

MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2023

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



**Mercat de l'art, colleccionisme i museus
2023**

**Mercat de l'art, colleccionisme i museus
2023**

BONAVENTURA BASSEGODA
IGNASI DOMÈNECH
(eds.)



UAB Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de
Publicacions

Bellaterra-Sitges 2024

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 2023 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2024

ISBN 978-84-09-63745-4 (Museus de Sitges)

ISBN 978-84-10202-19-1 (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 978-84-09-63745-4

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra

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

ISBN (paper) 978-84-10202-19-1

ISBN (digital) 978-84-10202-20-7

Il·lustració de la coberta

Interior de la botiga de Josep Costa a Palma (autor desconegut). Arxiu Costa.

Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Verneda

Crèdits fotogràfics

© Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada Camarasa, VEGAP, Barcelona, 2024

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2024

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024

Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal: B 16323-2024

© dels autors

© UAB/Consorci del Patrimoni de Sitges



Tots els drets reservats

Sumari

Presentació, per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech	9
ÁLVARO CASACUBERTA MARSANS i CÈLIA QUEROL TORELLÓ, <i>La Col·lecció Casacuberta Marsans</i>	13
ROSA CREIXELL, <i>Més enllà de l'ús. Primeres consideracions a l'entorn del colleccionisme de moble antic</i>	37
FRANCESC FONTBONA, <i>L'obra d'Anglada-Camarasa en l'entorn de Cambó</i>	65
SANTOS M. MATEOS RUSILLO, <i>Peggy Guggenheim mai no va estar sola. La col·lecció de l'empresària Tecla Sala</i>	79
VINYET PANYELLA, <i>La Col·lecció Lola Anglada. Formació, dispersió i memòria</i>	115
JAUME TARRÉS PUJOL, <i>Els inicis de la cartofília catalana</i>	147
ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, <i>Josep Costa Ferrer (1876-1971), antiquari i agent del mercat de l'art entre Barcelona i Palma</i>	167
Índex onomàstic	251

Presentació

El 6 d'octubre de 2023 es va celebrar al Palau Maricel de Sitges una nova jornada de la ja tradicional trobada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, que complia dotze anys d'existència, des de la primera que va tenir lloc el 8 d'octubre de 2012. Ens hem mantingut fidels a la fórmula clàssica de la nostra programació, que presenta només set ponents, que tracten temes diversos en relació amb el mercat, els col·leccionistes i els museus. Procurem, també, en cada jornada disposar de la participació de noves veus, juntament amb la d'altres investigadors ja presents en anteriors sessions, de manera que així s'eixampli el perfil dels conreadors d'aquesta mena d'estudis i aquests es consolidin com una especialitat plena de dinamisme, que interessa a un públic ampli, i que abasta des del món universitari fins als museus, els agents del mercat de l'art i els col·leccionistes i aficionats en general.

En aquest volum, que lògicament amplia i precisa per escrit el contingut de les intervencions realitzades oralment en un temps força limitat — només trenta minuts —, es tracten els quatre temes habituals de les jornades: els museus de col·leccionista, les especialitats col·leccionistes, els episodis antics de col·leccionisme o figures de col·leccionistes oblidats o poc coneguts, sense negligir el protagonisme que també han tingut els agents del mercat artístic, els antiquaris i galeristes.

A les jornades del 2023 vam tenir l'honor de presentar, per primer cop, la notícia de la propera inauguració d'un nou museu privat a Barcelona a partir de la col·lecció Casacuberta-Marsans, que aplega unes dues-centes peces de qualitat singular, des del món medieval fins al contemporani, i que tindrà la seu al cèntric carrer de la Palla, a l'històric edifici de l'Hospital de clergues de Sant Sever, integralment rehabilitat per a aquesta nova funció cultural. La presència del matrimoni creador de la col·lecció, Fernando Casacuberta i Rosario Marsans, va contribuir a donar relleu i emotivitat a la jornada, a més de la ponència que va pronunciar Ignacio Casacuberta Marsans, però escrita pel

seu germà Álvaro, juntament amb la coordinadora de l'espai expositiu, Cèlia Querol Torelló, que ara es publica, i on es detallen els seus objectius i es ressenyen algunes de les peces més destacades.

Les especialitats colleccionistes han estat objecte de dues ponències. La primera, a càrrec de la Dra. Rosa Creixell, que ha fet una subtil reflexió sobre la posició del moble antic en els diversos ambients domèstics, i com només molt rarament aquests objectes s'apleguen en un afany monogràfic de col·lecció. La segona ponència la va fer Jaume Tarrés, director de la *Revista Cartòfila*, tota una referència en l'especialitat, que ens illumina sobre els orígens i el primer desenvolupament sobre el colleccionisme de postals, una passió que va tenir a Catalunya un gran impuls i protagonisme des dels orígens d'aquest instrument gràfic de comunicació.

Uns dels nostres objectius sempre ha estat la reivindicació del paper cultural i patrimonial dels individus colleccionistes, i per això sempre a Sitges hi ha un espai per a mostrar i posar en valor la seva tasca, sovint descobrint-los també des d'aquesta nova perspectiva. Aquest ha estat el cas de l'empresària tèxtil Tecla Sala, tal com veiem en la recerca feta pel Dr. Santos Mateos a partir de la documentació dels arxius de la confiscació i del retorn de la seva col·lecció durant la guerra i la primera postguerra. El Dr. Francesc Fontbona ens ha explicat en la seva ponència com l'interès de Francesc Cambó per aplegar peces del gran artista Hermen Anglada Camarasa va arrelar també en altres personatges del seu entorn familiar, amical i professional, fet que configura un episodi singular de la fortuna del pintor i de la seva apreciació a casa nostra. La col·lecció de nines de la pintora, il·lustradora i escriptora Lola Anglada, conservada al Consorci dels Museus de Sitges, fa temps que és coneguda, catalogada i també estudiada. Per això, Vinyet Panyella centra la seva aportació en la reconstrucció del complex itinerari del seu dipòsit a la Diputació de Barcelona, alhora que planteja una completa reivindicació de l'artista total que la Lola va ser i de la seva importància dins el panorama de l'art del seu temps.

El treball del Dr. Alberto Velasco fet a partir d'un primer buidatge de l'arxiu recentment redescobert del comerciant Josep Costa Ferrer (1876-1971) demostra a bastament la posició destacada d'aquest agent del comerç d'antiguitats a Barcelona i a Palma. La presentació d'aquesta nova font documental segur que obrirà la porta a moltes altres noves recerques, que hauran de permetre desenvolupar el coneixement del mecanisme del comerç d'art i arqueologia a Catalunya i a les Balears durant bona part del segle XX.

PRESENTACIÓ

Un cop més, volem expressar el nostre agraïment al treball desinteressat dels ponents a la jornada, la tasca editorial del Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, i naturalment al suport continuat i de tants anys del Consorci del Patrimoni de Sitges, sempre compromès amb aquesta iniciativa de recerca i d'alta divulgació.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH
Consorci del Patrimoni de Sitges

La Col·lecció Casacuberta Marsans

ÁLVARO CASACUBERTA MARSANS
Col·lecció Casacuberta Marsans

CÈLIA QUEROL TORELLÓ
Col·lecció Casacuberta Marsans

Inicis de la col·lecció

ÁLVARO CASACUBERTA MARSANS

Col·leccionar comporta acceptar una tensió mística i emprendre un camí sens fi. La manifestació d'una vocació artística que implica la sacralització subjectiva, sobtada i inevitable d'obres d'art. La cerca de sentit a un desordre aparent; la justificació global d'allò existent, i la fixació d'una guia cap al futur.

Els inicis de la Col·lecció Casacuberta Marsans es remunten a la dècada dels vuitanta. L'afició per l'estudi i el gust per l'estètica impulsen el meu pare, als seus escassos trenta anys i amb el suport del meu avi Alberto, a adquirir les primeres obres d'art. Entre elles, destaca *Bailarinas andaluzas* d'Ignacio Zuloaga (1870-1945) (figura 1), medalla d'or a la Biennal de Venècia del 1903.

En aquell moment, el focus del seu estudi se centrava en la pintura espanyola de canvi de segle (finals del segle XVIII i principis del segle XIX). El naturalisme i costumisme propis de pintors com José Gutiérrez Solana (1886-1945), Darío de Regoyos (1857-1913), Isidre Nonell (1872-1911), Joaquim Mir (1873-1940), Josep de Togores (1893-1970) o el mateix Ignacio Zuloaga van acaparar-ne l'atenció, potser per la importància de les comunitats basca i catalana en la producció d'obres d'aquesta època, o potser per l'afany per descobrir l'essència del que és espanyol: la realitat tal com es presentava en aquella època, allò cert i no màgic. Com deia Ramón Gómez de la Serna:

Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizás a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte.¹



FIGURA 1. Ignacio Zuloaga Zabaleta, *Bailarinas andaluzas*, 1903. Oli sobre tela, 19 × 206 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

Sigui com sigui, la pintura de canvi de segle és avui dia un pilar fonamental de la Col·lecció Casacuberta Marsans. Amb el pas del temps i, a mesura que la dedicació i intensitat colleccionista —i, per tant, la dedicació a l'estudi— augmentaven, la collecció també va anar evolucionant. I va ser una evolució cronològicament invertida.

L'anhel per conèixer la història que envoltava —i influïa— la vida i obra dels autors va derivar en el desig d'aportar llum al que encara estava per descobrir: el món de l'atribució. Des d'aleshores, la collecció emprendria un segon rumb, en paral·lel, cap al passat: barroc, Renaixement i, per sobre de tot, gòtic i romànic.

1. Gómez de la Serna, 2001: 604.

La Col·lecció Casacuberta Marsans

CÈLIA QUEROL TORELLÓ

Amb prou feines vint anys, la Col·lecció Casacuberta Marsans ha passat de ser objecte d'una afició genuïna per l'art i la cultura a convertir-se en una col·lecció rigorosa i reconeguda dins el món de l'art; una col·lecció en majúscules. Durant aquest període, s'han aplegat unes dues-centes peces, de categories diverses, que configuren una visió representativa, alhora que personal, de l'art hispànic al llarg dels segles. La qualitat i el volum assolits en aquest breu període de temps són especialment significatius perquè aquest no és un fons resultat d'un llarg llinatge de col·leccionistes; no és una col·lecció històrica que s'hagi anat heretant amb els anys, sinó al contrari: s'inicia gràcies a la voluntat i la passió col·leccionista d'algú que descobreix aquest món en plena edat adulta i que, amb el temps, va desenvolupant un gust i uns criteris artístics de coherència i qualitat que porten la col·lecció al punt on és ara.

Dins la col·lecció, s'hi poden distingir dos focus principals: l'art medieval i la pintura de canvi de segle. Tot i que l'interès per l'art medieval va arribar una mica més tard, la qualitat de les obres d'aquest període no deixen dubte sobre l'exigència i els criteris de qualitat que han marcat la col·lecció des del primer moment. Alguns dels noms que s'hi poden veure representats són Joan Mates (doc. 1391-1431), Lluís Borrassà (doc. 1380-1425), Bartolomé Bermejo (ca. 1445-ca. 1501), Jorge Inglés (s. xv) o Diego de la Cruz (doc. 1480, 1500).

Si haguéssim de destacar un exemple d'aquesta secció, molt probablement hauria de ser el *Triptic de la Lamentació* del Mestre de la Llegenda de santa Llúcia (actiu 1475 i 1505) (figura 2); una obra d'una gran qualitat que, gràcies a un dipòsit de la família Casacuberta Marsans, es va poder veure al Groeningemuseum de Bruges durant més de tres anys. L'atribució d'aquesta obra al Mestre de la Llegenda de santa Llúcia, actiu precisament a Bruges, apareix per primer cop a la tesi inèdita de Luis Bacó Rodríguez.² Més recentment, Ana Diéguez Rodríguez en confirma l'autoria en un estudi encarregat pels mateixos col·leccionistes.³ Tot i no ser tècnicament una obra espanyola, la seva inclusió dins la col·lecció té una justificació: se sap que es tracta d'un artista que va treballar per a comitents estrangers; entre ells, també espanyols.⁴ De fet, el Mestre de la Llegenda de santa Llúcia, mentre era actiu a Bruges, va rebre diversos encàr-

2. Bacó Rodríguez, 1974.

3. Diéguez Rodríguez, 2014: 31.

4. *Op. cit.*: 20.



FIGURA 2. Mestre de la Llegendra de santa Llúcia, *Triptic de la Lamentació*, 1480-1485. Oli sobre taula, 176 × 290 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

recs des de la Península Ibèrica. Amb una col·lecció especialitzada en art hispànic, la presència d'aquest artista ajuda a exemplificar tres idees importants: la relació singular entre la península ibèrica i Flandes durant els segles XV i XVI; la importància dels influxos estrangers en el desenvolupament artístic a la península, i, com a resultat, la riquesa artística del món hispànic d'aquella època. Juntament amb una altra *Lamentació davant de Crist* (ca. 1475) al Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, el tríptic de la Col·lecció Casacuberta Marsans és una de les poques obres conservades d'aquest autor a Espanya.

De la pintura de canvi de segle, l'altre gran pilar de la col·lecció, se'n podrien destacar noms com Darío de Regoyos i Ignacio Zuloaga, anteriorment esmentats, o Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramon Casas (1866-1932) i Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), entre d'altres. La Col·lecció Casacuberta Marsans va començar adquirint obres d'aquells autors del canvi de segle que van configurar la modernitat artística immediatament posterior. Cal destacar-ne, per exemple, *Examen de consciència* (ca. 1890) de Ramon Casas (figura 3), o una adquisició molt recent de l'autor Anglada Camarasa.⁵

5. L'obra *Examen de consciència* ha format part de l'exposició *Arte y transformaciones sociales en España (1885-1910)* al Museu Nacional del Prado. Tal com proposava la mostra, en aquesta obra Casas explora una idea de la religió des de la introspecció d'una dona solitària i melancòlica.

Aquesta última obra, de petit format i titulada *La loge* (La llotja) (figura 4), il·lustra la intenció expressa de continuar ampliant i perfeccionant el fons de pintura d'aquest període. L'obra va sortir a subhasta a Nova York i ara, gràcies a la seva incorporació a la col·lecció, ha tornat a Espanya.

No és l'únic cas en què es compra obra que és en mans de privats estrangers: la tasca col·leccionista dels Casacuberta Marsans ha permès recuperar obres del patrimoni que s'havien anat dispersant pel mercat privat internacional, com és el cas, també, d'una predella gòtica catalana del segle XIV que la col·lecció va comprar en subhasta als Estats Units (figura 5). Aquesta obra gòtica re-



FIGURA 3. Ramón Casas, *Examen de consciència*, 1890. Oli sobre tela, 183 × 131 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.



FIGURA 4. Hermenegildo Anglada Camarasa, *La loge* (La llotja). Oli sobre taula, 29,2 × 42,6 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.



FIGURA 5. Escola catalana, *Predella amb sant Joan, santa Marta, sant Pol, Crist, la Mare de Déu, Jaume el Major i sant Pere* (d'esquerra a dreta), ca. 1360. Tremp sobre taula, 32,7 × 172,7 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

presenta, d'esquerra a dreta: sant Joan, santa Marta, sant Pol, Crist, la Mare de Déu, Jaume el Major i sant Pere. S'ha relacionat amb la predella del *Retaule dels sants Joans* procedent del castell de Santa Coloma de Queralt (Museu Nacional d'Art de Catalunya), ja que semblen compartir similituds tant estilístiques com iconogràfiques.⁶

La rellevància d'aquests dos períodes a Catalunya —l'esplendor tant del gòtic com de les tendències artístiques dels segles XIX i XX— ha afavorit que les col·leccions del territori s'hagin anat proveint d'aquest tipus de peces. En aquest sentit, la Col·lecció Casacuberta Marsans és representativa d'un model propi de col·leccionisme a Catalunya.

Ara bé, no s'atura aquí, sinó que s'han anat cultivant també altres escoles i categories d'obra (el fons inclou, per exemple, peces d'orfebreria, escultura i marcs de qualitat infreqüent). En aquests darrers anys, hi ha hagut, i hi continua havent, una actitud conscient d'anar ampliant el ventall. Ajustant-se sempre als gustos i criteris personals del col·leccionista, l'objectiu n'és oferir una visió tan completa com sigui possible de l'evolució de l'art hispànic.

Amb aquest objectiu en ment, ha estat imperatiu afegir-hi pintura del barroc espanyol, un dels períodes que a dia d'avui interessen més dins la col·lecció. L'última incorporació d'aquest període ha estat una parella d'obres de Francisco Rizi (1614-1685), que porten per títol *Les temptacions de sant Antoni* i *La flagel·lació de sant Jerònim* (figures 6 i 7).

Són les primeres pintures que s'adquireixen d'aquest autor, gran exponent del barroc madrileny de la segona meitat del segle XVII, i, a més, il·lustren perfectament el canvi de tendència que viu la pintura barroca espanyola a mitjan segle: els pintors es van allunyant de la sobrietat del barroc inicial per explorar el colorisme i el moviment més característics de les formes italianitzants.

6. Aquesta relació ha estat proposada pel Dr. Antoni José Pitarch.



FIGURA 6. Francisco Rizi, *Les temptacions de sant Antoni*, segona meitat del segle XVII. Oli sobre tela, 175,5 x 132,5 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.



FIGURA 7. Francisco Rizi, *La flagel·lació de sant Jeroni*, segona meitat del segle XVII. Oli sobre tela, 175,5 x 132,5 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

Si bé el caràcter del fons Casacuberta Marsans el marca, sobretot, la pintura antiga, la voluntat col·leccionista per incloure-hi grans noms de la història de l'art la porta inevitablement a adquirir, també, peces d'art modern i contemporani. *El retrat d'Anna Maria* de Salvador Dalí (1904-1989) n'és un clar exemple (figura 8). Aquesta obra pertany al període de joventut de l'artista, en què encara explora i sintetitza els moviments artístics del canvi de segle, del modernisme català i el noucentisme. En aquest sentit, el retrat de Dalí traça una línia evolutiva que continua perfectament amb l'obra d'altres autors de la col·lecció, com Joaquim Sunyer (1875-1956) o Ramon Casas. A diferència, però, de Sunyer o Casas, aquí Dalí ja avança la configuració d'un nou llenguatge artístic. La reducció i simplificació de les línies anticipen el desenvolupament de la figuració realista, que marcarà un pas contundent cap al trencament amb la pintura vuitcentista.⁷

Havent repassat, tot i que breument, els períodes clau de la col·lecció i alguns dels noms que s'hi representen, és evident que s'han seguit dos criteris

7. García i Gil, 2022: 149.



FIGURA 8. Salvador Dalí, *Retrat d'Anna Maria*, 1924. Oli sobre tela, 102 × 76 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

principals a l'hora d'adquirir: la qualitat de l'obra, que està directament vinculada al seu estat de conservació, i la rellevància dins la trajectòria de l'artista. En aquest darrer punt, la mirada del col·leccionista és essencial, ja que hi ha una voluntat manifesta d'incorporar-hi les obres més significatives de cada nom.

La Col·lecció Casacuberta Marsans és un cas singular de col·leccionisme exigent i proactiu, també pel seu compromís amb la recerca acadèmica. Ha estat una prioritat aprofundir en l'estudi de cada peça per dos motius principals: per tal d'assegurar-se que s'ha fet tot el possible per entendre les peces que conformen aquest fons, i per conti-

nuar creant i contribuint al coneixement de l'art hispànic. Un cas que il·lustra aquesta voluntat d'investigació és el relleu de santa Caterina (figura 9). Gràcies a un estudi encarregat al Dr. Gerardo Boto, de la Universitat de Girona, s'ha pogut saber que aquest relleu de marbre té una relació directa amb la cort d'Alfons X; tan directa que és probable que el mateix monarca fos el comitent de la peça i s'involucrés personalment en la seva concepció iconogràfica.⁸

La dimensió que ha agafat la col·lecció, tant en volum com en qualitat, l'ha conduït de manera natural a professionalitzar-se. Tot i que s'inicia en l'àmbit domèstic, la família Casacuberta Marsans ha vist la necessitat de tenir un equip que treballi exclusivament en la gestió de la col·lecció. A més, compten també amb col·laboradors i assessors externs que reforcen altres punts importants, com la recerca, que ja s'ha comentat, o la restauració.

La col·laboració és indispensable per a la gestió correcta de les peces. Els col·leccionistes i l'equip no treballen en solitari ni de manera aïllada, sinó que col·laboren molt de prop amb professionals del sector. Actualment, una

8. Boto, 2023 (estudi inèdit).



FIGURA 9. Anònim, *Relleu de la llegenda de Majenci i santa Caterina d'Alexandria*, ca. 1252-1284. Marbre, 56-60 × 64 × 8 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

línia de treball transversal que s'està impulsant des de la col·lecció és la restauració de la taula de *Sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista* (figura 10). S'ha comptat amb un equip de restauradors perquè intervinguin el suport i netegin la superfície pictòrica. Paral·lelament, s'està aprofundint en l'estudi historiogràfic de la taula per determinar-ne una atribució, ja que, tot i haver-se considerat producte del taller de Lluís Borrassà, al llarg dels anys s'han anat proposant altres autors.⁹ Els estudis historiogràfics que s'estan duent a terme, acompanyats d'una anàlisi material profunda, ajudaran a esclarir l'entramat d'atribucions i a arribar a una conclusió més ferma.

9. El 1905, l'obra apareix esmentada a la revista *Il·lustració catalana* com a fragment principal d'un retaule procedent del Monestir de les Santes Creus, vegeu: *Il·lustració catalana*, 1905: 3. Més endavant, Chandler R. Post l'atribueix al Mestre de Rubió vegeu: Post, 1953: 570. Tot i que, aquell mateix any, Gudiol Ricart proposa situar l'obra dins el gòtic internacional, a l'entorn de Borrassà, vegeu també: Gudiol Ricart, 1953: 44-45; Gudiol Ricart i Alcolea Blanch, 1986: 86. Ja entrat el segle XX, Francesc Ruiz suggereix Guerau Gener com a possible autor; una atribució no totalment descartada per Rosa Alcoy, qui també planteja que pugui ser obra de Pere de Valldebriga, vegeu: Ruiz i Quesada, 2005: 84-86. I també Alcoy, 2016: 364.



FIGURA 10. Seguidor de Lluís Borrassà, *Sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista*. Oli sobre taula, 123 × 85 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

Així, el treball en equip és essencial tant per a l'estudi de les peces com per a la seva conservació correcta. I és alhora igualment important per a la difusió del coneixement generat des de la Col·lecció Casacuberta Marsans. És a través de la projecció i la difusió que aquest coneixement arriba a més gent i que tota la feina feta internament pren sentit. Aquí és on la col·laboració amb institucions és imprescindible: la cessió de préstecs i el dipòsit d'obra en museus promouen l'intercanvi entre col·leccions particulars i organismes culturals; un intercanvi que, al capdavall, facilita l'accés del públic a obres singulars i a nou coneixement a través de plataformes més consolidades.

La Col·lecció Casacuberta Marsans sempre ha estat compromesa amb aquest intercanvi i ha promogut, des dels inicis, un programa de préstecs a institucions culturals d'arreu del món. Alguns casos que cal destacar en són: el dipòsit del *Tríptic de la Lamentació* al Groeningemuseum, Bruges, fins al 2022, que va donar l'oportunitat a la ciutat de contemplar aquesta obra, fins llavors força desconeguda, d'un dels seus pintors flamencs més interessants; la mostra de l'escultura *Prière* de Jaume Plensa al Museu d'Art Contemporani de Barcelona en 2018-2019, la primera retrospectiva de l'autor, que el mateix Plensa va supervisar personalment; la cessió de la taula de *Sant Vicent i sant Llorenç* de Bartolomé Bermejo i Martí Bernat a la mostra antològica sobre Bermejo organitzada pel Museu del Prado el 2018, que va permetre gaudir per primer cop d'una visió completa de la trajectòria de l'autor; o, especialment rellevant en el context d'aquestes jornades, el préstec de dues obres de José Togores Llach, *Nu aux bras levés* i *Jugadors de billar*, al Museu Maricel de Sitges arran de l'exposició *Realisme(s) a Catalunya (1917-1936). Del Picasso clàssic al Dalí surrealista*, el 2019.

Entre els anys 2023 i 2024, s'ha prestat obra a l'exposició itinerant *Mythos Spanien. Ignacio Zuloaga (1870-1945)*, a la Kunsthalle de Munic i Hamburg; a *El mirall perdut. Jueus i conversos a l'edat mitjana*, al Museu del Prado i al Museu Nacional d'Art de Catalunya; a *Arte y transformaciones sociales en España (1885-1910)* al Prado, i a *María Blanchard. Pintora a pesar del cubismo* al Museu Picasso de Màlaga, entre d'altres.

Algunes de les eines que s'han anat desenvolupant al llarg dels anys són primordials per al funcionament correcte de la col·lecció. Per exemple, s'ha creat una base de dades en què es pot trobar la informació relativa a cada peça (catalogació, fotografies en alta resolució, documents d'arxiu) i que, a més, permet extreure una fitxa tècnica de cada obra. La base de dades està en constant procés de revisió i actualització: qualsevol novetat que sorgeixi al voltant d'una peça (una exposició, un article, una antologia) és afegida immediatament al programa. Aquest projecte de catalogació de les obres i sistematització de la documentació demostra el compromís de la família Casacuberta Marsans per preservar el coneixement. La base de dades no només s'entén com una eina essencial per a la conservació correcta d'aquest coneixement, sinó també per a la seva circulació a través d'experts, acadèmics i altres professionals del sector.

Un altre instrument que reforça, sobretot, la difusió és la pàgina web, que ja es pot consultar a internet. S'hi publiquen descobriments sobre les peces, estudis inèdits, resultats de les restauracions realitzades internament, activitats, com xerrades o visites, i col·laboracions amb institucions culturals. Aquesta carta de presentació de la Col·lecció Casacuberta Marsans ha estat pensada per oferir més transparència sobre les diferents línies de treball que s'impulsen des de dins (investigació, processos de restauració, noves adquisicions, col·laboracions, etc.) i, alhora, per donar-hi accés.

Hospital de Sant Sever

De totes les línies de treball dins la col·lecció, el que ha de ser el projecte principal a dia d'avui és la rehabilitació de l'Hospital de Sant Sever. Aquest espai, situat al carrer de la Palla de Barcelona, es crea, o més ben dit, es recupera perquè funcioni com a seu física de la col·lecció. L'Hospital de Sant Sever allotjarà una part de la col·lecció, que serà accessible a través de visites concertades.

Recuperar un espai al centre neuràlgic de Barcelona ha estat un projecte complex, però d'un valor patrimonial incalculable. Antigament, com ho indica

el seu nom, aquest edifici funcionava com a hospital destinat a la cura de clergues malalts. El va fundar un benefactor patró de la diòcesi de Barcelona, Mossèn Jaume Aldomar, el 8 d'agost de 1412, sota l'advocació de sant Sever.¹⁰ La gestió de la institució era autònoma i disposava de quatre administradors que renovaven els seus càrrecs anualment: dos preveres beneficiats de la Seu de Barcelona, un beneficiat de l'església de Santa Maria del Mar i un altre beneficiat de l'església de Santa Maria del Pi.¹¹ De fet, la institució va operar de manera privada i autònoma fins al 1913, en què el bisbat en va assumir les funcions a causa de la falta de recursos. Al cap d'uns anys, el 1925, l'hospital es va traslladar al Seminari Major de les Corts, i l'edifici va quedar abandonat. Passada la Guerra Civil, l'hospital va adoptar funcions residencials i comercials, com l'establiment de l'antiquari Agustín Mendoza, fins que als anys cinquanta l'església va renunciar a l'edifici i la propietat va passar a ser de la família Sesplugues.¹²

1. Arquitectura i història

Originalment, el que ara és l'Hospital de Sant Sever era un conjunt de cases dels segles XIII i XIV. Més endavant, als segles XIX i XX, se li afegixen tres plantes. La planta baixa estava formada per l'església, el pati o claustre, l'arxiu, els estudis, el celler, el rebost, el pastador i les celles per als malalts. Les habitacions i dependències per al personal es trobaven a la planta superior. La resta de pisos, afegits al segle XIX, tenien funció residencial.

Un dels elements més autèntics de l'edifici és la façana, ja que, tot i ser resultat de diverses reformes, constitueix un dels pocs exemples d'arquitectura

10. L'advocació a sant Sever també ha suscitat interès. L'absència de dades documentals dificulta que es pugui confirmar fermament l'existència d'aquesta figura, tot i que, segons la llegenda, va viure entre el segle IV i VII i el van executar amb una clau de ferro al cap. Joan Valero i Molina dona detalls sobre la qüestió de la historicitat de la llegenda i la devoció de Martí l'Humà per sant Sever a: Valero i Molina 2009-2010: 159-160.

11. Daví Carbonell, 2018: 120. L'any 1434, els sacerdots Pere de Vilarrassa, prevere beneficiat de la Seu de Barcelona, Bernat Seyol, Bernat Boyons de Santa Maria del Mar i Pere Canals de Santa Maria del Pi apareixen com a administradors de l'Hospital de Sant Sever, vegeu: Valero Molina, 2009-2010: 176.

12. Hinojo García, 2008: 49. Gran part del fons documental sobre la història de l'Hospital de Sant Sever que es conservava a l'edifici es va perdre amb l'incendi de 1748 i, posteriorment, amb el trasllat de l'hospital al seminari major de les Corts. Per a un recull de les fonts que han arribat fins a dia d'avui, vegeu: Daví, 2018: 119-126.

renaixentista a Barcelona. Els promotors d'aquest encàrrec haurien estat, amb molta probabilitat, els sacerdots designats administradors de l'hospital.¹³ La construcció de la façana forma part d'una ampliació de les instal·lacions que data del 1562, com ho indica la inscripció que a dia d'avui encara es pot llegir a la façana, i tenia com a finalitat atendre millor les necessitats dels malalts que hi residien. A part de la façana, es va construir, d'una banda, l'església de nau única i capçalera plana, i, de altra, l'androna, un passadís interior que circula entre el portal i la capella, tot i que abans tenia una aparença molt més renaixentista.

Així, el portal que dona accés a l'església pertany a aquesta ampliació del segle XVI. A banda del portal, se li va afegir una fornícula amb una serliana (una combinació d'arc de mig punt i dos arcs de llinda), que és un dels pocs exemples d'aquest recurs arquitectònic a la ciutat de Barcelona. Dins d'aquest arc, s'hi va col·locar un grup escultòric d'alabastre: una escultura de sant Sever i dos clergues agenollats a cada banda; totes tres obra de Pere Oller, artista documentat entre el 1395 i el 1442 i uns dels màxims representants de l'escultura gòtica a Catalunya. Sabem que les tres figures d'Oller van romandre a Sant Sever fins ben bé l'any 1937, tal com ho demostra una fotografia de l'Arxiu fotogràfic de Barcelona.¹⁴ És possible, com apunta Joan Valero Molina, que originalment s'haguessin emplaçat a l'interior de l'hospital, possiblement a la capella, pel fet de ser d'alabastre, un material molt sensible a la humitat, i que més endavant es traslladessin a la façana. A més, segons Valero, les escultures encaixarien dins el període tardà d'Oller, entre el 1434 i el 1435, la qual cosa també explicaria que la localització original no hagués estat la fornícula.¹⁵ Sigui com sigui, el grup escultòric no havia estat sempre a la vista de tothom; de fet, va ser el 1937, abans de la fotografia esmentada anteriorment, quan es va descobrir que, darrere d'un mur que s'havia construït just davant de la portalada renaixentista, s'hi amagava la façana original i el conjunt d'escultures.¹⁶ Malauradament, es desconeix la localització de l'escultura de sant Sever. Pel que fa a les escultures dels clergues orants, van circular pel mercat privat un temps indefinit fins que Max Cahner, editor i polític de finals del segle XX, les va localitzar en un jardí privat de Barcelona i les va oferir al Museu Nacional d'Art de Catalu-

13. Valero Molina, 2009-2010: 176.

14. Arxiu fotogràfic de Barcelona. 4-212; col·lecció de positius sobre paper (14/1/1937).

15. Valero Molina 2009-2010: 178.

16. *Op. cit.*: 177.

nya. La Junta de Museus de Catalunya les va adquirir el 1959 per un total de 180.000 pessetes.¹⁷

Aquest no va ser l'únic encàrrec conegut per ornamentar l'Hospital de Sant Sever. Els quatre administradors de l'hospital (en aquell moment, Luis Valta, Francesc Romer, Gabriel Jofra i Bernat Cardona) van encarregar un retaule als artistes portuguesos Pere Nunyes (doc. 1513-1557) i Enrique Fernandes (def. 1546), amb la participació prèvia de l'escultor Damià Forment (def. 1540) i el fuster Francesc Patau.¹⁸ Com era propi de l'època, els administradors van intervenir en la iconografia, per tal com van triar les quatre escenes de la vida de sant Sever que hi anirien representades. El retaule va romandre un temps a la capella de l'hospital. Segons documentació de l'època, ja estava instal·lat l'any 1535 i es va acabar de pintar el 1541. Més endavant, el 1685, es va restaurar a càrrec de Salvador Viladomat.¹⁹ Sembla ser que el 1777 va ser traslladat a l'església d'Olesa de Bonesvalls i, més tard, el 1809, a l'hospital d'aquest mateix poble. D'allà, el retaule va passar al Museu Diocesà de Barcelona, on, tot i el saqueig que s'hi va produir durant la Guerra Civil, s'ha conservat fins a l'actualitat (malauradament, l'estructura de fusta sí que s'ha perdut). Les pintures es conserven a l'edifici de la Pia Almoïna del Museu Diocesà de Barcelona.²⁰

A partir del segle XVIII, possiblement a causa d'un incendi que va tenir lloc el 1748, es van fer una sèrie de reformes que acabarien configurant l'aspecte actual de l'edifici. Posteriorment, ja al segle XIX, hi trobem inquilins, per la qual cosa es van fer construir els pisos superiors (amb funció residencial) i una entrada independent de l'església. A més a més, es va ampliar l'espai de culte, es va construir un cor i es va excavar la cripta, que era on abans s'enterraven els clergues que morien a l'hospital.²¹

Aquest historial d'intervencions, que s'inicia al segle XV, cal analitzar-lo i interpretar-lo paral·lelament als canvis de funció dels espais de l'edifici. Al llarg del segle XX, l'Hospital de Sant Sever va continuar patint múltiples intervencions, algunes menys afortunades que d'altres. La seva readaptació com a lloc d'habitatge i la pèrdua gradual de les seves funcions com a hospital, en part per falta de recursos, expliquen algunes de les reformes que s'hi fan, so-

17. Villaverde, Ortega i Valero, 2014: 14.

18. Yeguas, 1999: 56.

19. Daví Carbonell, 2018: 121.

20. *Op. cit.*: 120-121.

21. Hinojo García, 2009: 49.

bretot, a partir de mitjan segle XX. Un grup d'inquilins que hi residien als anys seixanta van demanar permisos per fer-hi reformes i es van queixar a les autoritats per desperfectes que feien perillar la integritat de l'edifici.²² No serà fins al 2006 que s'afegeix un nou capítol a la vida de l'hospital: Josep Maria Sesplugues, promotor immobiliari, va comprar l'edifici per fer-hi un hotel de quatre estrelles. Tot i tenir la llicència, les obres no es van acabar de completar mai. Els veïns van arribar a exigir que es desmuntés la bastida que tapava la façana per l'aparença tènica que donava al carrer.²³ El 2009, amb la mort de Sesplugues i després d'anys d'obres aturades, l'edifici va tornar a posar-se a la venda.

2. Recuperació de l'espai: projecte de rehabilitació

La configuració actual de l'Hospital de Sant Sever és, per tant, el resultat d'un llarg procés d'intervencions, totes elles motivades pels canvis de funció que va experimentar l'edifici al llarg dels segles. Actualment, l'espai consta d'una entrada principal, que ens obre a l'androna, un tipus de passadís característic de l'arquitectura renaixentista. L'androna ens condueix fins a l'església de l'hospital, de nau única rectangular i capçalera plana, amb una sagristia al costat del pati o claustre, i, al costat oposat, una capella antigament dedicada a la Mare de Déu. Aquesta capella era contigua a l'espai de rebost i emmagatzematge, tot i que, actualment, capella i rebost formen part d'un mateix espai, sense els murs que les separaven. Al pis de dalt hi ha una altra dependència rectangular, el que avui dia és la zona de treball per a l'equip de la Col·lecció Casacuberta Marsans, i l'antic cor de l'església. Al pis inferior (l'antiga cripta), s'hi troba un espai diàfan i neutre, que havia estat molt intervingut pels antics propietaris (figura 11). En total, aquest espai consta d'uns 600 m² aproximadament, la qual cosa permet plantejar una presentació completa com a representativa de la col·lecció.

Per a la Col·lecció Casacuberta Marsans ha estat una empresa important recuperar aquest espai, i fer-ho, a més, per allotjar-hi part del seu fons (figura 12). L'hospital ha estat un edifici maltractat, especialment si se'n té en compte el valor històric. Els orígens, que es remunten al segle XV, el seguit

22. Daví Carbonell, 2018: 124.

23. Ballbona, 2010.



FIGURA 11. Pis inferior de l'Hospital de Sant Sever (antiga cripta). Arquitectura: Garcés – de Seta – Bonet arquitectes / Fotografia: Ciro Frank Schiappa Photography.



FIGURA 12. Entrada a l'Hospital de Sant Sever. Vista des de l'androna. Arquitectura: Garcés – de Seta – Bonet arquitectes / Fotografia: Ciro Frank Schiappa Photography.

d'encàrrecs als pintors i escultors més importants del moment o la presència d'elements arquitectònics renaixentistes, tan infreqüents a Catalunya, són alguns dels motius que justifiquen la importància de recuperar un edifici com l'Hospital de Sant Sever a la ciutat de Barcelona.

Amb tot això en ment, la família Casacuberta Marsans va iniciar un projecte de rehabilitació liderat per l'equip d'arquitectes Garcés – de Seta – Bonet; un estudi amb una àmplia experiència intervenint en espais històrics per a ús cultural, com és l'última ampliació i reforma del Museu Picasso de Barcelona.

Tant per als arquitectes com per a l'equip de la col·lecció, era primordial que qualsevol intervenció que s'hi fes es pogués distingir de l'edifici original. Aquest era el criteri més important a seguir: que els elements nous fossin visibles i que, alhora, s'integressin de manera harmoniosa amb els elements antics. Dos elements són centrals en la concepció de la rehabilitació de Sant Sever: la volta i l'escala.

La volta de ferro permet reproduir el que hauria estat molt probablement el sostre original d'una església del segle XVI (figura 13). D'aquesta manera,



FIGURA 13. La volta de ferro a la nau central de l'Hospital de Sant Sever. Arquitectura: Garcés – de Seta – Bonet arquitectes / Fotografia: Ciro Frank Schiappa Photography.

s'evoca el caràcter fundacional d'un espai religiós com aquest sense distorsionar l'originalitat de la resta de materials. La presència de ferro complementa l'edifici, ja que és un material tradicional i d'ús habitual en totes les èpoques, però, alhora, aquí es tracta de manera moderna; la volta es construeix a partir de planxes perforades per tal d'alleugerir el pes visual de la construcció i es manté de color fosc, perquè es distingeixi clarament de la pedra.

L'altre gran element és l'escala central, que s'ha dissenyat d'acord amb la volta (figura 14). També de ferro, en aquest cas forjat, és visible tan bon punt s'accedeix a l'espai des de la porta principal. L'estructura té una funció articuladora: connecta els tres pisos, en vertical, i alhora divideix l'androna de la nau central, en horitzontal. En aquest cas, tot i ser un element que s'erigeix amb força, no destorba la resta d'elements no tractats, com la pedra, perquè continua sent un material tradicional i d'un color fosc i, per tant, neutre. Seguint aquesta mateixa línia, se li ha donat un acabat modern al terra, però prou senzill perquè no trenqui amb la resta d'elements.



FIGURA 14. La nau central amb l'escala de ferro forjat a l'Hospital de Sant Sever. Arquitectura: Garcés – de Seta – Bonet arquitectes / Fotografia: Ciro Frank Schiappa Photography.

No només s'han rehabilitat la nau central i les dependències, amb el que això significa per al patrimoni de la ciutat, sinó que, a més, s'ha adequat com a espai on allotjar una col·lecció d'art. L'Hospital de Sant Sever és accessible a través de visites concertades a càrrec de l'equip de conservadors de la Col·lecció Casacuberta Marsans.

La recuperació patrimonial i la creació d'una seu per a la col·lecció, ara visible, són dos eixos molt importants que il·lustren el compromís de la col·lecció amb la cultura i el patrimoni: recuperar la memòria de l'espai, evocar-ne els orígens i les funcions, i alhora, adaptar-lo per a exposar obres d'art de manera professional i segura.

3. *Seu física de la col·lecció*

Per tal d'adaptar les instal·lacions a la seva funció de seu d'una col·lecció d'art, s'ha treballat amb un equip d'operaris, il·luminadors i arquitectes especialitzats. També s'hi han instal·lat màquines de climatització, dispositius de control de temperatura i humitat i tot un sistema de seguretat per garantir el funcionament correcte de l'espai i, sobretot, la bona conservació de les peces.

El criteri d'exposició es basa en produir impacte visual per tal d'atrapar la mirada de l'espectador. La presentació no segueix un criteri cronològic o estètic. D'aquesta manera, s'afavoreix el diàleg entre obres d'èpoques i estils diferents; s'aproximen moments de la història de l'art allunyats entre si, i, alhora, gràcies a aquests contrastos, es posen en valor les peces de manera individual.

La prevalença del valor historicoartístic com a criteri col·leccionista explica que a Sant Sever s'hi trobin obres com, per exemple, el *Retaule de santa Llúcia* (ca. 1418) de Joan Mates (figura 15), provinent de Santa Maria de Penafel, igual que el seu retaule bessó, el *Retaule de sant Miquel* (ca. 1410-1420), actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Mates va concebre les dues obres d'igual manera: sobre una mateixa taula distribueix les escenes en tres carrils verticals, amb la predella a la base i un calvari coronant el conjunt. El retaule de la Col·lecció Casacuberta Marsans, juntament amb el del MNAC, són peces cabdals dins el període de maduresa de Mates, en què es pot veure l'artista explorant una pintura més sofisticada i virtuosa en els detalls i en la personalització de les figures.²⁴ Alçant-se sobre el mur de pedra de la zona de

24. Favà, 2012: 176.



FIGURA 15. Joan Mates, *Retaule de santa Llúcia*, ca. 1418. Tremp sobre taula, 177 × 143 × 10 cm. Col·lecció Casacuberta Marsans.

l'altar de l'antiga església, trobem una altra obra de gran interès: un *Crist a la Creu* original de la regió de Burgos-Palència de cap al 1230 i el 1260 (figura 16). De gairebé tres metres d'alt, les seves dimensions aporten un gran efecte visual a la nau central de Sant Sever. La raresa d'una escultura del segle XIII d'aquesta escala ha estat motiu suficient per adquirir-la i presentar-la a la seu de la col·lecció.

El recorregut a través de les obres exposades a Sant Sever proporciona una mirada al caràcter de la Col·lecció Casacuberta Marsans. Aquest caràcter ve determinat pel gust singular del col·leccionista, Fernando Casacuberta, que s'ha decantat sempre per peces amb valor institucional; és a dir, obres clau en el desenvolupament artístic dels autors o èpoques que l'interessen més. És precisament aquesta mirada única la que impera en aquest nou espai. Més



FIGURA 16. Anònim, *Crist a la Creu*, Burgos-Palència, ca. 1230-1260. Fusta policromada, 270 cm. d'alt. Col·lecció Casacuberta Marsans.

enllà de centrar-se en modes o tendències de mercat, l'interès principal sempre n'ha estat la qualitat artística d'aquelles obres que ajuden a entendre el curs de la història de l'art hispànic.

Referències bibliogràfiques

ALCOY, Rosa (2016). «Entre Valencia y Barcelona: sobre los caminos de la pintura, Guerau Gener y los tiempos del gótico internacional». *Hortus artium medievalium*, núm. 22, pàg. 364, fig. 20.

BACÓ RODRÍGUEZ, Luis (1974). *Estudio del tríptico de la Lamentación de Vizcaya y sus resultados* (tesis de llicenciatura inèdita). Pamplona: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra.

- (1984). *The identification of the Master of the St. Lucy Legend as Annekin Verbanne* as the result of the personal discovery of the *Tríptico de la Lamentación de Vizcaya*. IHNP.
- BALLBONA, Anna (2010). «La trama de Ciutat Vella fa perillar una joia del segle XV». *El Punt Avui*, 20-11-2010, sense paginar [en línia]. <https://www.elpuntavui.cat/article/1-territori/6-urbanisme/333647-la-trama-de-ciutat-vella-fa-perillar-una-joia-del-segle-xv.html> (consulta: 29 desembre 2023).
- BALSACH, Maria-Josep. *Entre dos siglos*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.
- BORCHERT, Till-Holger (2017). «Una nueva obra del Maestro de la Leyenda de santa Lucía». *Ars Magazine*, núm. 34, pàg. 60-70.
- DAVÍ CARBONELL, Laura (2018). «L'hospital de clergues pobres de Sant Sever i el retaule de Pere Nunyes». A: Comelles, Josep M.; Conejo, Antoni; Barceló-Prats, Josep (coords.). *Imagino civitatis. Hospitales y manicomios en Occidente*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili; Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, pàg. 119-126.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar (2012). «Joan Mates. Retaule de Sant Miquel, Retaule de Santa Llúcia». A: Cornudella i Carré, Rafael (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 174-177.
- FONOLL GARCÍA, Emiliano (2008). *Memòria de la intervenció arqueològica realitzada al carrer de la Palla 19-21. Antic Hospital de Sant Sever. Codi 106/7* (inèdit).
- GARCÍA MÉNDEZ, Bárbara; GIL, Alberto (2022). *Realismos, nuevas figuraciones en el arte español entre 1918 y 1936*. Màlaga: Museo Carmen Thyssen, pàg. 149, núm. 47.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2001). *Obras completas XVIII. Retratos y biografías. Biografías de pintores (1928-1944)*. Madrid: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- GUDIOL RICART, Josep (1953). *Borrassà*. Barcelona: 1953, pàg. 44-45, 103, fig. 16.
- GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, pàg. 86, núm. 221, fig. 409.
- HINOJO GARCÍA, Emiliano (2008). «Carrer de la Palla, 19-21». *Anuari d'Arqueologia i Patrimoni de Barcelona*, pàg. 47-50.
- (2009). *Memòria de la intervenció arqueològica al carrer de la Palla, 19-21*. Antic Hospital de Sant Sever. Barcelona: Codex, Arqueologia i Patrimoni.
- Il·lustració catalana* (1905), núm. 3, pàg. 108, fig. 1.
- POST, Chandler R. (1953). *A History of Spanish Painting*. Cambridge: Harvard University Press, vol. VIII/2, pàg. 570, fig. 265.
- RUIZ I QUESADA, Francesc (2005). «Guerau Gener». A: *L'art gòtic a Catalunya*. Pintura. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 84-86, 88.
- RUIZ, Joan (2006). *Memòria de la intervenció arqueològica realitzada al carrer de la Palla 19-21* (inèdit).
- THIÓ, Cristina; VILLAVERDE, Montserrat (2012). *Proyecto de recuperación de los espacios patrimoniales del antiguo hospital de clérigos de Sant Sever* (inèdit).
- VALERO MOLINA, Joan (2009-2010). «Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever de la Catedral de Barcelona». *Lambard: Estudis d'art medieval*, núm. 21, pàg. 157-178.

- VILLAVARDE, Montserrat; ORTEGA, Jordi (2004). *Antic hospital de clergues de Sant Sever. Carrer de la Palla, 19-21. Estudi històric*. (Inèdit).
- (2014). *Estudio y contextualización de las pinturas de una de las celdas del hospital de clérigos de San Severo*. Barcelona (inèdit).
- VILLAVARDE, Montserrat; ORTEGA, Jordi; VALERO, Joan (2014). *Valores añadidos: el retablo de San Severo y las esculturas del artista Pere Oller. Hospital de clérigos de San Severo de Barcelona* (inèdit).
- VILLAVARDE, Montserrat; THIÓ, Cristina. *Proyecto de recuperación de los espacios patrimoniales del antiguo hospital de clérigos de Sant Sever. Palla, 19-21. Barcelona* (inèdit).
- YEGUAS, Joan (1999). *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, pàg. 56-60.
- ZDANOV, Sacha (2010). *Le maître de la Légende de Sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures*, I, Mémoire inédite du Master en Histoire de l'Art et d'Archéologie. Bruxelles: Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles, pàg. 27.
- (2012). «Assimilation et interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du Maître de la Légende de Sainte Lucie». *Annales d'Histoire de l'Art & Archéologie*, vol. XXXIV, pàg. 39, fig. 6.

Més enllà de l'ús. Primeres consideracions a l'entorn del colleccionisme de moble antic

ROSA CREIXELL
Universitat de Barcelona

MUEBLE

Pobre se halla también esta sección, y á fe que es, sin género de duda, la que mejor podría organizarse el día en que con espacio de tiempo suficiente se dispusiera una Exposición completa de artes suntuarias. Por la sencilla razón de que una arquilla ó una caja de novia hacen buen papel en nuestras habitaciones [...].

La ilustración Española y Americana. 15-II-1877

El moble, com a peça artística amb una multiplicitat de càrregues significatives i simbòliques, s'ha convertit en subjecte d'estudi de ple dret per a la història de l'art en les darreres dècades. L'interès per l'estudi del moble antic i, molt especialment, les noves metodologies emprades en la seva aproximació han permès reescriure'n de manera més fidedigna l'evolució. Tanmateix, aquesta nova narrativa historiogràfica vers el moble a casa nostra no ha considerat el vessant del colleccionisme. I, per tenir-ne una visió més completa, cal preguntar-se si s'ha donat un colleccionisme de moble antic i, si fos així, a partir de quan s'ha donat, com s'ha donat, com ha evolucionat i en quin punt es troba.

Per aquest motiu, és interessant que en les properes pàgines intentem perfilar algunes qüestions particulars i específiques pel que respecta al colleccionisme de moble històric a Catalunya, amb la intenció de dibuixar-ne l'esdevenir històric. Per fer-ho amb una correcció total, cal, en primer lloc, establir com i de quina manera ens podem apropar al seu coneixement, per posteriorment entendre els canvis en la valoració social del moble com a objecte artístic al llarg del temps, així com l'evolució en les maneres de colleccionar-lo. Tot això hauria de permetre, a més a més, establir les particularitats o els trets idiosincràtics d'aquest tipus de col·lecció. Finalment, per arrodonir aquesta

realitat, resulta interessant resseguir la idiosincràsia d'algunes col·leccions emblemàtiques, i posar de relleu el sentiment dels seus propietaris, veritables artífexs de la salvaguarda i posada en valor d'aquest patrimoni ligni (figura 1).

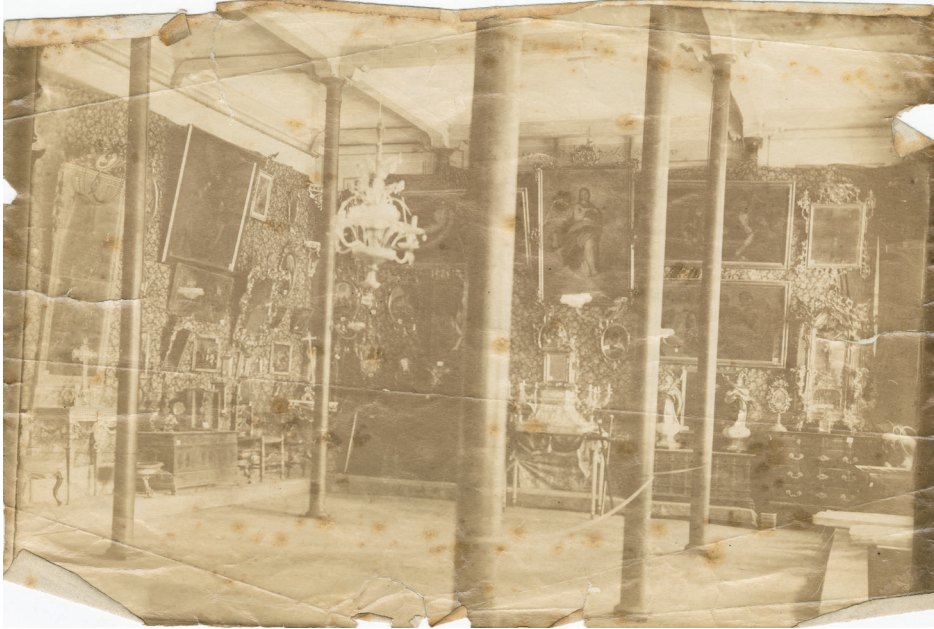


FIGURA 1. Vista interior d'una sala on s'exposa, entre altres objectes, mobiliari antic [sense data]. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Puig i Cadafalch, ANCI-737.

El col·leccionisme de moble antic, orfe d'un corpus teòric?

Molt possiblement, atès que la mateixa història del moble ha estat una tipologia d'estudi minoritària en els interessos dels historiadors anteriors a la dècada dels anys noranta del segle passat, no és errat qualificar que, respecte al tema que ens ocupa, ens troben orfes d'un compendi teòric ferm. Com bé sabem, tradicionalment, el moble havia estat categoritzat com un art menor en el millor dels casos, que s'emmarcava dins de les arts sumptuàries. I dins d'aquesta categorització, el moble no havia suscitat tanta atenció com altres manifestacions artístiques com ara el vidre, la ceràmica o fins i tot l'art del ferro. Aquesta circumstància fa que, per construir una cartografia correcta del fenomen del col·leccionisme de moble antic a casa nostra, calgui aproximar-s'hi a partir del tractament metodològic d'una pluralitat de documentació que, en essència, tracta temes col·laterals al que estem abordant.

Així doncs, podem afirmar, en primera instància, que estem orfes de fonts bibliogràfiques que tracten específicament el colleccionisme de moble històric de manera global o general. Malgrat la inexistència d'un marc teòric general del fenomen, tenim, però, això sí, en els darrers anys alguns estudis que se centren a donar a conèixer determinades col·leccions de moble antic. L'aproximació a aquestes col·leccions de moble fan albirar un futur més que prometedor. En la jornada *El moble també qüestió de dones*, Clara Beltrán, que ha estudiat a bastament la figura de Maria de Regodosa, va dedicar un article als mobles que completaven la seva col·lecció d'indumentària.¹ En la mateixa publicació, Ana María García fa un petit opuscle sobre el contingut de la col·lecció de mobiliari de Núria Pla.² Ignasi Domènech fou el primer que es va aproximar a l'estudi i coneixement d'aquesta col·leccionista, considerada la més important pel que fa al moble espanyol d'alta època. A l'article l'autor es planteja quin podria ser el futur de la col·lecció, en aquell moment incert com diu el títol, a pocs mesos de la mort de la senyora Pla, i fa un recorregut descriptiu de les peces que la componien.³ L'esmentada col·lecció, oberta recentment al públic com a museu, també ha estat estudiada per Miquel Àngel Alarcia i Mònica Piera en els seus articles. El primer, amb el títol «La col·lecció Núria Pla Montseny de la Fundació Ramon Pla Armengol», va donar a conèixer la col·lecció en les segones jornades de colleccionisme celebrades al Palau Maricel de Sitges.⁴ Quatre anys més tard, Mònica Piera va publicar l'article «La colección de Nuria Pla: una vida de fascinación por el mueble» a la revista especialitzada en arts decoratives *Res mobilis* de la Universitat d'Oviedo.⁵ No ha estat aquesta l'única col·lecció de mobiliari sobre la qual ha escrit aquesta autora, ja que també cal fer menció d'*Arrelats a la terra. 30 mobles seleccionats d'una col·lecció privada* de la col·lecció d'Àngel Surroca.⁶ Malauradament, més enllà d'aquestes aproximacions particulars, no s'ha generat una literatura crítica vers el tema del colleccionisme de mobiliari antic. Per aquest motiu, per establir una narrativa que ens expliqui quan i com s'ha portat a terme la valoració d'aquestes peces lígnies i la seva inclusió com a objectes colleccionables i exposables, cal ajudar-se d'una bibliografia de temàtica tangencial, com ja s'ha

1. Beltrán, 2022: 123-137.

2. García, 2022: 137-139.

3. Domènech, 2012.

4. Alarcia, 2014: 13-23.

5. Piera, 2018: 1-18.

6. Piera, 2020.

exposat. En aquest punt, es fa essencial resseguir els estudis centrats en el colleccionisme d'altres tipologies, els certàmens artístics celebrats al llarg del vuit-cents i principis de la centúria següent, el progrés de la literatura científica vers la història i evolució del moble o la conformació dels museus a Catalunya. Temes d'estudi que ens permeten obtenir dades d'aproximació a la realitat que ens ocupa i dibuixar un primer corpus narratiu sobre aquest assumpte.

Com que no es tracta d'establir una extensa llista de publicacions, autors o documentació, però sí de mostrar la metodologia emprada per establir una seqüència de com es configura la matèria d'estudi, és del tot pertinent assenyalar alguns treballs. De l'extensa bibliografia que hi ha, es fan imprescindibles les aportacions fetes pels diferents estudiosos que han participat al llarg de les dotzenes jornades sobre colleccionisme que s'han celebrat a Sitges, en el Palau Maricel, sota l'empara del Consorci de Sitges i la Universitat Autònoma de Barcelona. De tots ells és pertinent destacar-ne els treballs de Bonaventura Bassegoda, que ha centrat la mirada en determinades figures o personalitats de la cultura catalana en la seva faceta de colleccionistes. D'especial interès, per extreure dades a resseguir en el nostre propòsit, han estat els seus articles sobre el colleccionisme d'art al segle XIX a Barcelona, el dedicat a la figura del pintor Marian Espinal o el centrat en l'estudi del gabinet de Josep Ferrer.⁷ En tots ells es fa esment de la presència de peces mobiliàries com a part del conjunt artístic que conservaven aquests prohoms. En aquest breu recorregut per alguns treballs es fa del tot necessari, també, considerar algunes tesis doctorals centrades en determinades figures. Entre totes elles es destaca la que ha dut a terme Laia Alsina sobre Francesc Miquel i Badia, en què s'aborda la faceta de tractadista, crític i colleccionista d'art. Alsina no s'oblida de dedicar un apartat a l'estudi de la col·lecció de mobles de la qual era propietari.⁸

Més enllà d'aquestes aportacions esmentades, es fa del tot necessària la revisió d'una sèrie de documentació que permet enriquir l'escàs coneixement que fins al moment tenim de com s'ha succeït la conformació i evolució del colleccionisme de moble històric a Catalunya. En aquest sentit, per exemple, el paper i la revisió de les compres i donacions que va portar a terme la Junta de Museus esdevenen de gran interès. L'anàlisi d'aquest fons permet conèixer el nom d'aquells que van donar mobles per integrar-se en les col·leccions públiques i conformar els museus de la ciutat, detectar quina mena de mobles te-

7. Bassegoda, 2011: 25-36; 2013: 53-62; 2015: 53-66.

8. Alsina, 2015.

nien més acceptació, o quines eren les tipologies que no podien faltar en una col·lecció, etc. També és substancial per poder dibuixar un panorama fidedigne posar aquesta documentació en relació amb altres informacions, com ara la recollida en els àlbums o catàlegs de col·leccions i exposicions, tal com ja hem anunciat en el paràgraf anterior. La revisió d'alguns d'aquests catàlegs d'exposicions que s'han celebrat a casa nostra al llarg de les dues darreres centúries posa de manifest l'existència d'un nombre considerable de propietaris de moble històric. Entre ells, podem citar el comte de Güell, Francesc Llorens, Isabel Llorach, Magdalena Arnau, Eulàlia Serra, Maria Josepa Ros de Carcer, els Mercader Belloch, entre molts altres. Noms que caldrà establir en quin grau poden ser considerats col·leccionistes o mers propietaris de mobiliari històric.

Deixant de banda aquesta pregunta fonamental per a la configuració d'una història correcta del col·leccionisme de moble antic a casa nostra, que abordarem en parlar de la singularitat del moble com a tipologia col·leccionable, i retornant al tema de les eines d'estudi a les quals recórrer metodològicament, malgrat la seva dificultat, és essencial el rastreig dels arxius notariais. No es pot obviar que, en el cas de moltes donacions a institucions culturals, aquestes accions quedaven protocolitzades, o en el cas dels particulars, en les últimes voluntats poden quedar recollides les disposicions envers les seves col·leccions. Així s'esdevé en la testamentaria del comerciant de fusta barceloní Josep Tayà. Finalment, i no menys important per construir un mapa del fenomen de col·leccionisme de mobiliari, caldrà l'ajuda dels antiquaris, ja que en més d'una ocasió moltes col·leccions neixen i es conformen en gran mesura pel paper que hi han tingut aquests entesos.

La valoració del moble antic com a obra d'art

El moble com a peça digna de ser mostrada pel seu valor estètic i històric es va obrir camí de manera lenta fonamentalment a partir de les primeries del segle xx. En realitat, aquesta valoració es va donar de manera general a totes les especialitats artístiques que conformaven les arts decoratives o sumptuàries i no únicament al mobiliari. Aquest canvi de paradigma té l'origen en l'articulació d'un discurs que s'inicià durant la centúria anterior basat en la voluntat de recerca i retorn a l'essència nacional pel que fa a les manufactures industrials i artístiques. En aquell moment hi va haver una voluntat de millorar les produccions industrials i imprimir un caràcter autòcton diferenciador del que s'estava fent a fora. Per assolir-ho hi havia la ferma convicció que era necessa-

ri emmirallar-se en les produccions artístiques del passat. Tal com han exposat reiteradament els més diversos historiadors del període, el desenvolupament creixent de la indústria, juntament amb la còpia constant de les modes vingudes d'altres països, van suposar una pèrdua en les maneres de fer artesanals fonamentades en la tradició i el domini dels oficis. Calia, doncs, recuperar-los tot adaptant-los als nous sistemes de mecanització industrial, amb l'objectiu d'obtenir una millora en les manufactures artístiques i industrials i evitar la burda còpia de models forans. No es fa estrany, doncs, que aquest objectiu estigui especificat en la majoria dels certàmens que es van celebrar al llarg del vuit-cents. En el preàmbul del catàleg de l'exposició retrospectiva d'art celebrada el 1867 (figura 2), en què no va faltar un apartat dedicat a les arts sumptuàries, podem llegir que era necessari:

[...] sacudir el yugo que le impone la moda extraña, adquiriendo originalidad con el estudio de las obras de otras edades y de aquellos artesanos que, con principios fijos, con más sentimiento que medios mecánicos de producción, se elevaron a la categoría de artistas.

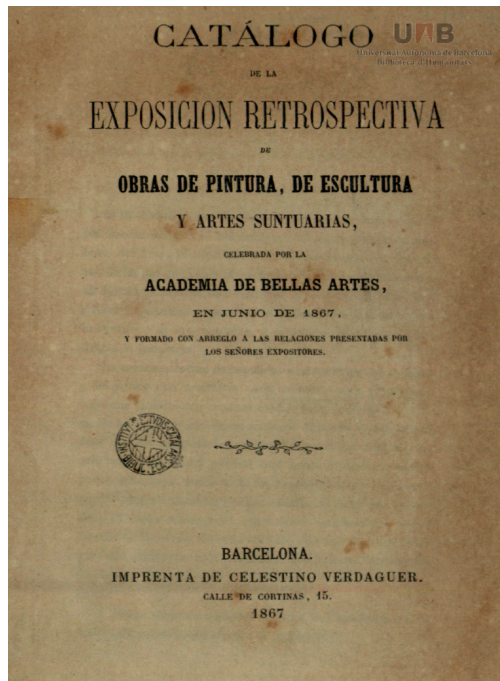


FIGURA 2. Portada del *Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrado por la Academia de Bellas Artes, en junio de 1867* (catàleg de l'exposició) (1867). Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer.

Per aquest motiu, la mostra presentava obres de particulars i institucions públiques anteriors al segle XIX i va dedicar la secció cinquena als «Muebles y utensilios de toda clase de materiales, de uso religioso o profano».⁹

Soprèn, en aquest cas com en d'altres, la gran concurrència de prestadors particulars i públics. En aquesta convocatòria, els cedents van arribar a l'entorn de 225, entre els quals destacaven, pel nombre de peces de mobiliari deixades per a la mostra, el marquès de Castellbell, el poeta Marià Aguiló i Fuster, l'advocat i colleccionista Sebastià-Anton Pascual, en el cas dels particulars. Pel que fa a les entitats públiques, a més de l'Ajuntament, la Catedral, la Reial Acadèmia de les Lletres, la de Belles Arts, o la priora de la comunitat de les Carmelites Descalces, entre altres prestadors de mobles, cal citar molt especialment el Taller Rull per l'ingent nombre de peces deixades.¹⁰ Entre els mobles que aquesta entitat va cedir per exposar, en destacava un mirall xinès, arques, arquilles, diversos cadiratges, una tauleta de tocador i una raconera. Per la seva banda, retornant als prestadors privats, el poeta i lingüista mallorquí Marià Aguiló va aportar a la mostra un llit de ferro, una arca de núvia tallada i embotida, una arquilla decorada amb la mateixa tècnica que l'anterior de finals del segle XVII i dues urnes d'ivori. També Sebastià-Anton Pascual presentà arquilles i cadiratges, a més de l'única calaixera escriptori que es va mostrar en el certamen.

En aquesta tessitura, i pel que fa a les arts decoratives en general i al moble en particular, no es pot ometre, per tant, el paper fonamental que van tenir les exposicions d'arts industrials, moltes amb les pertinents seccions retrospectives, celebrades a Madrid i Barcelona al llarg del vuit-cents, i determinades exposicions monogràfiques organitzades la centúria següent per la valoració social d'aquests artefactes.¹¹ A la ciutat comtal, entre el 1822 i el 1888, van ser nombroses, ja que es van celebrar catorze certàmens, en els quals era present en la majoria dels anys una mostra dels treballs de fusteria i ebenisteria.¹² Cal sumar-hi les celebrades en les dècades següents. Pel que fa a les

9. *Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrado por la Academia de Bellas Artes, en junio de 1867* (catàleg de l'exposició) (1867). Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, pàg. 3.

«Actos de las Academias de Bellas Artes provinciales». *Revista de Bellas artes*, núm. 28, 1867, pàg. 220-221.

10. Alcolea, 2013.

11. Ojuel, 2013. Bassegoda, 2022.

12. Castillo, 2016: 386-402.

exposicions monogràfiques ja centrades en posar de relleu la importància del moble antic, cal destacar l'organitzada per la Societat Espanyola d'Amics de l'Art el 1912 a Madrid. Amb el títol «Exposición de mobiliario español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII», el moble esdevé artefacte exposible per si mateix i comporta una nova percepció del seu valor (figura 3). En el pròleg del catàleg es llegeix:

[...] este año dedica sus trabajos al mueble español. Empalagados con las copias serviles y con las malas traducciones de los estilos ingleses y franceses, especialmente de los llamados Luis XV y XVI, propone como ejemplo digno de imitarse en las instalaciones modernas la copia de los muebles españoles.¹³



FIGURA 3. Mobles mostrats en l'exposició «Mobiliario español de los siglos XVI, XVI y primera mitad del XVII», celebrada a Madrid l'any 1912.

13. *Catálogo de la Exposición de Mobiliario Español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII* (catàleg de l'exposició) [1918]. [Madrid]: Sociedad Española de Amigos del Arte.

En aquesta mateixa línia, molt possiblement, una de les mostres més rellevants fou l'«Exposició Internacional del Moble», celebrada l'any 1923 a Barcelona. La mostra, tot i no estar exempta de crítiques, va facilitar que el moble fos valorat com un objecte artístic de ple dret susceptible de ser exposat i museïtzat, a més de ratificar determinades tipologies mobiliàries com a imprescindibles en les col·leccions de la primera meitat del segle XX. En definitiva, l'exhibició en posava de relleu el valor com a peça de col·lecció (figura 4). En realitat, les exposicions eren el mirall del col·leccionisme privat que s'estava portant a terme per part de determinats membres de la societat, a més d'esdevenir un pol d'atracció social que anava configurant un determinat gust artístic general.



FIGURA 4. Cartell de l'Exposició Internacional del Moble celebrada a Barcelona l'any 1923.

En aquest lent camí cap al col·leccionisme de mobiliari històric, que passarà en primera instància per la valoració com a peça artística, no es pot menystenir el paper que hi van exercir determinades publicacions de tipus general sorgides en la primera meitat del segle XX, ni tampoc els primers treballs centrats en l'estudi i l'evolució de la història del moble hispànic. Pu-

blicacions com la *Revista de la Sociedad Española de amigos del arte* o la revista *Colecciones* van ajudar a fer factible aquest reconeixement. En aquest mateix sentit, es fa necessari citar, també, el llibre de Juan Facundo Riaño *The industrial arts in Spain*, publicat el 1879, en què es destacaven, en l'apartat dedicat al moble, les caixes catalanes i els mal anomenats barguenyos de Salamanca. No és agosarat pensar que aquest treball, publicat en anglès pel conegut director del museu de reproduccions i assessor per a la compra de peces espanyoles del Museu de South Kensington de Londres, obria el camí del mercat internacional a les antiguitats i els mobles hispànics, inclosos els sorgits en els tallers catalans. No serà, però, aquesta l'única publicació que tindria un ressò i afavoriria un colleccionisme, un gust i un mercat envers el moble antic. Tanmateix, el gruix d'aquest mercat i aquest colleccionisme no es van donar en l'esfera nacional, que fou més aviat pobra, sinó en l'àmbit estranger. Un paper destacat en el fenomen del colleccionisme de moble i arts decoratives a escala internacional el van protagonitzar les grans fortunes americanes en les primeres dècades del segle XX, que van comprar compulsivament peces i objectes amb la finalitat d'ornamentar les seves residències. La moda de l'estil anomenat *Spanish colonial revival* es va imposar en l'alta societat americana gràcies a publicacions com *Spanish Interior and Furniture* o *Decorated wooden ceiling in Spain*, escrits pel matrimoni Arthur Byne i Mildred Stapley.¹⁴ Molt possiblement, aquesta valoració i consegüentment la sortida de mobiliari cap a les col·leccions americanes van afectar la idiosincràsia del colleccionisme que es va donar en el territori català i espanyol.

Per tant, podem afirmar que hi va haver una doble realitat pel que fa al colleccionisme de moble antic i la seva valoració. D'una banda, no podem negar un mercat a l'alça adreçat a l'estranger, molt especialment en les primeres dècades del segle XX, però, de l'altra, com queda reflectit a la premsa escrita, malgrat la incipient literatura artística a la qual acabem de fer referència, s'observa, al llarg de tota la centúria, una escassa rellevància i atenció vers les peces lígnies que formaven part del conjunt de les col·leccions. De manera

14. El matrimoni Byne-Stapley va ser un gran coneixedor de l'art hispànic, aspecte que li va permetre, també, assessorar els grans colleccionistes americans, entre ells Archer Milton Huntington, fundador de l'Hispanic Society of America, o William Randolph Hearst. En realitat, sota l'etiqueta de tractants d'art, van espoliar bona part dels béns del patrimoni artístic espanyol a principis del segle XX.

Byne i Stapley, 1921-1922; 1920.

que, pel que fa al dipòsit fet per Ricardo Torres, marit de Maria de Regordosa al Museu de les Arts decoratives l'any 1935, totes les notícies que van sortir a la premsa de l'època, fins i tot en els papers de la donació, se centren a descriure les joies, els ventalls i la indumentària. Respecte als mobles, la documentació del llegat sols notificava la seva existència però sense especificar-ne cap tipologia (figura 6). Més evident fou el cas de la donació feta per Lluís Castells Toha i la seva esposa Carmen Bertonda Castillo, ja que en aquesta col·lecció el mobiliari sí que tenia una presència més important que en l'anterior exemple. El 1978, part de la seva col·lecció va passar a formar part del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona. La donació va constar de 16 mobles i 19 pintures. En el fulletó catàleg que es va publicar per a l'ocasió s'indicava: «los 16 muebles que completarán la presentación de los lienzos».¹⁵ En la descripció que s'hi feia, els mobles sols van merèixer quatre línies en què s'informava de les cinc tipologies existents en la cessió, mentre que les pintures presentaven una descripció molt més extensa. Per tant, era una nova evidència o mostra de paper secundari que tradicionalment s'ha adjudicat al moble dins les col·leccions a casa nostra. Aquesta idea queda clarament reforçada amb l'apartat gràfic del catàleg o fullet publicat per a l'ocasió, en què sols s'inclouen tres fotografies dels 16 mobles que conformaven la donació: una calaixera catalana, un escriptori del segle XVII revestit amb carei i un conjunt de taula i cadira (figures 5 i 6).

Malauradament, en alguns casos no s'ha revertit aquesta percepció respecte al patrimoni moble, per tal com es manté en l'esfera del que podem designar com a context. De fet, per posar un exemple del que s'acaba d'afirmar, és el que passa en el llegat Espinal malgrat la qualitat dels mobles que conté. Tot i que els mobles s'inclouen en la categoria de col·lecció, dins la seva pàgina web s'etiqueten sota l'epígraf o títol designat com a *context*.¹⁶ Afortunadament, però, aquesta situació es va revertint amb l'aparició de col·leccions que tenen el mobiliari com a eix vertebrador principal.

15. *Donación Castells-Bertondona: catálogo sumario* (1978). Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Museu d'Arts decoratives, pàg. 7.

16. «Col·lecció» [en línia]. *MARIAN ESPINAL. [Pintor i col·leccionista]* (pàgina web) http://www.marianespinal.es/ca/coleccion_etapa.php?keyword=4 (consulta: 20 setembre 2023).



FIGURES 5 i 6. Portada del catàleg i d'un dels mobles de la donació Castells-Bertonda.

Singularitats del moble com a tipologia de colleccionable

El mobiliari, de la mateixa manera que la resta de peces que conformen les arts decoratives, per la seva condició d'objecte quotidià d'ús domèstic, presenta un seguit de singularitats que cal tenir en consideració en el tema que ens ocupa. Així doncs, és important indicar que la tradicional presència de peces antigues i artístiques en les residències més sumptuoses no ens permet, d'entrada, parlar de collecció. Aquesta és una qüestió fonamental en el cas del mobiliari. En realitat, estem obligats a preguntar-nos i diferenciar quan ens trobem davant d'una collecció de moble antic i quan ens trobem davant d'un conjunt de mobles històrics que vestien o vesteixen determinades residències. No podem ometre de la nostra mirada actual la voluntat amb què es va reunir un determinat grup d'objectes mobles. Des d'aquesta perspectiva, és essencial ser conscients del sentit que els propietaris donen a les peces que han reunit i que en la majoria de casos vesteixen les seves estances.

És important, doncs, no oblidar si pretenem fer una història del colleccionisme de mobiliari antic de manera correcta, en què, en molts casos, especialment en aquells propietaris descendents d'antics llinatges, moltes de les pe-

ces línies són heretades. Es tracta de peces transmises de generació en generació, disposades durant segles en un espai determinat i que no són concebudes com a peces de col·lecció, malgrat ser conscients del seu valor històric i estètic. Cal insistir, doncs, que el temps i els mateixos estudiosos les convertim en col·leccions en ignorar aquesta realitat. Per posar un dels múltiples exemples possibles, creiem que és el que s'esdevé en el cas de la família del pintor Ramon Casas quan van vestir el monestir de Sant Benet per convertir-lo en la seva residència d'estiu el 1907.¹⁷ És evident que existí una sensibilitat artística i d'antiquària en l'elecció de les peces que havien d'omplir la casa, però la compra fou fonamentalment amb intenció domèstica. El pas del temps, el canvi de propietaris i, en conseqüència, d'ús i valoració han afavorit que parlem de col·lecció. En canvi, sí que ens sembla pertinent parlar de col·lecció en observar alguns interiors antics si considerem la disposició dels mobles dins els pertinents espais quotidians. Un cas en seria el del Palau Solferino, habitatge del comte de Centelles i la seva família. La disposició de les diferents caixes catalanes, en què s'observen un parell de caixes de núvia del segle XVI i d'altres de la centúria següent, completen el conjunt artístic disposat a l'estança. En dita sala aquests mobles conviuen amb una selecció de quadres, peces d'arqueologia, d'escultura i alguna talla (figura 7).¹⁸ Un cas particular seria el gabinet de Josep Ferrer-Vidal i Soler, espai que es va donar a conèixer amb l'edició d'un àlbum editat per l'Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa. Com apunta Bassegoda:

[...] no es tracta d'un domicili, encara que s'hi presenti un llit molt vistós, sinó que estem davant d'un espai tot ell pensat com a un gabinet, com un estudi-taller, on presentar una col·lecció i on poder viure una estreta relació quotidiana, íntima i directa amb els objectes singulars, exòtics i preciosos, aquí aplegats.¹⁹

La revisió d'aquest *Álbum Heliogràfico* ens permet veure quins mobles formaven part de la col·lecció de Ferrer-Vidal, en què destaquen les arquilles, diferents models de cadira, i també alguns mobles moderns que reinterpreten

17. L'any 2000 Caixa Manresa va adquirir el monestir de Sant Benet de Bages i el va convertir en un espai d'ús cultural i turístic. El 2006 es va fer una exposició per mostrar les peces que vestien aquest monestir convertit en residència d'estiu amb el títol de «Mobles amb secret de Sant Benet de Bages». Manresa, 24 d'agost-22 d'octubre de 2006.

18. Vegeu Miralpeix, 2023: 171-203.

19. *Op. cit.* nota 7, pàg. 58.



FIGURA 7. Interior del Palau Solferino (Centelles). ACA, Cultura, Clixés.

estils del passat. És un aspecte interessant que cal considerar en la conformació de les col·leccions pròpies del vuit-cents i principis de la centúria següent.²⁰

Més enllà del contingut semàntic i simbòlic que implica el terme *col·lecció* o l'acte de col·leccionar, el cert és que, ara com en el passat, el moble com a element col·leccionable perd en poques ocasions el seu pes d'artefacte domèstic. Cal insistir-hi i no perdre de vista aquesta realitat. En la majoria de casos continuen mantenint l'ús per al qual van ser creats, fins i tot aquells que han estat reunits amb intenció de col·lecció. Un cas del que s'acaba d'exposar pot ser la col·lecció del crític i tractadista d'art Francesc Miquel i Badia, ja que en el pròleg de l'*Álbum de la colección de D. Francisco Miquel i Badia, principalmente de mobiliario, cerámica y vidriería*, queda ressenyat que:

[...] nuestro compañero ha tenido la habilidad, no sólo de hacerse con los modelos artísticos de diferentes clases, desde la noble pintura hasta los últimos adminículos mobiliarios, sino de rodearse de ellos, acomodándolos a su vida íntima, y utili-

20. [Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa]. *Álbum heliográfico del gabinete de curiosidades artísticas de José Ferrer y Soler*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1884.

zándolos, así para gala y decoración, como para uso propio y para el Servicio de que son susceptibles. Toda su casa hállase convertida en un museo, y sin formar gabinete especial, los muebles, las arcas, los armarios, los lechos, a una vez adornan y tienen empleo en sus estancias, sin contar con los tapices, [...] arquillas, péndulos, candelabros, cornucopias, relicarios, servicio de vajilla y tocador, estos últimos en parte principal; todo llenando más o menos los destinos de ostentación ó de servicio y colocando, cual debe suponerse, de la manera más hábil y vistosa.²¹

En aquesta pervivència del seu caràcter domèstic, la inclusió en una col·lecció en molts casos ve determinada per les característiques estructurals i materials. És fàcil entendre que aspectes com les dimensions o el volum poden condicionar la decisió per part del col·leccionista de desestimar o adquirir una peça perquè formi part de la seva col·lecció. Si l'espai que ocupen les peces atresorades es pot convertir en un hàndicap en la determinació d'inclusió o compra d'una peça, també manifesta una altra realitat idiosincràtica que no és altra que, un cop vestides les cases, considerades determinades tipologies o peces singulars en funció de l'eix narratiu articulat, molts opten per iniciar-se en altres tipologies més manejables, com pot ser la ceràmica, l'orfebreria, el gravat o la pintura.

No són aquests, però, els únics aspectes particulars del moble, ja que cal posar-ne altres també de relleu. Entre ells el preu, les modes i la singularitat de les peces esdevenen elements que cal considerar en traçar un mapa reflexiu vers el col·leccionisme de moble antic. Si bé el preu és un element remarcable per als col·leccionistes actuals, respecte a altres tipologies amb un preu de mercat més elevat, tots indiquen que la reiteració de peces similars sorgides d'un mateix taller o àrea, l'escassetat de noms d'artífexs en què encara es mou la nostra història del moble o la pobresa de peces molt singulars i extraordinàries en el mercat, fruit molt possiblement de restar encara en interior particulars, determinen en gran manera l'abast de la col·lecció. En aquest sentit, tots apunten que, un cop assolides les peces més representatives del període o aconseguits determinats exemplars extraordinaris o excel·lents que apareixen en el mercat de manera esporàdica, cal allunyar-se de l'acumulació.

Finalment, és important indicar, en el conjunt de singularitats que perfilen el col·leccionisme de moble antic, el pes i paper exercit pels antiquaris com un tret important i definidor. Molt especialment en els orígens de les col·leccions. En la majoria dels casos estudiats, especialment en les col·lec-

21. Puiggarí, 1888: 11.

cions de la segona meitat del segle XX, el colleccionista parteix i es beneficia de l'experiència i el coneixement d'aquests professionals. Àngel Surroca o Ramon Mascort esmenten Artur Ramon Picas, Joaquim Planet destaca el paper que l'antiquari Josep Pascual Armengou exercí en els seus inicis com a colleccionista de mobiliari i Josep Serra explicita que els seus primers contactes amb el món del de moble català del segle XVIII no haurien estat possibles sense la figura de l'antiquari Manuel Trallero (figura 8).



FIGURA 8. Mobles de la Col·lecció Planet.

De peça d'ús a peça de col·lecció. Dels inicis del colleccionisme de moble antic a l'actualitat

En termes d'estudi i coneixement de les col·leccions existents, l'empremta domèstica a la qual hem alludit també ha influït en el desconeixement que se'n té i de la seva evolució. Durant dècades podem manifestar que ha existit un cert secretisme, que encara avui és fa patent en referenciar qualsevol imatge d'interiors particulars amb mobiliari històric com a «procedència privada». En aquest sentit, podem dir que el coneixement o desconeixement en què ha viscut la tipologia com a fenomen colleccionable s'ha articulats sobre la base del desig de privacitat i intimitat dels seus posseïdors. Propietaris gelosos

dels seus espais domèstics que no estan disposats a deixar traspassar el llinard de la seva intimitat. Malgrat tot, és possible dibuixar una evolució en les maneres de colleccionar aquesta tipologia en les darreres centúries.

Històricament, al llarg del segle XIX i primera meitat del segle XX, el moble va formar part del gust colleccionista sota el concepte d'arts decoratives. Arques, escriptoris i calaixeres entraven a formar part de les col·leccions com una tipologia més dins l'eclecticisme que les conformava. De fet, el fenomen seguia el patró propi del període en què destacaven determinades tipologies i determinats estils preferents, però marcat per una gran diversitat d'objectes artístics que responien als més diversos llenguatges artístics. Així doncs, no ha d'estranyar que el moble entrés, podríem dir, com una tipologia secundària de contextualització sota el paraigua de les arts decoratives, que en justificava la inclusió per l'esperit i sentit de la col·lecció i el perfil del colleccionista. El canvi es produiria a partir de la segona meitat de la centúria passada, en què comencen a aparèixer determinats colleccionistes que mostren un interès focalitzat en el moble com a peça de valor estètic *per se*. Curiosament, alguns d'ells, un cop completades determinades tipologies, amb uns mobles determinats a les seves col·leccions, han fet un camí a la inversa i han començat a interessar-se per altres tipus de peces.

En construir el panorama del fenomen del colleccionisme al llarg del temps, no podem deixar de formular-nos dos interrogants. El primer ha de respondre la pregunta sobre quins mobles o quines tipologies han constituït aquestes col·leccions. La segona interpellació s'hauria de centrar en els mateixos colleccionistes i els seus perfils.

L'anàlisi de les col·leccions, la revisió dels catàlegs de les diferents mostres realitzades com a mirall del que es posseïa o què integraven aquests conjunts de peces artístiques, i la verificació de les peces donades als museus de la ciutat a les primeries del segle XX ens permeten indicar un determinat gust respecte del que es colleccionava al llarg del temps. Si ens fixem en les col·leccions del XIX i primeries del segle XX, s'hi observa una clara preferència pels mobles del període medieval seguint la tònica general de les belles arts. Gust que es completava amb determinades tipologies pròpies dels segles posteriors, especialment el segle XVII i algunes del set-cents. En són un exemple les que van conformar i atresorar Lluís Plandiura o Maties Muntadas, en què els mobles afavorien l'escenografia i atmosfera temporal correcta dels espais respecte als períodes que es mostraven en les diferents estances dels seus habitatges. En el cas de la col·lecció Plandiura, gràcies a l'article de Màrius Gifreda publicat a la *Gasetta de les Arts*, veiem la distinció que es fa entre aquells mobles

que ajuden a la contextualització de les diferents sales d'aquelles que, malgrat el seu valor d'antiquària, són d'ús domèstic i quotidià. Explica l'autor, en aquest article del 1928, que:

[...] hi ha les habitacions particulars del col·leccionista i la seva família [...] els mobles, els objectes antics i els objectes arquitectònics encastats, són instal·lats amb una disposició tota íntima, defugint amb molta traça del perill d'una reconstrucció arqueològica i l'aspecte encarcerat d'un museu [...].

I continua dient:

[...] entre els mobles escollits hi ha una caixa procedent de Terol [...], demés recordo unes butaques anomenades vulgarment de tisora, del segle XVI, i una taula del renaixement espanyol, que és una meravella [...] (figura 9).²²



Una sala del Museu d'art antic (art gòtic)

73

FIGURA 9. Interior de la col·lecció de Lluís Plandiura publicat a la *Gasetta de les Arts* l'any 1928.

Tipològicament, els mobles que corresponien al període medieval amb una clara preferència per les formes i traces gòtiques foren els més buscats, els

22. Gifreda, 1928: 23.

de més èxit i els que sempre eren presents en aquestes primeres col·leccions. Rara era la col·lecció en què no es trobaven belles mostres de cofrets, caixes de núvia i arquetes, les quals solien conviure amb escriptoris, arquimeses o arquilles del segle XVII, mal anomenades barguenyos en moltes publicacions de l'època. I alguna que altra calaixera o moble català del segle XVIII. Una de les col·leccions de mobles remarcables en el vuit-cents fou, sens dubte, la de Francesc Miquel i Badia, que fou objecte d'un dels àlbums publicats per l'Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa. La col·lecció no era, segons s'exposava, ni completa ni sistemàtica, però era molt heterogènia tipològicament, per tal com mostrava:

[...] al lado de sillerías de los siglos XVII y XVIII, bufetes y bufetillos del XVI, con otros objetos anteriores y posteriores. A una cama de tiempo de nuestros abuelos, preciosamente restaurada, acompañanle colgaduras y tapices variados, arquillas bizantinas, ojivales ó barrocas, soportando jarrones y otras curiosidades de varias épocas. [...] igual mezcla de tablas sobre el muro, arcones por el suelo, arquetas primorosas colocadas entre otros bultos, atestados de vidrios y vajillas catalanas, valencianas, etc., que constituyen la parte favorita y más selecta de las curiosidades reunidas por nuestro compañero [...].²³

Les peces reproduïdes, amb heliografies, van ser un cofre català reforçat de peces de ferro amb restes de policromia i dauradura, dos cofrets recoberts de pell amb les seves corresponents ferramentes, una petita «arquilla» o joier rectangular que, molt probablement per la descripció que se'n fa, es tractava d'una arqueta amatòria de factura barcelonina, una arca de noguera castellana, un cofre dels «llamados noviales, especialmente genuinos del siglo XV y de artífices catalanes, mallorquines y valencianos», un bufet a manera d'armari també anomenat *credencia*, un cadiratge amb el seu corresponent canapè de gust neoclàssic, daurades cornucòpies i diferents escriptoris, un de les quals «decíanse bargueñas», mentre que altres són citades com a arquilles i com a comptadors (figura 10).

Com que els museus del país, en gran mesura, es van fer gràcies a la generositat de molts particulars, sembla pertinent i imprescindible dirigir la mirada cap a la qüestió pública per veure en quina mesura les tipologies de mobles del passat van engrandir i conformar els fons d'aquestes institucions. Malauradament, una primera evidència, que reforça el que ja s'ha anat exposant de ma-

23. *Op. cit.* nota 21, pàg. 15.

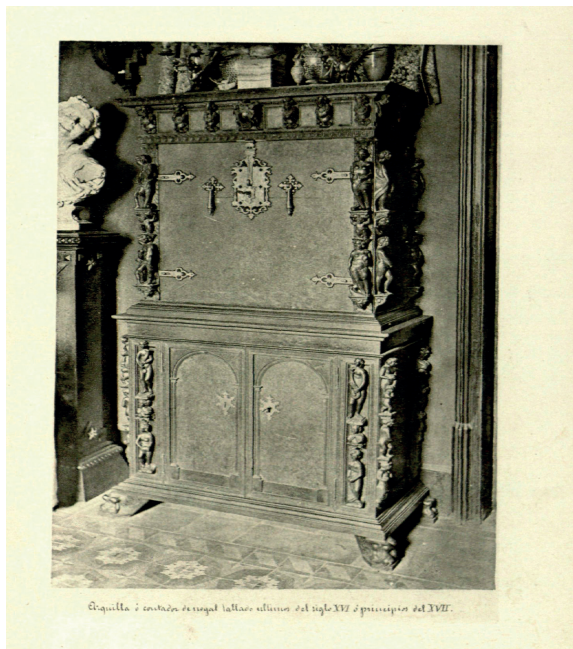


FIGURA 10. Escritori de la col·lecció de Francesc Badia i Miquel publicat a *Álbum de la colección de Francisco Miquel y Badía principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería: año 1887*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús y Roviralta, 1888.

nera reiterada, és l'escassetat de donacions, adquisicions i acceptacions que es van donar en el temps respecte a altres arts decoratives, especialment la ceràmica i el vidre. La revisió de l'*Anuario estadístico de Barcelona*, com a eina fonamental per conèixer la realitat social, econòmica i urbana de la ciutat, evidencia aquesta situació de manera fefaent.²⁴ Exceptuant determinats anys en què no es van recollir dades respecte als afers museístics de la ciutat, la revisió de l'anuari entre el 1902 i el 1920 ofereix una diversitat de dades, de vegades desiguals i divergents, pel que fa al tema que ens ocupa. Els primers anys, fins al 1904, l'anuari recull per tipologies les peces que van entrar a formar part del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic situat en el recinte del parc de la Ciutadella. Aquesta informació va deixar de ser aplegada a partir del 1907,

24. *Anuario estadístico de la Ciudad de Barcelona*, Año 1, 1902-t. 17, 1918/1920 [en línia]. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2373 (consulta: 25 novembre 2023).

moment en què es van començar a notificar de manera succinta les donacions, les adquisicions per compra i els dipòsits que s'efectuaven. En poques ocasions es feia esment del venedor o donant.

El repàs de les dades de la col·lecció que hi ha en el Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic evidencien que l'interès i el gust pel mobiliari anaven molt per darrere de la ceràmica, els metalls, els vidres i la indumentària, si considerem el nombre de peces existents a la col·lecció. El fons de moble era més aviat pobre, ja que sols constava de 130 peces. En canvi, en conservava 2061 de ceràmica, 419 formaven el conjunt d'obres de vidre, i la indumentària arribava a 320 peces. En aquest sentit, hem de remarcar que les donacions per aquesta tipologia eren molt puntuals en el temps. De fet, entre el 1902 i el 1907 l'increment fou solament d'onze peces. Una distinció interessant que assenyala la publicació en els primers números era la naturalesa de les peces, ja es tractés de peces autèntiques o reproduccions. Per això sabem que entre «los más notables auténticos» sobresortia un cofre de fusta de roure amb restes de policromia i ferramentes del segle XIII, cadiratges gòtics del segle XV, una «arquilla vargueña» del segle XVII, una calaixera marquetada amb plaques de porcellana esmaltada, a banda d'una carrossa del segle XVII. Pel que fa als mobles reproduïts, aquests eren una cadira estil Lluís XIII de cuir, un moble Renaixement amb esmalt de Llemotges, un armari aigüamans còpia d'un d'existent en un museu alemany sense especificar, una cadira del castell de Heidelberg, una taula regència o una la taula Lluís XV, entre d'altres.²⁵

Tal com hem indicat, a partir del 1907, les informacions són menors, però s'hi recull que entre aquest any i el 1920 es va incrementar el patrimoni mobiliari del museu en dotze peces més. Juan Lafora, antiquari madrileny, va vendre un cofret amatori; gràcies a la testamentaria de Joaquina Moreu, es va ingressar una arca de noguera; l'editor i antiquari Salvador Babra va fer donació d'un cofret decorat amb la tècnica de la *pastiglia* segons s'intueix per la descripció feta; Adela Carreras, vídua de Massó, va regalar un llit imperi de caoba amb les seves corresponents teles; Josefa Poudevila, una arquilla de banús i conquilla amb vidres pintats; a Eduardo Lucas Moreno van comprar-li una arca d'estil gòtic per valor de 3000 pessetes; Esteban Paluzie Lucena, una consola de noguera amb la seva taula de marbre i un mirall daurat, i Josep M. Jordà, una arqueta mallorquina de noguera amb talla, d'estil Renaixement procedent del Palau de Raixa datada del segle XVII. Finalment, Manuel Llopis va fer un

25. *Ibidem*, any 1903, pàg. 218-219.

dipòsit d'un llit de fusta pintat de blanc amb talla daurada. També es van adquirir una consola amb talla daurada i mirall d'estil Imperi i un llit de fusta esmaltat de blanc i ornaments daurats al foc del segle XVIII.

La reiteració i presència amb escriu de determinades tipologies en les col·leccions, com el cas dels anomenats *barguenyos*, així com l'existència de reproduccions volgudes amb un recinte propi d'exposició com era el Museu de reproduccions de Barcelona a partir del 1891 o la categorització en què es descrivien els ingressos i donacions a l'*Anuario*, ens permeten posar en debat el tema dels falsos i les còpies existents en moltes d'aquestes primeres col·leccions pel que fa al mobiliari. Novament, com s'ha indicat a l'inici, la qüestió passa per discernir la intencionalitat en què foren fetes i mostrades aquestes peces. Com darrerament comencen a assenyalar els especialistes en el tema, en molts casos no ni va haver mai el desig d'engany, però, en canvi, s'imposà la necessitat o voluntat de posseir determinats tipus de peces que estaven de moda o eren concebudes com a imprescindibles en una bona col·lecció. No oblidem que el seu ús de contextualització va perviure al llarg de la major part de la centúria anterior.

Alguns col·leccionistes, algunes col·leccions de mobiliari destacables

El nombre de personatges que tenien a les seves col·leccions mobiliari més enllà del valor que tenien les peces pels seus propietaris — antiguitats que vestien les seves llars o peces de col·lecció — és considerable. Pel que fa al mobiliari, bona part resta encara pendent d'estudi, com és el cas de la col·lecció del segon marquès de Cornellà, Ramon Ferrer i Estruch. O la que es va emportar en abandonar el seu refugi sitgetà Charles Deering. També les que conformen la donació del Dr. Jesús Pérez Rosales a la Diputació de Barcelona l'any 1968 amb l'objectiu de crear el Museu Maricel. D'altres ja han estat estudiades i són conegudes, com la col·lecció d'arquetes de Martí Estany, que «només comprèn exemplars d'una llargada no superior a trenta centímetres»,²⁶ la d'Oleguer Junyent o la de Frederic Marès.²⁷

26. Mestres, 1937: 357-367.

27. *Fons del Museu Frederic Marès/6. Catàleg del moble*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2022 [en línia]. https://www.bcn.cat/museumares/MFM_Catleg_Moble_2022/ (consulta: 30 octubre 2023).

Si fem esment d'algunes de les col·leccions de mobles conformades a partir de la segona meitat del segle XX, és obligat citar en primera instància la que va reunir al llarg de la seva vida Núria Pla Armengol. També en són destacables les de Joaquim Planet, Ramon Mascort i Josep Serra, cadascuna amb les seves particularitats. La primera va reunir, al llarg de la seva vida, 850 peces de les quals 630 són mobles. La tipologia més abundosa és la taula, seguida dels seients, les arquimeses en les diferents variants, armaris i miralls. En menor quantitat també conté arques i arquetes, calaixeres i lligadors, armaris baixos i llits. Tal com indica Miquel Àngel Alarcia, és el conjunt de moble espanyol més complet que hi ha a Catalunya i Espanya.²⁸ La col·lecció de Joaquim Planet i la de Ramon Mascort comparteixen el tret de ser col·leccions vinculades a l'espai domèstic que ocupen, exponencialment tancades i secundàries respecte a altres tipologies. Cap d'elles fou tampoc l'origen del fenomen col·leccionista del seu propietari, però tots dos van començar molt joves a introduir-se en l'afició per aquest tipus de peça. Planet s'inicià als quinze anys amb la compra de llibres i fou la relació amb l'antiquari Josep Pascual que l'inicià en la compra de moble històric, tal com s'ha exposat amb anterioritat. Les seves adquisicions se centren en el moble català domèstic del segle XVIII, així com arques, arquetes i arquilles fins al segle XVII, fent concessió temporal en el cas de les peces de procedència colonial (figura 11). D'entre les 180 peces de la seva col·lecció Planet destacaria una caixa policromada del segle XVI i una arquimesa castellana del XVII. Curiosament ell indica que:

[...] mai m'he considerat col·leccionista (diuen que ho soc). No he tingut mai intenció de fer una col·lecció de res. Si és veritat que al llarg de més de quaranta-cinc anys comprant he acumulat una sèrie de peces que un grup d'elles poden considerar-se col·lecció. Soc curiós, eclèctic i selectiu, compro el que m'agrada i/o sento atracció cap a la peça. Als 15 anys ja comprava llibres de manera compulsiva.²⁹

Curiosament, malgrat que la seva via fonamental és la compra directa amb els antiquaris perquè indica que li agrada veure i tocar la peça abans, darrerament s'ha iniciat en la compra en línia, tot i que no de mobiliari. En el cas de Mascort, fonamentalment la seva col·lecció de mobles mostra preferència pel moble català dels segles XV a XVIII, tot i que també acull peces franceses, italianes i dels Països Baixos (figura 12). Entre les 250 peces que formen la col·lec-

28. *Op. cit.* nota 4, pàg. 23.

29. Conversa amb Joaquim Planet. 15 de juliol de 2023.



FIGURA II. Arqueta amatòria de factura barcelonina. Col·lecció Planet.



FIGURA 12. Detall de la Col·lecció Mascort.

ció, cal destacar-ne algunes peces de Torroella, així com una calaixera catalana de Barcelona de les poques que hi ha signades.

La darrera col·lecció que volem presentar és propietat de Pep Serra, professor universitari. S'inicià en el colleccionisme de mobles a l'edat de vint-i-quatre anys, de la mà de l'antiquari Manuel Trallero. El seu interès se centra en el moble català dels segles XVII i XVIII realitzat en fusta de noguera sorgit dels tallers gironins principalment. Entre les 150 peces que conformen el seu repertori, hi ha 12 calaixeres conegudes com de «Torroella» (figura 13).



FIGURA 13. Detall de la Col·lecció Pep Serra.

A diferència dels anteriors, tot i que també vesteixen la seva llar, els mobles han ocupat tots els espais possibles a manera de galeria o espai expositiu. I com en els altres casos, aquesta circumstància l'ha portat a iniciar-se en altres tipologies com l'argenteria, la ceràmica i, molt especialment, la talla. Entre les peces remarcables, cal destacar dos escriptoris de viatge, el darrer del quals fou adquirit a Londres (figura 14). Com a colleccionista, el singular-

ritza que no té inconvenient de desprendre's d'algunes de les seves peces per aconseguir-ne d'altres que considera millors. El moble com a passió l'ha portat a aproximar-se a l'estudi de les peces que adquireix i que l'ha convertit en un expert pel que fa al moble de l'Empordà, especialment de la tipologia de Torroella, així com de la zona de la Garrotxa. Li devem una primera aproximació amb el seu article «Aproximación al mueble de la Garrotxa: tipologías y rasgos distintivos».³⁰



FIGURA 14. Escritori de viatge. Col·lecció Pep Serra.

Referències bibliogràfiques

«Actos de las Academias de Bellas Artes provinciales». *Revista de Bellas artes*, núm. 28, 1867, pàg. 220-221.

ALARCIA, Miquel Àngel (2014). «La col·lecció Núria Pla Montseny de la Fundació Ramon Pla Armengol». 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*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 13-23 (Memoria artium; 17).

Álbum heliográfico del gabinete de objetos artísticos de D. José Ferrer y Soler, socio numérico de la presente asociación (catàleg de l'exposició) (1884). Barcelona: Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa; Imprenta de Luis Tasso y Serra.

30. Serra, 2023 (en premsa).

- ALCOLEA ALBERO, Fernando (novembre 2013). «*El fenómeno de los “Talleres y Pisos”. Una iniciativa independiente de los artistas*» [en línia]. <http://wmi640482.web-maker.es/Comercio-y-galer-as-de-arte-en-Barcelona/Los-Talleres-y-Pisos/mobile/> (consulta: 14 novembre 2023).
- ALSINA COSTABELLA, Laia (2015). *Francesc Badia i Miquel. (Barcelona 1840-1899): crític, tractadista i col·leccionista d'art* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/297705> (consulta: 14 gener 2024).
- Anuario estadístico de la Ciudad de Barcelona, Año 1, 1902-t. 17, 1918/1920* [en línia]. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2373 (consulta: 25 novembre 2023).
- BASSEGODA HUGAS, Bonaventura (2011). «El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX». A: LLOVERA MASSANA, Xavier (dir.). *Ànimes de vidre: les col·leccions Amatller. Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona, del 28 d'octubre de 2010 al 22 de maig de 2011* (catàleg de l'exposició). [Barcelona]: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 25-36.
- (2013). «Marian Espinal (1897-1974) pintor y coleccionista». A: SOCIAS, Imma; GKOZGKOU, Demetria (coords.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, pàg. 53-62 (Biblioteconomía y administración cultural; 252).
- (2015). «El gabinet eclèctic de Josep Ferrer-Vidal i Soler (1852-1927)». A: ALSINA GALOGRÉ, Esther; BELTRÁN CATALÁN, Clara (eds.) *El Reverso de la historia del arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950) = El revers de la història de l'art: exposicions, comerç i col·leccionisme (1850-1950)*. Gijón: Trea, pàg. 53-66 (Biblioteconomía y administración cultural; 275).
- (2022). *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre el 1867 i el 1937*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], (Memoria artium; 29).
- BELTRÁN, Clara (2022). «Muebles para una gran dama: la colección de mobiliario de Maria de Regordosa i Jover». A: GIL FARRÉ, Núria (dir.) ; MATEOS OLIVERA, Sílvia (coord.). *El Moble, també qüestió de dones = El mueble, también cuestión de mujeres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona : Associació per a l'Estudi del Moble pàg. 123-137.
- BYNE, Arthur; STAPKEY, Mildred (1920). *Decorated wooden ceiling in Spain: a collection of photographs and measured drawings with descriptive text*. Nova York: Putnam's Sons.
- (1921-1922). *Spanish Interior and Furniture*. Photographs and drawings. Nova York: William Herlburn.
- CASTILLO ÁLVAREZ, Sílvia (2016). «Las exposiciones monográficas del mobiliario en España (1912-2013)». *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos artísticos*, vol. 5, núm. extra 6 (2), pàg. 386-402 [en línia]. <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.386-402> (consulta: 14 gener 2024).
- Catálogo de la Exposición de Mobiliario Español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII* (catàleg de l'exposició) [1918]. [Madrid]: Sociedad Española de Amigos del Arte [en línia] <https://ddd.uab.cat/record/73831> (consulta: 14 gener 2024).

- Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrado por la Academia de Bellas Artes, en junio de 1867* (catàleg de l'exposició) (1867). Barcelona: Imprenta de Celestino Verdager, pàg. 3.
- DOMÈNECH I VIVES, Ignasi (2012). «L'incert futur de la col·lecció Pla» [en línia]. *Fòrum de les arts i del patrimoni* <https://forumdelesarts.wordpress.com/2012/01/23/lincert-futur-de-la-col%C2%B7leccio-pla/> (consulta: 8 gener 2024).
- Donación Castells-Bertendona: catálogo sumario* (1978). Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Museu d'Arts decoratives, pàg. 7.
- Fons del Museu Frederic Marès/6. Catàleg del moble*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2022 [en línia]. https://www.bcn.cat/museumares/MFM_Catleg_Moble_2022/ (consulta: 27 novembre 2023).
- GARCÍA LADONA, Ana María (2022). «Núria Pla Monseny y su colección de antigüedades». A: *El moble, també qüestió de dones*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble, pàg. 137-140 (Publicació 17).
- GIFREDA, Màrius (1928). «La casa». *Gasetta de les Arts*: segona època, any I, núm. 2 (1 oct. 1928), pàg. 23 [en línia] https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2116 (consulta: 14 gener 2024).
- MESTRES, Alfons (1937). «La col·lecció d'arquetes de Martí Estany». *Butlletí Museus d'art de Barcelona*, vol. VII, núm. 79, desembre 1937, pàg. 357-367 [en línia] <https://ddd.uab.cat/record/20706> (consulta: 14 gener 2024).
- MIRALPEIX, Francesc (2023). «Confiscacions, reclamacions i recuperacions. Els registres de l'SDPAN com a font per a l'estudi dels col·leccionisme burgès de la primera meitat del segle XX a Catalunya». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2022*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, pàg. 171-203.
- OJUEL, María (2013). *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/132670> (consulta: 14 gener 2024).
- PIERA, Mònica (2018). «La col·lecció de Nuria Pla: una vida de fascinació per el mueble». *Res Mobilis. Revista internacional de investigació en mobiliari objectes decoratius*, vol. 7, núm. 8, pàg. 1-18 [en línia] <https://doi.org/10.17811/rm.7.8.2018> (consulta: 14 gener 2024).
- (2020). *Arrelats a la terra: 30 mobles seleccionats d'una col·lecció privada*. A: SURROCA SURROCA, Àngel (ed.). Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble.
- PUIGGARÍ I LLOBET, Josep (1888). *Álbum de la colección de Francisco Miquel y Badía principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería: año 1887* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús y Roviralta.
- SERRA, Pep (2023). «Aproximació al mueble de la Garrotxa: tipologies i rasgos distintivos». A: *El moble de fusta. Les fustes del moble*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble, pàg. 63-86 (Publicació 18).

L'obra d'Anglada-Camarasa en l'entorn de Cambó

FRANCESC FONTBONA
Institut d'Estudis Catalans

Francesc Cambó (1876-1947), un dels polítics catalans de més pes al segle XX i amb més transcendència internacional, tenia en les arts plàstiques un dels màxims interessos al marge de la política. Valent-se de la seva situació econòmica privilegiada, que no li venia d'herència sinó que ell mateix se l'havia llaurat, formà una col·lecció de pintura clàssica internacional i li donà un sentit polític en proposar-se cobrir amb ella mancances històriques del patrimoni museístic del país. Però, paral·lelament, formà també una col·lecció d'art contemporani que responia més directament al seu gust personal.¹ En aquest conjunt, hi té un paper preponderant el pintor Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959).

El tòpic potser voldria que, en ser Cambó el líder de la Lliga Regionalista —partit catalanista conservador determinant de la política catalana del primer terç del segle XX—, el seu gust es decantés cap a l'art noucentista, un corrent cultural impulsat des de l'entorn d'aquell partit. Però, si bé és cert que en la col·lecció del polític hi havia alguna de les obres emblemàtiques d'aquell corrent, com la famosa *Pastoral* de Joaquim Sunyer del 1911 —fins que, mort el col·leccionista, fou alienada pel seu gendre—, el gruix de les seves adquisicions es decantaven cap al postmodernisme de Joaquim Mir, i especialment

1. A la biografia més completa apareguda sobre el personatge hi ha un capítol dedicat a la seva activitat com a col·leccionista, que remet a treballs anteriors d'altres autors sobre el mateix tema, vegeu Riquer, 2022: 711-740.

cap a l'obra inclassificable i neobarroca de Josep Maria Sert i la pintura rutilant d'Hermen Anglada-Camarasa.

Alexandre Cirici, amb la seva brillantor expositiva habitual, dictaminà sobre aquestes preferències de Cambó:

Els anys vint, quan Cambó somniava un desenvolupament americanitzat de Catalunya [...], Sert i Anglada li semblaven —i tenia raó— els exponents més típics d'un art de la prosperitat, amb la seva plàstica de l'abundor, del preciosisme i la monumentalitat.²

Fos com fos, Anglada havia de resultar especialment atractiu per a algú com Cambó, ja que era un català que, havent-se fet a si mateix, esdevenia un dels artistes plàstics més famosos i cotitzats arreu del món, una circumstància que, en el camp de les finances, Cambó també aconseguí.

D'Anglada, Cambó n'arribà a tenir vuit pintures de gran importància —totes obres definitives, no pas notes preparatòries—, i, malgrat les diferències ideològiques que d'entrada podia semblar que hi havia entre els dos personatges —Cambó era catalanista i de dretes i Anglada maçó i proper als republicans—,³ entre ells hi va haver una bona sintonia que es traduí en què el pintor acudí a cercar els serveis de Cambó en els seus temps d'advocat en exercici (1914),⁴ i aquest i altres elements de la Lliga Regionalista —el partit polític que mort Prat de la Riba liderà Cambó— van facilitar més endavant l'organització i el trasllat de les obres del pintor a la gran Exposició Internacional de Pintura i Escultura celebrada a Bilbao el 1919.⁵

En la propensió de Cambó cap a l'obra d'Anglada hi devia tenir, també, alguna cosa a veure Letícia Bosch-Labrús i Blat (1890-1981), filla d'un important home de negocis —Pere Bosch Labrús— i que el futur polític coneixia des de nena i en seria sempre molt amic. Letícia, que esdevindria per matrimoni amb un Borbó duquessa de Dúrcal, sempre tindria un gran ascendent damunt

2. Cirici, 1981: 14. En canvi sembla que si Cambó havia adquirit la *Pastoral* de Sunyer, en exposar-se el 1911, havia estat pel fet que aquell quadre havia adquirit una dimensió especial en ser objecte d'un article consagradori per part de Joan Maragall, màxima autoritat intel·lectual catalana d'aquell moment. Així almenys m'ho explicava verbalment Josep M. Ainaud de Lasarte.

3. Segons el principal biògraf de Cambó, aquest, malgrat el que alguns suposaven, no pertanyia a la maçoneria.

4. Fontbona i Miralles, 1981: 112.

5. *Op. cit.*: 169.

de Cambó, i entre altres coses el va posar en contacte amb el rei Alfons XIII,⁶ en ser ella dama de la reina Victòria Eugènia. L'any 1922 Letícia Bosch va ser retratada de cos sencer per Anglada, en un oli impactant de format natural, encarregat el 1919, d'un colorit com reverberant, pertanyent a un dels moments menys naturalistes de l'estil del pintor, oli que ara és al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.⁷

Exactament desconec, però, en quin moment Cambó adquireix la seva primera obra d'Anglada, però aquesta havia de ser *Cavalls en la pluja*, una pintura de l'etapa de París (1902),⁸ del moment de l'esclat internacional fulgurant de la fama del pintor, procedent de la col·lecció de Pere Grau Maristany, futur comte de Lavern. Aquesta pintura havia tingut una certa significació política, ja que havia format part de l'exposició que la Lliga Regionalista organitzà a la seva seu de Barcelona, el 1906, en homenatge als senadors i diputats que havien impugnat la Llei de jurisdiccions que havia de permetre que els militars jutgessin els delictes que atemptessin contra la unitat d'Espanya o contra l'exèrcit espanyol.⁹

Sembla que Cambó ja tenia aquesta pintura el 1928, i potser abans. Com la majoria de les pintures modernes de la col·lecció de Cambó, aquesta obra, a la mort d'ell, es mantingué en propietat de la família, si bé fou en el lot que va correspondre a la seva vídua Mercedes Mallol, que en tornar de l'Argentina s'establí a Madrid, i que tanmateix se'n va desprendre en la seva ancianitat quan la donà com a present de noces a una amiga seva. És dubtós que la donant tingués present la quantia econòmica del regal que havia fet.

Segurament el segon oli d'Anglada de la col·lecció Cambó va ser *Sirena* (figura 1),¹⁰ adquirit el 1928, i pintat poc abans. Es tracta d'un oli de vocació plenament decorativa — Anglada reivindicava especialment aquest valor en la pintura —, de 2,16 cm d'alçada i 2,06 cm d'amplada, en la qual el pintor combina els seus temes acabats d'incorporar a Mallorca dels fons de mar, amb una figura de sirena, lògicament nua, que centra la composició. Cambó el tenia en

6. Riquer, 2022: 190.

7. És el catalogat amb el núm. D52 a Fontbona i Miralles, 1981: 263.

8. Catalogat amb el núm. B74 a Fontbona i Miralles, 1981: 243. En un inventari manuscrit autògraf d'Anglada datat el 1947 (ara a l'arxiu del MNAC), aquesta obra rep un títol més explícit: *Plaza de Clichy. París. (Caballos esperando el relevo, de noche y lloviendo)*.

9. Sobre l'ambivalència ideològica de molts participants en aquesta exposició, remeto al meu article, vegeu: Fontbona, 2020.

10. Catalogat amb el núm. D95 a Fontbona i Miralles, 1981: 274.

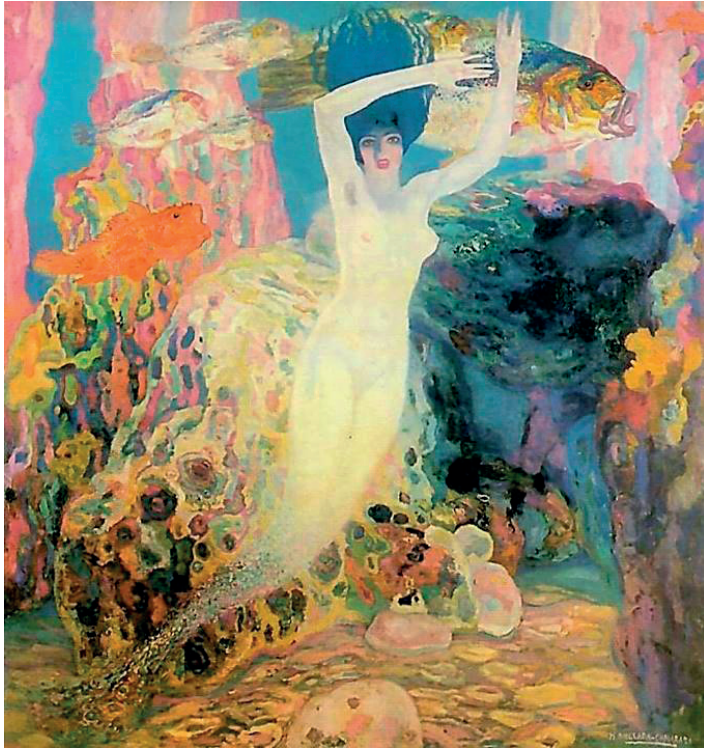


FIGURA 1. H. Anglada-Camarasa, *Sirena* (ca. 1927-28?). Oli sobre tela, 216 × 206 cm. (Col. part. Ex col. F. Cambó).

un lloc central de la seva col·lecció, com es pot veure en alguna fotografia antiga.¹¹ Cal recordar que Anglada havia tingut la vocació també de gran muralista, especialitat que no acabà de poder practicar perquè mai no assolí els encàrrecs en interiors arquitectònics que perseguia, i aquesta obra, si bé pintada a l'oli sobre tela, n'era un cert sucedani.

Més o menys pintat a la mateixa època o una mica abans és *El vell pou. Son March*,¹² del qual ignoro el moment en què va ser integrat a la col·lecció, motiu que va interpretar altres vegades com a paisatge mallorquí pur o ambientat com a discreta escena del Nou Testament protagonitzada per Jesús i la Samaritana.

11. Vegeu Socias Batet, 2018: 60 (fig. 11). Tanmateix, mort el polític, el seu gendre, a qui la nuditat de l'obra el disgustava, se la va vendre per no haver de preocupar-se permanentment d'ocultar-la de les mirades dels fills i nets.

12. Catalogat amb el núm. D70 a Fontbona i Miralles, 1981: 272.

Dos grans paisatges dels inicis de l'etapa mallorquina d'Anglada entrarien en la col·lecció de Cambó el 1936, quan tot indica que el polític els adquirí en l'exposició individual que Anglada va fer a la galeria d'art La Pinacoteca de Barcelona. Eren *Ametllers en flor*¹³ i *Casal de Son March*.¹⁴ El primer se sap que ja estava pintat el 1917, i el segon ha de ser del mateix moment o una mica més tardà. L'Anglada madur mai no va ser un pintor de vocació realista, sinó que utilitzava la realitat —en aquest cas el paisatge de Mallorca— per trobar pretextos a les seves composicions purament plàstiques. Mort Cambó, els *Ametllers* se'ls quedà la vídua i el *Casal*, la filla.

Completaven el grup d'obres d'Anglada en la col·lecció de Cambó tres olis datables en els primers anys trenta: *Hort de les maduixes*,¹⁵ *Pi de Formentor*¹⁶ i *Pins i roques*.¹⁷ Les dues primeres, de format important, es van exposar a l'esmentada mostra de La Pinacoteca del 1936, on presumiblement foren adquirides pel col·leccionista. L'obra del *Pi de Formentor* (figura 2) segurament tindria per a Cambó un valor afegit, ja que era una interpretació extraordinària d'un mite literari de la llengua catalana: l'arbre que va cantar Costa i Llobera en el seu poema més famós. Es tractava d'un tema en què Anglada no elucubrava, sinó que el podia contemplar com qui diu al costat mateix de casa seva al port de Pollença, fet que donava a aquella pintura rutilant un plus d'autenticitat. *Pins i roques*, de format menor però de gran qualitat també, no consta que anés a cap mostra, i Cambó potser la va adquirir directament a Anglada.

Malgrat ser barceloní de naixença, Anglada-Camarasa va fer poca vida professional a Catalunya. Va viure molts anys a París, entre el 1894 i el 1913, encara més a Mallorca, entre el 1913 i el 1936, i visqué exiliat a Pougues-les-Eaux, França, entre el 1939 i el 1948. A Catalunya només s'hi estigué en la primera joventut, com també durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) i temporades més o menys breus al llarg de la resta de la seva vida, quan venia, vivint normalment d'hotel, a veure familiars i amics. Per aquest motiu, sempre va ser un pintor una mica aliè al món artístic català, i potser per això els grans col·leccionistes catalans tingueren menys obres d'ell que d'altres grans pintors catalans del seu temps que tenien més a l'abast. Així, dos col·leccionistes emblemàtics com foren Lluís Plandiura o Josep Sala tingueren poca obra

13. Catalogat amb el núm. D16 a *Op. cit.*: 267.

14. Catalogat amb el núm. D17 a *Op. cit.*: 267.

15. Catalogat amb el núm. D111 a *Op. cit.*: 275.

16. Catalogat amb el núm. D134 a *Op. cit.*: 278.

17. Catalogat amb el núm. D136 a *Op. cit.*: 278.

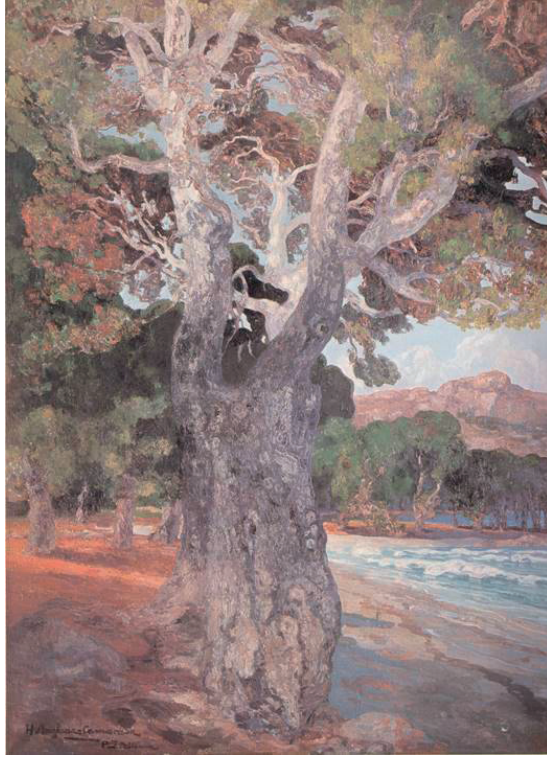


FIGURA 2. H. Anglada-Camarasa, *Pi de Formentor* (ca. 1935). Oli sobre tela, 152 × 111 cm (antiga Col·lecció Francesc Cambó).

d'Anglada en les seves colleccions modèliques, i fins i tot el Museu de Barcelona —l'actual MNAC— va tenir d'Anglada un conjunt molt menor en nombre que els que tenia de Rusiñol, Casas, Mir, Nonell, Canals o Pidelaserra.

Anglada, a part de ser poc present al món artístic català, venia molt car, ja que preferia vendre poc a vendre barat. Per això eren també pocs els col·leccionistes catalans que tenien obra d'ell, i en tot cas els que en tenien solien centrar-se en poques peces. Sobta, doncs, que, en canvi, diversos personatges precisament de l'entorn de Cambó tinguessin obres d'ell, i molt possiblement això devia ser per influència del polític: o bé Cambó mateix potser els feia l'article d'obres d'Anglada, o ells, espontàniament, desitjaven incorporar el pintor a les seves colleccions sobre la base del prestigi especial que tenia en aquell microclima cultural concret.

El català que, després de Cambó, més obres d'Anglada va posseir fou, sens dubte, el seu cosí segon, secretari, administrador, sovint soci i després mar-

messor, Jesús Cambó i Torras, que va arribar a tenir sis obres molt importants d'Anglada-Camarasa. La més antiga d'aquesta col·lecció seria el retrat de *Lily Grénier*,¹⁸ model i amiga d'Henri de Toulouse-Lautrec que el pintor català va conèixer a través d'Albert de Belleruche, el pintor i aristòcrata gallec de qui Anglada havia après la tècnica de la litografia, i que també va ser el primer posseïdor d'aquest quadre. Jesús Cambó, que va viure molts anys a Buenos Aires, prop del seu parent, tenia aquesta obra allà almenys des del 1955.

*El Casino de París*¹⁹ (figura 3) va pertànyer igualment a Jesús Cambó, que, també almenys el 1956 la tenia a Buenos Aires. És una obra extraordinària, pintada cap al 1900 i que va figurar en l'exposició individual que Anglada va fer a la Sala Parés de Barcelona a l'abril-maig del 1900. Aquella exposició va marcar un abans i un després en la història de la pintura catalana contemporània, ja que Anglada portava al país un estil de postimpressionisme molt personal, que obrí l'art català a una modernitat comparable amb la que s'estava fent a París, on el pintor ja estava arrelat. El mateix Pablo Picasso, aleshores un pintor jove i que encara no havia estat mai a París, observà a Barcelona l'impacte d'aquella exposició d'Anglada, i des d'aleshores orientà la seva obra cap a camins que ja no tenien res a veure amb l'academicisme vuitcentista que havia après a casa seva ni amb les escoles oficials que freqüentà. En aquell primer moment, *El Casino de París* (figura 3) el va adquirir l'abans esmentat Pere Grau Maristany, i molts anys després passaria per altres col·leccions i acabaria esdevenint la més ben pagada —almenys pòstumament— de tota la producció del pintor.²⁰

La núvia de Benimamet,²¹ un oli de format gran d'Anglada, del 1906, que participà en moltes exposicions internacionals i que té una bibliografia també internacional molt àmplia, acabà igualment en la col·lecció de Jesús Cambó després de passar per les del príncep de Wagram (1908) i d'Adán Diehl (1930).²² La temàtica valenciana popular en Anglada —i molt ocasionalment també te-

18. Catalogat amb el núm. B20 a Fontbona i Miralles, 1981: 267.

19. Catalogat amb el núm. B34 a *Op. cit.*: 240.

20. Va arribar als 2,9 milions d'euros en una subhasta que la casa Christie's organitzà a Madrid l'any 2006, i en no poder sortir del país, a causa de ser una peça declarada oficialment inexportable, el comprador fou un col·leccionista internacional amb cases a Catalunya.

21. Catalogat amb el núm. C9 a Fontbona i Miralles, 1981:258.

22. En data inconcreta dels primers anys trenta, Adán Diehl, en no poder suportar econòmicament la gran inversió que havia fet en la construcció i explotació de l'Hotel Formentor, hagué de deixar el negoci i vendre's la casa, els terrenys que tenia a prop i la pinacoteca que havia reunit, on entre altres coses hi havia obres del seu amic Anglada, com aquesta. Vegeu Lladó, 2004: 25.



FIGURA 3. H. Anglada-Camarasa. *El Casino de París* (1900). Oli sobre taula, 50 × 80 cm. Barcelona, col·lecció particular (antiga col·lecció Jesús Cambó).

màtica catalana— l'hem de llegir segurament en una clau de compromís estètic: Anglada bastí el seu estil de cara al món en uns paràmetres semblants als dels decorats dels Ballets Russos de Serge Diaghilev, que es basaven en el folklore rus, estilitzant-lo, per a remoure un colorisme intens i artificiosos. Tanmateix, Anglada sabia que en el context espanyol, al qual ell mai no va renunciar malgrat tot, hi havia una tendència derivada del naturalisme costumista del segle anterior que era el que s'anomenà «regionalismo». Conscientment o no, l'Anglada de la primera maduresa coquetejà amb aquesta tendència, per més que d'origen el seu estil no tingués res de costumisme vuitcentista. Vist a pilota passada, constatem que Anglada hauria pogut evolucionar cap al fauisme, com Van Dongen, per exemple, però apostà per trobar aquest terme mitjà entre el colorisme dels russos i la temàtica que triomfava oficialment a Espanya i bona part de l'Amèrica Llatina. Aquesta dualitat li va valdre l'animadversió d'aquells crítics de Madrid que el consideraven massa modern, però alhora era ben vist per aquells altres crítics que mai no avalarien les avantguardes però que sí que veien amb bons ulls aquell món eminentment plàstic que es vehiculava a través de paroxístiques escenes tan sovint extretes d'elements del vestuari popular valencià que ell, fascinat per com reflectien la llum, havia adquirit en un viatge ocasional al País Valencià a l'estiu del 1904.

Però és que una altra obra excepcional pel seu historial i les seves dimensions, *Camperols de Gandia* (1909)²³ (figura 4), també passà de la col·lecció de Diehl a la de Jesús Cambó. Tenia un historial i una bibliografia encara més amplis que l'anterior, i havia estat l'obra que va valdre al pintor el Premi d'honor de la famosa exposició del Centenario de Mayo, de Buenos Aires, del 1910, i la medalla d'or de la Sesquicentennial Exhibition de Filadèlfia, del 1926.



FIGURA 4. H. Anglada-Camarasa, *Camperols de Gandia* (1909). Oli sobre tela, 240 × 338 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Fondo Masaveu), (antiga col·lecció Jesús Cambó).

A la col·lecció del cosí del polític també hi van figurar *Gaby* (ca. 1913)²⁴ i un bon *Paisatge* de Mallorca (ca. 1925),²⁵ totes dues amb un historial notable. Jesús Cambó va mantenir la seva col·lecció a Buenos Aires, fins que, mort ja el seu il·lustre parent, anys després la instal·là a Barcelona, al seu pis de la Diagonal, on la vaig poder veure quan preparava la monografia sobre el pintor del 1981.

Però la predilecció de Francesc Cambó per l'obra d'Anglada-Camarasa es va fer sentir curiosament també en altres figures del seu entorn.

23. Catalogat amb el núm. C33 a Fontbona i Miralles, 1981: 261.

24. Catalogat amb el núm. C52 a *Op. cit.*: 263. També procedia de la col·lecció Diehl.

25. Catalogat amb el núm. D66 a *Op. cit.*: 271. En l'inventari manuscrit autògraf d'Anglada (ara al MNAC) ja citat abans, s'esmenta un altre quadre seu a la col·lecció de Jesús Cambó: *Esperando en el promenoir (dama de rosa)*, però ara és fora del nostre control.

Andreu Bausili (1898-1982), un dels homes de confiança més propers a Cambó a l'Argentina, era propietari de *Fira de València* (ca. 1907),²⁶ una de les obres que habitualment exportaven a l'Amèrica del Sud els marxants valencians germans Bou, que hi tenien un gran mercat.

I un altre dels grans homes de confiança de Cambó a l'Argentina, Rafael Vehils (1886-1959), que, entre altres càrrecs, va ser director de la gran empresa CHADE, i va ser dels pocs homes de l'entorn cambonià que no deixà l'Argentina i hi morí, tenia una obra de grans dimensions ja de l'època mallorquina, *Ball de les àligues* (ca. 1930) (figura 5),²⁷ un tema folklòric però que ja no era gitano ni valencià, sinó d'una dansa ritual de la processó de Corpus de Pollença, el municipi on radicava la casa mallorquina d'Anglada. En aquesta època, Anglada ja havia deixat força de banda emprar pretextos folklòrics en la seva obra, i aquesta pintura va ser una de les rares ocasions en què abordà de nou, de manera ambiciosa, un tema popular hispànic.



FIGURA 5. H. Anglada-Camarasa. *El ball de les àligues* (Pollença) (ca. 1930). Oli sobre tela, 131 × 176 cm (antiga Col. Rafael Vehils).

26. Catalogat amb el núm. C18 a *Op. cit.*: 259.

27. Catalogat amb el núm. D109 a Fontbona i Miralles, 1981: 275. Posteriorment passaria per col·leccions d'altres personatges coneguts, com Rafael Ruiz Gallardón, a Madrid, o el cantant Joan Manel Serrat, a Barcelona.

Joan Ventosa i Calvell (1879-1959), que va ser sempre *de facto* el número dos de la Lliga, ministre i soci en negocis de Cambó, també va ser client d'Anglada almenys un cop: quan li adquirí una magnífica *Florera* (ca. 1935),²⁸ segurament a l'esmentada exposició de La Pinacoteca del 1936 (figura 6).



FIGURA 6. H. Anglada-Camarasa, *Florera* [sense datar]. Oli sobre tela, 82,5 × 82,5 cm (antiga col. Rosal, Joan Ventosa).

Un altre exministre, Felip Rodés Baldrich (1878-1957), que, si bé no procedia de la Lliga sinó del nacionalisme republicà, acabà també lligat al partit, i que col·laborà estretament amb Cambó en afers públics i privats, tindria els olis *Gitana amb nen*²⁹ i una *Florera amb dàlies*³⁰ (figura 7) (tots dos d'entre el 1940 i el 1947), que foren llegats per la família del propietari al Museu d'Art Modern de Barcelona, i ara són doncs al MNAC. Però va tenir també una vista montserratina que en un inventari de l'arxiu del pintor³¹ constava com

28. Catalogat amb el núm. D127 a *Op. cit.*: 277.

29. Catalogat amb el núm. F33 a *Op. cit.*: 294.

30. Catalogat amb el núm. F32 a *Op. cit.*: 294.

31. Ja esmentat en notes anteriors. L'inventari, autògraf d'Anglada, ara és a l'arxiu del MNAC.



FIGURA 7. H. Anglada-Camarasa, *Florera amb dàlies*. Oli sobre tela, 106 × 69,5 cm. MNAC (antiga col·lecció Felip Rodés).

entrat en contacte amb els interessos del pintor a través de Rodés. Ell s'ocupà d'aquesta tasca, en la postguerra, quan Anglada estava a l'exili a França. Aquesta relació professional va fer de Joaquim Hospital Rodés el posseïdor d'un oli important de flors d'Anglada, *Flores, dàlies, peonia blanca*,³² d'entre el 1940 i el 1947, i diverses notes a l'oli de Mallorca, del període anterior a l'esclat de la Guerra Civil.³³

Encara un altre personatge vinculat a Cambó, bé que sense càrrecs polítics manifestos, Llorenç Porrini Dalgà (1894-1973), tingué a la seva col·lecció un *Paisatge amb riu*,³⁴ de la primera època del pintor (1889), pintat damunt d'una paleta de fusta. En aquest cas, és ben probable que la peça provingués del tracte directe del posseïdor amb l'artista en la seva etapa final, ja que Porrini,

a Peñal rojo. *Jardín de Montserrat* —per tant datable entre el 1937 i el 1938, que és quan Anglada va viure en aquella muntanya—, i que ara està fora del meu control. Pel que sembla, a part d'això, Rodés va intervenir en la recuperació jurídica de pintures d'Anglada en tornar aquest de l'exili. És molt possible que en necessitar Anglada els serveis d'un advocat per aclarir la situació de les obres que havien quedat des del 1936 fora del seu control a la casa del pintor al port de Pollença, es dirigís a Cambó, que ja havia estat advocat seu anys enre, i que aquest, en estar ja retirat i mig exiliat a l'Argentina li hagués recomanat el nom de Rodés.

Però qui va intervenir més directament en aquesta recuperació va ser el seu nebot, l'advocat Joaquim Hospital Rodés, que hauria

32. Catalogat amb el núm. F31a *Op. cit.*: 294.

33. Catalogats amb el núm. Da34, Da35, Da36, Da37, Da38, Da41 i Da45 a *Op. cit.*: 281 i 282.

34. Catalogat amb el núm. A12(2) a *Op. cit.*: 301.

home d'acció que a la postguerra dirigí diversos mercats municipals a Barcelona, era soci actiu —tot i no ser pintor— del Reial Cercle Artístic de Barcelona,³⁵ entitat a la qual Anglada també pertanyia amb força presència en les seves visites ocasionals a la ciutat, fins al punt que el 1955 va esdevenir-ne president d'honor.

Altres propietaris de pintures d'Anglada-Camarasa serien, també, propers a la Lliga Regionalista, com per exemple l'industrial sabadellenc Domingo Teixidor, la col·lecció del qual acabà al MNAC; tanmateix, en no formar part de la «guàrdia pretoriana» de Cambó, no els afegeixo en aquesta relació.

En canvi, entre els polítics del partit més propers a ell, Lluís Duran i Ventosa no consta que tingués res d'Anglada-Camarasa. Ell era d'un altre pintor català, més jove, Josep Mompou, ja que Duran en enviudar la mare de l'artista, Josefina Dencausse, amb la qual ja tenia una llarga amistat, s'hi casà.³⁶

En l'òrbita de Francesc Cambó hem vist, doncs, que Hermen Anglada-Camarasa va ser un pintor molt especialment apreciat, com si els adlàters de Cambó se sentissin motivats pels mateixos criteris artístics que el líder. I sigui dit de passada, perquè ara no toca aprofundir-hi, curiosament l'artista fou també molt apreciat en l'entorn de Joan March Ordinas, el famós negociant mallorquí, ja que March també va tenir tracte personal amb Anglada, i tenia unes quantes obres seves, i després la família del pintor va continuar tenint una relació fluida amb la família March. I he dit curiosament perquè entre Francesc Cambó i Joan March hi havia una enemistat profunda, política i personal, com ha subratllat Borja de Riquer,³⁷ fet que no impedia tanmateix que coincidissin en la seva predilecció per l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa.

Sovint es diu, simplificant, que el Noucentisme era l'art de la Lliga, però, a la vista de tot això, veiem que aquesta identitat no és pas tan automàtica, ja que, com es fa patent en aquest cas, Cambó, un dels principals definidors del partit polític, i el seu líder d'ençà de la mort de Prat de la Riba, presentava una afinitat estètica molt forta, extensible fins i tot al seu entorn polític immediat, amb Anglada-Camarasa, artista que mai no participà dels trets més característics del que entenem com a art noucentista, i que de fet n'era antagònic.

35. Isabel Marín ja el documenta com a soci actiu el 1925. Vegeu: Marín, 2006: 90.

36. Fontbona, 2000.

37. Riquer, 2022: 311-314.

Referències bibliogràfiques

- CIRICI, Alexandre (1981). «Anglada-Camarasa o el post-simbolisme fantàstic». A: *Anglada Camarasa: Barcelona, desembre 1981* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Centre Cultural Caixa de Pensions, pàg. 14.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc (1981). *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Edicions Polígrafa.
- (2000). *Josep Mompou: biografia i catàleg de la seva obra (pintura, gravat i tapís)*. Barcelona: Mediterrània.
- (2022). «Ambigus pintors modernistes». *El Temps de les Arts*, 4-2-2020 [en línia]. <https://tempsarts.cat/arts-visuals/ambigus-pintors-modernistes/> (consulta: 10 de setembre 2022).
- LLADÓ POL, Francisca (2004). *L'Hotel Formentor d'Adán Diebl: arquitectura, cultura i paisatge a l'entorn llatinoamericà dels anys trenta a Mallorca*. Palma de Mallorca: ARCA, Associació per a la Revitalització dels Centres Antics, pàg. 25.
- MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel (2006). *Cercle Artístic de Barcelona: 1881-2006: primera aproximació a 125 anys d'història*. [Barcelona]: Reial Cercle Artístic de Barcelona, pàg. 90.
- RIQUER I PERMANYER, Borja de (2022). *Francesc Cambó: l'últim retrat: el polític, el mecenes, l'home de negocis, les altres passions*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 711-740.
- SOCIAS BATET, Immaculada (2018). «Vicissituds de la col·lecció d'art de Francesc Assís Cambó i Batlle durant el seu exili (1936-1947)». A: *Col·leccionistes que han fet museus 2017: Plandiura Cambó Fabra Muntadas Valldeperas Batlló Pascó*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 60.

Peggy Guggenheim mai no va estar sola. La collecció de l'empresària Tecla Sala

SANTOS M. MATEOS RUSILLO

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

L'empresària tèxtil, benefactora i mecenes Tecla Sala i Miralpeix (Roda de Ter, 26 d'abril de 1886 - Barcelona, 2 de setembre de 1973) (figura 1) va conrear una faceta poc coneguda com a col·leccionista d'art, fonamentalment religiós. Unes obres d'art que empolainaven l'edifici que es va fer construir a l'Eixample de Barcelona entre el 1929 i el 1932, el Casal de Sant Jordi, una bona mostra de la modernitat arquitectònica a Catalunya.¹

Durant la Guerra Civil Espanyola, com va passar amb la majoria de col·leccions en mans privades, la de Tecla Sala també va ser confiscada pel Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic (SPHAC) i nacionalitzada pel govern de la Generalitat republicana, i va



FIGURA 1. Tecla Sala i Miralpeix.
Font: Arxiu Municipal de l'Hospitalet de Llobregat.

1. Vull agrair a Alberto Velasco González que hagi compartit amb mi el seu coneixement sobre el Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?) i el mercat d'antiguitats a Catalunya. També a Enric Ribé i Robusté per les seves valuoses informacions sobre la dispersió en el mercat de la Col·lecció Tecla Sala un cop va morir l'empresària.

passar bona part del conflicte bèllic emmagatzemada i protegida a l'església de Sant Esteve d'Olot, que es va convertir durant aquells anys en el dipòsit d'obres i objectes artístics més important de Catalunya. Un cop acabada la guerra, i després de la corresponent reclamació administrativa, el nou govern franquista li tornaria aquelles obres per mitjà de la comissaria delegada de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN).

Agafant el testimoni de la ponència de Francesc Miralpeix presentada a l'onzena Jornada Mercat de l'art, colleccionisme i museus de l'any 2022, «Confiscacions, reclamacions i recuperacions. Els registres de l'SDPAN com a font per a l'estudi del colleccionisme burgès de la primera meitat del segle XX a Catalunya»,² i després de fer-ho amb altres colleccionistes barcelonins com el comtes de Bell-lloc i Eveli Bulbena,³ presentem aquí detalladament el cas de Tecla Sala, amb la qual cosa aportem un nom femení a l'univers del colleccionisme català. Per fer-ho, ens centrem especialment en la seva història patrimonial durant la Guerra Civil i la immediata postguerra (entre el 1936 i el 1941), un període convuls que paradoxalment va generar una documentació que permet conèixer una dona colleccionista i reconstruir una col·lecció poc coneguda.

1. Tecla Sala i la casa d'en Folguera a Barcelona

A Barcelona, quan hom parla de la casa d'en Gaudí, tothom sap que es tracta de la Casa Milà i Camp del passeig de Gràcia: és la casa d'en Gaudí per antonomàsia. Des d'ara l'arquitecte Folguera tindrà la «seva» casa: tothom sap que es tracta de la construcció que s'està terminant en un xamfrà dels carrers Casp-Clarís.

Rafael Benet.⁴

2. Miralpeix, 2023a.

3. Mateos, 2021. I Mateos i Yeguas, 2023. La descoberta fa poc d'un nou fons documental a l'Arxiu de la Corona d'Aragó ha permès que aproximacions com la que fem en aquesta recerca puguin reconstruir tot el procés que va de la confiscació l'any 1936 a la devolució ja en la postguerra. En el cas de la col·lecció d'Eveli Bulbena ja ho vam poder fer íntegrament, no així en el cas de la dels comtes de Bell-lloc, ja que quan vam tancar la recerca l'any 2020 encara no es coneixia que a l'ACA hi havia tota la documentació relacionada amb les reclamacions i devolucions fetes ja en època de la Dictadura. En aquests moments estem treballant per tancar el cercle amb aquesta col·lecció, un conjunt patrimonial que encara es conserva pràcticament íntegre al Palau Mercader de Cornellà de Llobregat (Barcelona).

4. Benet, 1932.

Els inicis vitals de Tecla Sala no van ser gens fàcils, amb pèrdues familiars d'aquelles que condicionen vides i marquen la personalitat de les persones que les pateixen.⁵ Òrfena als cinc anys, els seus oncles Pau Sala i Francesca Miralpeix se'n van fer càrrec, com també ho farien amb el seu cosí que havia quedat igualment orfe, Joan Riera i Sala, amb qui Tecla Sala es casaria l'any 1906. Els anys 1904 i 1908 moren els oncles, i la parella rep en herència La Blava, una fàbrica de filatura de cotó a Roda de Ter, el nucli a partir del qual crearien el seu empori empresarial. L'èxit d'aquella fàbrica va empènyer el matrimoni Riera Sala a emprendre una nova aventura empresarial a l'Hospitalet de Llobregat, i l'any 1913 comprarien el molí d'en Basté, just a tocar del Canal de la Infanta, que transformarien en una fàbrica de filats i torçats de cotó. Semblava que la vida ja li havia donat tots els cops baixos durant la infantesa, però encara li'n reservava un als quaranta anys: l'any 1926, de manera sobtada, moria precoçment el seu marit, que la va deixar vídua, amb cinc fills i amb una empresa per liderar en solitari.

Que Tecla Sala no era d'aquelles persones que s'arronsa davant de les males passades de la vida ho demostra un fet concret: la parella havia projectat construir una casa al centre de Barcelona, capaç d'acollir les oficines de l'empresa, la residència matrimonial i la dels seus fills: Francesca, Pau, Dolors, Rossend i Anna. En morir el marit, Tecla Sala no deixaria de banda aquell projecte familiar, ans al contrari, el tiraria endavant de manera decidida, tot construint un edifici a la cruïlla del carrer de Pau Claris amb el de Casp a Barcelona, l'anomenat Casal de Sant Jordi.⁶ Dissenyat per l'arquitecte Francesc Folguera i Grassi⁷ i aixecat pel constructor Antoni Mora i Bordas entre el 1929 i el 1932,⁸

5. Una breu biografia a Sinca, 2020: 209-217, i a Piernas et al., 2023: 53-99.

6. Per a l'estudi més detallat sobre l'edifici, vegeu: Mas, 1992.

7. Per l'estreta relació de Francesc Folguera i de Tecla Sala amb el sacerdot Manuel Trens i Ribas, que va ser qui posà en contacte ambdós, que va culminar en l'encàrrec de l'edifici de Barcelona, vegeu: Ràfols, 1970: 2. La relació va ser força fructífera, ja que Tecla Sala ja havia encarregat a Folguera un oratori a Can Font o Mas de Can Sala (Premià de Dalt, 1927) i el monument funerari i capella per a la família Riera-Sala (Roda de Ter, 1928), i encarregaria a Folguera altres obres com la construcció d'una residència d'estiu, la Torre del Llorà (Rupit i Pruit, 1934) i reformes als pisos del carrer de Balmes núm. 174 i 176 (Barcelona, 1943 i 1953) i al Mas de Can Sala (Premià de Dalt, 1940-1958). Fins i tot els seus fills Rossend i Pau també li encarregarien cases a Premià de Dalt (1949 i 1953-1954). Tots els projectes són a l'arxiu del COAC. El mateix any que Tecla Sala encarregava a Folguera el Casal de Sant Jordi, Manuel Trens li encomanava el projecte per instal·lar el Museu Diocesà a la Casa de la Pia Almoïna.

8. Va presentar la petició el 28 de desembre de 1928 i l'Ajuntament de Barcelona li'n va donar el permís el 17 de gener de 1929. Tot l'expedient de tramitació de la llicència municipal i

és conegut com Casal de Sant Jordi per la imatge del sant que presideix la façana, tot un símbol de l'Eixample barceloní i mostra de la profunda catalanitat de la propietària.

Si la idea de situar en un mateix immoble oficines i habitatge no era ja prou funcional, la proposta de Francesc Folguera «és potser el millor exemple de la “modernitat moderada” propugnada per la cultura noucentista, compromesa amb el classicisme, coneixedora de les experiències proracionalistes centreeuropees i sensible a les innovacions avantguardistes interpretades en clau “art Déco”». ⁹ Segons Antonio Pizza de Nanno, la proposta de Folguera s'ha de considerar una fita de la modernitat arquitectònica a Catalunya (figura 2). ¹⁰



FIGURA 2. Casal de Sant Jordi un cop construït.
Font: Arxiu Nacional de Catalunya (Fons ANCI-434/Frederic Cuyàs, ANCI-434-N-640).

els plànols de Francesc Folguera són a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, núm. d'expedient Eix-41924/1929 i Eix-44499/1929.

9. Ajuntament de Barcelona, 1987: III. Abans d'aquest projecte, l'arquitecte en va dissenyar dos més, amb un plantejament arquitectònic molt convencional i totalment en sintonia amb allò que s'estava fent en aquells moments a l'Eixample barceloní. No sabem que li faria bandejar-los per plantejar una nova proposta totalment trencadora, però, sigui com sigui, és aquesta la que s'acabaria aixecant en aquell solar.

10. Pizza, 1989.

La façana, arrebossada amb un morter de color verd que contrasta amb el to ivori del sòcol de marbre (baixos i primer pis) i l'emmarcament de pedra artificial de les finestres, té com a element més destacat les quatre tribunes disposades al llarg de sis pisos. Està decorada amb una escultura de sant Jordi, feta de pedra blanca d'Alacant, i dos baixos relleus de marbre col·locats com a sobreporta de les portes laterals d'accés a l'edifici, que representen Demèter/Ceres, deessa de l'agricultura, i Hermes/Mercuri, déu del comerç, obra de Joan Rebull.¹¹ Les tres portes de bronze fos, una de central i dues de més petites a banda i banda, executades pels Tallers Judas,¹² tenen decoracions escultòriques en fosa de l'escultor suís Charles Collet que representen el caduceu de Mercuri, una alegoria de l'oci modern (una parella, ella llegint un llibre i ell entre figures de moro) i la torxa i l'espiga de Ceres. Tot i el depurat classicisme noucentista de les peces de Rebull i de Collet, per a molts arquitectes la inclusió d'imatges figuratives i de motius decoratius que sintonitzaven amb l'Art Déco desvirtuaven la proposta de Folguera, i això va fer que no se'n valorés prou la proposta arquitectònica.¹³ Però no tot van ser crítiques, com demostra la descripció de l'edifici feta l'any 1932 en un extens article publicat en un suplement sobre arquitectura del diari *El Matí*, que es va fer al voltant del I Congrés d'Arquitectes de Llengua Catalana, que el qualificava d'ardidament innovador.¹⁴

Per la seva magnitud, que ultrapassava l'alçada permesa a les noves construccions de l'Eixample, va necessitar una declaració prèvia de construcció monumental per obtenir la llicència de construcció. Així era com la justificava el seu arquitecte a la *Memoria justificativa del carácter monumental de la casa proyectada para D^a Tecla Sala Vda. Riera en las calles de Claris y Caspe con los nú-*

11. Rebull signava un contracte l'11 de març de 1930, en el qual es comprometia a fer «de la seva mà tres relleus, un de cinc metres i mig en pedra d'Almorquí, representant sant Jordi, i altres dos en marbre estatuari, de vuitanta centímetres, de tema lliure d'acord, però, amb les indicacions rebudes de l'arquitecte senyor Francesc Folguera». El sant Jordi, pel qual cobraria 8.000 pessetes, l'havia de lliurar a mitjan juliol del 1930 i els dos relleus, cotitzats en 11.000 pessetes, a mitjan agost. Hi ha còpia del contracte, sense signar, al COAC, Fons Francesc Folguera, Casa per a la Sra. Tecla Sala, C348/41. En un extens article publicat en un suplement del diari *El Matí* s'informa que els dos baixos relleus, originals de Joan Rebull, van ser executats en els tallers de la casa Narcís Gosch, *El Matí*, 1932: 12. La casa Narcís Gosch era un taller de construccions i serradora de marbre, pedres i granits de Barcelona.

12. Casa fundada l'any 1870 i especialitzada en foneria de bronzes i metallisteria. Tallers Judas i Charles Collet també farien la porta de bronze del panteó dels Riera-Sala a Roda de Ter, dissenyada per Francesc Folguera.

13. Sust, 1981: 6.

14. *El Matí*, 1932: 10-12.

meros 9 y 24 respectivamente presentada a la Comisión de Ornato público per a la tramitació del permís municipal:

El efecto característico de esta fachada se ha buscado en la simplicidad de formas elementales y la claridad de un orden lógico y equilibrado. Este efecto, para llegar a la monumentalidad, sólo puede descansar en la nobleza de los materiales empleados, los cuales en las superficies lisas de las formas simples consiguen los nobles efectos de las arquitecturas primitivas. Por esta razón en el edificio objeto de la presente memoria se han proscrito los materiales substitutivos de los materiales nobles en las construcciones corrientes, huyendo de toda ficción. Un revestimiento de mármol pulimentado en toda la parte baja (bajos y piso primero), puertas de bronce en fina ornamentación, acristaladas, vestíbulos enlosados de mármoles; grandes paneles de cristal en todos los huecos superiores... He aquí a grandes rasgos explicada la norma a seguir en la ejecución de este proyecto, simple en sus líneas y composición, pero noble en todos sus detalles, sobrio de ornamentación, pero ella llevada al más alto grado de ajuste y perfección.¹⁵

Sens dubte, Francesc Folguera va aconseguir amb l'edifici dissenyat per a Tecla Sala la musicalitat que demanava a l'arquitectura contemporània.¹⁶ El Casal de Sant Jordi, envoltat d'edificis muts o que amb prou feines papissotegen algun paraula, és un d'aquells edificis que canten gràcies al talent del seu arquitecte. Una figura retòrica que també farà servir Rafael Benet, que dirà que la casa dissenyada per Folguera «canta, per pura matemàtica de l'esperit, per pura proporció».¹⁷

Un cop enllestit l'any 1932, la matriarca s'hi va traslladar amb tota la família. Seguint allò que havia fet la família Cambó al seu edifici del número 30 de la Via Laietana, no es van situar al principal, sinó que es van distribuir en diferents pisos a les plantes setena i vuitena (quatre plantes estaven dedicades a locals comercials i dues més a pisos de lloguer). Ella es va reservar l'àtic, un pis que es fa evident a l'exterior per les set finestres tipus Chicago¹⁸ que es veuen

15. Memòria conservada a l'expedient de tramitació de la llicència municipal a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, núm. d'expedient Eix-44499/1929.

16. S'expressava així en una ponència del 8 de febrer de 1935 que responia a la pregunta llançada pels organitzadors d'un cicle de conferències (l'Associació d'Alumnes de l'Escola Superior d'Arquitectura): quina era l'orientació que havia de prendre l'arquitectura contemporània a Catalunya? vegeu: Folguera, 1935: 26.

17. Benet, 1932.

18. Un tipus de finestra apaïsada que s'anomena així com a homenatge a la tipologia utilitzada per l'arquitecte Louis Henry Sullivan per a l'edifici dels magatzems Carson, Pirie & Scott de Chicago, 1899.

a la façana i que tenia un accés directe a una amplíssima terrassa jardí, també en sintonia amb el jardí que Jean-Claude Nicolas Forestier havia dissenyat a l'edifici que Adolf Florensa havia construït uns anys abans per a Francesc Cambó. Un jardí aeri, dissenyat per Joan Mirambell i Ferran, amb una galeria-porxo, pèrgola, estany (amb un terra de vidre que feia la funció de claraboia del pati interior de la parcel·la), brollador d'aigua i mirador inclosos.¹⁹ Sense oblidar els mosaics dissenyats per Jaume Busquets que decoraven els extrems i el centre de la galeria-porxo, el brollador i el bassiol de sota la pèrgola.²⁰

Pel que fa al mobiliari, només cal veure les imatges publicades per il·lustrar l'article que va escriure Folguera a la revista de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, *Arquitectura i Urbanisme*, per copsar ràpidament que el disseny dels espais i els mobles subministrats per la casa dels germans Linares encaixaven a la perfecció amb la seva proposta arquitectònica,²¹ amb tauletes i cadires de línies funcionalistes, algunes fins i tot volades d'acer tubular. Segurament, l'espai que ho explica millor és la sala d'estar capella, amb unes parets mòbils que permetien «obrir» la capella a aquell espai, una capella de línies modernes molt allunyada del disseny típic d'aquest tipus d'espais en els habitatges de les classes benestants barcelonines, que normalment responia a estils *neo* (neogòtic, neobarroc, etc.).

La vida al Casal de Sant Jordi la marcava el caràcter frugal i disciplinat de la matriarca, persona de missa diària. Però, tot i aquesta sobrietat personal, la casa disposava de tota mena d'avenços i comoditats, com ara un forn cremador per gestionar internament la brossa generada, un servei de neteja per aspiració en tubs de buit accionats per grups d'aspiradors en el soterrani que llençaven l'aire i els detritus a la claveguera,²² sala de música, de billar, un cinema i una habitació amb tot tipus de joguines.²³ Entre aquests detalls que contrarestaven l'austeritat, en devia sobresortir el conjunt d'obres d'art que abillaven casa seva. De fet, l'edifici de Folguera els hi feia de joier, un guardajoies ben curiós,

19. Folguera, 1934: 5-10. I Zamora, 2008: 79. Aquest jardí va arribar a ser tan important, que l'associació Amics dels Jardins el visitarien, com també van visitar jardins tan reconeguts com el Laberint d'Horta o el de Santa Clotilde de Lloret de Mar, segons que s'explica en un article a *Destino*, núm. 762, 15-3-1952, pàg. 8.

20. Mas, 1992: 62-63.

21. Folguera, 1934: 6-7.

22. *El Matí*, 1932: 11. Gifreda, 1932: 7.

23. Sinca, 2020: 215.

ja que l'estil de les obres atresorades per Tecla Sala devia cridar l'atenció en contrast amb els interiors de línies funcionalistes dissenyats per Folguera.

2. Tecla Sala, col·leccionista d'art

La faceta menys coneguda de Tecla Sala és la de col·leccionista d'art, quan, de fet, va atresorar una interessant col·lecció d'art religiós antic, una activitat que sintonitzava amb la seva personalitat profundament religiosa. Sabem que Tecla Sala va ser clienta de dos dels principals antiquaris de la Barcelona del primer quart del segle XX,²⁴ Maria Esclasans i Batet (1875-1947) i Josep Valenciano i Planes (1881-1945). La primera, descrita per l'escultor i col·leccionista Frederic Marès i Deulovol com «una de las mujeres de más empuje y mayor dedicación en el negocio de las antigüedades»;²⁵ el segon, amb una nòmina de clients il·lustres del col·leccionisme català com ara Lluís Plandiura, Maties Muntadas, Enric Batlló, Pere Fontana o el ja esmentat Frederic Marès.²⁶

El fet que col·leccionés art religiós medieval no hauria d'estranyar si tenim present la fonda religiositat de la nostra protagonista. Més enllà d'aquest tipus d'art, Tecla Sala també va comprar pintura dels segles XIX i XX; sabem, per un document del 1941, que es comentarà en el proper apartat, que l'any 1936 tenia penjades al Casal de Sant Jordi obres de Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Ramon Martí Alsina, Emili Bosch i Roger, Joan Colom i Agustí, Iu Pascual i Rodés i una important col·lecció de dibuixos. En aquesta compra d'obres d'art es va deixar assessorar per un eclesiàstic amb qui va mantenir una estreta relació, l'historiador de l'art Manuel Trens i Ribas.²⁷

24. Fuente, 2016. Velasco, 2015: 73 (vol. 2); 2017: 201.

25. Marès, 1977: 230.

26. Velasco, 2013: 265-266.

27. El vilafranquí Manuel Trens, director del Museu Diocesà de Barcelona, va tenir la seva col·lecció particular a l'habitatge del Casal de Sant Jordi que li havia cedit Tecla Sala, que el mateix Trens considerava que «no pot titular-se, sense una cursi petulància, un museu. En realitat és un alluvió, per no dir uns encants distingits sense ordre ni concert», uns encants d'objectes que tenia «embotits com passatges d'una tartana de festa major». Miralles, 2011: 45 i Coll Vinent, 2021. Un net de Tecla Sala, Josep Boatella i Riera, recordava com de petit havia fet d'escolà manta vegades a les misses que mossèn Trens celebrava molts diumenges a la capella del Casal de Sant Jordi o a la Torre del Llorà, la casa d'estiueig que tenia la família al terme municipal de Rupit i Pruit, on Trens acostumava a passar quinze dies a l'estiu. S'explica l'anècdota familiar a Miralles, 2011: 45-46.

Gràcies a una fotografia conservada en el fons documental de Francesc Folguera,²⁸ sabem que una part important de les peces de la col·lecció estaven col·locades en el vestíbul de la setena planta, un llarg distribuïdor rectangular pel qual s'accedia a espais com ara el despatx biblioteca de Tecla Sala, una sala rebedor, un saló o un guarda-roba. Tot i que pot sobtar, sobretot sabent que la casa disposava de capella, fins i tot una imatge escultòrica de la Mare de Déu amb el Nen estava en aquella peça. Una col·locació que era en si mateixa tota una declaració d'intencions sobre l'objectiu que l'havia portat a atresorar aquell tipus d'objectes: marcar el seu estatus davant de les persones que la visitaven a casa seva, que necessàriament havien de passar pel vestíbul del seu pis.

La manca de dades sobre la conformació de la col·lecció i la seva dispersió l'any 1973 en morir la nostra protagonista fan que un moment tan dramàtic per al patrimoni artístic com van ser la Guerra Civil i la revolució espanyoles sigui la font d'informació que millor permet conèixer l'existència de la col·lecció i reconstruir quines peces en formaven part entre el 1936 i el 1941 (com a mínim).

3. Història de la col·lecció. El món s'ensorra per a la família Riera-Sala: la Guerra Civil i la revolució espanyoles

Amb l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, la revolució social iniciada en territori republicà va obligar la família a marxar cap a l'exili. Tecla Sala i part de la seva família²⁹ es van refugiar primer a les Escaldes (Andorra) i finalment, i gràcies a les gestions de monsenyor André Boyer-Mas,³⁰ van passar a França per establir-se en un casalot cedit pel marquès de Laurens-Castelet al seu domini de Puginier, a prop de Castelnaudary o Castellnou d'Arri, un petit poble de l'Occitània francesa, entre Carcassona i Tolosa.³¹ Allà, honorant les paraules

28. COAC, Fons Francesc Folguera, Casa per a la Sra. Tecla Sala, SC20/5.

29. Dos dels seus fills, Francesca i Rosend, el seu gendre Antoni Castella, marit de la primogènita i el seu net Joan Castella i Riera (fill de Francesca i Antoni).

30. Eclesiàstic i diplomàtic francès, Boyer-Mas era delegat internacional de la Creu Roja francesa i conseller de l'ambaixada francesa a Madrid. Segons que ens explica el col·leccionista Enric Ribé i Robusté, era tanta l'amistat del religiós francès amb la nostra protagonista, que en morir l'any 1972 en un accident de cotxe, monsenyor Boyer-Mas va deixar tot el seu patrimoni a Tecla Sala, un palauet a Saint-Jean-de-Luz (Iparralde) amb una notable biblioteca i un bon conjunt d'art i objectes artístics.

31. Cárcel, 2016: 534.

del cardenal Francesc Vidal i Barraquer que descrivia la família Riera-Sala de «cristiana y ejemplar familia y protectora insigne del Culto y Clero», van acollir religiosos com ara el sacerdot Lluís Carreras i el bisbe de Solsona, Valentí Comellas, i van fer gestions per salvar la vida de religiosos o de persones en perill de mort a Catalunya.³²

De manera immediata totes les seves propietats van ser confiscades i la seva empresa, collectivitzada. De fet, i segons la descripció que se'n fa en el decret de collectivitzacions de la Generalitat de Catalunya aprovat el 24 d'octubre de 1936 pel conseller primer Josep Tarradellas i el conseller d'Economia Joan P. Fàbregas, Tecla Sala era un membre de la burgesia que havia desertat del seu lloc al capdavant de l'empresa tot fugint a l'estranger. A partir d'aquell moment, les seves fàbriques de filats i torçats de cotó de l'Hospitalet de Llobregat i de Roda de Ter passaven a mans de la Collectivitat Tecla Sala.³³ Segons el cinquè article del decret, passava a l'empresa collectivitzada tot l'actiu i el passiu de l'anterior empresa, fet que va activar un segon decomís a favor de la collectivitat. L'empresària tenia unes lletres avalades per valor de 500.000 pessetes compromeses amb els bancs Hispano-Americà i Hispano-Colonial, que, ja vençudes, reclamaven els bancs i que no volien assumir els nous gestors. Per acceptar el deute, van proposar al Comitè d'Apropiacions de la Generalitat que s'emparessin de tres immobles situats a Barcelona, dos al carrer de Balmes (núm. 174 i 176) i un al carrer de Casp (núm. 26, el Casal de Sant Jordi), juntament amb les finques rústiques (masia, masoveria i camps) de Rupit i Pruit (el Llorà) i de Premià de Dalt (Can Font o Ca la Tecla Sala), que finalment passarien a formar part del seu actiu a principis del 1937.³⁴

3.1. La col·lecció surt del Casal de Sant Jordi. La confiscació³⁵

A Catalunya, els primers mesos de revolució van ser d'un absolut descontrol, un paisatge especialment dramàtic per al patrimoni moble de l'Església i de

32. Així s'explica en diferents cartes publicades a Ragner, 2003: 34, 42, 71 i 80.

33. «Decret de collectivització de les empreses industrials i comercials». *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 302, 28-10-1936, pàg. 373-376.

34. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons ANCr-1/Generalitat de Catalunya (Segona República), ANCr-1-T-6714.

35. Per tenir una visió general sobre aquest tema, per al cas de Catalunya són referencials els articles de José Álvarez Lopera i els llibres de Francisco Gracia i Gloria Munilla i de

les classes benestants, espoliat sense pietat per organitzacions de tot tipus o per grups d'individus organitzats amb aquest objectiu. Una situació de desgavell que no començaria a mudar fins al moment que el govern de la Generalitat republicana no va aconseguir el control efectiu de la situació.³⁶ Una d'aquelles persones que va veure com li arrabassaven tot el patrimoni d'un dia per l'altre va ser Tecla Sala.

El 20 d'agost de 1936, el crític d'art Enric Fernández i Gual publicava l'article «El patrimoni artístic de Catalunya» al setmanari *Mirador*, que acabava amb una relació de les col·leccions confiscades fins aquell moment que passaven a formar part del «patrimoni comú de tots els ciutadans». Entre les famossíssimes col·leccions Cambó, Muntades, Rocamora, Amatller i moltes més, es consignava que ja en aquell moment s'havia decomissat la Col·lecció Tecla Sala, tot especificant-ne breument el contingut: «retauls, talles i pintura dels segles XVI i XVII».³⁷ Unes dades que es tornarien a publicar dies més tard, el 25 d'agost de 1936, a l'article «L'especialitat de les col·leccions incautades» escrit en el diari *Última Hora*.

Aquesta informació periodística es corrobora amb dos documents oficials generats els anys 1936 i 1941. El primer, datat a Barcelona l'1 d'octubre de 1936 i produït per la Comissaria General de Museus de la Generalitat, és una relació de les col·leccions i els objectes ingressats des del 19 de juliol fins a la data de la seva redacció, entre la qual es troba la de Tecla Sala. Sabem que les peces d'aquesta col·lecció van ser confiscades per un Comitè de Milícies Antifeixistes sense identificar. Tot i que no se cita el nom de la col·lecció, sí que s'hi relacionen els números d'inventari atorgats en el moment del seu registre.³⁸ El segon, datat també a Barcelona el 3 d'abril de 1941 i redactat per Luis Monreal y Tejada, comissari delegat de la IV zona de l'SDPAN, és un document de deu pàgines anomenat *Relación de los señores y entidades que fueron expoliados de los objetos artísticos de su propiedad durante la dominación roja*, una relació de les persones naturals i jurídiques que havien estat espoliades pels republicans i a les

Yolanda Pérez. Álvarez Lopera, 1984; 1985-1986; 1987. Vegeu també: Gracia i Munilla, 2011. I Pérez Carrasco, 2018.

36. Mateos, 2023.

37. Fernández, 1936: 7.

38. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya (AMNAC), Fons Comissaria General de Museus (FI31), *Guerra Civil. Relació de les col·leccions artístiques i objectes diversos ingressats a la Comissaria General de Museus des del 19 de juliol 1936 fins a la data [1936-1939]*, Ref. 015422-USH_FI31.

quals el seu servei havia retornat peces recuperades.³⁹ Una d'elles va ser la nostra protagonista, Tecla Sala.⁴⁰

Això no obstant, cap dels dos documents ens informa del moment concret en què van ser confiscats, ni quins objectes ho van ser. En aquest sentit, tenim la sort que a l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserva una llibreta retolada amb el títol *Anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers* (després anomenada *Llibre de Recuperacions 1936-1939*), el llibre de registre que es va fer servir per anotar totes les entrades de les col·leccions decomissades.⁴¹ L'assignació d'un número d'inventari es va fer, en aquells moments, a fi i efecte de tenir registrats i controlats tots els objectes que s'anaven confiscant arreu del país. Gràcies a aquest llibre de registre, sabem el nombre total de peces de la col·lecció que van ser requisades, ja que en l'apunt que hi fa referència s'indiquen totes les sèries de números que li van assignar: 42.002 a 42.010, 42.013 a 42.023, 42.025 a 42.031, 42.037 i 42.291. És a dir, la Generalitat republicana va confiscar vint-i-nou objectes a Tecla Sala.⁴²

Lligades a aquest llibre de registre, a l'Arxiu Nacional de Catalunya es conserven un conjunt de petites caixes arxivador que ordenen les fitxes identificatives produïdes per l'SPHAC i la Comissaria General de Museus. Malauradament només s'han conservat dues fitxes associades a la Col·lecció Tecla Sala: la corresponent al número de peça 42.291, que descriu una pintura a l'oli sobre fusta, una escena costumista que segons la fitxa era del segle XVII i estava «signada per F. Heys».⁴³ Aquesta fitxa és doblement important, ja que té

39. Luis Monreal donava resposta, així, a la petició que li havia cursat el 20 de desembre de 1940 el fiscal instructor de la peça separada número 11 de la *Causa General* de la província de Barcelona. Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) de Salamanca, *Pieza undécima de Barcelona. Tesoro artístico y cultura roja*, FC-CAUSA GENERAL, 1678, Exp. 2, *Relación de los señores y entidades que fueron expoliados de los objetos artísticos de su propiedad durante la dominación roja*, lligall 2, fols. 299-310.

40. *Ibidem supra*, fol. 306.

41. Es tracta d'una llibreta que registra les peces confiscades, que van del número 29.112 al 29.524 i del 37.728 al 70.735. *Llibre de Recuperacions 1936-1939*. AMNAC, Fons Museu d'Art Modern, Reg. 001380.

42. És important consignar que a sota del registre de la seqüència de peces 42.025 a 42.031 es va fer una anotació que diu: «Els nos 42.026 a 42.030 probablement s'hauran d'anullar per ésser uns objectes moderns i sense cap importància artística». Gràcies a la documentació generada ja durant la postguerra i per l'SDPAN franquista, sabem que els objectes associats a aquesta numeració (unes casulles) no s'acabarien eliminant.

43. ANC, Fons ANCI-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República), *Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Fitxes d'identificació de peces d'art, núm. 42.231-42.960*, Codi de refe-

una anotació que facilita el moment concret en què les peces van arribar de la Generalitat: «Entrada al Museu: agost del 1936».44 L'altra fitxa conservada correspon a una casulla del segle XX que va rebre el número d'inventari 42.025, «projecte de J. Busquets».45

El sistema de registre posat en marxa per la Generalitat republicana acabava amb el marcatge en els objectes confiscats del número d'inventari assignat a cadascun d'ells, que es feia amb tinta vermella. Per posar només un cas, aquesta numeració és encara visible en alguna de les obres que van pertànyer a la Col·lecció Tecla Sala: gràcies a la recent compra per part de la Diputació de Lleida d'un parell de taules d'un retaule atribuït al Mestre de Vielha, dipositades al Museu de Lleida, s'ha pogut comprovar que encara conserva el número d'inventari del decomís, el 42.023.46

Fins i tot disposem d'una peça audiovisual de gran valor documental: el film propagandístic *Espagne 1936* (1937).47 Aquest audiovisual de muntatge, produït per la Subsecretaria de Propaganda del Govern de la República i es-

rència ANCI-1-T-7617. En realitat es tractava d'una obra del segle XIX del pintor romàntic belga Jean Auguste Henri Leys o Hendrik Leys (1815-1869), que va fer una producció pictòrica molt centrada en un tipus d'escenes domèstiques típica de la pintura flamenca del segle XVII.

44. Desgraciadament no es conserven les fitxes de la resta de peces de la col·lecció que sí que estan registrades a la llibreta *Anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers*: 42.002 a 42.010, 42.013 a 42.023, 42.025 a 42.031, 42.037. En un moment indeterminat algú les va treure i no les va tornar a l'arxivador que les contenia: les fitxes salten de la 41.950 (una peça de la col·lecció Amatller) a la 42.040 (col·lecció Plandiura). ANC, Fons ANCI-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República), *Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Fitxes d'identificació de peces d'art, núm. 41.551 - 42.230*, Codi de referència ANCI-1-T-7616.

45. ANC, Fons ANCI-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República), *Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Fitxes d'identificació de peces d'art, núm. 67.003 - 68.599*, Codi de referència ANCI-1-T-7648. Com es pot comprovar per la numeració, aquesta fitxa no està col·locada en el lloc que li pertoca (no sabem si és un error de l'arxiu en fer la digitalització o si es troba realment en aquesta caixa arxivador).

46. Per error, la peça també té marcat el número 41.023. Aquest tipus de pífies es van produir en bastants casos, gens estrany si no es perd de vista la gran quantitat d'obres i objectes artístics que es van moure durant aquells anys.

47. La producció, selecció del material i el guió s'atribueixen a Luis Buñuel i el muntatge, a Jean-Paul Le Chanois; vegeu Chanois i Buñuel, 1937. Gràcies a Alberto Velasco, he conegut un altre audiovisual conservat a la Hearst Metrotone News Collection, de quasi onze minuts que conté material enregistrat a Barcelona l'any 1936, en el qual es troben gran part de les imatges del Palau Nacional utilitzades a *Espagne 1936*, que en aquest cas duren quaranta segons. Vegeu: UCLA Film & Television Archive. *Spanish Civil War Scenes, Barcelona, Spain*, VM-45078 (en línia). <https://newsreels.net/v/1tonp6u> (consulta: 9 febrer 2024).

trenat a París el 8 de març, il·lustra en un moment del seu metratge la protecció del patrimoni artístic a Espanya amb imatges de l'interior del Palau Nacional de Montjuïc de Barcelona, que era un dels principals dipòsits d'obres a Catalunya.⁴⁸ Tot i que són escassos deu segons de metratge sobre un total de poc més de trenta-tres minuts, es veu perfectament el restaurant del palau (actual Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya) amb un milicià i un mosso d'esquadra protegint les peces, un tècnic movent un fragment de retaule i diferents peces amb un gran rètol que identifica la col·lecció de procedència: una d'elles és la de Tecla Sala. Congelant l'audiovisual en un fotograma, es veu clarament el rètol identificatiu a sobre de la cresteria d'un retaule gòtic (figura 3).⁴⁹



FIGURA 3. Fotograma d'*Espagne 1936*. Font: Filmoteca Española.

Desgraciadament, tot i que la documentació generada per la Generalitat republicana durant la confiscació de col·leccions privades n'aporta normal-

48. La va donar a conèixer Javier Herrera en el congrés internacional *Patrimonio, Guerra Civil y postguerra* celebrat a Madrid l'any 2010. Herrera, 2010: 401.

49. La informació visual facilitada per l'audiovisual de propaganda abans esmentat es complementa amb una fotografia de Joan Vidal Ventosa, de la sèrie realitzada pel fotògraf sobre el Palau Nacional de Montjuïc transformat en dipòsit d'obres i objectes artístics, que permet veure de perfil l'agrupació de peces de la Col·lecció Tecla Sala.

ment una excel·lent foto fixa, en el cas de la col·lecció de Tecla Sala només permet saber la quantitat de peces que li van confiscar, un total de vint-i-nou, i el moment concret en què van arribar a mans de la Generalitat, a l'agost del 1936. Gràcies al petit article publicat al setmanari *Mirador*, sabem que entre elles hi havia retaules, pintures i talles que abraçaven de l'art medieval al barroc, decomissats en primera instància per un comitè de milícies antifeixistes.

3.2. *La col·lecció en camions i cap a Olot. Moviments i localització*⁵⁰

Un cop sota la responsabilitat de la Generalitat, les vint-i-nou peces de Tecla Sala no van restar estàtiques. Gràcies a la documentació conservada en diferents arxius, podem reconstruir els moviments que van fer un cop van sortir del Casal de Sant Jordi al juliol o l'agost del 1936.

Tot i que del primer moviment no en tenim cap constància documental, el viatge va ser curt: del Casal de Sant Jordi al Palau Nacional de Montjuïc de Barcelona. Per la rapidesa de la confiscació no creiem que el comitè de milícies antifeixistes les portés a un altre lloc abans de lliurar-les a l'SPHAC o a la Comissaria General de Museus de la Generalitat de Catalunya. En aquest sentit, seria un procés molt semblant a aquell que va viure la col·lecció del baró Felip de Cruïlles de Peratallada, del qual tenim testimonis documentals: els milicians Josep Martí, Jesús Portavella i Francesc Martí donaven a la Comissaria General de Museus aquesta important col·lecció, el lliurament del qual es conserva l'inventari amb la llista de peces lligades al seu corresponent número del registre de confiscació, que anava del 43.604 al 43.700.⁵¹ En els moments posteriors al lliurament, l'SPHAC va procedir al seu registre i inventari, que implicava marcar cada peça amb el seu corresponent número de referència, incloure-la a la llibreta *Anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers* i redactar-ne la fitxa, que, en el cas de la col·lecció de Felip de Cruïlles, conserva la sèrie sencera.⁵²

50. Una visió general la trobem a Vidal, Folch i Torres i Torrella, 1985.

51. AMNAC, Fons Comissaria General de Museus (FI31), *Guerra Civil. Objectes d'art i utilitaris que, procedents de Peratallada (Casa Felip de Cruïlles), han estat lliurats a la Comissaria de Museus pels milicians [1936-1939]*, Ref. 015422-USH_FI31.

52. ANC, Fons ANCr-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República), *Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic, Fitxes d'identificació de peces d'art, núm.: 42961-44060*, Codi de referència ANCr-1-T-7618.

En canvi, sí que sabem tot tipus de detalls sobre el segon viatge que farien una part de les vint-i-nou peces, que deixarien el Palau Nacional de Montjuïc i Barcelona camí d'un nou dipòsit a Olot, l'església de Sant Esteve. Ho sabem gràcies als dos lligalls amb tots els apunts dels fulls de càrrega dels camions que van fer aquest trasllat massiu d'obres i objectes artístics fonamentalment entre l'octubre del 1936 i el gener del 1937.⁵³ Revisant els fulls de càrrega, sabem que un total de vint-i-dues peces de la Col·lecció Tecla Sala van fer el viatge Barcelona-Olot en diferents dies, vuit en concret, tots ells durant el mes de novembre del 1936, gran part sense resguardar dins de caixes.⁵⁴ Un cop dipositades a l'església de Sant Esteve d'Olot, es poden situar fins i tot en el lloc exacte que van ocupar gràcies a un plànol i un document mecanografiat que indica la distribució concreta de totes les peces que s'hi van emmagatzemar.⁵⁵ Les set peces restants sembla que no es mourien del Palau Nacional de Montjuïc fins acabat el conflicte bèl·lic.⁵⁶

De l'altre gran moviment de peces que va fer la Generalitat, d'Olot a Darnius en un total de 29 expedicions entre el 30 d'abril de 1938 i el 21 de gener de 1939, no tenim constància que hi participés cap peça de la col·lecció. Per tant, tampoc cap d'elles va participar en el darrer gran moviment de peces dels dipòsits de Darnius i Agullana cap a Ginebra de l'any 1939,⁵⁷ decidit i controlat ja pel govern de la República espanyola.

53. De les sortides del Palau Nacional de Montjuïc cap a Olot es conserven dos lligalls amb els fulls de càrrega dels camions que van començar el trasllat el 31/10/1936 i el van acabar el 18/01/1937. AMNAC, Fons Comissaria General de Museus (FI31), *Guerra Civil. Trasllat d'obres dels museus de Barcelona a Olot. Fulls de càrrega dels camions, 1936*, Ref. 015327-USH_FI31 y *Guerra Civil. Trasllat d'obres dels museus de Barcelona a Olot. Fulls de càrrega dels camions, 1937*, Ref. 015330-UCH_FI31. Sobre aquests trasllats, vegeu: Vidal, Folch i Torres, Torrella, 1994.

54. Concretament els dies 2, 4, 6, 9, 11, 25, 27 i 30 de novembre de 1936. Les úniques obres que van fer el viatge a dins de caixes van ser les inventariades amb els números 42.002 (caixa 157-A), 42.013 (caixa 109-A) i 42.037 (caixa 192-A). Per error, la número d'inventari 42.023 va ser marcada amb un altre número, el 41.023 (que en realitat pertanyia a un objecte de la Col·lecció Güell).

55. El document mecanografiat, de 53 pàgines, és una versió d'un altre de manuscrit. AMNAC, Fons Comissaria General de Museus (FI31), *Guerra Civil. Obres: llistes mecanografiades de números de registre per àmbits i tècniques [1936]*, Ref. 015329-USH_FI31. Les obres de la Col·lecció Tecla Sala es van distribuir en els espais II, V, VI, VIII, X, XIII, XVIII, XXXI i XXXII.

56. Concretament les registrades amb els números 42.025, 42.026, 42.027, 42.028, 42.029, 42.030 i 42.031.

57. Cap peça no va sortir camí de París l'any 1937, com de fet no ho va fer cap de cap altra col·lecció privada confiscada per la Generalitat.

Per cloure aquest apartat, Olot i Barcelona són les coordenades geogràfiques en què el nou govern franquista, un cop s'havia emparat del control del territori, es va trobar el patrimoni moble de Tecla Sala que la Generalitat va tenir sota la seva responsabilitat.

3.3. *La col·lecció surt del Casal de Sant Jordi. La nacionalització*⁵⁸

Tot i que encara molts especialistes en el tema passen per alt de manera incomprendible aquest detall, la situació del patrimoni confiscat en mans de la Generalitat patiria un canvi significatiu a inicis del 1938: amb la promulgació del «Decret que reglamenta la defensa del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya» el 5 de gener, es regulava definitivament la situació legal de tot aquell patrimoni, que a partir d'aquell moment passava a formar part de la propietat pública nacional.⁵⁹ Va ser un decret sancionat per la Presidència de la Generalitat i redactat per les conselleries de Cultura, Justícia i Finances (Carles Pi Sunyer, Pere Bosch Gimpera i Josep Tarradellas i Joan).

Ja per començar, en el seu preàmbul s'invocava la legislació tant de la República com de la Generalitat per sintetitzar la idea que tot bé moble o immoble d'interès artístic, històric o científic era susceptible de ser incorporat al patrimoni nacional, moment a partir del qual deixava de pertànyer al seu propietari. Per reforçar-ho, el redactat del decret prescindia de la paraula «propietari», tot substituint-la per la de «posseïdor», canvi que es justificava així:

En realitat, de l'esperit de la legislació, coincident amb la que va dictant-se en altres països, es desprèn que el Patrimoni Històric, Artístic i Científic és propietat de la Nació perquè es deu a les generacions passades i a llur cultura. Segons aquest concepte, s'entén que la possessió particular no és en cap moment vertadera propietat, ço que justifica les limitacions cada vegada més nombroses que s'han anat establint en els drets dels posseïdors, limitant els drets de venda, impeding obres que posin en perill la integritat dels béns mobles i determinant l'apropiació per part de l'Estat, de la Generalitat o de llurs Organismes, de tot el que pugui estar en perill de destrucció o de rebre dany, i allò que sigui d'interès excepcional conservar en Arxius, Museus o altres establiments públics.

58. Sobre el tema de la nacionalització, vegeu: Álvarez Lopera 1984: 558-559 i 570-572; 1985-1986: 17-19. Mateos, 2010: 83-85 i 2022.

59. DOGC, núm. 8, 8-I-1938, pàg. 89-90.

La qüestió de la nacionalització quedava prou clara en el seu primer article:

Tots els béns mobles i immobles d'interès històric, artístic o científic existents a Catalunya, compresos en l'art. 1r de la Llei del Parlament Català del 3 de juliol de 1934, tant si pertanyen a particulars, com a entitats privades o organitzacions de qualsevol naturalesa són propietat pública nacional, i correspon a la Generalitat de disposar sobre llur conservació i utilització cultural.

Com a contraprestació, el decret preveia una recompensa als antics propietaris en forma d'indemnització, sempre que s'haguessin mantingut fidels a la República i prioritzant els qui havien cedit les seves col·leccions voluntàriament.

En conclusió, el decret sancionava jurídicament el canvi de titularitat del patrimoni moble i immoble confiscat a partir del 1936. Això va implicar que, a partir de l'aprovació del decret, la col·lecció de Tecla Sala passés a formar part del patrimoni públic nacional. El desenllaç final de la guerra va fer que la nacionalització definida per la Generalitat republicana no s'acabés produint, però, en el cas de les peces de Tecla Sala, és bastant probable que si el bàndol republicà hagués guanyat la guerra haurien anat a parar a un museu públic sense que la propietària rebés cap contraprestació a canvi.⁶⁰

3.4. La col·lecció torna a casa. Recuperació entre el 1939 i el 1940⁶¹

Finalitzada la guerra, Tecla Sala i la seva família tornen a Barcelona per reprendre l'activitat empresarial i recuperar tot allò que els havien decomissat l'any 1936. Un cop recuperat el Casal de Sant Jordi, la seva propietària va comprovar que els interiors havien quedat molt malmesos, motiu pel qual es va veure obligada a fer-hi reformes, comptant un cop més amb el seu arquitecte de confiança, Francesc Folguera.⁶²

60. Si tenim present que va marxar a l'exili, quina va ser la seva activitat des de terres franceses i que no va cedir voluntàriament les seves obres. Tanmateix, aquesta hipòtesi no deixa de ser un exercici de ciència-ficció, ja que la guerra va acabar com va acabar.

61. Sobre el procés de reclamació i devolució en terres catalanes, vegeu Serra, 2014 i 2018. Colorado, 2021. Miralpeix, 2023b i també Mateos, en premsa.

62. És en aquest moment posterior a la guerra que, entre altres reformes plantejades per Folguera entre els anys 1940 i 1960, es va fer un baldaquí neorenaixentista de fusta per a la capella, que el nou propietari de l'edifici, l'empresa d'assegurances Zurich, va cedir l'any 2021 a

Pel que fa a les peces de les col·leccions privades intervingudes per la Generalitat republicana, sempre que es va poder (en alguns casos el verb va ser *voler*), van ser retornades als seus propietaris mitjançant el servei del nou govern: l'SDPAN. I és precisament gràcies a la documentació generada pel servei franquista durant el procés de devolució que podem conèixer quines peces eren en concret aquelles vint-i-nou confiscades per la Generalitat. Al fons de Cultura de l'Arxiu de la Corona d'Aragó es conserven bona part de les actes de devolució generades per l'SDPAN, entre les quals es troben les relacionades amb Tecla Sala.⁶³

La primera de les actes, amb número 67, recollia la primera petició efectuada per la col·leccionista per recuperar objectes de la seva propietat. El 16 de maig de 1939, Antoni Castella,⁶⁴ en nom de Tecla Sala, feia la petició de devolució de set caselles, que estaven en el dipòsit del Palau Nacional de Montjuïc.⁶⁵ I aquell mateix dia se li retornaven.

Mesos més tard, el 15 de gener de 1940, la mateixa Tecla Sala complimentava tres noves actes, amb els números 1199, 1200 i 1202, en les quals feia el guix de reclamacions d'obres, que li van retornar el 16 de març. Dipositat al Palau Nacional de Montjuïc, reclamava i li tornaven un Crucifix de metall sobre cristall gravat i daurat, amb número de referència 80.015. Dipositades a l'edifici de la Caixa de Pensions de Montjuïc, reclamava i aconseguia que li tornessin divuit obres més, amb els números d'inventari 42.002, 42.003, 42.004, 42.005, 42.006, 42.013, 42.014, 42.015, 42.016, 42.017, 42.018, 42.019, 42.020, 42.021, 42.022, 42.023 i 42.291. Finalment, recuperava del dipòsit del monestir de Pedralbes una petita pintura de santa Anna, la Verge i el Nen amb el número 42.037.

Finalment, per mitjà de l'acta 1834, reclamava, l'11 de juliol de 1940, quatre obres més, les 42.007, 42.008, 42.009 i 42.010, dipositades a l'edifici de la Caixa de Pensions de Montjuïc, que li tornaven el 6 d'agost de 1940.

l'Ajuntament de Roda de Ter. És curiós, perquè aquest baldaquí i detalls com les noves làmpades eren obertament menys moderns que els col·locats en el moment de construcció de l'edifici.

63. Sobre el fons conservat a l'ACA, vegeu Miralpeix, 2023a i Mateos, en premsa. Totes les actes de devolució a ACA, Fons Cultura, Recuperación y devoluciones (SDPAN), *Expedientes de devolució*, 95, Sala Miralpeix, Tecla.

64. Com ja s'ha dit, Antoni Castella era gendre de Tecla Sala, marit de la pubilla, Francesca Riera i Sala.

65. Amb números de registre 42.025, 42.026, 42.027, 42.028, 42.029, 42.030 i 42.031. De fet, són set peces tèxtils que no es van moure mai d'aquell dipòsit barceloní.

La veritable clau per conèixer totes les peces que se li van confiscar l'any 1936 són les fotografies i les fitxes fotogràfiques que l'SDPAN va fer per documentar els objectes que havia de gestionar i retornar als seus propietaris. És gracies a aquestes fotografies i fitxes que sabem quines obres d'art conformaven una part de la Col·lecció Tecla Sala (figures 4 a 14).⁶⁶ Són aquestes que es relacionen a continuació:

Número de Registre	Descripció de l'objecte	Número de clixé de l'SDPAN
42.002	Paisatge, pintura sobre fusta	2195
42.003	Taverna, pintura sobre tela	2195
42.004	Adoració, pintura sobre marbre	2195
42.005	Circumcisió, pintura sobre tela	2195
42.006	Retrat de dona, pintura sobre tela	2195
42.007	Vida de santa Anna, taula d'un retaule gòtic	3070
42.008	Vida de santa Anna, taula d'un retaule gòtic	3070
42.009	Vida de santa Anna, taula d'un retaule gòtic	3070
42.010	Vida de santa Anna, taula d'un retaule gòtic	3070
42.013	Paisatge, pintura sobre fusta	2195
42.014	Sant Pau, pintura sobre fusta	2195
42.015	Fragment d'una taula gòtica, pintura sobre fusta	2194
42.016	Retrat d'home, pintura sobre tela	2194
42.017	Mare de Déu de la Rosa, pintura sobre fusta	2194
42.018	Retaule gòtic de la Verge del Rosari (6 compartiments) i predella (5 compartiments)	2198 i 2201
42.019	Tríptic flamenc	2199 i 2200
42.020	Mare de Déu amb el Nen, escultura de fusta	2196

66. Un total de 13 fitxes a ACA, Fons Cultura, Recuperación y devoluciones (SDPAN), *Fichas fotográficas*, 123, *Sala Miralpeix, Tecla*. Els clixés a ACA, Fons Cultura, Recuperación y devoluciones (SDPAN), *Fotografías, Clichés*, 10 i 13.

42.021	Bust reliquiari, escultura de fusta daurada i policromada	2193
42.022	Retaule gòtic de la vida i passió de sant Sadurní (quatre compartiments) i Crucifixió (una taula)	2198 i 2202
42.023	Fragment de retaule gòtic que representa l'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià (2 taules)	2197
42.025 ⁶⁷	Casulla de color encarnat	
42.026	Casulla de color encarnat	
42.027	Casulla de color morat	
42.028	Casulla de color negre	
42.029	Casulla de color blanc	
42.030	Casulla de color verd	
42.031	Casulla de color blanc	
42.037	Santa Anna, la Verge i el Nen, pintura	2063
42.291 ⁶⁸	Interior domèstic, pintura sobre fusta	2194

A banda de les set casulles, si ens centrem en la resta, podem apreciar que Tecla Sala era propietària d'un bon conjunt d'obres d'art medieval: un retaule gòtic sencer (el retaule de la Verge del Roser), parts importants de dos retaulles gòtics (cinc compartiments d'un retaule dedicat a la vida i passió de sant Sadurní i quatre d'un altre dedicat a sant Sebastià i sant Fabià), sis taules (quatre d'elles, dedicades a la vida de santa Anna, pertanyien al mateix retaule) i una escultura de la Mare de Déu amb el Nen. També tenia tres pintures flamenques del segle XVI, dues ales pertanyents a un tríptic i una taula amb la representació de la Mare de Déu de la Rosa, atribuïda al Mestre de les Mitges Figures.⁶⁹

67. Un dels objectes que conserva la fitxa de confiscació redactada per l'SPHAC.

68. Una de les obres d'art que conserva la fitxa de confiscació redactada per l'SPHAC.

69. Aquesta obra va participar l'any 1954 en l'exposició *La imagen de María*, organitzada pel Cercle Artístic de Sant Lluc a la seva seu del número 1 del carrer de la Portaferriça de Barcelona. Agraïxo aquesta referència a Adrià Codina.



FIGURES 4 i 5. Mare de Déu amb el Nen i Bust reliquiari. Font: ACA C-2193 i C-2196.



FIGURA 6. Escenes de la vida de santa Anna. Font: ACA C-3070.



FIGURA 7. Retaule de la Verge del Rosari. Font: ACA C-2201.



FIGURA 8. Taules laterals del retaule de Betren i predella del retaule de la Verge del Rosari, 1940. Font: ACA C-2198.



FIGURA 9. Taula de coronament del retaule de Betrén, 1940. Font: ACA C-2202.



FIGURA 10. L'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià. Font: ACA C-2198.



FIGURA 11. Tríptic flamenc. Font: ACA C-2199.



FIGURA 12. Agrupació de set obres. Font: ACA C-2195.



FIGURA 13. Agrupació de quatre obres. Font: ACA C-2194.



FIGURA 14. Santa Anna, la Verge i el Nen. Font: ACA C-2063.

Les ja citades taules de l'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià,⁷⁰ des del 2023 al Museu de Lleida, també permeten veure l'etiqueta que l'SDPAN col·locava a sobre de les obres i objectes que va fotografiar (figura 15).⁷¹

En total li van tornar trenta peces, una més d'aquelles vint-i-nou que l'any 1936 van acabar en mans de la Generalitat. L'objecte que no va ser decomissat i registrat per la Generalitat republicana era un Crucifix de metall sobre cristall gravat i daurat, al qual l'SDPAN va atorgar l'any 1939 el número d'inventari 80.015.⁷²

70. Sabem que Tecla Sala compraria a l'antiquari Josep Valenciano aquestes dues taules de l'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià, que Francesc Serra i Dimas va fotografiar l'any 1914 a la botiga de l'antiquari. Velasco, 2015 (vol. 1): 310 i (vol. 2): 77.

71. En el cas d'aquestes obres, sabem que la fotografia es va fer l'1 de febrer de 1940 i que la va fer el fotògraf Francesc Serra i Dimas. A l'ACA es conserva la fitxa fotogràfica que inclou la imatge de les taules i al dors la informació que indica que, efectivament, Serra va fer-la al febrer del 1940. ACA, Fons Cultura, Recuperación y devoluciones (SDPAN), *Fichas fotográficas*, 123, Sala Miralpeix, Tecla.

72. L'SDPAN va donar una nova numeració, a partir del 80.000, a les obres i els objectes que es va trobar sense inventariar per la Generalitat o que va rebre o confiscar quan ja era l'or-



FIGURA 15. L'etiqueta col·locada per l'SDPAN un cop feta la fotografia de l'obra d'art. Font: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (restauració-conservació).

A banda de la informació cabdal que ofereixen les actes de reclamació/devolució i les fotografies, al Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) de Salamanca es conserva un document de quatre pàgines pertanyent a la instrucció d'una peça separada de la *Causa general* de la província de Barcelona (la *Pieza undécima de Barcelona. Tesoro artístico y cultura roja*), que també ens aporta una informació valuósíssima. Es tracta de la *Relación jurada de los objetos que fueron sustraídos del domicilio de mi señora madre D^a Tecla Sala Miralpeix, calle de Claris n^o 11, piso 3^o, durante los primeros días del periodo rojo, con su valoración aproximada*, redactada el 25 de novembre de 1941 per un dels fills de Tecla Sala, Rossend Riera i Sala, per tal d'enviar-la al fiscal instructor i al secretari de la *Causa General* de la província de Barcelona, Eugenio Carballo Morales i Ramón Grau Badia.⁷³ En aquest document hi ha una relació dels objectes que van ser sostrets del Casal de Sant Jordi amb el seu valor aproximat. Rossend Riera va dividir la relació en cinc categories diferents: col·leccions (valorades en un total de 184.000 pessetes), capella (29.000 pessetes), col·lecció d'autors contemporanis (50.000 pessetes), biblioteca (31.500 pessetes) i mobiliari (223.500 pessetes). Sumades les quantitats consignades en tots aquests blocs d'obres i objectes, la família Riera i Sala calculava que el valor aproximat de tot plegat era d'un total de 518.000 pessetes.⁷⁴ Gràcies a

ganisme oficial responsable de gestionar el patrimoni en acabar la Guerra Civil. Sobre aquest detall, vegeu: Monreal, 1999: 90; Miralpeix, 2023b: 66, i Mateos, en premsa.

73. CDMH, *Pieza undécima de Barcelona. Tesoro artístico y cultura roja*, lligall 3, fols. 604 a 891, FC-CAUSA GENERAL, 1678, exp. 3, fols. 804-805.

74. Un d'ells, descrit en la relació com «Una Cruz de plata y cristal grabado», coincideix amb el Crucifix que li van tornar el 16 de gener de 1940.

aquesta relació, i a banda de la col·lecció d'art religiós ja comentada, sabem que Tecla Sala també tenia una col·lecció de pintura dels segles XIX i XX (amb obres de Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Ramon Martí i Alsina, Emili Bosch i Roger, Joan Colom i Agustí i Iu Pascual i Rodés), una «importante colección de dibujos», una col·lecció d'uns trenta vanos antics i una altra d'uns vint objectes d'ivori.

Al final del document s'inclou una puntualització que fa d'aquest document una font d'informació més rellevant encara: s'indica que els objectes recuperats estan assenyalats amb una «R». Com va passar en bona part de les persones confiscades, els objectes amb valor artístic que va requisar directament la Generalitat republicana o que van arribar a mans seves (el cas que ens ocupa) van ser majoritàriament retornats als seus propietaris un cop va acabar el conflicte. La resta d'objectes consignats al document, com ara les col·leccions de pintura dels segles XIX i XX, de dibuixos, de vanos i d'ivoris, la quasi pràctica totalitat de la biblioteca i del mobiliari van ser directament robats. De la biblioteca només van recuperar una enciclopèdia Espasa, mentre que del mobiliari i abillament de la llar únicament va tornar al Casal de Sant Jordi un rellotge amb carilló, un piano Bechstein i alguns discos de música.⁷⁵ Res estrany, ja que en aquells primers mesos de Guerra Civil i revolució la desvalorització dels habitatges i propietats de les classes benestants va ser sistemàtica i profunda a Barcelona.

Tot i ser un simple inventari, mostra detalls de com de profund va ser el buidat l'any 1936 del Casal de Sant Jordi, ja que entre el mobiliari sostret es consigna una entrada que parla per si sola: «Tapizado de las paredes». Una relació que també explica com va marxar la família de la Barcelona revolucionària del 1936, de manera precipitada i sense planificar, tot deixant pràcticament tot, com ara la roba blanca de la llar, les estovalles, la coberteria de plata, etc.

4. La col·lecció entre el 1940 i el 1973

Sense documentació tan valuosa com la generada durant la guerra i la postguerra, és més complicat saber si Tecla Sala engrossiria encara més la seva col·lecció a partir dels anys quaranta. Tanmateix, tenim algunes fonts d'infor-

75. No s'ha de descartar que la família recuperés algunes obres i objectes més enllà del moment de redacció d'aquest document el 25 de novembre de 1941.

mació que ens permeten demostrar que, més enllà de les obres adquirides abans de la guerra, l'empresària va continuar comprant més enllà del 1939.

Gràcies a les fotografies que es conserven a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, coneixem tres noves adquisicions de la col·leccionista:

- Una talla d'un sant Salvador. Obra anònima del segle XIV.⁷⁶
- Una pintura de la Sagrada Família. Obra del segle XVIII, atribuïda al pintor barroc Antoni Viladomat i Manalt.⁷⁷
- Una pintura de l'Adoració dels pastors. Obra del segle XVIII, atribuïda al taller d'Antoni Viladomat i Manalt, propera al seu deixeble Manuel Tramulles.⁷⁸

D'altra banda, la documentació privada del col·leccionista d'art valenc Enric Ribé i Robusté ens permet saber que també en van formar part:

- Un relleu de pedra amb la Nativitat. Obra catalana del segle XIV, procedent de la col·legiata d'Àger (figura 16).⁷⁹
- Una Mare de Déu amb el Nen d'alabastre. Obra alemanya del segle XIV.
- Una Mare de Déu amb el Nen atribuïda al pintor italià Massimo Stanzione. Obra del segle XVII.
- Un arlequí en porcellana alemanya. Obra del segle XVIII de la manufactura Meissen.
- Un joier vienès d'argent esmaltat amb vidre de cristall de roca. Obra del segle XIX.
- Una copa de vidre esmaltat. Obra del segle XX.
- Dos dibuixos dels segles XVI i XVIII.

Un esment a part es mereix una obra pictòrica, un sant Pau de Doménikos Theotokópoulos, El Greco, i el seu taller. Segons la documentació en mans d'Enric Ribé, era una obra que mossèn Manuel Trens va oferir a Tecla Sala,

76. IAAH, Clixé C-89135. Fotografia feta l'any 1945.

77. Miralpeix, 2004: 672. IAAH, Clixé Gudiol 36977.

78. Miralpeix, 2004: 870. IAAH, Clixé Gudiol 36976.

79. D'aquest relleu escultòric, avui a la Col·lecció Ribé, sabem, gràcies a una fotografia conservada a l'arxiu de la seu barcelonina del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, que estava col·locat en una de les parets exteriors de la terrassa jardí de l'àtic. COAC, Fons Francesc Folguera, Casa per a la Sra. Tecla Sala, SC20/5.



FIGURA 16. Rellu gòtic amb la Nativitat, avui a la Col·lecció Ribé i Robusté.
Font: Santos M. Mateos.

que la compraria. En morir la col·leccionista, passaria a mans d'uns dels seus fills i hereus, Pau Riera i Sala, que encarregaria un estudi pinacològic a l'empresa Pinacoart. Investigación científica y pinacològica de obras de arte,⁸⁰ que el 23 de maig de 1978 en certificaria l'autenticitat després d'haver realitzat tot un seguit de proves científiques (fluorescència sota llum ultraviolada, radiació infraroja i radiografia) i un examen pinacològic.

La notícia de la participació de l'historiador de l'art vilafranquí Manuel Trens i Ribas en la compra d'aquesta obra d'El Greco reforça la nostra sospita, ja comentada, que va ser assessor directe de Tecla Sala en la compra d'obres d'art; gens estrany, ja que Trens era un coneixedor de primer ordre del món de les antiguitats.

80. Empresa especialitzada en el reconeixement de l'autenticitat de les obres d'art pictòriques mitjançant documentació científica del restaurador Ramon Lluís Monllaó i el químic i fotògraf Jordi Gumí Cardona. Precursors a casa nostra de la pinacologia, l'estudi de les pinzellades, els materials i les tècniques que intervenen en les obres pictòriques, van publicar els llibres *Identificación de obras pictóricas. Estudio Pinacològico de una época* (1996) i *La pinacologia. Investigación de les pinzellades personals dels artistes pictòrics* (2007).

5. La collecció a partir del 1973

Com ha passat amb moltes colleccions, la creada per Tecla Sala no tindria continuïtat més enllà d'ella. En morir el 2 de setembre de 1973 la deixaria en herència als seus fills i hereus, que se'n quedarien algunes i vendrien les restants.⁸¹ Com ha passat també amb altres colleccions, bona part de les obres que havien format part de la Col·lecció Tecla Sala s'acabarien dispersant entre diferents mans. En el cas de tres d'elles tenim notícies recents relacionades amb moviments en el mercat antiquari.⁸²

L'any 2013, el retaule de Betren del Mestre de Vielha va sortir a la venda en el mercat d'antiguitats,⁸³ un moviment que permet comprovar l'estat actual de la màquina medieval (figura 17).⁸⁴



FIGURA 17. Retaula de Betren, 2013. Font: Alberto Velasco González.

81. L'any 2020, en començar aquesta recerca sobre la Col·lecció Tecla Sala, vam contactar i quedar amb una de les seves netes, la Sra. Tecla Riera Figueres, però desgraciadament no ens va facilitar cap informació sobre aquest moviment de peces.

82. Que coneixem gràcies a Alberto Velasco.

83. Velasco, 2015 (vol. 2): 72.

84. Ara es troba entre les peces d'una important collecció privada d'art medieval.

Deu anys després, el 2023, la Diputació de Lleida va comprar les taules de l'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià del Mestre de Vielha (figura 18), que va dipositar en el Museu de Lleida, i això ha permès que avui llueixin magnífiques en un museu de titularitat pública.



FIGURA 18. Taules de l'Anunciació, sant Sebastià i sant Fabià. Font: Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Santi Iglesias).

Per acabar, també tenim notícies sobre el tríptic flamenc amb la representació de sant Jeroni penitent, l'Estigmatització de sant Francesc d'Assís i l'Anunciació (figura 11). La taula del sant Francesc d'Assís, propietat ara de l'historiador de l'art i antiquari barceloní Albert Martí Palau, és un cas perfecte per il·lustrar les males praxis del mercat antiquari o de determinats propietaris sense gaires escrúpols (a hores d'ara, no sabem quan ni qui va fer el que ara explicarem). En un moment indeterminat abans que la peça arribés al seu propietari actual, algú la va arrencar del seu suport de fusta per separar-la del revers, que contenia la representació de la Maria de l'Anunciació. L'obra d'art tractada com si fos una vedella en un escorxador.

Referències bibliogràfiques

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). «Fitxa 180. Casal de Sant Jordi». A: Hernández-Cros, Josep Emili (dir.). A: *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Servei de Protecció del Patrimoni Monumental, Ajuntament de Barcelona, pàg. III.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (1984). «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I. El periodo revolucionario (julio 1936-junio 1937)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 16, pàg. 533-592.
- (1985-1986). «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. II: La fase de “normalización” (julio 1937-marzo 1938)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 17, pàg. 15-26.
- (1987). «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. III: La evacuación del P. H. A. catalán». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 18, pàg. II-24.
- BENET I VANCELLS, Rafael (1932). «La casa d'en Folguera». *La Veu de Catalunya*, any 42, núm. II.152, 9-3-1932, edició vespre, pàg. 5 [en línia]. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2321 (consulta: 11 febrer 2024).
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente (2016). «Documentos vaticanos sobre la Iglesia en Cataluña de 1936 a 1939». *Analecta sacra tarraconensia*, núm. 89, pàg. 503-772.
- CHANOIS, Jean Paul Le (dir.); BUÑUEL, Luis (prod.) (1937). *ESPAÑA 1936 (V.O.S.)*. [Madrid]: Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República [en línia]. *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=MeiSXXFbAgs> (consulta: 11 febrer 2024).
- COLL VINENT, Sílvia (2021). «Manuel Trens i Ribas». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura. *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya* [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=149 (consulta: 11 febrer 2024).
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2021). *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- EL MATÍ (1932). «Construccions T. Sala. La Casa de Sant Jordi». *El Matí. Suplement*, 31-7-1932, pàg. 10-12.
- FERNÁNDEZ I GUAL, Enric (1936). «El patrimoni artístic de Catalunya». *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, any 8, núm. 388, 20-8-1936, pàg. 7.
- FOLGUERA I GRASSI, Francesc (1934). «Casal de Sant Jordi». *Arquitectura i Urbanisme*, 2a. època, núm. 1, abril de 1934, pàg. 5-10.
- (1935). «Quina orientació cal que prengui l'arquitectura contemporània a Catalunya?». *Arquitectura i Urbanisme*, 2a època, núm. 5, març del 1935, pàg. 26.
- FUENTE BERMÚDEZ, Vicente de la (2016). «Antigüedades Esclasans, más de 100 años en activo». *Del Modernismo. Ayer y hoy del Art Nouveau* (28-2-2016) [en línia]. <https://delmodernismo.wordpress.com/2016/02/28/antiguedades-esclasans-mas-de-100-anos-en-activo/> (consulta: 2 febrer 2024).

- GIFREDA, Màrius (1932). «Francesc Folguera». *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, 4-2-1932, pàg. 7.
- GRACIA ALONSO, FRANCISCO; MUNILLA CABRILLANA, Glòria (2011). *Salvem l'art. La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana.
- HERRERA, JAVIER (2010). «La destrucción y conservación del patrimonio artístico durante la Guerra Civil. Documentos filmicos en la Filmoteca Española». A: COLORADO, Arturo (ed.). *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pàg. 397-403.
- MARÈS, Frederic (1977). *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona.
- MAS I SOLENCH, Josep M. (1992). *El Casal de Sant Jordi, seu del Departament de justícia*. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya. Departament de Justícia.
- MATEOS RUSILLO, Santos M. (2010). «De las llamas revolucionarias a la oscuridad de los almacenes. El salvamento del patrimonio artístico catalán (1936-1939)». A: COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.). *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pàg. 61-85.
- (2021). «El “Palau dels ex-comtes de Belloch”, propietat pública nacional». A: MATEOS RUSILLO, Santos M. *Les columnes preromàniques i el Palau Mercader de Cornellà de Llobregat: dues històries del patrimoni cultural a Catalunya*. Cornellà de Llobregat: L'Avenç de Cornellà, pàg. 143-217.
- (2022). «La truncada nacionalización de las colecciones privadas incautadas en Cataluña. El caso de la Colección Belloch». A: COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.). *Museo, guerra y posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos bélicos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pàg. 96-101.
- (2023). «Cataluña, 1936: saqueo e incautación del patrimonio artístico según la pieza undécima de la Causa General». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 21, pàg. 110-137.
- (en premsa). «El SDPAN en Barcelona: devolució i dipòsit del patrimoni artístic incautat per la Generalitat republicana durant la Guerra Civil». *Historia Contemporánea*.
- MATEOS RUSILLO, Santos M., i YEGUAS GASSÓ, Joan (2023). «Eveli Bulbena i la seva col·lecció d'art: orígens, Guerra Civil i actualitat». A: BASSEGODA, Bonaventura; QUÍLEZ, Francesc (coords.). *Coleccionistes que han fet museus 2022*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 96-119.
- MIRALLES I FIGUERES, Eloi (2011). «Mossén Trens i Vilafranca». *Del Penedès*, núm. 24, pàg. 42-51.
- MIRALPEIX I VILAMALA, Francesc (2004). *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític* (tesi doctoral). Girona: Facultat de Lletres, Universitat de Girona [en línia] <http://hdl.handle.net/10803/7839> (consulta: 11 febrer 2024).
- (2023a). «Confiscacions, reclamacions i recuperacions. Els registres de l'SDPAN com a font per a l'estudi del col·leccionisme burgès de la primera meitat del se-

- gle XX a Catalunya». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (eds). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2022*. Bellaterra; Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pàg. 171-203 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/282536> (consulta: 12 febrer 2024).
- (2023b). *Expedient 2619. Art en dipòsit. Mataró 1936-2023*. Mataró: Direcció de Cultura de l'Ajuntament de Mataró i Museu de Mataró.
- MONREAL TEJADA, Luis (1999). *Arte y Guerra Civil*. Osca: La Val de Onsera.
- PÉREZ CARRASCO, Yolanda (2018). *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Editorial Base.
- PIERNAS, Natalia; DOMÍNGUEZ, Manuel; FERRER, Carles, i VILUMARA, Josep M. (2023). *Filant cultura. Història del conjunt industrial del Molí paperer, Can Basté i Tecla Sala*. L'Hospitalet de Llobregat: Centre d'Estudis de l'Hospitalet.
- PIZZA DE NANNO, Antonio (1989). *Barcelona 1929-1936. Il ponte incompiuto dell'architettura*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- RÀFOLS I FONTANALS, Josep F. (1960). «El arquitecto Folguera». *Cuadernos de arquitectura*, núm. 41, pàg. 2-6.
- RAGUER I SUÑER, Hilari (ed.) (2003). *Arxiu de l'església catalana durant la Guerra Civil. I. Juliol-Desembre de 1936*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SERRA ARMENGOL, Maria de Lluç (2014). *Els museus catalans en els primers anys del franquisme. Anàlisi de la utilització dels centres museístics catalans en el període 1939-1947* (tesi doctoral). Girona: Universitat de Girona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/289569> (consulta: 11 febrer 2024).
- (2018). «Arte en tiempos de guerra. Los orígenes de los depósitos de arte en la Guerra Civil y su destino durante la posguerra en Cataluña». A: COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.). *Patrimonio Cultural. Guerra Civil y Posguerra*. Madrid: Editorial Fragua, pàg. 151-165.
- SINCA ALGUÉ, Genís (2020). «Tecla Sala. Poseu una guarderia a la fàbrica». A: SINCA ALGUÉ, Genís. *Honorables catalans. 20 històries de catalans il·lustres que no t'han explicat*. Barcelona: Columna, pàg. 209-217.
- SUST I FATJÓ, Xavier (1981). «Torna la decoració». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 148, pàg. 6-9.
- VELASCO GONZÀLEZ, Alberto (2006). *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- (2013). «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)». A: BASSEGODA, Bonaventura, i DOMÈNECH, Ignasi (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 225-290.
- (2015a). *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri* (tesi doctoral), vol. 1-2. Lleida: Universitat de Lleida [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/385729> (consulta: 11 febrer 2024).

- (2017). «L'antiquària Maria Esclasans (1875-1947) i el comerç d'art antic a Barcelona». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (eds.). *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 181-229.
- VIDAL, Mercè; FOLCH I TORRES, Joaquim, i TORRELLA, Rafel (1994). *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àmbit Serveis Editorials.
- ZAMORA ESCALA, Jaume Enric (2008). «Joan Mirambell i Ferran: un dissenyador de jardins oblidat». *Monografies del Montseny*, núm. 23, pàg. 75-87.

La Col·lecció Lola Anglada. Formació, dispersió i memòria

VINYET PANYELLA

Esriptora i investigadora cultural¹

1. Introducció

Escriure sobre Lola Anglada pot ser la cançó de sempre o una aportació de novetat. Una cançó de sempre repetida fins a la sacietat és la de la il·lustradora, autora de llibres infantils, artista proscrita pel seu activisme patriòtic, feminista *avant la lettre*, personatge tan entranyable com inclassificable a ulls d'una historiografia de l'art que segrega artistes que no són fàcils d'encaixar i que, malgrat tot, persisteixen i perduren. Tampoc no era classificable com a personalitat. Separar la faceta més coneguda de Lola Anglada, perpetuada per unes *Memòries* publicades al gust de qui va heretar-ne els drets de reproducció, separar aquesta faceta de la d'una artista integral i única, una dona vocacionalment lliure, destacar-ne el caràcter resistent i resilient malgrat l'aparença de fragilitat, i fer visible la seva personalitat artística des del colleccionisme com a part integral de la seva vocació és la novetat. O, almenys, una aportació a la novetat del seu estudi des d'un altre angle fonamentat en la construcció biogràfica per més que esdevingui difícil d'elaborar a la llum de la documentació existent i no sempre accessible en condicions adequades.

1. Entre el desembre del 2011 i el febrer del 2019, directora gerent del Consorci del Patrimoni de Sitges – Museus de Sitges.

L'obra artística de Lola Anglada no ha tingut sort. S'hi han dedicat articles, aproximacions, consideracions, exposicions; la seva figura n'ha estat propícia. Però, més enllà dels llibres i catàlegs que es conserven a les biblioteques públiques —si ja no estan desclassificats—, de les cases on es conserven dibuixos, gravats o algun pany de rajoles de ceràmica, la seva obra rarament figura penjada als museus públics del país; ni tan sols al Museu Nacional d'Art de Catalunya.² Quan el 2014 es va reobrir a Sitges el Museu de Maricel amb un canvi radical de la col·lecció permanent formada per obres procedents de la Col·lecció Pérez-Rosales d'art i antiguitats i de la Col·lecció d'Art de la Vila de Sitges, vam considerar que calia omplir determinats buits en l'art del nou-cents i vam demanar obres en dipòsit d'artistes vinculats a la Vila per tal de completar el discurs de la col·lecció pròpia exposada. Va ser així com Lola Anglada, artista, pintora i esculptora, va entrar a formar part de la col·lecció permanent amb tres olis procedents del seu fons propietat de la Diputació de Barcelona i, poc temps després, els Museus de Sitges van adquirir més endavant una escultura. De llavors ençà, aquestes obres exposades al públic, plenament visibles, han estat objecte d'interès creixent i sovint han estat sol·licitades en préstec per a diverses exposicions, en bona part reivindicatives de les artistes i el seu temps.

La motivació d'aquest estudi, en el marc de les Jornades del Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, és mostrar una visió integral de la personalitat artística de Lola Anglada focalitzada en el col·leccionisme per mitjà dels tres vessants a què es va dedicar: les nines, l'obra pròpia amb la voluntat que algun dia es mostrés en un museu i la biblioteca que va anar reunint al llarg de la seva vida. És una manera diferent de reivindicar la Lola Anglada artista i col·leccionista, de situar-la al mateix nivell que altres col·leccionistes que han desfilat amb tots els honors per aquestes jornades i d'evitar-ne l'assimilació reduccionista a aspectes que fins ara i parcialment se n'han donat a conèixer. Em refereixo, principalment, a aproximacions biogràfiques,³ la de la seva relació amb el llibre i la idea de l'artista compromesa;⁴ fins i tot a la publicació de les seves *Memòries 1892-1984*.⁵ Són quatre visions que, malgrat les recepcions —ressenyas, notícies...— i de la informació que contenien, han contribuït a fixar una determinada imatge de l'artista.

2. Segons comunicació del Dr. Francesc Quílez, conservador del Departament de Gravats, el MNAC posseeix vuit dibuixos i cap pintura. No en figura cap a la col·lecció permanent.

3. Granell, 1988. Castillo, 1996. Anglada, 2005.

4. Rius Vernet et al., 2010.

5. Anglada, 2015.



FIGURA 1. Lola Anglada, *El ram*, 1925. Pintura a l'oli sobre tela. Fons historicoartístic de la Diputació de Barcelona (2285LA).

L'inconvenient d'aquesta ponència és el seu final, ja que es clou amb la dispersió i el silenci de què ha estat objecte la seva col·lecció artística. Qui n'havia de vetllar per conservar-ne la unitat i la projecció se'n va anar desdient en diverses etapes, i va procurar apaivagar les queixes de l'artista amb accions puntuals sense més transcendència, com la convocatòria d'un concurs juvenil o la dotació d'una biblioteca amb el nom de Lola Anglada a l'Eixample de Barcelona, que durà pocs anys i va desaparèixer sense cap explicació. La trentena d'anys que han transcorregut des de la mort de l'artista han estat de silencis i omissions. La col·lecció d'obra pròpia dispersada i inaccessible; el museu, frustrat i inexistent, i la biblioteca transhumant durant uns anys, que finalment va ser dipositada a la Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges però que encara té algunes dificultats d'accés. Vist en conjunt, el destí de la col·lecció de Lola Anglada configura un memorial d'incompliments. L'arxiu de Lola Anglada va ser venut sense inventari l'any 2000 a la Biblioteca de Catalunya per part de qui va heretar els drets de reproducció de l'obra de l'artista.

La recerca sobre el colleccionisme de Lola Anglada tampoc no ha estat fàcil. L'arxiu personal que va ingressar a la Biblioteca de Catalunya esdevé incomplet perquè hi manca documentació relativa de la seva relació amb la Diputació de Barcelona, per bé que la consulta de la correspondència ha estat cabdal.⁶ El quadre de classificació de l'Arxiu General de la Diputació de Barcelona és esquemàtic i els instruments de descripció no estan sistematitzats, de manera que ha calgut espigolar la informació.⁷ Malgrat tot, el resultat de la recerca ha estat suficient per contribuir a la construcció d'un historial ampli de Lola Anglada com a artista i colleccionista.

En darrer terme, la meua contribució ha estat motivada per deixar constància de les circumstàncies i (ir)responsabilitats que afecten els llegats dels artistes que els confien a les institucions públiques, i de la necessitat d'una reparació. Actualment, quan la presència de les dones constitueix una de les fites dels nous discursos museogràfics i culturals, hauria de ser el moment per restituir Lola Anglada i la seva obra en tota la integritat i visibilitat que l'artista i la colleccionista es mereix.

2. Lola Anglada: una construcció biogràfica

La construcció biogràfica de Lola Anglada és tan fragmentària com la situació de la seva col·lecció. Lola Anglada i Sarriera (28 d'octubre de 1892 – 12 de setembre de 1984) va ser il·lustradora, artista, escriptora i dona cívica i políticament compromesa amb el país. És un referent de la història cultural catalana del segle XX i així ho palesen diversos testimonis i entrevistes i fins i tot les seves memòries.⁸ Lola Anglada, dona, artista i persona compromesa,

6. La correspondència ha estat laboriosament classificada i inventariada amb dedicació professional i voluntària per la bibliotecària Concepció Carreras; la resta de la documentació, formada per caixes, està sent tractada per part del personal de la Secció de Manuscrits sota la direcció de la seva cap, la Dra. Anna Gudayol. Agraïxo a Anna Gudayol i el personal de la secció l'ajuda que han procurat al meu estudi i l'amable i eficaç atenció que en tot moment m'han procurat.

7. Agraïxo a Alicia Xicota, tècnica de l'Oficina d'Arxiu i Gestió Documental de la Diputació de Barcelona, el seu amable i eficaç ajut per accedir a la informació sobre el fons Lola Anglada de l'Arxiu General de la Diputació de Barcelona.

8. Anglada, 2015. Les *Memòries 1892-1984* parteixen d'una carpeta que contenia textos en part mecanoscrits i manuscrits per l'artista, acompanyats de documentació per tal de confeccionar un document definitiu en vida de l'artista. Segons la introducció, d'aquest document

són tres vessants que es congrien en una individualitat que forma part de l'imaginari i del patrimoni col·lectiu.

Aquell esguard entre lànguid i innocent que va conservar tota la vida, la veu vellutada, uns ulls de color de mar clara, els cabells onduladament esbullats que no se sabia si era el resultat d'una permanent volgudament desdibuixada o d'una naturalitat intemporal la van acompanyar de per vida. Va dibuixar, va escriure, va pintar murals, va confeccionar rajoles de ceràmica, va ser amiga dels seus amics i es va dedicar de ple a les arts sense voler saber res del que se suposava que havia de ser la vida d'una dona del seu temps; simplement, sabia que era diferent i en tenia plena consciència: «Em planyo i planyo els meus, car sóc una novetat per a ells; habituats a la rutina d'una vida burgesa, jo els vinc a trencar llur vida fàcil i planera», escrivia el 1921.⁹

La consciència de ser artista la va fer sentir-se diferent des de l'adolescència; ella no era com les altres noies ni l'esperava el mateix destí orientat cap al matrimoni i la família, sinó que la seva vida havia de transcórrer per un món a part. Així va ser com Lola va creant el seu personatge, el va nodrir dia rere dia fins que a la vellesa encara afirmava amb rotunditat: «Jo m'he fet sola; els artistes de naixença no necessitem mestres», evocava el 1981.



FIGURA 2. Foto de Lola Anglada, cap al 1925. Arxiu Família Cardús, Tiana.

n'hi ha una còpia a la Biblioteca de Catalunya i dues resten en propietat de la família de Montserrat Callicó, que va heretar de Lola Anglada la casa de Tiana, els efectes personals (obres i documentació incloses) i els drets d'autoria i de reproducció. També pertany a dita família un dietari de París, que s'ha consultat per a la redacció definitiva de les memòries publicades. Les autores de l'edició la van portar a terme prenent com a base el document de la Biblioteca de Catalunya preparat per Lola Anglada (*op. cit.*: 13). Amb tot, destaquen dificultats de datació i omissions en el text esmentat. Vista la documentació que hi ha a la Biblioteca de Catalunya i la supeditació del contingut de les memòries publicades a la supervisió de l'hereva, que en signa uns mots preliminars, caldria portar a terme un treball d'edició dels textos en la seva totalitat, fet que suposa un treball tan complex i extens com la importància del seu contingut.

9. Anglada, 2015: 31.

La divisòria que marca la ciutadania del país nascuda a finals del segle XIX i principis del XX és, sens dubte, l'abans i el després de la Guerra Civil. Lola Anglada n'és un exemple preclar. Però, amb tot, la vida de Lola Anglada no es pot reduir a aquesta línia de trencament de tot un món. L'estada a París entre el 1918 i el 1923, els viatges i les estades posteriors al llarg de la dècada dels anys vint i fins al 1936 i, posteriorment, l'exili interior a Barcelona, a Tiana, els breus anys viscuts a Sitges i l'enclaustrament definitiu al casal familiar de Tiana fins al final dels seus dies sola amb la seva germana Conxita, que va donar pas a la incursió de la família Cardús Carrió i als tractes que aquests van afavorir amb la Diputació de Barcelona de cara al seu llegat van ser etapes determinants. Des de finals dels anys setanta fins a la seva mort, Lola Anglada va haver d'assistir a l'ajornament constant del museu que se li havia promès, tot i que les circumstàncies polítiques de la transició i dels primers anys de la Generalitat li van comportar diversos actes de reconeixement públic.



FIGURA 3. El mestre i la deixebra, Joan Llaveries i Lola Anglada, 1912. Arxiu fotogràfic de Barcelona.

Educada a casa, va aprendre de lletra sense passar gairebé per l'escola, com succeïa en altres famílies benestants. En canvi, va fer l'aprenentatge del di-

buix amb bons mestres i bons companys. De primer va ser Antoni Viader, «el pintor ensucrat» com el qualificà Alexandre Cirici,¹⁰ o «Utrillo el malo», segons la maledicència de l'època per comparació amb el seu cosí, l'artista i crític d'art Miquel Utrillo i Morlius. Quan Utrillo marxà a Amèrica, va continuar l'aprenentatge amb el dibuixant Joan Llaverias, que en va fer publicar uns primers dibuixos al *Cu-Cut!* el 1904. Amb ell va fer la primera exposició al Faiança Català el 1912, on presentà vint-i-cinc caricatures i nou aquarel·les. Posteriorment va freqüentar l'Escola d'Art de Francesc Galí, on va conèixer Joan Miró i Enric C. Ricart. El 1916 tornà a les Laietanes amb la primera exposició individual, un conjunt de dibuixos i il·lustracions de contes d'Oscar Wilde i de Charles Perrault. Llavors compartia estudi a la casa Sunyol de la Vila Laietana, cinc estances amb cinc balcons on també hi havia Joan Miró, Enric C. Ricart, Josep Francesc Ràfols, Marià Espinal i mossèn Josep Garriga. Les amistats artístiques sovintejaven també a la casa familiar dels Anglada, on els dies de festa s'hi celebraven vetllades musicals, per on desfilaren la soprano Conxita Badia, el guitarrista Sainz de la Maza, el pianista i compositor Antoni Català, els músics de corda Pere Marès, Ricard Vives, Marià Perelló i Antoni Brossa, entre d'altres.¹¹ Quan Miró i Ricart se n'anaren a París, Lola va tancar el taller i, poc temps després, també hi va fer cap.

L'estada parisenca de Lola Anglada marca una primera fita en la seva vida d'artista. Hi fa una primera estada acabada la Primera Guerra Mundial fins al 1923, quan ha de retornar per guarir-se d'una malaltia, però hi retorna al llarg dels anys vint diverses temporades. Instal·lada a Montparnasse, el districte que havia desplaçat Montmartre com a indret de treball i concurrència dels artistes de tot ar-

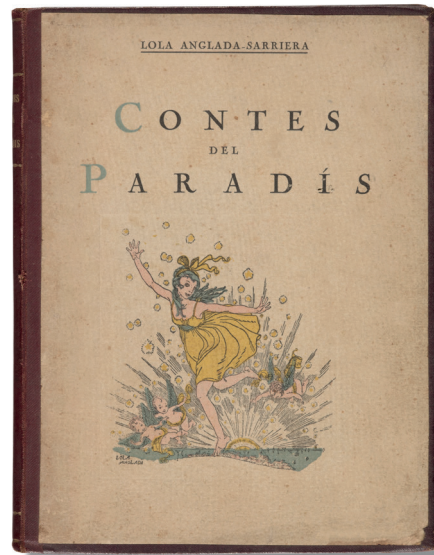


FIGURA 4. Coberta del llibre *Contes del Paradís*. Barcelona: Catalana, 1920. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

10. Cirici, 1976.

11. Anglada, 2015: 76.



FIGURA 5. Coberta del llibre *Alicia en terra de meravelles*. Barcelona: Mentora, 1927. Text de Lewis Carroll i dibuixos de Lola Anglada. Traducció de Josep Carner. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

també la família de l'escultor Juli Gonzàlez, les germanes del qual es feren amigues seves de per vida. La companya del pensionat, Suzanne Pousette, li presentà el crític Gustave Geffroy i, per mitjà d'aquest, accedeix a *monsieur Calvin*, director de l'editorial Lafitte, que li proposa la col·laboració per al número nadalenc de la revista *Feminal*. Al llarg dels anys parisencs, Lola Anglada va fer coneixença de diversos personatges com el pintor Claudi Castelucho, professor de l'Academia Colarossi, artistes i gent que els anys d'entreguerres freqüentaven La Rotonde i els estudis dels artistes amics com Ramon Senabre: Foujita, Max Jacob, Chaïm Soutine, Modigliani, Blaise Cendrars, l'escultor Mazzei, el músic Petros Petridis, l'escultora Chana Orloff, la model Kiki de Montparnasse o «el líder rus Trotsky, amb el qual jo tenia agradables converses»,¹² entre d'altres.¹³

12. Anglada, 2015: 146.

13. Es fa impossible resseguir cronològicament els records explicats a les memòries publicades, de manera que l'aiguabarreig de records i noms propis es presta a tota mena de confusions.



FIGURA 6. Coberta del llibre *El Parenostre, interpretat per a infants*. Barcelona: Pallas, 1927. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

El 1924 Lola Anglada es troba amb Francesc Macià, exiliat i allotjat en una pensió de la rue Bergère; des de llavors esdevingué l'encarnació de l'ideal del patriotisme i el símbol de Catalunya:

Francesc Macià és una figura noble, atractiva per la seva senzillesa, fort caràcter, mirada dolça, mirada penetrant d'home de cor. Jo sento un entusiasme, un desig d'agermanar-me amb els que com Francesc Macià lluiten i es sacrifiquen per la pàtria. Perquè jo no sé viure sense una lluita; sense un ideal que em mení, la meva vida seria cega.¹⁴

L'art, d'una banda, i la lluita per Catalunya, de l'altra, configuren des d'aquest moment els dos pols per on transcorre la vida de Lola Anglada, amb tots els matisos que denota la seva particular manera de viure, pensar i expressar-se.

14. Anglada, 2015: 202.

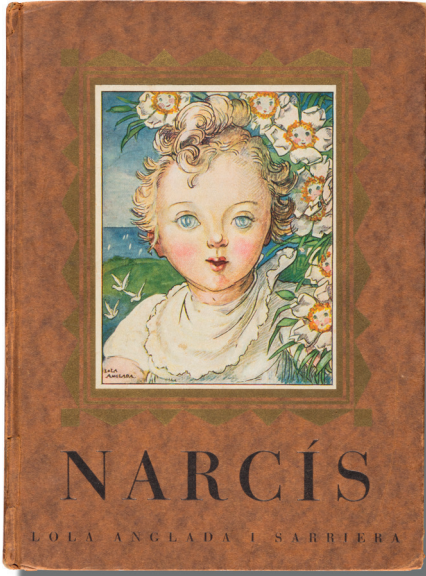


FIGURA 7. Coberta del llibre *Narcís*. Barcelona: Poliglota, 1930. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

qualsevol cas, sempre reivindicà la solteria i la soledat com a requisit indefugible per gaudir de la dedicació total a les arts. Més enllà dels dibuixos per a les editorials i revistes, Lola Anglada dibuixava el que configurava la seva vida quotidiana: escenes d'interiors dels llocs on vivia, els carrers, els tallers i els retrats dels artistes amics i de les coneixences passatgeres i ocasionals, escenes de circ, i, en resum, el que es podria considerar la història gràfica d'aquells anys. Cal assenyalar, també, que l'estada a París va encaminar la seva vocació de col·leccionista de nines gràcies a la coneixença de *madame* Favre, que tenia una botiga a la rue de Rennes.

L'experiència de París va ser important per a la seva formació i consolidació com a artista i les estades dels anys d'entreguerres perpetuaven el vincle artístic i amistós. Lola sentí durant aquells anys la doble nostàlgia de dos indrets, París i Catalunya — que per a ella era Tiana i Barcelona — que, alhora, esdevenia una doble retroalimentació artística:

Hauria donat tot París per aquells estius en aquesta casa nostra fresca i riallera [Tiana]. Aquí hi tenia la mar amiga que em convidava a eixamplar l'ànima meva. I en aquesta mar amiga sempre hi veia una barqueta petita que navegava sola com

De fa un temps l'artista treballa per a les editorials parisenques Nathan i Hachette, el director de la qual, Lancelot, lamenta que no visqui a París i arriben a l'acord de la tramesa dels textos a Tiana i a Barcelona per tal que els pugui il·lustrar. A París ha treballant per al món de la il·lustració i ha adquirit la necessària seguretat per experimentar la creació en llibertat i per assolir la total dedicació a la seva vocació artística. Les memòries deixen constància de com defuig tot tipus de relació afectuosa que pugui derivar en cap mena de vincle amorós, per bé que sembla que s'havia sentit atreta per l'artista i dissenyador Tomàs Aymat i en resultà decebuda perquè ell hi veia només una dona estimada i no pas una artista; en

una perla dintre de la immensitat, jo em deia que ella feia via sola i contenta com jo.¹⁵

La publicació dels primers llibres dels quals era autora de text i il·lustracions la va projectar amb més força vers la condició d'artista, enfortida pels dibuixos que publicava a les revistes infantils i juvenils com *Violet*, *La Mainada*, *La rondalla dels dijous*, *Plançons* i *Jordi*, entre d'altres. Il·lustrà llibres d'altri, i dirigí *La Nuri* (1925-1926), una revista per a noies. La publicació d'*En Peret*, *Margarida*, *Monsenyor Llargandaix*, *Narcís* i *Contes d'argent* (1934) la va consagrar com a escriptora de llibres per a infants i joves. Les exposicions individuals d'entre els anys vint i trenta van ser ben rebudes pels crítics de l'època.

Data dels anys vint la sèrie de dibuixos i olis sobre el tema de la verema, inspirats en paisatges de vora Tiana, així com de figures femenines, nenes i dones joves, envoltades de terra conreada, vinyes, ocells, atzavares i la mar blava i serena de fons.¹⁶

L'estil de Lola Anglada no és fàcil d'encasellar; a la tradició pròpia del país rebuda s'hi uneix el coneixement de l'obra d'Edmund Dulac i d'Arthur Rackham. Però és una convenció situar-la en els paràmetres estètics del Noucentisme; Alexandre Cirici la hi situa des d'un cert relativisme:

[...] Dintre del món noucentista, Lola Anglada té un lloc particular. Representa, en efecte, el pol oposat a la pedanteria culturalista de Xènius. Potser millor que ningú ella hi aporta el cultiu extrem de l'espontaneïtat.¹⁷

15. Anglada, 2015: 221.

16. La inexistència d'un catàleg raonat de l'obra de Lola Anglada fa ben difícil situar amb precisió la cronologia de la seva obra.

17. Cirici, 1976.



FIGURA 8. Coberta del llibre *Ametllonet*. Barcelona: Poliglota, 1933 (Col·lecció Follet). Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.



FIGURA 9. Lola Anglada, *Descans*, 1926. Pintura a l'oli sobre tela. Fons histori-coartístic de la Diputació de Barcelona (2337LA).

Montserrat Castillo és més precisa:

[...] Lola Anglada assumeix l'ordre, la claredat, la recerca de la bellesa i de l'harmonia pròpies del Noucentisme, tot i que la seva obra, dirigida a un públic popular, està exempta de cultismes i metàfores embullades.¹⁸

És l'estil que es perpetua en l'artista fins al final dels seus dies.

Els anys trenta suposen un tombant en la vida de Lola Anglada: són els anys en què el compromís artístic i social constitueix el motor de la seva existència. Si l'etapa de París i Barcelona fins als anys trenta traça la construcció biogràfica de l'artista, de la seva vocació i la seva personalitat, els anys de la Dictadura fins al final de la Guerra Civil són els del seu perfil d'activista al servei del catalanisme sense renunciar a la seva activitat artística, sinó posant-la al servei de la causa. És un catalanisme sentimental, ingenu i idealitzat pel fervor que sent vers la figura de Francesc Macià, però arrelat i incondicional. L'exposició *Lola Anglada, poderosa memòria*¹⁹ reivindica aquesta faceta de l'artista compromesa i les circumstàncies històriques en què es va desenvolupar, i destaca la col·laboració amb la Unió Catalanista com a secretària d'Ac-

18. Castillo, 2010: 12.

19. Rius Vernet et al., 2010.

ció Cultural i Social — formació política de la qual formaven part tant el seu pare com Francesc Curet, que pocs anys més tard esdevingué company i col·laborador de per vida. També destaca pel manifest a favor de l'amnistia del 1930 per als exiliats i els presos per causes polítiques i socials, especialment els implicats amb el Complot de Garraf del 1925 contra el rei Alfons XIII, i el viatge a Brusselles la tardor del 1930 per retrobar-se amb Francesc Macià. Elabora i dona obra pròpia a favor dels empresonats i refugiats, col·labora amb l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, i il·lustra les pàgines de revistes com *Nosaltres Sols!* i manté contactes i amistats de grups catalanistes i anarquistes amb els quals s'havia relacionat durant la dictadura. En paral·lel seguí l'activitat literària i artística publicant cinc contes breus (1933), *Contes d'argent* (1934) i exposant una sèrie de *Visions barcelonines* a Ca l'Ardiaca (1933) amb motiu del primer centenari de la Renaixença, mostra que li van organitzar Ramon Vilaró i la penya d'amics que en freqüentaven la rebotiga.²⁰ Lola Anglada va viure a pler a la Catalunya republicana:

[...] Mai com en temps de la República m'he sentit viure a casa nostra [...] Potser perquè ens trobàvem alliberats de les cadenes de l'esclavitud i perquè teníem el nostre idioma, pàtria i bandera.²¹

El compromís artístic i polític de Lola Anglada no es va afeblir durant la Guerra Civil, però les il·lusions s'esvaïren en patir en directe la realitat de la revolució i les represàlies. Però no va renunciar al seus ideals. Vivint entre el pis familiar del carrer del Carme, a Barcelona, i la casa de Tiana, va enregistrar

20. Anglada, 2015: 254.

21. *Op. cit.*

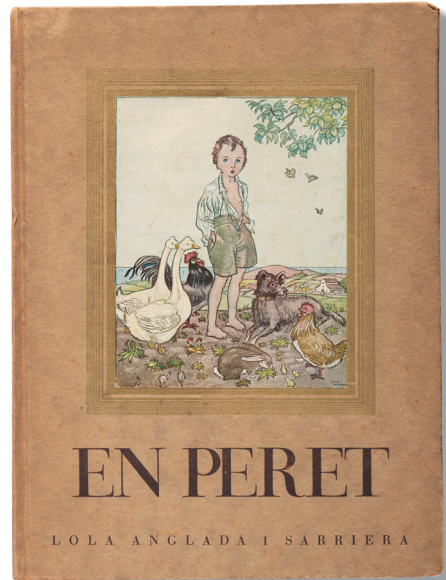


FIGURA 10. Coberta del llibre *En Peret*. Sabadell: Joan Sallent, 1928. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.



FIGURA II. *Columna Thaelmann. Parc de la Ciutadella. Cap al front* (Barcelona, agost del 1936). Aquarella i llapis Conté sobre paper. Fons historicoartístic de la Diputació de Barcelona (2090LA).

la realitat de la rereguarda en tota la seva intensitat i dramatisme, fos des de la caserna Carles Marx, la Rambla o els carrers de Barcelona.

Va anar a cercar el carnet d'afiliada a la UGT i, requerida pel Comissariat de Propaganda, Jaume Miravittles li va encarregar d'escriure i il·lustrar un llibre inspirat en la petita escultura de bronze del noi que simbolitzava la revolució. Així va néixer *El més petit de tots*, una obra més de pau que de guerra, com Lola va argumentar a Miravittles, l'obra segurament més icònica del Comissariat de Propaganda. Mentrestant, anava continuant el projecte dels dibuixos de Catalunya amb la col·laboració de Francesc Curet fins que les condicions de la guerra ho van estroncar. La fam, les privacions, el neguit i la misèria comunes a tantes famílies van afectar de ple la de Lola Anglada, que, des de la seva feina d'artista, va procurar d'apaivagar tant com va poder. Fins que van entrar els franquistes.

Els adjectius que defineixen millor la vida de Lola Anglada els anys de la postguerra són els de postergada i reclosa. Ricard Opisso, antic conegut i dibuixant com ella, en va fer la fitxa policial titllant-la de «*roja, separatista, peli-*

grosa»; tres adjectius que l'estigmatitzen durant anys. Amb l'amenaça de patir una detenció, Lola es va tancar en si mateixa per treballar, reprenent l'antic projecte dels dibuixos de Catalunya i acompanyada de Curet visitaren algunes ciutats. Morts la mare (1940) i el pare (1941), es va fer càrrec d'endreçar el que restava del patrimoni familiar mentre cercava un espai propi i propici per a la feina. Amb escassíssims recursos, va llogar un pis al carrer d'Enric Granados i el convertí en taller i refugi, on anava dibuixant i imprimint les làmines de les visions barcelonines; hi va sojornar dos anys vivint entre penúries i la por de ser detinguda. El 1942 es traslladà a la casa de Tiana, juntament amb Francesc Curet, que s'hi va estar fins al seu final, el 1972; una convivència que no va ser ben vista per part de la gent conservadora i que va contribuir a fer sentir Lola Anglada més postergada, encara.²² Durant aquests anys s'obrí pas de mica en mica gràcies a l'ajut de l'abat Escarré i a petits encàrrecs. El 1949 publica *La Barcelona dels nostres avis*, el 1956, finalment veié la llum el volum de les *Visions barcelonines, 1760-1860: Murallles enllà*, amb text de Francesc Curet.²³ El 1958 va publicar *La meua casa i el meu jardí*, un llibre de records amb la voluntat de deixar memòria del seu casal de Tiana; era una manera de sublimar l'espai propi superant l'estat de reclusió al qual se sentia sotmesa. La dedicació a la Barcelona del passat esdevingué el gran refugi de l'artista, refractària a tota mena de referents del franquisme de l'època i venia a ser una mena de salvaguarda de la seva integritat artística.

Una de les preocupacions de Lola Anglada a mesura que anava envellint era la de la conservació del casal de Tiana, tant pel que significava per a la me-



FIGURA 12. Coberta del llibre *El més petit de tots*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937. Un dels llibres més icònics del segle XX. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

22. Francesc Granell reporta que el pare de Lola Anglada al llit de mort pregà a Francesc Curet que fes de germà gran de les tres filles, i per aquest motiu l'escriptor passà a coniar amb les tres noies Anglada. Vegeu: Granell, 1988: 11.

23. Curet, 1956.

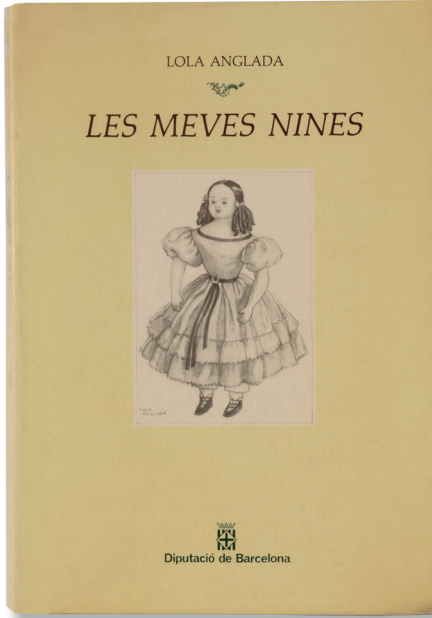


FIGURA 13. Coberta del llibre *Les meves nines*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1983. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

mòria personal i creativa com pel que simbolitzava respecte de la memòria col·lectiva d'una època perquè hi havia preservat testimonis de les formes de vida d'una casa pairal, com el mobiliari que havia tingut cura de restaurar. També hi guardava la preuada collecció de nines i l'obra pròpia; aquests seran tres dels elements del seu llegat. Els intents que el casal de Tiana fos adquirit i protegit per l'ajuntament de la vila daten de finals dels anys cinquanta i inicis del seixanta i la negativa d'aquest la feu sentir encara més menyspreada; durant anys es va doldre de no ser ni estimada ni valorada pels seus conciutadans. El sentiment de desterrada culmina en la breu entrevista que Sempronio en va publicar a *Destino* el 1960 amb motiu de l'exposició ho-

menatge que li va organitzar el Cercle Artístic de Sant Lluç aquell mes de març demanant que algú la tragués de Tiana, on se sentia tan empresonada com Napoleó a Santa Elena:

Dadme un estudio en Barcelona, una casa en la calle de Moncada, donde poder mostrar mis dibujos de la ciudad Antigua, mis muñecas, mis colecciones...²⁴

La publicació de *Martinet* (1962) reflecteix l'estat d'ànim de l'autora durant els vint anys que havia passat a Tiana:

Martinet és una còpia del meu estat d'ànim durant la postergació a la qual he estat sotmesa per la dictadura, per bé que no m'ha abatut, car m'ha fet més forta d'esperit.²⁵

24. Sempronio, 1960.

25. Anglada, 2015: 356.

L'etapa de la postguerra es clou amb la donació de la col·lecció de nines a la Diputació de Barcelona amb destinació al llavors Museu Romàntic Provincial, inaugurat a la Casa Llopis de Sitges el 1949 sota la direcció d'Alberto del Castillo. Fos com fos, l'obertura d'un museu a Sitges que tenia com a objectiu evocar la vida del segle XIX des d'una casa de nobles locals amb jardí i celler degué cridar l'atenció de Lola Anglada. Al seu torn, Del Castillo, que ja li havia dedicat un article amb motiu de l'exposició que havia fet a la galeria Syra el 1951, li'n dedicà un altre amb motiu de la del Cercle Artístic de Sant Lluç el 1960 i no degué restar indiferent a la idea de reunir la col·lecció de nines al Museu Romàntic de Sitges, on el segon pis de l'edifici estava encara per rehabilitar.²⁶ A aquesta etapa corresponen els anys en què es va establir a Sitges, a la casa de la plaça de l'Ajuntament número 12,²⁷ que el Consistori li cedí en agraïment d'haver volgut destinar les nines a la Vila. Per bé que va conservar la casa fins al final dels seus dies, hi va viure amb assiduitat entre el 1961 i el 1965 i posteriorment amb estades ocasionals, fins que, per circumstàncies i raons familiars i de salut, va retornar a Tiana. El 1972 hi moria Francesc Curet,



FIGURA 14. Coberta del llibre *Martinet*. Barcelona: Juventud, 1962. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

[...] bon company i col·laborador [...]. La nostra col·laboració ens ha demanat un treball, una atenció de tots els dies i de tots els anys que hem fet feina conjunta-ment, sobretot en la tasca de la Barcelona vella [...]. Ara, sense el meu col·laborador que jo apreuava com un germà gran, el meu estudi en aquest casal de Tiana

26. Castillo, 1951, 1960.

27. Correspon a la numeració actual. La casa és contigua a la Biblioteca Santiago Rusiñol, paret per paret. Tots dos edificis corresponen a la part posterior del complex de Maricel; entre el 1915 i el 1921 l'edifici que des del 1936 és la Biblioteca Santiago Rusiñol havia estat la casa de Miquel Utrillo, i la casa del costat l'habitava la majordoma de Maricel, Pelegrina Vidal i Ribot. Tot el complex de Maricel entre el carrer Fonollar i la plaça de l'Ajuntament va ser adquirit per l'Ajuntament de Sitges el 1954, vegeu: Panyella, 2021.

sembla estar apagat. Per bé que el seu record, junt amb el meu Art, em donarà coratge per seguir en aquest camí de la meua vida, que procuraré seguir amb entesa per tal d'ofegar el meu dolor moral.²⁸

A finals dels anys setanta, la família Cardús Carrió es va fer càrrec de Lola Anglada, la seva germana Conxita i el casal, on el 1969 hi va posar en marxa un restaurant que portà per nom L'Hostalet. Els Cardús Carrió eren propers a Juan Antonio Samaranch, llavors president de la Diputació de Barcelona, i els seus tractes van ser decisius per facilitar el pacte entre Lola Anglada i la corporació provincial (1973-1974). El pacte consistí en la donació de les col·leccions i els béns immobles que posseïa a la ciutat de Barcelona a canvi d'un vitalici i d'un museu que conservés i projectés la seva obra. Els darrers deu anys de la vida de l'artista van ser de regust agre dolç. S'havia inaugurat definitivament la instal·lació de la col·lecció de les nines al Museu Romàntic Can Llopis de Sitges (1972). La Diputació va obrir una biblioteca pública a l'Eixample de Barcelona que portava el seu nom (1974); se li va atorgar la medalla d'or de la corporació (1975), i es van fer un seguit d'exposicions de la seva obra que van contribuir a la seva popularització entre les noves generacions.

El 1975 va viure la mort de Franco i el 1977 va poder saludar el president Tarradellas acabat de tornar de l'exili. Els reconeixements arribaven tard, però els va poder gaudir en vida. El 1980 el FAD li va atorgar la medalla de l'entitat i el 1982 la Generalitat li va concedir la Creu de Sant Jordi. El 1983 publicava la darrera obra, *Les meves nines*. Diversos centres escolars del país porten el seu nom, i entre el 1984 i el 2003 la Caixa d'Estalvis de Terrassa convocà un premi de literatura infantil i juvenil amb el nom de Lola Anglada. Però la promesa del museu es va esvaïr i fins al dia d'avui resta en la més opaca nebulosa. La mort de Lola Anglada va marcar el punt d'inflexió entre el dol i la reivindicació de la seva obra com a escriptora i il·lustradora, però fins a l'actualitat resta pendent la posada en valor de l'obra pictòrica i escultòrica.

3. La col·lecció de nines i la biblioteca de Lola Anglada. Els anys de Sitges

Jo em dono per ben contenta d'haver reunit aquesta gran família de nines: elles han estat sempre per a mi un ajut moral que m'ha animat i que m'ha fet compa-

28. Anglada, 2015: 373.

nyia, i on, fins i tot, la meua ànima s'ha recolzat. I és que la història de cadascuna, llarga o breu, trista o feliç, m'obre de bat a bat la seva pròpia vida, lligada amb l'existència d'aquells mortals, ja traspassats, que, servant-ne el record, evitaren que el temps les deixés de banda en l'oblit dels segles. Gràcies a elles no tot ha mort del tot. Per això no és gens estrany, doncs, que quan vaig anar a París per primera vegada, m'hi portés la illusió de visitar les editorials com també la probabilitat de trobar-hi nines de l'antigor.²⁹



FIGURES 15 i 16. Dues nines SIE C, de la casa Steiner. París, 1880-1888. Museu Romàntic Can Llopis, Sitges. Col·lecció de nines de Lola Anglada i altres donacions, núm. inv. 379 i 700.

La collecció de nines de Lola Anglada és una de les més singulars i preuades dins la seva especialitat i del món del colleccionisme. La configuració de la collecció, per bé que s'havia originat en el si de la família per part de l'avi matern Sarriera, es deu a la voluntat de Lola Anglada durant l'estada a París. Ella mateixa explica com va ser l'adquisició d'una de les primeres a París, a la botiga que regia *madame Favre*, a la rue de Rennes, ja entrada en anys, però que va esdevenir una de les seves proveïdores més importants, tant des de la botigueta com des de la parada del Marché aux Puces. Al llarg dels anys vint i trenta, la collecció anava creixent i ben aviat va ser exposada gràcies a la seva singularitat. Abans de la Guerra Civil van ser exposades a Barcelona en dues ocasions: el 1922 a la Galeria Reig i el 1935 al Primer Saló de la Moda de la Fira de Barcelona. Durant la guerra van romandre a la ciutat, al pis familiar del carrer del Carme, però davant del temor que causaven els bombardeigs, després

29. Anglada, 2015: 106.



FIGURA 17. *Nina amb vestit de ball*, de la fàbrica Pierre-François i Emile Louis Jumeau. París, 1870-1880. Museu Romàntic Can Llopis, Sitges. Col·lecció de nines de Lola Anglada i altres donacions, núm. inv. 80.

de voluntat, no han deixat decaure el meu món sovint sotmès al descoratjament, més d'un moment ombrívol elles me l'han fet alegre retornant-me a la placidesa, a l'optimisme i a totes les promeses.³²

A finals dels anys cinquanta eren la seva col·lecció més preuada. La situació precària de l'economia domèstica i la incertesa davant del futur preocupaven l'artista. Sense gaire precisió cronològica però fàcilment deduïble, l'anotació de les *Memòries* evoca:

[...] En la diada de la Mare de Déu dels Dolors i de sant Gabriel arcàngel, patró del meu pare estimat, faig donació de les meves nines a la Diputació de Barcelona. No ho he fet amb alegria ni per generositat, aquest dia ha estat un dia cruel en la meua vida. Compadeixo el poble de Tiana que no m'ha comprès [...].³³

d'haver traslladat a Tiana el mobiliari més preuat, Lola Anglada va decidir salvar la col·lecció de nines, i va encarregar-ne el trasllat al transportista de Tiana, no pas sense deixar de patir fins que van arribar al casal.³⁰

Lola Anglada va tenir cura de totes i cadascuna de les seves nines, les va anar restaurant, en va cuidar la indumentària i els va atorgar un relat que al cap dels anys va publicar en una obra ben especial, *Les meves nines*.³¹ En última instància, les nines significaven una manera més de reafirmar la seva personalitat artística i de rendir culte a un passat que l'ajudava a sobreviure en els moments més dificultosos:

[...] Les meves nines m'han ajudat a fer agradable la meua vida d'artista exigent

30. Anglada, 2015: 276.

31. Anglada, 1983.

32. *Op. cit.*

33. Anglada, 2015: 352.

La donació es va acceptar per part de la Diputació de Barcelona el 1960 i el 24 de març de 1961 es va signar l'escriptura de cessió. Les clàusules deixaven clar que es donava a la corporació per tal que la col·lecció fos instal·lada al Museu Romàntic Can Llopis, que en aquells anys constituïa el Museo Romántico Provincial juntament amb la Casa Papiol de Vilanova i la Geltrú i amb una direcció única.³⁴ Cal recordar que en aquells moments Sitges tenia obert al públic el Museu del Cau Ferrat, que es regia per un Patronat que depenia de les restes de l'antiga Junta de Museus que havia estat transferida a l'Ajuntament de Barcelona, i del sistema de museus sitgetans ideat des d'un concepte modern i professional per Joaquim Folch i Torres, el 1932, en quedava poc més que el record.³⁵ Però l'obertura de la Casa Llopis de la qual s'havia fet càrrec la Diputació reforçava, d'alguna manera, la visió d'un poble on hi havia renom cultural i museus oberts al públic. No era, doncs, una idea sobrevinguda de l'artista, sinó que la donació tenia la seva lògica. D'altra banda, Lola hi tenia amistats amb les seves arrels de l'allunyat París del 1918.

Des del 1918 l'escultor Pere Jou, cosí germà de Ramon Senabre que havia estat la seva amiat més constant i perllongada a París, vivia a Sitges i el 1924 hi va contreure matrimoni amb la sitgetana Antònia Andreu Mitjans.³⁶ Durant els anys vint Jou



FIGURA 18. *Nina amb vestit de passeig*, fabricada a la Société Française de Fabrication de Bébés et Jouets. París, 1899–1914. Museu Romàntic Can Llopis, Sitges. Col·lecció de nines de Lola Anglada i altres donacions, núm. inv.

718.

34. Ho va ser fins al 1994, en què es va constituir el Consorci del Patrimoni de Sitges.

35. Panyella, 2013.

36. Ramon Senabre es deia en realitat Ramon Jou Senabre. Era germà de l'il·lustrador i gravador Lluís Jou i Senabre, igualment habitant al París dels anys d'entreguerres i que aviat signà com a Louis Jou. Per evitar confusions i, també, per marcar terreny en la situació familiar, Ramon decidí suprimir el primer cognom i esdevenir definitivament Ramon Senabre. L'amiat amb Lola Anglada va ser de per vida.

feu algunes estades a París, allotjat al taller de Senabre i va ser allà que va fer la coneixença de Lola Anglada.³⁷ El 1950 la muller de l'escultor escrivia a Lola Anglada demanant-li com podia obtenir un exemplar d'*El Parenostre* que havia il·lustrat,³⁸ i es conserven diversos testimonis escrits de la relació durant els anys de postguerra entre Lola, Antònia i Pere Jou i Ramon Senabre. El fet que Pere Jou formés part, encara, del Patronat del Cau Ferrat degué tenir la seva importància, perquè, a l'espera que el Museu Romàntic estigués en condicions d'acollir la col·lecció de nines a les seves dependències, en part encara per rehabilitar, l'Ajuntament de Sitges cedia una sala de la planta baixa de Maricel, al Mirador Miquel Utrillo —antiga placeta de Santa Caterina— per a l'habilitació provisional de la col·lecció de nines de Lola Anglada.³⁹

Agraït pel condicionant que la col·lecció de nines tingués la destinació del Museu Romàntic de Can Llopis i amb la voluntat de dotar de contingut l'edifici del Palau de Maricel, l'Ajuntament, presidit per Josep Ferret de Querol, va cedir en usdefruit a Lola Anglada la casa contigua a la Biblioteca Santiago Rusiñol. La instal·lació a la Vila per estar a prop de les nines i per tenir cura de la seva conservació obria noves perspectives per a Lola Anglada. Una d'elles era el reconeixement públic que comportava la cessió d'una casa de propietat pública per residir-hi. L'altra, l'admiració que d'entrada la gent li va manifestar. Per als que la coneixien d'abans, els de la seva generació, era una mena de recuperació d'una època; per als que llavors eren joves, era una artista de renom gens encarcarada que es trobava còmoda entre la gent del barri; tornava a ser l'artista popular que havia estat els anys trenta —però sense el component d'activista política radical que havia estat. A la primera entrevista que se li va fer al setmanari local *El Eco de Sitges* on se li demanava si estava contenta de venir a viure a Sitges respongué:

[...] Em fa una gran il·lusió venir a Sitges perquè és una vila de gran ambient artístic i se sabrà apreciar el valor de la donació. Sóc una entusiasta de l'activitat cultural i artística de Sitges, i per tant vindré a aquesta vila amb la il·lusió de col·laborar en la tasca que vostès han emprès [...].⁴⁰

37. Domènech, 2016.

38. Anglada, 1927.

39. El Palau de Maricel restava sota l'administració del Patronat del Cau Ferrat, que va ser operatiu al llarg dels anys cinquanta i inicis dels seixanta.

40. «La colección Lola Anglada». *El Eco de Sitges*, 2-4-1961, pàg. 1.

De Tiana va sortir-ne un transport amb les nines, les vitrines, el mobiliari, els elements de decoració diversos, del qual formaven part primordialment les tres-cents cinquanta peces de la col·lecció de nines i joguines. L'obertura amb caràcter provisional de la col·lecció a la planta baixa del Palau de Maricel al juliol del 1961 va constituir tot un esdeveniment i va incrementar, i no poc, la popularitat i l'admiració vers l'artista. Durant una dècada, la col·lecció de nines i joguines de Lola Anglada va ser exposada i visitada a Maricel, fins que, el 1972, finalitzades les obres d'adequació de la segona planta del Museu Romàntic, va ser traslladada i reinaugurada. El director Alberto del Castillo es va dedicar a l'estudi de les nines i les va singularitzar dins de les col·leccions del museu.⁴¹ Assumpta Gou Vernet, que el succeí en la responsabilitat de la direcció del Museu Romàntic Provincial de Vilanova i Sitges, es dedicà amb preferència a la catalogació de les nines i els dedicà una guia monogràfica.⁴² El Consorci del Patrimoni de Sitges en va complementar i reelaborar la catalogació i la manté actualitzada, documentada i accessible.⁴³

La col·lecció va ser un dels principals atractius del Museu Romàntic Can Llopis, i una col·lecció singular i popular en el context del col·leccionisme del país. Tant que, per exemple, fins i tot el mestre Tomàs Gil Membrado li va dedicar una sardana, *Les nines de Lola Anglada*.⁴⁴ Amb els anys, la presentació va perdre el seu atractiu, però les 348 nines i 42 joguines de la donació inicial havien anat augmentant fins a arribar a un fons que aplega més de nou-cents peces que, tant pel que fa a la qualitat com la quantitat, constitueix una de les col·leccions públiques més remarcables d'Europa. La manca de renovació de les instal·lacions de l'edifici del museu, propietat de la Diputació de Barcelona, va comportar la impossibilitat de portar a terme el projecte d'una nova instal·lació de la col·lecció de nines i joguines que el 2013 es va encomanar a l'especialista Pere Capellà, per bé que el projecte, vàlid en els seus plantejaments, queda pendent dins de l'actual projecte de restauració i remodelació del Museu Romàntic Can Llopis.⁴⁵

41. Castillo, 1968b; 1968a.

42. Gou Vernet, 1986.

43. Agraeixó, un cop més, l'ajuda imprescindible i eficaç d'Elisenda Casanova, que gestiona i actualitza els catàlegs de les diferents col·leccions dels Museus de Sitges, entre ells el de nines i joguines de Lola Anglada.

44. Gil Membrado, 1981.

45. El 2015, una vegada reoberts el Museu del Cau Ferrat i el Museu de Maricel, es va procedir al tancament del Museu Romàntic Can Llopis per tal de renovar-ne les instal·lacions elèctriques i portar a terme el projecte de climatització. Diversos retards burocràtics i patrimo-



FIGURA 19. *Nina mecànica amb disfressa d'arlequí*, de la fàbrica Gustave Vichy. París, 1875. Museu Romàntic Can Llopis, Sitges. Col·lecció de nines de Lola Anglada i altres donacions, núm. inv. 290.

Lola Anglada es va instal·lar a la seva casa de Sitges el 1961 i hi va viure per temporades fins a mitjan anys seixanta. Era una casa petita però confortable, moblada amb el parament que havia traslladat de Tiana; constava d'una planta baixa on hi havia la cuina i el menjador, amb una saleta d'estar a la cambra de reixa amb les parets pintades al fresc per l'artista. A la primera planta hi havia habitacions i la segona planta era una sola i àmplia habitació amb llum natural on tenia la sala de treball, amb una gran taula on hi havia papers per dibuixar i pintar i tota mena d'estrís de l'ofici, llapis de tots colors i aquarel·les.⁴⁶ Lola Anglada va conservar la casa mentre va viure i a la seva mort l'Ajuntament la va recuperar. L'interior va ser buidat i traslladat a algun

lloc —Tiana? Barcelona?— i es va procedir a la restauració interior i exterior de l'edifici per adequar-lo a ús de les dependències municipals de benestar social i cultura.⁴⁷

nials van aturar el projecte el 2019, que va entrar en una etapa erràtica i indefinida. El 2022 es va reprendre, a l'espera que en un futur que no hauria de permetre's més dilacions el museu torni a reobrir les portes.

46. Per raó del veïnatge, als vuit o nou anys anava sovint a ca la Lola Anglada. Trucava a la porta i em deixava entrar per veure les pintures murals del menjador i els plafons de ceràmica de les parets; alguna vegada em deixava pujar a l'estudi i em meravellava aquella gran taula amb tants llapis de colors.

Quan ella no hi era, de vegades m'obria una dona, Josefina Martí, que durant un temps feia de senyora de companyia i li cuidava la casa, fins que un bon dia li va desaparèixer, cosa que va comportar el disgust de l'artista, tal com m'ho va fer saber.

Lola Anglada va mantenir de per vida les bones relacions amb famílies com els Jou, i gent de Sitges amb qui va tractar, que li felicitaven les festes, li enviaven postals i recordatoris familiars i durant uns anys la van visitar quan ella ja havia retornat definitivament al casal de Tiana.

47. Amb el temps ha anat canviant d'ocupants; actualment hi ha el Departament de Festes i de Comunicació. Per a les vicissituds de l'edifici, vegeu: Muntaner, 2016 :48, vol. 1.

Sitges va ser una font d'inspiració per a l'artista, que va recrear escenes de la vida marinera i popular en diverses tècniques artístiques, des dels dibuixos a la ploma que acoloria fins als plafons de rajoles de ceràmica que decoraven casa seva i les d'altres persones que n'hi encarregaven. En destaquen un plafó mural a la façana número 3 del carrer Major, que representa l'antiga Torre de les Hores; les rajoles que va realitzar per encàrrec del Foment del Turisme de Sitges com a primer premi per al Concurs de Catifes del Corpus entre el 1965 i el 1972,⁴⁸ així com els encàrrecs de diversos particulars.⁴⁹ Al llarg dels anys seixanta i primers setanta va col·laborar amb les entitats locals il·lustrant els programes de festes, com la Festa Major o el Corpus. Encara, quan ja no vivia a Sitges, el 1979 es va presentar al Saló Blau de Maricel l'exposició homentatge que, amb caràcter itinerant, va organitzar La Caixa. Per als sitgetans de l'època, Lola Anglada va esdevenir una artista autènticament popular, senzilla, accessible, i allunyada de tota pretensió.



FIGURA 20. *Estoig d'agulles de cosir*, de W. Woodfield & Sons. Anglaterra, 1878. Museu Romàntic Can Llopis, Sitges. Col. Juguines Lola Anglada i altres donacions, núm. inv. 120.

4. La biblioteca de Lola Anglada

El veïnatge paret per paret amb la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol va comportar una especial relació de l'artista amb la institució i amb la seva directora, Lolita Mirabent. De tal manera que va decidir donar la seva bibliote-

48. Marzal, 2007.

49. Milà, 2012.

ca, integrada pels llibres que havia anat aplegant, els propis, els de la biblioteca familiar i alguns que havien format part de la de Francesc Curet, a la biblioteca de Sitges. L'edifici, artístic i acollidor, amb un pati blau noucentista que li atorga un caràcter d'acolliment i bellesa, havia captivat Lola; no debades havia estat la llar de Miquel Utrillo i l'adequació de la biblioteca que s'havia inaugurat el 1936 conservava els elements artístics amb tota fidelitat. Entre els llibres de la biblioteca hi havia el fons fundacional, que consistia en els llibres i papers de Santiago Rusiñol, i la col·lecció local formada per llibres i revistes, així com per publicacions donades per l'escriptor Ramon Planes procedents de la biblioteca familiar dels anys del Modernisme i el Noucentisme a Sitges.⁵⁰

La donació va tenir lloc el 1971 amb la voluntat que hi fos instal·lada i accessible, però es van produir diversos entrebancs. Els llibres es trobaven a Tiana i hi va haver reticències respecte de la donació. Finalment es van empaquetar i traslladar sembla que a Barcelona, on el 1979 van ser inventariats, però no catalogats; una part d'ells porta un exlibris de la Biblioteca de Catalunya; una altra part el nom de la biblioteca no hi figura perquè en devia ser retallat. Els llibres van arribar, empaquetats, a Sitges, el 1980 i hi van restar durant molt de temps per manca d'espai. L'Ajuntament de Sitges, però, davant de qualsevol eventualitat, es va afanyar a fer constar en acta la recepció de la biblioteca i l'agraïment del consistori:

Agraïment a la Sra. Lola Anglada. – Per unanimitat s'acorda testimoniar el més sincer agraïment a la Sra. Lola Anglada pel donatiu d'una col·lecció de llibres per a la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol.⁵¹

El temor provenia del fet que el 1974 s'havia produït la donació de les finques i col·leccions de Lola Anglada a la Diputació i la manca de concreció de diversos aspectes dels pactes feien témer que el que havia estat una declaració de voluntat per part de l'artista no fos respectada.

Actualment la Biblioteca Santiago Rusiñol conserva el fons Lola Anglada. La darrera catalogació efectuada es va perdre en el traspàs del sistema informàtic, per bé que l'inventari complet del fons permet la localització de les

50. Jou, 1986.

51. 1981, gener, 8, Sitges. Carta del secretari de l'Ajuntament de Sitges a Lola Anglada traslladant l'acord del Ple municipal. Biblioteca de Catalunya, Arxiu Lola Anglada, correspondència.

obres, degudament custodiades, i el seu accés per a la consulta.⁵² El total és de 2.648 títols que perfilen la vida i l'obra de l'artista i del seu entorn, així com els seus antecedents familiars. Entre d'altres, s'hi troben alguns llibres infantils que ella mateixa va il·lustrar, i moltes obres de finals del segle XIX i principis del XX dedicades a l'artista.

5. L'obra pròpia i el museu inexistent

Lola Anglada mai no va voler vendre obra a l'estranger. Volia que tot el que havia fet restés a Catalunya, que formés part del patrimoni del país, i que la gent ho pogués conèixer i gaudir en un museu propi. Aquesta idea la va perseguir de per vida i, a mesura que es feia gran, n'anava constatant les dificultats. L'únic que va poder veure i gaudir en vida va ser la instal·lació de la col·lecció de nines i joguines, primer a Maricel i finalment al Museu Romàntic. Però el destí de la resta de la col·lecció, tota la seva obra, esdevenia incert. Quan des de mitjan anys seixanta va deixar de freqüentar amb assiduitat el seu domicili de Sitges i retornà definitivament a Tiana, a mitja setantena i amb problemes de salut, juntament amb la seva germana Conxita, la família Cardús Carrió es va fer càrrec del casal i, de retruc, de les dues germanes que restaven, i el 1969 hi van instal·lar el restaurant de L'Hostalet. Hi van anar recalant algunes de les amistats de Lola, i també persones interessades en adquirir obra o en fer algun encàrrec. Però no es resolía ni el destí del casal i el seu contingut ni el de la col·lecció de l'artista. Fins que, ja entrats els anys setanta i amb motiu de la presidència de la Diputació de Barcelona de Juan Antonio Samaranch, amic personal dels Cardús Carrió, es va arribar a una solució pactada que en part, i només en part, resolía la qüestió econòmica i sanitària de les germanes Anglada.

A la vista de la documentació existent a l'Arxiu Central de la Diputació de Barcelona, els tràmits es van iniciar el 1973 i van continuar fins poc abans de la mort de l'artista. La situació derivada del final del franquisme i de la transició, fins a l'estabilització de les institucions catalanes d'autogovern, va comportar indecisions, discontinuïtats i disrupcions respecte d'un dels temes cabdals, com és la instal·lació del museu monogràfic dedicat a l'artista.

52. Agraïixo a Cleo Hernández i Francesc Parra, bibliotecaris de la Biblioteca Santiago Rusiñol, el seu guiatge i ajuda per a la consulta del fons.

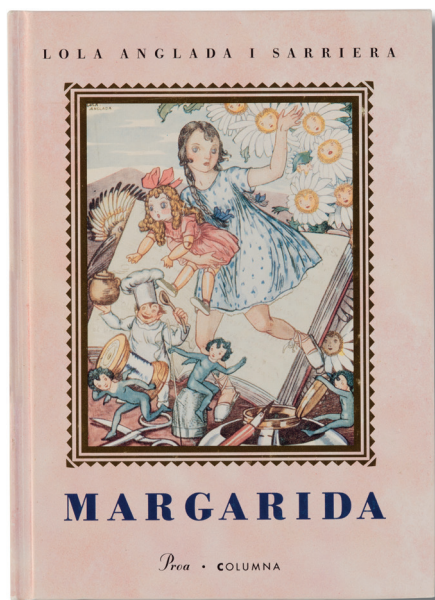


FIGURA 21. Coberta del llibre *Margarida*. Barcelona: Proa-Columnna, 1992. Text i dibuixos de Lola Anglada. Biblioteca del Consorci del Patrimoni de Sitges.

necessitessin; el compromís de no separar ni cedir en dipòsit la col·lecció; la creació del Museu Lola Anglada, i el retorn de la donació en cas d'incompliment. Quatre anys més tard, es procedia a la protocolització de la donació segons els tres volums d'inventari, amb les mateixes condicions. Encara al juny del 1977, Lola Anglada donava a la Diputació dos pisos del carrer Calaf de Barcelona condicionats a millores sanitàries de caràcter oftalmològic a les Llars Mundet, donació que va ser també acceptada. El 1981 Lola Anglada va atorgar testament davant del notari Roca Sastre declarant hereva universal dels seus béns la Diputació de Barcelona, i llegant a Montserrat Carrió els drets de reproducció de les terracotes, les litografies i els llibres dels quals Lola Anglada era autora, com també dels drets d'autor que havia heretat de Francesc Curet. I, encara, pocs mesos abans de morir, al juny del 1984, va atorgar un codicil davant del notari Ramon Algar i Lluç llegant a Montserrat Carrió els drets de reproducció de l'obra literària, fos inèdita o no. L'acceptació de l'herència per part de la Diputació i de Montserrat Carrió no es va produir fins al 1986. La valoració del llegat dels drets de reproducció de les terracotes, les litografies i els llibres a Carrió pujava a un milió de pessetes; la

A l'octubre del 1973 Lola Anglada oferí a la Diputació amb caràcter de donació la seva obra artística amb la condició que fos creat el Museu Lola Anglada, oferiment i condició que la corporació va acceptar. Un any més tard, a l'octubre del 1974, Lola Anglada presentava un altre escrit de donació de les col·leccions de dibuixos i la totalitat de l'obra pròpia d'acord amb tres inventaris, dos referents a la col·lecció d'art i un de referent a les finques urbanes que posseïa. Les condicions havien variat, suposadament, per acords verbals en la negociació prèvia. La donació era a canvi d'un milió de pessetes anuals per a les dues germanes, Lola i Conxita —Maria Àngels havia mort el 1968—; l'abonament de les despeses sanitàries que les germanes Anglada

beneficiària, segons el protocol, «accepta el lliurament i es dona per satisfeta, saldada i finiquitada». A més a més, posseïa una col·lecció pròpia d'obra i documentació de Lola Anglada.⁵³

La Diputació de Barcelona, que el 1976 havia adquirit l'edifici neoclàssic (1855) dels Vidal-Cuadras reconvertit en Hotel Miramar, a Sitges, per instal·lar-hi el Museu Lola Anglada, havia elaborat un primer projecte de reforma i adequació que el 1978 estava aturat. Pel novembre d'aquell any, el president Tarradellas va visitar Sitges, i es va entrevistar amb Lola Anglada i en va visitar també el domicili. L'artista li va demanar que fes realitat el seu museu a Miramar i, pel que sembla, hi accedí.⁵⁴ Però al cap de poc, l'edifici es destinà provisionalment a escola d'hoteleria i per part de l'Ajuntament no hi hagué cap interès vers la possibilitat de rebre el museu de l'artista a Sitges.⁵⁵ El canvi d'ús de l'edifici respecte de la intenció inicial i la seva utilització diversa va ser fins i tot objecte d'un dels versos satírics del Ball de Diables de Sitges el 1989.⁵⁶

Més recentment semblava que el Museu Lola Anglada s'havia d'instal·lar al seu casal de Tiana, cosa del tot lògica atesa la vinculació de l'artista amb aquesta vila. La col·lecció de les obres de l'artista es troba en poder de la Diputació de Barcelona. El seu contingut forma part del fons d'art de la Diputació de Barcelona, i és objecte d'un inventari descriptiu elaborat per l'Oficina Tècnica de Patrimoni de la corporació on hi consten 2789 obres. La situació actual és el d'un museu inexistent, una col·lecció tancada i un patrimoni artístic de caràcter públic inaccessible.

6. A manera de conclusió: reparació i memòria

Trenta anys després de la mort de Lola Anglada, resten deures de reparació i memòria. La dona que va ser la primera il·lustradora professional de Catalunya es mereix que la seva obra es mostri com a patrimoni i procés de creació. Urgeix un catàleg raonat de la totalitat de la seva obra artística per al seu co-

53. Segons que es desprèn de les «Fitxes tècniques» amb què al final de les *Memòries* es descriuen les obres reproduïdes al llarg del llibre i de la introducció.

54. Anglada, 2015: 382.

55. Miramar va ser cedit a mitjà termini a l'Ajuntament de Sitges. Actualment, denominat Centre Cultural Miramar, és un malaguanyat híbrid d'oficines municipals, sales d'exposicions equipades deficientment i auditori.

56. «Miramar i no em toquis», vegeu: Anglada, 2015: 381.

neixement i estudi, i per tal de situar-la entre els seus contemporanis, reivindicant no només la tasca d'il·lustradora, sinó també la de pintora i escultora. Lola Anglada es mereix el museu que amb tanta il·lusió com vehemència desitjava després d'haver construït una obra sòlida, qualitativa, apreciada pels artistes i popular per la seva acceptació entre tota mena de públics. La dispersió a què la seva major part actualment està sotmesa, entre despatxos i magatzems de la Diputació de Barcelona, no contribueix a la seva visibilitat atenent no només a criteris d'equitat de gènere, sinó al conjunt de l'art del seu temps. En darrer terme, la situació actual de dispersió d'un fons artístic cedit amb condicions clares a una institució pública no és indicatiu d'una pràctica exemplar en la gestió del patrimoni, ni del respecte al compromís dels ens públics amb els artistes.

Pel que fa a la construcció biogràfica de l'artista, hi ha encara massa llacunes, silencis i omissions. Els seus materials autobiogràfics haurien de ser revissats, contrastats i convenientment editats acompanyats de l'aparat de referències pertinents i complementàries. L'edició filològica i la fixació del text són imprescindibles. Només així se situarà la personalitat de l'artista en l'espai i el temps que li corresponen, sense els decalatges temporals que les actuals *Memòries* mostren. Hi té més prioritat el valor sentimental que el documental; l'enfocament feminista hi ha moments en què esdevé forçat i la valoració artística és, igualment, imprescindible.

Lola Anglada s'ho val. L'univers de meravelles que transmet als seus llibres és un dels tresors de l'imaginari d'una dona que va viure i treballar per a l'art i la llibertat. Restitució, visibilitat i memòria són penyora del retorn i de l'agraïment.



FIGURA 22. Lola Anglada pintant [sense data].

Referències bibliogràfiques

- ANGLADA, Lola (1927). *El Parenostre*. Barcelona: Pallas.
- (1983). *Les meves nines*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- (2005). *Lola Anglada i l'ideal del llibre* (catàleg d'exposició), Castillo, Montserrat; Mañà, Teresa; Rius, Maria, (ed.). Barcelona: Diputació de Barcelona; Xarxa de Municipis.
- (2015). *Lola Anglada: memòries 1892-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- CASTILLO, Alberto del (1951). «Lola Anglada en Syra». *Diario de Barcelona*, 8-6-1951, pàg. 13.
- (1960). «Exposición-homenaje a Lola Anglada en el Círculo Artístico de Sant Lluch». *Diario de Barcelona*, 16-3-1960, pàg. 4.
- (1968a). *Colección de muñecas antiguas "Lola Anglada"*. Barcelona: Museo Romántico Provincial.
- (1968b). *Guía del Museo Romántico Provincial*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona.
- CASTILLO, Montserrat (1996). «Lola Anglada». *Revista de Catalunya*, núm. 110, pàg. 113-133.
- (2000). *Lola Anglada, o, La creació del paradís propi*. Barcelona: Meteora.
- (2010). «Lola Anglada, estil d'un segle, d'un país». A: *Lola Anglada, poderosa memòria: dibuixos i il·lustracions més compromesos* (catàleg de l'exposició). Tiana: Ajuntament de Tiana, pàg. 9-14.
- CIRICI, Alexandre (1976). «Lola Anglada o l'espontaneïtat sentimental». *Serra d'Or*, any 18, núm. 199, pàg. 251-256
- CURET PAYROT, Francesc de P. (1956). *Visions barcelonines, 1760-1860: Muralles enllà* [vol. 8]. Barcelona: Dalmau i Jover.
- DOMÈNECH I VIVES, Ignasi (2016). *L'escultor Pere Jou (1891-1964): forma i matèria*. Barcelona: Viena Edicions.
- GIL MEMBRADO, Tomàs (1981). *Sardanes*. Barcelona: Apolo.
- GOU VERNET, Assumpta (1986). *Les Nines del Museu Romàntic*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- GRANELL, Francesc (1988). *Lola Anglada*. Barcelona: Nou Art Thor.
- JOU I ANDREU, David (1986). *La Biblioteca popular a Sitges: 50 anys de la Biblioteca Santiago Rusiñol (1936-1986)*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- MARZAL I ORTIZ, Miquel (2007). «Art a tocar. Les ceràmiques de Lola Anglada i el Corpus Christi». *La Xermada*, núm. 40, pàg. 14-18.
- MILÀ I FRANCO, J. (2012). «El Sitges pesquer de Lola Anglada». *La Xermada*, núm. 43, pàg. 5.
- MUNTANER, Ignasi Maria (2016). *El Terme de Sitges i la seva rodalia: els seus noms de lloc*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 2 vol.
- PANYELLA, Vinyet (2013). «La Col·lecció Pérez-Rosales, Un capítol de la història dels museus de Sitges». A: BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura; DOMÈNECH I VIVES, Igna-

- si. *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 177-203, *Memoria artium*; 15.
- (2021). «Cronologia de Maricel [1909-2020]». A: *Maricel. Cent anys d'art i cultura a Sitges*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Consorci de Patrimoni de Sitges, pàg. 329-381.
- RIUS VERNET, Núria; SANZ, Teresa, i CASTILLO, Montserrat (2010). *Lola Anglada, poderosa memòria: dibuixos i il·lustracions més compromesos*. Tiana: Ajuntament de Tiana.
- SEMPRONIO (1960). «Que venga algúien a sacarme de la isla de Santa Elena, pide desesperadamente Lola Anglada, la desterrada». *Destino*, núm. 1181, pàg. 35-35.

Els inicis de la cartofilia catalana

JAUME TARRÉS PUJOL

Investigador cartòfil. Director de la *Revista Cartòfila*

El col·leccionisme de targetes postals en els seus orígens

El principal motor de la traginada internacional de la targeta postal a l'albada del segle XX va ser l'associacionisme dels col·leccionistes. Els seus clubs fomentaven l'intercanvi de targetes i divulgaven a les revistes que en feien de portaveu les adreces dels membres que s'oferien a intercanviar postals amb col·leccionistes de diferents països del món. Hi van publicar molts articles de promoció i d'història de la targeta, de foment del col·leccionisme i també diccionaris per fascicles de frases fetes, en castellà, francès, anglès, italià i alemany pensades per a l'ús dels canvistes. No hi faltaven els escrits reclamant una normativa del servei públic de correus més acurat i a uns preus més barats per tal de fer l'intercanvi més fàcil. En definitiva, en assolir els objectius definits als escrits esmentats, afavorien l'auge del comerç de la targeta postal.

La majoria d'aquelles revistes es van publicar durant la primera dècada del segle XX, moltes amb una durada curta, fins i tot algunes es restringiren a un sol número. L'avidesa de tenir i poder gaudir d'imatges en postals de països remots va ser una moda i, seguint el canvi promogut pels clubs, l'associacionisme era una manera ràpida d'obtenir-les. Però també hi havia gent que guardava postals exclusivament dels seus pobles i no els calia l'intercanvi, ja que només s'havien d'atansar a la botiga més propera i comprar les targetes que els interessaven, amb la qual cosa s'estalviaven les despeses dels serveis de correus i els diners que haurien hagut de pagar per a fer-se membres



FIGURA I. Societat cartòfila APN.

d'una associació. Si feien un petit intercanvi era amb amics i familiars que vivien lluny i no era motivat tant per les vistes que il·lustraven les postals com pels breus missatges en què anunciaven viatges, felicitaven la festivitat d'un sant o bé explicaven les noves familiars com podien ser els naixements de fills, matrimonis, malalties, defuncions, etc.

L'APN (Association Philatélique Nancéienne) va ser fundada a Nancy el 1889 i, dins d'aquest grup de filatèlics, el seu president, George Goury, va crear-hi una secció cartòfila el 1899, amb la qual cosa va ser la primera associació de col·leccionistes de postals del món. Aquesta secció comptava ja amb 400 membres els primers sis mesos, 600 al cap d'un any i fins als 3.400 que tenia el darrer any, el 1908. Aquesta societat publicava una revista mensual, la *Revue Illustrée de la Carte Postale*, que dirigia el mateix Goury, i que tenia vuit pàgines al gener del 1900 i arribà a les setze en números posteriors. El grup va ser molt actiu i ja el 1899 va celebrar la primera Exposició Internacional de la Targeta Postal Il·lustrada. D'aquesta societat, en van ser membres molts col·leccionistes de Catalunya.



FIGURA 2. *Boletín del Bori.*

La Sociedad Cartófila Española «Hispania» (1901-1910)

A Barcelona la promoció de la targeta postal començà per la iniciativa de dos comerciants que es van fer visibles a través de dues revistes fundades al gener del 1901. La primera, la d'Hermenegild Prats anomenada *La Tarjeta Postal*, existí només uns mesos, però fou allí on donaren notícia de l'altra, el *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada*, creada pel botiguer Salvador Duran i Bori:

Del que es propietario director nuestro amigo el infatigable e inteligente D. S. Durán Bori, experto negociante ventajosamente reconocido en España y extranjero en todo cuanto interesa a tan delicado asunto artístico.¹

Aquesta segona revista es publicà dos anys (1901-1902) amb periodicitat mensual i un any més de manera trimestral. Després d'haver-li canviat el nom

1. *La Tarjeta Postal*, núm. 3, 31-3-1901, pàg. 3.

pel de *Boletín Cartófilo Artístico Literario*, va fer les funcions de catalogació i difusió entre els col·leccionistes de moltes novetats de postals que anaven sortint.

A l'establiment de Duran i Bori al carrer de Ferran, 33, de Barcelona, coincidien els parroquians i feien tertúlia sobre la conveniència de fundar a Barcelona una associació de col·leccionistes de postals, a la manera com estava constituïda la de Nancy (APN), de la qual la majoria ja eren socis. Des de la tribuna de la revista, Duran va impulsar el mercat català de la targeta i va esperonar els impressors autòctons a fabricar-ne, alhora que promocionava el col·leccionisme. No sols parlava de targetes, sinó que també promovia l'associacionisme incitant des del seu *Boletín* la creació d'una associació de col·leccionistes: al febrer del 1901 va publicar la convocatòria assembleària per tal de fundar la Sociedad Cartófila Española:

A LOS COLECCIONISTAS DE TARJETAS POSTALES

Creemos ya llegada la ocasión de que los numerosos aficionados que existen en Barcelona y en España se agrupen formando una entidad que, á imitación de las del extranjero, defienda sus intereses, propague la afición para este sport de arte y sirva de lazo de unión tanto entre sí como con los coleccionistas y sociedades extranjeras.

Así, pues, los que suscriben, creyendo hacerse eco de un deseo general, convocan á todos los coleccionistas á una reunión, para tratar de la conveniencia de fundar una sociedad que se ocupe de todo lo que tenga relación con la tarjeta postal ilustrada, la que tendrá lugar el 14 de Abril próximo, á las diez y media de la mañana, en el local de la Liga de defensa Industrial y Comercial, Duque de la Victoria, número 13, principal.

D'aquella reunió en va sortir una segona convocatòria, publicada el mes d'abril:

Agradecidos á la honra inmerecida que la reunión celebrada el día 14 del presente Abril en el local de [...] nos confirió, con la obligación, muy grata para nosotros, de estudiar los preliminares y estatutos fundamentales de la futura Sociedad de coleccionistas de la tarjeta postal ilustrada, y deseosos de corresponder á las impaciencias naturales de todos los adheridos á tan importante acuerdo; hemos señalado el día 16 del próximo Mayo á las 10 de la mañana, y en el mismo local [...] para la celebración de la segunda y definitiva reunión para la constitución de la referida sociedad. En ella presentaremos las bases del reglamento general, quedando además nombrada la junta que deberá, como primer acto de administración, estudiar y confeccionar el reglamento de orden interior.

No dudamos que con el mismo entusiasmo que los aficionados respondieron, lo harán nuevamente, animados con las numerosas adhesiones que cada día han ido aumentando el número de individuos que desean formar parte de la futura sociedad. Barcelona, 30 de Abril de 1901. Por acuerdo de la Comisión Gestora. El Secretario. Rafael Moragas.



FIGURA 3. *ESPAÑA CARTÓFILA*.

El resultat en va ser la fundació de la Sociedad Cartófila Española que adoptà el lema «Hispania» (SCE). La revista portaveu de l'associació va ser editada mensualment a partir del mes de juliol amb el nom d'*España Cartófila* (1901-1910). Se'n van fer ressò les revistes *Pèl & Ploma* del mes de juny:

Revista mensual il·lustrada; portaveu de la Societat Cartófila Hispania. Publica diferents clixés de tarjetes postals, entre ells den Casas, aixís com una fotografia feta per aquet pintor. La presentació tipogràfica de la nova publicació, està molt bé i es deguda al establiment l'Avenç.

I el *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* en el número 7 de juliol de 1901:

Se ha publicado el primer número perteneciente al mes de julio de la España Cartófila, órgano de la sociedad *Hispania*, con el cual establecemos gustosos el cam-

bio, no pudiendo decir nada más por hoy, porque creemos que en dicho número nuestro colega ha padecido un olvido.

En aquest darrera frase podem copsar-hi un cert ressentiment de Salvador Duran: n'havia estat el promotor principal i no el van esmentar al primer número de la revista, de fet no es va comentar fins a l'assemblea de novembre i publicar a l'exemplar del gener del 1902. Ell havia proposat a la nova societat, en el moment en què es va constituir, que el *Boletín de la Targeta Postal Ilustrada* passés a ser propietat de l'associació a canvi de tres condicions: conservar-ne el títol i fer-hi constar el seu nom de fundador, un anunci gratuït i finalment la condició que, si es deixés de publicar, aleshores la revista tornés a ser propietat seva.

Però la societat havia considerat que era millor per als seus interessos publicar una nova revista completament independent de les existents fins llavors.

Des del primer moment va expressar, en el capítol de salutació a la primera pàgina, una declaració d'intencions de voler ser la revista que fes de nexa i de relació amb les societats cartòfiles estrangeres:

La Sociedad Cartófila Española *Hispania*, al emprendre esta publicación, dirige su más cordial saludo á la prensa y en especial a todos los coleccionistas de tarjetas postales ilustradas, esperando que llegará á ser el verdadero lazo de unión con todas las Sociedades hermanas del Extranjero.



FIGURA 4. SCE socis segells.



FIGURA 5. Intercanvi de targetes.

Els socis fundadors van ser seixanta-set, i la llista de tots, amb les seves adreces, es va anar publicant a la revista. Els qui ho volien es feien fer un tampo amb el número de soci que, a més a més, i seguint recomanacions de la SCE, també incloïa el lema «Hispania». Així segellaven amb tinta algun lloc destacat de la postal enviada per intercanviar i d'aquesta manera contribuïen a augmentar la fama de la societat.

Molts dels socis s'hi apuntaven per poder divulgar les seves dades a través de la revista al mateix temps que obtenien les d'altres confreres, i tots plegats anunciaven, així, la intenció d'intercanviar postals amb col·leccionistes d'arreu del món i, quan ja tenien prou contactes, se n'esborraven.

Els nous socis anaven engruixint el nombre total correlativament i cada llista es publicava sense el nom dels qui no havien actualitzat la corresponent quota anual. Els socis fundadors eren gairebé tots de Barcelona, però després se n'hi anaren afegint molts de forans. La majoria dels 900 i escaig socis que van arribar a inscriure's a la Hispania eren estrangers, ja que l'interès comú de les societats cartòfiles era el foment de l'intercanvi de postals, i el dels associats l'obtenció d'imatges de països als quals no es podia viatjar.

Al final de la primera subscripció anual i en tenir els contactes ja fets, molts afiliats a la Hispania s'estalviaven de pagar les quotes següents i es donaven de baixa. Així, l'any 1909 dels gairebé 900 socis donats d'alta només en quedaven 115 d'actius, dels quals aproximadament la meitat ho eren del darrer any i mig.



FIGURA 6. Bartrina president SCE 2.

La Sociedad Cartófila Española Hispania havia estat fundada a Barcelona al juny del 1901 i durant el primer any va ser presidida i capitanejada per Lluís Bartrina, que també dirigia l'España Cartófila. Era un empresari provinent del món de la fotografia i molt relacionat amb la targeta postal, que ben aviat arribà a convertir-se en el principal editor a l'engròs d'aquestes targetes, a més d'esdevenir-ne un destacat importador i exportador.



FIGURA 7. Turull SCE.

L'España Cartófila, des del 25 de desembre del segon any i fins que deixà de publicar-se, el 1910, fou dirigida pel colleccionista Joan B. Turull, advocat, membre d'una família lligada al món del tèxtil i la banca de Sabadell. Durant la presidència de Bartrina, va ser membre de la junta de la SCE, en què va alternar els càrrecs de bibliotecari i tesorero. Després va exercir de director de la revista des de l'any 1902 fins al darrer número.



FIGURA 8. SCE HISPANIA Casas.

En crear-se la SCE s'encarregà a l'artista Ramon Casas que il·lustrés la postal commemorativa de la fundació, que ben aviat s'exhaurí. Poc després també dibuixà les dues primeres targetes de l'única sèrie de postals artístiques de l'*España Cartófila*, venudes juntes a 30 cèntims. El *Boletín* de Duran i Bori hi feia referència d'aquesta manera:

Como anunciábamos en el número de Setiembre, y casi al mismo tiempo que se imprimía éste, la sociedad *Hispania* publicaba 2 tarjetas representando dos interesantes figuras de mujer del renombrado artista señor Casas, con lo cual, y si añadimos que los fotograbados son de la casa Thomas y que están impresos en colores por L'Avenç, queda hecho el mejor elogio y queda dicho que son dos tarjetas distinguidísimas, dignas de figurar en las mejores colecciones.

I l'*España Cartófila*, en un article signat per C.C. [el comte del Castellà], les descrivia així:

Originales de Ramón Casas, fotograbados de J. Thomas é impresión de L'Avenç, creo que son condiciones suficientes para publicar una obra artística bajo todos conceptos.

Dibujo correcto, elegante, con sello de distinción y soltura que en todas sus obras imprime el pincel del popular artista, factura fácil, segura, y colorido á más justo, armónico, son cualidades todas que campean en las dos obras que vamos á examinar. Son ellas dos figuras de mujer, una de perfil con un buen trazado con suma habilidad, figura colocada con aquel *chic*, aquel abandono del gran artista, que siente á veces nostalgias parisienses al trazar sus líneas. La combinación de rojo y azul verdoso con el negro es acertadísima y produce un conjunto sumamente armónico. Es la otra obra una delicada cabeza de estudio. Una mujer de frente, seria, pensativa, de líneas correctas y lisas, si así puede decirse, tipo elegante, en cuyos ojos se reflejan un mundo de ensueños, su mirada de vivacidad amortiguada por la ternura; adornada, encuadrada su cabeza por amplio sombrero, admirablemente esbozado y trazado el conjunto con encantadora sencillez, con seguras y pocas líneas: las dos tintas morada y naranja, que combinan con el negro, dan un carácter poético y distinguidísimo á la obra. En ambas, excusado es decirlo tratándose de Casas, vive un alma, distínguese el sentimiento, palpita la vida, cualidades éstas que son la distinción y seguridad de líneas brillan en todas sus obras y son el blasón de dicho artista.

Tales son las dos tarjetas postales que, bajo el epígrafe de «Postales artísticas de España Cartófila n.º 1 y n.º 2», publica nuestra SOCIEDAD, cada día más importante y con mayor vitalidad, aumentando la lista de sus socios de modo notable.

La edició es pulcra y esmerada y tiene el aspecto de las grandes ediciones extranjeras, que los aficionados arrebatan á los editores en poco tiempo. No podía ser menos saliendo de talleres que, como los de Thomas i L'Avenç, tienen tan acreditados sus trabajos y su nombre, que no necesitan elogio alguno.

Como la primera postal conmemorativa editada por la SOCIEDAD, cuyos ejemplares se han agotado rápidamente, el éxito de estas dos postales, que superan á aquellas bajo todos sus aspectos, debe ser y será mucho mayor indudablemente.

Los coleccionistas están, pues, de enhorabuena; pueden regalarse con dos apuntes artísticos de calidad y clase superiorísimas á lo que se edita cotidianamente, y los aficionados á las bellas artes pueden igualmente saborear los dos esbozos de Casas con todas sus cualidades y presentados como se merecen.



FIGURA 9. SCE HISPANIA Quatre Gats.

El local de reunions de la SCE, durant el primer any, va ser el cafè-restaurant modernista dels Quatre Gats, regentat per Pere Romeu i promogut conjuntament amb el crític d'art Miquel Utrillo, l'escriptor Santiago Rusiñol i l'artista Ramon Casas.

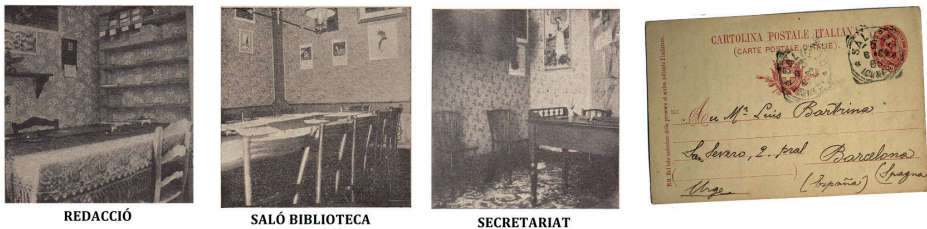


FIGURA 10. SCE Sant Sever 2.

Resultà que els socis de la Hispania no estaven gaire contents de celebrar les seves tertúlies en aquell cafè, per tal com havien de conviure amb la gent d'esperit «modern», i el segon any acordaren de traslladar la seu social a un altre lloc que pensaven que era més «adequat» per a la seva activitat, un local al principal del carrer Sant Sever número 2, on disposaven d'una sala de reunions i d'una biblioteca.



FIGURA II. SCE Benet Roura Ateneu.

L'esport del colleccionisme de postals i el seu creixement

A la revista *España Cartòfila*, quan parlaven d'intercanvi de postals entre col·leccionistes, s'hi referien sempre com una activitat artística, cultural i instructiva en aquests termes: «esta afición tan instructiva y agradable», més tard com «nuestro bellissimo sport de arte» o «este artístico sport». I quan explicaren el naixement d'una nova revista cartòfila, deien «nos ayudaría a fomentar y defender el sport de la tarjeta-ilustrada».

Al *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* de l'octubre del 1901, Benet Roura Barrios, metge, escriptor, traductor de novel·les, col·leccionista i secretari de la SCE, ens explicava que el fenomen de la cartofília havia començat feia un cert temps a l'estranger com una afició lligada al turisme, que l'anomenaven «sport», i que per l'habitual efecte de copiar el que funcionava a fora, la nova moda s'es-

tenia amb rapidesa, també a l'estat. Per copsar l'esperit amb què els colleccionistes defensaven les bondats de la seva afició, millor que ho llegim a l'original:

La afición a coleccionar tarjetas postales ilustradas ha tardado en introducirse en España, y en poblaciones donde reside una colonia extranjera numerosa o las que tienen muchas relaciones con los principales centros científicos o comerciales de otros países, es donde con más facilidad se introdujo y hoy con rapidez se va extendiendo.

En Alemania, Austria y Suiza está más en boga esta afición que se ha dado en llamar «sport», y que al fin y al cabo no es sino una manera de hacer partícipes a las personas que uno aprecia, de las impresiones gratas o desagradables que se experimentan visitando comarcas desconocidas, admirando la Naturaleza en todas sus manifestaciones y el arte con que el hombre la reproduce o el genio con que crea ciertas obras, y darlas a conocer éstas en otros países.

Aquí donde no se adelanta ni se progresa sino teniendo por norma lo que en otras naciones sucede, no podíamos discrepar en este caso, y así se comprende que algún alemán establecido en Barcelona iniciara la publicación de postales ilustradas representando vistas y personajes...

L'intercanvi va créixer moltíssim i molt de pressa. N'hi ha força testimonis. *La Vanguardia* del 2 de setembre de 1902 explicava l'enorme quantitat de targetes que hi havia i la gran despesa econòmica que representava la mania de colleccionar-les que, procedent d'Europa, ja havia arribat:

Como supongo que en España hará iguales estragos que aquí la manía coleccionista de tarjetas postales, ilustradas, tal vez agrada saber que, según cálculos aproximados, existen actualmente 50 mil colecciones, que representan mil quinientos millones de ejemplares. Inglaterra y Alemania son las que proporcionan principalmente las policromadas, y Francia las que llevan reproducciones fotográficas. Algunas series alcanzan ya elevado precio, y así, por ejemplo las del affaire valen 200 y 300 francos.

En un escrit, publicat a la *España Cartófila* titulat *Dernier Sport* (meitat francès, meitat anglès) podem llegir el fenomen tal com el va copsar Joan B. Turull el 25 de novembre de 1902:

Es «sport» relativamente moderno y sin embargo ninguno ha crecido con tanta rapidez ni se ha extendido por todas partes, practicándolo todas las clases sociales ninguno es tan entretenido a la par que instructivo, ninguno en fin, ofrece menos inconvenientes así físicos como morales.

Hace pocos años no se conocían otras tarjetas postales que las oficiales, y si algunas particulares había, era su vida tan efímera que por decirlo así *ignoraba su existencia el vecino*. De pronto aparecen postales con vistas conmemorativas, de fantasía etc., etc., y en pocos meses, fotógrafos y artistas, echan á la luz pública infinidades de ellas, que se apresuran a comprar unos para mandar á otros naciendo del mutuo cambio el nuevo sport, fomentado y desarrollado y hasta defendido por las sociedades que se constituyen á este objeto. El palacio del magnate y la casa del obrero igualmente son centros donde penetró tan noble "sport".

He dicho que era entretenido á la par que instructivo. ¿Cómo no? ¿No nos enseña este pedazo de cartón los antiguos monumentos la arquitectura moderna, los valles amenos los frondosos bosques etc., de todas las partes del mundo? ¿No nos recuerdan las postales conmemorativas hechos históricos de los más importantes? ¿No conocemos por las de fantasía la valía de los artistas de una nación, su gusto artístico y hasta sus mismas costumbres en ciertas maneras? ¿En las postales-anuncio cuánta propaganda no hace el anunciante y cuántas ventajas no encuentra el público?

Verdaderamente es el «sport» de que hablo, el Rey de todos. Tiene solo un defecto y es el abuso de tarjetas postales ilustradas de mal gusto y peor combinación que desgraciadamente se ponen á la venta, pero esto es fácil de curar... no comprándolas. No hay «sport» que reúna las ventajas que posee el de coleccionar tarjetas postales ilustradas. Es «sport» que instruye deleitando, alegra al cuerpo y vigoriza el espíritu, es siempre el mismo y siempre es diferente no morirá nunca porque es infinito, pues no es «sport» de moda.

Tot i els esforços i les ganes que mostraven de fer-ne un esport estès a tot-hom, sense diferències econòmiques, la veritat és que el colleccionisme va ser de bon començament molt elitista per l'elevat preu, tant de les targetes com per la corresponent despesa del servei de correus. I no va ser fins més tard, quan es van abaratir els costos de producció, que la targeta postal es va popularitzar, i se'n va estendre l'ús a la majoria de la població.

En els primers temps cada targeta valia entre deu i quinze cèntims i posar-hi el segell implicava gastar-ne deu o quinze més, segons el lloc de destinació. En total, enviar una targeta volia dir, pel cap baix, gastar-se vint cèntims per al correu interior i uns vint-i-cinc per al correu a l'estranger. Això a primeries del segle XX representava, per als colleccionistes, una petita fortuna només a l'abast de famílies benestants. La prova n'és que els grans colleccionistes subscrits a les societats cartòfiles eren, a banda dels que s'hi dedicaven com a negoci (editors, botiguers i impressors de targetes), gent amb alt poder adquisitiu, com ara hisendats amb títols nobiliaris, apotecaris, advocats, arquitectes o propietaris de fàbriques.

Molts dels escrits publicats a les revistes cartòfiles eren queixes per un servei de correus car i poc acurat. A més d'una millora del servei, també es volia que fos més barat amb l'excusa que això afavoriria l'economia, tant respecte de tots els implicats en la fabricació i venda com de la recaptació que en trauria l'estat (amb els impostos derivats de l'activitat dels fabricants i amb els diners recollits de la venda de segells). També esgrimien que la democratització del seu esport augmentava la instrucció de la població, ja que es podia aprendre un munt amb el colleccionisme de postals.

Així, una mostra del regeneracionisme polític, econòmic i cultural del moment, aplicat al món de la targeta postal, la podem llegir en els consells per a la millora d'aquest sector del mercat que publicava en els seus comentaris J. B. Turull, aquesta vegada al seu escrit a l'*España Cartófila* del juny del 1903:

Claro está que estas extravagancias (como tantas otras) de las administraciones de Correos, perjudican más que a los coleccionistas y vendedores, a los mismos Estados, que si dieran toda clase de facilidades, fomentando el cambio de tarjetas-postales como base de instrucción, procurando su circulación sin trabas ni obstáculos ridículos, ya sea rebajando el franqueo, ya dando libertad para la colocación del sello según capricho, ya cuidando de que fueran mejor tratadas, etc., etc., verían aumentar considerablemente el ingreso pecuniario que ya producen, pudiendo atender así al mejoramiento del Ramo de Correos, bastante descuidado por desgracia, al mismo tiempo que todas las clases sociales podrían muy fácilmente cultivar nuestro sport, que instruye y agasaja.

Responent a una crítica feta al colleccionisme per antieconòmic, tornem a trobar un escrit de J.B. Turull (*España Cartófila* del desembre del 1903) que, seguint amb la retòrica de mestratge i predicant l'intercanvi beneficiós de les targetes postals, ens explica els guanys culturals que hi trobava:

Si comparamos las ventajas con los «peligros» que nacen de coleccionar postales ilustradas, veremos que las primeras superan en mucho a los segundos en todos los conceptos.

Ningún deporte resulta tan educativo e instructivo como el nuestro. Los cambistas practican entre sí el trato universalmente y aprenden mucho en geografía, historia, arte antiguo y moderno, etc., etc., sin olvidar el estudio práctico y más o menos profundo de diversos idiomas.

Todo esto, contribuye al desarrollo intelectual y moral de los coleccionistas, de modo que practicando nuestro “sport”, se educa e instruye de una manera paulatina, sin esfuerzo alguno y a la vez se deleita y alegra el espíritu.

Ante tales ventajas ¿qué peligros pueden haber? Solo conozco dos y en verdad muy fáciles de curar. El cambio numeroso de postales, trae consigo pérdida de tiempo y dinero, pero observando un cambio mesurado ya sabemos el remedio.

Moralistas e higienistas señalan otros «peligros», que resultan torpemente aplicados a nuestro deporte y que solo son hijos de las preocupaciones y meticulosidades del presente siglo. Si diéramos importancia a ellos, tendríamos que suprimir los periódicos, las novelas y los billetes de banco, entre mil cosas más.

Tantas ventajas reunidas, junto con tan insignificantes «peligros», no los posee ningún otro deporte, ni aún aquellos más «inocentes» (por decirlo así) a los que respetamos sin embargo, como importantes y nobles que son todos.

Para acabar señalaré tres palabras, que cuadran perfectamente a nuestro «sport», diciendo que es el deporte más agradable, instructivo y económico.

Relació entre cartofília, fotografia i cultura

L'afició al colleccionisme de targetes postals també afavorí l'augment dels afeccionats a la fotografia, que ja no era sols a mans de tècnics i artistes professionals. Era el moment en què agafava més cos entre la població, quan la indústria fotogràfica posà a mans d'arquitectes, metges, apotecaris, etc., màquines i material associat més assequible, com van ser els papers fotogràfics en format de cartolines de la mida de les targetes postals, les fotopostals.

Van proliferar, alhora, els concursos de fotografia, les exposicions de postals i les societats fotogràfiques. El primer lloc on hi va haver una exposició va ser a Reus, l'any 1902, organitzada per la Lliga catalanista. Fou una exposició amb més de 6.000 postals i va ser presidida per Lluís Bartrina en representació de la SCE Hispania, segons explicà *España Cartófila*:

Galantemente invitada nuestra Sociedad por la Junta Directiva de la *Lliga Catalanista* de Reus para presidir la inauguración de la exposición de tarjetas postales organizada en sus salones, la Junta Directiva de la S. C. E. *Hispania* delegó á nuestro presidente Sr. Bartrina para que le representase en dicho acto, que resultó verdaderamente digno del desarrollo que ha adquirido nuestro sport en España. Más de 6.000 tarjetas figuraban en este primer ensayo en el que se puso de manifiesto el exquisito buen gusto de los organizadores de dicha exposición a los que cordialmente felicitamos.²

2. *España Cartófila*, núm. 15, 15-9-1902, pàg. 106.



FIGURA 12. SCE HISPANIA Riquer.

Soulé de Barcelona; M. J. Hacothen de Tànger i A. Clavel de Saint-Flour (Alvèrnia, França). I els comerciants Duran i Bori, Marià Font, Francesc Sabater, Pablo Rienaecker (representant d'una casa berlinesa), Caparà i Soterias (de la casa *Al Bruch*), Hermenegild Prats i Pablo Dummatzen de Barcelona. Molts col·leccionistes exposaren postals de diversa temàtica i d'arreu del món.

La SCE va editar una postal commemorativa per celebrar l'exposició i va explicar tot el que feia referència a la fabricació, el disseny i la venda a la revista del mes de juny:

Su dibujo, original del consumado maestro D. Alejandro de Riquer, no puede ser más acabado. Nos representa una hermosa figura, medio mujer, medio diosa con vaporosas vestiduras que hacen resaltar su belleza y contemplando una postal que tiene en la mano. La elegancia de líneas y contornos y la actitud en que está colocada, hacen del todo notable la obra del citado artista.

En la parte superior de la tarjeta, aparece con artísticas letras, la siguiente inscripción: «Commemorativa de la Exposición de Postales. Mayo-Junio, 1903-S.C.E. *Hispania*».

Tal es la obra del Sr. Riquer, editada por nuestra Sociedad y ejecutada a tres colores por la casa J. Cunill de ésta, de una manera irreprochable.

Després, el 1903 hi va haver un concurs-exposició a Vic, un altre a Sabadell, organitzat pel Centre Català i dues exposicions a Barcelona, l'una el mes de maig organitzada per la SCE i l'altra el setembre celebrada al Palau de Belles Arts amb finalitats benèfiques. I el 1905, una de targetes postals il·lustrades a Tortosa i una altra de postals fotogràfiques a Manresa.

L'exposició de Barcelona, promoguda per la SCE, es va inaugurar als seus locals a les onze del matí del dia 24 de maig de 1903 i va durar fins al 14 de juny. Dedicada a postals noves i usades, era per commemorar que la Hispania feia un any que tenia local propi. Hi van participar els editors Hauser & Menet i Antonio Cánovas de Madrid; Magí Pujadas i Berrens &

Nos place consignar, en aserción de lo dicho que la corta tirada que de la misma se ha hecho, va agotándose rápidamente, gracias a la buena acogida que los Sres. Socios y el público en general la han dado y que en realidad se merece, por no editarse muy a menudo postales conmemorativas de tanto valor artístico.

En aquells temps, en què les imatges començaven a tenir un abast públic cada vegada més popular, no va ser estrany que diferents entitats civicoculturals com eren el Col·legi Sant Jordi, promotor de l'ensenyament en llengua catalana, modern i popular, i el Centre Excursionista de Catalunya esmercessin esforços per tal d'utilitzar les targetes postals en la seva doble vessant, instructiva per als escolars i de difusió cultural per a tota la població.

El 1902 fou el primer any en què l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, dependent del Col·legi Sant Jordi, utilitzà aquest nom. Temps després, aquesta escola va promoure una edició de postals d'arreu de Catalunya i a la convocatòria a participar-hi van respondre molts fotògrafs professionals i afeccionats que van deixar els seus negatius.

Entre el 1906 i el 1909 l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana va editar una sèrie de 320 postals amb vistes d'arreu de Catalunya, on eren representats edificis i altres construccions arquitectòniques civils i religioses, festes populars i patrimoni natural. També editaren una altra sèrie de 20 postals amb fotografies del Palau de la Música Catalana i una tercera de 30 amb vistes de Barcelona i títols en esperanto, dedicades als participants del cinquè Congrés Internacional d'Esperanto celebrat a Barcelona al setembre del 1909.

Per la seva banda, el Centre Excursionista, al febrer del 1908, començà una campanya de recollida de postals per a una exposició que es va celebrar al novembre. La convocatòria va sortir publicada a l'*España Cartófila* al gener del 1908, sota el títol d'*Exposición de tarjetas postales*.

Hem de tenir en compte el context històric d'aquella exposició i l'hem d'emmarcar en l'albada del segle XX, en què s'estaven materialitzant tot un munt d'iniciatives, que s'havien començat en temps de la segona generació de la Renaixença. Des de l'activitat de l'excursionisme científic, el 1876 l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i el 1878 l'Associació Catalana d'Excursions (fusionades ambdues el 1890 per crear el CEC), actuant com a pals de paller, havien iniciat l'estudi i la catalogació de tot el patrimoni artístic, natural i dels costums.

Un dels resultats d'aquelles activitats de la societat catalana de l'època es va començar a fer visible el 1907 quan Francesc Carreras Candi començà a

dirigir la gran obra enciclopèdica de la *Geografia General de Catalunya* de la qual sortiren fascicles fins a la seva finalització, cap al 1918.

En el butlletí del CEC del mes de desembre del 1908, amb el mateix català prenormatiu, ens torna a explicar que les més de cinc mil postals exposades van ser tot un èxit.

Final de la Hispania

La SCE plegà en les seves activitats el 1910. Tot i que la darrera revista que hem consultat és la núm. 94, de juliol-agost del 1909, hem pogut trobar anuncis de la revista al mes de febrer del 1910 i ens fan pensar en aquest any com a final de la seva publicació. No hem trobat escrits els motius del seu tancament. És probable que la mort sobtada de la España Cartófila fos provocada per raons financeres, tal com es pot deduir del contingut de les dues cartes que J. B. Turull va publicar. Tenien els títols de *Meditemos* (juliol del 1908) i *Verdades* (gener-febrer del 1909), i hi podem llegir les raons que creiem que van fer plegar la revista. A la primera carta les queixes de Turull anaven dirigides als col·leccionistes que s'apunten a la subscripció només un any i després es donaven de baixa (això també passava a societats de l'estranger). I a la segona carta retreia als fabricants de postals la poca o nul·la col·laboració amb la revista per no informar sobre les novetats d'edicions de targetes i per deixar de patrocinar la publicació amb anuncis.

Meditemos

Si bien durante el pasado ejercicio del primer semestre 1908, han entrado como á nuevos socios en la S. C. E. *Hispania* algunos miembros más que en igual periodo del año 1907, hace algún tiempo que el número de nuevas admisiones va menguando en general.

¿A qué se debe esto? ¿Somos nosotros los solos perjudicados en ello? ¿Pasa lo mismo con otras sociedades cartófilas? Verdaderamente no acertamos á comprender el por qué de tal hecho, pues los más perjudicados son los mismos cartófilos, que con su apatía llegarán á matar una de las sociedades cartófilas más serias del mundo, como lo demuestra su sola antigüedad en la cartófila, pero como «mal de muchos consuelo de tontos», vemos que lo mismo pasa con otras sociedades análogas á la nuestra. Existen muchos coleccionistas de postales, pero contados son los abonados á Revistas y Sociedades, sin duda escarmentados por los muchos abusos que se han hecho y que desde hace años anunciábamos acabarían con nuestros esfuerzos, lo que desgraciadamente va siendo cierto, sin que repitamos las causas por haberlas señalado ya demasiado.

Meditemos pues; nuestro porvenir es negro y salvo raros casos nuestros esfuerzos y trabajos habrán sido estériles, pero si llega nuestro fin, será grande y heroico, porque moriremos combatiendo y abrazados al pabellón cartófilo, que casi ya perdido enarbó gallardamente nuestro Presidente de Honor, el Ilustre Señor Marqués de S. Mori, valerosamente apoyado por un pequeño puñado de entusiastas, que aún lo son.

Verdades

Un amigo nuestro, miembro de la S. E. C. *Hispania* durante nuestra pasada Junta General Ordinaria, criticó en plena sesión nuestra sección de Tarjetas Postales Ilustradas quejándose de que en ella no dábamos cuenta de casi ninguna de las postales que mensualmente aparecen, ya editadas en España ó en el Extranjero. Tiene razón el aludido compañero en lo expresado pero también tenemos razón nosotros en omitir la mayor parte de lo que vemos ó sabemos que ha aparecido en tarjeta postal ilustrada. Tiempo atrás, la mayor parte de los editores españoles como Hauser y Menet, Lacoste, Bartrina, Viola, Guillén, etc., y muchos de los comerciantes en postales nos remitían sus novedades y figuraban los anuncios de sus casas en nuestra Revista y aún cuando publicamos algunos de sus clisés gratuitamente, su proceder noble por lo apuntado, se hacía digno de la propaganda que les hacíamos mencionando sus producciones. Hoy, si bien conservamos aún en nuestras listas de socios algunos nombres de aquéllos no figuran como anunciantes en la Revista ESPAÑA CARTÓFILA, ni se toman la molestia de mandarnos ninguna de sus ediciones o novedades salvo alguna que otra vez y, generalmente solo casas extranjeras de las cuales damos siempre cuenta en la sección correspondiente.

¿Piensa acaso el aludido compañero que es obligación nuestra hacer propaganda gratuita á quienes de tal manera nos tratan? ¿Por cinco pesetas anuales que satisfacen nuestros socios tenemos obligación de ponerles al corriente de todo lo relativo á *tarjetas postales ilustradas convirtiéndonos en propagandistas gratuitamente de aquéllos*? ¿Pueden dichos editores y comerciantes ignorar la existencia de nuestra Sociedad y Revista que cuentan con más de siete años de existencia?

Demasiado, creo que aún hacemos por los consabidos pues fomentamos su comercio, con la sola edición de ESPAÑA CARTÓFILA, ya que infinidad de amigos miembros de la S. E. C. *Hispania* mantienen la afición, gracias á nuestra perseverancia y á los trabajos y sacrificios que, unos pocos nos hemos impuesto más por puntillo que por gloria y provecho que son nulos completamente.

Una mirada á todas las Revistas cartófilas hermanas y veremos que ninguna lleva información cartófila que la nuestra aunque sea poca, ninguna mantiene el entusiasmo nuestro; ninguna se presenta tan independiente y halagadora para todos; ninguna en fin, aparece con la seriedad de ESPAÑA CARTÓFILA, ni cumple más satisfactoriamente sín desmerecer por esto los trabajos de otros colegas algunos de los cuales se hallan en las mismas condiciones que nosotros.

Nada más he decir, bien conocida es nuestra conducta y seguiremos el camino emprendido mientras no sucumbamos á los ataques «involuntarios» y no nos falten los favores que recibimos.

Després de la SCE, els colleccionistes més persistents trobaren en les associacions foranes un lloc per continuar fent publicitat dels seus intercanvis. J.B. Turull va ser un dels cartòfils més actius que continuaren colleccionant i promovent la cartofília després que s'extingís la SCE; va ser soci de molts clubs d'intercanvi i va comprar targetes quan viatjava (en el mercat de paper vell hem pogut veure una targeta que es va autoenviar en una excursió feta el 1952).

Com a exemple d'altres exsocs de la SCE que van continuar el colleccionisme de manera gairebé individualitzada, ens podem fixar en dos barcelonins: Joan de Déu Richarte i Joan N. Rubiès. El primer, propietari d'una important merceria al carrer Gran de Gràcia, el 1908 era soci d'uns quants clubs cartòfils i a través d'ells va continuar l'intercanvi de targetes després de la dissolució de la SCE. Els clubs eren: A.C.I., C.C.C., WELTALL, S.I.A.C., I.C., S.S.C.C., C.C.F. A més a més, era cònsol de la KOSMOPOLIT (Baviera) i delegat a Barcelona de la Sociedad Cartófila Universal SCU «L'Ideal», de la qual tenia el número 8. Pel que fa a Rubiès, continuà l'activitat fent-se soci de la Libre Echange (L.E.) amb el número 1855.

La Sociedad Cartófila Universal SCU «L'Ideal» va ser fundada a València el 1906. En un primer moment, va fer soci d'honor J.B. Turull i va seguir l'estela de la SCE, ja que va publicar, també, una revista cartòfila. La SCU es va fusionar després amb el Club CartoFilatélico, també de València, i la denominació de la nova societat va passar a ser Club Carto-Filatélico. Va deixar de publicar la revista *El Mundo Cartófilo* per fer-ho amb una nova capçalera, *Iberia*, el 1908.

Referències bibliogràfiques

Revista cartòfila: òrgan de difusió del Cercle Cartófil de Catalunya, núm. 1 (1984) – núm. 33 (2012), i suplement 1 i 2.

TARRÉS PUJOL, Jaume (2012). «Els inicis de la cartofília catalana». A: TARRÉS PUJOL, Jaume; PLA MARCO, Ramon. *Els inicis de la targeta postal a Catalunya, Andorra i Balears. Imatges de la nostra terra fa un segle*. Pamplona: Liber ediciones, 2012, pàg. 27-48.

Josep Costa Ferrer (1876-1971), antiquari i agent del mercat de l'art entre Barcelona i Palma

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ
Universitat de Lleida

Josep Costa Ferrer (1876-1971) (figura 1) és un dels personatges més interessants del mercat de l'art català i mallorquí del segle XX, tot i que aquesta no ha estat la faceta més investigada de la seva personalitat. De fet, els treballs publicats fins ara abordaven, bàsicament, la seva activitat com a il·lustrador de revistes satíriques (*La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, principalment), o bé com a excavador i col·leccionista d'arqueologia i, fins i tot, com a promotor urbanístic a Cala d'Or (Santanyí).¹ Tanmateix, l'aparició de l'arxiu personal del personatge i de la galeria d'art que va fundar a Palma el 1928, Galerías Costa,² ha obert noves possibilitats de recerca que ens permeten efectuar una aproximació que mancava per fer-se, centrada en aquesta activitat d'agent del mercat de l'art. Aquest arxiu, el més important per conèixer el

Aquesta recerca s'ha beneficiat de l'ajuda i col·laboració d'una sèrie de persones a les quals vull manifestar el meu més sincer agraïment: Violette Andres, Elisenda Casanova, Josep Antoni Cerdà, Elena Costa, Ignasi Domènech, Isabel Fernández del Moral, Maribel González, Malén Gual, Elena López-Gil, Miguel Hermoso, Antònia Juan, José Ángel Montañés, Joan Carles Oliver, Núria Peiris, Neus Roman, Maria Gràcia Salvà, Montserrat Terrasa, Eduard Vallès i Simone Zimbardi. I, molt especialment, a Adrià Codina, que ha estat la persona que em va permetre accedir a l'Arxiu Costa i sense el qual aquesta recerca no hagués estat possible.

1. Perelló, 1980. Bonet, 1988:1-4. Torres, 1996. Fernández et al., 1997; Costa i Gonzálbez, 1999. Torres, 2001. Torres et al., 2004; Sbert, 2017. Codina, en premsa.

2. La denominació de la galeria no s'ha de confondre amb l'establiment homònim que hi havia a Barcelona, regentat independentment per uns familiars de Josep Costa Ferrer.



FIGURA 1. Josep Costa Ferrer el 1966 a la seva residència de Cala d'Or (Santanyí). Fotografia: Josep Mascaró Pasarius (Arxiu Costa).

mercat de l'art a Catalunya i les Balears durant el segle xx, es conserva avui en mans particulars.

Els investigadors que fins ara s'havien ocupat del personatge i que havien comentat, de passada, aquesta faceta seva no havien tingut accés a l'Arxiu Costa, amb la qual cosa les aproximacions havien estat incompletes. Alguns estudis recents han treballat puntualment sobre materials d'aquest arxiu, ja que no ha estat fins fa poc temps que uns pocs investigadors hi han tingut accés. És el cas de l'estudi d'Adrià Codina sobre la relació de Costa amb el pintor Hermen Anglada Camarasa o el d'Assumpció Cardona sobre el Saló Nou Ambient.³ Pel que fa a l'àmbit del mercat de l'art, l'únic treball publicat a partir de materials puntuals de l'Arxiu Costa és el de José Miguel Merino de Cáceres i María José Martínez Ruiz, centrat exclusivament en la venda del pati de la Casa Aiamans (Palma).⁴

A la seva *Història de la Sala Parés*, Joan Anton Maragall situa Costa a l'origen de les cases de subhasta a Barcelona durant els anys vint del segle xx.⁵ Però,

3. Codina, 2021. Cardona, 2022.

4. Merino i Martínez, 2022, que ja havien parlat de la qüestió a Merino-Martínez, 2012: 482-487, tot i que sense tenir accés als materials de l'Arxiu Costa. Vegeu també Capellà i Doméngue, 2021: 400, amb esment a la intervenció de Costa.

5. Maragall, 1975: 154-155.

com sempre, un dels que havia parlat més àmpliament, amb detalls ben interessants, sobre l'activitat de Costa en el món de l'antiquariat és Frederic Marès (1893-1991) a les seves memòries, ja que van tenir un tracte molt proper.⁶ Costa va vendre-li diverses obres romàniques, com un Crist procedent del Pirineu i un parell de marededeus, obres totes elles avui conservades al Museu Frederic Marès (MFM 667, 669 i 1427).⁷ Marès esmenta que, juntament amb Oleguer Junyent, Costa va ser un dels grans compradors d'antiguitats a les cases senyorial de les famílies acabalades i nobles de Palma que havien anat a menys,⁸ a banda de «uno de los primeros que se interesaron por las verdaderas antigüedades» i que «Era hombre de mucha vista y buen olfato para las buenas piezas». A banda del seu recorregut comercial i de les diferents localitzacions dels seus negocis a Barcelona i Palma, Marès apunta que treballava amb molt bones peces d'escultura, taules pintades, ceràmica, vidre i esmalts. Comenta, també, que, a la rebotiga de l'establiment de Palma, tenia infinitat de petits objectes de vitrina, entre els quals abundaven els d'art popular. El presenta com algú que coneixia fins al darrer racó de Mallorca, Menorca i Eivissa, i menciona dos dels seus grans projectes personals, el negoci immobiliari que va endegar a Cala d'Or i l'obertura d'un museu privat a la cartoixa de Valldemossa, temes sobre els quals tornarem més endavant. Finalment, Marès menciona que tenien una bona amistat que conreaven cada cop que Marès estiujava a Mallorca, prova de la qual és el gest que Costa va tenir amb ell en l'hora de la mort en donar-li una imatge de la Mare de Déu de Montserrat per a la seva col·lecció.

Sense tanta profunditat, tot i que aportant-hi detalls sucosos, en parla també l'arquitecte Gabriel Alomar Esteve (1910-1997), que va ser amic i client de Costa i li va dedicar un capítol de les seves memòries.⁹ Sobre les Galerías

6. Marès, 1977: 227-229. A l'Arxiu Costa es conserven algunes fotografies de Costa i Marès de quan el darrer va visitar el museu que el nostre protagonista havia instal·lat a Valldemossa.

7. Llonch, 2002: 81-83.

8. Aquesta relació entre Junyent i Costa pot explicar que la magnífica col·lecció d'arquetes de Junyent acabés comprada per Bartomeu March, ja que Costa era el seu assessor, com després veurem.

9. Alomar, 1986: 23-31. A l'Arxiu Costa es conserva una carpeta amb documentació relativa a Alomar, en què s'inclou una carta seva, sense datar, adreçada a Costa en què afirma que «En cuanto a antigüedades he aprendido mucho de usted, y no lo olvido», a més d'agrair-li la donació que Costa va fer al museu que Alomar havia obert a Muro. Juntament amb la carta, es conserva una nota amb diverses antiguitats venudes a l'arquitecte el 1929. Vegeu Arxiu Costa (en endavant, AC), caixa A Alcover Alomar (carpeta Alomar). Sobre Alomar i la seva activitat en defensa del patrimoni mallorquí, vegeu: Vibot, 2016.

Costa a Palma, apunta que van ser el centre de la vida artística i del comerç d'antiguitats a l'illa, tot i que la part més interessant, que tractarem més endavant monogràficament, és quan comenta la intervenció del nostre protagonista en diversos projectes decoratius de les residències dels March a Mallorca, que van embellir amb antiguitats comprades al mateix Costa i amb la supervisió d'Alomar, que dirigia els treballs arquitectònics. És interessant l'esment que fa sobre l'estada de Costa a París a inicis del segle XX, on diu que es va relacionar amb artistes com Toulouse-Lautrec i Picasso, dels quals Costa explicava sempre anècdotes.

Altres treballs han tractat de manera puntual el paper de Costa en l'àmbit del mercat de l'art i les antiguitats, especialment en relació amb casos concrets com la venda del retaule de Sant Miquel de Prats (Andorra), una obra de cap a 1535-1540 que, primer, va ser adquirida pel comerciant Josep Bardolet (1926) i de la qual se sabia que abans del 1939 ja era propietat de Costa. També era conegut que Costa, en un moment donat, vendria alguns compartiments al col·leccionista Joan March Ordinas i se'n quedaria uns altres.¹⁰ Avui, una part dels compartiments han tornat a Andorra, però la resta es troben en parador desconegut. Entre les novetats que aporta l'Arxiu Costa sobre l'obra, en primer lloc, cal esmentar sis imatges,¹¹ una d'elles amb un fragment del retaule que no s'aprecia amb nitidesa a les dues fotografies conegudes de l'obra quan encara es conservava *in situ*.¹² Es tracta del coronament del carrer principal, una petita taula de fragment apaïsat que s'ubicava just a sobre de la cresteria de remat del nínxol central i que mostrava l'arcàngel sant Miquel lluitant contra la bèstia de set caps (figura 2). D'altra banda, la documentació de l'arxiu confirma que Costa ja posseïa el retaule el 1928, atès que apareix relacionat en un dels llibres amb l'estoc del negoci, quan encara era a Barcelona,¹³ i

10. Alcobé, 2007: 47-49. Cano, 2013: 91. Bosch i Miralpeix, 2017: 107-121.

11. Les fotografies es conserven en una carpeta a banda, sense numerar ni classificar, com la resta d'imatges d'obres d'art de l'Arxiu Costa. Una d'elles inclou unes anotacions al revers en què s'esmenten diverses obres d'art i els preus. El fet que hi aparegui la localitat de «Cubells» podria fer pensar que és una llista de preus facilitada per l'antiquari Josep Bardolet, sobre el qual tornarem més endavant.

12. Aquestes imatges del retaule *in situ* es reproduïxen a Alcobé, 2007: 32. I Bosch i Miralpeix 2017: 109, fig. 103.

13. A la segona relació d'obres del quadern de comptabilitat núm. 1 (d'acord amb la numeració que exposem més endavant), amb els números 427-430, que han de ser entrades posteriors a l'1 de gener de 1928, apareixen diferents elements d'aquest retaule: «427. 1 caja con parte alta retablo S. Miguel. 25.000 [pessetes]; 428. 1 pradela "Pasión Cristo" 25.000 [pessetes];



FIGURA 2. Miquel Ramells i Guiot Borgonyó. *Sant Miquel matant la bèstia de set caps*. Detall del retaule de Sant Miquel de Prats (fotografia: Arxiu Costa).

que va conservar-lo íntegre durant uns anys, ja que no va ser fins al 1945 que va vendre algunes taules a Joan March Ordinas.¹⁴

L'activitat de Costa com a antiquari ha quedat també reflectida en diferents treballs de publicació recent, com l'estudi de Clara Beltrán i Artur Ramon sobre els antiquaris barcelonins d'entre el 1900 i el 1936, en què classifiquen Costa entre els antiquaris-artistes, un perfil molt típic de l'antiquariat català de la primera meitat del segle XX,¹⁵ i en l'estudi de Miquel Àngel Capellà dedicat als col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936), en què esmenta l'existència de l'arxiu i destaca el fet que «Tot i els estudis fets fins al moment sobre aquesta figura clau, falta més in-

429. 1 tabla suelta S. Miguel y [?] 2.000 [pessetes]; 430. 1 caja con tallas y doseles 1.500 [pessetes]». No sabem si una anotació anterior, amb el núm. 351 i també de 1928, en què consta «1 retablo S. Miguel (Es de Bustamante) 30.000 [pessetes]», alludeix al mateix retaule.

14. AC, Quadern de comptabilitat núm. 11, fol. 17, anotació anterior al 14 de setembre de 1945, «1 retablo S. Miguel Canillo por 25.000 [pessetes]».

15. Beltrán i Ramon, 2015: 106-107.

formació del comerç d'antiguitats que desenvolupà, en gran part perquè l'arxiu està en mans dels descendents i, ara per ara, no es pot consultar». ¹⁶ Finalment, cal esmentar la tesi doctoral de Sebastià Sánchez, que ha documentat una venda puntual de Costa a Miquel Utrillo, el 1918, d'un finestral d'estil Carles V destinat al palau de Maricel que el col·leccionista Charles Deering va aixecar a Sitges, ¹⁷ i la tesi doctoral de Maria del Mar Valls, que ha tractat la intervenció de Costa en l'adquisició i instal·lació a les residències mallorquines dels March d'alguns enteixinats medievals, així com en la compra d'uns fragments també de sostre procedents del palau de l'Almudaina, que el seu fill Josep Maria Costa va donar el 1986 al Museu de Mallorca. ¹⁸

L'Arxiu Costa

Atès que aquesta contribució sobre l'activitat de Josep Costa Ferrer com a antiquari és la primera que es pot efectuar amb completa disposició dels materials d'arxiu del negoci familiar, és obligatori fer una memòria succinta de la seva composició, de cara a les recerques que es puguin emprendre en el futur. El primer que cal dir-ne és que es tracta de l'arxiu més complet i important relacionat amb un agent del mercat d'antiguitats dels territoris de parla catalana i, segurament també, de tot l'àmbit espanyol. Cal assenyalar, igualment, que en aquest conjunt de documentació ingent no hi és tot, ja que, per exemple, hi manquen molts dels documents sobre els primers anys d'activitat de Costa a Barcelona, fet que segurament indica que no va ser absolutament sistemàtic a l'hora de preservar la documentació. Sí que ho va ser, en canvi, el seu fill, Josep Maria Costa Gispert (1910-1999), el veritable artífex que l'arxiu hagi arribat fins als nostres dies, que va tenir cura de recollir els documents del pare i va començar, a més, a organitzar l'arxiu de Galerías Costa, establiment que ell mateix va dirigir, aproximadament, entre el 1936 i el 1976. Galerías Costa va tenir una segona vida a partir del 1989, quan Elena Costa Gispert es va posar al capdavant d'aquesta nova etapa de la galeria i que, també, ha estat una persona fonamental en la preservació de l'arxiu i del llegat dels seus avantpassats.

No es pretén, aquí, fer una descripció arxivística completa del fons documental, ja que no és l'objectiu d'aquest text ni és l'àmbit d'especialització de

16. Capellà, 2018: 27-29.

17. Sánchez, 2020a: vol. 1, 662.

18. Valls, 2021: III-III4 i 246.

qui el signa, però sí que considero que cal efectuar una aproximació sumària mínima al contingut. Primerament, cal assenyalar que l'arxiu està integrat per unes 170 caixes (arxivadors), amb documentació epistolar, fotografies, rebuts, factures, inventaris, anotacions diverses, llistes d'obres de tot tipus, comprovants de les agències de transports, retalls de diaris, catàlegs, expedients sobre artistes i exposicions organitzades, i tot allò que té a veure amb la gestió d'un negoci d'antiguitats, galeria d'art i botiga vinculada al turisme. El nivell d'exhaustivitat és molt elevat i el volum d'informació resultant és desbordant. L'abast cronològic va, aproximadament, des del 1915 fins als anys noranta del segle XX. Evidentment, en aquest llarg lapse se solapa la documentació generada per Josep Costa Ferrer des de l'etapa de Barcelona, que acaba el 1928 quan marxa a Palma, amb la generada per Galeries Costa des de la seva inauguració a finals d'aquell mateix any. Podem dir que la documentació és sistemàtica, precisament, des d'aquest moment o, més ben dit, des que Josep Maria Costa Gispert entra en escena i comença a col·laborar amb el pare, un cop acabada la Guerra Civil Espanyola. De fet, Josep Costa Ferrer sempre afirmava que aquell negoci l'havia muntat per al fill i d'aquí que es desvinculés de la part de galeria quan va començar a fer operacions en el sector immobiliari. Tanmateix, la documentació demostra que el negoci de les antiguitats el controlava ell plenament.

El volum inabastable de documentació il·lustra sobre l'activitat de Costa com a comprador i venedor, amb centenars de cartes intercanviades, fotografies, llistes de preus, noms de clients i relacions de vendes, preus de les obres, etc. Fins i tot, podem conèixer amb tot detall les agències de transport amb les quals treballava, el destí (clients) de les obres que venia, els antiquaris nacionals i internacionals amb els quals es relacionava, la xarxa de corresponsals i subministradors de peces que tenia a Menorca, al País Basc, al Pirineu o a València, etc. A tot això, hi hem d'afegir un conjunt molt significatiu de llibres de comptabilitat que permeten resseguir totes les transaccions que va realitzar, els beneficis de l'empresa o els comptes declarats a l'administració de cara al pagament d'impostos i tributs. Pel que fa a la galeria d'art, l'arxiu està endreçat alfabèticament a partir dels cognoms dels artistes i es caracteritza per una exhaustivitat i sistematització que devem a Josep Maria Costa Gispert, que va generar expedients on hi ha, per exemple, tot l'intercanvi epistolar, llistes de preus o el material generat en relació amb les exposicions organitzades. Aquesta ordenació alfabètica també afecta, tot i que no sempre, clients, com és el cas de la nissaga dels March o determinats proveïdors habituals. Tanmateix, en aquest darrer cas, hi ha vuit caixes intitolades «Co-

mercio», en què es recull aquesta documentació en funció de si eren operacions nacionals o internacionals, tot classificat alfabèticament.

L'Arxiu Costa està conformat, també, per alguns dibuixos i il·lustracions efectuades per Josep Costa Ferrer, ja que aquesta és la faceta més coneguda i estudiada de la seva personalitat, que va exercir ininterrompudament entre el 1897 i el 1931, quan va deixar de publicar dibuixos.¹⁹ Com és sabut, signava les obres amb el pseudònim de Picarol, i va publicar-ne centenars en revistes com *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, de les quals va esdevenir un dels il·lustradors estrella. També, a l'Arxiu Costa hi ha il·lustracions d'amics seus, com Feliu Elias «Apa» o Lluís Bagaria, entre d'altres, moltes de les quals són retrats o caricatures del mateix Costa.

D'altra banda, l'arxiu també conté fotografies, que poden ser de temàtica familiar, retrats de Costa o d'actes a Galeries Costa, i que superen el centenar. Hi hem d'afegir, a més, les que estan relacionades amb el negoci de les antiguitats. Sobre aquestes últimes, es tracta d'imatges que acompanyaven la correspondència que rebia Costa i que, en un moment donat, van ser separades de les cartes. Avui, malauradament, es troben barrejades amb fotografies que Costa va emprar per il·lustrar les cèlebres guies turístiques de les Balears que editava el seu establiment. En total són unes tres-centes imatges. En tot cas, se'n poden destacar alguns casos perquè tenim la certesa que estan vinculades al mercat, com és el cas d'una fotografia en què apareixen cinc plates catalanes de reflex metàl·lic (figura 3), del segle XVII, avui conservades al Museu de Lluc, on van arribar com a donació d'Antoni Mulet i Catalina Arrom, que devien adquirir-los a Costa.²⁰

Altres exemples serien el Calvari de Palau de Rialb, desaparegut el 1936, i la Majestat de Mogrony, avui a la Yale University Art Gallery, tots dos exemplars d'imatgeria d'època romànica;²¹ el de la Mare de Déu de la Paloma, una escultura en pedra del segle XIV encara custodiada a l'església de Cubells (Lleida),²² o la veracreu gòtica de l'Espluga de Francolí, també desapareguda el 1936.²³

19. Sobre la seva faceta d'il·lustrador, vegeu: Torres, 1996; Torres, 2001; Torres, et al. 2004; Codina, en premsa.

20. Sobre aquestes plates, vegeu: González, 2011: 104-107, cat. 230, 232 i 235-237.

21. Vegeu, respectivament, Llarás, 1994. I Bastardes, 1978: 161-165.

22. És possible que aquesta fotografia fos tramesa per Josep Bardoleit, atès que va adquirir diverses obres en aquella parròquia. Sobre la Mare de Déu de la Paloma, vegeu Crispí, 2001: vol. I, 472, i vol. II, fig. 179.

23. Gudiol, 1920: 357-358, fig. 79.



FIGURA 3. Cinc plats catalans de reflex metàl·lic del segle XVII. Avui conservats al Museu de Lluç (Mallorca). Fotografia: Arxiu Costa.

Es podria esmentar, finalment, el cas d'una creu romànica policromada, similar a altres exemplars catalans coneguts associats a les majestats (figura 4). L'existència de les citades fotografies a l'Arxiu Costa certifica que algú, en un moment determinat, devia oferir aquestes obres al nostre antiquari.

Hi hem d'afegir gairebé 150 fotografies relacionades amb l'activitat arqueològica de Costa, que, com és conegut, va dur a terme excavacions a Eivissa en jaciments com el Puig des Molins, iniciades el 1912 en col·laboració amb Santiago Rusiñol. Són imatges dels objectes que van aparèixer de resultes de les excavacions, a banda d'altres peces que devia obtenir per vies diverses perquè la documentació de l'arxiu certifica que va costejar intervencions en regions com l'Aragó, amb l'objectiu de comercialitzar els objectes apareguts.

Del fons fotogràfic de l'arxiu va ser disgregada una part important, atès que el 2009 el Consell de Mallorca va adquirir uns sis-cents positius fotogràfics corresponents a Galerías Costa que tracten sobre exposicions, art, patrimoni, paisatge i postals.²⁴ Moltes d'aquestes imatges van ser realitzades pel

24. Vegeu: *Guia de fons i col·leccions de l'Arxiu del So i de la imatge de Mallorca*, 2022, pàg. 13-14.



FIGURA 4. Creu romànica policromada, segle XIII. Parador desconegut. Fotografia: Arxiu Costa.

fotògraf Jeroni Juan Tous (1906-1983),²⁵ que podem dir que era el fotògraf oficial de Galerías Costa, si fem cas també de les moltes fotografies d'ell que encara es conserven a l'Arxiu Costa i de les imatges amb què Costa il·lustrava les guies turístiques que editava.

A banda dels centenars de cartes que reten testimoni no només de l'activitat de Costa com a antiquari i agent del mercat, i dels centenars que cal relacionar amb la part del negoci dedicada a galeria d'art gestionada pel seu fill, l'Arxiu Costa conserva un conjunt de quaderns de comptabilitat i estoc de vendes que no te parió entre l'escassa documentació d'aquest tipus que coneixem en el context català i espanyol. Es tracta de disset llibres comptables i d'anotacions,

més cinc llibretes d'adreces, contactes i informacions diverses. Atès que aquest conjunt de documentació és més abastable que la resta de l'arxiu, i donat l'interès que presenten per a la història del mercat de l'art i el colleccionisme, presentarem aquí una primera descripció succinta de les seves característiques i continguts:²⁶

1. Quadern de 17 × 23 cm amb coberta negra i etiqueta «Antigüedades Costa. Call 28, pral. Barcelona. Almacén Escudillers Blancs 2, Interior», amb una relació de 2.706 obres d'art i objectes amb número de referència, breu descripció, preu de venda, data d'adquisició, persona a qui es compra, preu de compra, data de venda, persona a qui es ven i preu definitiu de venda. Correspon a l'activitat de Costa a

25. Sobre el personatge, vegeu la síntesi de Pizarro, 2016. Va tenir una relació personal molt propera amb Costa, com prova el fet que Juan el considerés el seu mentor, Capellà, 2021: 56-57.

26. La numeració que encapçala l'entrada de cada quadern és nostra i és la que farem servir als esments que puguem fer dins del text.

Barcelona. Les entrades més antigues són d'objectes adquirits el 1922 i les vendes més antigues, del 1923. La relació finalitza amb data d'1 de gener de 1928, quan el negoci de Costa cessa i es dona de baixa. A partir d'aquí, s'anota que la seu del negoci serà al carrer de la Lleona 6, principal, i que les existències es traslladen al magatzem del carrer d'Euras núm. 4. S'anota, també, que «siguen las existencias en el otro libro "Existencias"». S'inicia una nova relació d'obres que comença amb el número 1 i finalitza amb el 453, en què, a banda dels camps descrits anteriorment, s'afegeix el número corresponent de la relació anterior. Aquest número precedent es fa constar fins a l'entrada 101 de la nova llista, en què es deixa d'apuntar.

2. Quadern de 17 × 23 cm amb coberta negra i etiqueta amb el número 1, amb una relació de 3.159 obres d'art i objectes amb número de referència, breu descripció, preu de venda, data d'adquisició, persona a qui es compra, preu de compra, data de venda, persona a qui es ven i preu definitiu de venda. Tanmateix, a diferència del quadern anterior, molts d'aquests camps resten buits i ens manca informació sobre els compradors i venedors. Les entrades més antigues corresponen a objectes venuts al novembre del 1922, tot i que després la relació salta al desembre del 1928, és a dir, quan es van inaugurar les Galeries Costa a Palma. Les vendes més tardanes són del 1934, amb alguna de puntual anotada el 1935 i el 1937. Inclou una relació final d'objectes d'excavació amb numeració encapçalada per la lletra E i amb 46 objectes (E1-E46), a més d'una segona llista d'objectes d'aquest tipus, titulada «Vitrina excavación», que estaven en una vitrina de tres prestatges. Aquesta segona llista inclou una vuitantena d'entrades, algunes amb petits dibuixos i anotació del preu de venda. Als dos fulls finals hi ha un conjunt de dibuixos, suposem, d'objectes d'aquesta vitrina.

3. Quadern de 17 × 23 cm amb coberta negra i etiqueta amb la inscripció «2º libro precios. 3160» i una segona etiqueta amb el número 2. És continuació del quadern anterior i d'aquí que la relació d'obres s'iniciï al número 3.160 i arribi fins al 5.842 (a partir d'aquí i fins al número 5.900, les caselles estan buides d'informació). Els camps són els mateixos que en els altres dos quaderns de cobertes negres, tot i que la informació no és tan exhaustiva com en els anteriors i falten, per exemple, moltes dades sobre les compres i les vendes. Les vendes més antigues són del 1930 i les més tardanes, del 1938.

4. Quadern de 31 × 11 cm amb etiqueta a la coberta amb la inscripció «Borrador Moderno». Anotacions de vendes des de l'1 de desembre de 1928, és a dir, el dia de la inauguració de Galeries Costa a Palma. La majoria correspon a vendes de postals, plànols turístics, revistes d'art i publicacions, reproduccions artístiques, etc. Sembla que es tracta d'una llista de vendes específica de la part del negoci encarada al turisme. La llista acaba el 28 de juny de 1929. Al final s'inclou una relació de preus de venda de llibres i una altra de reproduccions artístiques.

5. Quadern de 31 × 11 cm amb etiqueta a la coberta amb la inscripció «Precios Moderno». Relació detallada de 35 clients, la gran majoria estrangers, amb nom i

cognoms, adreça de residència i llistes d'obres venudes amb els preus corresponents. Les entrades més antigues són de l'octubre del 1929. La darrera entrada és del desembre del 1930.

6. Quadern de 32 × 22 cm i etiqueta amb la inscripció «Libro de ventas. Galería Costa. 14 de enero 1929» amb tinta negra manuscrita. Frontispici imprès on llegim «Libro especial de ventas y operaciones industriales y comerciales». Formulari imprès i omplert a mà per Josep Costa Ferrer on llegim «Establecimiento de antigüedades domiciliado en la calle Conquistador propiedad de José Costa Ferrer con domicilio Palma – Conquistador 30-29. Alquiler anual del establecimiento cinco mil pesetas. Número medio de empleados dos». Amb segell en tinta de l'Administración de Rentas Públicas i signatura de l'autoritat competent. Data d'obertura gener del 1929 i segell en tinta del dia 12 del mateix mes. 50 folis útils dels quals 28 van ser utilitzats. Hi ha una primera relació d'entrades que s'inicia el 14 de gener de 1929 i va de l'1 al 164. El llibre es tanca el 28 de juny de 1929. A l'octubre del 1929 es torna a obrir (fol. 6) amb nova numeració d'entrades que acaba amb l'entrada 728, del 30 de juny de 1931. S'hi anoten les vendes del negoci d'antiguitats i s'hi inclou, a part del número d'entrada, la descripció de l'objecte venut i la quantitat cobrada.

7. Quadern de 32 × 22 cm i etiqueta amb la inscripció «Libro ventas» amb tinta negra manuscrita. Frontispici imprès on llegim «Libro especial de ventas y operaciones Industriales y comerciales». Similar a l'anterior i obert el 6 d'octubre de 1931. 50 folis útils dels quals 30 van ser utilitzats. Hi ha una primera relació d'entrades que s'inicia el 3 d'octubre de 1931 i va de l'1 al 398. El llibre es tanca el 30 de juny de 1932. A l'octubre del 1932 es torna a obrir (fol. 12) amb nova numeració d'entrades que acaba amb l'entrada 592, del 27 de setembre de 1934. S'hi anoten les vendes del negoci d'antiguitats i s'hi inclou, a part del número d'entrada, la descripció de l'objecte venut i la quantitat cobrada.

8. Quadern de 21 × 31 cm amb coberta negra i la inscripció impresa en daurat «Libro de ventas». Frontispici imprès on llegim «Libro especial de ventas y operaciones Industriales y comerciales». Similar a l'anterior i obert el 6 d'octubre de 1934. Relació d'entrades que s'inicia l'1 d'octubre de 1934 i es tanca l'1 d'octubre de 1943, amb un total de 1.615 entrades. 50 folis útils dels quals es van emprar tots. S'hi anoten les vendes del negoci d'antiguitats i s'hi inclou, a part del número d'entrada, la descripció de l'objecte venut i la quantitat cobrada.

9. Quadern de 32 × 15 cm amb coberta negra i llog i cantoneres marrons, amb el número 1 en tinta negra inscrit a la cantonera superior dreta. Frontispici interior amb la inscripció «Compras mayor y depósitos y comisiones». Es tracta d'anotacions relatives a vendes i els deutes que deixaven pendents els compradors. La relació comença el 4 d'octubre de 1930 i finalitza el 30 de març de 1933. Pàgines numerades de la 1 a la 200, totes usades. Un cop els clients saldaven el deute, s'hi estampava el segell «Pagado». En la majoria d'ocasions s'anota al mar-

ge el número de referència dels quaderns de cobertes negres amb els preus de compra i venda.

10. Quadern de 32 × 15 cm amb coberta negra i lloc i cantoneres marrons, amb el número 2 en tinta negra inscrit a la cantonera superior dreta. Continuació de l'anterior. S'inicia el 30 de març de 1933 i arriba fins al 1939. 200 folis, dels quals 184 amb anotacions (del 185 al 200, en blanc). El final del quadern (des del fol. 160) són llistes de vendes a persones concretes com l'antiquari Apolinar Sánchez, el col·leccionista [Joseph?] Spiridon i, especialment, diferents membres de la família March, com Joan March Ordinas, Joan March Servera i Bartolomé March Servera, entre els anys 1938 i 1941.

11. Quadern de 20,5 × 15 cm, amb etiqueta «Débitos» a la coberta, amb 22 folis amb anotacions del 1943 al 1947 relatives a vendes als col·leccionistes Joan March Ordinas i Joan March Servera.

12. Quadern de 21 × 15 cm, amb lloc vermell i etiqueta «Varios» a la coberta, amb llistes de vendes i deutes de clients des de l'octubre del 1947 fins al 1964. Hi consten Joan March Ordinas, Bartomeu March Servera, Joan March Servera, Jacinto Viladell, Gabriel Alomar Esteve, entre d'altres. També inclou anotacions sobre els negocis immobiliaris de Josep Costa Ferrer, com la compra i venda de solars a Cala d'Or (anys seixanta del segle XX) i diverses operacions de 1960-1961.

13. Quadern de 34 × 24 cm amb coberta marró i etiqueta amb la inscripció «Registro de gestos normales del negocio» i el número 1 en tinta negra dins l'etiqueta. Frontispici imprès amb capçalera de l'Administración de Rentas Públicas de la Provincia de Baleares i les dades de Josep Costa Ferrer (carrer del Conquistador 32, Palma). Signat pel cap del negociat amb data de 3 d'abril de 1944. Es tracta del llibre en què s'anotaven les despeses del negoci de cara a la liquidació d'impostos. 50 folis útils, dels quals 49 van ser utilitzats. Hi apareixen despeses com telefonia, impremta, gas i electricitat, lloguers, etc. Les anotacions s'inicien l'1 d'abril de 1944 i acaben el 30 de març de 1957.

14. Quadern de 34 × 24 cm amb coberta marró i etiqueta amb la inscripció «Registro de compras». Llibre de format idèntic a l'anterior, també de caràcter oficial i destinat a la liquidació d'impostos. Duu igualment la data de 3 d'abril de 1944 i la signatura del cap de negociat. 50 folis útils dels quals 26 van ser utilitzats. S'hi anoten despeses de proveïdors, bàsicament editorials, que subministraven materials per a la part del negoci dedicada a llibreria. Més endavant també s'hi anoten despeses relacionades amb les exposicions de la galeria. La primera entrada correspon al 8 d'abril de 1944 i la darrera, al 25 de gener de 1956.

15. Quadern de 34 × 24 cm amb coberta marró i etiqueta amb la inscripció «Registro de ventas y rendimientos normales del negocio». Llibre de format idèntic a l'anterior, també de caràcter oficial i destinat a la liquidació d'impostos. Duu igualment la data de 3 d'abril de 1944 i la signatura del cap de negociat. 50 folis útils dels quals es van emprar tots. S'hi anoten les vendes de la part del negoci de-

dicada a llibreria. Més endavant també s'hi apunten vendes relacionades amb les exposicions de la galeria. La primera entrada correspon a l'1 d'abril de 1944 i la darrera, al 23 de gener de 1956.

16. Quadern de 21 × 31 cm amb coberta marró i etiqueta amb la inscripció impresa «Registro de ingresos y pagos». Frontispici amb capçalera de l'Administración de Rentas Públicas de la Provincia de Baleares i les dades de Josep Costa Ferrer (carrer del Conquistador 32, Palma). Signat pel cap del negociat amb data de 6 de novembre de 1956. 80 folis útils dels quals es van emprar 17. Relació d'ingressos i despeses del negoci de llibreria i galeria, sense que hi consti la venda d'antiguitats. Les primeres entrades són del gener del 1954 i la darrera, del 30 de setembre de 1955.

17. Quadern de 32 × 22 cm amb coberta de color verd fosc, cantoneres vermelles i etiqueta vermella amb la inscripció impresa «Inventarios». Frontispici manuscrit en què llegim a l'encapçalament «Administración de Rentas Públicas de la Provincia de Baleares», amb les dades de Josep Costa Ferrer i la signatura del cap de negociat amb data 3 d'abril de 1944. Es tracta d'un llibre amb els inventaris i els balanços de Galerías Costa, amb 100 pàgines útils de les quals es van emprar 37. El primer inventari és del 30 de març de 1944 i el darrer, del 31 de desembre de 1955. Als inventaris consta el mobiliari de l'establiment i els estocs del negoci de llibreria. No hi consten els estocs d'art i antiguitats. Hi apareixen tots els balanços econòmics de les anualitats esmentades, amb pèrdues i guanys.

18. Quadern de 21 × 15 cm, amb la inscripció «Exposiciones» a la coberta, amb la relació de les exposicions efectuades a Galerías Costa des del 1941 fins a la temporada 1952-1953. La llibreta inclou una segona part amb anotacions diverses i adreces de contactes.

19. Agenda de 21 × 15 cm i lloc vermell, amb l'etiqueta «Direcciones» a la coberta, amb adreces de contactes endreçades alfabèticament.

20. Agenda de 18 × 11,5 cm amb coberta de color clar i dues inscripcions on es llegeix «Direcciones». Adreces i contactes de clients, venedors, col·leccionistes, artistes, etc.

21. Agenda de 17 × 11 cm amb coberta negra amb l'etiqueta «Artistas, pintores, escultores». Adreces d'artistes classificades alfabèticament. La primera entrada correspon a Hermen Anglada Camarasa, sense data, tot i que al final hi ha adherida una targeta de visita del 1967.

22. Quadern de 21 × 15 cm, amb l'etiqueta «Expo 1962» a la coberta, amb adreces i contactes diversos, amb un apartat específic de crítics d'art, endreçats alfabèticament.

Josep Costa a Barcelona

Els estudis precedents sobre la figura de Josep Costa Ferrer em deslliuren de traçar-ne aquí el perfil biogràfic.²⁷ El 1896, quan tenia vint anys, la seva família es trasllada a Barcelona des de Palma, tot i que eren originaris d'Eivissa, on Costa havia nascut. Inicia estudis d'arquitectura, que no va acabar, i en aquell moment que entra en contacte amb els ambients artístics de la ciutat, comença a publicar les primeres il·lustracions i, sobretot, fa coneixences que esdevindran fonamentals. Per exemple, a la tertúlia d'Els Quatre Gats fa amistat, entre d'altres, amb Santiago Rusiñol. I també amb Picasso, amb qui coincidiria no només a Els Quatre Gats, sinó també en un grup tertúlia anomenat «Cova Artística», en el qual participaven Josep Costa, Lluís Bagaria, Rafael Martínez i Padilla, Joan Vidal Ventosa, Eugeni d'Ors, Ismael Smith, Joan Borrell i Nicolau i d'altres. Tenien el local al carrer de Valdonzella, el lloguer del qual pagaven Costa, Bagaria, Vidal Ventosa i Martínez i Padilla, i el grup sembla que va durar poc més d'un any.²⁸ Es conserven unes fotografies del 1898 a l'Arxiu Costa en què apareixen els quatre últims (figura 5),²⁹ a banda de tres dibuixos de Picasso que retraten Costa, Bagaria i Vidal Ventosa, encara en mans de la família, sobre els quals tornarem més endavant quan ens referim a la relació entre Picasso i Costa.

No sabem quan es va iniciar exactament la relació de Costa amb el món del colleccionisme i les antiguitats, però degué ser ben aviat. Ho podem intuir a través d'una il·lustració que va signar el 1906, dedicada a l'agra polèmica que va enfrontar Raimon Casellas i Salvador Sanpere i Miquel per les seves diferències en l'àmbit de la història de la pintura gòtica catalana.³⁰ Va ser curiós que Costa els caracteritzés com a antiquaris davant de les respectives botigues, i ironitzés amb la virulència de la baralla.

Sens dubte, algú que devia ser molt important en aquest vincle amb el món del colleccionisme i les antiguitats va ser Santiago Rusiñol, amb qui Costa va mantenir una profunda amistat durant tota la vida.³¹ L'Arxiu Costa en corro-

27. Vegeu els treballs citats a la nota 1.

28. Sobre la Cova Artística, vegeu: Torres, 2001: 17-19. Fontbona, 2021: 210.

29. Una d'aquestes fotografies es publica a Torres, 2001: 18.

30. La il·lustració es va publicar a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1438, 20 de juliol de 1906. Sobre aquesta polèmica, vegeu: Castellanos, 1983: 116-131. Velasco, 2015-2016: 27-29. Ferrando, 2018: 68-69.

31. Costa, fins i tot, va ser una de les persones que van dur el fèretre de Rusiñol a les esquesnes el dia del seu enterrament (1931), com demostra una fotografia de l'Arxiu Fotogràfic de



FIGURA 5. Quatre dels integrants de la tertúlia de la Cova Artística, any 1898. D'esquerra a dreta, Joan Vidal Ventosa, Josep Costa Ferrer, Rafael Martínez i Padilla i Lluís Bagaria. Fotografia: Arxiu Costa.

bora el vincle amb diferents fotografies de perfil familiar i íntim,³² a més de les cartes que es conservaven de Rusiñol, malauradament desaparegudes de l'arxiu fa uns anys. La historiografia sempre ha destacat les campanyes arqueològiques conjuntes que van dur a terme entre el 1912 i el 1916 en jaciments d'Eivissa, com el del Puig des Molins,³³ que són la base de procedència de les peces d'arqueologia avui conservades al Cau Ferrat de Sitges, amb ceràmica i vidre i

Barcelona (fotògraf Gaspar-Sagarra), i en una altra de l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (ref. ACP-I-3416), institució que conserva algunes fotografies més de l'enterrament en què també apareix Costa. A l'Arxiu Costa es conserven diferents imatges de Gaspar-Sagarra de l'enterrament de Rusiñol al cementiri, també amb la presència de Costa.

32. Una d'elles és la mateixa que avui es conserva al fons del Cau Ferrat (FCF 177), donada en data recent (2021) per Pilar Garrigosa, en què Rusiñol i Costa apareixen de cos sencer amb dos homes més. Gràcies a una inscripció, la còpia de l'Arxiu Costa permet identificar-ne un d'ells, el que es troba entre Rusiñol i Costa, que és l'escriptor Enric Martí i Giol (1872-1918); vegeu: Torres, 2004: 23. En una altra imatge de l'Arxiu Costa veiem Rusiñol, la seva esposa Lluïsa Denís, Costa i el fill d'aquest, Josep Maria Costa, als jardins de la casa on els Rusiñol estiejaven a Arbúcies. Una tercera fotografia mostra Rusiñol sol al mateix jardí.

33. Vegeu, per exemple, Torres, 1997: 24-27; Torres, 2001: 38-44; Fernández i Mezquida, 2021. Costa, en paral·lel a les excavacions, va publicar una sèrie d'articles a la premsa d'Eivissa. Vegeu: Costa, 1913.

de diferents èpoques.³⁴ Una caricatura de Costa del 1914 presenta Rusiñol com el que era, *Un home atrafegat*, amb múltiples braços fent diferents accions i sostenint amb una de les mans una peça arqueològica en què llegim «Ibiza».³⁵ El mateix Costa explicava, així, una anècdota protagonitzada per Rusiñol mentre duïen a terme les excavacions:

Durante los meses que pasamos en Ibiza, haciendo excavaciones en el Puig des Molins, un día, en uno de los hipogeos, encontramos una gran cantidad de ungüentarios de vidrio, joyas y figuras de tierra cocida. Rusiñol estaba entusiasmado y pegado al talús de tierra. Dijele se apartara, que el talús se desmoronaba y así sucedió, quedando sepultado hasta el pecho y a grandes gritos decía que no le liberásemos: “Deixeu-me... me’n fum de la pintura, la literatura i de totes les comèdies i drames! Aquest és el millor dels drames! Deixeu-me morir aquí, enterrat per l’arqueologia! Aquest serà el meu descans més bo!”. Y verdaderamente tenía encima, a la vista, gran cantidad de lagrimales irisados cual plumas de pavo real.³⁶

A banda de les aproximadament 150 fotografies d’objectes arqueològics que conserva l’Arxiu Costa, trobem més rastres d’aquest interès de Costa per l’arqueologia en un seguit de cartes intercanviades entre el 1912 i el 1916 amb Arturo Pérez Cabrero Tur (1870-1916), prohom eivissenc i erudit interessat per l’arqueologia, fundador de la Sociedad Arqueológica Ebusitana creada el 1903 per impulsar les excavacions al Puig des Molins.³⁷ A l’Arxiu Costa es conserven onze cartes de Pérez Cabrero, alguna de les quals demostra que el darrer subministrava nombroses peces arqueològiques (i d’altres tipus) a Costa i Rusiñol.³⁸

34. Domènech, 2003: 13-14. En aquest sentit, és curiosa i, a la vegada, estranya, una informació que dona Rafael Perelló en què afirma: «En el Cau Ferrat, el museo que Rusiñol poseía en Sitges, Costa le compró uno de los Grecos que había traído de París, por la cantidad de cinco mil pesetas; mejor dicho, según Costa, se lo cambió por una figurilla de Ibiza, valorada en dicho precio. “En aquellos tiempos, subraya don Pep, los Grecos iban así...”»; vegeu: Perelló, 1980: 19. En una entrevista Costa ho confirma: «És cert que Costa —un Costa atent i despert que valorava l’art— va comprar un Greco a Rusiñol. —Per cinc mil pessetes —recordaria *Don Pep*—, i damunt l’hi vaig pagar amb una estatueta fenícia. També és cert que el Greco el vaig vendre un poc després per una quantitat igual»; vegeu: Bonet, 1988: 5.

35. Publicada a *L’Esquella de la Torratxa*, 16-1-1914.

36. Torres, 2001: 41-42.

37. Sobre el personatge, vegeu: Fernández, 2018.

38. AC, Caixa Arqueologia. A més de tres cartes de l’octubre-novembre del 1932 de la vídua de Pérez Cabrero en què oferia un 2% de comissió a Costa si aconseguia vendre casa seva.

Amb les peces de Puig des Molins que es va quedar, Costa va organitzar una exposició el 1914 al Palau de Belles Arts de Barcelona, en què també es van exhibir objectes d'altres jaciments eivissencs igualment excavats pel nostre protagonista, com Illa Plana o el santuari des Culleram. L'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* va publicar una important ressenya arran de l'exposició, que inclou fotografies d'algunes peces i un croquis secció de Costa amb la necròpolis de Puig des Molins i els seus hipogeus,³⁹ publicació que va coincidir en el temps amb altres estudis sobre els jaciments eivissencs en què també es recollien diverses troballes de Costa, alguns dels quals signats pel ja citat Pérez Cabrero.⁴⁰

Coincidint amb l'exposició, Costa va fer un oferiment de venda de les peces a la Junta de Museus. A les actes de l'organisme documentem que els objectes procedien dels jaciments de la necròpolis d'Eneso, del santuari des Culleram, Illa Plana o Tricudrada i Santa Agnès de Corona. Tanmateix, l'operació no va prosperar per falta de liquiditat de la Junta i altres problemes derivats.⁴¹ El 1918 Costa va tornar a fer un nou oferiment, tot i que ara la col·lecció s'havia incrementat amb noves peces, com el conjunt que havia adquirit al col·leccionista valencià Hugo Brauner i altres que apareixen detallades a la documentació. Costa sol·licitava 50.000 pessetes a pagar en tres terminis.⁴² Al març del 1919 es va formalitzar el dipòsit dels objectes per dos anys, tot i que ja feia un temps que eren allà.⁴³ Cap a 1921-1922 es van poder adquirir alguns materials avui conservats al Museu d'Arqueologia de Catalunya, per 30.000 pessetes,⁴⁴ mentre que altres van ser donats al Museu Arqueològic d'Eivissa, un tercer conjunt va ingressar als anys cinquanta del segle XX al Museu de Valldemossa, fundat per Costa amb obres i objectes de la seva col·lec-

39. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1913-1914, pàg. 880-883.

40. Román, 1913. Pérez, 1913.

41. Arxiu Nacional de Catalunya (d'ara endavant, ANC), Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-503, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 27 de juny de 1914; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-504, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de l'11 de juliol de 1914.

42. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-587, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 9 de novembre de 1918. Sobre la compra de la col·lecció Brauner, vegeu el que comentem més endavant en referir-nos a Vicente Gómez Novella, fotògraf, col·leccionista i agent del mercat de l'art, que va fer d'intermediari en l'operació.

43. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-596, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 22 de març de 1919.

44. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-639, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 16 de desembre de 1921; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANCI-715-T-640, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 13 de gener de 1922.

ció personal, i uns altres van ser venuts per Costa a col·leccionistes com Lluís Plandiura i Miquel Mateu.⁴⁵ Un darrer lot de materials va ser donat pel fill de Costa, Josep Maria Costa Gispert, al Museu Arqueològic d'Eivissa.⁴⁶

Un dels primers testimonis fefaents de la seva activitat col·leccionista és del 15 juny de 1915, quan ja s'anunciava com a tal a *Vell i Nou*, amb residència al carrer d'Escudellers número 70, tercer pis.⁴⁷ Segurament ens trobem davant d'un subterfugi, atès que és molt probable que ja es dedicués a la compravenda. En el mateix número de la revista diverses notícies esmenten Costa com a col·leccionista d'objectes arqueològics, i fan esment concret de l'exposició que tenia en aquells moments a Galeries Dalmau amb exemplars d'arqueologia precolumbina.⁴⁸ També s'informa que havia portat de Mallorca diverses peces fenícies, una de les quals apareix fotografiada, i que a l'illa havia visitat la col·lecció arqueològica de Jaume Planes, aleshores propietat de mossèn Macià Masset. Es comenta, a banda, que havia adquirit algunes de les obres d'una bona col·lecció d'art d'origen francès que hi havia a Caldes d'Estrac. Es tractava de la col·lecció de Madame Rossi, una cantant francesa coneguda popularment com la «Senyora Marquesa», que havia estat casada amb un noble descendent de Napoleó III. En morir ell, part de la col·lecció es liquidà i la vídua es va traslladar de París a Caldes d'Estrac per passar la resta de la seva vida.⁴⁹

Tal com ens diu l'il·lustrador Jaume Passarell, al pis del carrer d'Escudellers Costa feia les il·lustracions per a revistes i tenia antiguitats repartides per les habitacions. Comenta, també, que Costa posseïa una casa a Centelles amb antiguitats, sobre la qual després tornarem, ja que els hereus la conserven gairebé intacta, i que assistia a una tertúlia que, sovint, abandonava abans d'hora perquè «Havia d'acudir a la subhasta de Can [Josep] Valenciano, o volia anar a furgar per les botigues arnades del carrer de la Palla».⁵⁰ Precisament, el mateix Passarell publicava una il·lustració el 1915 en què va representar una subhasta en la qual participen un grup d'antiquaris i col·leccionistes, acompanyats d'un text que parla sobre les trobades que feien els dijous en un local del Pla de les

45. Vegeu els apartats corresponents que dediquem més endavant a aquests dos col·leccionistes.

46. Torres, 2001: 44. Fernández et al., 1997.

47. *Vell i Nou*, núm. 3, 15-6-1915 (l'anunci es publica a la pàgina de després de la portada).

48. A l'Arxiu Costa es conserva una fotografia d'Alejandro Antonietti que mostra l'interior de l'exposició, combinada amb pintures de Josep Gausachs.

49. *Vell i Nou*, núm. 3, 15-6-1915, pàg. 13-15. També van adquirir objectes Lluís Plandiura, Santiago Segura, Celestí Dupont i Oleguer Junyent, segons que s'esmenta a la notícia corresponent.

50. Passarell, 1968: 48-50. Citat també per Torres, 2001: 27.

Comèdies.⁵¹ Alguns dels personatges es poden identificar sense problemes, com Lluís Carvajal, el subhastador; Josep Costa Ferrer, a la zona del mig, amb corbata de llacet, o Maurici Vilumara, en primer terme a l'esquerra. Altres personatges que surten esmentats al text són Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, i uns tals Guiu, Blanc i Soto.

Va ser el 15 de novembre de 1915 que Josep Costa Ferrer va inaugurar la seva primera botiga d'antiguitats a Barcelona, anomenada La Vicarí, ubicada al carrer dels Banys Nous número 22. La inauguració s'esmenta a la revista *Vell i Nou* i a l'anunci es menciona que «Tots els colleccionistes o amateurs podran trobar-hi quelcom del seu gust, segurament, i a mida que passi el temps més i més, per lo qual ens recomanem a la llur assiduïtat».⁵² Entre altres coses, en aquell temps Costa estava especialitzat en miniatures, com ho prova algun anunci a la revista citada i, també, en la venda al colleccionista Alexandre Cortada d'una col·lecció d'aquests objectes.⁵³ Els anuncis a *Vell i Nou* de La Vicarí els trobem fins al 1918,⁵⁴ i és gràcies a aquesta publicitat que ens assabentem que, a l'agost del 1920, Costa ja havia tancat el negoci i que n'havia obert un de nou, Antigüedades Costa, al carrer d'Euras 4-6, a prop de la plaça Reial. Uns mesos després, al desembre del 1920, tenia un magatzem d'antiguitats al carrer d'Escudellers 2 i una oficina-despatx al carrer d'Euras 4. Ja tenia en marxa, també, una petita delegació a Palma, al passeig del Born 41, entresol.⁵⁵

Poc després del 1920 es va associar amb l'antiquari barceloní Lluís Carvajal, amb el qual van regentar un negoci anomenat Antigüedades Costa-Carvajal, ubicat al carrer del Call 28.⁵⁶ Tal com va recollir Frederic Marès,⁵⁷ organitzaven subhastes d'antiguitats, de les primeres documentades a Barcelona, segons que llegim en un fulletó del 1922 en què anunciaven la «Tercera Venta Extraordinaria de Antigüedades» per als dies 5, 6 i 7 de desembre i en

51. *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1888, 5-3-1915.

52. *Vell i Nou*, 15-11-1915, pàg. 2.

53. *Vell i Nou*, 15-2-1916, pàg. 11.

54. El 1922 en aquell local va obrir botiga el fotògraf Alejandro Antonietti, i allà tindria la seu la revista del grup Nou Ambient, vegeu: Cardona, 2022: 177.

55. *Vell i Nou*, vol. 1, núm. V i IX, agost i desembre del 1920.

56. A l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona es conserven algunes fotografies d'obres que eren propietat de Costa i Carvajal, com un *Calvari* que cal atribuir a Blasco de Grañén i que, darrerament, s'ha subhastat a Aguttes (París, 28 de juny de 1922, lot. 1, 161 × 117 cm). Prèviament, havia passat per diferents col·leccions: Château de Gussignies, col·lecció de Witte, cap a 1920; Lovaina, col·lecció Marx, Lovaina, després del 1968; Luxemburg, col·lecció particular, després del 2016.

57. Marès, 1977: 227-229.

què posarien a la venda «Tallas de madera y piedra, retablos góticos, cuadros, miniaturas, cerámica, vidrios, hierros, relojes antiguos, abanicos, etc.».⁵⁸ Aquell mateix any documentem un oferiment a la Junta de Museus d'un important arrambador de rajoles del segle XVIII que Costa va oferir per 6.000 pessetes a través d'un tal Marsal Carvajal, que segurament cal identificar amb el seu soci —el seu nom complet devia ser Lluís Marsal Carvajal? La compra es va materialitzar, finalment, per 3.500 pessetes.⁵⁹ Es tracta de l'arrambador de rajoles policromes de grans dimensions i dividit en tres plafons actualment conservat al Museu del Disseny (MCB 52773, 52774 i 52775; 45,5 × 383 cm, 45,5 × 315,5 cm i 45,5 × 369,5 cm). S'atribueix als Reig —segons que consta a la fitxa del museu— i mostra diferents escenes costumistes.⁶⁰

També el 1922 documentem un oferiment en solitari de diversos objectes a la Junta per part de Carvajal, entre d'altres, unes talles de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista del segle XIV, tot i que és possible que formessin part del negoci amb Costa. Es van adquirir per dues mil pessetes, juntament amb una vànova tèxtil per tres-centes pessetes.⁶¹ Malgrat que la societat amb Carvajal es trenqués en un moment donat, van mantenir la relació i van continuar fent negocis plegats, com proven dues cartes del 31 de març de 1931 i del 13 de maig del 1932 que Carvajal li va enviar emprant paper de dos coneguts comerciants d'antiguitats barcelonins, Josep Valenciano i el llibreter Salvador Babra. Del 1931, a més, a l'Arxiu Costa existeix una llista de peces comprades o venudes a Carvajal, amb descripció d'aquestes i els preus corresponents.⁶²

A inicis del 1921 Costa va vendre a la Junta tres socarrats medievals valencians per 1.000 pessetes,⁶³ fet que no sorprèn tenint en compte que era un antiquari especialitzat en ceràmica, segons que atesta la documentació del seu arxiu. En la sessió del gener del 1921 en què va fer l'ofertament dels socarrats, curiosament, es tractava d'una important adquisició de ceràmica de Ma-

58. AC, Caixa Costa-Carvajal.

59. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-641, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 17 de febrer de 1922; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), sessió del 17 de febrer de 1922, ref. ANC1-715-T-2353.

60. Batllori i Llubià, 1949: 29, lám. 206-208.

61. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), sessió del 17 de febrer de 1922, ref. ANC1-715-T-2353.

62. AC, Caixa Costa-Carvajal.

63. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ANC1-715-T-625, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 21 de gener de 1921; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de l'11 de febrer de 1921, ref. ANC1-715-T-626.

nises-Paterna que estava gestionant en aquells moments Joaquim Folch i Torres, director dels museus d'art de Barcelona i secretari de la Junta, procedent de les excavacions que diversos erudits i col·leccionistes havien efectuat als testers d'aquelles localitats valencianes. No és aquest el lloc per parlar extensament de la qüestió,⁶⁴ però hi alludim perquè Costa hi va tenir un important paper, ja que va acompanyar Folch i Torres a València per tancar l'operació, que implicava parlar amb diferents col·leccionistes, tal com Costa explica en un article publicat arran de la mort de Folch.⁶⁵

El 16 de desembre de 1921, la Junta acordava adquirir a Costa un cap en pedra calcària que era la resta d'una escultura fenícia trobada fortuïtament a la província d'Alacant, pel preu de mil pessetes, i el 13 de gener de l'any següent se'n ratificava la compra.⁶⁶ Aquell dia s'acordava també adquirir-li un cap d'una escultura romana, en marbre, procedent de Badalona, i una mola romana procedent de Menorca, les dues peces per sis-cents pessetes, i, igualment, s'acordava comprar-li la col·lecció d'objectes procedents d'excavacions a Eivissa que tenia dipositats als museus de Barcelona des del 1918, pel preu de 30.000 pessetes.⁶⁷ El 13 de juny de 1925 la Junta compra a Antigüedades Costa, per 1.125 pessetes, sis butaques entapissades destinades a la sala primera del museu, mentre que el 21 de maig de 1926 es documenta la donació per part de Costa de tres teixits coptes per al Museu de la Ciutadella.⁶⁸ A la sessió de la Junta del 17 de març de 1928, en canvi, es va desestimar l'oferiment per part de Costa d'un «sarcòfago gòtico, de piedra blanca, con figura yacente».⁶⁹ Aquest és el darrer oferiment de Costa que documentem a la Junta de Museus, que cal explicar, òbviament, pel trasllat del seu negoci a Palma.

64. Sobre el tema, tenim en curs una recerca específica que vam presentar a la 5a Jornada Col·leccionistes que han fet Museus, celebrada al MNAC el 13 de maig de 2024.

65. Costa, 1964.

66. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 16 de desembre de 1921, ref. ANCI-715-T-639; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 13 de gener de 1922, ref. ANCI-715-T-640.

67. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), sessió del 13 de gener de 1922, ref. ANCI-715-T-2352.

68. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 13 de juny de 1925, ref. ANCI-715-T-690; ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 21 de maig de 1926, ref. ANCI-715-T-702.

69. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 17 de març de 1928, ref. ANCI-715-T-714.

Aquest interès de Costa per les obres medievals i l'art antic en general s'intueix a les fotografies que es conserven a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, on trobem un total de 29 imatges d'obres de la seva propietat, corresponents als dos moments de Barcelona i Palma. Primerament, trobem onze imatges de talles medievals segurament corresponents als anys de Barcelona, ja que apareixen catalogades com a «collecció Costa» (sèrie G 39113-39124), a més d'una icona bizantina amb la Mare de Déu i el Nen (sèrie G 39112), i una peça d'arqueologia trobada a Eivissa (Arxiu Mas, sèrie C, clixé 12655, any 1915). Pel que fa als anys de Palma (a partir del desembre del 1928), trobem dues imatges de dues pintures sobre taula, fragmentàries i del primer gòtic lineal, procedents de l'església de Montanyana (Osca) (sèrie G/D 1031 i sèrie G/E 311), sobre les quals tornarem més endavant; una majestat romànica amb el Crist nu (sèrie G/D 1043);⁷⁰ una talla de la Mare de Déu amb el Nen, del segle XIV (sèrie G/D 1044); dues fotografies d'un enteixinat medieval, procedent d'una casa del carrer de l'Aigua de Palma (sèrie G/D 1041-1042, anteriors a 1939);⁷¹ una pintura sobre taula d'inicis del segle XVI amb la representació de sant Agustí (sèrie G/D 1040), i set fotografies de l'esmentat retaule de Sant Miquel de Prats (Andorra) (sèrie G/D 1033-1039, anteriors al 1939).

En la trajectòria de Costa no hi va faltar l'aventura americana. Així, el 1927 es va embranchar en l'obertura d'un negoci d'antiguitats a Chicago en societat amb Agustí Lluís Urgellés (1888-1935), un personatge polifacètic, muralista i litògraf, que hi residia.⁷² La botiga tenia un doble nom «Spanish Shop» i «Urgellés & Costa» i els propietaris es presentaven com a «artistes i importadors» que mercadejaven amb antiguitats i reproduccions (figura 6).

70. Aquest Crist apareix reproduït a la segona edició de la guia de la catedral de Palma que va editar Costa el 1948, juntament amb una de les taules de Montanyana vegeu: Furió, 1948: 83. Posteriorment (després del 1957), el va vendre al col·leccionista Frederic Marès. Avui es conserva al Museu Frederic Marès de Barcelona (inv. MFMB 1427) i presenta una aparença sensiblement diferent de la que mostrava a la fotografia que hem esmentat, especialment la creu, que va ser restaurada i repolicromada, operació que va comportar la desaparició de les estrelles tallades que la decoraven. Sobre l'obra vegeu: Beseran, 1991:136. I també: Llonch, 2002: 83.

71. Sobre aquest enteixinat, amb esment a aquestes dues fotografies, vegeu: Capellà i Domenge, 2021: 401.

72. Sempre s'ha parlat del 1927 com la data d'inici del negoci vegeu: Torres, 2011: 50-51, però al quadern de vendes de l'etapa de Barcelona (núm. 1 de la relació de més amunt) apareixen vendes efectuades a Chicago des del 1922 (núm. 698) i continuen en anys successius, amb una relativa intensitat entre el 1925 i el 1926. Sobre Urgellés, vegeu: Alcolea, 2020: 3.



FIGURA 6. Josep Costa Ferrer i Agustí Lluís Urgellés a la porta de la seva galeria a Chicago, l'any 1927. Fotografia: Arxiu Costa.

En aquest sentit, en un dels documents de l'Arxiu Costa veiem una anotació d'Urgellés a Costa en què li diu «Aquí el setanta per cent els agrada el caràcter espanyol, però que sigui nou», d'aquí que l'establiment estigués encarat a la decoració inspirada en models antics. Van inaugurar el 1927 i el negoci va tenir dues ubicacions, al 820 d'East Tower Court i al 157 d'East Ontario Street, segons que veiem al material corporatiu imprès. A l'Arxiu Costa es conserven materials interessants sobre aquesta estada de Costa a Chicago, entre els quals algunes cartes intercanviades amb Urgellés i fotografies de la botiga i del viatge de Costa en vaixell. La documentació epistolar amb el soci demostra que el negoci no va acabar de rutllar i que Costa havia retornat a Barcelona el mateix 1927.⁷³ L'aventura americana va durar vuit mesos, però Costa va aprofitar per visitar Nova York i a l'arxiu es conserven, fins i tot, exemplars d'alguns dels diaris que hi va comprar.⁷⁴ Les sensacions d'aquella experiència Costa les va exposar en una entrevista publicada el 9 de desembre de 1927, quan acabava de retornar de l'aventura americana.⁷⁵

73. Tots aquests materials es conserven a AC, Caixa Urgellés & Costa.

74. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

75. Madrid, 1927.

Trasllat a Palma: Galerías Costa

Entre els anys 1927 i 1928 Costa residia a Barcelona, al carrer d'Avinyó 46, 3r 1a, com podem veure en un parell de postals que va enviar des de Chicago a la seva esposa, Modesta Gispert,⁷⁶ i també en alguna de les seves targetes de visita. Tanmateix, sabem que havia obert una delegació del negoci d'antiguitats al carrer de Zagramada de Palma, ja que consta en els encapçalaments de la papereria del negoci de Chicago. L'aventura americana responia a la voluntat de posar en marxa un negoci per al fill, Josep Maria Costa Gispert, però no va reeixir perquè Costa no es va adaptar a l'estil de vida dels Estats Units.⁷⁷

Aquest projecte es va materialitzar, finalment, a Palma, on l'1 de desembre de 1928 va inaugurar el més important dels negocis que va regentar, Galerías Costa (figura 7).⁷⁸



FIGURA 7. Exterior de Galerías Costa, a Palma. Fotografia: Arxiu Costa.

76. AC, Caixa Urgellés & Costa.

77. Torres, 2001: 51.

78. Torres, 1997: 30-33; Torres, 2001: 52-55. Costa i Gonzálbez, 1999. Capellà, 2018: 27-29. Sobre Galerías Costa és també interessant la síntesi d'Alenyà, 2013.

L'establiment es trobava al carrer del Conquistador 30, i la inauguració va ser tot un esdeveniment cultural amb l'assistència de nombroses personalitats de la cultura mallorquina, i amb un ampli ressò a la premsa des de força dies abans,⁷⁹ que recull que «El amigo Costa obsequió a los invitados con un espléndido *lunch*, exquisitamente servido por el Restaurant Oriente (Ca'n Tomeu), compuesto de bocadillos, pastas, dulces, licores, champaña y habanos». ⁸⁰ Es conserva una fotografia d'aquell dia publicada a *Mallorca. Revista mensual ilustrada*, de la qual hi ha una còpia a l'Arxiu Costa amb els assistents a l'acte degudament identificats amb lletra manuscrita de Josep Maria Costa, el fill del nostre protagonista. ⁸¹ Passa el mateix amb una segona fotografia apareguda al mateix mitjà en què veiem l'interior de la botiga, ⁸² amb interessants peces de ceràmica, com un parell de pots «de la castanya» (Manises, segle XV), una gerra catalana del XVIII o un retrat de Felip IV. ⁸³ Sabem que en aquell temps Costa estava especialitzat en l'alta època, el mobiliari i les arts decoratives, especialment el vidre i la ceràmica, els teixits, les porcellanes, els esmalts i els objectes de vitrina (figura 8).

Però el negoci no estava plantejat como una simple botiga d'antiguitats i galeria d'art. Costa era un home profundament interessat en la dinamització turística de Mallorca, un interès que va demostrar amb moltes de les seves accions a partir d'aquell moment. Una de les primeres va consistir en encarar l'establiment cap al turisme oferint als visitants de l'illa la possibilitat d'adquirir materials útils per al viatge i també *souvenirs*. D'aquí que a Galerías Costa també es venguessin guies turístiques, plànols de l'illa, postals, reproduccions

79. Vegeu, per exemple, *Última Hora*, 22 de l'octubre del 1928; *Última Hora*, 30 de novembre de 1928; *Mallorca. Revista mensual ilustrada*, desembre del 1928; *El Día*, 30-11-1928; *El Día*, 1-12-1928; *La Almudaina*, 1-12-1928; *Correo de Mallorca*, 2-12-1928.

80. *Última Hora*, 1-12-1928; *La Nostra Terra*, 11, novembre del 1928, pàg. 455; *La Nostra Terra*, 12, desembre del 1928, pàg. 505.

81. La relació completa de noms és la següent, d'esquerra a dreta: Enrique Vives Verger (periodista), Antonio Sabater Mut (periodista), Guillermo Forteza (arquitecte), Antonio Ribas Prats (pintor), Gabriel Quetglas Amengual, Pancho Blanes Viale (advocat), Miguel Roselló Alemany (advocat), Llorenç Cerdà (pintor), Manuel de Bustamante, Francisco de Villalonga Escaladas, Gabriel Alomar Villalonga (escriptor i polític), Antoni Vidal Isern, Manuel Ramírez (pintor), Antonio Mulet (navilier i col·leccionista), Juan Fuster Bonnin (pintor), Josep Costa Ferrer, Pedro Ferrer Gibert (periodista), Pou (notari) i Vicenç Furió Kobs (pintor).

82. A la imatge apareixen Costa i quatre acompanyants, que són Carlos Escolà, Pedro Batlle Gallart, Antonio Carlos Vidal Isern i Antoni Ribas Prats.

83. *Mallorca. Revista Mensual Ilustrada*, 3-12-1928, pàg. 8. També es reproduïx a Capellà, 2018: 28, fig. 8.



FIGURA 8. Interior de Galerías Costa, a Palma. Fotografia: Arxiu Costa.

artístiques, fotografies i curiositats diverses sobre les Balears. Aquest enfocament comercial va acabar motivant que posés en marxa una petita indústria editorial que li va permetre publicar les seves pròpies guies, les famoses *Guías Costa*, algunes de les quals van ser redactades pel mateix Costa i que complien a la perfecció la seva missió de promoció turística moderna.⁸⁴ Entre d'altres, el 1929 es va publicar la primera guia de la costa de Mallorca, el 1933, la de la catedral de Palma i el 1936, la de la costa d'Eivissa, i se'n van fer múltiples edicions en diferents idiomes (francès, anglès, alemany). Eren publicacions molt ben il·lustrades amb fotografies dels millors fotògrafs que hi havia en aquells anys a les Balears, com Mario von Bucovich, Leopoldo Plasencia, Emilio Orsinger, Domingo Viñets i Narcís Puget,⁸⁵ i també de Jerónimo Juan Tous, fotògraf de capçalera i bon amic de Costa, el fons del qual avui es conserva al Museu de Mallorca.⁸⁶ Les guies són interessants perquè, a més, incloïen imat-

84. Per exemple Costa, 1936.

85. Mulet, 2009. Rossell, 2009: 112-113. Vives, 2009: 214.

86. Mulet, 1987. A l'Arxiu Costa, moltes de les fotografies d'obres d'art conservades són d'ell.

ges d'obres d'art conservades en mans privades, algunes d'elles de la col·lecció personal de Costa.

Aprofitant aquesta iniciativa editorial, més endavant Costa va posar en marxa, amb el segell Ediciones Costa, la col·lecció de llibres *La pintura mallorquina en el siglo XIX*, de la qual van aparèixer tres volums dedicats als pintors Antoni Ribas, Agustí Buades i Joan Bauzà (1948).⁸⁷ Els autors dels tres llibres van ser ell mateix i Luis Ripoll. Eren edicions limitades i els exemplars anaven numerats, i hi apareixen obres de diverses col·leccions privades mallorquines, entre d'altres, la seva. Per exemple, en el cas del llibre sobre el retratista Agustí Buades, de les 39 pintures reproduïdes, set eren de Costa, que les conservava al seu Museu de Valldemossa. Va organitzar el 1929, a més, una exposició dedicada al pintor, que va tenir gran acollida a la premsa i de la qual es va editar un fulletó, com sempre acostumava a fer.⁸⁸

L'Arxiu Costa està farcit de documentació relacionada amb aquestes activitats alienes al negoci de les antiguitats, amb informació i comandes vinculades a impremtes, fotògrafs, o la indústria de la reproducció de peces de vidre artesanal, tan popular a Mallorca durant el segle XX. Sabem, a més, que actuava com a sucursal dels productes de la casa Renart de Barcelona. Com ja hem apuntat, la seva clientela estava molt relacionada amb el turistes que passaven per l'illa, als quals podia vendre una guia, un plànol, o bé mobiliari per decorar les seves residències a l'estranger. En aquest sentit, a l'arxiu existeix un gran volum d'informació sobre les vendes que efectuava a clients forans, a qui subministrava, bàsicament, elements de decoració i mobiliari, però als quals també agenciava totes les qüestions logístiques relacionades amb el transport. Gràcies a tota aquesta documentació, podem reconstruir la seva xarxa de clients, que procedien de França, Itàlia, la Gran Bretanya o els Estats Units. Tot plegat demostra que Costa va saber aprofitar l'enlairament turístic de Mallorca, i que se l'ha de considerar un dels agents rellevants d'aquest fenomen.

87. Ripoll i Costa, 1948a; 1948b; 1948c.

88. Els materials sobre aquesta exposició es conserven a AC, Caixa B Borrás Brundige. A l'arxiu hi ha totes les fotos del llibre editat el 1948, fetes per Jeroni Juan Tous, que inclouen indicacions de mides per a l'edició, propietaris, etc. A banda, hi ha el recull de premsa de l'exposició del 1929, el fulletó publicat per promocionar la mostra i fotografies d'obres que no apareixen al llibre de Costa i Ripoll. Deduïm que van ser treballs posteriors de Josep Maria Costa, que les va afegir a l'arxiu. D'altra banda, Buades també realitzava figures de Betlem i Costa en conservava algunes, com es pot veure a les fotografies conservades a l'arxiu.

Aquest interès pel desenvolupament turístic de Mallorca també té a veure amb les operacions immobiliàries en què Costa es va implicar a partir dels anys trenta, com la urbanització Portals Nous a Calvià (1932),⁸⁹ amb la construcció de xalets i finques d'esbarjo; a la urbanització del denominat Pueblo Típico, a Alcanada (Alcúdia) (1932), en què Costa actuava com a agent de vendes;⁹⁰ una frustrada urbanització per construir cases per a artistes a l'Avançada, a la Fortalesa de Pollença, amb disseny arquitectònic dels habitatges per part de l'arquitecte i pintor Arthur Edward Middlehurst,⁹¹ i, molt especialment, Cala d'Or, projectada pel mateix Costa el 1933 i sobre la qual hi ha documentació abundant a l'Arxiu Costa.⁹² Que estava plenament implicat en el negoci urbanístic ho prova una carta d'un tal Jaime Vich, des de Felanitx, en què el 1935 li demana tota la informació que tingues sobre la urbanització Palma Nova que s'estava projectant. En la resposta de Costa llegim que ell era «el agente de ventas» de la urbanització, que promovia Llorenç Roses Bermejo, i que el plànol de la urbanització havia estat projectat, ni més ni menys, que per l'arquitecte Josep Goday.⁹³ Costa també va comprar el 1941 (les negociacions van començar el 1933) a Mariano Conrado Villalba, marquès de Fuensanta, el convent de Mínims de la localitat de Santa Maria del Camí, que dos anys després va revendre al mateix Conrado.⁹⁴

En definitiva, tots aquests projectes immobiliaris van fer que s'allunyés un xic del negoci de les antiguitats — tot i que ni molt menys va abandonar-lo —, i que els temes propis de galeria els delegués directament en la figura del seu fill, Josep Maria Costa. En aquest sentit, les Galerías Costa estaven pensades, també, com un espai dedicat a la promoció d'artistes a través d'exposicions, ja fossin pintors locals o forans, molts d'ells estrangers, que feien estades o resi-

89. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

90. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

91. Seguí, 2001: 49-58. Middlehurst va exposar el 1932 les seves pintures a Galerías Costa, Ripoll i Perelló, 1981: 218-219. Seguí, 2009: 138.

92. Sbert, 2017.

93. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

94. Es tractava d'un edifici de gairebé 6.000 metres quadrats avui declarat Bé d'Interès Cultural que el 2011 va sortir a subhasta perquè els membres de la família Conrado no es posaven d'acord. Vegeu AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa. Sobre la subhasta del 2011 vegeu l'article: «El convent dels Mínims propiedad de la familia Conrado sale a subasta». *Última hora*, 10-6-2011 [en línia]. <https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2011/06/10/42783/el-convent-dels-minims-propiedad-de-la-familia-conrado-sale-a-subasta.html> (consulta: 14 abril 2024).

dien a l'illa. Aquesta part del negoci va ser la que va desenvolupar posteriorment el seu fill, Josep Maria Costa, més o menys, a partir del 1939. De fet, Costa sempre deia que «Les Galeries són del meu fill Josep Maria».⁹⁵

Sense cap mena de dubte, la part del negoci dedicada a galeria és la que ha deixat un testimoni més voluminós entre els materials conservats a l'Arxiu Costa, amb els expedients endreçats amb gran cura per Josep Maria Costa de manera alfabètica. El material existent permetrà, en el futur, investigar sobre la creació artística, el mercat de l'art, els artistes de la galeria i el gust a les Balears, gràcies a un arxiu molt ric en documentació epistolar, fotografies, preus de venda i informacions de tot tipus relacionades amb els artistes i els clients. Un exemple de les possibilitats d'estudi que ofereix l'arxiu el trobem en el treball recent que Adrià Codina ha dedicat al pintor Hermen Anglada Camarasa, un dels grans amics de Costa, sobre el qual l'arxiu conserva valuosos materials.⁹⁶ Per la nostra banda, prescindirem de l'estudi d'aquests materials, per raons òbvies d'espai i perquè el tema que ens interessa és la faceta de Josep Costa Ferrer com a antiquari. Sigui com sigui, oferirem ara una visió succinta d'aquesta part del negoci i, més endavant, un petit subapartat dedicat monogràficament a Picasso.

La primera exposició que Galerías Costa va organitzar va coincidir amb la inauguració de l'establiment i es va dedicar al pintor Antoni Ribas Oliver, un dels paisatgistes mallorquins per antonomàsia, contemporani de Haes i Beruete. Des del 1928 fins al 1976, data del tancament del negoci, se'n van organitzar desenes. La llista d'artistes exposats és immensa, i abasta noms tan rellevants com el de Picasso, que era amic de Costa i va exposar a la galeria tres cops. També hi van exposar Santiago Rusiñol, Hermen Anglada Camarasa, Eliseu Meifrén, Joan Borrell i Nicolau, Salvador Dalí, Joan Junyer, Tito Cittadini, Ricard Anckermann i molts altres. Per exemple, per fer-nos una idea del total d'artistes que hi van exposar entre el 1928 i el 1936, ja fos en exposicions individuals o collectives, van ser més d'un centenar. Fins i tot, es va fer una exposició col·lectiva de Van Gogh, Matisse i Dufy. I, així, fins al 1976, cosa que genera una llista de noms on hi són representats tots els artistes importants mallorquins o els actius a Mallorca durant bona part del segle XX.

Galerías Costa va esdevenir la galeria d'art més important de Palma i un fenomen sociocultural en què s'hi celebraven tertúlies en què assíduament

95. Torres, 2001: 54.

96. Codina, 2021.

participaven Gabriel Alomar, Pedro Ferrer Gibert i molts altres intel·lectuals mallorquins. També hi anaven sovint els pintors Anglada Camarasa i Eliseu Meifrén, o Josep Maria Sert. Gràcies al dinamisme i els contactes de Josep Maria Costa Gispert, fill del nostre protagonista, la galeria es va convertir en un referent ineludible de l'art i la cultura mallorquines. La prosperitat del negoci va fer que Costa adquirís el local del costat, al número 32 del carrer del Conquistador, i que el dediqués exclusivament a exposicions d'artistes vius. Amb el seu humor característic, Josep Costa Ferrer l'anomenava la «Sala Barberini», ja que fins aquell moment hi havia hagut una barberia.⁹⁷

El fet que obrís la galeria a Palma no va impedir que Costa mantingués en funcionament durant uns anys la seva botiga de Barcelona. Allà hi tenia un dependent, Carlos Escolà, perquè Costa necessitava algú que li portés el negoci i els assumptes de Barcelona, ja que hi tenia molts interessos. Així, un important conjunt de cartes de 1929-1931 trameses per Escolà ens informen, per exemple, sobre diverses operacions efectuades amb l'antiquari Josep Valenciano, en què també apareix esmentat Lluís Carvajal i un restaurador de Barcelona anomenat Brandon.⁹⁸ També s'hi menciona l'antiquari Generoso Añés i un tal Barrau, que no sabem si és el pintor Laureà Barrau, respecte d'uns quadres. Sembla que Escolà feia d'agent informador a Costa en relació amb Barcelona, ja que li subministrava informació sobre les antiguitats que havia portat Carvajal dels seus viatges, i també li parlava de l'antiquari Aguilar de Figueres, de l'arribada de l'antiquari Elsberg des de Nova York, de les subhastes dels Maragall a la Sala Parés i, fins i tot, de les obres que Valenciano feia a la seva casa de Centelles, localitat osonenca on Costa també tenia una segona residència.

Escolà li organitzava tot tipus de gestions, ja que li comunicava que algú de la casa del duc de Solferino li reclamava unes fotografies d'un tríptic d'ivori que havien cedit a Costa; entregava peces venudes a clients, com unes banquetes a l'antiquari Pedro Ruilópez i dos parells de guants al col·leccionista Manuel Rocamora, o li arranjava els transports i les rebudes, com la tramesa d'una caixa amb quadres d'Eliseu Meifrén, segurament relacionada o bé amb l'exposició que Costa li va dedicar aquell any a Galerías Costa, o bé amb la que va fer simultàniament al Círculo Mallorquín; l'enviament de quadres de Santiago Rusiñol, Laureà Barrau i Nicolau Raurich; la recollida de dues caixes

97. Aquestes informacions sobre la galeria i la seva història les hem extret de Torres, 1997: 30-33. Costa i Gonzálbez, 1999. I també, Torres, 2001: 52-55.

98. Les cartes d'Escolà es troben a AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

enviades des de Sevilla per l'antiquari Celestí Dupont, amb un *bargueño* i una escultura;⁹⁹ la rebuda de catorze caixes plenes de ceràmica comprada al comerciant valencià Teodoro Prades, a més d'altres caixes que havien d'enviar-li el restaurador Brandon i l'esmentat Prades, o una caixa amb vidres pintats per Feliu Elías, àlies Apa. Fins i tot, sabem que Escolà s'encarregava de pagar els rebuts a la portera pel lloguer de la casa que Costa tenia al carrer d'Avinyó de Barcelona.¹⁰⁰ Hi ha a l'arxiu, a més, algun full dels comptes entre ells, en el qual apareix esmentat el comerciant d'antiguitats Francisco Marió, de Sort, sobre el qual després tornarem, ja que va ser un agent comerciant que buscava peces per a Costa al Pirineu.

A l'octubre del 1930 Carlos Escolà es trasllada a viure a Alentorn (Lleida), prop d'Artesa de Segre. Per tant, la relació amb Costa va canviar perquè ja no es podia ocupar ni de la botiga ni dels seus assumptes a Barcelona. Sigui com sigui, continuà el vincle, tot i que en uns altres termes. Sembla que anava comprant peces per la zona, com una taula que va vendre a Costa per 600 pessetes i que va enviar-li a Palma. Tanmateix, la intensa relació del 1929 es va anar esmoreint i ho prova una carta del maig del 1931 en què Escolà li diu que fa temps que no parlen i li pregunta per la família March, clients de Costa.

Un cop establert a Palma, i pel que fa al negoci de les antiguitats, Costa no només es dedicava a la compravenda, sinó que també efectuava valoracions i reparticions d'herències, com ho demostra la documentació conservada a l'arxiu. És el cas d'una valoració que va efectuar el 1933 per encàrrec dels hereus de Casa Verí, en què destacaven un Greco i un Murillo valorats en 280.000 pessetes. Costa va fer l'inventari preceptiu i una repartició en nou parts, amb una valoració d'unes 24.000 pessetes cadascuna, a banda del Murillo i el Greco. La col·lecció es trobava repartida entre Casa Verí, una casa senyorial de Palma integrada a la finca de Son Verí, i també en una casa de Marratxí i altres indrets. Fins i tot, hi ha unes anotacions en brut amb els honoraris de Costa per fer l'inventari i la repartició.¹⁰¹

99. Es tracta d'unes obres venudes per Dupont a Costa, com més endavant veurem quan ens ocupem de dit antiquari francès.

100. A l'Arxiu Costa es conserven els rebuts del lloguer i del gas. D'acord amb la seva data, deduïm que Costa va conservar aquest pis, com a mínim, fins al 1947. Vegeu AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa. A la relació de socis dels Amigos de los Museos de Barcelona d'aquell any, Costa hi apareix com a resident en aquesta adreça, Amigos, 1947: 41.

101. AC, Caixa Comercio Baleares.

A l'Arxiu Costa trobem multitud de llistes amb relacions de peces i preus, que poden correspondre a oferiments que li feien, ofertes que no sabem si van acabar prosperant, o bé llistes amb preus tancats d'obres venudes.¹⁰² Només a tall d'exemple, citarem el cas d'una breu nota en què s'apunten els preus d'una arqueta amb marqueteria del segle XV (1.000 pessetes), una caixa gòtica amb ferros (500 pessetes), un canelobre o faristol de ferro forjat del segle XIV (1.500 pessetes) i una cadira de tisora del segle XV (2.500 pessetes). A la part baixa del document es va escriure «Catedral», cosa que ens fa sospitar que podrien ser objectes que Costa va adquirir al Capítol de la catedral de Palma. Un segon exemple d'aquest tipus de documentació, que no acostuma a portar data, és una llista que cal associar a l'activitat de Costa com a antiquari a Barcelona, ja que s'hi esmenten, amb els preus corresponents, una sèrie d'objectes comprats o venuts a agents del mercat de l'art d'aquella ciutat com Gaspar Homar (un plat hispanoàrab i un plat de Montelupo), Lluís Quer (unes flors de cartró), Moragas (tres plats hispanoàrabs i un de la Companyia d'Índies), i Aguilar (un plafó de rajoles amb la Mare de Déu de la Mercè). Un tercer exemple és una llista d'obres de Miguel Polo Gil, resident al carrer de Pi i Margall 26 de València, en què apareixen, entre d'altres, un suposat Velázquez valorat en 25.000 pessetes, un tríptic per la mateixa quantitat, dos retalles per 9.000 pessetes i un retrat del canonge Liñán, obra de Vicente López per 25.000 pessetes.¹⁰³

Una darrera llista que podem comentar aquí, mecanografiada i sense data, conté diferents informacions que permeten associar-la a la família March. Hi apareixen mobles, pintures i objectes decoratius de tot tipus. En un moment donat es parla de «Puerta Renacimiento dormitorio D. Juan» (valorada en 2.300 pessetes), descripció que ens fa pensar que la llista correspon a un conjunt d'obres venut als March per a la decoració d'alguna de les seves residències mallorquines. Ho confirma una segona entrada de la llista en què es menciona un «Retablo "Caballero Colonia"» valorat en 175.000 pessetes, que, sens dubte, ha de correspondre al *Miracle de la Mare de Déu del Roser i el cava-*

102. Vegeu, per exemple, els que es troben a AC, Caixa Comercio Balears 2, d'on provenen els exemples que citarem a continuació.

103. Sobre aquesta obra de Vicente López, cal deduir que es tracta d'una versió diferent de la pintura amb el mateix tema conservada al Museo Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 3597), que va arribar a mans del col·leccionista abans del 1913. De fet, es coneixen diferents versions de l'obra, com la de la col·lecció Bertrán i Musitu o la de l'Ajuntament de València, entre d'altres. Vegeu: Morales, 1980: 93.

ller de Colònia atribuïda al pintor Fernando de Coca, obra coneguda d'antic i donada a conèixer per Post quan es trobava a la col·lecció March de Sa Vall.¹⁰⁴ Es tracta d'una pintura documentada i perfectament datada el 1514, ja que va formar part del retaule que presidia la capella del Roser del monestir de dominics de Palma.¹⁰⁵ L'arquitecte Gabriel Alomar va confirmar a les seves memòries que, efectivament, havia passat per les mans de Josep Costa Ferrer, que va ser qui la va vendre als March per instal·lar-la a Sa Vall.¹⁰⁶

No sabem si de manera excepcional, però, Costa també expedia certificats sobre les obres que comercialitzava. És el cas d'una mena de factura certificat del 5 de setembre de 1938 en què Costa confirma l'autenticitat de dues obres importants de la seva propietat.¹⁰⁷ La primera era una pintura desconeguda de Luca Giordano que mostrava una escena de la vida de sant Ildefons, amb unes dimensions de 225 × 120 cm. S'afirma al document que anteriorment havia estat propietat de l'antiquari Miguel Borondo (1857-1930) de Madrid, que Costa l'havia adquirit el 1917 i que era autògrafa de l'artista perquè anava signada «Jordanus fecit».¹⁰⁸ La segona, en canvi, és una pintura ben coneguda i de la qual se'n pot resseguir la traçabilitat. Es tracta de *l'Ordenació i primera missa de sant Joan de Mata* de Vicente Carducho, que va ser adquirida l'any 2000 pel Museo del Prado (inv. P007764, avui en dipòsit al Museo de Bellas Artes de La Coruña).¹⁰⁹ Se sabia que l'obra formava part d'una sèrie de dotze pintures per a l'església del convent de la Trinidad Descalza de Madrid, que després va passar a la col·lecció de l'infant Sebastián Gabriel de Borbón, i que havia acabat a la col·lecció Estrany de Palma. Efectivament, el certificat de Costa va adreçat a Pedro Estrany i, per tant, ara sabem que li va vendre. A més, s'aporta informació fins ara desconeguda, concretament, que Costa va adquirir l'obra a París cap a 1920-1925 i que procedia de la col·lecció

104. Post, 1958: 438-441, fig. 190.

105. Llompart, 1977-1980: vol. IV, 281-282.

106. Alomar, 1986: 38. Sobre aquesta obra vegeu també Sabater, 1992: 134-137, fig. 2. I Gambús, 2007: 75-77.

107. AC, Caixa Comercio Baleares 2.

108. L'obra és interessant no només perquè era signada, sinó també perquè aquesta iconografia només va ser tractada pel pintor en una ocasió, quan va realitzar el fresc de la sagristia de la catedral de Toledo, del qual es conserva un esbós al Barockmuseum de Salzburg. Ni la tècnica ni les mides coincideixen amb el que apunta el document relacionat amb Josep Costa, fet que permet deduir que es tractava d'una obra inèdita. Agraïm aquestes reflexions a Miguel Hermoso, a qui vam fer aquesta consulta.

109. Gallart, 2015: 398-399, fig. 2.

del marquès de Salamanca. Finalment, és si més no curiós que Costa signi aquest document, ostentosament, com a «arqueòlogo».

Costa també va mantenir relacions amb el món acadèmic en relació amb les seves operacions comercials, ja fos per obres que posseïa a la seva col·lecció personal, o per altres que havien passat per les seves mans. És el cas d'Antonio García Bellido (1903-1972),¹¹⁰ especialista en escultura clàssica, catedràtic de la Universidad de Madrid i membre de la Real Academia de la Historia, que va escriure-li l'11 de març de 1935 preguntant-li per «una cabeza de piedra» del Museu de Barcelona que havia estat de la seva propietat i que estava a punt de publicar, ja que en volia conèixer la procedència exacta, perquè li havien arribat informacions contradictòries respecte d'això (Elx, Cerro de los Santos i Alacant).¹¹¹

També es va cartejar amb Chandler R. Post, professor de Harvard i gran especialista en pintura medieval hispana, de qui es conserven una desena de cartes dels anys 1958-1959 en què l'especialista li feia algunes consultes sobre diferents retaules gòtics mallorquins, atribucions, identificacions iconogràfiques, li demanava fotografies o vies per adquirir determinada bibliografia i, naturalment, li preguntava sobre algunes pintures gòtiques propietat de Costa que s'exposaven al Museu de Valldemossa. Les darreres cartes són immediatament prèvies a la mort de Post, que va traspasar el 2 de novembre de 1959, dotze dies després de la darrera carta enviada a Costa. Fins i tot, per una missiva enviada per Costa el 24 de novembre d'aquell any al Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard lamentant la mort de l'especialista, ens asabentem que Costa en va publicar una necrològica a *Diario de Mallorca*.¹¹²

La relació amb Post s'ha d'entendre en el mateix context que la que va mantenir amb Walter S. Cook (1888-1862), deixeble de l'anterior, professor de la Universitat de Nova York i un altre dels grans especialistes internacionals en pintura medieval hispana.¹¹³ En aquest cas, la relació va ser molt més prope-
ra, ja que l'Arxiu Costa certifica que els unia una estreta amistat que es va materialitzar en diverses visites de Cook a Costa, de les quals n'ha quedat testi-

110. Sobre el personatge, vegeu: García-Bellido.

111. AC, Caixa Comerçió España.

112. AC, Caixa Comerçió Internacional 2. No hem pogut localitzar la necrològica redactada per Costa, però sí una de Jeroni Juan Tous publicada el 24 de novembre; vegeu: Juan Tous, 1959: 4.

113. Sobre Cook i les seves relacions amb el món hispà, vegeu: Mata, 2011. Socias, 2013. Mancho, 2019.

moni en algunes fotografies, com una del desembre del 1958 en què apareixen tots dos al Museu de Valldemossa fundat pel primer (figura 9), i una segona de Jeroni Juan Tous a Can Domènech d'Alcúdia en què apareixen l'advocat i arqueòleg Lluís Amorós i Amorós (1905-1872), l'arqueòleg i historiador Bartomeu Font Obrador (1932-2005), el periodista i editor Lluís Ripoll i Arbós (1913-2000), Josep Costa Ferrer, Walter S. Cook, l'arqueòleg Daniel E. Woods (1905-1992)¹¹⁴ i un personatge més. L'arxiu conserva, a més, altres materials interessants relacionats amb Cook que demostren la proximitat i amistat amb Costa.¹¹⁵ Per exemple, hi ha separates de diferents estudis de l'expert nord-americà, la seva targeta de visita, i retalls de les notícies de premsa i entrevistes publicades amb motiu de les diferents visites de Cook a Espanya, que molts cops incloïen Mallorca com a lloc d'aturada obligatòria.¹¹⁶ S'hi inclou, fins i tot, un *curriculum vitae* mecanografiat i, també, un retall de l'obituari que Josep Gudiol Ricart va publicar a *Destino* el 1962 arran de la mort de Cook.¹¹⁷



FIGURA 9. Josep Costa Ferrer i Walter S. Cook al Museu de Valldemossa, el desembre de 1958. Fotografia: Arxiu Costa.

114. La localització de la imatge la devem a Joan Carles Oliver, a qui agraïm la seva generositat. Woods era algú molt proper a Cook, ja que era també membre de The Institute of Fine Arts de la Universitat de Nueva York. Sobre Woods, vegeu: Jiménez, 2011.

115. Es troben a AC, Caixa C Cook Conde.

116. *Última Hora*, 18-7-1949. *La Prensa*, 15-8-1949. *Tortosa*, 11-6-1953, pàg. 4. *Los Sitios*, 20-10-1953. *Los Sitios*, 21-10-1953.

117. Gudiol, 1962.

Pel que fa a la correspondència que hi va intercanviar, les cartes de l'Arxiu Costa van del 1949 al 1962 i són un total de vuit cartes i tres postals, i demostren la proximitat que hi havia. Les missives parlen de visites conjuntes a excavacions arqueològiques com les de Pollentia (Alcúdia), promoguda per la Fundació Bryant, amb la qual Cook estava vinculat, i dirigida pel mencionat Woods; peticions de fotografies; organització d'alguna visita per veure la col·lecció de Joan March Ordinas, per a ell mateix o certes amistats, com Chauncey J. Hamlim, fundador i primer president d'ICOM, o d'operacions de compravenda, com la d'un manuscrit de fra Juníper Serra, propietat de Costa, que Cook volia oferir a la Bancroft Library de la Universitat de Berkeley (Califòrnia). En algunes de les cartes, Cook li comenta qüestions relacionades amb dos fragments de retaule o mobiliari d'altar procedents de l'església de Montanyana (Osca), d'inicis del segle XIV, que Costa va conservar sempre a la seva col·lecció personal.¹¹⁸ Mostraven la fugida a Egipte i l'Epifania i, segons que havia afirmat la historiografia, havien estat localitzades (i comprades) per l'antiquari Josep Bardolet el 1928, reaprofitades a la part superior del retaule major de l'església, obra de Pere García de Benavarrí, que també va ser adquirit per l'esmentat comerciant. Cook, per la seva banda, els va donar a conèixer en un breu article el 1953.¹¹⁹ Gràcies a una carta del 12 de febrer d'aquell mateix any que Bardolet va trametre a Costa, ens assabentem que el primer havia passat per l'Institut Amatller (on Cook feia una estada de recerca) per ensenyar-li «la pintura romànica que tenim» procedent de Montanyana, i que Cook n'havia quedat complagut.¹²⁰ Aquest «tenim» sembla demostrar que els fragments eren propietat compartida de Costa i Bardolet. Una carta prèvia de Cook, del 18 de gener i enviada des de l'esmentat institut, confirma que tenia la intenció de publicar els fragments.¹²¹ Tot indica que en

118. Se'n conserven fotografies a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, clixés sèrie G/D 1031 i sèrie G/E 311, anteriors a 1939.

119. Cook, 1953: 236, nota 1. El primer en donar notícia sobre les taules va ser Post, 1935: 500, fig. 210, que va informar sobre la procedència, tot i que sense esmentar res sobre Bardolet. Sobre aquests fragments, vegeu també Gudiol i Alcolea, 1986: 25, cat. 3, fig. 95. Melero, 2005: 160-161, fig. 54. Velasco, 2015: vol. 1, 619.

120. AC, Caixa B Barceló Barnadas.

121. Al quadern de comptabilitat núm. 1, el més antic i corresponent a l'etapa de Barcelona, amb el núm. 398 de la segona relació de peces, consta «1 tabla románica (huida Egipto) 4.000 [pessetes]» que, sens dubte, cal identificar amb un d'aquests dos fragments. Al quadern núm. 3, corresponent ja a l'etapa de Palma, amb el número 3852, consta un «Fragmento antependium 3 reyes 1200 [pessetes]», que cal identificar amb el segon dels fragments.

aquella data Bardolet va traspasar, finalment, la propietat dels dos fragments a Costa. D'altra banda, una de les cartes més interessants és del 1949, quan Cook va posar Costa en contacte amb les Silberman Galleries de Nova York, que eren propietaris de diferents pintures hispanes que, a parer de Cook, podrien ser interessants per a la col·lecció dels March. La galeria nord-americana, amb carta de recomanació de Cook, va enviar a Costa fotografies de les obres i, fins i tot, algunes còpies de cartes de Chandler R. Post fent propostes d'autoria. Finalment, cal apuntar que algunes de les missives de Cook són de l'estiu del 1962, el darrer que passaria a Espanya, atès que moriria en un naufragi el 20 de setembre de 1962 quan retornava cap als Estats Units.

Antiquaris

La correspondència conservada a l'Arxiu Costa posa de manifest les múltiples relacions que Josep Costa Ferrer va mantenir amb antiquaris d'arreu, nacionals i internacionals. La llista de noms i la multitud de temes tractats fan impossible poder-los exposar amb deteniment aquí, així que, per força, només podrem oferir-ne una panoràmica general a l'espera de futurs treballs monogràfics que tenim intenció d'emprendre en el futur, ja que el volum de documentació és ingent, i la informació que aporta sobre l'activitat de Costa i el seu entorn d'antiquaris proveïdors i compradors és molt significativa, tant pel que fa als anys de Barcelona com als de Palma, en què podem dir que la naturalesa turística de l'illa li va permetre expandir el negoci més enllà de les fronteres de l'Estat espanyol.

Pel que fa als antiquaris amb qui més va tractar, en podem obtenir dades a partir de dues fonts d'informació diferents, les cartes, que no són tan abundants per al període de Barcelona com per als anys de Palma, en què l'arxiu es conserva més sistemàticament; i, sobretot, dels llibres de comptabilitat, especialment el quadern núm. 1 de la relació que hem ofert més amunt, relatiu al període de Barcelona. Si fem una ullada als antiquaris que hi apareixen anotats bé com a compradors, bé com a venedors, veurem que a la llista consten noms ben coneguts entre els historiadors de l'antiquariat català. Entre els més mencionats, hi trobem Josep Bardolet, Salvador Arpa, Lluís Carvajal, Salvador Montllor o Apolinar Sánchez, amb múltiples entrades, a banda d'un estol inabastable de comerciants o altres agents que es pot deduir que operaven dins del negoci, però dels quals a dia d'avui ens manca encara informació.

Entre els noms que hi consten, en farem una obligada selecció i parlarem breument dels més significatius.

Josep Valenciano (1881-1945).¹²² És un dels grans antiquaris barcelonins del primer terç del segle XX, la figura del qual encara està pendent d'estudi.¹²³ A l'Arxiu Costa no n'hi ha una informació excessiva, però existeixen diverses anotacions sobre compres i vendes al quadern núm. 1 de comptabilitat i, també, documentació sobre unes obres que s'efectuaven a la casa que Valenciano tenia a Centelles, on Costa també posseïa una segona residència, fet que potser indica un tracte d'amistat i proper entre ells. Un contracte del 1930 sobre la gestió d'aigües a Centelles certifica que, a banda de Valenciano i Costa, també hi tenien casa el col·leccionista Santiago Espona i Joaquim Renart, i això potser s'explica per la influència de Costa.¹²⁴

Celestí Dupont (1859-1940).¹²⁵ Antiquari d'origen francès establert primer a Barcelona i després a Sevilla. Se'n conserven només dues cartes del 1929, escrites des de Sevilla, relatives a la venda a Costa d'un *bargueño* (7.000 pessetes) i una marededeu romànica (1.500 pessetes), a més d'una factura sense data per la venda d'un lot de plats hispanoàrabs, un plat italià i una arqueta (5.200 pessetes), que deu ser del mateix temps.¹²⁶ Entre les cartes trameses per l'ajudant de Costa a Barcelona, Carlos Escolà, en trobem una que informa sobre la tramesa i rebuda del *bargueño* i la marededeu, com ja hem vist més amunt. D'altra banda, al quadern de comptabilitat núm. 1 consta que Dupont va adquirir per 500 pessetes a Costa, al juliol del 1925, una placa en relleu d'ivori, que el darrer compartia amb l'antiquari Carvajal i que havia estat adquirida a Apolinar Sánchez.

Josep Bardolet (1891-1982).¹²⁷ Es tracta d'un dels agents del mercat català més dinàmic i actiu abans i després de la Guerra Civil Espanyola. Una carta del 1925 parla sobre l'oferiment a Costa de diverses obres medievals procedents de Cubells, Peramola, Alòs de Balaguer, Cerbi i Llagunes, fet que certifica el control que aquest antiquari tenia del mercat al Pirineu i, en concret, a la diòcesi d'Urgell.¹²⁸ Al quadern de comptabilitat núm. 1 apareixen

122. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

123. De moment, es pot consultar Llonch, 2002: 111-115. Beltrán i Ramon, 2015: 87-89.

124. Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

125. Beltrán, 2014; 2016; 2021.

126. Aquestes cartes i la factura no es troben en cap caixa específica.

127. Sobre Bardolet, vegeu Velasco, 2011; 2013: 274. I també: Cano, 2013; 2015; 2019.

128. AC, Caixa B Barceló Barnadas.

força entrades amb compres i vendes a Bardolet — de fet, és un dels agents esmentats més cops —, a partir del 1923, entre els quals destaca una marededeu romànica aragonesa que Costa li va vendre al juliol del 1925 per 750 pessetes. Entre les operacions més rellevants que van efectuar, hi consta la compra de les pintures romàniques de Sant Romà de les Bons (Andorra) i la del frontal de Rigatell, sobre les quals tornarem més endavant. A banda, i segons que llegim al quadern de comptabilitat núm. 1, cal esmentar que al juny del 1925 Bardolet va vendre a Costa «1 cuadro tabla antipendio Virgen» per 5.150 pessetes, que Costa va revendre tot seguit a un tal Anderson per 7.250 pessetes.¹²⁹ Malauradament, no hem pogut identificar l'obra a la qual es refereix aquesta notícia. També consten com a compres a Bardolet «1 Virgen talla asiento bandera» (octubre del 1926), que segurament cal identificar amb alguna de les talles medievals que es coneixen amb les barres catalanes decorant el tron, i que Costa va vendre per 2.000 pessetes; una marededeu de terracota del segle XV (juny del 1925), venuda per l'elevada xifra de 5.500 pessetes, o un fragment de retaule també quatrecentista, adquirit al gener del 1927 per 350 pessetes.

Paul Tachard, antiquari i col·leccionista d'origen francès establert a Barcelona.¹³⁰ A la documentació epistolar de l'arxiu només consta una carta del 1931 en què comenta a Costa que s'ha trobat a París amb l'antiquari Apolinar Sánchez, que li ha encarregat que li digués que es volia entrevistar amb ell a Barcelona.¹³¹ En canvi, al quadern de comptabilitat núm. 1 consta alguna informació més, tot i que escadussera.

Francesc Quer i Farrés (1892-1941) (carrer de la Palla, 27).¹³² Antiquari i col·leccionista establert a Barcelona especialitzat en art i pintura antiga, com ho proven les seves vendes i les del seu pare — Lluís, que també es dedicava al negoci de les antiguitats — a la Junta de Museus i altres referències que se'n coneixen. A les anotacions del quadern de comptabilitat núm. 1 trobem diferents assentaments relacionats amb compres i vendes a Quer. Entre les segones, veiem que tenia predilecció per l'escultura medieval, ja que, a l'octubre del 1924, va comprar a Costa una marededeu romànica (1.250 pessetes) i una de gòtica (550 pessetes), una marededeu asseguda del segle XIV al novem-

129. És possible que es tracti de les Anderson Galleries, una galeria d'art especialitzada en art antic ubicada en aquells anys a Nova York.

130. Beltrán i De la Fuente, 2021; Beltrán i de la Fuente, 2022.

131. AC, Caixa Comercio España.

132. Marés, 1977: 228. Beltrán i Ramon, 2015: 97-98. Artigas, 2021.

bre del 1924 (800 pessetes), i al maig del 1925, una marededeu amb nen gòtica, un sant bisbe del segle XIII, una altra marededeu «ahumada» i encara una altra de «policromada».

Sebastià Junyer (1878-1966).¹³³ Pintor, antiquari i falsificador d'obres d'art medieval. Sobre aquesta darrera faceta, en els darrers anys s'han escrit alguns treballs sobre ell i el seu germà Carles.¹³⁴ Precisament, sobre aquest tema, es conserva a l'arxiu documentació relativa a un plet entre Sebastià Junyer i el col·leccionista Miguel Ferrando, que va denunciar Junyer per haver-li venut algunes obres falses i d'altres amb atribucions exagerades. Costa va actuar com a perit en el conflicte a favor de Junyer, ja que eren amics. Entre els documents conservats, hi trobem un dictamen de Costa en què dona la seva opinió, obra per obra, en relació amb totes les implicades en el litigi. A banda, el quadern de comptabilitat núm. 1 conté informació sobre obres comprades i venudes als germans Junyer, com ara un fragment de retaule del segle XV venut a Carles el 28 de juny de 1924 per 300 pessetes.

Oleguer Junyent (1876-1956).¹³⁵ Pintor, escenògraf, col·leccionista i antiquari.¹³⁶ Al quadern de comptabilitat núm. 1 hi consten dades des del 1923, entre les quals destaquen un assentament del març del 1924 per la venda a Junyent d'una talla de la marededeu del segle XII, per 1.000 pessetes; un altre del maig del 1925 per la venda d'una marededeu del segle XV per 650 pessetes; o un altre de l'agost del 1925 per un canelobre de ferro forjat per 150 pessetes. A l'Arxiu Costa, tanmateix, no es conserven cartes, només algunes targetes de visita de Junyent recomanant-li possibles clients. Sí que existeix un document sobre una tramesa de material del 1933 (de Costa a Junyent). Oleguer Junyent tenia casa a Mallorca i va visitar diversos cops l'illa amb Francesc Cambó, visites de les quals es conserven retalls dels diaris a l'arxiu. També hi ha una anotació a l'Arxiu Costa en què es documenta l'existència d'una carta del 5 de febrer de 1931, que no hem pogut localitzar, en què Junyent desitjava una opció de compra per l'obra *Can Caló* de Joaquim Mir. El client era, precisament, Cambó. Sobre aquest darrer, a més, al quadern de comptabilitat núm. 1 només hem trobat un assentament del novembre del 1926 per l'adquisició a Costa d'un marc «Renacimiento» negre, per 350 pessetes.

133. AC, Caixa Jesús Juul.

134. Avinyó i Barrachina, 2016. Velasco, 2022.

135. AC, Caixa Jesús Juul.

136. Beltrán, 2017; 2023.

Apolinar Sánchez (†1958).¹³⁷ És un dels antiquaris més ben documentats a l'arxiu, amb cartes que abasten des del 1929 fins al 1956, a banda d'abundants llistes d'obres comprades i venudes, i de les nombroses anotacions al quadern de comptabilitat núm. 1 (des del 1923). Entre la cinquantena de cartes conservades, el 1933 Sánchez consulta a Costa el mencionat assumpte de la col·lecció de la família Verí de Palma, ja que coneixia que n'havia fet la valoració i l'inventari. Es documenten, també, diverses operacions o intents de venda per a la família March, col·lecció que Costa gestionava, com l'oferiment d'una pintura de Valdés Leal el 1942 per 40.000 pessetes. La relació dels Costa, pare i fill, amb Apolinar Sánchez i els seus hereus va ser molt llarga, ja que les cartes arriben fins al 1975, quan Josep Maria Costa Gispert es cartejava amb Leoncio Sastre Maroto, hereu del negoci de Sánchez.¹³⁸

Pel que fa als antiquaris internacionals, la nòmina és llarguíssima, però en destaquen alguns noms concrets per l'elevat nombre de cartes conservades, que posen de manifest multitud d'operacions i una relació sovintejada. La instal·lació de Costa a Palma i l'obertura de Galerías Costa van motivar un gir comercial notable, atès que podem parlar d'una absoluta internacionalització del seu negoci i l'inici de tota una sèrie de relacions amb antiquaris, col·leccionistes i passavolants estrangers que la vitalitat turística de Mallorca va potenciar. En contrapartida, Costa va tallar amb la gran majoria dels seus clients barcelonins i els cercles col·leccionistes de Barcelona, cosa d'altra banda lògica si tenim en compte el canvi d'ubicació del negoci. Pel que fa als antiquaris forans, en farem una molt breu relació que exposem a continuació.

Herman A. Elsberg (1869-1938) (Nova York, 40 East 34th Street).¹³⁹ Antiquari especialitzat en teixits antics a qui Costa va vendre nombrosos exemplars, amb gairebé una trentena de cartes —entre trameses i rebudes— que abasten del 1928 al 1931.

Alice Baldwin Beer (1896-1969) (Nova York, 541 Madison Avenue).¹⁴⁰ Especialitzat en teixits, amb una quinzena de cartes que abasten del 1928 al 1931.

Isaac Staal and Sons (Londres, 36 South Molton Street, Bond Street).¹⁴¹ Costa els venia tot tipus d'obres, segons que llegim a la vintena de cartes conservades del 1928 al 1930.

137. Sánchez, 2020b.

138. AC, Caixa Comercio España.

139. AC, Caixa Comercio Internacional 1.

140. AC, Caixa Comercio Internacional 1.

141. AC, Caixa Comercio Internacional 1.

Arthur Byne (1884-1935).¹⁴² Sens dubte, un dels antiquaris (tot i que no operava ni es presentava com a tal) més rellevants amb els quals va treballar Costa. La relació amb Byne ha estat un dels pocs temes que els especialistes han explotat de l'Arxiu Costa i, en aquest sentit, cal citar l'estudi de José Miguel Merino de Cáceres i María José Martínez Ruiz sobre la venda del pati del palau d'Aiamans de Palma,¹⁴³ una joia arquitectònica del segle XVI que avui es troba en parador desconegut. Aquests especialistes han donat a conèixer bona part de la documentació relacionada amb l'operació, però n'han quedat força documents inèdits, com una llista amb el contingut detallat de les 51 caixes en què es va enviar el palau als Estats Units i, fins i tot, el rebut de la bàscula municipal de Palma amb el pes total de l'enviament: 6.310 kg. D'altra banda, es conserven altres documents sobre vendes que Costa va fer a Byne simultàniament, com un enteixinat igualment procedent del palau d'Aiamans, i un altre d'un palau mallorquí, materials que interessaven especialment a William R. Hearst, el principal client de Byne.¹⁴⁴ Gràcies a la meticulositat del fill de Costa a l'hora de recollir informació, sabem que Byne vivia a Mallorca en una casa anomenada «El Terreno», que era propietat del pare del periodista i editor Lluís Ripoll, amic de Costa. La casa era prop de la del pintor Eliseu Meifrén. Fins i tot, a l'arxiu trobem els retalls de diaris dels anys vuitanta del segle XX en què les recerques de Merino de Cáceres donaven a conèixer els angles morts de Byne, un personatge fins aquell moment molt apreciat a Mallorca. En resum, la relació entre Byne i Costa és prou rellevant i

142. AC, Caixa B Brusotto Byne.

143. Merino i Martínez, 2022.

144. Aquest no va ser l'únic enteixinat que va adquirir Costa a Mallorca. Com ja hem vist, també va adquirir uns fragments procedents del Palau de l'Almudaina, que Costa conservava al seu Museu de Valldemossa, i sabem que en va comprar, com a mínim, tres més. Un era el de la Casa Alomar al carrer de la Concepció de Palma —es podria referir, en realitat, a Can Alomar, al carrer de Sant Feliu, avui convertit en un hotel de luxe—, segons un full manuscrit de l'arxiu (AC, Caixa Comercio Balears 2). El segon enteixinat era originari de la catedral de Palma, del denominat *Corredor dels Ciris*, que es va desmuntar en temps de la reforma d'Antoni Gaudí. Costa se'n va quedar un fragment que tenia exposat al Museu de Valldemossa (100 × 20 cm), va vendre un altre fragment als March, avui conservat a la seu de la Fundació Bartolomé March, i una tercera part del conjunt va sortir a subhasta el 1990 a Fernando Durán (17 i 18 d'octubre de 1990, lot 840), on va ser adquirit pel col·leccionista mallorquí Pedro Serra, segons que s'anota a l'arxiu Costa (AC, Caixa Comercio Balears 2). Sobre l'enteixinat del *Corredor dels Ciris*, vegeu: Valls, 2021: vol. I, 60-64, vol. II, fig. 51-53. El tercer enteixinat adquirit per Costa és el d'una casa del carrer de l'Aigua de Palma, que hem esmentat en comentar les fotografies de les obres de Costa conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

està força ben documentada a l'arxiu des del temps de Costa a Barcelona, com proven diferents assentaments del quadern de comptabilitat núm. 1 (el primer, de l'abril del 1924), i mereix un estudi aprofundit que avui no podem abordar. Cal destacar, també, l'existència a l'arxiu d'una caricatura de Byne realitzada per Costa en què el primer té al costat una carpeta on es llegeix «Palacios rurales mallorquines», que alludeix a l'obra que Byne, en col·laboració amb Mildred Stapley, la seva esposa, van publicar sobre les residències i els jardins mallorquins (figura 10).¹⁴⁵



FIGURA 10. Josep Costa Ferrer. *Caricatura d'Arthur Byne*, conservada a l'Arxiu Costa. Fotografia: Alberto Velasco.

Comerciants / agents del mercat

Una de les qüestions més rellevants que permet analitzar la documentació epistolar de Josep Costa Ferrer és la xarxa de proveïdors d'antiguitats que tenia establerta, especialment a Catalunya, l'Aragó i València, que eren les zones on es movia amb preferència, tot i que també en tenia en determinades zones de la resta de l'Estat espanyol, com ara Castella o Navarra. Naturalment, la instal·lació a Palma va fomentar que entrés en contacte amb tot un seguit de comerciants autòctons que, per exemple, li facilitaven moltes obres i objectes procedents de Menorca. De la mateixa manera que en el cas dels antiquaris, és inabastable reproduir aquí la llista completa de noms d'intermediaris, així que només n'oferirem una selecció.

Antonio i Francisco Marió (Sort).¹⁴⁶ Pare i fill, i residents a Sort (Lleida). Fins ara, es tractava d'uns agents del mercat de l'art no documentats, però, a la vista de les cartes intercanviades amb Costa, veiem que van esdevenir persones rellevants per tal com van aconseguir peces procedents del Pirineu per

145. Byne i Stapley, 1928.

146. AC, Caixa Comerç Bohigas Mateu Marió Vaquer.

a Costa. No es dedicaven exclusivament al mercadeig amb antiguitats, ja que Antoni s'anunciava a les seves cartes com a comerciant i com a venedor de confiteria i ultramarins. La majoria de les cartes — del 1929 al 1930 — les envia Francisco, que sembla que era el que pròpiament es dedicava al negoci de les antiguitats. Les obres de què es parla a la correspondència són, principalment, medievals, amb exemplars romànics i gòtics i esments concrets a talles, arquetes, frontals d'altar i retaules.

Vicente Gómez Novella (1873-1956).¹⁴⁷ Valencià, fotògraf de professió, tot i que amb un gran interès per l'arqueologia i les antiguitats després de la seva estada a París, on va aficionar-s'hi. Posseïa col·lecció pròpia i sembla que era una persona propera a Santiago Rusiñol.¹⁴⁸ Gómez Novella és un personatge molt interessant perquè va ser un dels primers en excavar, cap al 1908, els testers ceràmics medievals de Manises i Paterna, juntament amb l'antiquari Josep Almenar García. La Junta de Museus de Barcelona acabaria comprant els objectes extrets d'aquestes excavacions i Josep Costa Ferrer va viatjar el 1921 a València amb Joaquim Folch i Torres, director dels museus d'art barcelonins, per ajudar-lo en l'adquisició d'aquests fons, entre ells, la col·lecció de Gómez Novella, tal com explica Costa en un article del 1964.¹⁴⁹ A banda d'aquesta operació, a l'Arxiu Costa hi ha un rebut del 7 de juny de 1918 que demostra que Costa va comprar-li per 5.000 pessetes «el resto de los objetos fenicios y una vitrina de concha de la colección Brauner».¹⁵⁰ Igualment, entre les nombroses fotografies que es conserven a l'arxiu, hi trobem diferents retrats de Josep Costa Ferrer realitzats per Novella, de gran qualitat plàstica pel joc amb llums i obra, una de les especialitats de Gómez Novella.¹⁵¹ I no hi manca, tampoc, alguna anotació al quadern de comptabilitat núm. 1 relativa a la compra a Novella d'una cadira «bri a bri» per 175 pessetes, al febrer del 1927.

Manuel Nacher (carrer del Doctor Sumsi 8, 4t 2a, València).¹⁵² Sembla que era el propietari del Café El Siglo, a València. Es conserven a l'arxiu una quarantena de cartes d'entre el 1928 i el 1935. Nacher aconseguia a Costa mobilia-

147. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

148. Pel que fa a Gómez Novella, vegeu: Muñoz, 2015 i també Cancer [sense datar].

149. Costa, 1964.

150. També hi ha el rebut de la compra de la col·lecció per part de Novella a Hugo Brauner, pel mateix preu i de tres dies abans, cosa que vol dir que va fer d'intermediari a favor de Costa. La Brauner és una de les col·leccions amb les quals amplià el seu fons arqueològic excavat a Puig des Molins, i que després intentarà vendre a la Junta de Museus.

151. Sobre la seva faceta de retratista, vegeu: Baeza et al., 2008.

152. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

ri, escultures, ceràmica de Manises i Alcora, teixits i objectes de decoració. Com la resta d'intermediaris agents amb els quals treballava Costa, també s'encarregava de gestionar l'enviament i transport dels objectes, a Barcelona o a Palma. No acostumava a oferir-li peces de pintura o escultura medieval, però, en una carta del 17 de juny de 1929, li parla d'un «templete gótico y 6 tablas más» que un colleccionista de València volia vendre.¹⁵³ En una altra carta del mateix any li diu que estava intentant comprar unes butaques i que l'antiquari Paul Tachard s'hi havia posat pel mig. Altres cops l'informava sobre botigues d'antiguitats que obrien a València, o sobre l'activitat de comerciants com un tal Guarner, que movia molt de material i que reservava peces per a Costa. Nacher també li feia d'enllaç amb clients valencians als quals mostrava fotografies d'obres que Costa tenia a la seva galeria, com el marquès de Benicarló (Juan Pérez San Millán y Miquel Polo) o el marquès de la Calzada.

Teodoro Prades Prades (Vilafranca del Cid, Els Ports, Castelló).¹⁵⁴ Era pintor d'ofici. Sens dubte, és un dels proveïdors més rellevants de Costa, d'acord amb la cinquantena de cartes, d'entre el 1924 i el 1934 (la majoria són de 1929-1930), conservades a l'arxiu i amb el que es recull al quadern de comptabilitat núm. 1, en què consten nombroses adquisicions. Sobretot li subministrava teixits i ceràmica, però també mobles, pintures i altres objectes. Era un home especialment fidel a Costa, molt servicial i abnegat, a qui reservava preferentment els objectes i li donava prioritat respecte d'altres compradors. El seu radi d'actuació era a la comarca dels Ports i a la zona del Baix Aragó, que incloïa les províncies de Castelló i Terol, tot i que en ocasions arribava fins a Alacant. L'informava també sobre peces medievals i, especialment, retaules gòtics, d'acord amb un advertiment de Costa, que hi estava especialment interessat. El volum d'informació que proporcionen les cartes és ingent, amb dades sobre retaules com els de Cinctorres, Alfambra, o Pancrudo, entre d'altres. També s'encarregava de contractar obrers per efectuar excavacions en jaciments arqueològics, com les que es van dur a terme al castell d'Alfambra cap al 1934. Els objectes extrets d'aquestes intervencions eren enviats a Costa degudament embalats i encaixats.¹⁵⁵ Una de les cartes més interessants

153. A la mateixa carta, Costa hi va dibuixar un pot de farmàcia corresponent a un tipus molt rar de Terol del segle XIV, amb escassos exemplars conservats. Vegeu, per exemple: Álvaro, 2002: 99, fig. 125.

154. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

155. Per una altra carta del 5 de juliol del mateix any, ens assabentem que tenien una segona excavació en marxa a Sollavientos (Allepús).

és del 27 de juny de 1929, de més de deu fulls d'extensió, en la qual Prades explica un viatge per terres de Castelló, seguint les instruccions de Costa, a la recerca de retaules gòtics. Va passar per Betxí, Llucena, l'ermita de Sant Bartomeu de Villahermosa del Río, Cinctorres, Tronchón, Catí, Albocàsser i Mosquerola. L'expedició va comportar reunions de Prades amb mossens i secretaris d'ajuntaments, i demostra que es movia molt bé perquè coneixia a tothom i li obrien les portes. El document serveix per veure com treballava un intermediari del mercat de l'art que coneixia perfectament el territori, amb contactes, i que sabia localitzar les obres interessants perquè tenia uns certs coneixements.

José Alamar (carrer d'en Sanz 18, principal, València).¹⁵⁶ Comerciant valencià que va tenir una relació tardana amb Costa. En conservem un grup de cartes del 1954 en què, entre altres obres de les quals va adjuntar fotografia, hi havia una *Crucifixió* que cal atribuir al Mestre d'Artés i que ha estat subhasta da en data recent.¹⁵⁷ El mateix any li va oferir un *Crist Salvador* atribuït a Joan de Joanes, una *Transfiguració de Crist*, anònima, i una *Pietat*, anònima, obres que proposava mostrar al col·leccionista Santiago Espona i de les quals es conserven fotografies a l'arxiu. En una altra carta del mateix 1954, Alamar li va oferir un *Sant Pere amb una donant*, igualment amb fotografia a l'arxiu, que va ser adquirit per Costa i que va conservar-lo sempre a la seva col·lecció del Museu de Valldemossa;¹⁵⁸ i altres obres que també volia que fossin mostrades a Espona, que devia ser un bon client de Costa, tal com deduïm del quadern de comptabilitat núm. 1, on consten diferents adquisicions efectuades pel col·leccionista.

Juan Vaquer (carrer de la Infanta 48, Maó).¹⁵⁹ A l'arxiu es conserven cartes dels anys 1940 i 1941. Era un important agent de Costa amb residència a Maó que li aconseguia obres i objectes per tota l'illa de Menorca. Li subministrava mobiliari anglès i mallorquí, pintures de diferent tipus, vaixelles i porcellanes i bibelots en general. En una carta del 30 de juny de 1940 parlava a Costa d'uns mobles anglesos i li comentava que els propietaris demanaven molts diners perquè hi havia un encariment de preus que «es culpa de uestedes».

156. AC, Caixa Comercio España.

157. Abalarte (Madrid), 14-15 de desembre de 2016, lot 1112, 67 × 38 cm.

158. Posteriorment, Gabriel Llompart el va atribuir a Pere Terrenchs (amb dubtes). Vegeu: Llompart, 1977-1980: vol. III, 167 (núm. 142); amb reproducció en blanc i negre al volum II). Vegeu també: Sabater, 2002: 368-369.

159. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

Francisca (Paca) Montoya (Calle Juan Mir Mir 29, Maó).¹⁶⁰ Se'n conserven una vintena de cartes datades entre el 1928 i el 1940. Li feia d'agent a Maó i li aconseguia mobiliari del país i anglès, cornucòpies, teixits, pintures i objectes decoratius en general.

Edmundo i José Vacarises (carrer de la Infanta 18, Maó).¹⁶¹ Fuster de professió. A l'arxiu se'n conserven cartes del 1929. S'encarregava dels transports de mobles des de Maó cap a Palma i també li buscava antiguitats, especialment mobiliari.

Bartolomé Prats (Maó).¹⁶² Venia a Costa mobiliari i antiguitats en general procedents de Menorca. Se'n conserven una trentena de cartes d'entre el 1928 i el 1940, alguna d'elles amb dibuixos dels objectes que oferia a Costa.

Joan Vives Llull (Maó).¹⁶³ Pintor de l'escola de Pollença, amic d'Hermen Anglada Camarasa. Era propietari d'una botiga d'antiguitats i de joieria que havien muntat els seus pares, gestionada per la seva dona Antònia Campomar, però ell hi era al darrere. A l'arxiu es conserven una trentena de cartes d'entre el 1932 i el 1942, algunes d'elles amb dibuixos de ceràmica i mobiliari.¹⁶⁴ Informava Costa sobre mobiliari i antiguitats en general, com, per exemple, de la venda del lot de mobles de la casa de José Maria Quadrado (1819-1996), l'erudit menorquí del segle XIX autor d'alguns textos de la col·lecció *Recuerdos y Bellezas de España*.

José Angulo Díaz de Otazu (Passatge Escudellers 7, Barcelona // Calle Victoria letra A Miranda de Ebro, any 1930 // Calle Alcazar de Toledo 16, Miranda de Ebro, any 1941).¹⁶⁵ Se'n conserven una vintena de cartes d'entre el 1930 i el 1941. El 1930 tenia residència a Barcelona i Miranda de Ebro, però comenta a Costa que vol marxar de la capital catalana. El 1941 consta a Miranda de Ebro com a exportador de patates i nous.¹⁶⁶ Angulo buscava tallistes a Costa per decorar caixes de núvia sense decoració, una pràctica habitual entre els

160. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

161. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

162. AC, Caixa Comercio España.

163. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

164. Altres cartes van adreçades a Josep Maria Costa per qüestions relacionades amb la galeria d'art, compra de pigments i pintures pròpies per vendre. A partir dels anys quaranta, Vives Llull escriu preferentment a Josep Maria, fet que demostra que el pare s'havia retirat un xic del negoci.

165. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

166. Precisament, a Miranda de Ebro es conserva la seva casa, postmodernista del 1921, obra de l'arquitecte Fermín Álamo Ferrer.

antiquaris del segle XX. Es movia habitualment per Àlaba i Navarra, i li subministrava antiguitats de tot tipus, especialment *kutxas* navarreses i mobiliari en general, imatgeria religiosa, etc. Per exemple, entre les cartes d'Angulo n'hi ha un parell de l'any 1930 que li va enviar la priora del monestir de Salinas Añana (Àlaba), ja que estava intentant comprar-los un escriptori per a Costa. La priora, a banda d'una quantitat de diners, demanava dues llaunes grans de sardines i bonítol en escabetx, ja que eren disset monges al monestir «y con muchos deseos de comer pesca».

Colleccionistes

L'Arxiu Costa proporciona un volum inabastable de dades sobre colleccionistes, nacionals i forans, que van adquirir obres a Costa en el decurs de la seva trajectòria com a antiquari. Pel que fa als anys de Barcelona, la documentació epistolar és escassa, com ja hem apuntat, cosa que podem suplir amb l'exhaustivitat del quadern de comptabilitat núm. 1, en què apareixen anotades detalladament les vendes que efectuava als seus clients barcelonins, molts d'ells colleccionistes ben coneguts. En relació amb els anys de Palma, la documentació epistolar és molt més extensa, tot i que sembla que el seu trasllat a l'illa el va portar a desconnectar-se d'una informació important de la potent clientela barcelonina per centrar-se en vendes a colleccionistes mallorquins menys rellevants. L'excepció en serien els March, que, sense cap mena de dubte, en van ser els clients més importants i els que van fer guanyar més diners a Costa en tota la seva trajectòria. Com en els apartats anteriors, oferirem una selecció de noms amb alguns dels colleccionistes més rellevants amb els quals va treballar Costa.

Maties Muntadas i Rovira (1854-1927).¹⁶⁷ No conservem epistolari intercanviat amb ell, però el seu nom apareix algun cop anotat al quadern de comptabilitat núm. 1, com quan va adquirir a Costa dos gerros daurats anglesos al febrer del 1924, dues teles pintades amb santa Anna i un paisatge (juny del 1924, 200 i 100 pessetes), o una tela pintada amb la Sagrada Família comprada al maig del 1925. També hi consta el nom de la seva esposa, a qui l'antiquari va vendre un vano el mateix any. Sabem que Costa li va vendre abans del 1931 un *Sant Antoni temptat pels dimonis* avui conservat al MNAC (inv. 64065), on tam-

167. Barrachina, 2007; 2013. Pérez, 2021.

bé es conserva un compartiment de predella del mateix retaule amb la *Lapidació de Ramon Llull* (inv. 40410). Totes dues taules formaven part d'un retaule dedicat a la Santíssima Trinitat, sant Antoni Abat i el beat Ramon Llull, realitzat cap al 1503 i originari de la capella dels terrissaires de l'església del Sant Esperit del convent de Trinitaris calçats de Palma. Es tracta d'una de les principals obres del pintor Joan Desí (doc. 1481-1520), que va realitzar en col·laboració amb Gonçal Montalegre i Joan Català.¹⁶⁸

Eusebi Güell i López (1877-1955). Comte de Güell, col·leccionista d'indumentària històrica i dibuixos.¹⁶⁹ Al quadern de comptabilitat núm. 1 consta la venda el 1924 d'un dibuix amb una vista de la catedral de Burgos per 225 pessetes, que Costa havia adquirit a l'antiquari Miguel Borondo.¹⁷⁰ El mateix any li va comprar uns capitells i un sòcol de talla i un conjunt de dotze cadires imperi.

Joaquim Casas Carbó (1858-1943). Advocat, escriptor i editor, cosí del pintor Ramon Casas. Al quadern de comptabilitat núm. 1 consten diferents vendes a un tal «Casas Carbó», i podia tractar-se d'ell.¹⁷¹ Documentem la venda el 1924 d'una fruitera de ceràmica amb la representació de sant Francesc, que Costa havia comprat a l'esmentat Borondo. També li va vendre al març del 1924 un sant Francesc de talla per 1.200 pessetes, que Costa havia adquirit per la via de l'intercanvi a Alexandre Soler i March l'any anterior, i al maig del 1925, un plafó de rajoles valencianes amb la representació del mateix sant, per 350 pessetes. Tot plegat indica que Casas potser col·leccionava imatges del sant franciscà.

Lluís Plandiura (1882-1956).¹⁷² A l'Arxiu Costa no existeix cap expedient propi de Plandiura, tot i que al llibre de comptabilitat núm. 1 consten diferents assentaments sobre vendes efectuades al col·leccionista, com un marc de talla el 1923, «1 ventana gòtico-románica» (1924, 1.200 pessetes),¹⁷³ una caixa romànica pintada (1924, 1.500 pessetes), o un plat de ceràmica catalana amb un gerro (1924, 150 pessetes), entre d'altres. Tanmateix, al fons Plandiura

168. Barrachina, 2013: 40. Sabater, 2002: 375-384.

169. Bassegoda, 2016; 2021.

170. Sobre l'activitat d'aquest antiquari, vegeu: Sánchez, 2019. Al quadern de comptabilitat núm. 1 consten diferents compres i vendes a Borondo, a més. La més destacada és la venda d'una marededeu flamenca, «buena», per 12.000 pessetes i una talla de sant Miquel per 2.000 (abril del 1924).

171. Agraïm aquest suggeriment a Adrià Codina, descendent de Ramon Casas.

172. Berenguer, 2021a, on es recull la bibliografia anterior.

173. No sabem si es tracta de la mateixa documentada al quadern més endavant, amb data de 4 de maig de 1924, venuda per 1.250 pessetes.

de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona hem localitzat documentació diversa relacionada amb Josep Costa des del 1921 fins al 1940. La més interessant és una carta del 25 de setembre de 1921 en què li ofereix un capitell la descripció del qual permet identificar-lo sense problemes.¹⁷⁴ Es tracta d'un exemplar tardoromànic, realitzat en marbre, avui conservat al MNAC (inv. 5290),¹⁷⁵ del qual es desconeixia la procedència, però que, d'acord amb el que afirma Costa a la carta, «va venir de Lleida», i que avui sabem que va vendre a Plandiura. En aquest sentit, al mateix arxiu hi ha un rebut del 17 d'octubre de 1921 en què Costa declara haver cobrat de Plandiura 1.700 pessetes «por un capitel [de] piedra románico y por dos sillones ingleses».¹⁷⁶ A banda, es conserven altres cartes, postals i nombrosos rebuts (1919-1924) que certifiquen diverses adquisicions d'objectes a Costa, que van des de mobiliari fins a marcs, ceràmica, canelobres medievals de ferro forjat, objectes arqueològics, teixits o alguna joia antiga. Pel que fa a pintura, només documentem la venda d'una obra de Darío de Rogoyos, segons un rebut del desembre del 1921.¹⁷⁷ En una carta del 18 de febrer de 1940, Costa li ofereix diferents exemplars de mobiliari isabelí, anglès, un oli amb un retrat de dama de Franz Xaver Winterhalter y «el retablo de San Miguel de Canillo (Andorra) de donde sacamos las pinturas murales».¹⁷⁸ Sobre les darreres, és possible que s'estigui referint a les de Sant Romà de les Bons, que van formar part de la col·lecció Plandiura i que avui es custodien al MNAC (inv. 15783), i de les quals sabem que van ser arrencades per ordre del Bisbat d'Urgell cap al 1927, data en què les va adquirir Josep Bardolet.¹⁷⁹ Si l'esment de Costa alludeix a aquestes pintures, avui coneixem, per tant, que ell també va participar en la compravenda. El grau de proximitat entre Costa i Plandiura devia ser important, ja que a l'arxiu del segon es conserva una postal enviada al setembre del 1950 des de Palma i signada a mitges entre Costa i Rafael Benet (1889-1979), el pintor i crític d'art.¹⁸⁰

Alexandre Soler i March (1873-1949).¹⁸¹ Arquitecte, historiador de l'art català i col·leccionista. A l'Arxiu Costa no se'n conserva documentació episto-

174. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), fons Lluís Plandiura, ref. 5D.54-7, lligall 36, LP36-85.

175. Alcoy, 1994.

176. AHCB, fons Lluís Plandiura, ref. 5D.54-9, lligall 45, LP45-163.

177. AHCB, fons Lluís Plandiura, ref. 5D.54-9, lligall 45, LP45-168.

178. AHCB, fons Lluís Plandiura, ref. 5D.54-8, lligall 39, LP39-47.

179. Ylla-Català, 2014: 31. Sobre aquestes pintures, vegeu: Tarradellas, 2017: 134-171.

180. AHCB, fons Lluís Plandiura, ref. 5D.54-9 - lligall 44, LP4-1.

181. Velasco, 2020; 2021.

lar, però al quadern de comptabilitat núm. 1 consta entre el 1923 i el 1925 comprant i, sobretot, venent objectes d'arqueologia, teixits, un fragment de retaule i ceràmica. Entre els objectes adquirits per Soler a Costa, destaca una cadira per 2.000 pessetes.

Ròmul Bosch i Catarineu (1889-1936).¹⁸² Sempre s'havia dit que Costa li havia fet d'assessor, però faltaven evidències documentals que ens parlessin de la relació comercial que van mantenir.¹⁸³ A l'Arxiu Costa en tenim algunes, tot i que no es conserva l'intercanvi epistolar entre ells. Bàsicament, i com era d'esperar, Bosch comprava obres a Costa, tot i que documenten un cas en què és a la inversa.¹⁸⁴ Igualment, un cop Bosch ja havia dipositat la seva col·lecció d'art medieval als museus d'art de Barcelona com a garantia d'un préstec (1934), pensem que devia vendre alguna cosa a Costa, ja que a l'Arxiu Costa es conserva un rebut de la Banca March del febrer del 1935 en què el darrer va fer un ingrés de 3.000 pessetes a favor de Bosch i Catarineu.¹⁸⁵ Hem vist que Costa s'havia especialitzat en la venda de miniatures pintades, i sabem que Bosch va formar entre els anys vint i trenta una important col·lecció d'aquest tipus de peces integrada per més de mil exemplars que, després, va passar a mans de Julio Muñoz Ramonet.¹⁸⁶ És fàcil deduir que algunes peces d'aquesta col·lecció de miniatures van ser subministrades per Costa.¹⁸⁷ Ho confirmem amb els llibres de comptabilitat, on apareixen nombroses anotacions de 1923-1926 de vendes de miniatures a Bosch i Catarineu, entre elles, una de 4.500 pessetes per diversos objectes d'aquest tipus, una altra de 21 exemplars més, i encara una altra de quatre miniatures més (1.500 pessetes), tot i que no són les úniques. També es documenta la venda de mobiliari, diversos objectes decoratius i peces arqueològiques procedents d'Eivissa el 1924, un mantó xinès (març del 1924, 1.000 pessetes), un crist d'ivori francès (febrer del 1925, 2.000 pessetes) i un altre de mallorquí (febrer del 1925, 3.500 pessetes), «1 pañuelo crespón rojo-oro» (abril del 1926, 1.000 pessetes), i una altra peça similar a

182. Rivero, 2017; 2023.

183. Rivero ja va intuir que la relació entre ambdós va ser més estreta del que podria semblar en un principi. Vegeu: Rivero, 2017: 143, núm. 26.

184. Al quadern de comptabilitat núm. 1 documentem que Bosch va vendre a Costa «1 cuadro Chispero» amb atribució dubtosa a Leonardo Alenza, per 900 pessetes (gener del 1927).

185. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa.

186. Sobre la col·lecció de miniatures de Bosch, posteriorment propietat de Muñoz Ramonet, vegeu: Viñas, 2013.

187. A la secció de fotografies de l'Arxiu Costa es conserven una trentena d'imatges de miniatures, i caldria comprovar si algunes es podrien associar a les que va vendre a Bosch.

l'anterior (abril del 1925, 750 pessetes). Entre les obres pictòriques documenten l'adquisició a Costa d'un quadre d'Eugenio Lucas (1923, 1.500 pessetes),¹⁸⁸ un retrat realitzat per Mengs (abril del 1924, 5.000 pessetes),¹⁸⁹ «1 tabla Renacimiento consagración fraile obispo» (agost del 1924, 5.000 pessetes),¹⁹⁰ «un retablo muerte S. Valeriano [siglo] XVI» (novembre del 1924, 10.000 pessetes),¹⁹¹ «1 tabla coronación S. Victorio» (octubre del 1924, 6.000 pessetes),¹⁹² una pintura holandesa amb bous (agost del 1924, 1.200 pessetes), i una pintura holandesa amb gossos (agost del 1924, 1.000 pessetes), un retrat femení del pintor Ramón Rosales,¹⁹³ i cinc dibuixos de Valeriano Bécquer (gener del 1925, 750 pessetes). Una de les vendes més interessants, tanmateix, és la d'«1 frontal Virgen» el 26 de juny de 1925, per 15.000 pessetes,¹⁹⁴ que de ben segur cal identificar amb el frontal d'altar romànic originari del santuari de Rigatell (Areny de Noguera), avui conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 35.701), que Costa havia comprat el mes anterior a Josep Bardolet per 5.000 pessetes, segons que consta al quadern de comptabilitat. L'obra va ingressar al museu a través de l'adquisició d'una part de la col·lecció Bosch i Catarineu que es va fer a Muñoz Ramonet el 1950.

Aquesta, tanmateix, no va ser l'operació més significativa que van signar tots dos. Sens dubte, la compra més rellevant va ser la de tres retaules gòtics procedents de la localitat de Puertomingalvo (Castelló), tots ells obra del

188. Es podria tractar de qualsevol de les diverses pintures d'Eugenio Lucas implicades en el litigi que l'Ajuntament de Barcelona manté amb els hereus del col·leccionista Julio Muñoz Ramonet, que va ser qui va aconseguir bona part de la col·lecció Bosch i Catarineu.

189. Entre les obres implicades en el litigi esmentat a la nota anterior i que havien format part de la col·lecció Bosch i Catarineu, es troben tres retrats de Mengs.

190. Molt probablement, es tracta de la *Consagració de sant Agustí* (111 × 78 cm), una pintura sobre taula atribuïda a l'escola aragonesa d'inicis del segle XVI que consta entre les obres reclamades per l'Ajuntament de Barcelona als hereus de Muñoz Ramonet.

191. En un altre moment del quadern es torna a anotar com a mort de sant Victorià, pel mateix preu.

192. Es podria tractar d'una consagració d'un sant bisbe (120 × 110 cm) de la primera meitat del segle XVI que també forma part del litigi esmentat.

193. Es podria identificar amb un retrat femení obra de Rosales que forma part de la reclamació citada a les notes anteriors, i que algun cop s'ha associat al pintor Gutiérrez de la Vega.

194. Com passa en altres ocasions, l'operació apareix duplicada en un assentament posterior (amb data de 7 de juny) del llibre de comptabilitat. Altrament, al mateix quadern i el mateix any, tot i que més endavant, s'anota la venda a Bosch d'un «antependium» per 7.500 pessetes que havia estat adquirit prèviament a Bardolet per 5.000. Tanmateix, no descartem que es pogués tractar d'un pagament parcial per l'obra anterior.

pintor Gonçal Peris.¹⁹⁵ Un està dedicat a santa Bàrbara i es conserva al MNAC (inv. 35672), ja que hi va ingressar en el marc de l'operació amb Muñoz Ramonet quan aquest va retirar el dipòsit de la col·lecció Bosch i Catarineu. El segon, fragmentari, estava dedicat a sant Cristòfol i només conservava a inicis del segle XX la taula central amb el sant patró i el Calvari del cim. El compartiment central avui és una de les obres que estan en disputa entre els hereus de Muñoz Ramonet i l'Ajuntament de Barcelona. I el tercer estava dedicat als goigs de la marededeu i avui es troba al Nelson Atkins Museum of Art (EUA) (inv. 32-207 A-P), on va ingressar el 1932 a través de l'adquisició directa a Bosch gestionada per Josep Gudiol Ricart i Harold Woodbury Parsons.¹⁹⁶ Per una carta del 1949 adreçada per Walter S. Cook al director del museu nord-americà, ens assabentem que el retaule va ser possiblement adquirit a l'església de Puertomingalvo per Costa abans del 1932.¹⁹⁷ Aquesta informació és realment fiable, atès que, com hem vist, Cook era algú molt proper a Costa. És segur que la compra es va efectuar abans del 1929, atès que dos dels retaules van participar en l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929 i ja consten com a propietat de Bosch,¹⁹⁸ juntament amb un altre retaule, també de Gonçal Peris, dedicat a la Mare de Déu de la Llet, de procedència desconeguda i que actualment forma part de la polèmica pel llegat de Muñoz Ramonet.¹⁹⁹ Tot indica, per tant, que Costa va adquirir els tres retaules de Puertomingalvo, més aquest quart, poc abans. Al quadern de comptabilitat núm. 1 de Costa no hi ha cap rastre d'aquesta compra ni de la venda dels retaules a Bosch, però intuïm que aquesta important adquisició en terres castellonenques es va efectuar a través de l'intermediari Teodoro Prades, a qui ja ens hem referit, atès que en una carta del 6 d'agost de 1929 Prades parla d'un capellà, fill de la localitat de Puertomingalvo, «que se metió para que el pueblo dejase sacar los retablos», i que convenia comprar-li unes obres que Prades li acaba d'adquirir per «entrar en amistad y en-

195. Sobre aquests tres retaules, vegeu: Ruiz, 2012.

196. Extraïem aquesta informació de la fitxa de l'obra al web del museu. Vegeu: «Goncal Peris de Sarria. Altarpiece with Scenes from the Life of the Virgin». *Nelson Atkins Museum or Art* [en línia]. <https://art.nelson-atkins.org/objects/26462/altarpiece-with-scenes-from-the-life-of-the-virgin?ctx=fe231807-df2b-4d55-9f17-ad2ffa417c7d&idx=768> (consulta: 13 abril 2024). Vegeu també: Rivero, 2017: 143, núm. 26, que apunta que la compra es va efectuar per 25.000 dòlars.

197. La carta apareix citada a la fitxa de l'obra esmentada a la nota precedent.

198. Exposició, 1929: 361, cat. 2536-2538.

199. Sobre aquest altre retaule, al qual li manca la predella, vegeu: Ruiz, 2012: 51-54.

tera confianza con él». ²⁰⁰ És a dir, aquesta compra que ara havia gestionat Prades era una mena d'agraïment per la gestió a Puertomingalvo i demostra, per tant, que Prades i Costa van ser els artífexs de la sortida dels tres retaules de la localitat i la venda en bloc a Bosch. El col·leccionista, per la raó que fos, el 1932 va decidir desprendre's del *Retaule dels Goigs* i vendre'l al museu nord-americà a través de Josep Gudiol.

Alfons Macaya Sanmartí (1878-1950). ²⁰¹ Col·leccionista de vidre. Al quadern de comptabilitat núm. 1 consta la venda el 1925 de set copes de vidre, la majoria d'elles catalanes amb lacticinis, a més de dues d'angleses, per un preu que oscil·lava entre les deu i vint pessetes cadascuna.

Damià Mateu i Bisa (1864-1935). Industrial i col·leccionista. Figura ben coneguda com a col·leccionista gràcies als estudis de Jaume Barrachina. ²⁰² Al quadern de comptabilitat núm. 1 documentem l'adquisició a Costa d'una marededeu romànica, restaurada, per 1.000 pessetes, un plafó de rajoles valencianes per 200 pessetes, i «1 cuadro [de] azulejos» per 100 pessetes, al novembre del 1925. Al gener del 1926 s'anota la venda d'una pintura de Luca Giordano per 15.500 pessetes, una quantitat molt important, a un tal «M. Mateu». Es podria tractar del fill de Damia Mateu, Miquel, i pel que fa a la identificació de l'obra entre les actualment conservades a les col·leccions dels Mateu, per eliminació, hauria de ser l'actualment catalogada com a còpia de Giordano que mostra un autoretrat del pintor representat com a filòsof grec (inv. 1407, 95,5 × 75,5 cm) ²⁰³. D'altra banda, al gener del 1927 Costa va vendre a Damia Mateu «1 santa Virgen talla plana», per 850 pessetes. Pel que fa a la documentació epistolar, en una carta del 20 de desembre de 1928 Mateu comenta a Costa que s'havia repensat l'oferta que li havia fet d'uns objectes arqueològics trobats fortuïtament per un llaurador a Mallorca. Es tractava d'un cap de bou i dues banyes de bronze pels quals, inicialment, volia pagar 2.730 pessetes, però que ara només estimava en 2.000. A l'Arxiu Costa es conserva, a més, una fotografia d'aquests objectes (figura 11). ²⁰⁴

200. AC, Caixa Comercio Bohigas Mateu Marió Vaquer.

201. Domènech, 2022; 2024.

202. Barrachina, 2007; 2021. Una aproximació general al personatge a Padrosa et al., 2014.

203. Agraïm aquesta informació a Maribel González, directora del Museu del Castell de Peralada.

204. Barrachina va documentar la venda de Costa a Mateu de diversos objectes arqueològics procedents de les seves excavacions a Eivissa. Vegeu: Barrachina, 2014: 116.



FIGURA II. Cap de bou i dues banyes de bronze trobats en un jaciment desconegut de Mallorca. Venuts per Josep Costa Ferrer a Damià Mateu el 1928. Fotografia: Arxiu Costa.

A la part inferior de la mateixa carta, hi consten unes anotacions a mà de Costa on parla d'un camafeu que havia d'aconseguir (Mateu era col·leccionista de camafeus), i que el col·leccionista volia, a més, una parella de plats de reflex metàl·lic. També llegim una anotació de 2.500 pessetes, escrita en lletra gran, potser relativa al preu dels objectes arqueològics i 4.000 per un sepulcre. Una segona carta del 13 de gener de 1929 confirma que Mateu va comprar les peces arqueològiques per 2.500 pessetes, i que el sepulcre era un de gòtic que Costa havia ofert l'any abans a la Junta de Museus.²⁰⁵ Una altra carta de Mateu del 30 de gener de 1929, i l'esborrany manuscrit de resposta de Costa, de l'1 de febrer, ens informen sobre una operació relativa a la venda d'unes tanagres, és a dir, unes peces arqueològiques en terracota, que Mateu va acabar rebutjant tot i haver tancat el tracte. Costa li comentava que, si es feia enrere, es quedés el sepulcre gòtic, que encara es trobava a les dependències del Museu de Barcelona.²⁰⁶

205. ANC, Junta de Museus de Catalunya, Actes, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 17 de març de 1928, ref. ANC1-715-T-714.

206. La correspondència entre Costa i Mateu es troba a AC, Caixa Comerç Bohigas Mateu Marió Vaquer.

Fernando Benet Rasbó (1880-1954).²⁰⁷ Al quadern de comptabilitat núm. 1 consten diverses entrades amb el cognom «Benet», tot i que no sabem si corresponen a aquest col·leccionista, o bé al ja esmentat Rafael Benet, crític d'art.

Santiago Espona i Brunet (1888-1958).²⁰⁸ La correspondència no ho certifica del tot, però Espona devia ser un bon client de Costa, d'acord amb el que hem vist més amunt i les anotacions que trobem al quadern de comptabilitat núm. 1 en què apareixen diverses vendes d'entre el 1923 i el 1926 al col·leccionista, ja sigui de mobiliari, pintures, marcs, ceràmica catalana, un braser, una placa de metall, un rellotge lacat verd (3.500 pessetes), un lot de 100 rajoles aragoneses (1.500 pessetes), o quatre cornucòpies d'estil Lluís XIV (650 pessetes), etc. Entre la correspondència només trobem quatre cartes d'entre el 1928 i el 1953; un exemplar del catàleg editat el 1958 per l'Ajuntament de Barcelona amb motiu del llegat del col·leccionista als museus de la ciutat,²⁰⁹ i una fotografia d'una arqueta esmaltada de Llemotges de cap al 1200 amb els tres reis avui conservada al Louvre d'Abu Dhabi (inv. LAD 2009.025).²¹⁰ Al revers de la imatge, sense data, consta que en aquell moment es conservava a la col·lecció Espona.

Joan March Ordinas (1880-1962), Bartomeu March Servera (1917-1998) i Joan March Servera (1906-1973). Els membres de la família March, sense cap mena de dubte, van ser els clients més rellevants que Costa va tenir durant tota la seva trajectòria professional, i així ho atesta la ingent documentació que conserva l'Arxiu Costa. La nissaga col·leccionista s'inicia amb Joan March Ordinas, que va traspasar els interessos culturals als dos fills, Bartomeu i Joan, que també van ser bons clients de Costa. De fet, el nostre protagonista va ser l'home de confiança de tots ells en matèria d'art i antiguitats i li podem atorgar la funció d'assessor de tots tres, ja que, a banda de vendre'ls obres i objectes de Galerías Costa, també els gestionava les adquisicions externes, el contacte amb especialistes, organitzava visites d'interessats per veure les col·leccions i va dirigir els treballs de decoració de les seves residències mallorquines i la de Madrid, juntament amb l'arquitecte Gabriel Alomar, amic i també client de Costa. El vincle amb els March va ser tan profund que el fill

207. Barón i Gomà, 2023: 58.

208. Barrachina, 2007. Berenguer, 2021b.

209. Legado, 1958.

210. Vegeu «Reliquary Casket with the Three Magi». *Louvre Abu Dhabi* [en línia]. <https://www.louvreabudhabi.ae/en/explore/online-collection/reliquary-casket-with-the-three-magi> (consulta: 14 abril 2024).

de Costa acabaria donant la biblioteca paterna d'art i temes mallorquins a la Fundació Bartolomé March.

L'Arxiu Costa conserva diferents materials relacionats amb els March. Com ja hem vist, existeixen, en primer lloc, dades sobre aquesta família als quaderns de comptabilitat núm. 10, 11 i 12, i també algunes més als quaderns núm. 2 i 3. Tanmateix, el volum més important de documentació és una de les caixes en què la documentació s'ordena alfabèticament, atès que és monogràfica sobre els March.²¹¹ Està integrada per centenars de documents que expliquen la intensa relació que Costa va mantenir amb ells durant tota la vida. Amb Joan March Ordinas es coneixien de petits perquè van coincidir a l'escola. Arran de diverses operacions de venda durant els anys trenta, el vincle es va consolidar, i es refermarà a partir del moment en què Costa va intervenir en la decoració del Palau March de Palma (1940-1945),²¹² ubicat al mateix carrer del Conquistador on tenia la galeria. El projecte el va dirigir l'arquitecte Luis Gutiérrez Soto i també hi va col·laborar el pintor Josep Maria Sert.²¹³ Costa també va participar en la decoració del Palau d'Aiamans que els March tenien a Lloseta, a la residència de Sa Torre Cega (Cala Ratjada), a la de la finca de Ses Comunes, a la de Sa Vall o a la decoració de l'edifici dels March al carrer de Núñez de Balboa a Madrid,²¹⁴ totes elles residències que van ser embellides amb obres d'art, mobiliari i antiguitats procedents del negoci de Costa. En un cas, fins i tot, es conserva un croquis de la decoració interior que cal atribuir a Costa, el relatiu a una de les estances de Cala Ratjada; o els plànols de la reforma i decoració del pis de Juan March Ordinas al palau de Palma, segurament corresponents al projecte de Luis Gutiérrez Soto (amb data del febrer del 1940).

D'aquestes operacions amb els March hi ha multitud d'anotacions, factures i llistes d'objectes venuts per a les diferents residències familiars, a més d'estats de comptes que posen de manifest el gran volum d'operacions efectuades i els guanys que en va tenir Costa, la majoria dels anys quaranta del se-

211. AC, Caixa M March.

212. Murray i Pascual, 1988: vol. II, 242-243.

213. Costa, 1961.

214. Sobre la seva intervenció a Sa Vall, Costa va publicar un article en què comentava el procés de reforma dirigit per l'arquitecte Alomar i comenta les obres d'art i la decoració interior, i hi esmenta la taula del *Miracle de la Mare de Déu del Roser i el cavaller de Colònia* a la qual hem alludit més amunt, i altres pintures gòtiques que segurament ell mateix havia subministrat. Vegeu: Costa, 1963. Sobre les diferents pintures gòtiques que van ser propietat de Costa, algunes d'elles venudes als March, vegeu-ne diferents esments a Sabater, 2002: 83, 109, 132-133, 142, 250, 285, 347-348, 351 (nota 172), 362 (nota 237), 368, 370-372, 385, 389-390 i 413.

gle XX. La suma dels imports d'obres i objectes venuts que consten en el global de llistes supera els quatre milions de pessetes, amb la llista més antiga corresponent al 1935 i la més recent al 1969. Només com a exemple de l'exhaustivitat d'aquesta documentació, es conserva una llista amb les 56 obres d'Eugenio Lucas de les quals era propietari Juan March Servera, per a les quals Costa va subministrar marcs (3.630 pessetes en total).

D'altra banda, Costa va proporcionar elements arquitectònics antics que es van reaprofitar en la construcció i rehabilitació dels edificis.²¹⁵ L'arquitecte personal dels March era l'esmentat Gabriel Alomar, gran amic i client de Costa. De fet, va ser el darrer qui va posar en contacte Alomar amb els March perquè es fes càrrec dels diferents projectes arquitectònics familiars.²¹⁶ A les seves memòries recull que quan treballava en els projectes de Sa Vall i el palau dels March a Palma, l'antiquari Arthur Byne, que havia mort el 1935, tenia desmuntats i embalats els enteixinats del palau dels ducs d'Osuna a Marchena (Sevilla), i que Costa els va adquirir per als March i els va col·locar a les dues residències esmentades.²¹⁷ Precisament, a l'Arxiu Costa, a la caixa de documentació relacionada amb els March, es conserva una carta de l'historiador Antonio Gómez Castillo, dels anys quaranta del segle XX, en què li comentava a Costa, entre altres coses, que les caixes dels tres sostres encara no s'havien pogut embarcar, i també li enviava la fotografia d'un altre enteixinat pel qual demana 20.000 pessetes. A la carta apareix esmentat l'arquitecte Luis Gutiérrez Soto, l'arquitecte que dirigia els treballs del palau de Palma. A continuació, apareixen diversos rebuts de tramesa i la factura d'una empresa de transports, del 14 de juny de 1943, per 32 paquets de «madera labrada», amb un pes de gairebé 2.500 kg i assegurats en 50.000 pessetes — existeix còpia de la pòlissa —, que s'enviaven a Galerías Costa i que podrien correspondre a l'enviament dels enteixinats. A llapis, manuscrit, hi apareix el nom de Joan March Ordinas.²¹⁸ El cost de l'enviament va ser d'unes 3.000 pessetes, que si el sumem al de compra, fan un total aproximat de 23.000. La xifra coincideix amb la que apareix en una llista de comptes de cap al 1947 de Costa amb Joan March Ordinas, en què s'anota una partida de 23.500 pessetes per «3 artesonados (capilla y escalera)» per al palau de Palma. En definitiva, aquests documents podrien alludir, entre d'altres, a l'enteixinat que avui es conserva a la sala d'exposicions del Palau

215. Merino i Martínez, 2022: 127.

216. Alomar, 1986: 23-32.

217. *Op. cit.*: 27.

218. AC, Caixa M March.

March, actual seu de la Fundació Juan March, del qual es desconeixia l'origen i que Valls sospitava que podria no ser original de la casa.²¹⁹ Efectivament, la data de realització a les obres al palau (1940-1945) coincideix amb la data que Costa va adquirir els enteixinats al citat Gómez Castillo i amb la informació que ofereix Alomar sobre la seva procedència sevillana.²²⁰

La documentació de l'Arxiu Costa certifica que Costa s'encarregava de tramitar les ofertes d'obres que rebien els March. Veiem que, molts cops, els proveïdors feien les ofertes directament a ell perquè sabien que Costa era el filtre que calia passar. També s'encarregava de fer les gestions pertinents amb els propietaris, ja fossin particulars o antiquaris. Un exemple n'és l'adquisició el 1945 d'una sèrie de pintures de Juan de Valdés Leal dedicats a santa Clara procedents del convent de Santa Clara de Carmona (Sevilla) (1652-1653),²²¹ que Joan March Servera va adquirir a Dolores Simó, vídua de l'arqueòleg i historiador Jorge Bonsor (1855-1930), per 360.000 pessetes.²²² El lot adquirit incloïa tres obres més de petit format («una pareja de Ángeles y dos bocetos»), del mateix pintor. Costa es va encarregar de tramitar l'operació i pagar a la propietària. Avui es conserven a la seu de la Fundació Juan March de Palma. També realitzava per als March els inventaris i les valoracions de béns mobles continguts a les seves residències, com el que van efectuar a quatre mans amb l'arquitecte Alomar de tot el que hi havia a la residència madrilenya familiar (1958), un conjunt realment impressionant d'obres d'art, mobiliari i decoració aleshores valorat en gairebé tretze milions de pessetes. També va fer la valoració d'algunes col·leccions adquirides pels March en bloc, com la del Conde los Gaitanes comprada abans del 1936. I, molt probablement, Costa va ser l'intermediari o la persona clau perquè la cèlebre col·lecció d'arquetes d'Oleguer Junyent fos adquirida per Bartomeu March durant els anys seixanta, posteriorment dispersada.²²³

219. Valls, 2021: vol. I, 246, vol. II, annex II, fig. 410, annex III, fig. 181, 431-432 i 449.

220. A més, es conserven diverses cartes d'Antonio Gómez Castillo i Luis Gutiérrez Soto a AC, Caixa G Girard Guinovart en què es parla de la compra dels enteixinats i la seva instal·lació al palau dels March, juntament amb la venda d'unes pintures de Bernabé de Ayala que havien estat estudiades per Gómez, que ell mateix oferia, i que anaven destinades a les col·leccions dels March.

221. Valdivieso, 1992: 261-262. Villa i Mira, 2001. Costa esmenta aquestes obres en un article divulgatiu publicat el 1963 sobre la residència dels March a Sa Vall; vegeu Costa, 1963.

222. A l'Arxiu Costa hem localitzat dos rebuts signats per Dolores Simó, amb data d'1 de desembre de 1945.

223. Sobre l'adquisició de la col·lecció d'arquetes per Bartomeu March, vegeu: Exposición, 1979. Beltrán, 2017. Aguiló, 2022 i també Beltrán, 2023.

En definitiva, Costa va ser sempre l'home de confiança dels March, i ho demostra que Joan March Servera l'autoritzés per recuperar els béns artístics que s'havien confiscat a la família el 1936 a Madrid, segons que atesta la documentació conservada a l'Arxiu Costa. D'altra banda, i com ja hem vist més amunt, Costa gestionava les visites d'experts per veure obres de la col·lecció March, com ho prova una carta del 1951 de Harold E. Wethey (1902-1984), especialista en escultura hispana i professor de Harvard, que volia veure unes pintures d'Alonso Cano i Valdés Leal. En resum, el volum d'informació i dades sobre la relació de Costa amb els March és ingent i es mereix un estudi monogràfic que permeti acarar la documentació de l'Arxiu Costa amb les obres d'art i els espais encara conservats a les residències d'aquesta il·lustre família. Sense cap mena de dubte, el resultat podria esdevenir un esplèndid treball sobre la formació de les col·leccions dels March, les més importants formades a Mallorca durant el segle XX.

Gabriel Alomar i Esteve (1910-1997).²²⁴ Arquitecte. Va arribar a ser vice-president d'ICOMOS.²²⁵ Amic i gran col·laborador de Costa en els projectes amb els March, com acabem de veure. A l'arxiu hi ha una petita llista d'objectes que li va vendre, una fotografia d'un mapa que formava part de la seva col·lecció i, finalment, una nota del temps en què Alomar era el comissari general del Patrimonio Artístico Nacional (1967-1975), quan li va preguntar a Costa si ja havia visitat el Museu de Muro, avui subseu del Museu de Mallorca, i que Alomar va contribuir a fundar cedint una casa de la família. A la nota l'arquitecte li agraïa que «En cuanto a antigüedades, he aprendido mucho de ud., y no lo olvidó». L'arxiu conserva també l'avantprojecte, acolorit, d'Alomar per a la residència que l'escultor Joan Borrell i Nicolau (1888-1951), col·laborador de l'arquitecte i de Josep Costa Ferrer en la decoració de les residències dels March, s'havia de construir a Cala d'Or, la urbanització promoguda per Costa a partir del 1933.

Josep Costa, col·leccionista

No podem dir que Josep Costa Ferrer fos un col·leccionista, però, com la gran majoria d'antiquaris, guardava antiguitats a casa seva que no estaven a la venda i que formaven part de la decoració de les seves residències, que eren diverses.

224. AC, Caixa A Alcover Alomar.

225. Sobre el personatge, vegeu: Lacuesta, 2016 i Vibot, 2016.

Per exemple, els hereus encara posseeixen una de les cases que Costa es va fer va construir a la urbanització que va promoure a partir del 1933 a Santanyí, Cala d'Or, la qual encara conserva bona part de la decoració original que inclou mobiliari anglès i castellà, pintures, escultures i, fins i tot, alguna talla medieval (figura 12). Allà també es custodien encara bona part dels béns que va adquirir a una descendent de Lady Hamilton, l'amant de l'almirall Nelson.²²⁶



FIGURA 12. Interior d'una de les cases (Can Costa) de Josep Costa Ferrer a Cala d'Or (Santanyí), al setembre del 1951. Fotografia: Jeroni Juan Tous (Arxiu Costa).

Els hereus conserven també la segona residència que l'antiquari es va construir a Centelles, la localitat d'origen de la seva dona, Modesta Gispert. La decoració es troba intacta, d'un estil que respon als gustos d'un antiquari amb interessos diversos i que reflecteix el seu periple vital per Catalunya i Mallorca (figura 13). La decoració, força eclèctica, cal associar-la als models habituals de segona residència entre els col·leccionistes catalans, amb elements decoratius vinculats a l'art popular, mobiliari català d'època barroca, incloent-hi una calaixera de Torroella de Montgrí, mobles mallorquins, altres d'estil anglès i de castellans, a més de rajoles d'oficis i ceràmica i vidre català, elements de vaixel·la, pintures del barroc hispà, pintura moderna (Jaume Passarell,

226. Marés, 1977: 229.

Francesc Camps Ribera o Josep Coll Bardolet), una col·lecció de brodats devocionals (treballs de monja) amb iconografia religiosa, i una petita biblioteca. La casa inclou un jardí romàntic decorat amb elements de lapidari, entre d'altres, una mena d'estructura amb capitells, molt erosionada, que apunta a una cronologia romànica.²²⁷ Costa va dur a terme el projecte de Centelles entre els anys vint i trenta, d'acord amb la documentació conservada a l'arxiu.²²⁸ El nostre protagonista es va implicar, a més, en el teixit associatiu i cultural de la localitat, com ho demostra un diploma conservat a la casa que li va ser concedit per la Societat Coral La Violeta Centellense el 1903, que el va nomenar soci honorari pels mèrits i serveis prestats.²²⁹



FIGURA 13. Interior de la residència de Josep Costa Ferrer a Centelles (Barcelona), avui propietat dels seus hereus. Fotografia: Alberto Velasco.

227. Fa uns anys es va publicar un article sobre la residència en una revista de decoració, amb fotografies de l'interior. Vegeu: Basualdo, 1989. Es va publicar un reportatge anterior a *El Mundo en Auto*, 6-8-1924.

228. AC, Caixa Barcelona Chicago Ibiza Centellas Portals Alcudia Pollensa. La documentació sobre la casa és diversa, però inclou dades tan curioses com una factura d'Hipòlit Planas, del 2 de gener de 1930, pels arbres que li ha plantat al jardí. A més, es custodien fotografies del 1955 que demostren que la decoració roman gairebé inalterada.

229. Igualment, el 1979 i el 2011 se li van retre sengles homenatges. Vegeu: Homenatge, 1979 (que inclou, entre altres col·laboracions, un text de Frederic Marès) i Picarol, 2011.

Aquesta faceta col·leccionista de Costa es va veure reflectida en els continguts i les imatges de les guies turístiques sobre les Balears que editava des de Galerías Costa. Com ja hem esmentat, abasten temàtiques diverses i se'n van fer múltiples edicions i reedicions en diferents llengües, que s'anaven modificant o ampliant en l'aparell gràfic. Hi apareixen il·lustracions de nombroses obres conservades en col·leccions mallorquines, com la dels March, però també hi va incloure obres de la seva propietat, com veiem, per exemple, a la segona edició de la guia de la catedral de Palma del 1948,²³⁰ en què apareix una de les taules de Montanyana, una majestat romànica, una important gerra de ceràmica de Talavera, i, entre altres obres de la seva propietat, alguns dels compartiments del retaule de Sant Miquel de Prats. En aquest darrer cas, la predel·la consta com a propietat dels March, mentre que un dels compartiments narratius que també il·lustra la publicació apareix encara com a propietat de Costa. A la versió francesa de la mateixa guia, de cap al 1940, s'hi afegeix un conjunt d'encensers romànics i gòtics, però la predel·la esmentada, en canvi, encara apareix com a propietat seva. Per contra, un *Ecce Homo* de Joan de Joanes que a la guia en castellà constava com a propietat de la col·lecció Estrany, a la versió francesa s'esmenta encara com a obra de la col·lecció Costa. La versió francesa s'il·lustra amb una imatge de la ja esmentada *Ordenació i primera missa de sant Joan de Mata* de Vicente Carducho, avui al Museo del Prado, que apareix com a propietat de Costa, tot i que després la va vendre, precisament, a Estrany.

Però si hi ha una iniciativa que sí que respon plenament al perfil d'un col·leccionista és el museu que va promoure a la cartoixa de Valldemossa, que es va inaugurar el 1957 amb més de dues-centes obres de la seva col·lecció personal (figura 14). Es podria afirmar que aquella era pròpiament la seva col·lecció.

A l'Arxiu Costa hi ha una caixa monogràfica amb la documentació relacionada amb la creació, la gestió, els canvis i la clausura del museu, amb nombroses fotografies de les obres, moltes d'elles a color, ja que el museu va restar obert fins al 1991, en què la restauració de la cartoixa va provocar que la col·lecció es retirés i fos dispersada pels hereus.²³¹ Entre la documentació conservada, hi trobem el contracte original per a l'obertura del museu, amb data de 28 d'abril de 1957, a través d'una concessió de Costa a Juan Antonio Palmer Marroig, que incloïa la cessió de les obres d'art. Al document s'estipula que Costa obtindria un tant per cent determinat de les entrades venudes. Igual-

230. Furió, 1948.

231. AC, Caixa Museu Valldemossa.



FIGURA 14. Inauguració del Museu de Valldemossa el 1957. Josep Costa Ferrer amb un grup de persones entre les quals trobem E. Oliva, Pedro Moner i Jeroni Juan Tous. Fotografia: Foto Balear (Arxiu Costa).

ment, es conserven diferents versions de l'inventari inicial de les més de dues-centes peces dipositades, amb les valoracions econòmiques respectives. La col·lecció estava integrada per exemplars de mobiliari, ceràmica, pintura antiga i moderna, escultures, exemplars arqueològics procedents de les excavacions de Costa a Eivissa i en altres indrets, peces de vitrina, ivoris, documents autògrafs de fra Juníper Serra, etc. Entre els pintors representats de l'escola mallorquina, hi havia Joan Pizá, Pere Barceló, Joan Bauzá, Antoni Ribas, Agustí Buades, Ricard Anckermann, Tito Cittadini, Bartomeu Sureda, etc. I entre la resta, trobem obres de Salvador Mayol, Hermen Anglada Camarasa, Santiago Rusiñol, Joan Borrell i Nicolau, Joaquim Mir, Casimir Martínez i Tarrassó, Sebastià Junyer, Oleguer Junyent o José Gutiérrez Solana, entre d'altres. També hi tenia exemplars de pintura antiga de mestres com Martí Torner (un *Sant Pere amb donant*, ja citat), i altres amb atribucions exagerades a Gérard David, Bartolomé Bermejo, Corrado Giaquinto o Goya. També hi conservava els fragments procedents de l'església de Montanyana, als quals també ja ens hem referit.

Els materials de l'arxiu relacionats amb el Museu de Valldemossa es complementen amb una cinquantena de fotografies en blanc i negre i més d'un

centenar d'imatges a color amb l'interior de les sales, o bé obres fotografiades individualment, a més d'una acta notarial del 1991 que adjunta un inventari complet i fotografies individualitzades de les obres exposades en aquell moment (145), relacionada amb el tancament del museu. Entre les que es poden identificar sense problemes trobem el fragment d'enteixinat del *Corredor dels Ciris* de la catedral de Palma,²³² i un lateral d'un dels bancs dels Jurats de la Universitat de Palma, decorat amb les armes de la ciutat, procedent de la catedral de Palma. Avui es custodia a la Fundació Mascort, a Torroella de Montgrí.²³³ A la llista figuren diferents obres del pintor Agustí Buades (1804-1871), un dels pintors preferits de Costa i al qual va dedicar, fins i tot, una monografia i alguna exposició a Galerías Costa, com ja hem vist oportunament.

Josep Costa Ferrer i Pablo Ruiz Picasso

Acabarem aquest recorregut amb un apèndix dedicat a la relació que Costa va mantenir amb el pintor Pablo Ruiz Picasso, amb el qual va unir-lo una amistat que es remunta als anys que tots dos van compartir a Barcelona, en què coincidiren al grup tertúlia de la Cova Artística. Malauradament, les cartes que Picasso va enviar a Costa van desaparèixer de l'Arxiu Costa anys enrere, però, malgrat això, l'arxiu conserva encara alguns materials que testimonien aquesta relació.²³⁴ A banda, els hereus de Costa han conservat fins avui tres dibuixos de Picasso corresponents a aquell moment en què apareixen retratats Josep Costa Ferrer, Lluís Bagaria i Joan Vidal Ventosa (figura 15). Van ser realitzats, per tant, en el context de la tertúlia de la Cova Artística, atès que els tres n'eren membres i Picasso hi assistia també. El suport dels dibuixos és un mateix paper pautat i presenten unes característiques similars als retrats que Picasso va realitzar de diversos personatges de l'entorn d'Els Quatre Gats, i que va exposar en aquest local el 1900, com els d'Eveli Torent o Jaume

232. *Vid. supra* núm. 144.

233. Creixell, 2017: 66, cat. 26.

234. AC, Carpeta Caixa B Borrás Brundige. Amb tot, ha quedat testimoni de l'existència de les cartes enviades per Picasso a Costa en un text de Joaquim Torrents Lladó publicat al catàleg editat el 1989 amb motiu de la reinauguració de Galerías Costa; vegeu: *Exposició-homenaje*, 1989. Torres, 1997: 36, on apunta que, el 1971, un mes abans de la mort de Costa, Torrents el va visitar i Costa li va llegir un fragment d'una carta de Picasso en la qual li deia «només quedem tu i jo», afirmació que suposava un reflex de la vella amistat que els unia.



FIGURA 15. Pablo Ruiz Picasso, (d'esquerra a dreta) *Josep Costa Ferrer, Joan Vidal Ventosa i Lluís Bagaria*, 1898. Dibuix i ceres sobre paper, 15,4 × 10,5 cm, cadascun. Sense signar. Propietat dels hereus de Josep Costa Ferrer.

Sabartés (conservats a Museu Picasso de Barcelona). Al revers dels tres consten tres inscripcions identificatives, amb lletra de Josep Maria Costa Gispert, que els situa equívocament el 1903, ja que són de cap al 1898.

Els tres dibuixos presenten trencaments i mostres d'haver estat clavats directament a la paret, cosa que segurament indica que formaven part de la decoració de la Cova Artística, ja que sabem, gràcies a alguna fotografia antiga del local, que les parets estaven embellides amb pintures i dibuixos. S'ha d'afegir, a més, que es tracta d'obres inèdites, encara que el retrat de Josep Costa es va publicar al *Diario de Mallorca* il·lustrant una entrevista al fill de Costa coincidint amb el centenari del naixement del seu pare i en el marc de l'homenatge que se li va tributar a Palma.²³⁵ A l'entrevista el fill va afirmar que Costa va ser amic de Ramon Casas, Joaquim Mir, Santiago Rusiñol i Picasso, i que tenia obres de tots ells. Igualment, el retrat de Costa de Picasso va ser esmentat, de passada, per Miquel Pons en un article sobre Picasso i Mallorca publicat el 1982.²³⁶

A banda d'aquests tres dibuixos, els hereus de Costa conserven dues obres més de Picasso, una petita tauleta amb la representació d'una plaça de toros, molt esbossada i esquemàtica, sense signar (figura 16), i un retrat de dona as-

235. Soler, 1976.

236. Pons, 1982: 150.



FIGURA 16. Pablo Ruiz Picasso, *Cursa de braus*, cap al 1900. Oli sobre fusta, 22,5 × 34 cm. Sense signar. Propietat dels hereus de Josep Costa Ferrer.

seguda realitzat amb llapis i ceres, signat (figura 17). Cal deduir que es tractaria d'obres iniciàtiques, de la mateixa manera que les anteriors. D'altra banda, entre els materials conservats a Arxiu Costa, hi trobem diverses aquarel·les i dibuixos primerencs de Bagaria, a més de caricatures que ell i Costa van realitzar l'un de l'altre i de fotografies que proven una llarga amistat. Igualment, sabem que Costa també posseïa dibuixos de Joan Vidal Ventosa,²³⁷ encara que van ser disgregats de l'arxiu temps enrere. Tot plegat demostra que Costa guardava un grat record dels anys d'amistat compartits amb els membres de la Cova Artística.

D'altra banda, la relació amb Picasso queda atestada, també, en una caricatura conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (45 × 33 cm, inv. 079251) redescoberta i identificada correctament en data recent per Eduard Vallès i Sebastià Sánchez, en què Costa va retratar Picasso pintant (figura 18).²³⁸ Aquesta amistat va fer que Picasso fos un dels artistes que van expo-

237. Sobre Vidal Ventosa, vegeu l'aproximació recent de Vallès, 2022.

238. Aquesta obra s'ha exposat en data recent a la mostra *Picasso a la retina. Retrats d'artistes catalans*, celebrada a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac entre el 21 d'octubre de 2023 i el 18 de febrer de 2024, comissariada per Eduard Vallès i Sebastià Sánchez, vegeu: Picasso, 2023: 65.

sar a Galerías Costa en diferents ocasions. La primera el 1929, en el marc d'una mostra col·lectiva de pintors catalans avantguardistes en què també hi havia obres de Dalí i Anglada Camarasa. Segons el catàleg, del qual es conserva un exemplar a l'Arxiu Costa, Picasso hi va exposar una sola obra, un retrat de senyora. Per un article de Juan Cabot Llompart publicat el 1981 coincidint amb el centenari del pintor, ens assabentem que era una obra anterior al període blau i que no va trobar comprador.²³⁹

La segona exposició de Picasso a Galerías Costa va tenir lloc durant l'agost i el setembre del 1948.²⁴⁰ Va ser monogràfica al voltant del geni malagueny i s'hi van exhibir tres dibuixos originals i una vintena de litografies, totes publicades aquell mateix any per Curt Valentin.²⁴¹ Luis Ripoll va apuntar que de les litografies se'n va fer un tiratge de 50 exemplars,²⁴² i diversos mitjans es van fer ampliar el ressò de l'exposició, no sempre amb crítiques positives.²⁴³ L'Arxiu Costa conserva algunes fotografies de les litografies exposades, com *Centaure, faune i nimfa*, del 1947, a més d'una llista manuscrita completa de les obres i els preus de venda. Juntament amb les litografies, es van exposar, com hem dit, tres dibuixos originals de Picasso, titulats *Mare i fill*, de l'etapa blava de l'artista, *El pintor Anglada Camarasa*, i *El pintor Sebastià Junyent*. Segons Perelló, «Creiem



FIGURA 17. Pablo Ruiz Picasso, *Retrat de dona*, cap al 1900. Dibuix i ceres sobre paper, 30 × 23,3 cm. Signat «P. R. Picasso» a l'angle inferior esquerre. Propietat dels hereus de Josep Costa Ferrer.

239. Cabot, 1981.

240. Aquesta exposició es va realitzar aprofitant una estada a Mallorca de Gerald Cramer, important galerista i persona molt propera a Picasso; vegeu: Perelló, 1972.

241. Valentin, 1948.

242. Ripoll, 1948.

243. *Baleares*, 2 i 11 de setembre de 1948; *Correo de Mallorca*, 5-9-1948; *Última Hora*, 22-9-1948.

que aquests tres dibuixos pertanyen, avui encara, a la Col·lecció Costa». Efectivament, sabem que com a mínim dos pertanyien en aquell moment a Costa. El primer és el retrat d'Anglada Camarasa que va estar en mans dels seus hereus fins fa uns anys (avui es conserva en una col·lecció particular). Es tracta d'un dibuix ben conegut de l'artista i recollit al catàleg raonat de Picasso, i que apareix reproduït al llibre de Harris sobre Anglada Camarasa (1929).²⁴⁴ A més, l'autor del llibre, Sidney H. Harris, va contactar amb Costa en diferents ocasions per demanar-li informació i permís per reproduir diverses obres d'Anglada Camarasa, artista amb qui Costa també mantenia un vincle proper i directe. Amb tot, la carta més interessant conservada a l'Arxiu Costa és una del 30 de març de 1929 en què Harris sol·licitava a Costa que parlés amb Picasso per demanar-li permís per a la reproducció del retrat d'Anglada Camarasa, que Picasso havia realitzat quan era a París i que en aquell moment era propietat de Costa.²⁴⁵

El segon dibuix propietat de Costa era el suposat retrat de Sebastià Junyer que hem mencionat. Tanmateix, es tractava en realitat d'un retrat nu del pintor Carles Casagemas (1880-1901). El dibuix, de cap al 1904, apareix reproduït a *Papers de Son Armadans* el 1960 amb motiu de l'exposició dedicada a Picasso que Camilo José Cela, que tenia residència a Palma, va organitzar.²⁴⁶ En aquesta publicació consta com a propietat de Josep Costa Ferrer i s'apunta que anteriorment havia format part de la col·lecció Junyer. Això explica que presentés una firma apòcrifa, afegida pels germans Junyer, que, com és sabut, es van dedicar a falsejar la rúbrica de l'artista en totes aquelles obres que Picasso els havia regalat i que no va arribar a signar. La revista *Papers de Son Armadans* va ser fundada per Cela, la qual cosa explicaria que el dibuix passés posteriorment a mans del cèlebre escriptor espanyol. Tot i així, sabem que Josep Maria Costa Gisbert el va vendre a Lluch Costa Amich,²⁴⁷ familiar seu i propietari de les Galeries Costa de Barcelona, segons que consta en una anotació de l'Arxiu Costa.

244. Harris, 1929.

245. Sobre aquesta qüestió, vegeu: Codina, 2021.

246. Notícia, 1960. En aquesta exposició del 1960 van participar també diverses obres de Picasso propietat del pintor argentí Francisco Bernareggi, amic de l'artista malagueny i resident a l'illa. A l'Arxiu Costa es conserven fotografies d'algunes d'aquestes obres amb el segell del fotògraf Jeroni Juan Tous, així com de dibuixos de Bernareggi retratant Picasso.

247. La venda es va realitzar després del 1973, ja que aquell any encara era propietat dels Costa, segons que es comenta a *Baleares*, 15 d'abril de 1973.

La tercera exposició de Picasso a Galerías Costa es va inaugurar el 7 de gener de 1956, i va comptar amb la col·laboració de la New York Graphic Society, editors de la UNESCO. Va ser una iniciativa que va suposar exposar tretze reproduccions de gran qualitat d'obres cèlebres del mestre, segons que veiem en algunes fotografies conservades a l'Arxiu Costa, on també es preservava una còpia del fullet promocional acompanyada d'una llista mecanografiada de les tretze obres exposades, els títols i els preus corresponents. Com era habitual, la premsa va acollir la iniciativa de manera entusiasta.²⁴⁸

La quarta exposició de Picasso a Galerías Costa es va dur a terme a l'octubre del 1957, i s'hi van exposar gravats al coure realitzats a la premsa de Roger Lacourière. A l'arxiu es conserva una còpia del fulletó que es va editar, a més d'una llista mecanografiada d'obres i preus de venda. Hem d'afegir, finalment, que, per a la promoció d'aquestes exposicions, Costa va encarregar una matriu xilogràfica amb la signatura de Picasso, que es va utilitzar als fulletons editats de les exposicions del 1948 i el 1956. La matriu s'havia conservat fins a data recent a l'Arxiu Costa, però avui es troba en una col·lecció particular.

A banda de les evidències documentals que han deixat aquestes exposicions a l'Arxiu Costa, una de les qüestions més rellevants sobre la relació que Picasso i Costa van mantenir és l'existència d'una matriu xilogràfica integrada per diferents peces que mostra un tema eròtic, en concret, una dona en posició clarament sexual amb un gran penis al costat. Aquesta matriu, a la qual li manca una de les peces que la integren —segurament de resultes del procés d'inutilització al qual devia ser sotmès—, es va conservar fins a data molt recent a les mans dels hereus de Costa, i avui es troba en una col·lecció particular. La representació es correspon exactament amb els dibuixos de temàtica eròtica explícita que Picasso va fer en un moment molt concret de la seva carrera, concretament, cap a l'any 1903.²⁴⁹ El més interessant és que la matriu xilogràfica en qüestió es pot posar en relació amb una sèrie de cartes de 1931-1933 conservades a l'Arxiu Costa en què es parla sobre una iniciativa de Josep Costa Ferrer que consistia en la realització d'uns gravats de Picasso a través de dibuixos originals de l'artista. Els gravats s'havien de fer al taller parisenc del xilografista català Lluís Bracons, i a les cartes es parla d'un contracte que Picasso havia de signar mitjançant Sebastià Junyer, que hi apareix citat diverses vegades. A banda, al Musée Picasso de París hem pogut localitzar uns materials fo-

248. *Baleares*, 12-1-1956.

249. Vegeu sobre aquesta qüestió el catàleg de l'exposició Baer et al., 2001.



FIGURA 18. Josep Costa Ferrer, *Pintor (caricatura de Picasso) i client* [sense datar]. Tinta i llapis de color sobre paper, 45 × 33 cm. Signat «Picarol» a l'angle inferior esquerre. Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 079251-D), adquisició de la col·lecció Agell, 1963. Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.

namentals sobre aquesta iniciativa, que inclouen diverses cartes de Bracons a Picasso, dels mateixos anys, dues proves xilogràfiques realitzades amb la matriu esmentada i, sobretot, el dibuix original de l'artista malagueny que, fins ara, roman sense identificar i catalogar al fons de l'arxiu del museu.²⁵⁰

Finalment, cal esmentar que a l'Arxiu Costa es conserven, també, un parell de fotografies, segurament enviades per Picasso, que ens parlen de la pro-

250. Sobre aquest tema, agraïm l'ajuda prestada per Violette Andres i Simone Zimardi, tècnics del Musée Picasso. Atesa la rellevància d'aquests materials, tenim intenció de publicar en el futur un estudi monogràfic en col·laboració amb Eduard Vallès, on en donarem a conèixer la peripècia i circumstància, juntament amb la documentació esmentada.

ximitat familiar que hi havia. En una d'elles, datada el 1961, s'aprecia el pintor amb Paola Dominguín als braços, de qui va ser padrí, filla del torero Luis Miguel Dominguín. La segona fotografia va ser realitzada davant de la casa de Picasso a Canes i hi podem veure, segons una inscripció que consta al revers, el fill de Picasso. La nena que també hi apareix podria ser Catherine Hutin, la filla de Jacqueline Roque i fillastra de l'artista.²⁵¹ En qualsevol cas, l'existència d'aquestes imatges en mans de Costa certifica que la relació entre ells anava més enllà de l'àmbit comercial. A banda, es conserva també una fotografia en què Picasso apareix acompanyat de diverses persones, al revers de la qual es troba el segell del fotògraf Jeroni Juan Tous, que col·laborava habitualment amb Josep Costa Ferrer.

Per concloure, podem dir que Costa sempre va conservar amb zel i estima les obres que posseïa de Picasso. No li van faltar ofertes per vendre-les, com ho certifica una carta conservada a l'Arxiu Costa que li va enviar el 1952 el pintor Domènec Carles, amb qui Costa realitzava habitualment negocis relacionats amb l'art i les antiguitats, en què li proposava fer alguna operació amb els Picassos de la seva propietat.²⁵² En definitiva, la informació recopilada i els materials conservats a l'Arxiu Costa atorguen un context molt rellevant a les diferents obres de Picasso que aquí hem presentat.

Referències bibliogràfiques

- AGUILÓ, María Paz (2022). «La colección de arquetas de Oleguer Junyent». *Dossier AEM*, núm. 2, pàg. 144-159.
- ALCOBÉ, Jordi (2007). «El retaule de Sant Miquel de Prats i el seu viatge a Mallorca». A: *El retaule de Sant Miquel de Prats*. Andorra: Crèdit Andorrà, pàg. 31-49.
- ALCOLEA, Fernando (2020). «El pintor Ramón Shiva (1893-1963); precursor de las vanguardias de Chicago (1920-1930) y de la química de los colores» (estudi inèdit) [en línia]. https://www.academia.edu/41513402/El_pintor_Ram%C3%B3n_Shiva_1893_1963_precursor_de_las_vanguardias_de_Chicago_1920_1930_y_de_la_qu%C3%ADmica_de_los_colores (consulta: 23 març 2024).
- ALCOY, Rosa (1994). «Procedència desconeguda 2». A: *Catalunya Romànica*. I. *Introducció general. Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 247-248.

251. Devem aquesta informació identificativa a l'amabilitat d'Eduard Vallès.

252. AC, Caixa C Carles.

- ALENYÀ, Miquel (2013). «Galeries Costa (1928-1976 i 1989-1999)». A: *MiquelCinema. El blog de Miquel Alenyà* [en línia]. 11 de juny de 2013. <https://miquelcinema.blogspot.com/2013/06/galeries-costa-1928-1976-i-1989-1999.html> (consulta: 23 març 2024).
- ALOMAR ESTEVE, Gabriel (1986). *Memorias de un urbanista (1939-1979)*. Palma: Miquel Font editor.
- ÁLVARO ZÁMORA, María Isabel (2002). *Cerámica aragonesa*. Saragossa: Ibercaja, 3 vols.
- Amigos (1947). *Amigos de los Museos. Lista de señores socios*. Barcelona: Amigos de los Museos.
- ARTIGAS, Isabel (2021). «Lluís Quer i Vicens». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=178 (consulta: 23 març 2024).
- AVINYÓ, Gemma; BARRACHINA, Jaume (2016). «Els germans Junyer Vidal i la falsificació de pintura gòtica». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra, [etc.] Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 13-38 (Memoria Artium, 21).
- BAER, Brigitte; CLAIR, Jean; DUPUIS-LABBÉ, Dominique; GUAL, Malén et al. (2001). *Picasso eròtic* (catàleg d'exposició). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona; Museu Picasso-Réunion des Musées Nationaux.
- BAEZA, Concha et al. (2008). *Vicente Gómez Novella. Retrats 1902-1925* (catàleg d'exposició). València: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- BARÓN, Ester; GOMÀ, Sara (2023). «Fernando Benet Rasbó (1880-1954): el pintor col·leccionista. L'obra d'una vida dedicada a l'art». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2022*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Museus de Sitges, pàg. 49-79 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/282536> (consulta: 3 abril 2024).
- BARRACHINA, Jaume (2007). «Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme 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 [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 223-262 (Memoria Artium, 5).
- (2013). «Unes anotacions de procedències, de mà de Maties Muntadas». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Antiquaris, experts, col·leccions i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya dels segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 11-49 (Memoria Artium, 15).
- (2014). «Los asuntos artísticos de Damián Mateu». A: *Damià Mateu i Bisa: Empresari, promotor i col·leccionista*. Girona: Associació Cultural Castell de Peralada, pàg. 97-131.
- (2021). «Damià Mateu i Bisa». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barce-

- lona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=136 (consulta: 23 març 2024).
- BASSEGODA, Bonaventura (2016). «Eusebi Güell i López (1877-1955), segon vescomte de Güell, col·leccionista de dibuixos». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 63-80 (Memoria Artium, 21).
- (2021). «Eusebi Güell i López». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=40 (consulta: 23 març 2024).
- BASUALDO, Ana (1989). «Presencias del pasado: joyas de anticuario». *AD. Revista Internacional de Decoración, Diseño, Arquitectura*, núm. 24, pàg. 114-120.
- BATLLORI MUNNÉ, Andrés; LLUBIÀ I MUNNÉ, Luis M^a (1949). *Ceramica catalana decorada*. Barcelona: Llibreria Tuebols.
- BELTRÁN, Clara (2014). *Celestino Dupont (1859-1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional* (treball de fi de màster). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/2445/60136> (consulta: 6 abril 2024).
- (2016). «L'antiquari Celestí Dupont (1859-1940). Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya d'entre segles». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 81-123.
- (2017). «Oleguer Junyent: col·leccionista i antiquari. El mercat de l'art a la Barcelona de la primera meitat del segle XX». A: PEREGRINA, Neus (coord.). *Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf: Roda el món i torna al Born*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 13-27.
- (2021). «Celestí Dupont». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=12 (consulta: 23 març 2024).
- (2023). «Oleguer Junyent i Sans». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=41 (consulta: 23 març 2024).
- BELTRÁN, Clara; FUENTE, Vicente de la (2021). «Paul Tachard». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=181 (consulta: 23 març 2024).
- (2022). «Paul Tachard: antiquari i col·leccionista de teixits i ceràmica». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*. Be-

- llaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 51-102 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/264858> (consulta: 5 abril 2024).
- BELTRÁN, Clara; RAMON, Artur (2015). «Algunos apuntes para una historia del anticuario en Barcelona: 1900-1936». A: ALSINA, Esther; BELTRÁN, Clara (ed.). *El reverso de la Historia del Arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Gijón: Trea, pàg. 67-114.
- BERENGUER, Mireia (2021a). «Lluís Plandiura i Pou». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=21 (consulta: 23 març 2024).
- (2021b). «Jaume Espona i Brunet». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=126 (consulta: 23 març 2024).
- BESERAN, Pere (1991). «Crist crucificat». A: ESPAÑOL, Francesca; YARZA, Joaquín (dir.). *Fons del Museu Frederic Marès I: Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 136.
- BONET, Joan (1988). «Don Pep Costa "Picarol"». *Palau Reial*, núm. 1, pàg. 4-9.
- BOSCH, Joan; MIRALPEIX, Francesc (2017). *L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII*. Andorra: Govern d'Andorra.
- BYNE, Arthur; STAPLEY, Mildred (1928). *Majorcan Houses and Gardens. A Spanish Island in the Mediterranean*. Nova York: William Helburn.
- CABOT, Juan (1981). «A los cien años del nacimiento de Picasso». *Diario de Mallorca*, 25-10-1981.
- CANCER MATINERO, José Ramón [sense datar]. «Vicente Gómez Novella». A: Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico (DB-e)* [en línia]. <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella> (consulta: 7 abril 2024).
- CANO, Meritxell (2013). *Josep Bardolet, un intermediari del mercat de l'art a Catalunya* (treball de fi de màster). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2015). «Josep Bardolet (1891-1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiquitats a Catalunya». *Ausa*, núm. 175, pàg. 171-172 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/Ausa/article/view/298347> (consulta: 5 abril 2024).
- (2019). «Tres exemples d'activitat de l'antiquari Josep Bardolet entre els anys trenta i cinquanta: treballant per Damià Mateu, pel Servei de Salvament de Patrimoni i per Mossèn Trens». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXXIII, pàg. 193-210 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/376326> (consulta: 6 abril 2024).
- CAPELLÀ, Francina (2021). «La mirada de Jeroni Juan Tous a Lluçmajor I». A: *Actes de les V Jornades d'Estudis Locals de Lluçmajor*. Palma: Ajuntament de Lluçmajor, pàg. 53-78.
- CAPELLÀ, Miquel Àngel (2018). «Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): el cas del vidre». A: BASSEGODA, Bonaventura;

- DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus, 2017*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 13-41 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/196868> (consulta: 5 abril 2024).
- CAPELLÀ, Miquel Àngel; DOMENGE, Joan (2021). «La escalera en los patios señoriales de Palma de Mallorca: tipología y ornamentación». *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, núm. 2, pàg. 397-410.
- CARDONA, M. Assumpció (2022). *Saló Nou Ambient (1910-1939): context, estudi i fortuna crítica. El realisme vivent d'una generació* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 vols. [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/689462> (consulta: 5 abril 2024).
- CASTELLANOS, Jordi (1983). *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial, 2 vols.
- CODINA, Adrià (2021). «La relació entre Anglada Camarasa i Josep Costa "Picarol"». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXXV, pàg. 77-83 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/401976> (consulta: 5 abril 2024).
- (en premsa). «Josep Costa Ferrer (Picarol)». A: FONTBONA Francesc; VALLÈS, Eduard (dir.). *Diccionari d'Artistes Catalans, Valencians i Balears*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- COOK, Walter S. (1953). «Fragments of an altar from Montañana». *The Art Quarterly*, núm. 16, pàg. 235-237.
- COSTA FERRER, Josep (1913). «Ibiza. Las excavaciones». *Heraldo de Ibiza*, 4-5-1913; 25-5-1913; 28-9-1913 i 19-10-1913.
- (1936). *Las Islas Pitiusas Ibiza y Formentera. Guía gràfica*. Palma: Galerías Costa.
- (1961). «El pintor José M. Sert». *Santanyí*, núm. 80, 14-1-1961, pàg. 1.
- (1963). «Sa Vall: arte y arqueología». *Santanyí*, núm. 138, 13-4-1963, pàg. 4; núm. 139, 27-4-1963, pàg. 4.
- (1964). «Cuando fuí a Paterna con Folch y Torres». *Santanyí*, núm. 157, 4-1-1964, pàg. 1 i 3.
- COSTA GISPERT, Maria Elena; GONZÁLBIZ FERRER, Esther (1999). «Picarol y sus Galerías Costa». A: MARIMON RIUTORT, Antoni; SERRA BUSQUETS, Sebastià (coord.) A: *XVII Jornades d'estudis històrics locals: Palma, del 9 a l'11 de desembre de 1998*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, pàg. 173-178.
- CREIXELL, Rosa M. (2017). *Piezas escogidas. La selección del coleccionista. 10º Aniversario*. Torroella de Montgrí: Fundació Privada Mascort.
- CRISPÍ, Marta (2001). *Iconografía de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2 vols.
- DOMÈNECH I VIVES, Ignasi (2003). «Santiago Rusiñol coleccionista». A: *Museu Cau Ferrat. La col·lecció de vidre*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 9-14.
- (2022). «Alfons Macaya Sanmartí (1878-1950). L'sportman coleccionista de vidres». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Consorci del

- Patrimoni de Sitges, pàg. 103-130 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/264858> (consulta: 5 abril 2024).
- (2024). «Alfons Macaya Sanmartí». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=277 (consulta: 23 març 2024).
- Exposició (1929). *El Arte en España: guía del museo del Palacio Nacional: Exposición Internacional de Barcelona* (catàleg d'exposició). Barcelona: Imp. Subirana, 1929.
- Exposició (1979). *Exposición de cajas, cofres y arquetas a través de la historia* (catàleg d'exposició). Palma: Fundación Bartolomé March Servera.
- Exposició-homenaje (1989). *José Costa Ferrer "Picarol". Exposición-homenaje*. Palma: Galerías Costa.
- FERNÁNDEZ, Jordi H. (2018). «Don Arturo Pérez-Cabrero y Tur y la arqueología en Ibiza». *Archivo de prehistoria levantina*, núm. 32, pàg. 307-344.
- FERNÁNDEZ, Jordi H.; MEZQUIDA, Ana (2021). «Materiales de Ibiza en el Museu Arqueològic Municipal Camilo Visedo Moltó d'Alcoi». *Recerques del Museu d'Alcoi*, núm. 30, pàg. 105-119.
- FERNÁNDEZ, Jordi H. et al. (1997). *Vidrios del Puig des Molins (Eivissa). La colección de D. José Costa «Picarol»*. Eivissa: Govern Balear.
- FERRANDO, Anna (2018). «Raimon Casellas, historiador de l'art». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXXII, pàg. 61-76 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/375231> (consulta: 5 abril 2024).
- FONTBONA, Francesc (2021). «Rafael Martínez Padilla a la Barcelona modernista i noucentista». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXXV, pàg. 209-220 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/401984> (consulta: 6 abril 2024).
- FURIÓ, Vicente (1948). *La catedral de Palma de Mallorca*. Palma: Galerías Costa, 1948.
- GALLART, Pascual (2015). «Ordenados por Dios a través de su espíritu. Tipos iconográficos de la ordenación presbiterial: de la imposición de manos a la "Traditio Instrumentorum"». A: GARCÍA MAHIQUES, Rafael; DOMÉNECH García, Sergi (coord.). *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. València: Universitat de València, pàg. 395-407.
- GAMBÚS, Mercè (2007). «La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)». *BSAL*, núm. 63, pàg. 63-92.
- GARCÍA-BELLIDO Y GARCÍA DE DIEGO, María Paz [sense datar]. «Antonio García Bellido». A: *Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico (DB-e)* [en línia]. <https://dbe.rah.es/biografias/10296/antonio-garcia-y-bellido> (consulta: 13 abril 2024).
- GONZÁLEZ, Elvira (2011). *La col·lecció de ceràmica del Museu de Lluc*. Palma: Consell de Mallorca.

- GUDIOL CUNILL, Josep (1920). «Les creus d'argenteria a Catalunya». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1915-1920, pàg. 266-422.
- GUDIOL RICART, Josep (1962). «Walter Cook». *Destino*, núm. 1318, 10-11-1962, pàg. 40-41 [en línia]. <https://www.bnc.cat/digital/destino/index.html> (consulta: 6 abril 2024).
- GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago (1986). *Pintura Gòtica Catalana*. Barcelona: Editorial Polígrafa.
- Guia (2022). *Guia de fons i col·leccions de l'Arxiu del So i de la imatge de Mallorca*, 2022, pàg. 13-14 [en línia]. <https://web.conselldemallorca.cat/documents/774813/882492/Guia+de+fons+i+col%2%0B7leccions+de+l%27Arxiu+del+So+i+de+la+Imatge+2022.pdf/811d3675-a676-f511-69e5-c3d6dc45d27c?t=1655974317674> (consulta: 23 març 2024).
- HARRIS, Sidney H. (1929). *The Art of H. Anglada Camarasa: A study in Modern Art*. Londres: The Leicester Galleries.
- Homenatge (1979). *Homenatge a Picarol. Josep Costa Ferrer, 1876-1971*. Centelles: Amics de Centelles.
- JIMÉNEZ, Helena (2011). «Biografía de Daniel E. Woods (1905-1992)». A: ROLDÁN, Lourdes (coord.); BLÁNQUEZ, Juan (coord.). *Carteia III*. Sevilla-Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, pàg. 173-186.
- JUAN TOUS, Jerónimo (1959). «El professor Chandler R. Post». *Diario de Mallorca*, 24 de novembre de 1959, pàg. 4.
- LACUESTA, Raquel (2016). «Alomar i Esteve, Gabriel». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA Bonaventura (dir.). *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=790 (consulta: 23 març 2024).
- Legado (1958). *Legado Espona. Catalogo-guía* (catàleg d'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- LLARÁS, Celina (1994). «Santa Maria de Palau de Rialb». A: *Catalunya Romànica*. XVII. *Noguera*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàg. 283.
- LLOMPART, Gabriel (1977-1980). *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Palma: Luis Ripoll Editor, 4 vols.
- LLOMCH, Sílvia (2002). «Col·leccionistes i antiquaris catalans presents al Museu Frederic Marès». A: *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes* (catàleg d'exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 71-123.
- MADRID, Francisco (1927). «Picarol, el gran caricaturista, nos cuenta sus impresiones norteamericanas». *La Noche*, 9-12-1927.
- MANCHO, Carles (2019). «Cook, Walter W. S.». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA Bonaventura (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=1017 (consulta: 23 març 2024).
- MARAGALL, Joan A. (1975). *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta.

- MARÈS, Frederic (1977). *El Mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: [s. n.].
- MATA, Sofia (2011). «La correspondencia entre Walter S. Cook y Joan Serra Vilaró, 1923-1954». A: PÉREZ, Fernando; SOCIAS, Immaculada (ed.). *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona-Cádiz: Universitat de Barcelona, Universidad de Cádiz, pàg. 191-216.
- MELERO, María Luisa (2005). *La Pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.] (Memoria Artium, 3).
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst, «el gran acaparador»*. Madrid: Cátedra.
- (2022). «Arthur Byne, Mildred Stapley, José Costa y el patio de la Casa Ayamans (Palma de Mallorca): detalles de un despojo artístico en el contexto de la promoción turística balear». *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 10, pàg. 121-150.
- MORALES, José Luis (1980). *Vicente López*. Saragossa: Guara Editorial.
- MULET-GUTIÉRREZ, Maria-Josep (1987). «Archivos y colecciones fotográficas en Mallorca: La colección Jerónimo Juan Tous. Propuesta de conservación y catalogación». *BSAL*, núm. 43, pàg. 177-191.
- (2009). «Fotògrafs de projecció internacional a les Balears. Motivacions i objectius». *Estudis Baleàrics*, núm. 94-95, pàg. 93-106.
- MUÑOZ, Jacobo (2015). *Vicente Gómez Novella. 1871-1956* (tesi doctoral). València: Universitat Politècnica de València.
- MURRAY, Donald; PASCUAL, Aina (1988). *La casa y el tiempo: interiores señoriales de Palma*. Palma: José J. de Olañeta, 2 vols.
- Noticia (1960). «Noticia de algunos Picassos mallorquines». *Papers de Son Armadans*, núm. XLIX, pàg. 147-149.
- PADROSA, Inés et al. (2014). *Damià Mateu i Bisa: Empresari, promotor i coleccionista*. Girona: Associació Cultural Castell de Peralada.
- PASSARELL, Jaume (1968). *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Pòrtic.
- PERELLÓ, Rafael (1972). «Sobre las primeras exposiciones de Picasso en Palma». *Notary*, núm. 7, 28-1-1972.
- (1980). *José Costa Ferrer «Picarol» (1876-1971)*. Palma: Gráficas Miramar.
- PÉREZ-CABRERO, Arturo (1913a): «Ibiza Arqueológica». *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, vol. 3, núm. 4, pàg. 136-144 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/60290> (consulta: 5 abril 2024).
- (1913b): «Arqueología Ebusitana». *Museum: revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, vol. 3, núm. 6, pàg. 203-225 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/60290> (consulta: 5 abril 2024).
- PÉREZ, Yolanda (2021). «Maties Muntadas i Rovira». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de colleccionistes i colleccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=141 (consulta: 23 març 2024).

- PICAROL (2011). *Josep Costa Ferrer, Picarol. 1876-1971. Record en el seu 40è any de la seva mort*. Centelles: Ajuntament de Centelles.
- PICASSO (2023). *Picasso a la retina: retrats d'artistes catalans* (catàleg d'exposició). Caldes d'Estrac: Fundació Palau, pàg. 63-66.
- PIZARRO, Sílvia (2016). «Juan Tous, Jeroni». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=762 (consulta: 23 març 2024).
- PONS, Miquel (1982). «Mallorca i Picasso, Picasso i Mallorca». *Estudis Baleàrics*, núm. 4, pàg. 141-150.
- POST, Chandler R. (1935). *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol. VI)*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- (1958). *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol. XII)*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- RIPOLL, Luis (1948). «Picasso, hoy». *Almudaina*, 9-9-1948, pàg. 4.
- RIPOLL, Luis; COSTA FERRER, Josep (1948a). *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Agustín Buades*. Palma: Ediciones Costa.
- (1948b). *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Antonio Ribas*. Palma: Ediciones Costa.
- (1948c). *La pintura mallorquina en el siglo XIX. Juan Bauzá*. Palma: Ediciones Costa.
- (1981). *Las Baleares y sus pintores 1836-1936. Ensayo de identificación y acercamiento*. Palma: Luis Ripoll.
- RIVERO, Núria (2017). «El llegat de Julio Muñoz Ramonet: una col·lecció en discussió». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Agents del mercat artístic i col·leccionistes: Nous estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 131-155 (Memoria Artium, 23)
- (2023). «Ròmul Bosch i Catarineu». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=61 (consulta: 24 març 2024).
- ROMÁN, Carlos (1913). *Antigüedades ebusitanas*. Barcelona: Tipografía La Académica.
- ROSSELL, Xavier (2009). «Imatge turística projectada: Formentera 1883-1960». *Estudis Baleàrics*, núm. 94-95, pàg. 107-117.
- RUIZ QUESADA, Francesc (2012). «Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo». *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 5, pàg. 1-60 [en línia]. <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/83-retrotabulum-5-del-obispo-sopera-a-los-linajes-pomar-y-nadal-goncal-peris-y-los-retablos-de-puertomingalvo> (consulta: 24 març 2024).
- SABATER, Tina (1992). «Manuel Ferrando. Aproximación a su obra». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 1, núm. 5, pàg. 131-149 [en lí-

- nia]. <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/issue/view/1195> (consulta: 5 abril 2024).
- (2002). *La Pintura Mallorquina del segle XV*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià (2019). «Una aproximación a la figura del anticuario Miguel Borondo (1857-1930)». A: HOLGUERA, Antonio; PRIETO, Ester, et al. (coord.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pàg. 307-321.
- (2020a). *La collecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909-1921): un somni d'art hispànic frustrat* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 vols [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/672409> (consulta: 6 abril 2024).
- (2020b). «Apolinar Sánchez y el coleccionismo público y privado en España (1900-1950)». A: HOLGUERA, Antonio; PRIETO, Ester et al. (coord.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pàg. 554-568.
- SBERT, Cristòfol-Miquel (2017). *Don Pep Costa i Cala d'Or: els famosos i els anys daurats de la colònia*. Santanyí: Ajuntament de Santanyí-Regidoria de Cultura.
- SEGUÍ, Miquel (2001). *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- (2009). «Arthur Edward Middlehurst i Richard S. Requa. Les referències fotogràfiques de les Balears en la definició del *Californian Style*». *Estudis Baleàrics*, núm. 94-95, pàg. 137-157.
- SOCIAS, Immaculada (2013). «L'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Antiquaris, experts, colleccionistes i museus: el comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 205-223 (Memoria Artium, 15).
- SOLER SUMMERS, G. (1976). «"Picarol" homenajeadó con una exposició antològica de sus dibujos». *Diario de Mallorca*, 5-12-1976, pàg. 16.
- TARRADELLAS, Cristina (2017). *L'art romànic del principat d'Andorra. La pintura mural en el seu context* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/689339> (consulta: 6 abril 2024).
- TORRES, Sonya (1996). *La figura de Josep Costa Ferrer "Picarol" i la il·lustració gràfica política a Catalunya de 1900 a 1936* (tesi doctoral). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- (1997). «José Costa Ferrer "Picarol" (1876-1971). Apunte biográfico». A: *Vidrios del Puig des Molins (Eivissa). La colección de D. José Costa "Picarol"*. Eivissa: Govern Balear, pàg. 13-39.
- (2001). *Josep Costa Ferrer "Picarol" (1876-1971). Un dibuixant eivissenc i el seu temps*. Eivissa: Res Publica Edicions.
- (2004). «Josep Costa "Picarol". Vida i obra». A: *Josep Costa Picarol* (catàleg d'exposició). Palma: Fundació «Sa Nostra», Caixa de Balears, pàg. 11-35.
- TORRES, Sonya et al. (2004). *Josep Costa Picarol* (catàleg d'exposició). Palma: Fundació «Sa Nostra», Caixa de Balears.

- VALDIVIESO, Enrique (1992). *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- VALENTIN, Curt (1948). *Pablo Picasso. Lithographs. 1945-1948*. Nova York: Curt Valentin.
- VALLÈS, Eduard (2022). «Joan Vidal Ventosa o l'ubic invisible: fotògraf i artista. Col·leccionista?». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 227-250 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/264858> (consulta: 6 abril 2024).
- VALLS, Maria del Mar (2021). *Cels pintats en les architectures de la Corona d'Aragó: sobre els repertoris iconogràfics dels regnes de València i Mallorca (segles XIII-XV)* (tesi doctoral). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2 vols. [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/672009> (consulta: 6 abril 2024).
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2011). *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*. Lleida: Pagès Editors.
- (2013). «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], pàg. 225-290.
- (2015). *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri* (tesi doctoral). Lleida: Universitat de Lleida, 2 vols. [en línia]. <http://hdl.handle.net/10803/385729> (consulta: 6 abril 2024).
- (2015-2016). «Mossèn Josep Gudiol i Cunill, historiador de la pintura gòtica catalana (2a part)». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, núm. VIII, pàg. 25-49.
- (2020). «Alexandre Soler i March». A: FONTBONA, Francesc; BASSEGODA, Bonaventura (dir.). *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i d'arqueologia de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=85 (consulta: 23 març 2024).
- (2021). «Alexandre Soler i March (1873-1949), historiador i col·leccionista d'art medieval». A: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (ed.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2020*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 119-170 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/249625> (consulta: 6 abril 2024).
- (2022). *Les falsificacions d'art medieval a Catalunya. Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Alberto Velasco González, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 16 de març de 2022; discurs de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm. Sr. Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- VIBOT, Tomàs (2016). *L'art capturat. Arxiu Històric Monumental de l'Arquitecte Gabriel Alomar i Esteve*. Palma: El Gall Editor.
- VILLA, Fernando de la; MIRA, Esteban (2001). «Un documento inédito sobre el pintor Valdés Leal». *Archivo Español de Arte*, vol. 74, núm. 295, pàg. 299-301.

- VIÑAS, Mireia (2013). *La miniatura a Catalunya, del segle XVIII al XXI* (treball de fi de màster). Girona: Universitat de Girona.
- VIVES, Antoni (2009). «Els primers materials de promoció turística de Mallorca (1903-1936): una visió general». *Estudis Baleàrics*, núm. 94-95, pàg. 209-218.
- YLLÀ-CATALÀ, Gemma (2014). «Episodis andorrans de les colleccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya». A: *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonial fora d'Andorra* (catàleg d'exposició). Andorra: Govern d'Andorra, pàg. 23-38.

Índex onomàstic

- Abat Escarré (vegeu Escarré i Jané, Aureli Maria) 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 162
- Aguilar (antiquari), 197, 199
- Aguiló, Marià, 43
- Ainaud de Lasarte, Josep M., 66
- Alamar, José, 213
- Álamo Ferrer, Fermín, 214
- Alarcia, Miquel Àngel, 39, 59
- Alcoy i Pedrós, Rosa, 21
- Aldomar, Jaume, 24
- Alfons X, rei de Castella-Lleó, 20
- Alfons XIII, rei d'Espanya, 67, 127
- Algar i Lluc, Ramon, 142
- Almenar García, Josep, 211
- Alomar Esteve, Gabriel, 169, 179
- Alomar Villalonga, Gabriel, 192
- Alsina Costabella, Laia, 40
- Álvarez Lopera, José, 88
- Anckermann, Ricard, 196, 231
- Andres, Violette, 167, 238
- Andreu Mitjans, Antònia, 135
- Anglada Camarasa, Hermen (vegeu Anglada i Camarasa, Hermenegild)
- Anglada i Camarasa, Hermenegild, 7, 10, 16, 17, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 168, 180, 196, 197, 214, 231, 235, 236
- Anglada, Conxita, 120, 132, 141, 142
- Anglada, Lola, 7, 10, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,
- 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 162
- Antonietti, Alejandro, 185, 186
- Añés, Generoso, 197
- Apa (vegeu Elias i Bracons, Feliu)
- Arnau Pons, Magdalena, 41
- Arpa, Salvador, 204
- Arrom, Catalina, 174
- Ayala, Bernabé de, 226
- Aymat, Tomàs, 124
- Babra i Rubinat, Salvador, 57, 187
- Bacó Rodríguez, Luís, 15
- Badia, Conxita, 121
- Bagaria, Lluís, 174, 181, 182, 232, 233, 234
- Barceló, Pere, 231
- Bardolet, Josep, 170, 174, 203, 204, 205, 206, 217, 219,
- Barrachina, Jaume, 221
- Barrau, Laureà, 197
- Bartrina, Lluís, 153, 154, 161, 165
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 11, 40, 49
- Batlle Gallart, Pedro, 192
- Batló i Batlló, Enric, 86
- Bausili, Andrés, 74
- Bauzà, Joan, 194, 231
- Bécquer, Valeriano, 219
- Beer, Alice Baldwin, 208
- Belleroche, Albert de, 71
- Beltrán Catalán, Clara, 39, 171

- Benet Rasbó, Fernando, 223
 Benet, Rafael, 84, 217, 223
 Bermejo, Bartolomé, 15, 22, 231
 Bernareggi, Francisco, 236
 Bernat, Martí, 22
 Bertonda Castillo, Carmen, 47, 48
 Beruete y Moret, Aureliano de, 196
 Blanchard, María, 23
 Blanes Viale, Pancho, 192
 Boatella i Riera, Josep, 86
 Bonsor, Jorge, 226
 Borbón y Braganza, Sebastián Gabriel de, 200
 Borgonyó, Guiot, 171
 Borondo, Miguel, 200, 216
 Borrassà, Lluís, 15, 21, 22
 Borrell i Nicolau, Joan, 181, 196, 227, 231
 Bosch Gimpera, Pere, 95
 Bosch i Catarineu, Ròmul, 218, 219, 220
 Bosch i Labrús, Pere, 66
 Bosch i Roger, Emili, 86, 105
 Bosch-Labrús i Blat, Letícia, duquesa de Durcal, 66
 Boto Varela, Gerardo, 20
 Boyer-Mas, André, 87
 Boyons, Bernat, 24
 Bracons i Sunyer, Lluís, 237, 238
 Brandon (restaurador), 197, 198
 Brauner, Hugo, 184, 211
 Brossa, Antoni, 121
 Buades, Agustí, 194, 231, 232
 Bucovich, Mario von, 193
 Bulbena i Estrany, Eveli, 80
 Buñuel, Luis, 91
 Busquets, Jaume, 85, 91
 Bustamante, Manuel de, 171, 192
 Byne, Arthur, 46, 209, 210, 225
 Byne, Mildred Stapley, 46
 Cabot Llompart, Juan, 235
 Cahner, Max, 25
 Callicó, Montserrat, 119
 Calvin, (editor), 122
 Cambó i Torras, Jesús, 70, 72, 71, 73
 Cambó, Francesc, 7, 10, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 89, 207
 Campomar, Antònia, 214
 Camps i Ribera, Francesc, 229
 Canals, Pere, 21
 Canals, Ricard, 70
 Cano, Alonso, 227
 Cánovas del Castillo y Vallejo, Antonio, 162
 Caparà i Soteras (editor), 162
 Capellà Galmés, Miquel Àngel, 171
 Capellà, Pere, 137
 Carballo Morales, Eugenio, 104
 Càrcer i d'Amat, Joaquim de, marquès de Castellbell, 43
 Cardona, Assumpció, 168
 Cardona, Bernat, 26, 168
 Carducho, Vicente, 200, 230
 Carles i Rosich, Domènec, 239
 Carreras i Candi, Francesc, 164
 Carreras i Pau, Concepció, 118
 Carreras, Adela, 57
 Carreras, Lluís, 88
 Carrió, Montserrat, 142
 Carvajal, Lluís, 186, 187, 197, 204, 205
 Carvajal, Marsal (vegeu Marsal Carvajal, Lluís)
 Casacuberta Marsans, Álvaro, 7, 10, 13
 Casacuberta Marsans, Ignacio, 9
 Casacuberta, Fernando, 9
 Casagemas i Coll, Carles, 236
 Casanova i Querol, Elisenda, 137
 Casas Carbó, Joaquim, 216
 Casas, Ramon, 16
 Casellas, Raimon, 181
 Castella, Antoni, 87, 97
 Castells Toha, Lluís, 47
 Castelucho i Diana, Claudi, 122
 Castillo i Yurrita, Alberto del, 137
 Català i Vidal, Antoni, 121

- Català, Joan, 216
 Cela, Camilo José, 236
 Cendrars, Blaise, 122
 Cerdà, Josep Antoni, 167
 Cerdà, Llorenç, 192
 Chanois, Jean-Paul Le, 31
 Cirici i Pellicer, Alexandre, 66, 121, 125
 Cittadini, Tito, 196, 231
 Clarà i Ayats, Josep, 122
 Clavel, A., 162
 Coca, Fernando de, 200
 Codina, Adrià, 99, 167, 196, 216
 Coll Bardolet, Josep, 229
 Collet, Charles, 83
 Colom i Agustí, Joan, 86, 105
 Comellas, Valentí, 88
 Conrado Villalba, Mariano, marqués de Fuensanta, 195
 Cook, Walter W. S., 201, 202, 203, 204, 220
 Cortada, Alexandre, 186
 Costa Amich, Lluch, 236
 Costa Gispert, Elena, 167, 172,
 Costa Gispert, Josep Maria, 172, 173, 185, 191, 197, 208, 233
 Costa i Ferrer, Josep, 7, 10, 167, 168, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 190, 192, 196, 197, 200, 202, 204, 210, 211, 217, 222, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
 Cramer, Gerald, 235
 Crist (vegeu Jesús)
 Cruïlles de Peratallada, Felip de, 93
 Cruz, Diego de la, 15
 Cunill, J., 163
 Curet i Payrot, Francesc, 127, 128, 129, 131, 140, 142
 Cuyàs, Frederic, 82
 Dalí, Salvador, 19, 20, 196, 235
 David, Gérard, 231
 Deering, Charles, 58, 172
 Dencausse, Josefina, 77
 Denis, Lluïsa, 182
 Desí, Joan, 216
 Diaghilev, Serge, 72
 Díaz de Otazu, José Angulo, 214
 Diéguez Rodríguez, Ana, 15
 Diehl, Adán, 71, 73
 Domènech i Vives, Ignasi, 7, 11, 39, 167
 Dominguín, Luis Miguel, 239
 Dominguín, Paola, 239
 Dongen, Kees van, 72
 Duc de Solferino (vegeu Llanza y Pignateli de Aragón, Manuel de)
 Dufy, Raoul, 196
 Dulac, Edmund, 125
 Dummatzen, Pablo, 162
 Dupont, Celestí, 198, 205
 Duran i Borí, Salvador, 149, 150, 152, 155, 162
 Duran i Ventosa, Lluís, 77
 Durán, Fernando, 209
 Elias i Bracons, Feliu, 174, 198
 Elsberg, Herman A., 197, 208
 Escarré i Jané, Aureli Maria, 129
 Esclasans i Batet, Maria, 86
 Escolà, Carlos, 192, 197, 198, 205
 Espinal i Armengol, Marià Antoni, 40, 47, 121
 Espinal, Marià (vegeu Espinal i Armengol, Marià Antoni)
 Espinal, Marian (vegeu Espinal i Armengol, Marià Antoni)
 Espona i Brunet, Santiago, 205, 213, 223
 Fàbregas, Joan P., 88
 Favre (Madame), 124, 133
 Felip IV, rei de Castella, 192
 Fernandes, Enrique, 26
 Fernández del Moral, Isabel, 167
 Fernández i Gual, Enric, 89
 Ferrando, Miguel, 207

- Ferrer Gibert, Pedro, 192, 197
 Ferrer i Estruch, Ramon, II marquès de
 Cornellà, 58
 Ferrer-Vidal i Soler, Josep, 49
 Ferret de Querol, Josep, 136
 Florensa i Ferrer, Adolf, 85
 Folch i Torres, Joaquim, 92, 135, 188, 211
 Folguera i Grassi, Francesc, 80, 81, 82,
 83, 84, 85, 86, 87, 96, 106
 Font Obrador, Bartomeu, 202
 Font, Marià, 162
 Fontana, Pere, 86
 Forain, Jean-Louis, 122
 Forestier, Jean-Claude-Nicolas, 85
 Forment, Damià, 26
 Forteza, Guillermo, 192
 Foujita, Leonard, 122
 Franco (vegeu Franco Bahamonde,
 Francisco)
 Franco Bahamonde, Francisco, 132
 Furió Kobs, Vicenç, 192
 Fuster Bonnín, Juan, 192
- García Bellido, Antonio, 201
 García, Ana María, 39
 García, de Benavarrí, Pere, 203
 Garriga, Josep, 121
 Garrigosa, Pilar, 182
 Gaspar-Segarra (fotògraf), 182
 Gaudí, Antoni, 80, 209
 Gausachs, Josep, 185
 Geffroy, Gustave, 122
 Gener, Guerau, 21
 Giaquinto, Corrado, 231
 Gifreda, Màrius, 53
 Gil Membrado, Tomàs, 137
 Giordano, Luca, 200, 221
 Gispert, Modesta, 191
 Goday i Casals, Josep, 195
 Gogh, Vincent van, 196
 Gómez Castillo, Antonio, 225, 226
 Gómez de la Serna, Ramón, 13
- Gómez Novella, Vicente, 184, 211
 González i Pellicer, Juli, 122
 González, Maribel, 167, 221
 Gosch, Narcís, 83
 Gou Vernet, Assumpta, 137
 Goury, George, 148
 Goya, Francisco de, 231
 Gracia, Francisco, 88
 Grañén, Blasco de, 186
 Grau Badia, Ramón, 104
 Greco, 106, 107, 183, 198
 Grénier, Lily, 71
 Gual, Malén, 167
 Gudayol, Anna, 118
 Gudiol, Josep, 21, 202, 220, 221
 Güell i Bacigalupi, Eusebi, I comte de
 Güell, 41
 Güell i López, Eusebi, II comte de
 Güell, 216
 Guggenheim, Peggy, 7, 79
 Gumí Cardona, Jordi, 107
 Gutiérrez de la Vega, José, 219
 Gutiérrez Solana, José, 13, 231
 Gutiérrez Soto, Luis, 224, 225, 226
- Hacohen, M. J., 162
 Haes, Carlos de, 196
 Hamilton (Lady), 228
 Hamlim, Chauncey J., 203
 Harris, Sidney H., 236
 Hearst, William Randolph, 46, 209
 Hermoso, Miguel, 167, 200
 Hernández, Cleo, 110, 141
 Herrera, Javier, 92
 Heys, F., 90
 Homar, Gaspar, 199
 Hospital Rodés, Joaquín, 76
 Huntington, Archer Milton, 46
 Hutin, Catherine, 239
- Iglesias, Santi, 109
 Inglés, Jorge, 15

- Jacob, Max, 122
 Jesús, 18, 169, 189
 Joanes, Joan de, 213, 230
 Jofra, Gabriel, 26
 Jordà, Josep M^a, 57
 Jou i Senabre, Lluís, 122, 135
 Jou Senabre, Ramon, 122, 135
 Jou, Pere, 135, 136
 Juan Tous, Jeroni, 176, 193, 194, 201, 202, 228, 231, 236, 239
 Juan, Antònia, 167
 Junyent i Sans, Oleguer, 169, 185, 207, 231
 Junyer i Vidal, Carles, 207
 Junyer i Vidal, Sebastià, 207, 231, 236, 237
 Junyer, Joan, 196
- Kiki de Montparnasse, 122
- Lacourière, Roger, 237
 Lafora, Juan, 57
 Lancelot (editor), 124
 Leys, Hendrik, 91
 Leys, Jean Auguste Henri (vegeu Leys, Hendrik)
 Liñán (canonge), 199
 Llanza y Pignateli de Aragón, Manuel de, X duc de Solferino, 197
 Llaverías i Labró, Joan, 120, 121
 Llompарт, Gabriel, 213
 Llopis, Manuel, 57
 Llorach i Dolsa, Isabel, 41
 Llorens i Riu, Francesc, 41
 Lluís Monllaó, Ramon, 107
 Lluís XIV, rei de França, 223
 Lluís XV, rei de França, 57
 Llull, Ramon, 216
 López, Vicente, 199
 López-Gil, Elena, 167
 Lucas, Eugenio, 219, 225
 Lucas Moreno, Eduardo, 57
- Macaya, Alfons, 221
 Macià i Llussà, Francesc, 123, 126, 127
 Mallol i Codina, Mercedes, 67
 Maragall, Joan Anton, 168
 Maragall, Joan, 66
 March Ordinas, Joan, 77, 170, 171, 179, 223, 224, 225
 March Servera, Bartomeu, 169, 209, 223, 226
 March Servera, Joan, 179, 223, 225, 227
 Marès Martí, Pere, 121
 Marès, Frederic, 58, 86, 169, 186, 189, 229
 Marió, Antonio, 210
 Marió, Francisco, 198, 210
 Maristany i Oliver, Pere Guerau (comte de Lavern), 67
 Marqués de la Calzada, 212
 Marqués de Salamanca (vegeu Salamanca y Mayol, José de)
 Marsal Carvajal, Lluís, 187
 Marsans, Rosario, 9
 Martí Alsina, Ramon, 86, 105
 Martí i Giol, Enric, 182
 Martí I, rei de Catalunya-Aragó, 24
 Martí l'Humà (vegeu Martí I, rei de Catalunya-Aragó)
 Martí Palau, Albert, 109
 Martí, Francesc, 93
 Martí, Josefina, 138
 Martí, Josep, 93
 Martínez i Padilla, Rafael, 181, 182
 Martínez i Tarrassó, Casimir, 231
 Martínez Ruiz, María José, 168, 209
 Mascaró Pasarius, Josep, 168
 Mascort, Ramon, 52, 59
 Masset, Macià, 185
 Mates, Joan, 15, 31, 32
 Mateu i Bisa, Damià, 221, 222
 Mateu i Pla, Miquel, 185
 Matisse, Henri, 196
 Mayol, Salvador, 231
 Mazzei, Giuseppe, 122

- Meifrén, Eliseu, 196, 197, 209
Mendoza, Agustín, 24
Mengs, Anton Raphael, 219
Merino de Cáceres, José Miguel, 168, 209
Mestre de la Llegendra de santa Llúcia, 15, 16
Mestre de les Mitges Figures, 99
Mestre de Rubió, 21
Mestre de Vielha, 79, 91, 108, 109
Middlehurst, Arthur Edward, 195
Miquel i Badia, Francesc, 40, 50, 55
Mir, Joaquim, 13, 65, 70, 207, 231, 233
Mirabent, Lolita, 139
Miralpeix i Vilamala, Francesc, 80
Miralpeix, Francesca, 81
Mirambell i Ferran, Joan, 85
Miravittles, Jaume, 128
Miró, Joan, 121
Modigliani, Amadeo, 122
Mompou, Josep, 77
Moner, Pedro, 231
Monreal y Tejada, Luis, 89
Montalegre, Gonçal, 216
Montañés Bermúdez, José Ángel, 167
Montllor, Salvador, 204
Montoya, Francisca (Paca), 214
Mora i Bordas, Antoni, 81
Moragas (antiquari), 199
Moragas, Rafael, 151
Moreu, Joaquina, 57
Mulet i Gomila, Antoni, 174, 192
Munilla Cabrillana, Gloria, 88
Muntadas i Rovira, Maties, 53, 86, 215
Muñoz Ramonet, Julio, 218, 219, 220
Murillo, Bartolomé Esteban, 198
- Nacher, Manuel, 211, 212
Napoleó I, emperador dels francesos, 130
Napoleó III, emperador dels francesos, 185
- Nelson, Horatio, 228
Nonell, Isidre, 13, 70
Nunyes, Pere, 26
- Oliva, E., 231
Oliver, Joan Carles, 167, 202
Oller, Pere, 25
Opisso i Sala, Ricard, 128
Orloff, Chana, 122
Ors, Eugeni d', 181
Orsinger, Emilio, 193
- Palmer Marroig, Juan Antonio, 230
Paluzie i Cantalozella, Esteve, 57
Panyella i Balcells, Vinyet, 7, 10, 115
Parra, Francesc, 141
Parsons, Harold Woodbury, 220
Pascual Armengou, Josep, 52, 59
Pascual i Inglada, Sebastià-Anton, 43
Pascual i Rodés, Iu, 86, 105
Passarell i Ribó, Jaume, 185, 228
Patau, Francesc, 26
Peiris, Núria, 167
Perelló, Marià, 121
Perelló, Rafael, 183, 235
Pérez Cabrero Tur, Arturo, 183, 184
Pérez Rosales, Jesús, 58
Pérez San Millán y Miquel Polo, Juan, marquès de Benicarló, 212
Pérez, Yolanda, 89
Peris, Gonçal, 220
Perrault, Gilles, 121
Petridis, Petros, 122
Pi i Sunyer, Carles, 95
Picarol (vegeu Costa i Ferrer, Josep)
Picasso, Pablo, 71, 170, 181, 196, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239
Pidelaserra, Marian, 70
Piera, Mónica, 39
Pitarch, Antoni José, 18
Pizá, Joan, 231
Pizza, Antonio, 82

- Pla Armengol, Núria, 59
 Pla Armengol, Ramon, 39
 Pla Montseny, Núria, 39
 Planas, Hipòlit, 229
 Plandiura, Lluís, 53, 54, 69, 86, 185, 216,
 217
 Planes, Jaume, 185
 Planes, Ramon, 140
 Planet, Joaquim, 52, 59
 Plasencia, Leopoldo, 193
 Plensa, Jaume, 22
 Polo Gil, Miquel, 199
 Pons, Miquel, 233
 Porrini Dalgà, Llorenç, 76
 Portavella, Jesús, 93
 Post, Chandler Rathfon, 21, 200, 201, 204
 Pou (notari), 192
 Poudevila, Josefa, 57
 Poulbot, Francisque, 122
 Pousette, Suzanne, 122
 Prades Prades, Teodoro, 198, 212, 213,
 220, 221
 Prat de la Riba, Enric, 66, 77
 Prats, Bartolomé, 214
 Prats, Hermenegild, 162
 Puget i Viñas, Narcís, 193
 Pujadas, Magí, 162
- Quadrado i Nieto, José Maria, 214
 Quer i Farrés, Francesc, 206
 Quer, Lluís, 199
 Querol Torelló, Cèlia, 7, 10
 Quetglas Amengual, Gabriel, 192
 Quílez i Corella, Francesc, 116
- Rackham, Arthur, 125
 Ràfols i Fontanals, Josep Francesc, 121
 Ramells, Miquel, 171
 Ramírez, Manuel, 192
 Ramon i Picas, Artur, 52
 Ramon, Artur, 171
 Raurich i Petre, Nicolau, 197
- Rebull, Joan, 83
 Regordosa i Jover, Maria de, 47
 Regoyos, Darío de, 13, 16
 Renart i García, Joaquim, 205
 Ribas i Oliver, Antoni, 194, 196, 231
 Ribas Prats, Antoni, 192
 Ribé i Robusté, Enric, 79, 87, 106
 Ricart i Nin, Enric Cristòfol, 121
 Richarte, Joan de Déu, 166
 Rienaecker, Pablo, 162
 Riera Figueres, Tecla, 108
 Riera i Sala, Anna, 81
 Riera i Sala, Dolors, 81
 Riera i Sala, Francesca, 81, 97
 Riera i Sala, Joan, 81
 Riera i Sala, Pau, 81, 107
 Riera i Sala, Rossend, 81, 104
 Ripoll i Arbós, Lluís, 202
 Riquer i Inglàda, Alexandre de, 162, 186
 Riquer i Permanyer, Borja de, 77
 Rizzi, Francisco, 18, 19
 Roca Sastre, Ramon Maria, 142
 Rocamora, Manuel, 89, 197
 Rodés i Baldrich, Felip, 75
 Rogoyos, Darío de, 217
 Roman, Neus, 167
 Romer, Francesc, 26
 Romeu, Pere, 156
 Roque, Jacqueline, 239
 Ros de Carcer, Maria Josepa, 41
 Rosales, Ramón, 219
 Roses Bermejo, Llorenç, 195
 Rosselló Alemany, Miquel, 192
 Rossi (madame, cantant), 185
 Roura Barrios, Benet, 157
 Rubiès, Joan N., 166
 Ruilópez, Pedro, 197
 Ruiz Gallardón, Rafael, 74
 Ruiz, Francesc, 21
 Rusiñol, Santiago, 16, 70, 86, 105, 117,
 131, 136, 139, 140, 141, 156, 175, 181,
 182, 183, 186, 196, 197, 211, 231, 233

- Sabartés i Gual, Jaume, 233
 Sabater Mut, Antonio, 192
 Sabater, Francesc, 162
 Sainz de la Maza, Regino, 121
 Sala i Miralpeix, Tecla, 7, 10, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108
 Sala, Josep, 69
 Sala, Pau, 81
 Salamanca y Mayol, José de, marqués de Salamanca, 201
 Salvà Picó, Maria Gràcia, 167
 Samaranch, Joan Antoni, 132, 141
 Sánchez Sauleda, Sebastià, 172, 234
 Sánchez, Apolinar, 179, 204, 205, 206, 208
 Sanpere i Miquel, Salvador, 181
 Sastre Maroto, Leoncio, 208
 Segura, Santiago, 185
 Sempronio, 130
 Senabre, Ramon (vegeu Jou Senabre, Ramon)
 Serra i Dimas, Francesc, 103
 Serra, Eulàlia, 41
 Serra, Josep, 52, 59
 Serra, Juníper, 203, 231
 Serra, Pedro, 209
 Serra, Pep, 61, 62
 Serrat, Joan Manuel, 74
 Sert, Josep Maria, 197, 224
 Sesplugues, Josep Maria, 24, 27
 Seyol, Bernat, 24
 Smith i Marí, Ismael, 181
 Soler i March, Alexandre, 216, 217
 Soutine, Chaïm, 122
 Spiridon, [Joseph?] (col·leccionista), 179
 Sra. Pla (vegeu Pla Armengol, Núria)
 Staal, Isaac, 208
 Stanzione, Massimo, 106
 Stapley, Mildred, 46, 210
 Sullivan, Louis H., 84
 Sunyer, Joaquim, 19, 65, 66
 Sureda i Miserol, Bartomeu, 231
 Surroca, Àngel, 39, 52
 Tachard, Paul, 206, 212
 Tarradellas i Joan, Josep, 88, 95, 132, 143
 Tarrés Pujol, Jaume, 7, 10, 147
 Tayà, Josep, 41
 Teixidor, Domingo, 77
 Terrasa, Montserrat, 167
 Terrenchs, Pere, 213
 Thomas i Bigas, Josep, 155, 156
 Thomas, J. (vegeu Thomas i Bigas, Josep)
 Togores, Josep de, 13, 22
 Torent i Marsans, Eveli, 232
 Torrents Lladó, Joaquim, 232
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 71, 170
 Trallero, Manuel, 52, 61
 Tramulles, Manuel, 106
 Trens, Manuel, 81, 86, 106, 107
 Trotski, Lev, 122
 Trotsky (vegeu Trotski, Lev)
 Turull, Joan B., 154, 158, 160, 164, 166
 Urgellés, Agustí Lluís, 189, 190
 Utrillo, Miquel, 121, 131, 136, 140, 156, 172
 Vacarises, Edmundo, 214
 Vacarises, José, 214
 Valdés Leal, Juan de, 208, 226, 227
 Valenciano i Planes, Josep, 86, 103, 185, 187, 197, 205
 Valentin, Curt, 235
 Valero, Joan, 24, 25
 Valldebriga, Pere de, 21
 Vallès, Eduard, 167, 234, 238, 239
 Valls, Maria del Mar, 172, 226
 Valta, Luis, 26
 Vaquer, Juan, 213
 Vehils i Grau, Rafael, 74
 Velasco González, Alberto, 7, 10, 79, 91, 108, 167, 210, 229

- Ventosa i Calvell, Joan, 75
 Viader, Antoni, 121
 Vich, Jaime, 195
 Victòria Eugènia, de Battenberg, reina,
 consort d'Alfons XIII, rei d'Espanya, 67
 Vidal i Barraquer, Francesc, 88
 Vidal i Ribot, Pelegrina, 131
 Vidal Isern, Antoni (vegeu Vidal Isern,
 Antonio Carlos)
 Vidal Isern, Antonio Carlos, 192
 Vidal Ventosa, Joan, 92, 181, 182, 232,
 233, 234
 Viladell, Jacinto, 179
 Viladomat, Antoni, 106
 Viladomat, Salvador, 26
 Vilaró, Ramon, 127
 Villalonga Escaladas, Francisco de, 192
 Vilumara, Maurici, 186
 Viñets, Domingo, 193
 Vives i Ballvé, Ricard, 121
 Vives i Llull, Joan, 214
 Vives Verger, Enrique, 192
 Wethey, Harold E. (Harold Edwin), 227
 Wilde, Oscar, 121
 Willette, Adolphe, 122
 Winterhalter, Franz Xaver, 217
 Woods, Daniel. E., 202, 203
 Xicota, Alícia, 118
 Zimbardi, Simone, 167
 Zuloaga, Ignacio, 13, 14, 16, 23

