, amb uns esplèndids jardins coneguts amb el nom d'El Capricho, on hi fan estades. Així mateix, amb els Falcó Osorio, ducs de Fernán Núñez, que els conviden a la seva finca d'Aranjuez, coneguda amb el nom de La Flamenca.⁴⁵



SALÓN DE RETRATOS DE LOS ENCMOS. SEÑES MARQUESA DE LA ROMANA
SALÓN DE RETRATOS DE SI. LA MARQUESA DE LA ROMANA

FIGURA 8. Reunió a Casa Romana. D. Carlos Martínez de Irujo, Sra., príncep Pius de Savoia, duc de Sotomayor, marquesa d'Ivanrey. *Asseguts*: marquesa de la Romana, duc d'Arión. *Drets*: comtessa d'Agrela, D. Joaquín Caro, D. Luis Bermejillo, comte de Peralada, D. Carlos España. Fotografia: Christian Franzen Nisser (1864–1923), a *Los Salones de Madrid*, 1898.

Són assidus assistents de les conegudes *matinées* madrilenyes dels Osmas.⁴⁶ Participen a les santeries de la torre de la marquesa de Bedmar,⁴⁷ situada a Canillejas, als afores de Madrid. Amics d'Álvaro Caro Szécheny (1856–1923), fill del marquès de la Romana, tot sovint eren convidats a les festes setmanals juntament amb selecta companyia a Casa Romana.⁴⁸ El mateix succeïa amb els Crespí de Valldaura, comtes d'Orgaz, amb la Casa Irujo i la Casa de Campo Alange i amb els comtes de Pino-hermoso i de Velle, els quals celebraven vetlles literàries i reunions, conegudes amb el nom de Parnaso, amb el millor de la societat madrilenya. Finalment, cal dir que, entre molts d'altres, gaudien també de l'amistat dels Zarcos, de Carlos Calderón, de Carlos España⁴⁹ i de Perico Zagranada.

45. Finca d'una extensió de 8 a 9 mil faneques (una faneca = 6,459 m²).

46. Guillermo de Osma va ser polític, diplomàtic, arqueòleg i un gran col·leccionista. Al seu palauet de Madrid reuní pinacoteca, mobiliari, tapissos, ceràmica daurada de Manises, albarels i una biblioteca. Actualment hi té la seu l'Instituto Valencia de Don Juan.

47. ARM-MT (P). Lligall 31H-Pl. 10.

48. Rodríguez y Ruiz de la Escalera, Eugenio, 1898: 120: «Brillantísimas y notables fiestas se han celebrado en el palacio de los Marqueses de la Romana, aunque dominando siempre el carácter de aristocrática intimidad».

49. ARM-MT (P). Lligall 3H-Pl.8. Madrid, 1879.12.25. Carta d'Antoni a l'oncle Joan. Celebra el Nadal amb: «Hoy comemos Carlos España y yo con Elisa Romana, mañana con Margarita Orgaz. Todos los jueves come (Ant^o) con la Marquesa de la Granja».

Als seus palauets disposaven de bones pinacoteques, bon mobiliari, armeries, biblioteques i arxiu familiar. Per exemple, al palau de Monistrol o de Sástago hi havia tapissos, porcellanes, taules de Van Eyck i quadres de Francesc Masriera i d'Antoni Caba. A Casa Romana disposaven de retrats de Pantoja, Mengs i Goya. La pinacoteca dels Osuna disposava de més de quatre-cents quadres,⁵⁰ amb representació dels millors artistes de la pintura espanyola i estrangera: Arellano, Bayeu, Carreño, Esteve, González Velázquez, Goya, Madrazo, Ribera, Sánchez Coello o Rubens, això sense fer esment de la seva armeria ni de la biblioteca. Els de Velle disposaven de quadres del Greco, Mengs, Carderera i nombrosos pintors de l'època, com Carlos de Haes, de tapissos flamencs i de porcellanes de Capodimonte. I així podríem continuar esmentant diferents col·leccions i diferents continguts.

Els dos germans conviuen en aquests ambients i s'imbueixen de totes aquestes vivències, les quals, sumades als seus coneixements, a la seva diplomàcia, al seu bon gust, als seus clars objectius i al bagatge parisenc i mallorquí, fan que tot redundi en benefici de Peralada.

Els Rocabertí, en el seu esperit de moderació, no pretenen adquirir peces costosíssimes.⁵¹ Volen que el lluïment de Peralada estigui en uns paràmetres que reuneixin categoria i elegància, però amb una certa sobrietat. Amb poc dispendi i amb molt bon encert,⁵² aconsegueixen peces que vestiran les estances peraladenques i conviuran en perfecta simbiosi amb les procedents de les col·leccions mallorquines.

La restauració del conjunt peraladenc s'inicia quan D. Antoni es troba a Madrid. Procura adquirir mobiliari i quadres necessaris per bastir adequadament el *Palaci*, diferents dels procedents de Mallorca. Per aquest motiu, visi-

50. Mariano Téllez-Girón y Beaufort Spontin va morir endeutat l'any 1882. El 1896 se subhastaren 386 quadres, sense comptar els gravats i altres col·leccions.

51. Vegeu la nota 12.

52. Passades les dècades, en atorgar autories de reconeguts pintors a obres considerades anònimes, s'ha pogut comprovar la intuïció d'aquells aristòcrates catalano-mallorquins. S'ha confirmat l'autoria de Sánchez Coello per al retrat de Diego de Covarrubias (inv. 30/ 6572); la de Pedro Orrente per al quadre de sant Joan Baptista (inv. 6954); la de Massimo Stanzione per a l'oli sobre taula (inv. 42/ 13907); la de Pere Terrens per a la *Presentació en el Temple* (inv. 29 part superior/ 1107); la de Vicente López per a la versió de *La Verge i el Nen* de Rafael (inv. 17/ 2073); la d'Antoni de Lonhy per a dues taules (inv. 14/ 1103 i 1106); la de Juan de Borgoña i Antonio de Comontes per a la (inv. 14/ 746) i, entre d'altres, la del Cercle dels Osona per al retaule valencià del segle XVI (inv. 30/ 1108).

ta el Rastro i es posa en contacte amb antiquaris i intermediaris, alguns dels quals el visiten al seu domicili. En més d'una missiva apunta: «Cierro porque viene a verme un corredor de antigüedades». Gràcies a l'epistolari sabem que, a la dècada dels setanta, el mercat madrileny disposava d'una oferta molt bona de quadres, podem aportar algunes de les adquisicions madrilenyes i constatar que encara avui es troben a Peralada.⁵³

D. Antoni desestima la compra de cadiram perquè en disposa abundantment de mallorquí. Se centra en mobles escriptori tipus barguenyo,^{54 i 55} baguls, caixes i quadres de gran format per compondre una galeria de retrats de reis i personatges destacats⁵⁶ i poder donar prestigi a les estances de *Palaci*. Ja hem comentat la importància que té per a ells la iconografia religiosa i, així, el novembre de 1879 se li presenta l'ocasió de comprar una Verge de l'escola holandesa i un retaule de la

53. ARM-MT (P). Lligall 31H-Pl. 2. Madrid, 1879.11.13. Carta d'Antoni a Tomàs: «He adquirido varias cornucopias algunas bastante regulares antiguas, por supuesto todas ellas de talla [...] En cuanto a cuadros sería el momento para el que quisiera formar una galería de hacerlo a poco coste pues hay una verdadera plétora de ellos. Es asunto en que no soy bastante inteligente para meterme en ello no teniendo persona de esta confianza con que poderme asesorar. He comprado y sigo comprando algunos, pero en los precios módicos y contrayéndome tan solo de los antiguos sobre tabla y cobre. Aunque no sean de mérito tienen cierto para Peralada y entre ellos hay dos que valen algo y son una Virgen escuela holandesa bastante buena que los inteligentes me tasan todos en 3,000 reales y que me costó 50 duros; otro que sin ser de gran mérito artístico compré por la idea que representa y que hará su efecto en Palacio pues viene a ser una alegoría según creo contra Felipe 2º y con la caricatura del emperador Carlos V. El que me lo vendió ni ninguno de los que lo han visto han sabido darme explicación muy clara de lo que representa, pero sólo el valor del cobre equivale a la mitad del precio que me costó. Ayer adquirí también un viejo bargueño frailer, pero bien conservado por 35 duros».

54. ARM-MT (P). Lligall 31H-Pl. 2. Madrid, 1879.XI. Carta d'Antoni a Tomàs: «He adquirido algunos trastos que restaurados por Miguel Ignacio harán un papel en Peralada: tengo por ejemplo un bargueño frailer de ningún mérito, pero que tiene chic y que me costó 5 duros; lo aprovecho y me hace muy buen servicio como papelera y ya comprendes que por este precio ningún mueble nuevo hubiera encontrado puesto que la mesa de la cocina me cuesta más cara».

55. Padrosa, 2018: 175, 176 i 177. A l'inventari de 1918, a l'apartat «Muebles de Arte», els n.ºs. 13 (peu), 31 (daurat), 61, 73 i 75, i a la «Iglesia» n.º 23 (daurat), corresponen a barguenyos. Actualment a Peralada consten com a tals els n.ºs. inv. 958, 959, 1118, 1122, 6576, 6652 i 6759.

56. ARM-MT (P). Lligall 31H-Pl. 2. Madrid, 1879.XI. Carta d'Antoni a Tomàs: «Hoy precisamente me han ofrecido en venta 12 enormes cuadros de unos señorones de estatura natural que harían gran papel en una habitación o en los corredores de Peralada, como la tienda es pequeña no he podido ver más que un Carlomagno y un Carlos 5º y he dicho que me dieran la nota de los 12. Piden 6,000 reales por ellos lo que equivale a decir según los precios que corren que me los darían por 3 o por 4,000 reales».

coronació de la Verge.⁵⁷ Al cap de tres anys, esmenta dues taules gòtiques amb la representació del Via Crucis.



FIGURA 9. Coronació de la Verge.

Serà durant la dècada dels vuitanta quan D. Tomàs realitzarà més compres a la capital d'Espanya.⁵⁸ Seguirà el mateix procediment que el seu germà: recomanacions i visites al Rastro, i freqüentarà antiquaris com Otaola/Otahola, situat a la Cava Alta, Saturio,⁵⁹ Rafael, Soldevilla, a la plaça de Las Cortes, V. Villajós, al carrer de l'Horno de la Mata — successor de Nemesio Ortiz Villajós, ubicat al principal del carrer de Valverde, 24—, Lorenzo, al carrer de la Magdalena, i esmenta també dues dones: Jesusa i Fidela. També rebrà regals d'algunes amistats.⁶⁰

57. ARM-MT (P). Lligall 31H-Pl. 2. Madrid, 1879.XI. Carta d'Antoni a Tomàs: «También encontré en el Rastro y compré un retablo que representa la coronación de la Virgen y parece ser obra de últimos del siglo XV o principios del XVI y aunque no es bueno tiene mucho sabor de antigüedad, la Virgen lleva el traje de las Dueñas españolas de aquél tiempo: está pintado sobre tabla y fondo de oro, y tiene 1,40 m. de elevación por 1,10 de ancho: me llevaron 12 duros por él por lo que ya ves que no pueden haberme engañado de mucho».

58. ARM-MT (P). Lligall 9-I. Durant el mes de maig de 1886, l'administrador acusa recepció de quatre paquets procedents de Madrid. Hi havia llibres, quatre paquets de música, gravats, plats segurament petitoris, armes com ara alabardes, un calaix amb claus antics, llumenes, una reixa de ferro i una imatge de la Verge pintada i daurada, entre d'altres.

59. No sabem si es tracta de Saturio Ramírez.

60. APP-Sec. ABis-R.1033. Madrid, 1886.04.30. Carta de Tomàs a Antoni. Obsequi de Joaquim de Sentmenat i Despujol, comte de Munter.



FIGURA 10a. Antigüedades Soldevilla.
ARM, MTORRE (P) 10 I_Plec 2.



FIGURA 10b. Antigüedades Ortiz.

De la mateixa manera que van donar prestància a l'edifici amb la incorporació de materials petris portats de diferents indrets, van voler donar personalitat a les obertures i als tancaments amb la introducció de materials ferris d'època que s'aplicaran a diferents parts del conjunt monumental. Sempre que es presenta l'ocasió, D. Tomàs procura aconseguir-los, encara que no tingui ben clar quina serà la seva destinació. Compra reixes,⁶¹ picaportes, forrellats, quimeres, planxes esculpides, claus de porta..., en definitiva, *chismes*, tal com ell mateix en diu, que es dipositaran interinament a la Sala Fonda o Quarto de la Torre del castell de Peralada, en espera de trobar el lloc més adient per a la seva aplicació. Abans, però, caldrà procedir a la neteja⁶² i a protegir-les amb oli. Tota aquesta ferralla lluirà damunt portes de roure o entapissades de vellut i s'aplicarà tant a les dependències de l'església del Carme com a les de *Palaci*. Una frase com l'escripta per D. Tomàs el març de 1884, «He comprado hoy unos hierros repujados para puerta o reja o lo que quiera, que

61. ARM-MT (P), Lligall 32H-Pl. 8. Morell, 1877.12.19. Carta de Tomàs a Antoni: «Me parece buena idea lo de las rejas viejas de Castellón para las torres y puedes mandarlas poner».

62. APP-Sec. ABis-R.1027. Madrid, 1884.04.05. Carta de Tomàs a Antoni: «Marcelino acaba de limpiar con jabón, agua y amoníaco una de las alas de las y sale un dorado magnífico bajo el engrudo de porquería de tres siglos, vale más el dorado que lo que las he pagado».

llevan un medallón con la fecha 1570»,⁶³ podia ser habitual en l'epistolari i resumeix la seva idea.

El mateix 1884 li ofereixen una de les col·leccions més importants de claus de porta del mercat: constava d'unes 150 peces i es trobava a Toledo.⁶⁴ De fet, ha estat una de les més elogiades del patrimoni peraladenc.



FIGURA II. Col·lecció de claus de porta, 1889. (Fot. J. M. Cañellas. Àlbum Rubaudonadeu, BAPP).

63. APP-Sec. ABis-R.1027. Madrid, 1884.03.29. Carta de Tomàs a Antoni.

64. APP-Sec. ABis-R.1027. Madrid, 1884.04.16. Carta de Tomàs a Antoni: «Mientras almorzaba en casa ha venido Villagos [sic] ofreciéndome una puerta completa de herramientas 150 o 160 clavos con sus llamadores y otros yerros pide 6000 reales y que está en Toledo, le he dicho que no quería comprar ni hacer tratos sin ver pues él y Riquelme son dos compadres que no me fio de ellos, sospecho que Villagos a lo de anticuario reúne el noble oficio de usurero. Digo eso porque me ha ofrecido una caja de hierro que ha comprado al marqués de las Almenas (nieto de Corbera) que se la ha vendido, dice él, porque ha tenido pérdidas en el juego».

Que les peces de ferro escollides per D. Tomàs eren rellevants ho constata la Junta de Museus de Barcelona quan tenen en compte la següent tria:

En les portas exteriors del Castell:

Claus de ferro forjat de forma de rossassa polifoliada i picaporta estil de Renaixement. Reixa de ferro de la mateixa porta [...]

Picaporta de la porta del jardí [...]

Pany de ferro forjat format de flors de lis o lliris de la porta del jardí.

Ferros d'una porta del pati.

Portas interiors del Castell.

Col·lecció de Claus de ferro forjat de la porta de la Biblioteca i demes ferros aplicats en dita porta [...]

Picaporta de la porta de l'escala i claus forjats. Sigle XVI. [...]

Picaporta, golfos, Claus i cenefa de la porta de l'Iglesia del Castell. Sigles XV i XVI. [...]

Sobresurt una porta adornada de ferros, estil de Normandia del Sigle XVI.⁶⁵

D. Tomàs prossegueix de manera continuada la tramesa d'objectes adquirits a la capital. El mes de juny de 1884 envia cinc caixes⁶⁶ que contenen dos morters, dues planxes de ferro llavorat, deu planxes de ferro repujat, 12 quimeres, bronzes daurats, alabardes, llumeneres, tres coures pintats, una rodel·la, un plat de llautó i altres peces.

El mateix 1884, D. Tomàs envia a Peralada una caixa gòtica i una altra d'àrab.⁶⁷ I el mes d'abril de 1885, una altra caixa gòtica⁶⁸ que contenia un munt d'objectes, com ara claus de porta i llibres. En una dècada la situació dels antiquaris ha canviat substancialment a la capital d'Espanya, fet que porta D. Tomàs a lamentar-se: «Muchos de los anticuarios que había han tronado y quedan reducidos a poco, he tomado a Saturio tres alabardas y dos platos, no hay gran cosa».⁶⁹

65. ANC1-715-T-2243. Expedients de Secretaria (Sèrie general). Tipus de fons: Institucions, 12.VIII.1918.

66. ARM-MT (P). Lligall 9-I, 1884.06.03.

67. APP-Sec. ABis-R.1028. Madrid, 1884.05.23 i APP-Sec. ABis-R.1031. Madrid, 1885.04.09. Carta de Tomàs a Antoni: «Mañana viene el embalador para embalar un arcón gótico que he comprado por 80 duros y en el que remitiré varios chismes».

68. ARM-MT (P) 9-I, 1885.04.09.

69. APP-Sec. ABis-R. 1033. Madrid, 1886.02.16. Carta de Tomàs a Antoni.

2.3.1 Compra a la subhasta de Casa Osuna

El juny de 1882 traspasa Mariano Téllez-Girón, duc d'Osuna. Feia mesos que els dos germans s'imaginaven quina seria la fi de la seva col·lecció⁷⁰ i mostraven les seves preferències, que es decantaven per la biblioteca⁷¹ i per alguna peça de l'armeria. La subhasta de les col·leccions de Casa Osuna es posposa fins a l'any 1896. Feia nou anys que D. Antoni havia traspassat. No obstant aquesta circumstància, D. Tomàs ha continuat ampliant les col·leccions peraladenques, disposa del catàleg publicat⁷² i hi assenyala les peces que l'interessin.⁷³ Aconsegueix alguns gravats per afegir a la nodrida col·lecció d'estampes, mapes i retrats del seu difunt germà, i tres grans olis: *Alegoría de la Pintura*, *Alegoría de la Óptica* i *Alegoría de la Geometría*, de Luis González Velázquez i José Arellano, segons Sentenach.⁷⁴ Les peces ocuparan el replà-distribuidor del primer pis, la primera estança que trobarà el visitant en accedir-hi per l'escala d'honor, juntament amb caixes gòtiques, barguenyos i cadiram mallorquí.

70. ARM-MT (P). 31H-Pl. 5. Peralada, 1882.03.09. Carta d'Antoni a Tomàs: «Enterado de lo que me dices de biblioteca Osuna y armería, conviene estar a la vista, aunque supongo lo de la venta va para largo. En la armería lo que queda más interesante son los pedreros del Castillo del Infantado, que harían muy buen efecto en Peralada, si se pudieran obtener».

71. A instàncies de Marcelino Menéndez Pelayo, l'Estat la va adquirir i, des de 1886, el seu fons forma part de la Biblioteca Nacional de España.

72. , 1896.

73. A l'apartat de assenyala els núms. 60, 61 i 62, que corresponen a les que va aconseguir per a Peralada. També són del seu interès els núms. 152 i 153, obres de P. Vos amb iconografia relacionada amb animals; els núms. 288 i 311, còpies de retrats de Felip III; el núm. 289, còpia moderna de Velázquez del retrat eqüestre de Margarida d'Àustria; a la secció d', el núm. 326, ; a la d', els núms. 367 i 368, que corresponen al ; a la de , els núms. 551, 555-560, , i el núm. 560, ; tant els primers com el segon, els va aconseguir per a la col·lecció; a la secció d', el núm. 755, que correspon a sis canons petits, i a la de , el núm. 1076, .

74. Sentenach, 1896: núms. 60, 61 i 62. Continuen formant part de la col·lecció peraladenca (inv. 14022, 14023 i 14024). Tal com ja s'ha dit, no consten a l'inventari de 1918.

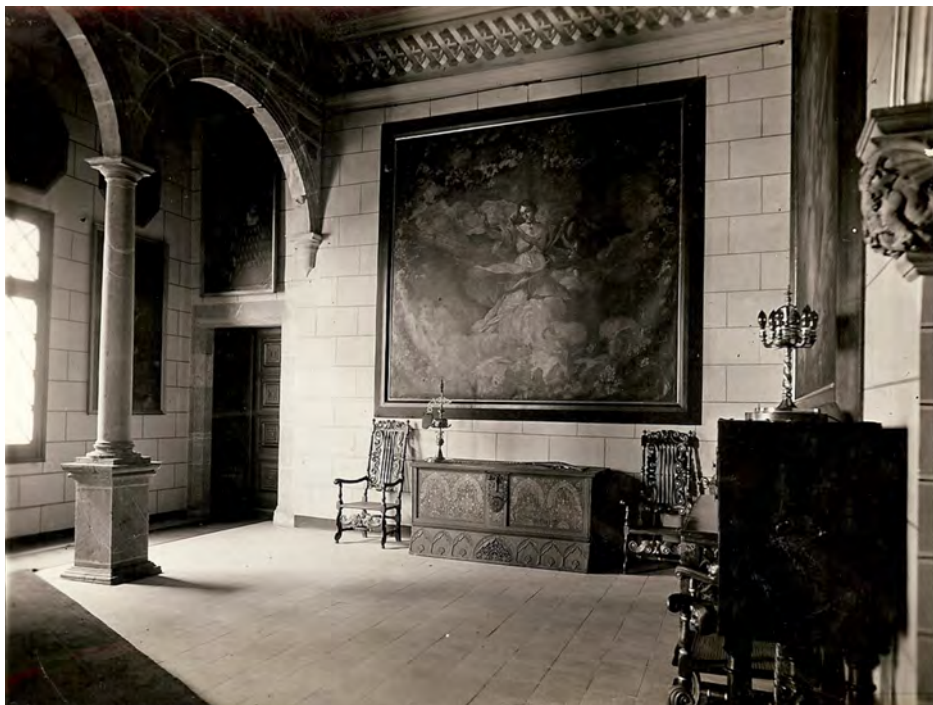


FIGURA 12. Replà-vestíbul de la planta noble de *Palaci*. A la dreta i al fons, dos quadres adquirits a la subhasta de Casa Osuna: *Alegoría de la Óptica* i *Alegoría de la Pintura*.



FIGURA 13. Adquisició del *Prospetto dell'alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo*, de Giuseppe Vasi (1765), a la subhasta de Casa Osuna. Mides, amb marc: 284 x 127 cm; sense marc: 270,5 x 109,5 cm.

Epíleg

Els Rocabertí-Dameto honoren els seus orígens mallorquins i posen en alça les arrels empordaneses. Amb el seu tarannà tranquil i moderat, en el decurs d'un quart de segle, es dediquen a buscar arreu els materials que els manquen per dotar Peralada de personalitat alhora que amplien el repertori de les seves col·leccions amb encàrrecs als millors pintors mallorquins coetanis i adquisicions de primer ordre.

Gràcies a la compra de peces de Damià Mateu per al seu fill Miquel, el conjunt monumental ha mantingut l'esperit dels Rocabertí-Dameto i la seva essència mallorquina. Tal com ja havia apuntat a «Mallorca en el Castillo de Peralada...», les seves col·leccions esdevindran el germen de les futures de Miquel Mateu: la pinacoteca en general, la de Vicente López, la de ceràmica, la de morters, la de ferros, la de mapes i gravats, i la biblioteca.

Referències bibliogràfiques

- ALBERTÍ CABOT, Margalida (2008). «Las colecciones privadas del Cardenal Despuig y del Archiduque Luis Salvador de Austria en Mallorca, en el siglo XVIII y XIX, y su incidencia en el desarrollo de la institución museística isleña». A: *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). Congreso Nacional de Historial del Arte, Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, vol. 2, pàg. 1.061-1.074 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=739618> [consulta: 27 març 2020].
- AMORÓS ALBAREDA, Damià; YEGUAS GASSÓ, Joan (2018). «El Mestre del Tallat: un escultor al voltant de 1500 actiu al monestir de Poblet, Castell de Solivella i Santuari del Tallat». *Aplec de Treballs*, núm. 36, pàg. 189-206 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=11909> [consulta: 27 març 2020].
- ARIANY Y DE LA CENIA, M. (1920). *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de Don Tomás de Verí*. Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaume (2007). «Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: els col·leccionistes d'art antic i d'arts decoratives». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 223-262 Memòria Artium 5.
- (2014). «Los asuntos artísticos de Damián Mateu». A: Padrosa Gorgot, Inés (coord.). *Damià Mateu i Bisa (1864-1935). Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pàg. 97-131.

- BOVER, Joaquín María (1845). *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma: Imprenta de Felipe Guasch [en línia]. *Libres impresos, Segles XIX–XX (Biblioteca de Catalunya)*. <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/lilibimps19/id/2098> [consulta: 27 març 2020].
- CALLADO ESTELA, Emilio (2007). *Por Dios y por el rey: el Inquisidor general fray Juan Tomás de Rocabertí*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Exposition Universelle. La clé de l'Exposition Universelle: Plan pratique. Guide Conty* (1878). París: Office des Guides Conty.
- Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo publicado* (1896). Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (BD-HAH)*. <https://ddd.uab.cat/record/116487> [consulta: 27 març 2020].
- LAVIN BERDONCES, Ana Carmen (2013). «Un retrato inédito de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias de la colección del Museo del Castillo de Peralada». *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 341, pàg. 49–59 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=151> [consulta: 28 març 2020].
- MARQUÉS DELGADO, Juan (2012). *El mueble en Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta.
- MONTANER, P. de (2012). «Los condes mallorquines de Peralada en el siglo XVIII». A: Padrosa, Inés (coord.). *Els Comtes de Peralada & Mallorca* (catàleg de l'exposició). Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pàg. 11–36.
- OPISSO, Alfredo [1888–1892?]. *Glorias españolas*, 4 vol. [s.n.]: Ramón Molinas, pàg. 497.
- PADROSA GORGOT, Inés (1990). *La Principal de Peralada*. Peralada: Ajuntament.
- (2003). «Don Tomàs de Rocabertí, el primer fotògraf amateur de la comarca». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 36, pàg. 243–261 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*. <https://www.raco.cat/index.php/AnnalsEmpordanesos/article/view/93407> [consulta: 28 març 2020].
- (2008) «Guillem-Rocafull-Puxmarín i Rocabertí» [en línia]. *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/75042/guillem-rocafull-puxmarin-y-rocaberti> [consulta: 28 març 2020].
- (2012). *Els Comtes de Peralada & Mallorca* (catàleg de l'exposició). Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pàg. 41–81.
- (2014). «Els espais vitals de la família Mateu Pla. El modernisme com a denominador comú». A: Padrosa Gorgot, Inés (coord.). *Damián Mateu i Bisa (1864–1935). Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada.
- (2016). «Los Rocabertí, nobles catalanes, fotógrafos y protectores del incipiente arte fotográfico». A: *XIV Jornades de la Imatge i Recerca Antoni Varés*. Girona: Ajuntament de Girona. https://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_edicions_anteriors.php [consulta: 28 març 2020].
- (2017). *La Reforma de l'església i convent del Carme de Peralada (1875–1895)*. Peralada: Fundació Castell de Peralada.
- (2018). «Mallorca en el Castillo de Peralada. O cómo vestir un Palacio en el siglo XIX». *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i*

- Històrics*, núm. 28, pàg. 139–198 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12069> [consulta: 29 març 2020].
- (2019). «El Castell de Savallà, el de Peralada i el Mestre del Tallat». *Cultura i Paisatge a la Ruta del Cister*, núm. 12, pàg. 68–73 [en línia]. <https://www.culturaipaisatge.cat/> (consulta: 29 març 2020).
- [2020, en premsa]. «Los recamados del Altar Mayor del Convento del Carmen de Peralada». *Datatèxtil*, núm. 40.
- [2020, en premsa]. *La cartografía de la biblioteca del Palacio de Peralada*.
- PARCERISA, F. J.; PIFERRER, P. (1845). *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer*. Mallorca, vol. 3. Barcelona: Imp. de Joaquín Verdagué, pàg. 139 [en línia]. *Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España*. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187033> [consulta: 29 març 2020].
- PELLA Y FORGAS, Josep (1887). «Sección Política. Un gran ejemplo para la nobleza catalana. El Palacio de Peralada». *La España Regional*, any II, tom III, pàg. 97–112 [en línia]. *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)*. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=4094> [consulta: 29 març 2020].
- RODRÍGUEZ RUIZ DE LA ESCALERA, Eugenio (ca. 1898). *Los Salones de Madrid*, tom I, amb làms. fotogràfiques de Franzen. Madrid: El Álbum Nacional.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso (1896). *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la Colección de la Antigua Casa Ducal de Osuma*. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello [en línia]. *Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España*. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000253063> [consulta: 29 març 2020].

Sobre la col·lecció dels comtes de Peralada

JAUME BARRACHINA

Director del Museu del Castell de Peralada

A les pàgines anteriors i a la primera redacció d'aquest estudi,¹ la nostra companya Inés Padrosa ha realitzat una investigació transcendental que ha deixat en quasi res els nostres coneixements previs sobre l'aportació dels últims Rocabertí al conjunt actual de les col·leccions del castell de Peralada. Sens dubte, teníem informació derivada de les fotografies antigues, d'elements estilístics, heràldics i iconogràfics, i d'altres. Però la informació documental aportada, en l'aspecte quantitatiu i en el qualitatiu, ha suposat un pas de gegant en el nostre coneixement sobre el castell de Peralada entre 1875 i 1899, moment clau que va convertir el monument no en una edificació civil de les quals n'hi ha desenes al nostre territori, sinó en un conjunt excepcional definit per dos epítets publicats per escriptors que ho resumirien així: *Del château de l'Empordà* (Montse Serra) a *la mejor finca de España* (Josep Pla). Els escrits de Padrosa no només aporten dades sobre objectes, sinó que també els interpreten, els contextualitzen i els identifiquen amb elements mobles i immobles. Així doncs, són útils tant per al pedigrí de gran quantitat de peces, com per a la transformació de Peralada en quelcom excepcional.

En efecte, abans de la restauració realitzada pel comte de Peralada, Tomàs de Rocabertí-Boixadors Dameto i de Verí (1840–1898),² el castell era habita-

1. Padrosa, 2018: 139-198.

2. Tomás de Rocabertí fou el propietari restaurador del castell, encara que l'ajuda del seu germà Antoni fou crucial en els dotze anys en què va viure un cop començada l'obra. L'última,

ble: un més dels casalots incòmodes i mal mantinguts, amb els baixos destinats a magatzems i un pis noble més o menys desbaratat, sense res que mereixés el nom de col·lecció. La restauració del castell va suposar una intervenció arquitectònica important exterior i interior, feta per l'arquitecte parisenc Grand, i també una decoració aplicada a cadascuna de les sales, amb la introducció de calefacció, aigua corrent i llum de gas. A part queda la construcció del parc, a càrrec de l'arquitecte parisenc de jardins François Duvalliers, la incorporació del convent del Carme, la construcció del nou emplaçament de la biblioteca amb uns 28.000 llibres, la instauració d'una escola filantròpica per a la mainada del poble, la restauració i consagració de l'església i la construcció d'una enorme cripta funerària. Quan l'obra va finalitzar, el conjunt del castell de Peralada havia passat de ser un casalot de més o menys interès a convertir-se en un conjunt artístic que difícilment es pot comparar amb d'altres de similars, abans, fins i tot, que la posterior intervenció de Miquel Mateu li donés un caràcter i un rol essencial en el nostre patrimoni artístic i cultural.

El nostre propòsit en les línies que seguiran és veure com s'inscriu aquest conjunt en la història del col·leccionisme artístic català. No és un cas típic, sinó quelcom realment excepcional. Totes les arts i derivats tenen els seus marges, a vegades tan importants o més que els seus desenvolupaments normals. No per ser burgès i orientat a certs períodes pictòrics o d'arts decoratives, el col·leccionisme català deixa de tenir algunes peculiaritats notables, com ara la de les armes, amb l'Armeria Estruch, o la de l'art oriental, amb pocs però molt valuosos exemples. El cas de Peralada és també valuós i està compost per dues aportacions substancials: la que tractem aquí i la posterior de Miquel Mateu. La dels Rocabertí se'ns mostra com a transcendental per entendre el que és avui Peralada i això, en bona part, gràcies als estudis de Padrosa.³ Prèviament, la sensació global feia pensar que la intervenció dels Rocabertí era substancial per a l'arquitectura i el mobiliari, i secundària per a tota la resta. Ara sabem que no ha estat exactament així. Finalitzarem la nostra introducció amb un resum, gairebé una caricatura probablement, de com era el propietari i

Joana, fou l'encarregada d'acabar-la durant l'únic any que va sobreviure a Tomàs. Al final, la culminació de les obres a Peralada (al convent del Carme, substancialment) es va fer en paral·lel a la restauració del castell de Requesens.

3. Padrosa també documenta una cosa que no havíem mesurat bé, i és que, poc després de la mort de l'última «Peralada», es va enviar a Mallorca un gran nombre d'obres d'art. Vegeu: Padrosa, 2018: 169-170.

protagonista d'aquesta restauració, i això únicament a efectes de la seva projecció a l'obra.⁴ Es diu que una col·lecció artística és un retrat del mateix col·leccionista. És una obvietat. Més interessant és l'observació que una col·lecció és una manifestació de projectes i d'intencions. Si és així, el cas de Tomàs de Rocabertí i el castell de Peralada en seria una constatació exacta.

Tomàs de Rocabertí era el comte de Peralada i el propietari del castell. Va formar tàndem amb el seu germà D. Antoni (1831–1887), relació que va ser crucial, durant els dotze anys que aquest va viure, un cop rebuda l'herència del seu pare el 1875. També va tenir una relació molt estreta amb alguns membres de la seva família. Era un gran noble, mallorquí, amb característiques comunes a aquesta condició, fonamentalment una vida molt relacionada i ritualitzada com a casta especial. Com altres nobles mallorquins, la seva condició social no va ser un obstacle, sinó més aviat un estímul, per obtenir una formació cultural molt sòlida, ja que es va llicenciar a la Sorbona, va ser un home amb un gran món i probablement força avançat intel·lectualment.⁵ D'altra banda, la seva família —i ells mateixos— eren membres destacats del carlisme, la qual cosa de manera simplista ens portaria a classificar-los, almenys en la tipologia bàsica, dins un espectre reaccionari. Probablement el seu comportament a Peralada seria el d'un senyor a l'antiga, paternalista i exemplar, mentre que en les seves tertúlies parisenques es podia manifestar una mica diferent.⁶

4. Hem avançat moltíssim en el coneixement de les personalitats dels tres últims Rocabertí gràcies a l'accessibilitat al seu arxiu i a la seva explotació per part d'Inés Padrosa en publicacions i catàlegs realitzats per ella i citats en les dues entregues d'aquesta recerca: la de la primera part d'aquest article i la prèvia, i una de més extensa de 2018, ja citada.

5. Per la seva agudesesa és crucial veure els seus escrits. Per exemple, són molt reveladors els dirigits a l'arquitecte Grand. Quant a la seva condició intel·lectual tradicionalista o avançada, vam tenir una certa sorpresa quan Inés Padrosa i jo vam revisar certs continguts de la biblioteca en els fons anteriors a 1900. La intenció era trobar bibliografia pròpia per a l'exposició de «Darwin vs. la Bíblia». Així vam poder comprovar que hi havia un Darwin i diversos estudis historicoarqueològics dels escenaris descrits a l'Antic Testament. Naturalment, d'aquestes lectures «materialistes» només podem saber que els germans Rocabertí van procurar estar al dia i, naturalment, no ens aclareixen el seu judici positiu o negatiu.

6. Pot entreveure's una certa tipologia extrema de noble mallorquí, evidentment no tan hiperbòlica com la de D. Antoni de *Bearn* (vegeu: Vilallonga, 1956), novel·la que resumeix molt bé una tipologia humana enlluernadora des del punt de vista de la complexitat de les seves vides (relacions, viatges, suficiència econòmica...), mantingudes sobre una base econòmica de propietaris simples.

Així doncs, la transformació del castell de Peralada a finals del segle XIX té la intenció de crear una propietat aristocràtica pura: a l'estil del palau somiat d'un gran noble carlista i, en aquest sentit, és molt rar que es produeixi un ideal d'aquesta mena en una data tardana com és l'últim quart del segle XIX. Seria el castell del llinatge, d'una vida exemplar pròpia de l'obligació nobiliària, la concentració d'obres artístiques pròpies i de familiars mallorquins propers, el compromís social, que s'explicita en el pagament dels jornals i l'escola gratuïta per a infants, la tomba pròpia, la dels ancestres i la dels «successors». Dins aquest ideal de vida, la col·lecció artística és un component necessari; per això, en la història del col·leccionisme català, el castell de Peralada encarna la gran aportació de l'aristocràcia. Com que aquesta col·lecció és tan inusual des del punt de vista ideològic dels mitjans emprats i de la seva cronologia, ens convé dissecionar-la per veure quins tipus de col·leccions compren. Així doncs, veurem que algunes agrupacions són molt característiques de la mentalitat amb què es van portar a terme, mentre que d'altres entren dins els models de col·leccionisme habituals en la societat catalana de l'època.

I. Col·leccionisme idiosincràtic

I.1 De trasllat i reubicació de peces

Durant la restauració del castell de Peralada es va produir un notable desplegament de peces procedents de Mallorca. Segurament el contingent més gran va ser el mobiliari, sobretot de la gran època de l'ebenisteria mallorquina, és a dir, de mitjan segle XVIII al primer terç del segle XIX. Així doncs, la idea era l'ús i també la valoració artística. La intenció en aquest cas era múltiple: tenir l'obra acabada al més aviat possible, aprofitant obres pròpies o de familiars molt propers que així se sumaven al projecte, i visualitzar la identitat de Tomàs de Rocabertí: un mallorquí traslladat a l'Empordà, origen del llinatge en la seva branca més antiga.

Aquest fenomen del trasllat va succeir també amb moltes peces de pintura que citarem, i potser va succeir amb l'elecció del tipus de pedra que havia d'utilitzar-se a les parts més fines de la restauració. Així doncs, hi ha abundància de pedra mallorquina de Santanyí⁷ i d'alguna altra pedrera. És obvi que

7. Padrosa, 2018: 154, nota 60.

aquesta pedra estava provada i reconeguda a Mallorca com a extraordinària i hi havia fórmules contrastades per donar-li pàtina a gust, però també hi havia pedrera al mateix poble de Peralada i els picapedrers de Figueres estaven concertats per fer els talls, els acabats i les restauracions pertinents. Així doncs, també per raons d'ús hi havia una evident intenció de mallorquinitzar l'obra amb materials que remetessin a l'origen dels seus propietaris.

Es pot establir que el col·leccionisme de trasllat, en el sentit que es va exercir a Peralada, és típicament aristocràtic i reial, encara que era un xic obsolet a finals del segle XIX i molt important a França des dels temps de Napoleó, les vicissituds del qual els últims comtes de Rocabertí conegueren molt bé.

1.2 Retrats d'avantpassats i reis

Aquests són essencials en la mentalitat aristocràtica, en què la persona és una baula d'un llinatge i suposa una diferència fonamental entre la noblesa antiga i la de creació recent. En el cas de la restauració del castell de Peralada, aquest concepte sembla que estava hipertrofiat, segons estudia Padrosa⁸, i es concentrava fonamentalment al Saló del Llinatge. D'aquesta procedència hi ha dos ítems que no van ser portats a Mallorca a partir de 1923: el primer correspon als dos comtes de Peralada pintats per Vicente López,⁹ i el segon és el de la sèrie de reis d'Espanya. Es tracta d'un conjunt del qual conservem deu exemplars. Fan 201 x 103 cm i els devien pintar cap a 1700. Van des de Germana de Foix fins a Leopold I d'Àustria, cosa que dona una evident lectura austriacista dels senyors de Peralada, alhora que assenyalava un cert caos en l'elecció dels personatges. Curiosament, els reis tenen una inscripció antiga que els identifica, algunes vegades erròniament, com és el cas de *Don Carlos V*, que és una còpia del retrat de l'infant Baltasar Carles, de Martínez del Mazo. Sembla que sobraven uns reis i en faltaven d'altres, d'aquí els errors intencionats a les cartel·les. Per contra, el quadre del retrat de *La comtessa de Peralada amb els seus fills*, de Francesc Lacoma, ha estat recuperat recentment, ja que va ser dut a Mallorca abans de la venda del castell el 1923, juntament amb altres retrats familiars. Atesa la importància de la tela per a la casa i per al pintor, entrarem a estudiar-la amb més deteniment. És un oli sobre llenç (tafetà de 10 x 10 cm²)

8. *Ibid.*: 162.

9. *Ibid.*: 174, núms. 52 i 55.

de 112 x 87,5 cm. Aquesta pintura és fa ressò d'una moda minoritària al París de l'època però no estranya: la de les mares amb els seus fills, sense el seu home ni altres personatges. És una imatge important per a la galeria familiar dels Rocabertí, ja que indica l'origen de la seva condició semiparisenca, i també ho va ser per a la trajectòria professional de Lacoma, ja que li va permetre d'iniciar una estratègia personal adreçada a desmentir possibles acusacions d'afrancesament atesos els esdeveniments que començarien a veure's després del retorn de Ferran VII. En efecte, el baròmetre de la seva situació política el va establir amb la sol·licitud de pintor del rei, que va obtenir el 1819, i la seva millor carta per aconseguir-ho fou el protagonisme tècnic en la repatriació de pintura espanyola exportada pels napoleònics. Aquesta tasca depenia d'una missió especial, que havia estat encomanada al general Miguel Ricardo Álava, però per a Lacoma tenir una bona relació amb l'ambaixada espanyola a París era, sens dubte, un recurs imprescindible per prestigiar-se com a patriota espanyol indubtable. A banda dels informes que pogués fer el general Álava, que era el seu cap específic, Lacoma va redactar uns textos autoelogiosos, d'entre els quals donem en una nota al peu un dels més sintètics.¹⁰



FIGURA 1. Francesc Lacoma. *Retrat de la La comtessa de Peralada amb els seus fills*. París, 1815-1816, Castell de Peralada.

10. Ha merecido que los Embajadores de V.M. en París le hayan elegido para la expuesta y penosa comisión de la restitución de pinturas pertenecientes a N.M., de las que correspondían a varias comunidades, y de las robadas a varios grandes de España, cuyo encargo ha desempeñado un feliz acierto, aunque con evidente riesgo de su vida, pues son innumerables los infortunios a que queda expuesto por el odio que se ha adquirido entre sus profesores privándole que sus obras sean colocadas en el Museo de París.

1.3 Pintura contemporània

Com altres importants col·leccionistes catalans de l'època, la pintura contemporània es considerava com a no integrant de la col·lecció i això fins ben entrat el segle XX. En el cas del castell de Peralada, no trobem indicis que hi hagués pintura de cap artista viu, només pintures d'encàrrec, sempre de Mallorca i sempre amb un tema predeterminat: paisatges per al despatx, retrats de familiars, etc. Tot això està perfectament tractat per Padrosa a les pàgines anteriors.¹¹ A l'inventari de 1918 únicament apareixen dos objectes de terracota de Vallmitjana, sense especificar de quin es tracta.¹²

1.4 Armes

Es tracta d'un altre element més o menys imprescindible a les col·leccions nobiliàries fins al segle XIX, encara que sovint no es tracta pròpiament d'una col·lecció sinó d'una mera presència, de vegades procedent de la mateixa família. En el cas de la restauració del castell que tractem, es va optar per les panòpies sobre fons tèxtil. La col·lecció ni era gaire nombrosa ni especialment cuidada, i un cop venut el castell fou tret de Peralada per ser conservada a Son Vida de Mallorca.¹³ Inclouïa almenys una panòpia d'armes de tall del sud-est asiàtic. Eren matxets de perfils sinuosos, normalment molt truculents, que van impactar a Europa la segona meitat del segle XIX, tant pel col·leccionisme d'objectes d'altres cultures com per la seva presència en algunes exposicions universals, a les quals els germans Rocabertí eren molt aficionats.

1.5 La col·lecció artística

Creiem que la col·lecció d'art en aquest cas també és idiosincràtica. No obstant això, en aquell moment també era, òbviament, d'interès social general, per la qual cosa la tractarem al bloc següent.

11. Padrosa, 2018: 165-167.

12. *Íbidem*, 2018: 174, núm. 52 i 55.

13. Creiem haver-la vist en aquesta finca, convertida en hotel, fa ja molt temps. Sembla que es van treure les armes de les panòpies i ara són dins les vitrines. Agraïm a Marià Carbonell la seva perquisició per veure què en queda.

A continuació abordarem els corrents de colleccionisme habituals en l'àmbit català del final del segle XIX i que, per tant, eren menys ideològics que el cas que estudiem, és a dir, els gustos i les intencions particulars de Tomàs de Rocabertí.

2.1. Escultura d'espoli/lapidari

En el nostre període (1875–1899) va haver-hi moltes escultures viatgeres. No és que allà acabés la qüestió, ja que el tràfic d'escultures, d'elements arquitectònics i fins i tot d'edificis sencers va seguir els seus desplaçaments forçats o capritxosos al llarg del segle XX. En tot cas, al final del segle XIX les transferències d'escultures, moltes d'elles medievals, van ser molt freqüents. Les transformacions de Barcelona van propiciar el desplaçament arquitectònic i molts edificis van rebre escultures d'altres, desmuntats o en ruïnes. De vegades, la transferència era alguna petita escultura afegida a una façana; en altres casos, com l'Enrajolada o la finca dels Godó a Martorell, etc., el transvasament era de major entitat. Però es donava una separació relativament clara en aquest colleccionisme inherent a un espoli arquitectònic: els materials s'utilitzaven per col·locar-los en una altra arquitectura o s'emmagatzemaven formant lapidaris. A Peralada tenim ambdós casos. El primer cas seria tot el muntatge de l'eixida del primer pis, amb materials de Savallà o de Mallorca, estudiat per Padrosa en aquest mateix article.¹⁴ L'altre cas és el de la col·lecció Trayter, adquirida pel comte Tomàs per instal·lar els altars durant la restauració de l'església del Carme.¹⁵ És interessant —i molt significatiu— veure que els capitells que no es van utilitzar immediatament per a columnes que sostenien els altars van seguir un trist emmagatzematge, de fet amuntegament, a la sagristia i al pati del castell. Sembla que era inconcebible col·locar capitells medievals, fins i tot els de marbre, als interiors domèstics, potser perquè es consideraven decorativament molt rústics i també perquè ho feien aleshores les institucions públiques, que presentaven, peça sobre peça, aquesta mena de materials.¹⁶

14. Padrosa, 2018: 145–146 i 158–159.

15. Padrosa, 2017: 103.

16. No hi havia cap descrèdit en això i aquesta instal·lació era la normal: a Barcelona podia veure's el mateix a la capella de santa Àgueda. A França hi havia molts museus d'aquest tipus i encara en queden alguns d'importants, com el d'Avinyó o el de Viena.



FIGURA 2. Cap de Sant Pere i capitells de la portada de Sant Pere de Rodas.



FIGURA 3. Foto Àlbum Rubau Donadeu. Col·lecció Trayter de Figueres adquirida pels Comtes de Peralada.

2.2. El medievalisme

Des que el romanticisme triomfa a totes les arts fins que els col·leccionistes catalans entenen que és possible tenir pintures medievals a casa seva passa mig segle llarg. Una cosa era la preparació social, les exposicions, les publicacions, la influència en l'arquitectura, i una altra que hi hagués mercat: tot havia de sortir de les esglésies i normalment ho feia en un estat de conservació lamentable. Com és conegut, correspon a Maties Muntadas i Rovira (1853–1927), en el cas de Catalunya, el mèrit d'iniciar aquest tipus de col·leccionisme, especialment de retaules gòtics, exercit d'una manera força sistemàtica. Naturalment, no era ni el primer col·leccionista, ni l'únic, però sí el més monogràfic i conspicu.

En aquest sentit, el comte de Peralada és un exemple valuós també per primerenc. Des del punt de vista del gust no hi ha dubte: recordem els casos citats a l'apartat 2.1 precedent. També que tota l'arquitectura de la seva finca, palau i convent del Carme havia d'anar emmerletada. El palau tenia, segons la valuosa descripció de Pella i Forgas de 1887,¹⁷ recordada per Padrosa: «diversas tablas góticas catalanas y aragonesas» i també mallorquines,¹⁸ a més de di-

17. Vegeu: Padrosa, 2018, pàg. 161.

18. Les peces mallorquines serien una *Presentación en el templo*, assenyalada per Padrosa,

versa pintura flamenca del segle XVI, segurament amb peces gotitzants de qualitat secundària. Si ens centrem únicament en la pintura gòtica espanyola tenim, segons l'inventari-taxació de 1918:

- Núm. 14, pàg. 173: «Dos tablas catalanas, últimos del siglo xv, 500 pts.». Actualment només coneixem una parella de taules catalanes gòtiques, que són les d'Antoni de Lonhy, del retaule de Miralles. No podem afirmar ni desmentir que es tracti d'aquestes peces tan notables pel laconisme de la citació; podrien ser obres catalanes o portades a Mallorca abans de la venda del castell.¹⁹
- Núm. 30, pàg. 178: «Retablo hispanoflamenco de últimos del siglo xv, la parte superior, y con influencias italianas la inferior, en general, bien conservado. 125.000 pts.».

Estem, per tant, davant d'un cas extraordinari. El retaule complet acabat de citar es presenta com una mena de monstre de valoració. En aquest moment (1918) el preu real de tot el castell, amb el palau, el parc i el convent amb la biblioteca, era més o menys el triple d'aquesta taxació. De fet, en les negociacions per a la venda, el 1923, es va adduir que el valor de l'esmentat retaule no impediria un bon acord econòmic mutu.²⁰ Així doncs, veiem aquí un cas de taxació excepcional d'una pintura gòtica a Catalunya, segurament una fita absoluta pel poc que sabem dels preus pagats per obres concretes en el segle XIX. Es va comprar per a la tercera capella de l'Evangeli de l'església del Carme, restaurada feia poc. El retaule va ser donat a conèixer per Post²¹ com a obra del Maestro de Cuenca, resultat d'emparellar estilísticament la nostra peça (núm. inv. 1108) amb un altre retaule conservat a la catedral castellana. No hi ha tal Maestro de Cuenca. El segon retaule és castellà, potser de Toledo, i el nostre, valencià, indubtablement.

En la part d'escultura hi havia, ubicat en un dormitori, el magnífic alabastre anglès del segle XV, que ja vam estudiar fa uns anys.²²

En el camp del mobiliari gairebé no podem entrar-hi perquè és una partida molt nombrosa, tal com ja hem comentat anteriorment. Sí que és cert que, a

que adscriuim a Pere Terrencs o al seu cercle, i potser el *Sant Nicolau de Bari*, indubtablement del també mallorquí Rafael Moger, una «Tabla española de último del xv. 500 pts.» (núm. 38, pàg. 174).

19. Padrosa, 2018: 173–178.

20. Padrosa, 2014: 93.

21. Post, 1938: 905–906 i Post, 1953: 162.

22. Barrachina, 2002: 216–221.

l'efecte de «fer castell», hi va haver un contingent nombrós, que encara existeix, no sols d'arques, més o menys gòtiques, sinó també d'arquibancs, credences, etc. Com quasi tots els mobles «gòtics», freqüentment són peces molt refetes al segle XIX, o simplement construïdes en aquest període aprofitant taules esculpides amb traceries. Aquest tipus de mobles eren freqüents a França i a Madrid, i probablement d'aquesta ciutat es va assortir.²³

2.3. La col·lecció de pintura

Finalment arribem a la part clàssica de la col·lecció, és a dir, la de pintura antiga. En termes globals, cal llegir el resum de Padrosa en aquest mateix article i en el precedent de 2018. Si prenem únicament l'inventari-taxació de 1918, veurem que, pel seu laconisme —sense fotos ni mides—, podem identificar una trentena d'ítems que, comptant que alguns són jocs compostos de diverses unitats, farien un total d'una cinquantena de pintures subsistents, és a dir, de peces que encara són al castell. És un nombre petit per a la quantitat de «quadres» que es documenten a l'inventari,²⁴ però és impossible citar-les aquí d'una en una; per això simplement farem referència a les que puguin tenir interès en un article general com aquest, amb el benentès que el pedigrí obtingut amb la recent recerca documental s'incorpora al fitxer del Museu del Castell de Peralada.

Les citacions són de l'inventari-taxació de 1918:²⁵

- Pàg. 173, núm. 6. *Adoración de los Reyes (escuela de Rubens)*, 75 pts. Núm. inv. 13885. Còpia de Rubens.
- Pàg. 173, núm. 8. *Nueve cuadros de flores, siglo XVIII (deteriorados)*, 250 pts. Núm. inv. 1425–1430 i 13920. Conjunt de gerros de flors-fruiteres italians (probablement romans). Deteriorats ja en aquells moments, van ser víctimes de vandalisme en els últims dies de la Guerra Civil. Molt restaurats.
- Pàg. 173, núm. 9. *Dos puertas con ocho dibujos, taller de El Greco*, 2.500 pts. Núm. inv. 13201. Armari encastat, amb vuit cassetons que representen la corona-

23. Per fer una ullada a aquestes manufactures —amb alguns exemplars de Peralada—, consulteu els inicis del llibre de Feduchi, 1969.

24. Molts devien ser gravats: així doncs, hi hauria una gran col·lecció de la sèrie del *Grand Beaulieu*, adquirida en la calcografia del Louvre, amb la gran vista de Roma (adquirida segurament en la venda de la col·lecció d'Osuna), un mapa de Mallorca del cardenal Despuig, etc.

25. Padrosa, 2018: 173–178.

- ció d'espines, sant Bonaventura, el Via Crucis, sant Jeroni, sant Bernardí de Siena, l'oració a l'hort, el somni de sant Josep i el Crist de la columna. Castella o Andalusia, segona meitat del segle XVI.
- Pàg. 173, núm. 18. *Doce cuadros de flores en forma octogonal y estilo de Juan de Arellano, 1.500 pts.* Núm. inv. 1237-1247. Es tracta de pintures mallorquines de finals del segle XVII-inicis del segle XVIII.²⁶
 - Pàg. 173, núm. 19. *Diez retratos de Reyes y Infantes de España. Escuela de Madrid, siglo XVII, 3.000 pts.* Núm. inv. 363-368, 6984, 6991, 6992 i 6994 (ja citats anteriorment).
 - Pàg. 173, núm. 20. *La Virgen y el Niño rodeados de Ángeles. Escuela de Mengs, siglo XVIII, 500 pts.* Núm. inv. 15134. Còpia de Carlo Maratta.
 - Pàg. 173, núm. 22. *Retrato en busto de un Caballero. Taller de Tiziano. Buen cuadro, muy repintado, sucio, con un barniz muy malo. 1.000 pts.* Núm. inv. 14419. Es tracta d'un fragment, efectivament tizianesc, en un estat de conservació pèssim que no permet una adscripció mínimament fiable.
 - Pàg. 173, núm. 23. *Retrato de un hombre. Vicente López. 12.000 pts.* Núm. inv. 2093. És molt bo.
 - Pàg. 173 núm. 24. *Retrato del conde de Peralada. Vicente López. 8.000 pts.* Núm. inv. 2098. Segurament aquests dos retrats són els ja citats comtes, pare i fill, dels quals el taxador no tenia referència, tret que el segon fos el comte-ambaixador.
 - Pàg. 173, núm. 27. *Niño Dios con flores. Inicios del siglo XVIII. 750 pts.* Núm. inv. 2141. Es tracta d'un *Salvador Mundi* Nen, en orla floral, d'Arellano (?) i Francisco Camilo (?). Consideràvem que era d'Arellano, però quan el professor Pérez Sánchez el va veure abans de fer de comissari de la seva exposició sobre aquest pintor, a Madrid, el 1998, el va acceptar com a autògraf, tot i que posteriorment va aparèixer al catàleg de la mostra com a dubtós. En aquesta exposició, va participar-hi una estudiant de la botànica que identificava les flors representades i també precisava quan aquestes van ser conegudes a la cort. Aquesta experta va dictaminar que alguna de les que apareixien al quadre va arribar a Madrid després de mort el pintor, per la qual cosa Pérez Sánchez va atribuir l'autoria a un seguidor d'Arellano. No obstant això, alguns especialistes van qüestionar algunes d'aquestes datacions botàniques. Per la nostra banda i donades aquestes discrepàncies, creiem que cal tornar l'autoria de l'orla floral a Arellano, en el seu «estil flamenc», i la de la figura

26. Amb una llarga i errònia atribució a Juan de Arellano. Es tracta d'un conjunt molt característic que, amb un marc i format similars, hem vist ocasionalment aparèixer al comerç d'antiguitats. Sens dubte, és producció mallorquina d'un pintor o taller popular i de treball en sèrie. A banda de la qualitat, ho justificaria que en la nostra sèrie hi ha dos exemplars idèntics. Podem llançar la hipòtesi que algun exemplar millor i amb la tela d'ordit més regular sigui napolità, cosa que suposaria un artesà illenc copista o vinculat a un taller napolità.

del Nen a Francisco Camilo, en congruent parangó amb l'exemplar d'Arellano i Camilo, datat el 1646 i conservat en una col·lecció particular de València.²⁷

- Pàg. 174, núm. 30. *Retrato del Obispo Covarrubias. Estilo de Sánchez Coello. 15.000 pts.* Núm. inv. 6572. Es tracta d'un bon retrat en estreta relació amb un que es conserva a la casa d'El Greco a Toledo. Obra de Sánchez Coello i taller amb estudi monogràfic d'Ana Carmen Lavín.²⁸
- Pàg. 174, núm. 32. *La Virgen niña. Escuela Sevillana. Siglo XVII. 50 pts.* Núm. inv. 1420. És una versió de la molt reproduïda *Virgen niña bilando*.
- Pàg. 174, núm. 42. *San Juan Bautista. Escuela napolitana. Siglo XVII. 3.000 pts.* Núm. inv. 13907. Massimo Stanzione. Dret, vestit amb la pell de camell i assenyalant el que ha de venir. Obra important, desgraciadament molt ennegrida pel betum de Judea. El quadre, restaurat als anys vuitanta, presenta al sector inferior esquerre un fragment de l'anagrama de Stanzione. Al revers, hi figuren dos lacres: un amb el nom Stanzione i l'altre heràldic, sembla que dels Borbons napolitans. La Sra. Alessandra Cardone, del Museu Nacional de Capodimonte, va tenir l'amabilitat de rastrejar aquesta pintura als arxius de palau sense gaire èxit; amb tot, l'autoria de la peça sembla inqüestionable.
- Pàg. 174, núm. 47. *Cristo en brazos de un hombre. Escuela italiana. Siglo XVII. 3.000 pts.* Núm. inv. 7925. Es tracta d'un *Bon samarità*, anònim italià, de mitjan segle XVII. Probablement una còpia.
- Pàg. 174, núm. 48. *Santo Tomás. Tabla. Siglo XVII. 600 pts.* Núm. inv. 6953. Probablement flamenca. Cap a 1600. És parella d'un *Sant Felip* (núm. inv. 13874) que no apareix a la relació de 1918.
- Pàg. 177, núm. 10. *Cuatro pinturas en cobre con marcos barrocos. 1.200 pts.* Núm. inv. 262–265. Les pintures estan pràcticament perdudes. Els marcs són de talla, potser andalusos.
- Pàg. 177, núm. 14. *Coronación de la Virgen. Tabla. Valencia. Siglo XVI. 50 pts.* Núm. inv. 260. La coronació amb els elements de la lletania mariana.
- Pàg. 177, núm. 15. *San Antonio. Escuela de Ribera. 1.500 pts.* Núm. inv. 273. Sant Antoni de Pàdua. Napolità. Mitjan segle XVII. Molt repintat i, per tant, d'atribució difícil; en tot cas, aliè a Ribera.
- Pàg. 177, núm. 16. *Dos tablas españolas: San Juan y la Virgen. 150 pts.* Núm. inv. 285 i 286. Cap a 1500.
- Pàg. 177, núm. 21. *Virgen y un santo. 1.500 pts.* Núm. inv. 171. La Verge reconfortant sant Francesc Xavier. Escola mallorquina. Segle XVII. Porta un marc calat de molt bona qualitat.

27. Vegeu la peça valenciana a Pérez Sánchez, 1998: 47 i 265.

28. Lavín, 2012: 49–76.



FIGURA 4. Alonso Sánchez Coello. Retrat de *D. Diego de Covarrubias*. Toledo, 1574. Castell de Peralada.

En aquesta relació no apareixen les tres enormes al·legories de les ciències i les arts, però estan ressenyades per Padrosa.²⁹ Procedeixen certament de la venda de la col·lecció d'Osuna, de la qual conservem el catàleg amb apunts a la biblioteca. L'atribució de les tres enormes pintures seria molt difícil si no fos per la seva anotació en el catàleg, sens dubte conservada per tradició oral i que ha de correspondre a Luis González Velázquez. Durant la Guerra Civil els tres quadres van romandre a Peralada, on van ser apunyalats els últims dies. Van ser restaurats sumàriament per Nadia Hernández. El 2019 es va entotllar l'últim perquè no es disposava de lloc suficient a causa de la seva mida.

L'obra col·leccionista i patrimonial feta al castell de Peralada que hem intentat presentar en síntesi és encara vigent. No pas sense transformacions, però tenim molts documents i molts elements per comprendre-la, de vegades

29. Padrosa, 2018: 170, nota 138.

d'una manera general i d'altres exactíssima. Va ser fruit de la passió d'un home i també d'una família, d'un espècimen humà extraordinari i contradictori. La podem llegir com la visualització d'un ideal polític de prestigi, de treball, d'inversió i de filantropia. Per a nosaltres és interessant veure que en aquella època i en aquelles circumstàncies la col·lecció artística no era intranscendent, sinó que era absolutament necessària i eficaç.

Referències bibliogràfiques

- BARRACHINA NAVARRO, Jaume (2002). «Coronació de la Mare de Déu». A: *La Col·lecció somiada: escultura medieval a les col·leccions catalanes: Museu Frederic Marès, Barcelona del 4 d'abril al 23 de juny del 2002* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 216–221.
- ELSIG, Frédéric (2001). «Antoine de Lonhy, Muerte de Santa Mónica y Milagros ante la tumba de San Nicolás de Tolentino, c. 1460–1462». A: Natale, Mauro (comis.). *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV: Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 31 de enero al 6 de mayo de 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de València, del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001* (catàleg de l'exposició). València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic [etc.], pàg. 481–484.
- Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo publicado* (1896). Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*. <https://ddd.uab.cat/record/116487> [consulta: 29 març 2020].
- FEDUCHI, Luis (1969). *El mueble español*. Barcelona: Polígrafa.
- GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, pàg. 199–200.
- LAVIN BERDONCES, Ana Carmen (2013). «Un retrato inédito de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias de la colección del Museo del Castillo de Peralada». *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 341, pàg. 49–59 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=151> [consulta: 30 març 2020].
- PADROSA GORGOT, Inés (2014). «Els espais vitals de la família Mateu Pla. El modernisme com a denominador comú». A: Padrosa Gorgot, Inés (coord.). *Damián Mateu i Bisa (1864–1935). Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada.
- (2017). *La Reforma de l'església i Convent del Carme de Peralada (1875–1895)*. Peralada: Fundació Castell de Peralada.
- (2018). «Mallorca en el Castillo de Peralada. O cómo vestir un Palacio en el siglo XIX». *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i*

- Històrics*, núm. 28, pàg. 139–198 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12069> (consulta: 30 març 2020).
- PELLA Y FORGAS, Josep (1887). «Sección Política. Un gran ejemplo para la nobleza catalana. El Palacio de Peralada». *La España Regional*, año II, tomo III, pàg. 97–112 [en línia]. *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)*. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=4094> [consulta: 30 març 2020].
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1998). *Juan de Arellano 1614–1676* (catàleg de l'exposició). Madrid: Caja Madrid, pàg. 47 i 265.
- POST, Chandler R. (1938–1953). *History of Spanish painting*. Cambridge: Harvard University Press, vol. VII, pàg. 905–906 i vol. XI, pàg. 162.
- RUÍZ QUESADA, Francesc (2003). «Antoine de Lonhy». A: *La pintura gòtica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrer - 11 de mayo de 2003; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de junio - 31 de agosto de 2003* (catàleg de l'exposició). Barcelona: MNAC – Museo de Bellas Artes de Bilbao, pàgs. 328–333.
- SCHÜTZE, Sebastian; WILLETTE, Thomas (1992). *Massimo Stanzione. Opera completa*. Nàpols: Electa.
- VILALLONGA, Llorenç (1956). *Bearn o La sala de las muñecas*. Palma de Mallorca: Atlante.

La col·lecció d'art de cultures del món d'Eudald Serra, un escultor viatger¹

RICARD BRU

Universitat Autònoma de Barcelona

La vida i l'obra d'Eudald Serra han estat tractades en múltiples ocasions. Són ben conegudes la seva implicació amb el surrealisme, l'aportació que va fer com a escultor, així com la tasca rellevant que va dur a terme en el si del creixement de les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona.² Tanmateix, la mirada polièdrica amb què ens podem acostar a la seva figura permet altres aproximacions, tals com l'Eudald Serra viatger i col·leccionista, dos aspectes essencials de la seva vida, fruit de l'interès que sempre va tenir per conèixer món, aprendre i descobrir.

1. Per a la realització d'aquest estudi ha estat imprescindible l'ajuda generosa de la família Serra, especialment la del seu net Ramiro Córdoba, gràcies a la qual he pogut accedir a la consulta de l'arxiu de la Successió Serra. Faig extensible l'agraïment a Xavier Berenguer, a Juan Bufill i a Núria Téllez, així com a Stella Folch, Antonio Carrera, Andreu Gabriel i Loly Soriano, gràcies als quals també al llarg dels últims anys he tingut accés a l'estudi de les col·leccions i dels fons documentals tant de la Fundació Folch com del Museu Etnològic de Barcelona.

2. Entre els estudis dedicats a la figura d'Eudald Serra, vegeu: Teixidor, 1979; Serra i Marzá, 1998; Sala, 1994; Gómez, 2013: 221-236.

La descoberta del món: de l'excursionisme local als viatges de llarga distància

A Eudald Serra sempre el va atraure el viatge i la descoberta. Nascut a la Barcelona de 1911, tenim poques notícies de la seva infància i joventut, tot i que sabem que ja en plena adolescència va forjar amistat amb una sèrie de companys amb qui va compartir aficions similars, com ara l'atracció per l'aventura i l'excursionisme. Un dels seus millors amics de l'etapa juvenil va ser Enric Bufill Canadell, a qui va conèixer sent encara un nen i amb qui va començar a descobrir la natura i el territori. La família Serra i la família Bufill vivien al carrer de Mallorca, 214, el petit Eudald al 2n 1a i el petit Enric al 1r 2a, de tal manera que anys més tard recordarien com les entremaliadures d'infància, a casa i al carrer, es van anar transformant, a mesura que van anar madurant, en sortides que els van permetre compartir una primera i incipient afició per l'excursionisme i l'aventura. Aquests records transmesos per ambdues famílies via oral coincideixen,



FIGURA 1. Eudald Serra escalant l'illot del Carall Bernat, a les illes Medes. Setembre de 1933. Fotografia d'Enric Bufill. Col·lecció particular.

almenys, amb les dades registrades al Centre Excursionista de Catalunya (CEC). I és que si Cels Gomis Serdañons, jove viatger net del folklorista Cels Gomis Mestre, va ingressar com a soci del CEC el 13 de març de 1928, a proposta del seu germà fotògraf Joaquim Gomis i el seu pare Josep Antoni Gomis, els dos amics Enric Bufill i Eudald Serra van ser admesos amb dinou anys com a socis del Centre, el 18 de novembre de 1930, a proposta de Cels Gomis i Ferran Cortés.³ D'aleshores endavant, Serra, Bufill i Gomis van començar a coincidir amb altres companys de la mateixa edat per practicar senderisme, escalada i esports de muntanya. Unes vegades anaven a caminar, d'altres a escalar o a esquiar, tot visitant des de Montserrat i l'Estartit

3. Arxiu Històric del Centre Excursionista de Catalunya. Fitxes de registre de socis.

(figura 1), les Guillerries, Sant Llorenç de Munt, el Montseny i el Pedraforca, fins als cims del Pirineu, de la Pica d'Estats a la Cerdanya.⁴

En aquells mateixos anys, Eudald Serra va començar la seva formació artística. L'excursionisme era aleshores una activitat habitual a escoles i acadèmies d'art, i Eudald Serra va ingressar a l'Escola d'Arts i Oficis i de Belles Arts de Barcelona el 1929, un any abans d'esdevenir soci del CEC.⁵ Com altres companys de



FIGURA 2. Perfils dels rostres de Lenin i Stalin presidint les places de Moscou, fotografiats per Eudald Serra el mes de maig de 1934. Arxiu Successió Serra.

la seva generació, Serra no va dubtar a combinar art i natura, la pràctica escultòrica i el dibuix amb sortides i excursions amb els amics. D'aquesta manera, les inquietuds artístiques i culturals el van conduir a travessar fronteres i, a les excursions i viatges pel Principat, hi va sumar uns primers viatges a l'estranger. Una de les primeres grans ciutats que va visitar va ser París, l'any 1932, considerada encara aleshores la capital de l'art. Al llarg dels dos anys següents va fer altres viatges, si bé, d'entre tots, el més ambiciós i el que posa de manifest d'una manera clarivident les ganes de veure món de l'artista va ser el que va emprendre els mesos d'abril i maig de 1934, passant per França i Alemanya, per París i per Berlín, fins a la Rússia estalinista, on va tenir ocasió de visitar Sant Petersburg i Moscou (figura 2).⁶

4. Extraïem les dades de la correspondència i les fotografies inèdites que conserven les famílies Serra i Bufill. L'any 1935, amb Eudald Serra recentment arribat al Japó, Bufill li continuava explicant les seves sortides i excursions: «Els diumenges faig un poc d'atletisme, disc, jabalina, nedar i em quedo tot cruixit». Arxiu Successió Serra, Carta d'Enric Bufill a Eudald Serra, 7 d'octubre de 1935.

5. És especialment conegut el cas de l'Acadèmia Galí i l'Escola Superior de Bells Oficis amb les sortides de tardor que Francesc Galí organitzava al Montseny, però no eren menys destacades les excursions i sortides que feien alumnes d'altres centres, com l'acadèmia de dibuix i de pintura Gabriel Martínez Altés, on es van formar Nonell, Pidelaserra i Nogués, o bé l'entitat Arts, per on van passar Francesc Domingo i Josep Llorens Artigas.

6. Dades extretes de la consulta de la documentació, els dibuixos datats i les fotografies conservades a l'arxiu de la Successió Serra.



FIGURA 3. Dones de Djibouti fotografiades per Eudald Serra durant el seu breu pas pel país, el juliol de 1935, de camí cap al Japó. Arxiu Successió Serra.

Als vint-i-cinc anys Eudald Serra ja havia recorregut una part important d'Europa, i el continent potser se li començava a fer petit. Tant és així que, per motius personals, sumats a les ganes de conèixer altres cultures, i animat pel seu entorn i especialment per Enric Bufill, va aprofitar un viatge d'estudiants de la Universitat de Barcelona al Japó per embarcar-se també cap a l'Orient.⁷ L'estiu de 1935 va partir de Barcelona sense ser conscient que els conflictes bèl·lics que estaven a punt d'esclatar el privarien de tornar a casa durant molts anys, fins al 1948, talment com un dels seus companys del CEC, Cels Gomis, que l'any 1936 va marxar cap a Suïssa, posteriorment es va traslladar a Veneçuela, el Japó, Anglaterra i l'Argentina i no va retornar a Catalunya fins al 1952 (figura 3). En el cas d'Eudald Serra, un cop instal·lat al Japó, el primer que va fer va ser aproximar-se a un club estranger de Kobe i entrar en contacte amb la colònia espanyola, amb el Consolat i amb la comunitat hispanoamericana, en espera de trobar alguna feina. Algunes setmanes després d'arribar al país, va rebre una primera carta del seu amic Enric:

Avui doncs, a la mateixa complicada adreça que em dones, he enviat un giro de tres-centes propies, que espero et faran algun servei i et permetran sostenir-te una mica fins que trobis feina productiva o solsament... acceptable. No puc ara,

7. Gómez, 2017: 225-235.

girar-me d'esquena i pensar que ja t'arreglaras tu sol. Em sab greu ara, haver contribuït a ajudar-te per fer aquesta escapada, i penso que bona part de la culpa la tinc jo, i m'imagino, jo pel meu compte, i llegint entre ratlles lo que m'escrïus, que encara que tinguis bon humor i optimisme, deus patir bastant i passar moltes engunies, i em faig allavors mig responsable de lo que et passa. [...]. No crec que pugui venir a trobar-te com fora el meu desig, i fer alguna cacera per Sibèria, lloc per ahon et recomano que tornis.⁸

Inicialment, mentre esperava poder disposar dels materials i d'un espai per recuperar l'activitat com a artista, Serra va aprofitar el temps lliure per fer esport i excursions pel país. Com a mostra de com mantenia vius aquests interessos, a finals de febrer de 1936, Serra va enviar, a través de Bufill, diversos impresos per a la biblioteca del Centre Excursionista de Catalunya i l'entitat se'n va fer ressò a través del seu butlletí:

El nostre consoci Eudalt Serra, que actualment resideix al Japó, ens ha tramès un article del diari *The Osaka Mainichi* on es dóna compte d'una expedició nipona, per membres del Club Alpí de la Universitat de Rikkyo i ajudada per aquell diari, amb l'objecte d'assolir alguns cims verges del grandió conjunt de l'Himalaia.⁹

No va passar gaire temps abans que Eudald Serra trobés una feina al Consolat d'Espanya a Kobe que li va permetre de fixar la residència al país. I un cop establert es va començar a integrar. Serra va saber treure profit de l'estada al país per créixer com a persona i com a artista. Va viatjar arreu del territori i aviat va entrar en contacte amb artistes, crítics d'art i col·leccionistes que li van obrir les portes cap a nous horitzons. Es pot dir, doncs, que va ser aleshores quan va iniciar una autèntica fal·lera viatgera que, de retorn a Barcelona el 1948, el va dur a descobrir alguns dels indrets més recòndits del planeta. Com veurem, una successió de circumstàncies va fer que se li obrissin les portes del món sencer després de l'experiència japonesa. Serra va iniciar aleshores tota una sèrie de campanyes d'exploració i d'estudi que van donar els seus fruits en la constitució d'un valuós arxiu fotogràfic i una excepcional recollida de materials artístics que, al llarg dels anys, van quedar repartits entre diverses col·leccions catalanes, una de les quals la del mateix escultor.

8. Arxiu Successió Serra, Carta d'Enric Bufill a Eudald Serra, 7 d'octubre de 1935.

9. «Noticiari». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vol. 46, núm. 492, maig de 1936, pàg. 210.

Els inicis de la col·lecció: la descoberta del Japó

El Japó va ser el primer gran camp d'exploració per un Eudald Serra escultor que, amb el pas dels anys, va anar assumint i integrant nous papers creatius com a ceramista, com a dibuixant i com a fotògraf, i també com a viatger antropòleg i com a col·leccionista, tema d'aquest estudi.

Serra es va integrar en certs ambients artístics del Japó participant en exposicions col·lectives i organitzant exposicions individuals que van ser visitades i compartides per artistes, estudiosos i crítics joves però destacats, com Yanagi Ryō, Hijikata Teiichi i Munakata Shikō.¹⁰ Aquests primers contactes li van permetre descobrir en una data primerenca, cap a 1937, diverses associacions locals que impulsaven l'estudi i el col·leccionisme de l'art popular japonès i es va començar a aproximar d'una manera lliure als cercles de l'anomenat moviment *mingei*, dedicat a la recuperació i revaloració de les arts populars del Japó.¹¹ Cal pensar que, després d'uns primers anys treballant al Consolat espanyol de Kobe, l'esclat de la guerra, el tancament del Consolat i el fet de quedar-se sol, sense feina i sense ingressos, el van empènyer a mirar l'entorn amb uns ulls nous, descobrint la bellesa en la quotidianitat i en els objectes més senzills de l'entorn, tal com propugnava el moviment *mingei*:

Encontré mi Japón, que es el del pueblo y el de sus utensilios, sus casas sencillas y sus costumbres. Me enamoré de todo eso y allí viví la época más feliz de mi vida. ¿Sabe por qué? Porque el que no tiene nada es feliz.¹²

Tot plegat va fer que, en la mesura en què va poder, l'artista s'anés allunyant dels camins de l'avantguarda i del surrealisme per anar-se acostant a la producció artesanal i al col·leccionisme d'objectes populars amb valors estètics nascuts de tradicions anònimes del país on vivia. En l'aproximació de Serra al col·leccionisme d'art convé no oblidar els vincles que l'artista també va establir amb la família Iba tan bon punt es va casar, l'any 1941, amb Edmonde Iba.¹³ Tenint en compte que la influent família Iba disposava d'una

10. Bru, 2019a: 68-87.

11. La Successió Serra conserva una fotografia de 1937 on Eudald Serra apareix acompanyat de Hijikata Teiichi en una trobada dels membres de l'Associació d'Art Popular Japonès de Kobe. Sobre el moviment *mingei* vegeu: Munsterberg, 1958.

12. Sanchís, 1999: 64.

13. Asaoka, 2003: 543-561.

important col·lecció d'art xinès, és possible que fos amb aquest estímul que Eudald Serra comprés entre 1940 i 1941 diverses peces continentals d'època antiga: el 1940 va comprar a Osaka un cavall de terracota i un camell de ceràmica esmaltada de la dinastia Song i un plat celadont coreà de la dinastia Choson, mentre que el 1941 va adquirir a Osaka un cap de buda esculpit en pedra i, a Kyoto, un genet a cavall de terracota esmaltada, ambdós possiblement de la dinastia Song.¹⁴ A poc a poc, però, Eudald Serra va anar definint uns gustos propis que es van materialitzar en una primera col·lecció que, al llarg de la dècada de 1940, es va anar concentrant en l'adquisició de peces d'art popular, algunes similars a les que comprava Cels Gomis, gran col·leccionista de *kokeshi* i amic amb qui va compartir a Kobe alguns dels moments més durs de la guerra.¹⁵

En una llibreta dels últims anys de residència al Japó, Eudald Serra hi va deixar anotada una llista amb algunes de les peces, més d'una setantena, que aleshores ja formaven part de la seva col·lecció, des d'un gerro de Shigaraki de 1941, amb l'emblema familiar dels Iba, fins a diversos bols de laca d'època Meiji, «taces de te d'artista contemporani de Tokyo», o bé gerros *cloisonné* comprats a Kyoto el 1936.¹⁶ Serra disposava d'altres peces menors, com ara una caixeta de ceràmica regalada pel seu amic col·leccionista Komenami Shōichi,¹⁷ una pintura d'uns lluitadors de sumo d'època Meiji procedent d'Osaka, un *inrō* o bé diverses sabates *geta* i altres objectes populars (figura 4). Respecte a la preferència per aquestes tipologies i gustos, és especialment interessant resseguir el contingut d'una entrevista que li van fer a la revista *Nihon Bijutsu Kōgei* el 1945, just després de finalitzar la Segona Guerra Mundial. Allà, l'artista afirmava estar especialment interessat pels productes d'ús quotidià i peces anònimes com les que valoraven i apreciaven els membres de l'associació Nihon Mingei Kyōkai i els impulsors del moviment *mingei*. Serra subratllava estar col·leccionant tovalloles i teles *furoshiki*: «El meu company Komenami m'ha regalat una tovallola amb un disseny de *kokeshi* que era tan

14. Quan no oferim referències documentals referents a les característiques i dades d'adquisició de les peces de la col·lecció Serra és perquè les notícies procedeixen de les fitxes d'inventari realitzades pel mateix col·leccionista, conservades totes per la Successió Serra.

15. Bru, 2017: 164–191.

16. Arxiu Successió Serra.

17. Komenami va ser un gran i reconegut col·leccionista de nines *kokeshi* i, posteriorment, de pintures Ōtsu-e. Fou amic personal d'Eudald Serra i de Cels Gomis durant els anys que van viure al Japó, a la dècada de 1940.



FIGURA 4. *Sumi-tsubo*, inicis del segle xx. Japó. Fusta. 26 x 10,5 cm. Successió Serra.

bonic que he convertit en un rotlle *kakejiku*, per a poder-lo penjar», explicava amb il·lusió.¹⁸ A més, Serra afirmava no tenir un interès especial ni pels esmalts ni pels ivoris escultòrics (*gechō*) que tant agradaven als occidentals; ben al contrari, els interessos els dirigia cap a un camp menys explorat pel gran públic europeu, com era el de la ceràmica tradicional japonesa i els objectes associats a la cerimònia del te, tot mostrant una atracció especial per l'obra del ceramista Kawai Kanjirō. La diversitat d'interessos d'aquest primer Serra col·leccionista abastava també altres camps, amb peces que resultaven ser atractives estèticament i que, alhora, pel seu caràcter popular, eren d'un cost econòmic que podia assumir: instruments d'escriptura *yatate*, carpes voladores *koi nobori*, joguines populars i tota mena de teixits i peces d'indumentària popular: *kasuri*, *bingata* i *yukata*; fins i tot els *attush* ainu, un dels quals va ser adquirit *in situ* durant la visita que va fer a la comunitat ainu d'Asahikawa el juny de 1947.¹⁹

Amb la fi de la guerra, el setembre de 1945 Eudald Serra va ser contractat per les tropes nord-americanes per treballar com a professor d'art i de modelatge a l'Osaka Central School. A partir d'aquell moment i fins al retorn a Barcelona, l'activitat creativa com a escultor, ceramista i dibuixant es va reduir dràsticament i va ser substituïda per uns anys de docència i d'estudi de l'art popular japonès.²⁰ En concret, entre 1946 i 1947 va dedicar una atenció especial a estudiar i a buscar antigues pintures d'Ōtsu, pintures populars anònimes d'època Edo que tot just començaven a ser col·leccionades per companys com Komenami (figura 5). En pocs anys en va reunir un conjunt important, entre

18. Shinchū gaijin, 1945:32.

19. Bru, 2016: 211.

20. L'arxiu de la Successió Serra conserva diverses notes manuscrites d'aquest moment dedicades a tècniques, gèneres i tipologies artístiques concretes, moltes associades als treballs de l'associació Nihon Mingei Kyōkai; notes sobre pintures *ema* i Ōtsu-e, sobre teixits *furoshiki*, pipes *kiseru*, els instruments d'escriptura *yatate*, o bé tècniques escultòriques i decoratives com les laques *kanshitsu* i l'*urusbi maki-e*.



FIGURA 5. *Falconer*. Pintura d'Ōtsu (Ōtsu-e), finals del segle XVIII. Japó. Pintura sobre paper, 62 x 24 cm. Successió Serra.

les quals hi havia diversos exemplars del segle XVIII i alguns de procedents de col·leccions pioneres al mateix Japó, com la de Kobayashi Issei.²¹

A totes les peces comprades al llarg de més d'una dècada, Eudald Serra i la seva esposa Edmonde Iba n'hi van sumar algunes procedents de la col·lecció de la família Iba, com ara diverses laques i ceràmiques. Entre aquestes hi havia un conjunt destacat de peces de laca d'època Edo, com ara una petita caixa característica de l'escola Rinpa, amb signatura d'Ogata Kōrin (*Hokkyō Kōrin*), i una altra caixa d'*urushi maki-e* decorada amb l'emblema heràldic dels Tokugawa, o bé ceràmiques, com ara dos bols per a la cerimònia del te: un *hagi-yaki* de Yōshirō i un *kuro-chawan* de *Raku Sanyū* (figura 6). Igualment, entre els rotlles il·lustrats es trobava des d'una còpia d'època Edo d'una important obra atribuïda a Sesshū Tōyō, conservada en mans de la família Hosokawa, fins a diverses cal·ligrafies i pintures modernes que acompanyaven poemes. En definitiva, en el moment

de tornar a Barcelona el 1948, Serra disposava d'una col·lecció força destacable, amb peces singulars procedents de la família de l'esposa i amb un gruix principal d'objectes d'art popular japonès que conformava un conjunt representatiu de la cultura japonesa a la qual es va integrar.²²

21. Bru, 2019b: 106–121.

22. Així ho va destacar l'any 1950 Yamanouchi Shinpu en recordar com Serra va embarcar rumb a Barcelona amb unes vint maletes carregades d'objectes d'art popular japonès (*mingei-bin*) i pintures Ōtsu-e. Yamanouchi, 1951: 56.



FIGURA 6. *Raku Sanyū (Rokudaime kichizaemon)*, bol *kuro konraku chawan*, primer terç del segle XVIII. Kyoto, Japó. Gres esmaltat, 7,5 x 9 cm. Antiga col·lecció de la família Iba. Successió Serra.

El retorn a Barcelona: Serra i el seu entorn

Passats tretze anys, una guerra civil i una guerra mundial, Eudald Serra va tornar a Barcelona el juny de 1948. En arribar, va trobar una ciutat empobrida i fosca que tot just començava a mostrar uns primers signes de palpitació artística entre aquells antics companys que l'havien promocionat des de l'associació ADLAN i altres joves que, al voltant d'iniciatives com Dau al Set, intentaven retrobar i fer aflorar, de nou, inquietuds artístiques lliures. Es pot dir que l'arribada de Serra va coincidir amb el naixement de les primeres propostes artístiques d'avantguarda i de recuperació de la modernitat perduda, fos a través del Club 49 o de l'Escola d'Altamira. Així mateix, just en aquell moment, des de la ciutat s'estava acabant de treballar en la creació d'un museu que seria de gran interès per a Eudald Serra, l'anomenat Museo Etnológico y Colonial. Ràpidament, Serra es va posar en contacte amb els responsables d'aquesta nova institució i els va oferir una primera col·laboració a fi de presentar a la ciutat la col·lecció d'art popular japonès que ell i Cels Gomis acabaven de dur a Barcelona. La proposta no va prosperar i finalment la col·lecció va ser organitzada pel Club 49 sota els auspicis del Reial Cercle Artístic. Tanmateix, els primers contactes amb el Museu i amb el seu director i conservador, August Panyella, van reeixir al cap de poc temps.

El mes de març de 1949, tot just un mes després de la inauguració del Museu Etnològic, l'Ajuntament va adquirir a Eudald Serra quatre peces destinades a les col·leccions d'aquesta nova institució: tres aquarel·les amb retrats japonesos i dos dels retrats d'ainu modelats dos anys abans, i tres anys més tard, el 1952, la comissió municipal va encarregar a August Panyella i a Eudald Serra una expedició etnològica a la zona del protectorat espanyol del Marroc. Aquests van ser els inicis de tot un seguit de viatges arreu del món amb la voluntat de construir i bastir les col·leccions del Museu Etnològic, durant els quals va fer un nombre important d'escultures antropològiques.²³ Els anys 1954 i 1956 van dur a terme dues expedicions més al Marroc, l'any 1955 el Museu va comprar a Serra quatre barrets filipins i l'octubre de l'any següent, un quimono, mentre que el 1957 l'escultor va dur a terme la primera expedició al Japó.²⁴ A partir d'aquest moment, els viatges ja no van deixar d'augmentar i van convertir Eudald Serra en un dels grans rodamons del país.

Al marge dels encàrrecs del Museu Etnològic, durant la dècada de 1950 Serra va reprendre l'activitat artística i va donar un nou impuls a la seva trajectòria personal com a escultor involucrant-se en els cercles artístics d'avantguarda, celebrant exposicions pròpies i participant amb èxit i reconeixement en els principals certàmens de l'època, des del Salons d'Octubre fins a les Biennals Hispano-americanes, la Biennial de Venècia o la Biennial d'Alexandria. Potser aquest context explica que tinguem constància de poques obres adquirides per ampliar la col·lecció iniciada durant els anys de vida al Japó. En efecte, l'any 1950 va comprar un vas de ceràmica de la dinastia Sung, l'any següent una figura de terracota de la dinastia Tang i el 1954 un vas de porcellana d'època Qing i una figura d'esmalt tricolor imitant les peces Tang, peces totes elles de procedència xinesa i adquirides des de la ciutat de Barcelona. Una manca de notícies, aquesta, que canvia radicalment a partir de l'any 1957 i que contrasta amb les adquisicions de la dècada de 1960, quan la col·lecció personal d'Eudald Serra va créixer de manera significativa.

23. Huera i Soriano, 1991: 8-9, 16-25.

24. Vegeu els expedients 34, 41, 45, 53, 70 i 87 del Museu Etnològic de Barcelona.

Bastir col·leccions

L'any 1957 l'Ajuntament de Barcelona va comissionar Eudald Serra per a una primera expedició al Japó amb la finalitat de recollir materials per crear una col·lecció d'art popular japonès per al Museu Etnològic. Serra, que en aquell moment ja havia teixit una important xarxa d'amistats i contactes en el món de l'art i el col·leccionisme, va aprofitar el viatge per recollir nombrosos objectes per al Museu, 861 peces, així com moltes altres per a ell o bé destinades a ser venudes a altres col·leccionistes de la ciutat, com Ricardo Gomis, Luis Rosal, Josep Pratmarsó, Joan Uriach, Joan Gaspar, Sixt Illescas i Joaquim Gomis. A conseqüència d'aquest viatge i de la represa dels contactes amb comerciants, antiquaris, tallers, artistes i artesans, la col·lecció personal emesa entre 1935 i 1948 es va reactivar de nou. D'aquesta manera, les següents expedicions del Museu Etnològic al Japó, els anys 1961 i 1964, van permetre que, a més d'ampliar diversos fons públics i privats de la ciutat, Eudald Serra acabés constituint una col·lecció personal valuosa dedicada a l'art popular japonès i composta de diversos centenars de peces. Amb tot, els viatges que a partir d'aleshores va iniciar van fer que, més enllà del Japó, la col·lecció s'enriquís amb peces i objectes de moltes altres procedències.

En paral·lel a la confiança que va establir amb August Panyella i el Museu Etnològic, l'empresari Albert Folch va ser una segona coneixença providencial per a la trajectòria professional de Serra i per al creixement de la seva col·lecció particular. A la dècada de 1950, Serra havia començat a organitzar viatges per a amics que volien conèixer terres d'Orient: l'any 1957 va organitzar un primer viatge amb amics al Japó, al Vietnam, a l'Índia, al Nepal i a Cambodja, i dos anys més tard va organitzar un segon viatge similar a l'Índia, al Nepal, al sud-est asiàtic i al Japó.²⁵ En aquesta segona ocasió Serra va fer el viatge acompanyant Sixt Illescas, Luis Rosal i Albert Folch, entre d'altres.²⁶ Va ser aleshores, l'abril de 1959, quan es va iniciar l'amistat entre Serra i Folch, entre l'artista i el mecenes, entre dos viatgers apassionats per descobrir pobles del món i recollir-ne testimonis artístics.²⁷ D'aquesta manera, fruit de l'amistat i la confiança amb August Panyella i Albert Folch, a partir de 1960 Eudald Serra va emprendre una trepidant agenda de viatges i expedicions arreu del pla-

25. Roma i Valls, 1998: 149.

26. 15 Españoles, 1959: 3.

27. Per a una aproximació a la història i les característiques de la col·lecció d'Albert Folch, vegeu: Borràs, 1985; Roma i Valls, 1998: 149-152; Zabalbeascoa, 1998.

neta que no es va aturar fins al cap de tres dècades; al Japó hi anà més de disset vegades, a Tailàndia, catorze vegades, a Singapur, deu i a Nova Guinea, set.²⁸ Així doncs, més enllà de les peces reunides al Japó durant els anys quaranta i cinquanta, es pot afirmar que bona part de la col·lecció d'art de cultures del món d'Eudald Serra es va formar entre 1960 i 1990, en paral·lel a la creació de les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona i la d'Albert Folch, dos conjunts patrimonials que comparteixen una mateixa història i, en part, uns llegats similars. No en va, quan l'any 1975 Albert Folch va decidir constituir la Fundació Folch, ho va fer comptant amb Serra com a director tècnic amb la voluntat d'ajudar a promoure i divulgar cultures antigues o en perill de desaparició que havien anat descobrint de manera conjunta.

Anteriorment hem apuntat que el viatge de 1957 va servir a Eudald Serra no tan sols per adquirir peces per al Museu Etnològic sinó també per fer d'intermediari amb col·leccionistes locals interessats en l'art japonès i la diversitat artística i cultural del món, més dels que en un primer moment hauria pogut imaginar. Aquest fet posa de manifest com, des d'un bon principi, Eudald Serra va aprofitar els viatges per comprar peces destinades a moltes altres col·leccions del país, tant públiques com privades, des de l'Escola Massana i el Museu de la Música fins a les col·leccions dels germans Ricardo, Joaquim i

28. Per encàrrec del Museu Etnològic de Barcelona, Serra va viatjar al Marroc (1952, 1954, 1956), al Japó (1957, 1961, 1964), a l'Índia i al Nepal (1960), a l'Índia (1961, 1967), a Etiòpia (1961), al Perú (1963), a Guatemala i l'Amèrica Central (1965), a Austràlia i Nova Guinea (1968) i a l'Afganistan (1967, 1971). A aquests viatges, cal afegir-hi també els fets per encàrrec d'Albert Folch durant més de dues dècades, organitzats en algunes ocasions en col·laboració amb el Museu Etnològic, a l'Afganistan (1962, 1967, 1971), Austràlia (1964, 1966, 1968, 1972, 1986), Birmània (1970, 1982), Borneo (1969, 1978), Bhutan (1978), Burkina Faso (1973), Cambodja (1959, 1968, 1973), Colòmbia (1975), Corea (1964, 1973, 1974, 1975), la Costa d'Ivori (1971, 1973, 1974), Costa Rica (1965), l'Equador (1975), Estats Units (1962, 1975), les Filipines (1975, 1983, 1984, 1985), Guatemala (1965), Hong Kong (1965, 1966, 1970, 1971, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987), l'Índia (1959, 1961, 1966, 1967, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1977, 1982, 1983), Indonèsia (1962, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978, 1982, 1987), el Japó (1959, 1964, 1968, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1980, 1981, 1983, 1985, 1986), Malàisia (1969, 1970, 1973, 1976), Mali (1973), el Marroc (1974), Mèxic (1965), el Nepal (1959, 1979, 1980), Nicaragua (1965), Papua Nova Guinea (1960, 1964, 1965, 1966, 1968, 1970, 1971, 1972, 1979, 1986), el Pakistan (1973, 1978), el Panamà (1965), el Perú (1963, 1975), la Polinèsia (1962, 1966), Singapur (1964, 1970, 1971, 1972, 1973, 1977, 1978, 1982, 1984, 1985), Sri Lanka (1962, 1964), Sumatra (1971), Tailàndia (1959, 1968, 1970, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 1985), Taiwan (1970, 1978), Tibet (1981) i la Xina (1976, 1979, 1980, 1981, 1985).



FIGURA 7. *Yipwon (Kamanggabi)*, regió del riu Karawari (Sepik mitjà), Nova Guinea. Poble yimam. Fusta tallada i pintada. Antiga col·lecció d'Eudald Serra, venuda l'any 2003 a Antoni Tàpies.

Cels Gomis, la d'Antoni Tàpies (figura 7) o potser fins i tot la de Joan Miró.²⁹ En aquest sentit, a l'hora d'abordar una aproximació a l'Eudald Serra col·leccionista, és important tenir present que la seva col·lecció personal no va ser mai estàtica, sinó que va anar variant, ja que va anar venent peces i substituint-ne d'altres amb col·leccionistes, clients i amics del seu entorn proper, començant per Albert Folch. En altres paraules, és pràcticament impossible arribar a definir de manera completa i precisa les característiques d'una suposada «col·lecció d'Eudald Serra» tancada, en tant que aquesta va anar creixent i mutant en funció de circumstàncies diverses. En tot cas, tan sols podem afirmar que tenim documentades més de mil cinc-cents de peces de cultures d'arreu del món que, en el moment de la mort de Serra, l'any 2002, formaven part de la seva col·lecció particular. No hi ha dubte que el nombre de peces que al llarg de la seva vida van passar per les seves mans va ser molt superior.

Si els fons de les col·leccions del Museu Etnològic i la Fundació Folch han estat històricament accessibles i actualment es troben disponibles gràcies a la preservació que en fa el Museu Etnològic i de Cultures del Món de Barcelona, en canvi, bona part de la col·lecció Serra mai no s'ha mostrat en públic. Deixant de banda l'exposició d'homenatge a l'artista presentada a La Virreina el 1998, «Eudald Serra. Rastres de vida»,³⁰ tan sols una selecció reduïda de les

29. Un exemple representatiu, el tenim amb l'excepcional col·lecció d'art de cultures del món formada per Antoni Tàpies; algunes de les seves peces sabem que van ser proporcionades per Eudald Serra, unes altres comprades *in situ* per encàrrec i d'altres fruit d'intercanvis personals, com va ser el cas, almenys, d'un *yipwon* de la regió del riu Karawari, una estela funerària japonesa, una cal·ligrafia d'època Edo i una antiga talla de medicina xinesa. En el cas de Joan Miró, en canvi, no disposem de documentació que permeti corroborar la possibilitat plausible que algunes peces de la seva col·lecció particular, tals com una pintura sobre escorça procedent de la Terra d'Arnhem, tinguin el seu origen en les expedicions d'Eudald Serra.

30. Serra i Marzá, 1998.

peces pertanyents a aquesta col·lecció particular va ser mostrada principalment en ocasió de les sis exposicions que Albert Folch i el mateix escultor van organitzar a la Sala de Santa Catalina de l'Ateneo de Madrid (figura 8) entre els anys 1966 i 1969: «Arte del Sepik» (juny de 1966), «Arte popular peruano» (abril de 1967), «Arte aborigen australiano» (maig de 1967), «Cerámica japonesa» (març de 1968), «Arte negro africano» (maig de 1968) i «Arte de la India» (abril de 1969).³¹ D'aleshores ençà, especialment després de la mort de l'artista, part de les peces s'han disgregat, si bé un gruix significatiu del conjunt es conserva encara en mans dels descendents. A banda de les peces, a més, convé no oblidar que la Successió Serra també preserva un arxiu extens de gran interès, format per milers de fotografies i documentació dels viatges i de les adquisicions.



FIGURA 8. Peces de les col·leccions d'Eudald Serra i Albert Folch presentades el maig de 1967 a l'exposició «Arte aborigen australiano», a la Sala de Santa Catalina de l'Ateneo de Madrid.

31. Els catàlegs d'aquestes exposicions mostren diverses peces de la col·lecció d'Eudald Serra. Una dècada més tard, l'experiència d'aquests viatges d'Eudald Serra per Oceania va donar com a fruit la publicació del fotoscop *Arte de Papua y Nueva Guinea*, editat per Polígrafa el 1976 (vegeu Serra, 1976), i entre l'abril i el juny de 1977, la presentació, de nou, de peces escollides de les col·leccions Serra i Folch en una nova mostra d'art de l'illa de Nova Guinea, aquesta vegada a la Fundació Juan March de Madrid. Algunes de les obres col·leccionades per Eudald Serra també van ser presentades a Barcelona el 1973 a l'exposició «Arte del Maprik», Folch; Panyella i Serra, 1966; Folch i Serra, 1967a; Folch i Serra, 1967b; Folch i Serra, 1967c; Folch i Serra, 1968; Folch i Serra, 1969; Borràs, 1972; Corredor-Mateos, 1973; Serra, 1976; «Arte de Nueva Guinea y Papúa», 1977.

Arts d'Àsia

A la col·lecció formada i transformada per Eudald Serra al llarg dels anys, les peces procedents del continent asiàtic són les més abundants i moltes són escultures o bé ceràmiques, les dues grans passions de l'artista. D'una banda, cal tenir en compte que Serra es va introduir al món del col·leccionisme al llarg de la dècada de 1940, durant els anys en què va viure al Japó. D'altra banda, de retorn de l'arxipèlag amb un conjunt força interessant de peces d'art popular japonès i d'objectes artístics d'èpoques diverses, entre 1950 i 1954, el mateix artista va començar a adquirir des de Barcelona algunes peces xineses, tal com havia fet una dècada abans des del Japó; peces com ara un vas de ceràmica de la dinastia Sung, una figura de terracota suposadament de la dinastia Tang, una figura ceràmica tricolor que va catalogar d'antant-la a la dinastia Ming i imitant una peça Tang, així com un vas de porcellana xinesa de la dinastia Qing. A aquestes compres locals i puntuals, s'hi van començar a afegir, a partir de 1957, adquisicions creixents, cada cop més continuades i més ambicioses. Aquell 1957, Eudald Serra va emprendre la primera expedició al Japó amb el Museu Etnològic de Barcelona i també va visitar el Vietnam, Cambodja, l'Índia i el Nepal, i del viatge en va retornar amb nombrosos objectes, des d'una estela de pedra de Vishnu de la dinastia Pala comprada a Calcuta, fins a nombroses ceràmiques, laques i objectes d'art popular japonès que se sumaven a les peces dutes l'any 1948. Dos anys més tard, el 1959, Serra va tornar de nou al Japó, a Cambodja, a Tailàndia, a l'Índia i al Nepal, aquest cop acompanyant Albert Folch, i a partir de 1960 els viatges pel continent asiàtic van esdevenir una constant, fos amb Panyella o amb Folch.

El conjunt de peces del Japó és segurament el més divers i ric en matisos, alhora que el que d'una manera més clara mostra els interessos del col·leccionista i de l'artista, amb objectes tan distants entre si com un cap de *haniwa* del segle VI dC (figures 9 i 10) i un exemplar del famós tamboret Butterfly de Yanagi Sōri. D'entre el conjunt de peces d'art popular es trobaven, a més d'Ōtsu-e, *takuhon*, tauletes votives *ema* i estampes xilogràfiques (tant *ukiyo-e* originals com reedicions modernes), nombroses calaixeres *tansu*, joguines, laques, màscares, tetes, talles de fusta i de pedra, *netsuke* i obres d'autors contemporanis com Mori Yoshitoshi, Mori Manabu i Yotsumoto Takashi. També destacava la presència tant de ceràmica d'època Edo, de forns com els de Shigaraki, Tanba, Seto, Tokoname, Bizen, Iga i Mino, com d'obres de ceramistes del moment, alguns dels quals reconeguts al llarg dels anys amb el títol de Tre-

sor Nacional Vivent, com Hamada Shōji, Arakawa Toyozō, Fujiwara Kei, Fujiwara Yū, Miwa Jusesu, Shimizu Uichi i Suzuki Ozamu.³²



FIGURA 9. *Haniwa*, cap de figura femenina, segle VI dC. Japó. Terracota cuita a baixa temperatura, 25 x 16 x 19 cm. Figura comprada per Eudald Serra a Okayama el 7 de setembre de 1964. Col·lecció particular.



FIGURA 10. Eudald Serra fotografiat l'any 2002 observant el *haniwa* de la seva col·lecció personal. Fotografia de José María Alguersuari.

Al marge de la col·lecció japonesa, la resta de peces asiàtiques conformaven un conjunt heterogeni d'obres figuratives, principalment talles, bronzes, esteles, així com ceràmiques i peces de joieria procedents tant de la Xina i del Nepal, com de l'Índia, del sud-est asiàtic, de Corea i de les Filipines, adquirides la majoria entre 1960 i 1985 a establiments dedicat al comerç d'antiguitats i objectes artístics d'arreu: Londres, Zuric, París, Nova Delhi, Chennai, Manila, Singapur, Bangkok, Kuala Lumpur, Bali, Seül, Sumatra i Tòquio. Així, si l'any 1960 va poder comprar a Katmandú diverses esteles de pedra, a partir de 1964 el conjunt es va enriquir amb peces ben diverses: antiga ceràmica funerària del regne de Silla, relleus esculpits de pedra dels segles XII i XV del Rajasthan, ceràmica xinesa de la dinastia Qing, pintura popular moderna de Puri (Orissa), així com altres escultures i ceràmiques, com ara peces de Gandhara, de la cultura Khmer, de Ban Chiang o del Nepal (figura 11).

32. La col·lecció també comptava amb altres peces de ceramistes destacats de Kyoto (Kawai Kanjirō, Yagi Kazuo), Bizen (Fujiwara Kyōsuke), Mashiko (Sakuma Tōtarō) i Shigaraki (Ueda Naokata, Takahashi Rakusai), entre d'altres.



FIGURA 11. Vajradhara, segle XV, Nepal. Bronze, 60 x 44 x 27 cm. Antiga col·lecció d'Eudald Serra. Col·lecció particular.



FIGURA 12. Buda, segle II-VI dC. Regió de Gandhara, Afganistan-Pakistan. Pedra, 43 x 32 x 10 cm. Successió Serra.

Moltes de les compres de peces asiàtiques que Eudald Serra va fer al llarg dels anys són similars a les que formaven part de la col·lecció d'Albert Folch. És així perquè sovint, quan veia peces d'interès, en comprava diversos exemplars per tal que entressin a formar part tant de la col·lecció Folch com de la seva pròpia col·lecció. En tenim exemples clarividents, com és el d'una placa de terracota procedent d'un temple de Bengala del segle XVIII, adquirida el novembre de 1967 a l'establiment Indian Art Emporium de Calcuta conjuntament amb una segona placa per a la col·lecció Folch (MEB CF 2775), o bé el relleu de Buda Shakyamuni del segle II-IV dC, procedent de Gandhara, adquirit en una subhasta a Sotheby's de Londres l'abril de 1970 (figura 12), en el mateix moment en què va comprar el Boddhisatva de Gandhara que actualment forma part de la col·lecció del Museu Etnològic i de Cultures del Món (MEB CF 3518). A la col·lecció Serra trobem altres casos paral·lels als de la col·lecció Folch: talles *hampatong* i figures d'avantpassats de la cultura dayak comprades a Kuni Dinnendahl, a Heidelberg, el 1975 (MEB CF 4865, MEB CF 4866, MEB CF 4867, MEB CF 4799, MEB CF 4800), textos budistes de Birmània i imatges dels regnes de Tailàndia dels segles XV-XVII, adquirides entre 1978 i 1984 a l'establiment de Peng Seng de Bangkok (MEB CF 4129, MEB CF 5347, MEB CF 5557, MEB CF 5802, MEB CF 6237), o diversos *bulul*

ifugao del nord de l'illa de Luzon, comprats els anys 1984 i 1985 a Eddy Marcelo de Bagui (MEB CF 5856, MEB CF 5858, MEB CF 5859 i MEB CF 6095). Aquests serien tan sols alguns dels nombrosos exemples de fins a quin punt les col·leccions asiàtiques d'Albert Folch i d'Eudald Serra van ser germanes.

Arts d'Oceania

La col·lecció d'Oceania tenia, com en el cas de la resta de seccions, unes característiques definides i pròpies fruit de l'experiència vital del propietari i fruit, principalment, dels viatges empresos per encàrrec de la Fundació Folch i del Museu Etnològic a partir de 1960. Les llargues estades a Nova Guinea i els viatges a Austràlia, a la Melanèsia i a la Polinèsia li van permetre formar un conjunt prou important per poder-lo considerar d'una certa entitat, equivalent, de nou, a les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona i de la Fundació Folch.

La primera estada d'Eudald Serra al Pacífic data de l'any 1962, quan va organitzar una volta al món, de l'Iran i Sri Lanka fins als Estats Units, passant per Java, Bali, Sydney, Fiji, Samoa, Tahití i Hawaii. D'aqueix moment diverses tapa, pintures sobre escorça procedents de les illes Fiji. Aquest, però, va ser un viatge més de plaer i de turisme que no pas de cerca en tant que no va ser fins dos anys més tard que va dur a terme la primera expedició amb Albert Folch pel nord d'Austràlia i Nova Guinea. Així, al llarg de la dècada de 1960, Serra va reunir el gruix principal de les peces d'Oceania de la col·lecció, més de dues-centes, fruit en bona part de tres grans expedicions organitzades i finançades per la Fundació Folch i pel Museu Etnològic els anys 1964, 1966 i 1968. El resultat va ser la reunió de diversos milers d'objectes rituals moderns, artístics, de vida cerimonial i quotidiana, procedents de poblats de l'entorn dels rius Sepik i Maprik, així com de Mount Hagen, Port Moresby, Telefomin i Madang, i, en el cas d'Austràlia, principalment a la Terra d'Arnhem, Maningreda, Oenpelli, Mudgenbury, Nourlangie, Darwin i les illes Croker i Melville. No cal dir que les tipologies, les formes i les característiques de la col·lecció que va formar Serra coincidien amb les peces que van entrar a formar part de la col·lecció Folch i del Museu Etnològic. Les sinergies, de nou, eren tals que tenim casos tan singulars com l'existència a la col·lecció del Museu Etnològic del retrat escultòric de Philip Yakura (MEB 195-1), un jove de 21 anys d'Aibom, a la vora del llac Chambri, modelat per Eudald Serra, i alhora, a la col·lecció Serra i a la del Museu (MEB 195-1), l'existència de dues gerres

de ceràmica modelades pel mateix Yakura, el qual va ser filmat el 1966 per Albert Folch i Margarita Corachán en el moment en què les modelava.³³ Un altre exemple similar que ens parla d'uns paral·lelismes naturals sorgits d'una història compartida el tenim amb una gran jàssera de 6 metres de llargada procedent d'una casa dels homes del poble alebam, comprada per Eudald Serra el 1970 al poblat Yenigo del Maprik, i equivalent a dues bigues similars comprades el 1966 i el 1968 en pobles abelam propers i destinades a la col·lecció Folch, de la mateixa manera que Serra va adquirir per a la seva col·lecció un tambor garamut molt similar al que va comprar el 1968 a la casa dels homes del poblat d'Aibom, al llac Chambri, per a la col·lecció del Museu Etnològic de Barcelona (MEB CF 1355, MEB CR 1430, MEB 210-177).

En el si de la col·lecció d'Oceania, van sobresortir els conjunts de Papua Nova Guinea i de la Terra d'Arnhem, a Austràlia, principals indrets visitats

durant les expedicions. En tots els casos Eudald Serra va ser el responsable de l'organització dels viatges, tot i que en el de Nova Guinea l'èxit de les expedicions va ser degut, en part, a l'amistat que va entaular amb el pare missioner Xavier Vergés, amb qui va coincidir des de 1964 i que li aconsellava rutes i visites.³⁴ Amb tot, diverses factures indiquen que, si bé moltes de les compres van ser fetes directament als poblats visitats, en els últims anys, a partir de la dècada de 1970, Serra també va recórrer a l'adquisició de peces a cases i agents especialitzats, com ara l'empresa de Wayne Heathcote Sepik River Safaris i Sepik Primitive Arts, establerta a Madang, les quals també es van ocupar sovint del transport de les obres (figura 13). Com a resultat, al llarg



FIGURA 13. Factures i correspondència d'Eudald Serra amb comerciants i transportistes de peces de Nova Guinea i Austràlia, 1970-1973. Arxiu Successió Serra.

33. Les filmacions de les expedicions es conserven a l'arxiu de la Fundació Folch.

34. Les missions catòliques de Wewak, d'Ambunti i d'Orokolo també van ser de gran ajuda per dur a terme amb èxit les expedicions a Nova Guinea.

d'una dècada, Serra va reunir peces de mitjan segle XX de nombrosos pobles del riu Sepik, proes de canoa, pintures sobre escorça procedents de cases dels homes de la desembocadura del baix Sepik, portes *amitung* de cases de l'àrea de Telefomin, màscares de vímet del Maprik, coronaments de cabanes (*yinamu*) de l'àrea de Washkuk, escuts i màscares de pobles del riu Ramu, de l'alt Sepik i del golf de Papua, escultures rituals *kamanggabi* o *yiwpon* del poble yimam, així com taules *gope* de l'àrea del golf de Kerewa i penjadors de cranis de Kanganaman.

L'altre conjunt destacat de la col·lecció d'Oceania, el formaven les peces comprades a la Terra d'Arnhem, principalment durant la primera expedició



FIGURA 14. Yirawala, pintura sobre escorça per a cerimònies ubar. Oenpelli, Terra d'Arnhem, Austràlia, c. 1960. Pigments sobre escorça d'eucaliptus, 137 x 52 cm. Peça adquirida per Eudald Serra a Darwin durant l'expedició de 1964. Col·lecció particular.

d'Albert Folch i Eudald Serra a Austràlia, el novembre de 1964. A més d'una *tjuringa* i diverses figures d'esperits representatius del Dreamtime, destacava el conjunt de pintura sobre escorça de diversos artistes aborígens de la Terra d'Arnhem, com ara Yirawala (figura 14), Johnny Ruriya, Baku Ray i Bob Bilinyara; un conjunt que s'afegia al més d'un centenar de pintures similars, d'un valor cultural i artístic excepcional, que actualment atresora el Museu Etnològic i de Cultures del Món. Completaven la col·lecció algunes peces més antigues de la Melanèsia i de la Polinèsia comprades a cases de subhastes europees i cases especialitzades d'Àsia i Austràlia, així com puntualment algunes obres d'autors contemporanis del Pacífic de gran valor, com Long Jack Phillipus Tjakamarra.³⁵

35. Part de la col·lecció d'art aborigen australià formada per Eudald Serra va ser venuda el 22 de juliol de 2020 a Sydney per la casa de subhastes Bonhams.

Arts d'Àfrica i Amèrica

Així com els viatges per l'Àsia i el coneixement del territori i del mercat de l'art van afavorir que la col·lecció Serra fos extensa en peces de diverses cultures asiàtiques, en el cas de l'Àfrica la situació va ser diferent. Si deixem de banda el pas anecdòtic per Djibouti el 1935 i les expedicions empreses de la mà del Museu Etnològic al Marroc i a Etiòpia, les estades d'Eudald Serra a l'Àfrica van ser molt puntuals.³⁶ Aquest fet, afegit a la dificultat d'accedir a peces autèntiques, antigues, d'ús ritual i de valor estètic segons els paràmetres del comerç i del col·leccionisme occidental de l'època, va motivar que la col·lecció Serra fos molt més reduïda i modesta, limitada segurament a unes poques desenes de peces.

Al marge de dues figures de bronze de la cultura edan de Nigèria adquirides el 1961, es pot dir que la resta de peces africanes conegudes de la col·lecció Serra no van ser comprades fins al cap d'una dècada. Una estada a Zuric el maig de 1970 li va permetre d'adquirir directament a Emile Storrer diverses talles i màscares senufo i mende (figura 15) de la Costa d'Ivori i Sierra Leone, respectivament. Storrer era un dels comerciants d'art africà més coneguts d'aquells anys i, atesa la voluntat d'Albert Folch d'ampliar la seva col·lecció de peces representatives dels pobles africans, aviat es van entendre. Tant és així que els anys 1971 i 1973 Storrer va fer dues expedicions conjuntes amb Albert Folch i Eudald Serra a la Costa d'Ivori, mentre que el 1974, entre gener i febrer, van fer una nova campanya a la Costa d'Ivori, l'Alt Volta i Mali. Aquests viatges són, doncs, els que van servir per fornir de peces africanes del segle XX les col·leccions Folch i Serra, mentre que les peces més valuoses, com ara les procedents de l'espòli de l'antic Regne de Benín, van ser comprades a cases de subhastes o a través del comerç d'art d'Europa. Entre les peces comprades *in situ* el 1971 per Serra a la Costa d'Ivori, s'hi trobaven des de politges de fusta esculpida fins a teixits senufo. L'any següent va comprar a Storrer i a J. Nada un bastó cerimonial i quatre màscares de les cultures senufo, bobo i baulé, mentre que el 1973 va ampliar el conjunt amb noves màscares bambara, senufo, mossi, dan i ioruba, i talles dogon i baulé, comprades a Storrer i Nada, tant a França i a Zuric, com a Burkina Faso i a la Costa d'Ivori.

36. A banda de dues pintures populars recollides a Etiòpia el 1970, no hem pogut documentar peces representatives de les expedicions al Marroc i a Etiòpia de la dècada de 1950 a la col·lecció d'Eudald Serra.

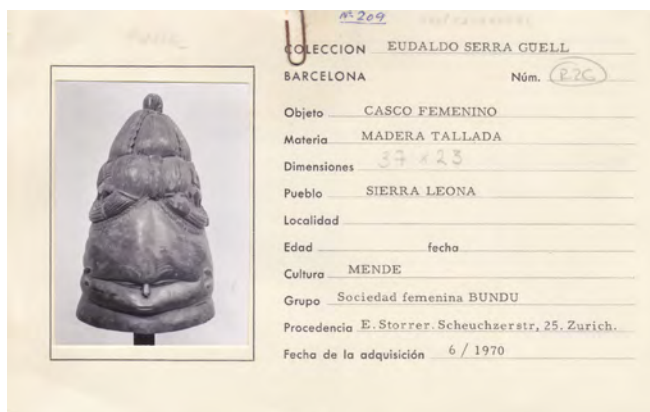


FIGURA 15. Fitxa d'una màscara mende, de Sierra Leone, de l'inventari de la col·lecció d'art de cultures del món d'Eudald Serra. La màscara va ser adquirida el juny de 1970 a E. Storrer. Arxiu Successió Serra.

Finalment, la secció de peces de procedència americana estava formada tant per peces d'època precolombina com per objectes d'època colonial i moderna. Com en el cas d'Àfrica, sembla que la dificultat per accedir a peces autèntiques va fer que Serra acabés adquirint poques peces precolombines, la majoria recollides durant les expedicions del Museu Etnològic de Barcelona i la Fundació Folch al Perú, el 1963, i al Panamà, Costa Rica, Nicaragua i Guatemala, el 1965. Entre les peces de la col·lecció Serra hi havia una màscara funerària, un *cuchimilco*, així com petites figures i teixits de la cultura de Chancay, juntament amb tres marcadors de tomba de pedra del Gran Chiriquí, cinc recipients de ceràmica nazca i un petit contenidor ritual de la cultura inca. Que coneguem, les cultures mesoamericanes estaven representades amb algunes poques peces de Guerrero-Mezcala i de Veracruz, un encenser maia i altres fragments ceràmics, així com una figura funerària de la cultura de Colima adquirida el 1966 a Ginebra. De nou, les relacions amb les peces escollides per Albert Folch i August Panyella són evidents si comprovem coincidències tan sorprenents com, per exemple, el fet que la col·lecció Serra i el Museu Etnològic disposen per separat de dos fragments d'una mateixa faixa tèxtil chancay (MEB 138-758, figura 16) del Perú.³⁷ No era menys interessant el conjunt d'art d'època colonial i virregnal: des de màscares mexicanes fins a una pintura a l'oli i diverses talles religioses, adquirides bona part a Guatemala. Complementaven el conjunt diversos exemples de ceràmica religiosa i po-

37. Solanilla, 1999: 40.

pular, com ara algunes figures, animals i models d'esglésies de la tradició peruana d'Ayacucho, similars a les que el Museu Etnològic va exposar al Palau de la Virreina el 1965, de retorn de l'expedició als Andes del Perú.



FIGURA 16. Fragment de faixa d'ús funerari, 1000–1475 dC. Cultura de Chancay, costa central del Perú. Llana i cotó, 17 x 100 cm. Successió Serra.

Conclusió

Si deixem de banda comptades ocasions, es pot afirmar que Catalunya no ha tingut una història de col·leccionisme colonialista com el que van viure les grans potències europees, un fet que explica que el país no hagi format grans col·leccions ni que històricament hagi sabut apreciar les oportunitats per incrementar les col·leccions públiques amb peces artístiques procedents d'altres continents o prèviament adquirides per col·leccionistes com Albert Folch. Ja l'any 1930, just quan el jove Eudald Serra començava la seva carrera artística i la descoberta personal del món, Joan Sacs lamentava que la Junta de Museus de Barcelona hagués deixat perdre diverses d'ofertes generoses del col·leccionisme privat d'art asiàtic i de cultures de món a fi d'enriquir un patrimoni destinat a ser compartit per una societat creixentment intercomunicada; «que per l'amor de Déu i dels sants», exclamava Sacs, «no segueixi per més temps aqueix incompreensible menyspreu per l'art i l'arqueologia extrem-orientals, encara que avui com avui no semblin interessar a molta gent».³⁸ Res no va canviar de manera immediata i l'esclat de la Guerra Civil va deixar projectes i utopies enterrades sota la penúria de la postguerra.

Enmig d'aquest panorama, Eudald Serra pot ser considerat una persona clau en el si de la història recent del col·leccionisme d'art de cultures del món a Catalunya, tant pel seu coneixement de la cultura japonesa com pel fet d'es-

38. Sacs, 1915: 378.

devenir una baula essencial en el procés de formació de dues de les principals col·leccions del país dedicades a art i objectes de cultures dels diversos continents, la col·lecció privada d'Albert Folch i la col·lecció pública del Museu Etnològic de Barcelona, totes dues preservades actualment de manera conjunta per l'actual Museu Etnològic i de Cultures del Món. Des d'aquest punt de vista, la col·lecció que presentem en aquest article, reunida per Eudald Serra al llarg de la seva vida per al seu gaudi personal, conforma la tercera pota que permet estudiar una història excepcional i poc treballada del col·leccionisme català en sintonia amb una tendència que va ser compartida per molts altres col·leccionistes tant d'Europa com dels Estats Units i del Japó de mitjan segle XX. És, alhora, un mirall fidel al col·leccionista, de tal manera que el seu estudi podrà esdevenir, també, una nova manera d'aproximar-se als gustos i la vida de l'escultor i de l'artista que la va formar.

Referències bibliogràfiques

- 15 ESPAÑOLES (1959). «15 españoles en la Boda Imperial del Japón». *Air France Noticiero*, núm. 216, pàg. 3.
- ASAOKA, K. (2003). «Baruserona minzokugaku hakubutsukan no 'Sera korekushon' to sono haikai». *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku (Bulletin of the National Museum of Japanese History)*, vol. 108, 1-10-2003, pàg. 543-561.
- Arte de Nueva Guinea y Papúa: colección A. Folch y E. Serra, abril-junio 1977* (catàleg de l'exposició) (1977). Madrid: Fundación Juan March.
- BORRÀS, Maria Lluïsa (1972). «Elogi de la terrissa». A: *La ceràmica popular*. La Bisbal d'Empordà: Castell de la Bisbal.
- (1985?). «La Fundación Folch». A: *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona: [s.n.], pàgs. 101-116. Biblioteca de la Vanguardia.
- BRU, Ricard (2016). «Eudald Serra i el poble ainu. L'estada a Hokkaidō». *Locus Amoenus*, núm. 14, pàg. 199-214 [en línia]. *Dipòsit Digital de Documents (DDD)*. <https://ddd.uab.cat/record/168807> [consulta: 26 gener 2020].
- (2017). «En torno al movimiento *mingei*. Cels Gomis y el coleccionismo de arte popular japonés». *Goya. Revista de Arte*, núm. 359, pàg. 164-191.
- (2019a). «El escultor Eudald Serra en Japón (1935-1948). Apuntes para una biografía artística». *Goya. Revista de Arte*, núm. 366, pàg. 68-87.
- (2019b). «Des imagiers du Tōkaidō à Miró». A: *Ōtsu-e. Peintures populaires du Japon. Des imagiers du XVIIe siècle à Miró*. París: École Française d'Étrême-Orient, pàg. 106-121.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1973). *Arte del Maprik*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

- FOLCH, Albert; PANYELLA, Augusto; SERRA, Eudald (1966). *Arte del Sepik [Exposición. Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid]* (catàleg de l'exposició). Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 228.
- (1967a). *Arte popular peruano*. Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 77.
- (1967b). *Arte aborígen australiano*. Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 238.
- (1967c). *Cerámica japonesa*. Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 250.
- (1968). *Arte negro africano: [Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid]*. Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 253.
- (1969). *Arte de la India*. Madrid: Publicaciones Españolas (Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 263).
- GÓMEZ PRADAS, Muriel (2013). «La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona». *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 343, pàg. 221–236 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4490759> [consulta: 26 gener 2020].
- (2017). «El crucero universitario a 'Extremo Oriente' de 1935. Un viaje a Japón y dos destinos». *Mirai. Estudios japoneses*, núm. 1, pàg. 225–235 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6932118> [consulta: 26 gener 2020].
- HUERA, Carmen; SORIANO, Loly (1991). «Eudald Serra i el Museu Etnològic de Barcelona». A: *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Fundació Folch – Ajuntament de Barcelona, pàg. 8–9, 16–25.
- MUNSTERBERG, Hugo (1958). *The folk arts of Japan*. Nova York: Charles E. Tuttle.
- «Noticiari» (1936). *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vol. 46, núm. 492, maig de 1936, pàg. 210 [en línia]. *Dipòsit Digital de Documents (DDD)*. <https://ddd.uab.cat/record/27613> [consulta: 26 gener 2020].
- ROMA, Josefina; VALLS, Agustina (1998). «El museu de la fundació Folch». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 13, pàg. 149–152 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*. <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48925> [consulta: 26 gener 2020].
- SACS, J. (1915). «La col·lecció Ferriol i la Junta Autònoma de Belles Arts». *Renaixement. Revista de la Joventut Nacionalista de Catalunya*, any VI, núm. 242, 25–7–1915, pàg. 375–378.
- SALA, E. (1994). *Vida i obra de l'escultor: Eudald Serra i Güell*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- SANCHÍS, Imma (1999). «Eudald Serra: escultor, fotògraf, viajero y coleccionista de Arte». *La contra. La Vanguardia*, 16–1–1999, pàg. 64 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/01/16/pagina-64/34496791/pdf.html?search=Eudald%20Serra> [consulta: 26 gener 2020].
- SERRA, Eudald. (1976). *Arte de Papua y Nueva Guinea*. Barcelona: Polígrafa.
- SERRA, Eudald; MARZÁ, Fernando, et al. (1998). *Eudald Serra: rastres de vida: [exposició celebrada al Palau de la Virreina, Barcelona, del 20 d'octubre de 1998 al 14 de febrer de*

- 1999] (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.
- SHINCHŪ GAJJIN (1945). «Shinchū gaijin ha ikaga naru mono wo motomete iro ka – Miyagemono ni tsuite kiku». *Nihon Bijutsu Kōgei*, núm. 35, pàg. 32.
- SOLANILLA, Victòria (1999). *Tèxtils precolombins de col·leccions públiques catalanes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrica-Arqueològica.
- TEIXIDOR, Joan (1979). *Eudald Serra*. Barcelona: Polígrafa.
- YAMANOUCHI, Sh. (1951). «Ōtsu-e tenrankai no omoide». *Kōgei*, núm. 120, gener de 1951, pàgs. 49-56.
- ZABALBEASCOA, Anaxu (1998). *Miradas: el mundo abierto de la Fundación Folch*. Barcelona: Fundació Folch.

Les col·leccions de pintura catalana i d'art oriental de Joan Artigas-Alart (1885-1934)

JOSEP CAPSIR
Museu del Disseny de Barcelona

Els orígens familiars

Voldríem iniciar el nostre relat posant la mirada en la figura de Joan Artigas Alart (1844-1903), nascut a la Pobla de Lillet i dedicat professionalment a la fabricació i el comerç de productes tèxtils. El 1879 va contraure matrimoni a Barcelona amb Josefa Casas Bartrina (1860-1928). La núvia tenia llavors divuit anys i era encara menor d'edat. El pare d'aquesta, Pere Cases Magnet, s'encarregaria de nodrir la dot de la seva filla amb dues calaixeres, l'aixovar i vestits d'acord amb la seva posició social, així com una aportació econòmica de 25.000 pessetes.¹

El matrimoni, establert a Barcelona, va tenir família nombrosa. El 1879 va néixer la primogènita, Mercedes Artigas Casas (1879-1898), el 1882 Montserrat Artigas Casas (1882-1915). El 26 de gener de 1885 vindria al món Joan Artigas Casas,² al número 1 del carrer dels Arcs de Jonqueres, on estava establerta llavors la família i on aquesta va viure fins a 1908, quan es procedí a l'enderroc de nombrosos edificis de la zona amb motiu de les obres d'obertura de la Via Laietana. El 1891 va néixer Pilar Artigas Casas (1891-1962) i el 1896 Carme Artigas Casas (1896-1988).

1. AHPB, notari Francisco Farrés Viver, 10-2-1879, protocol núm. 150, pàg. 769-776.

2. AMCB, Registre Civil de Barcelona, 26-1-1885, inscripció núm. 567.

D'Artigas y Saleta a Juan Artigas Alart

El 21 de desembre de 1876, Pere Casas Magnet va vendre al seu futur gendre Joan Artigas Alart i a Josep Saleta Cristòfol una finca denominada Lo Molí de Panella, situada a la Pobla de Lillet. Aquesta comprenia una fàbrica edificada al seu dia pel venedor, terres de cultiu i d'altres d'ermes amb accessos directes al riu Llobregat. La compra es va complementar amb l'adquisició d'una altra finca propera a l'anterior que comprenia el paratge conegut com a Molí d'Eitg. El preu acordat va ser de vint mil pessetes per les dues finques, a pagar en tres anualitats.³

Joan Artigas Alart i Josep Saleta Cristòfol, un cop comprades les finques, van posar-se al capdavant de la fàbrica tèxtil instal·lada allà, encara que no va ser fins a 1884 que formalitzaren legalment una societat mercantil que actuaria sota la denominació comercial Artigas y Saleta. La fabricació de filats i teixits continuaria a la fàbrica tèxtil de la Pobla de Lillet, i a Barcelona se situaria el magatzem per a la venda dels productes elaborats i la seu social, pensem que al núm. 1 del carrer dels Arcs de Jonqueres. Com a gerents de la societat serien nomenats els mateixos socis Joan Artigas Alart i Josep Saleta Cristòfol. El capital social de l'empresa seria de vint-i-cinc mil pessetes, de les quals vint mil correspondrien al valor de la fàbrica i terrenys i les cinc mil restants serien aportades equitativament pels dos socis. Es va estipular una duració de quinze anys per a la referida societat, així com el repartiment de beneficis d'acord amb el balanç anual.⁴

La mort prematura de Josep Saleta Cristòfol el 17 d'agost de 1893 va comportar la dissolució de la societat. Joan Artigas Alart, amb la voluntat de continuar amb el negoci, va haver de satisfer a Bonaventura Saleta Cristòfol, germà i hereu universal del seu antic soci, la quantitat de 486.286 pessetes, a pagar en tres anualitats. D'aquesta manera, el 1896, un cop efectuats tots els pagaments, Joan Artigas Alart es va convertir en propietari únic de ple dret de la fàbrica i de les dues finques de la Pobla de Lillet, que tindria ara com a nom social Juan Artigas Alart.⁵

3. AHPB, notari Fernando Moragas Ubach, 21-12-1876, protocol núm. 474, pàg. 1.964-1.969.

4. AHPB, notari Miguel Martí Sagristà, 7-2-1884, protocol núm. 84, pàg. 355-361.

5. AHPB, notari Miguel Martí Beya, 31-12-1893, protocol núm. 918, pàg. 5.083-5.096.

Emancipació i transmissió de l'herència

Joan Artigas Alart va morir a Barcelona el 6 de desembre de 1903 a l'edat de 59 anys. D'acord amb el testament, va deixar en herència a la seva vídua 100.000 pessetes. A les seves filles Montserrat, Pilar i Carme els va llegar 150.000 pessetes a cadascuna, que haurien d'invertir-se necessàriament en una finca d'habitatges a Barcelona destinada a lloguer. I el seu únic fill home, Joan Artigas Casas, va ser nomenat hereu universal d'una considerable fortuna que tenia en les terres i en la fàbrica de la Pobla de Lillet el seu màxim exponent.⁶ El 4 de gener de 1908, Josefa Casas Bartrina va concedir al seu fill, de 22 anys, l'emancipació per tal que pogués regir la seva persona i béns quan encara no havia arribat a la majoria d'edat. En aquella època la vídua encara vivia amb els seus fills al núm. 1 del carrer dels Arcs de Jonqueres.⁷

El mateix dia en què es produí l'emancipació, Joan Artigas Casas va lliurar a la seva germana Montserrat les 150.000 pessetes del llegat patern. Amb aquests recursos, Montserrat Artigas Casas, en aquell moment encara soltera però major d'edat, el 26 de febrer de 1908 va adquirir la finca situada al número 9 del carrer de Jonqueres, integrada per un local comercial als baixos i quatre plantes, per un import de 100.000 pessetes.⁸ Montserrat no trigaria gaire a contraure matrimoni amb l'advocat Adelfo Cros Daunas (1883-1942).

El 16 de març de 1909 Joan Artigas Casas, enderrocada ja la casa on havia nascut al carrer dels Arcs de Jonqueres, i resident amb la seva mare i les seves germanes a la primera planta del núm. 2 de la plaça d'Urquinaona, va fer lliurament a la seva germana Pilar, menor d'edat i soltera, de les 150.000 pessetes previstes en el testament del seu pare. Aquell mateix dia, Josefa Casas Bartrina va adquirir, en nom de la seva filla, una finca al número 469 de la Gran Via de les Corts Catalanes que feia xamfrà amb el carrer de Calàbria, on hi havia un local als baixos i cinc plantes, per un import de 129.750 pessetes.⁹ Pilar en un futur contrauria matrimoni amb Bonaventura Arola Barrera (1874-1928).

El 10 de maig de 1910 Joan Artigas Casas va lliurar a la seva mare Josefa Casas Bartrina, com a representant legal de Carme, la germana petita, que era encara una adolescent, les 150.000 pessetes que li havia deixat el seu pare en

6. AHPB, notari Miguel Martí Beya, 24-5-1902, protocol núm. 377, pàg. 2.039-2.044.

7. AHPB, notari Miguel Martí Beya, 4-1-1908, protocol núm. 3, pàg. 7-8.

8. AHPB, notari Miguel Martí Beya, 26-2-1908, protocol núm. 160, pàg. 686-699.

9. AHPB notari Miguel Martí Beya, 16-5-1909, protocol núm. 185, pàg. 1.290-1.303.

el testament. En aquella mateixa data, Josefa Casas Bartrina, com a representant legal de la seva filla menor d'edat Carme Artigas Casas, va procedir a la compra d'una finca ubicada al número 346 del carrer de la Diputació, xamfrà amb Roger de Flor. Aquesta constava de baixos, principal i quatre plantes. El preu acordat va ser de 120.000 pessetes.¹⁰

Joan Artigas Alart, en el seu testament i per tal de protegir els interessos de les seves filles, impedia que aquestes poguessin vendre o hipotecar al llarg de la seva vida la finca adquirida. Com a molt, les autoritzava, en el cas de matrimoni, a traspassar l'usdefruit al seu marit i així blindava alhora els interessos dels possibles nets. En el cas que alguna filla no tingués descendència, la propietat de la finca, en morir, es repartiria entre la resta de germanes i el germà. Aquestes prevencions l'empresari no les va tenir envers Joan Artigas Casas, l'únic fill, a qui va fer hereu universal sense posar cap condició en l'ús i destí de la seva herència, circumstància que ens indica que aquest va ser educat per moure's de forma còmoda en el món dels negocis i de les finances.

Hijo de Juan Artigas Alart

L'empresa Juan Artigas Alart es va transformar en Hijo de Juan Artigas Alart quan aquest encara era menor d'edat. En ser l'únic fill, Joan Artigas Casas va rebre la part més substancial de l'herència del seu pare, entre la qual es trobaven les terres de la Pobla de Lillet, on hi havia la fàbrica que havia fet aixecar el seu progenitor en substitució de la primitiva, i on l'empresari també tenia residència. Sembla que el seu pare va ser el responsable de la intervenció d'Antoni Gaudí en l'enjardinament d'una part de la finca, avui encara feliçment conservada. A Barcelona va continuar la seva social de l'empresa. Tenim notícia que el fabricant delegava sovint les seves responsabilitats al capdavant de la factoria en personal de la seva confiança, circumstància que li va permetre d'escometre, i sovint amb èxit, altres projectes empresarials. Hijo de Juan Artigas Alart va sobreviure al nostre protagonista.

10. AHPB notari Miguel Martí Beya, 10-5-1910, protocol núm. 400, pàg. 2.379-2.414.

Parareda y Capdevila

El 24 de desembre de 1918 Joan Artigas Casas, instal·lat ja al núm. 529 del carrer de Muntaner a la seva casa-torre amb jardí, juntament amb Joan Capdevila Artigas i Climent Parareda Rotllan, van formar una societat mercantil comanditària que giraria sota la raó social de Parareda y Capdevila, ubicada a la ciutat de Barcelona. La societat tenia com a objecte la confecció i venda de roba. El taller es va instal·lar al número 403 del carrer del Consell de Cent. La raó social i l'establiment de venda estaven localitzats al número 34 del carrer de Casp. Joan Capdevila Artigas i Climent Parareda Rotllan en van ser nomenats gerents, amb la qual cosa el nostre protagonista quedà alliberat de les tasques més presencials a l'empresa. El capital de la societat seria d'un milió cinc-cents mil pessetes, aportades de forma igualitària pels tres socis. Aquest capital va ser augmentat el 1921 amb la quantitat de set-cents cinquanta mil pessetes aportades de forma igualitària pels tres socis. La durada inicial de la societat havia ser de cinc anys, que es van anar prorrogant tot i la mort de forma gradual dels tres socis fundadors, circumstància que ens parla de l'èxit comercial de l'empresa. D'acord amb l'escriptura de constitució, a finals de cada any els gerents presentaven el balanç i, si aquest era positiu, els beneficis es repartien entre els tres socis.¹¹ El 1935, Parareda y Capdevila es va transformar en Parareda Hermanos. El 1937, en plena Guerra Civil, la fàbrica va ser collectivitzada. I pel que fa a l'edifici del núm. 34 del carrer de Casp, ens consta la construcció d'un refugi antiaeri que no sabem si va interferir en l'activitat de l'empresa. Finalitzada la contesa bèl·lica i recuperada la propietat, Carme Artigas Casas, que havia heretat del seu difunt germà la seva participació en el negoci, se'n va desvincular definitivament el 1940 i a canvi va rebre com a compensació 750.000 pessetes.

Casa Nancy

El 1924 es va constituir a Barcelona una societat anònima amb la denominació de Casa Nancy, integrada per Joan Artigas Casas, que en va ser designat president i director gerent, Vicenç Leopoldo Juan, secretari, i Josep Guasch Teigell, vocal, tots ells veïns de Barcelona. La societat preveia tenir la seu social a Barce-

11. AHPB, notari Miquel Martí Beya, 24-12-1918, protocol núm. 892, pàg. 6312-6319

lona i una sucursal a Madrid. L'objecte de la societat era bàsicament la compra venda al major i al detall d'objectes d'art.¹² La durada de la societat tindria en principi caràcter indefinit. El capital social inicial seria de sis-centes mil pessetes, de les quals el nostre protagonista n'aportava cinc-centes noranta-sis mil, i cadascun dels altres dos socis dues mil. Cal tenir present que, tot i formalitzar-se el 1924, de fet el negoci de Casa Nancy ja funcionava des de 1921.

Casa Nancy, la seu de Barcelona

La seu social de la societat es va establir al número 652 de la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona, un immens edifici propietat de Joan Artigas Casas. Als baixos es va obrir la Casa Nancy, de la qual tenim algunes notícies recollides per la premsa de l'època. El 1921 *La Vanguardia* afirmava que:

Cuanto personas tengan ocasión de pasar frente a la casa núm. 652 de la calle de Cortes, donde la CASA NANCY, tiene instalado su establecimiento, podrán admirar en sus elegantes vitrinas, un sin número de objetos, verdaderas obras de arte, de un gusto refinadísimo. Allí hemos podido admirar originalísimos abat-jours de gusto exótico de un *chic* extraordinario, fruteros ornamentales, encantadores abanicos, preciosas porcelanas de Sevres, faiences, etc, etc. En cuanto al interior de la CASA NANCY, con decir que ningún establecimiento de Barcelona, puede comparársele ni con mucho en distinción y riqueza, está dicho todo.¹³

El 17 de juny de 1922 va tenir lloc l'enllaç de Carme Artigas Casas amb Antoni Costa Font, conegut industrial tèxtil amb factoria a la Pobla de Lillet. La cerimònia es va celebrar a Barcelona a l'església de la Concepció, on va arribar la núvia en un carruatge tancat amb tir de cavalls. Tot seguit va entrar a l'església del braç del seu germà Joan Artigas Casas, que deuria exercir de padrí. Entre els presents es trobava el genial arquitecte Antoni Gaudí, autor del disseny dels jardins que l'empresari tenia a la Pobla de Lillet. Gràcies a les pàgines de *La Vanguardia* sabem que, durant el banquet que tingué lloc al Hotel Ritz, la núvia va ser obsequiada amb un ram de flors ofert pels treballadors de la Casa Nancy.¹⁴

12. «Objetos de Arte Nancy, S.A. «Casa Nancy, S.A.» (1924). *La Veu de Catalunya*, any 34, núm. 8.824, 23-9-1924, ed. Matí, pàg. 3.

13. «Notas». *La Vanguardia*, núm. 18.085, 23-12-1921, pàg. 7.

14. «De Sociedad». *La Vanguardia*, núm. 18.225, 18-6-1922, pàg. 11.

La sucursal de la Casa Nancy a Madrid

La sucursal de la Casa Nancy a Madrid es va situar al núm. 40 de la carrera de San Jerónimo. En aquest cas l'establiment comercial, tot i disposar d'un espai per a la venda d'objectes d'arts decoratives, va funcionar més aviat com a galeria d'art, i la seva denominació més coneguda fou la de Salón Nancy. Amb aquest negoci, el nostre protagonista va trobar la manera de projectar la trajectòria artística de nombrosos pintors, il·lustradors i escultors que exposaren les seves obres al Salón Nancy, circumstància que sovint es veia reflectida en la premsa de l'època. Un dels primers pintors a exposar el 1923 fou el paisatgista Eliseu Meifrèn. El 1924 hi va exposar el també reconegut paisatgista Joaquim Mir. També trobem exposant aquell mateix any al Salón Nancy Roberto Domingo, un dels pintors que millor han sabut reflectir en les seves obres el món de la tauromàquia. En 1925 van passar per la galeria, entre d'altres, el pintor costumista Jenaro de Urrutia així com el retratista Francisco Gras. Entre els artistes que trobem exposant a la galeria el 1926 podríem destacar l'aquarellista Martí Torrents i el jove escultor Frederic Marès. Entre els paisatgistes que van exposar al Salón Nancy el 1927 podem fer esment del jove Simonet Castro, Iu Pascual i Josep Civil. El 1928 Eliseu Meifrèn va tornar a exposar a la galeria els seus paisatges, així com Agapit Casas. A partir d'aquell any deixem de tenir notícies de la Casa Nancy, tant a la seu de Barcelona com a la sucursal de Madrid, circumstància que ens convida a pensar que el negoci degué tancar portes.

Mont Calvari, un refugi a la vora del mar

El 1916 Joan Artigas Casas va adquirir per vuitanta-tres mil pessetes un hotel balneari a Arenys de Mar, conegut com a Mont Calvari, amb tres de les façanes a tocar del mar i on hi havia un restaurant regentat pel prestigiós cuiner Miquel Molleví, cinquanta habitacions, menjadors, terrasses, així com una capella annexa presidida per un Sant Crist.¹⁵ L'establiment també tenia un viver de llagostes i servei de bany a la platja, durant la temporada d'estiu, amb presència de casetes instal·lades a la sorra per acollir millor els usuaris. Gairebé a tocar del balneari hi havia un xalet amb planta baixa i un pis que el col·lec-

15. AHPB, notari Antonio Par Busquets, 25-9-1916, protocol núm. 1140, pàg. 4.203-4.212.

cionista va condicionar per convertir-lo en la seva residència d'estiueig. La premsa local afirmava en relació amb el xalet que:

allò no és una casa burgesa de gust més o menys refinat com tantes n'hi ha. Allò més bé es creuria que és una vivenda que el Sr. Artigas construeix per encàrrec de fades fantàstiques habitants d'un món ideal que volen venir a conviure amb nosaltres.¹⁶

Joan Artigas Casas va conservar durant la resta de la seva vida aquest pintoresc hotel, pel qual passaren al llarg dels anys personatges cèlebres com ara l'escriptor Àngel Guimerà, l'educadora Maria Montessori o el monarca Alfons XIII.

D'Artigas a Artigas-Alart

El 4 de gener de 1916 Joan Artigas Casas va atorgar un poder davant notari a una sèrie d'advocats, alguns residents a Barcelona i d'altres a Madrid, per tal que en nom seu fessin les gestions oportunes davant les autoritats competents per aconseguir l'autorització:

para adicionar delante a su apellido paterno de Artigas, el de Alart, que era el materno de su Señor padre, formando así como apellido paterno del Señor otorgante, el compuesto de Artigas-Alart.¹⁷

Sabem que aquesta autorització va arribar i que en els darrers anys de la seva vida el nostre protagonista utilitzava com a primer cognom Artigas-Alart. L'única circumstància que raonablement l'hauria impulsat a fer aquest pas és que considerés la possibilitat de contraure matrimoni i, en el cas de tenir descendència masculina, el cognom Artigas-Alart s'hauria pogut transmetre a futures generacions. Això no va arribar a succeir i les seves germanes, Montserrat, Pilar i Carme, tot i casar-se i haver tingut descendència, no van poder transmetre el cognom Artigas més enllà de la generació següent. Aquest, de fet, va acabar desapareixent de les següents branques de l'arbre genealògic familiar en favor del cognom dels marits. No tenim notícia que

16. *Arenys i sa Comarca* (1919). Segona època, núm. 10, 8-3-1919, pàg. 7.

17. AHPB, notari Miguel Martí Beya, 4-1-2016, protocol núm. 7, pàg. 17-19.

Montserrat, Pilar i Carme fessin el mateix pas que el seu germà en relació amb la modificació del seu cognom patern.

L'escultura, esplai de la seva ànima

Per a Joan Artigas-Alart Casas, «l'escultura fou l'esplai de la seva ànima», tal com molt bé va escriure el seu oncle Pere Casas Abarca.¹⁸ El nostre protagonista, aficionat a l'escultura, va participar en les exposicions col·lectives d'art que es van fer a Barcelona al Palau de Belles Arts, el 1918¹⁹ amb dos bronzes, el 1919²⁰ amb un bronze, en ambdós casos a l'espai reservat per a artistes que presentava la Societat Artística i Literària de Catalunya, i el 1921 amb un marbre,²¹ a l'espai que acollia els artistes del Reial Cercle Artístic. El 1929 els pintors Pere Casas Abarca i Agapit Casas Abarca, així com Joan Artigas-Alart Casas van exhibir les seves obres a la Sala Parés agermanades amb algunes dels seus ancestres, els escultors Agapit Vallmitjana Barbany, Venanci Vallmitjana Barbany i el fill d'aquest darrer, Agapit Vallmitjana Abarca, i del pintor Hermenegildo Daunas. Aquesta exposició tingué un cert ressò en la premsa local, que remarcava sovint la condició d'escultor *amateur* del col·leccionista. D'aquest vincle familiar amb escultors de renom tenim com a testimoni el *Crist jacent* d'Agapit Vallmitjana Barbany, així com *La bellesa dominant la força* de Venanci Vallmitjana, obres de terracota presents al seu domicili del carrer de Muntaner de Barcelona.

Les col·leccions de pintura catalana i d'art oriental

En el breu perfil biogràfic aparegut arran de la mort de Joan Artigas-Alart Casas s'explica de forma clara i precisa que:

la seva casa del carrer de Muntaner era un petit museu, on tenia teles dels millors del nostres pintors, on havia instal·lat una magnífica cambra xinesa i on, amb gran fruïció exhibia als amics que anaven a visitar-lo, l'excel·lent col·lecció de mantons de Manila que va tenir la gentilesa de llegar a la Junta de Museus.²²

18. Casas Abarca, 1934: 2.

19. *Exposició d'Art. Catàleg Oficial*, 1918: 90.

20. *Exposició d'Art. Catàleg Oficial*, 1919: 65.

21. *Exposició d'Art. Catàleg Oficial*, 1921: 37.

22. *Exposició de la Col·lecció de Mantons de Manila llegada al Museu pel senyor J. Artigas-Alart*, 1935.

D'aquesta afirmació podem interpretar que el nostre protagonista havia aplegat una col·lecció de pintura catalana i una altra d'art oriental, on els mantons de Manila tenien una especial significació. Sabem que el col·leccionista, entorn de 1918, a mesura que les seves germanes anaven contraent matrimoni, va decidir d'anar a viure a la casa-torre del número 529 del carrer de Muntaner, que havia heretat del seu pare (figura 1), una magnífica mansió amb baixos i dues plantes rodejada de jardí on també tenia el taller d'escultura.²³



FIGURA 1. Façana de la casa-torre de Joan Artigas-Alart Casas, en origen Garriga, 43, Sant Gervasi de Cassoles, i posteriorment Muntaner, 529, Barcelona. 1896. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi.

23. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi, *Sustituir la verja de fachada, construir un pabellón y elevar un piso en la casa n° 43 calle de Garriga*. Expedient núm. 83 (1896).

La col·lecció de pintura catalana

Hem pogut conèixer bona part de la col·lecció de pintura catalana de Joan Artigas-Alart Casas gràcies a un inventari efectuat al domicili del col·leccionista mesos després de la seva mort.²⁴ Si comptabilitzem les obres que penjaven de les parets de les diferents estances, amb autoria identificada, el nombre de peces se situa entorn d'una cinquantena. Gairebé totes són d'origen català i majoritàriament d'autors contemporanis del col·leccionista. Autors que trobem presents en nombroses exposicions individuals o col·lectives celebrades en galeries d'art de Barcelona, com la Sala Parés i les Galeries Laietanes, o fins i tot



FIGURA 2. *Joan Artigas-Alart Casas*, anys vint del segle XX. Oli sobre tela. Ernest Santasusagna.

en establiments comercials especialitzats en mobiliari i arts decoratives, com ara Pons i Ribas. Aquesta circumstància ens convida a pensar que el col·leccionista visitava personalment les galeries d'art on comprava les pintures que decoraven les diferents estances de la seva casa-torre del carrer de Muntaner. L'inventari, però, no recull el *Retrat* a l'oli que li va fer Ernest Santasusagna (figura 2), ni el més conegut *Retrat* a l'oli efectuat per Ricard Canals, del qual es conserva també el dibuix preparatori. Aquestes obres i d'altres que potser no coneixem podrien haver-se exhibit en vida de l'industrial en qualsevol de les seves residències de fora de Barcelona o bé a la seu social d'alguna de les seves empreses.

Entre les pintures a l'oli més emblemàtiques que decoraven el seu domicili del carrer de Muntaner es trobava *Salomé* (figura 3), obra presentada al Saló de París la primavera de 1883 pel seu autor, Ildefons Barlés. Des de *La Il·lustració Catalana*, on va aparèixer a tota pàgina una imatge amb el dibuix de l'obra, s'afirmava que:

24. Arxiu Hereus de Joan Artigas-Alart Casas: *Inventario y avaluo de los muebles establecidos en la casa n° 529 en la calle Muntaner de esta ciudad* (1934).

Molts elogis ha merescut aquesta mitja figura que representa a Salomé, la filla mimada d'Herodià, que fou part principal, i seguint la insinuació de sa mare, per a que fos degollat sant Joan Baptista.²⁵

Sembla que Barlés va estudiar a Barcelona amb Simó Gómez i que als catorze anys va marxar a París per estudiar a l'Escola de Belles Arts, on va obtenir el 1881 el primer premi de dibuix i el 1882 el primer premi de pintura. Des de les pàgines d'*El Diluvio* de 1883 s'afirmava que:

Hállase expuesta en el acreditado establecimiento del señor Vidal, pasaje del Crédito, la *Salomé*, obra pictórica del señor Barlés que ha figurado este año en el Salón de París y cuyas condiciones artísticas nos afirman en el juicio que de este joven y aventajado artista emitimos recientemente.²⁶

El cronista es referia a l'establiment del cèlebre moblista Francesc Vidal. El 1884 i arran de la presència d'obra d'Ildefons Barlés a la Galeria Parés, a *La Publicidad* s'afirmava que:

Esperamos con gusto que el señor Barlés no se detendrá en el camino con tanta fe emprendido y que a su escassa edad le ha proporcionado ya medios de producir obras como las que de él hemos visto. De ser así auguramos al Sr. Barlés un brillante porvenir.²⁷

25. «París. Salón de 1883. Salomé, quadro de Barlés». *La Ilustració Catalana*, núm. 88, 15-6-1883, pàg. 164.

26. «Hállase expuesta en el acreditado establecimiento del señor Vidal, pasaje del Crédito, la *Salomé*...». *El Diluvio. Diario Político de Avisos, Noticias y Decretos*, núm. 206, 25-7-1883, pàg. 5.950.

27. «La Exposición de Bellas Artes en la Galería Parés. II» (1884). *La Publicidad. Eco de la Industria y del Comercio, Diario de Anuncios, Avisos y Noticias*, any VI, núm. 2.124, 26-1-1884, pàg. 1.



FIGURA 3. *Salomé*, 1883. Oli sobre tela. Ildefons Barlés.

Malauradament, la jove promesa de la pintura va morir el 1888 a l'edat de 23 anys. També es trobaven en la col·lecció tres obres d'Aleix Clapés, *Responsos*, *Frare* (figura 4), una pintura que posa de manifest l'opulència desmesurada del personatge representat, que viu de la vida contemplativa, sense privacions materials, i que contrasta amb el *El peón* (figura 5), obra exhibida el 1886 a la Sala Parés. Alfred Opisso afirmaria anys a venir en relació amb aquesta obra que:

Clapés ha immortalizado a su vez en ese *Peón*, no la epopeya, sino la inexplicable tiranía del trabajo. Convertido en un repugnante esqueleto, decrepito, exhausto de fuerzas, casi desnudo, horrible en su fealdad y su vejez, el peón tira de la pesada carreta, sin conseguir moverla, consumiendo en vano sus últimas energías para transportar la carga. Ha sonado la hora en que la bestia bipeda reciba el puntapié que se da a los que ya no sirven; el viejo es ya inútil; a la calle y que tire otro del carretón. ¿Y dónde irá el infeliz? ¿Expiará allí mismo, en aquel inclemente sitio, donde todo amenaza y amedrenta, sin nada que consuele, sin un rayo de luz que aliente a la esperanza?²⁸

28. Opisso, 1902: 287 i 292.



FIGURA 4. *Frare*, finals del segle XIX, principis del segle XX. Oli sobre tela. Aleix Clapés.



FIGURA 5. *El peó*, 1886. Oli sobre tela. Aleix Clapés.

Sobre aquesta obra de clara influència del Greco, com ja han assenyalat alguns historiadors, s'ha escrit que, segons l'entorn familiar d'Aleix Clapés, hauria estat adquirida a París el 1920 per Lev Trotski. Aquest hauria pagat pel quadre dos milions de francs i tot seguit hauria estat traslladat al Kremlin de Moscou. D'acord amb el relat, la família d'Aleix Clapés hauria rebut posteriorment una carta, avui desapareguda, escrita i signada pel mateix Stalin, fent lloances sobre la qualitat i el missatge social implícit de la pintura. Tot sembla indicar, però, que *El peó* no va sortir mai de Barcelona i que d'alguna galeria d'art o bé d'un particular degué passar a mans de Joan Artigas-Alart Casas i posteriorment a una de les seves germanes.²⁹

En la col·lecció també hi havia dues pintures de Joaquim Mir, *El pont de Caldes* (figura 6) i *La venda de peix al port de Vilanova* (figura 7). En l'exposició retrospectiva que es va dedicar a Joaquim Mir, el 2006, al Museu Víctor Balaguer s'exhibiren nombroses obres que recollien similar temàtica, entre les quals no figurava aquesta. Al domicili del col·leccionista també hi havia un *Paisatge* de Santiago Rusiñol. Les pintures *Capella* i *Processó* d'Arcadi Mas i Fondevila, l'abanderat de l'escola luminista de Sitges, també es mostraven a les parets del seu domicili barceloní. Cal destacar altres obres, com *Migcos nu* de Joan Llimona, un *Interior* de Martí Garcés i *Manolesco*, una obra de Federico Beltrán Mas-

29. Lupercio Cruz, 2014: 34-35.

ses, el pintor de moda de la reialesa, l'aristocràcia i el Hollywood dels anys vint del segle passat. També s'exhibien a la mansió del col·leccionista els olis *Jardí* de Vicent Mulet, dues marines de Segundo Matilla, *Paisatge* de Bonaventura Puig Perucho, *Pati* d'Antoni de Ferrater Feliu i dos paisatges d'Agapit Casas. L'autor català més representat era Genís Capdevila, amb dues *Flors*, *Nu* i *Vell*. Quant a aquarel·les, podem fer esment de dues *Gerro amb flors* de Josep Civil, així com *Arbres* de Martí Torrents i *Gitanos* de Francesc Galofré.



FIGURA 6. *El pont de Caldes*, anys vint del segle XX. Oli sobre tela. Joaquim Mir.



FIGURA 7. *La venda de peix al port de Vilanova*, anys vint del segle XX. Oli sobre tela. Joaquim Mir.



FIGURA 8. Joan Artigas-Alart Casas, anys deu del segle XX. Tinta sobre paper. Lluís Bagaria.

Pel que fa als dibuixos, el més significatiu és un *Retrat* (figura 8) del col·leccionista, signat per Lluís Bagaria, d'acord amb Pilar Vélez, el «caricaturista peninsular més notable i més universal del segle XX».³⁰ Aquest s'exhibia a la biblioteca, un dels espais més íntims de la casa-torre del nostre protagonista, situada a tocar de la cambra xinesa.

L'obra més emblemàtica d'origen no català present a la casa-torre de l'empresari era *Toreros*, una pintura de Roberto Domingo. Molts d'aquests autors havien exposat en algun moment les seves obres al Salón Nancy de Madrid i possiblement alguns d'ells tenien un estret vincle amb el col·leccionista.

La col·lecció d'art oriental

La revista *D'Ací i d'Allà* es feia ressò el 1930 de l'interior xinès que tenia el nostre protagonista al seu domicili, que erròniament situa a Sarrià quan aquest estava situat a Sant Gervasi de Cassoles (figura 9). Gràcies a l'inventari d'objectes que hi havia a la casa-torre de Joan Artigas-Alart, citat anteriorment, sabem que aquest interior xinès estava situat a la segona planta, on l'industrial tenia també la biblioteca així com el dormitori d'hivern i el dormitori d'estiu. Era, de totes, la més íntima de les seves estances. Les dues imatges en blanc i negre que conté l'article evidencien l'exuberància i la densitat decorativa d'aquest interior, tot ell ornamentat amb mobles, objectes i teixits brodats de caràcter oriental, molts procedents de la Xina.

30. Vélez, 2003: 11-25.



FIGURA 9. Interior d'estil xinès, Muntaner, 529, Barcelona. *D'Ací i d'Allà*, novembre de 1930.

Voldríem parar ara atenció en una part d'aquest espai, del qual malauradament no resta cap testimoni material i en les imatges referenciades és gairebé imperceptible. Es tracta del sostre:

construït a Barcelona però seguint les lleis dels més sumptuosos sostres xinesos, els quals solen ésser de fusta lacada i enfondits en forma de cimbori quadrangular, aconseguida la concavitat per mitjà d'embigats volats que van cloent-se fins a reduir considerablement el plafó terminal.³¹



FIGURA 10. Joc d'escacs d'ivori. La Xina, segle XIX. MADB 13.907. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

Una taula baixa presidia l'estança, on hi havia exhibits un joc d'escacs elaborat amb ivori tallat (figura 10). També es mostrava una capsa de fusta lacada en vermell i or de forma rectangular, que contenia un joc de bols per a l'arròs de porcellana (figura 11), així com una altra capsa de fusta de forma quadrada amb arestes arrodonides també lacada en ver-

31. P. de l'A: 1930, 380.



FIGURA 11. Capsa de fusta lacada. Xina, segle XIX. MCB 13.904. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta

mell i or.³² Un gran test per a flors amb la corresponent peanya, de porcellana, lluia al fons de l'estança,³³ juntament amb un paravent flanquejat per dos gerros bessons (figura 12).

Les parets estaven ornamentades amb brodats que inundaven l'estança bé com a fris o com a cortina. El més espectacular, sens dubte, pel seu aspecte i exuberància decorativa és un brodat amb fils de seda

i or amb aplicacions de lluentons. S'hi troba representat un guerrer que vesteix una elegant túnica i duu a la mà dreta dues espases *jian*. Llueix un peculiar barret amb penjolls als extrems. Als seus peus apareix un espectacular paó i a la part superior, el sol. La decoració figurativa va acompanyada d'una generosa decoració floral (figura 13).



FIGURA 12. Gerro de porcellana. La Xina, segle XIX. MCB 13.929. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.



FIGURA 13. Cortina decorativa. Brodat xinès del segle XIX. MTIB 13.994. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

32. Creus, 2015: 105-107

33. Casanovas, 2004: 33, 44.

Tenint en compte la debilitat que Joan Artigas-Alart Casas mostrava per la cultura xinesa i especialment pels brodats, en instal·lar el singular interior a la seva casa-torre del carrer de Muntaner no és estrany que finalment quedés captivat per una producció tan peculiar d'aquella cultura com són els mantons de Manila, dels quals n'havia aconseguit aplegar entorn de trenta-dos exemplars, que possiblement guardava en aquell mateix espai, atès que hi havia mobles contenidors on poder desar-los. No tenim notícia que aquests objectes tan delicats els tingués exhibits amb caràcter permanent.

Aquests exemplars, excepte un que és d'origen llatinoamericà, són tots xinesos, manufacturats entre la segona meitat del segle XIX i el primer quart del segle XX. El treball del brodat de seda exhibit sobre aquestes peces de tela de forma quadrada, a les quals s'afegeix un generós serrell, és d'una gran qualitat tècnica. En alguns exemplars el brodat es combina amb l'aplicació de delicades peces d'ivori tallat i pintat per a la representació de rostres. Quant a la iconografia, hi ha alguns mantons de Manila que són exclusivament de caràcter floral, on la peònia és omnipresent. En altres casos veiem com es combina la presència de peònies amb aus exòtiques com ara el faisà, així com papallones multicolors (figura 14). També trobem mantons de Manila decorats amb arquitectures i escenes de la vida quotidiana d'alts dignataris de la cort imperial xinesa.

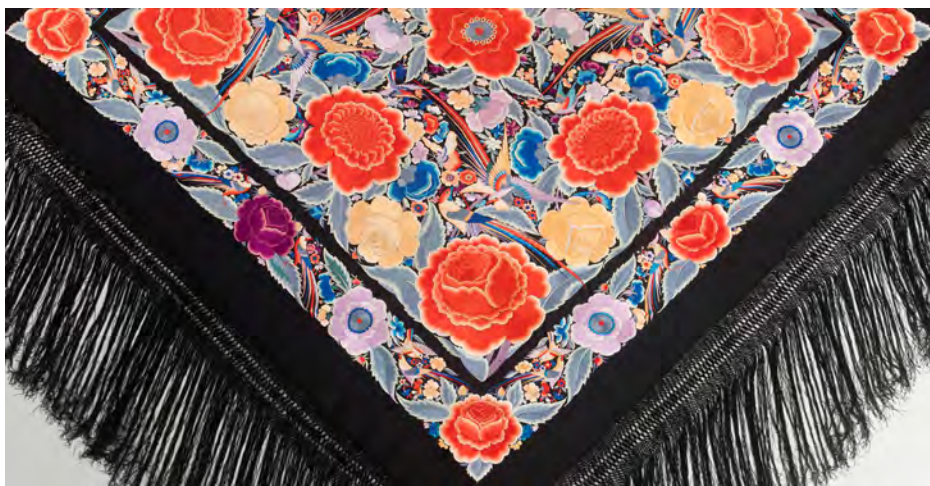


FIGURA 14. Mantó de Manila. Brodat xinès del primer quart del segle XX. MTIB 21.146. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografia: Guillem Fernández-Huerta.

L'herència de Joan Artigas-Alart Casas

Joan Artigas-Alart Casas va morir el 13 de maig de 1934 als 49 anys en una clínica de renom, encara avui en actiu i molt propera al seu domicili del carrer de Muntaner. Un home de negocis com ell i solter havia de ser previsor i sortosament va deixar a temps ben clares les seves darreres voluntats, expressades en un testament redactat el 1931.³⁴

Els nebots, principals beneficiaris de l'herència

Joan Artigas-Alart Casas va deixar un llegat de quatre-centes cinquanta mil pessetes al seu nebot Emili Cros Artigas. A la seva neboda Pilar Arola Artigas i al seu nebot Lluís Arola Artigas els va deixar a cadascun la quantitat de tres-centes cinquanta mil pessetes. Al seu nebot Antoni Costa Artigas li va llegar dues-centes cinquanta mil pessetes, així com la fàbrica tèxtil i els terrenys que tenia a la Pobla de Lillet. A la seva neboda Carme Costa Artigas, dues-centes cinquanta mil pessetes, així com l'hotel Monte Calvario i el xalet que el col·leccionista tenia a Arenys de Mar. Al seu nebot Josep Costa Artigas li va llegar la quantitat de dues-centes cinquanta mil pessetes i la casa-torre del carrer de Muntaner. La seva neboda Rosario Costa Artigas, que encara no havia nascut quan el nostre protagonista va fer el testament, no va quedar desamparada, atès que Carme Artigas Casas va ser instituïda hereva universal, de manera que va poder disposar del romanent de l'herència, i juntament amb el seu espòs Antoni Costa Font van ser nomenats marmessors, circumstància que va facilitar que Rosario també s'acabés beneficiant de l'herència del seu oncle.

Les obres de beneficència

Quant a obres de beneficència, Joan Artigas-Alart Casas va llegar a l'Asil de Sant Joan de Déu i a l'Hospital de Leprosos, ambdós ubicats a Barcelona, la finca ubicada al núm. 652 de l'avinguda de les Corts Catalanes, on anys enrere

34. Arxiu Hereus de Joan Artigas Alart-Casas, notari Miguel Martí Beya, 20-10-1931, protocol núm. 869.

hi havia hagut la seu de la Casa Nancy, per tal que les rendes produïdes pel lloguer dels habitatges poguessin contribuir al sosteniment econòmic d'aquestes institucions assistencials, avui dia integrades a l'Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau. També es van veure afavorits la Casa de Beneficència i l'Hospital de la Pobla de Lillet, cadascun amb vint-i-cinc mil pessetes.

El llegat dels mantons de Manila

Joan Artigas-Alart Casas en el seu testament llega la col·lecció de mantons de Manila a la Junta de Museus perquè puguin conservar-se i exhibir-se en algun museu de Barcelona.³⁵ Pensem que la seva condició de soci de l'entitat Amics dels Museus de Catalunya, presidida pel seu oncle Pere Casas Abarca, va tenir molt a veure en la decisió del nostre protagonista. El llegat estava format per trenta-dos exemplars que van ingressar als fons públics patrimonials de la ciutat. Sembla que, al marge d'aquests 32 exemplars, Carme, germana del col·leccionista i marmessora de l'herència, en va reservar quatre perquè els seus fills, és a dir els nebots del nostre personatge, tinguessin cadascun un mantó de Manila de record del seu oncle.

La donació de l'interior xinès

Un cop lliurat el llegat dels mantons de Manila, Carme Artigas Casas va decidir oferir el 1935 a la Junta de Museus el contingut de la cambra xinesa existent al domicili del col·leccionista. Aquest oferiment es va fer en qualitat de donació i hi havia una clara voluntat per part de la Junta de Museus que aquest interior amb els béns patrimonials que l'integraven fos reproduït, en la mesura del possible, als espais expositius del Palau de Pedralbes, on s'havia instal·lat el Museu de les Arts Decoratives.³⁶ L'inici de la Guerra Civil va dinamitar

35. ANC, Fons Junta de Museus de Barcelona, caixa núm. 88, *Expedient Llegat Artigas-Alart* (1935).

36. A l'interior xinès hi havia entorn d'un centenar d'objectes diversos de procedència oriental. A la resta de la mansió eren molt escadussers. Una part dels objectes exhibits a l'interior xinès es conserva al Museu del Disseny de Barcelona, bàsicament objectes de porcellana i de fusta lacada i brodats. Al MNAC vam poder comprovar que custodien algunes peces de mobiliari.

el projecte, encara que sortosament els objectes van arribar a incorporar-se abans als fons patrimonials de la Junta de Museus i avui es troben custodiats en diferents museus de Barcelona.

L'empremta d'Artigas-Alart al Palau de Pedralbes

El 17 de febrer de 1935, setmanes després del seu ingrés, es va procedir a la inauguració de la instal·lació provisional de la col·lecció de mantons de Manila al Palau de Pedralbes, anteriorment residència reial i ara Museu de les Arts Decoratives. El lloc escollit per a l'exhibició era l'antic vestidor de la reina, en aquest cas presidit pel retrat a l'oli de Joan Artigas-Alart Casas, executat per Ricard Canals. També s'hi exhibia un bronze que reproduïa una testa de dona, en una peanya, obra feta de la mà del col·leccionista (figura 15). A l'acte hi van assistir autoritats institucionals i culturals de la ciutat així com la germana del difunt, Carme Artigas Casas i el seu espòs, Antoni Costa Font. El 2 de juny de 1935 es va presentar la instal·lació definitiva de la col·lecció de mantons de Manila en una sala de la planta noble de l'edifici, que va portar el nom del generós benefactor, encara que per poc temps (figura 16). L'esclat de la Guerra Civil el 18 de juliol de 1936 va comportar el tancament del Museu de les Arts Decoratives i l'emmagatzematge d'aquests delicats objectes per garantir-ne la conservació.³⁷

37. El 1998 es va presentar l'exposició «Mantons de Manila. Col·lecció Artigas Alart del Museu Tèxtil i d'Indumentària». La col·lecció es trobava llavors custodiada en aquell museu. S'hi van exhibir tretze exemplars. Rosa M. Martín i Ros en fou la comissària i l'autora del tríptic explicatiu. El 2009 el Museu Tèxtil i d'Indumentària va cedir en préstec quatre mantons de Manila de la col·lecció Artigas-Alart per ser exhibits en l'exposició «Les roses del Modernisme» al Palau Falguera de Sant Feliu de Llobregat.



FIGURA 15. Exposició del llegat de mantons de Manila. Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes, 1935. Fotografia: AFB.



FIGURA 16. Sala Joan Artigas-Alart Casas. Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes, 1935. Fotografia: AFB.

Finalitzada la Guerra Civil el 1939, el Palau de Pedralbes va perdre temporalment el seu ús com a museu, alhora que afrontava nombroses reformes, no sempre afortunades. El 1994 s'hi va instal·lar de nou el Museu de les Arts Decoratives fins al 2012, quan va tancar definitivament les portes i els seus fons patrimonials van ser traslladats al nou Museu del Disseny. Una de les reformes més sorprenents tingué lloc el 1997 amb motiu de l'enllaç matrimonial de la infanta Cristina, atès que l'edifici havia d'acollir el banquet nupcial. En aquesta ocasió, els grans plafons de forma quadrangular de teixit endomassat que cobrien part de les parets d'un dels espais de recepció de la planta baixa van ser retirats. A sota van aparèixer, estampats a les parets, els noms dels donants, dipositants i testadors, tots ells benefactors del Museu de les Arts Decoratives.³⁸ El darrer nom a inscriure-s'hi havia estat el de Joan Artigas-Alart Casas. Val la pena de tenir-ho present quan el Palau de Pedralbes ha perdut novament el seu ús museístic, però no pas el record d'aquest generós barceloní, el nom del qual perdurarà en el temps inscrit a la paret del regi edifici que va exhibir públicament per primera vegada la seva magnífica col·lecció de mantons de Manila (figura 17). Posar-ho de manifest al Palau Maricel de Sitges, en el marc de la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus el 2019 en el context del vuitanta-cinquè aniversari de la seva mort, ha constituït alhora un senzill però merescut homenatge a la seva memòria.³⁹



FIGURA 17. Relació de testadors en favor del Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes, 2012. Fotografia: Aniol Resclosa.

38. La nostra tasca professional desenvolupada al Museu de les Arts Decoratives durant el període 1994–2014 ens va permetre ser testimonis d'aquest descobriment tan singular.

39. El nostre agraïment més sincer a Rosario Costa, Antonio Costa, Agustín Barral, Jordi Nadal, Pere Duran, Montserrat Xirau, Bea Urbano, Santi Barjau, Jordi Casanovas, Ester Lozano, Josep Obis i Huang Yi.

Referències bibliogràfiques

- Arenys i sa Comarca* (1919). Segona època, núm. 10, 8-3-1919, pàg. 7 [en línia]. *Xarxa de Biblioteques Municipals. Diputació de Barcelona*. http://aladi.diba.cat/record=b1160144-S171*cat [consulta: 7 desembre 2019].
- BASSEGODA, Joan; ESPEL, Ramon; ORRIOLS, Roger (2002). «Els jardins de ca l'Artigas». A: *Gaudí a la Vall de Lillet*. Berga: Àmbit de Recerques del Berguedà, pàg. 31-40.
- BRU, Ricard (2014). «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Barcelona [i d'altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i d'altres], pàg. 51-86. *Memoria Artium*, 17.
- CAPSIR, Josep (2019). «Joan Artigas-Alart, industrial textil y coleccionista de mantones de Manila». A: Campi, Isabel; Ventosa, Sílvia (coords.). *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*. Barcelona: Fundació Història del Disseny. Museu del Disseny de Barcelona, pàg. 334-340 [en línia]. http://www.historiadeldisseny.org/wp-content/uploads/NOMBRES-EN-LA-SOMBRA-_Versi%C3%B3n-Pantalla.pdf [consulta: 10 desembre 2019].
- CARBONELL BASTÉ, Sílvia (2016). «La formació dels museus tèxtils a Catalunya: col·leccions i col·leccionistes». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Barcelona [i d'altres]: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona [i d'altres], pàg. 125-155. *Memoria Artium*, 21.
- CASAS ABARCA, Pere (1934). «Un ciutadà que honora Catalunya. A la memòria de Joan Artigas-Alart i Casas. Les seves donacions benèfiques. El seu llegat als Museus». *La Humanitat*, any IV, núm. 810, 17-6-1934, pàg. 2 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA)*. *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2412 [consulta: 8 desembre 2019].
- CASANOVAS, María Antonia (2004). *Entre Orient i Occident. Ceràmica oriental, nord-africana i europea del Museu de Ceràmica de Barcelona* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu de Ceràmica. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, pàg. 33 i 44.
- CREUS TUÈBOLS, Àngels (2015). *De la exquisitez a lo cotidiano. Diàlogos entre obras de la Colección Mascort y estudios técnicos de la Asociación per a l'Estudi del Moble*. Torroella de Montgrí: Fundació Privada Mascort, pàg. 105-107.
- «De Sociedad» (1922). *La Vanguardia*, 18-6-1922, pàg. 11 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1922/06/18/pagina-11/33284252/pdf.html> [consulta: 27 febrer 2020].
- Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1918). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 90 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (BDHAH)*. <https://ddd.uab.cat/record/59754> [consulta: 27 febrer 2020].

- Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1919). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 65 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/60049> [consulta: 27 febrer 2020].
- Exposició d'Art. Catàleg oficial* (1921). Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions de Barcelona, pàg. 37 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/60051> [consulta: 28 febrer 2020].
- Exposició de la Col·lecció de Mantons de Manila llegada al Museu pel senyor J. Artigas-Alart* (1935). Barcelona: Junta de Museus. Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes.
- FERRÉ DE RUIZ-NARVÁEZ, Adelaida (1937a). «Una col·lecció de mantons de Manila al Museu de Pedralbes». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 71, abril de 1937, pàg. 113–125 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/20706> [consulta: 28 febrer 2020].
- (1937b). «Una col·lecció de mantons de Manila al Museu de Pedralbes (acabament) Del segle XIX». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 72, maig de 1937, pàg. 139–150 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/20706> [consulta: 29 febrer 2020].
- GINÉS BLASI, Mònica (2013). *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876–1895)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 207–210 [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa*. <http://hdl.handle.net/10803/130925> [consulta: 27 febrer 2020].
- (2015). «Art i cultura material de la Xina en les col·leccions privades de la Barcelona vuitcentista». *Locvs Amoenus*, núm. 13, pàg. 139–155 [en línia]. *Dipòsit Digital de Documents* (DDD). *Universitat Autònoma de Barcelona* <https://ddd.uab.cat/record/144950> [consulta: 27 febrer 2020].
- «Hállase expuesta en el acreditado establecimiento del señor Vidal, pasaje del Crédito, la *Salomé...*» (1883). *El Diluvio. Diario Político de Avisos, Noticias y Decretos*, núm. 206, 25–7–1883, pàg. 5.950 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2432 [consulta: 27 febrer 2020].
- «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes» (1935). *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, núm. 47, abril de 1935, pàg. 101–118 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/20706> [consulta: 27 febrer 2020].
- «Noves sales al Museu de les Arts Decoratives» (1935). *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, núm. 51, agost de 1935, pàg. 229–242 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/20706> [consulta: 27 febrer 2020].
- «La Exposición de Bellas Artes en la Galería Parés II» (1884). *La Publicidad. Eco de la Industria y del Comercio, Diario de Anuncios, Avisos y Noticias*, any VI, núm. 2.124, 26–1–1884, pàg. 1 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2335 [consulta: 27 febrer 2020].

- LUPERCIO CRUZ, Carlos Alejandro (2014). *Aleix Clapés (1846–1920) y Manuel Sayrach (1886–1937). En los márgenes del modernismo* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, pàg. 34–35 [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/129415> [consulta: 27 febrer 2020].
- MIRALLES, Francesc (2006). *Joaquim Mir a Vilanova* (catàleg de l'exposició). Vilanova i la Geltrú: Museu Víctor Balaguer, pàg. 136–137.
- «Notas» (1921). *La Vanguardia*, 23–12–1921, pàg. 7 [en línia]. *Hemeroteca La Vanguardia* <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1921/12/23/pagina-7/33302640/pdf.html> [consulta: 29 gener 2020].
- «Objetos de Arte Nancy, S.A. «Casa Nancy, S.A.» (1924). *La Veu de Catalunya*, any 34, núm. 8.824, 23–9–1924, pàg.3 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2321 [consulta: 29 febrer 2020].
- OPISSO, Alfredo (1902). «Alejo Clapés». *Hispania*, núm. 82, 15–7–1902, pàg. 280–297 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH). <https://ddd.uab.cat/record/20712> [consulta: 28 febrer 2020].
- P. DE L'A. (1930). «Un interior d'estil xinès». *D'Ací i d'Allà*, vol. 19, núm. 155, novembre 1930, pàg. 380 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya* https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2315 [consulta: 29 febrer 2020].
- «París. Salón de 1883. Salomé, quadro de Barlés» (1883). *La Il·lustració Catalana*, núm. 88, 15–6–1883, pàg. 164 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2366 [consulta: 29 febrer 2020].
- «Una exposició d'homenatge als escultors germans Vallmitjana organitzada per llurs familiars a la Sala Parés» (1929). *D'Ací i d'Allà*, vol. 18, núm. 143, novembre de 1929, pàg. 388 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). *Memòria Digital de Catalunya*. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2315 [consulta: 27 febrer 2020].
- VÉLEZ, Pilar (2003). «Lluís Bagaria. Caricaturista del món barceloní». A: *Lluís Bagaria: caricaturista del món barceloní. Llegat de Maria Cladellas* (catàleg de l'exposició). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, pàg. 11–25.

La col·lecció Bassat a la Nau Gaudí de Mataró

NÚRIA POCH I ABEYÀ

Directora del Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró

La Col·lecció Bassat és la col·lecció particular del matrimoni Bassat, Carmen i Lluís, que des del novembre de 2011 s'exposa a la Nau Gaudí de Mataró.

Lluís Bassat Coen va néixer a Barcelona el 6 d'octubre de l'any 1941 i se'l considera un dels millors publicistes del segle XX. L'any 1966, quan tenia vint-i-cinc anys, va crear Vénditor, la seva pròpia agència de publicitat, que va dirigir fins al 1974, quan la va tancar en acceptar el càrrec de director general de l'agència Interlas Barcelona. Un any més tard, convençut que la seva vocació professional havia de ser internacional, va deixar Interlas per fundar Bassat & Asociados, una associació tècnica amb l'agència americana Ogilvy & Mather, que cinc anys després, el 1975, es convertiria en Bassat, Ogilvy & Mather. L'any 1990 l'agència formà part d'Ovideo Bassat Sport, la societat creadora de les cerimònies d'inauguració i clausura dels Jocs Olímpics de 1992, que tant van contribuir a situar Barcelona al món. Candidat en dues ocasions a la presidència del Barça (2000 i 2003) i autor de nou llibres, entre els quals destaca *El libro rojo de la publicidad*,¹ l'any 2006 es va retirar de la publicitat. Ha estat reconegut pel gremi de publicistes com a millor gestor de la publicitat espanyola del segle XX, millor publicitari espanyol del segle XX i millor publicitari llatinoamericà del segle XX, i ha estat guardonat amb el premi a la Millor

1. Bassat, 1993. És l'obra més venuda de la història de la publicitat a Espanya. Reeditada en nombroses edicions, s'ha convertit en obra de referència tant per a estudiants de comunicació, publicitat i màrqueting, com per a presidents d'empresa.

Trajectòria Professional. Actualment, Lluís Bassat, com a gran comunicador que és i convençut com està de la vàlua dels artistes del nostre país, es dedica a difondre i a reivindicar l'art català contemporani a través de la seva col·lecció.

1973, inici de la col·lecció

Carmen i Lluís Bassat es van conèixer l'any 1957 quan ell tenia setze anys i ella quinze. Es van casar el 1965 i no va ser fins tres anys més tard que van comprar el primer quadre, una tela de l'any 1968 de l'artista lleidatà Àngel Jové titulada *Opus 2/68*. Crida l'atenció que a l'Espanya franquista de llavors una parella de vint-i-pocs anys comprés un quadre com aquell a un artista també jove (Jové tenia vint-i-vuit anys). La raó que dona el matrimoni és perquè els va agradar. I aquesta serà una raó determinant, no pas l'única, en la tria de les obres que formen la col·lecció Bassat: que els agradi la peça, independentment del nom o la rellevància de l'autor.



FIGURA 1. Àngel Jové, *Opus 2/68*, 1968. Tècnica mixta sobre tela, 110 x 92 cm.

Opus 2/68 va lluir sol a casa dels Bassat durant cinc any, fins l'any 1973, quan una segona adquisició incità l'esperit col·leccionista del matrimoni. Segons va escriure el mateix Bassat:

Era l'octubre del 1973. Recordo que anava visitant galeries del carrer del Consell Cent. Vaig entrar a la Galeria Adrià, on exposava Xavier Serra de Rivera i vaig quedar enamorat de la seva obra. Vaig comprar el quadre *Bañista* i vaig iniciar una relació de confiança tan gran amb Miquel Adrià i Francesc Mestre que poc temps després comprava el trenta-cinc per cent de la galeria i convencia uns amics meus perquè en comprassin un altre trenta-cinc per cent. No vam guanyar diners. Vam guanyar molt més. Jo, l'amistat d'en Miquel, d'en Francesc i d'un grup d'artistes pels quals sento devoció.²

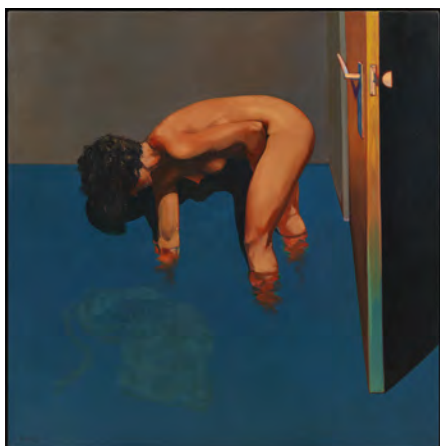


FIGURA 2. Xavier Serra de Rivera, *Bañista*, 1973. Oli sobre tela, 130 x 130 cm.



FIGURA 3. Xavier Serra de Rivera, *Tiempo apresado*, 1972. Oli sobre tela, 116 x 116 cm.

Tenim, per tant, que l'inici pròpiament dit de la col·lecció és el 1973 amb motiu de la primera exposició individual de Xavier Serra de Rivera a la Galeria Adrià.³ Segons consta a la factura de data 12 de novembre de 1973 que es conserva a l'arxiu de la col·lecció, de fet Bassat va comprar dues obres: *Bañista* i *Tiempo apresado*, per les quals va pagar un total de vuitanta-dues mil tres-centes pessetes (marcs inclosos). D'aleshores ençà, la col·lecció no ha parat de créixer.

2. Bassat, 2006: 33.

3. Exposició «Xavier Serra de Rivera» a la Galeria Adrià de Barcelona, celebrada del 18 d'octubre al 10 de novembre de 1983.

Del text de Bassat abans esmentat es desprenen altres elements que ajuden a entendre retrospectivament la col·lecció. Un d'aquests elements és la seva implicació en el funcionament de la galeria amb la compra d'una part de les accions i de com aquesta participació en la gestió va configurar el corpus de la col·lecció.

La Galeria Adrià es va inaugurar el 9 de febrer de 1971 amb una exposició individual de l'artista andalús Rafael Zabaleta. Es va presentar com una mostra històrica (Zabaleta havia mort l'any 1960) i al catàleg consten textos de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (nascut també a Quesada, Jaén, i amic de Zabaleta) i d'Alexandre Cirici Pellicer. L'escriptor Camilo José Cela va pronunciar una conferència sobre el pintor.

La Galeria Adrià estava situada al carrer del Consell de Cent, número 286, entre la rambla de Catalunya i el carrer de Balmes, davant de la Sala Gaspar (inaugurada el 1909) i la Galeria René Metras (inaugurada el 1962). La zona es va acabar convertint en el nucli de les galeries d'art contemporani de la ciutat amb l'obertura de noves sales, com la Galeria Dau al Set (gener de 1974), la Galeria Eude (maig de 1975), la Galeria Joan Prats (abril de 1976) o la Galeria Ignacio de Lassaletta (1977), entre d'altres. Paral·lelament, al barri de la Ribera va obrir les portes la Galeria Maeght (1974) i a la muntanya de Montjuïc, la Fundació Joan Miró (1976).

Miquel Adrià i Salas (Tàrrrega, 1931 – Cubelles, 2014), aparellador de formació i empresari de la construcció primer i de l'hostaleria després, fou el fundador de la galeria que portava el seu nom. Si al començament el director en va ser un enigmàtic personatge que es feia dir Marqués Méndez de Haro, ben aviat, però, Miquel Adrià va optar per reorientar-ne la línia expositiva. El nou plantejament requeria un nou director i és així com, tres mesos després de l'exposició inaugural, s'incorporava a la galeria Francesc Mestre i Bas (Barcelona, 1941). L'exposició «Panorama de la plàstica catalana»⁴ fou un punt d'inflexió per al nou plantejament, ja que, tot i estar mig organitzada quan Mestre s'hi va incorporar, hi va donar cabuda a artistes com Albert Ràfols-Casamada, Sergi Aguilar, Xavier Serra de Rivera, Miquel Vilà, Daniel Argimon o Maria Girona. Francesc Mestre fou director de la galeria durant sis anys, fins al 1977, quan va creuar el carrer del Consell de Cent per incorporar-se

4. Exposició «Panorama de la plàstica catalana» a la Galeria Adrià de Barcelona, de l'11 al 30 de juny de 1971, comissariada per Cesáreo Rodríguez-Aguilera i Francesc Mestre. Com a exposició col·lectiva pretenia mostrar els artistes destacats del moment.

com a director de la Galeria René Metras. Francesc Barceló i Fortuny,⁵ qui fou ajudant de Francesc Mestre de 1975 a 1976, quedà al capdavant de la Galeria Adrià fins uns mesos abans que es clausurés, el juliol de 1979.

Van exposar a la Galeria Adrià, entre d'altres, artistes de diferents generacions, com Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada, Lluís Moret, Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Joan Brodat, Daniel Argimon, Sergi Aguilar, Francesc Artigau, Maria Girona, Manuel Molí, Gerard Sala, Xavier Serra de Rivera, Miquel Vilà o els valencians Manuel Boix, Artur Heras i Rafael Armengol.



FIGURA 4. Albert Ràfols-Casamada, *Sense títol*, 1973. Oli sobre tela, 115 x 146 cm.

La Galeria Adrià va tenir l'encert d'establir contractes amb els que serien els artistes pròpiament dits de la galeria a canvi de gestionar en exclusiva la venda de les seves obres. Els contractats en exclusiva a l'Adrià van ser Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada, Lluís Moret, Francesc Artigau, Xavier Serra de Rivera, Sergi Aguilar, Miquel Vilà, Manuel Molí, Daniel Argimon, Gerard Sala, Manuel Boix, Artur Heras i Rafael Armengol. Aquests contractes en exclusiva, llavors nous a Barcelona, van proporcionar una seguretat econòmica als artistes alhora que la constitució d'un bon fons de galeria, però

5. Xesc Barceló, Ciutat de Palma, 1943. Actualment és guionista, director i escriptor.

resultaven difícils de sostenir econòmicament per l'alta inflació existent deguda a la primera crisi del petroli iniciada l'any 1973. Això va portar Miquel Adrià a buscar una ampliació de capital i van entrar com a socis, encapçalats per Lluís Bassat com a soci principal, Leopoldo Pomés, Joan Planas i Carmen Godia. De finals de 1973 al gener de 1976, Bassat es va implicar en el funcionament de la galeria, en especial en la creació d'objectes de disseny d'artista seriatos, com va ser l'edició del *Saliva-sofà*, segons un disseny de Salvador Dalí, per convertir en objecte els llavis del seu quadre *Retrat de Mae West*. Bassat també va participar en la projecció exterior dels artistes de la galeria a través d'inter-



FIGURA 5. Saliva-sofà a la Fundació Dalí de Figueres, 1975. (D'esquerra a dreta) Lluís i Carmen Bassat, Miquel Adrià (fill), Francesc Mestre, (Sra. desconeguda) Dalí i Manuel Adrià. Foto: Toni Catany.

canvis d'exposicions amb les galeries Juana Mordó, Rayuela i Vandrés de Madrid, Juana de Aizpuru de Sevilla o Punto de València, entre d'altres. La participació en dues edicions de la Fira de Basilea va ser rellevant.⁶ Bassat també va gestionar personalment la promoció de Guinovart als EUA amb exposicions individuals a la galeria The Art Package de Chicago (1976 i 1978) i a la Galeria Martha Jackson de Nova York (la galeria on exposava Antoni Tàpies). Fruit d'aquestes gestions, el Museu Guggenheim de la mateixa ciutat va comprar dos aigüafortes de Guinovart. Amb tot, i malgrat els esforços, l'enduriment de la crisi econòmica va fer caure encara més el mercat de l'art i, a començament de 1976, Miquel Adrià va decidir recomprar les accions i recuperar la propietat de la galeria.⁷

La implicació personal de Lluís Bassat com a accionista de la Galeria Adrià havia reforçat el seu paper de col·leccionista, i quan va haver de recuperar el capital invertit va ser l'únic dels accionistes que ho va fer amb obres del fons,⁸

6. A la Fira de Basilea de 1974 es van presentar obres de Guinovart, Canogar i Millares. A la de 1975 hi van portar 83 obres de Guinovart, Ràfols-Casamada, Hernández Pijuan, Manuel Molí, Sergi Aguilar i el *Saliva-sofà* de Salvador Dalí.

7. La Galeria Adrià va tancar definitivament les portes a finals de juliol de 1979, en acabar l'exposició «Josep Guinovart. Gravats», que era la noranta-vuitena exposició que organitzava la galeria.

8. Segons consta als albarans d'entrega que es conserven a l'arxiu de la col·lecció, de data 24

d'aquí que a la col·lecció destaquí el conjunt de pintures dels anys setanta, amb obres escollides d'artistes com Albert Ràfols-Casamada, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan⁹, Maria Girona, Francesc Artigau, Sergi Aguilar, Xavier Serra de Rivera, Joan Brotat, Manuel Molí, Miquel Vilà, Gerard Sala, Manuel Boix, Artur Heras i Rafael Armengol. Tenim, doncs, que el 1976 el matrimoni Bassat atresorava un nombre important d'obres que per elles mateixes eren una col·lecció i que amb les adquisicions posteriors conté obres cabdals de la producció artística dels anys setanta.

Un altre element a considerar que es desprèn del testimoni escrit per Bassat és quan diu que va guanyar l'amistat d'un grup d'artistes. Lluís Bassat coincideix en el temps i fins i tot en edat amb la major part dels artistes rellevants dels anys setanta, com són Tàpies, Cuixart, Guinovart, Ràfols-Casamada, Hernández Pijuan o Arranz-Bravo, Llimós, Serra de Rivera, Artigau i Sergi Aguilar, entre molts d'altres. La seva implicació en la Galeria Adrià li va permetre de conèixer-los personalment, visitar-ne els estudis, seguir-ne les trajectòries i, finalment, acabar creant lligams d'amistat amb molts d'ells.

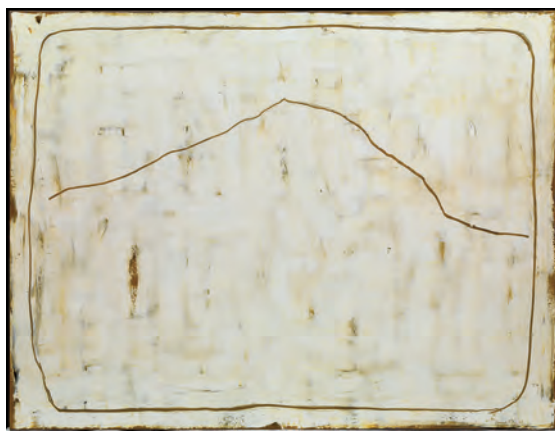


FIGURA 6. Joan Hernández Pijuan, *La muntanya*, 1973.
Oli sobre tela, 130 x 130 cm.

i 28 de gener de 1976, i per bé que a la relació del dia 28 hi falta un full, es van lliurar 85 obres: 17 de Guinovart (4 teles i 13 obres sobre paper); 11 teles d'Albert Ràfols-Casamada; 5 teles de Joan Hernández Pijuan; 2 escultures de Sergi Aguilar; 12 teles de Francesc Artigau; 5 de Maria Girona; 1 de Miquel Vilà; 6 de Xavier Serra de Rivera; 4 de Gerard Sala; 1 de Francesc Vilaplana; 1 de Rafael Armengol; 3 de Manuel Boix i 17 obres de Manuel Molí (13 teles i 4 dibuixos).

9. Hernández Pijuan mai no va ser un artista contractat per la Galeria Adrià, ni tan sols hi va exposar, però sí que va participar en fires i exposicions col·lectives fora de la galeria. L'any 1973 va exposar a la Galeria René Metras, i finalment, el 1978, es va incorporar a la Galeria Joan Prats.

Tenim, per tant, una col·lecció iniciada els anys setanta d'un col·leccionista que va més enllà de limitar-se a comprar obres perquè s'implica en el funcionament d'una de les galeries més importants que hi ha hagut a Barcelona i que coneix personalment la major part d'artistes dels quals té obra. D'aleshores ençà, la col·lecció no ha parat de créixer; de fet, el matrimoni Bassat continua comprant i actualment la col·lecció té 3.014 obres: 1.846 pintures, 431 escultures, 647 dibuixos, 89 fotografies i dos bitllets de dòlar.¹⁰

A la col·lecció hi ha obres d'artistes coneguts de tothom, com Karel Appel, Miquel Barceló, Alexander Calder, Antoni Clavé, Eduardo Chillida, Christo, Óscar Domínguez, Joan Miró, Manolo Millares, Henry Moore, Francis Pica-bia, Pablo Picasso, Jaume Plensa, Antoni Tàpies o Antonio Saura.

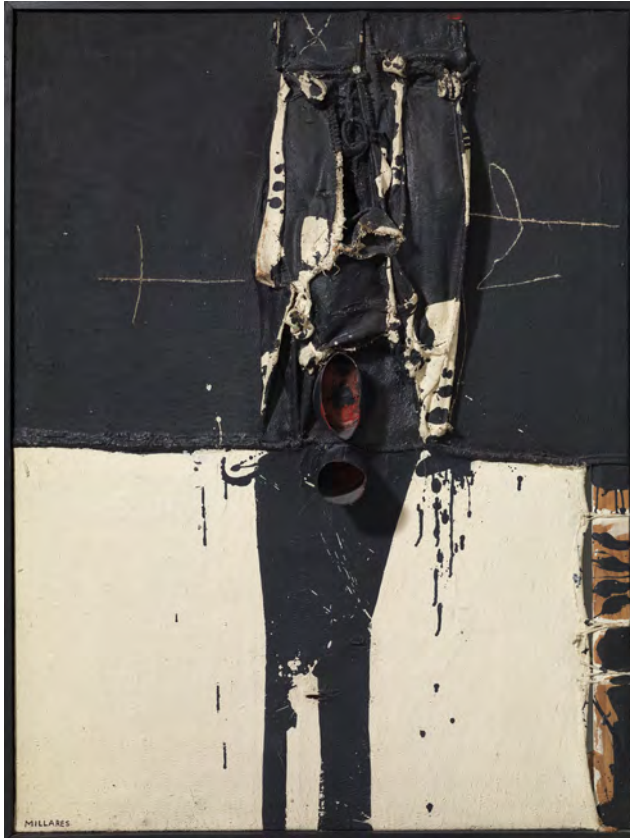


FIGURA 7. Manolo Millares, *Cuadro 174*, 1962. Tècnica mixta sobre arpillera, 130 x 97 x 10 cm.

10. Els dos bitllets de dòlar estan signats per Andy Warhol.

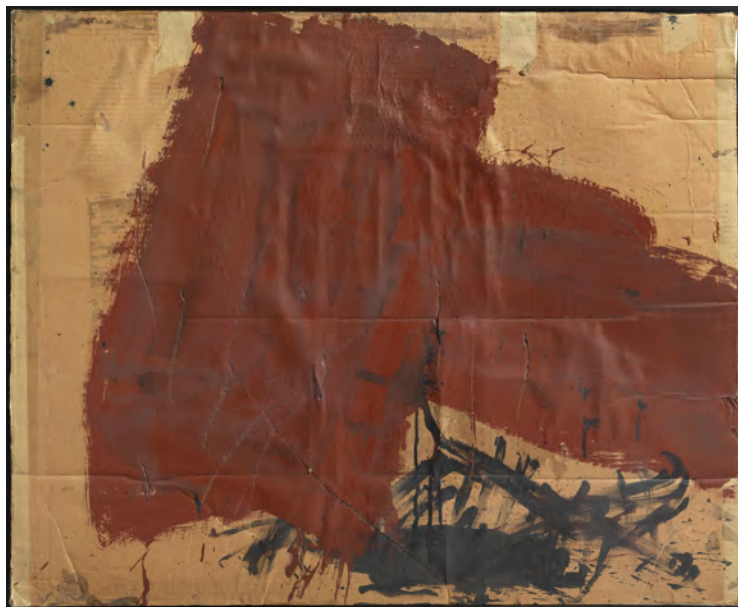


FIGURA 8. Antoni Tàpies, *Vermell sobre cartró*, 1967. Pintura sobre cartró adherida a tela, 82 x 101 cm.



FIGURA 9. Pau Gargallo, *Hommage à Cbaggall*, 1933. Bronze, exemplar 7/7, 38 x 21 x 22 cm.

També hi ha obres d'Eusebi Arnau, Ramon Casas, Apel·les Fenosa, Pau Gargallo, Juli González, Manolo Hugué, Isidre Nonell, Ricard Opisso, Pere Pruna, Joan Rebull, Olga Sacharoff i Joaquim Sunyer.

Així mateix, d'artistes com Frederic Amat, Enric Ansesa, Eduard Arranz-Bravo, Rafael Bartolozzi, Erwin Bechtold, Joan Bennàssar, Alfons Borrell, Joan Brossa, Armand Cardona Torrandell, Jorge Castillo, Modest Cuixart, Joaquim Chancho, Josep M. de Sucre, Ramon Enrich, Robert Llimós, José Niebla, Perejaume, Joan Ponç, Matías Quetglás, Narcís Serinyà, Joan Josep Tharrats, Josep Uclés,

Joan Vilacasas, Joan Pere Viladecans o Zush, a banda dels precedents de la Galeria Adrià. També hi ha mataronins, com Josep M. Codina, Ricard Jordà, Perecoll (Pere González Coll) o Jordi Prat Pons, i de la resta del país, com Eduardo Arroyo, Fernando Bellver, Luis Feito, Alfonso Fraile, Juan Genovés, Luis Gordillo, Víctor Mira, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Viola o Wolf Vostell.



FIGURA 10. Enric Ansesa, *Sutura XXV*, 2013. Tècnica mixta sobre tela, 35 x 27 cm.

Hi ha artistes estrangers com els inconformistes russos Mikhaïl Txe-miakin i Vladímir Iankilevski, el nord-americà Keith Haring o l'italià Alberto Magnelli.

Hi ha escultures de Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Nei Albertí, Elisa Ari-many, Berrocal (Miguel Ortiz Berrocal), Xavier Corberó, Gabriel, dos bai-xos relleus de Fernand Léger, Marcel Martí, Xavier Medina Campeny, Iñaki Ormaechea, Jorge Oteiza, Carmen Otero, José Luis Pascual, Enric Plade-vall, Josep Maria Riera i Aragó, Eudald Serra, Josep M. Subirachs, Manolo Valdés, Moisès Villèlia i els abans esmentats Joan Miró i Henry Moore, entre d'altres.



FIGURA 11. Joan Miró, *Constellation silencieuse*, 1970. Bronze, exemplar 2/6, 38,5 x 34 x 15 cm.

També hi ha obres de dones artistes com Carmen Calvo, Xaro Castillo, Rosa Codina-Esteve, Elvira Fusteró, Regina Giménez, Maria Girona, Carmen Grau, Montserrat Gudiol, Laura Iniesta, Ruth Morán, M. Assumpció Raventós o Amèlia Riera, a banda de les esmentades en altres disciplines.



FIGURA 12. Rosa Codina-Esteve, *Vacuum IV*, 2018. Tècnica mixta sobre tela, 155 x 332 cm. Fotografia: Gasull i Sergio Ruiz.

Fotografies de Lluís Barba, Toni Catany, Maria Coma, Mònica Dixon, Maria Espeus, Joan Fontcuberta, Marcel Giró, Ivana Larrosa, Chema Madoz, Ramon Manent o Mayte Vieta.

Ceràmica d'Antoni Cumellas o Joan Serra.

I els dos bitllets d'un dòlar signats per Andy Warhol, una de les peces més curioses de la col·lecció, obtinguda a petició de Lluís Bassat en ocasió de la trobada fortuïta amb l'artista a Nova York.

Dels artistes que més agraden als Bassat i amb els que van establir una relació d'amistat, n'acostumen a tenir un nombre suficient d'obra que permeti seguir-ne la trajectòria. És el cas de Josep Guinovart, representat amb 101 obres que cobreixen la cronologia de l'any 1951 al 2004, entre les quals hi ha una de les seves obres icòniques, *La brotxa bandera* de l'any 1970. D'Albert Ràfols-Casamada disposen de 102 obres, des d'un retrat d'influència noucentista de la seva dona Maria Girona de l'any 1947 fins a teles de l'any 2007, dos anys abans de la seva mort. De Joan Brodat hi ha un centenar d'obres (la millor col·lecció existent de l'artista, en paraules de l'historiador de l'art Àlex Mitrani), amb una bona representació de pintures dels anys cinquanta i seixanta, la seva millor etapa.



FIGURA 13. Josep Guinovart, *La brotxa bandera*, 1970. Tècnica mixta sobre tela, 97 x 100 cm.

A la col·lecció hi ha també una «subcol·lecció» d'obres que incorporen o reinterpreten marques publicitàries amb quadres de Toni Becerra, Adolfo Bigioni, Conxita Boncompte, Manuel Cornet, Cuasante, Joaquim Falcó, Antonio de Felipe, Rafael Gil Cerracín, Joaquín Lalane, Pablo Maeso Blanco, Miguel Ángel Moreno Carretero, Manuel Olivares o Jordi Sàbat.

La Fundació Privada Carmen i Lluís Bassat

Constituïda el maig de 2007, la Fundació Carmen & Lluís Bassat té com a objectius principals l'ajuda a les persones necessitades, l'ensenyament de les tècniques de comunicació publicitària i la promoció de l'art contemporani. Una de les finalitats de la Fundació és promoure i fomentar — per si mateixa o en col·laboració amb altres entitats públiques o privades — l'art contemporani i la transferència de coneixements i cultura associats a aquest. I això dona un caire diferent al conjunt de les 865 obres del fons de la Fundació. Poques d'aquestes obres han estat adquirides i, si ho han estat, ha tingut lloc en subhastes benèfiques, com l'obra *Barcowlona* d'Anna del Blanco, adquirida a la CowParade de Barcelona l'any 2005, o la *Sageta que va sorprendre el món*, pintada a dues mans per Albert Ràfols-Casamada i Lluís Bassat amb motiu de la Marató de TV3 de 2002, dedicada a les malalties inflammatòries cròniques. Hi ha obres donades per artistes de la col·lecció amb la finalitat d'ampliar la seva representació, però l'apartat més interessant són els llegats que custodia.

Si la presència dels principals artistes catalans del segle XX és més aviat escadussera als nostres museus, la gernació d'artistes oblidats de tothom és gran. Així, la Fundació s'ha fet càrrec, per tal de preservar-los, dels llegats de pintors com Héctor Ameal, Elena Paredes o Francesc Subarroca i dels escultors Marcos Coll i Maño.¹¹ Destacable per la seva idiosincràsia és Marcos Coll, un escultor reusenc de la generació noucentista, quasi desconegut per la nostra historiografia, que estudià a l'escola de Belles Arts de Lió. L'any següent, el 1899, guanyà el primer premi d'escultura i el segon de composició. Animat per l'èxit obtingut, es traslladà a París, on va treballar al taller d'August Rodin, sens dubte l'escultor més famós d'aleshores. De retorn a Espanya, el 1904 se n'anà a Madrid a treballar amb Marià Benlliure, qui el considerava

11. Héctor Ameal (Buenos Aires, l'Argentina, 1944 – Sitges, 2018); Marcos Coll (Reus, 1878 – Badalona, 1954); Maño (Carlos Martín, Barcelona, 1936 – 2012); Elena Paredes (Rosario de Santa Fe, l'Argentina, 1911 – Barcelona, 2006).

«fiel intérprete en el manual de mis trabajos», segons va deixar escrit en una fotografia dedicada a Marcos Coll l'agost de 1917 i que es conserva a l'arxiu de la col·lecció. Als anys vint, Marcos Coll emprengué l'aventura americana i s'instal·là a Nova York, on va arribar a oferir al vint-i-vuitè president dels EUA, Thomas Woodrow Wilson, *Poem of Peace*, un ambiciós monument dedicat a la pau, als valors dels ideals de la democràcia americana i a la fraternitat universal. El monument, de grans dimensions, que s'havia de construir amb marbre de Carrara, mai no es va realitzar, però Coll obtingué un gran ressò a la premsa americana i el periple va quedar documentat i profusament il·lustrat en el llibre i l'opuscle que el seu gendre, Joaquim Casanovas, va escriure i publicar a Nova York l'any 1923.¹² La col·lecció conserva alguns dels guixos per a aquest monument així com la versió en bronze dels bustos de *Miss and Mr. America*, les escultures que el coronaven. Si el monument s'hagués erigit, Marcos Coll seria conegut internacionalment, però en no construir-se és un de tants artistes quasi oblidats que cal preservar i documentar per reconstruir la nostra historiografia.

La col·lecció Bassat esdevé pública

El matrimoni Bassat mai no s'havia plantejat de fer pública la seva col·lecció fins l'any 2006, quan el senyor Víctor Ros i Casas, llavors alcalde de Sant Andreu de Llavaneres, on els Bassat tenen casa, els va visitar. Va quedar impressionat per tot el que veia penjat a les parets i uns dies després els va proposar de fer un museu a Llavaneres amb les obres de la col·lecció. El matrimoni Bassat s'ho va rumiar i finalment va acceptar la proposta. Va ser en aquest moment que en Lluís es va posar en contacte amb qui escriu i vam començar, d'una banda, a inventariar i catalogar la col·lecció, i de l'altra, a plantejar el discurs museogràfic, que no era altre que contribuir a omplir el buit existent entre les col·leccions del MNAC i el Macba. En plena elaboració del projecte, es van convocar les eleccions municipals de 2007; el llavors alcalde de Llavaneres les va perdre i el nou consistori va desestimar continuar el projecte. Sortosament, qui havia estat elegit alcalde de Mataró, el senyor Joan Antoni Baron i Espinar, que estava al cas del projecte a través de la premsa local i veient que

12. Casanovas, 1923a. Versió amb paper de fil que es venia a 7,50 \$; Casanovas, 1923b. Versió apaïxada i més senzilla que es venia a 0,50 \$.

Llavaneres el desestimava, es va posar en contacte amb Lluís Bassat per engrèscar-lo a ubicar el museu a Mataró. Va proposar de restaurar i condicionar l'edifici de l'antiga fàbrica de la Farinera Ylla i Alberich, a tocar de la Nacional II i de l'estació de la Renfe (per tant, de molt fàcil accés). Però llavors va esclatar la crisi financera de 2008 i es va haver de descartar la rehabilitació de la fàbrica de farina, amb la qual cosa el projecte es va tornar a ajornar. Per tal de no aturar-lo del tot, l'alcalde Baron va cercar un espai a Mataró on poder anar mostrant la col·lecció en espera de temps millors i, dels edificis possibles, va proposar la Nau Gaudí.

El Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró i la Nau Gaudí

La Nau Gaudí és el km 0 de l'obra d'Antoni Gaudí, és el primer edifici que va construir. També és l'únic que no li va encarregar ni l'Església ni la burgesia, sinó una cooperativa obrera, la Sociedad Cooperativa la Obrera Mataronense¹³ i és on utilitza per primera vegada els arcs parabòlics com a elements sustentadors de l'edifici. Arcs parabòlics que després va utilitzar a les golfes del Col·legi de les Teresianes i de la Casa Batlló, a la mansarda de la Pedrera i a la cripta de la Colònia Güell.

El novembre de 2010, aquesta antiga nau de blanqueig de cotó, construïda el 1883, es va convertir en la seu de la col·lecció Bassat a Mataró.

13. Creada l'any 1864 pel líder cooperativista Salvador Pagès (Barcelona, 1833 – ?) a la vila de Gràcia, la cooperativa es va traslladar a Mataró el 1875. Per encàrrec de Pagès, Gaudí (que encara estudiava arquitectura a Barcelona) va projectar el que havia de ser la ciutat obrera de l'Obrera Mataronense.



FIGURA 14. Vista de l'exposició col·lectiva «Col·lecció Bassat. Escultures (I) 1911–1989», a la Nau Gaudí de Mataró, del 9 de febrer al 28 d'octubre de 2018. En primer terme, l'obra de Pau Gargallo *Urà*, 1933.

Per gestionar l'exposició pública de la col·lecció Bassat a la Nau Gaudí, l'any 2008 es va constituir un consorci publicoprivat participat per l'Ajuntament de Mataró i la Fundació Privada Carmen i Lluís Bassat. El Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró, actualment presidit per David Bote Paz, alcalde de Mataró, es va constituir amb l'objectiu de contribuir a la conservació del patrimoni col·lectiu i la divulgació del coneixement que aquest patrimoni representa pel que fa a uns artistes, uns corrents, un territori i uns períodes determinats. Es tracta d'una iniciativa que aposta, des de Mataró, per l'art i la cultura del país i que a través de la col·lecció Bassat vol contribuir a omplir el buit cronològic quant a la representació d'aquests artistes als museus de Catalunya. Es pretén explicar la successió de circumstàncies i de fets que han propiciat l'art contemporani i, mitjançant les activitats que s'organitzen, situar la col·lecció Bassat i la Nau Gaudí als circuits del Maresme, de Barcelona i, si és possible, de més enllà.

El novembre de 2010 es va inaugurar la primera exposició de la col·lecció a la Nau Gaudí. Com que no hi cap sencera, es va mostrant ordenada cronolò-

gicament i d'aleshores ençà s'han organitzat nou exposicions, totes amb obres del fons corresponents al període de 1911 a 1989, és a dir, que encara queden per mostrar les obres dels anys noranta i dels dos mil. De les nou exposicions que s'han organitzat, vuit han estat col·lectives i tan sols una ha estat individual, la de Francesc Subarroca. Nascut el 1932 a Barcelona, Subarroca és un artista desconegut que ha viscut de manera preconcebuda aïllat del món de les galeries, del mercat i de la crítica d'art per tal de preservar la seva llibertat creativa.



FIGURA 15. Vista de l'exposició monogràfica «Francesc Subarroca. Obres de la col·lecció Bassat», a la Nau Gaudí de Mataró, del 8 de febrer de 2019 al 2 de febrer de 2020.

El consorci de Mataró no només vol mostrar la col·lecció Bassat sinó que també vol contribuir a donar a conèixer i a reivindicar l'art del nostre país; per això ha organitzat exposicions en altres ciutats i països, com el Centro de Arte Alcobendas, Madrid; el Centro de Congresos y Exposiciones Lienzo Norte, Àvila; la Galeria Nacional i el Palau Reial de Sofia, Bulgària. A Catalunya s'han organitzat exposicions al Palau de l'Abadia a Sant Joan de les Abadesses; a la sala d'exposicions de l'antic Ajuntament de Calella i a la Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, on es va presentar, el 2016, «Col·lecció Bassat 1940-1979», que va aplegar dos-cents quadres i més de cinquanta escultures

en la selecció d'obres més gran mai exposada fora de la Nau Gaudí de Mataró. Durant el 2019, la col·lecció es va exposar a la seu de les Corts de Castella i Lleó a Valladolid i a la seu de l'Instituto Cervantes de Nova York, on es va presentar una selecció d'obres d'artistes de Mataró. I en col·laboració amb la Fundación Cajazol s'ha presentat a Sevilla l'exposició que durant el 2020 es mostrarà a les seus de **Còrdova, Huelva**, Cadis i Granada.

Tenim, per tant, una col·lecció particular que ha passat a ser pública mitjançant una aliança entre un ajuntament i una fundació privada, i que si bé va néixer, com és normal, sense cap voluntat museogràfica, ha esdevingut un dels fons més representatius de l'art del nostre país i en especial de l'art de la segona meitat del segle XX.

La col·lecció és eclèctica en la seva accepció filosòfica perquè respon, com diem al començament, al gust personal del matrimoni Bassat; però al final els museus són fills de col·leccions, d'unes col·leccions que són viatges vitals i que acaben custodiant un moment extraordinari del nostre art.

Exposicions de la col·lecció Bassat celebrades de 2008 a 2019:

2008

«Ràfols Casamada – María Girona». Sales d'exposicions de Can Palauet, Mataró, del 18 de juliol al 28 de setembre de 2008. Comissària: Núria Poch.

2009

«Figures dels anys 70. Col·lecció Bassat II. Eduard Arranz-Bravo, Francesc Artigau, Rafael Bartolozzi, Gerard Sala, Xavier Serra de Rivera i Miquel Vilà». Sales d'exposicions de Can Palauet, Mataró, del 17 de juliol al 20 de setembre de 2009. Comissària: Núria Poch.

2010

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1947–1969». Nau Gaudí, Mataró, de l'11 de novembre de 2010 al 15 de maig del 2011. Comissaris: José Corredor-Matheos, Daniel Giralt-Miracle i Núria Poch.

2011

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (I)». Nau Gaudí, Mataró, del 30 de maig al 20 de novembre de 2011. Comissaris: Francesc Miralles i Núria Poch.

2012

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (II)». Nau Gaudí, Mataró, del 31 de maig de 2012 al 19 de maig de 2013. Comissària: Núria Poch.

«Albert Ràfols-Casamada. Obres 1955–2002». Sala de l'Ajuntament vell de Calella, del 15 de desembre de 2012 al 10 de març de 2013. Comissaris: Daniel Giralt-Miracle i Núria Poch.

2013

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (III)». Nau Gaudí, Mataró, del 27 de juny de 2013 al 27 d'abril de 2014. Comissaris: Francesc Miralles i Núria Poch.

2014

«Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada. Col·lecció Bassat d'art contemporani». Palau de l'Abadia, Sant Joan de les Abadesses, del 21 de maig al 24 d'agost de 2014. Comissària: Núria Poch.

«Col·lecció Bassat. Quatre dècades, cinquanta artistes, 1940–1979». Nau Gaudí, Mataró, del 18 de juliol de 2014 al 22 de març de 2015. Comissaris: Ricard Mas i Núria Poch.

2015

«Colección Bassat: 1947–1979». Centro de Arte Alcobendas, de l'11 de novembre de 2015 al 30 de gener de 2016. Comissària: Núria Poch.

2016

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1980–1989 (I)». Nau Gaudí, Mataró, del 18 de març al 23 d'octubre de 2016. Comissaris: Francesc Miralles i Núria Poch.

«Ràfols-Casamada 1980–1989». Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, del 3 de juny al 31 de juliol de 2016. Comissària: Núria Poch.

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1940–1979». Centre d'Art Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat, del 22 de juny al 2 d'octubre de 2016. Comissària: Núria Poch.

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1950–1979». Galeria Nacional d'Art Estranger, Sofia, del 29 de novembre de 2016 al 15 de gener de 2017. Comissària: Núria Poch.

2017

«Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1980–1989 (II)». Nau Gaudí, Mataró, del 8 de febrer al 24 de setembre de 2017. Comissaris: Francesc Miralles i Núria Poch.

«José Luis Pascual. Obres de la Col·lecció Bassat». Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, del 26 de maig al 30 de juliol de 2017. Comissària: Núria Poch.

«Colección Bassat de arte contemporáneo». Lienzo Norte. Centro de Congresos y Exposiciones, Àvila, del 13 d'octubre de 2017 al 7 de gener de 2018. Comissària: Núria Poch.

2018

«Col·lecció Bassat. Escultures 1911–1989». Nau Gaudí, Mataró, del 9 de febrer al 28 d'octubre de 2018. Comissaris: Francesc Fontbona i Núria Poch.

«Col·lecció Bassat. Art contemporani a Espanya». Galeria Nacional, Palau Reial, Sofia, de l'1 de març al 9 de juny de 2018. Comissària: Núria Poch.

«Guinovart figuratiu. Obres de la Col·lecció Bassat». Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, de l'1 de juny al 29 de juliol de 2018. Comissària: Núria Poch.

«Dues col·leccions que dialoguen». Ateneu de la Fundació Iluro, Mataró, del 29 de novembre de 2018 al 20 gener de 2019. Comissàries: Isabel Llaquet i Núria Poch.

2019

«Francesc Subarroca. L'obsessió creativa». Nau Gaudí, Mataró, del 8 de febrer de 2019 al 12 de gener de 2020. Comissaris: Francesc Miralles i Núria Poch.

«Colección Bassat de arte contemporáneo: Cataluña en el corazón de Castilla y León». Seu de les Corts de Castella i Lleó, Valladolid, del 14 de febrer al 14 de juny de 2019. Comissària: Núria Poch.

«Artistas de Mataró de la Colección Bassat exponen en Nueva York». Instituto Cervantes, Nova York, del 7 al 31 de març de 2019. Comissaris: Pere Pasqual i Núria Poch.

«Elena Paredes: 1955–1998: obres de la Col·lecció Bassat». Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, del 7 de juny al 28 de juliol de 2019. Comissària: Núria Poch.

«Colección Bassat de la Nau Gaudí de Mataró en Fundación Cajasol». Exposició itinerant a les seus de la Fundación Cajasol de: Sevilla, del 27 de setembre al 24 de novembre de 2019; Còrdova, del 21 de gener al 16 de febrer de 2020; i Cadis, del 2 d'abril al 2 de maig de 2020. Comissària: Núria Poch.

Referències bibliogràfiques

ARRANZ-BRAVO, Eduard (2009). *Figures dels anys 70 (sales d'exposicions de Can Palauet, del 17 de juliol al 20 de setembre de 2009)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Institut Municipal d'Acció Cultural.

BASSAT, Luis (1993). *El libro rojo de la publicidad. Ideas que mueven montañas*. Barcelona: Random House Mondadori.

- (2006). «El meu gra de sorra a la Galeria Adrià». A: Rosés, Assumpta (com.) (2006). *Galeria Adrià: un punt de referència en l'art dels anys setanta a Catalunya, de l'11 de febrer al 2 d'abril de 2006* (catàleg de l'exposició). Valls: Museu de Valls, Ajuntament de Valls, pàg. 33.
- (2015). *L'art de la meua vida: discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Excm. Sr. Dr. Lluís Bassat i Coen, llegit a la Sala d'Actes de l'Acadèmia, el dia 18 de febrer de 2015: discurs de resposta de l'acadèmic numerari Excm. Sr. Daniel Giralt-Miracle i Rodríguez, Barcelona, 2015*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- CASANOVAS, Joaquín (1923a). *Marcos Coll's «Poem of Peace»*. Nova York: s.n. (en línia). *Hathitrust. Digital Library*. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011818099> [consulta: 28 febrer 2020].
- (1923b). *The world's greatest masterpiece: constituting the supreme achievement, intellectually, spiritually and in craftsmanship, of all time: symbolizing the noblest ideal ever conceived by the mind of man*. Nova York: s.n.
- Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1947–1969 (Nau Gaudí, Mataró, de l'11 de novembre de 2010 al 15 de maig de 2011)* (catàleg de l'exposició) (2010). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró – Ajuntament de Mataró – Fundació Carmen & Lluís Bassat.
- Col·lecció Bassat. Quatre dècades, cinquanta artistes, 1940–1979* (catàleg de l'exposició) (2014). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró – Ajuntament de Mataró – Fundació Carmen & Lluís Bassat.
- Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1980–1989 (I) (Nau Gaudí, Mataró, del 18 de març al 23 d'octubre del 2016)* (catàleg de l'exposició) (2016). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1980–1989 (II) (Nau Gaudí, Mataró, del 8 de febrer al 24 de setembre de 2017)* (catàleg de l'exposició) (2017). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- FONTBONA, Francesc; POCH, Núria (com.) (2018). *Col·lecció Bassat. Escultures 1911–1989 (Nau Gaudí, Mataró, del 9 de febrer al 28 d'octubre de 2018)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- FUNDACIÓ ILURO (2018). *Dues col·leccions que dialoguen* (Ateneu de la Fundació Iluro, Mataró, del 29 de novembre de 2018 al 20 de gener de 2019) (catàleg de l'exposició). Mataró: Fundació Iluro.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel; POCH, Núria (com.) (2012). *Albert Ràfols-Casamada. Obres 1955–2002 (Sala de l'Ajuntament vell, Calella, del 15 de desembre de 2012 al 10 de març de 2013)* (catàleg de l'exposició). Calella: Ajuntament de Calella.
- GUINOVART, Josep; RÀFOLS-CASAMADA, Albert (2014). *Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada. Col·lecció Bassat d'art contemporani (Sant Joan de les Abadesses, Palau de l'Abadia, del 21 de maig al 24 d'agost de 2014)* (catàleg de l'exposició). Sant Joan de les Abadesses: Ajuntament de Sant Joan de les Abadesses.
- GUINOVART, Josep (2018). *Guinovart figuratiu. Obres de la Col·lecció Bassat* (catàleg de l'exposició). Llavaneres: Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres.

- PAREDES, Elena (2019). *Elena Paredes: 1955–1998. Obres de la Col·lecció Bassat* (catàleg de l'exposició). Llaveneres: Museu Arxiu de Sant Andreu de Llaveneres.
- PASCUAL, Pere; POCH, Núria (com.) (2019). *Artistas de Mataró de la Colección Bassat expone en Nueva York (Instituto Cervantes, Nova York, del 7 al 31 de març de 2019)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Ajuntament de Mataró.
- POCH, Núria (com.) (2011). *Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (I) (Nau Gaudí, Mataró, del 30 de maig al 20 de novembre de 2011)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- (2012). *Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (II) (Nau Gaudí, Mataró, del 31 de maig de 2012 al 19 de maig de 2013)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- (2013). *Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1970–1979 (III) (Nau Gaudí, Mataró, del 27 de juny de 2013 al 27 d'abril de 2014)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.
- (2015). *Colección Bassat: 1947–1979 (Centro de Arte Alcobendas, de l'11 de novembre de 2015 al 30 de gener de 2016)* (catàleg de l'exposició). Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas.
- (2016). *Colección Bassat. Arte contemporáneo de Cataluña, 1950–1979 (Galería Nacional d'Art Estranger, Palau Reial, Sofia, del 29 de novembre de 2016 al 15 de gener de 2017)* (catàleg de l'exposició). Sofia: Fotofabrika.
- (2016). *Col·lecció Bassat d'art contemporani de Catalunya, 1940–1979 (Centre d'Art Tecla Sala, del 22 de juny al 2 d'octubre de 2016)* (catàleg de l'exposició). L'Hospitalet de Llobregat: Centre d'Art Tecla Sala, Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat.
- (2017). *Colección Bassat de arte contemporáneo (Lienzo Norte. Centro de Congresos y Exposiciones, Àvila, del 13 d'octubre al 7 de gener de 2018)* (catàleg de l'exposició). Àvila: Ayuntamiento de Ávila.
- (2018a). *Colección Bassat de arte contemporáneo. Cataluña en el corazón de Castilla y León* (catàleg de l'exposició). Valladolid: Cortes de Castilla y León.
- (2018b). *Colección Bassat de arte contemporáneo en España (Galería Nacional, El Palau, Sofia, de l'1 de març al 9 d'abril de 2018)* (catàleg de l'exposició). Sofia: Instituto Cervantes.
- (2019). *Colección Bassat de la Nau Gaudí de Mataró en Fundación Cajasol (Sevilla, del 27 de setembre al 24 de novembre de 2019; Còrdova, del 21 de gener al 9 de febrer de 2020; Cadis, del 2 d'abril al 2 de maig de 2020)* (catàleg de l'exposició). Sevilla: Fundación Cajasol.
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert (2008). *Ràfols Casamada / Maria Girona: col·lecció Bassat I (sales d'exposicions de Can Palauet, Mataró, del 18 de juliol al 28 de setembre de 2008)* (catàleg de l'exposició). Mataró: Ajuntament de Mataró, Patronat Municipal de Cultura – Fundació Carmen & Lluís Bassat – Fundació Ràfols-Casamada Maria Girona.
- (2016). *Ràfols-Casamada 1980–1989 (del 3 de juny al 31 de juliol de 2016, Museu Arxiu de Sant Andreu de Llaveneres)* (catàleg de l'exposició). Sant Andreu de Llaveneres: Museu Arxiu de Sant Andreu de Llaveneres.

ROSÉS, Assumpta (com.) (2006). *Galeria Adrià: un punt de referència en l'art dels anys setanta a Catalunya (Museu de Valls, de l'11 de febrer al 2 d'abril de 2006)* (catàleg de l'exposició). Valls: Museu de Valls, Ajuntament de Valls.

SUBARROCA, Francesc (2019). *Francesc Subarroca: l'obsessió creativa* (catàleg de l'exposició). Mataró: Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró.

L'art precolombí a les col·leccions públiques i privades de Catalunya

VICTÒRIA SOLANILLA
Universitat Autònoma de Barcelona

Tot i la distància geogràfica entre Catalunya i Amèrica i que els catalans no formaren part dels conqueridors espanyols que arribaren a les costes de Veracruz (Atlàntic) i a Cajamarca (Perú) a mitjan segle XVI, actualment a Catalunya trobem col·leccions públiques i privades de temàtica americana. Per tant, pensem que la raó principal perquè hi hagi aquestes col·leccions, tenint en compte que no hi va haver cap iniciativa dels reis d'Espanya perquè es fes cap expedició a aquelles terres des de Catalunya —com sí que va passar a Madrid—, és que posteriorment van haver-hi raons històriques o d'interès cultural que van fer possible la presència d'aquestes col·leccions a casa nostra.

Ens hem de remuntar fins al 1920, en què un grup d'intel·lectuals i acadèmics, pioners de l'etnografia catalana, començaren a manifestar la necessitat de crear diversos centres d'interpretació de la realitat cultural, social i econòmica de les societats tradicionals.¹ I aquí entren, d'una banda, el coneixement de materials procedents de l'Amèrica precolombina, així com d'elements etnogràfics, i de l'altra, els «indianos»² o «americanos», que entre les seves per-

1. Per aquelles dates, alguns erudits ja es van plantejar la possibilitat de crear un Museu d'Etnografia a Barcelona. Quan es va acabar l'Exposició Universal de 1929, el Dr. Pere Bosch i Gimpera va muntar el Museu Arqueològic dins l'antic Pavelló de les Arts Gràfiques al parc de Montjuïc, amb una extensió per a l'etnografia duta a terme per Joan Amades i Rossend Serra i Pagès.

2. Amb la Llei de lliure comerç (1778), que va aixecar el monopoli del comerç de les Índies exclusiu de Castella, tota una sèrie de catalans van anar a «fer les Amèriques» buscant nous horit-

tinences tenien materials americans trobats possiblement a les seves terres, que es van endur cap a Catalunya i que ara estan en museus d'arreu del país, ja que els seus descendents no van voler continuar mantenint-los i, per aquesta raó, es troben en museus públics ben diversos.

Museus de Catalunya amb materials precolombins

Públics

Museu del Càntir. Argentona
Museu Municipal Darder d'Història Natural. Banyoles
Museu Arqueològic. Barcelona
Museu Etnogràfic Andino-Amazonic. Barcelona
Museu Diocesà. Barcelona
Museu Etnològic i de Cultures del Món. Barcelona
Museu Tèxtil i d'Indumentària. Barcelona
Museu de la Música. Barcelona
Museu Arqueològic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida
Museu Comarcal de la Conca de Barberà. Montblanc
Museu de Montserrat. Monestir de Montserrat
Museu de Maricel. Sitges
Museu Tèxtil (CDMT). Terrassa
Museu Episcopal. Vic
Museu Víctor Balaguer. Vilanova i la Geltrú

Privats

Museu del Perfum. Barcelona

zons per a les seves vides. En diferents onades, van anar cap a països americans fins després de la Guerra Civil Espanyola. Alguns retornaren a la pàtria i aquí feren les seves cases (costa nord i sud de Barcelona). Vestien de manera especial (vestits de cotó clar, mocadors de seda i barrets panamà) i representaven totes les classes socials: des de fills de «casa bona» (cabalers), nois amb ganes d'aventura, fins a fills de famílies menestrals (pagesos o pescadors), que marxaren molt joves fugint de la misèria. Alguns dels que tornaren a Catalunya van ser «indians filantrops» que es dedicaren a fer obres socials i espirituals per modernitzar la societat i fer créixer el país.

Col·leccions privades

Fundació Duran Vall-Llosera. Premià de Dalt
Fundació Arqueològica Clos. Barcelona
Fundació Folch. Barcelona
Col·lecció F. Cervera d'Arqueologia. Barcelona

Museu Etnològic i de Cultures del Món (Muec)

Història

Al catàleg de l'exposició permanent «Ètnic, de les cultures tradicionals a la interculturalitat»,³ la Dra. Carme Fauria ens diu: «Els museus etnològics de Barcelona no van néixer a l'època dels museus colonials europeus, però s'hi van emmirallar».⁴

Durant la dècada dels anys vint del segle passat, a la càtedra d'Ètica de la Universitat de Barcelona, el Dr. Carreras i Artau ja parlava d'un Museu d'Etnologia per a Barcelona, que havia de ser plural, científic i equilibrat, i en fou l'impulsor, ja que estava molt interessat en l'estudi de la realitat local.⁵ La Guerra Civil va estroncar aquest primer projecte i es va tancar una etapa. L'any 1940, Agustí Duran i Sanpere, aleshores director de l'Arxiu Històric de Barcelona, juntament amb Tomàs Carreras i Artau, en aquell moment tinent d'alcalde de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, va reprendre aquella idea de fer a Barcelona un Museu Etnològic.

Fins a l'any 1942 no es va inaugurar el Museu d'Indústries i Arts Populars (amb una secció pròpia d'etnografia) al Poble Espanyol de Montjuïc (figura 1). I el 1949, el Museu Etnològic i Colonial.⁶

3. Exposició celebrada l'any 2006 amb una selecció de materials representatius de la col·lecció permanent del Museu Etnològic de Barcelona, de la qual es va editar un catàleg confegit per una sèrie d'especialistes en cada una de les cultures exposades.

4. Fauria, 2006: 14.

5. Huera, 1995: 151-152, explica molt bé aquesta etapa de molts moviments socials, guerra civil i postguerra, principalment.

6. Brugueras, 1949: 46-47.

Com diu la Dra. Carme Fauria:⁷ «El Museu d'Indústries i Arts Populars i el Museu Etnològic i Colonial van néixer quasi al mateix temps, per separat, com convenia al moment polític de la postguerra».



FIGURA I. Museu d'Indústries i Arts Populars. Sales interiors. (Amb el permís del Museu Etnològic i de Cultures del Món.)

En el cas del segon, l'afegitó «colonial» va ser un recurs per equiparar-lo a models europeus més antics i amb fons originaris dels seus territoris d'ultramar.

Estava situat en un pavelló de dimensions reduïdes, ubicat a Montjuïc i construït a principis del segle XX. Allí es van recollir, durant la segona meitat del segle XIX i començament del XX, diverses col·leccions de pròcers catalans que aportaren peces de les Filipines, la Guinea Equatorial, l'Equador i el Perú, juntament amb diversos objectes procedents del Pavelló de Missions, que es va mostrar a l'Exposició Missional Espanyola en el marc de l'Exposició Internacional de Barcelona (1929–1930).⁸ Gràcies a August Panyella,⁹ director del

7. Fauria, 2006: 20.

8. Maseres, 1929: 158–159.

9. Abans de ser col·laborador del Dr. Carreras i Artau a l'Arxiu d'Etnografia i Folklore. Panyella, 1949: 209–210.

Museu durant trenta-vuit anys, i a la seva intermediació amb el Consistori, es van dur a terme diverses expedicions etnogràfiques (1950–1980) per tot el món, amb la clara intenció de complementar els treballs de camp amb un decidit pla d'adquisició de peces, i es va establir també una xarxa de col·laboració amb altres investigadors: Jordi Sabater Pi (etòleg, que residia a la Guinea Equatorial), Eudald Serra (escultor antropològic i gran coneixedor del Japó) i Albert Folch (gran mecenes del Museu).¹⁰ L'any 1962 es van unificar els dos museus (el d'Indústries i Arts Populars i l'Etnològic i Colonial) i es van mantenir les dues seus (figura 2).



FIGURA 2. Museu Etnològic i Colonial. Façana principal. (Amb el permís del Museu Etnològic i de Cultures del Món.)

Però, en incrementar-se de manera considerable el nombre de peces (20.417), producte de les expedicions esmentades, aquestes s'havien de dur a magatzems d'altres museus un cop descartats els pavellons de l'Exposició Universal de 1929 per falta de condicions. Això va fer decidir l'Ajuntament de

10. Per a aquesta etapa, vegeu: Huera, 1995: 155–157.

Barcelona a construir un edifici de nova planta —on hi havia hagut l'antic palaet que albergava el primer museu etnològic (i colonial)— per al nou Museu Etnològic de Barcelona (MEB).

Aquest nou edifici es va construir l'any 1973 segons els models museogràfics vigents: estructura modular, poques finestres i patis de llum interiors. De tres plantes, a la primera hi havia els magatzems i els tallers de restauració, fotografia, fusteria i mecànica; les altres dues eren d'exposició i a la segona hi havia, a més, les oficines i la biblioteca (figura 3).



FIGURA 3. Museu Etnològic de Barcelona. Primera construcció (1973). Entrada principal. (Amb el permís del Museu Etnològic i de Cultures del Món).

De 1973 a 1986 es va reforçar l'estructura interna del MEB: consolidació dels magatzems, posada al dia de la Biblioteca, instal·lació de la Sala de Lectura i arrencada dels treballs del taller de restauració i fotografia, així com de l'Arxiu fotogràfic.

De 1986 a 1995 es va fer feina d'estudi, fitxatge i catalogació de les peces que van entrar amb poca documentació o gens, procedents de les expedicions fetes anys enrere, així com una sèrie d'exposicions dels materials del Museu per donar-los a conèixer al públic, tant general com especialitzat.¹¹

11. Huera, 1995: 159-162.

El Museu Etnològic (MEB)

Amb seu a Montjuïc, va néixer per explicar el desenvolupament i l'evolució de l'ésser humà tenint en compte les cultures i les creences de manera transversal. Per tant, se centra en l'àmbit català sense oblidar les relacions amb altres comunitats i cultures. El 7 de febrer de 2015 es va inaugurar el Museu de Cultures del Món (MCM) com a seu al carrer de Montcada del Museu Etnològic, format pels palaus Nadal i Marquès de Llió, on s'exhibeix una selecció d'obres dels fons no europeus del MEB, de la col·lecció Folch,¹² de la Fundació Duran Vall-Llosera i de la Fundació Arqueològica Clos. L'MCM ha estat pensat com una plataforma de preservació, presentació, difusió i projecció social del patrimoni artístic i del coneixement de cultures d'Àsia, Àfrica, Amèrica i Oceania. I vol donar visibilitat al patrimoni que Barcelona i els seus col·leccionistes han aplegat des de finals dels anys quaranta del segle XX: un testimoni de primera categoria sobre la relació de l'ésser humà amb l'univers, les seves creences i els seus rituals.



FIGURA 4. Tres peces del MEB. Són recipients amb nansa d'estrep decorats amb pintures de la cultura moche. Col·lecció Folch. (Amb el permís del Museu Etnològic i de Cultures del Món.)

Actualment, el Muec incorpora a les seves col·leccions patrimoni oral i immaterial, fruit del treball de camp a les comunitats d'origen dels nous barcelonins, i d'altra banda, acull les donacions de persones interessades que es mostren peces portades d'arreu del món. A més de les obres originals, l'exposició permanent es reforça amb un conjunt de recursos museogràfics interactius i audiovisuals —basat en el fons gràfic, fílmic i documental del MEB i de la Fundació Folch (figura 4)— que permet aprofundir en diferents

12. Per a informació del museu de la Fundació Folch i les seves relacions amb el Museu Etnològic de Barcelona, vegeu Roma i Valls, 1998: 149–151.

aspectes relacionats amb les cultures i els paisatges presents a les sales. La col·lecció americana en concret està formada actualment per gairebé 4.500 peces precolombines i 4.500 de caire etnogràfic, d'artesanía popular i d'arts populars de l'Amèrica hispana.¹³

Museu Etnogràfic Andino-Amazonic dels caputxins de Sarrià

Un altre museu barceloní amb materials americans és l'Andino-Amazonic, que pertany a l'orde dels caputxins de Catalunya i té la seu a Sarrià. Exposa una col·lecció de peces etnogràfiques, zoològiques i botàniques recollides des de la segona meitat del segle XIX per religiosos caputxins a l'Amazonia colombiana (principalment al Caquetá i al Putumayo); així com una col·lecció de ceràmica precolombina, artesanies indígenes, màscares rituals i altres testimonis etnogràfics d'altres cultures.

Aquest museu fou pensat amb finalitats apològètiques i propagandístiques de les activitats missioneres dels caputxins a Colòmbia.

Història

Es va inaugurar el 1918 al convent de Sarrià (Barcelona) com a Museu de Missions i va estar obert fins al juliol de 1936. Durant la Guerra Civil, bona part de les seves peces es van perdre a causa de la crema del convent. Però algunes —les més significatives— se salvaren, les que el 1925 es deixaren al Museu del Laterà de Roma per a la gran Exposició Missional Internacional organitzada pel papa Pius XI. El 1929 es van tornar a mostrar a l'Exposició Missional Espanyola de Barcelona.

En paral·lel, el 1933 el pare Marcel·lí de Castellví va crear a Sibundoy (Colòmbia) el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonia Colombiana (CILEAC) —format per la seu, un museu i una biblioteca especialitzada—, valorat al seu temps molt favorablement per Paul Rivet, entre d'altres; i també una revista que es va publicar fins al 1979. A la seva mort el 1951, el CILEAC fou traslladat a Bogotà i del seu extens fons se seleccionaren peces significatives per refer el Museu de Missions de Sarrià cremat el 1936.

13. Fornés i Pérez, 2009: 144.

Per iniciativa i sota la direcció de Ramon Vidal, l'any 1975¹⁴ es va inaugurar l'actual Museu, que no tenia les finalitats apològètiques de l'anterior, sinó que pretenia presentar les experiències etnogràfiques del pare Marcel·lí de Castellví i convertir-lo així en un museu d'interès cultural. Dividit en diverses seccions, el seu interès se centra a mostrar exemplars de peces (ceràmiques, etnològiques i botàniques...) de les cultures amazòniques i andines.

Des de l'any 1990 té cura d'aquest museu fra Valentí Serra de Manresa,¹⁵ que és l'arxiver provincial dels caputxins des de 1987 i director de la Biblioteca Hispano-Caputxina. Ha reorganitzat els materials que conté (unes 300–350 peces) d'una manera molt més entenedora per al visitant.¹⁶ També va deixar en préstec una tria de pintures d'animals de la selva i d'escenes de la vida quotidiana dels indis — que els indígenes dibuixaven sobre una fibra vegetal (*yanchama*) i pintaven amb suc de fruita, llots del riu i carbó — per fer una exposició conjuntament amb el Muec l'any 2018 (figura 5).¹⁷



FIGURA 5. Museu Andino-Amazònic: exposició «Catazònia» al Muec del carrer de Montcada. (Amb el permís de fra Valentí Serra de Manresa.)

14. Vidal, 1975.

15. Serra de Manresa, 2006.

16. Ferrer i Ferret, 2007.

17. Serra de Manresa, 2018.

Altres museus públics (Barcelona)

Museu d'Arqueologia de Catalunya

Disposa d'una petita col·lecció precolombina que no s'ha exposat mai fins al moment present, ja que el Museu mostra peces que provenen de Catalunya. Es tracta de disset peces que van ser adquirides a un antiquari el 1963 i d'una altra que prové d'un donatiu particular de l'any 1978.¹⁸

Museu de la Música

Es va crear l'any 1943, segons un acord municipal adoptat a proposta de l'acadèmic Josep Ricart i Matas, el seu director durant molts anys, que amb paciència va anar creant la col·lecció originària d'instruments musicals. Es va inaugurar oficialment l'any 1945 com a Museu Municipal de Música i s'instal·là al Conservatori. Va canviar d'ubicació l'any 1983, a la modernista Casa Quadres, i actualment està molt ben instal·lat a l'Auditori de Barcelona, un edifici modern.¹⁹ La petita col·lecció de vint instruments precolombins està formada per ocarines, flautes i maraques, i està exposada amb la resta de materials etnogràfics americans.²⁰ Van ingressar al Museu l'any 1966 gràcies a una compra feta a l'Amèrica Central i a l'Equador per August Panyella, director del MEB en aquells moments (figures 6–9).



FIGURA 6. Museu de la Música, flauta tubular de ceràmica, 7 cm. (Amb permís Museu de la Música de Barcelona.)



FIGURA 7. Museu de la Música, ocarina de formes diverses, 3,5 cm. (Amb permís Museu de la Música de Barcelona.)

18. Solanilla, 1993: 43–46.

19. Escalas, 2010.

20. Solanilla, 1993: 69–71.



FIGURA 8. Museu de la Música, ocarina de formes diverses, 3,5 cm. (Amb permís Museu de la Música de Barcelona.)



FIGURA 9. Museu de la Música, ocarina de formes diverses, 3,5 cm. (Amb permís Museu de la Música de Barcelona.)

Museu Diocesà

Pertany a l'Església i té una única peça, fruit d'una donació.²¹

D'arreu de Catalunya

Són museus de localitats petites que normalment tenen materials americans donats per catalans residents a les Amèriques, que hi van viure i treballar durant un temps més o menys llarg del segle XIX i que recopilaren, a més d'una fortuna personal, col·leccions de peces d'art, generalment d'art americà anterior a Cristòfol Colom. Alguns d'ells es reinstal·laren a Catalunya: els «indianos». En morir, a més de deixar unes excel·lents cases d'arquitectura molt particular i característica davant el mar Mediterrani, llegaren aquests objectes d'art precolombí als museus del seu poble o ciutat. En tenim una mostra al Museu de la Conca de Barberà de Montblanc, al Cau de la Costa Brava de Palamós i al Museu Episcopal de Vic.

Una altra font que ha alimentat els fons dels museus catalans és la donació de col·leccions privades, que s'hi han incorporat com a part del conjunt museístic local. Hi ha un nombre respectable de museus que n'acullen: el Museu Arqueològic d'Estudis Ilerdencs de Lleida,²² el Museu de Maricel de Sitges,²³ el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT)²⁴ i el Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.²⁵

21. Solanilla, 1993: 53.

22. *Ibid.*: 79–81.

23. *Ibid.*: 89–93.

24. *Ibid.*: 95–98.

25. *Ibid.*: 107–113. Vegeu també Cid, 1955: 3–17 i Solanilla, 1988.

Museu Darder d'Història Natural de Banyoles

Història

És un dels museus més antics de les comarques gironines. Es va inaugurar el 22 d'octubre de 1916. El motiu principal de la seva creació fou que Francesc Darder i Llimona va donar a Banyoles les seves col·leccions d'història natural, que es van allotjar a la plaça dels Estudis d'aquesta ciutat. Eren col·leccions d'animals exòtics, que en aquells moments tenien un gran atractiu i interès cultural. Aquest fons es va anar ampliant fins a arribar a les vint mil peces.²⁶

El 1968, el banyolí Esteve Puig Tarrats, missioner al Perú, va donar la seva col·lecció de peces d'arqueologia i etnologia peruana al Museu Darder, on actualment es troben a la secció del magatzem després de la nova remodelació (de 2003 a 2007) del Museu com a Espai d'Interpretació de l'Estany. La col·lecció comprèn una mostra heterogènia de peces de les antigues cultures del Perú: representacions del Període Formatiu, de la cultura nazca o de l'inca, amb un gruix de ceràmiques de la cultura chimú (procedents majoritàriament de la vall del Piura, a la costa nord) i del contacte d'aquesta cultura amb l'inca; així com teixits de qualitat i instruments relacionats amb la indústria tèxtil.²⁷

Museu de Montserrat

Es troba dins el recinte del monestir i està declarat per la Generalitat de Catalunya museu d'interès nacional.²⁸ La col·lecció del Museu comprèn el patrimoni artístic i arqueològic de l'abadia. Durant el segle XIX el monestir fou destruït i desamortitzat i va perdre tot el patrimoni històric. Tot el que es troba actualment al Museu de Montserrat és fruit de noves adquisicions i de donacions particulars en un ambient de recuperació i de presència significativa en la societat catalana amb irradiació europea i mundial.

26. Corominas, 1959: 391-394.

27. Solanilla, 1993: 39-41. I també sobre la mòmia precolombina, Solanilla, 2006a: 407-415.

28. Laplana, 2011.

Història

L'any 1911 es va inaugurar el Museu Bíblic amb els materials de l'Orient bíblic portats pel pare Bonaventura Ubach dels seus viatges al Sinaí, Jerusalem, Bagdad, Beirut i el Caire, perquè el pare abat li havia encarregat de dur a Montserrat peces que fossin el mirall del que hi va haver en aquestes terres segles enrere.

El 1962 foren reorganitzats seguint criteris estrictament arqueològics. I el 1963 va néixer el nou museu amb els materials abans esmentats i amb pintures del Renaixement i del Barroc que eren a l'interior del monestir.

El 2004, amb motiu d'un arranjament de les places del santuari, el Museu va obtenir més espai destinat a sales d'exposicions temporals, dipòsit de reserva i una nova entrada. I en aquest moment el pare Josep de C. Laplana, el seu director, va organitzar una gran exposició: «Cultura-Cultures. Donació

d'art i arqueologia de Caja Madrid al Museu de Montserrat».²⁹

Les peces precolombines que posseeix provenen totes de donacions. Les cinquanta-tres que provenen de la donació de Caja Madrid estan catalogades,³⁰ ja que se'n va fer una exposició. Les altres quaranta-set estan actualment en procés d'estudi i catalogació amb vista a publicar-les dins la col·lecció de catàlegs que ja ha començat a fer el Museu (figura 10).

Tots aquests museus abans esmentats són fruit de la iniciativa privada i,



FIGURA 10. Museu de Montserrat. Recipient funerari de la cultura nazca (300–600 dC). Ceràmica pintada amb motius cosmològics. Col·lecció Caja Madrid, mides: 47 x 40 x 40 cm. (Amb permís del Museu de Montserrat.)

29. *Cultura-cultures. Donació d'art i arqueologia de Caja Madrid al Museu de Montserrat* (catàleg de l'exposició) (2006), pàg. 170–215.

30. *Ibid.*

generalment, sense el dispositiu d'una Administració pròpia amb recursos suficients. Per tant, no tenen ni l'antiguitat ni el volum de les col·leccions castellanes. Mostren els materials precolombins dins de col·leccions generals del museu, sense explicacions concretes del que representen ni per a què servien.

Respecte d'aquest tema, Paz Cabello, en el seu estudi de les nombroses col·leccions castellanes, la majoria conservades al Museo de América de Madrid, afirma:

El coleccionismo científico del siglo XVIII es el producto de la carrera comercial ultramarina y del pensamiento ilustrado. Los viajes o expediciones culturales a América fueron en Castilla una «empresa colectiva y de Estado»; en Cataluña, en cambio, quienes participaron lo hicieron a título de aventura personal.³¹

Col·leccions privades

Fundació Duran Vall-Llosera

Aquesta col·lecció arqueològica està formada per cultures diverses, com ara l'argàrica, la ibera, la kerma i meroítica del Sudan i la korio i yi de Corea, i per instruments lítics del neolític del Sàhara i de Namíbia.

La col·lecció d'art precolombí consta d'unes cinc-centes peces, de les quals quatre-centes pertanyen a cultures prehistòriques autòctones de l'Equador. Per tant, podem assegurar que tenim una mostra rica de l'evolució cultural d'aquest país al llarg dels diferents períodes (del 3500 aC fins al moment de la conquesta, el segle XV).³² La resta de peces són de Colòmbia, el Perú i també de Mesoamèrica (n'hi ha cinquanta de maies). Va ser catalogada l'any 1990 (figures 11 i 12).³³

L'any 1992 vaig tenir l'ocasió de publicar un volum titulat *Col·leccions precolombines als Museus de Catalunya*,³⁴ que formà part de les obres que va editar la Comissió Amèrica-Catalunya 1992. Vaig poder recollir informació dels divuit museus de Catalunya que tenien materials d'aquella època. D'aleshores

31. Cabello, 2001: 303–318.

32. Rahola, 1931. I vegeu també: Martínez, 1980: 223–236.

33. Solanilla, 1990.

34. Solanilla, 1993.



FIGURA 11. Fundació Duran Vall-Llosera. Doble recipient de ceràmica. Cultura vicús, 150 aC– 400 dC, 24 x 11 cm. (Amb permís de la Fundació Duran Vall-Llosera.)



FIGURA 12. Fundació Duran Vall-Llosera. Fragment de teixit chimú amb decoració de pelicans i gregues, 1000–1450 dC. 21 x 22 cm. (Amb permís de la Fundació Duran Vall-Llosera.)

ençà, alguns museus han canviat de nom, d'altres han incorporat els materials precolombins a les sales i d'altres ja no hi són, com ara el Barbier Müeller i el de Torredembarra.

Col·lecció F. Cervera. Barcelona

Aquesta col·lecció privada que vaig tenir el privilegi de poder estudiar i catalogar inclou una sèrie de tèxtils andins d'una qualitat extraordinària, propietat de Fèlix Cervera, que la va anar forjant a partir de la dècada dels anys seixanta, en què va començar a comprar els primers teixits, fins als nostres dies. Hi ha un catàleg publicat.³⁵

35. Solanilla, 2006b.

Col·lecció Arqueològica Clos. Barcelona

La Fundació Arqueològica Clos és dipositària de la col·lecció d'art precolombí propietat de l'Hotel Claris. Consta d'unes tres-centes peces i s'ha anat conformant al llarg dels anys. La van començar l'any 1970 amb unes peces procedents de Veneçuela; al cap de deu anys (1980) van comprar-ne més i, a partir d'aquí, a les subhastes de Nova York van anar trobant les restants fins avui (figures 13 i 14).



FIGURA 13. Fundació Arqueològica Clos. Figurera antropomorfa, cultura guangala, 500 aC–500 dC, 21 cm. (Amb permís de la Fundació Arqueològica Clos).



FIGURA 14. Fundació Arqueològica Clos. Escultura de pedra, deessa Chicomecóatl de la fertilitat, cultura asteca, 1300–1521 dC, 77 cm.

Sovint han estat cedides al Muec, a la seu del carrer de Montcada, o a altres institucions. Han format part de diverses exposicions itinerants o monogràfiques (la primera, al Palau de la Virreina l'any 1985), motiu pel qual estan totes catalogades i estudiades.³⁶

36. *Arte funerario precolombino: la pasión de Tórtola Valencia* (2009). Vegeu: Ocampo i Solanilla, 1985.

Conclusions

Vint-i-set anys després de l'estudi que vaig fer dels museus públics de Catalunya (llavors eren divuit),³⁷ m'adono que, en general, als museus que tenen una visió etnogràfica, s'hi pot veure i admirar peces precolombines (a la seu de Montcada del Muec, al Museu Andino-Amazònic, al Museu de la Música, al Museu del Càntir d'Argentona, al Museu de la Conca de Barberà de Montblanc, a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú); però en d'altres, o bé estan desades als magatzems (Museu d'Arqueologia de Catalunya, Museu Darder de Banyoles, Museu Episcopal de Vic, Museu de Montserrat) o bé formen part de les col·leccions de cada museu però sense donar-ne cap informació.

Gairebé tots els museus públics de Catalunya han rebut donacions o han hagut de comprar peces (primera etapa del Museu Etnològic de Barcelona), però les que són interessants per tipologia i antiguitat es troben a les col·leccions privades, que a Catalunya es poden visitar amb comoditat. El museu té el que rep en donació; el col·leccionista compra allò que li agrada.

La nostra feina és posar al dia les informacions que vam recollir al seu moment i continuar estudiant i catalogant les noves peces d'art precolombí que han anat enriquint els fons públics i privats de Catalunya per donar-les a conèixer tant en l'àmbit científic com al públic general interessat en aquests temes.³⁸ Esperem veure com a poc a poc aquest art va guanyant terreny en les nostres sales d'exposicions, col·leccions privades, museus públics, etc.

37. Solanilla, 1993.

38. Hi ha un projecte de la Unió Acadèmica Internacional (UAI), el Corpus Antiquitatum Americanensium (CAA) —la creació del qual va ser proposada l'any 1950 a París per la delegació mexicana davant la UNESCO, de la qual formava part el Dr. Pere Bosch Gimpera—, que publica, per a països tant d'Europa com d'Amèrica, col·leccions americanes precolombines que es troben generalment en museus etnogràfics, sobretot europeus. Acostumen a ser peces molt interessants i poc conegudes. El projecte CAA té dues branques: l'europea, que tinc l'honor de presidir, i l'americana, presidida per un membre de l'Acadèmia de la Història d'Argentina i per un de l'Acadèmia de la Història de Mèxic.

Referències bibliogràfiques

- Arte funerario precolombino: la pasión de Tórtola Valencia* (catàleg de l'exposició) (2009). Barcelona: Museu Egipci de Barcelona, Fundació Arqueològica Clos.
- BRUGUERAS LLOBET, Ignacio (1949). «El arte precolombino en el Museo de Montjuich». *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10, pàg. 46–47 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/106667> [consulta: 27 febrer 2020].
- CABELLO CARRO, María Paz (2001). «La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios». *Anales del Museo de América*, núm. 9, pàg. 303–318 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=5576> [consulta: 27 febrer 2020].
- CID PRIEGO, Carlos (1955). «La Colección Precolombina de la Biblioteca-Museo Balaguer». *Boletín de la Biblioteca Museo-Balaguer*, 5a època, tom III, pàg. 3–17 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/calconsulta/registro.do?id=2298 [consulta: 27 febrer 2020].
- COROMINAS PLANELLAS, José María (1959). «El Museo Municipal Darder de Bañolas». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 13, pàg. 391–394 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53692> [consulta: 1 març 2020].
- Cultura-cultures: donació d'art i arqueologia del Caja Madrid al Museu de Montserrat* (catàleg de l'exposició) (2006). Montserrat: Museu de Montserrat; Madrid: Fundació Caja Madrid.
- ESCALAS, R. (2010). «El Museu de la Música de Barcelona: un segle d'evolució». A: Dolcet, Josep, et al. *Un sol món, músiques diverses. Guia del Museu de la Música de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- FAURIA, Carme (ed.) (2006). *Ètnic: de les cultures tradicionals a la interculturalitat / Museu Etnològic* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 8–21.
- FERRER COSTA, Joan; FERRET CANALE, Joan (2007). *Bibliografia de fra Valentí Serra de Manresa, OFM Cap. Anys 1982–2007*. Barcelona: s.n.
- FORNÉS, Pep; PÉREZ, Júlia; AZÓN, Marisa (2009). «El Museo Etnológico de Barcelona y sus colecciones americanas». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 24, pàg. 135–164 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=172> [consulta: 1 març 2020].
- HUERA, Carmen (1993). «El Museo Etnológico de Barcelona». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 3, pàg. 160–164 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48522> [consulta: 1 març 2020].
- (1995). «El Museo Etnológico de Barcelona. Formación, desarrollo y previsiones de futuro». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 2, pàg. 151–164 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=81> [consulta: 1 març 2020].

- LAPLANA, Josep de C. (2011). *Museu de Montserrat: la sorpresa de l'Art*. Montserrat: Museu de Montserrat.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos (1980). «Cataluña y el Comercio con América. El Fin de un Debate». *Boletín Americanista*, núm. 30, pàg. 223–236 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=5730> [consulta: 1 març 2020].
- MASERES, Alfons (1929). «Una col·lecció particular d'art precolombià a Barcelona». *D'Ací i d'Allà*, vol. 18, núm. 137, maig de 1929, pàg. 158–159 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (ARCA). https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2315 [consulta: 2 març 2020].
- OCAMPO, Estela; SOLANILLA, Victòria (1985). *Art Pre-colombí en col·leccions privades catalanes: Palau de la Virreina, juny-agost, 1985* (catàleg de l'exposició). [Barcelona]: Ajuntament de Barcelona, Servei de Publicacions.
- PANO, José Luis (2009). «Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa: una aproximación al caso español». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 24, pàg. 17–82.
- PANYELLA, Augusto (1949). «La creación del Museo Etnológico y Colonial de Barcelona». *Empúries. Revista de Món Clàssic i Antiguitat Tardana*, núm. 11, pàg. 209–210 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO) <https://www.raco.cat/index.php/Empuries/article/view/98060> [consulta: 29 febrer 2020].
- (1959). «La Sección Americana del Museo Etnológico de Barcelona». *Boletín Americanista*, núm. 1, pàg. 65–70 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=5730> [consulta: 1 març 2020].
- RAHOLA, Frederic (1931). *Comercio de Cataluña con América en el siglo XVIII*. Barcelona: Artes Gráficas, Sucesores de Henrich y Cia.
- ROMA, Josefina; VALLS, Agustina (1998). «El Museu de la Fundació Folch». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 13, pàg. 149–151 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48925> [consulta: 2 març 2020].
- «Sabies que la baronessa de Wilson va donar objectes de les cultures precolombines al Museu Balaguer?» (2009). *Quaderns de Patrimoni del Garraf*, núm. 11, novembre, pàg. 33–34.
- SERRA DE MANRESA, Valentí (2006). *Tres segles de vida missionera: la projecció pastoral «ad gentes» dels framenors caputxins de Catalunya (1680–1989)*. Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya.
- (2018). *Catazònia. Els caputxins catalans a l'Amazònia* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu de les Cultures del Món.
- SOLANILLA, Victòria (1985). «Les ceràmiques precolombines del Museu Arqueològic de Barcelona». *Empúries. Revista de Món Clàssic i Antiguitat Tardana*, núm. 47 pàg. 282–291 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/Empuries/article/view/118232> [consulta: 2 març 2020].
- (1988). «Col·lecció pre-colombina». *Catàleg del Museu Balaguer*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, vol. 3.

- (1990). *Col·lecció Arqueològica Duran Vall-Llosera: art pre-colombí*. Barcelona: Martín.
 - (1992). «Ceràmiques pre-colombines del Museu de Montblanc». *Aplec de Treballs*, núm. 10, pàg. 151–168 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/Aplec/article/view/15615> [consulta: 2 març 2020].
 - (1993). *Col·leccions pre-colombines als museus de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Comissió Amèrica i Catalunya 1992.
 - (1995). «Colecciones mayas públicas y privadas en Cataluña». A: Bonor Villarejo, Juan Luis; Fernández Marquínez, Yolanda; Varela Torrecilla, Carmen, et. al. *Religión y sociedad en el área maya*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas – Instituto de Cooperación Iberoamericana, pàg. 71–82.
 - (1999). *Tèxtils precolombins de col·leccions públiques catalanes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrica-Arqueològica.
 - (2006a). «La momia peruana del Museo Darder de Banyoles (Girona, España)». A: *Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos (3es: 2004: Barcelona, Catalunya)*. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 407–415.
 - (2006b). *Textiles de las antiguas culturas andinas: colección F. Cervera*. Barcelona: Arqueología Clásica.
 - (2008). «La col·lecció de tèxtils precolombins del Museu Episcopal de Vic». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, vol. 2, pàg. 151–163 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/132452> [consulta: 3 març 2020].
- VIDAL, Ramon (1975). *Museu etnogràfic-missional dels caputxins de Catalunya. Guia comentada*. Barcelona: Caputxins de Sarrià.
- URIACH, JAVIER; VIVÓ, Jaume (coords.) (2008). *La col·lecció egípcia del Museu de Montserrat*. Barcelona: Museu de Montserrat – Societat Catalana d'Egiptologia.

El col·leccionista Manuel Rocamora Vidal (1892–1976) i la Fundació Cultural Privada Rocamora

LAIA SOLER

Universitat Autònoma de Barcelona

Introducció a la figura de Manuel Rocamora



FIGURA 1. Retrat de Manuel Rocamora, ca. 1929. Arxiu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

Manuel Rocamora Vidal (Barcelona, 2 d'abril de 1892 – 6 de febrer de 1976) (figura 1), personatge d'extensíssima cultura, membre de la burgesia barcelonina, col·leccionista, pintor, escriptor i promotor cultural, és considerat un dels exponents més importants del col·leccionisme d'indumentària antiga a Catalunya, juntament amb el seu contemporani Lluís Tolosa Giral (1905–1972). Aquesta faceta, per la qual és eminentment conegut i a la qual deu la seva fama pòstuma, ha eclipsat irremediablement totes les altres, igualment importants i que permeten configurar Rocamora com una figura singular i irrepetible, les aportacions del qual són summament destacades dins el camp artístic i cultural de la Catalunya del segle xx.

Com s'ha esmentat, paral·lelament al col·leccionisme, dedicació principal a la qual farem referència més endavant, es va entregar a tres activitats més al llarg de la seva vida: la pintura, l'escriptura i la promoció cultural, totes elles mantingudes gràcies a la seva situació econòmica benestant.¹

En primer lloc, pel que fa a la pintura, tingué una formació academicista a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona (actualment Escola d'Art i Superior de Disseny Llotja), on es va matricular per primer cop el curs 1927–1928. Allà va ser alumne del pintor Fèlix Mestres i Borrell. Els seus temes preferents eren la pintura de paisatge, les natures mortes i les floreres. La seva carrera fou llarga i prolífica i va participar en nombroses exposicions individuals i col·lectives a famoses galeries barcelonines de l'època, com La Pinaçoteca, les Galeries Laietanes o les Galeries Syra, per esmentar-ne tan sols uns exemples.

En segon lloc, la seva vessant com a escriptor va donar com a fruit diverses publicacions, entre les quals trobem llibres, capítols de llibres, opuscles, catàlegs, articles i textos per a conferències. Els seus escrits versaven sobre l'estudi històric d'algunes de les seves inquietuds, com la indumentària, l'aerostàtica, la botànica, la pintura o la música. Entre els seus textos més reeixits trobem els que tracten sobre la història del vestit, ja que esdevingué un expert en la matèria gràcies en gran part a l'experiència assolida mitjançant la recopiació i l'anàlisi de la seva col·lecció, que va catalogar personalment.

En tercer lloc, cal assenyalar la labor com a promotor cultural, especialment dins l'àmbit de la ciutat de Barcelona (on sempre residí), moltes vegades col·laborant amb la dama burgesa Isabel Llorach (1874–1954), amb qui l'unia una gran amistat. Intervingué en la fundació de les associacions següents: Amics del Carrer Montcada (1930), que promovia la rehabilitació de dit carrer; Associació de Cultura Musical (1931), dedicada a la difusió de la música clàssica, i per últim, Amics dels Museus de Catalunya (1933), que tenia per

1. Manuel Rocamora formava part d'una família de l'alta burgesia barcelonina que es va enriquir notablement gràcies als seus negocis. Destaca especialment, per la banda paterna, la propietat d'una fàbrica de sabó, espelmes de sèu i estearina, establerta a Sant Martí de Provençals. Rocamora hi treballà durant un temps en la seva joventut, abans de prendre la decisió de dedicar-se per complet a les seves afeccions. La producció era a gran escala i amb la maquinària més capdavantera del moment. El seu sabó es distribuïa amb gran èxit per tota la península Ibèrica i també s'exportava a Cuba i Puerto Rico, aleshores colònies espanyoles. A tall d'exemple, l'any 1890, la indústria dels Rocamora representava el 90 % de les exportacions de sabó espanyol.

Vegeu: Ramon-Muñoz, 1994: 158.

objecte conservar i difondre el patrimoni cultural català. També fou membre del patronat del Museu Marítim de Barcelona i del Museu Provincial Tèxtil de Terrassa (actualment Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa) i formà part de l'organització de la Festa del Centenari del Romanticisme (1930), una celebració commemorativa de l'època romàntica que tingué lloc als Jardins del Laberint d'Horta.²

Col·leccionista entusiasta i heterogeni

La dedicació principal de la seva vida va ser el col·leccionisme, el qual sempre va combinar amb totes les seves altres ocupacions. Les notícies més primerenques que en tenim es remunten a la seva infantesa, quan recopilava postals; tanmateix, la seva primera col·lecció important, començada als disset anys, va ser la de ceràmica. Rocamora va créixer en un entorn familiar on es valorava l'art i —que se'n tingui notícia— tant els seus pares, Marcos Rocamora Pujolà (1858–1929) i Ana Vidal Sala (1872–1932), com el seu germà, Antonio Rocamora Vidal (1888–1964), tenien interès a col·leccionar objectes. Respecte d'això, Manuel Rocamora declarà a la premsa: «Mi madre guardaba restos de excavaciones, mi padre pinturas, mi hermano vidrios... ¿se explica Ud. mi manía coleccionista?».³

En la seva joventut acompanyava la seva mare a visitar antiquaris, com ara el francès Paul Tachard, establert a Barcelona i especialista en teixits i ceràmica.⁴ Gràcies a ell, Rocamora va començar a adquirir nocions sobre aquests darrers objectes, tal com explicava:

[Paul Tachard] tenía su domicilio en la calle de la Reina Cristina y en el despacho que recibía a sus amigos y clientes tenía una gran vitrina en la que se exhibían cerámicas, porcelanas y vidrios antiguos de alta calidad; yo aprendí a distinguir las cerámicas y porcelanas de cuya especialidad Mr. Tachard era un gran maestro.⁵

2. Soler, 2018: 113–136.

3. Luzán, 1973: 148.

4. Beltrán, 2016: 93.

5. Text mecanografiat titulat «Los momentos tan agradables pasados en las tiendas de Anticuarios». Escrit per Manuel Rocamora, sense datar. Arxiu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

En el procés de compilació de la ceràmica, el jove col·leccionista va experimentar un parell de contratemps. En una ocasió el van estafar, fruit de la seva inexperiència: «Lo han intentado y lo han conseguido... ¡Pero una sola vez! Yo sólo tenía entonces 17 años y me endosaron una porcelana de Capo dil Monte, que no tenía ningún valor».⁶

La pena més gran, però, va ser causada per un trencament accidental: «Un día desgraciado rompí tres piezas importantes con el concebido disgusto, y desistí».⁷

L'aturament d'aquesta sèrie va ser temporal, ja que més endavant la va reprendre, però va ser en aquest moment quan va decidir d'iniciar una nova col·lecció cercant un material més fràgil, que al seu parer podria ser la indumentària. La seva col·lecció més famosa, iniciada entorn dels disset o divuit anys, es va inspirar directament en la figura de la seva mare, amb la qual l'unia una relació molt estreta. De fet, va començar a partir d'una petita selecció de vestits que li pertanyien, ja que la dama tenia per costum guardar un parell de peces de cada temporada, possiblement les més elegants o les que eren més del seu gust.

La ceràmica i la indumentària se situen dins les primeres col·leccions de Manuel Rocamora, com també els objectes arqueològics procedents d'excavacions, afició que també hem de deure a la senyora Ana Vidal, com ja s'ha esmentat;⁸ les targetes de visita, gran part de les quals ja les havia reunit als anys trenta;⁹ i, finalment, pintura, dibuix i gravat. Moltes d'aquestes sèries ja les va començar a compilar quan encara vivia al domicili familiar, situat a la desapareguda plaça de Santa Anna i posteriorment al portal de l'Àngel, número 17. En la seva trentena va abandonar aquesta residència per instal·lar-se en un pis de lloguer dins del Palau Cervelló, al carrer de Montcada, número 25, cap a l'any 1923 (figura 2). Allà va dividir l'espai entre residència i estudi de pintura, disciplina que aleshores començava a practicar.

6. Antem, 1969: 7.

7. Castells, 1966: s.p.

8. Segons Manuel Rocamora, la seva mare, a part de recopilar objectes arqueològics, també havia finançat excavacions al jaciment del puig des Molins d'Eivissa juntament amb el pintor Santiago Rusiñol (1861-1931).

Maisterra, 1965: 4.

9. Referint-se a les targetes de visita, Manuel Rocamora va escriure al seu amic Ismael Smith: «Avui la meva col·lecció ja consta de 4.000 exemplars entre tarjes espanyoles, estrangeres etc. etc.». Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Ismael Smith. Barcelona, 20 de març de 1935. Museu d'Art de Cerdanyola.



FIGURA 2. Primera residència del col·leccionista. Pis situat dins del Palau Cervelló, al carrer de Montcada, núm. 25, de Barcelona, c. 1920–1930. Arxiu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

Com a col·leccionista, Manuel Rocamora tenia un perfil molt ampli i els seus gustos eren diversos, encara que estava especialment interessat en l'art dels segles XVIII i XIX. Era un apassionat d'aquestes èpoques passades, per les quals sentia veritable nostàlgia i coneixia gràcies a les seves recerques i als objectes que comprava. De tota manera, entre les seves col·leccions també hi havia representació contemporània del seu temps, encara que en proporció menor i, usualment, es tractava d'obres realitzades per artistes amb els quals mantenia una relació d'amistat, com Ismael Smith (1886–1972), Manolo Hugué (1872–1945) o Josep Maria Gol (1897–1976), entre d'altres. Generalment, les seves adquisicions eren fetes arreu de Catalunya i Espanya i també en els seus viatges per tot Europa.

Com a bona mostra del seu interès pel passat es troben, evidentment, les peces que conformen les seves col·leccions, però també la tria dels habitatges on va residir més temps, així com la seva decoració. Tots els canvis de domicili es deuen al creixement de les seves sèries. Destaquem el ja mencionat pis del carrer de Montcada, situat en un senyorial palau dins d'una històrica via aleshores en decadència, on vivia envoltat de mobles isabelins i imperi i preferia il·luminar-se amb canelobres antics en comptes de làmpades.¹⁰ També, la que seria la seva residència definitiva a partir de 1934, una torre isabelina

10. Fernán-Téllez, 1927: 13.

situada al carrer de Ballester, número 12, del barri del Putxet, que compta amb un evocador jardí romàntic i era descrita de la manera següent per la premsa:

Al entrar se percibe la sensación de trasponer el umbral de varios siglos. La casa del señor Rocamora es toda ella un museo. No solamente de indumentaria, sino de todos los objetos artísticos que pueda imaginarse, desde valiosos cuadros de famosos pintores hasta mascarones de proa de antiguos galeones surcadores de océanos y mares. Concorde con el ambiente, don Manuel Rocamora parece un caballero de capa y espada, un viejo hidalgo español del siglo de oro, eso sí, con conocimiento y vivencia a lo siglo XX. En su casa no falta ni un solo adelanto de la técnica moderna: no es incompatible tradición con revolución.¹¹

Un altre aspecte important que cal destacar és la seva voluntat d'ensenyar les sèries al públic. Rocamora no pretenia acaparar els seus tresors únicament per al gaudi personal, sinó que anhelava compartir-los, tal com va declarar: «No concibo a un coleccionista que guarde su colección únicamente para sí».¹²

És per aquest motiu que va realitzar nombrosos préstecs a exposicions i donacions a museus d'arreu de Catalunya i de Madrid. En aquest sentit, la seva aportació més important va ser la de gran part de la seva col·lecció d'indumentària antiga a l'Ajuntament de Barcelona, donació formalitzada el 1969¹³ (malgrat ser oferta des de 1961) i consistent en 4.187 peces d'indumentària femenina, masculina, litúrgica i infantil, així com els seus accessoris, que comprèn des del segle XIV fins al segle XX (amb especial predomini de vestits dels segles XVIII i XIX). El consistori decidí d'habilitar *ex professo* un museu per al col·leccionista, anomenat Museu d'Indumentària – Col·lecció Rocamora i situat al Palau del Marquès de Llió del carrer de Montcada, especialment rehabilitat per a l'ocasió. En l'actualitat, aquesta institució ha desaparegut i els seus fons han estat traslladats al Museu del Disseny de Barcelona.¹⁴

11. «La colección Rocamora: prendas de todos los tiempos en el Museo más completo del vestido» (1962). *Línea. Revista del Bien Vestir*, vol. 1, s.p.

12. Sempronio, 1957: 4.

13. En aquesta donació s'inclouïen peces prèviament lliurades a la Junta de Museus (1935 i 1949) i als Museus d'Art de Barcelona (1955), que ja estaven exposades al Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, primerament a la seu del Palau de Pedralbes i posteriorment al Palau de la Virreina.

14. El Museu d'Indumentària – Col·lecció Rocamora va deixar d'existir com a tal l'any 1982, quan fou fusionat amb el Museu Tèxtil de Barcelona, i va ser rebatejat com a Museu Tèxtil i d'Indumentària. El 2008 tancà les seves portes i les col·leccions es traslladaren provisional-

La Fundació Cultural Privada Rocamora i les seves col·leccions

Tot i que el llegat de Manuel Rocamora és nombrós i divers, integra molt especialment les seves donacions (destaca la de la col·lecció d'indumentària a l'Ajuntament de Barcelona) i, a més, la creació d'una fundació privada amb el seu nom: la Fundació Cultural Privada Rocamora, en funcionament des de la seva mort, ocorreguda l'any 1976. Aquesta se situa al seu últim habitatge, la torre abans esmentada del carrer de Ballester, número 12 (figura 3).



FIGURA 3. Torre del carrer de Ballester, número 12, de Barcelona, residència definitiva de Manuel Rocamora i seu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

Fotografia: Laia Soler Moreno.

ment al Palau de Pedralbes tot esperant el seu emplaçament definitiu. Aquest seria un nou centre dedicat al disseny, on s'aglutinarien les col·leccions d'arts aplicades de diversos museus barcelonins, decisió no exempta de polèmica. D'aquesta manera, el 2014 es va inaugurar el Museu del Disseny de Barcelona, que engloba el fons dels antics Museu Tèxtil i d'Indumentària, Museu de les Arts Decoratives, Museu de la Ceràmica i Gabinet de les Arts Gràfiques.

La iniciativa de crear una institució de caràcter privat a casa seva va ser gestada per Rocamora durant els seus darrers anys de vida i es va recollir en el seu testament, atorgat el 26 de maig de 1975. Aquesta decisió pot semblar poc compatible amb la seva inclinació anterior de fer donatius a museus públics, si bé no té per què ser excloent, ja que la intenció del col·leccionista continuava sent que s'obris als visitants sense perjudici de la seva titularitat privada. Es desconeix el motiu de la decisió de no donar les col·leccions, tot i que és probable que estigués provocada per les desafortunades circumstàncies que van envoltar la donació de la col·lecció d'indumentària a l'Ajuntament de la seva ciutat. El donant va lamentar diversos entrebancs, com ara la tardança del consistori a acceptar la seva aportació, la lentitud en les obres de rehabilitació del Palau del Marquès de Llió o bé la falta de coordinació amb la seva persona a l'hora de realitzar la instal·lació dels induments. La situació preocupava profundament el col·leccionista, que temia morir abans de veure realitzat el seu museu,¹⁵ cosa que finalment no va ocórrer, ja que fou inaugurat el 30 d'octubre de 1969. Així doncs, es tracta d'una possibilitat admissible a l'hora d'entendre la raó per la qual va decidir guardar per a si mateix gran part de les seves col·leccions restants.¹⁶

De tota manera, la intenció de Rocamora amb el seu habitatge era que, quan morís, es preservés l'edifici i el seu contingut íntegre, que incloïa, lògicament, les col·leccions repartides per totes les estances, i que conformava una veritable casa-museu (figura 4). Tot això, gestionat per una fundació privada sense ànim de lucre i regida per un patronat que, des de la seva creació, ha estat format per membres de la família Rocamora, sense ser descendents directes del col·leccionista, atès que mai no es va casar ni va tenir fills. A la casa, s'hi van afegir totes les obres d'art que el col·leccionista guardava a la seva residència d'estiueig de Calella de Palafrugell, mentre que aquesta, juntament amb el mobiliari i utillatge divers, va ser venuda per aportar fons a la nova entitat creada.

15. Instància escrita per Manuel Rocamora i adreçada a l'Ajuntament de Barcelona, núm. 7248. Barcelona, 31 de març de 1962. Caixa A0331. Museu del Disseny de Barcelona. Fons Col·lecció Rocamora.

16. Va fer una excepció amb la seva col·lecció de teixits, molts d'ells estampats, que va aportar al Museu Tèxtil de Terrassa entre els anys 1965 i 1975. Formava part del patronat d'aquesta institució des de 1970.



FIGURA 4. Aspecte que presentava una sala de la planta baixa en vida de Rocamora. Actualment, per motius de conservació, la col·lecció de ceràmica ha estat ubicada en un altre espai. Arxiu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

Seguint la voluntat de Rocamora, s'han preservat totes les col·leccions; no s'ha alterat l'aspecte original de la torre, ni l'exterior ni l'interior, encara que, pel que fa a la col·locació de les sèries, s'han hagut de fer algunes modificacions en atenció a criteris museològics i de conservació; i, per últim, s'han obert les portes per tal que l'edifici pugui ser visitat regularment pel públic. Cal destacar que, a més de vetllar per la conservació de les seves obres d'art, la institució també té cura de l'arxiu personal del col·leccionista.¹⁷

La Fundació Rocamora disposa d'un destacable fons que integra diversos tipus de manifestacions artístiques, bona mostra del temperament inquiet del seu col·leccionista: teixit i indumentària, nines, autòmats, teatrins, pintura, paletes de pintor, dibuix, escultura, figures de pessebre, gravats i litografies, ceràmica, pisa i porcellana, vidre, reclams publicitaris, mascarons de proa, objectes relacionats amb la navegació, objectes aerostàtics, objectes arqueo-

17. Agraïm a Eduardo Rocamora Trias, president de la Fundació Rocamora, les facilitats d'accés donades per a la consulta d'aquest arxiu.

lògics, medalles, capses, mobiliari, llibres, exlibris, guardes de llibres, documentació, targetes de visita, autògrafs, jocs de cartes, petjapapers, postals i materials efímers. Cal dir que alguns dels objectes poden formar part de més d'una col·lecció alhora. Per posar-ne tan sols un exemple, hi ha peces de vaixel·la que presenten motius de globus aerostàtics; per tant, poden pertànyer a la col·lecció de ceràmica, pisa i porcellana o bé a la d'objectes relacionats amb l'aerostàtica. Altrament, cal destacar la presència de peces tèxtils: Rocamora va voler continuar-ne comprant fins i tot després de la seva gran donació a l'Ajuntament, atès que li semblava veure la casa buida.

A continuació, jutgem d'interès exposar una selecció d'algunes de les col·leccions més rellevants, com ara els reclams publicitaris, la ceràmica i la pintura, així com unes pinzellades de les altres sèries.

i. Reclams publicitaris

Es tracta d'una col·lecció considerada una raresa, tant pel tipus d'objecte com pel fet de col·leccionar-lo, ja que el mateix Manuel Rocamora no coneixia cap altra persona que en recopilés. Els objectes van ser agrupats essencialment a l'entrada de casa seva (figura 5): «Creo que soy el único coleccionista de muestras que hay en España».¹⁸



FIGURA 5. Selecció de reclams publicitaris situats al vestíbul de la institució. Fotografia: Adriana Domínguez Mata.

18. Maïsterra, 1965: 4.

Els seus reclams conformen un recull molt variat, doncs sembla que el col·leccionista no en buscava de cap tipologia en concret (figura 6). Són únics, ja que es tractava d'encàrrecs fets pels propietaris de les botigues i, en conseqüència, fets expressament. Els autors són anònims i és molt probable que hi intervinguessin diverses mans, com un pintor i un fuster. Són elaborats principalment amb fusta i llautó i presenten policromia en molts dels casos. Van ser pensats per ser col·locats a l'exterior dels comerços, penjant de la façana, o bé a l'interior. Majoritàriament no presenten cap inscripció relativa a la naturalesa del negoci per al qual van ser creats, si bé alguns tenen formes que permeten distingir-ho clarament (per exemple, unes ulleres pertanyents a una òptica, un rellotge a una rellotgeria, una clau a una serralleria...).



FIGURA 6. Mostres publicitàries de la col·lecció Rocamora. Fotografia: Laia Soler Moreno.

En la seva època, entre finals del segle XVIII i el segle XIX, tenien una funcionalitat absolutament pràctica, que era la d'assenyalar l'establiment de manera que fos fàcilment identificable fins i tot per les persones il·letrades. Posteriorment, quan aquestes botigues ja estaven desapareixent, van perdre la seva funció i van esdevenir un objecte atractiu per a un col·leccionista com Rocamora. De fet, aquest segurament els deuria cercar pel seu interès per la història de Barcelona (encara que en posseïa de diverses ciutats, preferentment en buscava de la seva). Li resultaven difícils de trobar perquè s'estaven perdent. Una vegada, Rocamora es referí a aquesta col·lecció com la més difícil de reunir.¹⁹ No obstant això, aconseguí d'aplegar-ne un bon assortit de més de mig centenar de mostres. Per aconseguir-les, solia contactar directament amb el botiguer, el qual a vegades no era el mateix que havia encarregat el reclam, sinó que era el nou llogater o propietari de l'espai que havia ocupat l'establiment anterior.

Rocamora inicià aquest recull entorn de 1949, any en el qual envià un parell d'epístoles dirigides als seus amics Ismael Smith i la seva germana Anna Maria (?–1954). En aquestes explicava entusiastament la seva nova afició i destacava que ja en disposava de tretze exemplars i tenia en perspectiva comprar-ne molts més: «El caso es reunir cosas inéditas y que la gente no haya pensado en comprar y que resulta mucho más divertido».²⁰

Les primeres peces adquirides el 1949 provenien dels voltants de l'església de Santa Maria del Mar i del Born, i són, entre d'altres, unes ulleres de fusta amb un vidre vermell i l'altre verd provinents d'un òptic, un sol daurat de fusta d'una fleca del Born, el bust d'una índia —també de fusta— que servia com a reclam interior i pertanyia a una botiga de roba anomenada *La India*, que estava al carrer del Call fent xamfrà amb el carrer de Sant Honorat, una baci-na de barber de llautó i la mostra de la cerveseria modernista *Els Quatre Gats* del carrer de Montsió, número 3. Aquesta darrera obra ha estat atribuïda en algunes exposicions a Pablo Picasso (1881–1973), mentre que altres autors l'han catalogada com a anònima. Consisteix en dos gats dibuixats per l'anvers i el revers de sengles planxes metàl·liques retallades, de manera que si s'observen per ambdós cantons, se'n mostren quatre.

19. Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Ismael Smith. Barcelona, febrer de 1949. Museu d'Art de Cerdanyola.

20. Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Anna Maria Smith. Barcelona, 2 de maig de 1949. Museu d'Art de Cerdanyola.

Altres elements barcelonins són una campana d'una botiga de roba del número 103 del carrer de l'Hospital, un guant de la guanteria *El Guante de Oro* del carrer de la Boqueria, un peu daurat d'un pedicur de la Rambla, una petxina d'un celler del carrer de la Petxina i una rajola de xocolata de la fàbrica de Llucà Conill del carrer del Call. Tots aquests reclams són de fusta policromada i en menor nombre en trobem de llautó, com una clau subjectada per una mà provinent d'un ferrer del carrer de l'Est. També trobem mostres de les quals es desconeix el carrer exacte on estaven situades, com el paraigua d'un paraigüer del barri de Gràcia, fet de fusta, o bé un bacallà d'una peixateria, de metall.

Anteriorment hem dit que Manuel Rocamora també comprava aquests objectes a altres ciutats, siguin de Catalunya, d'Espanya o d'altres països. Tot i que la col·lecció és eminentment de botigues de Barcelona, en trobem exemples forans, com un capell d'una barreteria eclesiàstica de Manresa, una mà enguantada d'una perfumeria de Palma de Mallorca, un nen que portava un ram de plantes medicinals a la mà (actualment no es conserva ni la mà ni el ram), originari d'un herbolari de Saragossa, o un barret de copa vermell amb una cinta daurada provinent d'una barreteria de París, per citar-ne uns quants, tots realitzats mitjançant el treball de la fusta.

2. Ceràmica, pisa i porcellana

De les compilacions conservades a la Fundació Rocamora, la de ceràmica és una de les més nombroses, integrada per aproximadament cinc-cents exemplars. En vida del col·leccionista es trobaven repartits per tota la casa; per exemple, plats penjats dels murs, aspecte que, juntament amb la disposició d'objectes d'altres col·leccions, conferien a l'habitatge una distintiva aparença de casa-museu propera a l'*horror vacui*. En l'actualitat, seguint criteris museogràfics i de conservació, la ceràmica s'ha concentrat en dos espais: les rajoles, a les parets del vestíbul, i les vaixelles i petites escultures, dins de vitrines en una àmplia sala del primer pis, que és on anteriorment s'ubicava la col·lecció d'indumentària.

A l'hora de descriure la col·lecció de ceràmica, aquesta es dividirà en dos apartats, que seran les rajoles decoratives, de pisa, i la resta de peces, que comprenen vaixelles, jocs de cafè, aigüamans, pots de farmàcia, plaques i escultures, tant de pisa com de porcellana.

Primerament es farà esment de les rajoles decoratives, que en són una seixantena i van del segle XV al XVIII. Presenten formes quadrades, rectangulars i

hexagonals i són majoritàriament de procedència catalana i valenciana, si bé també es poden trobar, encara que de manera anecdòtica, exemplars holandesos, concretament provinents de Delft.

Les rajoles més antigues presenten motius heràldics nobiliaris i abacials i han estat realitzades amb pisa amb decoració en blau sobre blanc. En destacarem diversos exemplars del segle XVI, com una peça quadrada romboïdal amb la inscripció *EGO SUM QUI PECAVI* (jo soc qui vaig pecar) juntament amb l'any 1533 envoltat per un marc de motius vegetals. Aquesta rajola prové del castell de Vulpellac, situat a la població del mateix nom del Baix Empordà, i està relacionada amb una llegenda.²¹ De la mateixa família Sarriera, Rocamora posseï quatre rajoles heràldiques, dues amb motius d'escuts i les dues restants amb decoració floral. També del mateix segle són destacables els escuts de monestirs, entre els quals es troba el de Montserrat, que mostra una muntanya coronada per una serra. Aquesta rajola fou obsequiada al col·leccionista per Aureli Maria Escarré (1908–1968), abat de Montserrat entre 1941 i 1966.²² Una altra rajola d'interès és la que presenta l'emblema de Pere Caixal (?–1543), abat del monestir de Poblet entre 1526 i 1531, i es tracta del dibuix d'un xai atacat per un llop que alhora és atacat per un gos; damunt d'aquests animals consten les inicials «P» i «O». Com a curiositat, cal dir que un altre col·leccionista contemporani de Rocamora, Frederic Marès Deulovol (1893–1991), també posseïa aquesta rajola.²³ A més, el col·leccionista igualment adquirí peces amb emblemes nobiliaris, com el que mostra la rajola de la família Pi de Barcelona, amb l'arbre al mig i les lletres «P» i «I» a ambdós cantons d'aquest.

Més avançades en el temps, cal emfatitzar el grup de peces del segle XVIII, entre les quals trobem manufactura catalana d'oficis. Es tracta d'una de les especialitats de la ceràmica de Catalunya i va ser desenvolupada especialment

21. Segons la llegenda, durant la primera meitat del segle XVI, la fortalesa era propietat del baró Miquel de Sarriera, el qual es casà amb una noia del poble de Vulpellac. Aquesta fou calumniada per un antic pretendent i Sarriera, foll de gelosia, manà emparedar viva la seva esposa en una torre del castell. Més tard, demostrada la innocència de la víctima, el senyor se'n penedí i viatjà a Roma per aconseguir el perdó papal. En record del seu espantós acte, va fer produir les rajoles amb la inscripció que l'assenyalava com a pecador. Serra, 1936: 2.

22. Dada continguda a l'inventari manuscrit de la Fundació Rocamora, text inèdit sense datar redactat sota la supervisió de Manuel Rocamora. Arxiu de la Fundació Cultural Privada Rocamora.

23. «Emblemes heràldics de dos abats de Poblet» [en línia]. *Museu Frederic Marès*. <http://w110.bcn.cat/museufredericmares/sites/default/files/mfm.emblemescat.172.pdf> [consulta: 30 agost 2019].

entre la segona meitat del segle XVII i mitjan segle XIX. Malgrat ser una tipologia molt important i estesa en terres catalanes, no n'és exclusiva, ja que se'n poden trobar exemplars similars a Itàlia o a Holanda des del segle XVI.²⁴ Inspirades directament en els temes provinents de les auques, presenten motius policromats de personatges desenvolupant oficis variats i gremials, encara que també poden incloure repertoris animals, de vaixells, etc. Són peces que, tot i presentar temes independents entre si, es van pensar per ser agrupades formant un conjunt i eren d'ús comú en el revestiment de parets d'estances com ara les cuines.²⁵ D'entre les que tenia Rocamora, esmentarem una filera de tres rajoles amb les figures d'un caçador, un cerer i una dama que fa volar un ocell, totes contingudes dins del mateix marc; i dues més que representen un cérvol i un bou d'esquena bevent en un abeurador, també agrupades.

A continuació es farà una pinzellada de les peces restants de la col·lecció de ceràmica, elaborades amb pisa o porcellana, i que comprenen tot tipus de recipients per al servei de la taula, a més de gerros, pots de farmàcia, aigüamans, plaques i escultures de petites dimensions. Rocamora posseïa un ampli repertori dels exemplars que conformen les vaixelles, com ara plats, tasses, marcelines (amb les seves respectives xicres), teteteres, lleteres, safates, salse-res, sucreres o fruiters, entre altres atuells. Es tracta de peces de gran qualitat i refinament provinents de fàbriques nacionals i europees. Són dels segles XVIII i XIX i presenten motius decoratius policromats diversos, entre els quals es troben, a grans trets: elements florals, d'una gran acceptació; orientals, fruit de la fascinació pels productes de luxe xinesos, importats a Europa mitjançant les diverses Companyies de les Índies,²⁶ i finalment aerostàtics, per la passió del col·leccionista per globus i altres ginys voladors, que li va permetre de reunir una petita selecció de peces que destaquen per la seva raresa i originalitat.

24. Cirici, 1977: 322.

25. Amades, 1937: 194.

26. Aquest gust, àmpliament difós, era compartit a tot Europa. Per exemple, en el cas espanyol, Manuel Rocamora tenia dos plats manufacturats a l'Alcora, pertanyents a la sèrie Companyia de les Índies (1787-1800) de la Segona Època (1749-1798). Ambdós presenten cercles concèntrics, un d'ells vistosament decorat amb peònies i altres flors. Al mig d'aquest últim hi ha un altre motiu circular de petites dimensions dins del qual s'insereix una pagoda i decoració vegetal estilitzada. De la mateixa manera, pel que fa a Holanda, entre les múltiples peces d'inspiració oriental es pot apreciar una parella de gerros amb tapadora fabricats a Delft i ornats amb policromia de colors vius, que reproduïen dos personatges masculins xinesos en un fons amb elements arquitectònics del mateix país.

En l'àmbit espanyol es troben exemplars de manufactures reials, creades al segle XVIII, com les del comte d'Aranda a l'Alcora, fundada l'any 1727, i la del rei Carles VI, establerta el 1743 a Capodimonte i posteriorment traslladada el 1759 al Buen Retiro de Madrid. Pel que fa a Europa, adquirí peces de Delft (Holanda), Sèvres (França) o Wedgwood (Anglaterra), entre d'altres, encara que en nombre menor a les espanyoles.

Per la seva importància, qualitat i quantitat, ens referirem especialment a la pisa i la porcellana de l'Alcora,²⁷ produïda a la manufactura reial del mateix nom fundada per Buenaventura de Urrea Abarca de Bolea, IX comte d'Aranda. Constituïa el conjunt més nombrós i, molt probablement, el preferit del col·leccionista. Els seus exemplars són representatius majoritàriament de les denominades Primera Època (1727-1749) i Segona Època (1749-1798), dels quals s'esmentarà una selecció.

La Primera Època, d'estil predominantment francès, presenta la Sèrie Berain (1727-1749), de gran valor i amb una ornamentació barroca, molt refinada i afrancesada, ja que precisament va ser introduïda per artistes d'aquest país²⁸ (figura 7).



FIGURA 7. Peces de pisa de l'Alcora, Primera Època, Sèrie Berain (1727-1749).
Fotografia: Laia Soler Moreno.

27. L'objectiu de les manufactures reials era produir porcellana autèntica com la xinesa o la japonesa, si bé només la fàbrica de Meissen (Alemanya) ho va aconseguir. En el cas de l'Alcora, s'hi va produir pisa com a material predominant (argila cuita recoberta d'esmalt opac blanc) i també terra de pipa i porcellana tendra (aconseguides mitjançant barreges d'argiles i altres provatures). Giralt, 1998: 25-26.

28. Giralt i Díaz et al., 1998: 36.

Realitzada amb pisa, presenta decoració en blau sobre blanc —encara que posteriorment s’hi introduirà la policromia— amb motius de temes mitològics, fantàstics i grotescs. De les peces d’aquesta sèrie que posseïa Rocamora destaquen les plates vorejades per una sanefa de puntes característica de l’estil, a més dels pots de farmàcia, alts i de forma cilíndrica, usats originalment per contenir herbes i unguents medicinals. Dits elements presenten una orla central, a l’interior de la qual es fa constar el contingut del pot. Els motius decoratius que figuren al voltant de l’orla són un sol, mascarons, fullatge estilitzat i figures antropomorfes i mitològiques. Un altre conjunt destacable és l’anomenada Sèrie Ratllat Vermell (1740-1750), caracteritzada principalment per fines línies vermelles que apareixen en totes les peces de la sèrie, generalment decorant branques en forma de palma que són part integrant de la resta de decoracions simètriques florals.²⁹ L’estil, a més, pot mostrar construccions

arquitectòniques com a motiu central, com és el cas d’una plata de la col·lecció Rocamora. Un altre exemplar destacable de l’època és una placa ornamental realitzada amb pisa amb motlle, destinada a decoració d’interior, a manera de quadre (figura 8). És de forma rectangular amb angles aixamfranats i està coronada per un remat discret. La decoració, de temàtica religiosa, està vorejada per una motllura, a l’extrem superior de la qual consta la inscripció «Soliva», signatura indicativa de l’artista, Miguel Soliva (1713-1755), considerat el millor pintor de plaques de la Primera Època. El mateix col·leccionista la considerava una de les millors peces de la seva col·lecció, tal com va declarar a la premsa:



FIGURA 8. Placa ornamental de pisa de l’Alcora, Primera Època (1727-1749), realitzada per Miguel Soliva. Fotografia: Laia Soler Moreno.

29. Sanjosé, 2005: 226.

Tengo varias piezas muy valiosas de Alcora y del Retiro, como esta placa que va firmada por el gran maestro Soliva. Por alguna me han ofrecido cantidades fabulosas, pero a mí nunca me ha gustado vender, ni cambiar tan siquiera. Gracias a esto he perdido, incluso, alguna buena amistad. ¡Qué se va a hacer!³⁰

Pel que fa a la Segona Època, es continuaven fabricant exemplars de pisa, però també es va introduir la terra de pipa i la porcellana tendra.³¹ En aquest període es continuava seguint els models francesos, que ja estaven plenament establerts, a més d'acusar influències tradicionals i populars espanyoles, de manera que es va crear un estil característic i inconfusible, el posteriorment identificat genèricament com a «estil Alcora».³² Entre les sèries autòctones trobem la d'«El Cacharrero» (c. 1770), dita així perquè van aparèixer atuellés d'aquest estil a la pintura del mateix títol de Francisco de Goya (1746–1828), datada entre 1778 i 1779 i conservada al Museo del Prado de Madrid, cosa que ens dona una idea de l'àmplia acceptació que tenia aquesta ceràmica en aquells temps. El motiu central de la sèrie és un ramet amb dos fruits i fulles, sempre pintades de groc, ocre, blau i verd. És present, per exemple, en un aiguamans amb tapadora de pisa esmaltada i pintada, així com en un fruiter, entre altres exemplars. Una sèrie similar i d'altíssima popularitat és la del Ramet (1775–1800), caracteritzada per la seva floreta tipus margarida estilitzada i acompanyada de fulles i, a vegades, de fruits, de força simplicitat. Entre les peces comprades per Rocamora es troba un vistós plat amb el dibuix central d'un sol radiant delimitat pels motius florals descrits, tres d'ells més elaborats i alternats per tres més, més esquemàtics. També va adquirir els famosos plats d'engany o de *chasco*, en els quals es disposaven fruites o animals en tres dimensions i molt realistes, a manera de *trompe-l'oeil*. Fins ara s'ha parlat de dues sèries de caràcter espanyol, però la Segona Època també presenta exemplars forans, dels quals el col·leccionista tenia representació, com és el cas de la Sèrie de Flors alemanyes (1787–1825). El motiu, un ram de flors naturalistes on destaquen les roses, fou creat pel pintor Johann Gregorius Höroldt (1696–1775) cap a 1740 a partir dels gravats botànics de Johann Wilhelm Weinmann (1683–1741); es va popularitzar a la fàbrica alemanya de porcellana de Meissen i posteriorment a altres manufactures europees, entre elles la de l'Alcora. La introducció d'aquest motiu en aquesta

30. Maisterra, 1965: 4.

31. Sánchez-Pacheco, 1998: 21.

32. Giralt i Díaz, et al., 1998: 59.

última s'atribueix al pintor de porcellana Vicente Álvaro Ferrando (1753–1827), treballador de la fàbrica valenciana.³³

En darrer lloc mencionarem que, provinents de la Reial Fàbrica de l'Alcora, Rocamora també va comprar escultures de petit format, datades entre mitjan segle XVIII i principis del XIX, de pisa, terra de pipa i porcellana tendra, i normalment esmaltades de blanc per imitar l'aparença de la porcellana (el col·leccionista en tenia alternativament tant d'esmaltades com sense esmaltar). Destacarem una representació del toro Farnesi, un conjunt escultòric clàssic que fa referència al patiment de Dirce, lligada a un brau i condemnada a morir arrossegada per l'animal, càstig executat per Amfíon i Zet, fills de Zeus i Antíope, per venjar la seva mare. Aquesta escultura fou una de les especialitats de la fàbrica i es va elaborar utilitzant nombrosos motlles.³⁴ Més figures d'aquest període són un altre grup escultòric, *L'hivern*, format per un home, una dona i un nen escalfant-se a la vora del foc i que pertany a la sèrie de les Quatre Estacions; un personatge masculí àrab amb vestimentes tradicionals, de la sèrie de les Quatre Parts del Món; un lleó devorant un bou, representant respectivament el dia i la nit i formant part del conjunt de lluites d'animals modelades sota la direcció artística de l'escultor Joaquín Ferrer Miñana (1749–1837),³⁵ o bé la representació de santa Agnès, amb l'anyell entre els braços, per esmentar tan sols uns quants elements, tots situats sobre peanyes.

3. Pintura

Manuel Rocamora va configurar una col·lecció de pintura a l'oli sobre tela que frega els dos-cents exemplars, entre els quals es troben els realitzats de la seva pròpia mà. El col·leccionista adquiria obres d'autoria diversa, que inclouen tant pintors anònims com reconeguts, sempre que satisfessin el seu gust. Tenia una marcada preferència per temes realistes i costumistes, de regust academicista, entre els quals es troben nombrosos retrats. Entre aquests darrers es pot apreciar un grup conformat per representacions infantils i, esporàdicament, d'algun adult, que pertanyen majoritàriament al segle XIX, d'auto-

33. Casanovas, 1999: 472–473.

34. «Colecciones. Escultura: Toro Farnesio» [en línia]. *Museu de Ceràmica de l'Alcora*. http://www.museulalcora.es/72043_es/Toro-Farnesio/ [consulta: 2 desembre 2019].

35. Grangel i Roig, 2004: 108.

ria anònima i execució modesta, que Rocamora apreciava clarament per la figuració de la indumentària dels personatges i no pas pel prestigi del pintor o la seva perfecció tècnica. Tractant-se especialment de retrats de nens i nenes, és possible que al col·leccionista li fossin útils per compensar la falta de documentació referent a indumentària infantil en les monografies de l'època, més centrades en l'estudi de la roba femenina i masculina.³⁶

En el gruix de la seva col·lecció es troba pintura catalana dels segles XVIII i XIX, amb predomini d'obres del darrer període. Pel que fa a l'etapa barroca, destaca especialment Antoni Viladomat, mentre que de pintura vuitcentista es troben noms com Ramon Martí Alsina, Antoni Caba, Modest Urgell, Simó Gómez o Francesc Miralles. Seguint amb el modernisme, Rocamora tenia obra d'un dels seus màxims pintors, Ramon Casas, així com de Lluís Graner i de Fèlix Mestres, ambdós a mig camí entre la tradició i la modernitat i sense representar clarament cap corrent.³⁷ També tenia pintures de joventut d'Hermen Anglada i Camarasa, considerat un important representant del postmodernisme.

La col·lecció ja es trobava present a l'habitatge del pis del carrer de Montcada i per aquest motiu es pot dir que la data aproximada del començament de la compilació és el final de la dècada dels anys vint. Concretament, l'any 1929 va morir el pare del col·leccionista, Marcos Rocamora Pujolà (1858–1929), aficionat a recopilar pintures. Presumiblement les va deixar en herència als seus fills, atès que el mateix Manuel Rocamora va decorar casa seva amb tres exemplars que prèviament havia posseït el seu progenitor. Només es té notícia d'aquestes tres pintures, encara que no es pot descartar una presència més gran d'obres de la col·lecció paterna.

Pel que fa a aquestes tenim, en primer lloc, dues pintures de reduïdes dimensions que fan *pendant* i representen dos bustos de perfil de personatges àrabs —un de masculí i un altre de femení— guarnits amb les seves vestimentes tradicionals. Reben els títols de *Moro* i *Mora* i van ser realitzats l'any 1889 per Hermen Anglada i Camarasa (1871–1959) (figura 9). Es tracta de dues obres de joventut amb una temàtica poc freqüent en la seva trajectòria, que s'explica per les evidents influències orientalistes del seu mestre Tomàs Moragas.³⁸ El fet que Marcos Rocamora disposés d'aquestes pintures es deu

36. El mateix Manuel Rocamora, en els seus estudis sobre el tema, se centrava principalment en la indumentària masculina i femenina. Vegeu: Rocamora, 1944.

37. Fontbona i Miralles, 1985: 116.

38. Fontbona i Miralles, 1981: 233.

a la seva relació personal amb Anglada Camarasa, propiciada pels vincles familiars compartits: un dels germans del primer, José, es casà amb la germana del segon, Beatriu. Es coneix l'anècdota que el pare de Manuel Rocamora va ensenyar l'artista a dibuixar unes oques, considerades la seva primera obra.³⁹ El tracte continuà més endavant, quan Anglada Camarasa estava establert a París, des d'on enviava pintures a Marcos Rocamora. D'aquest grup, el receptor en regalà una part als centres religiosos on s'educaven els seus fills (sabem que Manuel estudià al Col·legi de Nostra Senyora de la Bonanova, actualment La Salle Bonanova), però durant els saquejos de 1936 es van perdre.⁴⁰ El mateix Manuel Rocamora també mantingué relació amb el pintor quan aquest es trobava a Barcelona i va confessar haver passat amb ell estones molt agradables.⁴¹



FIGURA 9. Hermen Anglada i Camarasa. *Moro i Mora*, 1889, Fundació Cultural Privada Rocamora.

La següent i última pintura procedent de la col·lecció de Marcos Rocamora és *El Sant Viàtic* de Francesc Miralles (1848-1901), realitzada cap a 1895. Miralles tingué una formació realista a la qual incorporà lleus tocs impressio-

39. *Ibid.*: 14.

40. *Ibid.*: 30.

41. Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Ismael Smith. Barcelona, 12 de novembre de 1935. Museu d'Art de Cerdanyola.

nistes⁴², tal com es pot apreciar en l'oli que ens ocupa, que representa un episodi ocorregut davant del Palau Reial de Madrid. La reina Maria Cristina descendeix del seu carruatge perquè hi pugui pujar un sacerdot portador del Viàtic, el sagrament de l'extremunció. Un nen, el futur rei Alfons XIII, s'agenolla davant l'escena, que és igualment contemplada per una multitud. L'obra fou adquirida pel mateix Marcos Rocamora directament al pintor i va ser titulada pel comprador amb el nom de *Las dos majestades*.⁴³ Cal esmentar que Manuel Rocamora tenia una altra pintura del mateix autor, consistent en un retrat masculí que presenta un senyor desconegut d'edat avançada, i que no provindria de la col·lecció paterna.

Entre les pintures antigues més destacades de la col·lecció de Manuel Rocamora, hi consta *Pescadors i natura morta de peixos* d'Antoni Viladomat (1678–1755), una marina datada entre 1720 i 1755 (figura 10). En primer terme apareixen sobre una roca un parell de cistells de vímet plens de llustrosos peixos, un dels quals apareix bolcat, cosa que permet a l'observador veure els exemplars amb gran detallisme. En segon terme, cap al centre de la composició, dos pescadors dalt d'un bot feinegen amb les xarxes, mentre que el vaixell queda a la seva esquena. Al fons s'aprecien un parell més d'embarcacions surant al mar. És definida com una de les millors obres de l'artista.⁴⁴ D'atribució segura, el col·leccionista només en tenia aquesta, encara que conservava una altra pintura amb una escena de temàtica religiosa, probablement de la vida d'un sant, que sembla provenir del taller de Viladomat.

42. Fontbona, 1983: 235.

43. Santos, 1974: 199.

44. Miralpeix, 2014: 395.



FIGURA 10. Antoni Viladomat. *Pescadors i natura morta de peixos*, 1720-1755, Fundació Cultural Privada Rocamora.

Posteriors en el temps, també són importants les obres realistes del segle XIX d'un grup d'artistes que, tot i formar part de generacions diferents, tenen en comú la seva vinculació amb l'Escola de Nobles Arts de la Llotja, on reberen una formació academicista i, en alguns casos, exerciren com a professors. Recordem que Manuel Rocamora també va estudiar a la mateixa institució durant uns anys. De Ramon Martí Alsina (1826-1894) hi ha una representació realista d'uns caps de lleó i lleona, segurament pintats del natural prenent com a model les bèsties del zoo de Barcelona. Un dels seus deixebles, Modest Urgell (1839-1919), que feia una pintura de síntesi entre realisme i romanticisme,⁴⁵ també és present a la col·lecció amb un oli de grans dimensions que representa una planura de Castell d'Empúries a trenc d'alba. Com és habitual en els paisatges d'Urgell, es mostra un ampli i desolat horitzó, en aquest cas amb el poble a la llunyania i una solitària figura transitant per un camí.

Una altra personalitat estretament vinculada a la Llotja és Antoni Caba (1838-1907), que en va ser alumne, professor i director entre 1887 i 1901. Fou especialment prolífic com a retratista de la burgesia i realitzà composicions

45. Fontbona, 1979: 99.

realistes i sòbries com el *Retrat de la senyoreta Juncadella*, pertanyent a Manuel Rocamora, que mostra el rostre d'una nena amb un llaç blau al cap. Curiosament, se'n coneix la data de compra, que és el 15 de març de 1949, i el venedor, el fill de l'artista, gràcies a una etiqueta manuscrita pel col·leccionista i enganxada al bastidor de la pintura. Un altre retrat femení és *Senyora de Raimon Casellas*, pintat el 1894 per Lluís Graner (1863–1929) i que presenta la dama elegantment abillada de negre sobre un fons del mateix color. Rocamora, que l'adquirí en una subhasta el gener de 1933, el definí com «un retrat de molt interès pintat amb una valentia enorme». ⁴⁶ Per últim, també tenia entre la seva col·lecció obres de Fèlix Mestres (1872–1933), de qui va ser deixeble a l'Escola de la Llotja. És autor d'un retrat d'una noia asseguda cosint en un interior, al costat d'una llar de foc, pintat el 1890; mentre que d'atribució probable hi ha una composició amb un model masculí nu d'esquena que està sent pintat per un grup d'alumnes d'una acadèmia.

Per acabar farem un apunt sobre les pintures realitzades pel mateix Manuel Rocamora i que també es custodien a la seu de la Fundació Rocamora. Es tracta de poc més d'un centenar d'obres pintades preferentment a l'oli sobre tela, encara que també es disposa d'una representació minoritària d'altres tècniques, com l'aquarel·la o el pastel. Majoritàriament es conserven paisatges, floreres i bodegons, amb una presència puntual de retrats (inclosos uns pocs autoretrats) i escenes interiors. L'espectre cronològic és molt ampli i comprèn tota la seva trajectòria pictòrica, des que va començar a finals dels anys vint fins al final, a principis dels anys setanta. Algunes de les pintures que Rocamora es va reservar per a la seva col·lecció principal van ser exposades i d'altres probablement mai no van veure la llum. És incert el criteri seguit a l'hora de conservar unes obres i desprendre's d'altres, fos perquè les vengués o les regalés a amistats i coneixences. Aquest fons representa un acurat recorregut pels temes que més motivaven l'artista, molts d'ells reiterats, com ara els paisatges de diversos pobles i llocs de la perifèria i rodalia de Barcelona, la representació minuciosa de flors com a fruit del seu interès per la botànica, l'interior de la seva llar del carrer de Ballester, així com els racons del seu jardí..., tot un mosaic dels indrets habituals en la vida del col·leccionista, gràcies als quals apreciem un besllum de la seva quotidianitat. Destaquen els seus bodegons farcits de nombrosos elements, a més dels retrats fets a una model, en un

46. Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Mònica Mari. Barcelona, 9 de gener de 1933. Museu d'Art de Cerdanyola.

dels quals està acompanyada de diversos dels seus autòmats, presents actualment a la institució (figura II).⁴⁷



FIGURA II. Manuel Rocamora. *Figura femenina amb autòmats*, s.d., Fundació Cultural Privada Rocamora.

Com a pintor, Rocamora era absolutament lliure de representar el que més li complagués, circumstància deguda al fet que, econòmicament parlant, no li resultava necessari vendre obres ni tampoc tenia pretensió de viure de la seva pintura. Simplement es dedicava a produir i a exposar de manera constant, ja que gaudia molt d'aquesta afició. Com que tampoc no estava subjecte a les modes, es va mantenir ferm en el seu propi estil, aliè als corrents imperants. Pintava composicions figuratives i classicitzants, amb pinzellades amples i amb poca pasta, sense deixar gaire lloc a l'experimentació i a vegades pecant de decoratiu. Amb tot, la seva destresa tècnica era notable.

47. Es pot consultar el catàleg de les pintures de Manuel Rocamora, entre les quals es troben les conservades a la Fundació Rocamora, vegeu: Soler, 2019: 543–607.

4. Altres col·leccions

Davant la impossibilitat de tractar exhaustivament totes les col·leccions que va compilar Manuel Rocamora i que es custodien a la Fundació Rocamora, a continuació oferim una panoràmica general de part d'aquest patrimoni, que, juntament amb les sèries abans comentades (reclams publicitaris, ceràmica i pintura), constitueix una bona mostra de la complexitat dels interessos de Rocamora com a col·leccionista.

Destaca un grup de col·leccions relacionades amb la bibliofília, com les de llibres i les seves guardes, les de targetes de visita, de gravats, d'exlibris o d'efímers. L'extensíssima biblioteca de Rocamora (figura 12) està formada per prop de cinc mil volums, on es troben essencialment llibres sobre els seus principals temes d'interès, que eren la història de la indumentària, la història de Barcelona, la botànica o l'aerostàtica, entre d'altres, i que va agrupar curiosament per temàtiques. Tanmateix, també va comprar ocasionalment edicions singulars i manuscrits, com per exemple d'obres de teatre: *Els miquelets d'Olesa* (1910) d'Apel·les Mestres, *La reina jove* (1911) d'Àngel Guimerà, *Els Zin-calós* (1911) de Juli Vallmitjana i *El fantasma de Montcorb* (1930) de Prudenci Bertrana. Igualment tenia el manuscrit autobiogràfic de Modest Urgell, signat amb el pseudònim de Katúful, titulat *Auguri d'una gitana* o *L'història d'un Katúful* (1885), amb dibuixos a tinta del mateix artista. Pel que fa a les guardes de llibres, la col·lecció consta de més de set-cents exemplars pertanyents als segles XVIII i XIX, provinents indistintament d'enquadernacions o de mostraris i que exhibeixen tècniques variades com la xilografia, el marbrejat, els brocats o l'engrut.



FIGURA 12. Detall de la biblioteca de Manuel Rocamora. Fotografia: Adriana Domínguez Mata.

Les targetes de visita van ser una de les primeres col·leccions que va formar. En va reunir més de sis mil dels segles XVIII, XIX i XX, entre les quals se'n troben moltes de pertanyents a l'aristocràcia, com la del comte de Baños (1769), gravada per Joaquín Ballester (1740-1808), o la del marquès de Bellpuig (1778), feta per Joan Montaner Cladera (1744-1802), però també n'hi ha de contemporanis seus amb qui va tractar, com Frederic Mompou o Fèlix Mestres, moltes d'aquestes dedicades. Algunes targetes van ser exposades en l'única mostra realitzada per l'associació bibliòfila Els XII (1927-1932), de la qual Rocamora formava part, a les Galeries Laietanes l'any 1928.⁴⁸ En aquesta exposició, el col·leccionista també prestà gravats. D'aquests, Rocamora en recopilà pràcticament un centenar i estava especialment interessat en els de temàtica històrica barcelonina; bona mostra d'això és una vista de la ciutat de l'any 1572 gravada per Franz Hogenberg (1535-1590) i publicada a l'atles *Civitates Orbis Terrarum* (1575).

Cal esmentar també el recull de prop de vuit-cents exlibris datats entre els segles XVII i XX, la majoria dels quals són dels segles XVIII i XIX, heràldics i de provenença francesa, encara que també d'espanyola, anglesa i italiana. Nogensmenys, és igualment destacable una selecció de la seva pròpia època, és a dir, el segle XX, del seu amic Ismael Smith. Altrament, els efímers col·leccionats per Rocamora integren un nombrós grup d'impresos sobre paper entre els quals es troben invitacions i programes de balls, menús de banquets, targetes publicitàries i de felicitació, estampes religioses, paper de carta... El mateix col·leccionista se sentia especialment orgullós de les seves invitacions i programes de balls, un conjunt de litografies en color de la segona meitat del segle XIX.⁴⁹

Altres col·leccions singulars recopilades per Rocamora són els mascarons de proa (figura 13), dels quals la Fundació Rocamora en conserva sis exemplars, especialment del segle XIX: la deessa Flora de la mitologia romana, una representació femenina d'una índia, un soldat romà, la reina Isabel II d'Espanya, Josep Bonaparte (Josep I d'Espanya) i Napoleó III de França. A més, tingué un setè mascaró que representava una figura femenina subjectant un cistell amb la mà esquerra, donat al Museu Marítim de Barcelona l'any 1940.

48. *Els XII: primera exposició. Catàleg*, 1928, pàg. 27. Les obres prestades per Manuel Rocamora, consistents en targetes de visita i gravats referents a Barcelona, corresponen als números 325-345.

49. Carta escrita per Manuel Rocamora i adreçada a Mònica Marí. Barcelona, 23 de desembre de 1930. Museu d'Art de Cerdanyola.



FIGURA 13. Mascarons de proa de fusta policromada que representen, respectivament, una índia i la reina Isabel II d'Espanya. Fundació Cultural Privada Rocamora. Fotografies: Laia Soler Moreno.

A més a més, es poden destacar les nines i els autòmats (figura 14), un conjunt proper a un centenar, a part dels exemplars donats a l'Ajuntament de Barcelona, ja que els considerava part de la seva col·lecció d'indumentària perquè els comprava per la roba i els accessoris que portaven. D'entre les nines — moltes d'elles mecanitzades — destaquen, pel seu nombre, les franceses del segle XIX, amb cap i mans de porcellana i cos de cabritilla, ricament vestides segons les modes del període. Moltes no estaven concebudes com una joguina, sinó com a models de les cases de moda parisenques, que servien com a mitjà perquè les modistes mostressin les seves creacions a la clientela.



FIGURA 14. Manuel Rocamora amb la seva col·lecció de nines i autòmats, 1963. Fotografia apareguda a la revista *Destino*, núm. 1.376, any 1963.

Per últim, farem menció del conjunt de dibuixos, proper a la setantena, en el qual s'observa una tendència contrària a la majoria de les altres col·leccions: en aquest cas, Rocamora va preferir recopilar exemplars del segle XX, amb puntuals excepcions de segles anteriors. Destaca el conjunt realitzat per Ramon Casas (1866-1932). D'aquest, en tenia un grup d'una vintena d'obres de paper, com el retrat al carbonet que va fer al col·leccionista en la seva joventut, l'any 1920 (figura 15); les figures femenines acolorides que s'obsequiaven als subscriptors de la revista *Pel & Ploma*, dirigida per l'artista i Miquel Utrillo; o bé els retrats de personatges presents al món cultural de l'època, com el pintor Eliseu Meifrén o l'escriptor Juli Vallmitjana. Altres artistes dels quals el col·leccionista també tenia obra són Ricard Opisso, Xavier Gosé, Pere Ynglada, Ismael Smith o Manolo Hugué, entre d'altres. Com es pot apreciar, Manuel Rocamora era un col·leccionista ampli de tot tipus d'objectes artístics i mereix ser justament considerat i recordat com a tal, atès que el seu valor va molt més enllà de la col·lecció d'indumentària antiga.



FIGURA 15. Ramon Casas. *Retrat de Manuel Rocamora*, 1920, Fundació Cultural Privada Rocamora.

Referències bibliogràfiques

- AMADES, Joan (1937). «Les rajoles dels oficis». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 74, juliol de 1937, pàg. 194 [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH) <https://ddd.uab.cat/record/20706> [consulta: 12 març 2020].
- ANTEM, María Luisa (1969). «Rocamora y su museo». *Tele/eXprés*, 31-10-1969, pàg. 7.
- BELTRÁN CATALÁN, Clara (2016). «L'antiquari Celestí Dupont (1859-1940): Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya entre els segles XIX i XX». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], pàg. 93. *Memoria Artium*, 21.

- CASANOVAS, María Antonia (1999). «La porcelana en España. Principios del XVIII—mediados del XIX». A: *Summa Artis: historia general del arte. Las artes decorativas en España*, vol. XLV.I. Madrid: Espasa-Calpe, pàg. 472-473.
- CASTELLS CAÑAMERAS, José (1966). «Figuras y hechos: Don Manuel Rocamora». *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio e Industrias de Tarrassa*, IV época, año LXXX, núm. 655, s.p.
- CIRICI, Alexandre (1977). *Ceràmica catalana*. Barcelona: Destino, pàg. 322.
- Els XII: primera exposició: catàleg* (catàleg de l'exposició) (1928). Barcelona: Galeries Layetanes, pàg. 27.
- FERNÁN-TÉLLEZ (1927). «Fiesta íntima en el estudio de Manolo Rocamora». *La Vanguardia*, 24-05-1927, pàg. 13 [en línia]. *Hemeroteca de La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1927/05/24/pagina-13/33248136/pdf.html?search=%22rocamora%22> [consulta: 12 març 2020].
- FONTBONA, Francesc (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino, pàg. 99.
- (1983). *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1888*. A: *Història de l'art català*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, pàg. 235.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc (1981). *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Polígrafa, pàg. 14, 30 i 233.
- (1985). *Del Modernisme al Noucentisme: 1888-1917*. A: *Història de l'art català*, vol. VII. Barcelona: Edicions 62, pàg. 116.
- GIRALT, Maria Dolors (1998). «Aspectes tècnics de la ceràmica d'Alcora». A: Giral, M. D.; Díaz Yubero, I.; Sánchez-Pacheco T. et al. *Pisa i porcellana de l'Alcora al Museu de Ceràmica de Barcelona* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu de Ceràmica. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, pàg. 25-26.
- GIRAL, M. D.; DÍAZ YUBERO, I.; SÁNCHEZ-PACHECO T. et al. (1998). *Pisa i porcellana de l'Alcora al Museu de Ceràmica de Barcelona* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu de Ceràmica. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, pàg. 36.
- GRANGEL NEBOT, Eladi; ROIG CARDELLS, Trini (2004). *L'escultura a la Reial Fàbrica del comte d'Aranda: exposició. Museu de Ceràmica de l'Alcora, del 10 de desembre de 2004 al 22 de maig de 2005* (catàleg de l'exposició). L'Alcora: Ajuntament de l'Alcora, pàg. 108.
- «La colección Rocamora: prendas de todos los tiempos en el Museo más completo del vestido» (1962). *Línea. Revista del Bien Vestir*, vol. I, s.p.
- LUZÁN, Julia (1973). «El museo de indumentaria de Barcelona, estudio completo del traje a través de los tiempos». *VestiRama. La moda de España*, núm. 11, septiembre de 1973, pàg. 148.
- MAISTERRA, Pascual (1965). «Nuestra Ciudad. Don Manuel Rocamora lo colecciona todo». *Tele/eXprés*, 15-03-1965, pàg. 4.
- MIRALPEIX VILAMALA, Francesc (2014). *Antoni Viladomat i Manalt: 1678-1755: vida i obra* (catàleg de l'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 395.
- RAMON-MUÑOZ, Ramon (1994). «Los Rocamora, la industria jabonera barcelonesa y el mercado colonial antillano (1845-1913)». *Revista de Historia Industrial*, núm. 5,

- pàg. 158 [en línia]. *Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona*. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/102813> [consulta: 12 març 2020].
- ROCAMORA, Manuel (1944). *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*. Barcelona: Aymà.
- SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (1998). «Història de la manufactura». A: Giral, M. D.; Díaz Yubero, I.; Sánchez-Pacheco T. et al. *Pisa i porcellana de l'Alcora al Museu de Ceràmica de Barcelona* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu de Ceràmica. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona, pàg. 21.
- SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de (ed.) (2005). *La colección de cerámica de Alcora / The Hispanic Society of America* (catàleg de l'exposició). Castelló de la Plana: Fundació Blasco de Alagón, pàg. 226.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1974). *El pintor Francisco Miralles (1848-1901): con un catálogo analítico*. Barcelona: RM, pàg. 199.
- SEMPRONIO (1957). «Las cosas, como son. Frufrú». *Diario de Barcelona*, 12-9-1957, pàg. 4.
- SERRA CORTADA, J. (1936). «La llegenda de Vullpellac: *Ego sum qui peccavi 1533*». *Baix-Empordà*, vol. 1.380, pàg. 2.
- SOLER MORENO, Laia (2018). «Manuel Rocamora i Isabel Llorach, promotors culturals en el centenari del Romanticisme». *Emblecat*, núm. 7, pàg. 113-136 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/view/339272> [consulta: 11 març 2020].
- (2019). *Manuel Rocamora Vidal (1892-1976): col·leccionista i pintor* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX) <http://hdl.handle.net/10803/668322> [consulta: 11 març 2020].

Origen i actualitat de la col·lecció d'art català de Picasso: de Juli González a Apel·les Fenosa

EDUARD VALLÈS

Museu Nacional d'Art de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans

Picasso fou un artista excessiu en molts sentits, també en el terreny del col·leccionisme. De fet, ho guardava gairebé tot, en la mesura que era conscient que qualsevol document seu, per menor que fos, amb el temps acabaria adquirint un cert valor. Durant tota la seva carrera artística col·leccionà una gran nombre d'obres d'altres artistes que l'acompanyaren per la gran quantitat de domicilis on va viure i que configuraven, al capdavant, part de la seva biografia (figura 1).



FIGURA 1. Picasso, al seu domicili de Mougins, assenyalava l'autoretrat de Joan Miró de 1919, de la seva col·lecció personal. Mougins, 1963. Fotografia: Edward Quinn.

A la seva col·lecció tenia obres d'artistes tan rellevants com Cézanne, Modigliani, De Chirico, etc., però també conservà un important nombre d'obres d'artistes catalans, fet menys conegut. No existeix avui dia una visió panoràmica, entesa en sentit monogràfic, sobre la col·lecció d'art català de Picasso. Algunes de les obres han estat publicades o exposades puntualment, però sense analitzar-les des de l'òptica d'una unitat de col·lecció creada per Picasso. En realitat, en aquest article només pretenem esbossar un primer estat de la qüestió, provisional i aproximatiu. Per sentit comú, mai no es pot donar per tancada cap recerca, però en aquest cas ja tenim la seguretat que els noms i les obres que citarem no són tots els que al seu moment van integrar la col·lecció personal de Picasso. Els motius són diversos: en primer lloc, es tracta d'una col·lecció que anà evolucionant amb el pas dels anys, ja que Picasso també en regalava o fins i tot en perdia el rastre. Els seus canvis de domicili agreujarien aquesta dificultat en la identificació de la col·lecció, si bé algunes obres es poden seguir perfectament a través de fotografies dels seus tallers separades per molts anys. En segon lloc, no es coneixen amb exactitud totes les obres que va guardar fins al final de la seva vida, sobretot les d'artistes menys coneguts, que molt probablement aniran apareixent amb el pas del temps. Actualment aquestes obres estan repartides en col·leccions públiques i privades amb traçabilitats molt diverses. A Catalunya, per exemple, n'hi ha al Museu Picasso de Barcelona, a la Fundació Palau o a la Fundació Apel·les Fenosa. Les del Museu Picasso són les obres d'altres artistes que Picasso donà l'any 1970 conjuntament amb la gran donació d'obres seves. Aquestes peces les havia conservat la seva família durant dècades i totes les obres d'artistes catalans són anteriors a la seva marxa a París l'any 1904. També hi ha obres al Museu Picasso de París, que entraren a les col·leccions nacionals de França després de la mort de Picasso. Algunes de més rellevants (un parell de Mirós) van formar part de la donació que els seus hereus van fer a l'Estat francès de la col·lecció personal de l'artista. I d'altres van integrar la donació en pagament que els mateixos hereus van fer per poder acceptar l'herència (un parell de Dalís). També hi ha obres d'artistes catalans a la col·lecció de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, així com en mans d'altres hereus i col·leccionistes particulars diversos. De tota manera, actualment no es coneix, ni de molt, tot el conjunt del que va ser la seva col·lecció personal. És per això que aquest article pioner sobre el tema necessitarà no pas una sinó successives actualitzacions. Aquest fet, lluny de ser un demèrit, serà una gran notícia perquè no només significarà que ens aproximarem amb més nitidesa a la col·lecció d'art català de Picasso, sinó que també, de retruc, ens permetrà

completar la informació de les vinculacions de Picasso amb l'art i els artistes catalans.

De tota manera, avui ja es pot fer una considerable aproximació a quins artistes catalans i quines obres van integrar la col·lecció personal de Picasso. Abans d'entrar a detallar-les, caldria fer algunes precisions generals sobre les característiques de la seva col·lecció d'art català. En primer lloc, es tracta d'un conjunt absolutament heterogeni —precisament perquè el mot col·leccionista no li és aplicable en el sentit tradicional— i els orígens de les obres són d'allò més diversos. En molts casos es tracta d'obres que li regalaren artistes amics seus o que, simplement, s'havien quedat al seu taller durant els anys de joventut. En altres casos es tracta d'obres que hauria adquirit, fos perquè l'interessaven especialment o amb l'objectiu d'ajudar econòmicament un artista, com passà en moltes ocasions. En altres casos eren pagaments en espècies de tercers, permutes amb altres artistes o, fins i tot, de marxants que volien obtenir el favor o l'atenció de Picasso. Una altra característica és la qualitat desigual de les obres de la col·lecció. A força de ser sincers, cal dir que un nombre important d'aquestes tenen un component més aviat anecdòtic i, fora d'algunes excepcions, no estem davant d'obres destacades de l'art català. Ara bé, això no treu que algunes peces menors siguin rellevants en la trajectòria d'un artista concret o en relació amb algun passatge de la biografia de Picasso. Precisament aquesta lectura en clau biogràfica servirà per resseguir la seva col·lecció, que de retruc serà un viatge per l'art català entre finals del segle XIX i bona part del segle XX. En pocs casos seran artistes rellevants i en molts altres seran artistes menys coneguts però que ens permetran de posar-los en relació amb Picasso. Aquest article no pretén ser exhaustiu amb el nombre d'obres de la col·lecció, bàsicament perquè actualment no es pot donar com a definitiu. Un estudi en més profunditat, que no permet l'espai d'aquest article, requeriria entrar més a fons en la vinculació de cada artista amb Picasso i afegir en alguns casos la correspondència que van mantenir, però, ateses les circumstàncies, ens limitarem a fer-ne una síntesi.

Sebastià Junyent i la vella generació modernista

Un primer grup estaria confegit per aquelles obres que Picasso tenia d'artistes pertanyents a la primera generació modernista, tots més grans que ell i que sens dubte admirà quan era encara un jove en formació. Parlem de noms com Sebastià Junyent, Josep Lluís Pellicer o Santiago Rusiñol. Per la importància de la peça, destaca el retrat blau que l'artista i crític d'art Sebastià Ju-



FIGURA 2. *Retrat de Picasso davant de La Vida*, realitzat per Junyent l'any 1903. Col·lecció particular.

nyent (Barcelona, 1865–1908) realitzà de Picasso l'any 1903, on el pintor malagueny apareix davant de *La Vida*, actualment en una col·lecció particular (figura 2). Picasso conservà tota la vida aquest retrat a l'oli que li realitzà Junyent durant el període en què aquest féu de mecenes del jove Picasso, fos adquirint-li obres importants —per exemple, *El vell jueu* o *La Vida*— o bé pagant-li durant uns mesos el lloguer del seu taller durant l'any 1903.¹ El *Retrat de Picasso davant de La Vida* va aparèixer per primer cop l'any 1904 a la revista *Forma*.² Aquest retrat és un dels grans documents del Picasso blau, perquè ens revela una de les poques imatges de l'artista du-

rant aquell període —exceptuant-ne els autoretrats i alguna fotografia— i perquè és l'única imatge existent que permet veure Picasso davant l'obra mestra de l'època blava. Gairebé com un joc especular, Picasso li va fer també a Junyent un retrat en blau cap a l'any 1903, actualment al Museu Picasso de Barcelona.³

No sabem per quina via, Picasso tenia a la seva col·lecció un dibuixet de Josep Lluís Pellicer (Barcelona, 1842–1901), una tinta d'un pagès amb un gall dindi, que es correspon amb les creacions de caire costumista d'aquell artista. Pel que fa a Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931), Picasso tenia un retrat a llapis, signat «S. Rusiñol», de petit format, que també desconeixem com va arribar a les seves mans. Sabem que Picasso conegué tots dos artistes, especialment Rusiñol, que si bé ja no exercia com el modern dels anys pari-

1. Sobre la tasca de Sebastià Junyent com a mecenes de Picasso, vegeu: Sala, 1988.

2. Vegeu: «El pintor Picasso per Sebastià Junyent» (1904). *Forma. Revista Artística Mensual*, vol. 1, any 1904, pàg. 374.

3. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.018).

sencs, era una de les patums importants del panorama artístic. Rusiñol arribà a comprar sis obres a Picasso, cinc de les quals pengen actualment al Cau Ferrat de Sitges. Rusiñol fou, almenys durant els seus primers anys a Barcelona, tota una referència artística que amb el temps s'aniria difuminant als ulls d'un Picasso que anava acumulant referents artístics d'altres latituds. Tots dos dibuixos —el de Pellicer i el de Rusiñol— formen part del fons del Museu Picasso de Barcelona, on van entrar amb la donació de l'any 1970.⁴

Retrats de joventut, documents totals

El retrat de Sebastià Junyent forma part d'un conjunt de retrats de Picasso que formaven part de la seva col·lecció personal, i sens dubte és el més rellevant de tots però ni de bon tros l'únic. Picasso en conservà alguns altres i, si bé



FIGURA 3. Retrat de Picasso a l'oli realitzat per Ramon Riu Dòria cap a l'any 1895. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.025).

des del punt de vista plàstic no tenen gran rellevància, estem davant de documents importants pel que fa a la biografia picassiana. Alguns han estat reproduïts a les grans monografies internacionals sobre l'artista, atès que ens permeten de fixar la imatge real de Picasso durant la seva joventut. Per ordre cronològic, destaquen un total de quatre retrats, datats entre els anys 1895 i 1903, és a dir que ocupen gairebé tota la forquilla cronològica dels anys barcelonins de Picasso. El més rellevant és el retrat a l'oli que li realitzà un artista poc conegut, Ramon Riu Dòria (Barcelona, 1874–1907), també a les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona (figura 3). Riu Dòria i Picas-

4. MPB 110.621 i MPB 110.429, respectivament.

so foren companys a les classes de la Llotja i, a la llista d'alumnes matriculats el curs 1895–1896, hi consten amb els números 103 i 108, respectivament. Sembla que fou a la Llotja on deuria desenvolupar-se i acabar la seva relació entre tots dos, atès que no tenim notícia que hagués anat més enllà. L'any 2016 Francesc Fontbona va incloure aquest artista en un volum sobre la pintura modernista amb voluntat antològica.⁵ Riu Dòria fou un dels artistes que participà, l'any 1903, en la realització dels murals per a la Maison Dorée de Barcelona.

Es coneixen un parell de retrats més, ambdós realitzats per l'artista Manuel Pallarès (Horta de Sant Joan, 1876 – Barcelona, 1974), que fou el primer gran amic de Picasso i a qui conegué el primer dia de classe a la Llotja, amb el professor Vicenç Climent. La seva amistat va durar un total de setanta-vuit anys; per tant, va ser l'amic més llarg que mai va tenir Picasso.⁶ En un dels retrats, Pallarès representa Picasso amb barret, tot just esbossat, com si fos l'inici d'un retrat que quedaria inacabat. Aquest retrat està al revers d'una altra obra, concretament una acadèmia del Museu Picasso de Barcelona —aquesta dibuixada per Picasso— que representa la imatge clàssica d'home i l'anyell, una iconografia que Picasso retrobaria amb èxit durant la seva maduresa. Malgrat que no es pot assegurar del tot, això indicaria que aquest dibuix hauria estat realitzat durant l'època acadèmica, entre els anys 1895 i 1896.⁷ El segon retrat de Picasso per Pallarès forma part de les col·leccions del Museu Picasso de París i, fins a dates recents, havia estat considerat un autoretrat de Picasso. Està integrat en un full envoltat d'altres dibuixos, però el mateix Picasso va reconèixer a Palau i Fabre que no era un autoretrat sinó un retrat que li féu Pallarès.⁸ Amb motiu de l'exposició «Picasso. Bleu et rose» de l'any 2018, de la qual vaig ser assessor científic, vaig aportar aquest testimoni de Palau i Fabre, i el Museu Picasso de París va canviar l'autoria del dibuix.⁹ Fora del terreny dels retrats, però continuant amb l'època de

5. Fontbona, 2016: pàg. 20, 262-263, i 400.

6. Sobre Manuel Pallarès, vegeu el catàleg de l'exposició «Manuel Pallarès–Pablo Picasso: homenatge a 78 anys d'amistat» (catàleg de l'exposició). Horta de Sant Joan: Centre Picasso d'Horta. Exposició comissariada per Eduard Vallès.

7. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.598R).

8. Palau i Fabre, 1970: 28.

9. *Picasso. Bleu et rose [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 18 septembre 2018 – 6 janvier 2019] / commissaires d'exposition: Laurent Le Bon, Claire Bernardi, Stéphanie Molins et Émilie Philippot* (catàleg de l'exposició). París: Musée d'Orsay; Musée national Picasso-Paris; Vanves: Hazan, pàg. 44-45 i 346.

formació, Picasso va conservar una altra obra del seu amic Pallarès, un treball acadèmic convencional sense gaire interès. Però el que fa atractiva aquesta peça, en termes documentals, és que coneixem la mateixa acadèmia feta per Picasso. Totes dues són a la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona (figures 4 i 5).



FIGURA 4. Còpia del faune dels platets realitzada per Pablo Picasso, 1895-1896. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.890).



FIGURA 5. Còpia del faune dels platets realitzada per Manuel Pallarès, 1895-1896. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.357).

Es tracta d'un model clàssic, el faune dels platets, que de segur van copiar d'un guix de la Llotja i que ens revela dues certeses: que si les van realitzar el mateix dia Picasso estava prop de Pallarès, com es pot comprovar veient la perspectiva de l'obra; i que en aquella època tots els estudiants feien el mateix i, per aquest motiu, es fa molt difícil distingir les autories d'obres acadèmiques d'aquesta naturalesa. El quart dels retrats de Picasso, de nou propietat del Museu Picasso de Barcelona, fou realitzat per l'artista i gran caricaturista Lluís Bagaria (Barcelona, 1882 - l'Havana, 1940). Al contrari dels retrats de Riu Dòria o Pallarès, aquest és molt posterior, del període 1903-1904, ja que el representa amb el bigoti incipient i la boina que Picasso va lluir durant aquell període (figura 6).



FIGURA 6. *Caricatura de Picasso realitzada per Lluís Bagaria, cap al 1903. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.948).*

Manolo i un parell de suïcides: Carles Casagemas i Hortensi Güell

A continuació citarem una sèrie d'artistes que, com Pallarès, Picasso conegué durant els primers anys: Manolo Hugué, Carles Casagemas i Hortensi Güell, els dos darrers artistes suïcides. Totes les obres d'aquests artistes, a excepció d'un parell de pintures de Casagemas, també van entrar al Museu Picasso a través de la donació que féu Picasso l'any 1970. Picasso conservà un autoretrat a llapis de Manuel Martínez Hugué, conegut com a Manolo (Barcelona, 1872 – Caldes de Montbui, 1945), curiosament l'única obra que ens consta que té d'ell, tot i que mantingueren la relació fins a la mort de l'escultor l'any 1945. El valor d'aquesta obra rau en el fet que es tracta d'un dels primers autoretrats coneguts de Manolo. Ell fou el responsable, juntament amb Frank Burty Haviland, que Picasso anés a raure durant tres estius seguits a Ceret, les cèlebres

estades cubistes dels anys 1911, 1912 i 1913. Aquest autoretrat té un punt inquietant, amb l'escorament cap a la dreta i amb un gest de malfiança apujant la cella (figura 7).

Tot ell s'ajusta molt al retrat literari que ens en fa Josep Pla a *Vida de Manolo*, on descriu els inicis de l'artista pels baixos fons de Barcelona i la misèria dels seus primers temps a París. Com a curiositat, direm que Picasso arribà a tenir un parell més de retrats primerencs de Manolo, actualment al Museu Picasso de París: un fet pel mateix Picasso, i l'altre realitzat pel poeta Max Jacob, tots dos de cap a l'any 1904.¹⁰ No deixa de ser sorprenent que aquests tres retrats, que es compten entre els primers que representen Manolo, formaren part de la col·lecció personal del pintor malagueny.



FIGURA 7. *Autoretrat de Manolo*, ca. 1901. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.932).

10. El retrat de Manolo del Museu Picasso de París és una aquarel·la sobre paper (MP. 482). El retrat de Manolo realitzat per Max Jacob integrà la dació i també es troba al fons del Museu Picasso de París (MP 3601). Per a més informació sobre aquest segon retrat, vegeu el catàleg de l'exposició *Picasso i la seva col·lecció. Barcelona, Museu Picasso. Exposició, 19 de desembre de 2007 – 30 de març de 2008*, pàg. 151 i 153. Exposició comissariada per Philippe Saunier.

Picasso també va conservar un bon nombre d'obres del pintor i poeta Carles Casagemas (Barcelona, 1880 – París, 1901), sens dubte un dels seus grans amics de joventut. Amb Casagemas compartiren taller durant un temps i amb ell va realitzar el seu primer viatge a París; per tant, no és estrany que hagués conservat obra seva. Tot i la llegenda creada, la seva amistat potser no arribà ni a dos anys, en tot cas no més enllà del febrer de 1901, quan Casagemas se suïcida a París. En total, Picasso arribà a tenir un mínim de cinc obres del seu amic, si bé una d'elles no fou atribuïda a Casagemas fins l'any 2014. Tres d'elles formen part de les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona, i un parell que passaren als seus hereus en l'actualitat són propietat de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Aquestes darreres són els olis *El mercat* i *Carrer de Montmartre*. El primer està en la línia estètica de la Colla del Safrà i el segon és una vista d'un carrer de Montmartre, molt probablement una de les darreres obres que realitzà Casagemas, atès que sabem amb seguretat que fou pintada a París.¹¹ No tenim notícia de com van arribar aquestes obres a mans de Picasso, si les tenia dels temps que visqué amb Casagemas o si les adquirí més tard. Per contra, les tres obres del Museu Picasso de segur que les obtingué arran del contacte amb Casagemas, atès que hi entraren amb motiu de la important donació de l'any 1970 i, per tant, les conservava la família des de l'època de joventut. Una és un dibuix completament deutor de Nonell i l'altra, una caricatura d'un guarda forestal dedicada a Mateu Fernández de Soto, que per la raó que fos quedà en mans de Picasso.¹² La tercera obra de Casagemas del Museu Picasso és un oli que durant molts anys havia estat considerat anònim, però que les recerques dutes a terme amb motiu de l'exposició em confirmà l'autoria de Casagemas, i així consta en l'actualitat als fons del Museu Picasso de Barcelona.¹³ Continuant amb artistes amb un final tràgic, Picasso conservà un oli de l'artista reusenc Hortensi Güell (Reus, 1876 – Salou, 1899) (figura 8). Aquest oli, que situa Güell en la línia estètica de la Colla del Safrà, fou un regal d'aquest artista a Picasso, a qui està amicalment dedicat. L'hi degué donar amb tota probabilitat durant l'estada de Picasso a Madrid, quan estudiava a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre 1897 i 1898. Tots dos artistes es van conèixer aleshores, però l'amistat no degué anar gaire més enllà, atès que Güell es va suïcidar poc temps després, l'agost de 1899, en una platja de Salou. Aquesta obra també va

11. Sobre aquests dos olis de Casagemas, vegeu: Vallès, 2014: 78–82 i 179–183.

12. Vegeu l'anàlisi d'aquests dos dibuixos a *ibid.*: 82–86 i 107–108.

13. Sobre aquesta obra i la seva atribució, vegeu *ibid.*: 84, 88 i 89, nota núm. 23.

entrar a les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona amb motiu de la gran donació que l'artista realitzà l'any 1970.



FIGURA 8. Paisatge d'Hortensi Güell dedicat a Picasso durant els anys 1897-1898. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.941).

Però, sens dubte, el nom més representat des del punt de vista quantitatiu és el de Juli González (Barcelona, 1876 – Arcueil, França, 1942), amb un total de vuit dibuixos, tots ells del Museu Picasso de Barcelona. Són obres primerenques que ens parlen d'un González en formació, i totes presenten una temàtica i un estil molt similars que, en algun cas, ens recorden dibuixos de l'època blava de Picasso (figura 9). Les recerques dutes a terme amb motiu d'aquest article ens confirmen que degué existir un altre dibuix de González que estigué en mans de Picasso però del qual encara no hem pogut identificar la imatge.¹⁴

14. Aquest dibuix encara no l'hem pogut identificar, però, gràcies a la informació donada per Christine Pinault, podem confirmar que constava un altre dibuix de González a l'herència de Picasso.



FIGURA 9. Un dels vuits retrat de Juli González que conservà Picasso, realitzat cap a l'any 1902. Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.989).

Picasso i González van mantenir una relació molt llarga que s'inicià a l'època d'Els Quatre Gats i fins i tot van fer junts el tercer viatge de Picasso a París l'any 1902, abans de la seva instal·lació definitiva a França. Però la relació entre tots dos no sempre fou tan idíl·lica, i poc després, durant l'any 1904, van mantenir una discussió al voltant de la desaparició d'uns dibuixos de González que, segons sembla, Picasso no li hauria retornat. Això va donar lloc a una disputa entre el seu germà Joan i Picasso, fins al punt que Juli li va prohibir l'entrada al seu taller:

Dices que no quieres encontrarte con mi hermano [Joan González] y que por esto no vienes al taller, pues ahora soy yo quien te lo digo: Mientras este asunto no

se solvente para el honor de mi hermano y para el mío te prohibo tu entrada tanto en mi casa como en el taller.¹⁵

Finalment tots dos retrobarien l'amistat més endavant i, malgrat tractar-se d'una relació amb alts i baixos, resultà extraordinàriament profitosa per a l'art d'avantguarda. La seva relació més estreta, a bastament coneguda, va tenir lloc al final de la dècada dels anys vint, quan van col·laborar en l'escultura en ferro. Quan va morir González l'any 1942, en plena Segona Guerra Mundial, entre els pocs assistents al seu enterrament, s'hi comptava el seu amic Picasso.

Nous temps, nous artistes: Miró i Dalí

Un segon grup d'obres que formaren part de la col·lecció de Picasso pertanyen a una nova generació d'artistes catalans que ja no eren coetanis seus com bona part dels tractats fins ara. Són artistes que, en la majoria dels casos, intentaven triomfar a París i buscaven el recer i l'ajut de Picasso. Gairebé tots arribaven a Picasso gràcies a escrits de recomanacions de catalans de l'entorn del pintor; d'altra manera era impossible de contactar-hi. Els dos noms catalans més rellevants de la col·lecció de Picasso pertanyen a aquest moment: Miró i Dalí. I es dona la circumstància que són els dos únics artistes catalans que formen part de les col·leccions del Museu Picasso de París, però per vies diferents. El motiu és que, després de la mort de Picasso, els seus hereus van fer una gran donació a l'Estat francès de la col·lecció personal de Picasso —s'entén d'altres artistes—, i entre la tria que realitzaren només van incloure dues pintures importants de Miró, juntament amb obres d'artistes com Cézanne, Renoir o Modigliani, entre d'altres. Però els hereus també van fer una dació a l'Estat francès, en pagament dels drets reals per haver acceptat l'herència de Picasso. Amb la figura de la dació, l'Estat francès va nodrir de Picassos les col·leccions nacionals de França, però també va integrar obres d'altres artistes, com per exemple un parell d'obres de Dalí que citarem a continuació. Altres artistes catalans que també formaven part de la col·lecció de Picasso i que havien integrat l'herència, com ara Casagemas o Apelles Fenosa, no van ser considerats prou rellevants per integrar ni la donació ni la dació.

15. Fragment d'una carta enviada per Juli González a Picasso el 23 d'agost de 1904. Archives Musée Picasso, París.

Pel que fa a Joan Miró (Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983), es pot afirmar que és l'artista català més ben representat a la col·lecció de Picasso des del punt de vista qualitatiu. Hi havia dues obres rellevants de la seva primera època: un conegut autoretrat de l'artista i la *Ballarina espanyola*. Aquestes obres les podem veure en diverses fotografies preses en diferents domicilis de Picasso, atès que al capdavant va sentir sempre una gran admiració per l'obra de l'artista català, al marge d'una extraordinària relació personal que es mantingué fins al final de la seva vida. La relació començà amb una distància abismal entre tots dos perquè Picasso era tot un referent mundial, però amb el pas del temps entrà en un plànol gairebé d'igualtat i de familiaritat que Picasso reservava a molt pocs artistes. Es començaren a tractar el març de 1920, quan Miró el va visitar a París, un tracte que es va veure facilitat per la bona relació entre les mares de tots dos artistes. Pel que fa a l'autoretrat, segons Miró, Picasso no l'adquirí directament sinó que fou un regal del seu marxant Josep Dalmau a l'artista, en un intent de regraciar-s'hi (figura 10):

La primera vez que fui a París, Dalmau también se encontraba allí, y para facilitarme las cosas, ja ja, le regaló a Picasso mi autorretrato. Fue un regalo para Picasso y Picasso se alegró mucho. Como usted sabe, lo conservó toda su vida.¹⁶

16. Segons el testimoni directe de Joan Miró en una entrevista feta per Rosa Maria Subirana. Vegeu: Combalía, 1998: 34.



FIGURA 10. Autoretrat de Joan Miró realitzat l'any 1919. Museu Picasso de París. RF 1973-1979. Donació de Picasso, 1973.

Picasso ja coneixia l'obra perquè, després d'haver conegut Miró, aquest li envià fotografies de quatre obres seves, entre les quals hi havia aquest mateix autoretrat, dedicat al dors a Picasso. Uns anys més tard arribà a mans de Picasso l'oli *Ballarina espanyola*, de 1921, però tampoc no la comprà directament a Miró sinó al marxant Pierre Loeb (figura 11).¹⁷ Totes dues obres foren exposades al Museu Picasso de Barcelona amb motiu de l'exposició que es dedicà a la col·lecció personal de Picasso l'any 2007.¹⁸ Es coneixen altres obres que Picasso conservà de Miró, com ara un gravat poc divulgat que li degué regalar l'any 1947 amb una amical dedicatòria.¹⁹ Caldria afegir també una extraordi-

17. *Ibid.*

18. Per a més informació sobre aquestes dues obres de Miró, vegeu: «Joan Miró» (2007). A: *Picasso i la seva col·lecció. Barcelona. Museo Picasso. Exposició, 19 de desembre de 2007 – 30 de març de 2008* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, pàg. 184–189. Exposició comissariada per Philippe Saunier.

19. Obra pertanyent a la Fundació Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Es tracta d'un gravat a l'aiguafort i punta seca, acolorit amb tinta calcogràfica, de 33,5 x 25 cm. Està dedi-

nària aiguada de Miró realitzada amb motiu de la celebració del norantè aniversari de Picasso, per tant, cap al final de la vida de l'artista. L'artífex de la idea fou el periodista Lluís Permanyer de *La Vanguardia*, que tingué la idea i la hi plantejà a Miró, que acceptà de seguida. Després de ser publicat en color a



FIGURA II. *Ballarina espanyola* de Joan Miró, de 1921. Museu Picasso de París. RF 1973–1980. Donació de Picasso, 1973.

la portada de *La Vanguardia*, Miró decidí que l'original havia de ser per a Picasso i l'hi donà personalment en una de les visites que li féu.²⁰ Permanyer detectà el dibuix, al costat de l'exemplar del diari, en una de les fotografies realitzades per David Douglas Duncan al domicili de Picasso poc després de la seva mort, fet que demostra que el guardà fins al final de la seva vida.²¹ Com ha passat amb altres artistes, és probable que vagin apareixent més obres amb el pas del temps, però difícilment tan rellevants com les dues pintures citades. No és menys important, dins de la col·lecció de Picasso, la gran quantitat de cartes i postals que tenia de Joan Miró i que actualment són als arxius del Museu Picasso de París.

Salvador Dalí (Figueres, 1904–1989) va conèixer personalment Picasso l'any 1926 a l'estudi de la Rue de la Boétie, si bé la seva dèria de conèixer l'artista ja era antiga. De tota manera, la seva relació va ser sempre asimètrica, en el sentit que Dalí no va trobar en Picasso la recepció que ell hauria desitjat.

cat de Miró a Picasso, el 3 de juliol de 1947. Reproduït al catàleg *Pablo Picasso i Joan Miró. Història d'una amistat. Can Prunera Museu Modernista, 12 de maig – 26 de novembre de 2017*, pàg. 130–131. Exposició comissariada per Joan Punyet Miró.

20. Per a més informació sobre aquest dibuix, vegeu: Permanyer, 2020: 43.

21. Agraïxo al periodista Lluís Permanyer la informació sobre aquest dibuix i la fotografia que el situa a casa de Picasso després de la seva mort.

De tota manera, més enllà d'algun estirabot que s'ha fet cèlebre —i sense entrar en el ressò de l'obra de Picasso en la de Dalí—, sempre va mostrar un gran respecte per Picasso i per la seva obra. L'any 2007, amb motiu de l'exposició «Picasso i la seva col·lecció» al Museu Picasso de Barcelona, es van exposar un parell de Dalís de la seva col·lecció. Al catàleg de la mostra no es feia referència a com havien estat obtinguts per Picasso, una circumstància que s'adiu amb la singular relació que mantingueren tots dos artistes. Totes dues obres van integrar la dació en pagament que van realitzar els seus hereus, i amb posterioritat van entrar al Museu Picasso de París. Les dues obres de Dalí són el dibuix *La memòria de la dona-nena* (figura 12) i *Figures surrealistes*.²² La història d'aquesta darrera obra és completament rocambolesca i revela que Dalí, sense el consentiment de Picasso, va inserir una quarta figura feta per ell entre les tres que ja eren al gravat *Tres banyistes* de Picasso.²³



FIGURA 12. Dalí. *Le chevauchée de la mort*, 1937. Signat com a «Gala Salvador Dalí». Llapís i tinta sobre paper, 44 x 54,5 cm. Fundació Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid.

22. Salvador Dalí. *Figures surrealistes* (1933–1934). Musée National Picasso, París (MP 3253, dació de Pablo Picasso, 1979).

23. Sobre la història d'aquesta obra vegeu «Salvador Dalí», dins el catàleg de l'exposició *Picasso i la seva col·lecció. Barcelona. Museu Picasso. Exposició, 19 de desembre de 2007 – 30 de març de 2008*, pàg. 98–99. Exposició comissariada per Philippe Saunier.

Dalí es referia a la peça com una col·laboració conjunta que en realitat mai no va existir. L'obra va quedar a la col·lecció de Picasso, però quan va sortir a la llum anys més tard aquest ja no era viu per explicar la seva versió. Més enllà de l'anècdota, revela fins a quin punt Dalí estava obsedit a col·laborar amb Picasso. Existeix un tercer Dalí que fou propietat de Picasso, que no va participar en l'exposició citada i actualment és propietat de la Fundació Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Es tracta del dibuix *Le chevauchée de la mort*, una tinta sobre paper que té com a peculiaritat que és una de les obres que Dalí signà com a «Gala Salvador Dalí» (figura 13). Dalí també va col·leccionar obres de Picasso i l'any 1963, quan s'inaugurà el Museu Picasso de Barcelona, l'artista i Gala van contribuir-hi amb la donació d'un parell d'obres: un exemplar del llibre de bibliòfil *Les metamorfosis* d'Ovidi de Picasso i, sobretot, un *collage* de l'any 1913 que és, encara avui, l'única obra estrictament cubista representada al Museu Picasso.



FIGURA 13. Dalí, *La memoire de la femme-enfant*, ca. 1931. Tinta xinesa, tinta marró, llapis grafit i llapis de color sobre paper, 35 x 27,9 cm. MP 3591. Donació de Picasso, 1979.

Un parell d'escultors: Fenosa i Rebull

Fora d'aquests grans noms, destaquen els de dos escultors, Joan Rebull i Apel·les Fenosa. Hem de tenir en compte que parlem d'un període en què Picasso treballava moltíssim i amb poques possibilitats d'atendre d'una manera tan exclusiva altres artistes. La intensitat del tracte de Picasso amb tots dos ens fa pensar que hi havia alguna cosa que Fenosa i Rebull li aportaven més enllà de la seva personalitat: eren escultors. L'escultura era una tècnica que Picasso continuava investigant i, al contrari de la pintura, sentia una necessitat de compartir coneixements amb escultors, tal com passaria durant aquella mateixa dècada, en què començà a col·laborar amb Juli González. Per tant, intuïm que el contacte amb escultors, les converses, la visió de la seva obra o l'ús dels materials degueren ser per a ell un incentiu. Val a dir que no són comparables els casos de Fenosa i Rebull, atès que el nombre d'obres que arribà a col·leccionar del primer fou molt més important.

Apel·les Fenosa (Barcelona, 1899 – París, 1988) conegué Picasso l'any 1923 a través de Pere Pruna. L'inici de la relació amb Fenosa fou molt divertit, ja que quan es veieren per primer cop Picasso li va preguntar per la seva obra i Fenosa, per vergonya, li va dir que en tenia al seu taller, quan en realitat encara no havia fet res. Li va demanar que la hi ensenyés i, després de treballar a tota velocitat, li va portar quatre escultures que Picasso li va acabar comprant. Picasso el va posar en contacte amb el marxant André Level, que va ajudar a projectar la carrera de Fenosa a França, i amb Max Jacob, qui va escriure alguns textos per a les seves exposicions. Més enllà d'aquesta protecció, Picasso va donar entrada a Fenosa dintre d'un entorn de l'elit de la intel·lectualitat francesa, un fet que repercutiria en les personalitats que acabaria retratant. Les obres de Fenosa que tingué Picasso pertanyien a dos períodes molt diferenciats: les realitzades entre 1923 i 1929 són de gran rellevància perquè la majoria són peces úniques, bronzes realitzats a partir de cera. Del segon període, entre 1939 i 1944, Picasso també arribà a tenir diversos bustos que Fenosa realitzà de Jean Cocteau, Paul i Nusch Éluard o la comtessa Marie-Laure de Noailles, entre d'altres. Com a mostra de respecte, Picasso va arribar a fer una «exposició Fenosa» al seu propi taller. L'anècdota va tenir lloc l'any 1939, quan s'havia acabat la Guerra Civil Espanyola i Fenosa tornà a París. Picasso el va rebre amb un bon nombre d'obres seves de la dècada dels anys vint exposades a l'interior del seu taller a manera de benvinguda i homenatge a la seva persona.²⁴ També caldria citar una curiositat, la realització d'un pessebre l'any

24. Tillier, 1996: 43.

1941, amb un total d'onze peces del naixement de Jesús, que també fou propietat de Picasso. Segons testimoni del mateix Fenosa, Picasso hauria arribat a tenir al voltant d'un centenar d'escultures seves. Segons Brigitte Leal, «unes seixanta han estat recuperades gràcies als seus hereus» i, de fet, al catàleg raonat de Fenosa un



FIGURA 14. *Retrat de Dora Maar* realitzat a dues mans per Picasso i Fenosa. Fundació Apel·les Fenosa.

total de seixanta obres consten com a procedents de la col·lecció de Picasso.²⁵ En l'actualitat, vint-i-set escultures d'aquella col·lecció formen part dels fons de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.²⁶ Una darrera recerca duta a terme durant aquest any 2020 hauria fixat en més d'una setantena les obres de Fenosa que en algun moment van formar part de la col·lecció de Picasso.²⁷ Una de les escultures de la col·lecció de Picasso, un retrat de Dora Maar —que fou propietat d'aquesta i se subhastà quan morí— es troba actualment a la Fundació Fenosa i és considerada una obra feta a dues mans (figura 14). Històricament va passar per diferents atribucions, en primer lloc a Picasso, posteriorment a Fenosa, i ara finalment s'ha considerat una obra de tots dos artistes.²⁸

25. Leal, 1999: 110.

26. Agraeixo la informació donada per la Sra. Ellénita de Mol, de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

27. Agraeixo aquesta informació a l'historiador de l'art Xavier Soley, qui està fent una recerca de treball de final de grau sobre la relació entre Picasso i Fenosa. Aquest treball està pendent de publicació durant l'any 2020, i porta el títol «Apel·les Fenosa i Pablo Picasso: Una amistat fins a l'últim dia».

28. Sobre la peripècia d'aquesta obra, la seva adquisició i els canvis d'atribució, vegeu el catàleg de l'exposició comissariada per Josep-Miquel García *Un retrat a quatre mans*. El Vendrell: Fundació Apel·les Fenosa, 2017. Agraeixo també la col·laboració de Josep-Miquel García, director de la Fundació Apel·les Fenosa, en aquest treball.

Sabem que Picasso tingué altres peces de Fenosa, com per exemple un retrat que féu de Picasso, actualment desaparegut, però documentat fotogràficament al taller de Picasso. Realment la relació entre ells fou molt estreta durant un temps, i fins i tot Picasso va arribar a pagar algunes fosses d'escultures de Fenosa, tal com ho demostren algunes factures que conservà Picasso (figura 15). Del que no hi ha cap dubte és que, a falta de noves recerques, Fenosa és l'artista català de qui Picasso arribà a tenir més obres.

**FONDERIE DE BRONZE D'ART
A CIRE PERDUE**

EMILE ROBECCI
13, AVENUE PIERRE-LAROUSSE
EN FACE L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ÉLECTRICITÉ
--- MALAKOFF (SEINE) ---
PORTE BRANCON ET PORTE DE VANVES
Domicile particulier : 30, Rue Leriche (XV^e)

Paris, le 9 juillet 1941

*Monsieur Fenosa 19 rue de la Plaine Doin
Hotel Wago*

<i>Consigné le 28 mai 1941 pris par lui-même à mon atelier les objets suivants exécutés en bronze:</i>		
<i>1 tête tête Jean Cocteau</i>		<i>200 f</i>
<i>1 Masque jeune femme</i>		<i>325 f</i>
<i>1 tête de femme modelage direct</i>		<i>250 f</i>
<i>2 petites statuettes modelage direct</i>		<i>400 f</i>
<i>1 statuette plus grande</i>		<i>225 f</i>
<i>1 petite mine armée</i>		<i>150 f</i>
	<i>total</i>	<i>1550 f</i>
<i>Deuxième livraison de mine:</i>		
<i>4 petites statuettes à 200 f pièce</i>		<i>800 f</i>
<i>1 tête femme</i>		<i>200 f</i>
<i>3 statuettes plus grandes</i>		<i>750 f</i>
	<i>total</i>	<i>2350 f</i>
<i>Mais chez Picasso je me suis fait mal aux trous.</i>		
<i>Je n'attends 500 francs reductions.</i>		
<i>Fenosa</i>		
<i>B.N.C.I. nr W-634-39 19 juillet 1941</i>		

FIGURA 15. Factura del fonedor Robecchi emesa a Apelles Fenosa. A sota a la dreta, a tinta, la signatura de Picasso assegurant que ha realitzat el pagament de la fosa de les escultures. Cortesia Successió Picasso.

Sabem que Picasso va arribar a tenir diverses obres de Joan Rebull (Reus, 1899 – Barcelona, 1981), resultat d'una relació intensa durant un temps. Es van conèixer també a través de Joan Pruna cap a l'any 1927 — poc després l'hauria anat a veure amb Fenosa— i, com en el cas de Fenosa, la relació va continuar després de la Guerra Civil Espanyola.²⁹ Segons Palau i Fabre, Picasso li adquirí un parell d'escultures i fins i tot li va voler organitzar una exposició a casa seva, tal com havia fet amb Fenosa, però no acabà de reeixir:

Rebull se n'anà a Pontins (Landes) a treballar, i aquí va rebre un telegrama de Sabartés dient-li que anés a París: Picasso li organitzava una exposició a casa seva mateix. Rar privilegi! Però, quan tot estava a punt, esclatà la segona Guerra Mundial, i Picasso va telefonar a Rebull per tal que anés a retirar les seves obres.³⁰

Durant un temps, la relació entre tots dos fou força familiar, fins al punt que les seves respectives filles, Maya i Elvireta, es van fer bones amigues. Un dia Rebull regalà a la petita Maya un bust d'Elvireta i davant d'aquest gest Picasso va voler correspondre (figura 16).



FIGURA 16. *Retrat de Maya Picasso* per Joan Rebull, 1944. Donació Maya Picasso, 2004. Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

29. Sunyer, 2003: 140. Catàleg de l'exposició comissariada per Joan Abelló Juanpere.

30. Palau i Fabre, 1971: 187.

Segons el testimoni de la família Picasso, Picasso hauria demanat a Rebull que fes un retrat escultòric de Maya, que Picasso li hauria comprat a preu de mercat.³¹ De tota manera, sembla que aquesta obra hauria participat al Salon de la Jeune Sculpture Française de 1940, on l'hauria adquirit Picasso.³² Tant el retrat d'Elvireta com el seu, Maya els va tenir sempre en el seu poder, fins que l'any 2004 decidí donar el seu retrat a la Fundació Palau, que poc abans havia creat el poeta i expert picassista Josep Palau i Fabre. Aquest retrat va ser exposat per primer cop l'any 2004 a la mostra que es féu sobre Rebull al Museu Reina Sofia, i actualment forma part de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac. Quan l'obra havia de tornar a París després de l'exposició a Madrid, Maya va voler felicitar el naixement de la fundació amb un regal i la seva decisió fou que l'obra no retornés a París sinó que anés directament a Caldes d'Estrac. Amb motiu de la donació es feu un acte a la Fundació Palau, el febrer de 2004, amb la presència de la mateixa donant i el llavors president de Catalunya, Pasqual Maragall (figura 17). L'escultura és un bust frontal de Maya de quan tenia uns vuit o nou anys, visiblement inacabat i extremament fràgil, ja que és una escultura que no va ser cuita. Segons Jaume Sunyer, Picasso també hauria adquirit a Rebull una altra escultura, un cap del seu fill Xavier.³³ Rebull, a causa d'aquesta vinculació amb Picasso, hauria estat l'introduïdor de molts altres artistes i intel·lectuals catalans, com Sebastià Gasch, entre d'altres.³⁴

31. Widmaier, 2002: 302.

32. Sunyer, 2003: 140.

33. *Ibid.*

34. Palau i Fabre, 1971: 187.



FIGURA 17. Acte de donació del retrat escultòric de Maya Picasso. D'esquerra a dreta: Josep Palau i Fabre, el president de la Generalitat Pasqual Maragall, Maya Picasso, l'alcalde de Caldes d'Estrac, Joan Rangel, i el director de la Fundació, autor d'aquest article, febrer de 2004.

Els Picassos catalans de Picasso

Finalment, volem tancar l'article amb una categoria singular del Picasso col·leccionista. Per motius obvis, no podem considerar part de la seva tasca col·leccionista aquelles obres seves que guardà durant tota la vida. Però, què passa amb les obres realitzades durant els anys que visqué a Catalunya i que, per motius sentimentals o de l'ordre que fos, Picasso recomprà al cap de molts anys? Obres que potser havia donat o venut per necessitat i que, en un moment determinat, decidí recuperar. De segur que són moltes, però donarem un parell d'exemples d'obres que van tornar a les mans de Picasso al cap dels anys, i que ja respondrien a un afany col·leccionista estricte. Un cas va ser documentat per Josep Palau i Fabre, a qui, enmig d'una de les seves entrevistes amb Picasso, li va fer saber que havia recomprat un retrat del vell Josep Fondevila realitzat a Gósol l'estiu de 1906 (figura 18). Palau i Fabre mateix

explica l'episodi i el document que en resultà, una fotografia on apareix Picasso sostenint el dibuix:

Li mostro retalls de la premsa de Lleida a propòsit de la meva conferència i de la proposició de fer un centre evocador de la seva estància a Gósol. Surt i torna al cap d'un moment, ensenyant-me el primer retrat que va fer a Josep Fondevila [...] Amb el temps he deduït que Picasso l'ha readquirit [...] i perquè veu que el meu aparell és antiquat, surt al balcó, a ple sol. El fotografio.³⁵



FIGURA 18. Picasso mostrant a Palau i Fabre el retrat de Josep Fondevila fet a Gósol l'any 1906 i que acabava de recomprar, 17 de març de 1967. Fotografia: Josep Palau i Fabre. Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

35. Palau i Fabre, 1997: 70.

L'altra obra és un oli rellevant del període blau, un dels primers retrats que Picasso féu de Sabartés el 1901 (figura 19). Durant un temps aquest oli va ser en un lloc desconegut després d'haver estat penjat a les parets d'Els Quatre Gats fins que el local va tancar portes. El mateix Sabartés explica la divertida anècdota d'aquest retrat i la seva còmica exposició al local:

Con su equipaje lleva mi segundo retrato pintado al óleo; dice que lo dejará en mi casa y yo le creo. Estoy seguro de que en aquel momento está dispuesto a hacerlo; pero... ¡quién sabe en lo que pensará al abrir su maleta en Barcelona!... Tener que tomar la tela, llevarla a mi casa, explicarse con gente que ni siquiera conoce, es demasiado complicado para él. Lo que hace no tiene nada que ver con su propósito inicial: lo coge, lo mira, lo saca de su casa, y por el camino determina primero entrar el «Els 4 Gats». Pere Romeu le prueba un marco barroco de talla, dorado a la antigua, y lo cuelga en la pared [...]. Allí lo encuentro yo unos meses después, y allí se queda hasta que el café se viene abajo [...] pasa de mano en mano y, por fin, después de algunos años, vuelve a las manos de Picasso *moyenant finances*.³⁶



FIGURA 19. Jaume Sabartés amb el retrat blau amb pinçanàs que li féu Picasso l'any 1901. París, ca. 1951. Fotografia: Alexander Liberman.

36. Sabartés, 1953: 95–96.

Picasso recomprà aquesta obra perquè formava part del seu univers sentimental, la va posseir durant un temps i l'any 1968 la donà al Museu Picasso de Barcelona, juntament amb la sèrie completa de *Las Meninas*, en memòria precisament del seu amic i secretari.

Una col·lecció atomitzada pendent de completar

Com hem dit al principi, hi ha artistes i obres de la col·lecció de Picasso que, per les raons que siguin, encara no han sortit a la llum. N'hi ha d'altres que coneixem per testimoni oral, però sense cap document que ho acrediti no podem afirmar que van formar part de la seva col·lecció. No obstant això, en alguns casos existeix aquest document que ens permet de confirmar-ho. Posarem com a exemples només un parell d'obres, un dibuix d'Isidre Nonell i un oli de Manuel Pallarès, que representen dues tipologies diferents. Del de Nonell no tenim cap imatge, només un testimoni escrit. Per contra, del de Pallarès es coneixen imatges de l'obra als domicilis de Picasso —un cas similar al del desaparegut retrat de Picasso fet per Fenosa o al del dibuix de Miró per a *La Vanguardia*, abans citats. Els Gaspar, amb motiu d'una visita a Picasso, davant del dubte sobre què portar-li com a present, es van decidir per un dibuix de Nonell:

A cada visita li portàvem un regal o altre. Havies de rumiar coses que li poguessin fer gràcia perquè tenia de tot [...]. El regal que va agradar-li més va ser un dibuix de Nonell. Quan va traslladar-se de Cannes, La Californie, a Mougins, a Notre Dame de Vie, se'l va emportar perquè el volia tenir amb ell.³⁷

Segons testimoni dels Gaspar, el dibuix hauria acompanyat Picasso pels seus diferents domicilis, però desconeixem quin era exactament aquest dibuix. Manuel Pallarès li regalà a Picasso un paisatge, una vista de Santa Bàrbara d'Horta de Sant Joan, una muntanya molt estimada per Picasso perquè protagonitzà diverses pintures de l'any 1909, en ple cubisme geomètric. Picasso guardà aquesta pintura tota la vida, atès que apareix en fotografies dels seus tallers, des del Boulevard Clichy a principis de segle fins a Notre Dame de Vie al final de la seva vida.³⁸ Testimonis com aquests, provinents de foto-

37. Gaspar i Ferreras, 1997: 108–109.

38. Al marge d'aquestes fotografies, l'expert picassà John Richardson la reproduí en el seu primer volum biogràfic sobre Picasso. Richardson, 1991: 100.

grafies o de monografies d'artistes —que en un moment o altre es van creuar amb Picasso—, permetran en el futur documentar noves obres que haurien format part d'aquesta col·lecció. D'altra banda, és molt probable que Picasso hagués tingut obra d'artistes que sovintejava de manera regular. Per exemple, seria el cas d'Antoni Clavé, algú de la màxima confiança de Picasso durant molts anys. O el de les escultures de ferro de Juli González —el més rellevant de la seva creació i, a més, en paral·lel a Picasso—, quan fins avui només ens consten dibuixos de joventut. Sens dubte, també hauria tingut obres dels seus nebots J. Fín, sobrenom artístic de José Vilató Ruiz, i Javier Vilató, algunes d'aquestes documentades a la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.³⁹ Aquests artistes que van formar part de la col·lecció de Picasso o que l'haurien pogut integrar tenien, fora d'alguna excepció, quelcom en comú, uns certs lligams de relació personal o d'amistat amb Picasso. En la majoria dels casos es tracta d'una relació documentada i en d'altres, pendent de conèixer algun dia. Totes aquestes obres no constitueixen una col·lecció artística rellevant per ella mateixa, ni són d'una gran qualitat, ni tan sols tenen una unitat cronològica i estilística. El sentit de la unitat els ve donat únicament per la seva relació amb Picasso, i totes pengen d'una manera o d'una altra de la seva persona. Per aquest motiu les va conservar tota la vida i no les posseïa com un col·leccionista clàssic sinó com algú que guarda els seus records familiars, més enllà dels noms dels artistes. Com hem dit al principi, estem del tot segurs que només coneixem una part de la seva col·lecció i que en el futur apareixeran més obres i més artistes a mesura que vagi sorgint més documentació. Malgrat que tot plegat farà envellir aquest article, pensem que tenia sentit establir un primer estat de la qüestió.

Agraïments:

Joan Abelló Juanpere	Violette Andrés	Maria Choya
Margarida Cortadella	Josep-Miquel García	Anna Maluquer
Ellénita de Mol	Lluís Permanyer	Sílvia Domènech
Christine Pinault	Xavier Soley	Raquel Revuelta
Javier Vilató	Anne-Claire Duperrier	

39. Als fons de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, per exemple, hi consta un oli i una quinzena de gravats de Javier Vilató.

Referències bibliogràfiques

- COMBALÍA, Victòria (1998). *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998, pàg. 34. «El pintor Picasso per Sebastià Junyent» (1904). *Forma. Revista Artística Mensual*, volum 1, any 1904, pàg. 374 [en línia]. *Arxiu de Revistes Catalanes Antigues* (ARCA). https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2056 [consulta: 22 abril 2020].
- FONTBONA, Francesc (2016). *Pintura catalana. El modernisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 20, 262–263 i 400.
- GASPAR I PARONELLA, Joan; FARRERAS, Elvira (1997). *Memòries. Art i vida a Barcelona, 1911–1996; recollides per Antoni Ribas*. Barcelona: La Campana, pàg. 108–109.
- «Joan Miró» (2007). A: *Picasso i la seva col·lecció: Barcelona, Museu Picasso, exposició, 19 de desembre de 2007–30 de març de 2008* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, pàg. 184–189.
- LEAL, Brigitte (1999). «Els Fenosa de Picasso». A: *Apel·les Fenosa, 1899–1988: exposició, Museu d'Art Modern del MNAC, 16 juny–22 agost, Barcelona 1999* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 110.
- Pablo Picasso i Joan Miró. Història d'una amistat. Can Prunera Museu Modernista, 12 de maig–26 de novembre de 2017* (catàleg de l'exposició) (2017). Sóller: Fundació Tren de l'Art / Can Prunera Museu Modernista, pàg. 130–131.
- PALAU I FABRE, Josep (1970). *Picasso per Picasso*. Barcelona: Joventut, pàg. 28.
- (1971). *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, pàg. 187.
- (1997). *Estimat Picasso: 35 obres i 14 documents inèdits*. Barcelona: Destino, pàg. 70.
- PALLARÈS, Manuel (2003). *Manuel Pallarès–Pablo Picasso. Homenatge a 78 anys d'amistat* (catàleg de l'exposició). Horta de Sant Joan: Centre Picasso d'Horta.
- PERMANYER, Lluís (2020). «La història d'un Miró al taller de Picasso». *La Vanguardia*, 4-4-2020, pàg. 43.
- PICASSO, Pablo (2007). *Picasso i la seva col·lecció. Barcelona, Museu Picasso: exposició, 19 de desembre de 2007–30 de març de 2008* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Institut de Cultura, pàg. 151 i 153.
- (2018). *Picasso. Bleu et rose [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 18 septembre 2018–6 janvier 2019] / commissaires d'exposition: Laurent Le Bon, Claire Bernardi, Stéphanie Molins et Émilie Philippot* (catàleg de l'exposició). París: Musée d'Orsay. Musée national Picasso-Paris; Vanves: Hazan, pàg. 44–45 i 346.
- RICHARDSON, John (1995). *Picasso: una biografia*. Vol. 1–2. Madrid: Alianza, pàg. 100.
- SABARTÉS, Jaume (1953). *Picasso: Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, pàg. 95–96. La Cariàtide, 14.
- SALA, Teresa-Montserrat (1988). *Junyent*. Barcelona: Nou Art Thor.
- «Salvador Dalí» (2007). A: *Picasso i la seva col·lecció. Barcelona, Museu Picasso. Exposició, 19 de desembre de 2007–30 de març de 2008* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, pàg. 98–99.

- SUNYER, Jaume (2003). «Joan Rebull y Picasso. Encuentros y desencuentros». A: Rebull, Joan. *Joan Rebull: años 20 y 30. MNCARS, Madrid, 30 de septiembre 2003 – 19 de enero 2004* (catàleg de l'exposició). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pàg. 140.
- Un retrat a quatre mans* (catàleg de l'exposició) (2017). El Vendrell: Fundació Apel·les Fenosa.
- TILLIER, Bertrand (ed.) (1996). *Fenosa Propos d'Atelier*. Reims: Dumerchez & Association des Amis d'Apel·les Fenosa, pàg. 43.
- VALLÈS, Eduard (2014). «Casagemas. Una baula escapçada en context». A: Casagemas, Carles. *Carles Casagemas, l'artista sota el mite [del 31 d'octubre de 2014 al 22 de febrer de 2015. Museu Nacional d'Art de Catalunya]* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Monografies Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2.
- WIDMAIER PICASSO, Olivier (2002). *Picasso: portraits de famille*. París: Ramsay, pàg. 302.

Índex onomàstic

- Abarca de Bolea Ximénez de Urrea y Bermúdez de Castro, Buenaventura Pedro (IX conde de Aranda), 174
- Abelló Juanpere, Joan, 212
- Adrià i Salas, Miquel, 117, 118, 120
- Aguilar, Sergi, 118, 119, 120, 121, 124
- Aizpuru, Juana de, 120
- Alarcón Suárez, José, 21
- Álava, Miguel Ricardo, 48
- Albertí, Nei, 124
- Alfaro, Andreu, 124
- Alfons XIII, rei d'Espanya, 94, 180
- Álvaro Ferrando, Vicente, 177
- Amades, Joan, 139
- Amat, Frederic, 123
- Ameal, Héctor, 127
- Anckermann, Ricard, 20, 22, 23
- Andrés, Violette, 218
- Anglada i Camarasa, Beatriu, 179
- Anglada i Camarasa, Hermenegild, 178, 179
- Ansesa, Enric, 123, 124
- Apel·les, actiu segle IV aC, 22
- Apeles (vegeu Apel·les, actiu segle IV aC)
- Appel, Karel, 122
- Arakawa, Toyozō, 75
- Arellano, José, 31, 37
- Arellano, Juan de, 54
- Argimon, Daniel, 118, 119
- Arimany, Elisa, 124
- Armengol, Rafael, 119, 121
- Arnau, Eusebi, 123
- Arola Artigas, Lluís, 106
- Arola Artigas, Pilar, 106
- Arola Barrera, Bonaventura, 89
- Arranz-Bravo, Eduard, 121, 123, 132
- Arroyo, Eduardo, 124
- Artigas Alart, Joan, 87, 88, 89, 90
- Artigas Casas, Carme, 87
- Artigas Casas, Joan (vegeu Artigas-Alart Casas, Joan)
- Artigas Casas, Mercedes, 87
- Artigas Casas, Montserrat, 87
- Artigas Casas, Pilar, 87
- Artigas-Alart Casas, Joan, 7, 9, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110
- Artigau, Francesc, 119, 121, 132
- Bagaria, Lluís, 102, 197, 198
- Ballester, Joaquín, 185
- Baltasar Carles d'Àustria, Príncep d'Àstúries, 47
- Barba, Lluís, 126
- Barceló, Miquel, 122
- Barceló, Xesc, 119
- Barjau, Santi, 110
- Barlés, Ildefons, 97, 98, 99
- Baron i Espinar, Joan Antoni, 128
- Barrachina, Jaume, 9, 13

- Barral, Agustín, 110
 Bartolozzi, Rafael, 123, 132
 Bassat Coen, Lluís, 7, 11, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 126, 127, 129, 130
 Bassegoda, Bonaventura, 7, 11
 Bayeu, Francisco, 31
 Bearn, Antoni de, 45
 Becerra, Toni, 127
 Bechtold, Erwin, 123
 Bellver, Fernando, 124
 Beltrán Masses, Federico, 100
 Benlliure, Marià, 127
 Bennàssar, Joan, 123
 Berenguer, Xavier, 59
 Bermejillo, Luis, 30
 Bernardi, Claire, 196
 Berrocal (vegeu Miguel Ortiz Berrocal)
 Bertrana, Prudenci, 184
 Bigioni, Adolfo, 127
 Bilinyara, Bob, 79
 Blanco, Anna del, 127
 Boix, Manuel, 119, 121
 Boixadors i de Cotonet, Joana (X comtessa de Peralada), 14, 22, 28
 Boixadors i de Pinós, Joan Antoni de (V comte de Savallà), 19, 22
 Boixadors i Sureda de Sant Martí, Joan Tomàs de, 13, 22, 23, 27
 Bon, Laurent Le, 196
 Boncompte, Conxita, 127
 Borgoña, Juan de, 31
 Borrell, Alfons, 123
 Bosch Gimpera, P. (Pere), 155
 Bote Paz, David, 130
 Boxadors, Juan Antonio (vegeu Boixadors i de Pinós, Joan Antoni de (V comte de Savallà))
 Brossa, Joan, 123
 Brotat, Joan, 119, 121, 126
 Bueno Garzón, Leticia (I comtessa d'Agrela), 30
 Bufill, Enric, 60, 61, 62, 63
 Bufill, Juan, 59
 Bustos y Bustos, Alfonso de (marquès de las Almenas), 35
 Caba, Antoni, 21, 31, 178, 181
 Cabello, Paz, 152
 Caixal, Pere, 172
 Calder, Alexander, 122
 Calderón, Carlos, 30
 Calvo, Carmen, 125
 Camilo, Francisco, 54, 55
 Camps i de Matas, Pelayo de (I marquès de Camps), 29
 Canals, Ricard, 97, 108
 Canogar, Rafael, 119, 120
 Cañellas, J. M., 35
 Capdevila Artigas, Joan, 91
 Capdevila, Genís, 101
 Carbonell, Marià, 49
 Carderera, Valentín, 31
 Cardona Torrandell, Armand, 123
 Cardone, Alessandra, 55
 Carles de Borbó i Borbó, infant d'Espanya, 16
 Carles III, rei d'Espanya, 20
 Carles V, emperador romanogermànic, 32, 47
 Caro Szécheny, Álvaro, 30
 Caro y Martínez de Irujo, María de la Piedad (VIII marquesa de la Romana), 30
 Caro, Joaquín, 30
 Carreño de Miranda, Juan, 31
 Carrera, Antonio, 59
 Carreras i Artau, Joaquim, 141, 142
 Casagemas, Carles, 198, 200, 203
 Casanovas, Joaquim, 128
 Casanovas, Jordi, 110
 Casas Abarca, Agapit, 95
 Casas Abarca, Pere, 95, 107
 Casas Bartrina, Josefa, 87, 89, 90
 Casas, Ramon, 123, 178, 187, 188
 Casellas, Raimon, 182

- Cases Magnet, Pere, 87
 Castellví, Marcel·lí de, 146, 147
 Castillo, Jorge, 123
 Castillo, Xaro, 125
 Castro, Simonet, 93
 Catany, Toni, 126
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 16
 Cela, Camilo José, 118
 Cervera, Fèlix, 141, 153
 Cézanne, Paul, 192, 203
 Chanco, Joaquim, 123
 Chillida, Eduardo, 122
 Choya, Maria, 218
 Christo, 122
 Cirici Pellicer, Alexandre, 118
 Civil, Josep, 101
 Clapés, Aleix, 99, 100
 Clavé, Antoni, 122, 218
 Climent, Vicenç, 196
 Clos, Jordi, 141, 145, 154
 Cocteau, Jean, 209
 Codina, Josep M., 124
 Codina-Esteve, Rosa, 125
 Coll, Marcos, 127, 128
 Coma, Maria, 126
 Comontes, Antonio de, 31
 Conill, Lluçia, 171
 Corachán, Margarita, 78
 Corberó, Xavier, 124
 Córdoba, Ramiro, 59
 Cornet, Manuel, 127
 Corredor-Matheos, José, 132
 Cortadella, Margarida, 218
 Cortés, Ferran, 60
 Costa Artigas, Antoni, 106
 Costa Artigas, Carme, 106
 Costa Artigas, Josep, 106
 Costa Artigas, Rosario, 106
 Costa Font, Antoni, 92, 106, 108
 Covarrubias y Leyva, Diego de, 21, 31, 55, 56
 Crespí de Valldaura y Fortuny, Esteban
 (XVI comte de Orgaz), 30
 Cros Artigas, Emili, 106
 Cros Daunas, Adelfo, 89
 Cuasante, José María, 127
 Cuixart, Modest, 121, 123
 Cumellas, Antoni, 126
 Dalí, Gala, 208
 Dalí, Salvador, 120, 203, 206, 207, 208
 Dalmau II de Rocabertí, 23, 24
 Dalmau III (vegeu Queralt i de Codina,
 Dalmau de), 23, 24
 Dalmau, Josep, 204
 Dameto i Crespí de Valldaura, Antoni
 Maria (marquès de Bellpuig), 14, 22
 Dameto i Despuig, Francesc Xavier, 22
 Darder i Llimona, Francesc, 150
 Darwin, Charles, 45, 77, 79
 Daunas, Hermenegildo, 95
 De Chirico, Giorgio, 192
 Despuig i Dameto, Antoni, 16
 Despuig i Fortuny, Ramon (comte de
 Montenegro), 16
 Dixon, Mònica, 126
 Domènech, Sílvia, 218
 Domènech, Ignasi, 7, 11
 Domingo, Francesc, 61,
 Domingo, Roberto, 93, 102
 Domínguez Mata, Adriana, 168, 184
 Domínguez, Óscar, 122
 Duncan, David Douglas, 206
 Duperrier, Anne-Claire, 218
 Duran i Sanpere, Agustí, 141
 Duran, Pere, 110
 Duvilliers, François, 44
 Éluard, Nusch, 209
 Éluard, Paul, 209
 Enrich, Ramon, 123
 Escarré, Aureli Maria, 172
 Escrivà de Romaní i de Dusay, Josep
 Maria (marquès de Monistrol), 29
 España, Carlos, 30

- Espeus, Maria, 126
 Esteve, Agustín, 31
 Eyck, Jan van, 31
- Facchina, Gian Domenico, 15
 Falcó Osorio d'Adda y Gutiérrez de los Ríos, Manuel Felipe María (IV duque de Fernán Núñez), 30
 Falcó y Trivulcio d'Adda y Rimici, Juan (príncep Pius de Savoia)
 Falcó, Joaquim, 127
 Fauria, Carme, 141, 142
 Feito, Luis, 124
 Felip II, rei de Castella, 32
 Felipe, Antonio de, 127
 Fenosa, Apelles, 7, 123, 191, 192, 203, 209, 210, 211, 212, 217
 Fernández de Córdoba y Osma, Joaquín (VIII duc de Arión), 30
 Fernández de Córdova-Alagón y Bernaldo de Quirós, María Antonia (XV comtessa de Sástago), 29
 Fernández de Soto, Mateu, 200
 Fernández-Huerta, Guillem, 103, 104, 105
 Ferran VII, rei d'Espanya, 48
 Ferrater Feliu, Antoni de, 101
 Ferrer Miñana, Joaquín, 177
 Fidela (antiquaria), 33
 Foix, Germana de, 47
 Folch, Albert, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83
 Folch, Stella, 59
 Fondevila, Josep, 214, 215
 Font, August, 15
 Fontbona, Francesc, 134
 Fontcuberta, Joan, 126
 Fraile, Alfonso, 124
 Francesc I, rei de França, 17
 François I (vegeu Francesc I, rei de França)
 Franzen Nisser, Christian, 30
- Fujiwara, Kei, 75
 Fujiwara, Kyōsuke, 75
 Fujiwara, Yū, 75
 Furió, Vicenç, 20, 22
 Fustero, Elvira, 125
- Gabriel, Andreu, 59
 Galí, Francesc, 61
 Galofré, Francesc, 101
 Garcès, Martí, 100
 García, Josep-Miquel, 210, 218
 Gargallo, Pau, 123, 130
 Gasch, Sebastià, 213
 Gaspar, Joan, 70
 Gaudí, Antoni, 90, 92, 129
 Gelabert, Antoni, 20
 Genovés, Juan, 124
 Gérard, François, 28
 Gil Cerracín, Rafael, 127
 Giménez, Regina, 125
 Giralt-Miracle, Daniel, 132, 133
 Giró, Marcel, 126
 Girona, Maria, 118, 119, 121, 125, 126, 132
 Godia, Carmen, 120
 Gol, Josep Maria, 163
 Gómez, Simó, 98, 178
 Gomis, Cels, 60, 62, 65, 68, 72
 Gomis, Joaquim, 60, 70
 Gomis, Josep Antoni, 60
 Gomis, Ricardo, 70
 González Velázquez, Luis, 37, 56
 González, Joan, 202
 González, Julio, 7, 123, 191, 201, 202
 Gordillo, Luis, 124
 Gosé, Xavier, 187
 Goya, Francisco de, 31, 176
 Grand, Charles, 17, 44, 45
 Granell, Gerònim, 15
 Graner, Lluís, 178, 182
 Gras, Francisco, 93
 Grau, Carmen, 125
 Greco, El, 31, 53, 55, 100

- Guasch Teigell, Josep, 91
 Gudiol, Montserrat, 125
 Güell, Hortensi, 198, 200, 201
 Guimerà, Àngel, 94, 184
 Guinovart, Josep, 119, 120, 121, 126, 133

 Haes, Carlos de, 31
 Hamada, Shōji, 75
 Haring, Keith, 124
 Haro (restaurador), 17
 Havilland, Frank Burty, 198
 Heras, Artur, 119, 121
 Hernández Pijuan, Joan, 120, 121
 Hernández, Nadia, 56
 Herodià, 98
 Hijikata, Teiichi, 64
 Hogenberg, Franz, 185
 Höroldt, Johann Gregorius, 176
 Huang, Yi, 110
 Hugué, Manolo (vegeu Manolo), 123,
 163, 187, 198

 Iankilevsky, Vladimir, 124
 Iba, Edmonde, 64, 67
 Illescas, Sixt, 70
 Iniesta, Laura, 125
 Isabel II, reina d'Espanya, 185, 186

 Jacob, Max, 199, 209
 Jesús, Hipòlita de (vegeu Isabel de Ro-
 cabertí)
 Jesusa (antiquaria), 33
 Joan, Baptista, sant, 31, 98
 Jordà, Ricard, 124
 Josep Bonaparte, rei d'Espanya, 185
 Jové, Àngel, 116
 Jovellanos, Gaspar-Melchor de, 16
 Junyent, Sebastià, 193, 194, 195

 Katúfol (vegeu Modest Urgell)
 Kawai, Kanjirō, 66, 75
 Kobayashi, Issei, 67
 Komenami, Shōichi, 65, 66

 Lacomà i Fontanet, Francesc, 20, 22, 28,
 47, 48
 Lalane, Joaquín, 127
 Laplana, Josep de C., 151
 Larrosa, Ivana, 126
 Lavín, Ana Carmen, 55
 Leal, Brigitte, 210
 Léger, Fernand, 124
 Lenin, Vladimir, 61
 Leopold I, emperador romanogermànic,
 47
 Leopoldo Juan, Vicenç, 91
 Level, Pierre, 209
 Liberman, Alexander, 216
 Llaquet, Isabel, 134
 Llimona, Joan, 100
 Llimós, Robert, 121
 Llorach, Isabel, 160
 Llorens Artigas, Josep, 61
 Loeb, Pierre, 205
 Lonhy, Antoni de, 31, 52
 López, Vicente, 16, 20, 22, 31, 39, 47, 54
 Lorenzo (antiquari), 33
 Lozano, Ester, 110

 Maar, Dora, 210
 Madoz, Chema, 126
 Madrazo, José de, 31
 Maeso Blanco, Pablo, 127
 Magnelli, Alberto, 124
 Maluquer, Anna, 218
 Manabu, Mori, 74
 Manent, Ramon, 126
 Maño (vegeu Carlos Martín), 127
 Maragall, Pasqual, 213, 214
 Maratta, Carlo, 26, 54
 Marcelo, Eddy, 77
 Marès, Frederic, 93, 172
 Margarida, d'Àustria, reina, consort de
 Felip III, rei de Castella, 37
 Marí, Mònica, 182, 185

- Maria Cristina, d'Àustria, reina, consort d'Alfons XII, rei d'Espanya, 180
- Martí Alsina, Ramon, 178, 181
- Martí Beya, Miquel, 88, 89, 90, 91, 94, 106
- Martí, Marcel, 124
- Martín i Ros, Rosa M., 108
- Martín, Carlos, 127
- Martínez Altés, Gabriel, 61
- Martínez de Irujo y del Alcázar, Carlos
Manuel Mariano (VIII duque de Sotomayor), 30
- Martínez del Mazo, Juan Bautista, 47
- Martínez Hugué, Manuel (vegeu Manolo)
- Mas i Fondevila, Arcadi, 100
- Mas, Ricard, 133
- Masiera, Francesc, 31
- Mateu, Damià, 13, 39
- Mateu, Miquel, 13, 39, 44
- Matilla, Segundo, 101
- Medina Campeny, Xavier, 124
- Meifrén, Eliseu, 93, 187
- Méndez (perit), 28
- Mendoza, Carlos (vegeu Opisso, Alfred)
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 37
- Mengs, Anton Raphael, 31, 54
- Mestre i Bas, Francesc, 118
- Mestres, Apelles, 184
- Mestres, Fèlix, 160, 178, 182, 185
- Millares, Manolo, 120, 122
- Mir, Joaquim, 93, 100, 101
- Mira, Víctor, 124
- Miralles, Francesc, 132, 133, 134
- Miralles i Galaup, Francesc, 178, 179
- Miró, Joan, 72, 118, 122, 124, 125, 191, 203, 204, 205, 206, 217
- Mitrani, Àlex, 126
- Miwa, Jusetsu, 75
- Modigliani, Amedeo, 192, 203
- Moger, Rafael, 52
- Mol, Ellénita de, 210, 218
- Molí, Manuel, 119, 120, 121
- Molins, Stéphanie, 196
- Molleví, Miquel, 93
- Mompou, Frederic, 185
- Montaner Cladera, Joan, 185
- Montessori, María, 94
- Moore, Henry, 122, 124
- Moragas Ubach, Fernando, 88
- Moragas, Tomàs, 178
- Morán, Ruth, 125
- Mordó, Juana, 120
- Morell, Faust, 20, 22, 28
- Moreno Carretero, Miguel Ángel, 127
- Moret, Lluís, 119
- Mulet, Vicent, 101
- Munakata, Shikō, 64
- Muntadas i Rovira, Maties, 51
- Muñoz, Lucio, 119
- Nada, J., 80
- Nadal, Jordi, 110
- Naokata, Ueda, 75
- Napoleó I, emperador dels francesos, 47
- Napoleó III, emperador dels francesos, 185
- Niebla, José, 123
- Noailles, Marie Laure de (comtessa de Noailles), 209
- Nogués, Francesc Xavier, 61
- Nonell, Isidre, 61, 123, 200, 217
- Obis, Josep, 110
- Ogata, Kōrin, 67
- Olivares, Manuel, 127
- Opisso, Alfred, 23, 99
- Opisso, Ricard, 123, 187
- Orellana, Carmen, 115, 116, 127, 130
- Orgaz, Margarita, 30
- Ormaechea, Iñaki, 124
- Orrente, Pedro de, 26, 31
- Ortiz Berrocal, Miquel, 124
- Ortiz Villajós, Nemesio, 33, 34

- Osma, Guillermo de, 30
 Osorio y Gutiérrez de los Ríos, María del Pilar Loreto (III duquesa de Fernán-Nuñez), 30
 Osuna, Mariano Téllez-Girón y Beaufort (XII duc de), 29, 30, 31, 37
 Otaola (antiquari), 33
 Oteiza, Jorge, 124
 Otero, Carmen, 124
- Padrosa, Inés, 9, 45, 49, 51, 53, 56
 Pagès, Salvador, 129
 Palau i Fabre, Josep, 196, 212, 213, 214, 215
 Pallarès, Manuel, 196, 197, 198, 217
 Pantoja de la Cruz, Juan, 31
 Panyella, August, 68, 69, 70, 74, 81, 142, 148
 Parareda Rollan, Climent, 91
 Parcerisa i Boada, Francesc Xavier, 19
 Paredes, Elena, 127, 134
 Pascual, Iu, 93
 Pascual, José Luis, 124, 134
 Pella i Forgas, Josep, 19, 22, 51
 Pellarin, Luigi, 15
 Pellicer, Josep Lluís, 193, 194, 195
 Perecoll, 124
 Perejaume, 123
 Pérez Sánchez, Alfonso, 54, 55
 Pérez Villalta, Guillermo, 124
 Permanyer, Lluís, 206, 218
 Philippot, Émilia, 196
 Picabia, Francis, 122
 Picasso, Maya, 212, 213
 Picasso, Pablo, 7, 10, 122, 170, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218
 Pidelaserra, Marià, 61
 Pinault, Christine, 201, 218
 Pla, Josep, 43, 199
- Pladevall, Enric, 124
 Planas, Joan, 120
 Plensa, Jaume, 122
 Poch, Núria, 7, 11, 115, 132, 133, 134
 Pomés, Leopoldo, 120
 Ponç, Joan, 123
 Porta i Muñoz, Alberto (vegeu Zush)
 Prat Pons, Jordi, 124
 Pratmarsó, Josep, 70
 Pruna, Joan, 212
 Pruna, Pere, 123, 209
 Puig Perucho, Bonaventura, 101
 Puig Tarrats, Esteve, 150
 Punyet Miró, Joan, 206
- Queralt i de Codina, Dalmau de, 227
 Quetglás, Matías, 123
 Quinn, Edward, 191
 Quiñones, Baltasar de, 27
- Rafael (antiquari), 33
 Ràfols Casamada, Albert, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 132, 133
 Ramírez, Saturio, 33
 Rangel, Joan, 214
 Raventós, M. Assumpció, 125
 Ray, Baku, 79
 Rebull, Elvireta, 212, 213
 Rebull, Joan, 123, 209, 212, 213
 Rebull, Xavier, 213
 Renoir, Auguste, 203
 Resclosa, Aniol, 110
 Revuelta, Raquel, 218
 Ribas, Antoni, 20
 Ribera, José de, 31, 55
 Ribera, Juan de, 27
 Ricart i Matas, Josep, 148
 Richardson, John, 217
 Riera i Aragó, Josep, 124
 Riera, Amèlia, 125
 Rigalt, Antoni, 15
 Riu Dòria, Ramon, 195, 196, 197

- Rivero y Miranda, Elena del (XIII marquesa de Bedmar), 30
- Rivet, Paul, 146
- Rocabertí de Dameto i Boixadors, Francesc Xavier de (XI comte de Peralada), 22
- Rocabertí i de Safortesa, Elisenda de (I comtessa de Peralada), 20
- Rocabertí i de Safortesas de, Joan Tomàs de (eclesiàstic), 27
- Rocabertí, Pere de, 22
- Rocabertí-Dameto Boixadors, Ignasi, 16
- Rocabertí-Dameto Boixadors, Joan, 16
- Rocabertí-Dameto i de Verí, Antoni (XI comte de Savallà), 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 25, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 45
- Rocabertí-Dameto i de Verí, Joana-Adelaida de (XIII comtessa de Peralada i Savallà), 15, 16, 25, 26, 28, 44
- Rocabertí-Dameto i de Verí, Tomàs de (XII comte de Peralada), 13, 15, 16, 17, 18, 22, 26, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 50
- Rocafull i Rocabertí, Guillem de (VI comte de Peralada), 14, 20, 28
- Rocamora Pujolà, Marcos, 161, 178, 179, 180
- Rocamora Triás, Eduardo, 167
- Rocamora Vidal, Antonio, 161
- Rocamora Vidal, Manuel, 7, 10, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188
- Rodin, August, 127
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo, 118
- Romana, Elisa, 30
- Romeu, Pere, 216
- Ros i Casas, Víctor, 128
- Rosal, Luis, 70
- Rubens, Peter Paul, 31, 53
- Ruiz-Picasso, Almine, 192, 200, 205, 207, 208, 210, 218
- Ruiz-Picasso, Bernard, 192, 200, 205, 207, 208, 210, 218
- Ruriya, Johnny, 79
- Rusiñol, Santiago, 100, 162, 193, 194, 195
- Sabartés, Jaume, 212, 216
- Sàbat, Jordi, 127
- Sabater Pi, Jordi, 143
- Sacharoff, Olga, 123
- Sacs, Joan, 82
- Sakuma, Tōtarō, 75
- Sala, Gerard, 119, 121, 132
- Salamanca y Negrete, Luisa de (marquesa de la Granja), 30
- Saleta Cristòfol, Bonaventura, 88
- Saleta Cristòfol, Josep, 88
- Salm-Salm, María Leonor de (duquesa de Osuna), 29
- Salvany, Josep, 21, 27, 29
- Sánchez Coello, Alonso, 21, 31, 55, 56
- Santassusagna i Santacreu, Ernest, 97
- Sarriera, Miquel de, 172
- Saunier, Philippe, 199, 205, 207
- Saura, Antonio, 122
- Scholtz-Hermensdorff y Beer, Matilde von (marquesa de Ivanrey), 30
- Sentenach, Narciso, 37
- Sentmenat i Despujol, Joaquim de (VII comte de Munter), 29, 33
- Serinyà, Narcís, 123
- Serra de Manresa, Valentí, 147
- Serra de Rivera, Xavier, 117, 118, 119, 121, 132
- Serra i Pagès, Rossend, 139
- Serra, Eudald, 7, 10, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 124, 143
- Serra, Joan, 126
- Serra, Montse, 43
- Sesshū, Tōyō, 67
- Shimizu, Uichi, 75
- Smith, Anna Maria, 170
- Smith, Ismael, 162, 163, 170, 179, 185, 187

- Soldevilla (antiquari), 33, 34
 Soler Moreno, Laia, 7, 10, 159, 165, 169, 174, 175, 186
 Soley, Xavier, 210, 218
 Soliva, Miguel, 175, 176
 Soriano, Loly, 59
 Stalin, Joseph, 61, 100
 Stanzione, Massimo, 31, 55
 Storrer, Emile, 80, 81
 Subarroca, Francesc, 127, 131, 134
 Subirachs, Josep M., 124
 Subirana, Rosa Maria, 204
 Sucre, Josep M. de, 123
 Sunyer, Jaume, 213
 Sunyer, Joaquim, 123
 Sureda i Boixadors, Joan Miquel (V mar-
 quès de Vivot), 26
 Suzuki, Ozamu, 75
- Tachard, Paul, 161
 Takahashi, Rakusai, 75
 Tàpies, Antoni, 72, 120, 121, 122, 123
 Téllez, Núria, 59
 Terrencs, Pere, 21, 28, 31, 52
 Tharrats, Joan Josep, 123
 Ticià, 54
 Tjakamarra, Long Jack Phillipus, 79
 Tolosa Giralt, Lluís, 159
 Torrents, Martí, 93, 101
 Trotski, Leon, 100
 Truyols i Despuig, Ferran (VIII mar-
 quès de la Torre), 13, 25, 28
 Txemiakin, Mickaël, 124
- Ubach, Bonaventura, 151
 Uclés, Josep, 123
 Urbano, Bea, 110
 Urgell, Modest, 178, 181, 184
 Uriach, Joan, 70
 Urrútia, Jenaro, 93
 Utrillo, Miquel, 187
- Valdés, Manolo, 124
 Vallmitjana Barbany, Agapit, 49, 95
 Vallmitjana Barbany, Venanaci, 95
 Vallmitjana, Juli, 184, 187
 Velázquez, Diego, 37
 Vélez, Pilar, 102
 Vergés, Xavier, 78
 Verí, Tomàs de, 16
 Vidal Sala, Ana
 Vidal, Francesc, 98
 Vidal, Ramon, 147
 Vieta, Mayte, 126
 Vilà, Miquel, 118, 119, 121, 132
 Vilacasas, Joan, 124
 Viladomat, Antoni, 178, 180, 181
 Vilallonga, Llorenç, 45
 Vilaplana, Francesc, 121
 Vilató Ruiz, José, 218
 Vilató, Javier, 218
 Villajós, V., 33
 Villèlia, Moisès, 124
 Viola, Manuel, 124
 Vostell, Wolf, 124
- Warhol, Andy, 122, 126
 Weinmann, Johann Wilhelm, 176
 West, Mae, 120
 Wilson, Thomas Woodrow, 128
- Xirau, Montserrat, 110
- Yagi, Kazuo, 75
 Yakura, Philip, 77
 Yamanouchi, Shinpu, 67
 Yanagi, Ryō, 64
 Yanagi, Sōri, 74
 Ynglada, Pere, 187
 Yoshitoshi, Mori, 74
 Yotsumoto, Takashi, 74
- Zabaleta, Rafael, 118
 Zagranada, Perico, 30
 Zush, 124



Des de l'octubre de 2012 s'han fet vuit 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 de set volums amb les ponències que s'hi han presentat. Actualment, aquest material configura un veritable corpus de valuosa documentació entorn del fenomen del col·leccionisme d'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.