MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2025

Bonaventura Bassegoda
Ignasi Domènech (eds.)



Mercat de l'art, col·leccionisme i museus
2025

Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2025

Bonaventura Bassegoda
Ignasi Domènech
(eds.)

Consorci del Patrimoni de Sitges
Museus de Sitges
UAB Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

Bellaterra-Sitges 2026

Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogràfiques

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

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2025 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Domènech i Vives, Ignasi (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2026

ISBN 978-84-09-89724-7 (Museus de Sitges)
ISBN 979-13-88031-33-5 (UAB)

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

Edició
Consorci del Patrimoni de Sitges
Davallada, 12. 08870 Sitges
www.museusdesitges.cat
ISBN 978-84-09-89724-7

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra
sp@uab.cat / www.uab.cat/publicacions
ISBN (paper) 979-13-88031-33-5
ISBN (digital) 979-13-88031-34-2

Il·lustració de la coberta
Interior de la Casa Comas (Sarrià), vista del saló principal. Arxiu Mas

Documentació i coordinació d'originals
Meritxell Verneda

Crèdits fotogràfics
© Esther Boix, Guinovart, Hernández Pijuan, Georges Rouault, Manolo Millares, Comissió Tàpies, The Saul Steinberg Foundation, VEGAP, Barcelona, 2026
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid 2026

Producció editorial
Servei de Publicacions de la UAB

Impressió
Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal: B 18716-2026

© dels autors
© UAB/Consorci del Patrimoni de Sitges





Tots els drets reservats

Sumari

Presentació, *per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech* 9

Màrius Bernadó, *La col·lecció «Ara estic decidit a fer-me una col·lecció de quadres»: Ricard Viñes, col·leccionista* 13

Eduard Caballé i Colom, *Venda il·lícita, irregularitats, denúncies i presó: les argúcies del cas Josep Gibert i els dipòsits de l'SDPAN al MNAC* 41

Isabel Cendoya i Eduard Vallès, *Entre l'orinal de Pepe Botella i els interiors de Torné i Esquius. El gabinet de meravelles d'Alberto Oller Garriga* 65

Sara Gomà, *Una mirada al mar. La col·lecció de Raül Roviralta i Astoul (1891–1979)* 85

Helena Moreno, *La col·lecció xinesa de Damià Mateu. Una col·lecció al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes* 121

Sebastià Sánchez Sauleda, *Apolinar Sánchez, un antiquari per a grans col·leccionistes d'art* 147

Judit Subirachs-Burgaya, *Subirachs, artista i col·leccionista polifacètic. Gestació de la col·lecció Subirachs Burgaya* 177

Índex onomàstic 203

Presentació

Amb la regularitat inexorable que ja és norma en les jornades Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, el 17 d'octubre de 2025 va tenir lloc, al Saló d'Or del Palau de Maricel de Sitges, la catorzena trobada, que va aplegar un cop més tots els actors involucrats en aquesta mena de recerques.

En aquesta edició, la majoria de les ponències han tractat sobre la reconstrucció d'antigues col·leccions que presenten perfils tipològics molt diversos. Algunes, amb la desaparició del seu creador, han tornat de nou al mercat de l'art. Aquest seria el cas de la d'Alberto Oller Garriga (1923–2014), que ha estat estudiada a partir del record encara viu d'Isabel Cendoya i Eduard Vallès, que el van tractar en vida i en preserven informacions molt destacades, atesa la singular personalitat del col·leccionista. El gran recull de fotografies de circ que va aplegar —més de nou mil negatius— ha passat com a llegat testamentari a la Circus Art Foundation, on es conserven. Malauradament, Oller no va establir cap mesura similar per a la seva notable col·lecció d'autògrafs, ni per a la seva col·lecció d'art.

També s'ha dispersat la col·lecció de Raül Roviralta i Astul (1891–1979), de tipologia variada, però pensada a partir del motiu mariner, i que ara tenim reconstruïda amb precisió per la recerca de Sara Gomà. Una part d'aquest patrimoni vinculat a les arts decoratives ha estat objecte de venda pública a Madrid aquest mateix 2025.

Una altra col·lecció, la d'art oriental de Damià Mateu i Bisa (1863–1935), ha estat objecte d'estudi per part d'Helena Moreno, que n'ha detallat la forma de construcció tot establint els seus orígens en altres col·leccions anteriors. El seu dipòsit al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona entre 1933 i 1935 va servir per donar-li la justa publicitat que mereixia abans del seu retorn i dispersió entre els seus hereus, que majoritàriament encara la conserven, com és el cas del conjunt del Museu del Castell de Peralada.

La col·lecció dels artistes sovint es forma, en part, amb mecanismes diferents dels habituals del mercat de l'art, on l'intercanvi entre creadors té un

paper destacat i on és possible detectar un joc d'afinitats i admiracions mútues. Aquest és el cas de la col·lecció d'obra d'altres creadors que va aplegar Josep Maria Subirachs i Sitjar (1927–2014) al llarg de la seva vida i que ens presenta la seva filla, Judit Subirachs-Burgaya. Es tracta, per tant, d'una col·lecció que es preserva íntegra i que serà objecte d'una mostra als Museus de Sitges.

La presentació de la passió col·leccionista del gran pianista Ricard Viñes i Roda (1875–1943) ha estat una destacada descoberta que devem al musicòleg Màrius Bernadó. Es tracta d'un recull ara dispers i que potser serà difícil de reconstruir detalladament; tanmateix, a partir del diari manuscrit i inèdit del músic es revela un conjunt de relacions molt estretes amb el mercat de l'art de París dels darrers anys del segle XIX i de principis del XX, i una amistat amb alguns dels pintors catalans actius en aquell moment a la capital francesa: Nonell, Canals, Picasso, Sunyer i Castelucho, entre d'altres. Es tracta d'informacions molt destacades que permetran tenir una nova font d'informació sobre una etapa tan singular del nostre art i del mercat a l'època de les avantguardes.

Els protagonistes comercials del col·leccionisme, els antiquaris i els marxants també intentem que siguin objecte d'estudi a la Jornada. Per això cal destacar la primera aproximació que es fa del singular antiquari de Madrid Apolinar Sánchez-García Villalba (*ca.* 1890–1958), que també va tenir un gran protagonisme en el mercat català des de l'època de Deering fins a Marès. La recerca de Sebastià Sánchez Sauleda atorga per primer cop rostre i perfil professional a aquest personatge, un dels homes clau del comerç antiquari del seu temps i que va tenir a les mans obres d'alta època de primer nivell internacional.

La recerca sobre els museus a la Jornada d'enguany ha tractat un episodi peculiar protagonitzat per un funcionari dels museus de Barcelona: Josep Gibert Buch (1903–1979), que va ser acusat d'apropiació de peces d'art dels museus i, per això, processat, empresonat i absolt el 1939 i denunciat de nou el 1941. Es tracta d'un tema complex que Eduard Caballé Colom ha rastrejat a partir de la documentació de l'SDPAM, un material que ja comença a aportar una nova llum sobre el col·leccionisme d'abans i després de la guerra, justament arran del singular moviment de peces que va comportar el conflicte bèl·lic.

Un cop més, volem expressar el nostre agraïment als ponents de la Jornada pel seu treball desinteressat, a Meritxell Verneda per les tasques de recepció de textos, al Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

per la seva feina i, naturalment, al Consorci del Patrimoni de Sitges, sempre compromès amb aquesta iniciativa de recerca i d'alta divulgació, pel seu suport continuat des de fa tants anys.

Bonaventura Bassegoda
Universitat Autònoma de Barcelona

Ignasi Domènech
Consorci del Patrimoni de Sitges

«Ara estic decidit a fer-me una col·lecció de quadres»: Ricard Viñes, col·leccionista[1]

Màrius Bernadó Tarragona
Universitat de Lleida

> [Vaig anar] a la Biblioteca Nacional [de França, a París], on vaig continuar la meva lectura de sant Joan de la Creu i vaig llegir versos de Calderón. [...] Vaig anar llavors a veure Vollard, a qui vaig proposar de comprar un Gauguin, però em va dir que només podia fer-me un descompte de 500 francs: em deixava un quadre de 1.500 francs per 1.000 francs. Li'n vaig oferir 500, però ell em va dir que no podia. Ara estic decidit a fer-me una col·lecció de quadres, ja que gairebé no considero els que tinc dels meus compatriotes —oferts o comprats— i m'agradaria començar per Gauguin, Redon, Monticelli i Van Gogh.[2]

Qui s'expressa així és un pianista català, de vint-i-vuit anys, establert a París des que en tenia dotze. Nascut a Lleida l'any 1875, Ricard Viñes va arribar a París l'octubre de 1887. El que havia de ser una estada més o menys curta per aprofundir en els estudis de piano al conservatori abans de tornar al seu país es va convertir en tota una vida al centre de la vida musical, cultural i artística del París del tombant de segle i de la primera meitat del segle XX. Tot just arribar, és

1. Aquest text és resultat del projecte d'I + D «Transferencia cultural y redes musicales en España a través de las conexiones entre Madrid, Barcelona, París y Viena en el largo siglo XIX» (PID2024-158275NB-C21), finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació i la Agència Estatal d'Investigació. Aquest treball no hauria estat possible sense la complicitat i l'ajut de Nina Gubisch-Viñes i d'Esther Solé.

2. Ricard Viñes, *Diari* (en endavant RVD), 3–12–1903. Col·lecció particular. El diari està íntegrament escrit en castellà; la versió catalana de les citacions del diari de Viñes i de la resta de textos originalment en francès és de l'autor.

admès a la classe de Charles de Bériot. L'any 1894, amb dinou anys, guanya el primer premi de piano del conservatori i comença una carrera fulgurant que el portà a convertir-se en un dels pianistes més cobejats de la seva generació, amb una especificitat particular: el seu compromís amb la música moderna i els nous llenguatges pianístics que malden per fer-se un lloc a partir de 1900.

A l'origen d'aquest recorregut singular, s'hi troba una actitud davant la música, davant l'art, un capteniment que s'ha d'etiquetar amb els termes *generositat* i *compromís*. Pocs mesos després d'arribar a París, Viñes coneix Maurice Ravel, de la seva mateixa edat —tots dos tenen tretze anys— i company seu a la classe de Bériot. Entre tots dos germina una amistat intensa i una gran intimitat. Creixen junts i també junts descobreixen la música, la literatura, París, l'art, la vida. Ravel, menys dotat per al piano que el seu camarada català, és expulsat de la classe de piano del conservatori i es decanta cap a la composició. Quan el 29 de gener de 1898, Ravel, que encara és un complet desconegut, li ensenya i li dedica una de les seves primeres composicions, el *Menuet antique*, Viñes s'apressa a incorporar-lo al programa d'un dels concerts que havia de tenir lloc just unes setmanes després i estrena la primera obra de Ravel, mai interpretada en públic. A partir d'aquest primer gest, Viñes estrenaria gairebé tota la música per a piano de Ravel i després seguiria fent el mateix amb la de Claude Debussy, Déodat de Séverac, Mili Alekséievitx Balàkirev, Nikolai Rimski-Kórsakov, Serguei Liapunov, Modest Mussorgski, Manuel de Falla, Erik Satie, Francis Poulenc, Frederic Mompou i dotzenes d'altres compositors francesos, catalans, espanyols, russos o sud-americans de tres generacions diferents, fins a la darreria dels anys trenta.

Quin era el secret d'aquest pianista pels dits del qual van passar les obres més emblemàtiques, i de vegades les més complexes pel que fa a la comprensió del llenguatge musical i també per la seva exigència tècnica, del nou univers sonor de les avantguardes?

D'entrada, ja ho hem apuntat, una determinada actitud, una adhesió inesgotable a favor de la música jove de fins a tres generacions diferents i de donar a conèixer allò desconegut o menystingut. En Viñes es conjugaven, forçosament, una innegable destresa i aptitud tècnica, un domini absolut del teclat i de la seva paleta tímbrica i una gran facilitat de lectura, fet que li permetia fer-se seva l'obra de forma immediata, intuïtiva, gairebé a la primera lectura:

> Quantes vegades se l'anà a buscar per estudiar, durant dies i hores, un manuscrit, una obra complexa i esquerpa, i, a l'hora acordada, puntual, ja era davant del piano: apareixia, desapareixia, difuminant-se darrere de l'autor, reclamant obres no-

ves i, entre dos concerts d'orquestra, treballant amb insistència l'obra d'un jove autor desconegut.[3]

A totes aquestes qualitats cal afegir-hi una memòria prodigiosa que li permetia acabalar un repertori amplíssim sempre a punt:

> El seu repertori té quelcom de prodigiós; tal vegada no hi ha hagut cap altre pianista que n'hagi conegut un de semblant. Hom es pregunta com ha pogut llegir tot el que toca de memòria. Sempre fa la impressió que té temps per a tot: en troba prou per indicar-nos en quin lloc de París es pot veure un nou quadre de Redon o un Monticelli sumptuós. Se'l veu a tots els concerts; ens corregeix sobre els poetes que creiem conèixer millor. En sortir d'un recital, després d'haver demostrat un esforç de memòria considerable, se'n va de bracet amb un amic a recitar diversos centenars de versos de Baudelaire o de Verlaine. A tot es lliura sense llanguiment: mai no es cansa d'admirar; no hi ha res que ignori; es pot parlar amb ell durant hores i oblidar que és pianista; sap tot el que cal conèixer per donar a la música un rang més elevat que el d'un simple ofici.[4]

Però també batega amb força en ell una comprensió profunda de les obres, un saber llegir allò que hi ha més enllà del pentagrama, una sensibilitat especial que el feia l'intèrpret més adient per «explicar» aquesta nova música, l'intèrpret ideal que, en paraules del crític Jean Marnold al *Mercure de France*, «no sembla tocar el piano, sinó la mateixa música. És més que un virtuós: és un artista com n'hi ha pocs».[5] En definitiva: Viñes fou el pianista que va iniciar tothom en el «vocabulari agosarat que desconcertava els oïdors de 1900. Tots els pianistes que arribaren després d'ell han estat més o menys els seus deutors».[6] Aquesta sensibilitat especial no era únicament resultat d'un innatisme espontani. Viñes va cultivar molts altres aspectes relatius a la literatura i a l'art que, no n'hi ha cap dubte, van ajudar-lo a conformar una manera de llegir, entendre i transmetre aquestes noves sonoritats.

Tot i que mai es va escolaritzar, just arribat a París començà a llegir de cor a pensa. La seva cultura literària era vastíssima i els seus gustos, refinats: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Henri de Régnier, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren o Stéphane Mallarmé, entre

3. Jean-Aubry, 1916: 267.
4. Ibídem: 270.
5. Marnold, 1914: 404.
6. Vuillermoz, 1943: 1.

els poetes, i Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Jules Barbey d'Aurevilly o Joris-Karl Huysmans, entre els novel·listes, es compten entre els seus preferits. El seu diari de lectures ens demostra la seva avidesa lectora. La seva biblioteca, segons el testimoni de qui va tenir ocasió de visitar-la, era espectacular: centenars de llibres comprats en innumerables ràtzies entre els *bouquinistes* i també edicions antigues exclusives que s'afanyà a adquirir a llibreters antiquaris i cases de subhastes.

És un deler ressemblant al que sent per la pintura. L'any 1903, en el text del seu dietari que hem citat a l'inici, Viñes manifesta la intenció de començar una «autèntica» col·lecció de pintura, una passió que ja arrossegava de lluny i en la qual, sense proposar-s'ho, ja s'havia vist immers.

Viñes va tenir el primer contacte amb l'univers pictòric tan bon punt arribà a París. Just abans d'emprendre el viatge, una coneixença de l'entorn familiar a Barcelona, de cognom Trias, va facilitar a la família l'adreça d'algú conegut a París. Aquest era el pintor i col·leccionista Daniel de Monfreid —l'amic, confident, apoderat durant les seves estades a la Polinèsia i marmessor testamentari de Paul Gauguin—, a qui l'esmentat Trias havia conegut durant una de les travessies de Monfreid per la costa catalana a bord del seu vaixell *Amélie*. Ho explica el fill aventurer del pintor, Henry de Monfreid —quatre anys més jove que Viñes i a qui Viñes donarà algunes lliçons de piano—, en un dels volums de les seves memòries:

> Cap a mitjans d'hivern, vam rebre la visita inesperada d'una senyora espanyola que havia acompanyat el seu fill de tretze anys a París perquè estudiés piano al Conservatori. Era Ricardo Viñes, que més tard seria un famós virtuós.
>
> En aquella època, nen prodigi premiat a tots els conservatoris espanyols, ja tenia l'aspecte antiquat d'un nen empès massa aviat a una cultura forçada. El seu cap massa gran, amb una barbeta enorme, em va semblar de seguida el d'un cavall.
>
> La mare Viñes no sabia francès i parlava en català als parisencs, que no l'entenien, cosa que li feia aixecar la veu com si fossin sords.
>
> Ens l'havia recomanada un tal Trias de Barcelona, un pintor aficionat molt ric que els meus pares havien conegut durant el creuer de l'*Amélie* l'estiu anterior.
>
> Encara recordo la sumptuosa rebuda que ens va oferir aquesta família. Com a pintor, Trias estava entusiasmat amb l'artista francès, que finalment va entendre les noves idees expressades per l'art impressionista.
>
> La gent de Barcelona sempre ha estat avantguardista, i el millor elogi que poden dedicar a una obra, un llibre o una teoria és anomenar-los «modernistes».[7]

7. Monfreid, 1961: 34.

Efectivament, uns mesos després de l'arribada, les mencions a la família Monfreid esdevenen rutinàries al *Diari* de Viñes. Amb una gran regularitat, setmanalment fins que els Monfreid s'instal·len a Carcassona l'any 1892, es visiten els uns als altres, comparteixen dinars i sopars. Els Viñes els deixen llibres, els socorren econòmicament i amb regals... Els Monfreid ajuden també els Viñes a introduir-se en els cercles socials i culturals parisencs (el germà de M^me^ de Monfreid, per exemple, presentarà el compositor Jules Massenet al pianista). La primera visita als Monfreid té lloc el desembre de 1888: «Des del Bon Marché, vam portar les fotos dels fills de Pepe Trias al Sr. Monfreid [Daniel], pintor, al número 31 del carrer de Saint-Placide, a l'últim pis a l'esquerra. Ens van acollir molt càlidament».[8]

Pocs dies després ja comparteixen els àpats de Nadal i, el gener de l'any següent, Viñes visita per primer cop l'estudi del pintor:

> A la tarda, vam anar a casa dels Monfreid. Amb aquest senyor i el seu fill, vam anar al seu estudi de pintura, al número 55 del carrer del Château. Des d'allà, vam anar a sopar a casa seva. El seu fill [Henri] em va regalar una petita impremta. Després de sopar, van venir tres senyors, així com una senyora, que va apreciar molt la meva manera de tocar.[9]

Amb el divorci dels seus pares, Henry de Monfreid restà en un internat a París —una circumstància que segurament desvetllà la seva rebel·lia— i, en certa manera, els Viñes, que el jove visita regularment quan pot sortir de l'internat, es converteixen en la seva família d'adopció. En una entrada de 1897, Viñes escriu: «Henri de Monfreid va venir a dinar; és una criatura molt estranya. Després de dinar, ens va cantar unes cançonetes terribles. Li ha passat de tot: va estar a punt d'enverinar-se, es va penjar i va ser enterrat viu en una duna!».[10]

Uns dies abans, el 24 d'octubre de 1897, anota: «Al matí, vaig rebre la visita d'Henri de Monfreid, que va quedar meravellat davant les pintures i els dibuixos dels catalans».[11] Aquest apunt del *Diari* ens indica que Viñes tenia a casa seva una col·lecció de pintura i que la mostrava enorgullit. Però, quins dibuixos i pintures eren aquests que posseïa aquell jove de vint-i-dos anys? Qui eren aquests «catalans» artistes?

8. RVD, 6-12-1888.
9. RVD, 6-1-1889.
10. RVD, 31-10-1897.
11. RVD, 24-10-1897.

Tot just uns dies abans d'aquesta visita del fill dels Monfreid, l'1 d'octubre de 1897, Viñes va conèixer l'obra d'Isidre Nonell, que havia arribat a París juntament amb un altre pintor català, Ricard Canals, el febrer del mateix any:

> A la tarda, en Pepe, l'Eugenio i jo vam anar a veure els dibuixos d'en Nonell i, francament, em va sorprendre molt el meravellosos que són: em van recordar Hoffmann, Poe i Goya, sobretot la sèrie dels *Cretins*, que és una meravella de terror i realisme. Són esgarrifosos, i quins fons tràgics! Al seu estudi hi havia un altre pintor català: Canals. Era la primera vegada que vèiem en Nonell; només el coneixia l'Eugenio.[12]

Uns dies després no pot estar-se de dur el seu amic Ravel a veure l'exposició:

> A la tarda, vaig anar a buscar Ravel i li vaig dir que el portaria a veure un geni: Nonell. Hi vam anar i va quedar meravellat, tant pel paisatge de Montjuïc com pels dibuixos. Pensava, com jo, que seria un digne successor de Goya a Espanya, per la seva concepció extraordinària, tot i que molt simple: els cels i els fons que va crear![13]

L'endemà, Isidre Nonell, Ricard Canals i Josep Mirabent ja van a casa de Viñes i comença una relació sovintejada entre el grup de pintors catalans instal·lats recentment a la capital francesa i els membres de la família Viñes.

> A la tarda, vaig anar a veure el Sr. Lafargue. Va quedar molt commogut per la meva visita i em va dir que el seu amic M. Fabre em professava un veritable afecte, perquè tenim els mateixos gustos literaris, cosa que és certa. Al vespre, van venir Nonell, Canals i Mirabent. Aquest últim ens va ensenyar uns quadres del seu pare, especialitzat en flors, i ens va demanar que el presentéssim a Checa.[14]

Comencen a sortir altres noms: Maurice Fabre, el famós col·leccionista, o el pintor Ulpiano Checa, als quals ens referirem més endavant.

Abans de final de mes, Viñes comença a anar a l'estudi que Nonell i Canals comparteixen al carrer de Gabrielle, al costat de la plaça de Jean-Batiste Clément de Montmartre, el mateix estudi que, quan Nonell torna a Barcelona

12. RVD, 1-10-1897. José «Pepe» i Eugenio eren els germans del pianista: Pepe uns anys més gran i Eugenio més jove. Va ser amb el seu germà Pepe, sobretot, amb qui Ricard Viñes va compartir el seu interès per l'art i els artistes.

13. RVD, 5-10-1897.

14. RVD, 6-10-1897.

l'octubre de 1900, ocuparan Picasso i els seus amics Carles Casagemas i Manuel Pallarès durant el seu primer periple parisenc. Viñes comença a agullonar la seva passió col·leccionista: «A la tarda, vaig anar a casa de Nonell i Canals per convidar-los a sopar demà. Vaig intentar imaginar-me com podria aconseguir comprar-li a Nonell tota la col·lecció de *Cretins*, que és única al món».[15]

Uns mesos abans, Viñes havia conegut l'obra d'un altre artista català establert a París. El 14 de maig de 1897, visita l'exposició de pastels i dibuixos que Joaquim Sunyer, arribat a París l'estiu de 1896, fa al número 25 del carrer de Vivienne, i el mateix vespre li escriu per felicitar-lo.[16] Unes setmanes després el coneix, detecta certes afinitats i adquireix algunes obres del pintor:

> Vaig tornar a casa, el temps just per triar tres pastels de Sunyer, a qui veia per primera vegada. Després vaig anar a dinar a casa del vell [Lord Butterfield]. Quan vaig arribar a casa, Sunyer encara hi era. És molt, molt amable i molt avançat en les seves idees estètiques i literàries; em sembla que serà un dels meus amics més interessants.[17]

El contacte amb Sunyer s'aferma. El pintor li presenta algun altre pintor de la petita colònia de catalans artistes a París, com Claudi Castelucho. En una de les visites de tots dos a casa de Viñes, aquest deixa a Sunyer les obres del seu admirat Edgar Allan Poe.[18] I, a més de seguir els progressos de Sunyer a París, com quan aconsegueix que li publiquin algun dibuix a la premsa,[19] continua adquirint-li obra: «En Sunyer va venir a dinar. Ens va portar quatre litografies de *Soliloquis dels pobres*. Ens les va vendre totes vuit per 6 francs en comptes de 12. És un artista amb molt de talent i les seves teories són molt similars a les meves».[20] A poc a poc, ambdós van descobrint afinitats i passions compartides, una d'elles la literatura. En una entrada del 6 de novembre d'aquest mateix any, Viñes indica que va rebre la visita de Sunyer: «Li vaig llegir diverses coses, entre elles versos de Verhearen. Ell, al seu torn, em va recitar versos de Rusiñol en català. Té l'ànima i la imaginació d'un poeta i artista».[21]

15. RVD, 20-10-1897.
16. RVD, 14-5-1897.
17. RVD, 6-6-1897.
18. RVD, 2-7-1897.
19. Un primer dibuix, el 2 d'octubre de 1897, i un altre, un interior de cabaret, el 15 del mateix mes, tots dos a la revista *Le Cri de Paris*.
20. RVD, 4-11-1897.
21. RVD, 6-11-1897.

La relació amb tot aquest grup de pintors catalans s'estreny. Nonell i Canals van sovint a sopar a casa de Viñes. Surten junts per París. Viñes és un visitant habitual de l'estudi dels pintors, i aquests, uns assidus de la casa dels Viñes. Els dos germans Viñes introdueixen l'obra dels artistes en els seus cercles, i en alguns dels salons que freqüenten els promocionen decididament i els faciliten vendes. Per la intermediació de Viñes, un milionari anglès, M. Louis Butterfield,[22] adquireix alguns quadres de Nonell, de Sunyer i de Ferrer i Pallejà, que penja als murs de la seva casa a Oxford:

> Al matí, Mr. Louis ha vingut a buscar Pepe i junts han anat a fer emmarcar els quadres de Ferrer i a comprar un dibuix de Sunyer i un altre d'Hellen a can Duffau. A la tarda, Pepe i jo, a can Nonell, i després [he] pujat a la cambra de Canals, a convidar-los a dinar demà aquí. [He] imaginat com podria comprar tota la col·lecció dels *Cretins*, que és única al món: ja veurem com m'ho faré. [...] [He] oblidat [d']anotar que dilluns va venir Mr. Louis a veure els quadres i dibuixos de Ferrer, Castelucho, Nonell i Canals, i que se'n va quedar de tots menys de Castelucho, de la qual cosa [quedàrem] molt satisfets tots, ell i nosaltres.[23]
>
> Tot està moblat amb molta cura: les parets blanques amb quadres de Ferrer, dibuixos de Nonell i Sunyer. És un interior molt anglès, sobretot amb les criades tan netes, tan blanques, tan tímides i tan respectuoses: n'hi ha cinc, inclosa una de francesa per a Marie-Louise, la seva filla.[24]

Viñes assisteix al vernissatge de l'exposició de Nonell i Canals a Le Barc de Bouteville. És testimoni de l'èxit i anota atemorit que les pintures es van venent i que pot perdre l'ocasió d'adquirir els *Cretins*. En els dies següents va sovint a l'exposició i hi porta els seus amics, de nou, Ravel. Les trobades de Viñes amb el grup de pintors són constants i casa seva esdevé una mena d'aparador de l'obra dels amics pintors catalans.

> Després van venir Castelucho, Ferrer i Pallejà i Sunyer amb Nonell, així com Roger-Ducasse, meravellat per alguns dels darrers dibuixos que Nonell ha portat avui, igual que va meravellar-se el senyor Fabre, que ahir va venir per primera vegada.[25]

22. M. Louis Butterfield era el fill de Lord Henry Isaac Butterfield, un milionari anglès amb propietats a Anglaterra, París i Niça que va quedar enlluernat pel talent de Viñes després d'escoltar-lo en un concert benèfic el mes de juny de 1894. Lord Butterfield es va convertir en un protector de Viñes i la seva família.

23. RVD, 20-10-1897.

24. RVD, 22-12-1897.

25. RVD, 28-2-1898.

És també Viñes qui facilita l'accés dels joves pintors a algunes col·leccions particulars del seu cercle de relacions, fet que els permet admirar obra recent dels pintors francesos de la nova fornada (Redon, Gauguin...), alhora que eixamplar la seva agenda de contactes i cartera de possibles clients:

> A la tarda vaig anar a casa d'en Sunyer a buscar-lo a ell i a en Canals; llavors els vaig dur a casa del Sr. Fabre a veure els Goya i els Redon. En Sunyer va quedar gairebé mort de nerviosisme de tant mirar-los, i amb quina intensitat! Unes obres com aquelles durant ben bé tres hores! El Sr. Fabre ens va llegir *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé i em va deixar *Imaginary Portraits* de Walter Pater, que sembla que és el Flaubert anglès![26]

Poc vel·leïtós i gens inclinat a la inconstància, el 10 d'abril de 1898, finalment, Viñes compra els *Cretins* de Nonell, el primer *coup de cœur* pictòric del pianista i que tan havia anhelat posseir:

> A la tarda, en Nonell va venir a posar una mica de groc a dos dibuixos de *La Por*. Després, vam parlar molt i, finalment, li vam oferir de comprar-li nou dels seus dibuixos. En va demanar 150 francs, però de seguida va dir que potser era massa. Així doncs, la mare li va dir que li donaríem 125 francs, però que ell li regalaria *La figuera de Montjuïc*, el seu millor oli. Va acceptar de seguida, molt content. Anava curt de diners i devia més de 50 duros a amics. Vaig aconseguir que la mare li donés 130 francs. Estava molt content: no sabia què dir de nosaltres i, en particular, de mi. Tenir nou dibuixos, els més bonics que havia fet, i un oli, per 130 francs! Pensar que si haguéssim comprat cada obra per separat n'hauríem pagat uns 800 francs! Va ser un dels dies més feliços per a mi, perquè tenir els dibuixos d'en Nonell era el meu somni. És un geni i això constituirà una col·lecció única, perquè només hi ha un Nonell al món. Els nou dibuixos que ens va deixar són: 1) La mort del cretí; 2) Pastor amb dos porcs; 3) Paisatge sinistre amb un cretí i un cretí a l'esquerra, contra un cel groc; 4) Cementiri amb una Mort dansant i dues dones i un nen que fugen aterrits; 5) Un altre de terror: un paisatge amb arbres al fons i només una línia de cel groc on s'avancen una dona i un nen amb el cap gairebé com una calavera i amb l'expressió de la desesperació més profunda als seus rostres; 6) L'enamorat, és a dir, un home de la classe social més baixa, recolzat en un arbre i contemplant una parella feliç; 7) Un esquilador i una gitana amb un campament bohemi al fons; 8) Dues cretines escalfant-se en una cuina amb diverses olles i un foc flamejant; i 9) Una cretina que mira jugar els seus dos fills, asseguda sota una enorme figuera; i, a més, la pintura a l'oli, plena de llum: *La figuera de Montjuïc*!!!

26. RVD, 21-6-1898.

Aquestes deu obres formen una sèrie inestimable en valor artístic juntament amb els dos dibuixos que ens va regalar l'altre dia: Paisatge nevat amb església i muntanyes al fons i una cretina amb una criatureta al primer terme i cretines entrant en una església: crec que tinc onze dibuixos superbs i un quadre a l'oli esplèndid d'un metre de llarg! Quina alegria tenir això![27]



Figura 1. Isidre Nonell, *Cretina de Boí amb nen*, de la sèrie *Cretins,* 1896–1897. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ref. 107762 D. Domini públic.

27. RVD, 10-04-1898.



Figura 2. Isidre Nonell, *Paisatge nevat*, de la sèrie *Cretins*, 1896–1897. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ref. 107763 D. Domini públic.

Però algun dels *Cretins* se li havia escapat. No va ser fins l'any 1901 quan, a través de Fabre, l'adinerat amic col·leccionista, el va poder afegir a la col·lecció: «Vaig tornar a casa de Fabre a recollir aquest *Cretí* de Nonell que va comprar a la subhasta Bing i que em va regalar per completar la meva col·lecció».[28]

28. RVD, 6-1-1901.

Quan Nonell retorna a Barcelona, deixa obres a casa dels Viñes, que es converteix en una mena de sala d'exposicions de la seva producció parisenca. El pianista es dedica a ensenyar-la a tothom que pot i la cedeix a exposicions, com la del Salon del Camp de Mart de juliol de 1898.[29] Farà el mateix després del segon viatge de Nonell a París, durant el qual Viñes el presenta a tot el seu cercle d'amistats, entre els quals hi ha el col·leccionista Maurice Fabre, el pintor Daniel de Monfreid o el mateix Odilon Redon:

> Després [hem anat] a Durand-Ruel per a la inauguració de l'exposició d'obres de Redon i d'altres, incloent-hi G. Daniel Monfreid amb el seu retrat, que és molt bo. Vaig veure Redon, Fabre, els d'Etcheber, als quals vaig presentar Nonell, i molts altres.[30]

Dos dies després, acompanya Nonell a casa de Redon:

> Al matí [he anat] a casa de Redon amb Nonell per ensenyar-li els seus dibuixos. Redon ha quedat petrificat d'admiració pel talent de Nonell, és a dir, per la seva genialitat. Així que hem estat molt contents: s'ha posat a la seva disposició i el recomanarà a Vollard perquè pugui exposar els dibuixos a casa seva. Nonell ha dinat amb nosaltres.[31]

És el pianista qui s'encarrega de fer el seguiment d'aquest contacte i qui acompanya Nonell *chez* Vollard i aconsegueix que aquest li compri la seva producció. A casa seva o al taller de Nonell, al número 32 del carrer de Gabrielle, Viñes manté una relació amb tot el grup d'artistes vinguts des de la Península: Brull, Bernareggi, l'escultor Paco Durrio, Castelucho, de nou Canals, Sunyer... És Viñes, també, qui introdueix Nonell a Pau Casals, a qui intenta convèncer de les virtuts de l'art modern:

> Després vaig anar a la cita que havia concertat amb Casals, davant del Moulin Rouge, per presentar-lo a Nonell, que estava molt content perquè Durand-Ruel havia vingut al seu estudi al matí per dir-li que compraria tot el que fes. Després,

29. Entre els membres del seu cercle que invita a veure la col·lecció de Nonells cal esmentar Maurice Ravel, Maurice Fabre, el pintor Rogelio de Egusquiza, el litògraf Jean Caldin, els escriptors Henry Gauthier-Villars i la seva esposa Colette i Francis de Miomandre, el crítics musicals Jean Marnold, Georges Jean-Aubry i Michel Dimitri Calvocoressi i el poeta Léon Paul Fargue.

30. RVD, 10-3-1899.

31. RVD, 12-3-1899.

> tots tres vam anar a casa d'en Canals, on s'allotjava un tal Paco Durrio, un escultor navarrès. Més tard vam sortir tots plegats i vam conèixer Sunyer, amb qui Nonell i Canals tenen mala relació. Els vam deixar a la porta de la galeria Durand-Ruel, on vaig entrar amb Casals perquè pogués conèixer els mestres moderns.[32]

Sunyer, Nonell i Canals són els noms dels pintors dels quadres que Viñes ensenyà al jove Henry de Monfreid l'octubre de 1897. Són aquests els pintors que es troben a l'origen d'una col·lecció incipient, amb una clara prevalença de l'obra de Nonell, amb la qual Viñes més empatitza.

Segurament, en aquestes poques notes i en els detalls al voltant de Nonell i els seus *Cretins* es pot apreciar alguna cosa de l'ànim col·leccionista de Viñes: una gran ànsia per arrodonir la col·lecció —el cas del *Cretí* que li faltava—, un gran delit per ensenyar els seus tresors..., però també una ferma convicció —i, afegiria, una fina percepció— a l'hora de valorar el mèrit artístic dels autors o de les obres en què creu. La seva col·lecció és feta d'impulsos.

La col·lecció, si es pot parlar en aquests termes, havia començat, però, una mica abans del descobriment dels pintors catalans l'any 1897. La primera obra d'art que va atresorar li oferí el pintor Ulpiano Checa el 5 de juliol de 1893. Establert a la capital francesa des de 1889, on arribà per participar a l'Exposició Universal d'aquell any, els Checa van ser una de les famílies de la colònia hispana a París amb les quals els Viñes es van relacionar de manera més intensa.

Aquesta primera peça de la seva col·lecció era un gravat de gran format fet per Maurice Deville —que tenia el seu estudi al mateix edifici que Checa— fet a partir d'una pintura de caire historicista del pintor espanyol (una cursa de carros romans) —a partir del qual Viñes va escriure un sonet en francès. Un temps després, el gener de 1895, quan Viñes ja havia guanyat el primer premi del conservatori i la situació financera de la família semblava millorar, el va fer emmarcar, juntament amb un retrat que li va fer Maurice Heymann després del premi, el juliol de 1894.

Viñes, encara adolescent, visitava sovint el seu taller i Checa s'encarregà d'instruir-lo en les tècniques de la pintura i en els principis de la perspectiva, fet que esperonà el pianista a trobar paral·lelismes amb la música:

> [...] A continuació vaig anar al taller de Checa, on em va ensenyar una mica de perspectiva. Això em va donar la idea de publicar, quan tingués temps, una peça curta que fes un paral·lelisme entre la perspectiva visual i la perspectiva eufònica,

32. RVD, 29-11-1899.

per ajudar els pianistes a entendre com donar la intensitat correcta al so de cada nota segons els intervals entre unes i altres i el seu valor intrínsec, en termes de durada. Ho vull aprendre tot [...].[33]

Aquesta fou la primera peça que va posseir, però no la primera que va obtenir com a resultat d'una elecció personal. La primera obra que Viñes adquireix per a la seva col·lecció incipient és un altre gravat. Ho fa un any abans de descobrir Nonell i d'haver tingut ocasió de conèixer el grup dels pintors catalans establerts a París. Després de guanyar el cobejat guardó del conservatori l'any 1894 i de fer el subsegüent primer concert públic de presentació a la prestigiosa Salle Pleyel el 21 de febrer de 1895, quan just acaba de complir vint anys, ja es pot permetre d'adquirir obra artística per primer cop.

Les circumstàncies d'aquesta compra denoten que ja se li estava desvetllant la inquietud col·leccionista amb totes les seves derivades. El 31 d'octubre de 1896, anota al *Diari* com el seu amic Ravel li descobreix un petit tresor:

Des d'allà, vaig anar a Saint-Gervais a comprar més entrades per donar-les a Ravel. Va sortir amb mi per ensenyar-me un gravat de Boulanger en una botiga del carrer Le Peletier; en demanaven 20 francs. És una mena de «sàbat» en una catedral molt fantàstica, una mica com Goya.[34]

Dos dies després, el 2 de novembre, hi torna:

Després de dinar, vaig sortir a veure la crescuda del Sena i després vaig tornar a l'antiquari del carrer Le Peletier perquè m'agradaria adquirir aquest gravat de Boulanger. Estava tancat. Vaig entrar a la galeria Laffitte per veure uns quadres moderns.[35]

No té cap intenció de deixar escapar la presa. L'endemà, el 3 de novembre, hi torna de nou:

Després de dinar, vaig tornar a l'antiquari i vaig regatejar. Finalment, vaig aconseguir dos gravats de Boulanger per 25 francs! Quin sospir de satisfacció, quan me'n vaig saber propietari! El primer gravat representa la massacre del dia de sant Bartomeu, l'altre és una mena de sàbat o missa negra en una catedral majestuosa. És

33. RVD, 26-4-1897.
34. RVD, 31-10-1896.
35. RVD, 2-11-1896.



Figura 3. Louis Boulanger, *La ronde du Sabbat*, *ca.* 1828–1832. Litografia. Musées de Reims, inv. 910.4.39. Domini públic.

> una fantasia fantàstica impossible d'imaginar: ni Callot, ni Rembrandt, ni Salvatore Rosa, ni Goya van produir mai res més terrorífic i de malson que aquest gravat de Louis Boulanger, que era un romàntic frenètic i només conegut per l'elit d'artistes i escriptors com Aloysius Bertrand, el qual li va dedicar diverses peces del seu *Gaspard de la nuit*. Gautier també el cita a «Le Château du souvenir» d'*Émaux et Camées*. Estic pensant a escriure dos poemes que descriguin aquests dos gravats. Estic més content amb aquesta adquisició que si hagués guanyat la loteria. A més, el gravat del sàbat és una còpia antiga, un primer estat. El de la massacre de sant Bartomeu és menys bo com a gravat, perquè és sobre un paper força gruixut i fràgil, però és una joia inestimable, i l'altre és una meravella tan gran que em sembla un somni haver-los aconseguit per un preu tan baix! La gent preguntarà per què me'ls van vendre a aquest preu? En primer lloc, Boulanger no és popular. A més, l'antiquari que me'ls va vendre no està acostumat a vendre gravats, sinó mobles, cortines, brodats antics, etc. No sap res de gravats i no sap quines perles rares em va vendre. Quina alegria![36]

Per acabar-ho d'arrodonir, com a bon malalt de fal·lera col·leccionista, no es pot estar d'ensenyar-li el trofeu al seu amic, qui li havia descobert els gravats, però que, expulsat del conservatori i quan tot just començava a temptejar la composició, estava lluny de la cada cop més sòlida situació financera del seu camarada, ara ja un concertista exitós: «Al matí vaig estudiar. A la tarda vaig prendre la lliçó a la senyoreta Goldenstein, que aquest any ve a casa a rebre classes. Després va venir Ravel. Va quedar sorprès de veure que tinc els dos gravats de Boulanger que li agraden tant!»[37]

En el fragment del *Diari* de 1903 que hem mencionat al principi d'aquest text, Viñes indica que vol transitar un altre camí: «Gairebé no compto els [quadres] que tinc dels meus compatriotes, oferts o comprats». Certament, a casa dels Viñes van començar a arribar pintures, com dèiem, sobretot a partir de guanyar Ricard Viñes el primer premi del conservatori, que és quan es pot permetre de pagar el preu d'una adquisició. N'arriben, també, moltes de pintors de la colònia espanyola establerta a París. El cas d'Ulpiano Checa n'és un exemple —a casa dels Viñes hi ha diversos olis de caràcter historicista d'aquest pintor i l'any 1896 Checa pintarà un retrat del pianista—, com també ho són Rogelio de Egusquiza, Francisco Iturrino, Joaquim Ferrer i Pallejà —qui l'any 1896 farà un retrat a l'oli de la mare del pianista— i molts d'altres.

36. RVD, 3-11-1896.
37. RVD, 7-4-1896.



Figura 4. Ulpiano Checa i Sanz, *Retrat de Ricard Viñes*, 1899. Oli sobre tela. Morera. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida. Fons Ricard Viñes, inv. 1407. Domini públic.

Hi haurà encara un altre conterrani que entrarà en escena ben aviat i que no fa més que demostrar l'olfacte pictòric de Viñes. A casa del seu mestre, Charles de Bériot, Viñes coneix Maurice Fabre, un viticultor ric del sud de França, gran col·leccionista i crític d'art amb qui Viñes manté una relació molt intensa a partir de 1897. En certa manera, serà el seu prescriptor com a col·leccionista i qui li obrirà el món dels tallers i els artistes francesos. Fabre va ser un dels primers compradors d'un quadre de Picasso, durant el segon i definitiu viatge del pintor a París, i immediatament li comunicà la descoberta a Viñes: «A la nit, quan estàvem a punt d'asseure'ns a sopar, va arribar M. Fabre, molt entusiasmat amb Picasso, a qui ja havia comprat un petit quadre».[38]

El mateix dia, una estona abans de la irrupció de Fabre a la taula dels Viñes, el pianista i el seu germà Pepe s'havien ocupat de gestionar el fons del taller d'Iturrino, l'artista basc amb qui Picasso va compartir l'exposició de la galeria Vollard que, promoguda Pere Mañach —amb qui els germans Viñes tenien relació—, es va poder veure entre el 25 de juny i el 4 de juliol de 1901.

> Després, en Pepe i jo vam anar a casa d'Iturrino i ens vam oferir a guardar-li qualsevol quadre que volgués mentre era a Espanya. Vam empaquetar vint-i-cinc quadres emmarcats i quinze d'enrotllats i vam traslladar-los a un cotxe: ell estava molt content i ens va dir que podíem triar el que volguéssim per a nosaltres mateixos.[39]

Després d'admirar l'adquisició de Fabre, Viñes i el seu germà Pepe s'afanyen a voler conèixer el pintor acabat d'arribar a París des de Barcelona i a visitar el seu estudi.[40] A l'entrada corresponent al 23 de juny de 1901, tot just un parell de dies abans de la inauguració de la primera exposició de Picasso (amb Iturrino) a la galeria Vollard, Viñes escriu:

> Aquest matí Pepe i jo hem anat a veure el pintor Pablo Ruiz Picasso, a qui no coneixia personalment i de qui tampoc coneixia l'obra. M'he quedat no pas meravellat, sinó espantat del talent que té aquest artista de vint anys! Acabava de sor-

38. RVD, 9-6-1901. Aquest «petit quadre» de Picasso devia ser una de la quinzena de vendes que, per mediació del marxant barceloní Pere Mañach, establert a París amb l'ànim de donar a conèixer la nova generació de pintors espanyols, la galerista Berthe Weill va fer abans de l'exposició de Picasso a la galeria d'Ambroise Vollard l'estiu de 1901.

39. RVD, 9-6-1901.

40. Visitar els tallers dels artistes és una dèria de Viñes, que s'afanya tothora per conèixer els artistes en el seu medi.

> tir-ne Maurice Denis, també entusiasmat, sembla. I quina varietat a la seva paleta! Aquest sí que no és un especialista, gràcies a Déu! Manec [Pere Mañach] li ha fet regalar-nos un dibuix que hem escollit d'assumpte espanyol i que, com els capricis de Goya, té un nom: *Desigualtat*. És preciós.[41]

Aquest «m'he quedat no meravellat, sinó espantat del talent que té aquest artista de vint anys» és un senyal notable del seu bon criteri en allò visual i de l'inici d'una relació que perdurarà molts anys.

L'exposició de Picasso a la galeria Vollard, que Viñes visità amb la seva mare el 27 de juny, va passar sense cap mena de fortuna ni vendes. No obstant això, la relació amb Picasso és cada cop més estreta i la casa dels Viñes es converteix, de nou, en una mena de refugi per a un artista que no acaba d'arrencar i que viu amb dificultats. El dilluns 15 de juliol, Viñes anota: «Manec [Mañach] va venir a dinar amb Pepe, després vam rebre la visita de Ravel. Vaig escriure el meu diari amb retard. Després va venir Manec amb Picasso, el qual estava molt prim. Els vam prestar cinquanta francs».[42]

En una altra ocasió, és el mateix Picasso qui demana diners a Viñes deixant-li un paperet a la porta quan va a casa seva per vendre-li un aiguafort, que, sens dubte, és *El dinar frugal*: «Amic Viñes, necessito vint-i-cinc francs per pagar un bitllet. Estaré content que me'ls doni vostè a canvi d'aquest aiguafort. Jo tindré diners un d'aquests dies i, si vol, els hi donaré».[43]

Les trobades a París durant la tardor de 1901 són freqüents i, encara que siguin fortuïtes o amb comentaris anecdòtics, els testimonis de visites constants i d'esbargiments compartits queden reflectits al *Diari*. Mesos més tard, uns dies després de la clausura de l'exposició de Picasso que Berthe Weill va organitzar a la seva galeria entre l'1 i el 15 d'abril de 1902, en la qual el pintor no va vendre res, Viñes i el seu germà Pepe li compren tres pintures. La que trià el pianista és *L'Hétaïre* (o *Cortesana amb collaret*). Al *Diari* ho consigna així:

> Després vaig anar amb Pepe i Mañach a la galeria de Weill (25, *rue* Victor-Massé) perquè cadascú triés un quadre de Picasso que Mañach volia regalar-nos, probablement com a compensació pels cinquanta francs que havíem prestat a Picasso l'any passat. Pepe va triar dos caps de dones parisenques; jo vaig triar un quadre molt bonic i molt Picasso que apareixia al catàleg amb el títol *Hétaïre*. És molt

41. RVD, 23-6-1901.
42. RVD, 15-7-1901.
43. Col·lecció particular.

> bonic i me'l vaig endur de seguida a casa. A la mare i a l'Eugenio els va agradar molt, és en tons blaus.[44]

La relació continua els anys següents i Viñes es mostra sempre sol·lícit a ajudar en totes les situacions de necessitat puntual en què es troba el seu amic. En l'entusiasme per l'obra de Picasso hi ha quelcom d'espontani i, segurament, l'amistat amb el pintor i les ganes d'ajudar-lo hi tenen molt a veure. En aquest moment, però, els gustos pictòrics de Viñes ja estan ben definits i apunten vers altres propostes plàstiques: Odilon Redon és al centre de les seves preferències artístiques. Amb el temps, Redon va arribar a esdevenir un dels grans amics del pianista, amb qui compartia múltiples afinitats i alguns cercles de coneixences.

Un altre cop, el fet d'haver entrat en contacte amb Maurice Fabre havia estat determinant. El 8 de juny de 1897 anota al *Diari*:

> Després de dinar, va venir Ferrer i Pallejà. Estava encantat perquè el Sr. de Soto li havia pagat 700 francs pel seu exemplar de *La Verge* de Murillo. Al vespre, amb en Pepe a casa dels de Bériot, el Sr. Lafargue em va presentar un dels seus amics, el Sr. Fabre, amic d'Odilon Redon. Li vaig dir que li transmetés els meus sentiments de profunda admiració. Aquest Fabre em va complaure molt: té tots els dibuixos d'Odilon Redon, la sèrie completa de la *Tauromàquia* de Goya i troba, com jo, que el geni més gran que té França com a compositor és Debussy. Coneix Mallarmé i Huysmans; en definitiva, està ficat en els cercles en què somio. Naturalment, ens vam fer amics immediatament i vam parlar de Barbey d'Aurevilly, de Villiers de L'Isle-Adam i d'altres. El vaig complaure molt com a pianista, com a tots els altres, perquè jo tocava molt bé. Em presentaran Odilon Redon! I potser d'altres de la mateixa mena. Quina alegria vaig tenir d'haver fet aquestes connexions per casualitat, sense haver-les buscat ni res. Tot el que funciona bé passa així, és qüestió de sort.[45]

Uns mesos després comença a visitar Fabre a casa seva i a degustar la seva col·lecció. El 10 de desembre del mateix any escriu:

> Al vespre, en Pepe i jo vam anar al nou apartament del Sr. Fabre (13, *rue* de l'Odéon). El Sr. Lafargue també hi era, ajudant-lo a muntar l'apartament. En Fabre ens va ensenyar la seva col·lecció, incloent-hi bronzes de Rodin i... les 33 là-

44. RVD, 29-4-1902.
45. RVD, 8-6-1897.

> mines de la *Tauromàquia* de Goya!! Després ens va ensenyar els seus Redons: *Homenatge a Goya*, *La casa encantada* i *Somnis*. Són sublims, divins!! Res no s'hi pot comparar, és sobrehumà!! Celestial, infinit!! Quin sofriment a les seves cares!! És colossal!!! Quin moment que vaig tenir! Veure Goya! I veure Odilon Redon!!! Mai no ho oblidaré!!!!!!! Odilon Redon fa el que jo hauria fet si hagués estat dibuixant i el que faré algun dia si escric, el que ja somio: donar vida i expressió al que és miserable, inanimat, menyspreat![46]

Immediatament, Fabre simpatitza amb el jove pianista assedegat d'art amb qui comparteixen tantes i tantes inclinacions estètiques i espirituals i li regala alguns duplicats de la seva col·lecció:

> Al vespre, a casa de Maurice Fabre amb el meu germà. Ens va ensenyar gravats del brillant Rodolphe Bresdin i diversos àlbums d'Odilon Redon, que no havíem vist la primera vegada. Em va regalar *La princesse Maleine* de Redon, que és encantador; en tenia dos exemplars. Després ens va convidar a sopar al restaurant Voltaire. Vam parlar d'art i literatura tota l'estona; és extremament intel·ligent, i quin entusiasme! S'hi està bé, amb ell.[47]

Quan uns dies més tard hi torna, acompanyat de Nonell per veure els Goya, Fabre li regala un altre duplicat de la col·lecció, en aquest cas la litografia *L'araignée qui rit* de Redon. Viñes no pot deixar d'ensenyar-la i fer enveja a Ravel i a altres amics, meravellats que tingui un Redon a casa seva, i aprofita totes les oportunitats per mostrar la seva col·lecció tot just iniciada. Juntament amb Ravel van a veure les exposicions de Redon: la que fa conjuntament amb Cézanne a la galeria Vollard i d'altres. Finalment, sorgeix l'oportunitat de conèixer el seu admirat pintor.

> A casa de Ravel per oferir-li de portar-lo a veure els pastels de Redon. Primer vam conèixer Fabre, a qui vaig presentar Ravel, i després... va arribar Redon en persona! Fabre ens va presentar. Redon em va dir que anés a veure'l! Ravel estava meravellat amb els pastels esmentats, que són meravellosos.[48]

I, a partir de la tardor, Viñes i Redon comencen a freqüentar-se:

46. RVD, 10-12-1897.
47. RVD, 9-5-1898.
48. RVD, 21-05-1898.

> A la tarda vaig impartir les classes. Al vespre vaig sopar a casa de Fabre amb en Pepe. Hi havia en Redon, així que érem quatre sopant en aquell apartament tan bonic, i quina conversa més interessant! Vam parlar de Dreyfus, vam descobrir que tots érem antidreyfusans, tant, que el senyor Fabre gairebé es va enfadar perquè ningú no el contradeia. Ens va ensenyar els *Caprichos* de Goya i vam parlar d'art, de literatura i d'Espanya. Quina conversa i quin niu més còmode: que bé que s'hi està! És el primer ambient que freqüento des que existeixo on realment sento el meu lloc. Vam tornar amb autobús amb en Redon, que és el millor dels homes.

Viñes col·lecciona tantes litografies i gravats de Redon com pot. L'any 1903, aquest li fa un retrat del seu rostre de perfil en litografia i, després d'una de les innombrables visites al taller del pintor, s'enamora d'un pastel de Redon de gran format:

> A les sis en punt vaig anar a casa de Redon, decidit a comprar *El gran vitrall*, un pastel realment preciós que em va emocionar des del moment que el vaig veure i que em sembla la seva millor obra. També té l'avantatge de combinar l'estil anterior de Redon —severitat, majestuositat i un gran gust— amb el seu estil actual —un encant de colors enlluernadors i harmoniosos. [...] Redon em va dir de passar al seu estudi per triar entre tres peces petites de la seva obra, ja que volia regalar-me alguna cosa. Hi havia dues pintures a l'oli força petites i un pastel molt més gran. Inicialment vaig triar una de les pintures més petites, ja que no estava segur de poder triar la gran, però després em va dir que les tres estaven disponibles. Em vaig decidir pel pastel (un ram de flors morades sobre un fons vermell), molt bonic i ple de gràcia, sobretot perquè, per a la seva gran sorpresa, li acabava d'oferir comprar *El gran vitrall de l'església*, el pastel més important que ha fet en molt de temps i el més car: 600 francs. Em va dir que me'l deixaria per 400. Finalment, li vaig dir que hi estava d'acord i que vindria a recollir-lo un dia d'aquests. Estava encantat d'haver-me decidit i Redon estava molt content de saber que tindria una de les seves millors obres a casa meva, una peça de museu, com deia ell i tothom que l'havia vist. Per això no s'havien atrevit a comprar-lo: massa auster, massa fosc i massa car. La que es va sorprendre més va ser la senyora Redon, que no s'havia imaginat que jo ja estigués en condicions de poder comprar una obra d'art.[49]

Aquesta fou també una amistat igualment intensa i continuada que s'allargà fins a la mort del pintor el juliol de 1916. El primer cop que Viñes visità la casa de Redon va suposar, a més, la irrupció de nous artistes en el seu món: el cercle dels nabís, pintors d'una generació més propera a la seva. Édouard Vui-

49. RVD, 4-03-1904.

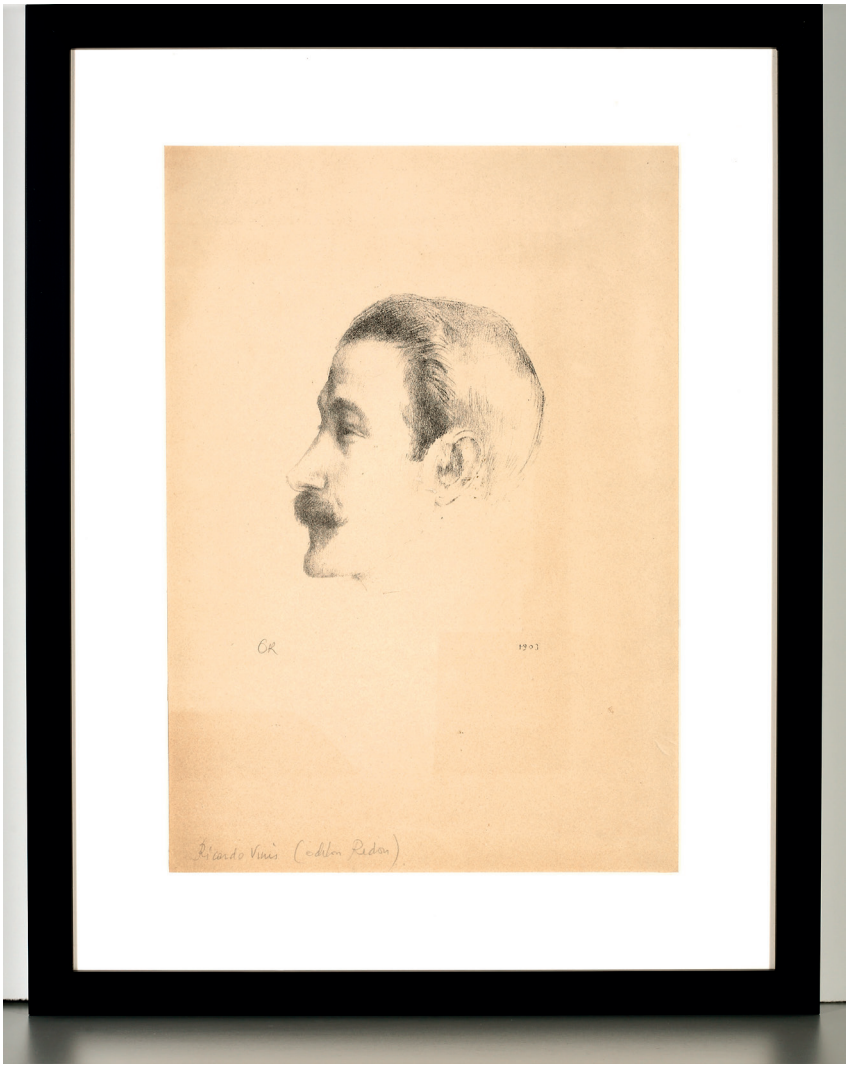


Figura 5. Odilon Redon, *Retrat de Ricard Viñes*, 1903. Litografia. Col·lecció particular. Domini públic.

llard, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton o Aristide Maillol seran els seus companys d'aventures parisenques a partir de 1902. I, naturalment, obres seves passaran a engrossir una col·lecció feta de retalls d'amistat.

> Aleshores vaig anar per primera vegada a casa de... Redon!, on Fabre, els pintors Vuillard, Maurice Denis i el crític Mellerio discutien el nom que donarien a una societat de la qual Redon seria el president. No en van trobar cap i vaig suggerir,

> atesa la diversitat de talents que reuniria el Saló, *Les uns et les autres* o *L'art ternaire*, i a Redon li van agradar. Que content que estava d'haver-me trobat allí en un moment així! I si aquesta societat es fa famosa, pensar que hauré estat present en el moment de crear-la! Vaig deixar *L'homme* d'Hello a Odilon Redon. Que feliç seria si pogués convertir-lo completament! Quina glòria! Vaig marxar amb M. Fabre.[50]

El dia a dia de Viñes durant el primer decenni del segle XX està farcit de trobades d'aquest caire. Quan no està estudiant o de gira, passa els dies visitant galeries d'art i cases de subhastes fins a esdevenir un habitual ben conegut per tots els galeristes.

> A la tarda vaig anar a casa de Fabre, i després tots dos vam anar a casa de Vollard, Durand-Ruel i Bernheim. A casa de Vollard vaig conèixer el vell Camille Pissaro, amb qui vam retrobar-nos a casa de Bernheim, i també Julien Leclerq, que està organitzant una exposició de Van Gogh per a la qual va demanar a Fabre que li prestés uns quadres.[51]

No es perd cap de les gran subhastes que tenen lloc a París. No és cap potentat amb disponibilitat financera per invertir en peces de caça major, però de tant en tant compra el que pot. O hi va simplement pel deler de meravellar-se amb les peces exposades —siguin pintures o els objectes orientals que, en plena febrada japonesista, causen furor a París en aquell moment— i per trobar-se allí amb els coneguts amb els quals comparteix aquest arravatament d'art. Una tarda normal, segurament després d'haver passat el matí estudiant piano, podia consistir en això:

> A la tarda vaig anar a veure l'exposició de la col·lecció japonesa de J[ean] [Garié] a la casa Bing, i allà em vaig trobar Duparc i Léon Simon, amb qui vaig sortir. Després vaig anar a la casa Durand-Ruel a veure l'exposició d'Odilon Redon. El vaig veure a ell i Élémir Bourges, [Paul] Poujaud, la princesa de Cystria, etc. També vaig anar una estona al magatzem de Vollard.[52]

El ritme és frenètic. En tan sols una setmana de mitjans de febrer de 1906, visita fins a set subhastes, en la major part de les quals participa, i un parell de galeries:

50. RVD, 2-12-1898.
51. RVD, 23-1-1901.
52. RVD, 28-2-1906.

Dilluns 12: a la tarda, en una subhasta japonesa, vaig comprar diverses *netsukes* per a Cottinet i per a mi. N'hi havia una de marbre que representava un cavall desbocat aturat per quatre o cinc borratxos: és una meravella. Vaig pagar-ne 36 francs.[53]

Dimarts 13: a primera hora de la tarda vaig anar a la venda japonesa; vaig comprar algunes petites coses per a mi i per a Cottinet.[54]

Dimecres 14: a la tarda he anat a una venda d'autògrafs en què una balada de Chopin s'ha venut per 1.600 francs! No he comprat res. Després he passat per la casa Vollard, on [Ambroise] m'ha dit que em donarà una estatueta de Maillol; ha entrat [Dejas] i hem parlat una estona tots tres. Passant per la botiga d'estampes japoneses Le Véel he vist a l'aparador un efecte de celatges que m'ha enamorat: hi he entrat i n'he preguntat el preu, 50 francs; l'he regatejat i per fi he pogut comprar aquesta aquarel·la per trenta francs i el marc i el vidre per sis francs. És una preciositat, sense nom d'autor però de l'escola de 1830 o d'Hiroshighe: a la mare li ha agradat moltíssim, també, igual que a l'Eugenio.[55]

Dijous 15: a la tarda vaig anar a l'exposició de venda de les obres dels reis Milan i Alexandre I de Sèrbia. Allà vaig retrobar en Fayet i vam anar plegats a la casa Vollard. Fabre va arribar poc després amb la senyora Redon.[56]

Divendres 16: a la tarda, a l'Hôtel des Ventes, on es vendria la col·lecció dels «rois Milan et Alexandre de Serbie», i on vaig poder comprar dos Guys, un per trenta francs i l'altre per seixanta-cinc: tots dos representen cotxes i cavalls. Hi vaig trobar Fabre i Fayet.[57]

Dissabte 17: vaig dinar a casa de Mísia, a qui Bonnard estava pintant: no va prendre la lliçó; va ser amb el seu pare amb qui vaig sortir. Després vaig tornar a la Société Musicale per això del concert de Florència, i després vaig anar a la continuació de la venda dels reis Milan i Alexandre I de Sèrbia, però no vaig comprar res. Sí que ho vaig fer en una altra venda de llibres: tres àlbums com de litografies del segle XVII, de Callot, Salvatore Rosa i un altre, tots tres per vint francs.[58]

53. RVD, 12-2-1906.

54. RVD, 13-2-1906.

55. RVD, 14-2-1906.

56. RVD, 15-2-1906. El 10 de febrer de 1901 Viñes havia conegut, altre cop a casa de Fabre, Gustave Fayet, el viticultor originari de Besiers, ell mateix artista i gran col·leccionista; de fet, el primer gran col·leccionista de Gauguin. L'amistat amb Fayet s'anà consolidant i Viñes esdevingué un dels seus íntims i el principal cronista del *foyer* d'art en què Fayet volia convertir l'abadia de Fontfroide quan la va adquirir i quan la va començar a restaurar, l'any 1908. Allí, abans de la Gran Guerra, durant unes setmanes cada estiu s'aplegava una comunitat d'amics artistes de la qual Viñes formava part, juntament amb els Fayet i els Redon. La increïble col·lecció Fayet, amb Gauguins, Van Goghs i Matisses superbs, el va deixar meravellat.

57. RVD, 16-2-1906.

58. RVD, 17-2-1906.

La col·lecció va creixent i seria llarg ara i aquí consignar totes les noves peces que la van nodrint. La seva col·lecció va ser certament personal, constituïda a base d'intuïcions i embranzides. El descobriment d'un nou artista que el meravella l'impulsa a intentar adquirir-ne obra, a cercar l'oportunitat en una subhasta o a obtenir un bon preu d'un galerista, si són obres d'autors consagrats. El que li va passar anys abans amb Redon es repeteix després amb altres artistes molt diferents, com Adolphe Monticelli, que descobreix el 1900 i s'afanya a col·leccionar immediatament («Ah! Quin poeta, aquest! És el meu pintor, l'únic aristòcrata entre els moderns: recorda Watteau i els venecians, però a mi m'agrada més»),[59] Henri de Groux, uns anys més tard («Vaig veure allà aquell pastel enorme d'Henry de Groux que representa un palau encantat i pel qual Vollard només demana 400 francs! Si no fos tan gran, el compraria immediatament»),[60] o Constantin Guys («quina dolçor, quina aristocràcia i quina malenconia en aquest quadre elegant, i quina aroma del que ha passat i no tornarà mai més!»).[61]



Figura 6. Adolphe Monticelli, *Retorn de la cacera*, 1860–1861. Oli sobre tela. National Gallery of Art, Washington, inv. 2015.19.32. Domini públic.

Ara bé, tot i que va aplegar i admirar algunes pintures o gravats d'autors ja morts, la seva autèntica passió era conèixer els artistes, confraternitzar amb ells, visitar els seus estudis, parlar-hi amb ells i compartir efusions. Amb Da-

59. RVD, 17-6-1901.
60. RVD, 13-1-1904.
61. RVD, 17-1-1906.

niel de Monfreid, Ulpiano Checa, Joaquim Ferrer i Pallejà, Joaquim Sunyer, Isidre Nonell, Ricard Canals, Claudi Castelucho, Pablo Picasso, Odilon Redon, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton, Jacques-Emile Blanche, Aristide Maillol, Jean de Caldain, Théo van Rysselberghe, Georges d'Espagnat, Manolo, Georges Rouault, Josep Maria Sert, Paul Sordes, Édouard Bénédictus, Georges Rouault i molts altres, Viñes va mantenir, sobretot, uns vincles ferms d'amistat i companyonia. En bona part, la col·lecció en va ser el resultat. Potser, fins i tot més que les obres, el que l'esperonava eren els artistes.

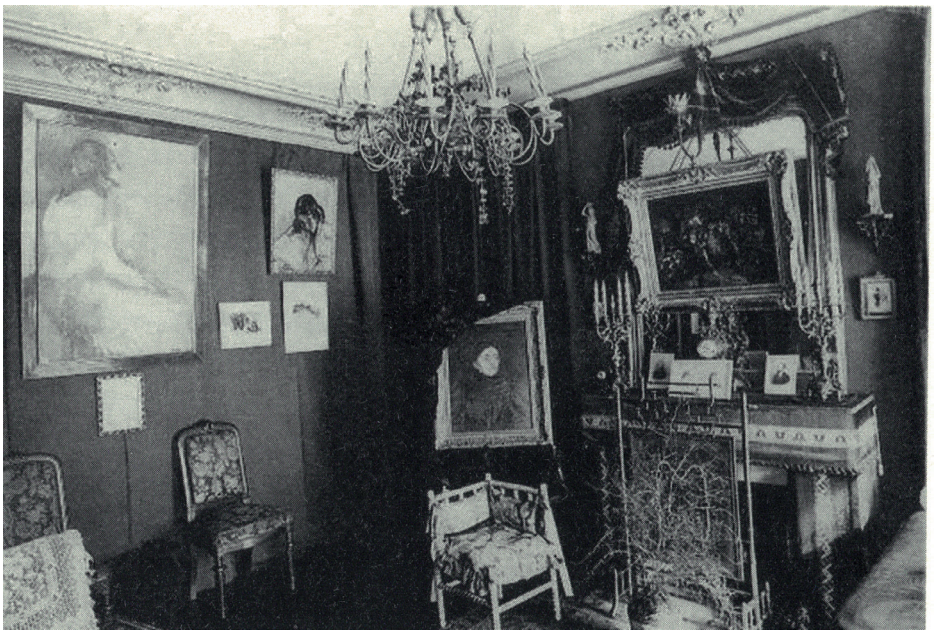


Figura 7. Fotografia de l'habitació de l'apartament de Ricard Viñes al número 6 del carrer de Troyon, París. Col·lecció particular.

Referències bibliogràfiques

Bernadó, Màrius (ed.) (2007). *Ricard Viñes: el pianista de les avantguardes – El pianista de las vanguardias – Le pianiste des avant-gardes*. Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, Museu d'Art Jaume Morera; [Barcelona]: Fundació Caixa Catalunya.

Clary, Mildred (2011). *Ricardo Viñes: un pélerin de l'absolu*. [avec l'aimable collaboration de Nina Gubisch-Viñes]. Arles: Actes-Sud.

Jean-Aubry, Georges (1916). «Ricardo Viñes». A: Jean-Aubry, Georges. *La musique française d'aujourd'hui*. París: Librairie Académique Perrin et Cie., pàg. 265–271. *Internet Archive* [en línia]. urn:oclc:record:797027720 (consulta: 30 abril 2026).

Marnold, Jean (1914). «Concert Ricardo Viñes». *Mercure de France*, vol. 109, núm. 406, 16-5-1914, pàg. 401–405.

Monfreid, Henry de (1961). *L'envers de l'aventure*, 6: *L'abandon*. París: Grasset.

Vuillermoz, Émile (1943). «Ricardo Viñes». *Comœdia*, any III, núm. 93, 8-5-1943, pàg. 115.

Venda il·lícita, irregularitats, denúncies i presó: les argúcies del cas Josep Gibert i els dipòsits de l'SDPAN al MNAC

Eduard Caballé i Colom
Investigador de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA)

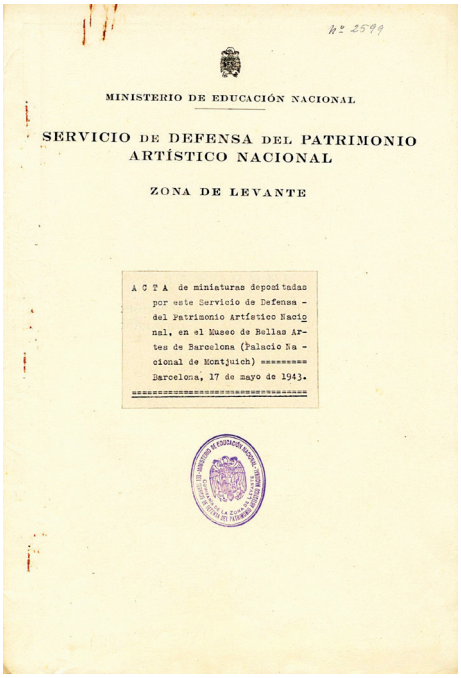
La present aportació s'emmarca en la investigació que l'ICRPC ha dut a terme al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) sobre l'impacte de la Guerra Civil i la immediata postguerra en les col·leccions del museu.[1] En el decurs d'aquesta recerca s'han analitzat 135 peces ingressades al museu a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) durant la postguerra. Dins d'aquest conjunt es van identificar sis objectes que apareixien agrupats sota la denominació de «Lote Gibert», tal com consta en la documentació interna del servei franquista.[2] La documentació conservada de l'SDPAN indica que l'any 1940 el museu va rebre diverses peces que, segons la cessió en dipòsit formalitzada en dos documents de 1943 i inicis de 1944, procedien del domicili de Josep Gibert Buch, situat al carrer de Sepúlveda, número 36, de Barcelona. Aquests objectes, juntament amb la resta de dipòsits de l'SDPAN conservats a l'actual MNAC, formen part del conjunt de cessions que el règim franquista va assignar als museus amb aquelles obres que no van ser retornades als seus propietaris durant la postguerra, en aplicació del decret de 10 de gener de 1940.[3]

1. Realitzada juntament amb la Dra. Gemma Domènech i Casadevall, directora de l'ICRPC i investigadora principal del projecte IGUEMUS. Agraïm a Carlota Morales Saqués, estudiant en pràctiques a l'ICRPC, la seva contribució en aquesta recerca, especialment pel treball de sistematització de la documentació recopilada durant la investigació.

2. Arxiu del Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC). Fons SDPAN.

3. Per a més informació sobre l'SDPAN i la seva actuació a Catalunya podeu consultar: Serra, 2014; Caballé, 2024 i 2025; Mateos, 2024 i 2025; Domènech i Caballé, 2025.

Aquest «Lote Gibert» va obrir una línia d'investigació pròpia per aclarir la procedència dels objectes i reconstruir la trajectòria que havien tingut. Al principi es va pensar que podria ser una adquisició desviada per l'SDPAN. Atès que Gibert havia treballat a la Junta de Museus durant la República, es va especular que la denominació «Lote Gibert» podria fer referència a una actuació dirigida contra un tècnic de la Junta de Museus.[4] Ara bé, l'anàlisi de la documentació va permetre descartar de seguida aquesta hipòtesi i va revelar un panorama ben diferent: una compravenda irregular de materials sostrets del Museu d'Art de Catalunya, feta per un dels seus treballadors. En aquest context, la figura de Josep Gibert esdevenia especialment problemàtica.

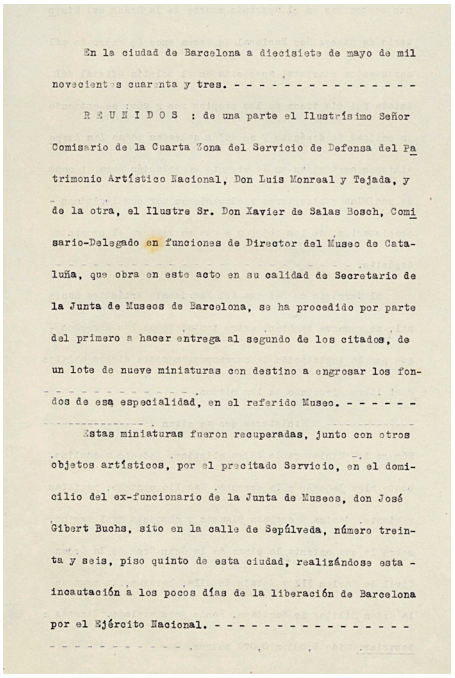


MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

ZONA DE LEVANTE

ACTA de miniaturas depositadas por este Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, en el Museo de Bellas Artes de Barcelona (Palacio Nacional de Montjuich) ========= Barcelona, 17 de mayo de 1943.



En la ciudad de Barcelona a diecisiete de mayo de mil novecientos cuarenta y tres. - - - - - - - - - - - - - - -

R E U N I D O S : de una parte el Ilustrísimo Señor Comisario de la Cuarta Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Don Luis Monreal y Tejada, y de la otra, el Ilustre Sr. Don Xavier de Salas Bosch, Comisario-Delegado en funciones de Director del Museo de Cataluña, que obra en este acto en su calidad de Secretario de la Junta de Museos de Barcelona, se ha procedido por parte del primero a hacer entrega al segundo de los citados, de un lote de nueve miniaturas con destino a engrosar los fondos de esa especialidad, en el referido Museo. - - - - - -

Estas miniaturas fueron recuperadas, junto con otros objetos artísticos, por el precitado Servicio, en el domicilio del ex-funcionario de la Junta de Museos, don José Gibert Buchs, sito en la calle de Sepúlveda, número treinta y seis, piso quinto de esta ciudad, realizándose esta - incautación a los pocos días de la liberación de Barcelona por el Ejército Nacional. - - - - - - - - - - - - - - -

Figures 1 i 2. Acta de dipòsit de l'SDPAN al Museo de Bellas Artes de Barcelona. AMAC. Fons SDPAN. Acta 2599.

Darrerament s'han publicat dues biografies que han contribuït a recuperar la trajectòria de Josep Gibert: les elaborades per Fina Parés[5] i Jordi Vi-

4. Semblava que podria ser un cas similar al de la col·lecció Puig Pujades del Museu de Mataró, cas estudiat pel Dr. Francesc Miralpeix Vilamala. Vegeu: Miralpeix, 2025: 243–273.

5. Parés, 2021.

dal.[6] Totes dues coincideixen a remarcar l'interès i la complexitat del personatge, però centren l'anàlisi sobretot en la seva etapa dedicada a l'arqueologia, que es va interrompre als anys trenta, quan la seva carrera i el seu estatus professional van quedar abruptament truncats. Abans d'això, Gibert havia estat una figura destacada de l'escena cultural catalana del primer terç del segle XX. Formant-se sota el mecenatge de Francesc Cambó i de la família Mateu, va participar en expedicions arqueològiques a l'Orient Mitjà en el marc del projecte de l'Escola Catalana d'Arqueologia Oriental, i va col·laborar amb Damià Mateu com a assessor i catalogador de col·leccions. Posteriorment, es va incorporar als Museus d'Art de Barcelona, on va tenir un paper significatiu en la creació del Museu d'Arts Decoratives. Durant la Guerra Civil, va treballar en la protecció del patrimoni des de la Junta de Museus de Barcelona. L'any 1939, en ple procés de depuració i repressió franquista, l'SDPAN va confiscar un conjunt d'obres i objectes trobats al seu domicili. Gibert va ser acusat d'haver sostret algunes d'aquestes peces del museu i va acabar a la presó, però el Tribunal Militar va arxivar la causa aquell mateix any i el va declarar absolt. Tot i la resolució favorable, aquell episodi va marcar profundament la seva trajectòria posterior —quan va tornar a ser denunciat per l'SDPAN— i va ser clau per entendre l'origen i el recorregut del que més endavant seria conegut com el «Lote Gibert».

Inicis i formació de Josep Gibert

La trajectòria inicial de Josep Gibert Buch, nascut a Girona el 1903, semblava augurar una carrera brillant en el camp de l'arqueologia i la història de l'art. Format al batxillerat a Girona i posteriorment a la Universitat de Barcelona, fou deixeble de Pere Bosch i Gimpera, aleshores la figura més destacada de l'arqueologia catalana. En aquest context, Gibert va participar en un dels projectes més ambiciosos del moment: la creació de l'Escola Catalana d'Arqueologia Oriental, impulsada i finançada per Francesc Cambó amb la voluntat de situar la recerca catalana en l'escena internacional.[7] Gràcies a aquest mecenatge, Gibert va realitzar diverses expedicions arqueològiques a Grècia, Egipte i Palestina.[8] Aquest període d'ascens ràpid revela un personatge hàbil

6. Vidal, 2021.
7. Mirambell, 1997: 44–47.
8. Vidal, 2024.

en la gestió de relacions personals, polítiques i econòmiques.[9] Ell mateix expressava una confiança notable en el seu futur professional, convençut que aviat pujaria «d'un salt la major part dels graons per arribar a tenir un nom».[10] Tanmateix, la correspondència i els testimonis contemporanis mostren una personalitat més ambivalent. Mentre informava Cambó sobre els progressos de les excavacions, explicava als seus cercles més íntims que la vida a l'Orient li permetia un ritme còmode i poc exigent,[11] fins al punt d'admetre que en una «illa perduda a l'altra cantó de mar es passa el temps tocant-se la panxa i gratant-se... els masovers».[12] Aquest contrast entre l'autoafirmació professional i la manca de disciplina laboral anticipava alguns dels conflictes que marcarien la seva trajectòria. Durant aquests anys ja aparegueren els primers indicis de controvèrsia. Gibert fou acusat de plagiar articles publicats a *La Publicitat*,[13] i el seu supervisor a les excavacions palestines, l'arqueòleg lorenès Gabriel Welter, expressà obertament el seu descontentament. En una carta adreçada a Cambó, Welter informava que Gibert havia estat denunciat per la policia britànica i qualificat d'individu «indesitjable» a causa d'un estil de vida associat a tavernes i cabarets. Cambó, alarmat, demanà al pare Ubach que verifiqués aquestes informacions. Aquest episodi, juntament amb altres tensions, contribuí al fet que la carrera arqueològica de Gibert no prosperés.[14]

A partir de 1932, Gibert, que ja era a Catalunya, va iniciar una nova etapa professional en l'àmbit museístic. Va començar treballant com a documentalista en els inventaris del Cau Ferrat[15] i, poc després, es va incorporar de manera estable als Museus d'Art de Barcelona. Va tenir un paper destacat en el desenvolupament del nou Museu de les Arts Decoratives, inaugurat el desembre de 1932 al Palau Reial de Pedralbes.[16] Aquell mateix any, el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* anunciava la publicació d'articles de Gibert dedicats a donar a conèixer la col·lecció d'art japonès de la família Masriera i la d'art xinès de la família Mateu, que passarien a integrar el nou

9. Carta de l'1 de desembre de 1927 dirigida a Francesc Alsina. Arxiu Municipal de Girona. Arxiu històric de la Ciutat de Girona. Fons Francesc Alsina Fina. Citada a: Parés, 2021: 150.

10. Parés, 2021: 148.

11. Ibídem: 131.

12. Carta del 15 de maig de 1929 a Francesc Alsina. Arxiu Municipal de Girona. Arxiu històric de la Ciutat de Girona. Fons Francesc Alsina Fina. Citada a: Parés, 2021: 175.

13. Parés, 2021: 166

14. Vidal, 2021: 22.

15. Parés, 2021.

16. Ibídem.

museu.[17] El mateix 1932 va ser nomenat funcionari tècnic dels Museus d'Art de Barcelona.[18] Els tres primers anys es va mostrar proactiu amb la feina, va fer donacions de llibres sobre arqueologia i art a la Junta de Museus[19] i impartia conferències sobre les col·leccions Mateu i Rocamora.[20] El 3 de gener de 1935, la Junta el va promoure a oficial dels Serveis Tècnics[21] i li va encomanar les tasques següents: l'inventari i la catalogació de la col·lecció Plandiura del Cau Ferrat, de la col·lecció Bosch i Catarineu i de les col·leccions d'art xinès i d'indumentària dipositades pels senyors Mateu i Rocamora al Museu de Pedralbes; la instal·lació i retolació del Museu de Pedralbes, del Museu d'Art de Catalunya i del Cau Ferrat; la preparació dels futurs museus de Santa Àgata i d'Història del Teixit; i la redacció de catàlegs i guies dels museus existents i dels que s'havien d'obrir.[22] L'abril de 1936 va rebre l'encàrrec de participar en la redacció del *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* de Josep Francesc Ràfols.[23] En una carta expressava la seva convicció sobre la importància d'aquesta tasca, que vinculava directament amb la missió dels museus: la creació d'un arxiu biogràfic i fotogràfic que facilités la feina dels investigadors futurs i preservés la memòria dels artistes vinculats a l'art català. Ho feia amb certa vocació:

> En quant a lo que us demanava en la meva passada, us diré que es tracta del següent: ací, al Museu, estem fent un arxiu biogràfic i fotogràfic d'artistes i de qui estigui relacionat amb l'art català, més que altra cosa en vistes al futur, és a dir, perquè els investigadors de l'esdevenidor trobin ja les dades més essencials, i el retrat o retrats d'aquell o aquells pels quals es sentin interessats; endemés, compreneu que és una tasca adient al nostre ofici, el recollir.[24]

Iniciada la Guerra Civil, sabem que Gibert va treballar per a la Junta de Museus en les tasques d'inventari dels béns confiscats; fins i tot en les actes

17. Bassegoda, 2024.
18. ARCA. Document Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Vol. 2, núm. 16 (set. 1932).
19. ANC1-715-T-2620.
20. ARCA. Document Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Vol. 5, núm. 47 (abr. 1935).
21. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 03/01/1935. ANC1-715-T-766.
22. ANC1-715-T-766 (03.01.1935).
23. En una carta des de la Junta de Museus demanava a Joan Sutrà: «Us escric per a demanar-vos dues coses. La primera d'elles és per si podeu dir-me quelcom de la biografia del vostre retuler Tomàs, car sabreu que estic preparant un diccionari biogràfic d'artistes catalans del XIII al XVIII inclusiu (el XIX i el XX el fan en el I. C.), com comprendreu, m'interessa molt. Endemés, si casualment coneguéssiu algú que pogués ajudar-me, us ho agrairia també». ACAE111-273-T2-570.
24. ACAE111-273-T2-569.

de la Junta apareix, a títol personal, en l'entrega d'alguns llibres.[25] El març de 1938 va obtenir el càrrec d'oficial primer dels Serveis de Catalogació de la Secció de Museus del Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, quan es va creure necessària l'estabilització del personal.[26] Però, per raó de la seva edat militar, a partir de 1938 va ser nomenat tinent de l'Arma de Cavalleria de l'Exèrcit republicà i membre de la 70a Brigada Mixta de la Tercera Divisió a la batalla de l'Ebre.[27]

Postguerra, presó i absolució

Acabada la Guerra Civil, Josep Gibert no va emprendre el camí de l'exili. Probablement, el seu entorn de relacions, format per figures que la historiografia ha identificat com els *catalans de Burgos*, entre els quals hi havia Francesc Cambó o la família Mateu, va contribuir al fet que decidís romandre a Barcelona en un moment en què molts altres professionals que havien actuat per a les institucions republicanes havien de marxar forçosament. Malgrat els seus contactes, el 8 de febrer de 1939 Gibert va ser detingut per les autoritats franquistes amb motiu de la seva participació en les activitats de la Junta de Museus durant la guerra, i va ser empresonat a la Model de Barcelona.

L'endemà mateix, agents del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) practicaren un escorcoll al seu domicili, on les autoritats militars van afirmar haver localitzat objectes de «alto interés artístico». Segons aquests agents, alguns d'aquests materials, així com d'altres que haurien estat traslladats a França per una dona anomenada Gabriela,[28] identificada com la

25. J. Gibert (29 -V-1937): Erns Kuhnel – *Persien in der Kunst*; F. Petrov i altres – *Les musées de la U.R.S.S.*; A. Capmany – *La vida gremial de los oficios en Cataluña*; J. Folch i Torres – *Sobre l'art del moble a Catalunya*; Catàleg en llengua alemanya d'una subhasta d'objectes d'art xinès; Catàleg Exposició A. Fargnoli (Buenos Aires, 1922). J. Gibert (14 – VIII – 1937): Un lot de setmanaris humorístics il·lustrats, publicats a Barcelona de 1871 a 1874, format per: 17 núms. de *La Flaca* (1871); 38 núms. de *La Madeja Política* (1873–74); 2 núms. *d'El Lio* (1874); 4 menús en tricromia de gran format, anunciadors del licor Feuillantine, i 4 més amb el mateix disseny en petit format; 4 retrats fotogràfics familiars —una dama, dos militars i un pagès— del temps de l'Exposició Universal de Barcelona. ANC1-715-T-2770.

26. *Butlletí de la Generalitat de Catalunya*, núm. 133, del dia 13 de maig de 1938.

27. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), CULTURA, 136, pàg. 417.

28. ACA, CULTURA, 136, pàg. 418.

companya de Gibert,[29] procedien del Museu d'Art de Catalunya, on ell havia treballat.[30] En un informe del 9 de febrer de 1939, el *comandante jefe* consignava que al domicili de Gibert s'havien trobat «objetos de loza, pinturas, estatuitas, libros y otros objetos que al parecer proceden de algún Museo»,[31] i que, en espera de determinar-ne el valor, havien quedat sota custòdia militar. La causa judicial instruïda contra Gibert, conservada a l'Arxiu del Tribunal Militar Tercer de Barcelona, inclou la correspondència que Josep Gibert enviava a la seva família des de la Model. En aquestes cartes, ja plenament conscient de l'escorcoll efectuat al seu domicili, defensava la propietat legítima dels objectes confiscats i expressava una profunda angoixa per la situació: «Estoy para volverme loco de desesperación y de pena [...] se ha hecho un registro en mi domicilio, y mis libretas y recuerdos de viajes han sido considerados objetos del museo».

A més dels objectes, al domicili les autoritats militars van localitzar diversos documents inculpatoris de les actuacions de Gibert durant la guerra. Entre ells destaca un «Rebut provisional de les obres que m'han sigut lliurades pel Comitè Peninsular de la FAI, procedents de la Casa Cambó»,[32] datat l'11 d'agost de 1936 i signat per «A. Santillan», probablement Diego Abad de Santillán, escriptor i secretari del Comitè Peninsular de la Federació Anarquista Ibèrica. Aquest document, aparentment aliè a les acusacions inicials, introduïa un element inesperat que connectava Gibert amb la gestió revolucionària dels béns confiscats durant els primers mesos de la guerra i que, com es veurà més endavant, obriria noves vies d'anàlisi sobre la naturalesa i la procedència dels materials trobats al seu domicili.

En la seva declaració indagatòria, Josep Gibert es va identificar com a doctor en Filosofia i Lletres i arqueòleg, i va afirmar que el juliol de 1936 va ser nomenat tècnic d'art antic del Museu d'Art de Catalunya, amb destinació a l'antic Palau Nacional. També va assegurar haver exercit aquest càrrec de manera continuada durant tota la Guerra Civil, sota la dependència de la Diputació Provincial i l'Ajuntament de Barcelona.[33] Gibert sostenia en la declara-

29. Era la seva dona. Gibert es casa amb Gabriela Demonte Astruch en tornar de les expedicions a l'Orient. Vegeu: Vidal, 2021.

30. ACA, CULTURA, 135, pàg. 381.

31. Tribunal Militar Territorial Tercer de Barcelona. Causa contra Josep Gibert Buch.

32. ACA, CULTURA, 136, pàg. 422 - 423.

33. «Fue designado para desempeñar en julio de 1936 el cargo de técnico de arte antiguo en el museo de arte de Cataluña, sito en el antiguo palacio nacional [...] y desde aquella fecha y hasta finales de la guerra dependía de la Diputación provincial y Ayuntamiento de Barcelona».

ció que tots els béns existents al seu domicili eren de la seva exclusiva propietat, cosa que podia justificar testimonialment, i negava qualsevol apropiació indeguda d'objectes artístics. En l'àmbit militar, declarava haver estat mobilitzat com a tinent de complement de l'arma de cavalleria, pertanyent a la lleva de 1924. I des del punt de vista polític, manifestava no haver desenvolupat cap activitat política i justificava el seu ingrés a la CNT, l'octubre de 1936, com una imposició necessària per poder mantenir el seu lloc de feina com a funcionari. En el seu discurs de defensa, remarcava la seva adhesió al «Glorioso Movimiento Nacional» i aportava com a element de legitimació personal la mort del seu germà, «inmolado por los rojos».

Pel que fa als béns artístics localitzats al domicili de Josep Gibert, en un primer moment se'n desconeixia el valor artístic i patrimonial. Davant d'aquesta incertesa, el pis fou clausurat i posat sota custòdia militar, mentre s'informava el *jefe de Recuperación Artística* per tal d'iniciar les diligències pertinents. Gibert, coneixedor de les dinàmiques administratives i dels circuits d'influència, va activar ràpidament els seus contactes. Va demanar al seu oncle que intercedís en les decisions de José María Muguruza, *comisario de la Zona de Levante* de l'SDPAN, i que ho fes a través d'un antic amic de Gibert, Antonio Mataró, agent de l'SDPAN.[34] En aquest context, l'SDPAN va sol·licitar a la Junta de Museus que enviés experts per examinar les peces trobades al domicili. La inspecció fou realitzada per Josep Francesc Ràfols Fontanals i Francesc de Paula Bofill Balada, que van identificar almenys dues obres que no podien ser propietat legítima de Gibert: una pintura de Dionís Baixeras, procedent d'una confiscació efectuada el 1936 a la col·lecció Plandiura, i una escudella amb etiqueta Homar 1917, documentada com a adquisició de la Junta de Museus l'any 1917.[35]

34. El 21 de febrer de 1939, des de la presó Model, Gibert envià una carta al seu oncle en què li transmetia la impotència i desesperació després de saber que els seus objectes i records de viatge havien estat considerats objectes de museu i assegurava que podia justificar el que tenia. Així doncs, demanà al seu oncle que enviessin oficials per comprovar-ho: «Querido tío. Hace días que me encuentro detenido por haber sido teniente; fuílo cuando iba a verle y hablar con V.d. de muchas cosas. Después he sabido que se ha hecho un registro en mi domicilio, y mis libretas y recuerdos de viajes han sido considerados objetos de museo. Porque puedo justificar cuanto tengo, le ruego que diga al Sr. Muguruza de enviarme un oficial (p. e. el Sr. Mataró, viejo amigo mío) para comprobarlo. Actívelo VS. Y en ello confío pues estoy para volverme loco de desesperación y de pena. Y escríbame; me hará bien. Su sobrino que le quiere y de Vd. Espera. Arriba España! Viva Franco!!» ACA, CULTURA, 136, pàg. 435.

35. ACA, CULTURA, 136.

Paral·lelament, l'SDPAN va demanar informació sobre Gibert a les Columnas de Orden y Policía de Ocupación i va elaborar un inventari detallat dels béns trobats al pis. A més, a petició de les autoritats judicials, va procedir a la taxar-los amb l'objectiu d'incorporar aquesta informació a la causa militar oberta contra Gibert.[36] Aquest procés de valoració no només tenia una fun-

36. «Tasación de los objetos recogidos en casa del sr. Gibert, calle de Sepúlveda, que practican los agentes del servicio de recuperación del patrimonio artístico nacional d. Luis Pérez Bueno, d. José Ferrándiz y don Saturnino Ribera Manescau». Aquest document conté el regest següent: Siete amuletos de piedra, cinco amuletos de vidrio, cinco piedras labradas, un cabuchón, cuatro perlas de vidrio, una sortija, dos pequeños sellos de vidrio y un collar de pasta vítrea (150 pts); un collar de pasta vítrea con siete colgantes (100); un lacrimatorio de vidrio (2); dos cuentas de collar (5); caja de hueso labrada (5); figura japonesa de marfil (25); caja china de palillos (5); un elefante y un jinete de pasta (20); miniatura con marco (15); San José de hueso y cristal (5); placa de esmalte con nota de Cambó, firmada Soldevilla (150); colgante de bronce con piedras finas (30); dos cajitas de metal y ágata (20); seis amuletos (30); dos esmaltes y un duro de Carlos III (15); figuritas de Santiago en marfil y ébano (100); copa-reloj de cristal, bronce y esmalte traslúcido (300); Virgen de marfil (200); Niño Jesús de hueso y cristal (5); animales de marfil (20); once cilindros grabados de piedra (110); diez cilindros grabados de piedra (100); diez cilindros grabados de piedra (100); diez cilindros grabados de piedra (100); dos sellos de piedra con entalle (20); seis cilindros grabados de piedra (60); ocho cilindros grabados de piedra (80); ocho cilindros grabados de piedra (80); cinco cilindros grabados de piedra (50); diez cilindros grabados de piedra (100); conjunto de juguete compuesto por azucarero, tetera, cafetera, once tazas, farol, cinco sillas y una mesa, en metal y filigrana de plata (150); cuatro caracoles fósiles (10); tres hachas neolíticas (10); dragón japonés de bronce (25); cebú con niño flautista de bronce japonés (25); lamparario de bronce (15); guarda-espadas japonesa de bronce (10); elefante de ébano y plata (30); barillas de bronce (10); ponderal chino de bronce (10); cofrecillo con aplicaciones de plata (50); acerico de plata (30); dos cuadritos de mosaico italianos (50); dos ciervos tallados en madera (30); seis figuritas de talla policromada (18); castañuelas de madera tallada (10); idolillo de cerámica (30); lucerna de barro enbarnizado (10); lucerna romana de barro (10); ryton de cerámica (10); cantharus de barro italo-griego (20); lekito-alibalisco de barro ítalo-griego (50); vasija de barro con trípode (10); cerdito de barro cocido (10); olpe de barro ítalo-griego (20); cuenco saguntino (10); cuenco de Manises, siglo XVI (50); anforito de vidrio moderno catalán (10); almorrasa de vidrio catalán (25); copa de botica de vidrio (100); tres platos de metal (250); talla de madera de tipo románico (10); tejido con decoración vegetal y fondo rojo (100); placa de loza tipo Alcora (40); tejido con decoración vegetal y fondo rojo (100); mantón imitación cachemir (100); poncho café y blanco (100); mantón imitación cachemir (100); ídolo de barro cocido (10); florero oriental de piedra de tres senos (25); ídolo de madera (15); jarroncito de loza blanco y verde (25); veintiún platos de loza blanco y azul (410); doce sangraderas de loza blanco y azul (80); tres tarros de farmacia blanco y azul (40); doce sangraderas de reflejos metálicos (240); un plato de reflejo metálico (25); tres platos pequeños de reflejos metálicos (30); un plato de loza blanco y azul (10); tres platos de loza popular (30); cuatro platos de loza de Talavera (90); tres platos de loza francesa con leyendas (15); una bandejilla y un plato tipo Alcora (30); cinco platos de loza popular (25); un plato de loza con figura armada (30); dos

ció probatòria, sinó que també contribuïa a delimitar la naturalesa i la procedència dels objectes en un moment en què la frontera entre patrimoni públic i possessió privada esdevenia especialment difusa.

Davant l'acusació de rebel·lió i de la possessió il·lícita de béns que no li pertanyien, Josep Gibert va reaccionar amb una estratègia que alterà novament el curs de la seva causa judicial. El primer moviment que trobem a la documentació del seu sumaríssim és una carta adreçada l'1 de març de 1939 al director de la presó Model, en què expressava la seva voluntat de declarar davant l'Estat Major per aportar informació sobre suposats artefactes militars desenvolupats per les forces republicanes i desconeguts per l'exèrcit franquista. En aquesta carta afirmava haver copiat plànols militars republicans i haver destruït els originals; es presentava, així, com un col·laborador potencialment útil per al nou règim. Entenem aquest nou element introduït per Gibert com una estratègia per guanyar temps en la preparació de la seva defensa, ja que, paral·lelament, Gibert va activar una intensa xarxa d'avaladors. En primer lloc, des de Girona, on va obtenir un certificat signat per l'alcalde i avalat per Martirià Canal Colell i Joan Ferrer Jaume, que el descrivien com una persona de conducta política i moral «intachable» i addicte al Movimiento Nacional. A aquests avals, s'hi afegiren testimonis de figures encara més rellevants de Barcelona, com Miquel Mateu i Pla, alcalde de Barcelona, i Josep Vicenç Amorós i Barra, professor de la Universitat de Barcelona: «Pueden avalar la conducta del declarante [...] el actual alcalde de Barcelona D. Miguel Mateu».[37] Finalment, designà com a defensor D. Juan Bruguera i ratificà íntegrament la seva declaració davant l'autoritat judicial.

platos de loza de imitación francesa (20); tres pilas de agua bendita de loza popular (15); dos platos modernos de loza de Talavera (8); dos platos de decoración negra (10); un plato de porcelana china (40); un plato de porcelana de tipo oriental (10); un plato tetón azul y blanco (15); botella de cristal grabado y metal (80); cantimplora de loza tipo Talavera (25); azucarero esférico de metal blanco (10); paño de seda bordado con águilas (60); cinco colmillos de elefante tallados (200); jarrón tipo japonés (15); Biblia-Abignon, 1772, quince volúmenes (75); Calmet, dicciones, dos volúmenes (20); cuarenta piezas de puntillas y bordados de tul de vestiduras eclesiásticas (100); pañuelo de hilo y encaje (40); centro de mesa de encaje a mano (100); mantilla de blonda negra (100); una pieza de galón metálico dorado (40); varios trozos de puntilla (10); una bolsa de damasco verde (50); pañuelo de crespón negro bordado a máquina (100); tapiz flamenco con marca YD y mano abierta (¿Amberes?), tema bíblico con paisaje y cenefa figurada, principios del siglo XVII, 3,6 × 2,60 m, forrado y en buen estado (7.500). ACA, CULTURA, 136, pàg. 452–454.

37. Tribunal Militar Territorial Tercer de Barcelona. Causa contra Josep Gibert Buch.

En el procés intervingueren els testimonis sol·licitats per Gibert; el 24 de març va declarar Josep Vicenç Amorós, i el mateix dia la Junta de Museus va enviar un informe signat pel seu secretari, Joaquim Borralleras i Gras. També hi comparegué Arturo Rufart Ferrer, apoderat de Miquel Mateu, qui afirmà que durant la guerra Manuel Clausells —ja difunt— havia encarregat a Gibert la custòdia d'algunes peces de la col·lecció Mateu per evitar-ne la desaparició. Entre tots els testimonis, Borralleras va ser l'únic que expressà reserves sobre la conducta de Gibert durant la guerra en assenyalar que sovint estava absent a la Junta de Museus al·legant tasques per a la Generalitat o estades al front.

La declaració formal de Gibert, datada el 20 de març de 1939, sintetitzava la seva defensa: afirmava que treballava al Museu d'Art de Catalunya des de 1932 i que els objectes trobats al seu domicili eren de la seva propietat, adquirits en diversos viatges, amb l'excepció d'un tapís del segle XVI que pertanyia a Miquel Mateu i que li havia estat confiat per guardar-lo. Explicava que la seva esposa, Gabriela de Monte, havia fugit a França arran dels bombardejos i la fam sense endur-se cap objecte que no fos seu.

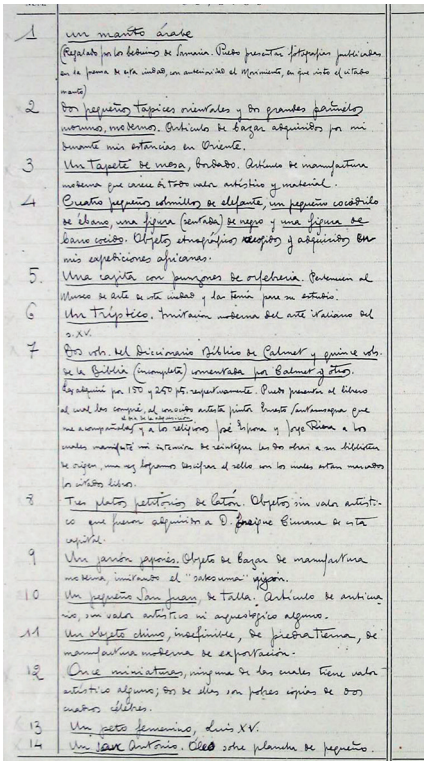
Amb aquesta declaració, els avals presentats i la defensa articulada per Bruguera, el tribunal militar dictà sentència el 31 d'agost de 1939 i va absoldre completament Josep Gibert Buch.

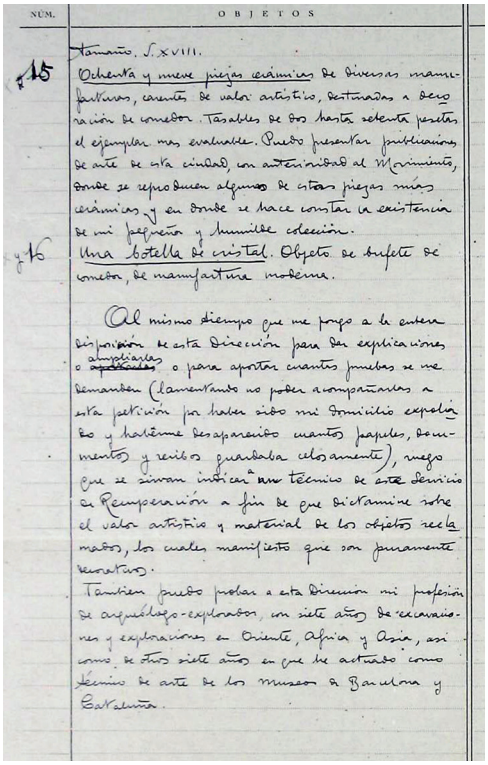
El retorn a la Junta de Museus i la nova denúncia per robatori i venta il·lícita

Mentre el procés judicial seguia el seu curs, Gibert va ser sotmès al procés de depuració professional al qual el règim franquista obligava els funcionaris. En l'acta de la Junta de Museus de Barcelona del 29 de març de 1939, apareixia inclòs en la llista de «Personal que no ha comparecido al Servicio», amb motiu del seu empresonament,[38] fet que comportà la pèrdua del seu lloc de treball. Aquest episodi va tenir conseqüències significatives en la seva trajectòria posterior. En aquest punt va comptar amb el suport de José María Muguruza, que, després de la investigació, conclogué que les peces no eren propietat de Gibert i recomanava «conseguir del Sr. Gibert una relación de su intervención en cuestiones de Arte», amb la qual cosa s'obria una nova etapa en la rela-

38. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 29/03/1939. ANC1-715-T-787.

ció entre Gibert i les autoritats franquistes.[39] Gibert va aprofitar la nova sintonia amb les autoritats i l'absolució dels càrrecs prèviament imputats per anar a reclamar al dipòsit de l'SDPAN del monestir de Pedralbes la devolució dels objectes que les autoritats havien retirat del seu domicili i que ell declarava que eren propietat seva.[40] El desembre de 1939 va signar l'acta de devolució,[41] en què ell mateix reafirmava la seva condició de propietari legítim de les peces reclamades.[42]





Figures 3 i 4. Fragments de l'acta de devolució núm. 1101 de l'SDPAN, corresponent al retorn de peces a Josep Gibert Buch (21 de desembre de 1939). ACA, CULTURA, 136, pàg. 465.

A més, pel que fa a la situació laboral, Gibert va demanar el seu reingrés a la Junta de Museus, el 22 d'agost de 1940, presentant la justificació dels motius

39. ACA, CULTURA, 136, pàg. 436.
40. ACA, CULTURA, 136, pàg. 464-468.
41. ACA, CULTURA, 136, pàg. 467.
42. ACA, CULTURA, 136, pàg. 475.

que li havien impedit de reincorporar-s'hi l'any 1939. Immediatament, Gibert va ser reintegrat en el seu càrrec d'oficial tècnic de la Junta de Museus.[43] Tanmateix, aquesta reincorporació va ser molt breu, no hi romangué ni un any.

El 17 de juny de 1941, Luis Monreal, aleshores *comisario de la Zona de Levante* de l'SDPAN, va presentar una nova denúncia formal contra Josep Gibert per robatori de béns artístics. Aquell acte va marcar l'inici del declivi definitiu de Gibert. Davant el jutjat, Monreal va declarar que Gibert, en qualitat de funcionari tècnic de la Junta de Museus, havia realitzat confiscacions d'obres durant el període republicà, Va aportar com a prova el document d'entrega de peces de la col·lecció Cambó per part de la CNT, ja utilitzat en el procés sumaríssim del qual Gibert s'havia lliurat feia dos anys. Amb aquesta denúncia, Monreal va reobrir qüestions que ja havien estat examinades i arxivades després de la intervenció de José María Muguruza, que havia supervisat la retirada de les obres del domicili de Gibert i la seva posterior devolució. Una còpia de la denúncia va quedar incorporada al plec de litigis de l'SDPAN entre 1939 i 1946, conservat actualment al fons Cultura de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA).

Segons la declaració del mateix Gibert en el moment de la seva detenció, l'any 1939, els objectes que custodiava al seu domicili no eren propietat seva, sinó peces que havia conservat amb la finalitat de garantir-ne la protecció fins al retorn als seus titulars legítims, fossin institucions patrimonials o temples evacuats durant la guerra. Monreal, però, en la nova denúncia de 1941, rebutjava aquesta explicació i afirmava que no era verídica. Va adduir que les peces en qüestió no podien justificar-se com a simples dipòsits i que algunes, fins i tot, pertanyien indubtablement a col·leccions privades o institucions concretes, alienes a qualsevol responsabilitat de Gibert. Tot seguit, Monreal va presentar una relació dels objectes trobats en poder de Gibert. Entre aquests, hi figuraven un parell de llenços procedents de la catedral de Lleida, diverses peces de ceràmica d'Alcora i altres objectes dels quals no va especificar la naturalesa. També va mencionar trenta-una peces de ceràmica de la col·lecció de Rosendo Klein, així com un tríptic gòtic del segle XV que formava part de la col·lecció d'Alexandre Soler i March. Aquest tríptic va rebre una atenció especial en la denúncia, ja que Gibert havia afirmat que l'havia adquirit en una subhasta per dues-centes pessetes durant el període republicà i que havia intentat retornar-lo voluntàriament al Servei quan li fou reclamat. Monreal va posar en

43. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 22/08/1940. ANC1-715-T-792.

dubte aquesta versió i va sostenir que les característiques de l'obra feien difícil creure que hagués pogut ser adquirida com una peça de poc valor. Com a reforç, va assenyalar que el tríptic havia estat reproduït en obres de referència, com *Historia de la pintura española* del professor Chandler Rathfon Post, i que, per tant, era una peça coneguda i reconeguda amb anterioritat. A partir de tots aquests elements, Monreal va concloure que existien indicis suficients de delicte i, en conseqüència, va formular la denúncia davant el jutjat.[44]

Però això no és tot: resulta que algunes d'aquestes peces Gibert les havia reclamat com a seves quan va sortir de la presó el desembre de 1939, i l'SDPAN, a falta de proves, les hi va retornar des del monestir de Pedralbes. Dos anys més tard, en efectuar aquesta nova denúncia, Luis Monreal ja havia descobert que el tríptic, «Imitación moderna del arte italiano del s. XV»,[45] que li havien tornat l'any 1939, pertanyia en realitat a la col·lecció d'Alexandre Soler i March i era una peça reconegudíssima.

Davant l'agreujament de la situació imposada per aquesta denúncia, Gibert va presentar la seva dimissió com a funcionari de la Junta de Museus el desembre de 1941.[46] A partir d'aquí, l'SDPAN va iniciar una investigació exhaustiva sobre diversos episodis de sostracció de béns en què Gibert hauria pogut estar implicat.[47] L'acusació principal se centrava en la desaparició de miniatures de la col·lecció de Ròmul Bosch i Catarineu, que Gibert havia estat inventariant. En una acta de la Junta de Museus del 30 de novembre de 1942 es documentava la desaparició d'aquestes miniatures,[48] sostretes mitjançant la fractura de la caixa que les contenia mentre es trobaven a Olot. Arran del robatori, Gibert va ser l'encarregat de revisar la col·lecció, i el comissari director va ordenar una revisió general dels seus treballs al museu. D'aquest procés sorgiren dues llistes de peces desaparegudes: una amb obres procedents d'antigues col·leccions i una altra amb miniatures de la col·lecció Bosch i Catarineu.

La reacció de la Junta de Museus va ser ordenar la retenció de totes les miniatures que apareguessin al mercat barceloní. Davant les dificultats per recuperar-les, el secretari de la Junta es va presentar al domicili de Gibert, on aquest va acabar confessant els fets. Ell les havia sostret. Però encara n'hi havia més: Gibert havia venut algunes d'aquestes peces i, fins i tot, mitjançant

44. ACA, CULTURA,136, pàg. 412.
45. ACA, CULTURA,136, pàg. 465.
46. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 10/12/1941. ANC1-715-T-796.
47. ACA, CULTURA, 136, pàg. 412–413.
48. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 30/11/1942. ANC1-715-T-798.

una investigació interna de la Junta, es va saber que Gibert estava oferint en aquell moment una peça que provenia de la col·lecció Bosch i Caterineu. La confessió de Gibert es va incorporar al procés judicial derivat de la denúncia presentada el 1941 i va reforçar les acusacions de sostracció de patrimoni:

> El Secretario informó acerca de la desaparición y recuperación de miniaturas pertenecientes a las colecciones Bosch y Catarineu del Museo. Empezó exponiendo que en las miniaturas del depósito Bosch y Catarineu fue producido un robo con fractura de la caja que las contenía cuando ésta estaba en Olot junto con los demás objetos del Museo; que de esta desaparición levantó acta el Servicio de Recuperación Artística en el momento que tuvo conocimiento de ella; que una vez trasladada a Barcelona dicha colección de miniaturas, el Comisario director encargó al funcionario de Museos José Gibert que entonces había reingresado al Servicio por haber sido depurado, la revisión de la colección indicada; y por último que este continuó en sus funciones del Museo hasta el día que tuvo que dimitir el cargo a causa de que el SDPAN presentó una denuncia al juzgado manifestando que se habían encontrado en el domicilio del repetido señor Gibert, objetos de probada propiedad de otras personas. Añadió que después de estos hechos el Comisario Director ordenó una revisión total de los trabajos que el Señor Gibert tenía encomendados en las Oficinas Técnicas de Museos, y que a consecuencia de esta revisión, surgieron dos listas de miniaturas desaparecidas, una formada por las pertenecientes a las antiguas colecciones del museo y otra por las pertenecientes a la Colección Bosch y Catarineu. Ante estos hechos añadió se dieran voces para la retención de las miniaturas de importancia que se presentaran a la venta en el mercado de Barcelona. Estas medidas dieron lugar a que se constatara el ofrecimiento de venta por dicho señor Gibert, de miniaturas que evidentemente no eran de su propiedad, puesto que fueron recorridas por coleccionistas a quienes pertenecían. A los pocos días, el propio señor Gibert, ofrecía una miniatura que indudablemente pertenecía a la colección Bosch y Catarineu. Sin embargo, surgieron prácticamente algunas dificultades para retener los objetos que el señor Gibert iba ofreciendo. A fin de recuperarlas y conseguir que las miniaturas volviesen al Museo, el Secretario decidió personarse junto con testigos en el domicilio de dicho señor Gibert. Allí tras larga entrevista, el repetido señor Gibert acabó por confesar los hechos ocurridos y se mostró dispuesto a entregar los objetos pertenecientes al Museo que estaban en su poder, así como otros, que según dijo «eran de su absoluta propiedad». Hasta la fecha, ha entregado una serie de miniaturas desaparecidas de la colección Bosch y Catarineu entre las cuales figuran las más importantes, ha entregado también otros objetos varios.[49]

49. ANC1-715-T-798 (30.11.1942), pàg. 159.

La col·lecció Bosch i Catarineu es trobava en una situació jurídica fràgil en el moment en què havia de canviar de titularitat, un buit legal que Josep Gibert probablement coneixia i que hauria aprofitat. Quan Ròmul Bosch i Catarineu morí el 1936, el conjunt format per més de 2.634 peces[50] va quedar especialment exposat. Dos anys abans, en plena crisi del sector tèxtil, Bosch i Catarineu havia sol·licitat un préstec a l'Institut Contra l'Atur Forçós (ICAF) i havia aportat la col·lecció com a garantia. A la dècada de 1940, Julio Muñoz Ramonet adquirí la UIASA, empresa de la qual Bosch i Catarineu havia estat president. En assumir-ne la propietat, Muñoz Ramonet es va convertir també en titular de la col·lecció, encara vinculada al deute pendent amb l'ICAF. Segons José Ángel Montañés, aquesta circumstància va generar controvèrsies i, el 1946, va motivar una reclamació formal al Museu d'Art de Catalunya per l'exhibició continuada de les peces i per les pèrdues atribuïdes a la Guerra Civil.[51]

Seguint amb el robatori de les peces per part de Gibert, el 29 de novembre de 1941, en una acta de la Junta de Museus es confirmava que Gibert havia entregat diverses peces a la Junta, fet que permeté recuperar la major part de les miniatures desaparegudes. Les circumstàncies de la catalogació dificultaven, però, determinar el destí de les peces que continuaven en parador desconegut.[52] En aquest cas, l'origen i la trajectòria de les obres sostretes i venudes per Gibert semblen quedar relativament aclarits en el mateix procés obert per la Junta. Les altres peces que s'havien trobat al seu domicili van ser formalment cedides en dipòsit per l'SDPAN al Museu d'Art de Catalunya, a l'espera de trobar-ne els propietaris.[53]

Gibert, ja havent dimitit, va buscar la manera de continuar vinculat a les tasques de catalogació. Va rebre alguns encàrrecs i va dur a terme certes recerques, a més de col·laborar en treballs menors per a editorials, sovint a través de Lluís Millà i Reig i de Josep Francesc Ràfols i Fontanals. Tanmateix, no trigaria gaire a veure's implicat en noves acusacions. A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, s'hi havia robat un llibre antic el mateix dia que ell en feia consulta. Va ser denunciat oficiosament pel robatori, acusació que ell va

50. Montañés, 2024: 102–103.

51. Una reclamació que José Ángel Montañés ja va documentar com a iniciada l'any 1943. Vegeu: Montañés, 2025: 259–261.

52. Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 29/11/1943. ANC1-715-T-799.

53. A través de les actes de cessió en dipòsit mencionades anteriorment conservades a l'arxiu del MAC, Fons SDPAN.

negar, i es va veure obligat a donar explicacions directes a Agustí Duran i Sanpere. En una carta datada l'11 de novembre de 1943, Gibert reconeixia la seva responsabilitat en alguns robatoris anteriors, que justificava per les dificultats econòmiques que ell i la seva esposa patien durant la postguerra. Lamentava també la severitat amb què havia estat tractat: «Jo no he sigut mai dolent [...] Si un dia, empès per la necessitat [...] vaig fer una atzagaiada, no n'hi ha per tant».[54] La carta revela la seva percepció d'haver estat marginat i la consciència que arrossegava un estigma: hi afirmava que portava el «sanbenet» i demanava a Duran i Sanpere que l'ajudés a netejar el seu nom. Negava ser culpable d'aquest últim robatori i li expressava que, si pretenia no buscar el culpable per por que realment fos ell, que ho fes tranquil·lament, perquè no ho era. La carta és simptomàtica perquè demostra que Gibert era molt conscient que, en alguns entorns, no remenarien gaire per por de descobrir que, efectivament, ell havia efectuat el robatori: «Li dic, perquè no tingui consideracions en el cas que, pel que fos, vostè tingués la consideració de no 'apretar' per si, possiblement, hagués estat jo l'autor».[55] Gibert insistia que en aquell lloc no hauria delinquit mai perquè el coneixia tothom. Després d'aquest últim afer, segons la seva correspondència, sembla que no aconseguí estabilitat econòmica i que visqué amb dificultats. Al final de la seva vida va tornar a demostrar la seva notable habilitat per reconduir situacions al seu favor. L'any 1976, en el marc de la transició democràtica, va sol·licitar una pensió compensatòria com a antic funcionari de la Generalitat republicana[56] al·legant que havia estat apartat del servei el 1940 a causa de la depuració franquista. En aquesta petició, però, va ocultar que havia quedat desvinculat d'aquell procés en sortir de la presó, que havia estat readmès al seu lloc de treball i que, posteriorment, havia presentat voluntàriament la dimissió arran de la denúncia, la comprovació i el reconeixement del robatori de peces del Museu d'Art de Catalunya.[57]

54. Vidal, 2021: 62–63.
55. Ibídem: 62.
56. Ibídem: 32.
57. ANC1-134-T-59971.

Les peces del cas Josep Gibert que avui es troben en col·leccions de museus catalans

Com s'ha dit a l'inici d'aquest text, el conjunt de peces que les autoritats militars franquistes havien trobat al seu domicili —i de les quals aparentment no s'havien esbrinat els propietaris— es va cedir en dipòsit al Museu d'Art de Catalunya mitjançant dues actes formalitzades els anys 1943 i 1944. Avui, el MNAC conserva cinc peces procedents del cas Josep Gibert:



Figura 5. *Miniatura persa*. MNAC 040282-D. Dipòsit SDPAN 1944. © Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026.



Figura 6. *Miniatura persa*. MNAC 040273-D. Dipòsit SDPAN 1943. © Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026.



Figura 7. *Miniatura persa*. MNAC 040274-D. Dipòsit SDPAN 1943. © Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026.



Figura 8. *Miniatura persa*. MNAC 040275-D. Dipòsit SDPAN 1943. © Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2026.



Figura 9. *Miniatura indoasiàtica. Jove asseguda pentinant-se*. MNAC 040276-D. Dipòsit SDPAN 1943. Fotografia de l'autor.



Figura 10. *Tríptic. Tríptic rus, de plata, amb diferents escenes de la Vida de Nostre Senyor Jesucrist*. MNAC 040278-000. Dipòsit SDPAN 1943. © Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2025.

Les quatre miniatures perses i la miniatura indoasiàtica podrien correspondre al grup descrit en la documentació com a «once miniaturas, ninguna de las cuales tiene valor artístico alguno; dos de ellas son pobres copias de dos cuadros célebres», que van ser reclamades per Gibert en sortir de la presó el desembre de 1939[58] i presumiblement retornades per l'SDPAN.[59] Avui sabem, gràcies a la identificació d'Helena Moreno Pérez, que aquestes peces provenien de la col·lecció d'Art Oriental de Damià Mateu.[60] Gibert havia par-

58. ACA, CULTURA, 136, pàg. 465.

59. Ibídem: 475.

60. En el marc de la 14a Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, la recerca sobre el cas Josep Gibert va coincidir amb els estudis d'Helena Moreno Pérez —doctoranda especialitzada en el col·leccionisme d'art d'Àsia oriental a la Barcelona del segle xx—, fet que va

ticipat en l'inventari d'aquesta col·lecció abans de la guerra i, quan les va reclamar i fins i tot quan es va reintegrar a la Junta de Museus de 1940 a 1941, Gibert sabia que aquestes peces provenien d'aquella col·lecció, però mai no ho va fer constar.

Al marge d'aquestes sis peces conservades al MNAC, la documentació relativa a dipòsits i cessions posteriors a 1987 ens permet constatar que algunes peces del «Lote Gibert» van acabar al Museu del Disseny, actual Disseny Hub Barcelona. És el cas de la *Miniatura pintada sobre cobre rectangular*, que possiblement representa la imatge de sant Antoni Abat (MNAC 040251-000), que també apareixia a la llista de peces reclamades per Gibert i posteriorment retornades: «Un San Antonio, óleo sobre plancha de pequeño tamaño, s. XVIII»,[61] o el *Crist en vori amb la sang representada per policromia. Segle XVII.* (MNAC 040280-000), així com altres peces de ceràmica i tela.

De la mateixa manera, gràcies a la Dra. Núria Morell Cortés, hem pogut saber que un petit conjunt de peces provinents del domicili de Gibert i ingressades al Museu d'Art de Catalunya per l'SDPAN va ser transferit l'any 1987 al Museu Etnològic i de les Cultures del Món (MECM). Són peces que també apareixien en la reclamació presentada per Gibert el desembre de 1939: «Cuatro pequeños colmillos de elefante, un pequeño cocodrilo de ébano, una figura (sentada) de negro y adquiridos en mis expedicions africanas».[62] Núria Morell les ha pogut contrastar i es tracta de les peces següents: *Ullal* (MEB 349-97); *Ullal* (MEB 349-99); *Ullal* (MEB 349-95); *Figura* (MEB 349-13); *Talla-cocodril* (MEB 349-122); *Figura, talla-Igorrot* (MEB 349-123).

Conclusions

L'anàlisi del cas de Josep Gibert revela l'existència d'un entramat il·lícit que operava de manera persistent en un context marcat per la precarietat institucional i la manca de mecanismes de control efectius en el mercat de l'art a la Barcelona de la postguerra. L'episodi analitzat apunta a l'existència d'un cir-

permetre afinar la identificació d'algunes de les peces analitzades, relacionades amb la col·lecció d'art oriental de Damià Mateu. Helena Moreno va poder esbrinar que almenys les cinc miniatures del «Lote Gibert» tenien aquesta procedència. La referència a aquesta col·lecció es desenvolupa en el capítol que l'autora aporta en aquest mateix volum.

61. ACA, CULTURA, 136, pàg. 468.

62. Ibídem.

cuit paral·lel de compravenda d'obres d'art. Les sostraccions, les operacions de venda irregular i la participació de Gibert en diversos episodis delictius només es poden comprendre dins d'un ecosistema on conflueixen múltiples actors: intermediaris, col·leccionistes, funcionaris, antiquaris i compradors disposats a adquirir peces d'origen dubtós. La situació resulta encara més eloqüent si considerem que Josep Gibert treballava a la Junta de Museus alhora que intentava vendre objectes de procedència clarament qüestionable.

Aquest entramat d'agents —sovint difícil de rastrejar documentalment— configurà una estructura subterrània que, malgrat la seva invisibilitat formal, tingué una incidència real en la circulació patrimonial del període. El testimoni material més directe d'aquest cas és el denominat «Lote Gibert», actualment dispers entre diversos museus (MNAC, MECM i Disseny Hub Barcelona). D'algunes de les peces n'hem pogut determinar la procedència, mentre que d'altres només en sabrem la identificació a mesura que avancin les investigacions.

La trajectòria professional de Gibert, reconstruïda a partir de fonts d'arxiu, reforça aquesta lectura. La seva biografia mostra una evolució marcada per quatre etapes diferenciades: una fase inicial de projecció com a arqueòleg i tècnic de la Junta de Museus; un període de decadència associat a les primeres acusacions de robatori i l'empresonament; una breu reintegració administrativa; i, finalment, una etapa de descomposició professional marcada per les denúncies de l'SDPAN i per la seva confessió parcial. Aquesta seqüència evidencia la complexitat del personatge i la seva posició ambigua entre el servei públic, el col·leccionisme privat i la temptació d'aprofitar els buits legals i administratius del moment.

Referències bibliogràfiques

Bassegoda i Hugas, Bonaventura [2024]. «La colección Mateu en el panorama del coleccionismo catalán de su tiempo». A: Garcia González, Susana; López García, Garbiñe (coord.). *Coleccionismo, génesis de museos: El Castillo de Peralada* (catàleg de l'exposició). Madrid: Museo Casa de la Moneda; Museu Castell de Perelada, pàg. 73–111.

Caballé i Colom, Eduard (2024). *El «Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional» i el control franquista del patrimoni a Catalunya durant la Guerra Civil: agents militaritzats, assessors, propaganda i burocràcia a la «Comisaría de la Zona de Levante» (1938–1940)* (tesi doctoral). Girona: Universitat de Girona [en línia]. http://hdl.handle.net/10803/690674 [consulta: 23 gener 2026].

— (2025). «SDPAN: control y gestión del patrimonio durante el primer franquismo. Informes, inventarios y depósito de bienes en museos catalanes». A: Domènech i Casadevall, Gemma; Caballé i Colom, Eduard (eds.). *La herencia envenenada. El periplo de las colecciones artísticas, arqueológicas y científicas en Cataluña después de la Guerra Civil*. València: Tirant Humanidades, pàg. 23–46.

Domènech i Casadevall, Gemma; Caballé i Colom, Eduard (eds.) (2025). *La herencia envenenada. El periplo de las colecciones artísticas y científicas en Cataluña después de la Guerra Civil*. València: Tirant Humanidades.

Mateos Rusillo, Santos M. (2024). «El SDPAN en Barcelona: devolución y depósito del patrimonio artístico incautado durante la Guerra Civil». *Historia Contemporánea*, núm. 75, pàg. 627–663.

— (2025). «Varadas y olvidadas en Barcelona (1939–1986). El periplo de las obras de arte encontradas en 1986 en el Palacio Nacional de Montjuïc». A: Domènech i Casadevall, Gemma; Caballé i Colom, Eduard (eds.). *La herencia envenenada. El periplo de las colecciones artísticas, arqueológicas y científicas en Cataluña después de la Guerra Civil*. València: Tirant Humanidades, pàg. 243–273.

Miralpeix i Vilamala, Francesc (2025). «Debemos formar un museo comarcal del tipo de los de Cataluña. El SDPAN y el modelo del Museo de Mataró (Barcelona)». A: Domènech i Casadevall, Gemma; Caballé i Colom, Eduard (eds.). *La herencia envenenada. El periplo de las colecciones artísticas, arqueológicas y científicas en Cataluña después de la Guerra Civil*. València: Tirant Humanidades, pàg. 243–273.

Mirambell i Belloc, Enric (1997). «La correspondència de Francesc Cambó amb Josep Gibert». *Revista de Girona*, núm. 184, pàg. 44–47.

Montañes, José Ángel (2024). «Noves aportacions a la col·lecció d'art de Julio Muñoz Ramonet». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Domènech i Vives, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2024*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pàg. 83–106.

— «Joaquim Folch i Torres i Julio Muñoz Ramonet, una estreta relació professional (inopinada) de llarga durada». A: Mateos Rusillo, Santos M.; Velasco González, Alberto (eds.). *Joaquim Folch i Torres, noves visions*. Barcelona [etc]: Edicions de la Universitat de Barcelona [etc.], pàg. 257–288, (Memoria Artium, 34).

Parés Rigau, Fina (2021). *Josep Gibert Buch, el becari de Francesc Cambó per a l'Institut Català d'Arqueologia de la Mediterrània de Llevant*. Girona: Ajuntament de Girona.

Serra Armengol, Maria de Lluc (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: 7 febrer 2026).

Vidal Palomino, Jordi (2021). *L'arqueòleg de Cambó. Notícia biogràfica i epistolari de Josep Gibert i Buch*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions (Documents 120).

— (2022). «Reseña de: *L'arqueòleg de Cambó. Notícia biogràfica i epistolari de Josep Gibert i Buch*». *Historiae*, núm. 19, pàg. 134–141.

— (2024). «Los primeros pasos. Las excavaciones de Josep Gibert en Tell Balata, antigua Siquem». A: Montero Fenollós, Juan Luis (coord.). *La arqueología española en Tierra Santa: pasado y presente*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, pàg. 32–43.

Entre l'orinal de Pepe Botella i els interiors de Torné i Esquius. El gabinet de meravelles d'Alberto Oller Garriga

Isabel Cendoya
Disseny Hub Barcelona

Eduard Vallès
Museu Nacional d'Art de Catalunya

En memòria de l'amic Alberto Oller Garriga, que,
amb una barreja de generositat i facècia, ens va conduir
com un mag per les meravelles del seu efímer i alhora
etern univers artístic i personal.

Totes les col·leccions artístiques, a ulls dels seus posseïdors, són percebudes com a gabinets de meravelles: en el cas de la col·lecció d'Alberto Oller Garriga, pels motius que relatarem més endavant, aquesta denominació hi encaixa a la perfecció. Cal advertir que és una col·lecció que ja no existeix com a unitat, sinó que està totalment atomitzada i, per tant, amb aquest article pretenem reunir les peces del trencaclosques, una col·lecció que va començar a disgregar-se —com passa amb gairebé totes les col·leccions estrictament personals; les institucionals, en canvi, poden viure situacions diferents— després de la mort del seu creador.

Però quin sentit tindria reconstruir —fins on sigui possible— una col·lecció com la d'Alberto Oller Garriga? En primer lloc, té sentit per la rellevància d'alguns elements dintre de l'art català; en segon lloc, per la seva extraordinària singularitat, gairebé extravagant. Finalment, també és pertinent perquè deixa testimoni d'una personalitat que va fer d'agent d'un conjunt d'exposicions d'art del nostre país i que podem definir com un dels prestadors més generosos de Catalunya.

Una família de col·leccionistes: els Garriga

Un motiu de pes per reconstruir aquesta col·lecció és que la vam conèixer de primera mà, atès que vam visitar diverses vegades el domicili d'Oller Garriga. Aquest fet implica un punt de partida singular respecte d'altres col·leccions que s'analitzen, a vegades llunyanes en el temps: l'article resulta tant de la relació personal amb el col·leccionista com de les recerques posteriors a la seva mort amb l'objectiu de localitzar el màxim de peces de la col·lecció possible.

En realitat, l'origen de l'interès per Oller Garriga és d'allò més excepcional i, de fet, es podria qualificar d'«instrumental». Amb motiu de l'exposició «Picasso versus Rusiñol», que va tenir lloc al Museu Picasso de Barcelona l'any 2010, vam demanar un parell d'obres de Rusiñol a Oller Garriga, el qual, molt generosament, ens les va prestar.[1] A mitja conversa ens va preguntar de manera educada però contundent per què el Museu Picasso de Barcelona mai no havia posat en valor la donació d'un oncle seu. Quan li vam preguntar a qui es referia, va donar el nom de Lluís Garriga Roig, el qual vam reconèixer de seguida perquè havia estat extraordinàriament generós no només amb el Museu Picasso, sinó amb tots els museus de Barcelona. No existia, però, ni un sol article sobre la figura d'aquest oncle. La bona disposició del seu nebot i la gran quantitat d'informació que guardava sobre Garriga Roig ens van animar a fer-ne recerca, un procés que va suposar moltes reunions de treball al domicili particular d'Alberto Roig, especialment orgullós de rebre'ns per oferir-nos informació sobre el seu oncle, per qui sentia una genuïna admiració. Aquestes visites van donar lloc a una familiaritat creixent, fins al punt que ens mostrà tota la seva col·lecció artística, que tenia distribuïda en un parell de pisos. La visió d'aquell conjunt artístic fabulós i heterogeni i les explicacions divertides d'Oller Garriga van quedar guardades a la nostra memòria, de tal manera que va deixar de ser un mitjà per aconseguir obres o per obtenir informació sobre un familiar seu i va convertir-se ell mateix en objecte de recerca pel fet de ser un gran i singular col·leccionista. La seva mort el dia 14 de febrer de l'any 2014 va suposar l'inici de la nostra recerca, que és la que plantegem en aquest treball.

1. L'exposició fou «Picasso versus Rusiñol» (vegeu Vallès i Cendoya, 2010). Devem el contacte amb Alberto Oller a Elisenda Casanova, documentalista dels Museus de Sitges, sense la qual no s'hauria produït ni el préstec inicial ni el contacte amb el col·leccionista.

Alberto Oller Garriga, una biografia amb orígens nobiliaris

Alberto Oller Garriga va néixer a Barcelona el 24 de juny de 1923, tal com ho explica en un document titulat «Antecedentes de la familia Garriga», que va escriure expressament amb motiu de la nostra recerca sobre el seu oncle:

> Albert Oller y Garriga, éste soy yo, nacido en Barcelona, en plena verbena de San Juan, al comenzar el 24 de junio de 1923, en la calle de Valencia 266, 2º. Mi madre siempre me contó que antes de nacer yo aún tomo la tradicional «coca» verbenera. Primero pensó que sería juerguista, pero al ver después lo muy dormilón que soy, se quedó más tranquila.[2]

Els que el vam tractar donem fe del caràcter festiu, entusiasta i amb sentit de l'humor que el caracteritzava, de manera que la seva mare no anava desencaminada quan aventurava la influència de la festivitat de Sant Joan en el caràcter de l'infant. Fill de Francisco de Asís Oller, baró d'Oller, i de Rosario Garriga Roig, Alberto Oller Garriga era el més petit de cinc germans i l'únic nen. Net de Pedro Garriga Nogués, fundador de la banca Garriga Nogués, va créixer en un entorn còmode i sense dificultats econòmiques. A les seves memòries recorda amb molta estima les estades als Hostalets de Balenyà i fa especial esment dels estius que va passar-hi amb les seves germanes. En recorda algunes anècdotes, com la voluntat del seu pare que, tot i haver aprovat el curs, continués amb els estudis durant el període estival:

> En 1912 terminaron la construcción en Hostalets de Balenyà (Barcelona) de la «Quinta Rosario», pequeño palacete que tenía 28 camas puestas, rodeado de jardines y avenidas con pequeñas casitas, como el «Niu de Nines», construida para jugar en su interior mis hermanas, donde mi padre me hacía estudiar una hora cada día del verano, a pesar de haber aprobado todo el curso.[3]

No podem passar per alt dues dades biogràfiques que podrien haver contribuït al gust i a la passió d'Oller Garriga pel món de l'art i el col·leccionisme. Una és que el germà de la seva mare, com ja s'ha esmentat, era Lluís Garriga Roig, el cèlebre col·leccionista català que residia a París, i un dels grans mecenes dels museus de Barcelona, als quals va llegar el gruix de la seva col·lecció.

2. Oller, 2010 [document inèdit].
3. *Ibidem*.

Oller Garriga sempre el va reivindicar i, gràcies a la seva insistència, vam fer un treball de recerca que es va concretar en una conferència sobre la seva figura que vam presentar el 2015 dins la jornada «Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX» i en l'article consegüent.[4] L'admiració i estima pel seu tiet va perdurar sempre. Un dels records d'infància que més el va impactar, en paraules seves, va ser la visita que va fer a la seva mare l'any 1932:

> Tengo un recuerdo de mi niñez, que me dejó impactado para siempre. Hoy lo escribo cuando tengo 85 años y lo veo como entonces como un recuerdo emocionante y positivo. [...] Eran hacia las 7 de la tarde de un día de invierno y sin haberse visto en muchos años, con unas vidas tan distanciadas, se encontraron en el pasillo de la calle de Valencia 266, 2º, los dos hermanos de mamá, tío Luís [Garriga Roig], que vivía en París y tía Carmen, religiosa de las Damas Catequistas, que estaban en Barcelona por la gravedad de su hermana.[5] Se miraron sin decirse nada y se dieron un profundo abrazo, con los ojos llorosos, mientras yo desde mi rincón del recibidor los observaba. Mamá, desde su cama en grave estado había hecho factible este impresionante abrazo de sus hermanos.[6]

La seva àvia, Clarissa Roig Capella, mereix una menció especial. Va arribar a ser pintora, però no se'n coneix gaire informació més enllà d'una fotografia en què apareix en posició de pintar davant d'un cavallet.[7] Ultra els seus interessos artístics, Oller Garriga va treballar fins l'any 1988 com a advocat, conseller i secretari a Union Salinera Española, una professió que li va suposar uns ingressos que li permeteren viure còmodament i dedicar-se a les seves dues grans aficions: el col·leccionisme i el circ (figura 1).

Gènesi d'una afició i d'una col·lecció singular

Tot i que no sabem quan va començar l'activitat com a col·leccionista, sí que sabem, per les seves pròpies paraules i pel que explica a les seves memòries,

4. Vallès i Cendoya, 2016: 157–185.

5. En referència a la seva mare, que patia una pulmonia o una malaltia similar. N'esperaven un desenllaç fatal, però finalment es va recuperar.

6. Oller, 2010 [document inèdit].

7. Albert Domènech (@galderich.piscolabis) va publicar una fotografia de Clarissa Roig Capella feta per Anaïs Napoleón.



Figura 1. Alberto Oller Garriga. Foto: Manel Sala «Ulls».

que, en plegar de treballar a l'edifici de Tabacs de Filipines de la Rambla, sortia a passejar i es trobava amb col·leccionistes que admirava, com Albert Folch, Manuel Rocamora o Josep Sala. També aprofitava aquestes passejades per visitar negocis que sabia que venien tot allò procedent de pisos que s'havien buidat o per arribar-se a la Sala Parés, que ja aleshores era un dels llocs de referència del col·leccionisme català. Va ser en aquest primer moment quan, segons el seu testimoni, va adquirir la seva primera obra, un oli de Francesc Gimeno que no hem pogut identificar, així com l'original per al cartell *Pèl & Ploma* de Ramon Casas (figura 2). Tot i que recordem l'Oller Garriga col·leccionista que emmagatzemava i guardava amb zel objectes artístics de tota mena, és cert que als inicis de la seva activitat com a col·leccionista va revendre algunes peces per poder adquirir-ne d'altres que li resultessin més interessants.



Figura 2. Ramon Casas, original per al cartell *Pèl & Ploma*, 1899.

Podem situar els inicis de la col·lecció en l'afició pels papers assecants, el primer element que va començar a guardar amb ull de col·leccionista. Oller Garriga tenia dos pisos al carrer de Casp, que es poden considerar el seu gabinet de meravelles. L'entrada del pis on feia vida i on rebia les visites estava presidida per un fabulós oli de Josep Tapiró (figura 3).

Als passadissos s'hi veien obres d'Eduardo Egozcue i Torrents, Eveli Torent i Marsans o Ricard Canals i Llambí; al seu dormitori, Santiago Rusiñol i Pere Torné i Esquius l'acompanyaven mentre dormia; i a l'habitació que precedia el dormitori, hi havia una paret que feia perdre l'alè: una representació magnífica dels artistes d'Els Quatre Gats. Al costat del número 4 de la revista *Quatre Gats*, amb una il·lustració d'Isidre Nonell a la coberta, hi havia penjat el dibuix original (figura 4) i, una mica més amunt, el dibuix original per al cartell *Pèl & Ploma* de Ramon Casas de 1899, entre d'altres.

L'altre pis també resultava fascinant. A cada visita que rebia, Oller Garriga ensenyava noves peces que havia adquirit. Dins del caos aparent i el desordre que hi havia, ell sabia trobar allò que volia ensenyar. I és que només hi podies veure allò que ell triava: convertia cada visita en una petita cerimònia de gaudi



Figura 3. Josep Tapiró, *El Gran Teatre del Liceu després de l'incendi de 1861,* 1861.

personal que deixava bocabadat el visitant i, llavors, davant la cara de sorpresa, li etzibava: «Com t'has quedat?», amb l'orgull de col·leccionista que mostra els seus tresors més preuats. Mobles modernistes, armadures de samurai, pintura catalana, objectes artístics diversos, publicacions importants: tot hi convivia i convertia aquells dos habitatges en receptacles d'un conjunt important d'història de l'art català.

Genís Matabosch Giménez, president de la Circus Art Foundation i gran amic d'Oller Garriga, recorda que aquest havia tingut un tercer pis al carrer de Petritxol, on també guardava objectes de la seva col·lecció. A causa d'una inundació, el mateix Matabosch el va ajudar a traslladar-los als pisos del carrer de Casp, fet que contribuí a l'acumulació d'objectes i a l'aparent desordre dels habitatges. L'ordre dintre del caos, les visites sempre diferents i sorpre-



Figura 4. Isidre Nonell, *Demanant caritat*, 1898.

nents i, per damunt de tot, l'amabilitat, el sentit de l'humor i la calidesa d'Oller Garriga feien que tots els visitants marxessin amb la sensació d'haver viscut una experiència extraordinària i única. I és que allà hi havia un conjunt singular d'obres que donaven testimoni de la personalitat del col·leccionista, apassionat del món de l'art, el circ i les personalitats destacades. Les classificarem en els grups que proposem a continuació.

L'art català, el mascaró de proa: el Modernisme i Ramon Casas

A grans trets, la col·lecció d'Oller Garriga responia a tres tipologies molt definides de peces —art català, Modernisme i Ramon Casas—, si bé el fons era força heterogeni i, per tant, les peces no sempre encaixen perfectament amb aquesta divisió. La primera categoria corresponia al fons d'art català: pintura, sobretot; però també dibuix i escultura de diverses èpoques, encara que foca-

litzat sobretot en els segles XIX i XX. Pel que fa a aquesta tipologia, es pot afirmar que es tractava d'una col·lecció convencional, és a dir, no distava gaire de les col·leccions confegides per col·leccionistes particulars —o fins i tot pels museus del país—, amb alguns noms d'artistes rellevants i obres més o menys significatives. Amb aquesta constatació no pretenem restar-li valor, sinó ubicar-la en relació amb les altres col·leccions. Sí que s'hi trobaven, igualment, obres i conjunts d'un valor únic que singularitzen aquesta col·lecció dintre de l'art català. Són especialment notables les obres i publicacions relacionades amb el mític local Els Quatre Gats, com veurem més endavant. També destacava una de les col·leccions més importants de fotografia de circ del nostre país —resultat de la seva gran afició—, així com un fons fabulós de manuscrits autògrafs de les personalitats més diverses, amb noms com Goya o Hitler, per citar-ne alguns dels més cèlebres.

Pel que fa a l'art català, la col·lecció conté obres que daten des del que podríem anomenar premodernisme fins al Noucentisme, passant pel Modernisme. El Tapiró ja mencionat que rebia els visitants era una visió del Gran Teatre del Liceu després de l'incendi de l'any 1861, una composició de regust romàntic en què apareixen persones passejant enmig de les runes encara fumejants. L'obra és de grans dimensions i s'aparta del Tapiró que adquirí fama més endavant, especialment amb les seves figures orientalistes de gran qualitat tècnica.[8] Entre les pintures més rellevants de la col·lecció prèvies al Modernisme, al marge del Gimeno que també s'ha mencionat, amb el qual inicià la col·lecció, destaca la fabulosa *La montagne verte. Eaux bones*, gran pintura feta a dues mans pels germans Masriera. La col·lecció també integrava una obra important en la biografia de Picasso, *La primera comunió*, una pintura a l'oli de José Garnelo Alda, professor seu a Llotja. Aquesta obra hauria estat una possible inspiració temàtica per a la pintura homònima que Picasso presentà a l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona de 1896, la primera en què participà l'artista. Garnelo era amic íntim del pare de Picasso, José Ruiz Blasco, el qual va demanar-li que el seu fill pogués pintar aquella primera gran obra al seu taller de la plaça de la Universitat.

Si bé Oller Garriga tenia molts interessos artístics, n'hi ha un que sobresurt i que travessa tota la col·lecció: el Modernisme. N'és un dels grans eixos i inclou obres diverses, des de pintura i escultura fins a mobiliari i cartells.

8. Aquesta pintura, amb el títol *El gran Teatre del Liceu després de l'incendi de 1861*, es troba actualment al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

D'entre tots, l'artista que hi destaca és Ramon Casas, amb un conjunt important de peces, com ara un parell de retrats: un oli petit de Josep Meifrèn, que exemplifica la destresa de Casas com a retratista; i un dibuix que representa Lluís Plandiura de jove. Aquest personatge ens interessa especialment, ja que sabem que, quan va morir, Oller va poder visitar la seva casa de la Garriga. Plandiura era per a ell un referent com a col·leccionista i mecenes dels museus de Barcelona, tal com ho havia estat el seu oncle Lluís Garriga Roig. Dintre de la col·lecció modernista cal destacar els originals per a cartells de Casas, que també va ser un dels grans cartellistes catalans de principis de segle xx. Oller Garriga va adquirir alguns dels originals, com el de *Pèl & Ploma* que ja s'ha mencionat, però també el de l'anunci de la revista *Forma* o el cèlebre *Sombras*. Altres originals que es trobaven a la col·lecció eren el d'Adrià Gual per a *Cosmopolis Cycles* de l'any 1898 (figura 5) o el de Ramon Pichot per als concerts de Maria Gay a la Sala Parés de l'any 1900.



Figura 5. Adrià Gual, original per al cartell *Cosmopolis Cycles*, *ca.* 1898.

També destaquen en la col·lecció d'Oller Garriga obres de Santiago Rusiñol, com una fantàstica visió dels carrers de Montmartre que tenia penjada al seu dormitori (figura 6).[9] Com a curiositat, la col·lecció tenia també dibuixos de l'artista Eveli Torent, del període que va passar a la Bretanya (figura 7).



Figura 6. Santiago Rusiñol, *Carrer de Montmartre*, 1890.

La col·lecció també tenia un bon nombre d'escultures de noms rellevants de l'art català, com ara Josep Llimona, Josep Clarà, Lambert Escaler o Ismael Smith, entre molts d'altres. Col·leccionista amb una visió de l'art total, la fascinació d'Oller Garriga pel Modernisme inclou també altres disciplines i registres: la terracota de Lambert Escaler *El petó perdut*, de 1903; el bronze *L'enervament*, de Josep Llimona, de 1900; *Erato*, de marbre, de Josep Clarà, de *ca.* 1910; o el bust de la filla dels Lleó Morera, d'Eusebi Arnau, de *ca.* 1905. Tots són exemples d'escultura modernista de primer nivell.

9. Aquest oli de Rusiñol, *Carrer costa amunt de Montmartre*, juntament amb un dibuix de Montmartre del mateix artista i de la mateixa col·lecció, fou prestat per a l'exposició «Picasso versus Rusiñol» l'any 2010 (vegeu Vallès i Cendoya, 2010: 97).



Figura 7. Tres obres d'Eveli Torent de 1909 penjades al pis d'Alberto Oller Garriga. Fotografia: Eduard Vallès.

Les arts decoratives també hi eren presents: dos gerros decoratius de 1904 de Masriera i Campins, un mosaic decoratiu de 1905 de Gaspar Homar, o mobiliari de Busquets d'entre 1898 i 1899 en són exemples. Segons el seu propi testimoni, sembla que a la casa familiar convivia amb mobiliari modernista:

> Se refiere[10] como a uno de los primeros clientes de la Casa Busquets a que Pedro Garriga y Nogués, nacido en Zaragoza en 1848 y fallecido en 1895, le encargó a los Busquets una mesa para su comedor de madera de nogal en 1877, así como otros muebles [...]. Sin duda en ella comió mi madre. Al casarse Rosario Garriga Roig con Francisco Oller Padrol, el dormitorio se lo hizo el mismo mueblista, en el cual nací yo, Alberto Oller y Garriga.[11]

També va arribar a tenir moltes creacions d'artistes noucentistes o, més ben dit, d'artistes que evolucionaren del Modernisme cap al Noucentisme, com Joaquim Sunyer i de Miró, Pere Torné i Esquius o Joaquim Torres i García. Així, tenia diverses obres de Sunyer, com ara *El camí del calvari*, i també de Torné i Esquius, amb els seus cèlebres jardins parisencs i un parell d'interiors domèstics inquietants (figura 8) que, juntament amb *Els dolços indrets de Catalunya*, es podrien considerar el cim creatiu de l'artista. Finalment, com a raresa, també tenia un parell de pintures d'Eduardo Egozcue, un artista amb una biografia molt peculiar, perquè va passar de seguir l'obra de Nonell a fer provatures d'avantguarda a París, on morí molt jove. Es conserva molt poca obra seva a Catalunya.

Un mitòman d'Els Quatre Gats i Pere Romeu

Oller Garriga es va iniciar en el col·leccionisme d'art durant un període en què s'estaven revalorant els anys modernistes, en certa manera bandejats per la historiografia i el col·leccionisme durant dècades. A poc a poc, se'n feien exposicions i el mercat començava a valorar els protagonistes d'aquell període, especialment els artistes de segon nivell, que no havien rebut reconeixement fins aleshores. També es donà importància a tota mena de material documental, des de les revistes fins als materials efímers o *ephemera*. Es podria afirmar

10. Alberto Oller i Garriga fa referència a l'estudi que va fer sobre la casa Busquets la historiadora de l'art Teresa M. Sala (vegeu Sala, 2006).

11. Oller, 2010 [document inèdit].



Figura 8. Pere Torné i Esquius, *Interior vermell*, 1913.

que Oller Garriga va arribar a tenir la millor col·lecció pel que fa a Els Quatre Gats, no només per les obres d'artistes vinculats a la taverna, sinó també pels cartells de publicitat del local, inclosos alguns d'introbables de Pablo Picasso. També conservà diverses targetes d'invitació i programes de les exposicions que tingueren lloc a Els Quatre Gats. De fet, arribà a posseir la col·lecció sencera de la revista *Pèl & Ploma* i, encara més difícil, la de la seva predecessora, la revista *Quatre Gats*, de la qual només es van editar quinze números. Una de les obres més icòniques que va posseir és l'original ja esmentat de Nonell, amb el qual s'il·lustrà una de les cobertes de la revista *Quatre Gats*. Es tracta d'un dibuix amb carbonet d'un cec demanant almoina, en la línia de les creacions que Nonell presentà a l'exposició que es va fer a Els Quatre Gats. Dues de les peces més icòniques de la col·lecció eren les gerres d'Els Quatre Gats, de l'any 1897, decorades amb una sanefa en què Ramon Casas immortalitzà els seus cèlebres rostres de gats (figura 9) i que es poden veure en alguns dibuixos coetanis —també a la revista *Quatre Gats*.

Quan parlem d'Els Quatre Gats és necessari esmentar Pere Romeu, personatge estrafolari i bàrman del local, que també va meravellar Oller Garriga. Romeu era l'encarnació de la bohèmia. Va ser retratat pels seus contempora-



Figura 9. Gerres d'Els Quatre Gats, *ca.* 1897.

nis i convertit en protagonista de molta de la publicitat d'Els Quatre Gats. El seu físic alt i escardalenc, la barba i el bigoti el feien fàcilment reconeixible. Apareix en molts objectes i documents de la col·lecció: en la publicitat, retratat per Casas a les gerres i en peces excepcionals, com l'esbós i el cartell *4 Gats* fet per Ramon Casas l'any 1897. Aquest cartell no només feia publicitat del local, sinó també del bàrman, que hi apareix de cos sencer i amb el nom retolat a la part inferior, que adquireix tanta importància com el nom del local. Un altre exemple és el cartell *Puchinel·lis 4 Gats*, de l'any 1898, també de Casas, en què Romeu torna a ser la figura central.

El personatge va interessar tant a Oller Garriga que també en col·leccionà objectes de caire més personal, atret pels aspectes biogràfics de Romeu, personatge que el fascinava. Així, tenia, per exemple, una participació del casament de Pere Romeu i Corina Jáuregui, de l'any 1901, amb un retrat fet per Ramon Casas; o una felicitació de Nadal amb un retrat de Perico Romeu, fill del matrimoni, fet per Picasso. Conservava, també, una postal d'Els Quatre Gats amb una fotografia de Pere Romeu davant l'oli *La model. Montmartre*, de *ca.* 1900, de Ramon Casas, i una fotografia de Pere Romeu assegut en una cadira. En definitiva, es tracta d'un material sobre Romeu que en molts casos era completament inèdit i s'ha conservat només a la seva col·lecció.

La fotografia de circ, una col·lecció única

Malgrat no ser un personatge popular ni gaire conegut, parlar d'Oller Garriga és parlar de la història del circ a Catalunya. Gran aficionat al circ, n'ha esdevingut un dels grans cronistes a través de les seves fotografies. Segons el seu testimoni, aquesta afició va començar de ben petit, quan el seu pare el portava al Teatro-Circo Olympia de la ronda de Sant Pau, i ja no la va abandonar. Els caps de setmana recorria el territori visitant els circs i fent-ne fotografies, fins al punt que va conèixer els artistes i va arribar a participar en algun espectacle (figura 10). Quan en parlava, Oller mostrava orgullós una fotografia de Mary Santpere que ella li havia signat a la part posterior. Havia conegut altres personatges circenses destacats i fins i tot universals, com Pinito del Oro o Charlie Rivel. De fet, és l'autor de la reconeguda fotografia de Rivel i el burret Piccolo al Festival Mundial del Circo de 1969. Les seves fotografies suposen, doncs, un testimoni fenomenal de la història del circ a Catalunya des dels anys cinquanta fins als setanta, no només per l'espectacle en si, sinó també perquè Oller Garriga immortalitzava tot allò que succeïa entre bastidors.



Figura 10. Alberto Oller Garriga amb una serp. Cortesia de la Circus Art Foundation.

El reconeixement de la seva tasca com a fotògraf de circ li va arribar de la mà de la Circus Art Foundation, que li va dedicar el primer número de la col·lecció de publicacions *FotoCirco*, amb un recull de fotografies seves que «es caracteritzen per un desig permanent de mostrar a l'espectador les interioritats del circ fotografiant en moltes ocasions aspectes de la vida quotidiana de l'univers circense: moments de gran plasticitat allunyats dels focus de la pista».[12] Aquesta estima pel circ, que compartia amb el president de la Circus Art Foundation, Genís Matabosch, de qui Oller era bon amic, es fa palesa en el fet que al seu testament va llegar les fotografies de circ a aquesta fundació. Així, l'any 2017, els hereus d'Oller Garriga van fer la donació del fons fotogràfic, que contenia 9.291 negatius. Actualment, la fundació treballa en la digitalització i difusió d'aquest material i contribueix, així, al reconeixement de la tasca d'Oller Garriga com a cronista del circ. Més enllà de la fotografia, però, el circ en general esdevé objecte de col·lecció, fins al punt que guardava una important col·lecció de cartells de circ i una pintura de Manuel Humbert que retrata un parell de trapezistes a l'escenari (figura 11), entre altres peces d'iconografia similar. Gràcies al testimoni del pallasso i artista de circ José Palacio «Chiquilín», sabem que a Oller Garriga li interessava tot allò relacionat amb els grans personatges del circ, com per exemple el vestit de Ramper:

> A los pocos días de conocernos le comenté que el traje rojo que estaba usando yo como augusto era el último que usó Ramper antes de fallecer en Sevilla, a partir de ese momento dado que el traje era propiedad de D/ Juan Carcellé y contando con mi apoyo, no paró hasta conseguir que Carcellé le regalara dicho traje el cual siempre estaba orgulloso de enseñar a sus amigos.[13]

Manuscrits i autògrafs, una col·lecció llegendària i gairebé desconeguda

Finalment, un altre conjunt important de la col·lecció és la dels manuscrits, autògrafs i documents diversos, tant d'artistes catalans com, a diferència de la resta de la col·lecció, de grans personalitats universals; una afició amb un punt

12. Vegeu la pàgina web: *Circus Arts Fundation* [en línia]. https://circusartsfoundation.org/ (consulta: 27 de març de 2016).

13. Anècdota recollida a l'article que Chiquilín publicà, amb motiu de la mort d'Alberto Oller el 2014, al web de la Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses (UPPAC) [en línia]. https://amigosdelcirco.com/ [Darrera consulta: 28 de març de 2026]



Figura 11. Manuel Humbert, *Trapezistes*, [sense data].

de mitomania. Sempre que en tenia ocasió mostrava aquest conjunt als visitants i, en el nostre cas, treia uns dibuixos originals d'*El petit príncep* de Saint-Exupéry, dels quals estava especialment orgullós. Oller Garriga afirmava que en total tenia més de vint mil documents, però no se sap exactament com de gran i rellevant era aquest conjunt. A part del dibuix de Saint-Exupéry, deia que en tenia un de signat per Adolf Hitler i una postal de la seva parella, Eva Braun. Sabem del cert que posseïa documents relatius a artistes tan destacats com Goya i, d'entre els catalans, Enric Casanovas o Francesc Gimeno, de qui hauria posseït unes memòries personals. Vinculat de nou a Els Quatre Gats, Oller tenia unes targetes manuscrites de Pere Romeu adreçades al col·leccio-

nista Francisco de Paula Solá, en què apareix reproduït el retrat de Romeu per al cartell *4 Gats* fer per Casas l'any 1897 mencionat anteriorment. Casas, Romeu i Els Quatre Gats, tot plegat en un petit document manuscrit que testimonia la visió de la col·lecció Oller com una col·lecció total, que incloïa des de grans obres d'art fins a arts menors o petits documents.

Tanquem aquest article retornant al títol, en el qual es fa referència a un orinal que va ser propietat de l'efímer rei Josep I, popularment conegut com a Pepe Botella (figura 12). El caràcter divertit i civilitzadament provocador d'Oller Garriga el duia a mostrar aquest orinal, que guardava a l'interior de l'armari del seu dormitori. Ens el va mostrar en tres ocasions, i sempre vam respondre, per respecte i per no incomodar-lo, amb emoció i diversió, sense recordar-li que ja l'havíem vist. Aquest orinal tenia a la part inferior l'escut reial de Josep Bonaparte i estava extraordinàriament ben conservat. Volem, doncs, acabar l'article amb un agraïment a un col·leccionista que va prestar obres per a totes les exposicions necessàries. Va ser tan generós amb els préstecs —fossin d'obres d'art, de revistes o de qualsevol altre document— com atent i bon amfitrió amb aquells que vam tenir la sort de visitar-lo i tractar-lo



Figura 12. Orinal del rei Josep I, Pepe Botella.

d'una manera regular. Cada visita era com una caixa de sorpreses, perquè no sabies quin conill es trauria del barret: no podia ser d'altra manera en uns pisos on regnava el desordre més absolut, amb obres d'art retornades d'un préstec encara dins de la caixa o documents que havia adquirit recentment encara guardats dintre d'una bossa de plàstic que potser no havia ni obert. En definitiva, una part important de la col·lecció no quedava a la vista i tot depenia de la mà del mag que conduïa la funció, cada cop amb més parsimònia i lentitud, també a causa d'una salut que ja no l'acompanyava. Avui dia, com passa amb gairebé totes les col·leccions particulars, el conjunt ha quedat atomitzat arreu, entre col·leccions públiques i privades. Confiem haver-ne pogut llegar una fotografia més o menys fidel, potser parcial o desenfocada, feta a partir dels bocins esparsos que hem recollit de la nostra recerca i la nostra memòria, que no pot recordar tot el que vam veure, però tampoc podrà oblidar el gabinet de meravelles de l'amic Alberto.

Referències bibliogràfiques

Domènech i Vives, Ignasi (2012). «Albert Oller Garriga, un col·leccionista singular». *L'Amic de les Arts*. 2a època, núm. 3 (setembre 2012), pàg. 32–34.

Oller Garriga, Alberto (2010). «Antecedentes de la familia Garriga sobre Lluís Garriga Roig» [Document inèdit].

— (2014). *Alberto Oller Garriga*. Barcelona: Circus Arts Foundation. (FotoCirco; 1).

Sala, Teresa-M. (2006). *La Casa Busquets: una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona.* Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.] (Memoria Artium; 4).

Sanjuán, Charo (2005). *4 Gats, de Casas a Picasso* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Bancaja.

Vallès, Eduard; Cendoya, Isabel (2010). *Picasso versus Rusiñol: Barcelona, Museu Picasso, 27 de maig–5 de setembre del 2010* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.

— (2016). «Picassos, nonells i sunyers per a Barcelona. Contingut i vicissituds del llegat de Lluís Garriga Roig». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle xx*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pàg. 157–185 (Memoria Artium; 21).

— (2021). «Alberto Oller Garriga». A: Fontbona, Francesc; Bassegoda, Bonaventura (dir.). *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 5a ed. [en línia]. https://rccaac.iec.cat/colleccionista/?wdt_var1=46 [consulta: 27 març 2026].

Una mirada al mar. La col·lecció de Raül Roviralta i Astoul (1891–1979)

Sara gomà
Doctora en Història de l'Art

Apunts biogràfics

Raül Roviralta i Astoul va néixer circumstancialment a París el 13 de juny de 1891 i fou el fill primogènit de Teodor Roviralta i Figueras, natural de Molins de Rei, i Sofia Astoul Dessein, argentina d'origen francès.[1] El seu pare es va dedicar a la comercialització de vins i olis catalans a Buenos Aires i, en tornar de fer les Amèriques, va formar part de la societat anònima El Tibidabo.[2] L'agrupació, de la qual també eren socis Salvador Andreu i Grau, Ròmul Bosch i Alsina i Romà Macaya i Gibert, es va fundar l'any 1899 amb la voluntat de desenvolupar el futur Parc d'Atraccions del Tibidado i la conversió en ciutat-jardí de l'avinguda del Tibidabo a Barcelona. Poc després,

1. Segons l'acta de baptisme de Raül Roviralta i Astoul, aquest va ser batejat a l'església de Notre-Dame-de-Lorette, a París, el 13 de juliol de 1891, i els seus pares residien a la rue des Martyrs, núm. 49. Aquesta acta fou traduïda del francès per Felipe Eixarch Alberola, a Barcelona, el 7 de maig de 1909, amb motiu de la inscripció de Roviralta a la Facultat de Medicina de Barcelona. Segons el seu expedient acadèmic, Roviralta es va llicenciar en Medicina General el 25 de juny de 1915 i el seu títol fou expedit el 21 de març de 1924. Per a més informació, vegeu: Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona. Fons de la Universitat de Barcelona. *Matrícula de la Facultat de Medicina a nom de Raul Roviralta Astoul*, 1911. Dins de: *Expedient acadèmic de Raul Roviralta Astoul*, 1908-1915. ES CAT UB 01-4931:04.

2. «Can Roviralta: una casa d'indianos». *L'Hostal, Butlletí d'informació ciutadana de l'Ajuntament dels Hostalets de Pierola*, any III, núm. 6 (març de 2010), pàg. 34–35.

Teodor Roviralta va adquirir el Frare Blanc, una antiga masia de frares dominics que va encarregar restaurar a l'arquitecte Joan Rubió i Bellver, el qual s'hi va dedicar entre els anys 1903 i 1913.[3] A la finca, situada a l'avinguda del Tibidabo, núm. 31, hi va viure Raül Roviralta juntament amb els seus pares i els seus germans —Susana, Sofia i Emili— fins, aproximadament, l'any 1928.

Roviralta es va llicenciar en Medicina General a la Facultat de Medicina de Barcelona i l'any 1923 es va associar amb el farmacèutic Fernando Rubió i Tudurí, amb qui va fundar Laboratorios Andrómaco, una multinacional farmacèutica que aviat es va expandir per Europa i Amèrica del Sud (figura 1). L'èxit de la companyia es devia sobretot a Glefina, un tònic reconstituent a base d'oli de fetge de bacallà i sucre cremat, recomanat contra el raquitisme i la malnutrició. L'any 1926, la companyia ja disposava de sucursals a Barcelona, Madrid i l'Argentina, i començava a obrir nous mercats a Cuba, Lisboa, Mèxic i Montevideo. Tot i que la societat es va dissoldre l'any 1939, l'empresa encara continua en funcionament avui en dia.[4]

En la línia empresarial, també va destacar per la seva participació en el sector automobilístic, concretament amb la creació de la Fábrica Nacional de Autociclos David (1913–1959). Aquesta, instal·lada inicialment al taller Juanico de l'avinguda del Tibidabo, i impulsada pels germans Lluís, Frederic i Josep Maria Armangué i Feliu, i Joan i Josep Maria Moré Comas, entre d'altres, va centrar-se en la producció de vehicles de circuit i comercials, i va ser especialment coneguda pels *down-cars*, el lloguer de cotxes i el desenvolupament d'un servei de taxis a Barcelona. A més, en relació amb aquest àmbit, Roviralta va practicar el motociclisme i va participar en diverses competicions esportives en què va aconseguir destacats trofeus.[5]

En l'escenari polític, Raül Roviralta va tenir un paper rellevant en la professionalització i tecnificació de l'assistència social tant a Catalunya com a l'Estat espanyol. Entre 1932 i 1939, va impulsar la creació de l'Escola d'Assis-

3. Sobre la casa Roviralta o Frare Blanc, vegeu: Inventari del Patrimoni Arquitectònic. Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya. Número d'inventari: 40475.

4. Sobre la història de la multinacional farmacèutica Laboratorios Andrómaco, vegeu: *Conexión Andrómaco* (revista digital de Laboratorios Andrómaco), núm. 42, desembre de 2021, edició especial 95è aniversari [en línia]. https://www.andromaco.com/revistas/42/index.html (consulta: 22 d'agost de 2025).

5. Ciuró, 1979: 7–8.

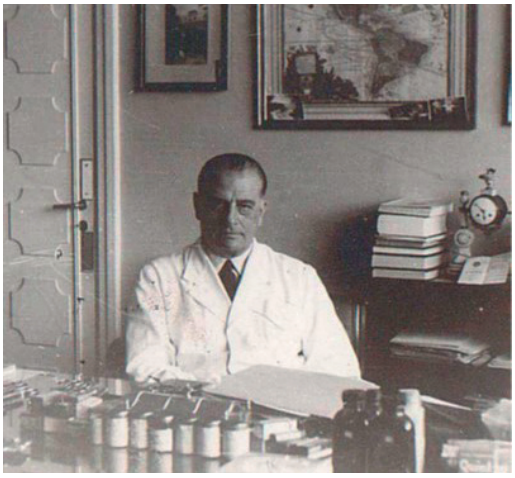


Figura 1. Raül Roviralta i Astoul, cap a 1948. Fotografia reproduïda a l'article «Los caminos de Andrómaco. Edificando el futuro», publicat a *Conexión Andrómaco* (revista digital de Laboratorios Andrómaco), núm. 42, desembre de 2021, edició especial del 95è aniversari, pàg. 21.

tència Social per a la Dona,[6] i el 1935 fou nomenat conseller d'Assistència Social de la Generalitat de Catalunya.[7] En aquest context, l'any 1937 va publicar el llibre *Los problemas de Asistencia Social en la nueva España*, on proposava un model organitzatiu sistemàtic per al desplegament i la modernització dels serveis d'assistència social dins el nou escenari polític i social.

La passió pel mar

El 16 de desembre de 1916,[8] Raül Roviralta es va casar en primeres núpcies amb Clotilde Rocamora Rosés (1894–1927), filla de dues grans nissagues de

6. «L'Escola d'Assistència Social de Barcelona». *Esplai: Il·lustració catalana,* 28-1-1934, pàg. 47–48.

7. Arxiu Nacional de Catalunya. Protocols de Decrets, vol. 13/1995. *Decret nomenant conseller de la Generalitat de Catalunya el doctor Raül Roviralta i Astoul el qual exercirà interinament la Conselleria d'Assistència Social*. 18-05-1935, pàg. 61 (ANC1-1-T-13632).

8. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. *Llibre de registre de matrimonis any 1916*. Signatura topogràfica 5-00-H-09-00- Volum-389, full 23.

la capital catalana: els Rocamora, enriquits amb la fabricació i exportació de sabons, i els Rosés, industrials tèxtils establerts a Cornellà de Llobregat. La família Rocamora Rosés formava part de la colònia d'estiueig de Lloret de Mar i Clotilde va cursar els estudis al Col·legi de la Immaculada Concepció del mateix municipi, on va viure interna, i va tenir com a mainadera i dona de confiança de la seva mare Maria Fàbregas Solà, tieta àvia de l'escriptor lloretenc Esteve Fàbregas i Barri.[9] Des d'aleshores, Clotilde Rocamora va consolidar una estreta relació amb Lloret de Mar, que aviat va transmetre al seu espòs, qui sempre va estar vinculat al món navilier a través de les diverses activitats comercials que hem esmentat. Segons l'arquitecte Joan Bassegoda i Nonell, l'octubre de 1918, Roviralta va adquirir set vinyes a la cala de sa Boadella amb la intenció de fer-hi uns jardins i una residència d'estiueig inspirats en la vil·la d'Este, edificada a Tívoli. A més, per decorar el jardí, el 1922 va comprar la primera estàtua, un nen amb un corn marí, i el 1926, els caps de Minerva i Hèrcules, a Itàlia. L'any 1928, va adquirir quatre bustos i un nen amb un tritó, i el 1929, les estàtues de la Prudència i la Justícia, a París, i deu bustos romans. Per al disseny i desenvolupament inicial del projecte va comptar amb l'arquitecte Nicolau Rubió i Tudurí, germà del seu soci, qui hi va treballar fins a 1926. A partir de l'any 1928, amb Rubió al marge, la direcció artística va passar a mans del pintor Domènec Carles i Rosich i de l'escultora Maria Llimona, parella d'aquest. La construcció de la casa va finalitzar el 1930, si bé el conjunt no es va inaugurar oficialment fins a l'any 1934. Al llarg de la seva evolució, l'edifici va ser denominat la Proa, en relació amb la part davantera dels vaixells, i, més tard, Santa Clotilde, en record de Clotilde Rocamora, atesa la seva mort prematura (figura 2).[10]

Poc després, durant un viatge al Brasil, Roviralta va conèixer Odila Arens Caldas (1907–2011), amb qui es va casar el 1928. Un any més tard, el matrimoni es va instal·lar a Barcelona, en una de les cases de Francesc Sert i Eusebio López, situades a l'avinguda del Tibidabo, núm. 44–46, i projectades per l'arquitecte Enric Sagnier. En concret, a la residència on anteriorment havia viscut el matrimoni d'Eusebio López Díaz de Quijano, marquès de Lamadrid, i Mercedes Sert i Badia.[11]

9. Agraïm la col·laboració de Xavier Orri, del Servei d'Arxiu Municipal de Lloret de Mar.

10. Sobre el projecte paisatgístic i arquitectònic de Santa Clotilde, vegeu: Bassegoda, 2001: 259–274.

11. Agraïm la informació facilitada per Genara Sert Arnús.



Figura 2. Casa de can Roviralta i jardins de Santa Clotilde des del mar, cap a 1985. Fotografia de Maria Assumpció Comas i Moré, Servei d'Arxiu Municipal de Lloret de Mar, 300.052.041.

Pel que fa a l'indret de Santa Clotilde, en més d'una ocasió ha estat objecte de descripcions i, des del seu origen, ha constituït una font d'inspiració tant per a la literatura com per al cinema. En el marc cronològic que ens ocupa, és interessant destacar les produccions que hi va fer l'artista Eduardo Solá Franco, protagonitzades per famílies com els Vidal-Quadras, els Juncadella i els mateixos Roviralta,[12] així com el record que en tenia l'escriptor lloretenc Esteve Fàbregas i Barri, compilat per Xavier Garcia Pujades:

> Des d'aquell vespre de gener de 1933, en què vaig anar-hi per primer cop, vaig pujar moltes vegades a Santa Clotilde, sol o amb els meus companys de «La Talia Lloretenca» per demanar al senyor Roviralta consells o empara econòmica per a la nostra obra, a la qual sempre va correspondre generosament. A Santa Clotilde jo, que sempre he estat un ingenu, m'admirava amb les primeres obertures envidrades d'una peça, amb els primers finestrals sense ampit, oberts al caire de l'abisme i a baix la mar; vaig veure-hi la rosa dels vents, en metall daurat, incrustada al paviment continu, la primera galeria de retrats —foscos damunt les parets blanques—,

12. Agraïm la col·laboració de María Belén Moncayo, especialista en l'obra cinematogràfica d'Eduardo Solá Franco.

els primers murals de Sert, tot amb aquella noble senzillesa de les cases «posades de sempre».[13]

El fragment citat posa de manifest tant l'estima de Raül Roviralta pel municipi com l'admiració que despertaren entre els vilatans les innovadores solucions arquitectòniques i decoratives aplicades al conjunt de Santa Clotilde. Ara bé, convé puntualitzar que, com a finca privada, Santa Clotilde va esdevenir un espai de reunió pràcticament exclusiu de les classes benestants, l'accés al qual estava reservat a les amistats selectes de Raül Roviralta i a destacades figures de la vida social i política de l'època, com Humbert de Savoia, Lluís Companys, Manuel Azaña, Juan Negrín, Francisco Franco o Aristotelis Onassis, entre d'altres.

Així mateix, la col·laboració entre Raül Roviralta i Domènec Carles no es va limitar únicament a aquest projecte, sinó que va donar lloc a una valuosa col·lecció d'art, destinada tant a la casa de Lloret de Mar com a la residència de Barcelona, i que constitueix l'objecte principal del present estudi.

La col·lecció Roviralta a través dels arxius fotogràfics

Per estudiar la col·lecció Roviralta i moltes de les col·leccions que es van crear durant aquella època a Catalunya, els arxius fotogràfics són un testimoni essencial. En el cas que ens ocupa, els fons fotogràfics de l'Arxiu Mas, conservats a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, contenen unes cinc-centes fotografies organitzades en quatre grups principals: la col·lecció Roviralta, la casa Roviralta de Barcelona, la finca de Santa Clotilde de Lloret de Mar i Roviralta fill.

En referència a les imatges d'objectes d'art, és important precisar que no només se n'observen a l'agrupació sota el títol de col·lecció Roviralta, atès que pràcticament totes les imatges inclouen, voluntàriament o involuntària, objectes artístics. Així mateix, aquestes fotografies, en general, engloben més d'una peça, fet que permet fixar que la xifra total d'obres fotografiades podria oscil·lar al voltant de vuit-centes. El seu encàrrec, per part del col·leccionista, s'emmarca majoritàriament en el període de 1932 a 1934 —respon al moment d'establir les seves residències a Lloret de Mar i a Barcelona—, mentre que la resta d'imatges es concentren entre els anys 1947 i 1950.

13. García, 1992: 67.

A més, algunes d'aquestes sèries fotogràfiques es van utilitzar en diversos reportatges, com ara el publicat a la revista *D'Ací i d'Allà*, en el qual, sota el títol «Una casa vora el mar. Santa Clotilde», Carles Soldevila va descriure la casa, els objectes que la decoraven i els jardins com un veritable projecte de somni (figura 3).[14]



Figura 3. Vista de la sala d'estar de la casa de Santa Clotilde, Lloret de Mar. Fotografia reproduïda a l'article «Una casa vora el mar. Santa Clotilde», publicat a *D'Ací i d'Allà*, vol. xxii, núm. 176 (març de 1934).

D'altra banda, a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, on es preserva bona part del fons del fotògraf Francesc Serra i Dimas,[15] també hi trobem fotografies relatives a la col·lecció Roviralta, però, principalment, són duplicats de les que acabem de citar o bé fan referència a les mateixes obres d'art. En tot cas, aquestes sèries fotogràfiques posen de manifest la rellevància de la col·lecció i el rigor amb què Domènec Carles va decidir mostrar els objectes, ja que a Santa Clotilde es concentraven la majoria dels elements relacionats amb el mar, mentre que a Barcelona s'hi aplegaven la resta d'obres.

14. Soldevila, 1936.

15. Sobre la trajectòria professional del fotògraf Francesc Serra i Dimas, vegeu: Arbós, 2021: 171–208.

En darrer terme, convé fixar-se en el conjunt de fotografies conservades a l'Arxiu Mas, on s'esmenta Roviralta fill, és a dir, Raül Roviralta i Rocamora. Aquest grup, integrat per una vintena d'imatges, correspon, principalment, al període comprès entre 1968 i 1973. Ara bé, al llarg d'aquest estudi també es documentaran algunes peces de la col·lecció de Raül Roviralta i Astoul, fotografiades aquells mateixos anys. Tanmateix, serà el revers de cada imatge el que ens permetrà determinar-ne la procedència.

La nòmina d'artistes de la col·lecció Roviralta Rocamora inclou, per exemple, Joaquín Sorolla amb el *Retrato del militar Baldomero Cabrera y Teniente* (1907) (IAAH clixé Z-4112 – sense data), que va formar part d'una subhasta celebrada el 20 de maig de 2025 a Subastas Segre, Madrid,[16] així com Eliseu Meifrèn, Ricard Urgell, Francesc Gimeno, Joaquim Mir i Hermen Anglada Camarasa, dels quals a l'Arxiu Mas es referencia una obra de cadascun (IAAH clixés 57251, 57418 i 57515 – any 1972, G-58190 i G-58374 – any 1973).

Igualment, la col·lecció mostra un interès especial pels artistes Ramon Casas[17] i Manolo Hugué.[18] D'aquest darrer, se'n conserva una notable varietat de suports i tècniques, entre els quals destaquen els olis que representen interiors del Mas Manolo de Caldes de Montbui (IAAH clixé G-52927 i G-53148 – any 1969), el dibuix amb llapis de l'*Estudi preparatori per a l'escultura «Balladora amb ventall»*, de 1928 (IAAH clixé G-56525 – any 1971), i el dibuix aquarel·lat de l'*Estudi preparatori per al relleu «La bacant»*, datat entre 1933 i 1934 (IAAH clixé G-56526 – sense data).

Finalment, considerem rellevant puntualitzar que la majoria de les peces d'Hugué fan referència a escenes de tauromàquia; en concret, dues havien format part de la col·lecció Carles, segons consta a les fotografies de l'Arxiu Mas (IAAH clixés C-96781 i C-96786 – any 1948). És probable que aquestes incorporacions fossin motivades directament per Domènec Carles, especialista en la matèria, persona de confiança del seu pare i, alhora, padrí de bateig de Raül.

16. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lot 120.

17. Sobre les obres de Ramon Casas, vegeu: IAAH clixés Z-4109, Z-4110 i Z-4111 – any 1951. El retrat de dama corresponent a la fotografia Z-4110 va sortir a la venda a Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lot 39.

18. Sobre les obres de Manolo Hugué, vegeu: IAAH clixés G-52615 i G-56523 – sense data, G-52458 i G-52463 – any 1968, G-52644 i G-55049 – any 1969.

La col·lecció naval

Les primeres adquisicions que va fer Raül Roviralta daten de l'any 1925 i corresponen a una col·lecció de miniatures navals documentades entre els segles XVII, XVIII i XIX. Pel que fa a la seva procedència, sabem que Roviralta va rebre l'assessorament de Domènec Carles, qui, a més de pintor i decorador, gaudia d'una gran fama en aquesta especialitat.[19] Carles i Roviralta van mantenir sempre una bona amistat i van viatjar junts arreu del món per adquirir peces, la qual cosa els va permetre d'aplegar objectes provinents d'antiquaris i comerciants de ciutats com París, Londres, Amsterdam, Frankfurt, Múnic, Dresden, Ginebra, Madrid, Barcelona i Nova York.

Durant el període inicial d'aquesta col·lecció, l'escriptor i historiador català Artur Masriera i Colomer, en el seu llibre *Oliendo a Brea: hombres, naves, hechos y cosas de mar de la Cataluña ochocentista*, en va referenciar disset exemplars. Un dels models més interessants que va recollir és la nau vienesa de tres pals, esmaltada, de finals del segle XIX (figura 4), que va descriure de la manera següent:

> Navío de tres palos, esmaltado: Es una curiosidad y una maravilla de ejecución. Pretende reproducir las embarcaciones guerreras de nuestra marina medieval. Es de cobre, con toda la superficie en esmaltes. Consta de tres mástiles orlados que rematan con unas cofias a manera de coronas, ostentando varias banderas con escudos nobiliarios de casas inglesas y francesas. El alcázar de popa representa un monstruo marino con las alas plegadas y a ambos lados del casco aparecen cincelados varios episodios del nacimiento de Venus y Anfitrite, según los refiere Ovidio. Su perfección y armonía de modelado y fondos, acusan la mano de un pintor expertísimo. El bauprés lo constituye un cuerpo de plancha de esmalte cerado y sin el aparejo de los baupreses posteriores. Mide 40 x 45 cm. Los temas ornamentales esmaltados son ricos y variados y los constituyen más de treinta asuntos mitológicos, en colores. La viveza del colorido de estos esmaltes, la corrección de sus dibujos, y la buena conservación de todos ellos, avaloran más esta joya.[20]

Segons Masriera, es tracta d'elaboracions amb materials preciosos com la plata, la plata daurada i l'esmalt, la qual cosa ha fet que se les consideri veritables treballs d'orfebreria. En aquest context, l'exposició més important de miniatures navals de la col·lecció Roviralta va tenir lloc el maig de 1930, dins

19. Sobre la figura de Domènec Carles, vegeu: Besa, 2024.
20. Masriera, 1926: 256.



Figura 4. Nau vienesa de tres pals, finals del segle xix. Fotografia publicada a Barenys Ruiz, Natàlia (2013). *Colección náutica Ybarra-Muñoz*, Esplugues de Llobregat: Igol, pàg. 71.

el marc de la IV Exposición de Trabajos Manuales de Gente de Mar. La mostra es va poder veure al Palau d'Alfons XIII i va permetre posar en valor la importància d'aquella col·lecció, que, juntament amb la d'Emerencià Roig i Raventós i la d'Oleguer Junyent i Sans, va ser una de les més rellevants del moment.[21]

21. «L'Exposició de Barcelona. IV Exposició de Treballs manuals de Gent de Mar». *La Veu de Catalunya*, ed. matí, 27-5-1930, pàg. 3.

L'emplaçament habitual d'aquesta col·lecció l'hem de situar, en primera instància, a la casa dels pares de Raül Roviralta, és a dir, al Frare Blanc. Més endavant, cap a 1932, aproximadament, les peces se situarien a la finca lloretenca, on, com en la majoria dels municipis costaners, s'aprecia una tradició en l'adquisició d'objectes de temàtica marinera.

Finalment, gràcies a l'estudi de la historiadora de l'art Natàlia Barenys Ruiz, realitzat l'any 2013, la descripció temàtica i artística d'aquestes obres queda àmpliament documentada respecte als estudis realitzats fins aleshores; a més, determina que el projecte es va fer paral·lelament al llarg de cinquanta anys —tot i que la majoria de les peces van ser adquirides entre 1925 i 1935— i n'estableix sis grups diferenciats: nefs d'origen alemany, bàsicament de Nuremberg i Augsburg; maquetes d'os realitzades per presoners francesos als penals anglesos, entre 1770 i 1815, fonamentalment durant les guerres napoleòniques; microescultures i altres talles d'ivori i petxina; naus de corall; naus d'esmalt vienès i naus de plata holandesa. Dins d'aquest conjunt, convé destacar sobretot la col·lecció de nefs, formada per antigues naus de metalls preciosos creades per diversos artistes francesos, alemanys, holandesos, italians, suïssos, xinesos i austrohongaresos. Originàriament concebudes com a copes destinades a dies assenyalats, aquestes peces constituïen una de les col·leccions més rellevants a escala internacional.[22]

La col·lecció de ceràmica, estrenes i sonalls

En un moment en què el col·leccionisme de ceràmica era una afició àmpliament estesa, la col·lecció Roviralta no en va ser una excepció.[23] De fet, es va veure especialment reforçada per Domènec Carles, qui va adquirir notorietat com a col·leccionista de ceràmica i va procurar que la col·lecció Roviralta disposés d'una selecció extensa i acurada d'aquest àmbit. En línies generals, la col·lecció del doctor Roviralta —datada als segles XVII, XVIII i XIX— inclou peces decorades amb motius del medi marítim i la navegació. Quant a la seva adquisició, les obres provenen d'orígens molt diversos dins el marc cronològic esmentat, ja que Carles i Roviralta, tal com apuntàvem anteriorment, mantenien una estreta relació amb antiquaris i comerciants d'arreu del món.

22. Barenys, 2013: 10–21.
23. Sobre el col·leccionisme ceràmic en conjunt, vegeu: Telese, 2014: 207–231.

Aquesta àmplia xarxa de contactes va fer possible la reunió d'una col·lecció de ceràmica rica i diversa, on s'inclouen models destacats de producció catalana, valenciana i castellana, així com peces d'origen europeu i oriental. Les fotografies conservades als arxius esmentats permeten identificar una gran varietat tipològica de recipients de ceràmica, sobretot de plats de ceràmica catalana de la sèrie de faixes i cintes, de ceràmica blava d'estil Berain, de ceràmica catalana amb influència francesa, de ceràmica blava de diverses procedències i de la sèrie de la botifarra. D'altra banda, també s'hi aprecia un conjunt de rajoles decorades amb motius de la sèrie d'arts i oficis.

Només a tall d'exemple, citarem el gibrell amb pardalot, realitzat amb pisa amb coberta estannífera de to cremós i decoració amb reflex metàl·lic, subhastat darrerament a Madrid per Subastas Segre (figura 5).[24] El recipient data de finals del segle xvii i inicis del xviii i procedeix de Manises, València. Es caracteritza per un perfil còncau, troncocònic molt obert i amb la vora lleugerament exvasada. Al centre, s'hi representa un gran pardalot o ocell gran de silueta sinuosa, amb ales que són mates de clavells. El fons es completa amb altres motius vegetals, punts, flors i una orla de semicercles que recorda una sanefa d'escates.



Figura 5. Gibrell amb pardalot, de finals del segle xvii – principis del segle xviii. Fotografia reproduïda a l'article «Colección privada de una casa històrica de Barcelona», publicat a *Artes Decorativas y Diseño del S. XX*, lot 1108, pàg. 40.

24. Subastas Segre, *Artes Decorativas y Diseño del S. XX*, Madrid, 21 de maig de 2025, lot 1108.

Igualment, volem fer menció de la singular col·lecció de ceràmica vuitcentista de Stafford, formada per més de cent figures de temàtica victoriana amb personatges de la reialesa i animals, que exemplifiquen la varietat iconogràfica i són un testimoni viu de l'art popular britànic. Aquesta diversitat no només enriqueix el conjunt, sinó que també ofereix una visió panoràmica de les tendències estètiques, tècniques i culturals que van marcar la producció ceràmica entre els segles XVII i XIX.

Així mateix, atesa la seva rellevància, considerem oportú esmentar el plafó ceràmic de Xavier Nogués i Casas situat a la casa de Santa Clotilde. Segons la documentació recollida per Cecília Vidal i Maynou, Nogués va rebre l'encàrrec de Domènec Carles i aquesta obra seria la darrera gran creació ceràmica coneguda de l'artista.[25] Abans de la seva instal·lació a Santa Clotilde, el plafó acabat fou exposat, els dies 11 i 15 de juliol de 1934, a les galeries del Saló Teatre de La Talia Lloretenca, entitat bressol de moltes iniciatives culturals a Lloret, a la qual Roviralta va donar suport en diverses ocasions.[26] Ara bé, malgrat la seva importància, es tracta d'una peça pràcticament desconeguda per a la majoria d'admiradors de Nogués, ja que es troba en un entorn privat.

En relació amb aquest plafó, l'any 2021 la historiadora de l'art Marina García i Carbonell, en un article a la revista *Celobert*, va fer-ne aquesta puntualització:

> Una altra de les dates a remarcar és el 30 de setembre del mateix any (1930), data que es conserva inscrita en el plafó ceràmic que decora la façana d'una de les torres principals de la casa. Aquest plafó basat en un dibuix del propi Domènec Carles i obrat pel ceramista noucentista, representa a tres muses que aixequen en alces una barca de la processó de Santa Cristina. L'obra, molt en la línia del que Nogués ja havia fet anteriorment en altres plafons repartits arreu del territori català, recull la síntesi del seu estil noucentista inconfusible.[27]

Per acabar, als fons fotogràfics de l'Institut Amatller també s'identifica la col·lecció d'estrenes i sonalls amb motius marítims, datada del segle XIX (IAAH clixés C-69880 – any 1932, C-71822, C-71823, C-71824, C-71825, C-71826, C-71827, C-71828, C-71830, C-71831 i C-71832 – any 1933). A la col·lecció Roviralta, aquestes peces s'exposaven i alhora es conservaven en vitrines situades a la denominada Sala de la música, de la casa de Barcelona (figura 6),

25. Maynou, 2021: 205.
26. *Aires Lloretencs*, núm. 20 (1934), pàg. 51.
27. García, 2021: 20–24.



Figura 6. Vitrina amb estrenes, sonalls i miniatures navals de la col·lecció Roviralta. Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé C-69887, any 1932.

on també es podien veure algunes miniatures navals. L'àmbit de les estrenes i dels sonalls fou, igualment, un dels predilectes de Carles, qui en va fer una col·lecció similar i la va donar al Museu Marítim de Barcelona. Uns anys després de la mort de Carles, l'any 1966, Maria Llimona, com a hereva, va fer una nova donació al Museu Marès de Barcelona.[28]

28. Besa, *op. cit.*

La pinacoteca del doctor Roviralta

En l'àmbit pictòric, Raül Roviralta va reunir prop de dues-centes obres, principalment de temàtica marina, paisatges i retrats, datades entre el segle XVII i inicis del XX. De la mateixa manera que les col·leccions que hem descrit fins ara, l'adquisició d'aquestes va anar a càrrec del seu principal assessor, Domènec Carles, qui també va considerar pertinent incloure-hi dibuixos dels mateixos temes i èpoques. Per tal d'oferir una visió ordenada, coherent i representativa d'aquest conjunt, el plantejament que seguirem a continuació consistirà en un repàs de les obres més significatives seguint l'ordre cronològic precitat.

Tanmateix, per la seva rellevància dins el conjunt, abans de centrar-nos plenament en el segle XVII, cal fer referència a la taula gòtica del *Miracle de sant Pere Màrtir i els nàufrags*, de Lluís Borrassà i taller, de *ca.* 1421–1425. El seu estudi ha estat abordat en diverses ocasions pel doctor en història de l'art Alberto Velasco, qui, amb motiu de la subhasta que va tenir lloc a Madrid, en va fer una extensa anàlisi. Quant a la procedència, Velasco descriu que l'obra era un dels compartiments del *Retaule de santa Marta, sant Domènec i sant Pere Màrtir* originari de la catedral de Barcelona. Posteriorment, l'obra va passar per diverses col·leccions particulars entre Barcelona i els Estats Units, i l'any 1953 Roviralta la va adquirir de la col·lecció del baró i la baronessa Cassel Van Doorn, que residien a Englewood (Nova Jersey, EUA), per instal·lar-la a la casa de Santa Clotilde, ja que en la composició predomina la figura d'un vaixell.[29]

En segon lloc, i per continuar amb les obres de caràcter religiós, cal fer menció d'una pintura sobre tela aleshores atribuïda a El Greco, on es representa la figura de sant Pau. Roviralta la va adquirir l'any 1926, tal com recull l'article que li fou dedicat a la revista *Gaseta de les Arts*.[30] No obstant això, arran de l'exposició d'El Greco celebrada al Palau Maricel de Sitges el juny de 1936, Joaquim Folch i Torres la va descartar per la improbable filiació amb l'obra del cretenc.[31] Precisament, aquesta peça i l'*Anunciació* de Pedro de Orrente (figura 7), artista que va rebre certa influència d'El Greco, atès que l'any

29. Subastas Segre, *Pintura y escultura*, Madrid, 15 de desembre de 2020, lot 60. Adquirit per la col·lecció Autric Tamayo de Madrid. Per completar l'explicació d'aquesta obra, vegeu: Velasco, 2022.

30. Oberon, 1926.

31. Domènech, 2013: 88.



Figura 7. Pedro de Orrente, *Anunciació*, primer terç del segle xvii. Fotografia publicada a *Pintura y Escultura*, lot 51, pàg. 23 [en línia]. Catàleg de la subhasta celebrada el 20 de maig de 2025 a Subastas Segre, Madrid.

1600 es va formar a Toledo, han estat subhastades darrerament a Madrid per Subastas Segre.[32]

Del valencià Agustí Esteve Marqués, considerat un dels millors retratistes espanyols de finals del segle xviii i principis del xix, Roviralta va adquirir el *Retrat del comte de Cabarrús*, *ca.* 1799 (IAAH clixés C-71818 i C-71819 – any

32. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lots 51 i 52.

1933), i el *Retrat familiar de tres germans*, *ca.* 1817 (IAAH clixé C-95345 – any 1947), ambdós documentats a l'estudi realitzat per l'historiador de l'art Martín S. Soria l'any 1957.[33] Respecte a la seva localització actual, el *Retrat del comte de Cabarrús* va entrar a formar part de la col·lecció del Banco de España el 2018.[34] La segona, en canvi, va ser subhastada el 20 de maig de 2025 a Madrid per Subastas Segre.[35]

El lot 103 de la mateixa subhasta oferia un *Retrat de nena*, de Vicente López Portaña, que també va ser protagonista de la portada de la revista *D'Ací i d'Allà*, del maig de 1931, on s'indicava que pertanyia a la col·lecció Carles.[36] Aquesta informació, contrastada amb una fotografia de la biblioteca de la casa Roviralta de Barcelona (IAAH clixé C-69884 – any 1932) en què es veu l'obra situada, reafirma el vincle existent entre col·leccionista i assessor. De Vicente López Portaña eren, igualment, el retrat d'*Isabel II nena, mostrant la constitució* i el *Retrat masculí* (IAAH clixés C-71813 – any 1933 i C-95344 – any 1947), si bé aquest darrer no figura al catàleg raonat que l'historiador de l'art José Luis Díez García va dedicar a l'artista.[37] Pel que fa al primer, sabem que va formar part de dues subhastes celebrades el 2022, una a Subastas Segre[38] i l'altra a la Casa d'Aste Capitolium Art, de Brescia (Itàlia).[39]

D'aquest mateix gènere destaca un retrat de nena, atribuït a Federico de Madrazo y Kuntz, la fotografia del qual només hem localitzat al fons de Francesc Serra i Dimas (AFB3-120 topogràfic S-20510 – any 1951).

D'altra banda, gràcies al fons fotogràfic de l'Arxiu Mas, es constata que Roviralta tenia predilecció per pintures i dibuixos dels segles xvii–xix, majoritàriament d'autoria desconeguda, que fessin al·lusió a temes marítims i que representessin sobretot fragates i batalles navals (IAAH clixés C-71809, C-71810, C-71811, C-71812 – any 1933, C-95372, C-95373, C-95376, C-95377, C-95378, C-95379, C-95380, C-95381, C-95382, C-95383, C-95384, C-95385, C-95386, C-95387 – any 1947, Z-3407, Z-3408, Z-3409, Z-3410 – any 1950,

33. Soria, 1957: 104 i 139.

34. Per completar l'explicació d'aquesta obra, vegeu la seva fitxa al catàleg de la Colección Banco de España [en línia]. https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/retrato-de-francisco-de-cabarrus-p_809.html (consulta: 22 d'agost de 2025).

35. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lot 102.

36. Vegeu: *D'Ací i d'Allà*, vol. xx, núm. 161, maig de 1931, [portada].

37. Díez, 1999: làm. 231 i 254.

38. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 8 de febrer de 2022, lot 137.

39. Casa d'Aste Capitolium Art, *Dipinti antichi e antiquariato Traditional*, Brescia, 17 de maig de 2022, lot 245.

C-95421 – sense data). Aquestes peces s'integraven perfectament en la seva col·lecció de miniatures navals i, per això, en bona part se situaven a la casa de Santa Clotilde.

Pel que fa a la pintura d'època moderna, convé esmentar primerament una vista de la platja Gran de Tossa de Mar, de Joan Roig i Soler, un dels iniciadors de la pintura luminista a Catalunya, així com un esbós per a *Camino a Begoña*, de *ca.* 1885, obra de Darío de Regoyos (IAAH clixés C-95367 – any 1947 i Movil Roviralta núm. 32 – sense data). D'aquesta darrera, és important subratllar que, segons Juan San Nicolás, principal especialista de l'artista, la col·lecció Carles en va tenir la versió definitiva, almenys fins a 1970, fet que reforça, una vegada més, el nexe entre col·leccionista i assessor.[40] Així mateix, de Joaquín Sorolla s'ha catalogat un total de cinc peces (IAAH clixés C-95368, C-95369, C-95370, C-95371 – any 1947 i Movil Roviralta núm. 22 – any 1972), com ara *Playa de San Sebastián*, de *ca.* 1917, que va formar part de la subhasta del mes de maig de 2025 a Madrid, amb un preu de sortida de 40.000 euros.[41]

No obstant això, els artistes més representats d'aquest període són, sens dubte, Ramon Casas i Joaquim Mir, amb prop d'una vintena d'obres cadascun. De Casas hi ha dues composicions marines de finals del segle XIX, una de Tossa de Mar i l'altra del Port de Barcelona (IAAH clixés C-95358 i C-95359 – any 1947). A aquestes s'afegeixen el *Racó de Rouen*, de *ca.* 1891 i el *Carrer amb carruatge*, de *ca.* 1907 (IAAH Movil Roviralta núm. 1 i 2 – any 1972). El conjunt es complementa amb tres retrats masculins (IAAH Movil Roviralta núm. 6, 15 i 30 – any 1972) i cinc de femenins (IAAH Movil Roviralta núm. 3, 4, 5, 13 i 16 – any 1972).[42] D'aquest darrer grup, cal destacar especialment l'obra *Miss Oceanide*, de *ca.* 1910, presentada a París en homenatge al vaixell *Oceanide*, que cobria la ruta entre Le Havre i Nova York. La protagonista del quadre és Júlia Peraire, vestida amb un atuell propi per viatjar en un ambient atlàntic, mentre que al fons s'imposa una visió nocturna il·luminada per les llums del vaixell (figura 8).

De Joaquim Mir, hi predominen les escenes de temàtica marina (IAAH clixés C-95361, C-95364, C-95365 i C-95375 – any 1947 i Movil Roviralta núm. 14 –

40. Agraïm la col·laboració de Juan San Nicolás Santamaría, especialista en la vida i obra de Darío de Regoyos.

41. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lot 120.

42. La informació de la majoria d'aquestes obres es pot completar a Coll, 2002: figures 041, 052, 079, 171, 206, 240, 300, 361, 483, 511 i 567.

any 1972) i els paisatges d'indrets com el camp de Tarragona i Andorra (IAAH clixés C-95363 i C-95374 – any 1947, Movil Roviralta núm. 7, 8, 11, 12, 18, 20, 31 i 33 – any 1972). D'aquest conjunt, convé fer una menció especial de la vista d'*Alforja*, de *ca.* 1927, actualment conservada a la Colección BBVA (IAAH Movil Roviralta núm. 23 – any 1972),[43] així com el retrat *Vell andorrà* (IAAH Movil Roviralta núm. 19 – any 1972) i els *Pescadors de Vilanova* (figura 9).

De la mateixa època, Roviralta va adquirir tres obres de Joaquim Sunyer: una corresponent a una pastoral i les altres dues a la seva etapa parisenca (IAAH clixés Movil Roviralta núm. 24, 27 i 34 – any 1972). A més, també hi va incorporar dues escenes de tauromàquia de Ricard Canals, la primera catalogada com *La chute du picador*,[44] mentre que de la segona només en tenim la referència del revers de la fotografia de l'Arxiu Mas, on s'indica «en comercio A. Ramón». (IAAH clixés Movil Roviralta núm. 25 i 26 – any 1972 i G-59326 – sense data).



Figura 8. Ramon Casas i Carbó, *Miss Oceanide*, *ca*. 1910. Fotografia publicada a Isabel Coll Mirabent, (2002). *Ramon Casas, 1866–1932: una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*. Múrcia: De la Cierva, figura. 511.

Segons el catàleg raonat de l'obra de Josep Mompou, havien format part de la col·lecció Roviralta: *Port de Sóller* (1929) i *Barcelona (Monument a Colom)* (1930),[45] precisament dues peces que al·ludeixen directament al mar; a més, aquesta darrera consta fotografiada per

43. Per completar l'explicació d'aquesta obra, vegeu-ne la fitxa al catàleg de la Colección Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) [en línia] https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/cx00006-alforja/ (consulta: 22 d'agost de 2025).

44. Canals i Ainaud de Lasarte, 1976: fig. 11.

45. Fontbona, 2000: figures 97 i 147.



Figura 9. Joaquim Mir i Trinxet, *Pescadors de Vilanova*. Fotografia publicada a *Pintura y Escultura*, lot 126, pàg. 59 [en línia]. Catàleg de la subhasta celebrada el 20 de maig de 2025 a Subastas Segre, Madrid.

Francesc Serra Dimas en un dels interiors de la casa Roviralta a Barcelona (AFB3-120 topogràfic S-20520).

En referència a Domènec Carles, es té constància de vuit pintures: tres bodegons amb flors (IAAH clixés Z-3396, Z-3397 i Z-3398 – any 1950), dues vistes del port de Barcelona i dos retrats individuals d'algun dels fills del doctor Roviralta (IAAH clixés C-95354, C-95355, C-95356 i C-95357 – any 1947). Un esment a part mereix l'obra *Balandres*, que va ser presentada a l'Exposició de Primavera de l'any 1934 i posteriorment donada per Roviralta al Museu Nacional d'Art, on encara es conserva.[46]

46. «Exemplars de recent ingrés al Museu d'Art de Catalunya». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 4, núm. 43, desembre 1934, pàg. 386. Vegeu-ne la fitxa al catàleg del Museu Nacional d'Art de Catalunya [en línia] https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/balandres/domenec-carles/011472-000 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Conclouen aquest capítol dues pintures sobre taula de Josep Maria Sert i Badia, de temàtica hispanomorisca inspirada en la novel·la *El Abencerraje*, d'Antonio Villegas,[47] de les quals el Museo Nacional de Artes Decorativas conserva el teixit corresponent a l'escena del desembarcament.[48] En aquest sentit, és interessant precisar que aquestes obres van ser realitzades arran d'un encàrrec que Sert va rebre l'any 1934 a Amèrica; ara bé, finalment, les va regalar a Roviralta fruit de l'estreta relació d'amistat que mantenia amb Carles i de l'interès compartit per la Costa Brava, on ambdós estiuejaven. A més, a la subhasta que va tenir lloc el 20 de maig de 2025 a Madrid, també es van donar a conèixer dos gouaches sobre paper procedents de la col·lecció Roviralta, en aquest cas sobre els personatges de l'òpera *Goyescas* d'Enric Granados.[49]

El record d'un llegat

> Cuatro tipos de colecciones a cuál más valiosa: las pinturas; los tapices; el inolvidable museo naval en miniatura, que contiene ejemplares rarísimos de plata, marfil y orfebrería, y la colección, única en su clase, de cerámica catalana especializada en asuntos de mar [...]. Es, no un museo, sino un gran museo de deslumbrante suntuosidad.[50]

En el centenari de la creació de la primera col·lecció de Raül Roviralta, dedicada a les miniatures navals, aquest darrer capítol pretén recollir el testimoni d'algunes de les etapes més significatives de la col·lecció que acabem de conèixer, com ara el seu pas per la Guerra Civil, la dedicació sostinguda al llarg de més de cinc dècades, les donacions, el destí de la col·lecció després de la mort del seu propietari i la memòria d'aquests fets que ha perviscut fins avui.

Primerament, del període republicà, la correspondència administrativa referent a la Gestió del Museu del Cau Ferrat entre l'1 de gener i el 4 d'agost de 1936 recull una carta d'agraïment a Raül Roviralta, signada el 9 de novembre de 1935 per Joaquim Folch i Torres, director general dels Museus, en què informa que, mitjançant el doctor Josep Roig i Raventós, s'han proporcionat

47. Castillo i Cirici, 1947: 226–227.

48. Per completar l'explicació d'aquesta obra, vegeu-ne la fitxa al catàleg de CER.es [en línia] https://ceres.mcu.es/pages/Main?idt=29580&inventary=CE27194&table=FMUS&museum=MNAD (consulta: 22 d'agost de 2025).

49. Subastas Segre, *Pintura y Escultura*, Madrid, 20 de maig de 2025, lots 392 i 393.

50. Pla, 1955: 36.

dos quadres de tema marítim que Roviralta té la gentilesa de donar al Museu de Maricel de Sitges, on hi haurà una secció dedicada a coses de la marineria catalana.[51] Més endavant, el setmanari *El Eco de Sitges*, del 7 de juny de 1936, fa constar que, amb motiu de la instal·lació de la col·lecció de marineria d'Emerencià Roig i Raventós al Museu Maricel de Sitges, Raül Roviralta, entre altres personalitats, fa una donació per enriquir la col·lecció.[52] Igualment, aquesta dada la trobarem al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, del desembre de 1936, on s'especifica que, durant el segon semestre de 1935 i el primer de 1936, el Cau Ferrat de Sitges ha rebut la donació de dos quadres de temàtica marina del senyor Raül Roviralta.[53] Malauradament, la identificació de les obres referenciades ha resultat infructuosa en el context de les col·leccions dels Museus de Sitges. Existeix la possibilitat que es conservin sense la traçabilitat del donant original, que no s'arribessin a ingressar mai a la institució o que es perdessin durant la Guerra Civil. Per tant, la seva localització roman com una línia d'investigació oberta.

Amb l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, la família Roviralta Arens es va veure obligada a exiliar-se a Itàlia, però les seves col·leccions es mantingueren a les corresponents finques de Lloret de Mar i Barcelona, exposades al risc imminent de destrucció.[54] Tanmateix, la intervenció del Comitè de Salvament de Materials i Objectes d'Interès Pedagògic, Científic, Artístic, Històric, Arqueològic, Bibliogràfic i Documental —creat pel Decret de 24 de juliol de 1936— en va garantir la protecció i conservació fins a la finalització del conflicte.[55]

Respecte a la biblioteca que Roviralta tenia a la casa de Barcelona (figura 10), de la qual el fons Mas conserva dues fotografies de l'any 1932 (IAAH clixés C-69884 i C-69885) gràcies a un document mecanografiat del 19 d'agost

51. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons de la Junta de Museus de Catalunya. *Gestió del Museu del Cau Ferrat. Any 1936, 1 gener–4 agost*, Ref. 015422-USH_FI31. ANC1-715-T-2743. Correspondència de 9 de novembre de 1935 i 10 de febrer de 1936.

52. *El Eco de Sitges*, núm. 2613, 7 de juny de 1936, pàg. 3.

53. «Cau Ferrat de Sitges. Donatius». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 6, núm. 67, desembre 1936, pàg. 384.

54. Sobre la metodologia i les fonts per a l'estudi del fenomen del col·leccionisme durant la Guerra Civil, vegeu: Miralpeix, 2023: 171–203.

55. Per tal de preservar els béns en perill, el 24 de juliol de 1936 es promulgà un decret en aplicació de l'article 45 de la Constitució de la República i de la Llei de 3 de juliol de 1934 que establia la confiscació de materials d'interès pedagògic, científic, artístic, històric, arqueològic, bibliogràfic i documental. Aquest decret fou publicat al *Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 207, 25 de juliol de 1936, pàg. 708.



Figura 10. Biblioteca de la Casa Roviralta, avinguda del Tibidabo, núm. 44–46, Barcelona. Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas, clixé C-69884, any 1932.

de 1936, sabem que Ventura Gassol, aleshores conseller de Cultura, va autoritzar al bibliotecari i director de la Biblioteca de Catalunya, Jordi Rubió i Balaguer, a retirar-la. Alhora, s'anota a mà «Hi va en Bohigas», referint-se al filòleg i bibliòfil Pere Bohigas i Balaguer. A més, un altre document mecanografiat, aquesta vegada signat per Raül Roviralta, diu:

> He recibido con autorización del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (sección bibliográfica), una colección de libros de mi propiedad, que fueron depositados en la Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona durante el período rojo y de los cuales me comprometo a hacer relación por triplicado. Barcelona, 22 de Diciembre de 1939. Año de la Victoria.[56]

En referència a aquest inventari, l'Arxiu administratiu de la Biblioteca de Catalunya, on es troben els documents que acabem de citar, també conserva

56. Biblioteca de Catalunya. Arxiu Administratiu de la Biblioteca de Catalunya. *Notes de Jordi Rubió.* Capsa 126, carpeta 20, Roviralta, R. Per completar la informació, vegeu: ACA, Cultura, 95, S/N, *Recuperación bibliográfica*.

un document manuscrit amb el títol «Bibl. Roviralta», el qual conté una relació de cinquanta-un volums agrupats en trenta-quatre títols. A més, aquest registre incorpora un codi numèric de sis dígits, l'autor/a si es coneix, el lloc i l'any de la publicació, i el número del volum. Majoritàriament, es tracta de llibres publicats el segle XIX a França o a Madrid, de temàtica historiogràfica, com ara *Histoire de France pendant le dix-huitième siècle*, de Charles Lacretelle (París, 1812–1821), i *Pío IX: su historia y su siglo*, de Jacques-Melchior Villefranche (Madrid, 1877).

Menció a part mereix la revista *Le Monde moderne, revue mensuelle illustrée* (París, 1898–1902), així com les publicacions relacionades amb els viatges, com la guia turística *A pictorial and descriptive guide to London and its environs* (Londres, 41th ed.) o bé *Viaje por el Nilo*, d'E. V. Gonzenbach (Barcelona, 1890). El llibre més antic d'aquest inventari és *Promptuarii Iconum Insignio-rum*, escrit a Lió el 1578 per Guillaume Rouillé, amb nou-cents cinquanta retrats gravats en fusta. En clau d'art, s'hi diferencien els títols *L'orfèvrerie française aux XVIIIe et XIXe siècles: 1700–1900*, d'Henri Bouilhet (París, 1908); *Paradís*, de Tomàs Garcés amb il·lustracions de Josep Mompou, editat per la Sala Parés (Barcelona, 1931); i *Vidrio: resumen de la historia del vidrio. Catálogo de la colección Alfonso Macaya*, de Josep Gudiol i Pedro Miguel de Artiñano (Barcelona, 1935).[57]

D'altra banda, la tesi doctoral de Yolanda Pérez Carrasco, relativa a aquest context, detalla que, segons els documents conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya, la confiscació de la col·lecció Roviralta es va realitzar a dues bandes: una a la ciutat de Barcelona i l'altra a Lloret de Mar. Ara bé, aquesta documentació no fa distincions entre els dos domicilis i tampoc fa referència a la biblioteca i a la col·lecció de miniatures de vaixell; només es refereix a la ceràmica, de la qual consta l'anotació següent: «Interessantíssima col·lecció de bones peces de ceràmica espanyola s. XVII i XVIII».[58] No obstant això, Pérez determina que el decomís es va fer en dues tandes: una l'agost de 1936, amb 37 peces, i l'altra el setembre de 1936, amb 167 peces, i descriu

57. Biblioteca de Catalunya. Arxiu Administratiu de la Biblioteca de Catalunya. *Llistes de manuscrits de les biblioteques incautades (post 1939)*. Capsa 122, carpeta 2, Roviralta. Per a més informació respecte a les actuacions que es van fer per al patrimoni bibliogràfic de Catalunya durant el conflicte bèl·lic, vegeu: Gudayol, 2007: 213–234.

58. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons ANC1-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República). Documents de confiscació de la col·lecció Roviralta, dins *Inventari de béns mobles i immobles confiscats*. Leg. 261/3, núm. 34 i 36, 1936. ANC-1-1-T-6912.

que la col·lecció era heterogènia, formada per material pedagògic, rellotgeria, objectes d'argent com tinters, mobiliari dels segles XVIII-XIX, porcellana i objectes de metall.[59]

Un altre fons interessant de l'Arxiu Nacional de Catalunya és el conjunt de fitxes identificatives de les peces confiscades.[60] Tot i que presenten algunes llacunes, en la majoria dels casos aquestes fitxes actuen com a suport documental essencial per a les fotografies de l'Arxiu Mas que hem analitzat. De vegades, però, posen en relleu obres encara no identificades, com ara la fitxa número 55828, on es descriu «Aquarel·la: El te en un jardí. Escena xinesa a l'aire lliure. Plafó pintat sobre paper marró. 1,18 x 0,30. Proc. R. Roviralta.155». Com a complement, en aquest cas conservat a l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, cal considerar també el llibre de registre d'aquestes peces, amb la relació dels números d'inventari i la respectiva col·lecció de procedència, i entre les quals es cataloguen dos-cents trenta-sis objectes corresponents a la col·lecció Roviralta.[61]

En quart lloc, un document de la Secció de Museus amb la relació de les col·leccions ingressades pel Comitè de Milícies Antifeixistes a la Comissaria General de Museus de la Generalitat, signat l'1 d'octubre de 1936, deixa constància de l'entrada de seixanta-set peces de la col·lecció de Raül Roviralta.[62] Addicionalment, a partir dels fulls de càrrega dels camions, s'enumeren quatre sortides d'obres de la col·lecció Roviralta, dipositades al Palau de Pedralbes de Barcelona amb destinació a l'església de Sant Esteve d'Olot:

> 22a sortida: 18 de desembre de 1936. Camió número 55575: col·lecció Roviralta capses de l'1 a la 15 [...] 23a sortida: 23 de desembre de 1936. Camió número 64433: col·lecció Roviralta capses de la 16 a la 20 [...] 25a sortida: 30 de desembre de 1936. Camió número 64833: 8 paquets amb peces de les col·leccions Mansana, Mateu,

59. Pérez, 2015: 224.

60. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons ANC1-1 / Generalitat de Catalunya (Segona República). Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic. *Fitxes d'identificació de peces d'art*, núm. 55826 a 55856 i 59652. Codi de referencia ANC1-1-T-7617.

61. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fons Comissaria General de Museus. *Llibre de Registre «Anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers», també conegut amb el nom de «Registre de Recuperacions» [1936-1939]*. Ref. 001380-UCE_FI03. Números d'inventari de 42963 a 43000; de 46501 a 46668; de 55826 a 55856; 59652 i 65784.

62. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fons Comissaria General de Museus. *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]*, Barcelona, 1 d'octubre de 1936. Ref. 015422-USH_FI31. Números d'inventari de 46501 a 46668.

> Roviralta i Masriera. [...] 3a sortida: 4 de gener de 1937. Camió número 64833: 2 paquets de la col·lecció Roviralta.[63]

Un darrer episodi important d'aquesta etapa és l'ingrés, al Museu Marítim de Barcelona, de diversos objectes procedents de la finca de Santa Clotilde de Lloret de Mar, per una ordre del 23 d'octubre de 1936 del conseller de Cultura. El 24 de novembre de 1936, es dipositaren dos-cents tres objectes del doctor Roviralta a l'aleshores Museu Marítim de Catalunya, entre els quals hi havia peces de ceràmica, pintures, dibuixos, maquetes navals i mapes. Posteriorment, el 13 de març de 1937, una carta del Servei de Patrimoni autoritzava el Museu a recollir, de la casa de Lloret de Mar, «dos velers grans, un d'ells folrat de coure, que pengen del sostre del saló, i dues pintures que hi ha al despatx del primer pis i que representen dos vaixells, el *Palmira*, de Blanes, i el *Santa Cristina*, de Lloret». Tanmateix, es desconeix quins números d'inventari van correspondre a aquestes peces o si, efectivament, arribaren a ingressar al Museu. Amb la fi de la guerra, una carta del 12 d'agost de 1939 de Raül Roviralta adreçada al director del Museu demana el retorn dels objectes que hi havia dipositats. El 30 de setembre de 1939 li entreguen cent-vuitanta quatre peces, mentre que el Museu en preserva dinou que ha mantingut fins a l'actualitat.[64]

El conjunt conservat al Museu Marítim de Barcelona està format per divuit peces de ceràmica, totes elles decorades amb motius navals i datades entre els segles XVII i XIX, i un *Model de pollacra goleta*, datat entre 1890 i 1935. En l'àmbit de la ceràmica, s'hi diferencien deu plats de ceràmica catalana de la sèrie de faixes i cintes, quatre plats de ceràmica blava d'estil Berain, una fruitera de ceràmica catalana d'influència francesa, un plat de ceràmica blava, un plat de la sèrie de la botifarra i una rajola de la sèrie d'arts i oficis.[65]

Fins ara ens hem centrat en la documentació relativa al decomís de les obres i, només en el cas del Museu Marítim de Barcelona, n'hem pogut identificar la procedència exacta, el total de peces rebudes i les retornades al seu

63. Pérez, 2015: 102–103 i 109. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fons Comissaria General de Museus. *Guerra Civil. Trasllat d'obres dels museus de Barcelona a Olot. Fulls de càrrega dels camions*, 31 d'octubre de 1936. Ref. 015422-USH_FI31. Caixa 8.A, Camió 64.833.

64. Biblioteca del Museu Marítim de Barcelona. Document, sense numerar ni classificar, amb notes per al llibre *Història del Museu Marítim de Barcelona. 1929–1939* (Barcelona, 2001).

65. Per completar l'explicació d'aquestes obres, vegeu les fitxes amb número de registre 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 309, 334, 335, 337, 339, 340, 352, 355, 441 i 464 del catàleg del Museu Marítim de Barcelona [en línia] https://www.mmb.cat/fons-i-colleccions/coleccio-en-linia/ (consulta: 22 d'agost de 2025)

propietari un cop acabada la guerra. El camí de la resta d'obres, però, l'haurem de resseguir amb la tasca feta pel Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), aprovat pel *Decreto del Ministerio de Educación Nacional*, de 22 d'abril de 1938, signat a Burgos, el fons del qual es conserva a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA). En concret, sobre la col·lecció de Raül Roviralta, hi consten cinc registres documentals diferents. A títol d'exemple, en descriurem dos:

Signatura del fons	**Descripció del fons**
ACA, Cultura, 95: 10 expedients bifolis amb sol·licituds de Raül Roviralta perquè es retornin objectes a l'avinguda del Tibidabo, 44, excepte un que indica avinguda del Tibidabo, 33.	Núm. 543. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito del Palacio Nacional*. Acta signada el 13 d'octubre de 1939. Relació de 24 peces —majoritàriament de mobiliari i teixits.
	Núm. 699. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito del Monasterio de Pedralbes*. Acta signada el 26 d'octubre de 1939. Un tapís amb escena de guerra.
	Núm. 846. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito del Palacio Nacional*. Acta signada el 28 de novembre de 1939. Un quadre de temàtica marina d'Adam Willaerts.
	Núm. 846 (bis). *Devolución de objetos* [...] *del Depósito del Monasterio de Pedralbes*. Acta signada el 8 de febrer de 1940, amb rebut dels objectes signat el 7 de setembre de 1939. Tres peces.
	Núm. 1475. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito de la Caja de Pensiones*. Acta signada el 30 de maig de 1940. Nou quadres.
	Núm. 1475 (bis). *Devolución de objetos* [...] *del Depósito de Olot*. Tres bifolis amb les actes signades el 8 de febrer de 1940. Cinquanta-nou objectes —majoritàriament de maquetes navals.
	Núm. 2142. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito de la Rambla San José, 31 (Palacio de la Virreina)*. Acta de 7 de març de 1941. Un quadre de Domènec Carles que representa una vista de Venècia.
	Núm. 2485. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito de la Caja de Pensiones de Montjuich*. Acta de 10 de febrer de 1943. Un quadre de l'Escola d'Antoni Viladomat que representa sant Francesc d'Assís.

	Núm. 2530. *Devolución de objetos* [...] *del Depósito de la Caja de Pensiones de Montjuich*. Acta de 10 de febrer de 1943 per entregar a l'avinguda del Tibidabo, 33. Un marc del segle XVIII.
	S/N, conté tres inventaris i una acta. *Objectos del señor Roviralta contenidos en la caja 8-A-*. 8 de març de 1940. Cent catorze objectes —majoritàriament de porcellana i sonalls—. *Relación de los números sin caja del señor Roviralta*. 28 de setembre de 1939. Nou quadres. *Relación de los objetos de la col·lección del Sr. Raúl Roviralta*. 23 de març de 1939. Més de tres-cents objectes —majoritàriament de ceràmica—. *Recuperación bibliográfica* [...] *del Depósito de la Biblioteca de Cataluña*. Acta signada el 22 de desembre de 1939. «No se detallan los volúmenes, por tratarse de toda la Biblioteca completa (3.000 aproximadamente)».
ACA, Cultura, 122	11 fitxes fotogràfiques amb obres de la col·lecció Roviralta, realitzades totes al dipòsit de la *Caja de Pensiones*, excepte una que es fa al *Palacio Nacional* (figura 11). Clixés Serra, any 1940 i 1943. Majoritàriament quadres.

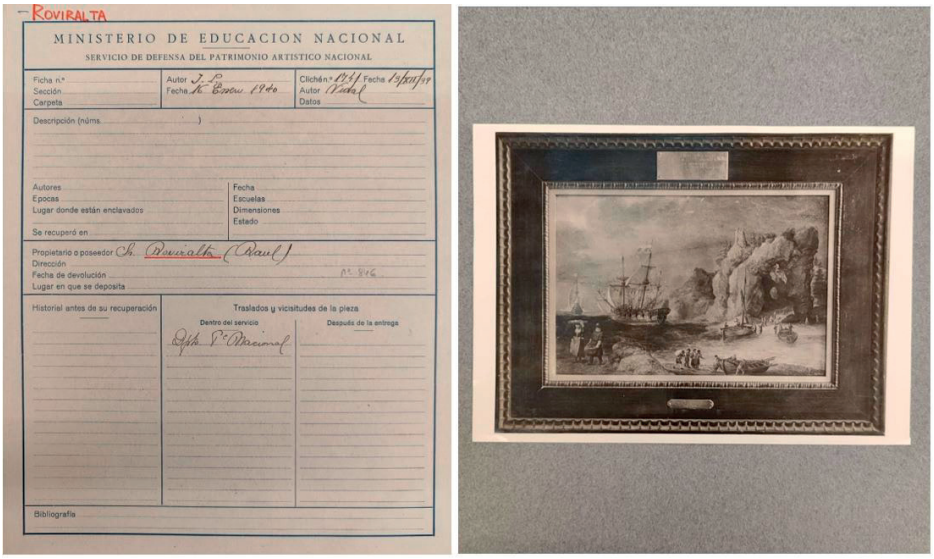


Figura 11. Fitxa amb fotografia d'un quadre de temàtica marina d'Adam Willaerts. Dipòsit del Palau Nacional. ACA, Cultura, 122. Vidal, clixé 1741, 13/12/1939 (correspon a l'expedient ACA, Cultura, 95. Núm. 846).

Les unitats documentals que acabem de citar no es troben digitalitzades al Portal de Archivos Españoles (PARES), però les següents sí:

Signatura del fons	Descripció del fons
ACA, Cultura, 47	*Reclamaciones de entidades y particulares* (R-058.47160, R-058.47161, R-118. 47295 i R-118.47296)
ACA, Cultura, 17	*Fichero con clichés y positivos.* (C-4577.1733 i C-4892.17341)
ACA, Cultura, 12	*Fichero con clichés y positivos* (del C-2826.12235 al C-2833.12242)

Amb tot, el fons de l'SDPAN ens proporciona informació de fins a deu actes de devolucions diferents, la primera de les quals és del 7 de setembre de 1939 i la darrera, del 10 de febrer de 1943. A més, conserva tres inventaris amb més de quatre-centes referències d'objectes de la col·lecció Roviralta. Ara bé, en la majoria dels casos no hi ha un clixé fotogràfic associat i, per tant, en aquest sentit són de gran utilitat les fotografies de l'Arxiu Mas que hem citat al llarg d'aquest estudi.

Arribats en aquest punt, convé precisar que, en aquesta època, també va existir una altra col·lecció Roviralta; es tracta de la col·lecció del poeta, dibuixant i empresari Josep Maria Roviralta Alemany (1880–1960), que, tot i no ser família de Raül, fou igualment col·leccionista de ceràmica i pintura, entre altres àmbits.

Certament, la dificultat a l'hora de determinar quines peces pertanyen o no a la col·lecció Roviralta es deu, en gran part, a la manca d'un catàleg de les obres que la integraven. Aquesta eventualitat ja va ser constatada l'any 1955 per Josep Pla a la *Guía de la Costa Brava*, on, després de descriure el conjunt de Santa Clotilde, afegia: «Si el catálogo existiera, hubiera sido un honor para nosotros publicarlo».[66] El mateix passa en la difusió de la col·lecció, ja que no hi ha informació que ens demostri una participació activa en exposicions o actes de l'àmbit, a part de l'exposició de l'any 1930, al Palau d'Alfons XIII. D'altra banda, sabem que, el 29 de març de 1936, els Amics dels Museus de Catalunya van visitar el conjunt de Santa Clotilde, acte que es repetiria en nombroses ocasions, sobretot amb l'assistència d'amics i coneguts del doctor Roviralta.[67] A més, a l'entorn d'aquesta entitat, el col·leccionista va col·laborar

66. Pla, *op. cit.*
67. Serra de Dalmases, 2003: 18.

en l'adquisició de l'autoretrat de Marià Fortuny per al Museu Nacional d'Art, incentivada per Francesc de P. Uriach i amb la participació de nombrosos col·leccionistes del moment.[68]

Sens dubte, un dels episodis més rellevants de la vida de Raül Roviralta va tenir lloc el 9 d'octubre de 1951, quan el papa Pius XII li va atorgar el títol pontifici de marquès de Roviralta de Santa Clotilde, en reconeixement de la seva implicació en diverses iniciatives socials, especialment a Lloret de Mar. Al municipi, l'empara personal o econòmica de Roviralta va ser molt notòria, sobretot a les entitats com La Talia Lloretenca, el Sindicat Agrícola, la Societat de Pescadors i l'Obreria de Santa Cristina, on, per exemple, va instaurar donacions per repartir entre les vídues amb fills o els pescadors més grans i amb menys recursos; va promoure les cantines escolars, les revisions mèdiques a les escoles i la festa del llibre, i cada diada de Reis repartia joguines entre els vailets més desfavorits.[69]

D'altra banda, els jardins de Santa Clotilde van ser declarats Paratge Pintoresc pel Govern espanyol l'octubre de 1972, i l'any 1994 la Generalitat de Catalunya els va reconèixer com a Bé Cultural d'Interès Nacional en la categoria de Jardí Històric. Finalment, el 1997, els jardins van ser cedits a l'Ajuntament de Lloret de Mar, tot i que la casa continua sent propietat privada.

L'any 1979, amb la mort de Raül Roviralta, les diferents col·leccions que hi havia a les cases de Barcelona i Lloret de Mar es van repartir entre els seus vuit fills: Clotilde, Teodor, Raül, Alexandre, Odila, Ana María, Alberto i María Cristina. Segons el *Butlletí de l'Obreria de Santa Cristina*, Alexandre Roviralta i Rocamora va fer donació d'una maqueta de corbeta, de principis del segle XIX, que es conserva al museu de l'ermita.[70] Ara bé, com ja hem esmentat, només Raül Roviralta i Rocamora va continuar de manera entusiasta l'afició del seu pare i, a partir d'aleshores, la col·lecció Roviralta va quedar dispersa en llocs molt allunyats, com ara Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lausana, Madrid, Barcelona i Lloret de Mar, atès que la família no va residir sempre a Catalunya.

Amb l'objectiu de reconstruir quina hauria estat la col·lecció de Raül Roviralta, no només ens podem guiar per les donacions, sinó també per les vendes,

68. «Recepció de noves obres al Museu d'Art de Catalunya». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 6, núm. 57, febrer 1936, pàg. 44–47.

69. «Clotilde i el marquès». *El Punt Avui*, 3-08-2017 [en línia]: https://www.elpuntavui.cat/societat/article/5-societat/1208170-clotilde-i-el-marques.html (consulta: 22 d'agost de 2025)

70. Sobre la donació a l'Obreria de Santa Cristina, vegeu: «Balanç d'actuació de l'Obreria». *Butlletí de l'Obreria de Santa Cristina,* (1980), pàg. 5 i 8.

almenys aquelles que hem pogut documentar després de la mort del col·leccionista. Al llarg d'aquesta investigació, s'ha fet referència a dues subhastes molt recents que han tingut lloc a Subastas Segre, de Madrid, el 20 i 21 de maig de 2025. No obstant això, la venda més important es va fer a l'empresari navilier i col·leccionista d'art Juan Ybarra Mendaro, qui va adquirir aproximadament un noranta per cent de la col·lecció de miniatures navals per mitjà de Willy Peters.[71]

L'anàlisi dels seixanta-set lots subhastats a Madrid mostra que una vintena corresponen a pintures o dibuixos, mentre que la resta pertanyen a les arts decoratives, fet que posa de manifest la importància d'aquest àmbit dins la col·lecció, especialment pel que fa a les peces de mobiliari i als teixits (figura 12). En aquest sentit, les referències bibliogràfiques relatives a les adquisicions que Roviralta havia fet d'aquests objectes són escasses, i únicament l'estudi realitzat per Alberto Velasco sobre l'antiquària Maria Esclasans, l'any 2017, determina que Raül Roviralta hauria comprat una taula francesa al seu establiment.[72] Tanmateix, tenint en compte els gustos de Domènec Carles, és molt probable que aquestes peces fossin adquirides en establiments d'antiquaris i comerciants d'arreu del món, o bé en els que ell mateix freqüentava en qualitat d'assessor, però també de pintor.

Finalment, és oportú esmentar les tres obres que l'Estat espanyol ha adquirit en aquestes subhastes: *Retrat de nena*, de Vicente López Portaña, adquirit per 13.000 euros, formarà part de la col·lecció del Museo del Romanticismo de Madrid; el rellotge de taula d'Augsburg, adquirit per 10.000 euros, amb destinació al Museo Nacional de Artes Decorativas; *Retrat de Rosalia Marquès*, de Ramon Casas, adquirit per 22.000 euros, per al Museu de Belles Arts de València.[73]

71. Barenys, *op. cit.*

72. Velasco, 2017: 203.

73. Orden CLT/757/2025, de 1 de julio, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre los lotes n.º 6, 98, 103, 110 y 2608, subastados por la sala Segre, en Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 170, 16-07-2025, Sec. III, pàg. 95791 [en línia]: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2025-14775 ; Orden CLT/755/2025, de 1 de julio, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre los lotes n.º 442, 443 y 1125, subastados por la sala Segre, en Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 170, 16-07-2025, Sec. III, pàg. 95789 [en línia]: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2025-14773 ; Orden CLT/704/2025, de 18 de junio, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre los lotes n.º 100, 119 y 371, subastados en la sala Segre, en Madrid. *Boletín Oficial del Estado*, 162, 07-07-2025, Sec. III, pàg. 90607 [en línia]: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2025-13981 (consulta: 24 d'octubre de 2025).



Figura 12. Sala de la casa Roviralta, avinguda del Tibidabo, núm. 44–46, Barcelona. Subastas Segre, Madrid. Fotografia cedida per la casa de subhastes. Maig 2025.

En conclusió, aquest estudi ha tingut la voluntat de posar a l'abast del públic general una col·lecció que fins ara havia restat pràcticament restringida a l'àmbit familiar i al cercle proper del seu col·leccionista. Es tracta d'un conjunt de peces d'esperit ampli i eclèctic, rigorosament escollides per Domènec Carles, que va saber identificar el mar com a temàtica més escaient per a Roviralta.

Referències bibliogràfiques

Aires Lloretencs, núm. 20 (1934), pàg. 51.

Arbós Valls, Carla (2021). «El fotògraf Francesc Serra i Dimas (1877–1967)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 35, pàg. 171–208 [en línia]. https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/401983 (consulta: 27 de febrer de 2026).

«Balanç d'actuació de l'Obreria». *Butlletí de l'Obreria de Santa Cristina*, Lloret de Mar (1980), pàg. 5 i 8.

Barenys Ruiz, Natàlia (2013). *Colección náutica Ybarra-Muñoz*. Esplugues de Llobregat: Igol.

Bassegoda i Nonell, Joan (2001). «Els jardins de Santa Clotilde a Lloret de Mar». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 15, pàg. 259–274 [en línia]. https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/219360 (consulta: 27 de febrer de 2026).

Besa Roca, Dolors (2024). «Domènec Carles i Rosich» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). https://rccaac.iec.cat/colleccionista/?wdt_var1=276 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Blanch Almuzara, Montserrat (1972). *Manolo*. Barcelona: Polígrafa.

Canals, Ricard; Ainaud De Lasarte, Joan (1976). *Canals. Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento. Museo de Arte Moderno de Barcelona, octubre-diciembre 76* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Junta de Museos de Barcelona, figura 11.

«Can Roviralta: una casa d'indianos». *L'Hostal, Butlletí d'informació ciutadana de l'Ajuntament dels Hostalets de Pierola*, any iii, núm. 6 (març 2010), pàg. 34–35.

«Casa Roviralta». *Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya.* Generalitat de Catalunya. Número d'inventari: 40475 [en línia]. https://invarquit.cultura.gencat.cat/card/51069 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Castillo, Alberto del; Cirici, Alexandre (1947). *José María Sert: su vida y su obra*. Barcelona i Buenos Aires: Argos, pàg. 226–227.

Ciuró Gabarró, Joaquim (1979). «In Memoriam. El marques de Roviralta». *Lloret Gaceta*, 25-1-1979, pàg. 7–8.

«Colección privada de una casa històrica de Barcelona», *Artes Decorativas y Diseño del S. XX*, pàg. 31–66 [catàleg de la subhasta celebrada el 21 de maig de 2025 a Subastas Segre, Madrid] [en línia]. https://catalogos.subastassegre.es/subasta-artes-decorativas-mayo-2025/70404438 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Coll Mirabent, Isabel (2002). *Ramon Casas, 1866–1932: una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*. Múrcia: De la Cierva, figures 041, 052, 079, 171, 206, 240, 300, 361, 483, 511 i 567.

Conexión Andrómaco, núm. 42, desembre de 2021 [edició especial 95è aniversari] [en línia]. https://www.andromaco.com/revistas/42/index.html (consulta: 22 d'agost de 2025).

«Correu de les lletres i de les arts». *Arquitectura i Urbanisme* (setembre de 1934), pàg. 25.

Díez García, José Luis (1999). *Vicente López (1772–1850), vol. ii: catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, làm. 231 *(P-653)* i làm. 254 *(P-404)*.

Dipinti antichi e antiquariato Traditional [catàleg de la subhasta celebrada el 17 de maig de 2022 a Casa d'Aste Capitolium Art, Brescia] [en línia]. https://www.capitoliumart.com/en/auction/auction-360-old-masters-and-xix-century-art-dipinti-antichi-e-antiquariato-traditional/xau-219?_gl=1*60umru*_up*MQ..*_ga*MTk2MzY5MTE4Ny4xNzU3NzYzOTgy*_ga_DDFT9KXPGX*czE3NTc3NjM5ODIkbzEkZzAkdDE3NTc3NjM5ODIkajYwJGwwJGgyOTM2NzA5Njc (consulta: 22 d'agost de 2025).

Domènech i Vives, Ignasi (2013). «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau Maricel de Sitges el juny de 1936». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Domènech i Vives, 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. 73–96 (Memoria Artium, 15).

«Exemplars de recent ingrés al Museu d'Art de Catalunya». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 4, núm. 43, desembre de 1934, pàg. 386.

Fontbona, Francesc (2000). *Josep Mompou: biografia i catàleg de la seva obra (pintura, gravat i tapís)*. Barcelona: Mediterrània, figures. 97 i 147.

García Carbonell, Marina (2021). «Cases singulars. Casa de Santa Clotilde». *Celobert*, núm. 195, pàg. 20–24 [en línia]. https://celobert.cat/wp-content/uploads/2023/02/Celobert-195.pdf (consulta: 24 d'octubre de 2025).

García Pujades, Xavier (1992). *Biografia d'Esteve Fàbregas i Barri. L'escriptor, el creador, l'home*. Barcelona: Selecta-Catalonia, pàg. 67.

Gudayol, Anna (2007). «El salvament de les biblioteques catalanes durant la Guerra Civil: les "notes" de Jordi Rubió». *Estudis Romànics*, vol. 29, pàg. 213–234. [en línia]. https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/387985 (consulta: 24 d'octubre de 2025).

Jardí, Enric (1973). *Joaquín Torres-García.* Barcelona: Polígrafa, pàg. 26, fig. 39.

«L'Escola d'Assistència Social de Barcelona». *Esplai: Il·lustració catalana,* 28-1-1934, pàg. 47–48.

«L'Exposició de Barcelona. IV Exposició de Treballs manuals de Gent de Mar». *La Veu de Catalunya*, ed. matí, 27-5-1930, pàg. 3.

Martínez-Hidalgo, José María (1984). *El Museo Marítimo de Barcelona*. Barcelona: HMB, pàg. 74–75.

Masriera Colomer, Artur (1926). *Oliendo a brea: hombres, naves, hechos y cosas de mar de la Cataluña ochocentista*. Barcelona: Políglota, pàg. 255–261.

Miralles, Francesc (2008). *Joaquim Mir al Camp de Tarragona*. Barcelona: Viena.

— (2008). *Joaquim Mir a Andorra*. Barcelona: Viena.

Miralpeix Vilamala, Francesc (2023). «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 segle xx a Catalunya». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Domènech i Vives, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2022.* Bellaterra i Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, pàg. 171–203 [en línia]. https://ddd.uab.cat/record/282536 (consulta: 27 de febrer de 2026).

Oberon (1926). «Un Greco a la col·lecció Roviralta». *Gaseta de les Arts*, any iii, núm. 44 (1 de març 1926), pàg. 1–2. [en línia] https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000105321 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Pérez Carrasco, Yolanda (2015). *Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936–1939). Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelo-

na. [en línia] https://www.tdx.cat/handle/10803/675796#page=1 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Pintura y Escultura [catàleg de la subhasta celebrada el 8 de febrer de 2022 a Subastas Segre, Madrid] [en línia]. https://catalogos.subastassegre.es/subasta-pintura-febrero-2022/66265836 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Pintura y Escultura [catàleg de la subhasta celebrada el 20 de maig de 2025 a Subastas Segre, Madrid] [en línia]. https://catalogos.subastassegre.es/subasta-pintura-mayo-2025/70404522 (consulta: 22 d'agost de 2025).

Pla i Casadevall, Josep (1955). *Guía de la Costa Brava*. Barcelona: Destino.

Serra de Dalmases, Fausto (2003). *70 anys d'amics 1933–2003.* Barcelona: Amics dels Museus de Catalunya, pàg. 18.

Soldevila Zubiburu, Carles (1934). «Una casa vora el mar. Santa Clotilde». *D'Ací i d'Allà*, vol. 22, núm. 176, 1-3-1934, s. p.

Soria, Martín (1957). *Agustín Esteve y Goya*. València: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, pàg. 104 i 139, figures 50, 51, 86, 87, 88 i 89.

Telese, Albert (2014). «Pioners del col·leccionisme de ceràmica a Catalunya (1810–1936)». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Domènech i Vives, 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 [etc.], pàg. 207–231 (Memòria artium; 17).

Velasco González, Alberto (2017). «L'antiquària Maria Esclasans (1875–1947) i el comerç d'art antic a Barcelona». A: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Domènech i Vives, Ignasi (eds.). *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 203 (Memòria artium; 23).

— (2022). «Un Borrassà de la catedral de Barcelona para el Prado». *Ars Magazine* [en línia]. https://arsmagazine.com/un-borrassa-de-la-catedral-de-barcelona-para-el-prado/ (consulta: 22 d'agost de 2025).

La col·lecció xinesa de Damià Mateu. Una col·lecció al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes

Helena Moreno Pérez
Universitat Autònoma de Barcelona

La vida empresarial de Damià Mateu i Bisa

Damià Mateu i Bisa nasqué l'any 1864 a Llinars del Vallès. Segon fill baró de Miquel Mateu i Sans (1820–1877) i Àngela Bisa i Brillas (?–1892), era fill d'un dels empresaris del ferro més destacats a la Catalunya de finals del segle XIX i principis del segle XX. Tot i que Damià va cursar la carrera de Dret a la Universitat de Barcelona, la mort prematura del seu pare i posteriorment la del germà gran, l'any 1888, el van obligar a deixar la professió per fer-se càrrec de l'empresa familiar de metal·lúrgia Viuda e Hijos de Miguel Mateu. Damià Mateu va esdevenir una de les vàlvules principals de l'empresa, que va passar a dir-se Hijo de Miguel Mateu. Gràcies a la confluència de diferents factors, l'empresa va arribar al punt més àlgid amb la construcció de la xarxa de ferrocarrils i les estructures de metall i la creació de pantans i preses, entre d'altres, que empraven el metall. Tot plegat la va convertir en la font d'ingressos principals de la família Mateu.[1]

L'any 1893 Damià Mateu es casà amb Mercè Pla i Deniel, amb qui tingué cinc filles i un fill. La mort de la primogènita l'any 1923, Maria Àngels, el va afectar molt: des d'aleshores, la salut de l'empresari anà empitjorant. La mort de la seva dona i la del seu cunyat, Narcís Pla, l'any 1934, van agreujar la seva

1. Padrosa, 2014: 25–29.

situació: es va anar debilitant a causa d'una insuficiència cardíaca fins que morí l'any 1935. En aquell moment, el seu fill Miquel Mateu va agafar les regnes del negoci familiar.[2]

La vida empresarial de Damià Mateu no només anà lligada a la metal·lúrgia, sinó també a l'automoció; en concret, a través de la marca automobilística La Hispano Suiza, una empresa del primer terç del segle XX especialitzada en la fabricació de vehicles d'alta gamma. Els cotxes d'aquesta marca foren un símbol de luxe a l'època, tant pels models específics —com l'Alfons XIII, dedicat al monarca, amic de Mateu— com per la quantitat de trofeus que la marca guanyà en diferents competicions automobilístiques arreu d'Europa.[3]

Com a empresari, no només va estar pendent del seu negoci, sinó que també incidí en altres empreses: el Cremallera de Montserrat, el *Diario de Barcelona*, la Cambra de Comerç, Manufacturas Cerámicas, SA, la Compañía de Seguros Hispania, la Maquinista Terrestre y Marítima, la Junta de Museus de Barcelona, la Tenería Moderna Franco Española i la Unión de Almacenistas del Hierro[4] en són alguns exemples. Interessat també en política, tingué una estreta relació amb Antonio María Fabié i amb Francesc Cambó, líder de la Lliga Regionalista, partit polític de caràcter monàrquic. En fou militant fins l'any 1932, quan les discrepàncies amb el manifest del partit el van portar a abandonar-lo.[5]

Les col·leccions de Damià Mateu: la col·lecció d'art xinès o d'art d'Àsia oriental

La figura polifacètica de Damià Mateu i la rellevància com a empresari en la història moderna van fer que la seva contribució com a col·leccionista fos molt important per a la ciutat de Barcelona durant els últims anys de la seva vida.

L'inici de les col·leccions creades per Damià Mateu es remunta a 1923, moment en què, després de l'adquisició del Castell de Peralada i la mort de la primogènita, Maria Àngels, Damià Mateu va entrar al món del col·leccionisme de la mà del seu fill Miquel. Algunes compres tenien com a destinació la

2. Ibídem: 33.
3. Ibídem: 27.
4. Padrosa, 2014: 43.
5. Ibídem: 38.

residència d'estiueig de la família i, en menor mesura, d'altres anaven destinades al domicili particular. També exercí un mecenatge mitjançant donacions abundants a museus per a la conservació de les obres. D'aquesta labor i de la contribució als museus de Catalunya va sorgir la idea de crear una col·lecció d'art d'Àsia oriental.[6]

La documentació conservada proporciona notícies sobre un fenomen curiós en el col·leccionisme: la metodologia emprada per Mateu. Jaume Barrachina va fer una de les afirmacions més interessants sobre aquesta praxi:

> El historiador del coleccionismo tiene infinitas colecciones localizadas de las que conoce más o menos el contenido y el nombre, y algún dato básico sobre el coleccionista. La documentación suele faltar. En el caso presente [de Damià Mateu] el conocimiento total de la colección es imposible, pero hay superabundancia de documentación de compra y también de documentación privada o comercial que se puede poner en paralelo y en contexto. Es decir, podemos ver, en este caso extraordinario, cómo se hizo la colección, con qué criterios y métodos y, por tanto, podemos sintetizar con abundante argumentación, en qué medida la colección reflejó un gusto o una ideología, o lo que es lo mismo, como la colección fue también un retrato de su propietario.[7]

Com a col·leccionista, sabem que Damià Mateu va realitzar diverses transaccions importants durant els últims anys de la seva vida, és a dir, de 1931 a 1935. Com a dada, en quatre mesos —de març a juny de 1933— va comprar a Constantino Lluch un conjunt de quadres artístics per un valor de 209.990 pessetes. En un mes i mig, de gener a febrer de 1934, va comprar tota classe d'antiguitats valorades en 98.600 pessetes: aquestes dues compres demostren el gran poder adquisitiu que va arribar a tenir una sola persona al llarg del segle XX.[8]

La col·lecció d'art xinesa o oriental es va gestar a partir de l'estiu de 1932, quan Mateu va adquirir les peces de la col·lecció de Josep Porta i Galobart (1888–1958) al juliol. L'objectiu de crear aquesta col·lecció era contribuir al mecenatge dels museus de Barcelona. Amb aquesta visió present, Mateu va escriure a Josep Llimona i Bruguera, president de la Junta de Museus, el 22 de juliol de 1932:

6. Barrachina, 2014: 101.
7. Ibídem, 101.
8. Ibídem, 106–107.

> Amb el desig de contribuir a la magnífica transformació que està realitzant-se en els Museus de Barcelona, tan ben regits per la Junta de la vostra digníssima Presidència, poso a la vostra disposició una col·lecció d'objectes d'art Extrem-Oriental, amb exemplars des del segle XIII, a fi de que sigui instal·lada en una de les sales del nostre Museu, a títol de dipòsit per temps indefinit, però per un mínim de cinc anys.
>
> Us agrairé que vulgueu acceptar aquest dipòsit, així com disposar el que procedeixi per a dur a terme els tràmits per a la seva constitució, formalització d'inventari i contracte, etc.[9]

La carta va servir per iniciar els tràmits per dipositar la col·lecció d'art oriental al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, una col·lecció amb projecció pública procedent d'un mecenes privat. Fins aleshores, la Junta de Museus no havia tingut l'oportunitat d'adquirir cap col·lecció rellevant d'art oriental de les que havien sortit a la venda a Barcelona.[10] L'oferiment de Mateu, en canvi, significava acceptar una col·lecció que estava en formació amb el fi de documentar-la.[11]

A continuació vindrien les compres a particulars com Enrique Borràs i Delhors i Elvira Elias i Bracons —germana del pintor i crític d'art Feliu Elias i Bracons—, Joan Fabré i Oliver, Ismael Milà i Mercedes Güell; als antiquaris Celestino Dupont, Mariano Espona o Maria Esclasans; o fins i tot compres a l'estranger, com l'adquisició de part de la col·lecció de Gaston Hélliot.[12]

Des de l'estiu de 1932 fins al novembre de 1935, aproximadament, les adquisicions de Mateu van ser freqüents, amb lots variats de peces que van anar formant part dels fons de la Junta de Museus per ser ubicats al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes. Si analitzem amb detall els continguts de la col·lecció que va crear, es pot afirmar que era de tipologia, temàtica i procedència ben diferent. Ivoris, porcellanes, escultures, bronzes, pedres dures,

9. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Dipòsit de una col·lecció d'objectes d'art xinès efectuat per Damià Mateu*. Carta de Damià Mateu a Josep Llimona, pàg. 2. Top: ANC1-715-T-2548.

10. Soler i March, 1935: 5.

11. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Dipòsit de una col·lecció d'objectes d'art xinès efectuat per Damià Mateu*. Carta de Damià Mateu a Josep Llimona, pàg. 2, ref. ANC1-715-T-2548.

12. Arxiu del Palau de Peralada. Fons: Assumptes artístics de Damià Mateu. Barrachina, 2014: 116.

indumentària i teixits, pintura i miniatura: aquest era l'ampli ventall de tècniques incloses, procedents sobretot de la Xina i el Japó, però amb algunes peces de l'Índia, el Tibet o el sud-est asiàtic.

Damià Mateu va enviar moltes de les cartes amb les llistes de les peces que anava adquirint per al Museu de les Arts Decoratives a Joaquim Folch i Torres, qui, com a director general, signava la correspondència. Així, el primer lot enviat per Mateu, que corresponia a la col·lecció Porta, va ser documentat i enregistrat per Folch i Torres, amb data de 29 de juliol de 1932. De manera successiva, i amb referència a diferents lots, Joaquim Folch i Torres anava documentant la col·lecció de Damià a partir de les missives que rebia. El 4 d'agost va registrar l'entrada de quaranta-vuit miniatures perses, sis llibres i sis cobertes de llibres; tot procedia, també, de Josep Porta. El 12 de novembre de 1932 es van anotar vint-i-una porcellanes, set peces de gres i un lleó. El 30 de juny de 1933 van entrar al museu setze estampes xineses en negre (*frottage* dels Luohan) del segle XVIII; el 21 de novembre de 1933 es van registrar dues figures de *bodhisattva* ('seguidor del camí de Buda') de la dinastia Qing, una de porcellana i l'altra d'ivori; així com sis caps de pedra de diferents èpoques, un cap de ferro i un lleó de porcellana blanca del segle XVIII. Els següents rebuts van entrar a partir del 17 de gener de 1934, amb l'inventari de la col·lecció de Joan Fabré adquirida per Damià Mateu. El 18 de gener de 1934 es van anotar dos caps que entregava Josep Porta; el 4 de maig de 1934, dos gerros de porcellana xinesa, un cap de fusta i tres budes de bronze; i el 10 de maig, Folch i Torres va anotar un altar xinès amb diverses figures, una peixera de porcellana, un buda de bronze i un buda de talla.[13]

El 2 de gener de 1935, Joaquim Folch i Torres va signar una de les llistes més destacades: la catalogació de les 537 peces d'art d'Àsia oriental que eren propietat de Damià Mateu i que conformaven el dipòsit al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes.[14] A partir de 1935, però, les cartes de la presidència de la Junta de Museus foren signades per Alexandre Soler i March, president accidental, el qual va mantenir els tràmits que Folch i Torres havia tingut amb Damià Mateu com a director general del Museu.[15]

13. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art xinès efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg.4–29, ref. ANC1-715-T-2548.

14. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art xinès efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg. 33–40, ref. ANC1-715-T-2548.

15. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art xinès efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg.43–45, ref. ANC1-715-T-2548.

Joaquim Folch i Torres, no obstant, va continuar desenvolupant les funcions de director general, com n'és exemple la correspondència sobre la col·lecció d'art visigot que Damià Mateu va oferir al dipòsit el gener de 1935.[16] Amb data de 8 de febrer de 1935, abans de la inauguració de les noves sales del Museu, Mateu va fer constar que havia enviat quatre gerros xinesos —dos de grans i dos de petits—, dues figures de ferro fos i una figura de coure que representava Buda. Afegí, a més, que enviaria dos quadres per a les noves sales que estaven a punt d'inaugurar-se al Museu.[17]

Durant els mesos de febrer, març i abril es van incloure noves llistes de peces de la col·lecció oriental, tramitades per Folch i Torres.[18] Les últimes compres de Mateu, durant l'octubre i el novembre de 1935, foren peces del col·leccionista francès Gaston Hélliot i tenien l'aval de Folch i Torres, així com el de Puig i Cadafalch, per als tràmits duaners que es van haver de sol·licitar.[19]

Que Folch i Torres documentés les peces que arribaven i que fes d'enllaç entre Damià Mateu i la institució de la Junta de Museus posa de manifest la seva rellevància com una de les figures clau en l'eix de gestions de la col·lecció oriental, un eix del qual també van formar part Josep Porta i Galobart o Josep Gibert i Buch, tots amb funcions diferents.

La catalogació de les peces de la col·lecció, una tasca encarregada per Mateu en el moment de voler tramitar el dipòsit, va ser deguda a Josep Gibert, precisament. Mateu, com a propietari, va demanar a la Junta de Museus la formalització de l'inventari, és a dir, que per a totes les peces constessin el número de registre, la identificació, la descripció i la data d'ingrés al Museu, en cas que fos possible. La feina de Josep Gibert va ser classificar les peces segons la procedència —amb més o menys encert sobre l'època de producció d'algunes d'elles— i escriure'n una breu descripció, les mides, els materials i les característiques principals, així com la data d'ingrés al Museu. Gibert no

16. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art visigot i d'una imatge gòtica de Sant Jaume efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg. 4, ref. ANC1-715-T-2689.

17. Arxiu del Palau de Peralada. Fons: Assumptes artístics de Damià Mateu, correspondència, DM-Col.R.294.02.

18. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art visigot i d'una imatge gòtica de Sant Jaume efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg. 15, 18, 27 i 30, ref. ANC1-715-T-2689.

19. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Dipòsit d'una col·lecció d'objectes d'art visigot i d'una imatge gòtica de Sant Jaume efectuat per Damià Mateu i Bisa*, pàg. 51–55, ref. ANC1-715-T-2689.

només es va encarregar de redactar les fitxes que es van crear per a la col·lecció, per a les quals cobrava una pesseta,[20] sinó que durant l'any 1935 ja havia catalogat 548 objectes d'art que formaven part de la col·lecció. Al cap de poc més d'un any, la col·lecció Mateu ja disposava de més d'un miler d'objectes.[21] La catalogació no només permetia a Mateu controlar les seves peces, sinó també tenir-ne informació detallada, que podria ser útil en cas que volgués fer cap moviment o canvi.

Mateu destacà per la seva capacitat adquisitiva, és a dir, per poder crear una col·lecció en molt poc temps; però, per sobre de tot, per la metodologia que feia servir. Mateu era empresari i, per tant, va gestionar les adquisicions a través de les figures d'agents o associats, lligats per un contracte que no implicava exclusivitat. La dinàmica era senzilla: Damià Mateu aportava el capital monetari per adquirir noves obres i l'agent s'encarregava de comprar-les o proporcionar-les, ja que de vegades provenien de la seva pròpia col·lecció privada. Aquest fou el cas de la figura de Josep Porta,[22] amb qui tingué un contracte durant anys, però també de figures com Mariano Espona, C. Tamagno, Joan Fabré, Julio Pérez Porcel o l'italià Puccetti, el qual va col·laborar amb C. Tamagno.

En aquesta relació entre els diferents associats i Damià Mateu, el que destaca és el fet de delegar la compra d'obres d'art: Damià Mateu era qui rebia l'oferta original del venedor i, si després de l'assessorament per part dels seus agents quedava convençut, iniciava la negociació pels preus de les peces. En més d'una ocasió, tal com recull la correspondència conservada a l'Arxiu del Castell de Peralada, Mateu els feia la seva pròpia proposta econòmica, i per això va poder comprar tantes peces amb el preu dels lots rebaixat.

La col·lecció al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes

El 17 de febrer de 1935, a dos quarts de cinc de la tarda, es van inaugurar les noves sales del Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, que contenien les peces de la col·lecció de Mateu. Alexandre Soler i March, llavors director del Museu, li va dedicar diferents elogis en el text inaugural que va acompa-

20. Arxiu del Palau de Peralada. Fons: Assumptes Artístics de Damià Mateu. Correspondència, DM-Col.R.322

21. Barrachina, 2014: 126.

22. Ibídem, 101.

nyar el catàleg de la col·lecció.[23] Un dels agraïments més repetits fou la possibilitat d'omplir el buit que que hi havia hagut en les col·leccions de la Junta de Museus respecte de l'art d'Àsia oriental.[24] La Junta no només va tenir la possibilitat de disposar de la col·lecció Mateu per nodrir les sales del Museu, sinó que l'aleshores vocal i artista Lluís Masriera també va decidir dipositar-hi una part de la seva col·lecció d'art japonès. Les dues col·leccions van crear un discurs narratiu que duia el visitant a conèixer l'art de procedència xinesa, japonesa i del sud-est asiàtic, incloent-hi, fins i tot, un conjunt destacat de miniatures perses.

La col·lecció de Damià Mateu, però, havia format part del Museu des de mitjan estiu de 1932, quan entraren les primeres peces. Aquesta nova inauguració tingué lloc perquè calgué reorganitzar-la, ja que contenia moltes peces i, a més, constantment se n'adquirien de noves. D'aquesta manera, es destinaren a cinc sales de la planta baixa, conegudes com a Sala VI, Sala VI bis (o Sala II), Sala VIII, vestíbul central (o Sala IV) i Sala IX (o Sala VI). Destacaren especialment les peces que es van col·locar a la rotonda d'ingrés del Museu.

> Aquestes sales —Sala VI, VI bis, VIII, vestíbul central i IX, de l'ordre general— han estat també numerades en un ordre particular de sales destinades als objectes de la col·lecció, portant cada una d'elles el nom del dipositari, i convenientment entapissades i decorades, [...] seguint l'ordre cronològic de les dinasties imperials. Molts dels objectes s'exposen dins de vitrines il·luminades, [...] i tots ells han estat inventariats, fotografiats, numerats i retolats.[25]

La Sala VI (Sala I) tenia tres vitrines i un gruix de 81 obres d'art, entre les quals figuraven diferents exemples de talles xineses i japoneses, estampes i mobiliari de grans dimensions. Algunes peces de petit format eren talles de jade, calcedònia, alabastre, ametista, ivori o laques.

> Les talles, totes elles policromades i àdhuc lacades i daurades, són genuïns espècimens de la imatgeria del panteó extremo-oriental: budes en les seves clàssiques actituds i rituals gestos de malabarista, sempre asseguts en la immaculada flor de lotus, divinitats taoistes de peregrina història i atributs preciosos, i dragons monstruosos i decoratius; tots ells es daten des de la meitat del segle XVII a la mei-

23. Soler i March, 1935: 5–7.

24. Ibídem.

25. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes. [...] Les Sales Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 112.

tat del segle XIX. Tres entrades de llits-fumadors d'opi, amb frisos tallats, lacats i daurats, els motius dels quals són escenes de la vida privada xinesa, completen aquesta secció.

La branca industrial dels objectes lacats està representada pels paravents, batents i una arqueta. Executats en or de diverses maneres sobre laca negra [...], o bé incrustats de jades, ambres, nacres i voris la policromia dels quals compon moments de la vida d'algun sant anacoreta o els pètals d'una flor, palesant a bastament els productes de les imperials manufactures de Canton i Futxeu en els segles XVII i XVIII; un passatge de llegenda japonesa executada en or sobre negre pot veure's en una safata lacada que centra la sala.

La secció de voris està agrupada en una vitrina. Són figuretes d'immortals, sacerdots o divinitats tallades en puntes de defensa elefantina. [...] Els objectes d'aquesta secció són datables en el segles XVIII i XIX.

En una altra vitrina hi ha reunits els exemplars, ja més nombrosos, d'objectes en pedra dura —calcedònies, àgates, jades, ametistes, etc.— i en cristall de roca. [...] Cavalls, gossos, simis, elefants, tortugues, ocells, tota una fauna treballada.

A la mateixa vitrina s'hi exposen dues imatges de Kuan-yin tallades en dos grans trossos d'ambre, altres dues esculpides en alabastre, i un batent d'esmalt «cloisonné» d'indiscutible factura Ming.

I per últim, penjant de la paret i convenientment emmarcades, setze proves xilogràfiques del segle XVIII copiant la sèrie del setze lo-hans búdics que per allà el segle X pintà el bonze Kuan-Hsiu, el més famós dels creadors de la figura del lo-han.[26]

La Sala VI bis (Sala II) tenia dipositades 63 peces de bronze. Es tractava d'un conjunt molt significatiu de representacions del panteó budista i taoista, així com de diferents animals confeccionats amb bronze. Al centre s'hi va collocar un conjunt escultòric amb Guanyin al mig i dos guardians als costats.

Sis vitrines centrades pel grup d'una Kuan-yin-Shô, escoltada per dos dels reis guardians de la muntanya Meru i dels punts cardinals, d'evident fosa del segle XVII.

En tres de les vitrines s'han agrupat els vasos *tsun* (vasos de vi), els *yi* (vasos per a ofrena de menjar), [...] i les campanes *txong*. [...] Cal també fer esment d'un segell imperial en forma de gripau, fet amb aliatge d'or.

En les altres vitrines s'exhibeixen els exemplars d'imatgeria búdica i taoista. Els més antics són daurats i, amb ells, poden veure's tractades cada una de les formes de l'immutable Fô i de la deliciosa Kuan-yin.

26. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes. [...] Les Sales Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 112–113.

Els objectes d'aquesta sala es cronologuen des de les dinasties Han (947–1280) i Song (1280–1368).[27]

La Sala VIII (Sala III) va tenir el primer conjunt de ceràmica xinesa, amb alguna peça també japonesa —tres en total— a les diferents vitrines, així com tapissos, brodats i tèxtils que penjaven de les parets. Les porcellanes destacaven per ser exemples de ceràmica verda, blava o rosa dels segles XVII i XVIII.

Comença l'exhibició de la secció ceràmica. En una gran vitrina han estat dipositats els exemplars més antics de la col·lecció: del 1500, els *ko-ma-inu* de Fô, d'aspecte terrorífic, que tant plaïen en l'època dels emperadors Ming, els gerros de superfície solcada i policromada a tres colors, tan característics del segle XVI i les figures de bescuit policromat del segle XVII.

En altra vitrina ha estat agrupada la sèrie de la porcellana «blau sobre blanc», el conjunt de la qual conté exemplars des dels darrers Ming fins als començaments del segle XIX. Es fa remarcar d'entre ells una famosa peixera de «blau-mahometà.

La porcellana policromada de les darreres dècades Ming, la de ressalt vers que caracteritza la manufactura Kang-Hi (1662–1772) i alguns bells exemplars de la rosada i daurada de la Kien-Long (1736–1795), s'exhibeixen en altres dues grans vitrines.

Centra la sala un candeler de terra cuita vidriada, de factura Ming, i una *stuppa* tibetana d'aram daurat cronologada en el segle XVII.

A les parets s'estenen espècimens de tapís brodat amb les figures dels sen-nin taoistes i algunes mostres de teixits amb els grans genuïns del dragó, el fènix, el ki-lin i el ko-ma-inu, tan característics del segles XVII i XVIII.[28]

Al vestíbul central (Sala IV) s'hi van col·locar nou escultures rellevants, totes elles caps d'escultures búdiques xineses a excepció d'una del sud-est asiàtic.

S'ha destinat a la sèrie de testes búdiques i bodisàtwiques esculpides en pedres dures, tallades en fusta i foses en ferro, cronologades a partir del segle V.[29]

La Sala IX (Sala V) tenia el conjunt més complet de totes les sales, amb un total de 236 obres exposades: brodats, ceràmica xinesa i japonesa, objectes ti-

27. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes. [...] Les Sales Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 113.

28. Ibídem,113–114.

29. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes. [...] Les Sales Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 114.

betans i alguna peça d'exportació. A més a més, en una de les parets de la sala es va col·locar un gran tapís brodat amb seda i or que representava un banquet, amb una escultura japonesa de Kannon.

> S'hi continua la secció de porcellanes, en una gran vitrina hi ha agrupada la sèrie de divinitats, immortals, lleons búdics i vasos en «blanc de Xina», manufacturats [...] al Fu-kien, la més famosa per l'elegància de les formes, la finor de llur matèria i la quantitat d'exemplars exposats, entre els quan es poden fàcilment distingir els blancs voris dels Ming, els blancs esclatants de Hang-Hi i els blancs blavosos de Kien-Long.
>
> Altres cinc vitrines contenen exemplars de la porcellana policromada amb decoració Yung-Txing (1723–1736), Kien-Long (1736–1796) i Tao-Kuang (1821–1851), els vius i llampants colors dels quals són una veritable festa per als ulls; [...] els de la sèrie anomenada dels «mandarins», la decoració dels quals, [...] consisteix principalment en personatges xinesos ricament abillats, [...] i els de la fina filigrana decorativa tan característica de la manufactura de Canton en el segle XIX.
>
> També cal esmentar la sèrie d'exemplars manufacturats per a exportació, els motius dels quals són de tipus europeus; la de la porcellana feta per encàrrec de la neerlandesa «Companyia de les Índies», executada a Canton amb els dibuixos, xifres i blasons segons models o croquis portats d'Europa i les peces que els holandesos importaven en blanc per a decorar-les a Delft.
>
> Dues vitrines contenen el conjunt de tasses per a cafè i te, que tant de moda han estat a Europa des de les darreries del segle XVIII.
>
> Un gran tapit brodat amb sedes i or representant un banquet propiciatori, obra del segle XVIII, serveix de fons a la sala i a l'ensems a una esplèndida Kwan-on esculpida en un bloc de marbre de dos metres; dos *kakemonos* tibetans del segle XVI, posats damunt dos grans gerros d'esmalt «cloisonné» [...] flanquegen el gran tapit, i uns plafons teixits en seda imperial amb els signes de llarga vida, i un davanter d'altar familiar brodat en seda i or, completen la decoració de la sala V.[30]

Les descripcions de les sales que s'han reproduït aquí formen part de l'article que el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* va publicar l'abril de 1935, un cop inaugurades les noves sales amb les col·leccions Mateu, Rocamora i Artigas-Alart. És important destacar que, fins al moment, és la descripció més precisa de tot el material d'aquestes noves sales. Algunes de les peces que s'hi podien trobar també apareixen agrupades al *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès: dipòsit del Sr. Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives* (1935).

30. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes. [...] Les Sales Damià Mateu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 114–115.



Figura 1. Sales Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, *ca.* 1934–1935, autor desconegut, Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Signatura de les imatges: C_125_423, C_125_424, C_125_425, C_125_426 i C_125_427.)



Figura 2. Sales Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, *ca.* 1934–1935, autor desconegut, Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Signatura de les imatges: C_125_423, C_125_424, C_125_425, C_125_426 i C_125_427.)



Figura 3. Sales Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, *ca.* 1934–1935, autor desconegut, Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Signatura de les imatges: C_125_423, C_125_424, C_125_425, C_125_426 i C_125_427.)



Figura 4. Sales Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, *ca.* 1934–1935, autor desconegut, Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Signatura de les imatges: C_125_423, C_125_424, C_125_425, C_125_426 i C_125_427.)

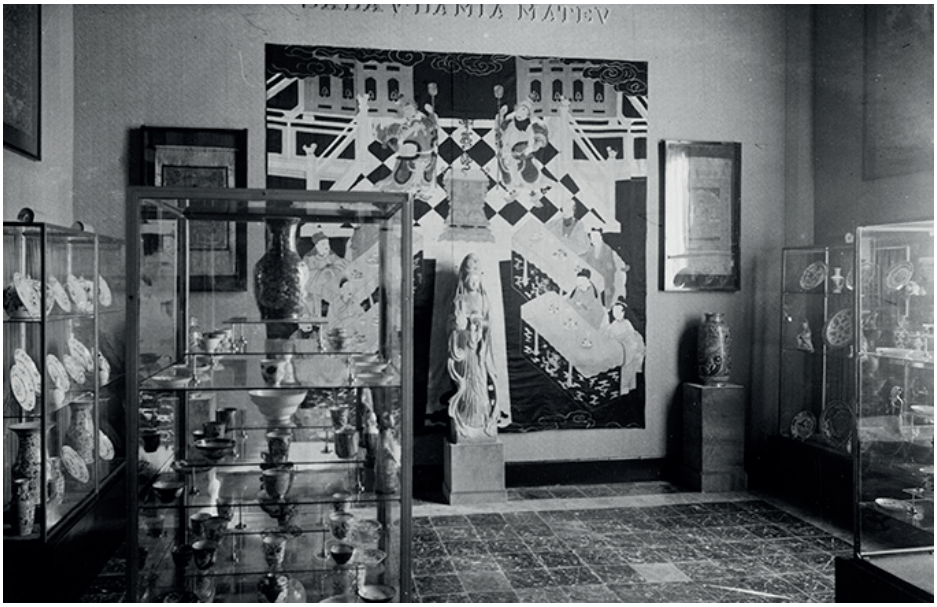


Figura 5. Sales Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, *ca.* 1934–1935, autor desconegut, Arxiu Fotogràfic de Barcelona (Signatura de les imatges: C_125_423, C_125_424, C_125_425, C_125_426 i C_125_427).

Més enllà de Pedralbes: la col·lecció durant la Guerra Civil i en l'actualitat

La mort de Damià Mateu el 7 de desembre de 1935 va comportar la sol·licitud de retorn de tota la col·lecció per part dels hereus, fet que rescindia el contracte de dipòsit que s'havia establert inicialment.[31] L'1 de febrer de 1936, la Junta de Museus va enviar un comunicat de devolució a Miquel, Mercè, Josefa, Emília i Carme Mateu i Pla, i la llista de totes les peces de la col·lecció del seu pare, de manera que quedava cancel·lada tota possibilitat de continuar mostrant-les a les instal·lacions del Museu. El document, d'onze pàgines, contenia el número de registre i una breu descripció de cada peça, i va ser signat pels cinc fills, així com pel marit de Josefa, Josep Golobart i Perpinyà; el d'Emília, Joan Capo i Pagès; i el de Carme, Rossend Peitx i Jordana.[32]

31. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Cancel·lació del dipòsit de Damià Mateu i Bisa pels seus fills. Anys 1941–1946*, ref. ANC1-715-T-3056.

32. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Cancel·lació del dipòsit de Damià Mateu i Bisa pels seus fills. Anys 1941–1946*, pàg.13, ref. ANC1-715-T-3056.

La Guerra Civil va fer que les peces de la col·lecció no es poguessin retornar en el termini establert, l'any 1941, i passaren a mans de la família l'any 1946. Segons els documents trobats a l'Arxiu del Palau de Peralada, es podria pensar que les negociacions amb el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), organisme franquista encarregat de la gestió del patrimoni a tot el territori, van produir-se entre Miquel Mateu i Pedro Muguruza, comissari general de l'SDPAN. El 6 de febrer de 1939 Muguruza es va posar en contacte amb Miquel Mateu per fer-li saber que les peces d'art xinès de la col·lecció del seu pare es trobaven al Museu Arqueològic de Barcelona, on van ser «identificadas muchas piezas».[33] A través d'aquesta correspondència, Miquel Mateu va agrair-li-ho i li sol·licità visitar alguns dels dipòsits que havia trobat Muguruza per si en reconeixia alguns dels que formaven les seves col·leccions.[34] Una segona carta de Miquel Mateu, també del 9 de febrer de 1939, recalca l'interès d'anar a veure els objectes.[35] És possible que aquesta identificació comencés, efectivament, a partir de 1939, perquè té correlació amb els inventaris de devolució que es van anar documentant, datats entre 1941 i 1946. Alhora, és plausible que la tasca s'allargués uns quants anys, tenint en compte que la col·lecció original de Damià Mateu constava de més de set-centes obres d'art.

El conjunt de peces, un cop retornat a la família, va quedar dividit finalment entre els hereus. Temps més tard,

> a finales de los años noventa fueron saliendo al mercado obras de arte procedentes de varios herederos. Por otra parte, nos da la impresión de que las colecciones debieron repartirse en lotes equitativos en cuanto a su valor económico, pero no así en cuanto a su número ni agrupación de manufacturas. Es evidente, en el caso del arte oriental, que el lote adscrito hoy al Museo Castillo de Peralada es numéricamente muy inferior al recibido por otros herederos, que obtuvieron conjuntos mucho más numerosos.[36]

33. Carta de Pedro Muguruza a Miquel Mateu, 6 de febrer de 1939, Arxiu del Palau de Peralada, Correspondència de Damià Mateu, DM-Col.R.1046.

34. Carta de Miquel Mateu a Pedro Muguruza, 9 de febrer de 1939, Arxiu del Palau de Peralada, Arxiu Particular de Miquel Mateu, Llibre i Art , Impresos nº 22–41, MM-LiA R.25.17.

35. Carta de Miquel Mateu a Pedro Muguruza, 9 de febrer de 1939, Arxiu del Palau de Peralada, Arxiu Particular de Miquel Mateu, Llibres i Art, Impresos nº 22–41, MM-LiA.R.25.18.

36. Barrachina, 2014: 98.

Les obres que sortiren al mercat eren part de l'herència que va correspondre a Josefa i Carme Mateu, mentre que Emília i Mercè Mateu van mantenir la part de la col·lecció que havien rebut en herència.

Un d'aquests lots sortí al mercat durant els anys 2023 i 2024, amb un total d'onze peces venudes a la casa de subhastes barcelonina Balclis. La primera peça —un encenser xinès de bronze en forma de lleó de la dinastia Qing (segles XVII–XVIII)— es vengué el març de 2022, mentre que les següents vendes foren entre la primavera de 2023 i la de 2024. Hi constaven, també, una escultura de Buda de bronze de la dinastia Ming (1368–1644); una figura de porcellana de la deessa Guanyin, de l'època de l'emperador Qianlong (1735–1799); un cap de pedra basàltica d'un *bodhisattva*; una peça considerada de la dinastia Tang (segles VII–X) i plats i tasses de la dinastia Qing (1644–1912) de diferents colors i representacions.[37]

Tot i que s'han venut algunes peces al mercat d'antiguitats català, la família Mateu també s'ha quedat part de la col·lecció. El Museu del Castell de Peralada custodia avui en dia una petita part de la col·lecció original de Damià Mateu que va arribar a través de la seva neta, Carme Mateu i Quintana. Ella es va encarregar de conservar i col·leccionar els objectes d'art d'Àsia oriental del seu avi, que va adquirir a través de dues herències: la del seu pare, Miquel Mateu, i la de la seva tieta, Mercè Mateu. D'aquesta darrera en va heretar algunes peces perquè no s'havia casat i havia mort sense descendència.[38] Les altres se les repartiren entre els germans.

Al Museu del Castell de Peralada es conserven 138 peces d'art, totes inventariades i documentades. En destaca un grup nombrós de porcellanes de Fujian, amb conjunts de vaixella que inclouen plats, tasses i teteres; peces tèxtils, com tapissos o *buzi* ('insígnia') de seda (figura 7); peces de bronze variades, com una campana ritual de bronze *zhong* (figura 8); i peces de fusta i pedra, com un cap de pedra basàltica del sud-est asiàtic (figura 9) en representació d'un buda o *bodhisattva* que es va localitzar al mercat d'antiguitats barceloní l'any 2024 i fou adquirit pel Museu del Castell de Peralada l'any següent. Aquest cap de pedra basàltica es va poder veure a la biblioteca del Museu del Castell en el marc de l'exposició «La col·lecció d'art oriental. El llegat d'un mecenatge», la

37. Informació extreta del web Auctionet, que referencia totes les peces venudes a Balclis procedents de la col·lecció Mateu [en línia]. https://auctionet.com/es/search?event_id=&is=ended&page=1&q=dami%C3%A0+mateu [consulta: 2 de gener de 2026].

38. Informació transmesa per Maribel González, directora del Museu del Castell de Peralada (conversa oral).



Figura 6. *Buzi* ('insígnia') de seda brodada amb un lleó al centre rodejat de núvols, segle xviii, dinastia Qing, Xina. Museu del Castell de Peralada (referència de la peça: 17551). Fotografia de l'autora.

qual va tornar a mostrar la varietat i riquesa de l'art oriental noranta anys després que Damià Mateu agrupés les peces de la seva col·lecció.

A més, les tabaqueres xineses de Miquel Mateu també es conserven al Museu, així com les peces que va anar adquirint Carme Mateu, algunes a la casa de subhastes Balclis.[39] La part de la col·lecció Suqué-Mateu actualment al Museu és molt petita, atès que moltes peces es conserven als magatzems del Museu perquè són fràgils. Tanmateix, s'han fet exposicions temàtiques

39. Sabem que són de la casa d'antiguitats barcelonina gràcies a l'equip del Museu Castell de Peralada, que va veure com Carme Mateu anava adquirint aquests objectes, que actualment es conserven als seus fons.



Figura 7. Campana ritual de bronze *zhong*, dinastia Ming (1368–644), Xina. Museu del Castell de Peralada (referència de la peça: 12352). Fotografia de l'autora.

dedicades a la figura de Damià Mateu i s'ha pogut mostrar al públic la riquesa de les peces de la col·lecció. Per exemple, algunes s'exposaren l'any 2014, en commemoració del 150è aniversari del seu naixement, així com l'any 2025, a la mostra «La col·lecció d'art oriental. El llegat d'un mecenatge», que aplegà a la Biblioteca del Castell un gruix destacat de peces de diferents tipologies, com ara bronzes, fusta, teixits i seda, ceràmica policromada, porcellana blanca i peces de minerals, així com informació sobre la col·lecció.

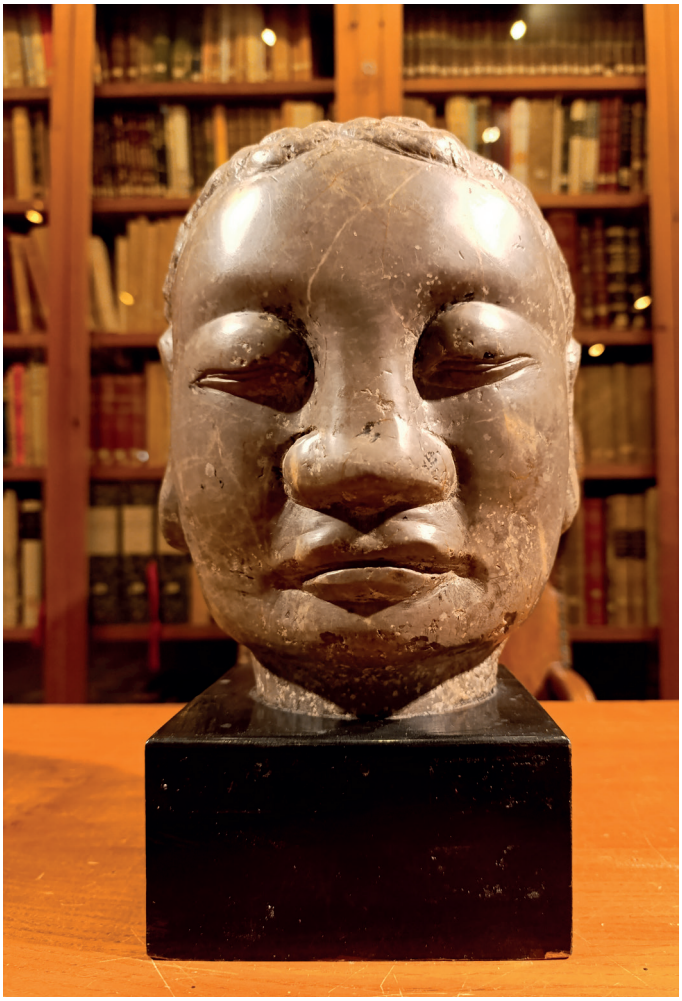


Figura 8. Cap de pedra basàltica en representació d'un buda o *bodhisattva*, segle x–xi, Tailàndia (antic regne de Siam, sud-est asiàtic), Museu del Castell de Peralada (referència de la peça: 10147). Fotografia de l'autora.

El conjunt de Peralada no és l'únic que s'ha pogut localitzar avui en dia: gràcies al contacte amb una part de la família Mateu —que prefereix mantenir l'anonimat i no revelar on es troba el conjunt—, se n'ha pogut identificar un altre, amb peces semblants a les de Peralada. Es tracta d'una setantena de peces, entre les quals destaquen sobretot porcellanes i ceràmiques, però també dos mobles de gran format, lacats en vermell, negre i daurat; alguns caps de buda o *bodhisattva* de fusta i pedra, dos tapissos de seda i quatre *frottage* dels

Luohan, germans dels conservats a Peralada. Gràcies a tots dos conjunts, s'han identificat més de dues-centes obres d'art d'Àsia oriental que Damià Mateu va adquirir des de 1932 fins a la seva mort el desembre de 1935.

La conservació del llegat de Damià Mateu per part dels seus hereus permet valorar la col·lecció que aquest va crear i la metodologia tan singular que va seguir, alhora que permet exemplificar la voluntat que el seu nom passés a la posteritat amb una col·lecció d'art d'Àsia oriental.

Nous reptes

La darrera Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, celebrada el 17 d'octubre de 2025, també ha possibilitat la localització de cinc miniatures perses, datables entre els segles XVI–XVIII. Ingressaren al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), procedents de Josep Gibert i Buch, i van ser presentades per Eduard Caballé a la seva ponència «Entre l'arqueologia i la controvèrsia. Josep Gibert i Buch, la venda il·lícita de col·leccions publicoprivades i l'ingrés dels béns sospitosos al Museu d'Art de Catalunya per part de l'SDPAN».

Eduard Caballé, membre de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC) —actualment dirigit per Gemma Domènech i anteriorment per Joaquim Nadal—, va presentar la figura singular de Josep Gibert i Buch, arqueòleg i funcionari tècnic de la Junta de Museus. L'ICRPC es dedica a estudiar l'impacte de la Guerra Civil i la postguerra en les col·leccions del MNAC i té com a objectiu esbrinar d'on procedeixen algunes peces per poder documentar bé les obres d'art.[40] En aquesta línia d'investigació, l'ICRPC va documentar 127 peces que van passar als fons del MNAC, dipositades per l'SDPAN. D'aquestes peces, però, Eduard Caballé en va citar vuit, conegudes com a «Lot Gibert». Havien entrat a formar part del fons del MNAC a través de Josep Gibert, però no se'n coneixia la procedència o col·lecció original. D'entre les vuit peces, quatre eren miniatures perses, classificades amb les referències 040273-D, 040274-D, 040275-D i 040276-D, i una era una miniatura hindú, classificada amb la referència 040282-D.[41] Avui dia es conserven

40. Per a més informació sobre la figura de Josep Gibert i Buch, vegeu l'article d'Eduard Caballé publicat en aquest mateix volum.

41. Aquestes referències són posteriors a la Guerra Civil, i no els números amb els quals es va inventariar la col·lecció Mateu.

al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC. La singularitat d'aquestes obres es troba en la semblança, pel que fa a la composició, l'estil i l'època, amb les miniatures perses que van formar part de la col·lecció de Damià Mateu, installada al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, i les quals Gibert va conèixer de primera mà.

Per localitzar aquests conjunts de miniatures cal adreçar-se, d'una banda, als reculls documentals creats per la Junta de Museus el 1932; de l'altra, a les fotografies fetes pel mateix organisme al llarg de la consolidació de la col·lecció Mateu. Als inventaris apareixen referenciades més d'un centenar de miniatures perses, una xifra elevada que segurament es pot explicar perquè es van catalogar, fotografiar i desmuntar les miniatures dels dotze llibres de contes, fet que en trencà la cohesió narrativa.

A la catalogació de l'inventari fet per la Junta de Museus, el primer conjunt de miniatures va ser catalogat des del número 7001 fins al 7067, incloent-hi també les portades miniades. Fou un conjunt de seixanta-set miniatures, corresponents als segles XVI–XVII (grup catalogat des de la 7019 fins a la 7032) i als segles XVII–XVIII (grup catalogat des de la 7001 fins a la 7017, i des de la 7033 fins a la 7068).[42] Els següents grups de miniatures, en canvi, foren classificats amb els números 14516 (llibre amb set miniatures perses, segles XVII–XVIII), 14542 (llibre amb vuit miniatures, sense especificar), 17338 (miniatura persa), 17339 (miniatura persa), 17340 (coberta de llibre), 17341 (coberta de llibre), 17345 (grup de cinc miniatures), 17346 (llibre persa, segles XVII–XVIII), 17351 (llibre persa amb deu miniatures, sense especificar) i 17353 (llibre persa, segles XVII–XVIII). En aquests inventaris, però, s'hi troben algunes miniatures classificades amb lletres, de les quals no consten els números d'inventari, encara que també corresponen als segles XVII–XVIII, segons la informació adjuntada.[43]

D'altra banda, les fotografies d'aquestes miniatures es poden localitzar als àlbums particulars de la col·lecció Mateu, encarregats personalment pel col·leccionista, així com a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, on les cinc obres del MNAC es conserven amb part de les fotografies d'aquesta col·lecció. En algunes de les fotografies de l'arxiu s'indica que provenen de la col·lecció Mateu o

42. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Inventari i relacions de les obres de la col·lecció dipositada per Damià Mateu*, 1943–1945, pàg. 22–25, ref. ANC1-715-T-2549.

43. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus. *Expediente de cancelación del depósito de Don Miguel Mateu, efectuado en 1935 i 1936. Devuelto 1946*. 1946, pàg. 20–22, ref. ANC1-715-T3047. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Devolución del legado de Don Damian Mateu*, 1946, pàg. 19-22, ref. ANC1-715-T-3056.

que foren extretes d'un dels llibres, mentre que en d'altres no hi consta cap referència, només el número.

En comparar els exemplars documentats per la Junta de Museus amb les cinc làmines que es conserven al fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, s'observa que les característiques formals de la composició són molt semblants. No se n'ha de fer, però, la mateixa lectura iconogràfica.

En el cas de les obres amb text (exemplars catalogats amb els números 040273-D, 040274-D i 040275-D), el disseny de la pàgina està organitzat en una secció de text, amb quatre columnes verticals i una il·lustració miniada, pintada amb colors vius i de vegades amb un fons daurat, que serveix per narrar les històries de manera visual. Les obres fan al·lusió a una narrativa de llegenda o batalla, amb escenes de batalla entre dos oponents amb rostres, indumentària i fisonomies diferents. En concret, es pot afirmar que els personatges representats formen part de la mateixa narració gràcies a la representació d'un d'ells, que apareix sempre amb un barret de color blanc que simula la pell del crani d'un animal i una ploma que en sobresurt. Es dedueix, a partir de la composició, narració i iconografia, que aquestes escenes fan referència al personatge de Rustām,[44] un dels protagonistes del *Šāhnāme* o *Llibre dels reis*, obra escrita pel poeta persa Abū-l-Qāsim (amb el pseudònim literari de Firdawsī) i creada vers el 1010. L'obra, que narra la història mítica del territori persa, no és l'única que presenta aquest personatge, atès que s'ha comprovat que apareixia en algunes miniatures de la col·lecció Mateu d'un altre artista o taller.

La següent obra persa és una pàgina miniada sense text, amb una escena de personatges a cavall en un entorn muntanyós (referència 040282-D), que no segueix el disseny mencionat abans. L'obra, però, podria pertànyer també a una epopeia tradicional persa, amb una narrativa visual de cacera, on apareixen diferents personatges amb carcaix i fletxes i un falcó. Les figures es diferencien de les il·lustracions miniades anteriors pels seus rostres, més arrodonits, així com per una indumentària que indica diferents jerarquies dels personatges en la composició. Destaca també el fons de color daurat i la singularitat del paisatge, amb vegetació de diferents tipus i que fa pensar en una escena de trànsit.

La darrera peça, que no és una miniatura persa, sinó hindú (040276-D), es pot datar del segle XVII o XVIII. Presenta una dona vestida amb un sari semi-

44. Abū-l-Qāsim, Firdawsī (1666–1667). *«Rustram Slays Esfandiyar», Folio from a Shahnama (Book of Kings)* [en línia]. *Metropolitan Museum of Art*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452767 (consulta: 12 de gener de 2026).



Figures 9–10. Escenes amb el personatge de Rustām (barret blanc, a la dreta de les dues composicions), pàgines procedents del *Llibre dels reis* o *Šāhnāme*, autor desconegut, segle xvii–xviii. Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC (referències de les obres: 040274-D i 040275-D). Fotografies cortesia del Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC.

transparent i joies, asseguda, pentinant-se els cabells. La composició és austera en comparació amb les miniatures perses, i contrasta també perquè representa el rostre de la figura femenina amb uns atributs propis de les miniatures de l'Índia.

Com a detall, en tota la col·lecció de Damià Mateu només hi hagué aquest conjunt d'art persa o islàmic, compost per un total de quaranta-vuit miniatures perses, sis llibres de contes perses amb il·lustracions del segle xviii i sis cobertes de llibre, que van entrar a formar part del dipòsit de la col·lecció al Museu de les Arts Decoratives des de la seva adquisició l'estiu de 1932.[45] Les miniatures perses i els llibres, però, no es van incloure en el *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès* (1935), i tampoc no es té constància que s'ex-

45. Arxiu Nacional de Catalunya. Fons: Junta de Museus de Barcelona. *Inventari i relacions de les obres de la col·lecció dipositada per Damià Mateu*, 1943–1945, pàg. 6. Ref.ANC1-715-T-2549.

posessin a cap de les cinc sales noves del Museu després de reorganitzar la col·lecció el 1935. De fet, només apareixen en una fotografia que podem datar de l'estiu o la tardor de 1932, i que correspon, en part, al gruix de la col·lecció de Josep Porta adquirida per Mateu aquell any.



Figura 11. Detall de les miniatures perses, emmarcades a l'esquerra en fila de tres horitzontal, a la primera sala de la col·lecció de Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes, autor desconegut, *ca.* 1932. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (C_125_420).

Tenint presents aquestes referències i els coneixements de Josep Gibert sobre la col·lecció Mateu, és plausible pensar que aquestes cinc peces del MNAC van formar originalment part de la col·lecció Mateu. No se sap encara, però, en quin moment van arribar a mans de Josep Gibert sense que Damià Mateu o el seu fill, Miquel Mateu, se n'assabentessin. El que sí que podem afirmar és que, quan aquestes obres van ingressar als fons de la Junta de Museus per formar part de la col·lecció de Damià Mateu instal·lada al Museu de les Arts Decoratives, les peces van passar per mans de Gibert per tal de ser catalogades i documentades. Encara hi ha molts factors que desconeixem, com el trasllat de les peces de Mateu durant la Guerra Civil —algunes es van enviar a Olot—[46] així com la ubicació actual de moltes de les altres miniatures perses que van formar part de la col·lecció, ja que cap hereu no les conserva.

46. Pérez Carrasco, 2015: 230.

Referències bibliogràfiques

Auctionet, «Damià Mateu», lot de peces venut a la casa de subhastes *Balclis* [en línia]. https://auctionet.com/es/search?event_id=&is=ended&page=1&q=dami%C3%A0+mateu [consulta: 2 de gener de 2026].

Barrachina, Jaume (2014). «Los asuntos artísticos de Damián Mateu. El museo de Arte Oriental». A: Padrosa, Inés (coord.). *Damià Mateu i Bisa: Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada.

Padrosa Gorgot, Inés (2014). «Damià Mateu i la seva circumstància: família i empresa». A: Padrosa, Inés. (coord.). *Damià Mateu i Bisa: Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada.

Pérez Carrasco, Yolanda (2015). *Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936–1939). Trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora.* (Tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. http://hdl.handle.net/10803/675796 [consulta: 24 de gener de 2026].

S. A. «Inauguració de noves sales al Museu de Pedralbes». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 5, núm. 47 (abril de 1935), pàg. 101–115 [en línia]. https://ddd.uab.cat/record/20706 [consulta: 24 de gener de 2026].

Soler i March, Alexandre (1935). *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'art xinès: dipòsit del Sr. Damià Mateu al Museu de les Arts Decoratives, inaugurades el 17 de febrer del 1935*. Barcelona: [s. n.]. [en línia]. https://ddd.uab.cat/record/209800 [consulta: 24 de gener de 2026].

Apolinar Sánchez, un antiquari per a grans col·leccionistes d'art

Sebastià Sánchez Sauleda
Doctor en Història de l'Art

Apolinar Sánchez-García Villalba va néixer abans de 1894, data en què sabem va venir al món la seva germana petita Juana (figura 1). Els orígens cal cercar-los a Los Navalmorales (Toledo), localitat castellanomanxega d'on procedien els seus pares, Juan i Margarita, i on ell cursà els estudis primaris i el batxillerat.[1]

L'arribada a Madrid es produí de la mà d'un antiquari que operava a la capital espanyola a través d'una botiga situada al carrer del Prado. Segurament en un dels viatges a Los Navalmorales, aquest personatge de nom avui desconegut copsà les dots del jove Apolinar i decidí emportar-se'l amb ell per formar-lo en la compravenda d'antiguitats. A poc a poc s'anà transformant en un professional destacat i acabà convertint aquest establiment en l'espai per on transitaria durant anys, compartint carrers, interessos i clients amb noms tan importants dintre del mercat artístic nacional com Raimundo Ruiz, Luis Ruiz, Juan Láfora, Emiliano Torres, Andrés Salzedo, Rafael García Palencia o Miguel Borondo.[2]

Acabat el període de formació i establert pel seu compte, està documentat que inicià l'activitat comercial cap a 1910, feina a la qual es dedicà en cos i àni-

1. Volem agrair als descendents d'Apolinar Sánchez-García Villalba l'aportació d'informacions inèdites i valuoses, indispensables per poder traçar la seva biografia.

2. Martínez, 2011: 49–87. Merino de Cáceres i Martínez, 2012: 180–184. Sánchez Sauleda, 2019: 307–321.



Figura 1. Thomas Harris: Fotografia d'Apolinar Sánchez-Villalba i Juana Sánchez-Villalba davant la botiga situada al numero 3–5 del carrer de Santa Catalina de Madrid (arxiu particular).

ma fins a 1958, data de la seva mort.[3] Moltes de les operacions comercials que va emprendre al llarg dels anys tingueren l'epicentre al número 3–5 del carrer de Santa Catalina de Madrid, entre la carrera de San Jerónimo i carrer del Prado, un espai proper als centres de poder polític, econòmic i del món de l'art.[4]

3. La correspondència mantinguda al llarg dels anys entre Apolinar Sánchez i Frederic Marès, objecte d'estudi en aquest article, demostra que l'antiquari va estar actiu en la seva feina fins poc abans de morir.

4. La botiga també exercí les funcions de magatzem i era propietat de l'antiquari. Després de la Guerra Civil, com ens explicà la família, Apolinar Sánchez acabà comprant tot l'edifici per poder disposar-ne lliurement segons les seves necessitats.

La seva figura ha estat definida per alguns historiadors, clients i amics que el conegueren. D'ell s'ha dit que era «un acreditado anticuario de la Villa y Corte, y un hombre de acrisolada honradez»,[5] descripció encertada atenent els clients amb qui tractava i la importància i la qualitat de les obres amb què treballà. Possiblement qui més notícies ha aportat d'ell en aquest sentit ha estat Frederic Marès (1893–1991) a la seva correspondència personal i al llibre *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. L'escultor català el definia com un «hombre sencillo y sin complicaciones»,[6] a qui sempre li agradava sorprendre els clients amb una bona peça artística i que mai no cercava notorietat pública. També explicava que donava facilitats per a l'adquisició d'objectes, ja que «comprar y vender era su pasión».[7]

Pel que fa als seus interessos comercials, durant molts anys es va concentrar en la compravenda de tapissos a la ciutat de Madrid, a més de ser-ne un àvid col·leccionista (figures 2 i 3). Durant la primera meitat del segle XX eren objectes molt apreciats en l'esfera nacional i internacional, motiu pel qual Apolinar Sánchez teixí una xarxa de col·laboradors que l'ajudaven a localitzar-los. Acostumava a pagar-ne entre 20 i 30 duros, abans no fossin cremats per aprofitar-ne els fils d'or i plata, que es revenien als joiers de la capital, de manera que s'assegurava la pervivència d'uns tresors que després oferia als seus clients.[8]

Amb el pas del temps amplià el negoci i s'interessà per la pintura, l'escultura, la ceràmica i el vidre, sempre buscant les peces de millor qualitat, alhora que va estendre el seu radi d'acció geogràfic. Inicialment havia començat operant a Madrid, però a poc a poc generà complicitats i vincles amb altres ciutats de la península Ibèrica. Una de les destinacions on viatjava regularment era Barcelona, lloc on se sentia còmode fent negocis i que visitava dos o tres cops l'any. També va freqüentar València, on comprava antiguitats i ceràmica, a més de Sant Sebastià i Bilbao. La capital de Guipúscoa era la ciutat triada per passar els estius amb la família, temps que aprofitava per descon-

5. Blanco, 1986: 205.

6. Marès, 2006: 250. Aquesta política marcada per la senzillesa la portà a l'extrem i no es va deixar fotografiar en gaires ocasions.

7. Marès, 2006: 250.

8. Tenia repartits informadors per diverses zones de Madrid, especialment al carrer del Duque de Alba, situat a prop del Teatro La Latina, i també al Rastro. Ramírez, 2015: 146. Sánchez Sauleda, 2016: 132.

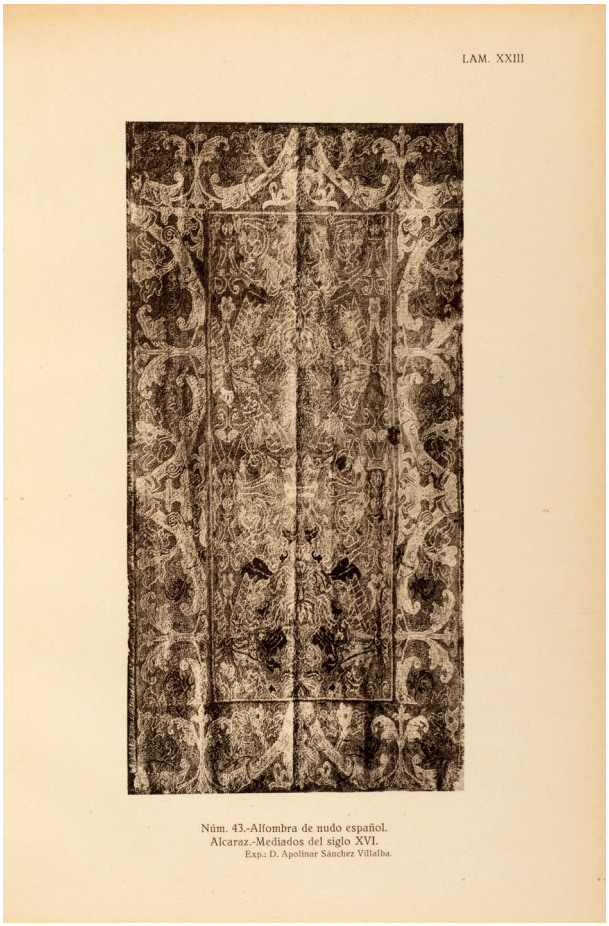


Figura 2. Catifa de llana (mitjan segle xvi). Col·lecció d'Apolinar Sánchez. (Publicada al catàleg de l'*Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, 1933. Làmina xxiii).

nectar i relacionar-se amb la burgesia espanyola, que, com ell, descansava en aquest indret. Pel que fa a la ciutat biscaïna, segurament era on alternava amb Lluís Plandiura (1882–1956), un dels seus contactes documentats gràcies a les cartes conservades al fons del prohom català.[9]

Abans de l'esclat de la Guerra Civil, també tenim constància que, un cop l'any, visitava Baiona i Londres. Les estades a la capital anglesa estaven moti-

9. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (d'ara endavant, AHCB), Lluís Plandiura i Pou, ref. 5D.54-8, lligall 39, LP39-26. Carta d'Apolinar Sánchez a Lluís Plandiura de 1939.



Figura 3. Catifa de llana fabricada a Conca (mitjan segle xvii). Col·lecció d'Apolinar Sánchez. (Publicada al catàleg de l'*Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, 1933. Làmina xxxvi).

vades per l'estreta amistat amb Thomas Harris (1908–1964). El pintor, historiador i espia va ser un bon amic seu que, a més d'introduir-lo en l'obra de Francisco de Goya, li regalà alguns dibuixos fets per ell, ja que la seva vocació de pintor i dibuixant l'havia portat a formar-se a la Slade School of Art de Londres i a la British Academy de Roma. Però, per damunt de la resta d'assumptes que els uní, entre ells existí una plena que confiança que es mantingué viva durant molts anys.[10]

La vida d'Apolinar Sánchez es veié profundament afectada per l'esclat de la Guerra Civil. Els vincles teixits en el passat l'impulsaren a instal·lar-se amb tota la família a Sant Sebastià. La duresa del conflicte no va ser impediment perquè continués amb la seva activitat, tot i que reorientà el negoci cap a la clientela estrangera de França i Anglaterra, davant la inexistència del mercat nacional. Els contactes amb noms de primer nivell mai alteraren el seu caràcter. L'antiquari, home reservat, hermètic, distant i que sempre tenia presents

10. Aquesta confiança i proximitat quedà plasmada en la fotografia que Harris va fer a l'antiquari davant la botiga del carrer de Santa Catalina, una de les poques imatges que ens han arribat d'ell. El document gràfic al qual al·ludim correspon a la figura 1 que acompanya aquest text.

les seves germanes —Juana, que es vinculà al negoci, i Carmen, que no participà de la botiga— i les seves nebodes, va morir el 6 de maig de 1958.[11]

Charles Deering, Miquel Utrillo i el Palau de Maricel de Sitges

Un dels clients més destacats que tingué entre 1914 i 1921 va ser Charles Deering (1852–1927).[12] L'impulsor de Maricel va emprar els seus serveis a través de Miquel Utrillo (1862–1934), l'home de confiança del nord-americà des que decidí instal·lar la residència d'estiu a Sitges. El català, per satisfer la passió col·leccionista de l'industrial, teixí una xarxa d'antiquaris, galeristes, marxants i artistes que li facilitaven les millors obres que es podien aconseguir al mercat. Entre els noms amb què treballà figura el d'Apolinar Sánchez, que es vinculà a la col·lecció Deering a través d'una recomanació d'Oleguer Junyent (1876–1956).[13]

Aquesta gestió va ser molt ben rebuda per l'antiquari, que només demanava saber quin dia arribaria a Madrid el català per tal de ser-hi present i poder complaure'l en allò que li demanés. Pocs dies després, cap al 15 d'abril, es produí la trobada que els portà a visitar plegats la botiga que Miguel Borondo tenia al número 5 de la plaça d'Isabel II. Des d'aleshores, Sánchez va esdevenir el contacte preferent d'Utrillo a la capital espanyola.

D'aquesta reunió sorgí l'interès del català per diversos objectes, entre els quals figuraven un retrat de Felip II d'autor indeterminat, dos busts de marbre i dues talles representant uns nens del segle XVII, dues lleixes de pedra del segle XV, dues catifes, dos gerros de bronze amb bases de marbre i dos braços d'un llum de bronze del segle X. El lot estava valorat en 17.300 pessetes i l'antiquari només demanava certa rapidesa a decidir si l'interessava el retrat del monarca i les dues catifes, ja que el propietari de les peces havia rebut una oferta des de París, però, per deferència a ells, els concedia un temps per decidir-se abans d'actuar.[14] A més, l'informava que, tal com acordaren, havia com-

11. *ABC*, 7-5-1958, pàg. 70.

12. Sánchez Sauleda, 2016: 137–143. Sánchez Sauleda, 2021: 608–616.

13. Fons Miquel Utrillo (M. U. sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Oleguer Junyent, 3 d'abril de 1914.

14. Fons Miquel Utrillo (M. U. sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 15 d'abril de 1914. La preferència que li concedí a Utrillo també estava vinculada a complir la paraula donada a Oleguer Junyent dies abans.

prat un llum i un canelobre que ben aviat serien facturats cap a Sitges juntament amb «la fotografía del Príncipe del Sr. Borondo».[15]

El contacte inicial resultà profitós per a les dues parts i la relació comercial es consolidà ràpidament. Entre abril i setembre de 1914, l'antiquari li va oferir «un mueble barguenyo parecido al que V. compró á el Sr. Borondo pero este tiene el pie salomónico que estan mas buscados»,[16] i, a més, li va vendre una escultura de la qual era copropietari. En no rebre notícies d'Utrillo durant temps, no dubtà a escriure-li demanant la quantitat de diners acordada que li devien. Aquesta pressa a cobrar, motivada perquè «no se vende nada en esta epoca [y] estoy mal de fondos»,[17] l'havia generat la tensa situació que es vivia a tot Europa arran de l'esclat de la Primera Guerra Mundial. El deute va ser saldat el 19 d'octubre del mateix any, quan li abonaren 5.032,15 pessetes a través del Credit Lyonnais.[18]

Tot i resoldre aquest assumpte, les relacions trigaren uns mesos a restablir-se, possiblement per la inestabilitat que es vivia a tot el món. Fins a l'agost de 1916 Sánchez no tornà a contactar amb Utrillo, en aquesta ocasió per oferir-li unes peces que podien ser interessants per a Maricel. Entre aquestes figurava «un retrato de senyora imitado por Goya», que en realitat era el retrat d'una burgesa catalana, i una taula catalana representant el triomf de sant Ildefons, que era pretesa pels Museus de Barcelona. També aprofità l'avinentesa per recordar-li que, si es quedava un rellotge que li havia interessat, n'hauria de pagar immediatament el preu definitiu, ja que l'antiquari tenia diverses operacions comercials en marxa i necessitava efectiu per poder tan-

15. Fons Miquel Utrillo (M. U. sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 15 d'abril de 1914. Aquesta anotació a la carta dona suport a la idea que Apolinar Sánchez es va convertir en l'aglutinador de moltes de les gestions de Miquel Utrillo i Charles Deering a Madrid. Probablement es refereix a un retrat, potser reial, que llavors estava en mans del també antiquari Miguel Borondo. Sobre Borondo, vegeu: Sánchez Sauleda, 2019 i Sánchez Sauleda, 2021: 616–620.

16. Fons Miquel Utrillo (M. U. sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 22 d'abril de 1914.

17. Fons Miquel Utrillo (M. U. sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 19 de setembre de 1914.

18. A l'entrada del dia 11 de maig de 1915 del llibre de comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado al Credit Lyonnais, en 19 de Octubre último, por 5000 pesetas, remitidas a Apolinar Sánchez, de Madrid. 5.032,15 pesetas». Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.), *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Segurament els problemes de pagament també vingueren donats per la impossibilitat de contactar amb Deering a causa de l'esclat de la Primera Guerra Mundial.

car-les.[19] El català, tal com testimonia el llibre de comptabilitat de Maricel, va satisfer el deute abonant 2.750 pessetes el 25 de setembre de 1915 per un rellotge anglès de caoba amb bronzes.[20]

Pel que fa a les altres peces esmentades, l'antiquari es reservà per a ell la taula catalana, per la qual va pagar 6.000 pessetes, però molt aviat sorgiren veus que qüestionaren l'autenticitat de la peça. Els rumors arribaren a oïdes d'Utrillo, bon coneixedor de l'art català del passat, que, abans de pagar i quedar-se una falsificació, decidí viatjar a Madrid per examinar-la. Davant la possibilitat d'enemistar-se amb el català, un dels millors clients que tenia llavors, Apolinar Sánchez li va escriure per aclarir la seva posició en aquest assumpte. Va negar conèixer cap problema en l'atribució de la peça, ja que mai no hauria invertit diners seus en una obra dubtosa, i sobretot afirmava que mai no hauria gosat presentar-la «a una persona tan inteligente como V. y de su experiencia en estos asuntos».[21]

Les discrepàncies generades per aquest afer es van resoldre i la relació comercial continuà endavant. El 22 de juliol de 1916 li oferí dues «magníficas copas de cerámica de Manises de estilo italiano», valorades en 250 pessetes.[22] També l'informà que a primers d'agost li faria arribar mostres de rajoles perquè triés les que l'interessessin més, així com unes fotografies d'objectes perquè valorés la possibilitat d'adquirir-los.[23] Aquesta empenta comercial es mantingué viva i, l'octubre de 1916, Sánchez li oferí tres peces que acabaren formant part de la col·lecció sitgetana. La primera era un cobrellit on es representava una cursa de braus organitzada a la Plaza Mayor de Madrid en honor de la coronació de Felip V,[24] que, segons l'escena representada, caldria datar cap a 1701. En aquell moment pertanyia a una família de la capital que no esta-

19. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 17 d'agost de 1915.

20. A l'entrada del dia 15 d'agost de 1916 del llibre de comptabilitat de Maricel es pot llegir: «Pagado a Apolinar Sánchez en 28 de septiembre de 1915 por un reloj ingles de caoba con bronces. 2.750 pesetas». Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.), *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

21. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 28 d'abril de 1916.

22. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 22 de juliol de 1916.

23. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 22 de juliol de 1916.

24. Coll, 2012: 222. Sánchez Sauleda, 2016: 140. Sánchez Sauleda, 2021: 481.

va del tot convençuda de vendre'l. Davant la possibilitat de perdre el negoci, l'antiquari pressionà els propietaris i aconseguí tancar l'operació el 27 d'octubre de 1916 per 1.500 pessetes.[25] Un cop pagat l'import, la peça es va incorporar a Maricel, on va romandre fins a 1921, quan va marxar cap als Estats Units amb Charles Deering. Actualment forma part de l'exposició permanent del Deering Estate a Miami.

Els problemes sorgits en aquesta operació no es repetiren amb el *Retrat del duc de Sotomayor* (*ca.* 1815) de Vicente López (1772–1850) (figura 4). El llenç, que caldria situar dins la primera etapa del pintor a la Cort de Madrid,[26] representa Vicente Javier Vera de Aragón, duc de Roca i duc consort de Sotomayor. El quadre va ser propietat d'una família nobiliària fins que va passar a Maricel el 28 d'octubre de 1916 gràcies a les gestions d'Apolinar Sánchez.[27] L'adquisició degué acontentar tothom, ja que Ramon Casas decidí incloure'l al fons del retrat que pintà de Miquel Utrillo el 1917, fet que demostra que el quadre ocupà un lloc preeminent dins la col·lecció.[28] Com la resta d'obres d'art, va viatjar a Miami el 1921 i, un cop mort el nord-americà, passà a mans de la seva filla, Mrs. Richard Ely Danielson, qui encara el tenia a casa l'any 1937.[29] Posteriorment el dipositá al Museum of Fine Arts de Boston, on està documentat el 1970,[30] cessió que va ser cancel·lada, i temps després va ser donat a l'Art Institute of Chicago.[31]

L'última peça d'aquesta gran operació era un llit procedent de la casa del duc de Frías, família nobiliària amb la qual ja havien tingut tractes i a la qual Utrillo havia comprat anteriorment un parell de marcs. El negoci es tancà ràpidament, segurament per la confiança existent entre comprador i venedor.[32] El mateix dia, l'antiquari anuncià l'inici de les gestions per a una adquisició de

25. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data [27 d'octubre de 1916].

26. Díez, 1999: 183.

27. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 28 d'octubre de 1916.

28. Coll, 2012: 252.

29. Sánchez Sauleda, 2021, 409.

30. Vicente López: *Retrat del duc de Sotomayor* (*ca.* 1815, Museum of Fine Arts of Boston, núm. inv. 296.1970)

31. Vicente López: *Retrat del duc de Sotomayor* (*ca.* 1815, Art Institute of Chicago, núm. inv. 29.9.1989). El quadre va entrar a l'Art Institute of Chicago el 1989.

32. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 28 d'octubre de 1916.



Figura 4. Vicente López: *Retrat del duc de Sotomayor* (1815). Publicat a la revista monogràfica *Marycel*, apareguda l'any 1918.

gran rellevància, de la qual no donà gaire informació, fet que demostra la sòlida relació comercial basada en la confiança existent entre ells.

Les propostes i els contactes no s'aturaven i el 1916 arribaren noves peces a Maricel. El mes de novembre, Apolinar Sánchez enviava des de Madrid una Mare de Déu i un sant Miquel de procedència desconeguda. El lot incloïa dues fotografies d'un moble d'estil Renaixement valorat en 5.000 pessetes, que si no els interessava acabaria en mans d'un altre client que no dubtaria a comprar-lo.[33] Utrillo va fer un pas endavant per adquirir-lo, però, quan s'iniciaren les gestions, el propietari se'n va desdir adduint que, de cop i volta, la

33. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 24 de novembre de 1916.

peça era del gust de la seva família.[34] L'error comès va ser esmenat ràpidament, ja que l'antiquari reaccionà comunicant que estava a punt d'aconseguir uns mobles que havien format part de les estances privades de Carles V, quan l'emperador es retirà a Yuste. Tot i prometre que el mantindria informat i li oferia la primícia de les peces, no es conserva cap documentació que aclareixi com va finalitzar l'assumpte i si algun objecte acabà formant part de Maricel.[35]

Mentre gestionava aquests assumptes, també treballava en l'adquisició d'uns retaules procedents del bisbat de Saragossa, que possiblement eren l'operació de gran rellevància que feia temps havia esmentat. El 6 de juny de 1917, l'antiquari estava duent a terme les gestions oportunes davant del secretari del nunci i demanava paciència a Utrillo per assolir l'èxit esperat.[36] Dies després, escrivia a Sitges confirmant que havia aconseguit el permís eclesiàstic per quedar-se les taules, però el nunci li reclamava «una certificación del Alcalde de Sitges en la que diga que los retablos son para allí».[37] Quan tinguessin aquest document oficial en el seu poder, estava segur de tancar el negoci: «Pedimos una cosa justa aquí como V. sabe se están dando permisos todos los días para que salgan objetos para el extranjero sería una injusticia que no nos lo concediesen a nosotros para un museo de España».[38] L'adquisició dels retaules encara no s'havia tancat el 5 de juliol de 1917, data en què Sánchez demanava paciència per enllestir els tràmits. L'operació es va resoldre favorablement el 27 de setembre de 1917, quan les taules foren enviades a Sitges.[39]

Molt probablement aquestes obres eren un conjunt conformat per quatre retaules procedents de Tudela, llavors sota jurisdicció eclesiàstica de Saragossa, identificats avui dia com a *Retaule de sant Blai* (1400–1410), *Retaule de la Mare de Déu* (1400–1410), *Retaule de sant Joan Baptista* (1400–1410) i *Retaule de*

34. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 5 de juliol de 1917.

35. Ibídem.

36. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 6 de juny de 1917. En la carta també recordava a Utrillo que disposava de 5.000 pessetes al seu favor, procedents d'un negoci passat.

37. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 9 de juny de 1917.

38. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 9 de juny de 1917. Apolinar Sánchez també li demana a Utrillo un document com a organitzador del museu per reforçar la seva posició davant dels estaments eclesiàstics.

39. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 27 de setembre de 1917.

sant Bartomeu (1400–1410).[40] Sabem que van estar en mans de l'antiquari gràcies a quatre fotografies conservades al Archivo Moreno de la Fototeca del Patrimonio Histórico Nacional.[41] La seva procedència navarresa, la confirma el mateix Utrillo, qui, en un breu inventari conservat de Maricel, parla de la presència a Sitges de «Retablos Navarros – (Tudela) 4 tablas distintas».[42]

Aquestes importants vendes deixaren pas a una certa tranquil·litat, que es va veure trencada el setembre de 1917. Aquell mes li compraren un llit i un llum en forma de caravel·la, ambdós valorats en 25 pessetes. Mentre tancava aquestes adquisicions menors, va oferir a Sitges una Mare de Déu de la Llet de Bartolomé Bermejo (*ca.* 1440–*ca.* 1498), atribució avui dia molt discutible.[43] En demanava 20.000 pessetes, ja que, «como V. sabe muy bien las tablas de Bermejo alcanzan altos precios», i exigia a Utrillo una resposta ràpida perquè si no l'enviaria als Estats Units, on confiava trobar fàcilment un comprador. Finalment el català es va quedar la taula i la destinà al Saló Blau de Maricel, l'espai reservat a les obres medievals, on va romandre fins a 1921. Aquell any marxà cap a Miami amb Charles Deering, que decidí cedir-la a l'Art Institute of Chicago, on Juan Antonio Gaya Nuño la situava el 1958.[44] Actualment en desconeixem la localització i molt probablement pertany als descendents del magnat nord-americà.

40. *Retaule de sant Blai* (1400–1410, Museo de Navarra núm. inv. 2.110); *Retaule de la Mare de Déu* (1400–1410, Museo de Navarra núm. inv. 2.109); *Retaule de sant Joan Baptista* (1400–1410, Museo de Navarra núm. inv. 2.111); *Retaule de sant Bartomeu* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. MNAC/MAC 122.689). Sobre el *Retaule de sant Bartomeu*, vegeu: Sureda, 1986.

41. Archivo Moreno (Fototeca del Patrimonio Histórico), núm. reg. 07148_B, 07149_B, 007150_B i 07151_B.

42. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). *«MARYCEL». List of Items marked (X) on the inventory*.

43. La primera notícia que conservem de la taula ens la proporciona un article publicat l'any 1924 al *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, on s'atribueix a l'escola valenciana i s'invoca el nom de Jaume Baçó (Jacomart) com a possible autor. Aquesta teoria va ser rebatuda per August L. Mayer en un text aparegut el mateix any al *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, on situava la realització de la taula entre 1470 i 1475. Pel seu llenguatge flamenc, la considerava propera al pintor Bartolomé Bermejo. A la guia de la col·lecció permanent de l'Art Institute of Chicago editada l'any 1932, s'assignà l'autoria a Jacomart, però Chandle R. Post la descartà novament i apostà per situar-la entre les obres del pintor cordovès. Finalment, com a solució de compromís, Juan Antonio Gaya Nuño, l'any 1958, la considerà una obra de l'escola andalusa. W. A. P, 1924: 74–75. Mayer, 1924: 255–257. *A guide...* 1932: 188–189. Post 1934: 230–231. Gaya Nuño, 1958: 93.

44. Gaya Nuño, 1958: 93.

El pas del temps afavorí l'aflorament de les tensions entre Deering i Utrillo, que acabarien amb la dissolució de la col·lecció. Els problemes entre ells van afectar les compres realitzades a Apolinar Sánchez, que s'anaren reduint progressivament. El 1918, els va vendre un braser procedent d'un particular madrileny[45] i els plantejà la possibilitat d'adquirir una reixa renaixentista i «un Altar de Berruguete perteneciente a la Iglesia de San Francisco».[46] De les dues peces descartava comprar la reixa, perquè a Burgos, on la venien, en demanaven 1.000 pessetes i llavors no disposava d'aquesta quantitat. Pel que fa a l'altar, es mostrava més favorable a adquirir-lo, i en tots dos casos s'oferia a fer d'intermediari si Utrillo volia la seva ajuda.[47] També els plantejà la possibilitat d'incorporar, el 1921, un quadre de Vicente López valorat en 20.000 pessetes, procedent de la mateixa casa on havien comprat anys abans el *Retrat del duc de Sotomayor*, però molt probablement no acceptaren, ja que poc després es va dissoldre el projecte sitgetà.[48]

Per cloure la vinculació d'Apolinar Sánchez amb Deering, Utrillo i Maricel, cal esmentar tres operacions més que dibuixen la intensa relació que va existir entre ells. La primera, duta a terme cap a l'11 de setembre de 1917, va ser demanar a Apolinar Sánchez que contactés amb Paul Tachard (finals segle XIX – anys trenta del segle XX) perquè aquest iniciés les gestions davant Emili Cabot i Rovira (1856–1924) per comprar-li, amb destinació a Sitges, la seva magnífica col·lecció de vidres.[49] Tot i que s'hi van involucrar diversos agents, finalment l'acord no es va tancar.

La segona, duta a terme en data indeterminada, tenia com a protagonista la *Taula del sant guerrer*, procedent de Banyoles (figura 5). Atribuïda per Chandler R. Post al Mestre de la Visitació i per Josep Gudiol i Santiago Alcolea Blanch a Gabriel Guàrdia, sembla que actualment els estudis estilístics es decanten per l'opinió del medievalista nord-americà.[50]

45. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 6 de juliol de 1918.

46. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data.

47. Ibídem.

48. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 20 de maig de 1921.

49. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data. Sobre la figura de Paul Tachard, vegeu: Sánchez Sauleda, 2021: 596–601; Beltrán i De la Fuente, 2021; Beltrán i De la Fuente, 2022: 51–102.

50. Post, 1947: 864–868. Gudiol i Alcolea Blanch, 1986: 198.



Figura 5. Mestre de la Visitació / Gabriel Guardia: *Sant Guerrer* (1490–1500). Fons Miquel Utrillo (M. U., núm. inv. 3.879-44).

Va ser adquirida per l'antiquari, qui, a més d'establir la procedència geogràfica concreta de la peça,[51] la traslladà ell mateix a Sitges aprofitant un viatge que tenia previst realitzar a Barcelona (figura 6).[52] La taula va romandre a

51. Fons Miquel Utrillo (M. U., sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data. A la carta es pot llegir el fragment següent: «Después de saludarle paso a decirle que me han avisado que recoja la tabla de Bañolas».

52. Sánchez Sauleda, 2021, 614.



Figura 6. Apolinar Sánchez, situat a l'esquerra de la imatge, acompanyat d'un personatge no identificat amb la *Taula del sant Guerrer* (1915–1918). Fons Miquel Utrillo (M. U., núm. inv. 3.887).

Maricel fins a 1921, quan marxà cap als Estats Units. Un cop allí, el magnat nord-americà la regalà a les seves dues filles, Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard Ely Danielson, i quedà assignada a la primera quan es repartiren els béns paterns l'any 1937. La nova propietària la conservà fins que va decidir donar-la a l'Art Institute of Chicago el 1962, on encara es conserva.[53]

53. Catalan (Girona): *Warrior (Saint)* (1490–1500), Art Institute of Chicago, núm. inv. 1962.86).

Finalment, cal esmentar la venda d'una taula llavors atribuïda al Mestre Girard que representa sant Sebastià.[54] No sabem quan arribà a Sitges, però sí que passà per les mans d'Apolinar Sánchez, tal com ho testimonia una fotografia conservada a l'Archivo Moreno de la Fototeca del Patrimonio Nacional.[55] Un cop a Maricel, s'exposà al Saló Blau fins a 1921, quan va ser traslladada als Estats Units. Deering la conservà fins a 1924, quan la cedí a les seves dues filles. Finalment, Mrs. Chauncey McCormick se la quedà en propietat. Va ser ella qui, l'any 1942, la donà a l'Art Institute of Chicago, on actualment es conserva.[56]

Apolinar Sánchez i Damià Mateu: arqueologia i obres d'art

Entre 1934 i 1935, Apolinar Sánchez va establir relacions comercials amb l'empresari, polític i col·leccionista Damià Mateu (1863–1935). De l'existència dels vincles entre ells, en deixà constància Jaume Barrachina[57] i ho certifica la correspondència conservada, que esclareix tots els negocis que realitzaren durant els anys esmentats.[58]

El primer contacte es va produir el 4 de maig de 1934. Damià Mateu va pagar a l'antiquari 16.600 pessetes per diverses peces visigodes procedents del Tresor de Castiltierra (Segovia), que excavaren entre 1932 i 1935 Emili Camps (1903–1952) i Joaquín María de Navascués (1900–1975). L'operació, complicada, cara i de gran rellevància, es va allargar en el temps per la gran quantitat d'objectes associats (figura 7).[59]

Novament tornaren a abordar la qüestió el novembre d'aquell mateix any. El col·leccionista català li abonà 30.000 pessetes per un lot valorat en 62.500

54. Aquesta atribució al Mestre Girard, avui dia associat a la figura del montblanquí Joan de la Rua, ha anat canviant amb el pas del temps. Post i Gaya Nuño consideraven que la taula era obra d'ell. Per contra, en l'actualitat, Judith Berg Sobré es decanta per assignar-la a un pintor anònim català. Vegeu: Post, 1941: 746–748. Gaya Nuño, 1958: 153. Berg, 2008: 48–50.

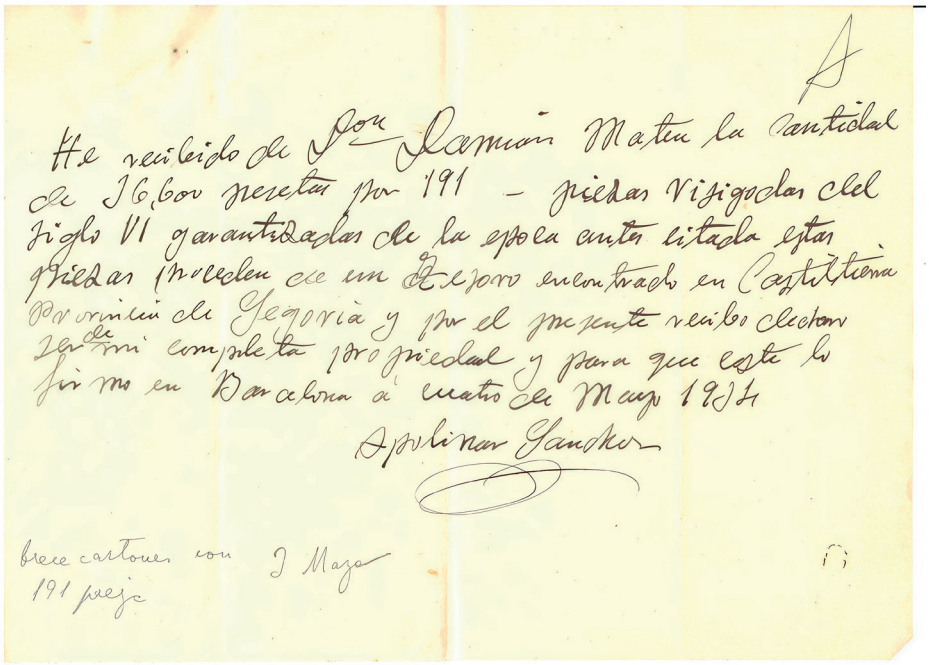
55. Archivo Moreno (Fototeca del Patrimonio Histórico), núm. reg. 07146_B.

56. Catalan: *Saint Sebastian* (1490–1500, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1942.603).

57. Barrachina, 2014.

58. Volem agrair a tot el personal de la Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, especialment a la seva directora Maribel González i a la bibliotecària Susana García, les atencions dispensades i l'ajuda facilitada en la consulta de la documentació.

59. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.912.01). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, 4 de maig de 1934.



He recibido de Don Damián Mateu la cantidad de 16.600 pesetas por 191 – piedras visigodas del siglo VI garantizadas de la época entera citada estas piedras proceden de un tesoro encontrado en Castiltierra Provincia de Segovia y por el presente recibo declaro de mi completa propiedad y para que conste lo firmo en Barcelona á cuatro de Mayo 1934

Apolinar Sánchez

Doce cartones con 191 piezas 3 Mayo

Figura 7. Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu del 4 de maig de 1934, on s'aborda la compra de peces procedents del Tresor de Castiltierra (Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu, R.912.01).

pessetes, i van acordar que la quantitat que faltava seria satisfeta el gener de 1935. La confiança entre ells era màxima, ja que l'antiquari s'oferí a descomptar-li 2.500 pessetes que li devia, a més de donar-li la possibilitat de tornar-li tots els diners si Mateu es volia fer enrere en qualsevol moment i es desdeia de l'acord a què havien arribat. En aquesta ocasió, el lot estava compost per dues fíbules xapades d'or i sis fíbules de coure, totes procedents de Castiltierra (Segovia). Així mateix, es van incloure en la transacció algunes peces procedents de Torredonjimeno (Jaen), que, entre gener i maig de 1935, serien donades al Museu Arqueològic de Catalunya.[60] L'assumpte encara va durar uns mesos més i ocupà els darrers temps de la vida del català. El 14 de gener de 1935, va satisfer les 32.500 pessetes restants en dos pagaments, un valorat en

60. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.912.02). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, gener de 1935. Sobre el tresor de Torredonjimeno, vegeu: *Torredonjimeno*... 2003.

27.400 pessetes i l'altre, en 5.100 pessetes,[61] i el 13 de juliol li entregà les últimes 25.000 pessetes que faltaven per adquirir les peces de l'esmentat tresor.[62]

Més enllà dels objectes visigots, es van produir altres operacions durant els dos anys que es relacionaren. El 15 de gener de 1935, Mateu abonà 8.000 pessetes per una taula gòtica procedent de Mallorca.[63] El 7 de març del mateix any li va pagar 7.000 pessetes per diversos camafeus romans (figura 8) i l'11 de març entraren en tractes per la compravenda d'un Greco.[64] Tot i que sempre havia existit cordialitat i entesa entre ells, el quadre del pintor cretenc va fer aflorar certes discrepàncies en què acabaren intervenint terceres persones. És el cas de Josep Bardolet (1891–1982), antiquari proper a Mateu,[65] que en la correspondència conservada reconeixia que encara no havia pogut veure res del que oferia Sánchez i que, abans de recomanar-li'n l'adquisició, li va manifestar: «Quiero ver la calidad del que ofrecen, para comparar con este de aquí para ver cual es que nos interesa».[66]

El 14 de març, l'interès per El Greco encara era viu i, novament, Bardolet, ens aportà valuoses informacions sobre l'assumpte. Gràcies a ell, tot i que en cap moment precisa el tema o el personatge representat, sabem que el quadre no estava restaurat i que mesurava 104 x 80 cm.[67] Els dubtes generats motivaren

61. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.912.03). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, 14 de gener de 1935.

62. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.912.04). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, 13 de juliol de 1935. L'assumpte de Torredonjimeno i de Castiltierra va acabar amb polèmica, perquè es detectaren peces falsificades en els lots venuts. Els que procedien del jaciment de Jaen acabaren entrant l'any 1935 al Museu Arqueològic de Catalunya, mentre que els de Segòvia seguiren un camí diferent. L'any 1935, ingressaren als fons de la Junta de Museus i, a partir de 1939, s'incorporaren al Museu Arqueològic. L'atribució de la procedència de les peces cal buscar-la en la correspondència de l'antiquari amb Damià Mateu. Sobre aquest polèmic cas, vegeu: Arias i Balmaseda, 2015: 23.

63. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.912). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, 15 de gener de 1935.

64. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu (R.911). Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu, 7 de març de 1935.

65. Sobre la figura de Josep Bardolet, vegeu: Cano, 2015: 163–190 i Cano, 2019: 193–210.

66. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu. Carta de Josep Bardolet a Damià Mateu, 11 de març de 1935. Sobre aquest assumpte també podem trobar referències en una carta del 9 de març de 1935, conservada al mateix arxiu. Volem agrair a Meritxell Cano Ció l'accés a aquesta documentació, clau per aclarir els vincles entre Damià Mateu i Apolinar Sánchez.

67. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu. Carta de Josep Bardolet a Damià Mateu, 14 de març de 1935.

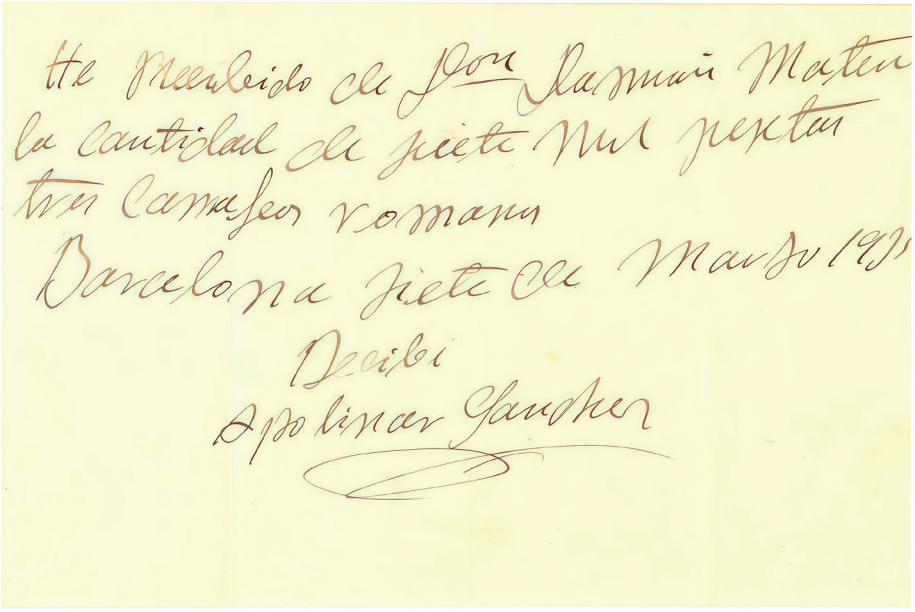


Figura 8. Carta d'Apolinar Sánchez a Damià Mateu del 7 de març de 1935, on es recull el pagament de 7.000 pessetes per la compra de tres camafeus romans (Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu, R.911).

que Apolinar Sánchez viatgés a Barcelona per entrevistar-se amb Damià Mateu. No aconseguir el seu objectiu li causà un gran descontentament i l'enutjà; aquesta va ser l'última vegada que apareix esmentada l'obra en la documentació conservada.[68] Possiblement, el fracàs en la transacció vingué motivat per un doble motiu: els dubtes plantejats pel quadre i perquè, als anys trenta, els antiquaris madrilenys cada cop apujaven més els preus, mentre que els catalans eren molt més econòmics i també oferien productes de primera qualitat artística.

Frederic Marès: amistat, respecte i art

Un altre dels grans col·leccionistes amb els quals es relacionà va ser l'escultor Frederic Marès. Dels vincles entre ells, n'ha quedat un testimoni plasmat en tretze cartes que abasten el període entre 1943 i 1958 —la darrera missiva coin-

68. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu. Carta de Josep Bardolet a Damià Mateu, 15 de maig de 1935.

cideix amb la data de la mort de l'antiquari. La documentació demostra la complicitat i l'estima que existí, a més de confirmar algunes informacions aportades sobre la vida de Sánchez: els seus viatges regulars a Barcelona i a Sant Sebastià o el bon tracte i la cordialitat que mantenia amb altres companys de professió.[69]

Si ens centrem en les compres que realitzà l'escultor català, podem establir que els objectes adquirits van ser diversos i de tipologia variada. Apolinar Sánchez li aconseguí peces de primer nivell, d'altres destinades al Gabinet de Col·leccionista i també existiren moltes propostes que, per motius diversos, no s'acabaren concretant. Malgrat aquesta varietat, totes comparteixen un denominador comú: les descripcions aportades a la correspondència són poc detallades o precises, fet que dificulta associar-les al fons actual del Museu Frederic Marès de Barcelona.

La primera carta porta data del 19 de juliol de 1943. El to emprat denota que feia temps que es coneixien i que existia certa complicitat entre ells, perquè l'antiquari li explica obertament que al cap de pocs dies viatjarà a Sant Sebastià amb la idea d'establir-s'hi durant dos mesos al número 12 del carrer de Fuenlabrada. Pel que fa a les peces venudes, es recull que havia enviat a Barcelona sis busts, dos reliquiaris i unes tisores.[70] Un any després, el 10 de juliol de 1944, es tornaren a escriure. A més de preocupar-se per l'estat de salut de José Valenciano, es parla de l'interès per unes obres que l'antiquari encara havia de veure en persona: una estàtua, propietat d'una senyora que s'estaria a El Escorial fins a l'octubre, i uns draps gòtics.[71]

Atenent als documents conservats, durant molts mesos van estar sense comunicar-se, fins que el desembre de 1944 reprengueren el contacte. A més de felicitar Marès per la donació a Barcelona de la seva col·lecció, l'antiquari aprofità l'avinentesa per avançar-li que seguia la pista d'unes butaques gòtiques i prometia que, si les aconseguia, no dubtaria a comunicar-li-ho.[72] Des-

69. Volem agrair al personal del Museu Frederic Marès de Barcelona les atencions dispensades i l'accés a la consulta de la documentació esmentada en aquest estudi.

70. Arxiu Frederic Marès (MFM 8106). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 19 de juliol de 1943.

71. Arxiu Frederic Marès (MFM 8107). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 10 de juliol de 1944. La carta ens explica que José Valenciano no havia empitjorat i que estava a l'espera que els metges decidissin si l'operaven o no. Pel que fa a Apolinar Sánchez, anunciava a Marès que en breu marxaria a Sant Sebastià amb tota la família.

72. Arxiu Frederic Marès (MFM 8108). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 14 de desembre de 1944. Apolinar Sánchez va felicitar Frederic Marès per la futura creació del seu museu, al qual ell contribuí aportant-hi algunes peces.

coneixem com acabà la proposta, però novament entraren en tractes el 7 de juny de 1945, en aquesta ocasió amb uns bancs com a protagonistes. Pel que s'explica a les cartes, alguns s'havien enviat —els més baixos—, mentre que d'altres encara no havien sortit cap a Barcelona, motiu pel qual l'antiquari demanava instruccions per saber com havia de procedir. Així mateix, s'alegrava sinceram ent dels èxits de Marès com a escultor, ja que estava molt content que «se comprenda su arte y su talento».[73]

Tot i la complicitat i confiança generades, no es van tornar a relacionar fins a finals de 1948. Va ser llavors quan parlaren de l'enviament de dues arquetes cap a Barcelona i abordaren l'oferiment de tres taules representant santa Margarida, santa Quitèria i sant Ponç, de les quals ja n'havien esbrinat la procedència gràcies a Denman Waldo Ross (1853–1935), del Fogg Art Museum. Per la primera, Sánchez en demanava 150.000 pessetes i per les altres dues, en conjunt, 225.000 pessetes.[74] Tenim constància que, poc abans, l'antiquari les havia ofert a la Junta de Museus, que n'acabà descartant la compra, però gràcies al fallit oferiment sabem que caldria atribuir l'autoria al mallorquí Mestre de Sant Francesc.[75] El tracte finalment no es tancà, perquè el català considerava els preus sol·licitats massa elevats i deixà el camí lliure perquè l'antiquari negociés amb altres persones.[76]

La trobada següent es produí aquell mateix any i girà al voltant de l'adquisició d'un tapís. Sánchez explicava que havia rebut notícies de la sucursal barcelonina del Banc Espanyol de Crèdit, que li comunicava que l'Ajuntament havia ingressat al seu número de compte la quantitat acordada. Marès va tenir força maldecaps per tal que el seu amic aconseguís un benefici econòmic important.[77]

Com de costum, existeix un buit documental entre 1949 i mitjan març de 1952 en la correspondència. Quan reprengueren els contactes, des de Madrid s'envià una fotografia d'un sarcòfag per tal que l'escultor apreciés amb tot

73. Arxiu Frederic Marès (MFM 8109). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 7 de juny de 1945. Pel que fa als bancs, Apolinar Sánchez li recordava que el conjunt estava compost per 31 unitats, de les quals li n'havia venut 26.

74. Arxiu Frederic Marès (MFM 8110). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 8 de desembre de 1948.

75. Sánchez Sauleda 2016: 153.

76. Arxiu Frederic Marès (MFM 8111). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 23 de febrer de 1949.

77. Arxiu Frederic Marès (MFM 8112). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 14 de març de 1949.

luxe de detalls la qualitat de l'obra oferta. A diferència d'operacions anteriors, se li demanà a Marès certa rapidesa en la decisió, ja que Thomas Harris (1862–1943) prenia part en la negociació i volia saber com calia procedir. Així mateix, li notificava el preu demanat, 200.000 pessetes, i li comunicava que encara calia fer les gestions pertinents davant la Junta del Tesoro Artístico i la duana per quedar-se'l en propietat.[78]

Per motius desconeguts, potser viatges o excés o de feina, el català no va respondre a l'oferiment tal com s'esperava. El llarg silenci motivà que Apolinar Sánchez tornés a escriure-li el 17 de juny de 1952 per recordar-li el preu i dir-li que Harris estava involucrat en l'adquisició i que calia resoldre l'afer al més ràpidament possible. Tal com consta en una anotació escrita a mà per Marès, es pot intuir el seu descontentament per la manera com acabà resolent-se tot: «Llegué tarde. Me interesaba. Fue una lástima».[79] Millor èxit els reportà una «tabla primitiva» que compraren cap al 12 de novembre de 1954. Sánchez aconseguí la peça, que ràpidament envià a Barcelona, i, gràcies a una anotació a mà situada al revers de la carta, intuïm que en pagaren 11.500 pessetes.[80]

Tampoc no arribaren a cap entesa a la primeria de 1955 per la figura d'un Crist. Segons es desprèn de la carta on s'aborda la qüestió, els propietaris havien dubtat a vendre i, quan es decidiren a fer-ho per 55.000 pessetes, el català ja no hi estava interessat.[81] Davant la dificultat existent per trobar compradors d'aquesta tipologia de peces, l'antiquari acceptà la situació i prometé contactar ràpidament amb Marès si trobava alguna obra que considerés que podria interessa-li.[82]

Els darrers contactes per escrit tingueren lloc a primers de gener de 1958. En una carta enviada des de Madrid, Apolinar Sánchez confirmava el pagament d'una escultura —possiblement una talla gòtica de pedra representant

78. Arxiu Frederic Marès (MFM 8113). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 14 de maig de 1952.

79. Arxiu Frederic Marès (MFM 8114). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 17 de juny de 1952.

80. Arxiu Frederic Marès (MFM 8115). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 12 de novembre de 1954.

81. Resulta difícil establir el motiu pel qual Frederic Marès rebutjà l'adquisició de la peça, perquè en la seva col·lecció figuren diverses obres d'aquesta tipologia de procedències tan variades com València d'Àneu (MFM 645) o Astorga (MFM 644).

82. Arxiu Frederic Marès (MFM 8116). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 25 de gener de 1955.

un bisbe valorada en 75.000 pessetes—[83] i manifestava el desig de trobar-se ben aviat amb el seu vell client i amic.[84] Malauradament, no s'arribaren a veure més, ja que l'antiquari morí el maig d'aquell mateix any.

Abans de finalitzar aquest apartat, volem esmentar dues peces que foren venudes per l'antiquari i no apareixen esmentades en la correspondència conservada. La primera és un relleu dividit en tres escenes (Naixement, Degollació dels innocents i Reis Mags) que caldria datar al segle XIV.[85] Aquesta talla de fusta policromada ja era propietat del català l'any 1946, però n'hi ha constància documental a l'Arxiu Moreno de la Fototeca del Patrimonio Nacional, on s'indica que havia passat per la col·lecció de Ricardo i Apolinar Sánchez.[86] Molt probablement era una de les obres que el manxec s'havia reservat per al seu gaudi personal, però degué despertar l'interès de Marès, fet que acabà provocant que canviés de mans.

La segona és una Mare de Déu amb el Nen d'alabastre policromat, datada al segle XV.[87] Atribuïda a un taller indeterminat de Catalunya, la peça va travessar les nostres fronteres i acabà a París en mans de l'antiquari Jacob Seligmann (1858–1923). L'any 1946 ja era propietat de Marès, qui, gràcies a les gestions realitzades per Sánchez, aconseguí incorporar-la a la seva col·lecció, tal com ho explica a la seva autobiografia: «Tardé veinte años en poderla adquirir, pero entonces la escultura ya no se encontraba en París, había vuelto a España, adquirida de acuerdo conmigo, por el anticuario de Madrid, Apolinar Sánchez».[88]

Apunts de la relació d'Apolinar Sánchez amb les institucions públiques, els col·leccionistes privats i els agents del mercat artístic

Són ben conegudes les seves relacions comercials amb la Junta de Museus, a la qual, a més de fer-li molts oferiments que no s'acabaren concretant, també

83. Arxiu Frederic Marès (MFM 8118). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 10 de gener de 1958.

84. Arxiu Frederic Marès (MFM 8117). Carta d'Apolinar Sánchez a Frederic Marès, 10 de gener de 1958.

85. *Naixement / Degollacióels innocents / Reis Mags* (segle XIV, Museu Frederic Marès, núm. inv. MFM 711)

86. Archivo Moreno (Fototeca del Patrimonio Histórico), núm. reg. 20172_B.

87. Escola catalana: *Mare de Déu amb el Nen* (segle XV, Museu Frederic Marès, núm. reg. MFM 941). Español i Yarza, 1991: 373.

88. Marès, 2006: 55 i 251.

proveí d'obres de primer nivell.[89] A partir dels anys trenta, mantingué contactes regularment amb el Museo del Prado, que, gràcies a les seves gestions, incorporà l'any 1931 dues taules del Mestre d'Estamariu procedents de l'església de Santa Llúcia d'Arcavell (Alt Urgell, Lleida) i dos llenços de Juan de Valdés Leal (1622–1690) i Claudio Coello (1642–1693).[90] També en sortí beneficiat el Museo Arqueológico Nacional, que li comprà el Tresor de Salvacañete i la llinda de l'església de Santiago de Vigo (finals segle XII), entre altres peces.[91]

Pel que fa als privats, la llista d'actuacions resulta molt extensa. Sabem que va relacionar-se amb José Lázaro Galdiano (1862–1947), a qui vengué un *Retrato de Carlos IV, príncipe* (*ca.* 1670) pintat per Joaquín Inza (1736–1811).[92] També mantingué tractes amb el sevillà Félix Pozo (figura 9), que el proveïa de joies que ell mateix fabricava i d'objectes sumptuosos de procedència andalusa,[93] i amb el mallorquí Josep Costa Ferrer (1876–1971), més conegut amb el sobrenom de Picarol. D'aquests contactes, n'existeix un extens rastre documental, que va de 1929 a 1956, i en el qual es plantegen nombroses operacions comercials.[94]

Però possiblement un dels particulars amb qui va mantenir forts contactes i també una bona amistat al llarg de la vida va ser Thomas Harris Rodríguez (1908–1964). El pintor, historiador de l'art i espia britànic durant la Segona Guerra Mundial era fill de la sevillana Enriqueta Rodríguez de León i de Lionel Harris (1862–1943), fundador de les Spanish Art Galleries a Madrid i a Londres, fet que el convertí en un gran coneixedor de l'art espanyol de tots els temps.[95]

Dels vincles que s'establiren entre ells, en donà notícia Josep Bardolet (1891–1982) en la seva correspondència amb Damià Mateu (1863–1935). En una carta del 19 de juliol de 1935, l'antiquari català confirmava: «Estos días ha

89. Per conèixer la relació entre Apolinar Sánchez i la Junta de Museus, vegeu: Boronat, 1999 i Sánchez Sauleda, 2016: 148–156.

90. Sánchez Sauleda, 2020: 556–559. Mestre d'Estamariu: *Retaule de la llegenda de santa Llúcia* (1357–1358, Museo del Prado, núm. inv. P002535 y P002536). Juan Valdés Leal: *Màrtir de l'orde de sant Jeroni* (1657, Museo del Prado, núm. inv. P002582). Claudio Coello: *Jesús nen, a la porta del temple* (1660, Museo del Prado, núm. inv. P002583).

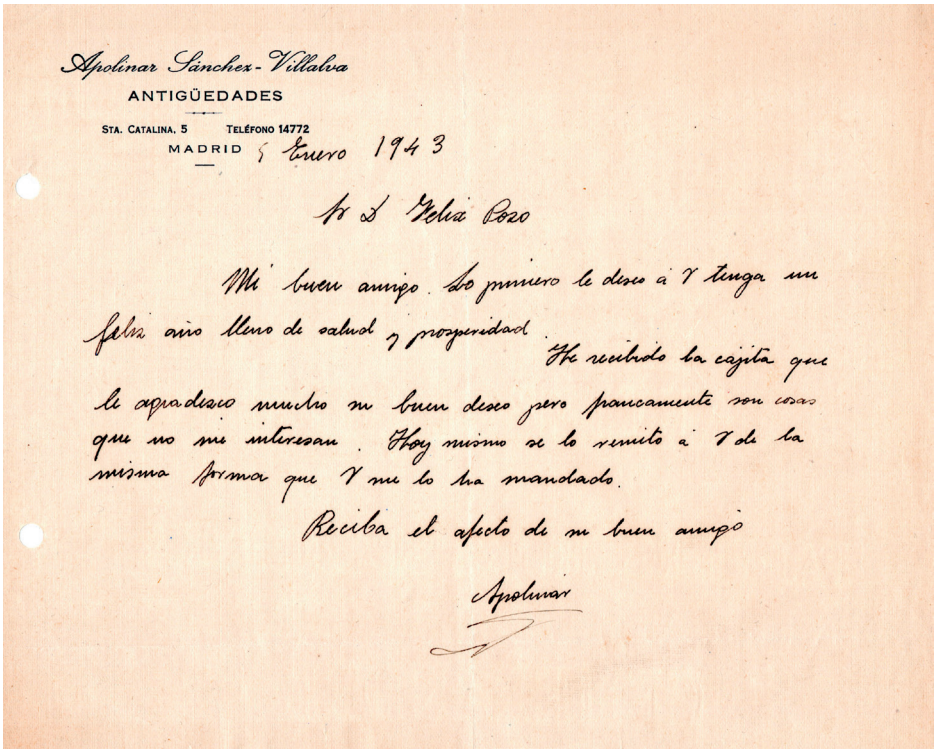
91. Franco, 2008. Sánchez Sauleda, 2020: 559-561.

92. Joaquín Inza: *Retrato de Carlos IV, príncipe* (*ca.* 1670, Museo Lázaro Galdiano, núm. d'inventari 07978).

93. Sánchez Sauleda, 2020: 564–565.

94. Velasco, 2024: 208.

95. La família es completava amb Enriqueta Harris (1910–2006), germana de Thomas i historiadora de l'art, que s'erigí en una de les grans difusores de l'art hispànic al món anglosaxó.



Apolinar Sánchez-Villalva
ANTIGÜEDADES
STA. CATALINA, 5 TELÉFONO 14772
MADRID 4 Enero 1943

Sr D Félix Pozo

Mi buen amigo. Lo primero le deseo á V tenga un feliz año lleno de salud y prosperidad. He recibido la cajita que le agradezco mucho su buen deseo pero francamente son cosas que no me interesan. Hoy mismo se lo remito á V de la misma forma que V me lo ha mandado.

Reciba el afecto de su buen amigo

Apolinar

Figura 9. Carta de Félix Pozo a Apolinar Sánchez del 4 de gener de 1943 (Arxiu particular).

estado aquí Harris con Apolinar» i que tots dos havien dit «que venían por turismo».[96] Aquests viatges, habituals entre ells, no només els servien per descansar i gaudir de la Ciutat Comtal, sinó que també ocultaven la gestió de negocis importants, veritable motivació que el portava a desplaçar-se regularment a la capital catalana.

A més d'aquests moments de complicitat professional i de lleure, els vastos coneixements de Harris foren clau perquè Apolinar Sánchez s'introduís en la figura i l'obra de Francisco de Goya (1746–1828). L'expert no només li regalà uns gravats de l'aragonès,[97] sinó que li proposà alguns tractes que te-

96. Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada, Fons Damià Mateu. Carta de Josep Bardolet a Damià Mateu, 19 de juliol de 1935.

97. Segons expliquen els seus descendents, Thomas Harris va regalar a Apolinar Sánchez alguns dibuixos fets per ell que es van exposar a la Biblioteca Nacional de Madrid. El coneixement que Harris tenia de Goya va quedar plasmat en llibres com *Goya: engravings and lithographs*. Oxford: Bruno Cassirer, cop. 1964.

nien com a protagonista quadres del mateix artista. N'és un bon exemple la venda del *Retrat de la marquesa de Caballero* (1806–1807), María Soledad Rocha Fernández de la Peña.

La imatge del quadre va ser publicada a la revista *Art News* el 29 d'abril de 1933 (figura 10) i, en l'article aparegut a les pàgines interiors, s'indicava que el llenç estava en possessió de Thomas Harris.[98] També s'hi explicava que havia format part de l'exposició sobre el centenari de Goya que es va fer al Museo del Prado, i que Aureliano de Beruete (1845–1912) l'havia inclòs en la monografia sobre l'artista titulada *Goya, pintor de retratos* (1916).[99] Finalment, s'hi afegia que era molt probable que existís més d'una versió del retrat que ens ocupa.[100]

Del que no hi ha dubte, atenent a la carta/factura conservada, és que probablement va ser la versió propietat de Harris la que acabà en mans del comte de Barbate el 6 de gener de 1936, a canvi de 80.000 pessetes.[101] Apolinar Sánchez, per donar més importància al negoci, li explicà per escrit al noble espanyol que el llenç feia parella amb el retrat del marit de la marquesa, llavors conservat al Museu de Budapest.[102] En aquesta mateixa transacció es van incloure dos quadres representant escenes campestres, atribuïts a Luis Paret Alcázar (1746–1799), valorats ambdós en 10.000 pessetes.

El negoci d'antiquari després d'Apolinar Sánchez

Després de la mort d'Apolinar Sánchez, ocorreguda el 6 de maig de 1958, el negoci i els clients quedaren en mans de la seva germana Juana. Nascuda el 9 de gener de 1894, va romandre al capdavant de la botiga com a mínim fins a 1964. D'aquesta activitat en tenim constància gràcies a la correspondència amb Frederic Marès, on, a més de quedar plasmada l'amistat i l'estima que

98. *Goya portrait...*, 1933: 4.

99. Beruete, 1916: 180. El quadre apareix catalogat amb el número 237.

100. Aquestes opinions sorgien del fet que Aureliano Beruete situava el quadre exposat al Museo del Prado a la col·lecció del duc d'Andria a Madrid. L'altra versió, com s'ha esmentat, estava en mans de Thomas Harris.

101. Carta d'Apolinar Sánchez al comte de Barbate, 6 de gener de 1936. Volem agrair a Cristina Uribe i a la Galeria Caylus (Madrid) la coneixença d'aquesta documentació, clau per estudiar la relació professional entre Apolinar Sánchez i Thomas Harris.

102. Francisco de Goya: *Retrat del marquès de Caballero* (1807, Szépmüvészeti Museum Budapest, núm. inv. 3792).

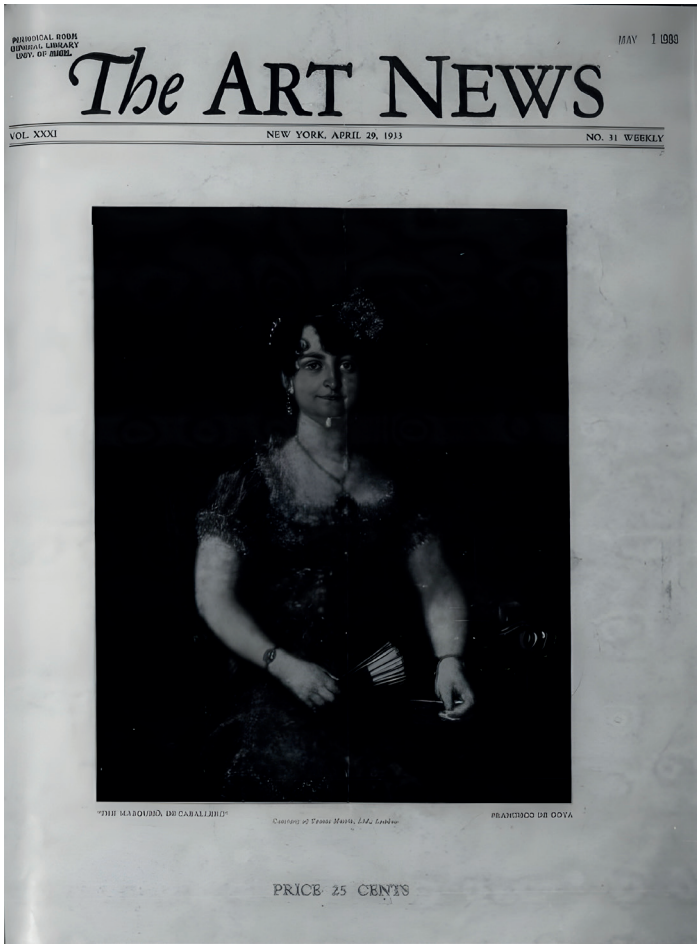


Figura 10. Portada de la revista *Art News*, publicada a Nova York el 29 d'abril de 1913, on apareix el quadre de Goya (*Retrat de la marquesa de Caballero*) propietat de Thomas Harris (arxiu particular).

sempre l'uniren a la família Sánchez-Villalba, es demostra la confiança que es tenien. L'escultor, tot i haver mort l'antiquari amb qui havia treballat durant anys, ho va continuar fent amb els seus successors. Una bona mostra d'aquestes complicitats és l'oferiment d'un Crist que estava a la venda a París per 800.000 francs, o l'alegria de Juana en veure l'escultor català per la televisió amb motiu de diversos homenatges que se li van retre l'any 1959.[103]

103. Arxiu Frederic Marès (MFM 8119 i 8120). Cartes de Juana Sánchez-Villalba a Frederic Marès, 28 de maig de 1958 i 14 de setembre de 1959.

Quan Juana Sánchez es va apartar de la botiga, segurament a causa de la seva avançada edat, se'n va fer càrrec Leoncio Sastre Maroto. D'origen segovià, havia exercit les funcions d'ajudant d'Apolinar Sánchez i continuà el vestigi dels seus predecessors, amb un interès especial per la pintura flamenca. L'activitat comercial el portà a gestar bones relacions amb l'estament religiós i, entre els seus contactes, figuren noms com Frederic Marès, amb qui conservem correspondència entre 1961 i 1967, o Josep Costa Ferrer —Picarol— i el seu fill Josep Maria Costa Gispert, amb els quals mantingué el contacte fins a 1975.[104]

Sens dubte, som davant d'un dels grans noms que protagonitzaren el mercat artístic espanyol durant la primera meitat del segle XX. Les relacions que mantingué amb els principals col·leccionistes i les institucions del país així ho demostren. Malgrat la voluntat de passar desapercebut, la seva figura, a vegades polèmica, ajudà a conformar moltes de les col·leccions públiques i privades que existiren a casa nostra.

Referències bibliogràfiques

A guide to the paintings in the permanent collection (1932). Chicago: Art Institute of Chicago.

Arévalo González, Alicia; Prados Torreira, Lourdes; Marcos Alonso, Carmen; Perea Caveda, Alicia (1998). «El origen votivo del tesoro de Salvacañete (Cuenca)». A: *Los íberos. Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad Ibérica*. Barcelona: Centro Cultural de la Fundación "La Caixa".

Arias Sánchez, Isabel; Balmaseda Muncharaz, Luis Javier (2015). *La necrópolis de época visigoda de Castiltierra (Segovia). Excavaciones dirigidas por E. Camps y J. Mª de Navascués, 1932–1935. Materiales conservados en el Museo Arqueológico Nacional. Tomo I: Presentación de sepulturas y ajuares*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

Barrachina, Jaume (2014). *Damià Mateu i Bisa. Empresari, promotor i col·leccionista*. Girona: Associació Cultural Castell de Peralada.

Beltrán, Clara; De la Fuente, Vicente (2021). «Paul Tachard». A: Francesc Fontbona i de Vallescar; Bonaventura Bassegoda i Hugas (dirs.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, setena edició, desembre de 2024 [en línia]. https://rccaac.iec.cat/ (consulta: 7 de març de 2026).

— (2022). «Paul Tachard: antiquari i col·leccionista de teixits i ceràmica». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. (coord.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*

104. Velasco, 2024: 208.

2021. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions – Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 51–102.

Berg Sobré, Judith (2008). «Catalan (Girona). Warrior Saint, 1490/1500». A: Wolff, Marta. *Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. Chicago: The Art Institute of Chicago; Yale University Press, pàg. 48–50.

Beruete, Aureliano de (1916). *Goya, pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cía.

Blanco Freijeiro, Antonio (1986). «El busto de Alboraya, retrato de lord Byron». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. iv, núm. 2, pàg. 205–207.

Blázquez, Cruces; García Bellido, M.ª Paz (1998). «Las monedas de Salvacañete (Cuenca) y su significado en el tesoro». *Archivo Español de Arte*, núm. 71, pàg. 249–256.

Boronat, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890–1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cano Ció, Meritxell (2015). «Josep Bardolet (1891–1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya». *Ausa*, núm. 175, pàg. 163–190.

— (2019). «Tres exemples d'activitat de l'antiquari Josep Bardolet entre els anys trenta i cinquanta treballant per Damià Mateu, pel Servei de Salvament del Patrimoni i per Mossèn Trens». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 33, pàg. 193–210.

Coll, Isabel (2012). *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in art*. Evanston: Northwestern University Press.

Díez, José Luis (1999). *Vicente López (1772–1850). Catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2 volums.

Español Beltrán, Francesca; Yarza Luaces, Francesca (dir.) (1991). *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Franco Mata, María Ángela (2008). «Panorama general del románico español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional». A: Núñez González, José María; García Guinea, Miguel Ángel (coord.). *Enciclopedia del románico en Madrid*. Madrid: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1958). *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe.

«Goya portrait on our covers was shown in Prado» (1933). *Art News*, vol. xxxi, núm. 31, pàg. 4

Gudiol, Josep; Alcolea Blanch, Santiago (1986). *Pintura gótica catalana*. Barcelona: Polígrafa.

Marès, Frederic (2006). *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona.

Martínez Ruiz, María José (2011). «Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE UU». *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 161, pàg. 49–87.

Mayer, August L. (1924). «Dos tablas primitivas hispanoflamencas». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. xxxii, pàg. 255–256.

Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid: Cátedra, pàg. 180–184.

Post, Chadler Rathfon (1934). *A History of Spanish Painting. Volume v. The Hispano-flemish style in Andalusia*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1941). *A History of Spanish Painting. Volume viii. Part ii. The aragonese school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

— (1947). *A History of Spanish painting. Volume ix. Part ii. The beginning of the renaissance in Castile and Leon*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ramírez Ruiz, Victoria. «Notas sobre el mercado y tasación de las artes decorativas (1880–1950)». *Además de: revista on line de Artes Decorativas y Diseño*, núm. 1, pàg. 139–157.

Sánchez Sauleda, Sebastià (2016). «Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña». A: Pérez Carrasco, Yolanda (ed.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Trea, pàg. 131–156.

— (2019). «Una aproximación a la figura del anticuario Miguel Borondo (1857–1930)». A: Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coord.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pàg. 307–321.

— (2020). «Apolinar Sánchez y el coleccionismo público y privado en España (1900–1950)». A: Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coord.) (coord.). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla – Fundación Valentín de Madariaga – Biblioteca Nacional de España, pàg. 554–568.

— (2021). *La col·lecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909–1921): un somni d'art hispànic frustrat* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. http://hdl.handle.net/10803/672409 (consulta: 7 de març de 2026).

Sureda, Joan (1986). *El retaule de Sant Bartomeu.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Torredonjimeno tresor, monarquia i litúrgia: exposició: Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museu Arqueológico Nacional, Madrid, Museo de Jaén: novembre 2003–febrer 2005 (2003) (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Velasco González, Alberto (2024). «Josep Costa Ferrer (1876–1971), antiquari i agent del mercat de l'art entre Barcelona i Palma». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi. (coord.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2023*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Consorci del Patrimoni de Sitges, pàg. 167–250.

W. A. P. (1924). «A Spanish Madonna and Child of the Fifteenth Century». *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 18, núm. 6, pàg. 74–75.

Subirachs, artista i col·leccionista polifacètic. Gestació de la col·lecció Subirachs Burgaya

Judit Subirachs-Burgaya
Doctora en Història de l'Art

En general, les col·leccions dels artistes es componen tant d'obres pròpies com de peces creades per altres autors. Tanmateix, mentre que en la majoria de cases d'artista hi predominen les obres de producció pròpia, en el cas de Josep Maria Subirachs (1927–2014), la major part de les peces que decoraven la seva llar no eren obres seves, sinó d'amics o de creadors pels quals professava una especial admiració.

En aquest article no ens referirem a les obres de creació pròpia que Subirachs va retirar del mercat per integrar-les a la seva col·lecció, sinó que ens centrarem en una selecció d'obres que va aplegar d'altres artistes.

Subirachs va configurar una col·lecció de caràcter heterogeni, centrada principalment en l'art occidental. A més de pintures i escultures, hi destaquen especialment les obres sobre paper —dibuixos, gravats, litografies i cartells.

El conjunt d'obres prové de dues fonts diferenciades. D'una banda, hi ha les peces adquirides mitjançant compra. De l'altra, les obres rebudes, ja fos a través d'intercanvis o com a resultat d'obsequis. Aquestes dues vies d'incorporació reflecteixen no només el gust personal de Subirachs, sinó també la seva voluntat de diàleg i intercanvi dins del món artístic.

Les obres no les referenciarem per ordre cronològic d'autors, sinó prenent com a guió la biografia de Subirachs. Aquesta opció respon a la constatació que l'anàlisi de la col·lecció permet traçar un fil conductor que acompanya la seva biografia, ja que, paral·lelament a l'evolució de la seva trajectòria profes-

sional, la col·lecció va anar adquirint rellevància i coherència i va esdevenir un reflex del seu univers creatiu i intel·lectual.

El conjunt d'obres no només documenta les afinitats estètiques de l'artista, sinó que també estableix vincles subtils amb la seva pròpia producció amb confluències inspiradores. Subirachs se sentia atret per aquells creadors que, com ell, aspiraven a transcendir la simple funció decorativa de l'art i anhelaven generar en l'espectador una experiència intel·lectual i emocional.

En definitiva, la col·lecció constitueix un testimoni valuós del seu pensament artístic i del seu entorn creatiu i posa de manifest la xarxa de relacions personals i creatives que van contribuir a configurar un panorama cultural dinàmic i heterogeni. Més enllà del valor patrimonial, esdevé una panoràmica privilegiada per comprendre els vincles, les influències, les complicitats i les inquietuds que van marcar la seva trajectòria i que perviuen a través de les obres que va preservar.

El continent

Abans d'endinsar-nos en el contingut, cal fer referència al continent, ja que la casa-taller on es va anar gestant la col·lecció és, per si sola, una obra d'art que l'any 1963 va ser seleccionada per al Premi FAD d'Arquitectura. No va ser per atzar que Josep Maria Subirachs encarregués la construcció del seu habitatge-taller a un arquitecte del grup R, Antoni de Moragas i Gallissà (1913–1985), amb qui coincidia plenament en la manera d'entendre l'arquitectura contemporània. Amb un llenguatge propi, que sintetitzava formes internacionals —com l'organicisme i el brutalisme— amb les pròpies tradicions, Moragas va concebre un edifici amb espais racionals i funcionals. Aquella casa-taller, situada al peu de Collserola, es va anar omplint d'obres d'art i de mobiliari de disseny icònic. A més dels mobles dissenyats per Joaquim Belsa (1929–2018), no hi podien faltar la cadira BKF (1938-39), concebuda per Antoni Bonet Castellana, Juan Kurchan i Jorge Ferrari Hardoyi, ni el llum TMC (1960) de Miquel Milà.

Orígens i primeres amistats

Josep Maria Subirachs provenia d'una família humil del suburbi industrial del Poblenou de Barcelona. Les parets de la casa on va viure la seva infantesa no estaven decorades amb obres d'art, sinó amb fotografies i làmines de calenda-

ri. El seu pare, obrer en una fàbrica de tints, havia absorbit l'atmosfera cultural que es vivia en els ambients populars de l'època republicana. Llegia autors clàssics, assistia als concerts de la Banda Municipal de Barcelona, participava en tertúlies culturals i visitava museus, però els seus coneixements en qüestions artístiques eren limitats, i a la família no hi havia cap precedent que hagués destacat en l'àmbit de les anomenades belles arts.

Quan als quinze anys Josep Maria Subirachs va entrar d'aprenent al taller de l'escultor Enric Monjo, va fer amistat amb Josep Martí Sabé (1915–2006), Ferran Ventura (1927–1997) i Francesc Torres Monsó (1922–2015).[1] D'aquests amics escultors, en conservà sempre esbossos i dibuixos primerencs, entre els quals destaca el dibuix amb carbonet *Dues dones d'esquena* (1950) de Torres Monsó.

A l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona, la Llotja, Subirachs va conèixer Ricard Creus (1928–2021), que també era del Poblenou, i, a partir de 1945, també coincidien a l'Escola Superior de Belles Arts, situada a l'edifici del Borsí, a la plaça de la Verònica, on Subirachs acudia a classes de dibuix, com a alumne lliure, en sortir del taller de Monjo. Allà conegueren Esther Boix (1927–2014) i Mercè Vallverdú (1926), amb les quals van formar un grup que es reunia els caps de setmana per pintar, modelar, compartir lectures i conversar sobre les seves inquietuds culturals. En aquelles vetllades sovint s'autoretrataven o es retrataven entre ells. El retrat que Esther Boix va fer a Subirachs l'any 1953 el va acompanyar sempre (figura 1).[2] Igualment significatius són els autoretrats de Mercè Vallverdú (1948) i de la mateixa Esther Boix (1952), obres que evidencien una clara distància respecte a l'academicisme imperant en aquell moment i anticipen la voluntat de renovació plàstica, on la introspecció psicològica i la llibertat formal van guanyar protagonisme.[3]

La faceta pictòrica de Ricard Creus, amb una obra clarament influïda pel mediterranisme, va ser breu, ja que l'any 1952, en acabar el servei militar, va abandonar definitivament la pintura per centrar-se en la literatura, camp en

1. L'amic amb qui Subirachs va mantenir una relació més estreta va ser l'escultor gironí Francesc Torres Monsó, qui cedí el seu fons a l'Arxiu Municipal de Girona. Aquest fons, digitalitzat i catalogat, inclou 167 cartes de Josep M. Subirachs.

2. Aquesta obra es va cedir en préstec a l'exposició «Postectura. La construcció del demà», celebrada al Museu d'Art de Girona del 21 de maig a l'11 de setembre de 2022.

3. L'autoretrat d'Esther Boix es va cedir en préstec a l'exposició «Esther Boix», organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i celebrada a Barcelona del 29 de novembre de 1995 al 15 de gener de 1996. També es va cedir en préstec a l'exposició citada a la nota anterior.



Figura 1. Esther Boix, *Retrat de Josep Maria Subirachs*, 1953. Oli sobre fusta.

el qual assoliria un reconeixement molt més ampli i durador. A més del retrat que va fer a Josep Maria Subirachs, un oli sobre tela de 1950, la col·lecció conserva diversos dibuixos de Ricard Creus.[4]

El veritable compromís de Subirachs amb l'escultura es produiria a partir de 1947, quan l'escultor Enric Casanovas (1882–1948) l'escollí com a col·laborador. Casanovas, que havia patit l'experiència de l'exili i de la presó, estava físi-

4. El retrat que Ricard Creus va fer a Josep Maria Subirachs es va cedir en préstec a l'exposició citada a la nota 2.

cament i moralment molt abatut i, malauradament, va morir pocs mesos després que Subirachs entrés al seu taller. Malgrat la brevetat d'aquell mestratge i que ben aviat es distancià de la sobrietat noucentista, de l'obra rotunda, plena i arrodonida per configurar el seu propi estil, Subirachs sempre va recordar Casanovas amb un gran respecte i en nombroses ocasions va declarar que se'n considerava deixeble. El cap de terracota que li regalà la família de l'escultor noucentista quan aquest va morir esdevindria un record permanent d'aquell mestratge. Posteriorment, Subirachs adquiriria altres obres de Casanovas.

El 1950, amb els esmentats Josep Martí Sabé, Francesc Torres Monsó, Ricard Creus i Esther Boix, als quals es va unir el pintor Joaquim Datsira (1925–1972), van fundar el grup Postectura, que es va presentar amb un manifest i una exposició a les Galeries Laietanes de Barcelona.

A través de Datsira, Josep Maria Subirachs va conèixer Cecília Burgaya (1924–1994), amb qui va contraure matrimoni a Brussel·les el 23 de novembre de 1955. Datsira havia fet un retrat de Cecília i ella li va comprar diversos gravats, com *La mort del torero* (*ca.* 1950), d'inspiració lorquiana, i *Escena de circ* (*ca.* 1950), més proper al surrealisme. De Cecília provenien també dos gravats de Josefina Miró (1927–1981), d'una subtilesa i precisió tècnica exquisides.

A la mateixa època, Subirachs va fer amistat i intercanvià obra amb Josep Hurtuna i Giralt (1913–1978), Joan Abelló (1922–2008), Josep Guinovart (1927–2007), Emília Xargay (1927–2002) i Núria Picas (1927), entre d'altres. De Josep Hurtuna cal esmentar la litografia *Dànae i la pluja d'or* (1950), un tema mitològic que fascinava Subirachs i que també tractaria quatre dècades més tard en una pintura. L'any 1954, Subirachs realitzà un retrat amb carbonet del pintor Joan Abelló, qui, en correspondència, l'obsequià amb diversos dibuixos caracteritzats per un traç singular i una representació paisatgística centrada en Mollet del Vallès, la seva vila natal.

De Guinovart destaquem el dibuix *A las cinco de la tarde. Homenaje a Ignacio Sánchez Mejías*, datat el 1950 (figura 2), obra de tema taurí dins un magicisme surreal influït per l'esperit de Dau al Set, que forma part d'una sèrie dedicada al poema de Federico García Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.[5]

Amb aquest mateix esperit de diversitat estilística, Emília Xargay l'obsequià amb el gouache *Arlequí* (1950) i Núria Picas amb el dibuix *Crist* (1953). Ambdues peces s'inscriuen en una figuració expressionista on predomina la intensitat

5. Aquesta obra es va cedir en préstec a l'exposició «Guinovart. Toros, hondura y cante», celebrada als Espais Volart de la Fundació Vila Casas de Barcelona, del 17 de setembre al 19 de desembre de 2009.

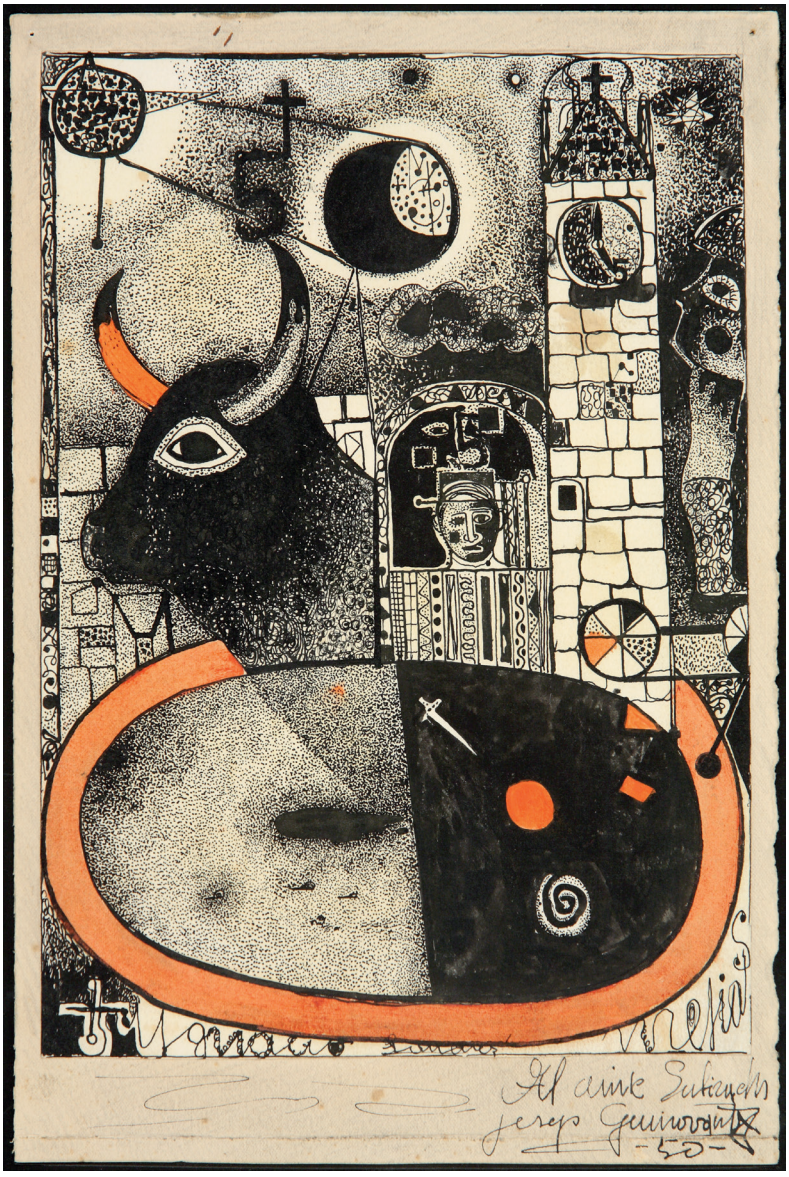


Figura 2. Josep Guinovart, *A las cinco de la tarde*, 1950. Tinta sobre paper.

cromàtica i la força del traç, que transmeten una càrrega emocional intensa i que reflecteixen la tensió existencial pròpia del període de postguerra.

Un personatge cabdal en la protecció i promoció de l'activitat artística barcelonina d'aquells anys va ser el poeta, assagista, crític d'art i pintor Josep Maria de Sucre (1886–1969), president del Cercle Maillol de l'Institut Fran-

cès de Barcelona, que l'any 1951 concedí a Subirachs una beca per ampliar la seva formació a París. Sucre va acabar els seus dies gairebé en la indigència i Subirachs va ser una de les persones que el van ajudar, visitant-lo sovint a la seva torre del carrer de Sant Salvador, al cor de Gràcia, i contribuint a cobrir les seves despeses bàsiques de manutenció. En senyal d'agraïment, Sucre li regalà diversos dibuixos, la major part rostres enigmàtics amb expressions dramàtiques i inquietants, entre els quals hi ha dos retrats de Subirachs datats el 1954, però també un dibuix a la cera titulat *Cromàtic* (1952), d'una abstracció constructivista.

Com tants altres artistes de la seva generació, Subirachs havia quedat fascinat amb el número extraordinari del Nadal de 1934 de la revista *D'Ací d'Allà*, dedicat a l'art del segle XX, i quan el seu padrí n'hi va regalar un exemplar s'emmarcà *Figures davant del mar* (1934), una serigrafia a partir del conegut *pochoir* original de Joan Miró (1893–1983). L'interès per l'art de les primeres avantguardes el complementaria amb l'adquisició d'un exemplar del cartell/collage amb fotomuntatge que Salvador Ortiga (1911–1939) va crear per a l'exposició «Tres escultors que presenta l'ADLAN: Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra», celebrada el març de 1935 a les Galeries d'Art Catalònia. Hi apareixen els esmentats escultors disfressats de militar, prostituta i torero, tres tipologies de personatges de l'època. Però la singularitat d'aquesta obra rau en el fet que cada exemplar del cartell va ser fet a mà i, per tant, cadascun és una peça única.

El 1949 Subirachs entrà en contacte amb el Club 49 i, a partir d'aquell any, també participà en els Salons d'Octubre —que durant deu anys van ser un puntal de l'Art Nou a Catalunya en aplegar artistes amb un sentit molt ampli de modernitat— i en els salons de Jazz. Concretament en el III Saló de Jazz, celebrat el 1953, el jurat atorgà el primer premi de pintura a Antoni Tàpies (1923–2009) i el d'escultura a Josep Maria Subirachs, que s'intercanviaren obres mútuament. El *Tríptic* (figura 3) d'Antoni Tàpies s'inscriu plenament en l'època dels seus quadres magicistes de l'etapa del Dau al Set. El mateix any, Santi Surós (1909–1982) li va regalar l'obra *Esclaus al riu Mississipí* (1953), dibuix a la cera dins el seu estil expressionista figuratiu de colors vius i lluminosos, que havia presentat en aquella edició del saló. Al revers, Surós hi va escriure la dedicatòria següent: «A l'amic Subirachs, cisellador de l'ànima, martellejador de l'esperit i sublimador de la pedra en levític impuls. En record d'amistat. Surós. Juliol del 53».

Dos altres membres de Dau al Set amb qui també va compartir amistat i moltes activitats van ser Modest Cuixart (1925–2007) i Joan Ponç (1927–1984).



Figura 3. Antoni Tàpies, *Tríptic*, 1952. Tècnica mixta sobre paper.

De Cuixart en conservà un extraordinari dibuix surrealista datat el 1949, de traç minuciós i simbologia pròpia del seu imaginari oníric, a més d'altres obres d'etapes posteriors, com els aiguaforts de la sèrie *Rostres d'Arkaim* (1967), amb imatges humanes deformades, en una línia propera a l'expressionisme simbolicofiguratiu. De Ponç cal destacar un irònic dibuix-collage de 1952 intitulat *Hominibus voluntatis*, que exemplifica la seva inclinació cap a la crítica social i la ironia visual, recursos habituals en la seva producció.

Subirachs va ser membre fundador de l'Associació d'Artistes Actuals, que presidia Alexandre Cirici i que va ser la impulsora dels Salons de Maig (1956–1969), en els quals van participar els artistes més representatius de l'avantguarda de postguerra. Una pintora que exposà assíduament en aquests salons i de qui Subirachs va adquirir l'obra *Figura asseguda* va ser Claude Collet (1929–2007), pintora i gravadora injustament eclipsada nascuda a Suïssa, filla de l'escultor Charles Collet (1902–1983) i de la pintora, ceramista i orfebre Ninon Collet (1901–1973).

En conjunt, tots els creadors esmentats van contribuir a la pluralitat del panorama artístic català establint ponts entre tradició i modernitat, entre figuració i abstracció, i entre disciplines com l'escultura, la pintura, el dibuix, el gravat, la litografia, el cartell i la poesia visual. La seva influència es reflecteix en la consolidació d'una identitat artística catalana oberta a les avantguardes europees, però arrelada en una sensibilitat pròpia.

Manolo Millares (1926–1972), figura cabdal de l'informalisme espanyol de postguerra i membre dels grups LADAC i El Paso, va tenir una relació intensa amb Catalunya des que el 1951 va fer la primera exposició individual fora de les illes Canàries: a les Galeries Jardín de Barcelona, que dirigia el crític Àngel

Marsà. Subirachs el va conèixer a través de l'arquitecte i crític d'art suís-italià Alberto Sartoris i va comprar-li una pintura a l'oli sobre tela de 1952 (figura 4), de la sèrie pictografies, etapa clau en l'evolució de l'artista canari. Millares, per la seva banda, li regalà el gouache *Retablo africano* (1952).[6] Referint-se a les pictografies, d'una essencialitat i una qualitat plàstiques extraordinàries, el mateix Millares havia escrit que corresponien a un moment en què la seva preocupació pictòrica se centrava en la pintura aborigen canària, quan de l'estructura va passar al signe revestit de magicisme.

Del sojorn belga a l'exposició «De la escuela de Barcelona»

Un personatge decisiu en la consolidació de la trajectòria artística de Subirachs va ser el pintor belga Luc Peire (1916–1994), qui l'any 1954 el va convidar a Bèlgica, on va viure, treballar i exposar fins al 1956.[7] Luc Peire va evolucionar des d'una representació depurada i estilitzada de la figura fins a convertir-se en un referent de l'abstracció geomètrica que enllaçava amb el suprematisme pictòric. La col·lecció conserva una vintena d'obres de Luc Peire: dibuixos, litografies i les pintures *Larguetto* (1960), *Vallcarca* (1961) i *Putxet* (1961) (figura 5).

La immersió en l'escena artística belga i la participació en diverses exposicions col·lectives van permetre a Subirachs establir relació i intercanviar obra amb altres artistes belgues de reconegut prestigi, com el constructivista Maurits Bilcke (1913–1993), Léopold Leysen (1920–1998) —més conegut amb el pseudònim de Pol Mara— i Walter Leblanc (1932–1986), figura clau de l'art europeu de postguerra, del qual destaquem l'obra *Chrysalide* (*ca.* 1955), que Subirachs apreciava especialment per la seva força matèrica aconseguida sen-

6. L'obra *Pictografía canaria* es va cedir en préstec a les exposicions següents: «LADAC. Los arqueros del arte contemporáneo», Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, del 27 d'abril al 25 de maig de 1990 i Centro de Arte «La Regenta» de Las Palmas de Gran Canaria, del 31 de maig al 30 de juny de 1990. «Juan Eduardo Cirlot y su mundo», Institut Valencià d'Art Modern de València-Centre Julio González, del 19 de setembre al desembre de 1996. «Barcelona-Madrid. Sintonies i distàncies (1896-1996)», Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, del 16 de setembre de 1997 al 22 de febrer de 1998, i «Manolo Millares, la destrucción y el amor», Fundación Caixa Galicia de La Coruña, del 20 de juliol al 20 d'octubre de 2006.

7. El taller del pintor Luc Peire, on Josep Maria Subirachs va viure i treballar, es troba al municipi belga de Knokke-Heist, a la regió de Flandes. Actualment és la seu de la Fondation Jenny et Luc Peire, on es conserven obres de Subirachs.



Figura 4. Millares, *Pictografía africana*, 1952. Oli sobre tela.

se utilitzar pigments. Posteriorment, Leblanc va ser reconegut per les seves aportacions a l'art cinètic.[8]

La dècada dels cinquanta acabaria amb l'exposició «De la escuela de Barcelona», celebrada a la galeria Biosca de Madrid el 1959, en la qual van participar els pintors Carles Planell (1927–2008), Eduard Alcoy (1930–1987) i Joan Hernández Pijuan (1931–2005), a més de l'escultor Subirachs. Dels tres companys i molt bons amics, en conservà sempre obres d'aquell 1959, quan tots ells estaven immersos en l'informalisme i seguien les tendències no figuratives, però també obres d'etapes posteriors. Dues de les obres de Carles Planell corresponen a un període en què la matèria pictòrica va ser substituïda pel paper, sotmès a processos de metamorfosi que incloïen procediments com tacar, arrugar, foradar, estripar i fins i tot cremar. Amb aquestes intervencions no només transformava el suport material, sinó que introduïa una refle-

8. A Brussel·les hi ha la seu de la Walter & Nicole Leblanc Foundation.



Figura 5. Luc Peire, *Putxet*, 1961. Oli sobre tela.

xió sobre la fragilitat i la fugacitat de l'objecte artístic. Altres obres del mateix artista ja pertanyen a l'etapa en què orientà la seva recerca cap als postulats matemàtics de Luca Pacioli i la revisió de la proporció divina, amb la voluntat d'integrar ciència i art en una síntesi conceptual i també obres en les quals descontextualitzava objectes quotidians —com cafeteres o planxes— i els convertia en elements a través dels quals semblava reflexionar sobre la persistència dels objectes en la memòria i la seva transformació en símbols.

L'obra més destacable d'Eduard Alcoy, molt representativa de la seva breu etapa dins l'abstracció informalista, és un plafó de tàblex amb superposicions matèriques i amb una gamma cromàtica de tons neutres. Una gran forma central blanca, irregular, que ocupa la major part de la superfície, contrasta amb el fons de tons terrosos i grisos, la qual cosa crea una tensió visual entre presència i absència. Una taca negra al centre de la forma blanca actua com a punt focal i introdueix una sensació d'enigma o profunditat.

De Joan Hernández Pijuan, a més d'una pintura de 1959 d'un contundent informalisme gestual, la col·lecció inclou diverses obres d'etapes posteriors: dibuixos, gravats, litografies, un cartell i la pintura *Tres copes*, datada el 1971

(figura 6),[9] obra paradigmàtica de la seva poètica visual minimalista del període en què va adoptar una figuració geomètrica dominada per la presència d'objectes solitaris com copes, ous o tisores. En aquesta sèrie d'obres d'Hernández Pijuan, cada element té un pes més conceptual que narratiu i tot està centrat dins d'un marc fi que delimita l'espai pictòric i reforça la sensació d'ordre i contenció.



Figura 6. Joan Hernández-Pijuan, *Tres copes*, 1971. Oli sobre tela.

9. Aquesta pintura es va cedir en préstec a l'exposició «Memoria de paisaxe. Joan Hernández Pijuan», celebrada a la Sala de Exposiciones del Auditorio de Galicia, a Santiago de Compostel·la, del 18 de juny al 27 de juliol de 1994.

Els anys seixanta i setanta

Com és ben sabut, als anys seixanta i setanta es perfilà el primer nucli galerístic important al voltant del carrer del Consell de Cent de Barcelona, que Josep Maria Subirachs i Cecília Burgaya visitaven assíduament. L'escultor no solament va exposar en diverses ocasions a la Sala Gaspar, sinó que va mantenir una estreta relació amb els seus propietaris, Miquel i Joan Gaspar, galeristes que van atorgar una especial atenció i suport a l'art contemporani. Al seu estudi, Subirachs hi tenia penjat el cartell de l'exposició de Pablo Picasso (1881–1973) organitzada el març de 1968, on van adquirir el gravat amb aiguatinta i punta seca *Femme au fauteuil et nu assis* (figura 7). Es tracta d'un exercici tècnic magistral, que revela el domini del gravat per part de Picasso. Amb l'ús del contrast cromàtic (negre-blanc) reforça la idea de dualitat i exemplifica la seva capacitat per explorar la dualitat en la representació del cos humà. La contraposició entre les dues parts —una més matèrica i dramàtica, densa i



Figura 7. Picasso, *Femme au fauteuil et nu assis*, 1963. Aiguatinta i punta seca.

gestual i una altra més lineal i esquemàtica— reflecteix la seva habilitat en combinar registres expressius dins d'una mateixa composició.

A la mateixa Sala Gaspar va comprar una litografia del dibuixant i caricaturista d'origen romanès Saul Steinberg (1914-1999) (figura 8), tan admirat per Subirachs que fins i tot li dedicà un apartat del seu discurs d'ingrés a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, llegit el 29 d'abril de 1990 a Madrid.

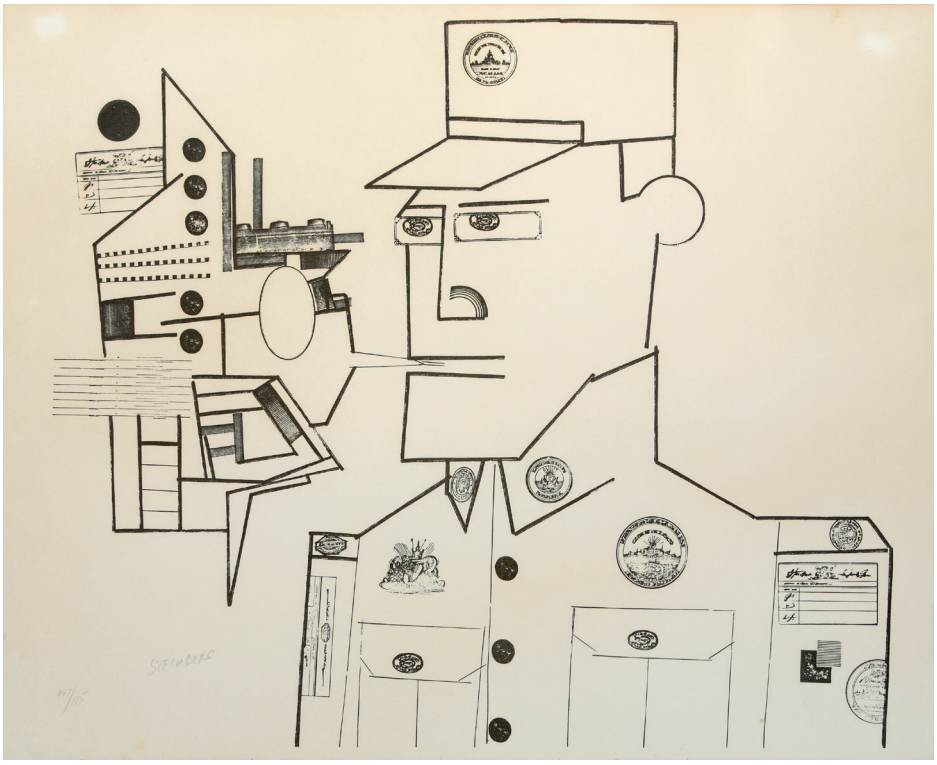


Figura 8. Saul Steinberg, *Sense títol*, s/d. Litografia.

Josep Maria Subirachs i Cecília Burgaya van mantenir una estreta amistat amb Joan-Josep Tharrats (1918–2001) i Pilar Ral, Josep Maria Garcia i Llort (1921–2003) i Martha Crockett (1927), Albert Ràfols Casamada (1923–2009) i Maria Girona (1923–2015), Marcel Martí (1925–2010) i Parvine Curie (1936) —aleshores coneguda com Arlette Martí—, Josep Pla-Narbona (1928–2020) i Amor Estadella, i Josep Grau-Garriga (1929–2011) i Àurea Quintana, amb els quals es reunien assíduament.

Si bé la relació de Subirachs amb Joan-Josep Tharrats es remuntava als anys cinquanta, a partir de 1967 va esdevenir especialment intensa, quan el

pintor, dissenyador gràfic, tractadista d'art i editor va fundar la llibreria i sala d'exposicions Ianua, a la Via Augusta de Barcelona, on els dos artistes passaven tardes senceres consultant llibres d'art magníficament il·lustrats que Tharrats aconseguia d'editorials estrangeres. La col·lecció conserva litografies i l'obra *L'ombra d'Hiroshima* (1956), maculatura sobre paper que remet a les cosmografies evocades per Tharrats en bona part de la seva producció.

A més de diverses litografies de Josep Maria Garcia-Llort, també forma part de la col·lecció l'oli *Gat* (1962), de la sèrie bestiari, de colors vius i composició d'arrel cubista.

Un oli de Ràfols Casamada de 1958 conjuga el rigor geomètric amb l'equilibri cromàtic, mentre que una composició de flors de tons ataronjats en un collage datat el 1965 revela l'inconfusible estil líric de Maria Girona.[10]

Josep Pla-Narbona, grafista, cartellista, dibuixant i pintor, va ser un retratista de gran habilitat. Amb el seu domini del traç pur, la nit de Nadal de 1967 va fer un retrat, de cos sencer, de Josep Maria Subirachs assegut.

Com a director artístic de l'Escola Catalana de Tapís de Sant Cugat, Josep Grau-Garriga va crear les bases teòriques del moviment renovador del tapís avantguardista i Subirachs va ser un dels artistes a qui va convidar a participar-hi. Però les obres de Grau-Garriga conservades a la col·lecció no són tapissos, sinó un linòleum de 1964, un collage de 1970 i un oli sobre tela de 1967 de tons suaus i càlids que revela una reflexió sobre l'harmonia entre el cosmos i la terra.

El pintor alemany establert a Barcelona Will Faber (1901–1987) també hi és ben representat amb una composició abstracta marcada per una forta presència cromàtica i contrastos de textura. Es tracta d'una pintura a l'oli sobre tela datada el 1963 que reflecteix la recerca de Faber per l'abstracció poètica, on el color és protagonista i transmet sensacions més que no pas representacions.

A través del crític d'art Cesáreo Rodríguez Aguilera, Subirachs va conèixer Rafael Zabaleta (1907–1960),[11] amb qui intercanvià dues obres: un oli de

10. La pintura d'Albert Ràfols Casamada es va cedir en préstec a l'exposició «Albert Ràfols Casamada. Antològica 1857–1985», organitzada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya a la Fundació Miró de Barcelona, del 27 de novembre de 1985 al 5 de gener de 1986. El collage de Maria Girona es va cedir en préstec a l'exposició «Maria Girona, contemporània de si mateixa», celebrada als Espais Volart de la Fundació Vila Casas, del 9 de setembre de 2023 al 14 de gener de 2024.

11. Josep Maria Subirachs va fer un projecte de monument dedicat a Rafael Zabaleta que havia d'erigir-se a Quesada (Jaén), d'on era fill el pintor i on hi ha el Museo Zabaleta. Finalment, el monument no es va fer, però el projecte es conserva a l'esmentat museu.

grans dimensions d'influència picassiana titulat *El taller del artista*, que als anys noranta la família va acordar vendre, i el dibuix amb tinta *Figura*.[12]

Subirachs també va tenir ocasió de conèixer el pintor d'origen argentí establert a París Emilio Pettoruti (1892–1971), un dels més notables representants del cubisme hispanoamericà. Pettorutti l'obsequià amb dues litografies, l'exemplar 112/125 d'una de les quals amb dedicatòria datada a París l'1 d'octubre de 1964 (figura 9).



Figura 9. Emilio Pettoruti, *Composició cubista I*, 1917. Litografia.

12. L'autenticitat del dibuix és certificada al revers pel jurista i crític d'art Cesáreo Rodríguez-Aguilera, especialista en l'obra de Zabaleta.

També va mantenir contacte amb la pintora i gravadora Roser Bru (1923–2021), que des de 1939 vivia a Santiago de Xile. Roser Bru va dedicar a Subirachs l'exemplar 6/25 del gravat amb aiguafort i aiguatinta *Horizonte de figuras* (1963).

Altres bons amics van ser els galeristes René Metras (1926–1986), fundador de la galeria homònima al número 331 del carrer del Consell de Cent de Barcelona, i Miquel Adrià (1932–2014), propietari de la Galeria Adrià, al número 286 del mateix carrer, on Subirachs va descobrir el trio format pels pintors Manuel Boix (1942), Artur Heras (1945) i Rafael Armengol (1940), aleshores uns joves i emergents creadors de l'escena artística valenciana inscrits en l'anomenat nou realisme, corrent que amb una tècnica molt elaborada utilitzava alguns recursos formals entroncats amb el pop art. De Manuel Boix va adquirir el dibuix *Agulla* (*ca.* 1975) i d'Artur Heras, la pintura *Sobre arrugat certificat* (1973).

D'altra banda, a l'esmentada galeria René Metras, hi exposava Francesc Artigau (1940), pintor amb un gran domini del dibuix que, a partir de 1966, entrà en un nou realisme de denúncia social en el qual s'inscriu el dibuix de 1969 que forma part de la col·lecció que ens ocupa.

L'apogeu de l'obra gràfica

Durant les dècades dels anys setanta i vuitanta molts artistes catalans van popularitzar l'obra gràfica com a mitjà per fer la seva producció més accessible al gran públic, convertir-la en una presència habitual a les galeries barcelonines i contribuir a consolidar la tradició del gravat, la litografia i la serigrafia a Catalunya en un moment en què aquestes tècniques havien adquirit un paper central en la renovació artística europea. Més enllà de la funció reproductiva, entenien l'obra gràfica com un procediment per a la investigació formal. Paral·lelament, el prestigi d'aquest tipus d'obra es va consolidar amb l'aparició de galeries especialitzades, com la Galeria 42, situada a la rambla de Catalunya, on Subirachs va adquirir un gravat de l'artista d'origen polonès-alemany Hans Bellmer (1902–1975) que revela la seva vinculació amb el moviment surrealista. En aquest espai, Fina Furriol col·laborà amb Gustau Gili, Mariuccia Galfetti i Elvira Maluquer abans d'obrir la seva pròpia galeria. Va ser precisament Josep Maria Subirachs qui va animar Fina Furriol a fundar la Galeria Eude, que s'inaugurà el 15 de maig de 1975, i on adquirí un gravat de Henry Moore (1898–1986), escultor britànic molt admirat per Subirachs, un d'Eduardo Chillida (1924–2002), dos de Jorge Castillo (1933) i una litografia de Pere Puiggròs (1942).

L'obra de Chillida reflecteix l'espai d'una manera molt característica del seu llenguatge artístic, que sempre gira entorn de la contraposició entre el ple i el buit. D'altra banda, el predomini del blanc i del negre, amb un contrast molt marcat, reforça la sensació de gravetat i equilibri. Les formes negres delimiten el buit, i aquest buit és tan important com el ple perquè és on es produeix la tensió visual.

D'aquell període també cal destacar la mítica Galeria Ciento, al número 347 del carrer del Consell de Cent, dirigida per Marisa Díez de la Fuente —coneguda com Marisa Ciento—, que entre l'octubre de 1974 i el desembre de 1990 es va convertir en un punt de trobada essencial per a la creació plàstica barcelonina. Subirachs, visitant habitual de la Ciento, hi adquirí una litografia molt representativa del surrealisme enigmàtic de Max Ernst (1891–1976), un gravat de l'artista serbi Vladimir Velickovic (1935–2019), que transmet l'atmosfera dramàtica que caracteritza bona part de la seva obra, i el gravat intitulat *Braid* (1973) de Jim Dine (1935), representació simbòlica d'una trena, de l'etapa en què l'artista nord-americà va redescobrir la figuració i va recórrer a la seva dona per buscar noves fonts d'iconografia personal.

Altres gravats destacables incorporats a la col·lecció van ser *Sic transit gloria mundi* (1974), de l'alemany Horst Janssen (1929–1995); *Niu* (1972), del polonès Leszek Rózga (1924–2015), un dels artistes que més va contribuir al reconeixement mundial assolit per l'obra gràfica polonesa; i *Retrat d'una dona africana* (figura 10), del francès Georges Rouault (1871–1958). En combinar l'aiguafort i l'aiguatinta, Rouault aconseguí textures riques i profunditat tonal, la qual cosa dona al gravat una qualitat pictòrica. D'altra banda, la figura deformada intencionadament per expressar emoció més que bellesa formal el vincula amb l'expressionisme europeu.

El taller d'estampació, indret de trobada i intercanvi entre artistes

Com a creador, als anys vuitanta i noranta, la producció d'obra gràfica de Subirachs s'incrementà notablement. La major part de les litografies les estampava al taller del mestre litògraf Fulvio Lourenço, on coincidia amb altres artistes i bons amics amb els quals intercanvià obres, com els ja esmentats Josep Guinovart i Francesc Artigau, i també Jordi Alumà (1924–2021), Montserrat Gudiol (1933–2015), Pere Munné (1940) i Joan-Pere Viladecans (1948). En aquell taller va conèixer el fill del litògraf, Didier Lourenço (1968–2023), jove creador d'unes obres lluminoses amb personatges expressius i optimis-



Figura 10. Georges Rouault, *Retrat d'una dona africana*, 1928. Aiguafort.

tes, i Arnau Alemany (1948–2020), que amb una tècnica molt depurada creà obres amb paisatges impossibles dins un realisme màgic i poètic, combinant misteri, crítica i nostàlgia. Molt apreciat per Subirachs, s'intercanviaren nombroses litografies.

El marxant i amic

El vincle amb la Sala d'Art Artur Ramon va ser molt estret, ja que durant quaranta anys —de 1974 fins a la mort de l'escultor el 2014— Artur Ramon Picas,

amb qui l'unia una gran amistat, va ser el seu marxant. Anualment, la Sala d'Art Artur Ramon, que dirigia Jordi Umbert al carrer de la Palla de Barcelona, organitzava unes exposicions amb el títol «L'últim XIX i el primer XX dibuixen», on Subirachs va adquirir dibuixos d'Isidre Nonell (1872–1911), de Xavier Nogués (1873–1941), de Xavier Gosé (1876–1915), de Ricard Opisso (1880–1966) i de Roberta González (1909–1976), entre d'altres. A través d'Artur Ramon també va aconseguir el dibuix al carbó i gouache *El pintor* (1952), de Josep Roca-Sastre (1928–1997), i, sobretot, nombrosos gravats de Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), en l'obra del qual s'unia la seva fascinació tant per l'arquitectura com pel gravat. Cal precisar, però, que el primer gravat de Piranesi que s'incorporà a la col·lecció, *Veduta interna del pronao del Panteon* (figura 11), de la sèrie *Vedute di Roma*, va ser una adquisició de Cecília Burgaya, que també comprà el gravat amb aiguafort i aiguatinta *Kabyl mort* (1867, segona edició 1873), un dels gravats més coneguts de Marià Fortuny (1838–1874), exemplar que destaca pels efectes vellutats que li aporta la tècnica del *retroussage*.

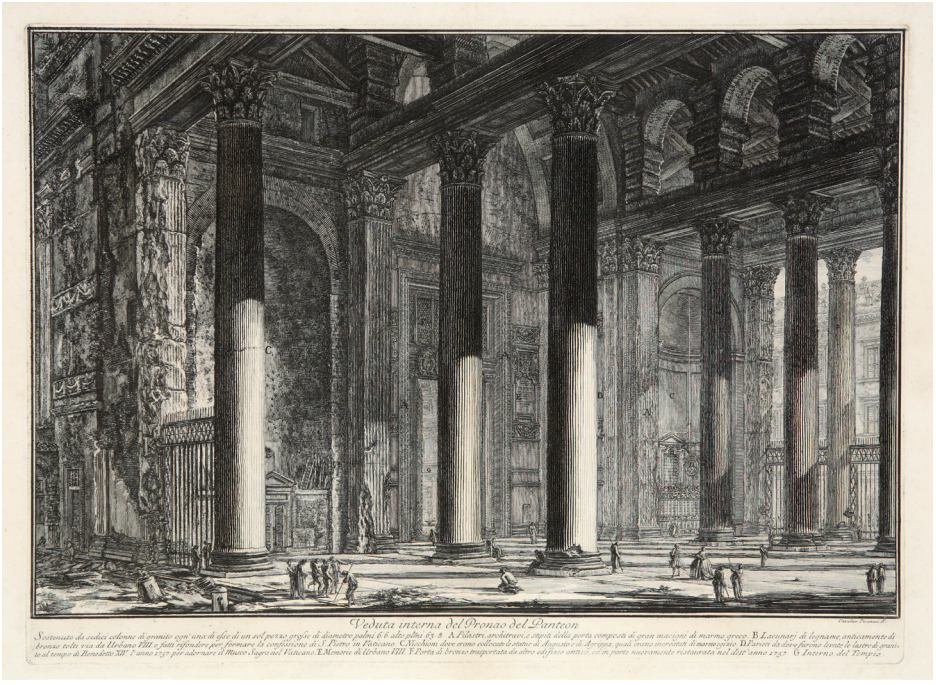


Figura 11. Piranesi, *Veduta interna del pronao del Panteon*, 1769. Aiguafort.

El protagonisme dels escultors

Durant els anys vuitanta, paral·lelament a la redacció de la meva tesi doctoral, centrada en l'escultura catalana del segle XIX, jo havia començat a col·leccionar dibuixos d'escultors: Damià Campeny (1771–1855), Miquel Blay (1866–1936), Enric Clarasó (1857–1941), Josep Llimona (1864–1934), Josep Clarà (1878–1958), Enric Casanovas (1882–1948), Julio González (1876–1942) i Àngel Ferrant (1891–1961), entre d'altres. Alguns dels dibuixos van ser obsequis del meu pare, amb qui jo compartia la predilecció per aquest tipus d'obra. Més endavant, quan preparàvem el discurs museogràfic del que havia de ser l'Espai Subirachs, vam concebre la idea de dedicar una sala introductòria a retre homenatge a diversos escultors de la generació anterior a Subirachs. Amb aquest objectiu, vam adquirir un bust femení de pedra del ja esmentat Enric Casanovas (figura 12),[13] el cap de bronze *Tête penchée de femme* (1908) de Pau Gargallo (1881–1934), el relleu de guix patinat *Dona asseguda* (1912) i la terracota *Dona pentinant-se* (1924), ambdues obres de Manolo Hugué (1872–1945), l'escultura de bronze *Nu de dona* (1920), un esbós de terracota de Joan Rebull (1899–1981)[14] i el relleu *Cafè del Liceu* (*ca.* 1920–1927) de Josep Granyer (1899–1983). La intenció era integrar la meva col·lecció de dibuixos d'escultors amb les peces escultòriques que vam anar incorporant conjuntament el pare i jo. La darrera adquisició va ser el retrat d'Aristides Maillol, una terracota modelada per Manolo Hugué el 1925 (figura 13).[15] Personalment, em va semblar especialment suggeridor que l'escultor Subirachs posseís el retrat de l'escultor Maillol realitzat per l'escultor Manolo, la qual cosa simbolitzava la continuïtat i la transmissió d'influències entre generacions d'artistes, així com la rellevància del retrat com a gènere per a la construcció de memòries visuals.

13. Aquesta obra es va cedir en préstec a les exposicions següents: «Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España 1900–1936», Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, del 14 de novembre de 2001 al 13 de gener de 2002. També a l'exposició «Escriure Casanovas», Centre Cultural Caixa Girona – Fontana d'Or de Girona, del 23 de gener al 8 de març de 2009. «Oublier Rodin – 1905–1914», Musée d'Orsay, París, del 9 de març al 31 de maig de 2009, i «Forma, signo y realidad. Escultura española (1900–1935)», Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), del 26 de maig al 19 de setembre de 2010.

14. Aquestes dues obres es van cedir en préstec a l'exposició «Joan Rebull. Dibuixos, pintures i gravats», celebrada a la Fundació Palau, Centre d'Art de Caldes d'Estrac, del 25 de març al 16 de setembre de 2012.

15. Aquesta obra es va cedir en préstec a l'exposició «L'escultor Gustau Violet: art, pensament i territori», celebrada al Museu Maricel de Sitges, del 7 de juliol al 21 d'octubre de 2018.



Figura 12. Enric Casanovas, *Bust femení*, *ca.*1920. Pedra.

El trasllat de Josep Maria Subirachs a la Sagrada Família

Quan Subirachs va rebre l'encàrrec de realitzar els grups escultòrics de la façana de la Passió de la Sagrada Família, va demanar a la Junta Constructora del temple poder viure a peu d'obra. Per aquest motiu, el març de 1987, va deixar les dues plantes de la casa-taller de la carretera de l'Arrabassada per instal·lar-se en un espai de dimensions reduïdes dins del mateix temple gaudinià. Aquell trasllat l'obligà a fer una tria de molt poques obres i és ben sabut

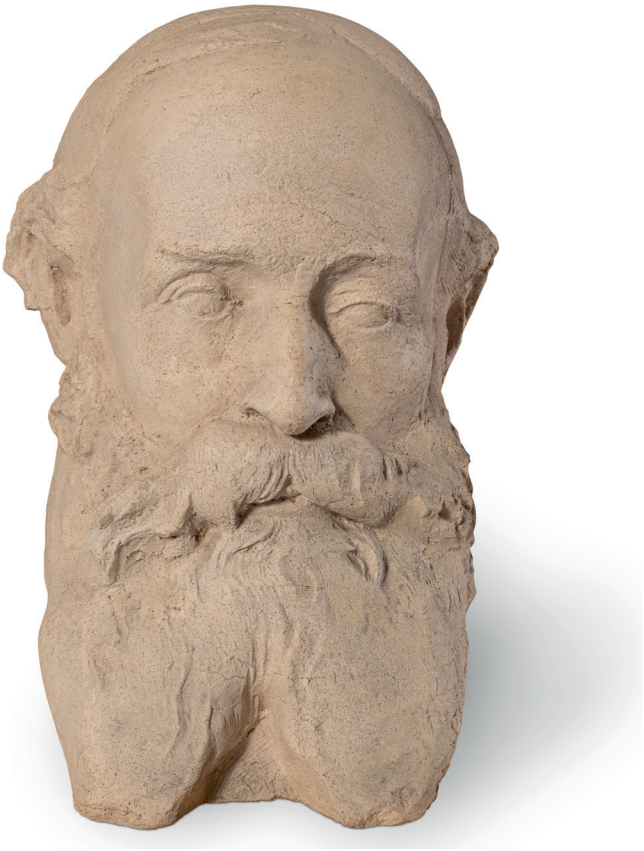


Figura 13. Manolo Hugué, *Retrat d'Aristide Maillol*, 1925. Terracota.

que escollir és renunciar. Entre les nombroses obres d'art de la col·lecció, va escollir una tanagra hel·lenística que li havia regalat Cecília Burgaya pel seu cinquantè aniversari; el retrat ja comentat que l'any 1953 li havia fet Esther Boix; l'autoretrat de Mercè Vallverdú; un collage cubista d'Olga Sacharoff (1881–1967) (figura 14) i el gravat amb aiguafort *El Greco* (1966), de Salvador Dalí (1904–1989), que combina la tècnica del traç lliure amb una clara intenció surrealista i constitueix, alhora, un homenatge al pintor manierista. El gravat és fet amb traços molt fins que creen una textura densa i caòtica en algunes zones, especialment al fons, tècnica que accentua la sensació d'espai dramàtic i profunditat. L'obra forma part de la sèrie d'aiguaforts realitzada per Dalí com a homenatge a grans mestres de la història de l'art. En el cas concret d'El Greco, Dalí va voler ressaltar-ne l'espiritualitat i la deformació expressiva, que considerava precursora del surrealisme.



Figura 14. Olga Sacharoff, *Composició cubista*, s/d. Collage i tinta.

En els últims anys a la Sagrada Família també l'acompanyà el *Retrat de Picasso* (*ca.* 1905) dibuixat per Ismael Smith (1886–1972), que li vam regalar els fills pel seu setantè aniversari,[16] i la litografia *Two reclining figures* (figura 15) de Henry Moore (1898–1986), en la qual dues figures evoquen cossos recli-

16. El retrat de Picasso dibuixat per Ismael Smith es va cedir en préstec a les exposicions següents: «La bellesa i els monstres. Ismael Smith», Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, del 23 de juny al 17 de setembre de 2017. «Els 4 Gats. Bressol del Modernisme», Museu del Modernisme de Barcelona, del 13 d'abril al 14 de juliol de 2023, i «Picasso a la retina. Retrats d'artistes catalans», Fundació Palau. Centre d'Art de Caldes de Caldes d'Estrac, del 21 d'octubre de 2023 al 18 de febrer de 2024.

nats o formes naturals erosionades, exemple paradigmàtic del llenguatge escultòric de Moore, que explora la relació entre buit i volum i la connexió entre figura humana i natura. Amb aquesta composició, Moore aconseguí traduir magistralment la tridimensionalitat pròpia de l'escultura al pla bidimensional mantenint la sensació de monumentalitat i organicitat que caracteritza la seva obra.

Una menció especial mereixen les obres del seu fill gran, Roger Subirachs-Burgaya (1956–2017). Influït per la literatura de Samuel Beckett, als anys setanta Roger —que és com signava— va crear una sèrie de pintures que transmeten la solitud inquietant de l'ésser humà. D'altra banda, com a il·lustrador, va formar part del col·lectiu El Rrollo —introductor de l'anomenat còmic underground els darrers anys del franquisme— i va col·laborar en publicacions com *El Rrollo Enmascarado* (1973–1974), *El Víbora* (1979) i *Cairo* (1981). L'any 1982 va regalar al pare el dibuix a color *Extraterrestres*, que s'inscriu dins l'anomenada línia clara, d'influència francobelga.



Figura 15. Henry Moore, *Two reclining figures*, 1976. Litografia.

Finalitzat l'encàrrec de la façana de la Passió de la Sagrada Família, Josep Maria Subirachs va retornar a la casa-taller de la carretera de l'Arrabassada i va tenir la satisfacció de retrobar-se amb totes les obres de la col·lecció que, per raons d'espai, no s'havia pogut endur quan es va instal·lar a viure dins el temple.

Les inquietuds que van marcar la seva trajectòria, l'amplitud dels seus interessos i la seva sensibilitat envers diferents formes d'expressió artística continuen ben presents entre nosaltres a través de les obres que va aplegar, que va preservar i, sobretot, que va gaudir.

Índex onomàstic

Abad de Santillán, Diego, 47
Abelló, Joan, 181
Adrià, Miquel, 193
Alcolea i Blanch, Santiago, 159
Alcoy, Eduard, 186, 187
Alemany, Arnau, 195
Alexandre I de Sèrbia, 37
Alfons XIII, rei d'Espanya, 122
Alsina, Francesc, 44
Alumà, Jordi, 194
Amorós i Barra, Josep Vicenç, 50, 51
Andreu i Grau, Salvador, 85
Anglada i Camarasa, Hermenegild, 92
Arens Caldas, Odila, 88
Armangué i Feliu, Frederic, 86
Armangué i Feliu, Josep Maria, 86
Armengol, Rafael, 193
Arnau, Eusebi, 75
Artigau, Francesc, 193, 194
Artiñano y Galdácano, Pedro Miguel, 108
Astoul Dessein, Sofia, 85
Azaña, Manuel, 90

Baixeras, Dionís, 48
Balàkirev, Mili Alekséievitx, 14
Barbey d'Aurevilly, Jules, 16, 32
Bardolet, Josep, 164, 165, 170, 171
Barrachina, Jaume, 123
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 11
Bassegoda i Nonell, Joan, 88
Baudelaire, Charles, 15
Bellmer, Hans, 193
Belsa, Joaquim, 178
Bénédictus, Édouard, 39
Bériot, Charles de, 14, 30, 32
Bermejo, Bartolomé, 158
Bernadó, Màrius, 7, 10, 13
Bernareggi, Francisco, 24
Berruguete, Pedro, 159
Bertrand, Aloysius, 28
Beruete y Moret, Aureliano de, 172
Bilcke, Maurits, 185
Bisa Brillas, Àngela, 121
Blanche, Jacques-Emile, 39
Blay i Fàbregas, Miquel, 197
Bofill Balada, Francesc de Paula, 48
Bohigas, Pere, 107
Boix, Esther, 179, 180, 181, 199
Boix, Manuel, 193
Bonaparte, Josep (vegeu Josep Bonaparte, rei d'Espanya)
Bonet Castellana, Antoni, 178
Bonnard, Pierre, 35, 37, 39
Borondo y Marcos de León, Miguel, 147, 152, 153
Borralleras i Gras, Joaquim, 51
Borràs Delhors, Enrique, 124
Bosch i Alsina, Ròmul, 85
Bosch i Catarineu, Ròmul, 54, 56

Bosch i Gimpera, Pere, 43
Bouilhet, Henri, 108
Boulanger, Louis, 26, 27, 28
Bourges, Élémir, 36
Braun, Eva, 82
Bresdin, Rodolphe, 33
Bru, Roser, 193
Bruguera, Juan, 50, 51
Brull i Vinyoles, Joan, 24
Burgaya, Cecília, 181, 189, 196, 199
Butterfield, Henry Isaac, 20
Butterfield, M. Louis, 20

Caballé i Colom, Eduard, 7, 10, 41, 140
Cabot i Rovira, Emili, 159
Caldain, Jean de, 39
Calderón de la Barca, Pedro, 13
Caldin, Jean, 24
Callot, Jacques, 28, 37
Calvocoressi, Michel Dimitri, 24
Cambó, Francesc, 43, 44, 46, 47, 49, 122
Campeny, Damià, 197
Camps, Emili, 162
Canal Colell, Martirià, 50
Canals, Ricard, 10, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 39, 70, 103
Capo Pagès, Joan, 134
Carcellé, Juan, 81
Carles i Rosich, Domènec, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 104, 111, 115, 116
Carles V, emperador romanogermànic, 157
Casagemas i Coll, Carles, 19
Casals, Pau, 24, 25
Casanova, Elisenda, 66
Casanovas, Enric, 82, 180, 181, 197, 198
Casas, Ramon, 69, 70, 72, 74, 78, 79, 83, 92, 102, 103, 115, 155
Castelucho i Diana, Claudi, 10, 19, 20, 24, 39
Castillo, Jorge, 193
Cendoya, Isabel, 7, 9, 65
Cézanne, Paul, 33
Checa y Sanz, Ulpiano, 18, 25, 28, 29, 39
Chillida, Eduardo, 193, 194
Cirici, Alexandre, 184
Clarà, Josep, 75, 197
Clarasó i Daudí, Enric, 197
Clausells, Manuel, 51
Coello, Claudio, 170
Colette, esposa de Henry Gauthier-Villars, 24
Collet, Charles, 184
Collet, Claude, 184
Collet, Ninon, 184
Companys, Lluís, 90
Costa Ferrer, Josep, 170, 174
Costa Gispert, Josep Maria, 174
Creus, Ricard, 179, 180, 181
Crockett, Martha, 190
Cuixart, Modest, 183, 184
Curie, Parvine, 190
Cystria, princesa de, 36

Dalí, Salvador, 199
Danielson, Richard Ely, 155, 161
Datsira i Prunés, Joaquim, 181
Debussy, Claude, 14, 32
Deering, Charles, 10, 152, 153, 155, 158, 159, 162
Demonte Astruch, Gabriela, 47
Denis, Maurice, 31, 35, 39
Díez de la Fuente, Marisa, 194
Díez, José Luís, 101
Dine, Jim, 194
Domènech i Casadevall, Gemma, 41, 140
Domènech i Vives, Ignasi, 7, 11
Domènech, Albert, 68
Dupont, Celestino, 124
Duran i Sanpere, Agustí, 57
Durrio, Francisco, 24, 25
Durrio, Paco (vegeu Durrio, Francisco)

Egozcue Torrents, Eduard, 70, 77
Egusquiza, Rogelio de, 24, 28
Eixarch Alberola, Felipe, 85
El Greco, 99, 118, 164, 199
Elias i Bracons, Elvira, 124
Elias i Bracons, Feliu, 124
Ernst, Max, 194
Escaler, Lambert, 75
Esclasans i Batet, Maria, 115, 124
Espagnat, Georges d', 39
Espona, Mariano, 124, 127
Estadella, Amor, 190

Faber, Will, 191
Fabié, Antonio María, 122
Fabré i Oliver, Joan, 124, 125, 127
Fabre, Maurice, 18, 20, 21, 23, 24, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37
Fàbregas i Barri, Esteve, 88, 89
Fàbregas Solà, Maria, 88
Falla, Manuel de, 14
Fargnoli, Adolf, 46
Fargue, Léon Paul, 24
Fayet, Gustave, 37
Felip II, rei de Castella, 152
Felip V, rei d'Espanya, 154
Ferrándiz, José, 49
Ferrant, Àngel, 197
Ferrari Hardoyi, Jorge, 178
Ferrer Jaume, Joan, 50
Ferrer i Pallejà, Joaquim, 20, 28, 32, 39
Flaubert, Gustave, 21
Folch i Torres, Joaquim, 99, 105, 125, 126
Folch, Albert, 69
Fortuny, Marià, 114, 196
Franco, Francisco, 48, 90
Furriol, Fina, 193

Galfetti, Mariuccia, 193
Garcés, Tomàs, 108
García González, Susana, 162
García i Carbonell, Marina, 97
García i Llort, Josep Maria, 190, 191
García Lorca, Federico, 181
García Palencia, Rafael, 147
García Pujades, Xavier, 89
Gargallo, Pau, 197
Garié, Jean, 36
Garnelo y Alda, José, 73
Garriga Nogués, Pedro, 67, 77
Garriga Roig, Lluís, 66, 67, 68, 74
Garriga Roig, Rosario, 67, 77
Gaspar, Joan, 189
Gaspar, Miquel, 189
Gassol, Ventura, 107
Gauguin, Paul, 13, 16, 21, 37
Gauthier-Villars, Henry, 24
Gay, Maria, 74
Gaya Nuño, Juan Antonio, 158, 162
Gibert Buch, Josep, 7, 10, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 60, 61, 62, 64, 126, 140, 144
Gili i Roig, Gustau, 193
Gimeno, Francesc, 73, 82, 92
Girona, Maria, 190, 191
Gogh, Vincent van, 13, 36
Goldenstein, senyoreta, 28
Golobart Perpinyà, Josep, 134
Gomà, Sara, 7, 9, 85, 86
González, Julio, 197
González, Maribel, 136, 162
González, Roberta, 196
Gonzenbach, E.V., 108
Gosé, Xavier, 196
Goya, Francisco de, 18, 21, 26, 28, 31, 32, 33, 34, 73, 82, 151, 153, 171, 172, 173
Granados, Enric, 105
Granyer, Josep, 197
Grau-Garriga, Josep, 190, 191
Groux, Henri de, 38
Guàrdia, Gabriel, 159, 160
Gubisch-Viñes, Nina, 13
Gudiol, Josep, 108, 159
Gudiol, Montserrat, 194

Güell, Mercedes, 124
Guinovart, Josep, 181, 182, 194
Guys, Constantin, 37, 38

Harris, Enriqueta, 170
Harris, Lionel, 170
Harris, Thomas (vegeu Harris, Tomás)
Harris, Tomás, 148, 151, 168, 170, 171, 172, 173
Hélliot, Gaston, 124, 126
Heras, Artur, 193
Hernández Pijuan, Joan, 187, 188
Hitler, Adolf, 73, 82
Hugué, Manolo, 92, 197, 199
Humbert II, d'Itàlia, 90
Humbert, Manuel, 81, 82
Hurtuna i Giralt, Josep, 181
Huysmans, Joris-Karl, 16, 32

Inza, Joaquín, 170
Iturrino, Francisco, 28, 30

Jacomart, 158
Janssen, Horst, 194
Jáuregui, Corina, 79
Jean-Aubry, Georges, 24
Joan de la Creu, sant, 13
Josep Bonaparte, rei d'Espanya, 7, 65, 83,
Josep I (vegeu Josep Bonaparte, rei d'Espanya)
Junyent, Oleguer, 152

Klein, Rosendo, 53
Kuhnel, Erns, 46
Kurchan, Juan, 178

Lacretelle, Charles, 108
Lafargue, Sr., 18, 32
Láfora, Juan, 147
Lázaro Galdiano, José, 170
Leblanc, Walter, 185, 186
Leclerq, Julien, 36
Leysen, Léopold, 185
Liapunov, Serguei Mikhàilovitx, 14
Llimona, Josep, 75, 123, 124, 197
Llimona, Maria, 88, 98
Lluch, Constantino, 123
López Díaz de Quijano, Eusebio, 88
López, Vicente, 101, 115, 155, 156, 159
Lourenço, Didier, 194
Lourenço, Fulvio, 194

Macaya i Gibert, Romà, 85
Madrazo y Kuntz, Federico de, 101
Maillol, Aristide, 35, 37, 39, 197, 199
Mallarmé, Stéphane, 15, 21, 32
Maluquer, Elvira, 193
Manec (vegeu Mañach Jordi, Pere)
Manolo (vegeu Hugué, Manolo)
Mañach Jordi, Pere, 30, 31
Mara, Pol (vegeu Leysen, Léopold)
Marès, Frederic, 185
Marnold, Jean, 15, 24
Marqués, Agustí Esteve, 100
Marsà, Àngel, 185
Martí i Sabé, Josep, 179, 181
Martí, Arlette (vegeu Curie, Parvine)
Martí, Marcel, 190
Masriera i Colomer, Artur, 93
Masriera, Francesc, 73
Masriera, Josep, 73
Masriera, Lluís, 128
Massenet, Jules, 17
Matabosch, Genís, 71, 81
Mataró, Antonio, 48
Mateu i Bisa, Damià, 7, 9, 43, 60, 61, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 162, 163, 164, 165, 170, 171
Mateu i Pla, Carme, 134, 136, 137
Mateu i Pla, Emília, 136
Mateu i Pla, Josefa, 136
Mateu i Pla, Maria Àngels, 122
Mateu i Pla, Mercè, 136

Mateu i Pla, Miquel, 50, 51
Mateu i Quintana, Carme, 136
Mateu i Sans, Miquel, 121, 122, 135, 136, 137, 144
McCormick, Chauncey, 161, 162
Meifrèn, Eliseu, 92
Meifrèn, Josep, 74
Mellerio, crític, 35
Mestre d'Estamariu, 170
Mestre de la Visitació, 159, 160
Mestre de Sant Francesc, 167
Mestre Girard, 162
Metras i Mavet, René, 193
Milà, Ismael, 124
Milà, Miquel, 178
Millà i Reig, Lluís, 56
Millares, Manolo, 184, 185, 186
Miomandre, Francis de, 24
Mir, Joaquim, 92, 102, 104
Mirabent i Gatell, Josep, 18
Miralpeix i Vilamala, Francesc, 42
Miró, Joan, 183
Miró, Josefina, 181
Mompou, Frederic, 14
Mompou, Josep, 103, 108
Moncayo, Maria Belén
Monfreid, Daniel de, 16, 17, 18, 24, 39
Monfreid, Henry de, 17, 18, 25
Monjo, Enric, 179
Monreal, Luis, 53, 54
Montañés, José Ángel, 56
Monticelli, Adolphe, 13, 15, 38
Moore, Henry, 193, 200, 201
Moragas i Gallissà, Antoni de, 178
Morales Saqués, Carlota, 41
Moré Comas, Joan, 86
Moré Comas, Josep Maria, 86
Morell Cortés, Núria, 61
Moreno Pérez, Helena, 7, 9, 60, 61, 121
Muguruza Otaño, Pedro, 135
Muguruza, José María, 48, 51, 53
Munné, Pere, 194
Muñoz Ramonet, Julio, 56
Murillo, Bartolomé Esteban, 32
Mussorgski, Modest Petróvitx, 14

Nadal i Farreras, Joaquim, 140
Navascués y de Juan, Joaquín María de, 162
Negrín, Juan, 90
Nogués, Xavier, 97, 196
Nonell, Isidre, 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 33, 39, 70, 72, 77, 78, 196

Oller Garriga, Alberto, 7, 9, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82
Oller Padrol, Francisco, 77
Oller, Francisco de Asís, baró d'Oller, 67
Onassis, Aristotelis, 90
Opisso, Ricard, 196
Orrente, Pedro de, 99, 100
Orri, Xavier, 88
Ortiga, Salvador, 183

Pacioli, Luca, 187
Palacio, José, 81
Pallarès, Manuel, 19
Parés Rigau, Fina, 42
Paret Alcázar, Luis, 172
Pater, Walter, 21
Peire, Luc, 185, 187
Peitx Jordana, Rossend, 134
Pepe Botella (vegeu Josep Bonaparte, rei d'Espanya)
Peraire, Júlia, 102
Pérez Bueno, Luis, 49
Pérez Carrasco, Yolanda, 108
Pérez Porcel, Julio, 127
Peters, Willy, 115
Petrov, F., 46
Pettoruti, Emilio, 192
Picarol (vegeu Costa Ferrer, Josep)
Picas, Núria, 181

Picasso, Pablo, 10, 19, 30, 31, 32, 39, 66, 73, 78, 79, 189, 200
Pichot, Ramon, 74
Pinito del Oro, artista de circ (vegeu Pino Segura Gómez, María Cristina del)
Pino Segura Gómez, María Cristina del, 80
Piranesi, Giovanni Battista, 196
Pissaro, Camille, 36
Pius XII, papa, 114
Pla i Deniel, Mercè, 121
Pla, Josep, 113, 190, 191
Pla, Narcís, 121
Pla-Narbona, Josep, 190, 191
Plandiura, Lluís, 45, 48, 74, 150
Planell, Carles, 186
Poe, Edgar Allan, 15, 18, 19
Ponç, Joan, 183, 184
Ponç, sant, 167
Porta i Galobart, Josep, 123, 125, 126, 127, 144
Post, Chandler Rathfon, 54, 158, 159, 162
Poujaud, Paul, 36
Poulenc, Francis, 14
Pozo, Félix, 170, 171
Puccetti, agent, 127
Puig i Cadafalch, Josep, 126
Puiggròs, Pere, 193

Quintana, Àurea, 190

Ràfols Casamada, Albert, 190, 191
Ràfols, Josep Francesc, 45, 48, 56
Ral, Pilar, 190
Ramon Picas, Artur, 195
Ravel, Maurice, 14, 18, 20, 24, 26, 28, 31, 33
Rebull, Joan, 197
Redon, senyora, 37
Redon, Odilon, 13, 15, 21, 24, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39
Régnier, Henri de, 15
Regoyos, Darío de, 102
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 28
Ribera Manescau, Saturnino, 49
Rimbaud, Arthur, 15
Rimski-Kórsakov, Nicolai, 14
Rivel, Charlie, 80
Rocamora Rosés, Clotilde, 87, 88
Rocamora, Manuel, 69
Roca-Sastre, Josep, 196
Rocha Fernández de la Peña, María Soledad, marquesa de Caballero, 172
Rodenbach, Georges, 15
Rodriguez Aguilera, Cesáreo, 191, 192
Rodríguez de León, Enriqueta, 170
Roger-Ducasse, Jean, 20
Roig Capella, Clarissa, 68
Roig i Raventós, Josep, 105
Roig, Emerencià, 94, 106
Romeu, Pere, 77, 78, 79, 82, 83
Romeu, Perico, 79
Rosa, Salvatore, 28
Ross, Denman Waldo, 167
Rouault, Georges, 39, 194, 195
Rouillé, Guillaume, 108
Roviralta Alemany, Josep Maria, 113
Roviralta i Astoul, Emili, 86
Roviralta i Astoul, Raül, 7, 9, 85, 86, 87, 90,92, 93, 95, 99, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115
Roviralta i Astoul, Sofia , 86
Roviralta i Astoul, Susana, 86
Roviralta i Figueras, Teodor, 85, 86
Roviralta i Rocamora, Alexandre, 114
Roviralta i Rocamora, Raül, 114
Roviralta, Alberto, 114
Roviralta, Alexandre, 114
Roviralta, Ana María, 114
Roviralta, Clotilde, 114
Roviralta, María Cristina, 114
Roviralta, Odila, 114
Roviralta, Raül (fill), 114

Roviralta, Teodor, 114
Rózga, Leszek, 194
Rubió i Balaguer, Jordi, 107
Rubió i Bellver, Joan, 86
Rubió i Tudurí, Fernando, 86
Rubió i Tudurí, Nicolau, 86
Rufart Ferrer, Arturo, 51
Ruiz Blasco, José, 73
Ruiz, Luis, 147
Ruiz, Raimundo, 147
Rusiñol, Santiago, 19, 66, 70, 75
Rysselberghe, Théo van, 39

Sacharoff, Olga, 199, 200
Sagnier, Enric, 88
Saint-Exupéry, Antoine de, 82
Sala, Josep, 69
Sala, Teresa M., 77
Sala, Manel, 69
Salzedo, Andrés, 147
San Nicolás, Juan, 102
Sánchez Sauleda, Sebastià, 7, 10, 147
Sánchez-García Villalba, Apolinar, 7, 10, 147, 148, 149, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172
Sánchez-García Villalba, Carmen, 152
Sánchez-García Villalba, Juana, 147, 148, 152, 172, 173, 174
Santpere, Mary, 80
Sastre Maroto, Leoncio, 174
Satie, Erik, 14
Savoia, Humbert de (vegeu Humbert II, rei d'Itàlia)
Seligmann, Jacob, 169
Serra i Dimas, Francesc, 91, 104
Sert Arnús, Genara, 88
Sert i Badia, Mercedes, 88
Sert, Francesc, 88
Sert, Josep Maria, 39, 90, 105
Séverac, Déodat de, 14
Simon, Léon, 36
Smith, Ismael, 75, 200
Solá Franco, Eduardo, 89
Solá, Francisco de P., 83
Soldevila, Carles, 91
Solé, Esther, 13
Soler i March, Alexandre, 53, 54, 125, 127
Sordes, Paul, 39
Steinberg, Saul, 190
Subirachs, Josep Maria, 7, 10, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202
Subirachs-Burgaya, Judit, 10, 177
Subirachs-Burgaya, Roger, 201
Sunyer i de Miró, Joaquim, 10, 19, 20, 21, 24, 25, 39, 77, 103
Surós i Forns, Santi, 183
Sutrà i Viñas, Joan, 45

Tachard, Paul, 159
Tamagno, C., 127
Tàpies, Antoni, 183, 184
Tapiró i Baró, Josep, 70, 71, 73
Tharrats, Joan-Josep, 190, 191
Torent i Marsans, Eveli, 70, 75, 76
Torné i Esquius, Pere, 7, 65, 70, 77, 78
Torres i García, Joaquim, 77
Torres Monsó, Francesc, 179, 181
Torres, Emiliano, 147
Trias, Pepe, 17

Ubach (pare), 44
Umbert, Jordi, 196
Urgell, Ricard, 92
Uriach, Francesc de P., 114
Uribe, Cristina, 172
Utrillo, Miquel, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

Valdés Leal, Juan de, 170
Valenciano, José, 166
Vallès, Eduard, 7, 9, 65, 76

Vallotton, Félix, 35, 39
Vallverdú, Mercè, 179, 199
Velasco González, Alberto, 99, 115
Velickovic, Vladimir, 194
Ventura, Ferran, 179
Vera de Aragón, Vicente Javier, duc de Roca, 155
Verhaeren, Émile, 15
Verlaine, Paul, 15
Verneda Ribera, Meritxell, 10
Vidal i Maynou, Cecília, 97
Vidal Palomino, Jordi, 42
Viladecans, Joan-Pere, 194
Viladomat, Antoni, 111
Villalba, Margarita, 147
Villegas, Antonio, 105
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, 16, 32
Viñes, Ricard, 7, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39
Vollard, Ambroise, 13, 24, 30, 31, 33, 36, 37, 38
Vuillard, Édouard, 35, 39

Watteau, Antoine, 38
Weill, Berthe, 30, 31
Welter, Gabriel, 44
Willaerts, Adam, 111, 112

Xargay, Emília, 181

Ybarra Mendaro, Juan, 115

Zabaleta, Rafael, 191, 192