

MERCAT DE L'ART, COL·LECCIONISME I MUSEUS 2024

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



Mercat de l'art, colleccionisme i museus
2024

**Mercat de l'art, colleccionisme i museus
2024**

BONAVENTURA BASSEGODA
IGNASI DOMÈNECH
(eds.)



Museus
de Sitges

UAB Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de
Publicacions

Bellaterra-Sitges 2025

Universitat Autònoma de Barcelona. Dades catalogàfiques

I. Bassegoda i Hugas, Bonaventura, ed.

II. Domènech i Vives, Ignasi, ed.

Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus 2024 / Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.) / Ignasi Domènech i Vives (ed.) – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2025

ISBN 978-84-09-75398-7 (Museus de Sitges)

ISBN 978-84-10202-88-7 (UAB)

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

Edició

Consorti del Patrimoni de Sitges

Davallada, 12. 08870 Sitges

www.museusdesitges.cat

ISBN 978-84-09-75398-7

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra

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

ISBN (paper) 978-84-10202-88-7

ISBN (digital) 978-84-10202-89-4

Il·lustració de la coberta

Autoria desconeguda, Sala femenina del Museu Frederic Marès (cap al 1950) © Museu Frederic Marès.

Centre de Documentació i Recerca del Museu Frederic Marès

Documentació i coordinació d'originals

Meritxell Verneda

Crèdits fotogràfics

© Joaquín Sunyer, Albert Coma Estadella, Guinovart, Georges Braque, Remedios Varo, Miquel Barceló, Fundació Joan Brossa, Comissió Tàpies, VEGAP, Barcelona, 2025

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2025

Producció editorial

Servei de Publicacions de la UAB

Impressió

Ediciones Gráficas Rey, SL

Dipòsit legal: B 15518-2025

© dels autors

© UAB/Consorti del Patrimoni de Sitges



UAB Universitat Autònoma
de Barcelona
Servei de
Publicacions

Tots els drets reservats

Sumari

Presentació, <i>per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech</i>	9
BONAVENTURA BASSEGODA, <i>La col·lecció Arnó-Vila d'autors lleidatans i catalans del segle XX i de grans mestres del gravat antic i contemporani</i>	13
MARÍA ANTONIA CASANOVAS, <i>Joan Ramon Malagelada Benaprés. Un col·leccionista eclèctic</i>	29
ELSA ESPÍN, <i>La pintura ibèrica en las colecciones públicas francesas ayer y hoy. Introducción al programa RETIB</i>	61
JOSÉ ÁNGEL MONTAÑÉS, <i>Noves aportacions a la col·lecció d'art de Julio Muñoz Ramonet</i>	83
EVA PASCUAL MIRÓ, <i>La construcció de les col·leccions del Museu del Joguet de Catalunya</i>	107
ARTUR RAMON I NAVARRO, <i>La probitat de l'art: dibuixos de la col·lecció Manuel Puig</i>	123
MARIONA SEGURANYES BOLAÑOS, <i>La història de les col·leccions del Museu de l'Empordà. De la necessitat d'un museu per als alumnes de belles arts a un museu per a la ciutat de Figueres del segle XXI</i>	143
Índex onomàstic	165

Presentació

La catorzena Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus va tenir lloc el 18 d'octubre de 2024. De nou es van aplegar diversos membres del món universitari, professionals dels museus, agents del mercat de l'art i estudiosos independents per presentar materials inèdits i discutir plegats els temes objecte de la trobada. Enguany només una ponència s'ha adreçat a l'estudi d'una col·lecció antiga. Ha estat la de l'historiador i periodista José Ángel Montañés, qui ens ha ofert un material gràfic original d'un gran valor que aporta nova llum sobre el muntatge de la controvertida col·lecció Muñoz Ramonet, encara avui objecte de disputa judicial entre les filles del col·leccionista i l'Ajuntament de Barcelona. Aquesta nova documentació dona fe de com era la presentació original del conjunt, fet amb la participació directa del museògraf Joaquim Folch i Torres, i que acredita clarament que les millors peces encara esperen la seva restitució a la Fundació Muñoz Ramonet, tal com va establir el testador. El seu autor ha pogut culminar amb aquesta aportació científica la seva llarga trajectòria de seguiment informatiu de les incidències d'aquest llegat i per això li agraïm especialment el gest de voler presentar a la Jornada de Sitges aquesta part tan rellevant de la seva recerca.

La dedicació a l'estudi dels museus s'ha manifestat en aquesta jornada amb l'anàlisi del Museu de l'Empordà i del Museu del Joguet, ambdós ubicats a la ciutat de Figueres. Ha estat la Dra. Mariona Seguranyes qui ha fet una valuosa síntesi de l'origen d'aquest museu —la classe de dibuix i pintura de l'Institut Oficial de Segon Ensenyament—, que ha anat evolucionant i que ara espera la seva darrera remodelació com a museu de referència al seu territori. El Museu del Joguet és potser el darrer museu de col·leccionista de casa nostra que teníem encara pendent de presentar a les jornades de Sitges. La seva conservadora, Eva Pascual, ha explicat tot el procés complex que suposa passar de ser una simple col·lecció privada a ser una institució pública de gran prestigi internacional en la seva especialitat. De fet, es podria parlar d'una col·lecció viva, atès

el protagonisme encara avui del seus creadors, Josep Maria Joan Rosa i la seva esposa, Pilar Casademunt.

A la Jornada de 2024 vam tenir el singular privilegi d'assistir a la presentació de tres col·leccions actuals, vives, i de gaudir de la presència entre el públic dels seus propietaris. Una és la col·lecció de dibuixos de grans mestres antics i moderns que Manuel Puig ha conservat a la ciutat de Girona. L'antiquari Artur Ramon, que per la seva especialització ha estat un col·laborador en la formació d'aquesta col·lecció, la va presentar aleshores oralment i ara ho fa per escrit en aquest volum. Es tracta d'un recull que aplega uns dos-cents dibuixos molt ben triats que van des de la segona meitat del segle XVI fins als noms més rellevants del segle XX. Una selecció d'aquest recull ha estat objecte d'una exposició temporal al Museu de Sitges amb el títol «Elogi del dibuix: la col·lecció Manuel Puig» (del 16 de maig al 19 d'octubre de 2025).

A les terres de Ponent, en concret a Almacelles, hi ha la seu d'una col·lecció feta amb gran passió per Josep Anton Arnó Ibarz i la seva esposa, Montserrat Vila i Vila. Es tracta d'una col·lecció gran perquè conté prop de dues mil peces. És força heterogènia en el bon sentit de la paraula, ja que tota ella destil·la l'àmplia curiositat dels seus promotors, que lògicament ha anat evolucionant amb el transcurs del temps. Es va iniciar amb la recerca de teles de pintors lleidatans dels segles XIX i XX, es va ampliar amb pintors i dibuixants catalans d'aquests mateixos segles, i després va abastar el gravat contemporani català, hispànic i internacional. Més recentment hi ha hagut la voluntat d'obtenir representació dels grans mestres del gravat antic entre els segles XV i XVIII.

La darrera col·lecció viva desvelada per Maria Antònia Casanovas a la Jornada és la del metge barceloní Joan Ramon Malagelada Benaprés. Aquesta conserva algunes poques peces arribades per via d'herència familiar, però essencialment es caracteritza per una tria molt exigent amb obres singulars de caràcter internacional d'alta època amb un ampli ventall d'interessos dins les arts decoratives, sense excloure'n, però, la pintura i l'escultura. Hi ha, a més, en el gust del col·leccionista un interès especial per la procedència d'algunes peces, és a dir, pel seu valor històric acreditat, i a voltes per la raresa i singularitat de les tècniques emprades. Uns trets generals que l'allunyen dels paràmetres més habituals dels col·leccionistes catalans, que apleguen sobretot la pròpia tradició artística.

La darrera ponència, a càrrec de la Dra. Elsa Espín, ha tingut un perfil diferent perquè tracta d'un projecte de recerca en curs dels Museus de França. Es tracta del projecte RETIB (*Recensement des tableaux ibériques dans les collections*

publiques françaises), que, com el seu nom indica, intenta fer un inventari exhaustiu de totes les peces pictòriques hispàniques i portugueses disperses per tota la geografia dels museus del país veí. És un projecte en curs, encara lluny del seu final, però que pot aportar informació rellevant sobre el gust colleccionista per l'art peninsular desenvolupat a França al llarg dels segles XIX i XX.

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

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

IGNASI DOMÈNECH
Consorci del Patrimoni de Sitges

La col·lecció Arnó-Vila d'autors lleidatans i catalans del segle xx i de grans mestres del gravat antic i contemporani

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

El 23 juny de 2024 es va rebre a l'Institut d'Estudis Catalans una carta postal adreçada genèricament al *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC),¹ a l'atenció dels responsables del projecte, Francesc Fontbona i jo mateix. Just un mes després, el 23 de juliol, l'escrit, un cop escanejat, se'ns va enviar per correu electrònic. El contingut era clar: es presentava una col·lecció privada viva que demanava de figurar en el *Repertori*. Era un fet rellevant, era la primera vegada que un col·leccionista en actiu es posava en contacte amb nosaltres amb aquest objectiu. La nostra resposta va ser molt ràpida i el 16 d'agost de 2024 vaig poder concertar una visita a Almacelles, lloc de residència de Josep Anton Arnó Ibarz i de la seva esposa Montserrat Vila i Vila, i alhora indret on es conserva aquesta col·lecció, amb la cura pròpia de la reserva d'un museu.

Les primeres peces que vam veure els visitants, jo mateix i Alberto Velasco, bon amic dels Arnó, van ser dues estampes de Joaquim Sunyer de l'època de París, signades a mà, una de les quals —un cap d'home barbut amb barret— era desconeguda, i per això no figura a la tesi i a altres treballs de catalogació de les estampes de Sunyer fetes per Roser Sindreu (figura 1). Ambdues peces feia poc que havien estat adquirides en una subhasta celebrada a Düs-

1. Fontbona, Francesc; Bassegoda, Bonaventura. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [en línia]. <https://rccaac.iec.cat/> (consulta: 5 de febrer de 2025).



FIGURA 1. Joaquim Sunyer, *Cap d'home barbut*.
Aiguafort. Signat a llapis.

seldorf el 3 i 4 de maig de 2024. És evident que un cop de fortuna com aquest ens pot servir per justificar plenament el valor i la utilitat social del colleccionisme privat, que amb dedicació i paciència a voltes completa el nostre patrimoni amb troballes com aquesta, és a dir, fa coses que difícilment les institucions tenen prou capacitat i agilitat per poder-les dur a terme.

La collecció Arnó-Vila és gran perquè se situa a l'entorn de les dues-mil peces. És força heterogènia en el bon sentit de la paraula, ja que tota ella destil·la l'àmplia

curiositat dels seus promotors, que lògicament ha anat evolucionant amb el transcurs del temps. Es pot classificar en sis grans grups. El primer, que també ho va ser en l'ordre cronològic de formació de la collecció, presenta els pintors lleidatans dels segles XIX i XX, amb algunes peces puntuals del segle XXI. Abasta un total de 215 peces que representen un total de 89 artistes. El segon grup tracta de pintors i dibuixants catalans dels segles XIX i XX: aquí hi trobem 54 pintures i 316 dibuixos. El tercer grup abasta el gravat contemporani català, amb 761 peces, i hispànic, amb 120 obres. El quart grup presenta originals del gravat contemporani internacional, on tenim 211 peces. Un cinquè grup, format més recentment, s'aboca a l'aplec de mestres del gravat antic, on ja hi ha un total de 258 estampes. I encara hi ha un petit sisè grup, format per 28 escultures i 10 fotografies.

A l'inici de la collecció a la dècada dels anys setanta, el galerista Francesc Escolà, des del seu establiment Terra Ferma de Lleida, va aconsellar al matrimoni Arnó-Vila de començar per l'aplec d'artistes de Ponent. Més endavant també els va influir l'amistat amb el galerista Francesc Mestre (1941–2023), especialitzat en dibuix i gravat. Dins el primer grup d'artistes lleidatans, un nom que no hi podia faltar és el de Jaume Morera i Galícia (1854–1927), amb dos olis, el més destacable dels quals és una escena de vaixells amb el títol *Port de Le Havre*, datable cap a la dècada de 1880–1890. De Baldomer Gili i Roig (1873–1926) es conserven quatre peces, una de les quals és una petita tela amb



FIGURA 2. Baldomer Gili i Roig, *Barques a la platja*, ca. 1914.
Oli sobre tela.

el motiu de *Barques a la platja*, ca. 1914, que segurament representa el Port Bo de Calella de Palafrugell (figura 2).

No podien faltar en aquest recull d'artistes ponentins alguns dibuixos del gran il·lustrador Xavier Gosé (1876–1915), ni tampoc alguna peça d'Antoni Samarra (1886–1914), com el *Retrat del pintor Nicanor Vázquez*, de ca. 1910, ni una peça del gran triomfador internacional que va ser Miquel Viladrich (1887–1956), de qui tenim un magnífic *Bodegó* de ca. 1910 (figura 3).

De Josep Maria de Martí i Garcés de Marcilla (1880–1932), ben conegut per les seves escenes d'interior d'ambient isabelí i de to nostàlgic, la col·lecció presenta una senzilla *Vista urbana de Venècia* datada el 1908, que mostra unes qualitats de color de gran interès en la trajectòria del pintor. De gran força expressiva és la peça de Francesc Marsà (1900–1969), *Figuera de moro*, de ca. 1935–1940. L'art de les avantguardes ha estat molt apreciat pels col·leccionis-



FIGURA 3. Miquel Viladrich, *Bodegó*, ca. 1910. Oli sobre tela.



FIGURA 4. Antoni García Lamolla, *Sense títol*, 1934. Oli sobre tela.

tes, d'aquí l'interès per l'obra surrealista d'Antoni García Lamolla (1910–1981), que hi és representat per set peces de totes les èpoques (figura 4), i pel singular pintor expressionista abstracte Manuel Viola (1919–1987), present amb vuit originals.

D'aquí també l'interès pel dit Grup Cogul, que va significar, als anys 1964 i 1965, el primer trencament artístic de la postguerra a Lleida. Els seus membres van ser Ernest Ibáñez i Neach (1920–2011), Jaume Minguell i Miret (1922–1991), Albert Vives Iglesias (1926–1983), Albert Coma Estadella (1933–1991) (figura 5), Víctor Pérez i Pallarés (1933–2018) i Àngel Jové i Jové (1940–2023), el més jove del grup. Lluís Trepà i Padró (1925–2022) no va formar part del grup, però en va ser molt proper.

De tots ells hi ha obres a la col·lecció: Ibáñez (4), Minguell (3), Vives (2), Coma (3), Pérez (6), Jové (5), Trepà (4), encara que no totes aquestes peces corresponen a la breu conjuntura d'activitat conjunta del Grup Cogul. Dels artistes encara en actiu cal mencionar la presència de Perico Pastor (1953), representat amb vuit peces, i especialment de Gregori Iglesias Mayo (1966), nascut a les Borges Blanques, de qui es conserven a la col·lecció un total de vint obres, algunes de les quals molt destacades, com per exemple *Biblioteca*, de 2009, un carbonet i acrílic sobre tela d'un format espectacular (200 × 250 cm) (figura 6).



FIGURA 5. Albert Coma i Estadella, *Sense títol*, 1965. Tècnica mixta i acrílic sobre cartolina.



FIGURA 6. Gregori Iglesias Mayo, *Biblioteca*, 2009. Carbonet i acrílic sobre tela.

Ja hem indicat que del segon grup, els artistes catalans no lleidatans, s'apleguen 54 pintures que corresponen a un total de 43 artistes, la majoria dels quals nascuts a la dècada dels anys vint del segle passat, és a dir, creadors que arriben a la maduresa als anys cinquanta i seixanta i que encarnen, per tant, la segona avantguarda. Potser els més destacats en la tipologia de pintura serien Ramon Rogent i Perés (1920–1958), representat amb una sola peça, Joan Vilacasa (1920–2007) amb dues, Miquel Ibarz (1920–1987) amb dues (figura 7), Jaume Muxart (1922–2019) amb una, Albert Ràfols Casamada (1923–2009) amb dues, Romà Vallès (1923–2015) amb una, Modest Cuixart (1925–2007) amb una, Joan Ponç i Bonet (1927–1984) amb dues, Josep Guinovart (1927–2007) amb quatre, Amèlia Riera (1928–2019) amb dues, August Puig i Bosch (1929–1999) amb una, Josep Grau-Garriga (1929–2011) amb una, Eduard Alcoy (1930–1987) amb una, Joan Hernández Pijuan (1931–2005) amb dues, Eduard Arranz-Bravo (1941–2023) amb una, i els encara actius Joan-Pere Viladecans (1948) amb dues i Santi Moix (1960) amb una.

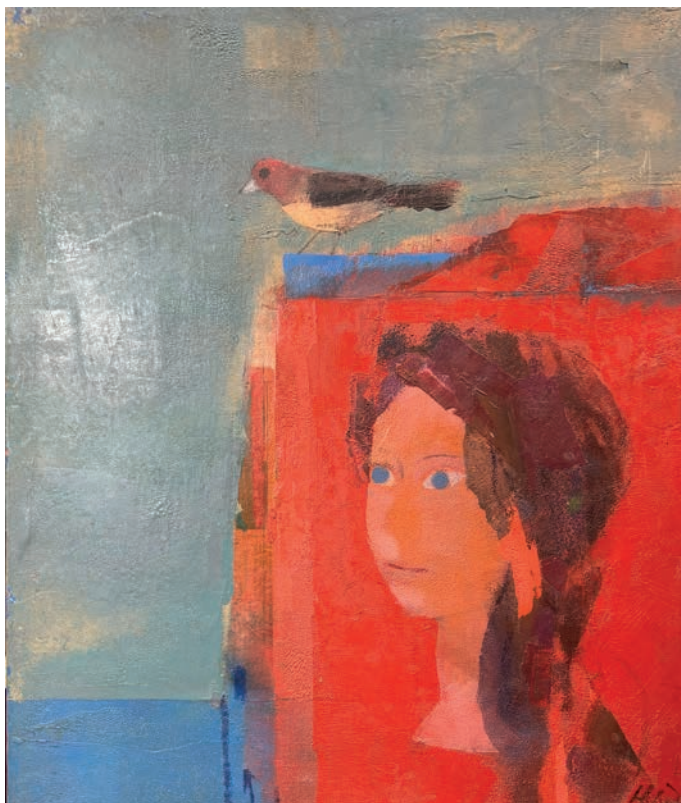


FIGURA 7. Miquel Ibarz, *Retrat de dona*. Oli sobre tela.

La col·lecció de dibuixants catalans (no lleidatans) és lògicament molt més àmplia i abasta més de tres-centes obres. Sense pretendre ara l'exhaustivitat, podem citar, a tall d'exemple, setanta-set noms d'artistes per comprovar que clarament defineixen quasi tot el panorama del nostre art de la segona meitat del segle XIX i de tot el segle XX. Normalment hi són representats amb una sola peça, encara que en algun cas n'hi ha dues, tres o fins i tot quatre. Presentats per ordre cronològic serien: Lluís Rigalt (1814-1894), Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), Ramon Martí Alsina (1826-1894), Eusebi Planas i Franguesa (1833-1897), Josep Tapiró i Baró (1836-1913), Antoni Caba (1838-1907), Modest Urgell (1839-1919), Tomàs Padró i Pedret (1840-1877), Josep Lluís Pellicer i Fenyé (1842-1901), Joaquim Vayreda (1843-1894), Simó Gómez (1845-1880), Fèlix Urgellés de Tovar (1845-1919), Baldomer Galofre (1846-1902), Jaume Pahissa i Laporta (1846-1928), Romà Ribera i Cirera (1848-1935), Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934), Apelles Mestres (1854-1936), Alexandre de Riquer (1856-1920), Eliseu Meifrèn (1857-1940), Francesc Gimeno (1858-1927), Marià Foix (1860-1914), Joan Llimona (1860-1926), Nicanor Vázquez (1861-1930), Dionís Baixeras (1862-1943), Segundo Matilla (1862-1937), Joan Brull (1863-1912), Joan Llaverias (1865-1938), Ramon Casas (1866-1932), Carlos Vázquez (1869-1944), Josep Triadó i Mayol (1870-1929), Manolo Hugué (1872-1945), Isidre Nonell (1872-1911), Llorenç Brunet (1872-1939), Joaquim Mir (1873-1940), Joaquim Sunyer (1874-1956), Josep Simont (1875-1968), Ricard Canals i Llambí (1876-1931), Josep Costa (1876-1971), Feliu Elias (1878-1948), Josep Clarà (1878-1958), Joan Colom (1879-1964), Francesc d'Assís Galí (1880-1965), Ricard Opisso (1880-1966), Pere Ynglada i Sallent (1881-1958), Francesc Labarta i Planas (1883-1963), Ismael Smith (1886-1972), Romà Bonet (1886-1967), Marià Andreu (1888-1978), Josep Mompou (1888-1968), Jaume Mercadé (1887-1967), Josep Aragay (1889-1973), Carlos Bécquer (1889-1968), Josep de Togores (1893-1970), Francesc Domingo (1893-1974), Pere Creixams (1893-1965), Antoni Vila i Arrufat (1894-1984), Josep Obiols (1894-1967), Valentí Castanys (1898-1965), Joan Rebull i Torroja (1899-1981), Miquel Villà (1901-1988), Ramon Calsina (1901-1992), Àngel Planells (1901-1989), Ferran Callicó (1902-1968), Pere Pruna i Ocerans (1904-1977), Josep Cañas (1905-2001), Francesc Serra i Castellet (1912-1976), Josep Hurtuna i Giralt (1913-1978), Joan Brotat (1920-1990), Josep Maria Garcia i Llorc (1921-2003), Josep Maria Subirachs (1927-2014), Francesc Vila Rufas (1927-2006), més conegut com a Cesc, Josep Guinovart (1927-2007), Josep Roca-Sastre (1928-1997), Josep Pla i Narbona (1928-2020), Lluís Marsans (1930-2015), Àlvar Suñol (1935) i Francesc Artigau (1940).

La col·lecció Arnó-Vila té una clara vocació generalista. Sense renunciar a la qualitat de les obres, vol ser un gran recull que abasti l'art de la contemporaneïtat; d'aquí la voluntat d'aplegar obra gràfica original que s'expressa mitjançant dos conjunts: un d'estampes d'artistes hispànics dels segles XX i XXI, i un altre de gravat internacional. El primer és molt més ampli, ja que hi trobem representats fins a cent-trenta-tres artistes, el més antic dels quals és Pablo Picasso (1881–1973) i el més jove, Joanpere Massana (Ponts, la Noguera, 1968). Com a aproximació al seu contingut, citarem agrupats per etapes els —tal vegada— quaranta-tres artistes més rellevants. Dels nascuts abans de 1910 tenim obra gràfica de nou grans mestres: Pablo Picasso (1881–1973), Ismael de la Serna (1898–1968), Joan Miró (1893–1983), Benjamín Palencia (1894–1980), Àngel Planells i Cruanyes (1901–1989), Maruja Mallo (1902–1995), Salvador Dalí (1904–1989), Óscar Domínguez (1906–1957) i Eugenio F. Granell (1912–2001). Dels cinc nascuts entre 1910 i 1920 tenim José Guerrero (1914–1991), Pablo Palazuelo (1915–2007), José Caballero (1913–1991), Joan-Josep Tharrats (1918–2001) i Joan Brossa (1919–1998). Són destacables aquests catorze nascuts entre 1920 i 1930: Albert Ràfols Casamada (1923–2009), Antoni Tàpies (1923–2009), Fernando Zóbel (1924–1984), Eduardo Chillida (1924–2002), Modest Cuixart (1925–2007), Martín Chirino (1925–2019), Josep Guinovart (1927–2007) (figura 8), Joan Ponç i Bonet (1927–1984), Josep Maria Subirachs (1927–2014), Manuel Rivera (1927–1995), Manuel Hernández i Mompó (1927–1992), Luis Feitro (1929–2021), Lucio Muñoz (1929–1998) i Andreu Alfaro (1929–2012). Dels nascuts entre 1930 i 1940 ens cal citar aquests deu noms: Antonio Saura (1930–1998), Joan Genovés (1930–2020), Joan Hernández Pijuan (1931–2005), Bonifacio Alfonso Gómez (1933–2011), Jorge Castillo (1933), Rafael Canogar (1935), Eduardo Arroyo (1937–2018), Enrique Brinkmann (1938), Eduardo Úrculo (1938–2013) i Darío Villalba (1939–2018). Són sis els nascuts entre 1940 i 1950: Eduard Arranz Bravo (1941–2023), Manolo Valdés (1942), José Hernández (1944–2013), Sergi Aguilar (1946), Víctor Mira (1949–2003) i Ferran García Sevilla (1949). Nascuts després de 1950 tenim aquests cinc creadors: Frederic Amat (1952), Perico Pastor i Bodmer (1953), Josep Maria Riera i Aragó (1954), Jaume Plensa (1955) i Miquel Barceló (1957).

Aquest conjunt d'obra gràfica es complementa amb alguns llibres de bibliòfil que contenen estampes originals i, sobretot, amb edicions de carpetes en què els artistes il·lustren poemes o altres escrits de caràcter literari. Dotze d'aquestes carpetes són d'autors lleidatans, tretze són d'autors catalans i hispànics, i quinze són d'autors internacionals dins les monografies Cobra fetes per l'editorial Ejnar Munksgaard a Copenhaguen el 1950. Menció a part me-



FIGURA 8. Josep Guinovart, *Pallassos*, 1953. Oli sobre tela enganxada en fusta.

reix la sèrie quasi completa de les quinze edicions de *La Rosa Vera* que promovia Jaume Pla i Pallejà (1914–1995) i que són una panoràmica completa de l'art gràfic a Catalunya entre 1949 i 1962, a més d'incorporar — en tres sèries — la seva pròpia obra en aquest medi entre 1970 i 1982. Naturalment, a la col·lecció Arnó-Vila trobem representades totes les tècniques habituals del món del gravat: xilografia, burí, aigüafort, aigüatinta, serigrafia, zincografia, linograt, etc., i també la combinació de dues tècniques, aigüafort i aigüatinta, o aigüafort i carborúndum. Hi ha proves d'artistes i les tirades sovint són molt curtes, encara que alguna arriba fins al centenar de peces.

Dins el grup d'obra gràfica internacional, el nombre d'artistes representats és més curt: són un total de cinquanta-sis autors, la majoria dels quals entren dins el marc de les avantguardes del segle xx. El més antic és Francis Picabia (1879–1953), però també hi ha artistes vius de llarga trajectòria, com ara Georg Baselitz (1938). És un conjunt de més de dues-centes peces on figuren

noms tan reconeguts com Georges Braque (1882–1963) (figura 9), Gino Severini (1883–1966), Jean Metzinger (1883–1956), Max Beckman (1884–1950), Hans Arp (1886–1966), Léonard Foujita (1886–1968), Marc Chagall (1887–1985), Alexander Archipenko (1887–1964), Giorgio de Chirico (1888–1978), Man Ray (1890–1976), André Masson (1896–1987), Henry Moore (1898–1986), Alexander Calder (1898–1976), Yves Tanguy (1900–1955), Hans Bellmer (1902–1975), Hans Hartung (1904–1989), Victor Vasarely (1906–1997), Eugène Brands (1915–2002), Erik Ortvad (1917–2008), Joseph Beuys (1921–1986), Georgi Daskaloff (1923), Jacques Doucet (1924–1994), Theo Wolvecamp (1925–1992), Pierre Alechinsky (1927), Andy Warhol (1928–1987), Otto Cavalcanti (1930–2019), Jorge Camacho (1934), Christo (1935–2020), Sheigla Hartman (1943) i Peter Brands (1944–2025), entre d'altres.

La col·lecció Arnó-Vila ha obert fa relativament pocs anys un darrer capítol adreçat a les estampes dels mestres antics. Segurament l'interès per l'obra gràfica del segle XX va estimular la curiositat envers els seus precedents, els grans mestres del gravat original del segle XVI al segle XVIII. Com és ben conegut, el colleccionisme d'estampes antigues als nostres dies se centra especial-



FIGURA 9. Georges Braque, *Theogonie d'Hésiode*.
Aiguafort. 1932. 5/50.

ment en els gravadors que van fer obra original, és a dir, estampes a partir de composicions i models concebuts per ells, mentre que el gravat de reproducció, fet sobretot per virtuosos burinistes que treballaven a partir de les composicions d'altres pintors, no acostuma a ser gaire valorat pel colleccionisme modern, encara que la seva producció va ser molt més abundant i antigament era molt apreciada perquè difonia arreu, mitjançant l'estampa, les grans creacions dels grans mestres de la pintura i l'escultura, a més de consolidar la memòria dels homes poderosos gràcies al retrat gravat.

Aquesta secció de la col·lecció comprèn un total de 258 peces fetes per setanta-sis creadors. Dins l'àmbit nòrdic alemany i flamenc dels segles XV i XVI, els noms més destacats són: Martin Schongauer (1448-1491), Albrecht Dürer (1471-1528), Lucas Cranach (1472-1553), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Hans Baldung Grien (1484-1545), Lucas van Leiden (1494-1533), Hans Weiditz (1495-1537), Lambrecht Hopfer (ca. 1500-ca. 1535), George Pencz (ca. 1500-1550), Heinrich Aldegrever (1502-ca. 1555), Pieter Brueghel (ca. 1525-1569), Cornelis Cort (ca. 1533-ca. 1578), Philippe Galle (1537-1612), Jan Wierix (ca. 1549-ca. 1615), Jan Sadeler I (1550-1600), Hendrick Goltzius (1558-1617) i Jacques de Gheyn II (1565-1629). El gravat italià dels segles XVI i XVII hi és representat per Marcantonio Raimondi (1480-1534), Giorgio Ghisi (ca. 1520-1582), Enea Vico (1523-1567), Annibale Carracci (1560-1609), Orazio Borgianni (ca. 1574-1616), Josep de Ribera (1591-1652), Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), Stefano della Bella (1610-1664), Pietro Testa (1611-1650), Salvatore Rosa (1615-1675) i Carlo Maratti (1625-1713). No hi podien faltar algunes peces del segle XVII holandès, amb Rembrandt (1606-1669), Adriaen van Ostade (1610-1685), Karel Dujardin (1626-1678) i Cornelis Bega (ca. 1631-1664). Com tampoc no hi falta la forta personalitat gràfica del francès Jacques Callot (1592-1635).

La col·lecció Arnó-Vila ha tingut un especial interès envers l'estampa veneciana dels segles XVII i XVIII, sobretot la que tracta el motiu de les vistes urbanes i que retraten la singularitat de la ciutat de la llacuna. Un primer monument en aquesta línia temàtica el conforma l'àlbum de vistes urbanes de Luca Carlevaris (1663-1730), *Le fabriche. Vedute di Venetia*, conjunt de cent-quatre aiguaforts publicat a l'entorn de 1703 que es conserva complet a la col·lecció. Hi ha també estampes similars d'Antonio Visentini (1688-1782), Giuliano Giampiccoli (1703-1759), Michele Giovanni Marieschi (1710-1743) i Giovanni Antonio Canal, «Il Canaletto» (1697-1768) (figura 10). Els Tiepolo hi són representats amb motius de figura, en el cas del pare, Giovanni Battista (1696-1770), i amb una sèrie de temes religiosos obra del fill, Giovanni Domenico



FIGURA 10. Il Canaletto, *Alle porte del Dolo*, 1742. Aiguafort.

(1727–1804). Les vistes urbanes de la ciutat de Roma hi són també presents amb quatre peces de l'excel·lent Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) i amb un parell d'estampes de les *Vedute di Roma* del seu contemporani Giovanni Paolo Gaspari (1714–1775). En un recull de mestres antics, tampoc no hi podia faltar una mostra del costumisme àcid de William Hogarth (1697–1764) i, naturalment, la força originalíssima de Francisco de Goya (1746–1828), representat a la col·lecció amb set estampes.

La col·lecció Arnó-Vila presenta, crec, dos punts forts que la fan interessant i valuosa. En primer lloc, la voluntat d'aplegar els creadors de les terres de Ponent, acció que seria el primer pas imprescindible per reivindicar-ne la singularitat i la importància, sovint confosa i imprecisa dins el conjunt de l'art català. En segon lloc, el seu mèrit rau en un valor contrari: som davant una col·lecció gran, amb moltes peces que, més enllà de la reivindicació d'allò local, mira tot l'art català, hispànic i internacional. El recull d'obra gràfica és impressionant, ja que, a partir del seu fons, tenim accés a tot l'art de les avantguardes del segle XX, on hi són representats tots els noms que han tingut protagonisme en la seva configuració. I encara tenim una finestra on treure el cap per veure els mestres antics de l'estampa internacional.

El col·leccionisme privat fet amb criteri, dedicació i gust és una font de plaer i de perfeccionament personal per a aquells *connaisseurs* que el practi-

quen, però la seva privadesa no ens permet de negligir el seu valor d'enriquiment i de millora del nostre patrimoni col·lectiu. Són col·leccions que, en certa manera, completen les públiques. Les tossudes iniciatives individuals i la força de les nostres associacions culturals i de lleure són les característiques més valuoses que tenim com a poble, al qual sovint li ha tocat de compensar la feblesa i la inconstància de les nostres institucions. A Almacelles tenim un museu privat que conserva un patrimoni artístic en bona part absent dels nostres museus públics. Felicitem-nos-en i agraïm-ho sincerament a qui ho ha fet possible.

Annex

Com a mostra de la voluntat de projecció pública de la col·lecció Arnó-Vila, presentem una llista de les seves activitats com a promotor o prestador en diverses exposicions.

Octubre de 2008. Departament de Cultura de Lleida

Molí, agermanant seny i fol·lia

Primera exposició patrocinada per la Col·lecció Arnó-Vila, dedicada al pintor d'Albesa resident a Terrassa Manuel Molí (1936–2016), amb fons de la col·lecció. Es va celebrar a la sala d'exposicions de Cultura de Lleida i va ser comissariada per Josep Miquel García. Fou la presentació a Lleida d'aquest surrealista sarcàstic que tingué èxit a Alemanya i a Barcelona.

Setembre de 2009. Fundació Vila Casas - Espai Volart

Sense silenci - Gregori Iglesias

Exposició organitzada per la Fundació Vila Casas de Barcelona per donar a conèixer el pintor de les Borges Blanques Gregori Iglesias Mayo (1966). Una peça de la col·lecció, *Biblioteca*, de 200 × 250 cm, va ser la portada de l'exposició.

Octubre de 2010. Sala d'exposicions del Casal Cultural d'Almacelles

Fauria-Gort

Nova exposició patrocinada per la Col·lecció Arnó-Vila, dedicada al pintor d'Almacelles resident a Tolosa de Llenguadoc Rodolf Fauria Gort (1934), exiliat als onze anys d'edat. La Dra. Violeta Izquierdo fou la comissària de l'exposició.

Febrer de 2014. Museu d'Arquitectura i Urbanisme Josep Mas Dordal d'Almacelles

Icones de l'obra gràfica contemporània internacional

Primera gran exposició amb fons d'obra gràfica internacional de la Col·lecció Arnó-Vila, amb trenta-cinc obres d'artistes universals que cobrien les tendències artístiques més importants del segle XX (cubisme, surrealisme, abstractió, pop-art, art cinètic, informalisme...).

Desembre de 2015. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Xavier Gosé. Il·lustrador de la modernitat

La col·lecció va cedir tres peces per a aquesta gran exposició commemorativa de la mort de Xavier Gosé.

Març de 2017. Centre Cultural de Juneda

Grans mestres de la pintura lleidatana

Mostra en què es va presentar una part del fons de pintura lleidatana de la Col·lecció Arno-Vila a la sala d'exposicions del Centre Cultural de l'Ajuntament de Juneda. Eren unes quaranta obres, des de Jaume Morera (1854-1927) fins a Joanpere Massana (1968).

Febrer de 2018. Museu d'Arquitectura i Urbanisme Josep Mas Dordal d'Almacelles

Manuel Molí. El Bosco lleidatà

Exposició en record del pintor d'Albesa Manuel Molí (1936-2016), amb fons d'obra original i obra gràfica de la Col·lecció Arnó-Vila i del terrassenc Salvador Mourullo. S'hi van presentar més de trenta obres de les diferents èpoques de l'artista.

Març de 2020. Museu d'Arquitectura i Urbanisme Josep Mas Dordal d'Almacelles

Rembrandt i els seus contemporanis

Aquesta exposició va presentar una part del fons de la Col·lecció Gelong Viladegut. La Col·lecció Arnó-Vila va participar-hi puntualment amb el préstec d'una estampa de Rembrandt.

Març de 2019. Castell del Remei. Penelles (la Noguera)

Grans mestres del gravat internacional

La Col·lecció Arnó-Vila va prestar més de trenta-cinc gravats d'artistes internacionals.

Març de 2022. Museu de Lleida

Jaume Minguell - Camins encreuats

Amb motiu del centenari del naixement de Jaume Minguell (1922–1991), el comissari Josep Miquel García va fer una tria d'obres d'artistes contemporanis seus que dialoguen amb les seves. L'obra cedida per la Col·lecció Arnó-Vila va ser *L'Espluga Calva*, que va ser exposada en diàleg amb una peça de l'holandès Willy Noordam (1922–1970).

Setembre de 2023. Museu de Valls

Picasso i l'art del gravat (1904–1971)

Per recordar els cinquanta anys de la mort de Picasso, el Museu de Valls va muntar una mostra d'estampes seves amb peces del mateix museu i de diversos col·leccionistes, comissariada pel Dr. Sebastià Sánchez Saulea. La Col·lecció Arnó-Vila va prestar dos aiguaforts.

Abril de 2024. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida. Morera

Exposició inaugural de la nova seu del Nou Morera.

La Col·lecció Arnó-Vila va prestar per a aquesta exposició inaugural quatre obres. Dues teles d'Antoni Garcia Lamolla (1910–1981), un oli de Gregori Iglesias (1966) i una peça de Josep Ripoll (1951).

Octubre de 2024. Sala Miquel Ibarz de Mequinensa

Les segones avantguardes del segle XX. Informalisme abstracte de la col·lecció Arnó-Vila

Va ser un recull dels principals artistes contemporanis catalans de la segona meitat del segle XX. Artistes que van néixer als anys vint i trenta del segle XX i que van triomfar artísticament al voltant dels cinquanta, seixanta i setanta.

Joan Ramon Malagelada Benaprés. Un colleccionista eclèctic

MARÍA ANTONIA CASANOVAS

Responsable de la col·lecció de ceràmica de la Fundació La Fontana

L'art no és una cosa que es pugui prendre i deixar. És necessari per viure.

Oscar Wilde (1854–1900)

El colleccionisme sempre ha envoltat Joan Ramon Malagelada. Els seus avis formaven part d'un sector de la societat que, des de finals del segle XIX, va desenvolupar una sensibilitat especial pel món de l'art en un moment en el qual el colleccionisme privat adquiria rellevància. El seu avi matern, el Dr. Joan Ramon Benaprés (1872–1967), que va exercir la seva professió a Sitges, va colleccionar un nombre considerable d'obres de pintura catalana de l'últim quart del segle XIX i principis del XX, la major part de l'escola luminista. A aquest metge se'l recorda també pel seu gran sentit de l'humor i per les tertúlies que organitzava a la seva residència del carrer Major, 29,¹ en les quals participaven escriptors i artistes com Rusiñol, Utrillo i Torres-García. L'avi patern, Marià Malagelada (1871–1939), de professió registrador de la propietat, va reunir un conjunt únic de ceràmica de reflexos metàl·lics que la seva vídua va posar en venda després de la mort del seu marit el 1939. El seu pare, Josep M. Malagelada Figa (1906–1994), advocat, també va colleccionar pintura catalana de la dècada dels quaranta i del cinquanta. Joan Ramon Malagelada va heretar l'afició pel colleccionisme d'art i, també, la quarta part de les esmentades col·leccions familiars.

1. Aquest immoble ha estat restaurat recentment per Joan Ramon Malagelada.

Obres de pintura catalana

De la col·lecció Benaprés destaca una obra impactant, *Port de Barcelona* (1913), d'Arcadi Mas i Fondevila (1852–1934), fundador de l'escola luminista de Sitges, vigent entre 1878 i 1892 i precursora del modernisme (figura 1). Aquesta peça despunta per la majestuositat i l'indiscutible protagonisme de la proa del vaixell, que contrasta amb les petites barques de pescadors. Una de les temàtiques habituals d'Arcadi Mas van ser les vistes portuàries, que es caracteritzen per l'atmosfera natural i espontània.

Altres obres de l'escola luminista d'aquesta col·lecció són: *Vista de Sitges* (1883) de Joaquim de Miró (1849–1914), un artista a qui li agradava pintar marines, paisatges de masies i horts de la seva vila natal, que es caracteritzen per la llum càlida mediterrània. *Pati* (1892) és una obra d'Antoni Almirall (1860–1905) que també s'ubica dins l'òrbita de l'escola luminista, a la qual es va mantenir fidel de per vida. Reprodueix un pati típic de Sitges, amb el safareig de rajoles envoltat de testos amb plantes. Aquesta obra és coetània d'algunes pintures de Santiago Rusiñol que reproduïen la mateixa temàtica. També és admirable *Port de Brest* (1887) d'Eliseu Meifrèn (1859–1940), gran viatger, que, juntament amb Ramon Casas i Santiago Rusiñol, el 1879 va visitar París, on va desenvolupar un tipus de pintura influenciada per l'estil impressionista.



FIGURA 1. Arcadi Mas i Fondevila, *Port de Barcelona*, 1913. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

La seva obra es distingeix per la gran quantitat de marines i ports que va retratar a la tornada dels seus viatges per França i Itàlia. De fet, pràcticament mai va pintar paisatges. Les dues obres de Santiago Rusiñol (1861–1931) són també dignes d'atenció. La més antiga, *L'hort de can Falç* (1892), on es pot veure el poble de Sitges de lluny, va ser realitzada durant una de les seves visites a aquesta localitat abans d'instal·lar-se definitivament al Cau Ferrat el 1893. És una obra lluminosa, de colors càlids, molt diferent

de les que va realitzar a l'última dècada de la seva vida, quan va prescindir de la representació de figures i va reproduir la natura, sempre organitzada, dels jardins de Mallorca, Granada, Aranjuez o Xàtiva, entre d'altres. Precisament, *Jardí de Xàtiva* (1923) recrea la temàtica colorista d'un jardí d'aquesta ciutat.

De la col·lecció de Josep M. Malagelada Figa, cal anomenar les dues obres de Joaquim Sunyer (1874–1956), nebot del pintor Joaquim de Miró, que va viure a París entre 1896 i 1909. *Bodegó* (1914) és una pintura d'estil postcezannià que denota la influència de l'obra de Cézanne al llarg de la primera època. *Dones* (1944) és, al contrari, una obra de l'última època concebuda a l'estil postnoucentista. Per finalitzar amb les obres de les col·leccions familiars, cal mencionar *Bodegó* (1943) d'Alfred Sisquella (1900–1964), un dels fundadors del grup Els Evolucionistes. Com a curiositat, cal comentar que, malauradament, aquest artista va destruir totes les obres d'estil cubista per dedicar-se exclusivament a la pintura de retrats, marines, paisatges i bodegons. Jaume Mercadé (1887–1977), l'autor de *Paisatge* (1949), és un pintor que va iniciar la seva carrera artística dins del fauvisme, però que finalment va despuntar com a pintor de paisatges equilibrats i plens de serenitat d'estil postnoucentista.

Fins aquí la pintura que Joan Ramon Malagelada ha rebut en concepte d'herència i que ha mantingut unida. És una col·lecció homogènia d'obres realitzades per pintors catalans.

La col·lecció de Joan Ramon Malagelada Benaprés

L'interès personal de Joan Ramon Malagelada ha estat ben diferent. Col·lecciona pintura antiga, escultura i arts decoratives d'èpoques i estils diversos. La seva és, per tant, una col·lecció eclèctica. El que l'interessa i l'atrau d'una obra d'art és la seva iconografia, la seva estètica, però, sobretot, la narrativa paral·lela de cada peça, és a dir, les històries que explica cadascuna d'elles. Tanmateix, s'interessa per la procedència, conèixer on es va fer la peça, qui la va encarregar i quins han estat els seus propietaris, conceptes que també satisfan la seva curiositat. Un dels aspectes interessants d'aquesta col·lecció, que la fa única, és que totes les peces són estrangeres: italianes, franceses, angleses, xineses o russes. El col·leccionista ha reunit obres poc conegudes al nostre país i generosament les dona a conèixer a través d'aquesta publicació.

Pintura antiga

El manierisme és un estil artístic originari de Florència i Roma, que s'ubica entre 1520 i 1590. És l'última expressió de les tendències renaixentistes. En aquesta època, els protocols artístics eren més lliures i menys codificats i els artistes treballaven en llibertat, a la seva *maniera*, cultivant la seva pròpia personalitat o també seguint els gustos artístics dels grans mestres com Leonardo, Rafael o Miquel Àngel. La circulació dels artistes que viatjaven d'un lloc a l'altre va ser definitiva per a la difusió de l'art en general i d'aquest moviment en particular. Dins d'aquest grup destaca la pintura *El naixement de Jesús* (de finals del segle XV), obra del Mestre del Tondo Borghese² (figura 2), una de les peces estrella de la col·lecció Malagelada. La identificació del pintor del tondo ha estat controvertida.



FIGURA 2. Mestre del Tondo Borghese, *El naixement de Jesús*, ca. segle XV. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

L'any 1897, Bernard Berenson (1865–1959) la va atribuir a Girolamo di Benvenuto, però l'any 1928 va ser revisada per Roberto Longhi (1890–1970), qui no va acceptar l'atribució de Berenson. El 1927, Géza de Francovitch (1902–1996) la va assignar a Jacopo del Tedesco (finals del segle XV-principis del segle XVI), deixeble avançat de Domenico Ghirlandaio, documentat a la ciutat de Florència el 1503. De fet, les faccions dels rostres de la Mare de Déu i l'infant denoten la influència de Ghirlandaio. Segons Ilaria Marsili, Del

Tedesco va ser un dels col·laboradors de Michelangelo a la Capella Sixtina, juntament amb Perugino, Botticelli i d'altres.³ Finalment, Everett de Fahy (1941–2018), que havia estat conservador del Metropolitan Museum i director

2. Martini, [sense datar].

3. Marsili, 2015.

de la Frick Collection de Nova York, i que va aplegar el corpus d'obres més gran de pintura europea, va decidir mantenir el rètol de Mestre del Tondo Borghese. És una obra d'un gran refinament i virtuosisme que denota la seva pertinència a l'autor del tondo de la Col·lecció Borghese de Roma. Aquesta important pintura havia estat propietat de Charles-Henry Malehan, que generosament la va dipositar durant molts anys al Sheffield Institute of Art del Regne Unit.

Entre les obres renaixentistes més antigues de la col·lecció cal mencionar *L'Anunciació de la Verge*, d'autor anònim. Formava part d'un retaule de quatre portes del primer quart del segle XV realitzat a l'Alemanya del Sud, en una de les èpoques conflictives més transcendents de la història d'aquest país (figura 3).

Els altars de fusta amb portes eren les produccions més importants del Renaixement alemany, combinacions complicades de pintura, escultura i fusteria arquitectònica. La Reforma protestant, iniciada per Martí Luter el 1517, va culminar amb el cisma que va trencar la submissió a l'Església medieval i va afavorir l'aflorament d'opinions discrepants del missatge cristià, que van propiciar el desenvolupament dels Estats nació moderns. Es considera un dels esdeveniments més importants de la història d'Occident.⁴ El 2 de juliol de 1520 Luter va ser excomunicat per part de Lleó X i una de les conseqüències que va tenir aquest fet va ser el rebuig al culte de la Verge i els sants. Luter va instigar a arrancar les imatges dels cors de les esglésies, però no les dels altars; per tant, s'ha conservat aquesta part d'un retaule i també les quatre pintures que configuren l'altar major de la Marienkapelle de Würzburg a Alemanya.⁵ Després de 1530, als territoris protestants ja no es van pintar més retaules ni es van tallar altars de fusta i, gràcies a això, es pot saber que la data d'aquesta taula és anterior a 1530.



FIGURA 3. Anònim, *Anunciació de la Verge*. 1520–1530, Alemanya del Sud. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

4. Mark, 2021.

5. Les quatre taules d'aquest altar major representen: el Naixement, l'Anunciació i l'Adoració dels reis; la que correspon a l'Anunciació és molt similar a la de la col·lecció Malagelada.



FIGURA 4. Michele Tosini, *Allegoria de la Força*, ca. 1550. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

L'Allegoria de la Força és una obra de Michele Tosini (1503–1577), conegut com a Michele di Rodolfo del Ghirlandaio perquè va heretar i va mantenir viu el taller d'aquest pintor florentí (figura 4). Data de 1550, època en la qual aquest artista es va apropar tímidament al manierisme i va rebre la influència classicista de Fra Bartolomeo i d'Andrea del Sarto. Aquest quadre reproduïx l'al·legoria d'una de les virtuts de la dona i, a través la mirada desafiant i empoderada de la figura, s'aprecia el respecte i l'admiració que Tosini sentia pel sexe femení.

La pintura a l'època del barroc era una de les expressions artístiques més destacades del segle XVII. Es caracteritza per la representació realista, la policromia rica i el contrast de llums i ombres.

Els pintors barrocs cercaven la manera d'evocar atmosferes en què es pogués recrear el moviment i representar les emocions. Entre les obres d'aquest període s'ha seleccionat el *Bodegó de flors* de Frans Ykens (1601–1693), un artista flamenc oriünd d'Anvers, nebot d'un pintor i casat amb una pintora de flors (figura 5). Al llarg del segle XVII es va desenvolupar un nou gènere pictòric vinculat a l'auge de la botànica i la jardineria: els bodegons de flors. Els pintors copiaven les flors dels tractats de botànica i també del natural. Per primera vegada es van plantar jardins particulars i es van fer rams per a la decoració d'interiors. Aquestes obres no eren tan apreciades com la pintura de figures, ja que es consideraven més simples i decoratives, però, per la seva força estètica, van acabar configurant un gènere de gran èxit a partir del qual es va fer una gran quantitat de gravats. L'obra d'Ykens es caracteritza perquè signava la majoria dels treballs en l'idioma dels seus clients: França, França o Frans.

Altres pintures barroques que donen prestigi a aquesta col·lecció són el bodegó de fruits de Nicolas Mignard d'Avignon (1608–1668), un artista que, després de passar dos anys a Roma juntament amb el seu germà Pierre, que també era pintor, es va casar amb una dona d'Avinyó i es va establir en aquesta ciutat, on va pintar per encàrrec dels nobles i eclesiàstics de la regió.

Així mateix, va rebre l'encàrrec de decorar diversos apartaments del rei Lluís XIV del palau de les Tulleries de París. La composició d'aquest bodegó és exuberant i teatral. Sobre la taula de fusta, una rica tela setinada, drapada i rematada per serrells i borles daurades, serveix de base del gran plat de plata amb llimones i meló i de la copa de bronze daurat curulla de raïm, figues i magranes. Un quadre que mostra una temàtica ben diferent és el de Giovan Battista Salvi (1609–1685), conegut com Il Sassoferato. Va ser el creador d'un tipus d'imatge religiosa que sintetitza els dos corrents pictòrics dominants del barroc: el classicisme bolonyès i el tenebrisme.

Aquest artista va repetir sistemàticament els mateixos assumptes iconogràfics, que van gaudir d'un gran èxit i difusió. És un tipus de pintura amable i decorativa i va generar el model de la tradicional *Madonna* renaixentista, que es pot apreciar clarament a la *Mare de Déu i l'infant* de la col·lecció Malagelada, que prèviament havia pertangut a la família Gómez de Acebo.

Una de les obres que aporten més reputació a la col·lecció Malagelada és *La presentació de la Verge al temple* de Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682) (figura 6). Procedeix del convent de les santes Justa i Rufina de Sevilla i, des de 1735, data en la qual va sortir d'Espanya, ha format part de diverses col·leccions privades estrangeres. Ha estat estudiada per especialistes com Diego Angulo Íñiguez (1901–1986), Enrique Valdivieso (1943), expert en pintura sevillana, i també per l'hispanista August Mayer (1885–1944). Tots tres historiadors d'art apunten que l'obra devia estar vinculada a un altre quadre o que formava part d'una sèrie dedicada a la vida de la Verge. Com la gran majoria dels pintors del Segle d'Or, Murillo va cultivar majoritàriament la iconografia religiosa, ja que gran part dels seus clients eren ordes religiosos i confraries. A aquesta obra, de la darrera època de la vida del pintor, l'escena es representa enquadrada en una arquitectura clàssica àmplia que emmarca les figures de petit format. És



FIGURA 5. Frans Ykens, *Bodegó de flors*, segle XVII.

Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.



FIGURA 6. Bartolomé Esteban Murillo, *La presentació de la Verge al temple*, 1680–1682. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

interessant apreciar el joc de diagonals de la composició que es creuen al centre, precisament on hi ha la Verge nena, més il·luminada que la resta de les figures. A través de la llum i de les pinzellades ràpides i esbossades, Murillo ha creat una atmosfera especial en la qual destaquen els drapejats dels mantells de santa Anna, de sant Joaquim i de l'acompanyant. A l'angle inferior esquerre, un captaire recorda les imatges d'indigents d'altres pintures seves.^{6,7}

El naixement de la Verge Maria de Valentin Lefebre (1637/42–1677/82) és una obra de gran format que presidia l'enorme saló noble del castell de Montmartin a Doubs, propietat de René E. Mougin (1913–1993), un col·leccionista que va morir sense descendència (figura 7). Lefebre va ser un gran dibuixant, gravador i pintor flamenc nascut a Brussel·les que, durant la seva estada a Venècia (1674), va estudiar a fons les obres de Paolo Veronese de San Giorgio Maggiore i també les de Tintoretto. Es pot afirmar que les millors obres les va

6. Valdivieso, 1982: 250–251.

7. Valdivieso, 1991: 194.



FIGURA 7. Valentin Lefebvre, *El naixement de la Verge Maria*, 1660–1670. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

crear entre 1670 i 1673 en aquesta ciutat. L'obra reproduceix quatre escenes domèstiques/religioses que es desenvolupen en el mateix espai, a l'interior d'una arquitectura clàssica. A la dreta, unes dones ofereixen brou i una copa de vi a santa Anna, que es troba descansant dins del llit després del part. Aquesta escena és molt propera al dibuix d'un artista coetani, l'italià Carlo Maratti (1640–1713), que es troba al British Museum (1946,0713.1284). El grup de dones ubicat a l'esquerra es dedica a netejar i vestir la nounada, la Verge Maria. En un segon pla, altres persones atenen sant Joaquim, assegut davant d'una taula. A través d'una gran finestra amb frontó triangular i dues columnes estriades, es veu la terrassa amb barana de balustres on es troba un altre grup de figures davant del paisatge. A la part inferior dreta es pot apreciar l'escut flamencoalemany de les famílies Schamburg i Giessen, propietàries de l'obra, i al peu de l'emblema, un gos i un gat jugant, símbol de l'amistat.

Durant el segle XVIII va tenir lloc el període de canvis més transcendental per a l'art, la cultura, la ciència, la filosofia, la política, la societat i, especialment, la dona: és l'època de la Il·lustració. També va ser el segle més ric en corrents artístics. Un va ser la prolongació de la representació de motius iconogràfics de temes històrics, mitològics i alegòrics propis dels segles precedents. Així com totes les classes socials comprenien la simbologia dels temes religiosos, la mitologia no estava a l'abast de tothom. A l'època del Renaixement es van descobrir les primeres architectures i ruïnes grecoromanes i des de llavors l'ésser humà ha desenvolupat una gran fascinació per elles i les ha incorporat a les seves creacions per tal de rememorar amb nostàlgia el passat remot. La representació de la *rovina* o ruïnisme es va intensificar al segle XVIII

quan es van ampliar els descobriments de restes arqueològiques romanes a Itàlia. Els jaciments i els edificis d'època romana van atraure els turistes del *Grand Tour*, que, per acreditar davant de familiars i amics l'èxit del seu viatge cultural i intel·lectual per Itàlia, adquirien rèpliques d'escultures o *vedute*, és a dir, pintures o gravats de paisatges amb ruïnes i edificis romans, sense fer distinció entre les que eren autèntiques o les que eren inventades, conegudes amb el nom de «capritxos» o *vedute ideate*. Giovanni Paolo Panini (1691–1765), un dels artistes més importants i pioner del classicisme del segle XVIII, havia estudiat escenografia teatral amb Ferdinando Galli Bibiena a Piacenza abans d'instal·lar-se a Roma el 1711, on va decorar molts palaus mentre estudiava a l'Acadèmia de Sant Lluc. A partir de 1730, aquest artista va començar a especialitzar-se en les vistes d'època clàssica (*vedute*) per satisfer la demanda dels viatgers estrangers. *L'interior del Panteó*, realitzat entre 1732 i 1747 (figura 8), és una de les representacions més repetides per Panini, a les quals ha canviat les perspectives i alguns detalls per diferenciar-les entre elles. Aquest temple, construït sota l'imperi d'Adrià cap al 125 dC, es va convertir en temple cristià el 609 i va ser restaurat el 1700. A través de la porta, es poden veure les colum-



FIGURA 8. Giovanni Paolo Paninni, *El Panteó*, Itàlia, 1734–1747. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

nes del pòrtic, on s'organitzaven fires d'art a la ciutat de Roma. Panini reproduceix la complexitat d'aquest espai públic en representar els turistes que el visitaven. Els monarques espanyols sempre van estar interessats en l'obra de Panini. Cal recordar que l'escenògraf i arquitecte italià Filippo Juvara (1678–1736), contractat el 1735 per Felip V per projectar la façana del palau reial de La Granja de San Ildefonso i altres palaus espanyols, envià obres de Panini per a la decoració del Saló de Laques del palau de La Granja.⁸

Altres exemplars d'obres de pintors de la Il·lustració que van cultivar els temes de la iconografia clàssica grecoromana són *El rapte d'Europa* de Francesco Zuccarelli (1702–1788), un dels millors paisatgistes europeus i membre fundador de la Royal Accademy de Londres, i *Morfeu, Zeus i Juno* de Louis-Jean-François Lagrenée (1725–1805), que havia format part de la col·lecció de la marquesa de Pompadour, ubicada al palau de Bellevue de Meudon. Cal recordar que els monarques s'equiparaven a les figures mitològiques perquè representaven la força i el poder que exercien.⁹

Escultura

Una de les obres més interessants de la col·lecció Malagelada és el baix relleu del *Retrat d'Isabella d'Este*. Va ser datat el 1506 i catalogat com a obra singular d'Antonello Gagini (1478–1536), un escultor de l'escola siciliana de Messina. Un valor afegit és el marc d'estructura arquitectònica de fusta pintada i daurada d'època renaixentista (figura 9).^{10, 11} Aquest relleu va aparèixer fa més d'un segle al mercat d'antiquaris després d'haver estat estudiat per Wilhem von Bode (1845–1929), historiador de l'art i director dels museus de Berlín, que va atribuir l'obra a l'escultor Gian Cristoforo Romano (1460–1512) i va suggerir que la figura retratada era Anna Sforza (1476–1497). El relleu va ser publicat per primera vegada el 1938, quan era propietat de Seligman, i Wilhelm R. Valentiner (1880–1958) en va confirmar l'autoria, però va afirmar que la retratada era Isabella d'Este Gonzaga. Tot es va aclarir després de la publicació d'un estudi sobre els retrats d'Isabella d'Este, en què es va citar que el

8. «Giovanni Paolo Panini». *Wikipedia. The free Encyclopedia* [en línia] https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Paolo_Panini (consulta: 16 de novembre de 2024).

9. Outram, 2008: 10–35.

10. Caglioti, 2013: 174.

11. Signorini i Sogliani, 2006: 407.



FIGURA 9. Antonello Gagini, *Retrat d'Isabella d'Este*, Itàlia. 1506. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

1506, Eleonora del Balzo Orsini, marquesa de Coltrone i gran amiga d'Isabella d'Este, havia encarregat un retrat d'Isabella d'Este a un escultor de Messina (Sicília).

Isabella d'Este (1474–1539), filla d'Ercole I, duc de Ferrara, i d'Eleonor d'Aragó, filla del rei Ferran I de Nàpols, va ser una de les persones més importants i influents del Renaixement. Culta, intel·ligent, elegant i apassionada per l'art —la seva col·lecció era la més extensa de la seva època—, va ser una gran mecenes d'artistes i creadora de tendències. També va ser la primera dona a tenir un *studiolo* dissenyat per ella

mateixa. Políticament, va crear una xarxa de relacions diplomàtiques amb papes, reis, nobles i ambaixadors i va representar amb gran èxit el seu marit Francesc II Gonzaga, IV marquès de Màntua, durant les seves absències del marquesat. La seva cort era la més refinada del Renaixement i al seu casament van acudir disset mil persones. Isabella d'Este ha estat immortalitzada en diverses ocasions per Ticià i Rafael i també per Leonardo da Vinci, qui li va fer un dibuix amb guix negre sobre cartró l'any 1490 (col·lecció de dibuixos del Musée du Louvre). Se suposa que és un dibuix preparatori d'un retrat a l'oli que es desconeix si el va arribar a pintar.¹² El baix relleu sobre marbre, que és l'única escultura d'Isabella d'Este que es coneix, havia format part de prestigioses col·leccions. L'antiquari Seligman, Rey & Co de Nova York va vendre el relleu el 1938, el galerista Paul Drey, de la mateixa ciutat, el va tenir fins al 1953 i el col·leccionista Frederic A. Stern el va conservar fins a l'any 1961. Joan Ramon Malagelada el va comprar el 1994, quan es va vendre la col·lecció d'Alice B. Tully (1902–1993), una cantant d'òpera nord-americana, col·leccionista, promotora musical i una gran filantropa.

A la col·lecció Malagelada hi ha dos tondos o medallons de marbre decorats amb baixos relleus, catalogats com a obres venecianes de finals del se-

12. Garrido, 2014: 28–64.

gle XVII o principis del XVIII. La paraula *tondo* és una afèresi de l'italià *rotondo*, que deriva del llatí *rotundus*, és a dir, rodó. La figura rodona, esfèrica o discal fa referència a la perfecció. El marbre és un dels materials més apreciats i també més utilitzats en arquitectura. Es valora perquè és sinònim de luxe, per la seva bellesa i durabilitat i també perquè és fàcil d'esculpir. Per aquesta raó, les escultures, columnes i medallons de marbre es troben presents a molts edificis emblemàtics construïts des de l'època grecoromana. Pel seu color blanc pur, sembla que els marbres de la col·lecció Malagelada siguin originaris de Carrara (Toscana). Els tondos es col·locaven com a decoració dels carcanyols dels arcs o de les petxines de les voltes a l'arquitectura grecoromana i van arribar al seu apogeu a l'època del Renaixement. Brunelleschi els va utilitzar àmpliament i, poc després, tot i que van passar de moda, es van continuar produint fins que, al segle XIX, a l'època de l'historicisme, els arquitectes van tornar a recuperar aquesta tendència.¹³ Els tondos o medallons solen estar decorats amb retrats de perfil de personatges il·lustres, segons el model de les monedes romanes i renaixentistes. Un dels medallons presenta el retrat en relleu d'una figura de la mitologia grega, Hèrcules o Hèracles (figura 10), que era fill de Júpiter (o Zeus en el món grec) i la mortal Alcmena.

Hèrcules va ser divinitzat quan va dur a terme els dotze grans treballs. És un déu que es caracteritza per la seva força física monstruosa i sobrenatural i també per estimar la humanitat. Aquesta llegenda la van adoptar els romans sense canvis essencials, ja que era un heroi vinculat a la geografia del Mediterrani occidental. L'altre medalló presenta el perfil d'un gran personatge de la història, Alexandre el Gran (356–

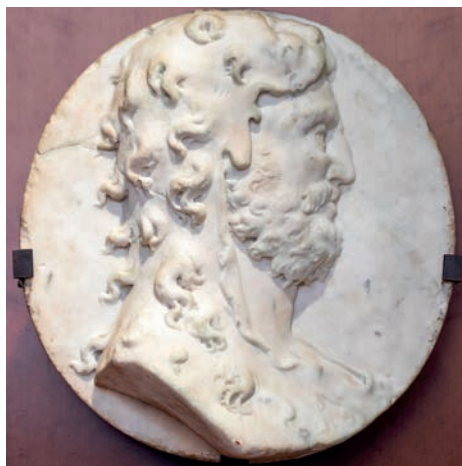


FIGURA 10. Anònim venecià, *Hèrcules* (finals del segle XVII-principis del segle XVIII). Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

13. Segons afirma la Dra. Montserrat Claveria, catedràtica d'Història de l'Art Antic i investigadora adscrita a l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica de la UAB: «Posteriorment al segle XVI aquest tipus de peces van passar a ser utilitzat profusament [...] com a obres dirigides al mercat d'antiquaris. La bibliografia és extensa i no hi ha consens a ubicar-les en el temps» (consulta: 25 de novembre de 2024).

323 aC). Va ser rei de Macedònia, alumne d'Aristòtil i com a cap militar va aprendre les tàctiques a l'exèrcit del seu pare, Filip II, rei de Macedònia. L'any 336 aC, Filip II va ser assassinat i Alexandre va esdevenir rei quan tenia vint anys; però, després de guanyar importants campanyes militars a l'Àsia central, occidental i meridional i també a Egipte, va morir quan tenia trenta-tres anys i va deixar un dels imperis més extensos de la història: anava des de Grècia fins a l'Índia. Els relleus dels personatges representats en aquests medallons són símbols de força i poder, tant a la mitologia com a la història de les monarquies.¹⁴ Aquestes dues obres formaven part de la col·lecció que Gianni Versace (1946–1997) tenia a Villa Fontanelle (llac de Como). Versace va comprar l'edifici del segle XIX i el va decorar amb una gran quantitat de peces neoclàssiques de la mateixa època de la construcció de la villa.¹⁵

Típicament d'estil Imperi són els dos canelobres de tres braços sostinguts per allegories de la verema (bacants amb corones de fulles de parra i un gotim de raïm a la mà) (figura 11). Van ser fabricats a finals del segle XVIII o a principis del XIX a París. L'autor es va inspirar en un model de 1785 atribuït a l'escultor francès Joseph Charles Marin (1749–1834), possiblement seguint les instruccions d'un *marchand-mercier*.¹⁶ Quan van ser adquirits pel primogènit de Caterina la Gran, el tsar Pau I (1754–1801),¹⁷ van passar a formar part de la col·lecció imperial russa. A principis del segle XIX, a París hi havia més de 130 tallers, entre els quals destacaven els dedicats a produir bronzes. L'aristocràcia russa tenia preferència per l'art francès i, tot i que Pau I va protegir la producció nacional d'objectes de luxe prohibint l'entrada d'artistes francesos, als quals va imposar uns aranzels extremament alts, ell va adquirir obres d'art a França. A l'època de Nicolau I (1796–1855), fill de Pau I, que va regnar entre 1825 i 1855, es va afegir als canelobres el monograma que n'ornamenta el sòcol. Els plints on reposen les escultures són molt semblants als que feia servir l'escultor francès Pierre-Philippe Thomire (1751–1843), que van ser dissenyats

14. «II. Ornaments: 6. 2. Medallions and masks». *Classical Architecture* [web]. Universitat de Navarra [en línia]. <https://www.unav.es/ha/002-ORNA/cart-medallas.htm> (consulta: 18 de novembre de 2024).

15. Catàleg de subhasta Sotheby's, lot 142, 18 de març de 2009.

16. El *marchand-mercier* era una mena d'empresari que dissenyava mobles i objectes decoratius, que després reproduïen els artesans, i que finalment posava a la venda a les seves botigues. També exercia com a decorador d'interiors i de creador de tendències.

17. Possiblement el *marchand-mercier* Martin-Eloy Lignereux (1751–1809), fundador de la Maison Lignereux (París, 1781), era molt sol·licitat per la clientela més elegant i exigent francesa, anglesa, hongaresa, napolitana, de Madrid i de Sant Petersburg.

per Charles Percier (1764–1838), l'arquitecte i dissenyador que va desenvolupar l'estil Imperi francès. Després de la Revolució Russa (1917), els soviets van inventariar el patrimoni dels palaus de Sant Petersburg i dels voltants per obrir-los al públic. Tot i això, moltes residències van ser saquejades i aquesta és la raó per la qual és fàcil trobar arts decoratives russes fora del país. Així mateix, Stalin va trobar una manera d'obtenir diners fàcilment organitzant subhastes d'objectes patrimonials dins i fora del país. Les més importants van tenir lloc entre 1928 i 1931, ja que es va vendre una gran part d'objectes procedents de palaus com el de Pàvlovsk. Aquests canelobres van ser venuts a l'època staliniana, entre 1931 i 1932.

Entre les escultures de Joan Ramon Malagelada també hi ha tres bronzes que són còpies o rèpliques de Giambologna. Jean Boulogne (1529–1608) va ser un escultor flamenc manierista actiu a Florència al segle XVI que es coneix amb el nom de Giovanni da Bologna o Giambologna. Va ser contractat pels Mèdici, de qui rebia un sou mensual, i es va especialitzar en la producció de marbres i bronzes de figures mitològiques estilitzades, gràcils i elegants. Els seus models eren els de l'antiguitat clàssica i, fins al segle XIX, s'ha continuat fent còpies d'aquelles figures en format petit. Els bronzes de la Venus Cesari-
ni, Nessus i Deianira de la col·lecció Malagelada són florentins, del segle XVII, i el Mercuri és francès, del segle XVIII. Una altra escultura memorable és la versió en format sobre taula del marbre anomenat *Le crepuscule*. Va ser esculpida per l'artista francès Emile-André Boisseau (1842–1923). L'original va guanyar la medalla d'or del Saló dels Artistes Francesos de 1883.

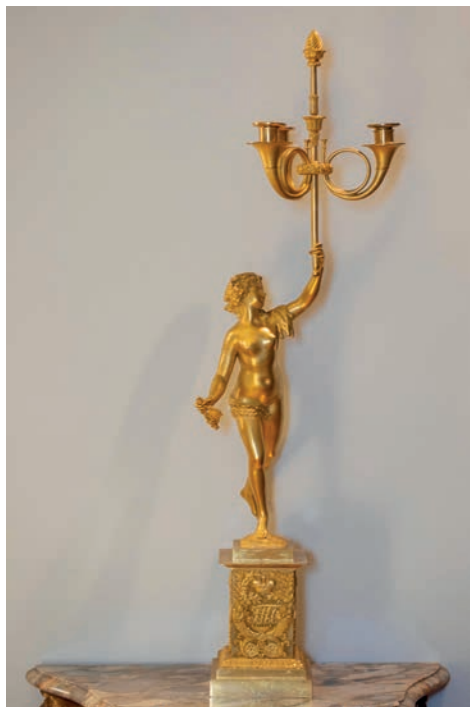


FIGURA II. Anònim francès, *Allegoria de la verema*, finals del segle XVIII-principis del segle XIX.
Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

Arts decoratives

Mobiliari

Les peces de mobiliari de la col·lecció Malagelada són totes diferents i especials. La més antiga és un sobre de taula realitzat a Nàpols a finals del segle XVII que destaca per l'acurada fabricació d'una intarsia de marbre, pedres dures, cristall de roca, aventurina i mareperla (figura 12). L'art de la *pietra dura* és originari de Florència. Al segle XVI es van descobrir els primers jaciments romans, on es van trobar uns mosaics realitzats amb la tècnica de la intarsia amb marbres de colors que van inspirar els artesans del Renaixement, època en la qual es va recuperar i desenvolupar aquesta tècnica i es van fundar tallers especialitzats primer a Roma i Milà. Però la ciutat de Florència va assolir el monopoli de la fabricació de *pietre dure* quan, el 1588, el gran duc de la Toscana, Ferran I de Mèdici (1549–1609), fill de Cosme I de Mèdici i Leonor Álvarez de Toledo y Osorio, va fundar el Opificio delle Pietre Dure (Taller de les Pedres Dures), ubicat al palau dels Uffizi, ja que al principi es fabricava únicament per les seves propietats. Amb el temps, el taller es va traslladar a un lloc més adient per tal de satisfer els encàrrecs de molts altres clients. A més de gerros, figures i busts, s'hi fabricaven unes peces planes per als frontals d'altar i les taules que es coneixen com a «mosaics florentins». Cosimo Fanzago (1591–1678) va



FIGURA 12. Anònim, *Sobre de taula de pedres dures*, Nàpols (finals del segle XVII). Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

ser un escultor i arquitecte de Bèrgam que el 1608 va obrir un taller a Nàpols, on també desenvolupà la tècnica de la intarsia, sobretot per a la decoració d'altars i de taules.

Un altre moble interessant i singular és la taula anglesa d'estil Restauració, conegut també com a estil carolí (1660–1680), que data de l'època de Carles II d'Anglaterra (1630–1685), un monarca que sempre va estar interessat en la ciència i les arts. Després de nou anys d'exili a França i als Països Baixos, el 1660 va restaurar la monarquia anglesa i va introduir les influències artístiques franceses i neerlandeses, que es van posar de moda a Anglaterra. Aquesta taula està decorada amb marqueteria floral i potes salomòniques del més pur estil holandès.

L'ebenista Jacques Dubois (1693–1763) va signar la còmoda de la col·lecció Malagelada, datada entre 1745 i 1749 i decorada amb plafons de laca xinesa ornamentats amb escenes palatines i bronzes daurats (figura 13). Aquest mestre va ser un dels més reconeguts del segle XVIII a França. Els ebenistes francesos realitzaven els dissenys que els proporcionaven els *marchand-merciers* o comerciants, que són els que creaven les tendències en el món de les arts decoratives. Des de finals del segle XVII van triomfar especialment les *chinoïseries*, és a dir, les reproduccions de motius orientals, que van adquirir un auge inusitat gràcies als importants contactes europeus entre Europa i l'Orient. Es



FIGURA 13. Jacques Dubois, *Còmoda*, França. 1745–1749. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

van posar de moda els mobles decorats amb plaques de porcellana, panells de laca xinesa, marqueteria Boulle o plaques de pedres dures ressaltades amb bronzes daurats en forma de rocalla. Les plaques de porcellana les encarregaven a la manufactura de Sèvres, però totes les altres peces, les marqueteries, les pedres dures i les laques procedien d'altres mobles que havien passat de moda. Les laques xineses van arribar a Europa al segle XVI a través de les companyies de les Índies Orientals i amb elles es van fer armaris, biombos, gabinets, taules, arquetes i safates. Una manera de donar una segona vida a unes peces que encara es valoraven estèticament era adaptar-les a les corbes i contracorbes de l'època rococó.¹⁸ Dubois, que havia arribat a ser *grand maître*, es va especialitzar en l'aplicació de laques xineses als mobles, seguint les instruccions dels *marchands-merciers* Thomas Joaquim Hébert, proveïdor dels mobles de la corona, i Lazare-Duvaux, els primers a promoure la moda del reciclatge dels plafons de laca xinesa entre 1740 i 1750. La còmoda, que està signada amb l'estampilla de Dubois, presenta un frontis tripartit i un sobre de marbre d'un original color lila. L'antic propietari, l'armador grec Aristotelis Onassis, tenia aquesta consola al saló del seu vaixell *Christina*, un iot de cent metres d'eslora.¹⁹

És imprescindible destacar el secreter abatible francès del tercer quart del segle XVIII d'estil Imperi. Aquest tipus de moble es va construir per primer cop en època del rei Lluís XIII. Era un armari escriptori que servia per guardar-hi documents, decorat amb marqueteria, aplicacions de bronze i sobre de marbre. Està signat per Pierre Roussel (1723–1782), un ebenista que el 1769 va ser reconegut com un dels millors mestres de París.

La consola realitzada per Jean-Baptiste-Claude Sené (1747–1803) a finals del segle XVIII és també un interessant exemplar que destaca pel perfecte treball de talla daurada (figura 14). Aquest tipus de moble va ser creat per primera vegada a França al segle XVII i és un moble ornamental no utilitari. Es fabricava per parelles i formava part de la decoració dels espais palatins. El rei Lluís XIV el va posar de moda i Sené, que procedia d'una destacada família d'artesans i ebenistes, va fabricar un gran nombre de consoles, cadires i butaques per a palaus reials com el de Versalles i Blois. La consola està ornamentada amb una rica i abarrocada fullaraca daurada i presenta un sobre de marbre de Sarrancolin, d'origen pirenaic. Aquest tipus de marbre ja s'utilitzava a l'època romana, però la seva reputació es deu als encàrrecs reials que es feien al segle XVII des del pa-

18. Whitehead, 1992: 127.

19. «Commode d'époque Louis XV stampille de Jacques Dubois, vers 1750». *Christie's* [en línia]. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6380978> (consulta: 17 de novembre de 2024).

lau de Versalles durant el regnat de Lluís XIV. La forma del moble recorda les consoles que va fabricar l'ebenista George Jacob per al comte de Provença el 1785. Aquesta consola formava part de la col·lecció Wildenstein, famosa pels objectes d'art francès, pintura, mobles i tapisos que havien adquirit Laure i Nathan (1851–1934), fundadors d'una nissaga francesa d'antiquaris i crítics d'art. La família va editar un catàleg raonat de les obres que han passat per la seva galeria, tres-centes de les quals es van subhastar el 14 i 15 de desembre de 2005 a París.

A la col·lecció, també hi destaquen la parella de gabinets de fusta d'eben i bronze daurat, realitzats entre 1820 i 1830 i signats per Robert Hume, un comerciant, ebenista i daurador anglès especialitzat en la fabricació de gabinets. És, sobretot, conegut pels seus mobles decorats amb pedres dures. Va ser actiu entre 1808–1840 (figura 15). El gabinet és un armari que es fabricà per primera vegada a Espanya al segle XVI. Originalment, era una combinació portàtil d'escriptori i guardadocuments. Els dos exemplars de Joan Ramon Malagelada són d'estil neoclàssic i es caracteritzen per l'ús de motius decoratius inspirats en la natura: fulles, flors i animals. Presenten panells de pedres dures de l'Opificio delle Pietre Dure de Florència, fundat el 1588. Com ja s'ha mencionat a la fitxa de la figura 12, aquest laboratori de pedres va estar ubicat fins al 1796 al palau dels Uffizi.



FIGURA 14. Jean-Baptiste-Claude Sené, *Consola*, França (finals del segle XVIII). Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.



FIGURA 15. Robert Hume, *Cabinet*, Anglaterra, 1820–1830.

Picasso va adquirir, el 1955, la finca La Californie de Cannes,²⁰ on va viure amb Jacqueline Roque fins a 1961. En aquesta data, es va construir un gran edifici al davant de La Californie i, atès que Picasso també hi tenia el seu estudi i acostumava a pintar vistes del mar, va abandonar aquesta mansió. A la mort del seu fill Paulo (1921–1975), fill de Picasso i la ballarina dels Ballets Russos Olga Kokhlova (1891–1955), la seva filla Marina heretà la propietat i li va canviar el nom pel de Pavillon de Flore. El 1987 en va encarregar la decoració a l'antiquari Jean Gismondi (1941–1973), que tenia galeries a París i Antibes i estava especialitzat en mobles de marqueteria i pedres dures. Gismondi va vendre a Marina Picasso els gabinets de Hume i aquesta els va posar a la venda el 2016.

Objectes d'art

Un dels objectes més interessants de la col·lecció és la copa de cristall de roca tallat en forma d'ànec —es conserven molt pocs exemplars d'aquesta tipologia a Espanya. És una obra italiana realitzada al segle XVI procedent del taller de la família milanesa Sarachi. Té cos encorbat i peu pla circular sense tija. La nansa té forma de cap d'ànec. La part davantera del recipient està decorada amb motius tallats que imiten les plomes de l'au i la resta presenta una sanefa de roleus a la part superior i una garlanda amb fruits en alternança amb aus en vol. Les nanses laterals són semicirculars i les guarnicions o muntures —realitzades al segle XIX— són d'or i estan ornamentades amb robins i esmalts (figura 16). Aquesta obra és molt semblant a la copa que es conserva al Museo del Prado, la qual, en lloc de ser de cristall, és de jaspi verd (datat entre 1590 i 1620) i forma part del Tresor del Delfí, que el 1711 va ser heretat per Felip V de Lluís XIV. És evident que ambdues van sortir del taller dels Sarachi de Milà.

Aquesta nissaga d'artistes es va fer famosa tant per la qualitat de les pedres dures i dels cristalls com per les excel·lents muntures d'or que les ornamentaven. Els models de més èxit van ser les gerres i les copes gallonades i els recipients en forma de drac o d'animal fantàstic amb peu en forma de balustre. Dels cinc germans, Giovanni Ambrogio era el dissenyador dels vasos i les escultures; Simone feia les decoracions entallades o *intagli*, que era el treball més delicat i car; Stefano era el desbastador; i Michele i Raffaello feien la talla.

20. Construïda el 1920.



FIGURA 16. Taller dels Sarachi, *Copa*, Milà, segle XVI. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

També hi col·laborava el cunyat dels Sarachi, Annibale Fontana.²¹ En aquesta època, la ciutat de Milà va destacar per la fabricació de peces amb pedres dures i cristall de roca tallat, que pel seu valor artístic eren destinades a les col·leccions dels monarques i de la noblesa. Peces d'aquest estil es troben al Museo del Prado, com ja s'ha mencionat, al Museo degli Argenti de Florència (col·lecció dels Mèdici) i al Musée du Louvre (col·lecció de Lluís XIV). El Museo Lázaro Galdiano de Madrid també conserva una peça del mateix estil i època. El recipient de la col·lecció Malagelada va ser adquirit a la subhasta de la col·lecció del príncep Al Thani, germà de l'emir de Qatar, que va tenir lloc el 2022 a l'Hotel Lambert de París. Prèviament, havia format part de la col·lecció del banquer i col·leccionista Guy de Rothschild (1900–2007) i, abans, de la del mecenes i col·leccionista xilè Arturo López Willshaw (1900–1962).

Altres objectes significatius de la col·lecció són les arquetes, objectes fabricats com a regal de boda, que servien per guardar-hi els objectes personals de les núvies, tot i que el seu ús també ha estat litúrgic, ja que en ocasions van ser utilitzades com a relicaris. Del segle XVI, Malagelada conserva una arqueta veneciana de fusta amb marqueteria, la tapa de la qual presenta ornamentació d'estil otomà a l'interior. L'altra arqueta és de cristall de roca tallat i també va ser fabricada a Venècia. L'arqueta de fusta i pedres dures és florentina i va ser realitzada al segle XVII al Taller de Pedres Dures de Florència.

21. A l'inventari del Tresor del Delfí, de 1746, consta com a «tassa amb figura d'ànec» núm. 123.

No es pot deixar de comentar les dues produccions representatives de l'art rus del segle XIX: una copa de lapislàtzuli de gran format muntada en bronze daurat sobre una petita peanya quadrada de gran elegància i un llum de sostre de bronze cisellat i daurat, vidre vermell, cristall tallat i canelobre de vuit braços. Aquest últim havia pertangut a la comtessa de Bearn, Martine-Marie-Pol de Béhague (1870–1939), mecenes i colleccionista d'art, i va ser adquirit el 2015 a la subhasta de la seva collecció organitzada pel seu renebot, el comte Thierry de Ganay.

Dues altres peces importants són els dos plats ornamentals de plata daurada realitzats a Londres el 1825 per l'orfebre Edward Farrell. D'aquest autor es desconeixen les dates de naixement i mort, però va començar a ser popular el 1813, data en la qual va registrar la seva marca. De 1816 a 1830 es va associar amb Kensington Lewis i durant aquest període va rebre importants encàrrecs d'estil neorenaixentista i neobarroc (*Revival Baroque*). Aquests dos plats porten l'anagrama del duc de York sota la corona reial, sostinguda per dos querubins. Els models de referència es troben en els plats que des de finals de l'edat mitjana es col·locaven als tinells —coneguts també amb els noms de *credença*, *dressoir*, *buffet* o *aparador*—, que s'utilitzaven en els banquets per mostrar el patrimoni i el poder dels amfitrions mitjançant l'exhibició de les vaixelles i altres objectes de plata i plata daurada. En aquell moment, aquesta exposició d'objectes de luxe era una mostra de delicadesa envers els convidats. La parella de plats de plata daurada formava part de l'antiga collecció del duc de York.

Ceràmiques

La ceràmica és la primera transformació química realitzada conscientment per l'ésser humà a l'època neolítica. Amb el temps, ha esdevingut l'expressió màxima de la cultura d'un poble i el testimoni dels gustos, les modes i els costums de la societat. El terme ceràmica engloba qualsevol objecte d'argila, sigui porosa com la terracota o compacta com el gres i la porcellana. La pisa és la terracota recoberta amb un vidrat estannífer (opac) que proporciona un fons adequat per a la decoració pintada amb pigments minerals. La tècnica del vidrat opac és originària del Pròxim Orient i es pot datar aproximadament al segle IX. Va arribar la península Ibèrica amb els terrissers islàmics, sirians, perses o egipcis i es va implantar a Al Andalus, des d'on es va difondre per Europa. A partir del segle XVI es va exportar als virregnats de Mèxic i el Perú.

Si durant els segles XIV i XV la pisa espanyola comptava amb una extensa clientela europea, a partir de principis del segle XVI la pisa italiana va agafar el protagonisme en introduir les noves tendències renaixentistes. Per primera vegada s'utilitza la policromia, la perspectiva i la temàtica figurativa mitològica, històrica o religiosa copiada dels gravats dels llibres. Les superfícies dels plats, pots de farmàcia i altres objectes es van convertir en un suport pictòric i els artistes, com feien els pintors, signaven les seves obres. Aquest estil es coneix a Itàlia com a gènere *istoriato*. A la col·lecció Malagelada i ha un magnífic plat de pisa realitzat entre 1535 i 1550 a Urbino. El pintor que el va decorar havia treballat probablement al taller de Guido Fontana, conegut amb el nom de «Durantino» (figura 17). Guido Fontana (1490–1576) va néixer el 1490 a Castel Durante, però es va traslladar a Urbino, on va obrir un obrador i es va donar a conèixer amb el nom de Fontana.

D'aquell taller van sortir moltes obres decorades amb la figura de Neptú com a protagonista, similar a la que apareix al plat del Dr. Malagelada. Aquesta figura mitològica que simbolitza el déu del mar i dels oceans calma la fúria de la tempesta i branda el seu trident mentre cavalca sobre un corn marí arrossegat per cavallets de mar. A l'esquerra del corn marí, un naufrag s'aferra a les cues dels dos cavallets de mar. Al registre superior, la flota d'Enees dispersa els vaixells vençuts per la tempesta. Hi apareixen dos vaixells, un a l'esquerra, amb l'heroi dret i les mans enlairades al cel. A la dreta d'Enees, al centre, s'enfonsa el vaixell que transporta els lícis i Orontes. Quatre caps de *putti* que representen els vents —Bòreas, Notos, Euros i Zèfir— planen entre els núvols. La composició d'aquest plat està inspirada en un dels nou episodis de l'Eneida, el poema èpic de Virgili que relata la història d'Enees. L'episodi explica que Neptú estava enfadat perquè Juno va alliberar els vents per tal de desencadenar una tempesta sense el seu consentiment per turmentar l'heroi troià. Neptú s'adreça als vents en aquests termes: «Quos ego...» (A qui jo...). L'any 1516, Marcantonio Raimondi va realitzar el



FIGURA 17. Taller de Guido Durantino (Fontana) Urbino. *Plat de pisa, Neptú calmant la tempesta*, 1535–1550. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

gravat després dels dibuixos de Rafael, que inclou diverses vinyetes que il·lustren històries de l'Eneida, inclosa la imatge central de Neptú. Durantino va adoptar aquell model per fer aquesta composició. El gravat va ser una valuosa font d'inspiració utilitzada amb freqüència pels pintors de majòliques d'Urbino. D'altra banda, el pintor d'aquest plat va utilitzar colors intensos, que contribueixen a la riquesa decorativa de l'escena, per crear una impressió de moviment i profunditat. Aquesta important peça de ceràmica formava part d'una col·lecció particular nord-americana. Abans havia estat de Giuseppe Robbo, administrador de la Societat de Trens de Sicília a finals del segle XIX i net de la col·leccionista Sra. Sederino (Milà).²²

L'altra gran revolució tecnològica del món de la ceràmica fou el descobriment de la porcellana. Els terrissers xinesos van ser els primers que, des del segle VII-VIII dC, van iniciar la producció d'objectes realitzats amb caolí, una argila blanca (barrejada amb quars i feldespat) amb la qual, després de la primera cocció a 1.200 graus com a mínim, s'obtenen objectes compactes translúcids, sonors, durs i d'un color blanc pur. Els xinesos van conservar aquest secret durant més de deu segles, durant els quals van aprofitar per exportar gran quantitat d'objectes de porcellana a través de les companyies de les Índies Orientals que feien les rutes de la seda. Al segle XIV, quan es va començar a exportar la porcellana fora del país, va causar un gran impacte sobretot entre els nobles i els reis europeus, que, fascinats per l'exòtica naturalesa del material, van començar a col·leccionar-la a partir del segle XVI. A la Xina hi havia diferents tipus de produccions: les peces destinades als palaus imperials i als cortesans, les porcellanes d'exportació i d'altres de més senzilles per a la classe mitjana. Sota la dinastia Qing, durant el regnat de l'emperador Kangxi (1662–1722), l'exportació de porcellanes va esdevenir un gran negoci. El punt àlgid de l'afició per la porcellana és al segle XVIII, quan la demanda era tan gran i les peces tan costoses que es coneixia amb el nom d'or blanc. Al llarg d'aquest mateix segle se sap que es van exportar més de seixanta milions de peces a bord dels galions de les companyies de les Índies Orientals. Els monarques, la cort i els ministres també rebien porcellanes com a regals de les ambaixades de Siam. La porcellana estava de moda.

A la col·lecció Malagelada hi ha un plat de porcellana xinesa d'exportació de la sèrie *famille verte*²³ (dinastia Qing, període Kangxi, 1662–1722), decorat

22. Catàleg de la subhasta «Master Sculpture», París, 22 de novembre de 2024, lot 26.

23. El 1862 l'historiador de ceràmica Albert Jacquemart (1808–1875) va posar noms a les sèries de porcellana xinesa d'exportació: família verda, família rosa, família negra...

en blau cobalt amb medallons ocupats pels símbols budistes i centre ornamentat amb crisantems, au fènix i una taula amb un test i una planta. El revers porta marques apòcrifes que ajuden a la classificació i datació, com són els símbols budistes: *Les 8 joies* (figura 18). A la col·lecció també hi ha dos plats de porcellana blasonats, també de la sèrie família verda (1720 i 1724), i tres peces més de la família rosa decorades amb el color rosa púrpura desenvolupat pel físic alemany Andreas Cassius el 1676 i introduït a la Xina pels missio-



FIGURA 18. Dinastia Qing, període Kangxi. Plat. Porcellana xinesa d'exportació, 1662–1722. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

ners jesuïtes. També és interessant l'ampolla per al vi d'arròs feta a la Xina a l'estil de la sèrie Imari (dinastia Qing, període Kangxi, principis del segle XVIII) i decorada amb els tres colors que la caracteritzen: el blau, el vermell i el daurat. Aquesta sèrie, originària d'Arita (Japó), s'exportava des del port d'Imari entre 1640 i 1675 i, a principis del segle XVIII, es va copiar a la Xina.

A partir del segle XVII, totes les monarquies, cases nobles i l'alta burgesia volien posseir porcellana oriental, perquè, tot i que el seu preu era alt, era símbol de prestigi i bon gust. Molts monarques, prínceps i nobles van invertir part del seu patrimoni en la investigació de la fórmula de la porcellana i van contribuir, sense èxit, a la creació de manufactures. La història de la porcellana europea comença a la cort d'August II el Fort (1670–1733), príncep elector de Saxònia i rei de Polònia. Va ser el principal col·leccionista de porcellana oriental i fundador de la primera manufactura europea de porcellana a Meissen (1708). Ell mateix va ser el col·leccionista europeu més important de porcellana xinesa i japonesa i d'ell es deia que tenia la *maladie de porcelaine*.²⁴ La seva obsessió va ser descobrir el secret de la porcellana i, el 1709, un físic, químic i metge de la seva cort, Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708), ho va aconseguir. A partir de 1713 va començar una producció que encara és

24. Ströber, 2001.

vigent avui dia. L'any 1720 es va crear la marca de la fàbrica: dues espases encreuades, la mateixa que es continua utilitzant al segle XXI. La producció dels primers anys de Meissen constava de còpies idèntiques de la porcellana oriental, però, a poc a poc, els artistes de la manufactura van desenvolupar el seu propi estil. A la col·lecció Malagelada hi ha diverses peces de Meissen força interessants, com la parella de gerros datats cap a 1735 i decorats amb medallons tetralobulats ocupats per escenes bèl·liques, possiblement realitzades pel pintor Adam F. von Löwenfinck (1714–1754), una tassa per a brou amb tapadora de 1740, ornamentada amb escenes galants dissenyades per Christian Friedrich Heroldt (1700–1779), i una altra tassa ornamentada amb medallons arronyonats ocupats per aus exòtiques, que destaquen en el fons blau escacat, datada aproximadament cap a 1750.

A la segona meitat del segle XVII dos centres francesos, Rouen (1673) i Saint-Cloud (1676), van fabricar porcellana tendra (porcellana artificial) i a principis del segle XVIII també es van fundar fàbriques com la de Chantilly, Mennecey i Sceaux; però la manufactura més important de totes va ser la del castell de Vincennes, fundada el 1738 pels germans Gilles i Robert Dubois, uns ceramistes que havien treballat prèviament a la manufactura de Chantilly (1725). La seva importància radica en el fet que aquesta petita iniciativa industrial va acabar sent la fàbrica més important de porcellana dura o autèntica de França. Des de 1741, amb el terrisser François Gravant i la subvenció reial que va arribar a través de Jean-Louis Henri Orry, senyor de Fulvy, la fàbrica va començar a tenir un gran èxit. El rei també va atorgar un privilegi per vint anys per fabricar porcellana a l'estil saxó, és a dir, pintada i daurada amb figures. L'any 1753 es van començar a marcar tots els objectes amb lletres, números i marques entre dues eles entrelaçades, que fan referència a l'any de fabricació i al pintor i daurador de les obres. La influència de la marquesa de Pompadour (1721–1764), paradigma de la dona il·lustrada, va ser definitiva, ja que va aconseguir augmentar l'ajuda financera reial i, sobretot, el 1756 va propiciar la construcció d'una manufactura de nova planta a Sèvres. El 1759 el rei Lluís XV en va adquirir totes les accions i la fàbrica es va convertir en propietat reial. Una de les peces més interessants d'aquesta col·lecció és la *tasse à bouillon* de Vincennes (1754), de fons blau, color lapislàtzu, decorada en daurat amb aus al vol dins d'un medalló en forma de ronyó amb la vora vegetal (figura 19). A principis del segle XIX, un bronzista anglès va fer una vistosa muntura en bronze daurat amb quatre sàtirs sobre una peanya hexagonal i un drac sobre la tapadora. De Vincennes també és l'aiguamans i la seva safata, decorats amb medallons ocupats amb les flors alemanyes, copiades de Meissen.

Una gran part de la producció de Sèvres estava dedicada a satisfer l'enorme demanda de serveis de taula, de te i de cafè. Cal recordar que la sociabilitat era un factor clau de la mentalitat il·lustrada. Reunions, dinars, prendre te o cafè, jugar a cartes..., a la societat li agradava convidar i gaudir de les converses socials i polítiques. Per tant, un dels sectors que es van desenvolupar més al segle XVIII va ser el dels fabricants d'objectes especialment dedicats als menjadors i a les saletes on es rebien els convidats. Al segle XVIII apareixen els menjadors com a espais de trobada i d'exhibició, i la porcellana, juntament amb l'orfebreria, eren els objectes de luxe més requerits per a aquests espais. Als arxius de la manufactura es conserven les factures amb els noms dels compradors: tota la família reial, els nobles i els financers europeus. Els monarques també regalaven vaixelles als diplomàtics i altres figures reials. La col·lecció Malagelada disposa de diverses obres datades entre 1769 i 1776. Entre elles destaca un refredador d'ampolles, de la vaixel·la del príncep Louis René Édouard Rohan, cardenal i arquebisbe d'Estrasburg, membre de l'Acadèmia Francesa i ambaixador a Viena, ornamentat amb una sanefa blau turquesa i medallons amb ocells, que envolta l'anagrama daurat del noble.

És un plat que destaca no precisament per la seva decoració (trama romboïdal ocupada per petits motius florals estilitzats i centre ornamentat amb petites flors alemanyes disposades individualment, 1771),²⁵ sinó per la seva història. Forma part del servei de taula d'Antoine de Sartine (1729-1801), figura que compta amb una interessant història vinculada a la ciutat de Bar-



FIGURA 19. Vincennes. França, *Tasse à bouillon* de porcellana tendra, 1753. Muntura anglesa de bronze daurat. Segle XIX. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

És un plat que destaca no precisament per la seva decoració (trama romboïdal ocupada per petits motius florals estilitzats i centre ornamentat amb petites flors alemanyes disposades individualment, 1771),²⁵ sinó per la seva història. Forma part del servei de taula d'Antoine de Sartine (1729-1801), figura que compta amb una interessant història vinculada a la ciutat de Bar-

25. Les flors alemanyes o *deutsche Blumen* són unes petites flors naturalistes que va posar de moda la manufactura de Meissen el 1740 i que van ser copiades per la majoria de les fàbriques europees. Al principi es copiaven dels gravats dels tractats de botànica, però a partir de 1750 s'estudiaven directament de la natura.

celona. Antoine de Sartine, comte d'Alby, era un estadista francès que va néixer Barcelona quan el seu pare, un financer que hi havia arribat amb la cort del primer Borbó espanyol, Felip V, va ser traslladat a la Ciutat Comtal com a governador de Catalunya.²⁶ A la mort de la seva mare, la comtessa d'Alby, el 1738, va ser enviat a formar-se a París, on va estudiar lleis i va ser jutge civil i criminal. Durant quinze anys va ser l'administrador de París i, a través del seu càrrec, va millorar les infraestructures urbanes i va fer construir el gran mercat del blat, avui la Borsa de Comerç, actual seu de la Fundació Pinault. També va fundar l'Escola Nacional d'Arts Decoratives, una acadèmia per a l'estudi de l'art. Així mateix, va arribar a ser ministre de la Marina i tinent general de la policia,²⁷ càrrec que li va proporcionar molts enemics. El 1789, després de la presa de la Bastilla (el 14 de juliol de 1789), va tornar a Barcelona i uns anys després va marxar cap a Tarragona fins al final dels seus dies.

A la col·lecció també hi destaca la confitera de porcellana, amb plat i tapadora, realitzada a la fàbrica de Marc Schoelcher (1798–1834) de París. Presenta una forma estrictament neoclàssica: recipient i tapadora troncocòniques, tres potes i dues nanses laterals en forma d'argolla, ornamentació de medallons ocupats per camafeus que destaquen en el fons rosa i daurat i sanefes vegetals estilitzades. Schoelcher era un comerciant de ceràmica que va passar a ser propietari d'una fàbrica quan va adquirir la manufactura ubicada al número 60 de la Rue du Faubourg Saint-Denis, propietat del comte d'Artois, on s'elaborava una porcellana que es caracteritza per la decoració daurada i l'ús de camafeus.²⁸ Aquesta obra és un exponent del neoclassicisme francès.

L'última peça seleccionada per concloure aquest article és un plat de porcellana tendra realitzat a la Fàbrica Imperial de Porcellana de Sant Petersburg entre 1825 i 1855, període de Nicolau I (figura 20). És un petit però excepcional exemplar que pertanyia al servei de taula de la tsarina Caterina II la

26. Antoine Sartine (1681–1744) va patrocinar la construcció de l'església del Sant Esperit al carrer Nou de Sant Francesc, 20. La façana és molt senzilla i com a únic ornament té una porta motllurada coronada amb la data de 1735 i una creu flanquejada per dos cistells, atribut de la confraria, i un escut coronat i flanquejat per dues àguiles ocupat amb tres sardines, emblema del governador de Catalunya.

27. Entre les seves competències hi havia la policia secreta, que era la més ben informada de tot Europa i que va servir de model a altres països. «Antoine de Sartine». *Wikipedia, The free Encyclopedia* [en línia]. https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_de_Sartine (consulta: 10 de desembre de 2024).

28. Plinval, 1995: 407–414.

Gran (1729–1796) i formava part de la vaixel·la del camafeu.²⁹ La història d'aquesta vaixel·la és llarga i comença amb l'encàrrec que va fer Caterina II a la manufactura de Sèvres el 1777 a través del príncep Ivan Serguéievitx Bariatinski (1740–1811), ambaixador rus a Versalles entre 1773 i 1785. Era un regal per al seu primer secretari i amant, el príncep Grigori Potemkin (1739–1791), i va ser el servei de taula més car



FIGURA 20. Fàbrica Imperial de Sant Petersburg, període Nicolau I, *Plat de porcellana del servei de Caterina II*, 1850–1855. Imatge cortesia de Juan Antonio Solís.

que es va fer mai a Sèvres. Estava format per entre set-centes i vuit-centes peces —plats, plates, tasses, etc.— per a unes seixanta persones. Es va redissenyar vuit vegades fins que la tsarina en va quedar satisfeta i, finalment, es va lliurar l'any 1779. També incloïa gerros per a flors i figures blanques de la mitologia grega per a la decoració del centre de la taula. La decoració és el resultat de l'interès de la tsarina per l'art grecoromà i de la seva passió per les joies. Cada peça estava decorada en blau turquesa, del qual ressaltaven sanefes de volutes daurades —concebudes pel daurador Jean-Pierre Boulanger— amb camafeus —en realitat, autèntiques miniatures de porcellana realitzades pel pintor François Pascal Philippine— i altres orles d'esmail blanc que reproduïen l'efecte de les perles. El centre portava un medalló amb les inicials de Caterina II sota corona, envoltades d'una corona de llorer. A la mort de Potemkin, el servei de taula es va traslladar al Palau d'Hivern i el 1922 a l'Hermitage, on es conserva actualment.³⁰ Per diferents raons, moltes peces d'aquest servei tan únic es van trencar o van desaparèixer,³¹ per la qual cosa, seixanta anys més tard, es va haver de produir més peces per reposar-les.

29. Fa referència a la decoració a base de medallons que reproduïen antics camafeus.

30. El 1837 van desaparèixer 160 peces del Palau d'Hivern, que va quedar molt malmès per un incendi. La majoria d'aquestes (140–150) van ser adquirides pel vescomte Lowther en dos lots el 1842. El 1857, Lord Hertford va comprar el servei i, a través del marxant Webb, el va tornar a Rússia.

31. Vilensky, 2014: 94–103.

A Sant Petersburg hi havia la Fàbrica Imperial de Porcellana, que va ser fundada el 1744 i que produïa objectes exclusivament per a la família imperial i la seva cort. Les primeres produccions denoten una important influència de les peces de Meissen, però, sota el regnat de Caterina II la Gran (1762–1796), l'estil de la fàbrica russa va evolucionar cap a un neoclassicisme molt proper a la porcellana de Sèvres. El 1850, el tsar Nicolau I va fer el primer encàrrec de còpies de la vaixel·la del camafeu a la Fàbrica Imperial i el seu fill Alexandre I va encarregar més peces el 1870, totes elles marcades amb l'anagrama de la manufactura russa. El resultat va ser sorprenentment magnífic: no hi ha diferències perceptibles entre les produccions franceses i les russes. El plat de la col·lecció Malagelada havia estat propietat de Lily Safra (1934–2022), de nacionalitat brasilera, que havia aplegat una interessant col·lecció a Villa Leopolda (Costa Brava). Quan es va casar amb el jueu Edmond Safra (1932–1999) es va convertir en una filantropa que, després de la mort del seu marit, va continuar implicant-se en fundacions humanitàries, ètiques i mèdiques israelianes.

Conclusions

Fins avui dia, la col·lecció Malagelada ha estat totalment desconeguda. Gràcies a la publicació de les ponències anuals de la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, que té lloc al Palau Maricel de Sitges, s'ha pogut donar a conèixer entre un públic de professionals de museus, especialistes i amants del patrimoni. Tots ells coneixen les dificultats que hi ha per aplegar aquest conjunt d'obres que abasten quatre segles, des del Renaixement fins al Neoclassicisme. Es requereix tenir coneixements, gaudir d'un gust exquisit i seguir de prop les vendes internacionals. A través de cadascuna de les obres es pot definir el gust del col·leccionista, una inclinació especial per l'estètica i un estil refinat i elegant, fruit de la seva sensibilitat.

Referències bibliogràfiques

- CAGLIOTI, Francesco (2013). *Pietro Bombo e l'invenzione del Ribascimento* (catàleg de l'exposició). Venècia: Marsilio, pàg. 174.
- FLEMING, John; HONOUR, Hugh (1987). *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid: Alianza, pàg. 644–645.

- GARRIDO RAMOS, Beatriz (2014). «La primera dama del Renacimiento: Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas». *Historias del Orbis Terrarum*, núm. 8, pàg. 24-64.
- MARK, Joshua J. (2021). «La Reforma protestante». *World History Encyclopedia*, 10-11-2021 [en línia]. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-20181/la-reforma-protestante/> (consulta: 12 de novembre de 2024).
- MARSILI, Ilaria (2015). «Michelangelo's Assistants in the Sistine Ceiling». *Ilaria Marsili Rome Tours*, 2-10-2015 [blog] [en línia]. <https://www.iliariamarsilimetours.com/blog/michelangelos-assistants-in-the-sistine-ceiling> [consulta: 2 de novembre de 2024].
- MARTINI, Elisa [sense data]. «Adoration of the Child. Maestro del Tondo Borghese» [fitxa]. *Galeria Borghese: The Collection* [en línia]. <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/adoration-of-the-child-3> [consulta: 31 d'octubre de 2024].
- OUTRAM, Dorinda (2008). *Panorama de la Ilustración*. Barcelona: Blume, pàg. 10-35.
- PLINVAL DE GUILLEBON, Régine de (1995). *Faïence et porcelaine de Paris. XVIIIe-XIXe siècles*. París: Fatou, pàg. 407-414.
- SIGNORINI, Rodolfo; SOGLIANI, Daniela (eds.) (2006). *A casa di Andrea Mantegna: cultura artistica a Mantova nel quattrocento* (catàleg de l'exposició). Milà: Silvana, pàg. 407.
- STRÖBER, Eva (2001). «La maladie de porcelaine»: *ostasiatisches Porzellan aus der Sammlung Augustus des Starken = East Asian porcelain from the collection of Augustus the Strong* (catàleg de l'exposició). Leipzig: Edition Leipzig.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1982). *Bartolomé Esteban Murillo: 1617-1682: Museo del Prado, Madrid, 8 de octubre-12 de diciembre 1982: Royal Academy of Arts, Londres, 15 de enero-27 de marzo 1983*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas: Fundación Juan March, pàg. 250-251.
- (1991). *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. Madrid: Silex, pàg. 194.
- VILENSKY, Jan (2014). «Cameo Service». A: Anisimova, Elena [et al.]. *Dining with the Tsars. Fragile beauty from the Hermitage* (catàleg de l'exposició). Amsterdam: Hermitage Amsterdam, pàg. 94-103.
- WHITEHEAD, John (1992). *The French Interior in the eighteenth century*. Londres: King, pàg. 127.

La pintura ibérica en las colecciones públicas francesas ayer y hoy. Introducción al programa RETIB

ELSA ESPÍN
Cergy Paris Université

En comparación con otras escuelas europeas, la pintura española parece estar menos representada en las colecciones públicas francesas, a pesar de la proximidad geográfica entre ambos países. Esta presencia relativamente escasa es resultado de la evolución del interés, así como del gusto y del coleccionismo relacionados con las obras de España. Para abordar esta cuestión, se ha iniciado el programa de investigación *Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises*, RETIB,¹ cuyo objetivo es identificar, estudiar y difundir las pinturas españolas y portuguesas conservadas en las instituciones culturales de Francia. Este programa busca despertar un renovado interés en Francia por la pintura ibérica y contribuir al avance en las investigaciones sobre la difusión y recepción del arte español y portugués. El enfoque del RETIB se centra particularmente en las atribuciones, la historia de estas obras y la formación de las colecciones.

Sin embargo, para entender mejor este fenómeno, es necesario remontarse algún siglo atrás, lo que permite esclarecer el surgimiento del interés y del gusto por el arte español en Francia, así como su impacto duradero en la configuración de las colecciones actuales. Al analizar esta relación histórica, podemos

1. He participado de manera directa en la realización de este inventario en el marco de mis funciones como asistente de conservación en el departamento de pinturas del Museo del Louvre, de octubre de 2021 a octubre de 2023, posición financiada por una beca obtenida del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

comprender mejor la situación contemporánea de la pintura española en las instituciones culturales francesas y el papel que estas obras han desempeñado en la construcción de una narrativa artística que trasciende fronteras. Por lo tanto, examinar la historia del coleccionismo y del gusto se convierte en una herramienta esencial para desentrañar la complejidad de la interconexión artística entre España y Francia, y sus consecuencias hasta la actualidad.

La hispanomanía

La hispanofilia, es decir, el gusto por las «cosas de España», es un fenómeno relativamente reciente en Francia que se desarrolla a lo largo del siglo XIX a partir de varios factores. En primer lugar, los viajes: desde los herederos del «Grand Tour» de la Ilustración hasta los nuevos aventureros (escritores y artistas) que se lanzan a explorar una España percibida como la antesala de un Oriente soñado. España se convierte en un destino alternativo a la tradicional ruta hacia Italia, tanto para aquellos que buscan formarse en el conocimiento de los grandes maestros de la pintura, como para figuras como Théophile Gautier, quien en 1842 viaja al país para comprobar si lo que se escribe en la prensa sobre esta tierra transpirenaica merece ser revisado.² El conocimiento de España se incrementa también desde principios del siglo XIX gracias a los intercambios políticos y diplomáticos, así como a los conflictos militares, entre los que destaca la invasión de los ejércitos napoleónicos en 1808, que dio lugar a la guerra de la Independencia española.

El fervor por lo hispánico se refleja en los periódicos, la moda, la música y especialmente en la literatura y el teatro. También se manifiesta en el redescubrimiento de un arte español hasta entonces desconocido, con sus maestros, escuelas y particularidades iconográficas y plásticas. Al inicio del interés por España y su pintura, el llamado Siglo de Oro concentra la mayor atención, pues es visto como la esencia de la pintura española, donde los grandes maestros se suceden sobre dos siglos. Todavía no se valoran los primitivos españoles (a diferencia del entusiasmo por los primitivos italianos). Los pintores de finales del siglo XVIII son, también, dejados de lado por considerarse decadentes, mientras que los contemporáneos, salvo Goya, son ignorados por completo.

2. Gautier, 1845.

Este redescubrimiento de la pintura española se da en gran medida en la España bajo dominación francesa (1808–1813) debido a una política de recolección,³ exposición y envío de obras orquestada por José Bonaparte para su hermano, el emperador Napoleón I, entre las cuales se halla *La túnica de José* de Velázquez (figura 1), que procedía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y que fue restituida en 1819.⁴ A raíz de estas gestiones, Frédéric Quilliet, quien era inspector artístico de la Corona española, redacta su *Dictionnaire des peintres espagnols*,⁵ una recopilación de biografías de los principales pintores españoles del Siglo de Oro. Aunque este diccionario recoge en gran parte el trabajo de Juan Agustín Ceán Bermúdez, se considera como la



FIGURA 1. Diego Velázquez, *La túnica de José*, 1630. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ó Wikimedia Creative Commons.

3. Sobre el tema de la política cultural, ver, entre otros: Antigüedad del Castillo, 2008: 313–332 y Puyol, 2020: 655–702.

4. Sobre la cuestión de la devolución de los bienes expoliados bajo el reinado de José I, ver García y Moraleda, 2020: 95–112.

5. Quilliet, 1816.

obra literaria que despierta el interés francés por la pintura española o, al menos, uno de los trabajos que originan los estudios hispanistas en la historia del arte en Francia. Más allá, se desarrollan los estudios franceses, entre los cuales destaca el de Louis Viardot (1800–1883). Inicialmente abogado, Viardot se dedicó posteriormente al periodismo y colaboró en varias revistas. Fue uno de los primeros intelectuales franceses en interesarse «científicamente» por la pintura española y tuvo un papel clave en la creación de una historia francesa de la pintura española en el siglo XIX.⁶ Para comprender su contribución pionera, es necesario recordar tanto la importancia de su vida política e intelectual como su obra, en particular su publicación de las *Noticias sobre los principales pintores de España* (1839).

Paralelamente al surgimiento de la historia del arte español en Francia, se desarrollaron importantes colecciones de pintura española en territorio galo. La más destacada entre 1810 y 1830 fue la del mariscal Nicolas Jean de Dieu Soult (1769–1851),⁷ con ciento doce cuadros españoles, incluyendo seis obras de Ribera, veinte de Zurbarán, siete de Alonso Cano y unas quince de Murillo.⁸ Con la ayuda de Frédéric Quilliet y Alejandro Aguado, la colección ya causaba polémica en 1815 por sus métodos de adquisición, cercanos a la expropiación. Sin embargo, el mariscal Soult supo apreciar el valor de la escuela sevillana, aún poco conocida, y logró convertir su colección en una de las más importantes de pintura española en Francia. En 1852, parte de su colección fue adquirida directamente por el Louvre⁹ como compensación por la pérdida de la colección de Luis Felipe, sobre la cual volveremos más adelante.

La segunda gran colección francesa, que compite con la de Soult, pertenece a Alejandro Aguado (1784–1842) (figura 2). Este banquero sevillano, que apoyó a los franceses en 1808, se estableció en París e hizo fortuna con el comercio. Aguado combinó su interés financiero con un gusto artístico refinado y creó una colección donde la pintura española ocupaba un lugar destacado. Tenía alrededor de doscientas treinta obras de la escuela española, incluyendo cincuenta y cinco de Murillo, diecisiete de Velázquez y trece de

6. Sangla, 2020: 123–136.

7. Entre otros, ver: Gonchavara, 2015: 85–99 y Cano, 2015.

8. *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult*, 1852. De manera general, las cifras presentadas en el siglo XIX podrían ser distintas hoy en día, cuando se conocen los frecuentes errores de atribución cometidos por especialistas mal informados de esta época.

9. Gerard Powell, 2014: 305–324.



FIGURA 2. Anónimo francés, *La galería Aguado* hacia 1840, ca. 1840. París, Musée Carnavelet Ó CCo Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris.

Zurbarán. A diferencia de Soult, Aguado facilitó el acceso a su colección antes de la apertura del Museo Español en 1838, con lo que promovió la pintura española en Francia cuando el Louvre solo contaba con una obra de Velázquez. Esta valorización de sus colecciones también pasó por la comisión a Louis Viardot para que redactara el catálogo de las obras españolas de su galería (figura 3).¹⁰ Esta colección se dispersó en una venta en 1843.

Así, en el primer tercio del siglo XIX, las colecciones privadas son las que predominan en lo que respecta a la pintura española. Algunas personalidades públicas constataron entonces la casi total ausencia de obras españolas en las colecciones públicas, como Prosper Mérimée, quien escribe en 1831:

Bien souvent les Espagnols, en vous montrant leurs riches collections de tableaux ou leurs magnifiques bibliothèques, soupirent et vous disent tristement «Hélas, nous n'avons plus rien. Les Français ont tout emporté». Je trouverais plutôt que

10. Viardot, 1939.

les Français ont eu le tort de laisser tant de trésors d'art qui souvent ne sont pas estimés à leur juste valeur par leurs légitimes propriétaires. Le Musée de Madrid, malgré ce que les Français ont pu prendre, est certainement un des plus riches de l'Europe. Il l'emporte même sur le nôtre, non point peut-être par le nombre des tableaux, mais par leur qualité. On ne voit point au Musée de Madrid ce grand nombre d'ouvrages médiocres qu'au Louvre on est étonné de rencontrer à côté de chefs-d'oeuvre des plus grands maîtres.¹¹



FIGURA 3. *Galerie Aguado: choix des principaux tableaux de la galerie de M. le marquis de las Marismas del Guadalquivir, dédié à Mme la marquise de las Marismas, par Charles Gavard, notices sur les peintres par Louis Viardot, 1839.* Ó Paris, Institut National d'Histoire de l'Art.

11. «Muchas veces los españoles, al mostrarte sus ricas colecciones de cuadros o sus magníficas bibliotecas, suspiran y te dicen tristemente: 'Ay, no nos queda nada. Los franceses se lo llevaron todo'. Diría más bien que los franceses han cometido el error de dejar tantos tesoros artísticos que a menudo no son valorados en su justa medida por sus legítimos propietarios. El Museo de Madrid, a pesar de lo que los franceses pudieron llevarse, es sin duda uno de los más

Tres años más tarde, Louis Viardot llegó a exigir la creación inmediata de un museo de arte español, expresando claramente la opinión pública que deseaba estar mejor informada sobre estas cuestiones:

On a envoyé, à grand bruit et à grands frais, des expéditions scientifiques en Égypte et en Morée ; je m'étonne qu'on n'ait point songé à envoyer une expédition semblable en Espagne.¹²

Cuando se expresan estas críticas, Luis Felipe (r. 1830–1848) es quien ostenta el poder y le resulta imposible ignorarlas. Sin embargo, estos reproches no fueron la única razón de su interés por el arte y la pintura españolas. Es relevante recordar que estaba casado con María Amelia de Nápoles, sobrina del rey Carlos IV de España, con quien pasó un tiempo en Andalucía en 1810.

En noviembre de 1835, Luis Felipe decidió enviar emisarios, entre los cuales se encontraba el famoso barón Taylor (figura 4), quien era el comandante de la misión, para recolectar pinturas en su nombre.¹³ El rey adquirió obras con su propio dinero, un total que ascendió a no menos de un millón trescientos mil francos, un detalle que será importante más adelante. Aprovechándose de la agitación política en España, afectada por la Primera Guerra Carlista (1833–1840) y la desamortización de bienes eclesiásticos, que facilitó la venta masiva de obras, recogió cuatrocientas cincuenta pinturas —de las cuales solo cuatrocientas doce son verdaderamente españolas— destinadas a su futuro museo, la Galería Española. Es particularmente interesante destacar que, a través de la selección de obras, el barón Taylor buscaba crear el primer museo didáctico de su época. Por el contrario, la mayoría de los coleccionistas de entonces concebían la obra de arte principalmente como un objeto de deleite estético, digno de figurar en una galería, siempre que se tratara de una pieza única. Para hacer su elección, Taylor contaba con numerosas conexiones, entre ellas Federico de Madrazo, pintor y director de la Academia de

ricos de Europa. Incluso supera al nuestro, tal vez no en cuanto a la cantidad de cuadros, pero sí en su calidad. No se encuentra en el Museo de Madrid ese gran número de obras mediocres que en el Louvre uno se sorprende de ver al lado de las obras maestras de los más grandes maestros». Mérimée, 1831, p. 73–74.

12. «Se han enviado, con gran bombo y a grandes gastos, expediciones científicas a Egipto y a Morea; me sorprende que no se haya pensado en enviar una expedición similar a España», Viardot, 1834: 344–346.

13. Baticle y Marinas, 1981: 16–18. *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, 2002: 138–151. Luxenberg, 2013.



FIGURA 4. Federico de Madrazo, *El barón Taylor*, 1833. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et Trianon. Ó Wikimedia Creative Commons.

Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y del Museo Nacional del Prado, quien intentaba desarrollar la historia de la pintura española desde el final del siglo XV hasta el XIX.

El 7 de enero de 1838, se inauguró la Galería Española en el Museo del Louvre (figura 5),¹⁴ en las salas de la Columnata, y fue «generosamente puesta a disposición de los parisinos» por el rey. No todas las obras eran de igual calidad y había muchas copias expuestas. No obstante, la diversidad seguía siendo notable, con, entre otros, seis cuadros atribuidos a Juan de Juanes, cuatro a Juan Correa de Vivar, nueve a Alonso Sánchez Coello, once a Velázquez, trece a Herrera el

Viejo, dos a su hijo, veinticinco a Ribera, treinta y ocho a Murillo, ochenta y uno a Zurbarán y ocho a Goya.¹⁵ Estos cuadros provocaron un choque visual en los espectadores, lo que generó una amplia gama de emociones: asombro, sorpresa y nunca indiferencia. Henri Blaze escribió en la *Revue des Deux Mondes*:

14. *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, 1838. Baticle y Marinas, 1981; Luxenberg, 2007: 353–364; Luxenberg, 2008.

15. Sobre la cuestión de las atribuciones de manera global, ver Baticle y Marinas, 1981. Subrayemos que una de estas atribuciones, de hecho, ha podido ser revisada recientemente, la de la *Muerte de san Jerónimo*, considerada una obra de Pedro de Córdoba de principios del siglo XVI (*Notice des tableaux de la Galerie Espagnole...*, 1838: 25, n.º 79). Juan Antonio Gómez Sánchez, en su trabajo de tesis, identificó que la atribución presentada en el catálogo de la Galería Española era en realidad una obra de Alejo Fernández datada en la década de 1490. La obra no reapareció en el mercado del arte hasta el verano de 2021, en París, en la galería Canesso, donde se presentó como ‘anónima’ hasta la intervención de Frédéric Elsig, quien informó al Museo del Louvre (comunicación escrita a la conservadora Cécile Scaillièrez el 17 de junio de 2021, documentación del departamento de pinturas). Esta atribución ha sido confirmada hace poco por Alberto Velasco. A este respecto, ver: Gómez Sánchez, 2016, en particular, p. 370–372, y Velasco, 2023: 33–61.

Je ne sais pas de sensation plus complète que celle qui vous prend en face d'un art qui vous apparaît tout entier avec ses formes imprévues, ses couleurs étranges, ses harmonies ; c'est comme la seconde révélation de la lumière et de la voix [...] Il y a dans cette jouissance quelque chose de divin.¹⁶

Desafortunadamente, diez años después, con el exilio del Rey de los Franceses, la Galería Española cerró y las obras se exiliaron con él, con la excepción de una: la *Lamentación* de Jaume Huguet (París, Musée du Louvre, INV 951), que Taylor trajo de España en 1837, probablemente porque se

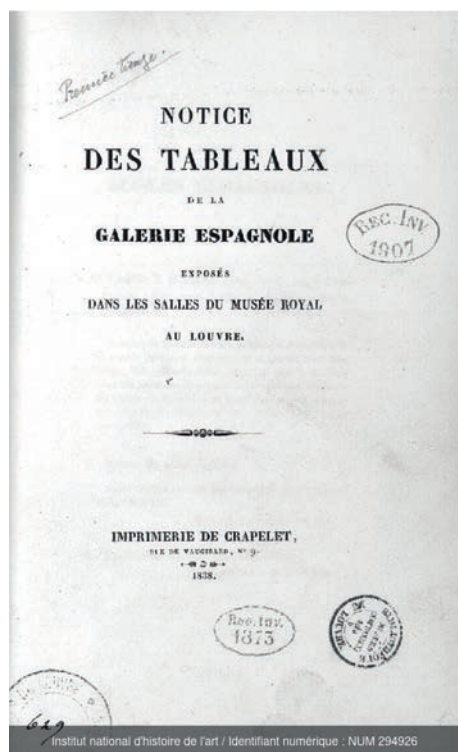


FIGURA 5. *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, 1838. París, Institut National d'Histoire de l'Art. Ó París, Institut National d'Histoire de l'Art.

16. «No conozco sensación más completa que la que te invade frente a un arte que se revela en su totalidad, con formas inesperadas, colores extraños y armonías; es como una segunda revelación de la luz y la voz [...] hay en este goce algo divino», Blaze, 1837: 534-536.

consideraba francesa.¹⁷ Las obras llevadas a Inglaterra fueron vendidas en 1853.¹⁸

Así, en 1848, la pintura española comenzó a escasear nuevamente en el Museo del Louvre, lo que llevó a la decisión de adquirir obras en las grandes subastas de los oficiales napoleónicos. Se obtuvo la gran *Inmaculada* de Murillo (intercambiada con España en 1941)¹⁹ y cuadros de Zurbarán. También se compró en 1953, en Londres, *La Crucifixión* del Greco expuesta en la galería de Luis Felipe. A pesar de la desaparición de las colecciones públicas de una parte importante de las pinturas españolas, la huella de la Galería Española siguió bien presente. En primer lugar, es importante destacar que atrajo a un gran número de copistas. Incluso después de su clausura, las copias de los grandes maestros de la pintura española se democratizaron. Desde el 26 de enero de 1841 hasta el 15 de octubre de 1880, el Estado francés adquirió o encargó a trescientos sesenta y seis artistas no menos de quinientas treinta y cuatro copias de obras españolas del Siglo de Oro.²⁰ Estas copias son, en su mayoría, de Murillo, quien, como hemos visto, había conquistado el corazón del público, pero también incluyen reproducciones de Velázquez, Zurbarán y Ribera. Las copias se enviaron a iglesias y museos provinciales. A estas deben sumarse las copias destinadas a uso privado, que son más difíciles de identificar, como las de Adolphe Thiers.

El caso de Adolphe Thiers resulta particularmente interesante. Ministro durante el reinado de Luis Felipe, fue elegido presidente de Francia en 1871, antes de ser destituido dos años después. Su carrera política lo llevó a viajar extensamente. Curioso y amante del arte, Thiers era un visitante habitual de museos, donde admiraba profundamente el arte local. Este aprecio despertó en él el deseo de crear su propio pequeño museo, para lo cual encargó la realización de numerosas copias. Entre estas, las únicas obras españolas eran de Velázquez (y unos *putti* inspirados en Murillo) y se encuentran en París, en el antiguo *hôtel particulier* que Thiers ocupaba con su esposa y que hoy es la Fun-

17. Es posible que el cuadro fuera «olvidado» durante la restitución de las colecciones españolas a Luis Felipe, ya que la tabla fue atribuida a la escuela francesa poco después de su llegada a Francia. De hecho, no está expuesto en la Galería Española. El panel fue inventariado por F. Villot de manera bastante tardía (n.º bis, en el último tomo del inventario, redactado después de 1860), como «Escuela francesa, finales del siglo xv», y se indica que la procedencia es de Taylor y de Luis Felipe.

18. Londres, Christie & Manson, 7 de mayo de 1853.

19. Gruat y Martínez, 2011.

20. Lobstein, 2002: 261-277.



FIGURA 6. Jules Joseph Lefebvre, *Adolphe Thiers en su escritorio*, ca. 1870. París, Fondation Dosne-Thiers.

dación Dosne-Thiers. A primera vista, esta elección podría parecer trivial en un contexto donde Velázquez era exaltado en Francia como el pintor supremo —Manet, por ejemplo, escribió a Baudelaire que Velázquez «est le plus grand peintre qu'il y ait jamais eu».²¹ Sin embargo, parece una decisión perfectamente calculada, como sugiere el retrato de Thiers en su estudio (figura 6), donde aparece rodeado por un retrato del rey Felipe III de España y otro del primer ministro de Felipe IV: una posición que, al final, simboliza su propia figura como presidente.²²

Si bien estas copias, a menudo olvidadas en las reservas de los museos y en las iglesias provinciales, pueden parecer hoy un detalle anecdótico de la historia del gusto por la pintura española, resaltan, sin embargo, la magnitud del fenómeno de (re)descubrimiento del arte español. En la segunda mitad

21. «Es el pintor más grande que jamás haya existido», carta del pintor Édouard Manet a su amigo Charles Baudelaire, del 14 de septiembre de 1865, de vuelta de una estancia en Madrid. Ver: Wilson, 1988: 47–48, carta 5.

22. Un artículo sobre la relación de Adolphe Thiers con las artes, y más particularmente sobre sus copias de Velázquez, se encuentra actualmente en preparación junto con Alexandre Leducq, conservador responsable de la biblioteca Dosne-Thiers (Institut de France, París).

del siglo XIX, este fenómeno se convierte en una de las referencias absolutas de la historia de la pintura, especialmente a través de la figura de Velázquez. Esto queda evidenciado por las palabras de Edmond de Goncourt en 1889: «Au fond il y a eu une peinture primitive italienne et allemande ; ensuite la vraie peinture qui compte trois hommes : Rembrandt, Rubens, Velasquez».²³

A partir de estas colecciones —tanto de originales como de copias— y de los escritos de la época, podemos identificar un elemento importante que persiste hasta hoy: la historia de la pintura española parece iniciarse en el Siglo de Oro. La producción anterior no parece ser considerada verdaderamente, al menos hasta principios del siglo XX, y en proporciones mucho menores, como lo demuestra el estado actual de las colecciones públicas francesas. El programa de *Recensement des tableaux ibériques dans les collections publiques françaises* (RETIB), cuyas principales líneas y conclusiones presentaremos a continuación, se origina en ese interés por la pintura española que se ha descrito. Este proyecto aborda también problemáticas clave relacionadas con las circunstancias de adquisición de las obras y las biografías complejas de estos cuadros, a menudo fragmentadas antes de que la historiografía moderna del arte empezara a ocuparse de ellas.

El programa RETIB

El inventario de los cuadros ibéricos en las colecciones públicas francesas (RETIB) se inició en 2021 bajo la dirección de Charlotte Chastel-Rousseau, conservadora del patrimonio encargada de las pinturas ibéricas y latinoamericanas en el Museo del Louvre, en colaboración con el INHA. Este proyecto es la continuación del iniciado en 2011 por Guillaume Kientz, antiguo conservador de la misma colección, bajo el título de BAILA (Base de Arte Ibérico y Latinoamericano), que abarcaba las producciones artísticas en general, conservadas en museos y monumentos accesibles al público (iglesias y castillos). Actualmente, este inventario se centra exclusivamente en la pintura de caballete producida en la península Ibérica entre 1300 y 1870, incluyendo tanto a artistas autóctonos como extranjeros, como es el caso del Greco. A diferencia de la versión anterior, también se ha decidido excluir las obras que previa-

23. «En el fondo, hubo una pintura primitiva italiana y alemana; luego, la verdadera pintura, que cuenta con tres hombres: Rembrandt, Rubens y Velázquez». Ver: Goncourt, 1889: 294.

mente fueron atribuidas a las escuelas española y portuguesa, así como aquellas que se han perdido.

Con el objetivo de ser tanto una herramienta para los investigadores como un recurso de descubrimiento para el gran público, toda la información recopilada se publica en la plataforma AGORHA, que alberga muchas otras bases de datos,²⁴ en forma de fichas detalladas de las obras, con datos sobre dimensiones, soporte y técnica, entre otros. El estado de conservación y el historial de restauraciones no han sido abordados para priorizar las cuestiones de atribución y procedencia de las piezas prestando especial atención a los coleccionistas. Además, se ha incluido de manera sistemática una bibliografía breve pero representativa.

Las copias de obras anteriores a 1870 también se han incorporado al corpus, ya que reflejan el gusto de la época. De hecho, como mencionamos en la primera parte de esta contribución, a partir del segundo tercio del siglo XIX, los franceses descubren y se enamoran de la pintura española, especialmente tras la presentación en el Louvre de la efímera Galería Española del rey Luis Felipe. El pintor que más éxito alcanzó en ese momento fue, sin duda, Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), cuyas obras fueron reproducidas tanto en objetos cotidianos —que hoy encontramos en muchas ventas de artículos de segunda mano— como en los muros de iglesias por toda Francia. Las copias de la *Inmaculada Concepción* (figura 7) y de la *Virgen del*



FIGURA 7. Souviron según Murillo, *Inmaculada Concepción*, llamada Virgen Soult, 2ª mitad del siglo XIX. Pequeño seminario de Saint-Pé-de-Bigorre (Occitania). Ó Inventaire général Région Occitanie, Conseil départemental des Hautes-Pyrénées.

24. Entre las más importantes, cabe mencionar la del RETIF (Repertorio de Pinturas Italianas en Francia), que hasta la fecha ha catalogado más de catorce mil registros. Cf. Nathalie Volle y Michel Litwinowicz, 12-2-2024, «Actualités du RETIF: le Répertoire des tableaux italiens en France (XIIIe-XIIIe siècles)», en *Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe siècles)*, RETIF-INHA. <http://agorha.inha.fr/detail/941> [consulta: 8 de octubre de 2024].

Rosario se cuentan por decenas, como lo demuestran las iglesias francesas, así como las reservas de la Conservación de Obras de Arte Religiosas y Civiles (COARC) de la ciudad de París.

Además de la publicación en línea de todos los resultados en la plataforma AGORHA, al finalizar cada campaña de investigación realizada en una región, se organiza una mesa redonda para presentar los hallazgos. Estos eventos se graban de manera sistemática y se suben a la página de YouTube del INHA.

Este minucioso y sistemático trabajo de inventario ha permitido hasta la fecha identificar más de cuatrocientas obras en el departamento de la Isla de Francia (es decir, la región parisina), algo más de doscientas cincuenta en Nueva

Aquitania y quinientas en Occitania, donde la investigación sigue en curso.²⁵ De todas las obras catalogadas, alrededor de doscientas son copias, de las cuales la mitad se encuentran en iglesias, especialmente representaciones de la Virgen inspiradas en Murillo.

Además del considerable número de copias mencionadas anteriormente, esta investigación ha permitido profundizar en el conocimiento de algunas obras ya bien establecidas, como la *Pietà* de Gonçal Peris Sarrià, que se incorporó a las colecciones del Louvre (RF 2014 10) a finales de 2014.²⁶ Asimismo, ha puesto de manifiesto la existencia de algunas falsificaciones, las más



FIGURA 8. Anónimo novohispanista, *Juan de Palafox*, siglo XVII. Castres, Museo Goya. © Ville de Castres - Musée Goya.

25. Los datos comunicados corresponden al estado de la investigación en octubre de 2024. Es posible que esta cifra sea mayor, especialmente en Isla de Francia y Nueva Aquitania, ya que hemos tenido dificultades para encontrar interlocutores en ciertos departamentos. Además, los centros de documentación regional no presentan un nivel uniforme de desarrollo, lo que sugiere que algunas obras, particularmente en iglesias parroquiales, aún esperan ser incluidas en este inventario.

26. Ressort y Espín, 2023: 30–37.

célebres, sin duda, los falsos Bermejo de la antigua colección Ocampo, que hoy se conservan en el museo del Petit Palais de París (PPP2493 y PPP2529).²⁷ Entre las contribuciones más significativas, también merece la pena destacar los avances en el estudio de la pintura de la Nueva España. De hecho, muchas de estas obras han sido clasificadas en las colecciones francesas como españolas, principalmente debido a la falta de especialistas capaces de identificarlas correctamente. En este sentido, un *Retrato de Juan de Palafox* (figura 8) ha sido atribuido por Escardiel González Estévez a un pintor novohispano del siglo XVII.²⁸

Descubrimientos notables

El conjunto de fichas, que se publican progresivamente por región a medida que avanzan las campañas de investigación, se presenta como una fuente de nueva información, ya sea sobre adquisiciones recientes o sobre obras ya conocidas, así como aquellas redescubiertas en las reservas de los museos o en las iglesias. Paradójicamente, aunque la pintura medieval española parece ser la menos representada en las colecciones públicas de España, en este ámbito es donde se han realizado las contribuciones más significativas hasta la fecha.

Gran parte de estas obras medievales llegaron a territorio francés a principios del siglo XX, una época en la que el arte antiguo vivió un verdadero auge en toda Europa, con diversas exposiciones, como las de Barcelona y Brujas en 1902, la de París en 1904 y la de Lisboa en 1910. Un ejemplo destacado son los paneles del Retablo de San Jorge, provenientes del Ayuntamiento de Barcelona y realizados por Bernat Martorell, que fueron adquiridos por el Museo del Louvre en 1904.²⁹ Este caso resulta aún más interesante porque ilustra un fenómeno relevante a principios del siglo XX: numerosos paneles primitivos cruzaron los Pirineos y sufrieron modificaciones en su atribución. En este caso específico, la alteración intencionada de la atribución es claramente evidente: en 1867, los cuatro paneles fueron presentados en la Exposición de

27. Martens, 2001: 121-136.

28. Presentación oral a cargo de Escardiel González Estévez en el marco del seminario «A la escuela española», organizado por Cergy Paris Université, el Museo del Louvre y el INHA, que tuvo lugar del 3 al 7 de julio de 2023.

29. Para obtener toda la información referente a estos paneles, consulté el expediente de la obra conservado en la documentación del Departamento de Pinturas del Museo del Louvre, inventarios RF 1570; RF 1571; 1572 y RF 1573.

Arte Retrospectivo, organizada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, y diez años después aparecieron en las colecciones de un anticuario parisino llamado Dupont, cuya esposa era catalana. Este anticuario vendió los paneles a otro marchante de arte parisino, Théophile Belin, en 1900. Belin prestó posteriormente las tablas para la exposición de Brujas de 1902, donde se presentaron como obras anónimas entre las producciones del norte de Europa; y luego para la de París en 1904, donde fueron clasificadas como obras del sur de Francia, una región fronteriza con España, según se indicaba en el folleto. Ese mismo año, las tablas fueron donadas al Louvre a través de la Sociedad de Amigos del Museo y quedaron registradas en el inventario bajo la atribución de «escuela franco-española».

Si bien algunas de estas atribuciones «ajustadas» ya han sido revisadas, especialmente en grandes colecciones como la del Louvre, no ocurre lo mismo con todas. Algunas obras han tenido que esperar —o todavía esperan— la intervención de los equipos del RETIB. Gracias a la estrecha colaboración con especialistas en pintura española, se han podido identificar obras, a veces inéditas, como una *Dormición de la Virgen* (figura 9). Anteriormente atribuida a la escuela parisina de alrededor de 1420, esta tabla es, en realidad, obra del pintor aragonés Joan de Rua,³⁰ un maestro que se formó en contacto con Joan Reixach y que estuvo activo en el último cuarto del siglo xv en Cataluña. Desafortunadamente, al igual que ocurre con muchas obras antiguas conservadas en iglesias, no contamos con información sobre la historia de esta obra.

En París, también logramos identificar un panel que hasta entonces había sido considerado anónimo español: se había atribuido a Joan Reixach y se había datado en la década de 1470.³¹ Actualmente en depósito en el Museo Marmottan-Monet, la obra proviene de la antigua colección de Béatrice Ephrussi de Rothschild, quien debió de adquirirla entre 1905 y 1921 para decorar su villa en Saint-Jean-Cap-Ferrat, en el sur de Francia. Este panel se aparta del gusto de la propietaria, que estaba más inclinada hacia la pintura italiana; en este sentido, es relevante mencionar que la tabla fue recortada con fines decorativos, al igual que otro panel aragonés también del siglo xv. Ambas obras fueron incluidas en un ensamblaje facticio para adornar el reverso de los pa-

30. Atribución a la escuela española por Pierre Curie durante el inventario del patrimonio de París en 1998; identificación de Joan de Rua por Rafael Cornudella [comunicación escrita, agosto de 2022]. Este artista es, de hecho, particularmente reconocible por su manera de hacer las aureolas: en relieve utilizando estuco dorado y con un decorado de círculos concéntricos.

31. Espín, 2022: 27–35.

neles laterales del retablo del Maestro de Cesi, que también se conserva en el Museo Marmottan Monet.³² El conjunto formado por estas dos tablas ibéricas se denominaba las «puertas de Siena». Por lo tanto, podemos preguntarnos si este panel de Reixach y el aragonés fueron adquiridos por Béatrice Ephrussi de Rothschild como españoles o bajo otra atribución, posiblemente italiana, como solía ocurrir en esa época.



FIGURA 9. Joan de Rua, *Dormición de la Virgen*, último cuarto del siglo XV. París, Saint-Joseph-des-Nations. Ó Archivos de la autora.

Otra obra, muy probablemente adquirida bajo una atribución errónea, es un *San Roque* (figura 10) que se encuentra en el pequeño museo adyacente a la abadía de Chaalis, a 40 km al norte de París, que alberga las colecciones de Nélie Jacquemart,³³ esposa de la famosa pareja de coleccionistas Jacquemart-André. Desafortunadamente,

32. Maestro de Cesi, *Asunción de la Virgen en los brazos de Cristo* (panel central) y ocho *Escenas de la vida de la Virgen* (paneles laterales), ca. 1300, temple sobre tabla, París, Musée Marmottan Monet, depósito de la fundación Ephrussi de Rothschild, inv. MS P 4731.

33. En esta colección también destacamos la presencia de dos paneles que pueden ser relacionados, gracias a la experiencia de Guadaira Macías Prieto, con el anónimo aragonés llamado Pseudo Blasco de Grañén (MJAC-P 28 y 29). Sabemos que, en este caso, los paneles fueron comprados en diciembre de 1906 a Perdreau y que provienen de una venta Nochon. No cono-



FIGURA 10. Fernando Llanos, *San Roque*, primer cuarto del siglo XVI. Fontaine-Chaalis, Museo Jacquemart-André. Ó Archivos de la autora.

tunadamente, debido a la falta de documentación, no sabemos cuándo se adquirió la obra ni bajo qué etiqueta; sin embargo, es muy probable que se comprara como italiana, dado el notable número de obras de esta escuela en la colección de Nélie Jacquemart y el catálogo del Museo de 1933, donde figura como una obra de Italia, datada a finales del siglo XVI.³⁴ En una fecha indeterminada, la obra fue identificada como española sin que la atribución se precisara más hasta el estudio realizado en el marco del RETIB. Con cautela, la relacioné con el círculo de Fernando Llanos. Posteriormente, la pericia de José Gómez Frechina confirmó que se trata de una obra del propio Fernando Llanos.³⁵

El descubrimiento más importante realizado hasta la fecha en el marco de este inventario es, probablemente, el que tuvo lugar en Nueva Aquitania, en el Museo Labenche de Brive-la-Gaillarde. Se trata de una tabla — con un estado de conservación deteriorado, una capa pictórica muy fragmentada y antiguas restauraciones con colores alterados — que representa a santa Elena y Constantino flanqueando la Santa Cruz y que ingresó en las colecciones como obra del pintor sienés Simone Martini (figura 11). Esta atribución se mantuvo hasta principios de la década del 2000, cuando Michel Laclotte, de manera acertada, vinculó la pintura a la producción catalana y al estilo denominado «italo-gótico» señalando que estaba fuertemente influenciada por la escuela sienesa.³⁶ La va-

ceamos la atribución con la cual se compraron estas tablas, pero aparecen como anónimos catalanes en el catálogo de 1933. Ver Gillet, 1933: 51, cat. 28 y 29.

34. Gillet, 1933: 113, cat. 377.

35. Comunicación escrita de mayo de 2022.

36. Comunicación escrita entre el Museo Labenche y Michel Laclotte con fecha del 16 de febrero de 2004, expediente de la obra, Museo Labenche, Brive-la-Gaillarde.

loración de Rafael Cornudella permitió,³⁷ en el contexto del RETIB, evidenciar que se trata de una obra de Ferrer Bassa (documentado entre 1324 y 1348), posiblemente en colaboración con su hijo Arnau. Sabemos poco sobre estos dos pintores. Sin embargo, la documentación revela que el padre trabajó sucesivamente para Alfonso III y Pedro IV de Aragón. De este último, Ferrer Bassa recibió el encargo de realizar retablos para capillas en los palacios de Perpiñán, Barcelona, Lérida, Zaragoza, Valencia y Mallorca. Sabemos que la capilla del Palacio de los Reyes de Mallorca en Perpiñán estaba dedicada a la Santa Cruz; por lo tanto, el panel de Brive podría ser el último elemento conocido de ese retablo, hoy perdido.

Las condiciones de llegada de esta obra al museo de Brive son algo confusas. La mención más antigua del panel que representa a santa Elena y Constantino flanqueando la Santa Cruz se encuentra en el inventario de 1926 del Museo Labenche, donde se especifica: «Simone Martini. Santa Elena mostrando al papa la cruz del Salvador que acaba de descubrir. Donación de M. Étienne Nouvion». Aunque este último poseía algunas pinturas, no parece haber mostrado un interés particular por las artes. Tras su fallecimiento, Arthur Chassériau (1850–1934), su albacea, las donó al Museo, como lo atestiguan las deliberaciones del Consejo Municipal del 3 de marzo de 1906, conservadas en los Archivos Municipales de Brive-la-Gaillarde.³⁸ Estas detallan las obras donadas; lamentablemente, el panel que nos interesa no se menciona. Una posibili-



FIGURA II. Ferrer (y Arnau?) Bassa, *Santa Elena y Constantino flanqueando la Santa Cruz*, ca. 1345. Brive-la-Gaillarde, Museo Labenche. Ó Archivos de la autora.

37. Comunicación escrita en abril de 2023.

38. Archivo Municipal de Brive-la-Gaillarde 1 D 25.

dad es que la obra haya sido legada por Jean-Baptiste Nouvion, miembro de la sociedad fundadora del Museo Labenche, a través de su hermano Étienne, tras su fallecimiento en 1898. Desafortunadamente, hasta el día de hoy no se puede hacer más que suposiciones sobre el resto de la historia de este panel.³⁹

Tras haber realizado investigaciones en Isla de Francia y Nueva Aquitania, es ahora necesario completar el estudio en Occitania, una región que, como muestran los primeros resultados, cuenta con una notable riqueza de obras ibéricas debido, en particular, a sus vínculos históricos con España hasta la época moderna. Los resultados de esta investigación se presentarán en unas jornadas de estudio organizadas en noviembre de 2025, bajo la dirección de Charlotte Chastel-Rousseau, Véronique Gerard Powell y Julien Lugand. Estas jornadas serán también una oportunidad para rendir homenaje a los trabajos de Claudie Ressort (1933–2021) sobre la Corona de Aragón. Por su parte, se espera que el programa RETIB continúe al menos hasta 2028 con el fin de abarcar la totalidad del territorio francés.

Referencias bibliográficas

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.^a Dolores (2008). «España en Libertad: 1808–1814. Conflicto bélico y expolio. Los peligros para el patrimonio artístico». En: Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.). *España 1808–1814. De súbditos a ciudadanos*. [Toledo]: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha; [Madrid]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. 2, p. 313–332.
- BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina (1981). *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838–1848*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 16–18.
- BLAZE, Henri (1837). «Galerie espagnole au Louvre». *Revue des Deux Mondes* (15 de mayo), p. 534–536.
- CANO RIVERO, Ignacio (2015). *Pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del mariscal Soult* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla [en línea], <https://idus.us.es/items/fe025f95-ee6d-4c23-9397-4f9098be04a6> (consulta: 12 de octubre de 2024).
- Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie, dont la vente aura lieu à Paris les 19, 21 et 22 mai 1852* (1852). París: Imprimerie de Guiraudet et Jouaust imprimeur [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k380077k> (consulta: 9 de enero de 2025).

39. Toda la investigación realizada en torno a esta obra ha sido recopilada en un artículo, coescrito con Rafael Cornudella, que será publicado próximamente.

- ESPÍN, Elsa (2022). «Dos nuevas obras de Joan Reixach en Francia». *Ars Longa*, núm. 31, p. 27–35.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge; MORALEDA GAMERO, María (2020). «La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia». *MDCCC 1800*, vol. 9, p. 95–112.
- GAUTIER, Théophile (1845). *Voyage en Espagne*. París: G. Charpentier.
- GERARD POWELL, Véronique (2014). «Les collectionneurs espagnols et la vente d'œuvres d'art à Paris au XIX^e siècle». En: Sazatornil Ruiz, Luis; Jiménez, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Casa de Velázquez, p. 305–324.
- GILLET, Louis (1933). *Abbaye de Chaalis et musée Jacquemart-André. Notice et guide sommaire des monuments, des collections et de la promenade du Désert*. París: J. E. Bulloz, p. 51, cat. 28 y 29; p. 113, cat. 377.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio (2016). *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 370–372 [en línea]. <http://hdl.handle.net/11441/39210> (consulta: 10 de enero de 2025).
- GONCHAVORA, Tatiana (2015). «La colección del Mariscal Soult y el descubrimiento del arte español en Francia». En: Mata Indurárian, Carlos; Morózova, Anna (eds.). *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*. [Pamplona]: Universidad de Navarra, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), p. 85–99.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de (1889). *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire*. Vol. 3. París: G. Charpentier et Cie., p. 294.
- GRUAT, Cédric; MARTÍNEZ, Lucía (2011). *L'échange. Les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940–1941*. París: Armand Colin.
- LOBSTEIN, Dominique (2002). «Les commandes de copies de peintures espagnoles pour l'État français, 1840–1880». En: *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle* (catálogo exposición). París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 261–277.
- LUXENBERG, Alisa (2007). «La Galería Española del Louvre (1838–1848): ética de adquisición, política de patrimonio». *Goya. Revista de Arte*, núm. 321, p. 353–364.
- (2008). *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835–1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*. Hampshire: Ashgate.
- (2013). *Secrets and glory: Baron Taylor and his voyage pittoresque en Espagne*. Madrid: CEEH.
- Manet-Velázquez : la Manière espagnole au XIX^e siècle : Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 février - 8 juin 2003* (catálogo de exposición) (2002). París: Réunion des Musées Nationaux, p. 138–151.
- MARTENS, Didier (2001). «Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 138, p. 121–136.
- MÉRIMÉE, Prosper (1831). «Musée de Madrid». *L'Artiste*, p. 73–74.

- Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre* (1838). París: Chapelet.
- PUYOL MONTERO, José María (2020). «El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809–1813)». *AHDE*, tomo XC, p. 655–702.
- QUILLIET, Frédéric (1816). *Dictionnaire des peintres espagnols*. París: Chez l'Auteur.
- RESSORT, Claudie; ESPÍN, Elsa (2023). «À propos de la Pietà du musée du Louvre attribuée à Gonçal Peris, alias Sarrià». *Revue des Musées de France*, núm. 4, p. 30–37.
- SANGLA, Louise (2020). «La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole: Louis Viardot (1800–1883)». *Locus Amoenus*, núm. 18, p. 123–136 [en línea]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.384> (consulta: 10 de enero de 2025).
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2023). «Un *Entierro de san Jerónimo* procedente del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), nueva obra de Alejo Fernández». *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, núm. 13, p. 33–61 [en línea]. <https://doi.org/10.25293/philostrato.2023.02> (consulta: 10 de enero de 2025).
- VIARDOT, Louis (1834). *Musée de Madrid: extrait de la Revue Républicaine du mois de décembre 1834*. París: Fournier, p. 344–346.
- (1939). *Galerie Aguado: choix des principaux tableaux de la galerie de M. le marquis de las Marismas del Guadalquivir, dédié à Mme la marquise de las Marismas*. París: Gavard.
- WILSON BAREAU, Juliet (1988). *Édouard Manet: voyage en Espagne*. Caen: L'Échoppe, p. 47–48, carta 5.

Noves aportacions a la col·lecció d'art de Julio Muñoz Ramonet

JOSÉ ÁNGEL MONTAÑÉS
Periodista i historiador

La col·lecció d'art de Julio Muñoz Ramonet és una de les més mediàtiques de tot el país, després de gairebé trenta anys d'aparèixer als mitjans de comunicació pel litigi, entre l'Ajuntament de Barcelona i els descendents d'aquest industrial, per centenars d'obres que Muñoz va deixar als barcelonins en herència el 1991. Però també és una de les més desconegudes, perquè en tots aquests anys ha estat gairebé inaccessible. Nos documents donen llum a aquesta col·lecció i permeten saber quantes pintures hi havia a l'interior de l'habitatge del carrer de Muntaner, que també va formar part del llegat, i com estaven col·locades a cadascuna de les estances de la casa.¹

La disputada herència d'una gran col·lecció

El 9 de maig de 1991 l'industrial Julio Muñoz Ramonet va morir a Saint Gallen, ciutat del cantó suís de Chur, on havia viscut els darrers anys de la seva vida. De la seva mort i trasllat a Barcelona per ser enterrat dos dies després, van informar-ne alguns diaris de Barcelona que van recordar que Julio Muñoz havia creat un empori amb prop de trenta empreses, com la Compañía Internacional de

1. Aquesta investigació s'ha beneficiat de l'ajuda d'algunes persones i els treballs previs d'una sèrie d'investigadors a qui vull manifestar el meu agraïment: Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech, Francesc Fontbona, Guido i Regina Hugelshofer, Nuria Rivero i Alberto Velasco.

Seguros, SA, Unión Industrial Textil, SA (Unitesa), la Sociedad Anónima Muñoz de Navegación y Comercio Exterior i magatzems com El Siglo i El Águila, a més de bancs a Suïssa, Itàlia i Andorra i empreses del sector immobiliari.²

Però cap mitjà de comunicació va informar de les seves últimes voluntats, deixades per escrit el 1988, ja que ni les quatre filles de Muñoz, ni els marmessors testamentaris van notificar la decisió de l'empresari de llegar part dels seus béns a una fundació, que portaria el seu nom, sota el patronat de la ciutat de Barcelona.³

El llegat testamentari incloïa els immobles situats al número 282 del carrer de Muntaner: el palauet construït per Enric Sagnier, entre el 1917 i el 1923, per a Ferran Fabra i Puig, segon marquès d'Alella, i l'annex amb entrada també al carrer de l'Avenir, a més dels jardins històrics que els envoltaven, creats pel francès Jean Claude Nicolas Forestier; unes propietats que Julio Muñoz va comprar (juntament amb el seu germà Álvaro) el 1945. També en va llegar el contingut: una col·lecció de pintures formada per gairebé un miler d'obres valorades en centenars de milions d'euros, a més d'escultures, tapissos, porcel·lanes i miniatures. Unes obres realitzades des de l'edat mitjana fins al segle xx, atribuïdes a pintors com Lluís Borrassà, Gonçal Peris, Matthias Grünewald, Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, el Greco, Francisco de Zurbarán, Rembrandt, Bartolomé Murillo, Juan Carreño de Miranda, Alonso Cano, José de Ribera, Luca Giordano, Francisco de Goya, Rafael Mengs, Luis Paret, Antoni Viladomat, Gainsborough, Joaquín Sorolla, Isidre Nonell, Franz Winterhalter, Eugenio Lucas, Marià Fortuny, Hermen Anglada Camarasa, Ramon Martí Alsina i un llarg etcètera.⁴

No va ser fins al 1994 quan, en una carta enviada per un antic col·laborador de Julio Muñoz a l'Ajuntament de Barcelona, es va tenir notícia d'aquest llegat.⁵ Conscient de l'herència, el 1995, després de constituir la Fundació Julio Muñoz Ramonet, va començar un llarg litigi amb els descendents de l'industrial, que, oposant-se a la seva voluntat, s'han enfrontat amb la fundació municipal amb tots els mitjans al seu abast fins avui.⁶

El juliol de 2013, després de divuit anys de plet i tres sentències que asseguraven que aquests béns eren dels barcelonins, del Tribunal Suprem inclòs, la

2. Llonch, 2019: 122.

3. Arxiu Privat. *Testamento de Julio Muñoz*, Chur, Suïssa, 20 d'abril de 1988.

4. Montañés, 2013. Les atribucions exagerades d'algunes de les obres han canviat amb els anys. En aquest article apareixeran les que tenien en aquest moment i s'hi apunten les noves.

5. Oppenheimer, 1995.

6. Montañés, 2019.

família de Julio Muñoz va lliurar les claus de l'habitatge per ordre d'un jutge i es va poder entrar, per primera vegada, a l'interior de la casa i veure les obres heretades el 1991. Però a dins no hi havia la majoria d'aquestes obres; sobretot les més destacades, que havia reunit un altre industrial, Ròmul Bosch i Catarineu, entre 1923 i 1934, any en què van ser dipositades al Museu d'Art de Catalunya (actual MNAC) després de ser usades com a aval bancari en un préstec per refloatar les empreses que presidia Bosch. Unes obres que el 1950 van passar a mans de Muñoz després d'adquirir, el 1946, aquestes empreses a les quals estava associada la col·lecció (figura 1).⁷

Després de determinar que faltaven un gran nombre d'obres, la Fundació Julio Muñoz Ramonet va interposar una querella contra les filles de l'industrial reclamant el lliurament de 853 peces patrimonials, 672 de les quals eren objectes artístics: 367 pintures, 260 miniatures, 28 escultures i 17 vidres. Fruit d'aquesta actuació, la secció de Patrimoni Històric de la Unitat Operativa de la Guàrdia Civil (UCO) va decomissar, el febrer i març de 2020, més de 470 obres i documentació en habitatges i empreses de la família Muñoz de Madrid i Barcelona.⁸ Al cap de cinc anys d'aquesta operació policial, el gener de 2025, un jutge va ordenar el lliurament de noranta de les obres requisades a la fundació municipal, mentre el procediment penal seguia obert, en espera que conclogués la instrucció, i mantenia com a investigades les quatre filles i un net de Julio Muñoz per apropiació indeguda.⁹



FIGURA 1. Retrats dels industrials i col·leccionistes Ròmul Bosch i Catarineu (a l'esquerra) i Julio Muñoz Ramonet (a la dreta).

7. Montañés, 2013; 2013b; 2019; 2025.

8. Montañés, 2020.

9. García, 2025.

Tot i aquesta important acció, que va donar un gir radical al plet, ja que recuperava gran part de les obres de la col·lecció, encara falten per localitzar unes dues-centes obres, mig centenar de les quals són considerades les més destacades, com el conjunt de taules gòtiques i renaixentistes.¹⁰

Unes obres tan mediàtiques com poc conegudes

El litigi entre la fundació municipal i els familiars de Julio Muñoz ha provocat que els mitjans de comunicació es fessin ressò del que passava als jutjats publicant centenars d'informacions sobre aquesta col·lecció, que han convertit en una de les més mediàtiques del panorama cultural després de gairebé trenta anys de conflicte.¹¹

Per contra, són molt poques les publicacions científiques que s'han centrat en aquesta col·lecció. Això té a veure amb la dificultat de saber, amb exactitud, quines obres es van heretar el 1991, ja que al testament no s'incloïa cap llista, document o fitxa que les relacionés; tampoc no ho han proporcionat les seves filles durant aquests anys, ni es van trobar després de l'entrada a l'habitatge el 2013. A més, la majoria de les obres continuen sent inaccessibles, cosa que impedeix fer valoracions sobre la seva conservació, qualitat o, fins i tot, autenticitat.¹²

Al desconeixement d'aquesta col·lecció ajuda les poques vegades que s'han exposat aquestes obres; ni quan eren propietat de Bosch i Catarineu, entre 1923 i 1934, ni quan van passar a mans de Julio Muñoz, entre 1950 i 1991, ni després de morir, quan van quedar en mans de les seves filles.

El 1929, a l'exposició «El arte en España», celebrada dins de l'Exposició Internacional de Barcelona, del 19 de maig de 1929 al 15 de juliol de 1930, dels milers d'obres d'art presentades, 42 provenien de la col·lecció de Ròmul Bosch i Catarineu. L'11 de maig de 1929, es van traslladar fins al Palau Nacional trenta obres dels segles XII al XVI: pintures murals, altars i retaules romànics, talles i taules gòtiques. I el 17 de maig, dos dies abans d'inaugurar-se la

10. Montañés, 2020.

11. Montañés, 2019: 221. Des de l'abril del 2011, quan la Guàrdia Civil va recuperar a Alacant dues obres de la col·lecció, una del Greco i una altra de Goya, l'autor d'aquest article ha publicat al *El País* més de vuitanta articles sobre aquest tema. [en línia] <https://elpais.com/noticias/julio-munoz-ramonet/> [consulta: 1 de gener de 2025].

12. Rivero, 2017. Alsina, 2019. Montañés, 2019; 2025.

gran mostra, dotze més, d'èpoques posteriors: *Aparició de la Mare de Déu del Pilar a Santiago i els seus deixebles* i *Bust de nen*, de Francisco de Goya; *Bust d'una dama*, *Corrida de bous* i *Paisatge i vaixells*, d'Eugenio Lucas; *Retrat de la germana*, de Vicente López; cinc obres de Marià Fortuny: tres pintures de la guerra d'Àfrica, dos esbossos de *La vicaria* i un autoretrat, a més d'una de les paletes i els pinzells, emmarcats. El segon lot és tancava amb un cap d'home de Raphael Mengs.¹³ El 19 de desembre, Bosch i Catarineu va retirar catorze obres, totes medievals, i la resta va continuar fins al tancament de la mostra.¹⁴

El crac de 1929 també va afectar Catalunya. El 7 d'octubre, un grup de famílies vinculades amb el sector tèxtil va constituir la Unión Industrial Algodonera, SA (UIASA), formada per dotze empreses dedicades a la manufactura del cotó. Després d'uns anys de bonança, el 1934 va començar un nou període de canvi. Per fer-hi front, es va demanar un préstec a l'Institut Contra l'Atur Forçós (ICAF) de la Generalitat per quatre milions de pessetes. Bosch i Catarineu, president d'UIASA, va vendre 2.634 obres de d'art a canvi d'accions del hòlding, per utilitzar-les com a aval, després de ser valorades en 4,1 milions de pessetes.¹⁵

Les obres van passar a mans de la Junta de Museus, que les va repartir a diversos centres; sobretot el Museu d'Art de Catalunya, on es van exposar 81 peces, segons un informe elaborat el 1947 per Joaquim Folch i Torres. La resta va romandre als magatzems d'aquest museu.¹⁶

Després de passar la col·lecció a mans de Julio Muñoz el 1950, les obres es van veure en comptades ocasions, més enllà de les poques persones que accedien a la casa del carrer de Muntaner convidades pel seu amo.¹⁷

El 1954 van viatjar a Londres dues obres per participar en una exposició sobre pintura europea del segle XVIII, «The Eighteenth Century».¹⁸ El 4 d'oc-

13. Arxiu Museu Nacional d'Art de Catalunya (AMNAC). *Libro de registro de entrada de objetos en el Palacio Nacional*. 1929. Les trenta primeres obres es van a registrar amb els números del 2.520 al 2.549, i les altres dotze, amb les números del 3.280 al 3.291.

14. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB). 47178. *Relación de objetos que constan en el catálogo del museo y retirados por sus propietarios en la fecha que indica*. 11 de març de 1930.

15. Montañés, 2016; 2019: 228; 2025: 259. Rivero, 2017: 141.

16. AMNAC, Fons Joaquim Folch i Torres, FPI4-4-10772. *Informe sobre el valor de uso de las obras Bosch i Catarineu expuestas*, 27 de juliol de 1947.

17. Montañés, 2025: 264.

18. Celebrada a la Royal Academy of Arts de Londres, entre el 25 de novembre de 1954 i finals de febrer de 1955. La mostra va aplegar 350 obres de tot Europa. França i Itàlia prestaven

tubre d'aquell any, Luis García de Llera, director general de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Exteriors, va escriure a Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus Municipals d'Art de Barcelona, perquè busqués les que hi pogués haver a Catalunya: «Bastaria con encontrar cuatro o cinco, pero han de ser de primerísima categoría».¹⁹ Ainaud li va respondre: «Los pintores catalanes del siglo XVIII tienen un valor local. No sé hasta qué punto resistirían la comparación en el plano internacional», però que faria tot el possible per aconseguir *Retrat de dama*, de Luis Paret y Alcázar, pertanyent a Julio Muñoz, i li va demanar que, per garantir el préstec, escrigués una carta directament a l'industrial.²⁰

Les gestions van donar fruit i el 4 de novembre van viatjar a Londres quatre obres: dues de Luis Paret propietat de Julio Muñoz: *Retrat de dama* i *El naturalista*, una altra del mateix autor, *Personatge oriental*, propietat de l'historiador de l'art Josep Gudiol, i un *Bodegó* pintat per Luis Egidio Meléndez, exhibit al Museu d'Art de Barcelona.²¹

El 1955 es va prestar *Nen Jesús amb la creu*, una obra aleshores atribuïda a Alonso Cano i que ara es vincula amb l'escola de Rubens, per a una exposició sobre la infància de Jesucrist.²² Y dos anys després, el novembre de 1957, es va exposar l'enorme *Retrat de la família del general Liñán*, de Vicente López, a la mostra sobre pintura valenciana celebrada al Saló del Tinell, organitzada per recollir fons per als afectats per les inundacions a la ciutat del Túria del 14 d'octubre que van provocar vuitanta-un morts i grans destrosses.²³

L'any següent, el 1956, 233 miniatures de la col·lecció es van poder veure al Palau de la Virreina de Barcelona amb motiu de l'«Exposición de miniatu-

vuitanta obres cadascuna i es volia que Espanya hi tingués un paper destacat. Per això, es van buscar obres amb celeritat.

19. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Junta de Museus de Catalunya. 715-T-3400. *Exposición del Royal Academy of Arts. Londres, 1954-1955. Carta de Luis García de Llera a Joan Ainaud de Lasarte*, 4 d'octubre de 1954.

20. ANC, Junta de Museus de Catalunya. 715-T-3400. *Exposición del Royal Academy of Arts. Londres, 1954-1955. Carta de Joan Ainaud de Lasarte a Luis García de Llera*, 8 d'octubre de 1954. Ainaud escriu: «Creo que en Madrid existe el retrato masculino que constituía su pareja, aunque por desgracia ignoro su paradero». Es refereix a l'autoretrat de Paret de 1777, que estava en mans del banquer bilbaí Julio Arceche y Villabaso i que el 1996 va ingressar al Prado després de la donació de la Fundació Amics del Museu del Prado.

21. ANC, Junta de Museus de Catalunya. 715-T-3400. *Exposición del Royal Academy of Arts. Londres, 1954-1955. Carta de Joan Ainaud de Lasarte a Ferrer i Cía*, 3 de noviembre 1954.

22. Rivero, 2017: 140.

23. Folch i Torres, 1958.

ras-retrato españolas y extranjeras (siglos XVI-XIX)», organitzada pel gran expert i colleccionista d'aquestes petites obres d'art José Antonio Gomis Perales.²⁴

El 1987, Julio Muñoz va tornar a prestar tres obres per a l'exposició «Col·leccionistes d'art a Catalunya»: una de les més destacades de la seva col·lecció, *Retaule de santa Caterina*, de Mateu Ortoneda, documentat entre 1391 i 1433 i representant del gòtic internacional a les terres de Tarragona; *Retrat d'una dama*, ara anomenat *Dama en un jardí*, de Luis Paret, i *Retrat de dama vestida de negre*, d'Antoni Caba.²⁵

Després de morir Muñoz Ramonet el 1991, les seves filles han prestat obres per participar en exposicions, tot i formar part del llegat deixat als barcelonins. El 1996, *Dama en un jardí*, de Paret, va tornar a viatjar. Aquesta vegada va creuar l'Atlàntic per participar a l'exposició «La pintura a l'Espanya del Segle de les Llums: Goya i els seus contemporanis», celebrada a Indianapolis i Nova York (figura 2).²⁶ La darrera obra que s'ha pogut veure ha estat *L'Anunciació*, del Greco, ja que va participar a l'exposició «El Greco. Identitat i tradició», celebrada al Museu Thyssen de Madrid entre el 4 de febrer i el 16 de maig de 1999, mostra que va viatjar a Roma i Atenes l'any següent.²⁷

La decoració de la casa del carrer de Muntaner

Els germans Álvaro i Julio Muñoz Ramonet van comprar la casa del carrer de Muntaner el 1945 per cinc milions de pessetes (30.000 euros). I poc després va començar la seva reforma. Julio Muñoz volia instal·lar-s'hi a viure després del seu matrimoni, el juliol de 1946, amb Carmen Vilallonga, filla d'Ignacio Vilallonga.²⁸ La reforma va mantenir l'aspecte exterior de la casa projectat

24. Viñas, 2013: 42.

25. Ainaud de Lasarte, 1987: 38 i 62. Fontbona, 1987: 73.

26. González de Durana, 1997: 277. Al text s'assegura que la dona retratada és la del pintor i que aquesta pintura fa parella amb *Autoretrat a l'estudi*, del Prado, cosa que confirma el que apuntava Ainaud de Lasarte el 1954 (vegeu la nota 19).

27. Aquesta obra i l'*Aparició de la Mare de Déu del Pilar a Santiago i els seus deixebles*, de Goya, valorades en més de set milions i mig d'euros, van ser lliurades, com a dipòsit judicial, al MNAC el juny de 2017. El febrer de 2019 la Fundació va ser ratificada com a legítima propietària de les pintures i es va alçar el dipòsit judicial. Les dues obres s'exposen en aquest museu.

28. Muñoz, 2003: 44. Ignacio Vilallonga era director del Banc d'Espanya i fundador d'empreses com CEPESA o Dragados y Construcciones i propietari d'una de les fortunes més grans



FIGURA 2. *Dama en un jardí*, de Luis Paret y Alcázar. Obra no lliurada a la Fundació Julio Muñoz Ramonet de Barcelona (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

per Sagnier; però a l'interior es va dur a terme una redecoració integral de les estances principals, sobretot de la planta baixa, per aconseguir un aspecte luxós i crear una escenografia de poder per impressionar tots els visitants de la casa.

La col·lecció d'art no va passar a les mans de Muñoz fins a 1950, quatre anys després d'aquesta remodelació. Per això, les obres no es van tenir en compte i es va desenvolupar un projecte iconogràfic basat en plafons pintats —des del terra fins al sostre— i tapissos, en què es va comptar amb pintors destacats de mitjan segle XX, que deixaven poc espai per col·locar-hi quadres.

A l'anomenada sala goyesca, Ernest Santasusagna, guardonat amb diversos premis els anys 1944 i

1945,²⁹ va pintar-hi plafons amb escenes costumistes, d'estil Carles IV, amb dames, *majas* i *chulapos*, que recorden les pintures de Goya que cobreixen parets i fins i tot sostres. A la sala de música els protagonistes són els miralls que cobreixen les parets, els relleus i les cornises d'escaiola. El saló de ball, la sala més sumptuosa i gran de la casa, es va decorar a l'estil dels lluisos, pels reis francesos. Al saló menjador, Ramon Stolz va ser l'encarregat de pintar els plafons de les parets, mentre que la sala d'aperitius o de fumadors es va folrar amb fusta noble, a l'estil dels clubs privats anglesos masculins, els *gentlemen's clubs*.³⁰

Julio Muñoz també va contractar les millors empreses per dotar aquests interiors de mobles i llums de primer nivell que reafirmessin el seu estatus, com, per exemple, la casa madrilenya Antonio Herráiz, que en aquells moments decorava habitatges de l'alta burgesia, de la noblesa, ambaixades o, fins

del moment. El matrimoni, que es va separar el 1973, va tenir quatre filles: Carmen (1947), Isabel (1951), Alejandra (1952) i Helena (1953).

29. Rivero, 2017: 136.

30. Rivero, *op.cit.*: 138.

i tot, la Casa Reial. Als tallers Aymat de Sant Cugat del Vallès van confeccionar les enormes catifes a mida de cadascuna de les estances amb elements simbòlics, com corns de l'abundància, les inicials de Julio Muñoz i de la seva dona, i àguiles, símbol del seu imperi empresarial. Seguint les tendències decoratives de la burgesia de la postguerra i emulant l'esperit aristocràtic anterior a la Revolució Francesa, les sales es van decorar amb rellotges i grans gerros ceràmics de finals del segle XIX i primera meitat del XX.³¹

Documentació inèdita

Tres llistes inèdites permeten conèixer, per primera vegada, quantes obres d'art hi havia a la casa, els seus autors i la disposició que tenien a les parets de cadascuna de les estances. La primera permet saber que hi havia 501 quadres, 51 retaules o taules i 5 tapissos, repartits per 22 estances i habitacions de tres plantes de l'habitatge.³² A la segona, la informació la proporcionen setze folis amb croquis en què apareix la situació exacta d'aquestes obres a les parets de cadascuna de les estances.³³ I a la tercera, s'enumeren les obres, els seus autors, els temes, la matèria, les dimensions i la situació, sala per sala, encara que no s'especifica a quina paret estaven col·locades (figura 3).³⁴

Encara que aquestes tres llistes no estan datades, podem fixar-les a la segona meitat dels anys setanta del segle XX. Des d'aleshores fins a la mort de Julio Muñoz, algunes de les obres sabem que van canviar de lloc dins de la casa; però difícilment en van sortir: «El Sr. Julio no va vendre obres perquè no se'n refiava; sempre pensava que valien més del que se li oferia», explica Guido Hugelsfofer, visitant assidu de la casa des de 1964 fins a 1991. Qui va ser secretari personal de l'industrial durant gairebé trenta anys recorda l'anècdota que li agradava repetir a Muñoz sobre l'intent d'un ric americà que va visitar la casa, que li va oferir tres milions de dòlars per un dels seus retaules, i que no l'hi va vendre pensant que eren pocs diners; que si li oferia tres milions és que valia molt més.³⁵

31. Piera, 2016: 157.

32. Arxiu privat, *Casa de Don Julio. Resumen*, [sense data].

33. Arxiu privat, *Croquis amb les obres de la col·lecció Muñoz Ramonet a la casa del carrer Muntaner*, [sense data].

34. Arxiu privat, *Relación de cuadros existentes en Muntaner 288*, sense data. De tots tres, n'hi ha una còpia a l'Arxiu de la Fundació Julio Muñoz Ramonet.

35. Montañés, 2025: 282.

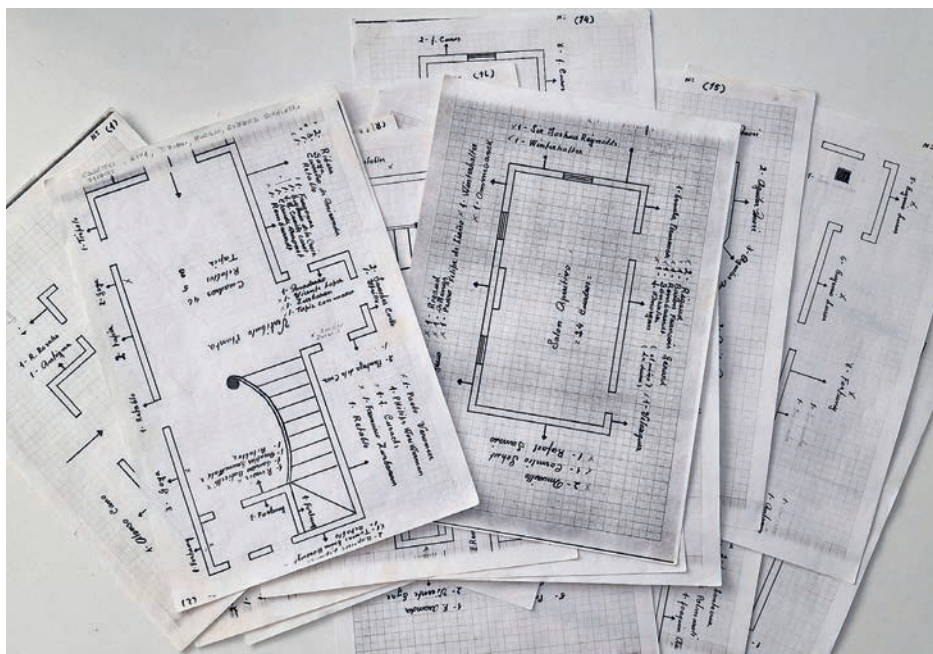


FIGURA 3. Collage amb les tres llistes que mostren la situació de les obres de la col·lecció Julio Muñoz Ramonet a la seva casa del carrer de Muntaner (arxiu privat)

L'estudi d'aquestes tres llistes permet veure que es va respectar la redecoració duta a terme entre 1945 i 1946 a l'interior de l'habitatge, ja que els quadres estaven penjats a les estances en què no es van muntar els plafons pintats ni els miralls emmarcats. Les obres que van començar a arribar al palauet a partir de juliol de 1950, quan feia quatre anys que funcionava com a habitatge familiar, van obligar a col·locar quadres en llocs inopinats. Vegem, segons aquestes tres llistes, quines obres hi havia a cadascuna de les tres plantes de l'habitatge de Julio Muñoz fins a la seva mort.

Planta baixa

A la planta baixa només hi havia obres en tres estances: a l'entrada, al vestíbul i a la sala d'aperitiu (o de fumadors), i sumaven un total de setanta-nou quadres, cinc retauls i tres tapisos.

A l'entrada hi havia nou quadres, entre els quals destaquen dos enormes bodegons de Juan de Arellano amb flors i caps humans, col·locats a tots dos costats de la porta que donava accés al vestíbul. En aquesta estança també hi

havia *Nen Jesús amb la creu*, atribuït llavors a Alonso Cano i ara adscrit a l'escola de Rubens; una obra de Mariano Salvador Maella, *Aparició del nen Jesús a sant Antoni*; i pintures atribuïdes a Luis Tristán, Eduardo Rosales i Jean-Pierre-Alexandre Antigna.³⁶

El vestíbul, presidit per la sumptuosa escala de planta corba que comunica amb la primera planta i una claraboia amb la inicial del cognom de l'industrial, Muñoz, presentava un aspecte totalment diferent en vida de l'industrial de com el van trobar els tècnics municipals el juliol de 2013, quan van poder accedir per primera vegada a la casa, ja que, de les 54 obres que penjaven de les parets — 46 quadres, 5 retaules i 3 tapissos —, tan sols perduraven les tres últimes; la resta havien desaparegut i formen part de les obres en litigi des de 1995.

La llista d'autors presents en aquesta sala és aclaparadora i impactava a tothom qui entrava per primera vegada en aquesta casa. D'entrada, hi havia nou pintures atribuïdes a Goya: *Aparició de la Mare de Déu del Pilar a Santiago i els seus deixebles* (figura 4), *El reietó de les pomes*, *Penediment*, un esbós de *La càrre-*



FIGURA 4. *Aparició de la Mare de Déu del Pilar a Santiago i els seus deixebles*, de Francisco de Goya (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

36. A les enumeracions dels autors només apareixeran els títols de les obres si es consideren significatives.

ga dels mamelucs, un *Retrat de Josep I Bonaparte*, *Un negre pintant la Quinta del Sordo*, *Capritxos*, *Retrat d'un sacerdot i Cavaller*; tres olis de Marià Fortuny de gran format: *Natura morta*, *Episodi de la batalla de Castillejos* i un altre del qual no se sap el títol; dos de José Ribera, *Sant Joan Baptista* i *Oració*, i dos paisatges de Claude Monet. Entre els autors amb una obra: Juan Carreño de Miranda, *El cardenal Sabas Millini*; Francisco Zurbarán, *La Sagrada Família*; Pierre-Auguste Renoir, *Vaca i ovella*; Giambattista Tiepolo, *Sant Roc*; Bartolomé Murillo, *L'escultor*, i Ticià, *Verge*. També: J. H. Fragonard, Eugène Delacroix, Thomas Gainsborough, Camille Corot, Justus Sustermans, Sánchez Coello i Sandro Botticelli.

En un dels apèndixs d'aquest vestíbul, i malgrat que als quatre costats hi havia portes que donaven a altres estances o al jardí, hi havia penjades nou obres. Algunes eren grans, com el *Retrat de la família del general Liñán*, de 2,70 × 1,80 m, pintat per Vicente López, el *Retrat de la comtessa de Figueiro* i el *Retrat del comte de la Nova*, d'1,97 × 1 m cadascuna, pintades per Pantoja de la Cruz, i d'altres eren més petites, com un *Jesucrist* de Raimundo de Madrazo, l'esmentada *Dama al jardí* de Paret, dos retrats de Sánchez Coello, una *Catedral* d'Utrillo³⁷ i un tapís amb marc.

Pel que fa als cinc retaules que hi havia al vestíbul, segons les descripcions de les llistes, es tractava de les obres del segle XV: *Retaule de sant Vicenç*, *Verge amb nen* i el *Tríptic de santa Caterina*, l'obra pintada per Ortoneda el 1420, que devia estar col·locat sobre la llinda de la porta d'accés al saló de ball, la sala més destacada d'aquesta planta. Les altres dues són les taules del segle XVI *Consagració d'un bisbe* i *Consagració de sant Agustí* (figura 5).

Aquesta sensació d'*horror vacui* devia continuar en passar a la tercera sala amb quadres d'aquesta planta: la sala d'aperitius o de fumadors, un espai on hi havia vint-i-quatre obres, malgrat que les parets, després de la reforma de 1946, es van plafonar amb fustes nobles. En creuar la porta, a la primera paret hi havia quatre obres de temàtica religiosa: dues de Bartolomé Esteban Murillo, *Mare de Déu amb el nen i sant Josep* i *Nen Jesús*; una de Corneli Schut, *Sant Francesc*, i una atribuïda a Rafael Sanzio, *Mare de Déu amb el nen*, ara atribuïda a l'escola italiana del segle XVIII.

A la paret contigua, on destaca una gran xemeneia de marbre blanc amb un gran entaulament i volutes verticals, hi havia vuit pintures més: tres de pinta-

37. Suposem que del francès Maurice Utrillo, fill de la model i pintora Suzanne Valadon, a qui Miquel Utrillo va reconèixer com a fill seu.



FIGURA 5. Reconstrucció hipotètica de les obres d'art de la col·lecció de Julio Muñoz Ramonet al vestíbul. De les pintures atribuïdes a Goya només tenim constància de la situació exacta d'*Aparició de la Mare de Déu del Pilar*...; per això s'han col·locat a la part baixa d'un dels costats d'aquesta estança (elaboració pròpia).

des pel Greco, una de les quals era *L'Anunciació* (figura 6). Les seguia una altra gran obra, *Un jove príncep*, de Hyacinthe Rigaud, i *Retrat de dama*, d'Anton Raphael Mengs, a més d'una pintura de Felipe de Liaño, una de Balthasar Paul Ommeganck i una altra de Franz Xaver Winterhalter, *Duquessa de Múxica*.

A la tercera paret hi havia quatre obres: *Cavaller*, de Joshua Reynolds, *Emperador Napoleó III de França* i *Emperadriu Eugènia de Montijo*, totes dues de Winterhalter, i *Arxiduc Leopold d'Àustria*, de Mengs.

A l'última paret, també amb retrats, penjaven les darreres vuit obres d'autors com Rigaud, amb dues obres més; François Gérard, J. Morgan, Rembrandt, Velázquez, amb un *Nen Jesús* que clarament no és del pintor sevillà; un *Retrat de nen*, del segle XVII, signat per González, i una altra obra de l'escola flamenca.



FIGURA 6. *L'Anunciació*, del Greco (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

Planta primera

A la planta primera hi havia un total de 145 obres: 98 quadres, 46 taules i retaules i un tapís, repartides en onze estances, la majoria de l'àmbit privat de la família Muñoz Villalonga: dormitoris, vestidors, capella, despatxos, però també el passadís que unia la sortida de l'ascensor amb la galeria o l'escala que comunicava la planta primera amb la segona.

L'impacte que tenien els qui visitaven la casa del carrer de Muntaner en veure totes les obres del vestíbul era més gran quan, en aixecar els ulls, veien entre les columnes de la galeria de la primera planta les quaranta-sis taules i retaules; un conjunt que els experts consideren el més destacat de tota la col·lecció. Entre els autors d'aquesta pinacoteca d'art medieval i renaixentista hi ha: Pere Serra, amb quatre taules del segle XIV: *Alliberament de sant Pere* (figura 7), *Jesús*, *sant Andreu i sant Pere*, *Sant Pere en càtedra* i *Lliurament de les claus*,



FIGURA 7. Taula de l'*Alliberament de sant Pere*, de Pere Serra, procedent de l'església de Sant Pere de Cubells (Lleida). Obra no lliurada a la Fundació Julio Muñoz Ramonet de Barcelona (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).



FIGURA 8. *Retaule de la Mare de Déu de la Llet*, de Gonçal Peris i Sarrià. Obra no lliurada a la Fundació Julio Muñoz Ramonet de Barcelona (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

procedents de l'església de Sant Pere de Cubells (Lleida); Gonçal Peris de Sarrià, amb dues obres: *Retaule de la Mare de Déu de la Llet* (figura 8) i *Sant Cristòfol*, procedents de l'església de Puertomingalbo (Terol); Lluís Borrassà, amb una obra: *Escenes de la vida de Jesucrist*, procedent de l'església de Sant Salvador de Guardiola (Barcelona), pintat el 1404 (figura 9); i Jaume Huguet, amb dues obres: *Santa Margarida* i *Sant Cosme*; Pedro Berruguete, amb una pintura: *Sant Francesc d'Assís*; ³⁸ Jaume Baçó, *Jacomart*, amb una *Santa Anna*. També hi havia un *Sant Antoni Abat*, atribuït a Bartolomé Bermejo (figura 10), i moltes obres anònimes, però importants, com les tres pertanyents al retaule dedicat a la Mare de Déu de l'església d'Amayugo (Burgos).

Els croquis mostren les estances de les quatre filles dividides en dues habitacions i un vestidor comú, situades a l'extrem dret del nord de l'habitatge. En aquestes tres estances hi havia un total de vint-i-cinc quadres amb firmes diverses, però menors pel que fa al que s'ha vist fins ara. Sobresurt, pel nom-

38. Montañés, 2018b: 288. L'expert Alberto Velasco descarta, deixant clara la dificultat de fer una valoració a partir de fotografies, l'autoria de Berruguete per a aquesta obra i proposa que la va pintar algú del cercle d'Antonio de Comontes, pintor establert a la zona de Toledo al començament del segle XVI.

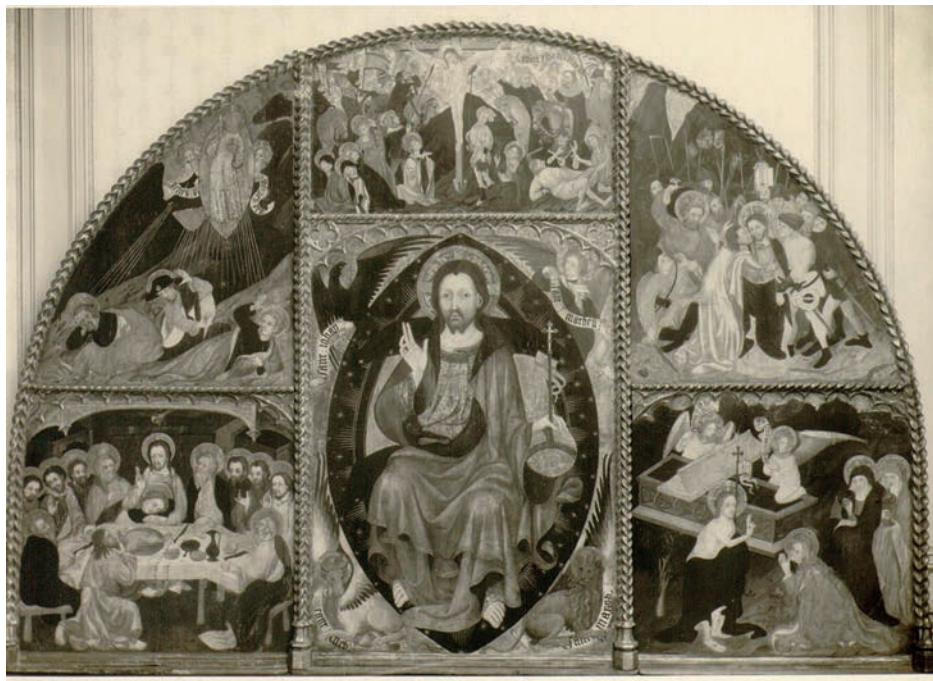


FIGURA 9. *Escenes de la vida de Jesucrist*, retaule de Lluís Borrassà. Obra no lliurada a la Fundació Julio Muñoz Ramonet de Barcelona (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

bre d'obres, Ramon Aguilar Moré, pintor figuratiu del segle xx, de qui Julio Muñoz va arribar a tenir cinquanta-quatre pintures.³⁹ Cinc es trobaven en un dels dormitoris de les filles i tres més al vestidor, on dominaven els vuit quadres signats pel valencià Francesc Povo. Altres obres d'aquestes estances porten les signatures de V. Gil, Gutiérrez, Alarcón, Borrell i del croat Kristian Krekovic.

Al costat sud de la casa hi havia l'estança on només dormia Julio Muñoz, el seu vestidor, el despatx, el dormitori que compartia amb Carmen Villalonga i el vestidor d'ella. Totes, menys l'última, eren plenes de quadres. L'industrial pernoctava amb tretze quadres a la seva cambra: deu pintats per Aguilar Moré, la qual cosa demostra la passió que sentia per aquest pintor autodidacte. També hi havia un petit *Jesucrist* atribuït al pintor del segle XVI Luis de

39. Rivero, 2017: 152. De les 539 pintures i escultures localitzades a la casa el 2013, la majoria d'una cronologia de finals del segle XIX i del XX, 361 pertanyen a deu pintors figuratius del segle XX: Jordi Curós (115 obres), Agustí Orpí (86), Ramon Aguilar Moré (57), Joan Joseph (42), Jordi Rollán Lahoz (22) i, en menor quantitat, Félix Revello del Toro (12) i Vicente Eyre (9).

Morales; el quadre en què Santasusagna va immortalitzar, el 1946, el casament dels amos de la casa; un enorme retrat d'un home realitzat per Von Münner i un altre quadre d'autor anònim.

Menys eclèctica, però també variada, era la col·lecció d'obres que penjava al despatx, una altra de les estances amb les parets folrades amb plafons de fusta del terra al sostre, que d'entrada ja semblaria decorada. Tot i això, en aquests anys hi havia vint-i-un quadres. Entre els autors: Ramon Martí Alsina, amb quatre quadres, alegories de les quatre estacions; tres d'Eugenio Lucas; dos de Joaquín Agrasot; un d'Hermen Anglada Camarasa i una altra peça destacada de la col·lecció: *El naturalista*, de Luis Paret. També hi penjaven obres d'Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, W. E. Frost i Eugène Isabey, una de cada pintor.

A la cambra on la parella dormia junta hi havia poques obres: un tapís, situat a la capçalera del llit, i tres quadres. Dues de les pintures, del segle XVII, estaven signades pels barrocs Luca Giordano i Pablo Legot.

Seguint els croquis, en aquesta volta per l'habitatge de Julio Muñoz, s'arriba al primer dels dos espais on sembla impossible que hi hagués obres: l'estret passadís que comunica l'ascensor privat de la família per pujar a la primera planta. Aquí hi havia dinou quadres, tots bodegons, signats per Francesc Domingo, autor de vuit obres, José María Santamaría, amb quatre obres, Vidal Rollán, amb quatre més, i els altres tres anònims.

El segon d'aquests espais que demostren fins a quin punt calia buscar parets per anar penjant la col·lecció és l'escala que comunica la primera planta amb la segona; un lloc on ja hi ha, fins a mitja paret, un sòcol de fusta. A la part de dalt hi havia, repartits pels quatre trams de paret, dotze quadres: *Retrat d'una dama*, de Jacinto Meléndez; *Infància de santa Teresa*, de Juan Valdés Leal; *Escena del segle XVII*, de Mariano Barbasán, *El Senyor, la Verge i dos sants*, de Francesc Ribalta; una obra atribuïda a Miguel Parra, amb les seves típiques flors, un quadre d'autor desconegut i tres de J. Masripa.⁴⁰



FIGURA 10. *Sant Antoni Abat*, obra atribuïda a Bartolomé Bermejo. Obra no lliurada a la Fundació Julio Muñoz Ramonet de Barcelona (Col·lecció Julio Muñoz Ramonet).

40. En una de les llistes hi posa «J. Masripa» i en una altra «J. Masripa». Les tres obres es titulen *Dama*, són olis i tenen les mateixes dimensions, 2,30 x 0,86 m. Es podria tractar de Josep Masriera i Manovens.

Planta segona

Podia semblar que ja s'havia vist tota la col·lecció, però en arribar a la planta segona es comprova que, fins fa uns anys, hi havia 327 quadres més i un tapís, i, encara que molts són d'autors menors, tanmateix hi ha força obres de grans pintors. Del total, 95 estaven col·locades a l'enorme passadís d'aquesta planta: 36 al primer tram i, després de girar a l'esquerra, les 59 restants, malgrat que totes les parets i portes estaven recobertes amb plafons de fusta de noguera amb motllures.

Al primer tram destaquen tres olis de Pere Pruna i Ocerans: *Al balcó*, *Prenent el sol* i *Damas*; dos de Madrazo: *Dama* i *Cavaller*; dos de l'expressionista Rafael Zabaleta: *Pintora* i *Taberna*; dos de Vicente Palmaroli: *Dama a la Cort* i *Dama al jardí*; dos del pintor contemporani Manuel Aramburu, i dues més d'Emilio Poy Dalmau. Entre els autors amb una obra: Jan Asselijn, Ignasi Pinazo, Fernando Richart i Renoir, amb *Dama antiga*, atribuïda ara a l'escola d'aquest impressionista.

Al segon tram destaquen dos autors: Eugenio Lucas i Marià Fortuny, dels quals hi havia vint i dinou obres, respectivament. De Lucas penjaven en aquestes parets obres com *Majas en un balcó*, *Multitud a la platja*, *El dos de maig a Madrid*, *Els flagel·lats*, *L'exorcisme*, *Paisatge central amb arbres*, *Els contrabandistes*, un estudi al·legòric per a plafó i escenes de tauromàquia, com *Bous braus* i *La sort de la cistella de vímet*.

Pel que fa als dibuixos i gravats de Fortuny, hi apareixen referenciats, entre d'altres: *Guerrer segle XVII*, *L'afilador de sabres*, *Racó d'un carrer*, *Captaire*, *Manola*, *Dux venecià*, *Cavaller templer*, *Festa nàutica*, *Jove rifeny*, *Claustre d'una església*, *Escena mora*, *Marina* i *Multitud a la platja*.

Però en aquesta zona de pas també hi penjaven altres obres, com l'exquisida *Dama* d'Antoni Caba; el segon quadre de la col·lecció atribuït a Salvador Maella: *La Puríssima Concepció*, una *Anunciació* de Francisco Bayeu i altres pintures d'Eduardo Rosales, Mariano Bertuchi, Eugenio Lucas Villaamil, Roger Soler, Ramos Artal, Mateu Balasch, etc.

Des d'aquest passadís s'accedia a set estances, cinc de les quals van ser modificades després de la mort de Julio Muñoz amb elements sense valor patrimonial. Als anys setanta, hi havia força quadres, per sobre de la quarantena, a gairebé totes elles.

Entre els autors representats, a l'anomenada en els croquis «sala n.º 1», n'hi havia alguns de tan destacats com Joaquín Sorolla, amb quatre obres: *Nen*, *Retrat de dona*, *Les barques de la Malvarosa* i *Les roques*,⁴¹ i Joaquim Vayreda, amb

41. A la tercera llista, les dues últimes obres apareixen a la sala 5.

un *Paisatge*. Tanmateix, en aquesta estança els autors més representats eren els catalans contemporanis, com Carlos Pellicer, amb vuit obres; Josep Serrasanta, amb sis; Joan Camó Sentís, amb cinc; Antoni Llobet, amb tres; Romà Ribera, amb dos, a més d'altres amb una sola obra, com ara Joan Roig i Soler, Jaume Pahissa, Jaume Bernadas, Joan Soler Puig i Antoni Vidal Rollán.

A la segona estança d'aquesta planta, en què veiem els gràfics que van tapar una paret on hi havia tres finestres per guanyar metres, hi havia quaranta quadres. És un espai ple d'autors catalans de principi de segle XX, modernistes i postimpressionistes, com Ramon Martí Alsina, amb quatre obres; Hermen Anglada Camarasa, amb tres: *Cultius*, *Oliveres* i *Paisatge*, Juli Borrell, Isidre Nonell, Ramon Casas, Joan Abelló, Francesc Galofré i Oller, Joaquim Mir, Modest Urgell, Domènec Carles i Rosich i Utrillo, entre d'altres.⁴²

A la tercera sala hi havia quaranta-vuit quadres més de diversos autors. Sobresurten, per nombre, Michèle Broeders, amb tretze obres; Pere Pruna, amb deu; Vicente Eyre, amb vuit, Francisco San Clement,⁴³ amb quatre, a més de Francesc Domingo i Julio Romero de Torres, amb una obra cadascun.

Sí que hi coincidien els quaranta-cinc autors de la sala quarta, ja que totes estaven realitzades per Jordi Curós i Ventura, la majoria retrats de dones i algun paisatge d'aquest pintor, de qui Muñoz va arribar a reunir cent quinze obres. El mateix passa amb la sala cinquena, en què només hi havia quadres de Ramon Aguilar Moré, un total de 37 dels 57 que va colleccionar Muñoz; també retrats de dona, bodegons i paisatges.

Tot canviava en tornar a les estances que podien rebre visites, com la sala de projeccions, on també es van tapiar els finestres situats als dos costats per poder penjar-hi quadres. En total, quinze, tots d'Eugenio Lucas. Obres com *Tarda de carnestoltes*, *La dona del dòmino*, *El picador*, *La dansarina*, *La temptació*, *Paisatge blau*, dues escenes de carnaval i tauromàquies, com *La suerte de la pica* i *La suerte de matar*, entre d'altres.

Finalment, a la sala de billar, en realitat la biblioteca, hi havia cinc quadres i un tapís. Un era *Retrat de dona asseguda*, pintat per José Villegas; una obra localitzada a la casa el 2013; dos quadres vinculats amb les escoles holandesa i francesa, respectivament, i dos més d'autor sense identificar. Aquesta biblioteca, malgrat la situació lluny de la zona de representació, és considerada una de les estances més riques de la casa. Als seus dos murs laterals es poden veure

42. Algunes autories d'aquestes obres, com l'atribuïda a Casas i una de les tres d'Anglada-Camarasa, han estat qüestionades pels experts de la Fundació.

43. Es pot tractar de Francisco Rodríguez Sánchez Clement.

dues vitrines encastades amb fustes decorades amb motius florals i vegetals tancades amb portes de vidre i llautó daurat.

Consideracions sobre la col·lecció Muñoz Ramonet

Sempre s'ha explicat que la col·lecció d'art de Julio Muñoz Ramonet és, fonamentalment, la col·lecció de Ròmul Bosch i Catarineu, on hi té l'origen, una assimilada amb l'altra. La segona cosa és certa; la primera, no tant, si comparem el contingut de totes dues. Quan el 1934 la Junta de Museus va dipositar la col·lecció Bosch al Museu d'Art de Catalunya, el nombre d'obres ascendia a 2.634, de les quals 326 eren pintures i dibuixos. La resta eren 1.200 miniatures, 1.017 peces arqueològiques, 41 teixits coptes, 27 escultures, 20 obres d'ivori i os, 2 fotografies i un moble. Però quan aquesta col·lecció va passar, el 1950, a mans de Muñoz, les obres havien disminuït a 1.509 i les pintures, a 197. La resta eren 1.178 miniatures, 104 peces arqueològiques, 12 escultures, 17 peces d'ivori i os, les 2 fotografies i el moble. Això va ser perquè durant la Guerra Civil van desaparèixer 115 peces, segons l'informe realitzat per Joaquim Folch i Torres el 1947,⁴⁴ i perquè el 1950, al final de l'operació per aconseguir la col·lecció d'art, Julio Muñoz va vendre a l'Ajuntament de Barcelona catorze pintures (i quinze escultures) i en va regalar dues més.⁴⁵

Per tant, si als anys setanta penjaven de les parets de la casa, segons les llistes analitzades, un total de 552 quadres i retaules (i 5 tapissos), i si les pintures de la col·lecció de Bosch i Catarineu que va caure en mans de Muñoz eren *només* 197, vol dir que en dues dècades el nombre de pintures va créixer en 355, un 64,3 %: més del doble del conjunt.

Però aquesta xifra no va parar de créixer, ja que la col·lecció heretada el 1991 era molt més gran. Després que l'Ajuntament de Barcelona accedís a la casa el 2013 i fes un inventari del que hi havia, es van identificar 539 pintures i escultures, la majoria dels segles XIX i XX, que romanien a l'interior. A aquestes cal afegir-hi 367 quadres més, dels 672 objectes artístics, que es van recla-

44. AMNAC, Fons Joaquim Folch i Torres, ref. FP14-4-10772, *Valor de los objetos perdidos de la colección Bosch i Catarineu*, 27 de juliol de 1947. Les obres desaparegudes, segons el museòleg, van ser 142: 105 gravats i dibuixos que formaven part de l'*Àlbum Fortuny*, 22 miniatures, sis taules del segle XVI; quatre olis signats per Hermen Anglada Camarasa, Arcadi Mas i Fondevila, Vicenç Solé Jorba i Nicolau Raurich, tres escultures i dues fotografies.

45. Montañés, 2016: 277; 2025: 278.

mar després de la querella presentada el 2014 per apropiació indeguda. En total, quasi un miler de pintures i dibuixos.

En comparar els autors presents a la col·lecció de Bosch i Catarineu que es va dipositar el 1934 i els de les obres que figuraven a la casa, segons aquestes llistes, es comprova que s'hi van incorporar gairebé una trentena de noms quan la col·lecció estava en mans de Muñoz, amb pintors tan destacats com Arellano, Botticelli, Casas, Delacroix, Giordano, Grünewald, Maella, Menéndez, Monet, Murillo, Rembrandt, Renoir, Rigaud, Tiepolo, Ticià, Zuloaga i Zurbarán, entre d'altres.

En el cas d'estances com el vestíbul, on hi havia 46 quadres, només 17, el 36,9 %, pertanyien a la col·lecció Bosch i Catarineu; la resta els va comprar Muñoz. Entre ells, sis dels nou Goyas que penjaven a banda i banda d'aquesta sala. També van arribar a les seves mans les obres atribuïdes a Botticelli, Cusachs, Grünewald, Monet, Renoir i Vicente López. Algunes d'aquestes pintures *noves* tenen atribucions exagerades i d'altres són obres destacades, com l'enorme retrat de *La família del general Liñán*, de Vicente López.

Al saló d'aperitius hi havia penjats 24 quadres, la majoria retrats. Només 10, el 4,6%, provenien de la col·lecció Bosch i Catarineu. Els atribuïts a Gérard, Murillo, Rembrandt, Schut, Reynolds, Riaño i Rigaud, els va comprar Muñoz, a més de dos dels tres Grecos.

Quan el 1934 la Junta de Museus va dipositar al Museu d'Art de Catalunya la col·lecció de Bosch i Catarineu, aquesta constava de 47 taules i retaules dels segles XIII al XVI. En el minvament d'obres que va patir la col·lecció durant la Guerra Civil van desaparèixer sis taules.⁴⁶ El 1950, de les 29 obres que Julio Muñoz va vendre a l'Ajuntament de Barcelona per quatre milions de pessetes, hi havia nou taules⁴⁷ i en va regalar dues més; una de Pere Serra i una altra de Lluís Borrassà.⁴⁸ Per tant, Julio Muñoz va rebre el 1950 un total de trenta taules o retaules. Segons les llistes de les obres que penjaven a la casa als anys setanta, en aquell moment hi havia a la casa 51 retaules, per la qual cosa Muñoz havia augmentat la seva col·lecció d'art medieval de manera considerable.

Entre les obres d'art d'aquest període que sabem que va comprar Julio Muñoz, destaquen les dues taules d'Huguet que representen *Santa Margarida*

46. Quatre de Joan Gascó, de començaments del segle XVI, dedicades a santa Bàrbara, santa Llúcia i dues verges pertanyents al mateix retaule, ja que totes tenen les mateixes mides. També dues taules del segle XVI: una *Mare de Déu de la Llet*, de l'escola castellana, i una *Fugida a Egipte*.

47. Montañés, 2025: 277.

48. Montañés, 2016.

i *Sant Cosme*, del segle XV, i el ja esmentat *Retaule de santa Caterina*, pintat per Ortoneda. Aquesta darrera obra i un *Calvari* ubicat pels experts en la pintura italianitzant catalana de la segona meitat del segle XIV abans de pertànyer a la col·lecció Muñoz van ser del col·leccionista Alexandre Soler i March fins a 1949.⁴⁹

A qui va comprar totes aquestes obres Muñoz és una altra de les incògnites que envolten aquesta col·lecció. En coneixem poques dades. El 2018 els descendents de Julio Muñoz van lliurar, per ordre d'un jutge, divuit obres que tenien a la finca Els Cedres (Ca l'Isard) de Sant Andreu de Llavaneres (Maresme) i que formaven part del llegat. Quan es van veure aquestes obres per primera vegada, es va comprovar que a la part del darrere d'almenys dues —el *Francesc d'Assís* atribuït a Berruguete i la predella d'un retaule amb sant Pere, sant Joan i sant Andreu nimbats vinculada a l'escola aragonesa—⁵⁰ apareix la paraula «Mufo», un venedor, la identitat del qual es desconeix i que aquests anys li va vendre altres obres, com un tapís gòtic emmarcat (col·locat al vestíbul, davant de l'entrada del saló menjador), l'obra *Aparició del nen Jesús a sant Antoni*, de Maella, l'anònim *Bodegó amb flors i fruites* i un «barguenyo amb mole de rebedor», entre altres peces.⁵¹

El nom de Mufo també apareix en unes fitxes elaborades als anys cinquanta, on, a banda de la imatge de les obres, hi ha una petita descripció i la seva procedència. A més de Mufo, hi apareixen altres proveïdors, com ara «el senyor Ballester», «José Vilaró», «G. Llusà» i, més genèricament, «a particular». En algunes d'aquestes fitxes també s'afegeix que la compra es va fer «per mediació del senyor Folch», en referència a Joaquim Folch i Torres.⁵²

El «pare» dels museus de Barcelona va mantenir una intensa relació personal i professional amb Julio Muñoz des d'almenys el gener de 1945 fins a finals de 1951. Folch i Torres va assessorar i va fer d'intermediari entre els venedors i l'industrial col·leccionista i va ser el responsable, el juliol de 1950, de fer-se càrrec de les obres de la col·lecció Bosch i Catarineu quan van abandonar el Museu d'Art de Catalunya, i portar-les fins a uns locals que tenia Muñoz al carrer de Trafalgar, on van estar-s'hi mesos. Allà va dirigir els treballs de nete-

49. Velasco, 2021: 156.

50. Montañés, 2018b: 288. Alberto Velasco assegura que la predella no és de l'escola aragonesa, sinó de la castellana, d'un autor proper a Bartolomé de Castro, pintor actiu a la zona de Palència a finals del segle XV.

51. Montañés, 2025: 294.

52. *Ibid.*: 283.

ja i restauració dels quadres i marcs; va col·laborar amb un especialista francès que va proposar ell, M. Charles Jeannerat, per estudiar les 1.178 miniatures de la col·lecció i va elaborar les fitxes de totes les obres.

Ho sabem perquè Folch i Torres va presentar a Julio Muñoz, el 22 de novembre de 1951, una «cuenta de honorarios» per cobrar 28.250 pessetes per vuit treballs realitzats amb aquestes obres d'art. El més sorprenent és el concepte «Reparto y colocación de pinturas en tela y en tabla en los distintos salones y dependencias del Palacio Muñoz de la calle de Muntaner». Per tant, la primera disposició de les obres d'art a casa de Julio Muñoz va ser una comesa de Folch i Torres, una col·locació que es va mantenir fins a la seva mort i a la qual es van incorporar noves obres que Muñoz va anar afegint amb el pas dels anys.⁵³

Referències bibliogràfiques

- AINAUD DE LASARTE, Joan (1987). «Art gòtic». A: *Col·leccionistes d'art a Catalunya: Palau Robert, Palau de la Virreina: Barcelona, 22 juny-22 juliol* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Fundació Conde de Barcelona.
- ALSINA, Esther (2019). «Julio Muñoz juga a ser *coleccionista*». A: Risques, Manel (ed.). *Muñoz Ramonet. Retrat d'un home sense imatge*. Barcelona: Comanegra - Ajuntament de Barcelona, pàg. 175–218.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1936). «Ròmul Bosch i Catarineu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vol. 6, núm. 61, pàg. 187.
- (1958). «La exposició de pintura valenciana en el Tinell». *Destino*, núm. 1065, 4-1-1958. [en línia]. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1338639 [consulta: 3 de desembre de 2024].
- FONTBONA, Francesc (1987). «El col·leccionisme del romanticisme al realisme». A: *Col·leccionistes d'art a Catalunya: Palau Robert, Palau de la Virreina: Barcelona, 22 juny-22 juliol* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Fundació Conde de Barcelona.
- GARCÍA BUENO, Jesús. «El juez ordena entregar a Barcelona 90 obras del legado de Muñoz Ramonet». *El País*, 18-1-2025, pàg. 22.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (1997). «Lady in a Garden». A: Kasl, Ronda; Stratton, Suzanne L. (eds.). *Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his contemporaries* (catàleg de l'exposició). Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, pàg. 277.
- LLONCH, Montserrat (2019). «Unitesa, del textil a la construcció». A: Risques, Manel (ed.). *Muñoz Ramonet. Retrat d'un home sense imatge*. Barcelona: Comanegra - Ajuntament de Barcelona, pàg. 115–150.

53. Montañés, 2025: 283.

- MONTAÑÉS BERMÚDEZ, José Ángel (2012). «El Tribunal Supremo ratifica que el legado de Muñoz Ramonet es de Barcelona». *El País*, 22-3-2012. *Catalunya*, pàg. 1.
- (2013). «Una colección de arte en 'sfumato'. Barcelona posee ya el legado Muñoz Ramonet tras años de litigio, pero los 'goyas', 'grecos', 'murillos' o 'rembrandts' han desaparecido». *El País*, 18-8-2013, pàg. 37-39.
- (2013b). «Sin rastro de las obras maestras». *El País*, 12-10-2013, pàg. 50-51.
- (2014). «El legado de Muñoz Ramonet, objeto de querella». *El País*, 20-3-2014, pàg. 40.
- (2016). «Llum de gas a Muñoz Ramonet. Les autoritats van fer creure que part de la col·lecció que l'industrial comprà el 1950 s'havia perdut». *El País*, 5-5-2016. *Quadern*, pàg. 1-3.
- (2018). «Los herederos de Muñoz Ramonet entregan 12 de las 22 obras que pide el juez». *El País*, 20-7-2018, *Catalunya*, 8.
- (2018b). «Ni 'La Gioconda', ni el 'Ecce Homo'». *El País*, 4-8-2018, *Catalunya*, pàg. 8.
- (2019). «Julio Muñoz Ramonet: el legado, la familia y el litigio». A: Risques, Manel (ed.). *Muñoz Ramonet. Retratar d'un home sense imatge*. Barcelona: Comanegra - Ajuntament de Barcelona, pàg. 221-257.
- (2020). «La Guardia Civil recupera 474 obras de la colección Muñoz Ramonet», *El País*, 3-10-2020, pàg. 35.
- (2021). «Barcelona concluye el inventario de las obras de arte incautadas a las hijas de Muñoz Ramonet», *El País*, 29-11-2021, *Catalunya*, pàg. 8.
- (2025). «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*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], pàg. 257-288.
- MUÑOZ, Xavier (2003). *Muñoz-Ramonet, societat il·limitada*. Barcelona: Edicions 62.
- OPPENHEIMER, Walter (1995). «La codiciada herencia de Julio Muñoz Ramonet», *El País*, 26-5-1995, pàg. 68.
- PIERA MIQUEL, Mònica (2016). «Antonio Herráiz, mueblista de la vivienda de Julio Muñoz Ramonet en Barcelona». *Res Nobilis*, vol. 5, pàg. 155-174.
- RIVERO MATAS, Núria (2017). «El llegat de Julio Muñoz Ramonet: una col·lecció en discussió». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], pàg. 131-155, (Memoria Artium; 23).
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2021). «Alexandre Soler i March (1873-1949), historiador i col·leccionista d'art medieval». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2020*. Bellaterra i Sitges: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pàg. 119-170.
- VÍÑAS DURAN, Mireia (2013). *La miniatura a Catalunya del segle XVIII al XXI* (treball final de màster). Girona: Universitat de Girona.

La construcció de les col·leccions del Museu del Joguet de Catalunya

EVA PASCUAL MIRÓ
Museu del Joguet de Catalunya

A la memòria de Josep Maria Joan Rosa (1940-2025)

La construcció de les col·leccions del Museu del Joguet de Catalunya és indissoluble de la personalitat del seu creador, Josep Maria Joan Rosa. Col·leccionar és consubstancial a la seva personalitat i aquest interès, que s'estén més enllà de l'àmbit dels jocs i dels joguets,¹ amara tota la seva activitat i trajectòria vital.

El Museu del Joguet de Catalunya, inaugurat fa quaranta-dos anys,² és el resultat, en igual mesura, de l'esforç de Josep Maria Joan Rosa i de la seva muller, Pilar Casademont Sadurní, qui va ser la còmplice imprescindible i suport clau en la constitució de la col·lecció, així com en la gestació i funcionament del Museu. Queda encara per escriure la història de la col·lecció, iniciada vers 1960, i la del Museu,³ que per ella mateixa mereixeria una publicació monogràfica. En el nostre cas, ens centrarem en l'anàlisi del propòsit de la creació de la col·lecció i, posteriorment, del Museu del Joguet de Catalunya.

1. Tal com ell explica, també té una extensa col·lecció d'objectes funeraris i des de fa molts anys aplega objectes i elements gràfics relacionats amb la història de la ciutat de Figueres i les seves entitats i comerços. En aquest sentit, un dels seus projectes seria crear un museu dedicat a la història de la ciutat.

2. El Museu de Joguets de Figueres (la seva primera denominació) va obrir les portes el 18 de juny de 1982.

3. En aquest sentit, l'equip del Museu del Joguet de Catalunya ha enregistrat un seguit d'entrevistes a Josep Maria Joan Rosa on es recullen informacions respecte de les col·leccions, i actualment Julià Guillaumon prepara un llibre de memòries de Joan Rosa.

És un museu de colleccionista⁴ en el qual, des de la seva inauguració, les col·leccions estan en construcció constant gràcies a donacions de nombroses persones, fet que es correspon amb l'afany de compilar per completar els seus fons i augmentar la col·lecció. Cal esmentar que, des dels inicis de la seva activitat colleccionista, Joan Rosa ha sabut teixir i mantenir una important xarxa de complicitats que, en el primer moment, van donar suport a l'aclaparadora tasca de bastir una institució museística i, després, de difondre i mantenir el Museu.

Per tal de comprendre la particularitat de les col·leccions i copsar els motius de la formació, cal conèixer la trajectòria vital i les circumstàncies personals que esperonaren l'interès de Josep Maria Joan Rosa pels joguets.⁵ Va néixer a Figueres l'any 1940, on va fer estudis primaris a La Salle i, més tard, de comerç. Amb inquietuds artístiques (li agrada recordar que guanyà un premi de dibuix quan tenia nou anys) i dotat pel dibuix i el disseny, després de fer el batxillerat nocturn, l'any 1959 es traslladà a Barcelona per estudiar a l'Escola Oficial d'Aparelladors. Tal com ell ha expressat moltes vegades, va anar a Barcelona «a conèixer els dos Joans», en referència a Joan Brossa i Joan Amades. Amb aquesta afirmació, Joan Rosa posa de manifest uns dels interessos personals que han contribuït a la definició de les col·leccions que actualment conformen els fons del Museu del Joguet: l'interès per l'art, és a dir, pel joguet com a objecte estètic lligat a les avantguardes, pel joguet com a subjecte de l'art d'avantguarda i pel joguet com a manifestació de la cultura popular.

No arribà a conèixer Amades, qui va haver mort el 17 de gener d'aquell any, però temps després va conèixer Consol Mallofré i Conca.⁶ Aquell mateix any entrà en contacte amb Joan Brossa i amb components del grup Dau al Set, com Modest Cuixart i Antoni Tàpies, així com amb Josep Maria de Sureda, entre d'altres. L'amistat amb Joan Brossa perdurà fins a la mort del poeta, dramaturg i artista. Malgrat que l'afany colleccionista de Josep Maria Joan Rosa es despertà quan, en tornar a casa un cap de setmana d'aquell mateix any, trobà que la seva mare havia llençat tots els seus joguets que conservava des de petit, no es pot obviar la notable influència que Brossa tingué tant en l'activitat colleccionista com en la seva trajectòria vital. I és que Joan Brossa conservà tota la vida jocs i joguets de la seva infància, que va donar, juntament

4. Josep Maria Joan Rosa (Figueres, 1940) encara n'és el director.

5. Alsina i Vaz-Romero, 2025: 413.

6. Col·laboradora de Joan Amades i cunyada (Sant Quintí de Mediona, 22 de febrer de 1902- Barcelona, 2 d'agost de 1995).

amb elements de màgia i altres jocs i joguets,⁷ al Museu del Joguet de Catalunya (figura 1). Tal com recull el llibre de Permanyer que compila els records de Joan Brossa:

El gran fabricant Agapito Borràs, de Mataró, va encarregar al meu pare els gravats per fabricar en sèrie els números d'aquelles peces rodones de fusta per al joc d'infants de la loteria. En veure que no li pagava la feina feta, la va demanar de cobrar en espècie; no oblidaré la forta impressió que em va provocar l'arribada a casa d'una gran caixa que, en ser oberta, vaig descobrir enlluernat que contenia tots els jocs que comercialitzava aquell fabricant: «La escalera», «La oca», «La pesca màgica», «El adivino mágico», un zoòtrop, unes construccions, un dòmino circular, un gran trencaclosques, etc., alguns dels quals encara conservo. Per mi va ser una epifania gran perquè no tenia gaires joguines: pels Reis me'n regalaven però eren petites i sense gaire interès, com una bandera, un cavall de cartó, un cotxe de carreres de fusta. El que em sabia més greu era que els Reis em portessin coses útils; quan la meva mare em deia, per exemple, aquest any els Reis et duran unes sabates i una samarreta, li replicava: «No, no, jo vull un tren i un teatre». Jo volia joguines. L'arribada d'aquella caixa de l'Agapito Borràs em va permetre jugar sense parar i gaudir amb una intensitat que mai no havia conegut fins llavors, perquè, des de petit, quan una cosa m'agrada em crea una veritable obsessió que jo cultivo.⁸



FIGURA 1. *El Adivino Mágico*, Borràs, ca. 1930 (MJCF 104852).

Havia pertangut a Joan Brossa. Foto: Jordi Puig.

7. Joan Brossa va fer donació de cent tretze jocs i joguets, i posteriorment la seva companya, Pepa Llopis, després de la mort del poeta i dramaturg, va fer donació de vuit joguets al Museu del Joguet de Catalunya.

8. Permanyer, 1999: 13-14.

A la Barcelona de 1959 es podia adquirir una gran varietat de joguets i a baix preu, recorda Joan Rosa, i és que possiblement aquella ciutat encara conservava el record del que Pere Capellà denominà «la ciutat de les joguines»,⁹ ja que hi havia hagut, entre 1840 i 1918, més d'una cinquantena de fàbriques i més d'un centenar de comerços especialitzats en aquest sector. Així, l'any 1914, els salons del Foment del Treball Nacional a Barcelona van acollir l'Exposició Certamen Nacional de Joguines, que va reunir vint-i-nou expositors i on es van exhibir al voltant de dos-cents cinquanta joguets.¹⁰ Fins quaranta anys més tard, el 23 de desembre de 1954, gràcies a l'impuls de la Junta Directiva d'Amics dels Museus, no es va inaugurar l'«Exposición de juguetes antiguos» a la seu del Museu d'Arts Decoratives, instal·lat aleshores al Palau de la Virreina de Barcelona.¹¹ Òbviament, Josep Maria Joan Rosa no conegué aquesta exposició, però, una vegada instal·lat a Barcelona, ben segur que visità el Museu Marés, que havia obert les portes l'any 1944 i que a la tercera planta, a l'anomenada Sala de les Diversions, mostra la col·lecció de joguets aplegats per Frederic Marés Deulovol,¹² que es va anar ampliant entre 1948 i 1981.¹³ Així mateix, possiblement també va veure l'exposició dedicada a Joaquim Renart que es va fer el desembre de 1967 i que va aplegar la vintena de peces (autòmats, joguets de paper i de llauna) de la seva col·lecció que havien estat mostrades a l'exposició de 1954.¹⁴

A Barcelona, Josep Maria Joan Rosa entrà a treballar a l'estudi de Jordi Galí i durant les dècades de 1960 i 1970 participà activament en la vida cultural barcelonina. A banda de la seva activitat de col·leccionista, conreà també la creació artística i algunes de les seves obres actualment formen part dels fons del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba)¹⁵ i del Museu de l'Empordà.¹⁶ La importància de la col·lecció de joguets i la quantitat i la qualitat dels exemplars aplegats van fer que artistes, dissenyadors i crítics d'art la visitessin i consultessin, per la qual cosa començà a aparèixer a la premsa de

9. Capellà, 2014.

10. Capellà, 2015: 18.

11. *Ibid.*: 21-25.

12. Empordanès, fill de Portbou.

13. Capellà, 2015: 25.

14. *Ibid.*: 27.

15. Es tracta de les peces *Confitura Miró*, de 1979 (núm. reg. 6516) i *Sense títol*, de 1977 (núm. reg. 6670), que havien format part de la col·lecció particular de Rafel Tous, amic íntim de Josep Maria Joan Rosa.

16. [Sense títol], de 1970 (ME2278).

l'època.¹⁷ Paral·lelament, l'any 1971, juntament amb el fotògraf Joaquim Fort de Ribot i l'artista Evarist Vallès i Rovira (lligat al Grup Indika, d'avantguarda), va treballar en l'organització i el muntatge del Museu de l'Empordà i va iniciar l'activitat de la Sala Oberta d'aquest museu.¹⁸

La vinculació amb les avantguardes i el moment cultural es va fer ben palès a l'«Exposició de joguets», que se celebrà al Palau Güell de Barcelona del 22 de desembre de 1972 al 8 de gener de 1973. La mostra,¹⁹ organitzada pel Departament de Cultura del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i l'Institut del Teatre de l'Excel·lentíssima Diputació Provincial de Barcelona, va aplegar una selecció de joguets de la col·lecció de Josep Maria Joan Rosa (que aleshores ja residia a Figueres), qui n'efectuà també el disseny. El suport al muntatge va anar a càrrec de l'artista Lluïsa Jover; Joan Brossa va crear el sonet «Dòmino» i el cartell de la mostra; el grup de titelles La Claca va participar en l'esdeveniment; i Jordi Cadena va dirigir per a l'ocasió la pel·lícula *Parafràstic 1*, amb música de Carles Santos.

L'exposició constituí la primera d'una extensa col·laboració de Brossa amb Josep Maria Joan Rosa i el Museu del Joguet. L'any 1984, Brossa exposà a la Sala Oberta del Museu «Poesia visual i poemes objecte», que comptà amb l'actuació de l'illusionista Hausson. El mes de juny del mateix any, per celebrar el segon aniversari del Museu, el poeta va escriure *Sextina en el museu de joguets de Figueres*²⁰ (figura 2), que l'any següent es va editar amb tres aiguaforts d'Antoni Tàpies. El 1987 Brossa publicà l'obra *Poemes públics*, on apareix la poesia «Granota», dedicada a Josep Maria Joan Rosa. El 1988, amb motiu de ser designat Escriptor del Mes pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Brossa va fer una visita guiada per als escolars de Figueres a manera de lectura particular de la col·lecció del Museu i va acabar l'acte fent alguns jocs de mans. El mateix any, el Museu edità la *Sextina en el museu de joguets de Figueres* en braille. L'any 1990, amb motiu del vuitè aniversari del Museu, Brossa va fer donació de la seva obra *Escombra*²¹ i a la Sala Oberta es va presentar l'exposició «Frègoli/Brossa, Brossa/Frègoli». El 1996 va fer donació al Museu del manuscrit de la seva obra inèdita per a titelles *Les angúnies d'en Titella*.

17. Un exemple paradigmàtic n'és l'article de Manuel Vázquez Montalbán de 1973.

18. *Museu de l'Empordà: guia de les col·leccions*, 1999: 10.

19. Alsina i Vaz-Romero, 2025: 417-421.

20. MJCF, 100296.

21. MJCF, 100251, actualment exposada a la segona planta de l'exposició permanent del Museu.

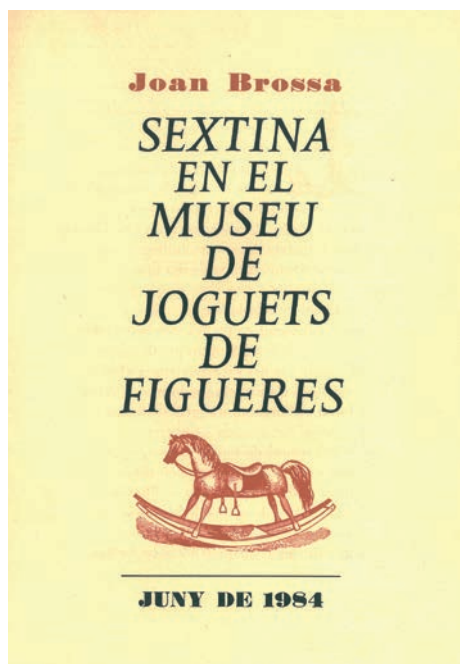


FIGURA 2. *Sextina en el Museu de Joguets de Figueres*. Joan Brossa, juny de 1984.

Posteriorment, quan es constituí la Fundació Privada Museu del Joguet de Catalunya,²² Joan Brossa va ser designat membre del patronat d'aquesta, càrrec que exercí només un any, atès que traspassà el desembre de 1998. Per desig exprés del poeta i dramaturg, el Museu del Joguet de Catalunya conserva el Fons Frègoli, que aplega la documentació que Brossa va colleccionar sobre l'actor, transformista i cantant italià Leopoldo Fregoli.²³

L'afany de Josep Maria Joan Rosa per crear un museu estava en línia amb la conjuntura del moment. Cal tenir present que, el 1971, s'inaugurà l'Spielzeugmuseum a Nuremberg; el 1974, s'obria el Musée du Jouet de Poissy; i el 1975, s'inaugurava el

Départament des Jouets al Musée des Arts Décoratifs de Paris i l'Spielzeug Museum de Salzburg. El mateix any en què es va inaugurar el Museu del Joguet, també ho va fer l'Strong Museum of Play de Rochester, Estats Units, igualment a partir d'una col·lecció particular. També va organitzar l'exposició titulada «Envia'ns el teu art»,²⁴ que es va poder veure a la galeria Canaleta de Figueres

22. 19 de desembre de 1997.

23. Comodat entre l'Ajuntament de Barcelona i la Fundació Privada Museu del Joguet de Catalunya de 2 de juny de 1998.

24. Actualment formen part de les col·leccions del Museu del Joguet de Catalunya obres d'exposició originals de Michele Perfetti, Luca de Silva, Miroslav Klivar, Albuquerque Mendes, Alex Torrid, Giovanni Tariello, Joan Falgueras, Bob Stanley, Núria Jolis Olive, Paolo Scirpa i Gianni de Tona, John Evans, Geoffrey Cook, Robin Crozier, Richard Hambleton, A de Araujo, Giuseppe Attivissimo, Jacques Lizène i Gyorgy Galantai, Aldo Ribattezzato i Studio Le-Clair, SPUDZ Business Calls i Ken Mikolowski, Christian Tobas, Maris Bustamante, Ruggero Maggi, Raffaele Di Eoceneo i Luc Deleu, Andrzej Dudek Dürer, Ulises Carrión, Michael Duquette, Salvatore de Rosa i Enzo Battarra, Alex Mlynárčik, Pier van Dijk, Endre Tót, Arnaldo Esposto i Horst Hahn, Gianluca Matti, E. F. Higgins, Federico Hilario, Janos Urban, Pierre Alain Hubert, Scott Helmes, Fiore Gaetano, Sheila C. Hickman i Margaret Zak, Therry Tilier,

del 4 al 25 d'abril de 1981 (figura 3) i que connectava amb el moviment internacional *mail art* o art postal que s'havia iniciat a la dècada de 1960. Val a dir que la proposta de Josep Maria Joan Rosa va tenir un gran èxit, atès que hi van participar 246 artistes d'arreu el món que van remetre per correu postal els seus originals.

Aquesta no fou l'única exposició impulsada per Joan Rosa, atès que durant el decenni 1972-1982, just abans de l'obertura del Museu del Joguet, va realitzar vint-i-una exposicions dels fons de la seva col·lecció a diferents localitats de Catalunya, de la Catalunya del Nord i de l'Estat espanyol.²⁵ La rellevància de la col·lecció i la seva difusió augmentà encara més amb la publicació del llibre *La juguina a Catalunya*,²⁶ del seu amic Josep Corredor Matheos, en el qual moltes de les fotografies són fetes al domicili



FIGURA 3. Cartell de l'exposició «Envia'ns el teu joc», 1981. Dissenyat per Josep Maria Joan Rosa.

Rolf Staack, Robert Anrold, Anna Cusenza, Attilio Fulvi, Jacqueline Nicod, Peppe Rosamilia, Virgilio Fontan, Lucio Cabutti, Maria Luisa Re Fiorentin i Piera Paderni, Jean-Paul Thenot, Jr. Hudinilson, Leszek Maluga, Leszek Brogowski, Christiane Beylier i François Weil, Guglielmo Achille Cavellini, Klaus Groh, Vittore Baroni, Cozette de Charmoy, Ezio Campese, Carlos Crego, Céjar, A. Corsini, Andrzej Dudek, Paulo Bruscky, Pablo del Barco, Gary Laskin, Lucia Sterlocchi, Federica Richelli, Joan Mathews, Jaroslav Richtr, John M. Bennett i Manuel Casimiro, Fernanda Fedi, Kosta Bogdanovic i Michel Corfou, Brodnax Moore, Anne F. Wittels, Xavier Seoane, Guy Schraenen, Horacio Zabala i Tegzes George, Timm Ulrichs, Giulio Vo, Sas Colby, Davi Det Hompson, Lamberto Pignotti, Joel Lipman, Rod Summers, Gérard Jonca, Petr Ševčík, Stanislaw Pacus, Toma Fichter, Therry Tillier, James Johnson, Luigi Ferro, Stano Filko, Eugenio Miccini, Mario Grandi, Brigitte Szenczi, Scott Helmes, Marco Pachetti, Giovanni Fontana, Elisabetta Gut, Marek Janiak, Gerry Miller, Francesc Abad, Pere Anguera i la SIEP (Sàpigues i Entenguis), Karel Sevcik, Petasz Pawel, Guido Capuano, Fermín Encinar, D. Jarvis, Marcello Diotallevi, Sergi Morral Gimeno, Cozette de Charmoy, Terry Berkowitz i Adriano Bonari.

25. Temporal, 1986: 13.

26. Corredor, 1981.



FIGURA 4. *Ramper*. Payà, 1925 (MJCF 100023). Foto: Jordi Puig.



FIGURA 5. *Teatro moderno*. Ed. Palizie, vers 1925 (MJCF 100415). Foto: Jordi Puig.



FIGURA 6. *Cine NIC sonor*. NIC, S.A., ca. 1935 (MJCF 100307). Foto: Jordi Puig.

de Joan Rosa i hi apareixen exemplars que actualment són a les col·leccions del Museu del Joguet.

La col·lecció primigènia del Museu estava formada per 8.077 exemplars,²⁷ els quals eren resultat de les adquisicions que efectuaven Josep Maria Joan Rosa i Pilar Casademont Sadurní, així com en part regals i intercanvis amb amistats i persones conegudes. Malgrat que la col·lecció aplegava tot tipus de jocs i de joguets, una part destacable corresponien tipològicament i cronològica als joguets que Joan Rosa havia tingut de petit, com joguets de llauna (figura 4), trens, teatrins (figura 5) i cines Nic (figura 6), entre altres.

Nogensmenys, també joguets contemporanis de plàstic, de les dècades de 1960 i 1970, com per exemple joguets de temàtica espacial i robots (figura 10), atès que col·leccionar la contemporaneïtat ha estat un altre dels seus interessos. Igualment, una altra de les seves inquietuds ha estat compilar el màxim d'exemplars catalans i especialment jocs i joguets fabricats a Figueres, entre els que quals destaquen els joguets inventats per Pacífic Vallmajó a Figueres a la dècada de 1940 (figures 7 i 8).

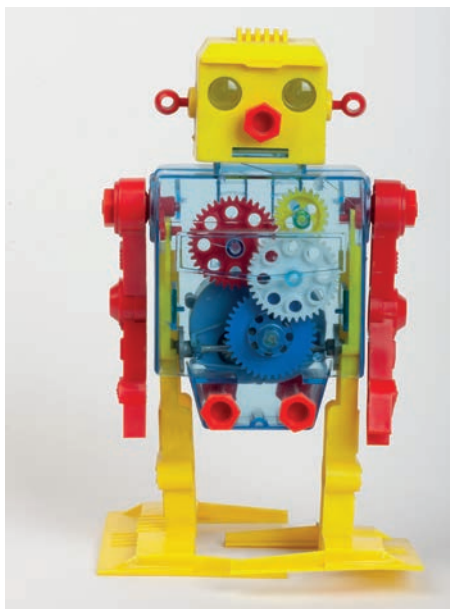


FIGURA 7. *Robot*. Lemssa, 1965 (MJCF 102700).
Foto: Jordi Puig.



FIGURA 8. *Bob*. Cacova-Givaes, dècada de 1940 (MJCF 120794). Joguet que s'accionava amb el so, inventat pel figuerenc Pacífic Vallmajó i fabricat a Figueres.

27. Dades del programari de gestió de col·leccions del Museu del Joguet de Catalunya.

Un cop obert al públic el juny de 1982, el Museu del Joguet incrementà ràpidament els seus fons gràcies a donacions de múltiples persones i personalitats de la cultura; actualment, els fons estan formats per 26.626 exemplars de jocs i joguets de tots els continents.²⁸ Des de la seva inauguració, el Museu ha impulsat una activa programació d'exposicions temporals²⁹ a la Sala Oberta, que, abans de les obres de reforma que es van efectuar entre 1995 i 1998, estava situada a la primera planta de l'edifici.³⁰ Aquell 1982 es van presentar les exposicions «Catàlegs i llibres de jocs i joguets del fons del Museu»³¹ i «Joguets de llauna litografiada (1960–1980)». L'any següent es va presentar l'exposició «Història de quan els nens naixien amb pèls a l'aixella», una instal·lació de l'artista Pere Noguera amb joguets enfangats³² que ocupava per complet la sala d'exposicions (figura 9) i anava acompanyada d'una publicació amb text de Vicenç Altaió.³³ Aquesta va tenir lloc després de l'exposició «Joguets populars mexicans» i abans de «La ciutat de paper»,³⁴ una exposició d'aquesta marca de retallables,³⁵ tota una programació en consonància amb les dues línies ja esmentades dels interessos de Joan Rosa.

El joguet com a manifestació de la cultura popular i també el joc, és a dir, jugar, estan també a bastament representats a les col·leccions del Museu. Els exemplars formen part de les adquisicions del col·leccionista, amb una destacada representació de joguets populars de tot tipus i de diferents materials, com el maletí de viatjant de quincalla de la dècada de 1930 que Joan Rosa i Casademont Sadurní van adquirir al Bazar Tío Primo González, a Arnedo, la Rioja. Es tracta d'un exemplar de maleta desplegable amb una barreja increïble de joguets petits, elements de disfressa i de festa, cromos, contes en mi-

28. No farem la relació exhaustiva de les 1.217 donacions que s'han fet fins al 31 de setembre de 2024; així mateix, no incidirem en algunes de molt conegudes, com el popular osset d'Anna Maria i Salvador Dalí i la col·lecció Guy Selz, sinó que aportarem dades d'altres també rellevants però menys conegudes.

29. Temporal, 1986: 17.

30. Actualment és a la planta baixa, a peu de carrer, davant del vestíbul del Museu.

31. Podem considerar aquesta exposició la prefiguració del futur Centre de Documentació i Recerca dels Jocs i dels Joguets del Museu.

32. Una de les peces d'aquesta instal·lació, un tricicle enfangat (MJCF 100299), està actualment exposada a la segona planta del Museu dins l'exposició permanent. Així mateix, el Museu també en conserva un tractor enfangat (MJCF 100300) i un soldat enfangat (MJCF 100301).

33. Altaió, 1983.

34. El fabricant va fer donació al Museu de quatre exemplars: MJCF 126326, 126327, 126328 i 126329.

35. Temporal, 1986: 13.



FIGURA 9. Vista general de l'exposició «Història de quan els nens naixien amb pèls a l'aixella», a la Sala Oberta del Museu del Joguet de Catalunya l'any 1983.

niatura, calcomanies, sorpreses, instruments musicals i altres objectes populars de quincalla que la mainada podia adquirir a un preu assequible.³⁶ També hi ha donacions com la de Joan Sans Mercadal,³⁷ un excel·lent exemple de jocs i joguets populars de fabricació artesanal construïts a partir de materials i re-

36. MJCF, 115810. Està exposat a la primera planta del Museu.

37. Conjunt de 79 exemplars de jocs i joguets populars creats entre els anys 2000 i 2007 (vaixells, cotxes i carretons, baldufes, tiradors, mobiliari per a cases de nines, instruments musicals com castanyoles, matraques i roncadors, nines, pilotes, etc. (MJCF 112932 a 113026).



FIGURA 10. *Vaixell de vapor*. El buc és un tros de suro dins del qual hi ha una espelma que contacta amb un tub de vidre amb tap de suro on es posa aigua. Quan l'espelma s'encén, l'aigua s'escalfa, bull, i el vaixell es mou impulsat pel vapor (MJCF 112936). Foto: Jordi Puig.

cursos tradicionals com suro, fusta, fulles, paper, roba i llana, glans i canyes, etc., un conjunt que exemplifica la varietat de jocs i joguets d'autoconstrucció (figura 10) que tradicionalment feia la mainada.³⁸

Nogensmenys, les col·leccions del Museu inclouen altres de manifestacions de la cultura popular tan destacades com la donació que la companyia Comediants va fer el 1986, després que el mateix any es presentés l'exposició «Sol solet» a la Sala Oberta del Museu. Aquest fons, compost de sis màscares originals,³⁹ és anterior a l'incendi que l'any 1990 patí La Vinya, l'espai d'assaig i magatzem de la companyia, que quedà completament destruït; per tant, constitueix un conjunt únic. Relacionat amb aquest, també és important el fons procedent de la companyia Els Aquilinos, que, juntament amb el de Comediants, conforma un conjunt excepcional del moviment de teatre de carrer de la dècada de 1980. I és que, des de l'inici, Josep Maria Joan Rosa no ha limi-

38. Aquesta activitat, crear els propis joguets, amb els coneixements i aprenentatges que això comporta, malauradament avui quasi ha desaparegut.

39. MJCF, 101584, 101585, 109443, 109444, 109445 i 109446.



FIGURA 11. *Sirena*. José Antonio Heredia Navarrete, dècades de 1950 i 1960 (MJCF 118857). Foto: Jordi Puig.

tat l'abast del Museu i ha obert les col·leccions a una varietat de manifestacions culturals i artístiques relacionades amb el món del joc i del joguet. És el cas de les figures de quitrà de José Antonio Heredia Navarrete⁴⁰ (conegut per Navarrete), un conjunt de 52 exemplars (figura 11) de les dècades de 1950 i 1960 que procedeixen de la compra directa de Joan Rosa a Navarrete,⁴¹ així com de la donació al Museu de l'estudiós de l'escenografia catalana i professor Isidre Bravo,⁴² amic de Joan Rosa.

Una de les darreres donacions més rellevants ha estat el magnífic conjunt de titelles populars mexicans donat per l'artista i dissenyadora Aube Breton, filla de l'artista surrealista Jacqueline Lamba i de l'escriptor i impulsor del moviment surrealista André Breton. Es tracta d'un conjunt de 36 titelles (figura 12) que l'any 1938, durant la visita de Breton i Lamba a Mèxic, van adquirir Jacqueline Lamba i Frida Kahlo en un mercat. Aube Breton les va conservar fins que el 2019 les va donar al Museu.⁴³

Des dels inicis de la col·lecció i de manera paral·lela, Josep Maria Joan Rosa va aplegar fons bibliogràfics relacionats àmpliament amb el món del joc i dels

40. *NODO. Revista cinematográfica española*. B. Núm. 1.965. Año XXXVIII [en línia]. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-1965/1467958/> (consulta: 30 de setembre de 2024).

41. MJCF, de 118842 a 118868.

42. MJCF, de 118870 a 118893.

43. MJCF, de 123099 a 123134.



FIGURA 12. Titella tradicional mexicana, 1938. Adquirit per Jacqueline Lamba i Frida Kahlo en un mercat (MJCF 123100). Foto: Jordi Puig.

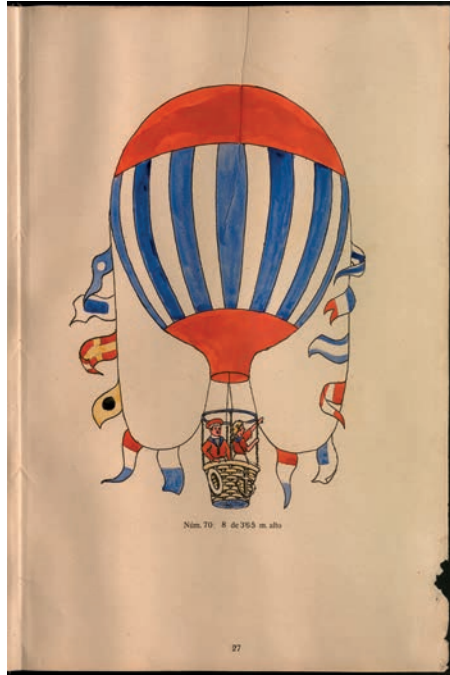


FIGURA 13. Pàgina del catàleg de la Casa Forés de Barcelona, 1908. Forés fabricava, entre d'altres, globus i bombes de paper per a festes i esdeveniments. Al Centre de Documentació i de Recerca dels Jocs i dels Juguets es conserva la documentació de l'empresa (CDRJJ A8_3_003).

joguets, i documentals relacionats amb la fabricació, manufactures i marques de fabricants. Actualment, el Centre de Documentació i de Recerca dels Jocs i dels Juguets del Museu conserva més de 12.000 exemplars bibliogràfics i 10.987 documents de fabricants de jocs i juguets d'arreu del món (figura 13).

Referències bibliogràfiques

ALSINA GALOFRÉ, Esther; VAZ-ROMERO TRUEBA, Oriol (2025). «Anti-juguets o la “memoria lúdica” tras un cristal: una aproximación al Museo del Juguete de Cataluña a la luz de sus precursores europeos». *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de Historia*, núm. 16, pàg. 387–452 [en línia]. <https://doi.org/10.14201/fdp.31761> (consulta: 18 de març de 2025).

- ALTAIÓ MORRAL, Vicenç (1983). *Història de quan els nens naixien amb pèls a l'aixella*. Barcelona: Caixa de Barcelona, Obra Social.
- CAPELLÀ SIMÓ, Pere (2014). *La ciutat de les joguines. Barcelona, 1840–1918*. Maçanet de la Selva: Gregal.
- (2015). «El colleccionisme de joguines a Catalunya en temps de Lola Anglada». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Antics i nous colleccionistes: materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [i altres], pàg. 13–38, (Memoria Artium; 19).
- CORREDOR MATHEOS, José (1981). *La juguina a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Museu de l'Empordà: guia de les col·leccions* (1999). Figueres: Consorci del Museu de l'Empordà.
- PERMANYER LLADÓS, Lluís (1999). *Brossa x Brossa: records*. Barcelona: La Campana.
- TEMPORAL PARET, Josep (1986). *Documents de premsa, catàlegs, vídeos, cartells: Sala Ober-ta, Museu de Joguets de Figueres, quart aniversari*. Figueres: Ajuntament de Figueres.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1973). «La noche de los juguetes vivientes». *Triunfo*, any 27, núm. 536 (6-1-1973), pàg. 31 [en línia]. <http://hdl.handle.net/10366/58697> (consulta: 3 de març de 2025).

La probitat de l'art: dibuixos de la col·lecció Manuel Puig

ARTUR RAMON I NAVARRO
Historiador de l'art i antiquari

El pintor neoclàssic Jean-Auguste-Dominique Ingres teoritzava sobre l'art en papers dispersos que el seu deixeble Henri Delaborde va aplegar i que recentment s'han traduït al castellà amb el títol *Escritos de arte*.¹ De fet, vaig ser jo el responsable, sense voler-ho, d'aquesta edició, perquè en el meu darrer llibre, *Aún aprendo*,² dedicat íntegrament al dibuix, cito una de les frases més conegudes d'Ingres, la que afirma que el dibuix és la probitat de l'art —*probitat* és sinònim d'allò més recte i rigorós. He volgut utilitzar aquesta mateixa sentència com a títol d'aquest article que s'ocupa de la col·lecció d'un contemporani nostre que, amb honestedat, bon gust i rigor, ha aplegat un centenar d'obres sobre paper d'una gran qualitat sense especialitzar-se en una època o artista concrets, tot i aplegar sovint diversos dibuixos d'un mateix autor, com ara Dalí o Picasso i, darrerament, Fortuny.

La col·lecció de Manuel Puig, conservada entre Girona i Cadaqués, llocs de residència del nostre col·leccionista, arrenca cronològicament amb una obra del segle XVI i acaba amb una de contemporània: de Giulio Clovio a Adrien Ghenie. Quan fas un inventari d'uns dibuixos que recorren sis segles, t'adones de dues característiques del conjunt: d'una banda, l'aspecte generalista en l'espai i el temps; de l'altra, l'equilibri entre els grups. Així, hi ha obres

1. Ingres, 2024.
2. Ramon, 2023.

catalanes, espanyoles, italianes, franceses i angleses, entre altres nacionalitats. I, si dividíssim la col·lecció per èpoques, veuríem que hi ha un ordre quasi orgànic, gens buscat, que ha sorgit per atzar entre les diverses etapes i els dibuixos que les integren. Hi trobarem nou obres del manierisme, vuit del barroc, set del neoclassicisme i el romanticisme, tres del realisme i l'orientalisme del XIX, onze de vinculades a Barcelona i París a l'entorn del 1900, dinou obres del segle XIX i vint dels segles XX i XXI.

Es tracta d'un conjunt de més d'un centenar de peces molt coherent, enraonat i rigorós, com ho és el nostre col·leccionista, i sobretot viscut, perquè la majoria dels dibuixos pengen a les estances de les seves cases. Un altre fet diferencial és que cada dibuix porta un marc, majoritàriament antic, llevat de les obres més contemporànies, perquè Manuel Puig entén que el marc és el vestit de l'obra i dona gairebé tanta importància a una cosa com a l'altra. Aquesta característica és del tot inusual entre el nostre col·leccionisme privat i públic, fins fa ben poc, insensible als marcs. Només cal visitar algunes col·leccions, veure obres en préstec en exposicions o en les col·leccions permanents dels nostres museus per constatar-ho. Celebro que nous col·leccionistes com Manuel Puig o Fernando Casacuberta —una selecció de la col·lecció del qual s'ha vist recentment ben a prop d'aquí—³ parin atenció a la rellevància dels marcs, com veurem avui en aquesta ponència.

Certament, si una col·lecció és una autobiografia, la col·lecció de Manuel Puig explica molt bé la persona que l'ha creada. Metge de professió, de petit s'interessà per l'art, ja que a casa seva eren sensibles als temes estètics i amics del pintor Josep Tapiola (Girona, 1919 - Figueres, 1990). De fet, el primer dibuix que tingué fou un regal del seu pare, Francesc Puig: una peça de José Álvarez Niebla (Tànger, 1945 - Girona, 2021). Mentre estudiava la carrera de medicina, seguia l'activitat artística i estudiava els llibrets dedicats als artistes de la col·lecció de l'editorial Gustau Gili, i aviat mostrà un interès pels pintors forans que no abandonaria mai. El primer dibuix que Manuel Puig va comprar fou de Jordi Curós (Olot, 1930 - Barcelona, 2017) de 1950.

Cal dir que entre els nostres clients hi ha molts metges i sempre he pensat que no és fruit de la casualitat, sinó que hi ha una estranya connexió entre el nostre món i el d'ells o a l'inrevés. Què és un metge? Algú que preveu, diagnostica i tracta malalties i lesions. Què és un antiquari? Algú que estudia, tracta,

3. La mostra «La figura emmarcada. Obres singulars de la col·lecció Casacuberta-Marsans» va tenir lloc a la sala Vaixells del Palau de Maricel de Sitges del 5 de juliol al 29 de setembre de 2024.

investiga i comercia amb obres d'art. Per tant, hi ha un parallelisme entre totes dues professions basat en la curiositat i la recerca i un anhel per salvaguardar: en un cas, vides animades, i en l'altre, objectes inanimats, però contenedors de memòria viva. Per això no és estrany que els dos gèneres que predominen en la seva col·lecció siguin els retrats i la figura humana, vinculats als interessos de la medicina.

Manuel Puig va forjar una bona amistat amb antiquaris de raça del carrer de la Palla de Barcelona, com Germán Sanz, però al principi comprava d'una manera impulsiva i sense un objectiu concret, com els acostuma a passar als qui comencen a col·leccionar. Amb el temps s'adonà que, més enllà d'adquirir bells objectes per guarnir la llar, el que donava sentit a aquella dèria privada era tenir una missió, que exigia l'especialització. I Puig descobrí el món de les obres sobre paper com una possibilitat plausible, sabedor que al nostre país no tenien el prestigi i, per tant, la valoració que tenien fora, de manera que podria construir una col·lecció de dibuixos aportant-hi menys recursos que si l'hagués volgut fer de pintura. Naturalment, tot i l'especialització, no va renunciar a comprar altres peces que li agradaven, com ara escultures gòtiques, del Renaixement o barroques, crucifixos de talla, bronze o plata o *objets de vertu*, d'entre els quals destaquen les tabaqueres.

Com que no tinc prou temps per explicar tota la col·lecció, he volgut, a manera de tast, centrar-me en les quinze obres que em semblen més singulars —la resta es podrà veure aviat en una mostra al Palau de Maricel— i que passo a presentar de manera cronològica amb una petita fitxa:

1. Giulio Clovio. *Crist a la creu*, ca. 1560–1567

Va pertànyer a María Josefa Scordia y Pascual de Pobil, IV comtessa de Soto Ameno (València, †1868). Estudi per a l'obra *Crist ressuscitat*, propietat de Pilar Conde, donat pels American Friends of the Prado Museum al Museu del Prado.

Considerat el millor il·luminador del Renaixement, Clovio va fer la seva carrera artística a Itàlia, principalment a Roma, al servei del cardenal Alessandro Farnese. Al llarg de la seva vida va entrar en contacte amb alguns dels artistes més grans de l'època, com Miquel Àngel, Rafael Sanzio i Giulio Romano, amb qui va aprofundir en la seva formació artística. Per a aquest *Crist a la creu*, l'artista es va inspirar en l'escultura sobre el mateix tema de Miquel Àngel conservada a Santa Maria sopra Minerva de Roma.



FIGURA 1. Giulio Clovio (1498–1578). *Crist a la Creu*, ca. 1560–1567. Grafit i tremp sobre pergamí encolat a fusta, 195 × 138 mm.

Clovio es va especialitzar en la il·luminació de manuscrits, un gènere que va renovar fins a convertir les seves il·lustracions en pintures de petit format independents. El seu estil està molt influït pels contemporanis ja indicats, sobretot Miquel Àngel i Rafael, i avança cap al manierisme, visible en la seva tria de colors, la tendència a distorsionar la figura humana i l'ús de perspectives irreals.

El rei Felip II d'Espanya posseïa diverses obres de Clovio, que ja era admirat des de l'època del seu pare, Carles V, tant pels monarques com pels membres de la seva cort. Algunes d'aquestes peces, però, van acabar en col·leccions franceses arran de la guerra del Francès.

La història d'aquest dibuix és fascinant perquè es relaciona amb la miniatura ja esmentada del Prado que va passar també per les nostres mans. Fernando Benito va ser qui va pensar que la peça que ens ocupa era una còpia vuitcentista,⁴ que atribuïa a José Vergara, i em vaig passar més de deu anys de recerca intentant desmuntar la seva tesi perquè jo creia fermament que era obra autògrafa de Clovio. Finalment, derrotat, vaig vendre el dibuix a Manuel Puig com a còpia de Clovio. Al cap de pocs mesos, Elena de Laurentiis va descobrir unes cartes de Clovio on aquest citava algunes composicions que havia fet ja gran,⁵ quasi cec, a manera de *ricordi* de composicions celebrades. Manuel Puig va voler desfer l'operació i jo m'hi vaig negar. Aquest fet va crear un vincle de confiança i amistat per sempre.

4. Benito, 1988: 307–312.

5. Laurentiis, 2015: 3–27.

2. Federico Zuccaro. *Genet*, 1570

Procedència: collecció del marquès de Casa Torres. El doctor James Mundy en va fer l'atribució.⁶

Molts dels estudis de carbó i sanguina de Federico Zuccaro són sobre animals relacionats amb el seu encàrrec d'un gran teló de festival per al matrimoni de Francesco de Medici i Isabel d'Àustria el 1565. El tema era una escena de caça, de la qual formava part un falconer a cavall amb aquest mateix perfil. Ara bé, descobertes més recents han determinat que el dibuix que ens ocupa possiblement és un estudi per al genet situat a l'esquerra dels frescos de *La decapitació de santa Caterina* de l'església romana de Santa Caterina dei Funari, començats a pintar cap a 1571-1572.

Tot i que hi ha petites diferències entre el dibuix i el fresc, com la posició de la pota posterior dreta del cavall o la col·locació exacta de la mà dreta del genet, crec que no són prou significatius per no considerar-lo un estudi preliminar. S'ha de tenir en compte que al fresc es manté fins i tot la coloració del cavall.

Aquest important estudi de Zuccaro va ser tota una descoberta, una addició important al corpus de la seva obra, que el Dr. James Mundy va incloure al seu catàleg raonat.



FIGURA 2. Federico Zuccaro (1542-1609), *Genet*, ca. 1570. Carbonet i sanguina sobre paper verjurat, 190 x 144 mm.

3. Giuseppe Cesari. *Estudi*, ca. 1585-1592

Aquest dibuix d'un home nu fet amb guix vermell sobre paper és un estudi realitzat per Giuseppe Cesari, conegut amb el sobrenom de *Cavalier d'Ar-*

6. Ramon, 2017: 40.



FIGURA 3. Giuseppe Cesari, *Cavaliere d'Arpino* (1568–1640). *Estudi: Nu masculí*, ca. 1590–1600. Sangüina sobre paper verjurat.

pino, un dels pintors més cèlebres de la Roma de cap al 1600, que va ingressar als cavallers de l'orde de Crist sota el pontificat de Climent VIII.

L'obra reflecteix la seguretat de l'estudi fet no pas del natural, sinó del record o de la «ment», com era típic de l'educació acadèmica de finals del segle XVI, basada en la seguretat de la formació en dibuix, representada pel terme *disegno*, essencial en l'educació dels dibuixants a l'Acadèmia de Dibuix, és a dir, l'Accademia di San Luca de Roma, fundada per Federico Zuccaro.

Aquest perfil tan mordaç correspon a altres exemples de dibuixos de Cesari dels anys 1585, 1590 i 1592, però l'estudi també podria ser una preparació per a un dibuix com el *Crist portant la creu*, antigament a Chatsworth, avui a la col·lecció d'Anne Searle Bent (Chicago), i que dataria d'entre 1593 i 1595. És un bell exemple representatiu no tan sols del dibuix de la darrereria del segle XVI, sinó de la tècnica i el gust del Cavaliere d'Arpino.

4. Angelino Medoro. *Angèlica i Medoro*, ca. 1627

Procedència: col·lecció de René Huyghe, subhasta pòstuma, París, Hôtel Drouot, 2 d'abril de 1998, lot 446.

Aquest dibuix pertany a l'època en què Medoro es va examinar a l'Escola de Sevilla, en un tribunal presidit per Alonso Cano. Per aquestes dates l'artista feia molt de temps que exercia com a pintor. Havia treballat a Roma, Sevilla, Colòmbia —sobretot, a Bogotà, on va fer fortuna—, l'Equador, el Perú i probablement Bolívia, fins a tornar a Sevilla el 1624. L'estil que s'evidencia en aquest elegant i gràcil disseny és el d'un tardomanierisme amb evidents influències de Zuccaro, comparable a altres dibuixos sevillans que mostren un mestratge particular en l'ús de la ploma marró i l'aiguada. Raríssim exemplar

d'un pintor molt poc conegut del maniersime, extreu el tema del cèlebre *Orlando furioso* (cant XIX) d'Ariosto, jugant amb el seu nom i el dels dos protagonistes de l'escena, enamorats que graven els seus noms al tronc d'un arbre. És el cinquè dibuix conegut d'aquest mestre.



FIGURA 4. Angelino Medoro (1567–1631), *Ángelica i Medoro*, 1621 (localitzat i datat “Madrid 1621”). Ploma, tinta i aiguades a pinzell i amb tocs de blanc de plom, 370 × 248 mm.

5. Cesare Fracanzano. *Parella d'homes escorxats*

Cesare Fracanzano, juntament amb el seu germà Francesco, probablement va rebre la seva primera formació del seu pare, Alessandro, un pintor manierista



FIGURA 5. Cesare Fracanzano (1605–1651), *Parella d'homes escorxats*, ca. 1635–1640. Ploma i tinta amb aiguades amb pinzell i restes de grafit sobre paper verjurat, 360 × 220 mm.

tardà originari de Verona. L'any 1929 es va trobar el document d'un encàrrec del canonge Pizzella que permet situar els joves germans artistes a Nàpols, on Cesare i Francesco van estudiar al taller de Josep de Ribera, *Lo Spagnoletto*.

Nombrosos encàrrecs públics i privats ens permeten de suposar que Cesare era un artista itinerant, lligat a la seva ciutat natal, però desitjós d'aconseguir encàrrecs de prestigi a Roma i Nàpols. Les seves estades en aquestes dues ciutats, encara que esporàdiques, defineixen un punt d'inflexió en l'estil del pintor i marquen una separació definitiva de l'estil manierista tardà del seu pare. Forjat en la seva joventut pel gran mestre de Xàtiva, Cesare mostra un gran interès pels estils de Massimo Stanzione i Giovanni Lanfranco, que el porten al naturalisme.

Estudi inspirat en les antigues escultures romanes dites *Màrsies roig* i *Màrsies blanc*.

6. Luca Giordano. *Profeta*

Luca Giordano va gaudir en vida, tant a Itàlia com a Espanya, d'una gran popularitat, que, un cop mort, va caure precipitadament, arrossegada per dos prejudicis que s'han mantingut fins a dates recents. El primer va ser el de la seva rapidesa d'execució i, per tant, la seva superficialitat, que sempre li van retreure els partidaris de l'estètica grecoromana. D'altra banda, la seva capacitat sorprenent per imitar l'estil d'altres artistes el va relegar a la condició de copista de pintors cèlebres. La monografia d'Oreste Ferrari i Giuseppe Scavizzi, apareguda el 1966, va representar la recuperació definitiva d'aquest artista, a qui es reconeix avui una fecundíssima imaginació i capacitat creativa. Els seus primers biògrafs afirmen que es va formar a l'entorn de Ribera, l'estil del

qual va imitar en un primer moment. Aviat va realitzar un decisiu viatge a Roma i Venècia, on va estudiar sobretot Veronese, la influència del qual es percep en la seva trajectòria posterior. En la maduració del seu estil també van influir poderosament altres artistes, com Mattia Preti, Rubens, Bernini i, sobretot, Pietro da Cortona, els tipus físics dels quals van inspirar els de Giordano.



FIGURA 6. Luca Giordano (1634–1705). *Profeta*, ca. 1690. Estudi de Moisès agenollat. Ploma i tinta, amb tocs d'aiguada amb pinzell i restes de sanguina sobre paper verjurat, 188 × 168 mm.

7. José Camarón. *Dama elegant*

Procedència: col·lecció Martí Esteve.

José Camarón Boronat [o Bonanat], nascut a Sogorb, és, sens dubte, el pintor més representatiu del País Valencià de la seva època. Vinculat a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles des de la seva fundació, esdevingué així un dels actors centrals en el procés de renovació de la pintura valenciana de la



FIGURA 7. José Camarón Boronat (1731–1803), *Dama elegant*. Grafit, ploma, tinta i tocs d'aiguada amb pinzell sobre paper verjurat, 365 × 263 mm.

segona meitat del segle XVIII. La seva faceta de dibuixant és tan notable com la seva activitat de pintor. El gran corpus de dibuixos conservats reflecteix tant el seu dinamisme com la singularitat del seu estil.

Encara que les peces religioses constitueixen la major part de la seva obra, les escenes de gènere són les més reeixides i les més innovadores, com aquest dibuix de la col·lecció Puig. Es caracteritzen per un ambient festiu, amb personatges estilitzats, i moltes de les seves obres es poden comparar amb les d'Antonio Carnicero o Luis Paret y Alcázar.

8. Santiago Rusiñol. *Retrat d'home de perfil*

Rusiñol va ser un dels pintors catalans i espanyols més rellevants de finals del segle XIX i principis del XX i figura entre els màxims exponents del modernisme pictòric. Va convertir el viatge en el seu *modus vivendi*, que, a més, li va servir per descobrir constantment nous temes, colors i sensacions, que tan bé va plasmar en la seva pintura. La seva ànsia d'independència va culminar el 1889, quan va començar a fer estades a París amb alguns amics artistes, entre els quals destaca qui en va ser íntim i inseparable, Ramon Casas (1866–1932). A París, hi va descobrir la modernitat, l'impressionisme, i va fer de la bohèmia la seva bandera i principal motiu vital i pictòric. Es va entusiasmar amb l'obra d'Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, James Whistler i Théophile Steinlen, entre molts d'altres, i va compartir una estreta relació amb creadors clau de la capital francesa de la darrer part del segle XIX, com el músic Erik Satie (1866–1925). D'aquesta etapa, en destaquen les escenes de la bohèmia

que ell mateix va experimentar al Moulin de la Galette i a Montmartre, on sempre hi són presents la malenconia, la misèria i el gris de la *Ville Lumière*. Precisament en aquesta etapa es va consagrar com a pintor, tant a París com a Barcelona o Madrid, i va aconseguir medalles i mencions en certàmens oficials de pintura.



FIGURA 8. Santiago Rusiñol. *Retrat d'home de perfil*, ca. 1885–1887. Dibuix al carbonet sobre paper, 14,3 × 14,3 cm.

9. Julio Romero de Torres. *Retrat de Francisca Pellicer López*, ca. 1900

Procedència: col·lecció Carolina Pellicer, Madrid.

Aquesta singular obra presenta la peculiaritat d'haver estat executada mitjançant un procediment que a l'època es denominava «il·luminació de fotografies», una modalitat que no resultava estranya a l'artista, ja que el seu pare, Rafael Romero Barros, l'havia utilitzada per retratar els avis paterns. Aquesta peça en particular se suposa que es va realitzar arran del seu matrimoni, celebrat el 30 d'octubre de 1899, amb la cordovesa Francisca Pellicer, filla de l'enginyer valencià Apolinar María Pellicer, que s'havia traslladat amb la família a Còrdova temps enrere, a una casa del carrer Gragea, prop de la plaça del Pótro, on vivia la família Romero de Torres. Julio i Francisca es van instal·lar al

domicili familiar del primer, on el retrat ocupava un lloc privilegiat sobre el piano.

Aquesta obra pertany, doncs, als primers moments de l'etapa intermèdia de l'evolució tècnica de l'artista i rebat les afirmacions d'alguns experts, segons els quals Romero de Torres no va arribar a retratar mai la seva dona.



FIGURA 9. Julio Romero de Torres. *Retrat de Francisca Pellicer López*, ca. 1900.

10. Suzanne Valadon. *Mon portrait*, 1894

Suzanne Valadon va entrar en contacte amb la pintura posant com a model per a artistes de la talla de Renoir i Toulouse-Lautrec. Tenia amb prou feines quinze anys i ja la pintaven, a més dels esmentats, Degas i Puvis de Chavannes, entre d'altres. Ella és la noia que apareix a *Ball a la ciutat*, de Renoir —estava embarassada quan va posar per a aquest oli— i és també la protagonista de *La bevedora*, de Toulouse-Lautrec.

Les pintores impressionistes (Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond...) jugaven a la discreció, intentant encaixar en el motlle i mesurant amb prudència les seves pinzellades. És el contrari del que



FIGURA 10. Suzanne Valadon. *Mon portrait*, ca. 1894.

va fer Valadon a principis del segle XX. Això la converteix en pionera de la desobediència radical d'aquest nou temps artístic. Si l'impressionisme ja va ser en ell mateix un desafiament, anar més enllà devia ser tota una aventura. És en aquesta cruïlla entre dos temps on va desenvolupar la seva carrera pictòrica l'artista que ens ocupa aquí. Certament, va beure dels seus contemporanis, com era inevitable, però els va desafiar amb traços i colors insòlits. Destaquen els seus autoretrats, que no són gaire nombrosos, però sí molt significatius, com aquest exquisit dibuix. És clar que també es podria dir que la model esdevinguda pintora, en certa manera, es pintava sempre a si mateixa quan retratava els altres, ocupant el lloc dels artistes que l'havien retratada.

A l'enterrament d'aquesta artista que va saber fer-se un espai propi hi va assistir fins i tot Picasso.

II. Carles Casagemas. *La dona del ventall*

Pintor i escriptor, Carles Casagemas va ser un dels grans amics de joventut de Picasso, amb qui compartia estudi a Barcelona i amb qui va fer el seu primer viatge a París. Casagemas va adquirir una dimensió mítica arran de la seva tràgica mort —es va suïcidar als vint anys—, que va condicionar la recepció de la seva obra, de manera que el personatge ha fet ombra a l'artista.

Casagemas, com Picasso, va ser un artista de contrastos, que retrata els baixos fons però també les classes altes. És el que Cirici diferenciava com «l'ala blanca» i «negra» del modernisme. Casagemas va pertànyer a totes dues «ales», si bé va evolucionar de la primera cap a la segona. En aquest sentit, va ser decisiva la seva admiració per Isidre Nonell i la seva amistat amb Picasso. Immers en la vida urbana i la bohèmia de la Barcelona de la seva època, l'obra de Casagemas es caracteritza per un fort component de crítica social i de crònica miserabilista. El dibuix que Casagemas practicava oscil·la entre la caricatura amable i la nota negrista: esguerrats, miserables, pinxos, vells i prostitu-



FIGURA II. Carles Casagemas (Barcelona, 1880-París, 1901). *La dona del ventall*, ca. 1900. Pastel sobre paper, 25 × 20 cm.

tes conviuen en les seves obres amb temes com la tauromàquia. Les seves creacions mostren una personalitat molt acusada, d'una gran singularitat, sense comparació entre els seus contemporanis. En destaca la seva producció de caràcter simbolista, retrats femenins eteris i aparicions espectrals com l'escena que presenta aquest dibuix. *La dona del ventall* és una obra en pastel no del tot ben fixat, circumstància que ha provocat que alguna zona quedés lleugerament difuminada, la qual cosa, al seu torn, reforça l'atmosfera resclosida i tancada del moment d'entrada d'un home en un bordell.

12. Pablo Picasso. *Dona de perfil*, 1901

L'etapa blava de Picasso va de 1901 a 1904 i té l'origen en el suïcidi del seu amic Carles Casagemas el 17 de febrer de 1901.

Casagemas, després d'haver intentat assassinar la seva amant Germaine, una ballarina del Moulin Rouge que freqüentava el cercle d'artistes espanyols en què es movien, es va suïcidar a París. Picasso, motivat i sensibilitzat per la mort del seu amic, va pintar un oli que va anomenar *L'enterrament de Casagemas*, un quadre allegòric que començava a mostrar el seu pas al període blau. La divisió de l'espai del quadre en dues parts, terra i cel, cos i esperit, recorda la de l'*Enterrament del comte d'Orgaz* del Greco.

En aquest període, l'obra de Picasso també presenta influències de Van Gogh i Gauguin, el primer sobretot psicològicament, com es reflecteix en la intensitat emotiva dels quadres d'aquesta època, en-



FIGURA 12. Pablo Picasso (Màlaga, 1881-Mougins, Provença, 1973). *Retrat de dona de perfil. Fernande*, 1901. Tinta, 16 × 12 cm. Signat i datat «Picasso/1901».

cara que també s'hi aprecia una simplificació de volums i contorns definits que fan pensar en Gauguin, de qui també prendria una concepció universal de la sentimentalitat. Picasso manifestava la solitud dels personatges aïllant-los en un entorn imprecís, amb un ús gairebé exclusiu del blau durant un període superior a dos anys, fet que pràcticament no tenia precedents en la història de l'art. Així mateix, l'allargament de les figures que s'anava introduint a les seves obres recordava novament l'estil del Greco.

13. Remedios Varo. *L'escura-xemeneies*

Remedios Varo va ser una pintora i escriptora espanyola pertanyent a la Generació del 27 i afí al moviment surrealista. La vila selvatana d'Anglès no va ser tan sols el seu lloc d'origen, sinó també la matèria primera i font de la substància enigmàtica que recorrerà tota la seva producció artística.

La influència paterna marcarà la seva empremta amb els ensenyaments de dibuix tècnic mentre una síntesi entre simbolisme, surrealisme i fantasia, juntament amb les teories freudianes sobre la complexitat de l'inconscient, alimentaran l'originalitat d'una obra rica en detalls i suggestions. No podem passar per alt tampoc la influència de pintors com Goya, el Greco o Bosch, constant en l'obra de Remedios Varo, igual que la de literats com Edgar Allan Poe o Jules Verne.

El fet d'haver pertangut al grup surrealista durant l'estada a París, juntament amb la resta d'influències estètiques i personals, determinarà la configuració plena d'un llenguatge propi i d'avantguarda, d'acord amb el caràcter independent de la dona que va ser.

Aquest és un dibuix de terrats i xemeneies, que van despertar l'interès d'aquesta pintora i escriptora al llarg de tot el seu periple artístic com a elements propis d'una realitat màgica. Els misteris que emanen de la seva pintura laberíntica fluctuen entre simbolismes i misticisme, formulacions clàssiques i fantasies freudianes de l'inconscient, teories quàntiques i una lectura exòtica del món, que s'origina, com hem dit, a Anglès. Titllada de surrealista, la modernitat de Varo prové de la identificació entre art pur, vida i somnis, amb aquell propòsit de «pintar una manera particular de sentir i percebre»; tanmateix, el seu estil singular no es podrà circumscriure mai a un sol -isme. L'obra transgressora i transversal de Varo, que ens fascina avui tant com ahir, és fruit de l'aparent improvisació, de l'absència d'una lògica precisa, del desajust a la norma. La incessant imaginació d'aquesta dona empoderada i artista

emancipada es desplega en els seus quadres, en què ens insta a buscar respostes més enllà del tangible. Que el lema de Remedios Varo fos una de les troballes d'Antoine de Saint-Exupéry, «l'essencial és invisible als ulls», ens empeny a reivindicar-ne la sorpresa, el «tot és possible» a què ens avensem contemplant el seu art. Finalment, tot i que no menys important, el fet que Varo fos filla d'una vila propera a Girona va predisposar Manuel Puig a adquirir l'obra.



FIGURA 13. Remedios Varo (Anglès, 1908-Mèxic, 1963). *L'escura-xemeneies*, ca. 1948. Carbonet i pastel, 29 x 21 cm.

14. Antoni Tàpies. *Parella*, 1951

Aquesta peça s'emmarca en la primera fase pictòrica del gran artista, quan de jove va fundar el grup d'avantguarda Dau al Set amb Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart i el poeta Joan Brossa. Fortament influït pel surrealisme i el dadaisme, el grup va interpretar a través de l'art el trauma que la Guerra Civil havia generat a la psique i va mostrar un món esotèric d'explo-

ració interior. Concretament, en aquest dibuix, podem veure com Tàpies, en aquesta fase de la seva carrera, acostuma a emular Paul Klee. Un ambient fosc i morat és el teló de fons d'una parella unida en una abraçada, potser un autoretrat de l'artista amb la seva dona, Teresa. Un cor amb un triangle vermell viu a l'interior és travessat per una espasa i els cobreix. Els capillars del cor bategant es descriuen com arbres amb branques nues intricades. Una lluna plena corona els caps de la parella, que tenen els ulls coberts amb una màscara o embenats. Darrere d'ells, sembla que s'obre una tenda de campanya i emergeix una llança.

L'obra formava part de la col·lecció d'Oriol Bohigas, reconegut arquitecte i intel·lectual català del segle passat, màxim responsable urbanístic dels Jocs Olímpics de Barcelona l'any 1992.



FIGURA 14. Antoni Tàpies (Barcelona, 1923–2012). *Parella*, 1951. Tinta i aquarella sobre paper, 43,5 × 33,5 cm.

15. Miquel Barceló. *Amo. Mali*, 1997

En el que seria un dels darrers viatges de Miquel Barceló a Mali el novembre de 1997, va realitzar el retrat d'alguns amics seus d'allí. En destaca aquest d'Amo, en pintura i tècnica mixta sobre paper. Barceló va arribar a Mali el 1988 en un viatge iniciàtic amb Javier Mariscal que canviaria la seva trajectòria artística. Va patir el «mal d'Àfrica» i des de llavors no només va passar llargues temporades al continent africà, sinó que es va fer construir una casa-taller a Gogoli, on realitzà una gran part del millor de la seva fecunda producció.

Després de redactar aquestes fitxes breus sobre quinze obres de la col·lecció de Manuel Puig i abans de tancar la meua intervenció, no voldria oblidar que un altre denominador comú de tots els seus dibuixos és que Manuel Puig els ha comprats al segle XXI, sobretot a antiquaris o particulars, més que no pas en cases de subhastes. Ha estat un dinamitzador del mercat de l'art barceloní i per això els antiquaris li estem molt agraïts. És un autèntic plaer presentar una col·lecció encara viva i activa, i encara més sabent que ha contribuït a



FIGURA 15. Miquel Barceló (Felanitx, 1957), *Amo*, 1997. Tècnica mixta sobre paper, 103 × 73 cm.

formar-la i que ha compartit amb el colleccionista una passió que depassa, de molt, la pura activitat comercial. No vull acabar sense agrair-li la confiança, que faig extensiva als organitzadors d'aquestes jornades.

Referències bibliogràfiques

- BENITO, Fernando (1988). «En torno a Julio Clovio en España». *Archivo Español de Arte*, núm. 243, pàg. 307-312.
- INGRES, Jean-Auguste-Dominique (2024). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Elba.
- LAURENTIIS, Elena de (2015). «Giulio Clovio y la “escuela escurialense” de iluminación: nuevas miniaturas de Pedro Sánchez de Ezpeleta y de los frailes jerónimos». *Goya. Revista de Arte*, núm. 350, pàg. 3-27.
- RAMON, Artur (2017). «Federico Zuccaro. “A Mounted Horseman”». A: Artur, Ramon et al. *Nulla dies sine linea. Tefaf Works on Paper (Maastricht) - Salon du Dessin (París)* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Artur Ramon, pàg. 38-40.
- (2023). *Aún aprendo: una historia personal del dibujo*. Barcelona: Elba.

La història de les colleccions del Museu de l'Empordà. De la necessitat d'un museu per als alumnes de belles arts a un museu per a la ciutat de Figueres del segle XXI

MARIONA SEGURANYES BOLAÑOS
Historiadora de l'art i doctora en Humanitats

Les colleccions del Museu de l'Empordà tenen una llarga història de resultes de la voluntat d'un seguit de prohoms de la ciutat per dotar d'eines pedagògiques l'aula de dibuix i pintura instal·lada al que era el Col·legi d'Humanitats, que més tard fou l'Instituto Oficial de Segunda Enseñanza, un dels més antics de l'Estat espanyol. En diferents etapes, les colleccions no van deixar d'ampliar-se amb diverses donacions i dipòsits fins a arribar als nostres dies. Les diverses procedències d'aquestes donacions expliquen l'eclecticisme de les colleccions del que és avui el Museu de l'Empordà.

L'embrió del Museu de l'Empordà

L'embrió de les colleccions del Museu de l'Empordà l'hem d'anar a cercar a l'Instituto Oficial de Segunda Enseñanza, el que era el Col·legi d'Humanitats, i a la voluntat de tenir una aula de dibuix i pintura molt ben preparada, amb un Museo de Pintura format per un seguit d'obres originals. Diversos personatges influents de la ciutat es van abocar a aquesta finalitat cultural, com ara el dirigent republicà i escriptor Joan Tutau, que va fer una primera donació el 1876. A la *Memòria de l'Institut del curs 1875-1876* s'especifica que Tutau havia ofert a l'Ajuntament de Figueres:

la colecció de yesos, pinturas, acuarelas, fotografías, grabados y algunos objetos antiguos por él adquiridos a fin de realizar la idea de crear, en su país natal, un Museo de pintura, escultura, y antigüedades.¹

Joan Tutau adreça una carta d'ofertament a l'Ajuntament en què especifica:

Per compensar atencions i distincions rebudes de Figueres, i pensant que de cap manera podia fer-ho millor per contribuir a fomentar la instrucció en el seu país, sense el qual ni els homes són vertaderament lliures ni els pobles són feliços, amb aquest objectiu he adquirit, en una recent exposició d'artistes catalans, gravats dels primers artistes i guixos moderns, amb destí a la classe de dibuix de l'Institut.²

A partir d'aquest moment es crea una comissió formada per un seguit de representants de Joan Tutau i del claustre de professors encapçalada pel mestre de l'aula de dibuix i pintura, el pintor i fotògraf Antoni Masferrer, amb la finalitat de fer el seguiment d'aquesta donació.

Ens trobem davant d'una primera donació rellevant, formada per 191 objectes artístics, 30 quadres, 59 gravats, 100 guixos, 1 tapís i 34 fotografies. Entre les composicions artístiques, destaquen els autors Antoni Caba, Arcadi Mas, Joaquim Vayreda, Josep Armet, Lluís Rigalt, Ramon Martí Alsina, Francesc Torrecassana i el mateix Antoni Masferrer.

Arran dels diversos esdeveniments bèl·lics que van sacsejar el país, moltes d'aquestes obres van desaparèixer, però n'hi ha d'altres que s'han conservat i formen part de l'actual col·lecció del Museu de l'Empordà. Es tracta, per exemple, de les obres d'Antoni Caba, *Acadèmia*, *Retrat de dona* i *Estudi de cap d'home* (figura 1), i de la d'Arcadi Mas i Fondevila, *Un chico montado en un mulo, impresión del natural* (figura 2), titulada actualment *Escena camperola*.

També provenen d'aquesta donació *Acadèmia* (figura 3) de Rossend No-bas, diversos paisatges de Joaquim Vayreda, Lluís Rigalt (figura 4) i Josep Armet, i *Tipus ampurdanès (Pagès)* de Tomàs Padró. No han arribat fins a nosaltres les dues obres d'Antoni Masferrer.

Aquesta donació en va provocar d'altres, tal com queda plasmat en la mateixa memòria de 1875-1876. Agustí Rigalt, fill de Lluís Rigalt, va oferir tres aquarel·les seves i un dibuix de Marià Fortuny — amb qui va mantenir una

1. *Memòria de l'Institut del curs 1875-1876*.

2. Bernils, 2007: 3.



FIGURA 1. Antoni Caba, *Estudi de cap d'home*, [sense data]. Oli sobre tela, 48 × 39 cm. ME1184.



FIGURA 2. Arcadi Mas Fontdevila, *Escena camperola (Un chico montado en un mulo, impresión del natural)* [sense data]. Oli sobre tela, 31 × 36 cm. ME 651.



FIGURA 3. Rossend Nobas Ballbé, *Acadèmia (Estudi al natural)* 1875. Aquarella sobre paper, 35 × 24,7 cm. ME 805.



FIGURA 4. Lluís Rigalt, *Camí de Vallvidrera; al fons, Barcelona*, 1875. Oli sobre tela, 40 × 55 cm. ME 1181.

bona amistat al llarg de la seva estada a Roma—, malauradament aquest darrer desaparegut. Sí que s'han conservat les tres aquarelles de Rigalt, que són una delícia. També hi consten donacions del pintor i dibuixant Josep Lluís Pellicer, amic de Josep Rubaudonadeu. Tots dos militaven al Partit Republicà Democràtic Federal. Pellicer va utilitzar fotografies de Josep Maria Cañellas per fer els seus dibuixos il·lustratius de revistes i diaris del moment. Sens dubte, la relació amb Rubaudonadeu devia propiciar que Josep Lluís Pellicer donés tres quadres a l'oli, «una cabeza y dos paisajes», tal com consta a la premsa de l'època,³ que malauradament també s'han perdut. Pau Milà i Fontanals, pintor i teòric de l'art, de tendència natzarena i catedràtic de l'Escola Oficial de Belles Arts de Barcelona, va donar al Museu una composició seva i un facsímil de Murillo. Finalment, el pintor Abdó Serradell va fer donació de tres aquarelles petites, també desaparegudes.

A *Notas históricas sobre el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Figueras*,⁴ Eduard Rodeja explica que Antoni Masferrer encapçalava l'esmentada comissió, encarregada de rebre i ordenar tot el material que entrava al Museu. Després vingueren les obres deixades en dipòsit pel Museo del Prado, en concret un primer enviamment del 17 de juny de 1885 format per set peces. La premsa d'aleshores informava que Teodor Baró⁵ fou qui actuà com a intermediari per a l'arribada del primer dipòsit de quadres de pintura espanyola barroca. Es tracta de les obres dels pintors barrocs espanyols Francisco de Herrera, *Sant Antoni de Pàdua*, Vicente Berdusán, *Sant Atilà* (figura 5), i Antonio Arias Fernández, *L'apòstol sant Mateu i la Verge*. D'aquestes dues darreres obres, quan van entrar al Museu no se'n coneixien els autors



FIGURA 5. Vicente Berdusán, *Sant Atilà*, 1690. Oli sobre tela, 129 × 97 cm. Dipòsit del Museo Nacional del Prado, 1885. ME 617.

3. *El Ampurdanés*, núm. 477, 11-10-1863, pàg. 4.

4. Rodeja, 1940.

5. «A los electores del distrito de Figueras» (1891). *La Evolución*. núm. 181, 11-1-1891, pàg. 1.



FIGURA 6. José de Ribera (atribuït), *Sant Joan Evangelista a Patmos*, [sense data]. Oli sobre tela, 171 × 137 cm. Dipòsit del Museo Nacional del Prado 1885. ME 630.

i estudis posteriors van permetre identificar-los. Entre les obres que destaquen més d'aquest primer dipòsit hi ha el *Sant Joan Evangelista a Patmos*, atribuït a José de Ribera (figura 6).

Tot seguit va venir un segon dipòsit del Museo del Prado amb data del 26 de març de 1887, format per tretze obres, la major part de les quals del segle XVII, amb estètica del primer barroc clàssic, com l'obra de Víctor Esteban Lozano, del barroc decorativista, representat pels bodegons de Juan de Arellano, o del barroc francès, amb el *Retrat de príncep amb el Toisó* de Jean Frans van Douven. També hi és present una composició que desperta modernitat i realisme de

José González Bande, *El camí de la gloria artística* (figura 7), de 1855. La tela de Joaquín Sigüenza, *Entrada en processó al temple*, és de caràcter historicista. I una obra magnífica és la còpia d'Anton Raphael Mengs del seu *Autoretrat*. Aquest segon dipòsit enriqueix els models a partir dels quals els alumnes de dibuix i pintura podien realitzar els seus estudis. En aquells moments viatjar no es trobava a l'abast de tothom i era important tenir l'oportunitat de veure art en directe.

El mateix 1887⁶ va entrar una donació de Teodor Baró, composta per un seguit d'obres de les quals tan sols es coneixen els títols: *La enfermedad de un artista*, *Una escena taurina*, *La procesión* i *Una cabeza de estudio*.⁷ Dissortadament, els enunciats han estat insuficients per descobrir-ne els autors.

Josep Rubaudonadeu Corcellés, home de llarga trajectòria política, era fill d'uns basters de Figueres. A la Revolució de 1868 va entrar a Catalunya procedent de l'exili amb el general Pierrad, el republicà figuerenc Joan Matas i Hortal, José Guisasola i Antoni Clavé. A Barcelona fou diputat republicà

6. «Es de agradecer». *La Evolución*, núm. 8, 28-7-1887, pàg. 6.

7. *Ibidem*.



FIGURA 7. José González Bande, *El camí de la gloria artística*, 1885. Oli sobre tela, 80 × 98,5 cm. Dipòsit del Museo Nacional del Prado, 1887. ME 638.

provincial el 1871 i diputat a Corts per Sant Feliu de Llobregat els anys 1872 i 1873. A partir de 1881 fixà la residència a París, des d'on inicià una sèrie de donacions i mecenatges artístics a la ciutat de Figueres entre els anys 1887 i 1902. La donació que consta documentada⁸ és la que correspon a l'any 1889, i incloïa una aquarella d'Agustín Salinas, una còpia del retrat de Joan Matas Hortal del pintor Clément Pujol de Guastavino, establert a París, i deu quadres del pintor Cayetano Vallcorba Mexia, entre els quals hi havia *La vacante*, *Vistas del Generalife de Granada*, *Cabeza de la chula*, *Balles del Albaicín de Granada* i *Tipo de maja*.

En el fons del Museu de l'Empordà es troben altres obres procedents de la donació de Rubaudonadeu, com el retrat que li va fer Juan Pablo Salinas, dedicat, i el retrat també d'Agustín Salinas (figura 8).

8. *La Nueva Lucha*, núm. 837, 19-10-1889, pàg. 2.



FIGURA 8. Agustín Salinas, *Retrat de Josep Rubaudonadeu Corcellés*, 1885. Oli sobre tela, 72,8 × 54 cm. ME 1043.

El 1890 Rubaudonadeu va oferir a la societat cultural Erato cinc-cents volums d'art, de literatura i de ciències, «y los cinco álbumes de fotografías al Menestral; regalo de nuestro paisano».⁹ Aquestes fotografies eren, segurament, les executades per Josep Maria Cañellas el 1889. Rubaudonadeu va esdevenir un dels principals donants dels premis del certamen científicoliterari celebrat al Casino Menestral el 1888, certamen amb esperit progressista organitzat per aixecar una comarca durament castigada per la crisi econòmica.

El 1893 Rubaudonadeu va regalar una important tela de Nicolau Raurich d'un metre d'alçada

per cinquanta centímetres d'amplada titulada *Estanque de Remolá*, la qual representava un espai de la seva finca, situada al terme municipal de Viladecans (Baix Llobregat), i que la premsa descrivia amb aquestes paraules:

El cuadro el Estanque de Remolá representa una neblinosa mañana otoñal: al irse despejando la niebla de las montañas circunvecinas, deja entreverse los diluidos tonos amoratados que produce esta hora. En primer término, se destaca un seco y ruinoso árbol, del cual cuelga una Cuerda para amarrar las barcas. Hay además una carcomida barca de estanque, la cual contribuye a poetizar más la obra. Las aguas están tratadas con mucha frescura y transparencia a la vez que están algo cubiertas de masas de musgo flotante.¹⁰

Avui tan sols en resta aquesta minuciosa ressenya, on s'especifica que qui vulgui pot admirar la peça al «Museo de la clase de pintura». Aquestes obres

9. *La República*, núm. 30, 28-09-1890, pàg. 3.

10. «Un cuadro para el Instituto de Figueras». *El Ampurdán*, núm. 12, 14-05-1893, pàg. 2.

servien com a eines pedagògiques en una aula de dibuix i pintura que amb el temps es va convertir en l'Escola Menor de Belles Arts fundada el 1892 dins el projecte de la Diputació de Girona, impulsat pel diputat i pintor Joaquim Vayreda. Aquesta escola es va mantenir un curt termini de temps, fins al 1897, i va ser transformada més tard en l'Escola Municipal de Dibuix de Figueres. L'exquisida col·lecció que guardava a l'interior la feia especial i diferent de la majoria de les escoles de la comarca, perquè l'art ja es trobava ubicat dins la mateixa aula. Rubaudonadeu també va donar al Museu una col·lecció de sis mil gravats que il·lustraven obres dels grans pintors renaixentistes italians i europeus. D'aquests gravats, tan sols es conserven els que actualment estan penjats a l'aula d'exàmens de l'actual Institut Ramon Muntaner.

Al polític republicà també li hem d'atribuir la donació de l'escultura de Manuel Homs, tal com apareix a la seva necrològica, i els gravats de la *Representació d'Alexandre Magne a Babilònia*, també avui desapareguts.

En els Estatuts de creació del Museu de l'Empordà, acordats al ple de l'Ajuntament de Figueres del 7 de desembre de 1946, es menciona la donació que va fer Josep Rubaudonadeu entre els anys 1898 i 1902 com un element destacat i important:

El Ayuntamiento cuenta ya con algún material para comenzar el «Museo del Ampurdán». Este material es el consistente en los cuadros que de propiedad del Estado se concedieron en depósito a este ayuntamiento en 1885 y 1887 — cuya casi totalidad se encuentran en el edificio Instituto y los cuadros que el figuerense benemérito D. José Rubaudonadeu— Corcellés regaló al Municipio por entre los años 1898 y 1902, enviando unos de París, que los trajo la Comisión municipal que invitada por él fue a la capital francesa para visitar la célebre exposición Universal, y otros que mandó en más de una ocasión desde Madrid, cuyos cuadros se hallan igualmente en su gran parte en el mencionado instituto.¹¹

Tot aquest fons —molt heterogeni i alhora molt ric— és el que es va trobar Juan Núñez en arribar a l'Escola Municipal de Dibuix el 1916 i el que va utilitzar per disciplinar els seus alumnes en l'aprenentatge del dibuix. Alguns dels seus deixebles van ser considerats membres de l'escola de Figueres, formada per Salvador Dalí, Marià Baig i Ramon Reig, entre d'altres.

11. «Un cuadro para el Instituto de Figueras». *El Ampurdán*, núm. 12, 14-5-1893, pàg. 2.

El llarg camí de la fundació del Museu de l'Empordà

El primer intent de la creació del Museu de l'Empordà, com hem vist, va anar agafat de la mà de l'aula de dibuix i pintura del Col·legi d'Humanitats, que més tard va ser l'Escola Menor de Belles Arts. Un segon intent va tenir lloc el gener de 1916, quan es va presentar un projecte de Museu d'Art, regit per una junta en què participava la Mancomunitat de Catalunya, la Diputació de Girona i l'Ajuntament de Figueres. La Junta va declarar la voluntat que el Museu fos:

comarcal tant en el seu sentit artístic com arqueològic, procurant atreure en el seu sí o baix el seu patronat no solament la riquesa pública i artística del Empordà, sinó també la privada i sia quina sia la procedència o escola.¹²

La Junta havia de gestionar el pressupost del Museu amb:

l'adquisició d'objectes, restauració de monuments del Empordà, conservació de les bel·leses naturals i jardins, excavacions arqueològiques, reproducció d'obres, fundació d'una biblioteca pública amb de monografies i estudis d'obres empordaneses i tot quant sigui necessari per l'enaltiment de l'art Empordanès.¹³

El 1920, la Junta estava formada per Ricard Giralt Casadesús com a president, Sebastià Escapa com a vicepresident i Josep Puig Pujades com a tresorer, les ànimes de la nova ciutat de Figueres. Es va acordar que es començaria a treballar en la construcció d'un edifici per al nou Museu, el qual no fou una realitat fins molts més anys després, el 1971. És el moment de l'art cívica a Figueres, en què Ricard Giralt Casadesús pensa la ciutat amb els intel·lectuals del seu entorn, com ara Josep Puig i Pujades i Pepito Pichot, entre d'altres. Aquest era el projecte d'una ciutat noucentista, de la ciutat jardí, de l'art cívica al servei dels habitants, amb museus, biblioteques, parcs i també l'Escola d'Art i Oficis.

El dirigent republicà Josep Puig i Pujades en el seu discurs de 1916 ja marca aquesta orientació:

L'Art constitueix un dels elements més purs i enlairats de la felicitat humana. Ell educa l'esperit mitjançant L'ull, i l'ull mitjançant l'esperit [...]. No tenim pas la

12. Projecte de les bases per a la Fundació del Museu de l'Empordà. 1916. AHG. Fons de la Diputació de Girona. Lligall 2020/518.

13. *Ibidem*.

pretensió senyors de que el nostre museu sigui un d'aquells museus nacionals en que s'hi pot anar a estudiar l'art mundial a través dels segles. La nostra obra, i com a nostra més humil i més modesta sols aspira a fer un Museu d'Art Comarcal en el que s'hi demostrí la part que els artistes empordanesos han donat al art mundial [...]. Tot va desapareixent i lo poc que queda també fugirà, si un suprem amor per les futures generacions no ens fa crear des d'ara el Museu d'art de l'Empordà on els nostres fills hi puguin aprendre en la contemplació l'essència dels Bells Oficis i l'amor a les coses artístiques honra immaculada del nostre Empordà.¹⁴

Malauradament, aquest projecte tan sols va quedar en una intenció. Un tercer intent de fundació del Museu l'hem de datar el 1932, quan sota la República es va crear l'Escola d'Arts i Oficis Clerch i Nicolau i, conjuntament amb aquesta iniciativa, hi hagué la proposta de crear un museu d'art. Ho impulsa de nou l'escriptor i polític republicà Josep Puig i Pujades, que en aquell moment era tinent d'alcalde sota el mandat de Marià Pujolar. Però, com hem dit, no es va portar a terme. I el quart intent és de 1937, en plena Guerra Civil. Alexandre Deulofeu va realitzar l'ingent projecte de l'Escola de Treball, en què hi havia previst un museu de la ciutat, ideat en certa manera amb tot el patrimoni que va recuperar el Comitè de Cultura i Art amb la finalitat de salvar en la mesura del possible les obres d'art de la comarca abans de ser destruïdes pel Comitè de les Milícies Ciutadanes Antifeixistes pel seu caràcter religiós. El Comitè de Cultura i Art estava presidit pel figuerenc Joan Subias Galter, professor d'art, i també en formava part Sebastià Escapa, professor d'art de l'Institut, els quals van aconseguir aplegar algunes obres rellevants.¹⁵ A les seves memòries, Alexandre Deulofeu explica que existia el projecte d'instal·lar-lo a l'edifici de les monges franceses, també ocupat, i que fins i tot Ricard Giralt n'havia elaborat el plànol. Deulofeu ens en descriu amb precisió les característiques:

Com hem dit, l'edifici estava construït de planta quadrada amb un jardí interior voltat per quatre cossos d'edifici. Les quatre ales s'anaven a transformar en vuit grans galeries, quatre a planta baixa i quatre a primer pis. Aquestes galeries anaven a contenir seccions d'arqueologia, pintura, escultura i una secció d'habitacions d'època, a més d'una sala de conferències i de l'espai destinat a porteria i auxiliars.¹⁶

14. Hunding, 1916: 4.

15. Bernils, 2007: 3.

16. Deulofeu, 1974.

Finalment, la guerra va ensorrar aquest projecte. Els objectes, mentre esperaven el seu trasllat hipotètic a la nova seu, van ser exhibits a l'Escola de Treball. Des de les pàgines d'*Empordà Federal*, Joan Subias es feia ressò de com es van anar col·locant les obres d'art:

Caldrà indicar que aquesta instal·lació, embrió d'un museu, enclou solament les més destacables mostres d'un tresor d'un país. Lluny la idea trista i somnolent —en una Escola tan dinàmica i lluminosa fóra imperdonable— del mal anomenat museu tradicional. Un breu conjunt on es destaquen amb el seu alt valor de suggestió i estímul les obres d'art veritable. No cal dubtar com seran de ben rebudes i eficaçment degustades aquestes per les generacions que acudeixin a l'Escola a la recerca no solament d'uns nous coneixements, sinó d'un enaltiment del seu esperit.¹⁷

Aquesta idea de museu com a espai d'inspiració prové del concepte grec *museion*, la casa de les muses, on s'estudia tot tipus d'art, un concepte molt allunyat de les ensopides col·leccions d'objectes artístics sense vida, sense eines per interpretar-les. Subias Galter volia crear un espai per estudiar l'art i experimentar-lo en totes les seves facetes. Malauradament, la guerra va estroncar aquest magnífic projecte, construït pas a pas en uns moments molt complexos, d'estranya anormalitat. Es desconeix on van anar a parar finalment totes aquestes col·leccions d'obres d'art.

Tal com recull Josep Maria Bernils Mach, acabada la Guerra Civil, els objectes patrimonials que s'havien salvat i recollit juntament amb la resta de fons que havia entrat inicialment a finals del segle XIX continuaven guardats a l'Institut de Figueres. Llavors, com explicava Rafael Santos Torroella, molt possiblement fruit d'una tertúlia al Casino Sport, formada al voltant de l'escriptor Manel Brunet, amb Alexandre Bonaterra, Ramon Reig, Marià Baig, Eduard Rodeja, Onofre i Joaquim Santaló i Joaquim Bech de Careda, al despatx de l'alcalde d'aquell moment, Joan Bonaterra, van proposar la fundació del Museu de l'Empordà. Per fer-se una idea clara de la futura pinacoteca, amb el pintor Ramon Reig van anar a veure el Museu de Ripoll, que els va acabar d'apassionar. La creació del Museu de l'Empordà es va acordar en el ple de l'Ajuntament de Figueres el 7 de desembre de 1946, juntament amb una comissió del Museu integrada per l'alcalde de la ciutat, Joan Bonaterra, dos vocals de l'Ajuntament, Josep Rigau i Josep Maria Cuffí, el director de l'Institut, Ramon Muntaner, l'arquitecte municipal Pelai Martínez, el director de

17. Subias, 1937: 3–4.

l'Escola d'Arts i Oficis i els ciutadans i pintors Ramon Reig, Marià Baig, el crític d'art Alfons Puig, l'historiador Eduard Rodeja i el galerista Josep Maria Fortunet. L'Ajuntament va aprovar una subvenció anual de 3.500 pessetes i el Museu va ser inaugurat el 4 de maig de 1947 (figura 9). Estava emplaçat al primer pis de l'ala nord de l'edifici de l'Institut. Encara que oficialment era públic, restava tancat i calia demanar permís per anar-hi.



FIGURA 9. Acte d'inauguració del Museu de l'Empordà. D'esquerra a dreta: Frederic Marès, Joan Gich, el governador civil, el governador militar i Ramon Guardiola, alcalde de Figueres, 1947. Arxiu Josep Maria Bernils Mach.

A partir de la seva creació van començar a entrar llegats rellevants, com el de Concepció Santaló, que era la mare del crític d'art i escriptor Alexandre Plana, el 1947, amb obres de pintors tan rellevants com Isidre Nonell (figura 10), Ramon Martí Alsina o Joaquim Mir, entre d'altres.

També va haver-hi una donació del doctor Joan Estillas Reixach, amb tres obres de Marià Lllanera (figura 11), que respon a la relació que va mantenir el pintor amb l'Empordà. Era el pare de l'escola empordanesa, tal com el presentava Manel Brunet en aquells moments. També va entrar-hi un lot d'escultures de Miquel Blay que va donar la seva vídua el 1948, i un dipòsit de l'anti-



FIGURA 10. Isidre Nonell, *Esperança*, 1910. Oli sobre tela, 73,5 × 59,5 cm. ME 647.

quari Josep Quintana, compost per diverses col·leccions de gerres, rajoles catalanes del segle XV al XVIII i plats catalans, valencians, aragonesos i cartaginesos d'entre els segles XVI i XIX, que més tard va retirar.

A través de José Francés, secretari perpetu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid i president d'honor i protector del Museu de l'Empordà, el Museu va aconseguir un nou dipòsit del Museo del Prado, on hi havia una obra de Luca Giordano, *La Sagrada Família amb sant Joan*, dues obres del Taller Beaubrun, una obra



FIGURA 11. Visita del ministre d'Educació, Joaquín Ruiz Giménez, acompanyat de Luis Mazo Mendo, governador civil, José Francés, acadèmic, i Ramon Reig, director del Museu de l'Empordà, cap a 1949. Arxiu Josep Maria Bernils Mach.

atribuïda a Jean Nocret, *Retrat de Lluís XIV, jove*, i un paisatge frondós atribuït a Joost de Momper II (Anvers, 1564–1635).

En aquells moments, el Museu de l'Empordà, per iniciativa de Ramon Reig, que era el responsable tècnic de l'equipament, va adquirir un conjunt d'aquarel·les a l'Associació d'Aquarellistes de Catalunya amb la finalitat que aquest centre s'especialitzés en aquesta tècnica artística. Reig era un gran especialista en la pràctica de l'aquarel·la i, a més, n'era estudiós; és autor del llibre *La acuarela en España*, editat el 1954. En aquesta línia, es van adquirir obres de Josep Berga i Boix, Josep Berga i Boada, Josep Amat, Bernabeu Cabanè, Joan Colom, Lluís Lleó Arnau, Frederic Lloveras, Ceferí Olivé, Alfred Opisso, Francesc d'Assis Planas Dòria, Lluís Roig Enseñat i Francesc Galofré Surís, entre d'altres.

Cap a un nou edifici i la modernitat

Amb la mort de Ramon Reig el 1963, el Museu queda reclòs en una part de l'Institut. Calia un nou impuls, una ampliació i la reubicació de l'equipament, per la qual cosa es va obrir un llarg debat a Figueres. L'aparició del fons Alfons Moncanut, molt rellevant, que s'apunta ja el 1954 per intermediació de Marià Baig i que es fa efectiu el 1962, agilitza aquesta necessitat. El llegat Moncanut esdevé la porta d'entrada a la modernitat i a l'avantguarda del Museu de l'Empordà, amb obres d'Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan Ponç, de la seva època del Dau al Set. Però en aquesta donació també hi ha obres de Joaquim Mir, Joaquim Sunyer, Ricard Canals, Pau Gargallo, Francesc Gimeno, Xavier Nogués o Olga Sacharoff. És una de les donacions més rellevants i de qualitat. Tanmateix, fins a 1971, amb els dipòsits de Frederic Marès i amb el lideratge de Ramon Guardiola, no es trasllada el Museu de l'Empordà a un edifici de nova planta. L'arquitecte d'aquest nou edifici, amb uns relleus de Frederic Marès a la façana, és Alexandre Bonaterra.

L'edifici de nova planta s'aixeca a l'espai que ha deixat lliure la Cambra Agrícola de l'Alt Empordà, obra mestra de Josep Azemar, que malauradament es va enderrocar als anys seixanta. El nou edifici es va inaugurar el 30 d'abril de 1971. Disposava de 221 pintures, diverses escultures, ceràmica grega i romana, vidres i objectes diversos. Posteriorment, l'edifici va ser ampliat amb la casa lateral del carrer dels Enginyers. En aquesta nova etapa, Frederic Marès va ser nomenat director honorífic del Museu. El pintor Evarist Vallès en va ser el director, juntament amb el fotògraf Joaquim Fort de Ribot i l'ar-

tista i futur fundador del Museu del Joguet de Catalunya, Josep Maria Joan Rosa (figura 12).

L'alcalde de Figueres, Ramon Guardiola, els va fer la petició de dirigir-lo. Van dur a terme un seguit d'exposicions que van propiciar que hi haguessin noves donacions en l'orientació d'art empordanès, com els pintors Eusebi de Puig de Conill, Joan Massanet i l'exposició del MAN 71. El mateix 1971, Joan Ruiz i Solanes va donar al Museu de l'Empordà un conjunt de materials arqueològics procedents de diversos sepulcres del corredor de la serra de les Alberes. També va entrar-hi el dipòsit del Museu d'Arqueologia de Girona, format per objectes romànics procedents de Sant Pere de Rodes, com ara un fust de columna del taller del Mestre de Cabestany, obra cabdal del segon terç del segle XII (figura 13).

Al cap de nou mesos van dimitir els tres directors del centre perquè no els van deixar fer l'exposició del pintor Josep Bonaterra per un conjunt de fotografies de la Costa Brava i no se'ls va donar cap explicació. Per això van reclamar la redacció d'uns estatuts i un patronat que tingués cura del funcionament del Museu. Els tres artistes tenien una idea de museu viu, connectat amb la societat, tal com ho expliquen en una entrevista, i van prendre com a referència altres museus d'Europa, com la Tate Modern Gallery de Londres, o el MOMA i el Guggenheim de Nova York.

En dimitir els tres responsables del Museu, els va succeir Jordi Geli amb el càrrec de conservador, que va iniciar una tasca de catalogació de les peces i



FIGURA 12. D'esquerra a dreta, Joaquim Fort de Ribot, Evarist Vallès i Josep Maria Joan Rosa, en una de les sales del Museu de l'Empordà, 1971.

d'ordenació del Museu. El 1974, el va substituir Alicia Viñas (figura 14), que en va ser la directora fins al 1999, etapa en què van entrar nombroses obres d'artistes empordanesos que van enriquir la catalogació. És una llarga etapa d'activitat, en què s'organitzen diverses exposicions d'artistes empordanesos que van iniciar la col·lecció dels petits catàlegs grocs, amb una temàtica sempre lligada a l'Empordà, sense obviar, però, la modernitat. Fruit de bona part d'aquestes exposicions, es van aconseguir donacions d'obres d'artistes empordanesos. També va ser un moment d'altres donacions rellevants, com ara la de Joseph Lewis Pellicer, el 1986, amb dibuixos de Josep Lluís Pellicer i Ramon Casas; la d'Eulàlia Mestres, el 1986, amb obres de Fèlix Mestres; la de Frederic Marès, el 1989, amb escultures seves, i el llegat del Maria Mercè Viñas, el 1989, amb obres d'artistes dels segles XIX i XX, com Enric Serra, Joan Sibecas o Joan Borrell i Nicolau.

Un dels llegats importants és el del matrimoni Abelard Fàbrega i Joana Just, els quals, en tornar de l'exili, van donar una important col·lecció de 97 obres d'artistes catalans exiliats a Mèxic, com ells mateixos. En aquesta donació es troben obres de Pere Calders, Avel·lí Artís-Gener, Francesc Camps Ribera, Francesc Moreno i Roser Bru, entre d'altres.

Un dels dipòsits més rellevants que va tenir el Museu de l'Empordà va ser l'obra *Un mundo* d'Ángeles Santos Torroella, que la mateixa pintora va cedir el 1976. El febrer de 1992, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía va mostrar el seu interès per adquirir a l'artista aquesta obra excepcional. Després de diverses gestions per part de la Generalitat per fer una contraoferta amb la finalitat que aquesta obra es pogués seguir exposant al Museu de l'Em-



FIGURA 13. Taller del Mestre de Cabestany, fust de columna, segon terç del segle XII. Marbre, 86 × 20,5 cm. ME 429. Dipòsit de la Diputació de Girona.



FIGURA 14. La directora del Museu de l'Empordà, Àlicia Viñas, acompanyant la visita del director general de Museus, Josep Guitart, juntament amb l'alcalde de Figueres i dues persones més, setembre de 1981. Arxiu família Puig Vayreda.

pordà, finalment *Un mundo* va ser venuda al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, on s'exposa des del setembre de 1992 a la sala dels Realismes d'Entreguerres, al costat de la *Noia a la finestra* de Salvador Dalí, i és una de les seves obres més emblemàtiques. Més enllà d'aquest fet, cal recordar que el centre que va recuperar aquesta gran obra i la va divulgar i donar a conèixer al llarg de setze anys va ser el Museu de l'Empordà. Per continuar sent present a la col·lecció del Museu de l'Empordà, Àngeles Santos Torroella va fer donació, el dia de Sant Jordi de 1993, de la tela *La Terra*, de 1929–1930, actualment una de les obres més prestades pel Museu de l'Empordà i una de les més destacades de la seva col·lecció.

Encara en l'etapa d'Àlicia Viñas, el 1991 es va inaugurar l'ampliació de sales i la reforma arquitectònica del Museu a càrrec de l'arquitecte Enric Fita.

El 1998, es va iniciar una nova etapa del Museu amb la creació del Consorci del Museu de l'Empordà, sota la direcció d'Anna Capella fins al 2014. Durant

aquest període es va revisar tota la catalogació i l'inventari de la col·lecció del Museu de l'Empordà, es va editar una guia de les col·leccions i el 1999 es va fer una nova presentació de les seves col·leccions, ordenades cronològicament. Es va estrenar la pàgina web i es va impulsar el servei educatiu i el centre de documentació. Es va dur a terme un seguit d'exposicions de tesi històrica —entre les quals destaquen «El país de Dalí», «Versos reversos» i «La mirada persistent»— i antològiques d'artistes i creadors rellevants, com les dedicades a Carles Fages de Climent, Narcís Monturiol, Ramon Reig o Evarist Vallès. També es van fer exposicions de creadors contemporanis i es va anar ampliant el fons amb donacions i adquisicions d'artistes lligats a l'Empordà i també amb obres de caràcter històric, com el *Retrat de Narcís Monturiol* de Ramon Martí Alsina. Després d'un impàs sense direcció, el 2017 mitjançant un concurs va ser escollit com a nou director Eduard Bech, qui va redactar la política d'adquisicions del Museu de l'Empordà amb la col·laboració de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya. També s'han adquirit obres a partir d'exposicions temporals relacionades amb artistes joves vinculats al territori, com és el cas de Tura Sanglas i Rosa Tharrats, entre d'altres, i s'han fet propostes d'adquisicions a la Generalitat de Catalunya a través del Pla d'adquisició nacional, que les diposita als museus que han fet les seves peticions. A través d'aquesta fórmula l'equipament disposa d'obres d'Enric Sió, entre d'altres.

Des de l'any 2015 es disposa d'una partida pressupostària de capítol 6 destinada pròpiament a la compra d'obres d'art destinades al Museu de l'Empordà. Això facilita que, quan hi ha una oportunitat, aquesta es pugui aprofitar fàcilment sempre que pressupostàriament sigui possible.

Actualment, el Museu de l'Empordà té 2.976 obres registrades i continua ampliant la seva col·lecció. El 2022, l'Ajuntament de Figueres va aconseguir una subvenció Next Generation que ha permès rehabilitar integralment l'edifici actual del Museu en diverses fases i adequar-lo climàticament. Avui, el Museu de l'Empordà (figura 15) es troba a les portes d'inaugurar una nova presentació de les seves col·leccions, fruit d'un procés participatiu en el qual s'ha implicat els habitants de Figueres a través d'enquestes i en el qual també s'ha tingut en compte la comunitat artística i d'especialistes, als quals s'ha convidat a participar en grups de treball. La línia històrica hi serà present a través de cartelles ampliades en algunes de les obres clau. L'actual Museu de l'Empordà s'enfronta als reptes del segle XXI, amb una societat canviant que s'ha de sentir implicada a pertànyer a la comunitat del Museu i a descobrir el passat artístic d'una ciutat i una comarca enormement riques.



FIGURA 15. Reforma del Museu de l'Empordà a principis dels anys vuitanta. Arxiu Josep Maria Bernils Mach.

Referències bibliogràfiques

- BERNILS I MARCH, Josep Maria (2007). «Es compleixen 60 anys de l'actual Museu de l'Empordà de Figueres», *Diari de Girona*, 22-4-2007, pàg. 3.
- CAPELLA, Anna (2008). «El Museu de l'Empordà, entre els llegats i l'art contemporani», Girona, *Revista de Girona*, núm. 246, gener-febrer, pàg. 81-84.
- DEULOFEU, Alexandre (1974). *Memòries de la Revolució i la Guerra i de l'exili*. Figueres: Editorial Emporitana, vol. 1.
- HUNDING (1916). «PRO MUSEU». *La Veu de l'Empordà*, 19-2-1916, pàg. 4.
- MASANÉS CASAPONSA, Cristina (2021). *Museu de l'Empordà essencials*. Figueres, Ajuntament de Figueres i Museu de l'Empordà.

- RODEJA, Eduard (1940). *Notas históricas sobre el instituto nacional de enseñanza media de Figueras*. Figueres: Tipografia Ideal.
- ROIG, Sebastià (1992). «El quadre 'El Món', d'Àngels Santos, ja es troba al Centre d'Art Reina Sofia», *Diari de Girona*, 17-9-1992, pàg. 32.
- (1993). «Àngels Santos regala una peça al Museu de l'Empordà», *Nou Diari*, 21-7-1993, pàg. 51.
- SEGURANYES BOLAÑOS, Mariona (1999). «Història de les colleccions». Figueres: Consorci del Museu de l'Empordà, pàg. 7-11 i 46-207.
- SUBIAS GALTER, Joan (1937). «Les Arts a l'Escola». *Empordà Federal*, núm. 1.005, 3-9-1937, pàg. 3-4.

Índex onomàstic

- Abad i Gómez, Francesc, 113
Abelló, Joan, 101
Agrasot, Joaquín, 99
Aguado, Alejandro, I marquès de Las
Marismas del Guadalquivir, 64, 65,
66
Aguilar i Moré, Ramon, 98, 101
Aguilar, Sergi, 20
Ainaud de Lasarte, Joan, 88, 89
Alcoy, Eduard, 18
Aldegrevier, Heinrich, 23
Alechinsky, Pierre, 22
Alexandre el Gran, 41
Alexandre III, tsar de Rússia, 58
Alfaro, Andreu, 20
Alfonso III, Rey de Aragón, 79
Almirall, Antoni, 30
Altaió i Morral, Vicenç, 116
Altdorfer, Albrecht, 23
Álvarez de Toledo y Osorio, Leonor, 44
Álvarez Niebla, José, 124
Amades i Gelats, Joan, 108
Amat i Pagès, Josep, 157
Amat, Frederic, 20
Andreu, Marià, 19
Anglada i Camarasa, Hermenegild, 84,
99, 101, 102
Anguera Nolla, Pere, 113
Angulo Íñiguez, Diego, 35
Anrold, Robert, 113
Antigna, Jean-Pierre Alexandre, 93
Aragay i Blanchar, Josep, 19
Araujo, A. de, 112
Archipenko, Alexander, 22
Arellano, Juan de, 92, 103, 148
Arias Fernández, Antonio, 147
Aristòtil, 42
Armet i Portanell, Josep, 144
Arnó Ibarz, Josep Anton, 10, 13
Arp, Hans (vegeu Arp, Jean)
Arp, Jean, 22
Arranz Bravo, Eduard, 18, 20
Arroyo, Eduardo, 20
Artigau, Francesc, 19
Artís-Gener, Avel·lí, 159
Asselijn, Jan, 100
Attivissimo, Giuseppe, 112
August II de Polònia, 53
Àustria, Isabel d', 127
Azemar Pont, Josep, 157
Baçó, Jaume (vegeu Jacomart)
Baig Minobis, Marià, 151, 154, 155, 157
Baixeras, Dionís, 19
Balasch i Mateu, Mateu, 100
Baldung, Hans, 23
Balzo Orsini, Eleonora del, marquesa de
Coltrone, 40
Barba, Teresa, 140
Barbasán Lagueruela, Mariano, 99

- Barceló, Miquel, 20, 141
 Barco, Pablo del, 113
 Bariatinski, Ivan Serguéievitx, 57
 Baró i Sureda, Teodor, 148
 Baroni, Vittore, 113
 Baselitz, Georg, 21
 Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 11, 13, 83
 Battarra, Enzo, 112
 Baudelaire, Charles, 71
 Bayeu y Subías, Francisco, 100
 Bech de Careda, Joaquim, 154
 Bech Vila, Eduard, 161
 Beckman, Max, 22
 Bécquer, Carlos, 19
 Bega, Cornelis, 23
 Béhague, Martine-Marie-Pol de, comtessa de Bearn, 50
 Belin, Théophile, 76
 Bella, Stefano della, 23
 Bellmer, Hans, 22
 Benaprés, Joan Ramon, 29
 Benito, Fernando, 126
 Bennett, John M., 113
 Benvenuto, Girolamo di, 32
 Berdusán y Osorio, Vicente, 147
 Berenson, Bernard, 32
 Berga i Boada, Josep, 157
 Berga i Boix, Josep, 157
 Berkowitz, Terry, 113
 Bermejo, Bartolomé, 75, 97, 99
 Bernadas, Jaume, 101
 Bernils i Mach, Josep Maria, 154, 155, 156
 Bernini, Gian Lorenzo, 131
 Berruguete, Pedro, 97, 104
 Bertuchi, Mariano, 100
 Beuys, Joseph, 22
 Beylier, Christiane, 113
 Blay i Fàbregas, Miquel, 155
 Blaze, Henri, 68
 Bode, Wilhem von, 39
 Bogdanovic, Kosta, 113
 Bohigas, Oriol, 140
 Boisseau, Emile-André, 43
 Bonaparte, José (vegeu José I, rey de Espanya)
 Bonari, Adriano, 113
 Bonaterra Matas, Alexandre, 154, 157
 Bonaterra Matas, Joan, 154
 Bonaterra, Josep, 158
 Bonet Sintes, Romà, 19
 Borbón Dos Sicilias, María Amelia Teresa, 67
 Borgianni, Orazio, 23
 Borràs, Agapito, 109
 Borrassà, Lluís, 84, 97, 98, 103
 Borrell i Pla, Juli, 101
 Borrell Nicolau, Joan, 159
 Bosch i Catarineu, Ròmul, 85, 86, 87, 102, 103, 104
 Bosch, Hieronymus, 138
 Botticelli, Sandro, 32, 94, 103
 Boulanger, Jean-Pierre, 57
 Boulogne, Jean (vegeu Giambologna)
 Bracquemond, Marie, 134
 Brands, Eugène, 22
 Brands, Peter, 22
 Braque, Georges, 22
 Bravo i Pijoan, Isidre, 119
 Breton, André, 119
 Breton, Aube, 119
 Brinkmann, Enrique, 20
 Broeders, Michèle, 101
 Brogowski, Leszek, 113
 Brossa, Joan, 20, 108, 109, 111, 112, 139
 Brotat, Joan, 19
 Bru Llop, Roser, 159
 Brueghel, Pieter, 23
 Brull i Vinyoles, Joan, 19
 Brunelleschi, Filippo, 41
 Brunet i Forroll, Llorenç, 19
 Brunet, Manel, 154, 155
 Bruscky, Paulo, 113
 Bustamante, Maris, 112

- Caba i Casamitjana, Antoni, 19, 89, 100, 144, 145
 Caballero, José, 20
 Cabané, Bernabeu, 157
 Cabutti, Lucio, 113
 Cadena, Jordi, 111
 Calder, Alexander, 22
 Calders, Pere, 159
 Callicó Botella, Ferran, 19
 Callot, Jacques, 23
 Calsina i Baró, Ramon, 19
 Camacho, Jorge, 22
 Camarón Bonanat, José, 131, 132
 Camo Sentís, Joan, 101
 Campese, Ezio, 113
 Camps Ribera, Francesc, 159
 Canal, Antonio Giovanni (vegeu Canaletto)
 Canaletto, 23
 Canals i Llambí, Ricard, 19, 157
 Cañas, Josep, 19
 Cañellas, Josep Maria, 147, 150
 Cano, Alonso, 64, 84, 88, 93, 128
 Canogar, Rafael, 20
 Capella Molas, Anna, 160
 Capellà Simó, Pere, 110
 Capuano, Guido, 113
 Carles i Rosich, Domènec, 101
 Carles II, rei d'Anglaterra, 45
 Carles IV, rei d'Espanya, 90
 Carlevaris, Luca, 23
 Carlos IV, rey de España, 67
 Carnicero, Antonio, 132
 Carracci, Annibale, 23
 Carreño de Miranda, Juan, 84, 94
 Carrión, Ulises, 112
 Casacuberta, Fernando, 124
 Casademont Sadurní, Pilar, 107, 115
 Casagemas i Coll, Carles, 136, 137
 Casanovas Giménez, María Antonia, 7, 10, 29
 Casas, Ramon, 19, 30, 132, 101, 103, 132, 159
 Casimiro, Manuel, 113
 Cassatt, Mary, 134
 Cassius, Andreas, 53
 Castanys, Valentí, 19
 Castiglione, Giovanni Benedetto, 23
 Castillo, Jorge, 20
 Castro, Bartomeu de, 104
 Caterina II, tsarina de Rússia, 56, 57, 58
 Cavalcanti, Otto, 22
 Cavalier d'Arpino (vegeu Cesari, Giuseppe)
 Cavellini, Guglielmo Achille, 113
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 63
 Cesari, Giuseppe (El Cavalier d'Arpino), 127, 128
 Cesc, 19
 Cézanne, Paul, 31
 Chagall, Marc, 22
 Charmoy, Cozette de, 113
 Chassériau, Arthur, 79
 Chastel-Rousseau, Charlotte, 72, 80
 Chillida, Eduardo, 20
 Chirino, Martín, 20
 Christo, 22
 Cirici, Alexandre, 136
 Clarà i Ayats, Josep, 19
 Clavé i Sanmartí, Antoni, 148
 Claveria Nadal, Montserrat, 41
 Climent VIII, papa, 128
 Clovio, Giulio, 123, 125, 126
 Colby, Sas, 113
 Colom i Agustí, Joan, 19, 157
 Coma Estadella, Albert, 16, 17
 Comontes, Antonio de, 97
 Conde, Pilar, 125
 Cook, Geoffrey, 112
 Córdoba, Pedro de, 68
 Corfou, Michel, 113
 Cornudella i Carré, Rafael, 76, 79, 80
 Corot, Jean-Baptiste-Camille, 94
 Correa de Vivar, Juan, 68
 Corredor Matheos, Josep, 113

- Corsini, Céjar, A., 113
 Cort, Cornelis, 23
 Cosme I, gran duc de Toscana, 44
 Costa, Josep, 19
 Cranach, Lucas, 23
 Crego, Carlos, 113
 Creixams, Pere, 19
 Crozier, Robin, 112
 Cuffi, Josep Maria, 154
 Cuixart, Modest, 18, 20, 108, 139, 157
 Curie, Pierre, 76
 Curós i Ventura, Jordi, 98, 101, 124
 Cusachs i Cusachs, Josep, 103
 Cusenza, Anna, 113

 Dalí, Anna Maria, 116
 Dalí, Salvador, 20, 116, 123, 151, 160, 161
 Daskaloff, Georgi, 22
 De Chirico, Giorgio, 22
 Degas, Edgar, 134
 Delacroix, Eugène, 94, 103
 Deleu, Luc, 112
 Deulofeu i Torres, Alexandre, 153
 Dijk, Pier van, 112
 Diotallevi, Marcello, 113
 Domènech i Vives, Ignasi, 7, 11, 83
 Domingo i Marquès, Francesc, 19, 99, 101
 Domínguez, Óscar, 20
 Doucet, Jacques, 22
 Douven, Jean Frans van, 148
 Drey, Paul, 40
 Dubois, Gilles, 54
 Dubois, Jacques, 45, 46
 Dubois, Robert, 54
 Dudek, Andrzej, 112, 113
 Dujardin, Karel, 23
 Dupont, Celestino, 76
 Duquette, Michael, 112
 Dürer, Albrecht, 23
 Dürer, Andrzej Dudek, 112

 El Greco, 70, 72, 84, 86, 89, 96, 137, 138
 Elias i Bracons, Feliu, 19
 Encinar, Fermín, 113
 Ephrussi de Rothschild, Béatrice, 76, 77
 Epoceano, Raffaele Di, 112
 Ercole I d'Este, duc de Ferrara, 40
 Escapa, Sebastià, 152, 153
 Escolà, Francesc, 14
 Esposto, Arnaldo, 112
 Estil·las Reixach, Joan, 155
 Evans, John, 112
 Eyre, Vicente, 98, 101

 Fabra i Puig, Ferran, II marquès d'Alella, 84
 Fàbrega, Abelard, 159
 Fages de Climent, Carles, 161
 Fahy, Everett de, 32
 Falgueras, Joan, 112
 Fanzago, Cosimo, 44
 Farnese, Alessandro (cardenal), 125
 Farrell, Edward, 50
 Fauria Gort, Rodolf, 25
 Fedi, Fernanda, 113
 Feitro, Luis, 20
 Felip V, rei d'Espanya, 39, 48, 56
 Felip II, rei d'Espanya, 126
 Felipe III, rey de España, 71
 Felipe IV, rey de España, 71
 Fernando I de Nàpols (vegeu Ferran I, rei de les Dues Sicílies)
 Ferran I de Mèdici, 44
 Ferran I de Nàpols (vegeu Ferran I, rei de les Dues Sicílies)
 Ferran I, rei de les Dues Sicílies, 40
 Ferrari, Oreste, 130
 Ferrer Bassa, Jaume, 79
 Ferro, Luigi, 113
 Fichter, Toma, 113
 Filip II, rei de Macedònia, 42
 Filko, Stano, 113
 Fita, Enric, 160

- Foix Llimona, Marià, 19
 Folch i Torres, Joaquim, 9, 87, 102, 104, 105
 Fontan, Virgilio, 113
 Fontana, Annibale, 49
 Fontana, Giovanni, 113
 Fontana, Guido, 51
 Fontbona, Francesc, 13, 83
 Forestier, Jean-Claude-Nicolas, 84
 Fort de Ribot, Joaquim, 111, 157, 158
 Fortunet, Josep Maria, 155
 Fortuny, Marià, 84, 87, 94, 100, 123, 144
 Foujita, Léonard, 22
 Fra Bartolomeo, 34
 Fracanzano, Cesare, 129, 130
 Fracanzano, Francesco, 129
 Fragonard, Jean-Honoré, 94
 Francés, José, 156
 Francesc II Gonzaga, IV marquès de Màntua, 40
 Francovitch, Géza de, 32
 Fregoli, Leopoldo, 112
 Frost, William Eduard, 99
 Fulvi, Attilio, 113
- Gaetano, Fiore, 112
 Gagini, Antonello, 39, 40
 Gainsborough, Thomas, 84, 94
 Galantai, Gyorgy, 112
 Galí, Francesc d'Assís, 19
 Galí, Jordi, 110
 Galle, Philippe, 23
 Galli Bibiena, Ferdinando, 38
 Galofré i Oller, Francesc, 101, 157
 Galofré Surís, Francesc, 157
 Galofre, Baldomer, 19
 Ganay, Thierry de, comte, 50
 García de Llera, Luis, 88
 Garcia i Llord, Josep Maria, 19
 García Lamolla, Antoni, 16, 27
 García Sevilla, Ferran, 20
 García, Josep Miquel, 25, 27
- Gargallo, Pau, 157
 Gascó, Joan, 103
 Gaspari, Giovanni Paolo, 24
 Gauguin, Paul, 137, 138
 Gautier, Théophile, 62
 Geli, Jordi, 158
 Genovés, Joan, 20
 Gérard, François, 96, 103
 Gerard-Powell, Véronique, 80
 Germaine (vegeu Pichot, Germaine)
 Ghenie, Adrien, 123
 Gheyn II, Jacques de, 23
 Ghirlandaio, Domenico, 32, 34
 Ghisi, Giorgio, 23
 Giambologna, 43
 Giampiccoli, Giuliano, 23
 Gil, V., 98
 Gili i Roig, Baldomer, 14, 15
 Gili i Roig, Gustau, 124
 Gimeno, Francesc, 19, 157
 Giordano, Luca, 84, 99, 103, 130, 131, 156
 Giralt Casadesús, Ricard, 152, 153
 Gismondi, Jean, 48
 Gogh, Vincent van, 137
 Goltzius, Hendrick, 23
 Gómez Frechina, José, 78
 Gómez i Polo, Simó, 19
 Gómez Sánchez, Juan Antonio, 68
 Gómez, Bonifacio Alfonso, 20
 Gomis Perales, José Antonio, 89
 Goncourt, Edmond de, 72
 Gonzalès, Eva, 134
 González Bande, José, 148, 149
 González Estévez, Escardiel, 75
 Gosé, Xavier, 15, 26
 Goya, Francisco de, 24, 62, 68, 74, 84, 86, 87, 89, 90, 93, 95, 138
 Grandi, Mario, 113
 Granell, Eugenio F., 20
 Grau-Garriga, Josep, 18
 Gravant, Louis François, 54

- Groh, Klaus, 113
 Grünewald, Matthias, 84, 103
 Guardiola, Ramon, 155, 157, 158
 Guerrero, José, 20
 Guinovart, Josep, 18, 19, 20, 21
 Guisasola y Goicoechea, José, 148
 Gut, Elisabetta, 113
- Hahn, Horst, 112
 Hambleton, Richard, 112
 Hartman, Sheigla, 22
 Hartung, Hans, 22
 Hausson (il·lusionista), 111
 Hébert, Thomas-Joaquim, 46
 Helmes, Scott, 112
 Heredia Navarrete, José Antonio, 119
 Hernández i Mompó, Manuel, 20
 Hernández Pijuan, Joan, 18, 20
 Hernández, José, 20
 Heroldt, Christian Friedrieck, 54
 Herráiz, Antonio, 90
 Herrera el Viejo, Francisco de, 68
 Hickman, Sheila C., 112
 Higgins, E. F., 112
 Hilario, Federico, 112
 Hogarth, William, 24
 Hompson, Davi Det, 113
 Homs, Manuel, 151
 Hopfer, Lambrecht, 23
 Hubert, Pierre Alain, 112
 Hudinilson, Jr., 113
 Hugelsfofer, Guido, 91
 Hugelshofer, Regina, 83
 Hugué, Manolo, 19
 Hugué, Jaume, 69, 97
 Hume, Robert, 47, 48
 Hurtuna i Giralt, Josep, 19
- Ibáñez i Neach, Ernest, 16
 Ibarz, Miquel, 18, 27
 Iglesias, Gregori, 16, 17, 25, 27
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 123
- Isabella d'Este, consort de Francesc II
 Gonzaga, marquès de Màntua, 39,
 40
 Isabey, Eugène-Louis-Gabriel, 99
 Izquierdo, Violeta, 25
- Jacob, George, 47
 Jacomart, 97
 Jacquemart, Albert, 52
 Jacquemart, Nèlie, 77, 78
 Janiak, Marek, 113
 Jarvis, D., 113
 Jassim bin Hamad Al Thani, 49
 Jeannerat, M. Charles, 105
 Joan Rosa, Josep Maria, 10, 107, 108,
 110, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 158
 Johnson, James, 113
 Jolis Olive, Núria, 112
 Jonca, Gérard, 113
 José I, rey de España, 63
 Joseph, Joan, 98
 Jové i Jové, Àngel, 16
 Jover i Armengol, Lluïsa, 111
 Juanes, Juan de, 68
 Just, Joana, 159
 Juvara, Filippo, 39
- Kahlo, Frida, 119, 120
 Kangxi, emperador de la Xina, 52
 Kientz, Guillaume, 72
 Klee, Paul, 140
 Klivar, Miroslav, 112
 Kokhlova, Olga, 48
 Krekovic, Kristian, 98
- Labarta i Planas, Francesc, 19
 Laclotte, Michel, 78
 Lagrenée, Louis-Jean-François, 39
 Lamba, Jacqueline, 119, 120
 Lanfranco, Giovanni, 130
 Laskin, Gary, 113
 Laurentiis, Elena de, 126

- Leducq, Alexandre, 71
 Lefebvre, Valentin, 36, 37
 Lefebvre, Jules Joseph, 71
 Legot, Pablo, 99
 Leonardo da Vinci, 32, 40
 Lewis Pellicer, Joseph, 159
 Lewis, Kensington, 50
 Liaño, Felipe de, 96
 Lignereux, Martin-Eloy, 42
 Lipman, Joel, 113
 Litwinowicz, Michel, 73
 Lizène, Jacques, 112
 Llanos, Fernando, 78
 Llanvera i Miralles, Marià, 155
 Llaverias, Joan, 19
 Lleó Arnau, Lluís, 157
 Lleó X, papa, 33
 Llobet, Antoni, 101
 Llopis, Pepa, 109
 Lloveras i Herrera, Frederic, 157
 Lluís XIII, rei de França, 46
 Lluís XIV, rei de França, 35, 46, 47, 48, 49, 157
 Lluís XV, rei de França, 54
 Longhi, Roberto, 32
 López Willshaw, Arturo, 49
 López, Vicente, 87, 88, 94, 103
 Lord Hertford, 57
 Lozano, Víctor Esteban, 148
 Lucas, Eugenio, 84, 87, 99, 100, 101
 Lucas, van Leiden, 23
 Lugand, Julien, 80
 Luis Felipe I, rei de França, 64, 67, 70, 73
 Luther, Martin, 33

 Macías Prieto, Guadaira, 77
 Madrazo, Federico de, 67, 68
 Madrazo, Raimundo de, 94, 100
 Maella i Pérez, Marià Salvador, 93, 100, 103, 104
 Maestro de Cesi, 77

 Maggi, Ruggero, 112
 Malagelada Benaprés, Joan Ramon, 7, 10, 29, 31, 40, 43, 47, 49, 51
 Malagelada Figa, Josep M., 29, 31
 Malagelada, Marià, 29
 Malehan, Charles-Henry, 33
 Mallo, Maruja, 20
 Mallofré i Conca, Consol, 108
 Maluga, Leszek, 113
 Man Ray, 22
 Manet, Édouard, 71
 Maratti, Carlo, 23, 37
 Marès, Frederic, 110, 155, 157, 159
 María Amelia de Nápoles (vegeu Borbón Dos Sicílies, María Amelia Teresa)
 Marieschi, Michele Giovanni, 23
 Marin, Joseph Charles, 42
 Mariscal, Javier, 141
 Marsà Figueras, Francesc, 15
 Marsans i Julià, Lluís, 19
 Marsili, Ilaria, 32
 Martí Alsina, Ramon, 19, 84, 99, 101, 144, 155, 161
 Martí i Garcés de Marcilla, Josep Maria de, 15
 Martínez, Pelai, 154
 Martini, Simone, 78, 79
 Martorell, Bernat, 75
 Mas i Fondevila, Arcadi, 19, 30, 102, 144
 Masferrer i Villà, Antoni, 144, 147
 Masriera i Manovens, Josep, 99
 Masripa, J. (vegeu Masriera i Manovens, Josep)
 Massana, Joanpere, 20, 26
 Massanet i Juli, Joan, 158
 Masson, André, 22
 Matas i Hortal, Joan, 148
 Mathews, Joan, 113
 Matilla y Marina, Segundo, 19
 Matti, Gianluca, 112
 Mayer, August, 35

- Medici, Francesco de, 127
Medoro, Angelino, 128, 129
Meifrèn i Roig, Eliseu, 19, 30
Meléndez, Luis Egidio, 88
Meléndez, Miguel Jacinto, 99
Mendes, Albuquerque, 112
Mengs, Anton Raphael, 84, 87, 96, 148
Mercadé i Queralt, Jaume, 19, 31
Mérimée, Prosper, 65
Mestre i Bas, Francesc, 14
Mestres, Apelles, 19
Mestres, Eulàlia, 159
Mestres, Fèlix, 159
Metzinger, Jean, 22
Miccini, Eugenio, 113
Mignard, Nicolas, 34
Mignard, Pierre, 34
Mikolowski, Ken, 112
Milà i Fontanals, Pau, 147
Miller, Gerry, 113
Minguell i Miret, Jaume, 16, 27
Miquel Àngel, 32, 125, 126
Mir i Trinxet, Joaquim, 19, 101, 155, 157
Mira, Víctor, 20
Miró, Joan, 20
Miró, Joaquim de, 30, 31
Mlynářčik, Alex, 112
Moix, Santi, 18
Molí, Manuel, 25, 26
Momper II, Joost de, 157
Mompou, Josep, 19
Moncanut, Alfons, 157
Monet, Claude, 94, 103
Montañés, José Àngel, 7, 9, 83
Monturiol i Estarriol, Narcís, 161
Moore, Brodnax, 113
Moore, Henry, 22
Morales, Luis de, 99
Moreno, Francesc, 159
Morera i Galícia, Jaume, 14, 26, 27
Morgan, J., 96
Morisot, Berthe, 134
Morral Gimeno, Sergi, 113
Mougin, René E., 36
Mourullo, Salvador, 26
Mundy, James, 127
Muñoz Ramonet, Álvaro, 84, 89
Muñoz Ramonet, Julio, 7, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 102
Muñoz Vilallonga, Alejandra, 89
Muñoz Vilallonga, Helena, 90
Muñoz Vilallonga, Isabel, 90
Muñoz, Lucio, 113
Murillo, Bartolomé Esteban, 35, 36, 64, 68, 70, 73, 74, 84, 94, 103, 147
Muxart, Jaume, 18
Napoleón I, emperador de França, 63
Nicod, Jacqueline, 113
Nicolau I, tsar de Rússia, 58
Nobas i Ballbé, Rossend, 144, 146
Nocret, Jean, 157
Noguera, Pere, 116
Nogués, Xavier, 157
Nonell, Isidre, 19, 84, 101, 136, 155, 156
Noordam, Willy, 27
Nouvion, Jean-Baptiste, 80
Nouvion, M. Étienne, 79
Núñez, Juan, 151
Obiols i Palau, Josep, 19
Olivé i Cabré, Ceferí, 112, 157
Ommeganck, Balthasar Paul, 96
Onassis, Aristotelis, 46
Opisso i Cardona, Alfred, 157
Opisso i Sala, Ricard, 19
Orpí, Agustí, 98
Orry, Jean-Louis Henri, 54
Ortoneda, Mateu, 89, 94, 104
Ortvad, Erik, 22
Ostade, Adriaen van, 23

- Pachetti, Marco, 113
 Pacus, Stanislao, 113
 Paderni, Piera, 113
 Padró i Pedret, Tomàs, 19, 144
 Pahissa i Laporta, Jaume, 19, 101
 Palazuelo, Pablo, 20
 Palencia, Benjamín, 20
 Panini, Giovanni Paolo, 38, 39
 Pantoja de la Cruz, Juan, 84, 94
 Paret Alcázar, Luis, 84, 88, 89, 90, 94, 99, 132
 Parra i Abril, Miquel, 99
 Pascual Miró, Eva, 7, 9, 107
 Pastor i Bodmer, Perico, 16, 20
 Pau I, tsar de Rússia, 42
 Pawel, Petasz, 113
 Pedro IV, rey de Aragón, 79
 Pellicer i Fenyé, Josep Lluís, 19, 147, 159
 Pellicer López, Francisca, 133, 134
 Pellicer, Apolinar María, 133
 Pellicer, Carlos, 101
 Pellicer, Carolina, 133
 Pencz, George, 23
 Percier, Charles, 43
 Pérez i Pallarés, Víctor, 16
 Perfetti, Michele, 112
 Peris Sarrià, Gonçal, 74, 84, 97
 Permanyer, Lluís, 109
 Perugino, Pietro, 32
 Philippine, François Pascal, 57
 Picabia, Francis, 21
 Picasso, Marina
 Picasso, Pablo, 20, 27, 48, 123, 135, 136, 137, 138
 Picasso, Paulo, 48
 Pichot, Germaine, 137
 Pichot, Pepito, 152
 Pietro da Cortona, 131
 Pignotti, Lamberto, 113
 Piranesi, Giovanni Battista, 24
 Pizzella (canonge), 130
 Pla i Narbona, Josep, 19
 Pla i Pallejà, Jaume, 21
 Plana i Santaló, Alexandre, 155
 Planas Dòria, Francesc d'Assis, 157
 Planas i Franquesa, Eusebi, 19
 Planells i Cruanyes, Àngel, 19, 20
 Plensa, Jaume, 20
 Poe, Edgar Allan, 138
 Poisson, Jeanne Antoinette, marquesa de Pompadour, 39, 54
 Ponç, Joan, 18, 20, 139, 157
 Potemkin, Grigori, 57
 Povo Peiró, Francisco, 98
 Preti, Mattia, 131
 Pruna i Ocerans, Pere, 19, 100, 101
 Pseudo Blasco de Grañén, 77
 Puig de Conill, Eusebi de, 158
 Puig i Bosch, August, 18
 Puig i Pujades, Josep, 152, 153
 Puig, Alfons, 155
 Puig, Jordi, 109, 114, 115, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 139, 141
 Puig, Manuel, 7, 10
 Puiggarí i Llobet, Josep, 19
 Pujol de Guastavino, Clément, 149
 Pujolar, Marià, 153
 Puvis de Chavannes, Pierre, 134
 Quilliet, Frédéric, 63, 64
 Quintana, Josep, 156
 Rafael, 32, 40, 52, 125, 126
 Ràfols Casamada, Albert, 18, 20
 Raimondi, Marcantonio, 23, 51
 Ramos Artal, Manuel, 100
 Raurich i Petre, Nicolau, 102, 150
 Re Fiorentin, Maria Luisa, 113
 Rebull i Torroja, Joan, 19
 Reig i Coromines, Ramon, 151, 154, 155, 156, 157, 161
 Reixach, Joan, 76, 77
 Rembrandt (vegeu Rembrandt Harmenszoon van Rijn)

- Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 23,
26, 72, 84, 96, 103
- Renart i García, Joaquim, 110
- Renoir, Auguste, 94, 103, 134
- Revello del Toro, Félix, 98
- Reynolds, Joshua, Sir, 96, 103
- Ribalta, Francesc, 99
- Ribattezzato, Aldo, 112
- Ribera i Cirera, Romà, 19, 101
- Ribera, Josep de, 23, 64, 68, 70, 84, 94,
130, 148
- Richelli, Federica, 113
- Richtr, Jaroslav, 113
- Riera i Aragó, Josep Maria, 20
- Riera i Toyos, Amèlia, 18
- Rigalt Cortiella, Agustí, 144
- Rigalt i Farriols, Lluís, 19, 144, 146, 147
- Rigau, Josep, 154
- Rigaud, Hyacinthe, 96, 103
- Ripoll, Josep, 27
- Riquer i Ynglada, Alexandre de, 19
- Rivera, Manuel, 20
- Rivero, Núria, 83
- Robbo, Giuseppe, 52
- Roca-Sastre i Muncunill, Josep, 19
- Rodeja i Galter, Eduard, 147, 154, 155
- Rodolfo del Ghirlandaio, Michele di
(vegeu Tosini, Michele)
- Rodríguez Sánchez Clement, Francisco,
101
- Rogent i Perés, Ramon, 18
- Rohan, Louis René Édouard, 55
- Roig Enseñat, Lluís, 157
- Roig i Soler, Joan, 101
- Rollán Lahoz, Jordi, 98
- Romano, Gian Cristoforo, 39
- Romano, Giulio, 125
- Romero Barros, Rafael, 133
- Romero de Torres, Julio, 101, 133,
134
- Roque, Jacqueline, 48
- Rosa, Salvatore, 23, 112
- Rosales, Eduardo, 93, 100
- Rosamilia, Peppe, 113
- Rothschild, Guy de, 49
- Roussel, Pierre, 46
- Rua, Joan de, 76, 77
- Rubaudonadeu Corcellés, Josep, 147,
148, 149, 150, 151
- Rubens, Peter Paul, 72, 88, 93, 131
- Ruiz Giménez, Joaquín, 156
- Ruiz i Solanes, Joan, 158
- Rusiñol, Santiago, 30, 132, 133
- Sacharoff, Olga, 157
- Sadeler I, Jan, 23
- Safra, Edmond, 58
- Safra, Lily, 58
- Sagnier i Villavecchia, Enric, 84, 90
- Salinas y Teruel, Agustín, 149, 150
- Salinas y Teruel, Juan Pablo, 149
- Salvi, Giovan Battista, il Sassoferrato,
35
- Samarra i Tugues, Antoni, 15
- San Clement, Francisco, 101
- Sánchez Coello, Alonso, 68, 84, 94
- Sánchez Sauleda, Sebastià, 27
- Sanglas, Tura, 161
- Santaló, Concepció, 155
- Santaló, Joaquim, 154
- Santaló, Onofre, 154
- Santamaría, José María, 99
- Santassusagna i Santacreu, Ernest, 90,
99
- Santos Torroella, Ángeles, 159, 160
- Santos Torroella, Rafael, 154
- Santos Ventura, Carles, 111
- Sanz, Germán, 125
- Sarachi, Giovanni Ambrogio, 48
- Sarachi, Michele, 48
- Sarachi, Raffaello, 48
- Sarachi, Simone, 48
- Sarachi, Stefano, 48
- Sartine, Antoine de, 55, 56

- Sarto, Andrea del, 34
 Satie, Erik, 132
 Saura, Antonio, 20
 Scailliérez, Cécile, 68
 Scavizzi, Giuseppe, 130
 Schoelcher, Marc, 56
 Schongauer, Martin, 23
 Schraenen, Guy, 113
 Schut, Cornelis, 94, 103
 Scirpa, Paolo, 112
 Scorcya y Pascual de Pobil, María Josefa,
 IV comtessa de Soto Ameno, 125
 Sederino, Sra., 52
 Seguranyes Bolaños, Mariona, 7, 9, 143
 Seligman, Jacques, 39, 40
 Selz, Guy, 116
 Sené, Jean-Baptiste-Claude, 46, 47
 Seoane, Xavier, 113
 Serna, Ismael de la, 20
 Serra i Auqué, Enric, 159
 Serra i Castellet, Francesc, 19
 Serra i Santa, Josep, 101
 Serra, Pere, 96, 97, 103
 Serradell, Abdó, 147
 Serrasanta, Josep (vegeu Serra i Santa,
 Josep)
 Sevcik, Karel, 113
 Ševčík, Petr, 113
 Severini, Gino, 22
 Sforza, Anna, 39
 Sibecas, Joan, 159
 Signac, Paul, 132
 Sigüenza y Chavarrieta, Joaquín, 148
 Silva, Luca de, 112
 Simont i Guillén, Josep, 19
 Sió i Guardiola, Enric, 161
 Sisquella, Alfred, 31
 Smith, Ismael, 19
 Solé Jorba, Vicenç, 102
 Soler i March, Alexandre, 104
 Soler Puig, Joan, 101
 Soler, Roger, 100
 Solís, Juan Antonio, 30, 32, 33, 34, 35, 36,
 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 49, 51, 53,
 55, 57
 Sorolla, Joaquín, 84, 99, 100
 Soult, Nicolas Jean de Dieu, 64, 65, 73
 Staeck, Rolf, 113
 Stanley, Bob, 112
 Stanzione, Massimo, 130
 Steinlen, Théophile, 132
 Sterlocchi, Lucia, 113
 Stern, Frederic A., 40
 Stolz Viciano, Ramon, 90
 Subias Galter, Joan, 153, 154
 Subirachs i Sitjar, Josep Maria, 19
 Sucre, Josep Maria de, 108
 Summers, Rod, 113
 Suñol, Àlvar, 19
 Sunyer i de Miró, Joaquim, 13, 14, 19, 31,
 157
 Sustermans, Justus, 94
 Szenczi, Brigitte, 113
 Tanguy, Yves, 22
 Tàpies, Antoni, 20, 108, 111, 139, 140,
 157
 Tapiola, Josep, 124
 Tapiró i Baró, Josep, 19
 Tariello, Giovanni, 112
 Taylor, Isidore-Justin-Séverin, baron,
 67, 68, 69, 70
 Tedesco, Jacopo del, 32
 Tegzes, George, 113
 Testa, Pietro, 23
 Tharrats i Vidal, Joan-Josep, 20, 139
 Tharrats, Rosa, 161
 Thenot, Jean-Paul, 113
 Thiers, Adolphe, 70, 71
 Thomire, Pierre-Philippe, 42
 Ticià, 40, 94, 103
 Tiepolo, Giovanni Battista, 23, 94, 103
 Tiepolo, Giovanni Domenico, 23, 103
 Tillier, Therry, 113

- Tintoretto, 36
 Tobas, Christian, 112
 Togores i Llach, Josep de, 19
 Tona, Gianni de, 112
 Torrescassana i Sallarés, Francesc, 144
 Torres-García, Joaquim, 29
 Torrid, Alex, 112
 Tosini, Michele, 34
 Tót, Endre, 112
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 132, 134
 Tous, Rafel, 110
 Trepà i Padró, Lluís, 16
 Triadó i Mayol, Josep, 19
 Tschirnhaus, Ehrenfried Walther von,
 53
 Tully, Alice B., 40
 Tutau i Vergés, Joan, 143, 144

 Ulrichs, Timm, 113
 Urban, Janos, 112
 Úrculo, Eduardo, 20
 Urgell, Modest, 19, 101
 Urgellés de Tovar, Fèlix, 19
 Utrillo, Maurice, 94
 Utrillo, Miquel, 29, 94, 101

 Valadon, Suzanne, 94, 134, 135
 Valdés Leal, Juan, 99
 Valdés, Manolo, 20
 Valdivieso, Enrique, 35
 Valentiner, Wilhelm R., 39
 Vallcorba Mexia, Cayetano 149
 Vallès i Rovira, Evarist, 111, 157, 158, 161
 Vallès, Romà, 18
 Varo, Remedios, 138, 139
 Vasarely, Victor, 22
 Vayreda, Joaquim, 19, 100, 144, 151
 Vázquez i Ubach, Nicanor, 15, 19
 Vázquez Montalbán, Manuel, 111
 Vázquez Úbeda, Carlos, 19
 Velasco González, Alberto, 13, 68, 83,
 97, 104
 Velázquez, Diego, 63, 64, 68, 70, 71, 72, 96
 Vergara, José, 126
 Verne, Jules, 138
 Veronese, Paolo, 36, 131
 Versace, Gianni, 42
 Viardot, Louis, 64, 65, 66, 67
 Vico, Enea, 23
 Vidal Rollán, Antoni, 99, 101
 Vila i Arrufat, Antoni, 19
 Vila i Casas, Joan, 18
 Vila i Vila, Montserrat, 10, 13
 Vila Rufas, Francesc (vegeu Cesc)
 Vilacasa, Joan (vegeu Vila i Casas, Joan)
 Viladecans, Joan-Pere, 18
 Viladomat, Antoni, 84
 Viladrich Vila, Miquel, 15
 Vilallonga, Carmen, 89, 90
 Vilallonga, Ignacio, 89
 Villà i Bassols, Miquel, 19
 Villaamil, Eugenio Lucas, 100
 Villalba, Darío, 20
 Villegas, José, 101
 Villot, F., 70
 Viñas i Palomer, Alícia, 159, 160
 Viñas, Maria Mercè, 159
 Viola, Manuel, 16
 Visentini, Antonio, 23
 Vives Iglesias, Albert, 16
 Vo, Giulio, 113
 Volle, Nathalie, 73

 Weiditz, Hans, 23
 Weil, François, 113
 Wharhol, Andy, 22
 Whistler, James, 132
 Wierix, Jan, 23
 Wilde, Oscar, 29
 Wilts, Catherine, comtessa d'Alby, 56
 Winterhalter, Franz Xaver, 84, 96
 Wittels, Anne F., 113
 Wolvecamp, Theo, 22

Ykens, Frans, 34, 35
Ynglada i Sallent, Pere, 19

Zabala, Horacio, 113
Zak, Margaret, 112
Zóbel, Fernando, 20

Zuccarelli, Francesco, 39
Zuccaro, Federico, 127, 128
Zuloaga, Ignacio, 99, 103
Zurbarán, Francisco de, 64, 65, 68, 70,
84, 94, 103

